

Universität für künstlerische und industrielle Gestaltung | Kunstuniversität Linz

Institut für Kunst und Bildung
Studienrichtung Textiles Gestalten

haarig

Das Haar als Symbol und Mittel der
Selbst- und Fremdszenierung in Kunst und Kultur

Nora Wimmer | Diplomarbeit
zur Erlangung des akademischen Grades Mag.^a art.

Betreut von A.Univ.-Prof. Mag.^a art. Priska Riedl

Datum der Approbation:

Unterschrift der Betreuerin:

Linz, 2017

Abstract

Die vorliegende Diplomarbeit befasst sich aus sozio-kultureller und kunsthistorischer Sicht mit der Symbolik des Haares und dessen Bedeutung als Mittel der Selbst- und Fremdszenierung.

Einleitend wird das Haar als kommunikativer Aspekt und als Basis zwischenmenschlichen Handelns dargelegt. Weitere Grundlage stellt eine Betrachtung der europäischen Kulturgeschichte der Haarmoden von der Antike bis zum Beginn des 21. Jahrhunderts dar. Innerhalb dieser finden Frisur-Stile aus allen Epochen, Moden aus dem Bereich der Jugendkulturen, spirituell motivierte Ausprägungen verschiedener Religionen sowie der Aspekt des Haar-Verlustes Erwähnung.

Im Anschluss werden künstlerische Positionen aus den Bereichen Selbstportrait und Performance-Kunst betrachtet, in denen dem Haar eine spezielle Bedeutung zukommt.

Die Arbeit stellt aus aktueller Sicht einen kunst- und kulturwissenschaftlichen Überblick zu zu einem in der Regel nicht auffälligen, aber doch symbolisch stark aufgeladenen Teil des menschlichen Körpers dar.

This diploma thesis deals with socio-cultural and art-historical aspects of the symbolism of hair and with its significance as a means of self- and extraneous staging.

Initially, the hair is presented as a communicative means and as a basis for interpersonal action. Another basis of this research is a review of the European cultural history of hairstyles from antiquity to the beginning of the 21st century. Fashions from the areas of youth culture, spiritually motivated manifestations of hair within different religions as well as the traumatizing loss of hair are analyzed.

Another focus is the consideration of artistic positions, from the realms of self-portrait and performance art, in which hair is of particular importance. From a current perspective this provides an overview of the art and culture of an inconspicuous but heavily symbolic part of the human body.

Vorwort

Der Körper als künstlerisches Ausdrucksmittel interessiert mich schon seit dem Beginn meiner Beschäftigung mit Kunst. Nach Beendigung des Bachelorstudiums *textil.kunst.design* im Jahr 2013 an der Kunstuniversität Linz reflektierte ich über meine bisher entstandenen künstlerischen Arbeiten. Dabei fiel mir auf, dass darin wiederholt das Haar vorkam. Sowohl im praktischen Teil meiner Bachelorarbeit, einer auf Video aufgenommenen Performance mit dem Titel *3408 x er liebt mich (nicht)*, die 2012/13 entstanden war, als auch in verschiedenen Arbeiten zuvor war das Haar von Bedeutung gewesen. Dabei ging es aber jeweils nicht primär um das Haar an sich, es wurde von mir nicht von vornherein favorisiert, sondern drängte sich im Zuge der Entwicklung immer mehr in den Vordergrund und stellte sich schließlich als geeignet heraus, um meiner künstlerischen Intention Ausdruck zu verleihen. Da meine bisherige Auseinandersetzung mit der Haar-Thematik eher emotional, intuitiv und wenig theoretisch untermauert war, wuchs

der Wunsch, mich dem Haar und seinen unterschiedlichen Bedeutungen in Kunst und Kultur intensiver zu widmen und es zum Inhalt meiner Diplomarbeit für das Lehramtsstudium zu machen.

Im Zuge meiner Recherchen stieß ich auf eine weitere Diplomarbeit, die sich mit dem Thema Haare befasst. Brigitta Merl hat 2005 eine Materialsammlung für Bildnerische Erziehung an der Universität Linz veröffentlicht. Es handelt sich dabei um eine umfangreiche Sammlung zum Thema Haare, ein spezieller Schwerpunkt wird dabei nicht gesetzt (vgl. Merl, 2005). Meine Diplomarbeit legt den Fokus auf das Haar als Symbol und Mittel der Selbst- und Fremdszenierung. Ausgangspunkt sind meine eigene künstlerische Position und der Wunsch nach Vertiefung und theoretischer Auseinandersetzung mit kulturgeschichtlichen und künstlerischen Aspekten rund um das Thema *haarig*.

Inhalt

Einleitung	11
1. Haar als Kommunikationsmittel	13
1.1 Haar und Sprache	16
1.2 Haare in Märchen, Mythen, Sagen.....	17
1.3 Zeigen und Verdecken, Inszenierung und Verneinung.....	20
2 Kulturgeschichte des Haares	23
2.1 Frisuren und Haarmoden von der Antike bis zur Gegenwart.....	25
2.1.1 Antike	25
2.1.2 Mittelalter	29
2.1.3 Renaissance	31
2.1.4 Barock.....	36
2.1.5 Rokoko.....	39
2.1.6 Revolutionsfrisuren – das Haar zwischen 1789 und 1815.....	42
2.1.7 Biedermeier	43
2.1.8 Historismus	46
2.1.9 Das 20. Jahrhundert	47
2.2 Körperbehaarung und Rasur	54
2.2.1 Haarige Körper.....	55
2.2.2 Glatte Körper	56
2.3 Bart.....	57
2.3.1 Religiöse Bärte.....	60
2.3.2 Politische Bärte.....	60
2.3.3 Damenbärte	61

3. Selbstinszenierungen	65
3.1 Jugendkulturen (ab 1950)	67
3.2 Haar und religiöses Ritual	71
3.2.1 Christentum	72
3.2.2 Buddhismus	73
3.2.3 Hinduismus, Jainismus und Sikhismus	75
3.2.4 Judentum	77
3.2.5 Islam	78
4. Haare lassen: Fremdinszenierungen	81
4.1 Stigmatisierung durch krankheitsbedingten Haarverlust	83
4.2 Nivellieren und Unterordnen durch Haarschnitt	84
4.3 Das Haare-Nehmen als Strafe	86
5. Das Haar in der Kunst	89
5.1 Das inszenierte Selbst – Selbstbildnis und Selbstdarstellung	91
5.2 Das Selbst im Zentrum der Aktion – die Performance	94
5.3 Haar und Identität	97
5.3.1 Cindy Sherman	98
5.3.2 Marcel Duchamp	104
5.3.3 Adrian Piper	109
5.3.4 Andy Warhol	110
5.4 Haar und Prozess	111
5.4.1 Marina Abramović	111
5.4.2 VALIE EXPORT	116
5.4.3 Rebecca Horn	117

5.4.4 Frida Kahlo	120
5.4.5 Oreet Ashery	122
5.4.6 Patricia Murawski	127
5.5 Objekt – Körper – Haar	128
5.5.1 Haarige Positionen	129
5.6 Persönlich künstlerische Position.....	137
6. Fazit.....	139
Quellenverzeichnis	143
I. Literaturverzeichnis	145
II. Ausstellungskataloge.....	150
III. Onlinequellen.....	152
IV. Audiovisuelle Quellen	157
V. Bildquellen	158

Einleitung

Haare sind innerhalb einer Kultur immer mit einer starken Symbolik verbunden, so dass ein bestimmter Umgang mit dem Haar mitunter universell ‚gelesen‘ und verstanden werden kann. Dennoch kann dem Thema auf unterschiedliche Art und Weise begegnet werden, denn es ist verknüpft mit einer schier unerschöpflichen Menge an persönlich-biografischen, sozio-kulturellen, politisch-religiösen und geschlechtsspezifischen Aussagen über das Menschsein.

Die vorliegende Diplomarbeit legt den Fokus auf das Haar als Symbol und Mittel der Selbst- und Fremdszenierung und widmet sich folgenden Fragen:

** Welche Rolle spielt das Haar als Mittel der Selbstinszenierung und wie hat sich diese Rolle im Laufe der Zeit verändert?*

** Inwieweit kann von außen eingegriffen werden und welche Auswirkungen haben Fremdszenierungen auf uns?*

** Kommt dem Haar als Material und Ausdrucksmittel in künstlerischen Selbst- und Fremdszenierungen eine besondere Bedeutung zu?*

Die Diplomarbeit versucht einen umfassenden und aktuellen Blick auf die Alltagskultur und die zeitgenössische bildende Kunst im Hinblick auf das menschliche Haar zu werfen. Die Inhalte können aber keine für alle Zeiten gültigen Aussagen treffen, denn so wie das Haar selbst stetig wächst, so verändern sich auch Umgang, Bedeutung und Wertigkeit innerhalb einer Gesellschaft kontinuierlich.

Da das äußere Erscheinungsbild Grundlage der ersten non-verbalen Kommunikation darstellt, beschäftigt sich Kapitel 1 mit der allgemeinen Kommunikationsfähigkeit des Haares bzw. dessen Verhüllung: Denn das Haar ist ein unauffälliges, jedoch starkes und vor allem ständiges Mittel der zwischenmenschlichen Kommunikation. Wer wir sind, vermag es ebenso auszudrücken wie unsere Lebensweise und die Art des Umgangs mit uns selbst. Als Teil von überlieferten Erzählungen ‚sagt‘ es oft etwas anderes aus, als dies in unserem täglichen Sprachgebrauch der Fall ist. Der Kulturgeschichte des Haares wird ein ausführliches 2. Kapitel gewidmet. Diese stellt die Grundlage für die weitere Beschäftigung mit kulturellen Ausprägungen und künstlerischen Ausdrucksformen dar.

Dabei wird auf die sich wandelnden Frisuren und Haarmoden von der Antike bis zur Gegenwart eingegangen. Körperbehaarung, Rasur und Bart werden gesondert behandelt. Kapitel 3 befasst sich mit Formen bewusster haarzentrierter Selbstinszenierung in verschiedenen Jugendkulturen und Religionen, wobei die Art, wie das Haar getragen wird, natürlich auch auf eine geschlechtsspezifische Differenzierung verweist und Gender-Fragen aufwirft. Unterschiedliche Aspekte des ungewollten Eingriffs auf unser Haar finden in Kapitel 4 Erwähnung. Es werden der Haarverlust durch Krankheit sowie das von außen gewaltsam aufgezwungene Haarelassen zum Zweck der Unterwerfung, Demütigung und als Strafe thematisiert. Kapitel 5 widmet sich ausgewählten künstlerischen Positionen,

die in Hinblick auf die Haarthematik untersucht werden. Diese werden in drei Kategorien verhandelt: *Haar und Identität*, *Haar und Prozess* und *Objekt – Körper – Haar*. Die Auswahl der besprochenen KünstlerInnen ist exemplarisch und wurde aufgrund persönlicher Interessen getroffen. Selbstverständlich existiert auch eine ganze Reihe von KünstlerInnen, die hier ebenso behandelt werden könnten. Zu Beginn leiten allgemeine Kapitel in die Thematik der Selbstdarstellung, des (fotografischen) Selbstbildnisses und der Performance ein. Alle themenspezifischen Aspekte abzudecken, hätte den Rahmen dieser Arbeit gesprengt. Abschließend wird die Arbeit *3408 x er liebt mich (nicht)*, die den Ausgangspunkt dieser theoretischen Auseinandersetzung bildet, noch einmal in den Mittelpunkt gestellt.

1

*Haar als
Kommunikationsmittel*



Abb. 1: Haupt der Medusa, Peter Paul Rubens, 1617-1618

Haar als Kommunikationsmittel

Auf den ersten Blick sind Haare etwas Unspektakuläres, womit wir es alle jeden Tag zu tun haben. Sie können braun, blond, schwarz oder rot sein, glatt oder gekräuselt, kurz oder lang, frisiert oder ungepflegt, können offen über die Schultern fallen, streng zusammen gebunden sein, im Wind hin und her schaukeln oder ganz einfach fehlen. Der südafrikanische Arzt und Anthropologe Cecil Helman weiß jedoch, dass Haare weit mehr verraten: „Die Haare auf dem Kopf und im Gesicht sind [...] eine Art Aushängeschild, durch das die Menschen sich mitteilen, wer was und wo und warum in der Gesellschaft ist.“¹ Nach Helman ist die Frisur außerdem Signal „für Geschlecht und Alter, rituelle Macht oder gesellschaftlichen Status. Haare sind ein wichtiger Teil des sozialen Radars in unserem Leben, eine dynamische, wenn auch lautlose Sprache zwischen uns.“²

Zuallererst unterliegen Haare einer geschlechtlichen Kodierung. Der Blick auf das Haar ermöglicht im Bruchteil von Sekunden eine Klassifizierung, die über das Geschlecht unseres Gegenübers Aufschluss gibt. In den meisten Fällen sind die Inszenierungen eindeutig, oder aber sie verlangen nach einem zweiten Urteil, zu dem weitere Körpermerkmale herangezogen werden³. Anhand von Frisur und Haartracht werden ständig non-verbale Signale gesetzt. Historisch betrachtet gab das Haar häufig Auskunft über hierarchische Verhältnisse, die Zugehörigkeit einzelner Personen zu einer bestimmten Gesellschaftsschicht und die damit

verbundenen Privilegien oder Benachteiligungen. In der Haartracht kann sich außerdem die Religionszugehörigkeit ausdrücken. Die Stereotypen, die sich daraus entwickelt haben, lassen uns heute wie selbstverständlich davon ausgehen, über die Frisur Aufschluss über eine ganze Person zu erhalten⁴. Im Kontext der Kunstbetrachtung jedoch verrät der Blick auf das Haar tatsächlich eine Menge, denn die dargestellten Frisuren enthalten womöglich Informationen über die Entstehungszeit des Werkes. Nicht nur historisch, auch aktuell findet eine politische Gesinnung oftmals im Haar ihren Ausdruck. Besonders im Bereich der Jugendkulturen werden politische Haltungen häufig über die Frisur kommuniziert. Das Tragen einer bestimmten Haarmode fungiert als eine Art Banner, an die eine Aussage geknüpft ist. In jugendlichen Subkulturen bedeutet die Frisur manchmal sogar eine Kampfansage gegen herrschende Normen und Konventionen⁵.

Einen außergewöhnlich kommunikativen Ort stellt seit jeher der Frisiersalon dar. Das Stereotyp des tratschenden Haarschneiders, der sein Geschäft nicht nur als Ort für Schnitt und Pflege, sondern auch als Treffpunkt zur Verfügung stellt, an dem unterschiedlichste Menschen in Kontakt kommen und mit beinahe Fremden über Privates plaudern, existiert seit vielen Jahrhunderten. Bereits aus dem antiken Rom sind Barbiersalons als beliebter „Ort für den Austausch von Klatsch und Neuigkeiten aus der Politik“⁶ überliefert. Meist wird der

1 Helman, 1991, S. 94

2 ebd., S. 94

3 vgl. Budde, 2004, S. 195

4 vgl. Brox, 2013, S. 53

5 vgl. Tiedemann, 2004, S. 254

6 Amann-Edelkott, 2013, S. 60

Haarschneider jedoch dann aufgesucht, wenn eine neue Frisur erwünscht ist. Auch die Neugestaltung des Hauptes sagt einiges aus und ist sichtbares Zeichen einer Veränderung nach außen. Manches Mal geht mit dem Besuch beim Friseur eine Typveränderung einher, die einen individuellen Wandlungsprozess markiert oder vor dem Hintergrund einer neuen Gruppenzugehörigkeit passiert. Dem sozialen Umfeld der betreffenden Person wird auf diese Weise vermittelt: „Ich bin jetzt ein anderer Mensch. Hier beginnt ein neuer Lebensabschnitt.“ Und nicht zuletzt ist das Haar Ausdruck für den individuellen Gesundheitszustand der TrägerInnen. Kräftiges und glänzendes Haar wird als Zeichen von Vitalität gedeutet, während stumpfes, sprödes und brüchiges Haar von Krankheit oder ungesundem Lebenswandel ‚erzählt‘.

1.1 Haar und Sprache

Nicht nur mit der Art und Weise, wie wir unser Haar auf dem Kopf tragen, kommunizieren wir in einem wechselseitigen Verhältnis mit den uns umgebenden Menschen und der Umwelt. Auch in der Sprache hat das Haar vielerlei Bedeutungen und drückt, beispielsweise in Redewendungen, Dinge aus, die universell verstanden werden und weit über die Beschreibung unseres äußeren Erscheinungsbildes hinausgehen.

So ist beispielsweise allgemein bekannt, wie knapp das Ende einer Sache ausgegangen ist, wenn es *haarscharf* zugeht. Der Ausdruck *Haare auf den Zähnen haben* beschreibt eine sehr willensstarke und durchsetzungsfähige Person. Meistens sind damit Frauen oder Mädchen gemeint, die aufgrund ihrer Behauptungsfä-

higkeit mit männlichen Attributen wie starker Körperbehaarung (sogar auf den Zähnen!) in Verbindung gebracht werden. Dass das nicht immer gern gesehen wird, offenbart sich dadurch, dass der Ausdruck häufig abwertend für schroffe und bissige Frauen verwendet wird. Dass das *Haar in der Suppe* etwas sehr Störendes markiert, das mitunter Ekel hervorrufen kann und trotzdem von manch einem/einer regelrecht gesucht wird, kann sowohl negativ als auch positiv ausgelegt werden. Jemand, der/die in jeder Suppe ein Haar findet, wird mit einem Hang zur Nörgelei ausgestattet sein, darüber hinaus aber auch über eine gewisse Scharfsichtigkeit verfügen, den gut versteckten Nachteil einer Sache ausfindig machen zu können⁷. Die Redewendung *Alte Zöpfe abschneiden* beschreibt sowohl real als auch metaphorisch die Trennung von etwas, das lange Zeit Geltung hatte. Politisch stellt der Ausdruck den Abschied einer längst veralteten Vorstellung und die notwendige Neuerung dar⁸. Im Weiteren existiert eine Vielzahl an Begriffen und Formulierungen als Teil unseres täglichen Sprachgebrauchs, deren Ursprünge in der Symbolik und Kulturgeschichte des Haares zu finden sind.

Die Liste lässt sich fortsetzen:
 aufs **Haar** gleichen / da sträuben sich einem die **Haare** / sich über etwas keine grauen **Haare** wachsen lassen / **Haarspalterei** betreiben / ein **Haar** in der Suppe finden / die **Haare** stehen zu Berge / die **Haare** vom Kopf gefressen bekommen / **Haare** auf den Zähnen haben / Jemandem kein Haar krümmen / etwas an den **Haaren** herbeiziehen / etwas um ein **Haar** tun / **haargenau** / **haarig** / **haarscharf** an etwas vorbei schrammen / **haarspaltersch** / **haarsträubend** / kein gutes **Haar** an jemandem lassen / mit Haut und **Haaren** / sich die **Haare** raufen

⁷ vgl. *Redensarten-index*, [online]

⁸ vgl. *Hornbostel*, 1990, S. 5

/ sich in den **Haaren** liegen / sich in die **Haare** geraten / **haarfein** / **haarscharf** / **haargenau** / um ein **Haar** / um **Haaresbreite**...⁹

1.2 Haare in Märchen, Mythen, Sagen

Wieso gerade das Haar ein wichtiges Element in vielen Märchen, Mythen, Sagen und Legenden darstellt, ist leicht erklärbar. Die Tatsache, dass es ständig wächst und die Fähigkeit besitzt im Laufe eines Lebens Struktur und Farbe zu verändern, kann als ‚zauberhaft‘ angesehen werden. Durch die ständige Erneuerung gilt das Haar als Symbol von magischer Lebenskraft. Neben Finger- und Fußnägeln ist es außerdem der einzige Teil des Körpers, der schmerzlos abgeschnitten werden kann¹⁰.

Märchen und Geschichten dienen von Kindesalter an als Kommunikationsträger von Wissen und Unterhaltung und sind beliebte Mittel, um gesellschaftliche Werte zu überliefern. Auch zwischen den Zeilen schwingen unbewusste Botschaften mit, die erst bei genauerer Analyse entschlüsselt werden. Ebenso wie Zauberer, Dämonen, Hexen und Feen nicht aus Märchen wegzudenken sind, spielen in vielen Geschichten auch Haare eine bedeutende Rolle. Sie ‚verzaubern‘ uns bereits seit tausenden von Jahren und sind in unterschiedlichsten Erzählungen mit magischen, übernatürlichen und okkulten Kräften ausgestattet. In allen Kulturen finden sich magische Vorstellungen des Haares. Wie diese wahrgenommen werden und welche Symbolik ihnen durch ihre Erwähnung in Märchen, Mythen, Sagen und Legenden zugeschrieben wird, gestaltet sich kulturübergreifend ähnlich.

Anhand einiger ausgewählter Beispiele soll an dieser Stelle auf die mystisch-symbolische Bedeutung des Haares in Erzählungen hingewiesen werden. Darüber hinaus existieren noch eine Vielzahl an Beispielen aus verschiedensten Kulturen, die ebenfalls an dieser Stelle Erwähnung finden könnten.

Rapunzel

Rapunzel ist im Zusammenhang mit Haaren das wohl bekannteste Märchen der Brüder Grimm bei dem unmittelbar das Bild des Turmes mit dem langen, bis zum Boden herabhängenden Zopf vor dem geistigen Auge auftaucht.

Zentrale Figur des Märchens ist Rapunzel, die aufgrund eines Fehlverhaltens ihrer Mutter in der Schwangerschaft – sie stahl Salat, sogenannte Rapunzeln, aus dem Garten einer Zauberin – jener Frau versprochen, und von ihr als 12-jähriges Mädchen in einen Turm gesperrt wird. Da keine gewöhnliche Treppe hinauf führt, muss Rapunzel täglich ihr langes Haar aus dem Fenster hängen, damit die Zauberin zu ihr hinauf klettern kann, um sie zu versorgen. Ein Prinz, der den Gesang Rapunzels hört, gelangt eines Tages auf demselben Weg zu ihr und es entwickelt sich eine Liebesbeziehung. Noch bevor die beiden fliehen können, entdeckt die Zauberin das Geheimnis und schneidet dem Mädchen, als Strafe und um sie endgültig vom Prinzen fern zu halten, die langen Haare ab und schickt sie fort. Der Prinz wird anschließend in die Falle gelockt, indem die Zauberin den abgeschnittenen Zopf Rapunzels in die Tiefe hängen lässt. Am Ende des Märchens finden sich Prinz und Rapunzel wieder und es gibt ein Happy-End¹¹.

Der lange Zopf Rapunzels, wird im Märchen als schön, üppig und golden beschrieben –

⁹ vgl. Sieg/Sandfort, [online]

¹⁰ vgl. Walter, 2008, S. 312

¹¹ vgl. Rölleke, 1985, S. 75-78

Eigenschaften, die auf Erotik und Fruchtbarkeit anspielen. Nicht nur für Rapunzel selbst stellt der Zopf die Verbindung zur Außenwelt dar, über die sie täglich durch die Zauberin versorgt wird, er steht auch sinnbildlich für die „Verbindung zwischen Mann und Frau“¹². Wie auch für viele Mädchen im realen Leben ist der Verlust des schönen und lang gewachsenen Haares für Rapunzel eine Bestrafung. Die Zauberin nimmt dem Mädchen ihr stärkstes, mit weiblicher Erotik assoziiertes Attribut. Es wird von außen über das eigene, als wertvoll begriffene, da lange Zeit gehütete, Haar entschieden. Etwas, das zum Körper des Mädchens gehörte, wird ihm gewaltvoll genommen. Rapunzel kann zwar schlussendlich noch mit dem Prinzen glücklich werden, muss dafür jedoch „ihr Haar lassen“¹³. Wäre Rapunzel ihr eigenes Haar nicht so heilig gewesen, hätte sie es sich selbst abschneiden und bereits früher mit dem Prinzen fliehen können, indem sie selbst daran hinabkletterte. Und obwohl sie am Ende ihr Haar nicht freiwillig opfert, kann dies dennoch als Liebesbeweis gedeutet werden¹⁴.

Abseits des erotisch-sexuellen Themas findet das Haar in Märchen häufig dann Erwähnung, wenn es dazu beiträgt, die soziale Ordnung zu stören oder aus ihr verstoßen zu werden¹⁵, wie das folgende Märchen exemplarisch zeigt.

Der Bärenhäuter, auch Der Teufel Grünrock

Der junge Soldat Johann, der nach Ende des Krieges über keinerlei Besitz verfügt, geht in seiner Not einen Bund mit dem Teufel ein. Ihm wird aufgetragen sich sieben Jahre lang nicht zu waschen, er muss Nägel, Kopfhaar und Bart wachsen lassen, ein Bärenfell als Umhang tragen und darin schlafen, und darf darüber hinaus kein Gebet sprechen. Im Gegenzug

erhält er Zugang zu einem nie enden wollenen Fluss an Goldstücken, sobald er in die Taschen seines Rockes greift. Johann willigt ein. Schon bald wird er aufgrund seines Aussehens von der Gesellschaft verstoßen, trotzdem hilft er mit seinem Gold Not leidenden Menschen so oft er kann. Als Dank wird ihm die jüngste Tochter eines alten Mannes versprochen. Diese ist bereit Johann zu heiraten, da sie das Gute in ihm sieht. Ihre älteren Schwestern jedoch hänseln sie und ziehen über Johanns bärenartiges Aussehen her. Nachdem der Soldat drei weitere Jahre als Ausgestoßener leben musste, nimmt der Teufel den Bann von ihm und lässt ihn als freien und reichen Mann gehen¹⁶.

Märchen und Sagen erzählen häufig von stark behaarten und verstoßenen Individuen. Die Bedeutung von übermäßig ungepflegtem Haarwuchs und den damit verbundenen Vorurteilen tritt anhand dieser Geschichte deutlich in den Vordergrund. Die Annahme ist: Wer langes, ungeordnetes Haar trägt, müsse mit dem Teufel verkehren oder sei sogar mit ihm verbündet. Ein Ausschluss aus der Gesellschaft scheint also nur gerechtfertigt (siehe dazu auch Kapitel 2.2 Körperbehaarung und Rasur). Auch wird starke Körperbehaarung häufig als Resultat eines bösen Zaubers im Sinne einer Strafe interpretiert¹⁷. Dass dabei nicht immer Recht behalten wird und dass Haare und Aussehen keine eindeutigen Rückschlüsse auf die Persönlichkeit zulassen, erzählt das Märchen als „Moral von der Geschichte“¹⁸ nebenbei. So gelingt es dem Bärenhäuter das Herz der schönen Tochter des Alten zu gewinnen, obwohl sein äußeres Erscheinungsbild dem eines „Ungeheuers“¹⁹ gleicht. Ähnliche Mechanismen kennzeichnen auch das Märchen *Die Schöne und das Biest*.

¹² Vogt, 2013a, S. 23

¹³ Tiedemann, 2007, S. 119

¹⁴ vgl. ebd., S. 119

¹⁵ vgl. Walter, 2008, S. 311

¹⁶ vgl. Rölleke, 1985, S. 443–445

¹⁷ vgl. Amann-Edelkott, 2013, S. 59

¹⁸ vgl. Tiedemann, 2007, S. 121

¹⁹ Walter, 2008, S. 322

Ein häufiges Motiv in Erzählungen ist das schöne Mädchen mit prachtvollem, langem, oft ‚goldenem‘ Haar, deren Schönheit jedoch gleichzeitig auch eine Gefahr in zweierlei Hinsicht darstellt. Denn die weniger schönen (Stief-)Schwestern oder andere Neiderinnen werden durch ihre Missgunst verleitet Schlechtes zu tun oder zumindest zu wünschen²⁰. Eine weitere Gefahr ergibt sich durch die Anmut einiger Protagonistinnen. Das „verführerische Potential“²¹ der Frauen ist in Märchen, Mythen, Sagen und Legenden häufig ihrem Haar geschuldet. Die durch ihre Schönheit hervorgerufene Verlockung trägt zum Macht- und Kontrollverlust der Männer bei und erschüttert die soziale Ordnung der patriarchalen Struktur, was, wie am Beispiel der Medusa erkennbar ist, wiederum auf die Frau zurückfällt.

Medusa

Der griechische Mythos der Gorgo Medusa, deren Bild einer Frau mit Schlangenhaupt auf der ganzen Welt Wiedererkennungswert besitzt, erzählt davon, dass weibliche Schönheit zum Verhängnis werden kann. Medusa wird ursprünglich als äußerst attraktive Frau mit langen wallenden Locken beschrieben, die von allen Griechen, Göttern und Sterblichen, begehrt wird. Da sie aber eine Priesterin der Athene, der Göttin des Krieges und der Weisheit, und an ein Keuschheitsgelübde gebunden ist, kann sie nicht heiraten und lässt sich nicht auf ihre Verehrer ein. Poseidon, der Gott des Meeres, vergreift sich an Medusa und vergewaltigt sie. Diese erhofft sich Rat und Hilfe bei ihrer Herrin Athene, die ihren Zorn jedoch auf Medusa richtet und sie verflucht. Die Bestrafung der jungen Frau besteht in der Verwandlung in eine Gorgo: Die Gorgonen hatten ein schreckliches, fratzenhaftes Aussehen und

statt ihrer Haare ringelten sich Schlangen auf dem Kopf²². Der Mythos der Gorgo Medusa ist in unterschiedlichen Versionen überliefert. Am häufigsten ist die Erzählung, dass der junge Held Perseus an den Rand der Welt geschickt wurde, wo die Gorgonen wohnten, um der einzigen sterblichen Gorgo, der Medusa, das Haupt abzuschlagen (Abb. 1). Mit Hilfe von Hermes und Athene gelang es ihm den gefährlichen Auftrag auszuführen²³.

Medusas ursprüngliche Schönheit wird ihr zum Verhängnis. Die Schuld an Poseidons verwerflicher Handlung wird ihr übertragen. Ihre Schönheit, besonders das wallende, lockige Haar wird als sexuelles Locksymbol verstanden²⁴.

Haarzauber/Zauberhaar

In Märchen und Geschichten, wie etwa bei E.T.A. Hoffmans *Der goldene Topf*, kommt das Haar häufig in Verbindung mit dem „Liebes-, Glücks- oder Bindezauber“²⁵ vor, wie er auch im bis ins 19. Jahrhundert reichenden Volks- und Aberglauben gekannt wird. Demnach kann z.B. durch das Auskochen der Locke eines geliebten Menschen, das Untermischen des eigenen Haars in dessen Nahrung oder das Einklemmen einer gestohlenen Strähne in den Spalt eines Baumstammes das Haar als Zaubermittel verwendet werden, um die Liebe jener Person zu gewinnen²⁶. Um sich selbst vor ungewolltem Zauber zu schützen, wurde in der Vergangenheit das eigene abgeschnittene Haar häufig verbrannt, vergraben oder anderweitig vernichtet und somit für Schadzauber unzugänglich gemacht²⁷. Das *pars pro toto-Prinzip*, also dass ein Teil des Körpers für die ganze Person steht, ist auch aus dem Voodoo-Zauber bekannt. Im *Malleus maleficarum*, dem soge-

20 vgl. Walter, 2008, S. 315

21 ebd., S. 311

22 vgl. Gärtner, 1989, S. 141

23 vgl. ebd., S. 141 u. 237

24 vgl. Walter, 2008, S. 313

25 Tiedemann, 2007, S. 114

26 vgl. Tiedemann, 2007, S. 112-114

27 vgl. Amann-Edelkott, 2013, S. 51

nannten *Hexenhammer*, einer Art Handbuch, das 1486 erschien und die Jagd auf bestimmte Frauen legitimierte, ist der ‚richtige‘ Umgang mit scheinbar von Dämonen besessenen Frauen beschrieben. Da man im Haar den Sitz der magischen Kräfte vermutete, wurde den zu Hexen verurteilten Frauen, nicht nur der Kopf, sondern das gesamte Körperhaar geschoren, um die dort geglaubten Zauberkräfte unschädlich zu machen²⁸ (siehe dazu auch Kapitel 4.3 Das Haare-Nehmen als Strafe).

Samson

Als Sitz der Kraft und Symbol der Unbesiegbarekeit steht das lange Haar im Zentrum der alttestamentarischen Erzählung von Samson (auch Simson oder Schimschon), die im *Buch der Richter* Erwähnung findet²⁹. Samson, der sich als Nasiräer und Geweihter Gottes an das Gebot hält, „kein Schermesser über sein Haupt fahren“³⁰ zu lassen, ermöglicht die ihm dadurch verliehene göttliche Kraft wiederholt über die Israel unterdrückenden Philister zu siegen. Samsons Unglück ist seine Zuneigung zu Delila, die als Liebesbeweis von ihm verlangt, ihr das Geheimnis seiner Stärke zu verraten. Nachdem er sich ihr anvertraut hat, veranlasst diese Samson im Schlaf das Haar abzuschneiden, woraufhin er seine Kraft verliert und es den Philistern gelingt ihn zu überwältigen³¹.

Das Motiv des Haares als Sitz der Kraft zieht sich durch zahlreiche Erzählungen und Legenden. Es verwundert daher nicht, dass zu allen Zeiten Haare im Zentrum von Ritualen und Riten standen. Besonders die spirituelle Kraft wird durch langes Haar gekennzeichnet³².

Die Beliebtheit von Märchen, Mythen, Sagen und Legenden erklärt sich neben dem Unter-

haltungswert dieser Erzählungen auch durch die ihnen zugrunde liegenden Werte, die als Teil des tradierten Kulturguts zwischen den Zeilen mitschwingen und an nachfolgende Generationen weitergegeben werden.

1.3 Zeigen und Verdecken, Inszenierung und Verneinung

Der menschliche Körper ist seit jeher Manipulationen ausgesetzt. Er fungiert als soziales Medium, das zwischenmenschliche Kontakte und Interaktionen stark mitbestimmt. Ob und wie Menschen ihr Haar zu Schau stellen, ob sie es offen tragen, es färben, es schmücken und nach bestimmten Moden formen oder ob es verdeckt, verhüllt und versteckt wird, sagt stets etwas über die Person und deren Lebensumstände aus. In der Art der Inszenierung der Haartracht drückt sich immer auch etwas über die jeweilige Kultur, das Geschlecht und den gesellschaftlichen Status aus.

So können beispielsweise in traditionell-afrikanischen Frisuren Informationen eingeschrieben sein, die ein Erkennen von Landes- und Stammeszugehörigkeit der jeweiligen Person ermöglichen³³. Aber auch in westlichen Kulturen glauben wir mehr über eine Person zu erfahren, wenn wir ihre Frisur genauer betrachten. Gerade Angehörige jugendlicher Subkulturen spielen gerne mit ihrem Äußeren als Akt der Selbstinszenierung. Die Assoziationen, die auftauchen, wenn wir einen Jugendlichen mit Irokesen-Haarschnitt oder Glatze, ein Mädchen mit Dreadlocks, einen stark behaarten Mann, eine Dame mit adretter Hochsteckfrisur oder eine Frau mit Kopftuch vor uns haben, sind kulturell geprägt und von den jeweiligen Personen zum Teil bewusst hervor-

28 vgl. Bolt, 2001, S. 172

29 vgl. Holland/Steinhoff, 1995, S. 187-192

30 Brox, 2013, S. 38

31 vgl. Vogt, 2013b, S. 112

32 vgl. Brox, 2013, S. 43

gerufen. Selbst wenn das Haar unter Tüchern, Perücken oder anderen Kopfbedeckungen versteckt wird, werden ständig non-verbale Signale ausgesandt, die von unserer Umwelt aufgenommen und verarbeitet werden.

Da das Haar stark symbolisch aufgeladen ist, ist der Umgang mit ihm selten zufällig. Vielmehr stellt die Art und Weise, wie wir unser Haupt präsentieren, eine Möglichkeit der Kommunikation dar. Beispielsweise können wir uns damit bestimmten Gruppen zugehörig zeigen, oder wortlos Aussagen über uns treffen, seien diese religiös motiviert, politisch oder kulturell geprägt, länger bestehend oder nur von kurzer Dauer. Exemplarisch sei das lange Haar der Hippies erwähnt (siehe dazu auch Kapitel 3.1. Jugendkulturen), das einerseits dem herrschenden Establishment zu verstehen gab, dass man mit seinen Ansichten und Normen nicht konform ging, andererseits diente es ebenso Gleichgesinnten als Erkennungsmerkmal und Bestätigung einer gemeinsamen Einstellung und Ideologie.

Die Verneinung des Haares kann von Machtstrukturen, religiösen Bekenntnissen oder kulturellen Traditionen zeugen. Die persönlichen Gründe das Haar zu verdecken sind vielfältig. Das wohl stärkste Motiv, neben dem Schutz vor Kälte, stellt die Religiosität dar. Ist es heute im Bewusstsein der meisten Personen die Religion des Islam, die Frauen das Verdecken ihres Haares vorschreibt, so war diese Tradition einstmals in beinahe allen Religionen (jedoch in unterschiedlicher Form) verbreitet (siehe dazu auch Kapitel 3.2 Haar und religiöses Ritual). Über die individuellen Beweggründe von Verschleierung mit den jeweiligen Personen zu sprechen, wäre die konsequente Fortsetzung innerhalb eines Kommunikationsprozesses, der durch die alleinige und stumme Beobach-

tung fremder Köpfe zunächst nur angestoßen wurde. Die Künstlerin Ursula Neugebauer hat das getan und interviewte für ihre Videoarbeit *Haare* drei Frauen, die aufgrund unterschiedlicher Religionen ihr Haar verdecken.

Personen, die im Zentrum medialer Aufmerksamkeit und öffentlichen Interesses stehen, sind in besonderem Maße beobachtenden Blicken ausgesetzt. Verfolgt man beispielsweise in den Medien und sozialen Netzwerken die aktuelle Debatte über den amtierenden Präsidenten der USA, so fällt auf, dass eine intensive Auseinandersetzung mit dem Haar Donald Trumps stattfindet. Selbst wenn die Haare eines Politikers/einer Politikerin nichts mit den Inhalten seines/ihres Programms zu tun haben, eröffnet die Frisur eine Plattform, über die durchaus Inhaltliches kommuniziert wird. Genauso wurde in den vergangenen Jahren das Haar der deutschen Bundeskanzlerin Angela Merkel und anderer PolitikerInnen thematisiert. Die Frisur einer einzelnen Person kann in diesem Sinne also auch zum Markenzeichen, ob gewollt oder nicht, und sogar zum Gegenstand der Diskussion einer ganzen Bevölkerungsgruppe werden. Berühmte Persönlichkeiten innerhalb der Popkultur, wie ehemals Elvis Presley oder auch Amy Winehouse, nutzten und nutzen mitunter den Wiedererkennungseffekt ihrer Frisuren für ihren Erfolg.

Auch wenn es biologisch-medizinisch gesehen für uns keine Lebensnotwendigkeit darstellt, so spielt das Haar in psycho-sozialer und kulturgeschichtlicher Hinsicht eine zentrale Rolle in unserem Leben³⁴, dient als Mittel der Selbstinszenierung und ist, wie jedes andere äußerliche Merkmal, Bedingung, Auslöser und wichtiger Faktor der zwischenmenschlichen Kommunikation.

³³ vgl. Vogt, 2013a, S. 27

³⁴ vgl. Amann-Edelkott, 2013, S. 49

2

*Kulturgeschichte
des Haares*



Abb. 2: Mantelperücke und Doppelperücke, Amenemopet und seine Frau, ägyptisch, um 1300 v. Chr.

Kulturgeschichte des Haares

2.1 Frisuren und Haarmoden von der Antike bis zur Gegenwart

Die folgenden Kapitel sollen einen Überblick über die Geschichte der Frisur geben und stellen eine Grundlage für weitere Ausführungen dar. Denn die Art und Weise, wie das Kopfhaar getragen wird, schließt Körperdiskurse immer mit ein. Je nach Epoche wird dabei tendenziell ein Fokus auf das weibliche Haar gelegt, da dieses häufiger Veränderungen unterlag als das der Männer. Weiters waren und sind Frauen mit wenigen Ausnahmen jenes Geschlecht, das stärker einem Schmuckzwang unterlag und unterliegt – interessant, wenn man die Tierwelt betrachtet, bei der es genau umgekehrt ist. Auch stehen die Frisuren der höheren Gesellschaftsschichten im Mittelpunkt, da diese oft die Moden vorgaben und auch über einen größeren Variantenreichtum verfügten, während die ärmere Bevölkerung häufig abgewandelte und vereinfachte Formen übernahm.

2.1.1 Antike

Dass Menschen bereits sehr früh viel Wert auf Pflege und Kultivierung ihres Haares legten, lassen Grabfunde aus dem 5. Jahrtausend v. Chr. vermuten. Aus der Zeit der antiken Hochkulturen existieren sowohl Haarnadeln, Käämme, Rasiermesser und auch Spiegel. Älteste ägyptische Denkmäler geben Hinweise auf

längeres, gelockt getragenes Haar und einen spitzen Kinnbart bei Männern. Vermutlich durch den problemlosen Zugang zu Wasser erklärbar, wandelte sich das Bild der Ägypter schon bald und vor allem Pharaonen und höhere Beamte begannen sich aus hygienischen Gründen zu rasieren. Um sich vor Ungeziefer und Schmutz zu schützen, schor man beinahe den gesamten Körper. Oberlippen- und Kinnbart verschwanden, ebenso wurden Körper-, Achsel und möglicherweise auch Schamhaare entfernt. Die Tatsache, dass gleichzeitig der künstlich angebrachte *Königsbart* bei höheren Ständen in Mode kam, lässt vermuten, dass die Entfernung der Haare aus Reinlichkeitsgründen geschah. Ebenso trat die Perücke in Erscheinung, die über dem eigenen, kurz geschnittenen Haar getragen wurde. Mumien- und andere Funde dieser Zeit zeigen jedoch, dass dies nicht ausschließlich der Fall war. Manche Gräber brachten auch das natürliche Haar der Ägypter, das vor allem bei Frauen bis weit auf den Rücken reichen konnte, zum Vorschein³⁵.

Die Kurzhaarfrisur war bei vielen Männern des Alten Reiches – gemeint ist die älteste der drei klassischen Perioden des alten Ägypten – durch alle sozialen Schichten hindurch vertreten, hingegen gehörte die halblange *Strähnenfrisur-Perücke* zur häufigsten Tracht der oberen Schichten und war dort lange Zeit sehr beliebt. Die ägyptische Perücke existierte in zahlreichen Variationen, die sich über die Zeit hinweg ent-

³⁵ vgl. Hurschmann, 1990a, S. 10



Abb. 3: Geometrische Lockenstrukturen, Kopf des Fürsten Naram-Suen, akkadisch, Ende 3. Jahrtausend v. Chr.



Abb. 4: Griechische Melonenfrisur. Porträtkopf der Cleopatra VII., griechisch.

wickelten. Interessant ist, dass die meisten Perücken von Männern und Frauen gleichermaßen getragen wurden und diesbezüglich keine Trennung nach Geschlechtern gemacht wurde. Nicht nur im Alten Reich, sondern während der Gesamtzeit der ägyptischen Kultur war die *Lockenperücke* sehr beliebt, bei der die einzelnen Locken waagrecht in Reihen übereinander angebracht waren und zwischen diesen Reihen wie abgesteppt wirkten³⁶. Zur Zeit des Neuen Reiches wurden die *Mantelperücke* und die *Doppelperücke* (Abb.2) eingeführt. Bei der *Mantelperücke* handelte es sich um eine sehr lange Perücke, bei der die Haare weit über den Rücken, zum Teil bis zum Oberschenkel hinunter reichten. Um die schweren Haarmassen aufzulockern, wurden die Enden mehrerer Zöpfe zusammengedreht und formten sich zu Fransen. Die *Doppelperücke* war eine in zwei Teilen aufgebaute Frisur, von der ein Teil vom Scheitelpunkt beginnend nach hinten verlief, der zweite Teil, bestehend aus zwei breiten Haarpartien, von hinten kommend nach vorne geführt wurde³⁷. Auch Kindern wurde zwischen dem 4. und 14. Lebensjahr üblicherweise der Kopf geschoren, bis auf eine Strähne an der rechten Seite des Kopfes, die sogenannte *Jugendlocke* in Form eines herabhängenden Zopfes, dessen Spitze schneckenförmig eingedreht war. Als Zeichen der Beendigung der Kindheit, der Trennung vom Elternhaus und des Eintritts in das öffentlich gesellschaftliche Leben wurde diese in einem rituellen Akt im Alter von 14 Jahren abgeschnitten³⁸. Die Tradition der einzelnen Haarsträhne kennt man auch von anderen Völkern. „Immer dann, wenn das Haar des Kindes geschnitten wird, um es von Ungeziefer zu befreien, läßt man eine Locke an der Seite hängen, damit die Seele einen Zufluchtsort behält.“³⁹

³⁶ vgl. Hurschmann, 1990a, S. 11

³⁷ vgl. ebd., S. 14

³⁸ vgl. ebd., S. 16-17

³⁹ Bolt, 2001, S. 108

Ähnlich verhielt es sich bei den Sumerern, bei denen Männer sich den Kopf rasierten und auf Perücken und falsche Bärte zurückgriffen. Frauen, so vermutet man, ergänzten das eigene lang getragene Haar durch künstliche Haarteile. Ab 2500 v. Chr. kam es zu einer Vermischung der Haartrachten durch die Assyrer. Obwohl anfänglich das Haupthaar noch geschoren wurde, wollten diese nicht auf ihren Bart verzichten, und seit dem Aufstieg zur Großmacht im 12. und 11. Jahrhundert ließen die assyrischen Männer auch ihr Haupthaar wieder wachsen. Was sich zu diesem Zeitpunkt abzeichnen begann, steigerte sich in den folgenden Jahrhunderten zu seiner stärksten Ausprägung: die Schichtung des Barthaars in mehrere übereinander liegende und abwechselnd senkrecht und waagrecht verlaufende Lockenpartien⁴⁰. Geometrische Lockenstrukturen, durch die Akkader (Abb.3) erstmals eingeführt, wurden von den Assyrern aufgegriffen und zu höchster Vollendung geführt⁴¹.

Zahlreiche Fundstücke aus der Zeit der Hochkulturen von Kreta und Mykene, die zwischen 2500 und 1200 v. Chr. datiert wurden, dienen als Belege für unterschiedliche Haartrachten bei Männern und Frauen im antiken Griechenland. Mittellanges Haar, das in lockeren Strähnen in Stirn und Nacken fällt, dürfte eine bei Männern beliebte Frisur gewesen sein. Oberhalb der Lippe waren Männer glattrasiert, jedoch wuchs an den seitlichen Backen ein Bart, der sich zu einem weit nach vorne reichenden *Keilbart* formte⁴².

Auch Griechinnen dürften sich unterschiedlich frisiert haben. Bei einer immer wieder auftauchenden Frisur wurde ein Teil des Haares am Hinterkopf zu einem Knoten gebunden, während am Vorderkopf Strähnen zu unterschied-

lich geformten Locken gedreht wurden. Das Nackenhaar fiel von Bändern gehalten über Schultern und Rücken⁴³. 750 v. Chr. kam es auch in Griechenland zu einer neuen Mode für die Frauen: Die sogenannte *Etagenperücke* kam auf. Der Name dieser Frisur leitete sich von seiner Form, einer treppenartig aufgetürmten Haarmasse, ab, und war mit hoher Wahrscheinlichkeit eine von den Ägyptern kopierte Mode. Die *Perlfrisur*, welche nur kurze Zeit später aufkam und auch von Männern getragen wurde, ließ stilistisch eine Rückbesinnung auf vergangene Moden erkennen⁴⁴. Dabei wurden eckige, runde oder rautenförmige Perlen auf Haarsträhnen gefädelt, diese Perlenschnursträhnen wurden unterschiedlich zueinander angeordnet. Das Haar erschien so vertikal oder horizontal gefurcht⁴⁵.

Ab etwa 400 v. Chr. setzte sich für Männer die Kurzhaarfrisur durch und markierte eine klare Trennung in den Haarmoden der Geschlechter. Das Haar der griechischen Frauen wurde zunehmend straff gebunden, aber dennoch variantenreich getragen. Der typische Haarknoten konnte im Nacken, am Hinterkopf oder an der Stirn getragen werden. Zwei Formen dieser Mode waren die sogenannte *Lampadionfrisur* oder die *Melonenfrisur*⁴⁶ (Abb.4). Darstellungen von männlichen Kurzhaarfrisuren zeigen das Haar häufig als eine dicht am Kopf liegende Masse⁴⁷. Seltener war offenbar eine männliche Frisurenform, bei der das Haar auf dem Rücken zu einem Zopf zusammengebunden war⁴⁸.

Anders als bei den Griechen, die kaum Trachtenvorschriften kannten, bestimmte das Herrscherhaus während der römischen Kaiserzeit über die Haarmode. Durch Porträtkunst und die Verbreitung von Münzbildern erlangte die

40 vgl. Hirschmann, 1990a, S. 22

41 vgl. ebd., S. 23

42 vgl. ebd., S. 25

43 vgl. ebd., S. 26

44 vgl. ebd., S. 27

45 vgl. Strenz, 2001, S. 5

46 vgl. Bolt, 2001, S. 30-31

47 vgl. Strenz, 2001, S. 5

48 vgl. ebd., S. 43



Abb. 5: Römische Nodusfrisur, Portrait der Livia, röm., Anfang 1. Jb. n. Chr.

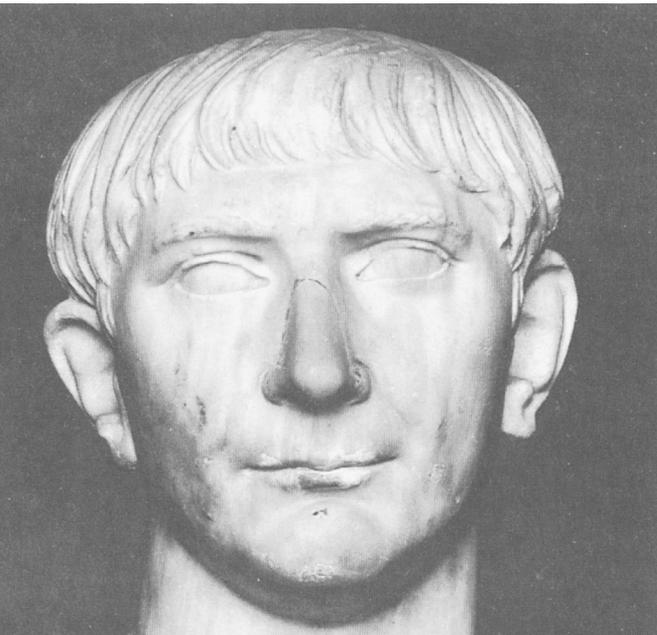


Abb. 6: Römische Fransenfrisur, Portrait des Kaisers Trajan, römisch, Anfang 2. Jb. n. Chr.

Landbevölkerung Kenntnis über das Aussehen der HerrscherInnen. Hier existierte bereits eine Tradition, die sich epochenübergreifend bis heute gehalten hat: Veränderungen der Haartracht wurden häufig zu besonderen Anlässen vollzogen. Über Kaiser Trajan wird beispielsweise gesagt, er habe jeweils zu den Jubiläen seiner langen Regierungszeit auch sein Aussehen verändert und Faustina die Jüngere, Ehefrau des römischen Kaisers Mark Aurel, scheint ihre Frisur immer zur Geburt eines ihrer zahlreichen Kinder geändert zu haben⁴⁹. Bei Frauen war die *Nodusfrisur* (Abb.5) lange Zeit beliebt, bei der das Haar am Oberkopf doppelt gescheitelt wurde und die mittlere Partie nach vorne gekämmt, über eine *Tülle* gerollt und am Stirnansatz festgesteckt wurde. Diese Mode entwickelte sich später zu einer stärkeren und höher aufgetürmten Lockung des vorderen Haars, welches durch künstliche Haarteile unterstützt und von einem Stirnreifen gehalten wurden. Künstliches Haar wurde auch dazu verwendet, um lange geflochtene Zöpfe kranzförmig um den Kopf zu schlingen⁵⁰. Die aufwendige Gestaltung dieser Frisuren, bei denen Locken in Lagen stufenweise über der Stirn getürmt wurden, führte dazu, dass manche Damen viele Stunden am Tag mit der Brennschere verbrachten. Diese prächtigen „Lockengebäude“ waren nur von vorne zu betrachten, der Hinterkopf musste außer Sicht gehalten werden⁵¹. Die Frau des Kaisers Commodus, Crispina, hatte großen Einfluss auf die Haarmoden der Frauen und gab eine Mode vor, bei der das Haar kopfnah in Wellen nach hinten in den Nacken geführt wurde. Die Haarenden wurden mit einem wirbelartigen Knoten aus Kunsthaar, „Chignon“⁵² genannt, am Hinterkopf verflochten.

⁴⁹ vgl. Bolt, 2001, S. 38

⁵⁰ vgl. Hurschmann, 1990a, S. 30

⁵¹ vgl. Baldson, 1979, S. 284

⁵² Brutscher, 1990a, S. 243

Das Aussehen der Männer knüpfte an die vom antiken Griechenland bekannte Kurzhaarfrisur an. Sowohl unter Augustus, als auch unter Trajan wurde die *Fransenfrisur* (Abb.6) getragen, die das Haar in einzelnen Strähnen genau angeordnet in die Stirn ragen ließ. Dabei entwickelte sich eine Vorliebe, die Haarbüschel an Stirn und Seite voluminöser zu halten als jene im Nacken⁵³. Der schon bei den antiken Griechen aufgekommene „Strategenbart (Strategos = Feldherr)“⁵⁴, der seinen Namen den vielen Darstellungen griechischer Feldherren zu verdanken hat, war auch bei den römischen Männern nach wie vor beliebt.

Bereits in der Antike existierte eine Reihe von Hausmittelchen, um das eigene Haar zu pflegen und zu stärken. Auch die Berufsgruppe der Friseure und Barbieri, die weit verbreitet war, war höchst angesehen und arbeitete für die gesamte Bevölkerung⁵⁵. Ab etwa Mitte des 5. Jahrhunderts n. Chr. wurden Diademe als Haarschmuck verwendet, die sowohl im offenen als auch geknoteten Haar getragen wurden⁵⁶.

2.1.2 Mittelalter

Die Menschen des Mittelalters waren noch stark in antiken Vorstellungen vom Haar verhaftet, was unter anderem bedeutet, dass es einen stark symbolbeladenen Teil des Körpers darstellte. Auch bestimmte Formen des Aberglaubens hatten sich gehalten. Wie in antiken Zeiten traute man Rothaarigen nicht über den Weg und ebenso existierten Legenden über ‚magische‘ Bärte, die selbst nach dem Tod eines Helden weiter wuchsen und so dessen Wert und ewiges Leben kennzeichneten⁵⁷.

53 vgl. Bolt, 2001, S. 39-41

54 Hurschmann, 1990a, S. 30

55 vgl. Hurschmann, 1990a, S. 23

56 vgl. ebd., S. 28 u. 34

Obwohl es im frühen Mittelalter als große Entehrung verstanden wurde, einen Menschen seines Haares zu berauben und sogar Gesetze existierten, die das „Ausreißen von Haar oder Bart mit schweren Körper- oder Geldstrafen“⁵⁸ ahndeten, trugen Männer ihr Haupthaar in der Regel kurz. Eine typische Form des Bartes war ein kurz geschnittener Kinnbart und ein Schnurrbart, der lediglich die oberen Mundwinkel bedeckte, den Bereich direkt unterhalb der Nase jedoch frei ließ. Ab dem 11. Jahrhundert n. Chr. kam es, beeinflusst durch die französische Mode, zu einem Wandel, der vor allem von deutschen Kirchenkreisen nicht gern gesehen war: das Abrasieren der Bärte. Diese Tendenz zur glatten Gesichtern hielt sich bis ins 14. Jahrhundert.

Eine gewisse Kleiderordnung für Frauen in Zusammenhang mit dem Haar, die im Mittelalter umgesetzt wurde, geht auf den Apostel Paulus zurück. Verheiratete Frauen hatten in der Öffentlichkeit ihr Haar durch Hauben oder sogenannte *Gebende* (Abb.7) zu bedecken und es war Zeichen ihrer Abhängigkeit vom Mann, dass lediglich er das Recht hatte sie ohne Schleier oder Haube zu sehen⁵⁹. Eine erwachsene Frau, die ihr Haar offen zeigte, kennzeichnete sich selbst als Randfigur der Gesellschaft und wurde als Hure oder Hexe betrachtet, was ihr durchaus zum Verhängnis werden, und ihr Leben kosten konnte⁶⁰. Ebenfalls durch den Einfluss der Franzosen entwickelte sich ab dem 12. Jahrhundert eine neue Mode für die ‚bessere‘ Gesellschaft. Junge Männer rasierten sich das Haar oberhalb der Stirn, ließen es im hinteren Bereich des Kopfes länger wachsen und legten es in Locken. In hohen Kreisen des Adels und vornehmen Bürgertums trugen sowohl Frauen als auch Männer über einen längeren Zeitraum hinweg langes und gelocktes Haar.

57 vgl. Hurschmann, 1990b, S. 53

58 ebd., S. 55

59 vgl. ebd., S. 55

60 vgl. Brox, 2013, S. 46



Abb. 7: Gebende, Bildnis einer jungen Frau, Petrus Christus, Mitte 15. Jh.



Abb. 8: Schlingenförmige Zöpfe, Die Prinzessin, Ausschnitt „St. Georg und der Drache“, Oberrheinischer Meister, 15. Jh.

Kurzes Haar kennzeichnete hingegen Bauern und Knechte, deren Aussehen in starkem Gegensatz zum Adel stand. Bäuerinnen und Mägde mussten ab einem gewissen Alter ihr Haar sogar in der Kirche bedeckt halten. Lediglich junge Mädchen waren von diesem Gesetz ausgenommen und trugen langes Haar entweder offen oder auf dem Rücken zu Zöpfen geflochten⁶¹. Die Tonsur, eine übliche Frisur unter christlich Geistlichen, wird in Kapitel 3.2.1 beschrieben. Da Haarausfall und Kahlköpfigkeit im Mittelalter als großes Leid begriffen wurden, gab es eine Vielzahl an Tinkturen, die das Haarwachstum fördern sollten. Auch war die bevorzugte Haarfarbe blond, weswegen sich Rezepte für Haarfärbemittel großer Beliebtheit erfreuten⁶².

Im 14. Jahrhundert vollzog sich eine grundlegende Umstrukturierung der Gesellschaft mit dem Emporkommen einer völlig neuen Schicht, dem Bürgertum. Nachdem die Pest, die viele Leben gefordert hatte, als überwunden galt, entfachte in der spätmittelalterlichen, europäischen Kultur eine neue Lebenslust, mit der ein besonderes Interesse an Mode im Sinn ständig wechselnder Vorlieben, Übertreibungen und einer „Stilisierung der Körperformen“⁶³ einher ging. War bisher das Haar, allen voran das verheirateter Frauen, verdeckt, entwickelten sich nun aufwändige Frisuren, die sich von den Höfen Frankreichs kommend, bald auf einen weiten Teil der Bevölkerung ausbreitete. Das körperliche Ideal der Frauen war schmal und zierlich, wobei die Größe des Kopfes durch üppige Flechtfrisuren oder Hauben betont wurde. Eine beliebte Form der Haartracht seit dem 14. Jahrhundert waren zwei geflochtene Zöpfe, die schlingenförmig an beiden Seiten des Gesichtes herabgingen

⁶¹ vgl. Brox, 2013, S. 56

⁶² vgl. ebd., S. 57

⁶³ Scholz, 1990a, S. 59

⁶⁴ vgl. ebd., S. 60

und die Ohren einfassten⁶⁴ (Abb.8). Die Kopfbedeckungen für verheiratete Frauen erlebten in Form von großen und komplizierten Hauben erneut einen Aufschwung. Da teuer und aufwändig gestaltet, blieb diese Art des Kopfschmuckes lediglich eleganten und gut situierten Damen vorbehalten und existierte in einer Fülle an unterschiedlichen Formen, beispielsweise als „Hörnerhaube“, „Hennin“ oder „Flügelhaube“⁶⁵. Kombiniert wurden diese mit einem künstlich höher verlegten Haaransatz, um die Stirn höher wirken zu lassen, was den Frauen einen „madonnenhaften Ausdruck“⁶⁶ verlieh. Störende Haare wurden rasiert, gezupft oder mit einem Bimsstein abgeschabt⁶⁷.

Die Haartracht der Männer des Adels und des höheren Bürgertums zeichnete sich im 14. Jahrhundert noch durch halblanges Haar und Bart aus, allerdings blieben bald nur noch ältere Männer bärtig, während die jungen ein jüngerhaftes Aussehen bevorzugten und sich glatt zu rasieren begannen. Hinzu kamen Stirnfransen, die mit Hilfe von Brenneisen nach innen gedreht wurden. Zwischenzeitlich wurde das Haar kürzer, einer umgedrehten Schale ähnelnd, getragen, um sich jedoch bald wieder durch längeres Haar von der einfachen Bevölkerungsschicht abzuheben. Perücken oder eingeflochtene Seidenschnüre halfen schütter werdendes Haar zu verbergen und auch Tinkturen gegen Haarausfall waren bekannt.

Das einfache Volk nahm die Moden des Adels und Bürgertums kaum oder nur mit Verspätung auf, wobei viele Elemente durch einfachere Mittel ersetzt wurden. So waren die Flechtfrisuren der einfachen Frauen weniger aufwändig und anstatt der prunkvollen Hauben, mit denen reiche, verheiratete Frauen ihr Haar bedeckten, wurde ein einfaches Kopftuch

verwendet⁶⁸. Eine Neuerung des Hoch- bis Spätmittelalters stellte ein Gesetz dar, das verwitweten Frauen erlaubte, nach dem Tod des Mannes ihr Haar wieder offen zu tragen⁶⁹.

2.1.3 Renaissance

Die Renaissance war durch eine Weltanschauung, die den Menschen in den Mittelpunkt stellte, gekennzeichnet, was zur Folge hatte, dass neue Erziehungs- und Bildungsideale herrschten. Ziel des Lebens sollte nun die Formung der eigenen Persönlichkeit sein. Besonders in Italien erlebten diese neuen Ansichten einen schnellen Durchbruch. Der noch im Mittelalter übliche Haubenzwang lockerte sich. Was aber nach wie vor als Schönheitsideal galt, war die künstlich nach oben verlegte Stirn, die durch das Ausreißen der Stirnhaare erreicht wurde; der Effekt wurde durch das Zupfen der Brauen noch verstärkt. Viele Gemälde aus dieser Zeit zeigen Frauen und Mädchen im Profil – vermutlich um die gerundete hohe Stirn zu betonen, die nicht nur als äußerst schön galt, sondern auch ein Zeichen von Klugheit war⁷⁰. Die italienischen Frauen trugen ihr Haar stets schlichter als jene in den nördlichen Ländern. Trotzdem waren zu Beginn des 15. Jahrhunderts riesige, ballonartige Aufbauten auf dem Hinterkopf üblich, die von Bändern gehalten wurden. Die das Haar verdeckenden Schleier und Hauben verschwanden, es wurden höchstens Haarnetze oder kleine Häubchen am Hinterkopf getragen. Als einfache Tagesfrisur, und vor allem auch für Frauen aus einfacheren Gesellschaftsschichten, blieb die aus dem Mittelalter bekannte Frisur mit um den Kopf geschlungenen Zöpfen beliebt. Um ihren Reichtum zu zeigen, trugen gutsituierte Damen bei

65 Hurschmann, 1990b, S. 61

66 Brox, 2013, S. 58

67 vgl. Scholz, 1990a, S. 61-62

68 vgl. Scholz, 1990a, S. 63-64

69 vgl. Brox, 2013, S. 53

70 vgl. Scholz, 1990b, S. 67



Abb. 9: Mittelscheitelfrisur, Bildnis einer jungen Frau, Werkstatt Ghirlandaio, um 1490



Abb. 10: Männerfrisur, Bildnis eines jungen Mannes, Jacometto Veneziano, letztes Viertel 15. Jh.

festlichen Anlässen aufwändige Steckfrisuren, in die Perlen, Bänder und Haarnetze eingeflochten waren⁷¹. Das Haar wurde bald in der Mitte gescheitelt, glatt nach unten geführt und am Hinterkopf geknotet. Seitlich darunter hervor kamen zwei Strähnen, die in Wellen gelegt wurden und das Gesicht kinnhoch umrahmten (Abb.9). Bei einer sehr alltagstauglichen Variante der Mittelscheitel-Frisur wurde das Haar glatt an den Seiten hinunter, dann in einem Bogen nach hinten geführt und dort verknötet oder zu einem Zopf geflochten. Der Hinterkopf wurde durch eine darüberliegende Haube oder ein Haarnetz bedeckt⁷². Um die Haare voluminöser erscheinen zu lassen und manche Flechtfrisuren erst zu ermöglichen, griffen die Frauen zu künstlichen Haarteilen, die meist aus Flachs gefertigt waren und ins eigene Haar eingearbeitet wurden⁷³. Weiterhin war Blond die begehrteste aller Haarfarben. Die von Natur aus dunkler pigmentierten Haare der Italienerinnen wurden in aufwendigen Verfahren mit selbst gemischten Bleichmitteln aufgehellt, was nicht ungefährlich war, denn die Mittel konnten die Kopfhaut ernsthaft schädigen⁷⁴. Bei Männern war eine Art Pagenkopf modern, in der Form einer umgedrehten Schüssel, aber mit etwas längerem Haar seitlich und im Nacken. Der Übergang zwischen Stirnhaar und Seitenhaar war nicht wie in der deutschen Renaissance kantig, sondern verlief in einer weichen Kurve nach hinten (Abb.10). Gegen Ende des 15. Jahrhunderts trugen vor allem jüngere Männer eine halblange Lockenfrisur, bei der das Haar unterschiedlich stark gewellt bzw. gekräuselt wurde, und deren Herstellung und Pflege viel Zeit in Anspruch nahm. Das jugendliche Aussehen wurde durch Bartlosigkeit unterstrichen. Lediglich ältere Männer trugen einen Bart als Zeichen der Würde⁷⁵.

71 vgl. Scholz, 1990b, S. 69

72 vgl. ebd., S. 71

73 vgl. Brox, 2013, S. 58

74 vgl. Scholz, 1990b, S. 73

Mit dem 16. Jahrhundert, der Zeit der Hochrenaissance, änderte sich einiges im Aussehen der Frauen. In der Körperform zeigte sich ein erhöhtes Selbstwertgefühl des Menschen und machte sie fülliger. Das Schönheitsideal des zierlich jugendlichen Körpers existierte in dieser Form nicht mehr. Die Stirn sollte mehr breit als hoch sein, weswegen man aufhörte die Stirnhaare zu zupfen. Ebenso bekamen die Augenbrauen ihre natürliche Form zurück. Die bevorzugte Haarfarbe war zwar nach wie vor blond, ein leichter roter oder brauner Stich war jedoch modisch; die Frisuren wurden schlichter. Eine Form der Frisur war das halblang und glatt herabfallende Haar, dessen untere Partie lose in ein beutelförmiges Netz gelegt wurde⁷⁶. Zu besonderen Anlässen wurde jedoch auf schmückende Elemente zurückgegriffen. Eine Rolle, die das Gesicht diademartig rahmte und über die Mitte des Kopfes angelegt war, wurde häufig getragen. Beliebt war auch der sogenannte *Balzo*, eine turbanförmige Kappe, die auf dem Hinterkopf saß und den Großteil des hinteren Haares verdeckte. Sowohl Frauen als auch Männer verwendeten viel Zeit auf die Schönheitspflege. Das Haar wurde nicht nur gewaschen und frisiert, sondern auch parfümiert und in aufwändigen Verfahren gefärbt. Eine beliebte Farbe stellte das sogenannte Tizianrot dar, dessen Name auf den Maler Tizian zurück geht, der diese Haarfarbe häufig in seinen Gemälden darstellte⁷⁷.

Nachdem bei Männern lange Zeit die Glattrasur im Vordergrund stand, wurde in der Hochrenaissance wieder Wert auf ein sehr männliches Aussehen gelegt. Dieses sollte erreicht werden, indem sowohl der Bart in die Gesichter der Männer zurückkehrte, als auch das Haar wieder kürzer getragen wurde. Ver-

schiedene Bartmoden standen im Mittelpunkt männlichen Interesses. Es wurden unterschiedliche Formen, beispielsweise der spatenförmige, der gegabelte, oder ein breiter nicht all zu langer und an den Ecken gerundeter Bart getragen. Bei besonderen Gelegenheiten wurde dieser auch gelockt, parfümiert, gewachst oder gepudert⁷⁸.

Weiter nördlich, in Frankreich, England und Deutschland, entstanden eigene, von Italien unabhängige Erscheinungen der Haartracht. Eine steife, durch ein Drahtgestell gestützte und reich verzierte Haube, *bonnet* genannt, die am Hinterkopf saß, stellte ein beliebtes weibliches Accessoire der Nordwesteuropäerinnen dar. Weiters existierte eine hufeisenförmige Haube, die in ihrer Gesamterscheinung kleiner war und ebenfalls am Hinterkopf getragen wurde. Unterschiedlichste Varianten der Flechtfrisur, bei denen die Zöpfe kranzförmig oder die Ohren einkreisend am Kopf festgesteckt wurden, waren üblich. Das Haar völlig unbedeckt zu lassen war im Alltag ungewöhnlich und wurde ausschließlich bei sehr jungen Mädchen gesehen⁷⁹. Reformation und Bauernkriege führten dazu, dass sich das Leben der Bevölkerung veränderte, was sich auch in Äußerlichkeiten widerspiegelte. Nur höfische Damen trugen noch aufwändig gestaltete Frisuren. Bäuerinnen und auch bürgerliche Frauen hatten ihr Haar meist unsichtbar unter einer Haube verborgen, die nur die gescheitelte Stirnpartie frei ließ und weiterhin als Hinweis auf die Unterordnung der Frau zu sehen ist. Auch nordwesteuropäische Männer wandten sich, wie die Italiener, wieder einer Haartracht zu, die weniger Pflege und Aufwand benötigte, als die zuletzt getragenen Lockenfrisuren⁸⁰. Das männliche Haar wurde kürzer und auch der Bart kam wieder in

75 vgl. Scholz, 1990b, S. 74

76 vgl. ebd., S. 76-77

77 vgl. ebd., S. 79

78 vgl. Scholz, 1990b, S. 80

79 vgl. ebd., S. 83

80 vgl. ebd., S. 84-85



Abb. 11: Selbstbildnis, Heinrich Aldegrever, 1537



Abb. 12: Hochsteckfrisur mit Halskrause, Königin Anna von Spanien, Alonso Sánchez Coello, 1571

Mode. Auch bei der männlichen Bevölkerung stellte eine Ausdehnung in die Breite das Ideal dar, weswegen der Bart waagrecht gestutzt wurde, um das Gesicht breiter wirken zu lassen (Abb.11). Das Haupthaar, vom Scheitelpunkt in alle Richtungen gekämmt, wurde auf Ohrlänge geschnitten und der ‚Pony‘ setzte sich etwas ab und war noch kürzer gehalten⁸¹.

Ab Mitte des 16. Jahrhunderts ging vom habsburgisch-spanischen Hof die Gegenreformation aus, welche die Lebensfreude, die bisher wesentliches Kennzeichen der Renaissance war, rückgängig zu machen versuchte und zu einer körperfeindlichen Einstellung führte. Die dadurch entstandenen Moden in Kleidung und Haartracht gingen nach und nach auch auf die übrigen Länder über. Natürlichkeit im Aussehen wandelte sich in kühle Unnahbarkeit. Besonders stark zeigte sich eine Verneinung weiblicher Rundungen in den hochgeschlossenen und engen, korsettartigen Kleidern dieser Zeit, aber auch auf den Köpfen kam es zu einem beträchtlichen Wandel. Die Vielfalt der Frisuren, aus denen Frauen nach individuellem Geschmack wählen konnten, verschwand. Das Haar wurde, wie auch die Mode, streng und elegant. Da die Halskrause Teil des Kleides war, musste das Haar hochgesteckt getragen werden, weil es sonst zu Engpässen im Nacken gekommen wäre. Je breiter die Krausen im Laufe der Zeit wurden, desto höher mussten die Frisurtürme ausfallen. Man griff zwischenzeitlich auf die Mode des hochverlegten Haaransatzes zurück, zupfte diesen aber in zwei Bögen, sodass das Gesicht herzförmig erschien (Abb.12). Das Haar wurde in der Mitte gescheitelt, dann aber streng nach hinten gekämmt und wulstartig oberhalb der Stirn drapiert. Das In-die-Höhe-Türmen des Haares steigerte sich immer

⁸¹ vgl. Scholz, 1990b, S. 88

weiter, und formte sich mit Hilfe eines Drahtgestells schließlich zu einem schmalen pyramidenförmigen Turm, der an der Spitze durch Diademe oder die sogenannte *Toque*, ein kleines Hütchen mit schmalen Rand, geschmückt wurde und in der höfischen Mode lange modern blieb. Diese hochstilisierte Mode des königlichen Hofes erreichte freilich nicht das einfache Volk. Hier wurden nach wie vor schlichte Frisuren getragen, die man durch Hauben oder Kopftücher bedeckte⁸².

In England entwickelten sich unter Elisabeth I. – durch die typischen Spitzenkrägen ebenfalls notwendig gewordenen – Haartürme, die denen der spanischen Mode in der Höhe um nichts nachstanden, jedoch anfänglich aus zahlreichen kleinen Locken bestanden. Gegen Ende des 16. Jahrhunderts blieben lediglich sogenannte *Schmachtlocken* im Bereich der Ohren bestehen. Dafür wölbte sich die Haarmasse nun steil über die Stirn nach oben zu einem voluminösen Ballon, der ab und an durch kleine Haarstecker verziert wurde⁸³.

Auch in der Spätrenaissance unterwarf man sich in Italien der Strenge, der vom spanischen Hof vorgegebenen Mode, kaum. Nach wie vor galten weibliche Körperformen als schön und Blond oder Rotblond als begehrteste Haarfarbe. Wer es sich leisten konnte ließ sich Perücken aus echtem blonden Haar anfertigen. Ärmere Familien verkauften dazu das Haar ihrer Töchter und von der Französischen Königin Margarete von Valois ist überliefert, sie habe eigens blonde Bedienstete angestellt, um deren Haar verwenden zu können⁸⁴. Männerhaar hingegen war allgemein dunkel bis schwarz und generell einheitlicher als das der Frauen. Das Haupthaar wurde kurz getragen und zeigt wenig Variation.



Abb. 13: Spitzer Bart, M. du Guast, Atelier François Clouet, 1576

Dafür war der Bart noch immer bedeutsam. Da in der Spätrenaissance ein schmales Gesicht als schön galt, musste der waagrecht gestutzte Bart einem spitzen Kinnbart weichen (Abb.13). In mehreren Varianten getragen, handelt es sich dabei, je nach Grad der Spitze, um einen *Stiletto-Bart*, einen *Marquissette-Bart* oder *spatenförmigen Bart*. Alle diese Bartformen wurden gern mit einem Schnurrbart kombiniert, intensiv gepflegt und teilweise rötlich gefärbt⁸⁵.

82 vgl. Scholz, 1990b, S. 88-89

83 vgl. ebd., S. 91

84 vgl. Scholz, 1990b, S. 92-93

85 vgl. ebd., S. 93-95



Abb. 14: *Infantin Maria Theresia, Diego Velázquez, um 1652/53*



Abb. 15: *Liebeslocke, Henri II. de Lorraine, Duc de Guise, Anthonis van Dyck, ca. 1634*

2.1.4 Barock

Der Dreißigjährige Krieg, dessen Wurzeln sich in Religions- und Hegemonialkonflikten finden, forderte zahlreiche Opfer innerhalb der europäischen Gesellschaft und schwächte die Monarchie Frankreichs und Englands. In Zeiten des Krieges lebte der Adel besonders prunkvoll, da ein mögliches Ende des Reichtums voll ausgekostet werden wollte. Um ihren Missmut gegenüber dem Königshaus zu zeigen, protestierten in England sogenannte *Roundheads* mit schlicht-kurzem Haarschnitt gegen den höfischen Luxus. Im Gegenzug gelang in Frankreich Ludwig XIV. die Machtentfaltung, dessen prunkvolles höfisches Leben Vorbild für die Fürstenhäuser Europas wurde. Mit ihm entwickelte sich schlussendlich die Perücke zum würdevollen Standessymbol⁸⁶.

Während der Renaissance waren Frisuren und Haarstile regional unterschiedlich, ab 1630 setzte sich jedoch eine europäisch einheitliche Mode durch. Das Haar der Frauen sank von den Hinterköpfen herab, gleichzeitig verschwanden die großen Halskrausen, als seien sie vom Haar davon geschoben worden, und verwandelten sich in weiche Spitzenbesätze, die sich geschmeidig um den Hals legten⁸⁷. Das Haar hing nun bis über die Ohren herab und wurde häufig voluminös gekräuselt. Als kleiner Federbusch, sogenannte *Garcettes*, wurden die kurzen glatten Stirnfransen bezeichnet. Im Nacken war das Haar jedoch länger und wurde zu einem *Chignon*, einem typischen Haarknoten, gedreht. Eine extreme Form der seitlichen Locken entwickelte sich in Spanien und erinnerte in ihrer Form an ägyptische Perücken (Abb.14). Zu dieser Zeit kam auch eine neue Technik zur Formung kleiner Locken auf – das Papillotieren. Während einfache Bürgerinnen

⁸⁶ vgl. *Jedding-Gesterling, 1990a, S. 97*

⁸⁷ vgl. *ebd., S. 97*

⁸⁸ *ebd., S. 97*

ihr Haar selbst pflegten, etablierte sich Monsieur Champagne als „erster Damenfriseur am Pariser Hof“⁸⁸.

Auch die Männer trugen ihr Haar wieder länger und griffen ebenso wie die Frauen zu Locken formenden Techniken. Der Bart wurde jedoch wieder kürzer. Eine besondere Eigenart des Barock stellt die sogenannte *Liebeslocke* dar, die zwar hauptsächlich von Männern getragen wurde, aber auch bei der einen oder anderen Frau vorkam. Es handelte sich dabei um eine einzelne Locke, die länger als das übrige Haar gehalten wurde, üblicherweise auf die linke Schulter hinab hing und manchmal mit einer Schleife der/des Liebsten verziert war (Abb.15). Diese Locke öffentlich zu tragen bedeutete die Liebe zu einer Person offen zur Schau zu stellen und diente somit als Signal der zwischenmenschlichen Kommunikation. Was es bedeutete gleich mehrere solcher Liebeslocken zu tragen, kann man sich vorstellen⁸⁹. Es bleibt jedoch zu betonen, dass das länger getragene Haar eine Mode der jüngeren Männer war. Ältere trugen nach wie vor kürzeres Haar und einen längeren Bart. Für die gewünschte Formung des Oberlippenbartes war mitunter ein Besuch beim Barbier nötig. Da eine pompöse Haartracht unter Ludwig XIV. angebracht erschien, war die Angst vor Haarausfall besonders groß, denn Kahlköpfigkeit galt als unwürdig. Gerade deshalb wurde die Perücke zur luxuriösen Modeerscheinung und 1637 wurde in Paris die erste Innung der Perückenmacher gegründet. Die weite Verbreitung von Perücken erfolgte jedoch erst später⁹⁰.

Stark gelocktes Haar war Zeichen eines gewissen Wohlstandes. Vergleicht man Gemälde aus dieser Zeit, so ist zu sehen, dass in vermögenden Familien alle, sowohl erwachsene Männer und Frauen, als auch Kinder, ihr Haar gelockt

trugen. Das Haar der Familienmitglieder aus einfachen Verhältnissen fiel hingegen auffallend gerade aus. Dies ist nur allzu verständlich, denn Locken zu drehen war sehr zeitaufwändig und erforderte den Besitz bestimmter Hilfsmittel. Durch den Sieg der frommen und strengen Puritaner in England verschwand das lange Haar nach und nach von den Köpfen der Männer, denn es „sei [...] eine der sündigsten Moden, die von ungläubigen Völkern, Barbaren und Teufelsanbetern getragen worden sei“⁹¹. Teile des Klerus in mehreren Teilen Europas stellten sich quer. Langhaarigen und aufwändig frisierten Männer wurde die Hölle gewünscht und teilweise auch die Kommunion verwehrt⁹².

Nachdem Ludwig XIV. Paris 1661 zum Mittelpunkt Europas machte und es auch in England mit Karl II. zu einer Zuwendung zum höfischen Luxus kam, überwogen erneut außergewöhnliche Lockenfrisuren, die zum Teil aus heutiger Sicht regelrecht lächerlich wirken. Der *Hurluberlu-Stil* (Abb.16), bei dem zahlreiche kleine Löckchen den Kopf bedeckten und



Abb. 16: *Hurluberlu* (Kohlkopffrisur), Eleonore Magdalena von Pfalz-Neuburg, Österreichischer Hofmaler (?), um 1680

89 vgl. Jedding-Gesterling, 1990a, S. 99

90 vgl. ebd., S. 100

91 ebd., S. 104

92 vgl. ebd., S. 105



Abb. 17: Fontanage, Maria II., Gemahlin Wilhelms III. von Oranien, Königin von England, P. Schenk, Niederlande, 1688



Abb. 18: Allonge-Perücke, Leopold I., Duc de Lorraine, Nicolas Dupuy, 1703

ihm die Form eines Kohlkopfes gaben, weswegen er auch *Kohlkopfrisur* genannt wurde, blieb bis in die 1680er Jahre modern. Die Lockenberge türmten sich, die Ohren bedeckend, in die Breite und wurden nur im Nacken zu einem Knoten zusammengefasst. Frauen aus niedrigeren Ständen war diese Frisur verboten und Verstöße wurden bestraft⁹³. Einen neuen Abschnitt barocker Frisuren markierte die sogenannte *Fontanage* (Abb.17). Die Frisur bestand aus einem übermäßig hohen, über ein Drahtgestell oder Kissen, aufgetürmten Lockenberg, der obendrein noch mit einem gestärkten Spitzenhäubchen ‚gekrönt‘ wurde. Um diesem Stabilität zu verleihen, kamen Metallstäbe zum Einsatz und es wurde sogar überlegt, zum Zweck der besseren Haftung bereits im Säuglingsalter den Kopf abzuflachen. Neu war, dass Schwarz zu einer beliebten Farbe für diese Frisur und das Haar häufig gefärbt wurde. Am Hof von König Ludwig XIV. war die Morgentoilette, zu der auch das Frisieren der Haare gehörte, als öffentliches Ritual bekannt⁹⁴. Auch Männer trugen ihre Locken bevorzugt in die Höhe toupiert, häufig in Form zweier Spitzen⁹⁵.

Die *Allonge-Perücke* (Abb.18), die zum Teil weit über die Schultern bis zur Hüfte reichte, erfreute sich über Frankreichs Grenzen hinaus immer größerer Beliebtheit. Sie wurde von Staatsoberhäuptern, aber auch Ärzten, Rechtsgelehrten, und hohen Beamten getragen. Es gab diese Perücken in verschiedenen Haarfarben, sie konnten durch Parfümieren und Pudern im Aussehen verändert werden. Als *Sonnenkönig*, wie er genannt wurde, besaß Ludwig XIV. freilich eine ganze Reihe solcher Perücken, die er je nach Tageszeit und Beschäftigung variierte. Um unterschiedlichen Anlässen gerecht zu werden, entwickelten sich

93 vgl. Jeddig-Gesterling, 1990a, S. 105-107

94 vgl. Vogt, 2013a, S. 33

95 vgl. Jeddig-Gesterling, 1990a, S. 108-110

Feldzug- oder *Reise-*, und *Knotenperücke*. Da sich Hüte durch die Höhe der künstlichen Frisuren als Kopfbedeckung nicht mehr eigneten, trug man diese häufig unter dem Arm. Aus Menschenhaar hergestellte Perücken waren natürlich sehr kostspielig. Da die Nachfrage jedoch groß war, wurden auch weniger teure Exemplare aus Ross- oder Ziegenhaar gefertigt. Die *Allonge-Perücke* war schließlich so weit verbreitet, dass sich eine Perückensteuer lohnte, die jährlich bezahlt werden musste. Einzig von den Zahlungen verschont blieben staatliche Ordnungsorgane⁹⁶. Die Verbreitung der Perücke ging außerdem mit dem Ende des Bartes einher. Trug Ludwig XIV. zu Beginn seiner Regierungszeit noch einen schmalen Oberlippenbart, so trennte er sich 1680 von ihm und leitete damit eine Mode ein, die 150 Jahre andauern sollte. Lediglich Juden und einige christliche Orden, wie die Kapuziner und Kartäusermönche, behielten den Bart „als gottgewolltes Zeichen der Männlichkeit“⁹⁷.

2.1.5 Rokoko

Das Rokoko stellt die letzte Stilepoche dar, in der es dem Adel gelang sich vom Bürgertum abzuheben. Das Aussehen im allgemeinen und die Frisuren im speziellen erlebten jedoch nach dem Tod Ludwig XIV. einen Wandel. In der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts wurde das Haar schlichter und weniger aufgetürmt getragen, der pompöse Schmuck verschwand. Man trug das Haar lediglich am Hinterkopf zu einem Knoten gebunden und fixierte es mit Bändern oder geflochtenen Zöpfen. Zum monumentalen und prunkvollen Leben, das noch im Barock am französischen Hof herrschte, wurde nun ein Gegenpol gesucht, indem ein Rück-

zug ins Private angestrebt wurde. Wurden zwar die Kleider der Frauen nicht weniger steif, so behielt man doch die einfacheren und luftig-lockeren Frisuren bei⁹⁸. Bei festlichen Anlässen trugen die Damen eine Reihe langer *Stocklocken* (die so hießen, weil sie über ein Lockenholz gebürstet wurden) im Nacken, während kleinere, wie bei den Herren, Stirn und Wangen umspielten. Obendrein wurden die luftigen Frisuren der Frauen weiß gepudert. Dass auch eine spezielle Art sich zu schminken modern wurde, soll hier nur am Rand erwähnt werden: Da es als schön galt, bleiche zarte Haut zu haben, verwendete man weiße Schminke und zog sogar die Adern bläulich nach, um diesen Effekt zu verstärken⁹⁹. Bald schon wurden die Frisuren wieder strenger und steife Lockenrollen wurden, das Gesicht umrahmend, am Haaransatz festgesteckt. Die Frisuren der Frauen waren, vor allem wenn sie gepudert wurden, den Perücken der Männer sehr ähnlich. Neu war eine aufkommende Vorliebe für Asymmetrisches. So wurde beispielsweise ein seitlich über der Stirn sitzender *Pompon* durch Anbringen von Schmuckelementen betont, ebenfalls unregelmäßig herabfallende Locken verstärkten diesen Effekt. Das sehr gängige Haarpuder wurde aus Weizen- oder anderem Stärkemehl hergestellt und unter Zuhilfenahme von Blasebälgen auf das Haar aufgetragen¹⁰⁰. Da es zu einer ungeheuren Verschwendung von Mehl kam, stieg der Preis pro Kilo stark an. Weil man aber am Haarpuder festhalten wollte – war es doch auch eine Möglichkeit das eigene Alter zu verschleiern – wurden alternative Puder gesucht und schließlich spezielle Erden oder Gips verwendet¹⁰¹.

Die im Barock beliebte *Allonge-Perücke* trugen nur noch wenige Leute. Dennoch war auch im Rokoko das Geschäft mit Perücken noch nicht

⁹⁶ vgl. Jedding-Gesterling, 1990a, S. 111-115

⁹⁷ ebd., S. 118

⁹⁸ vgl. ebd., S. 119-120

⁹⁹ vgl. Jedding-Gesterling, 1990b, S. 120

¹⁰⁰ vgl. ebd., S. 121 u. 124

¹⁰¹ vgl. ebd., S. 126

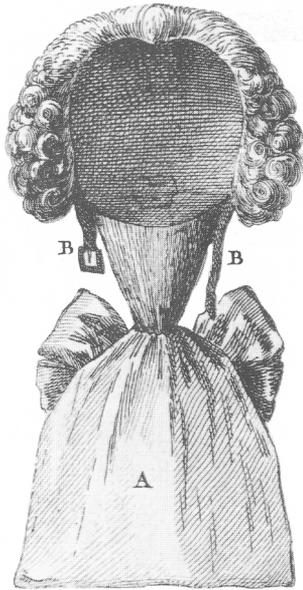


Abb. 19: Beutelperücke aus Diderots Encyclopédie, 1768/69



Abb. 20: poufs au sentiment, Hochfrisur, Frankreich, um 1774

zu Ende. Weit niedriger in ihrem Aufbau, jedoch in einer Vielzahl an Formen, existierten diese häufig „mit Zöpfen, Beuteln und Lockenrollen“¹⁰² vor allem auch für die männliche Bevölkerung. Eine der beliebtesten Herrenperücken war die sogenannte *Beutelperücke* (Abb.19), die ursprünglich für die französische Armee erfunden worden war. Ihr Haar war am Oberkopf in regelmäßige Locken gedreht, wurde im Nacken zusammengebunden und in einem schwarzen, oft noch ausgestopften Beutel verstaut, bevor das Ganze mit einer großen Schleife zusammengehalten wurde.

Ab 1740 wurde die sehr viel billigere *Zopferücke* von vielen Bürgern getragen¹⁰³. Leute, die sich keine Perücke leisten konnten, frisierten ihr eigenes Haar im selben Stil. Der Kult um die Perücke nahm solch ausufernde Formen an, dass im Jahr 1767 in einer Enzyklopädie 115 verschiedene Perücken-Arten beschrieben wurden¹⁰⁴. Perücken dienten jedoch nicht nur zum Ausdruck des individuellen Geschmacks, sondern ließen auch unterschiedliche Berufs- und Standesgruppen erkennen. Bauern und einfache Leute kamen mit dieser Moderscheinung kaum in Berührung. Von Seiten der Bevölkerung wurde ab 1760 Kritik an den Standesunterschieden laut, an die sie durch ihre Geburt gebunden waren. Gleichzeitig eiferten König, Adel und Klerus immer schneller wechselnden Moden nach, denen vor allem die Frauen unterlagen.

Mit der Zeit wurden die Frisuren der Damen wieder komplizierter. Das Haar wurde mit Wolle unterfüttert, um eine gewisse Höhe zu erlangen, und die Nachfrage nach Perücken und künstlichen Haarteilen für die wohlhabende Frau stieg an¹⁰⁵. Durch den Wunsch nach aufwändigeren Frisuren florierte das Handwerk der Damenfriseurin und es wurden

102 vgl. Jedding-Gesterling, 1990b, S. 126

103 vgl. ebd., S. 126-127

104 vgl. ebd., S. 128-130

105 vgl. ebd., S. 135

laufend neue Haarmoden kreiert und vorgeführt. Man müsse „Dichter, Maler und Bildhauer zugleich sein“¹⁰⁶, wenn man Frauenhaar frisieren wolle, hieß es.

Auch begann man in vornehmen Kreisen die Haartürme eigenwillig zu schmücken. Waren es anfänglich Bänder, Federn und Blumen, so trug 1774 die Herzogin von Chartres einen *pouf de circonstance*, in dem kleine Figuren ihrer Familie und Haustiere steckten. Die junge Marie Antoinette, die 1770 Ludwig XVI. geheiratet hatte, sorgte mit immer höheren und reich geschmückten Frisuren, sogenannten *poufs au sentiment* für Aufsehen und inspirierte auch andere Damen dazu, ganze Landschaften (Abb.20) in ihrem Haar zu tragen¹⁰⁷. Der Kult um die hohen Haartürme ging so weit, dass Frauen sich in der Kutsche hinknien oder ihren Kopf hinaushalten mussten und sogar behauptet wurde: „[...] das Gesicht befindet sich jetzt in der Mitte des Körpers“¹⁰⁸. Es musste im Sitzen geschlafen werden, um die Frisur nicht zu zerstören. Schließlich wurden sogar Türstöcke vergrößert und Kutschen abgesenkt. Welch lächerliche Ausmaße die Frisuren der Damen annahmen, zeigen zahlreiche Karikaturen (Abb.21) aus dieser Zeit. Eine Nebenerscheinung der aufwändigen Frisuren, die nur alle paar Wochen erneuert wurden, waren Flohbefall und unangenehme Gerüche¹⁰⁹.

Mit der industriellen Revolution in England fanden Männer wieder zum eigenen Haar zurück. Vorerst wurde es noch im Stil der Perücken frisiert und gepudert, doch ab den 1770er Jahren begannen Freigeister ihr Haar lang, offen und ohne Puder zu tragen. „Zurück zur Natur“¹¹⁰ hatte Rousseau schon Mitte des Jahrhunderts gefordert. Dieser Forderung wurde nun nach und nach gefolgt. Marie Antoi-

nette interpretierte die Natürlichkeit auf ihre Weise. Sie trug Gemüse im Haar weil sie das „viel natürlicher als Blumen“¹¹¹ fand.



Abb. 21: Karikatur mit Haartürmen, England, um 1775

106 vgl. Jedding-Gesterling, 1990b, S. 136

107 vgl. ebd., S. 137-138

108 ebd., S. 139

109 vgl. Jedding-Gesterling, 1990b, S. 140-141

110 ebd., S. 144

111 ebd., S. 148



Abb. 22: Griechische Frisur von Guillaume, Frankreich, Anfang 19. Jh.



Abb. 23: Dandy, Monsieur Rivière, Dominique Ingres, 1805

2.1.6 Revolutionsfrisuren – das Haar zwischen 1789 und 1815

Das Jahr 1789, genauer gesagt der sogenannte Sturm auf die Bastille am 11. Juli, ist allgemein als die Geburtsstunde der Französischen Revolution bekannt. Als einschneidende Ereignisse gehen Revolutionen meist mit einer Veränderung der Mode einher, wodurch die Menschen bewusst oder unbewusst mit dem Bisherigen brechen und möchten, dass alles anders wird. Der Wandel im Aussehen der Bevölkerung durch die Französische Revolution konnte nicht radikaler sein, denn die Unterschiede im Erscheinungsbild der verschiedenen gesellschaftlichen Schichten verschwanden, ganz im Sinne des Mottos *Liberté, égalité, fraternité*. Bei den Frisuren waren die Veränderungen massiv, denn die gepuderten und aufgetürmten Perücken, welche im 17. und 18. Jahrhundert eine große Rolle spielten, hatten ausgedient und wurden von Männern wie Frauen durch kürzeres, natürlich und lose fallendes, manchmal auch absichtlich ungeordnetes Haar ersetzt. Diese neue kurze Haar mode galt „als Zeichen für Demokratie“¹¹². Frauen trugen das Haar häufig seitlich zu einer Art Beutel zusammengebunden. Aber auch die Revolutionsgegner, die nach wie vor dem alten Regime anhingen, benutzten den Kopf als ‚Leinwand‘ für ihre Gesinnung. Zum Zeichen ihrer Solidarität mit den hingerichteten Adeligen rasierten sich viele den gesamten Kopf oder Nacken. Obwohl das Tragen einer Perücke oder eines Zopfes schon vor der Revolution rückläufig war, weigerten sich einige BürgerInnen vehement die Perücke abzulegen. Um das Mehl für sinnvollere Dinge als das pudern des Hauptes zu verwenden, wurde 1795 in England eine Pudersteuer eingeführt, was den Rückgang an Perücken deut-

¹¹² Amann-Edelkott, 2013, S. 50

¹¹³ vgl. Plutat-Zeiner, 1990a, S. 149-151

¹¹⁴ vgl. ebd., S. 152

lich steigerte¹¹³. Eine Bevölkerungsgruppe, die zeitgleich aufgrund ihrer auffälligen Kleidung herausstach, waren die sogenannten *Incredibles* und *Merveilleuses*, meist neureiche Paare, die ihr Haar ebenfalls ungepflegt und zottig unter großen Hüten, beispielsweise einem *Zweispitz*, auch *Napoleonhut* genannt, trugen¹¹⁴.

Ende der 1790er Jahre kam es in bürgerlichen Kreisen zum Höhepunkt der Tendenz sich an antiken Vorbildern zu orientieren. Es wurden Frisuren beliebt, wie sie im 5. und 4. Jahrhundert v. Chr. getragen wurden. Besonders lockiges Haar wurde gerne mithilfe von Bändern und Tüchern fixiert, wie es auch in der Antike der Fall war und häufig schmückten Frauen die gesamte Frisur mit Perlen (Abb.22). Eine beliebte Kurzhaarfrisur war der sogenannte *Tituskopf*, bei dem das Haar, wie bei Männern im antiken Rom üblich, kurz geschnitten und ins Gesicht gekämmt wurde. Der *Tituskopf* wurde nun aber von Männern und Frauen getragen. Perücken waren in erster Linie zu gesellschaftlichen Anlässen, die häufig unter ein Motto gestellt wurden, beliebt oder wurden getragen, um das Nachwachsen kurzer Haare zu überbrücken¹¹⁵. Allgemein war erkennbar, dass das Haar kaum Unterschiede zwischen den gesellschaftlichen Ständen erkennen ließ und Mäde ähnliche Frisuren wie ihre Herrinnen trugen¹¹⁶.

Mit Beginn des 19. Jahrhunderts wurden die Haarmoden wieder strenger. Eine Neuerung, die ebenfalls in diese Zeit fällt, war das Erscheinen einschlägiger Magazine, in denen die neuesten Frisuren und Moden dargestellt wurden und welche deutlich machten, dass natürlich wirkende Frisuren nach und nach wieder durch konstruierte Formen abgelöst wurden¹¹⁷.

Ein genereller Rückgang der Freizügigkeit und das Verschwinden antiker Vorbilder waren mit dem Ende der napoleonischen Ära verbunden. Die wilden Frisuren der Revolutionäre waren endgültig ausgestorben. Männer trugen nach wie vor den Tituskopf oder Frisuren, „en cherubin“, „Windstoß“ oder „Sturmfrisur“¹¹⁸ genannt, bei denen das Gesicht von einer Vielzahl kleiner Löckchen umspielt wurde. Häufig wurden dazu Koteletten kombiniert. Der modewusste und stilsichere Dandy (Abb.23), stellt eine typische Figur dieser Zeit dar und war in erster Linie in England anzutreffen¹¹⁹.

2.1.7 Biedermeier

Während Männer weiter Kurzhaarfrisuren trugen und äußerlich an die Zeit des Umbruchs fast nahtlos anschlossen, war in der Mode der Frauen eine rückwärtsgewandte Tendenz bestimmend. Die bürgerliche Gesellschaft gewann zwar an Bedeutung, doch durch die vorangegangenen napoleonischen Kriege war die wirtschaftliche Lage geschwächt und für Luxus wenig übrig¹²⁰. Der dadurch entstandenen Sorge und Unruhe begegnete man mit einer Betonung der Ideale: Gemütlichkeit, Häuslichkeit, Rückzug und Idylle waren Leitmotive der Gesellschaft, die sich vor allem in Kleidung und Frisur der Frau ausdrückten. Frauenhaar wurde kaum bis „nie geschnitten und galt als Krönung ihrer Erscheinung“, weshalb es „kunstvoll hochgesteckt“¹²¹ getragen wurde. Manche Elemente der Frisuren erinnern an die Zeit des Rokoko und Barock, denn auch *Stocklocken* tauchten im Biedermeier immer wieder auf. Vorerst wurde das Haar gerne durch einen T-Scheitel in drei Partien geteilt und die hintere in einem großen

115 vgl. Plutat-Zeiner, 1990a, S. 152-153

116 vgl. ebd., S. 156

117 vgl. ebd., S. 157

118 ebd., S. 160

119 vgl. Plutat-Zeiner, 1990a, S. 160

120 vgl. Baireuther, 1990, S. 165

121 Amann-Edelkott, 2013, S. 54



Abb. 24: Amalie Klein, Friedrich von Amerling, 1834



Abb. 25: Affenschaukel-Frisur, Freifrau von Bernus, Philipp Veit, 1838

Knoten oder aber einer Schleife hochgesteckt. Die seitlichen Strähnen wurden gelockt, so dass sie die Ohren verdeckten. Dadurch entstand ein Gegensatz zwischen streng und straff frisiertem Knoten und locker fallenden Strähnen, die das Gesicht seitlich umspielten und einen romantischen Eindruck erzeugten (Abb.24). Schmückende Accessoires wechselte man regelmäßig, sie waren den Jahreszeiten angepasst. Die ovale Gesichtsförmung galt als schön und wurde durch diese Frisur betont¹²². In Zusammenhang mit den dazu getragenen Kleidern, die Schichten über Schichten, große Keulenärmel und Stoffmengen vereinen, ergab sich ein Bild der Frau als zartes Wesen, das von den Stoff- und Haarmassen beinahe erdrückt wurde. Dem Weiblichen zugeschriebene Tugenden wie Sanftheit, Bescheidenheit und Häuslichkeit sollten auch in der Frisur Ausdruck finden. Für besondere Anlässe wie Bälle oder Theaterbesuche wurde das Haar nach dem selben Prinzip, jedoch weit aufwändiger gestaltet und mit Bändern und Schleifen weiter oben am Scheitel gebunden und geschmückt¹²³. Ab 1835 wurden sogenannte *Affenschaukeln* modern. Dafür legte man die seitlichen Partien des Haares in lockige oder geflochtene Schlingen (Abb.25). Über die Stirn verlief oft eine *Ferronière*, ein Schmuckstück, das bereits in der Frührenaissance getragen wurde. Es konnte aus Perlenschnüren, dünnen Ketten oder auch Haaren bestehen¹²⁴. Sehr populär waren im Biedermeier Bücher mit Anleitungen zur selbstständigen Herstellung der Frisuren. Auch wurden kosmetische Produkte, wie Haaröle, die das Haar schützen sollten oder Haarteile aus Echthaar oder Seide angeboten. Die beliebtesten Haarfarben im Biedermeier waren Schwarz und Blond¹²⁵. Nie wurde die Kombination von Haar und Kopfbedeckung so kultiviert wie im Bieder-

122 vgl. Bairreuther, 1990, S. 167-169

123 vgl. ebd., S. 170-171

124 vgl. ebd., S. 171

125 vgl. ebd., S. 173 u. 176

meier. Männer wie Frauen trugen sowohl auf der Straße, als auch bei gesellschaftlichen Zusammenkünften eigenwillige Hauben und Hüte. Der sogenannte *Schutenhut* wurde von Frauen gerne getragen, da er gut zu den das Gesicht umspielenden Locken passte und das „liebliche Aussehen“¹²⁶ unterstrich. Es handelte sich um eine Haube, die am Oberkopf zur Stirn hin eine oft spitzen- oder rüschenbesetzte Krempe aufwies. Zu festlicheren Anlässen wurden gerne Turbane oder geschmückte Spitzentücher getragen¹²⁷. Kleidung und Frisuren von Frauen aus ärmeren Verhältnissen unterschieden sich hauptsächlich in Material und Aufwand. Sie waren zwar reduzierter, jedoch in ihrer Silhouette denen des gehobenen Bürgertums ähnlich. Auch Männer trugen im Biedermeier ihr Haar gerne gewellt oder gelockt, sie mussten zu deren Herstellung, gleich wie die Frauen, zum Lockenstab greifen. Eine spezielle Rolle spielte der männliche Bart, denn er galt als politisches Statement. Obwohl es ein Zeichen für „Anständigkeit, Wohlerzogenheit und vaterländische Gesinnung“¹²⁸ war glattrasiert zu gehen, fanden viele Männer am Backenbart Gefallen und ließen ihre Koteletten so lange wachsen, bis diese die Wangen bedeckten. Ab 1830 wurde das Haupthaar der Männer etwas länger und weniger gelockt, dafür verwendete man Haaröle, um es zu pflegen und glänzend zu machen. Nur Angehörige von deutschen Burschenschaften trugen längeres, natürlich fallendes Haar, das an altdeutsche Trachten erinnern sollte¹²⁹.

Passend zum Ideal des Zurückgezogenen und Häuslichen in Verbindung mit weiblich konnotierten Tugenden war die Herstellung sogenannter *Haararbeiten* im Biedermeier sehr verbreitet. Als Teil der Erinnerungskultur wurden aus dem Haar von geliebten oder verstorbenen

Menschen Schmuckstücke gefertigt, die als Andenken oder in Trauerzeiten getragen wurden (Abb.26). Waren diese Art der Kostbarkeiten bereits „seit dem Mittelalter“¹³⁰ in den nordeuropäischen Ländern bekannt, so stellte die Zeit des Biedermeier „eine Blütezeit für Haararbeiten“¹³¹ dar. Neben der Erzeugung von Perücken fanden menschliche Haare nun auch zur Herstellung von „Broschen, Ketten, Ringen oder gar Bildern aus Haaren“¹³² Verwendung, welche „gleichberechtigt neben Juwelen- und Goldschmuck“¹³³ bestanden. Allen voran eigneten sich bürgerliche Frauen die Technik des Flechtens und Knüpfens an. Das verwendete Haar durfte keinesfalls nach dem Ableben einer Person abgeschnitten werden, weshalb es vorkam, dass zu verschiedenen Anlässen zu Lebzeiten, wie Taufen oder Hochzeiten, bereits einzelne Strähnen gesammelt wurden¹³⁴.



Abb. 26: Haararbeit, Armband, Anonym, England oder Deutschland, um 1850

126 Baireuther, 1990, S. 177

127 vgl. ebd., S. 177

128 ebd., S. 179

129 vgl. ebd., S. 178-180

130 Amann-Edelkott, 2013, S. 52

131 Baireuther, 1990, S. 182

132 Tiedemann, 2007, S. 173

133 Amann-Edelkott, 2013, S. 52

134 vgl. ebd., S.52



Abb. 27: Scheitelwellen, Nanna, Anselm Feuerbach, 1861

2.1.8 Historismus

Die Zeit des Historismus, die ihren Namen aus Gründen des Rückgriffes auf historische Stile erhielt, begann mit Unruhen. Mit den herrschenden Verhältnissen unzufrieden formierten sich, aus bürgerlichen Kreisen kommend, Arbeiter und Studenten, die sozialistischen Ideen folgten und einen Umsturz der Gesellschaft anstrebten. Die Aufständischen waren an der Form ihrer Bärte erkennbar, denn sie trugen diese natürlich dicht gewachsen, was als „Rückfall in die Barbarei“¹³⁵ verurteilt wurde (siehe dazu auch Kapitel 2.3.2 Politische Bärte).

Nach dem Scheitern der Revolutionsversuche waren es wieder die Königshäuser Europas, die die Moden vorgaben, welche über regelmäßig erscheinende Modemagazine verbreitet wurden. Die oft übertriebenen Formen des Adels wurden jedoch für ein bürgerliches Publikum zugeschnitten und reduziert dargestellt. Die Frisuren der Damen griffen auf bereits Bekanntes zurück. Das Haar wurde mittig gescheitelt und glatt über die Ohren nach hinten geführt, wo es zu einem tiefen *Chignon* festgesteckt wurde. Anfänglich wurden auch die Seiten noch mit den aus dem Barock bekannten *Stocklocken* betont, die jedoch bald von den Köpfen verschwanden¹³⁶. In den 1850er Jahren wurden sogenannte *Puffenscheitel* und *Wellen* modern: Man versuchte dem Haar vom Scheitel weg durch verschiedene Form verleihende Techniken mehr Volumen zu geben (Abb.27). Bei besonderen Anlässen oder Hochzeiten trug man dennoch gerne kompliziertere Frisuren, bei denen geflochtene Schlingen am Hinterkopf kunstvoll drapiert wurden¹³⁷. Betonte man mithilfe von Haarknoten und Schmuck

¹³⁵ *Plutat-Zeiner, 1990b, S. 183*

¹³⁶ *vgl. ebd., S. 185-186*

¹³⁷ *vgl. ebd., S. 187*

im Biedermeier noch den oberen Hinterkopf, so lag der Fokus nun im Nacken. Die österreichische Kaiserin Sisi, die um ihr langes, volles Haar beneidet wurde und an deren Frisuren sich die Mode ebenfalls orientierte, trug es gerne in einem dicken Zopf, der den Vorderkopf umschlang und vom Nacken weg weit auf den Rücken hinab hing. Damen des Adels und gehobenen Bürgertums trugen gerne einen voluminösen *Chignon* im Nacken, der mit einem Perlennetz geschmückt wurde. Um eine fehlende Fülle im eigenen Haar auszugleichen, war eine ganze Reihe unterschiedlicher künstlicher Haarteile käuflich zu erwerben, die aus Haaren ärmerer Mädchen aus ländlichen Gebieten oder aus vom Ausland importiertem Haar gefertigt waren. Ende der 1860er Jahre scheidete man das Haar zwar noch mittig, steckte den Rest dann aber in einem hoch sitzenden Knoten aus Schlingen und Flechten fest¹³⁸. Bei den Herren kam der Bart wieder in Mode, allerdings nicht in der wilden Form, in der ihn die Revolutionäre getragen hatten, sondern gepflegt und zurecht gezwirbelt¹³⁹.

„Neureiche“¹⁴⁰, die in der Gründerzeit zu Erfolg gelangt waren, prägten das Gesellschaftsbild in dem Sinn, dass durch geschäftsbedingte Reisen und eine allgemein höhere Repräsentation ihrer selbst ein verändertes Bild notwendig wurde. Herren gaben sich, vor allem aus praktisch-geschäftlichen Gründen, schlicht, wünschten sich an ihrer Seite jedoch eine ansehnliche und stattliche Frau, mit der sie gemeinsam den ihnen zugekommenen Erfolg repräsentieren und zelebrieren konnten. Frauen dieser gesellschaftlichen Schicht hatten daher in erster Linie schön zu sein, sich um ihr Äußeres zu kümmern und ansonsten wenig zu tun. Daher galt auch das Anfertigen von Haararbei-

ten in dieser Zeit noch als beliebte Beschäftigung. Da zeitgleich auch preiswerter Modeschmuck aufkam, hatten auch Frauen aus dem Mittelstand ausreichend Möglichkeiten sich den gehobenen Schichten zumindest scheinbar anzunähern.

Die Frisuren wurden ab 1870 wieder einfacher und natürlicher, man färbte das Haar zwar noch, verzichtete aber auf künstliche Haarteile¹⁴¹. Nachdem die sogenannte Gründerkrise 1873 über Europa hereingebrochen war, waren auch viele Frauen gezwungen einer Arbeit nachzugehen, um das familiäre Einkommen zu stärken. Aus praktischen Gründen musste daher das Äußere einfach gestaltet werden, da es sonst bei der körperlichen Arbeit hinderlich gewesen wäre¹⁴². Natürlich legten Frauen bei gesellschaftlichen Anlässen und wenn sie es sich leisten konnten, weiterhin Wert auf eine besondere Schmückung ihres Haares, die je nach Alter und Gelegenheit variierte¹⁴³.

2.1.9 Das 20. Jahrhundert

Die Klassengesellschaft, die in den vorhergehenden Jahrhunderten noch in ausgeprägtem Maß vorherrschte, wandelte sich im Laufe des 20. Jahrhunderts in besonderer Weise. Gesellschaftliche Veränderungen bereits zu Beginn des Jahrhunderts sind als Grundstein für eine Liberalität zu nennen, die unterschiedlichste Erscheinungsbilder innerhalb einer Sozialstruktur und ihr Zusammenleben möglich machten. Das 20. Jahrhundert war daher geprägt von einer Vielzahl an Moden, die teils parallel bestanden und die in großem Maß von Frauenbewegung und Jugendkulturen mitbestimmt wurden¹⁴⁴.

138 vgl. *Plutat-Zeiner, 1990b, S. 188-191*

139 vgl. *ebd., S. 187*

140 *ebd., S. 194*

141 vgl. *ebd., S. 194-195*

142 vgl. *Plutat-Zeiner, 1990b, S. 198*

143 vgl. *Brutscher, 1990b, S. 201*

144 vgl. *Brutscher, 1990b, S. 199*



Abb. 28: *Die Modistin Madame Margourin*, Henri de Toulouse-Lautrec, 1900



Abb. 29: *Turbanfrisur*, Großherzogin Feodora von Sachsen-Weimar, 1910

Zu den gehobenen Gesellschaftsschichten, welche bisher die Schablonen für weibliches Haupthaar lieferten, entwickelte sich gegen Ende des 19. Jahrhunderts eine Art Gegenbewegung. Es waren SchauspielerInnen, Kreative, KünstlerInnen, KabarettistInnen und deren Umfeld, die sich in der sogenannten *Demimonde* bewegten, wo man sich zwar mondän gab, es jedoch mit der Strenge nicht all zu ernst nahm. Das Haar der Damen war zwar nach wie vor als Hochsteckfrisur gestaltet, dabei aber von einer Bewegungsfreiheit und Undiszipliniertheit gekennzeichnet wie nie zuvor (Abb.28). Dieser Drang nach Freiheit, der sowohl Körper, Geist als auch gesellschaftliche Zusammenhänge miteinschließt, ist in den Gemälden des französischen Malers Henri de Toulouse-Lautrec deutlich zu sehen und zu spüren¹⁴⁵.

Auch in der bürgerlichen Mode entwickelte sich, hauptsächlich durch das Zutun von jungen Frauen, allmählich eine Veränderung und das Haar lockerte sich ebenso wie das Korsett. Das konsequente Festhalten konservativer Frauen aus gutsituierten Kreisen, kann als reaktionäre Ablehnung dieser – sich auch auf dem Kopf abspielenden – Fortschritte gedeutet werden. Eine Neuerung, die im Bereich der aufwändig gestalteten Frisuren aufkam, war die *Marcel-Ondulation*¹⁴⁶, eine Technik zum Erstellen komplexer Wellen, die von geschickten Friseuren beherrscht und angewandt wurde. Die sogenannte *Turbanfrisur* (Abb.29) nach orientalischem Vorbild blieb in unterschiedlicher Ausführung, gewellt oder glatt hochgesteckt und eingeschlagen, bis zum Ersten Weltkrieg beliebt und war durch einen voluminösen Kranz, der den Kopf umgab, gekennzeichnet¹⁴⁷.

¹⁴⁵ vgl. Brutscher, 1990b, S. 202

¹⁴⁶ Beschreibung der Technik in Brutscher, 1990a, S. 237

¹⁴⁷ vgl. Brutscher, 1990b, S. 203

Dem Bedürfnis arbeitender Frauen wie auch jener Frauen, die sich an in Mode gekommenen Sport- und Freizeitaktivitäten erfreuten, kam 1903 die Erfindung des ersten Shampoos der Firma Schwarzkopf entgegen. Die neuen Lebensumstände forderten eine regelmäßige Haarwäsche und somit auch einfachere Frisuren. Die größten Veränderungen in der Haarmode gingen aber von emanzipatorischen und avantgardistischen Kreisen aus, deren Ziel es war, mit dem neuen Look eine Aussage zu verknüpfen und sich gesellschaftlich zu positionieren. Fortschrittliche Frauen trugen häufig kürzeres, eng anliegendes Kopfhaar und hatten großen Spaß am Spiel mit der Maskulinität dieses neuen Looks. Das weibliche Haar war erstmals nicht nur modischen Zwängen unterworfen, sondern wurde zum individuellen Sprachmittel mit starker Aussagekraft für die Trägerin¹⁴⁸.

Die Herrenmode hatte sich bereits im vergangenen Jahrhundert derart vereinfacht und als solche etabliert, dass es vorerst zu keinen größeren Veränderungen kam. Bestimmte Frisur- und Bartkombinationen kennzeichneten jedoch Berufsstand und Status. Auch für Männer wurde Individualität und deren Ausdruck zu einem Kerninteresse und man versuchte, Haar und Bart dem Charakter entsprechend zu gestalten. Auf dem glatt pomadierten Haar wurden häufig Hüte getragen. Die Industrie bot allerlei Mittel zum Formen, Fixieren und Pflegen verschiedener Bartformen, wie die für den sogenannten *Zwirbelbart* (auch: *Es ist erreicht-Bart*) benötigte Bartbinde und das Bartbindewasser (Abb.30) der namensgebenden Firma *Es ist erreicht*¹⁴⁹. Innerhalb der Kunstszene war, wie bei den Frauen, auch bei den Männern „ein betont lässiger Stil“¹⁵⁰ gerne gesehen.

Zu Beginn des Ersten Weltkrieges wurden Stimmen laut, die eine autonom-nationale Mode forderten, die sich jedoch nicht durchsetzen konnte, da modische Neuheiten selbst während des Krieges in andere Länder über-



Abb. 30: Bartpflegemittel, Bartbinde und Haby's Bartbindewasser „Es ist erreicht“, um 1905

148 vgl. Brutscher, 1990b, S. 204

149 vgl. ebd., S. 207

150 ebd., S. 208



Abb. 31: Bubikopf mit Herrenwinker, The Dolly Sisters, 1928-29



Abb. 32: Lockiger Kurzhaarschnitt, Berlin, 1929

schwappten. Durch den verpflichtenden Zivildienst der 1916/17 eingeführt wurde, übernahmen Frauen viele Aufgaben und Tätigkeiten auf kommunaler Ebene, die bisher von Männern ausgeführt worden waren. Dies beeinflusste die Haarmode grundlegend, denn es gab nun offizielle Argumente für einen praktischen und hygienischen Haarschnitt. Das Haar wurde nach dem Vorbild der „weiblichen Hilfskräfte der amerikanischen Streitmacht“¹⁵¹ gekürzt und gerne in Form eines *Pagenkopfes* getragen. Frauen, die ihr Haar (noch) nicht kurz schneiden wollten oder durften, drehten es häufig eng im Nacken ein, so dass sich die Fülle dort ‚versteckte‘ und eine ähnliche Silhouette wie beim *Pagenkopf* entstand. Der sogenannte *Herrenwinker*, eine von den Schläfen kommende, bogenförmige Locke vor den Ohren, war typisch für die Zwischenkriegszeit, speziell die 1920er Jahre¹⁵².

Mit dem Aufkommen des *Bubikopfes* (Abb.31) der im Nacken kurz geschnitten war und generell enger am Kopf anlag, kamen Frauen, die eine modische Frisur tragen wollten, am Schneiden des Haares nicht vorbei. Vorgebracht wurde diese Mode von Personen des öffentlichen Lebens, wie der Schauspielerin Pola Negri oder der Modedesignerin Coco Chanel und blieb im Wesentlichen bestimmender Stil der 1920er Jahre für Prominenz und stilbewusste Frauen¹⁵³. Kurzhaarfrisuren für Frauen waren anfänglich nicht von allen Seiten gern gesehen, da sie eine radikale Veränderung darstellten, die alles bisher gekannte zu hinterfragen schienen und ein völlig neues Frauenbild zeichnete.

Nachdem die Haarmode für Frauen während der 1920er Jahre weitestgehend gleichbleibend war, wünschte man sich gegen Ende der Dekade wieder eine Veränderung, ohne sich je-

¹⁵¹ Brutscher, 1990b, S. 210

¹⁵² vgl. ebd., S. 212

¹⁵³ vgl. ebd., S. 213

doch das Haar wieder lang wachsen lassen zu müssen. Bereits seit 1904 hatte der deutsche Friseur Karl Nessler (nach seiner Emigration in die USA: Charles Nestlé) an einem Gerät zur Erstellung von Dauerwellen gearbeitet. In Deutschland als gesundheitsgefährdend kritisiert, etablierte sich jedoch die sogenannte *Dauerondulation* vorerst in den Vereinigten Staaten und kehrte, in ausgereifter Form erst etwa 20 Jahre später nach Europa zurück. Die neue Technik, das kurze oder halblange Haar in Wellen zu legen (Abb.32), bot Frauen eine Reihe an Gestaltungsmöglichkeiten, die auch sportlicher Bewegung standhielten¹⁵⁴. Mit der Hinwendung zu praktischen Frisuren aus eigenem Haar verloren künstliche Haarteile endgültig an Bedeutung, dafür wurde ein präziser Haarschnitt besonders wichtig, v.a. bei sehr kurzen Frisuren, weshalb der Gang zum Friseur regelmäßig stattfinden musste.

Im Lauf der 1930er Jahre beeinflussten klassische Elemente die Köpfe der Frauen. Formen, die an ägyptische Perücken oder griechische Moden erinnern, wurden beliebt und weiterhin von berühmten Persönlichkeiten vorgeführt. So war es beispielsweise die Schauspielerin Greta Garbo, die die *Page-Boy-Frisur* (Abb.33) vormachte. Sie trug dazu ihr Haar wieder etwas länger, im Nacken in eine nach innen gedrehten Rolle, und seitlich zu kleinen, das Gesicht umspielende Wellen, geformt¹⁵⁵. Durch den ausbrechenden Zweiten Weltkrieg wurden Haarmoden häufig in vereinfachter Form ausgeführt. Dass bei der Benennung von Moden oftmals die momentanen gesellschaftlichen und politischen Umstände Eingang fanden, zeigt die sogenannte *Entwarnungsfrisur*, bei der das Haar im Nacken wellenförmig nach oben geführt und am Oberkopf in Form einer Locke oder Rolle fixiert wurde. Der Name bezieht

sich auf die Situation nach einem Luftangriff, wenn nach Entwarnung die Menschen vom Keller wieder nach oben steigen konnten¹⁵⁶. Für den Mann war der Besuch beim Friseur geradezu Pflicht, denn nur geübte Hände schafften mithilfe eines elektrischen Haarschneideapparates einen stufenlosen Übergang zwischen unterschiedlichen Haarlängen und somit einen gut sitzenden Haarschnitt. Zwischen den Weltkriegen war bei Männern aber auch der sogenannte *Tango-Stil* beliebt. Das etwas längere Haar wurde dazu mit Pomade in Form gebracht und glatt am Kopf nach hinten gelegt. Dazu wurde häufig ein kurz geschnittener, schmaler Schnurrbart getragen. Während des Zweiten Weltkrieges legten viele Männern den Bart ab, auch um sich dem militärischen Ideal anzupassen, das aufgrund der ständigen Bereitschaft eine Gasmaske zu tragen, Bärte verbot¹⁵⁷.



Abb. 33: *Page-Boy-Frisur*, Greta Garbo, 1939

154 vgl. Brutscher, 1990b, S. 213

155 vgl. ebd., S. 214-215

156 vgl. ebd., S. 215

157 vgl. ebd., S. 216



Abb. 34: Mecki Frisur, 1953



Abb. 35: Bienenkorbfrisur (Beehive), The Ronettes

Der Krieg hatte in der Grundhaltung der Menschen viel verändert. Die Generation, die nach 1945 mit dem Aufbau der Trümmer beschäftigt war, begegnete den Freuden des Lebens bewusster und blickte optimistisch in die Zukunft. Die Mode entdeckte wieder weiblichere Formen und auch die Frisuren passten sich diesem Stil an. Auf den Köpfen der Frauen kam erneut die Dauerwelle, diesmal als haarschonende *Kaltwelle*, zum Einsatz und kreierte „halblange, schwingende Wellenfrisuren“¹⁵⁸. Obwohl man in Frankreich erneut auf sehr kurzem Haar beharrte, war, vor allem unter jungen Frauen, häufig eine Tendenz zum Pferdeschwanz, wie ihn beispielsweise Audrey Hepburn trug, zu erkennen. Aber auch die nach einem Zeitschriftenmaskottchen benannte *Mecki-Frisur* (Abb.34) fand in den 1950er Jahren Anwenderinnen, die ihr Haar weiterhin kürzer und in Locken gelegt am Kopf hochfrisiert trugen. Manchmal wurden die Haarspitzen dem Vorbild, einem Igel, entsprechend aufgeheilt¹⁵⁹.

Durch die rasante Verbreitung des Mediums Fernsehen kam es generell zu einer neuen Form der visuellen Kommunikation, die eine bisher nie dagewesene Geschwindigkeit im Wechsel von Moden mit sich brachte. Ausgefallene Formen wurden über diesen Kanal gerne als neuer Trend vorgestellt und vermarktet. Ebenso stellten die 1950er Jahre die Geburtsstunde mehrerer für das restliche Jahrhundert, zum Teil parallel existierender und einander ablösender Jugendkulturen dar, deren Stile sich vom Mainstream teilweise stark unterschieden. Diese besondere Ausprägung jugendlicher Selbstinszenierungen ist charakteristisch für die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts und wird in Kapitel 3.1 eigens behandelt.

Die 1960er Jahre waren anfangs durch hohe

¹⁵⁸ Brutscher, 1990b, S. 217

¹⁵⁹ vgl. ebd., S. 217

¹⁶⁰ vgl. ebd., S. 219

Frisuraufbauten geprägt, die entfernt an die geschmückten Haartürme des Rokoko erinnerten, in ihrer Ausführung jedoch weit einfacher gehalten waren. Festigender Haarspray, der nun überall erhältlich war, erfreute sich großer Beliebtheit und die Herstellung von synthetischem Kunsthaar bot preiswerte Möglichkeiten zur Unterstützung. Farah Diba, die Frau des iranischen Schahs, gab die Schablone für diese Mode vor, die ein erneutes Aufleben künstlicher Haarteile begünstigte, um die ultra-voluminösen Dutts am Hinterkopf zu ermöglichen¹⁶⁰. Die sogenannte *Bienenkorbfrisur*, (englisch: *Beehive*) wurde damals von bekannten Persönlichkeiten wie dem Gesangstrio *The Ronettes* (Abb.35) oder Soulsängerin Dusty Springfield getragen und erlebte mit Amy Winehouse in den 2000ern ihr Revival. Dennoch war der Rückgriff auf Kunsthaar in den 1960er Jahren nur von kurzer Dauer. Bald schon orientierte man sich eher an der Natürlichkeit einer Jackie Kennedy und ähnlichen Vorbildern.

Vermutlich waren es die technischen Fortschritte auf allen Ebenen, sowie Ereignisse in der Weltraumforschung, die das Aufkommen gerader Linien und geometrischer Formen in der Mode der 1960er Jahre begründeten. Kappen- und Helmartige Frisuren mit messerscharfen Konturen, wie etwa der *Sassoon-Stil* (Abb.36), wurden für die modebewusste Frauen nahezu verpflichtend. Männer orientierten sich an weniger strengen, dennoch ähnlichen Formen: Die Pilzköpfe der Beatles waren bei jungen Männern sehr beliebt, wurden von Konservativen jedoch nicht getragen¹⁶¹. Erst durch die „Hippie-Welle“¹⁶² fand das längere und natürlich fallende Haar auch bei einem breiteren Teil der männlichen Bevölkerung Gefallen. Auch Frauen trugen ab den späten 1960er Jahren

vielfach wieder langes Haar. Nicht nur die politisch aktive Studierendenbewegung entsprach dieser Mode, sowohl in der Unterhaltungskultur mit dem Musical *Hair* als auch im Bereich des Profisports war langes Haar – ob glatt, gelockt oder gekräuselt – ein großes Thema. Ein aufloderndes Interesse an Interkulturalität zeigte sich auch in Mode und Frisuren, denn afrikanische Looks und gekräuseltes Haar wurden modern. Die Dauerwelle wurde ab Mitte der 1970er Jahre wieder äußerst beliebt – nicht nur für die Frau¹⁶³. Grundsätzlich existierten aber unterschiedliche Stile parallel, die nach persönlichen Vorstellungen gewählt wurden und jeder für sich problemlos die Marke *Fashionable* beanspruchen konnte. Die individuelle Freiheit, einen eigenen Stil als identitätsstiftendes Ausdrucksmittel zu wählen, war erstmals im 20. Jahrhundert in dieser Form möglich und ist daher bezeichnend für diese Zeit.

Nicht ausschließlich, aber wiederum gerne kurz wurde das Haar der Frauen in den 1980er Jahren getragen. Einerseits frech und sich vermutlich Elementen aus der Punk-Bewegung bedienend, dennoch alltagstauglich und vor allem ohne weiteres auch im Berufsleben tragbar, gaben sich die Köpfe vieler junger Frauen, die Aufgeschlossenheit und Souveränität ausstrahlen wollten. Beim sogenannten *Young-Fashion-Stil* wurden häufig einzelne Strähnen des kurzen Haares in knalligen Farben koloriert und mithilfe fixierender Gels oder Sprays in Form gezupft.

Auch bei den Männern existierten unterschiedliche Stile und Haarlängen. Allgemein herrschte ein legerer Stil, der aber je nach Alter, Beruf und Geschmack lässiger oder sportlicher ausfallen konnte (Abb.37). Nahezu immer trugen Männer ihr Haar voluminös den Kopf umspielend, das glatt pomadisierte Haar schien in den

161 vgl. Brutscher, 1990b, S. 220-221

162 ebd., S. 221

163 vgl. ebd., S. 222



Abb. 36: Sassoons berühmter Five-Point-Cut



Abb. 37: Frisur von Caesar, Paris

1970er und 1980er Jahren ausgestorben zu sein¹⁶⁴. Der noch in den 1970er Jahren durch die Hippie-Bewegung inspirierte und gern getragene Vollbart wurde im Laufe der 1980er Jahre weitestgehend abgelegt.

Ab den 1990er Jahren scheint es schwierig zu sein Stile auszumachen, die weite Teile der Frisurenmode bestimmten. Das Ende des 20. Jahrhunderts hielt vielmehr eine Reihe an Elementen bereit, aus denen es zu wählen und die es in geschickter Form neu zu kombinieren galt. Auffallend ist, dass dabei die Moden der Jugendlichen stark im Vordergrund standen und einen neuen lukrativen Industriezweig eröffneten. Dasselbe gilt freilich auch für die Jahre nach der Jahrtausendwende. In unserer westlichen Kultur scheinen keine festen Normen mehr zu existieren – tonangebend sind jene, die es beherrschen, im jeweiligen Moment auf die richtigen Fragmente aus vergangener Zeit zurückzugreifen und diese gezielt zu kombinieren – im besten Fall in nie da gewesener Form, manchmal auch durch bewusste Verbindung vermeintlich unvereinbarer Elemente. Und obwohl, oder gerade weil es schwieriger denn je scheint, eindeutigen Moden zu folgen, bleibt die Frisur zentraler und individueller Ausdruck der Selbstwahrnehmung und Identität.

2.2 Körperbehaarung und Rasur

Abseits des vielbeachteten Haupthaars, welches in erster Linie im Zentrum der Gestaltung durch den Menschen steht, ist auch die Behaarung an anderen Körperstellen mit bestimmten Assoziationen verbunden. Die folgenden Kapitel gehen auf Symbolik und Umgang mit Körperbehaarung, sowie die rasante Verbreitung der Körperrasur im 20. Jahrhundert ein.

¹⁶⁴ vgl. Brutscher, 1990b, S. 225-226

¹⁶⁵ vgl. Mändle u. a., 1997, S. 70

¹⁶⁶ vgl. Amann-Edelkott, 2013, S. 59

2.2.1 Haarige Körper

Der menschliche Körper ist beinahe flächendeckend mit feinen Härchen bedeckt. Schon ab der 2. Schwangerschaftshälfte sind Ungeborene im Mutterleib mit einem dichten Flaum umgeben, der auch kurz nach der Geburt häufig noch sichtbar ist¹⁶⁵. Diese Behaarung hat eine Schutzfunktion, geht jedoch noch im Säuglingsalter zurück und ist, je nach Haarfarbe der Person, im Normalfall bald nur mehr bei sehr genauer Betrachtung der Hautoberfläche zu erkennen. Darüber hinaus bestehen beim Menschen einige Körperstellen abgesehen vom Schopf, an denen sich, bedingt durch die Pubertät, ein vermehrter Haarwuchs einstellt, z.B. auf Armen und Beinen, unter den Achseln oder an der Scham, auf Wangen oder Brust. Der männliche Körper ist meistens von Natur aus – also hormonell bedingt – stärker behaart als der weibliche, weshalb eine ausgeprägte Körperbehaarung als männlich gilt¹⁶⁶. Der Bart stellt eine spezielle Art der Körperbehaarung dar und wird daher in Kapitel 2.3 eigens behandelt. Historisch betrachtet ist der männliche Bart stark symbolisch aufgeladen und je nach Kultur und Epoche mit unterschiedlichen Bedeutungen verknüpft. Der Damenbart im Speziellen war allerdings (fast) immer unerwünscht¹⁶⁷. Aber auch abseits der geschlechtsspezifischen Behaarung kann es z.B. krankheitsbedingt zu ungewöhnlichem Haarwuchs kommen. Der medizinische Begriff *Hypertrichosis* bezeichnet z.B. einen Gendefekt, bei dem eine übermäßige Behaarung oder Haardichte an ungewöhnlichen Körperstellen oder dem ganzen Körper auftritt. Menschen mit diesem Krankheitsbild, bei denen manche Hautpartien oder deren Gesicht komplett behaart ist¹⁶⁸, sind heute selten. In der Ver-

gangenheit wurden sie umgangssprachlich als ‚Wolfsmenschen‘ bezeichnet und häufig auf Jahrmärkten und im Zirkus wie Tiere vorgeführt. Wie bereits in Kapitel 1.2 angedeutet, kennzeichnen stark behaarte Körper auch in Märchen und Sagen ausgestoßene Kreaturen, denen häufig ein Bund mit dem Teufel oder ein dämonischer Bann unterstellt wird. Weniger negativ konnotiert, aber dennoch als magische Figur bekannt ist der griechische Hirtengott Pan, der von Geburt an bärtig gewesen und Bocksfüße besessen haben soll¹⁶⁹. Als ein Mischwesen aus Mensch und Ziegenbock ist sein Körper partiell mit Fell bedeckt. Aber auch Pan wurde im Christentum dämonisiert, indem man seine starke Behaarung und die übrigen tierischen Attribute mit animalischer Wollust gleichsetzte. Der Grund dafür ist vermutlich, dass er schon in hellenistischer Zeit als „Herrscher über die Natur“¹⁷⁰ galt und in der Folge als der Inbegriff des ‚Naturhaften‘ begriffen wurde¹⁷¹.

In der Kunst wurde Körperbehaarung lange nicht thematisiert oder dargestellt. Gustav Courbets Malerei *Der Ursprung der Welt* aus dem Jahr 1866 kann als hier Schlüsselwerk genannt werden. Erst ab dem 19. Jahrhundert weisen Akte vermehrt Scham- und andere Körperbehaarung auf¹⁷². Die deutsche Fotografin und Zeitgenossin Herlinde Koelbl¹⁷³ brachte mit ihren Nahaufnahmen behaarter Körper eine weitere Ebene der Haarästhetik ins Spiel (Abb.38 a,b). Verschiedene Kulturen gehen unterschiedlich mit Körperbehaarung um, wobei in den zivilisierten Kulturen überall auf der Welt eine Tendenz zu sehen ist, übermäßige Körperbehaarung zu entfernen. Dass dies eine neuere Erscheinung sei, stellt sich aber bei genauerer Betrachtung der Geschichte als un- wahr heraus.

167 vgl. Amann-Edelkott, 2013, S. 58

168 vgl. Raab, 2012, S. 129-145

169 vgl. Gärtner, 1989, S. 284

170 ebd., S. 284

171 vgl. Gärtner, 1989, S. 284-285

172 Vogt, 2013a, S. 28

173 vgl. Koelbl, 2007



Abb. 38 a: ohne Titel, Herlinde Koelbel, 2007



Abb. 38 b: ohne Titel, Herlinde Koelbel, 2007

2.2.2 Glatte Körper

Da Körperbehaarung nicht in allen Kulturen und zu jeder Zeit gewünscht war, begann der Mensch bereits in der Antike mit der Enthaarung bestimmter Körperstellen. Dabei wurde jedoch fast immer ein Unterschied zwischen weiblichen und männlichen Körpern gemacht. Wie Bildzeugnisse belegen, war es schon im antiken Ägypten üblich, den Körper zum Teil vollständig zu enthaaren. Die Annahme, dass Körperbehaarung als nicht darstellungswürdig angesehen und deshalb in Bildnissen einfach weggelassen wurde, kann widerlegt werden, da sowohl Sklaven als auch Fremde mit Körperbehaarung dargestellt werden¹⁷⁴.

Die ersten schriftlichen Belege zum Thema Körperenthaarung stammen vom römischen Dichter Ovid, der über genaue Vorstellungen verfügte, wie und welche Stellen vom Haar befreit werden sollten. Allerdings galt dies hauptsächlich für Frauen. In seinem Lehrgedicht *Ars amatoria* wird beispielsweise die Wichtigkeit der weiblichen Beinrasur betont. Im Gegensatz dazu zeigte sich Ovid von den damals üblichen enthaarten Männerbeinen der Kelten irritiert, spottete und „beschimpfte sie als ‚*Effeminati*‘“¹⁷⁵. Bereits hier zeichnet sich ein Bild ab, das Männern Körperbehaarung zugesteht, sie geradezu verlangt, wohingegen Frauen sich nach männlichen Vorstellungen zu enthaaren hatten. Im Allgemeinen verfügte man zu damaliger Zeit nicht über ausreichend scharfes Werkzeug, um sich rasieren zu können. Klingen wurden nur zum Kürzen der Haare benutzt. Um eine feine Glätte zu erhalten, griff man entweder zu Muscheln, die wie Pinzetten eingesetzt wurden, mischte selbst Enthaarungspasten aus Harz, Pech und weiteren Zusätzen oder verbrannte – wie im antiken

174 vgl. Mayr/Mayr, 2003, S. 39

175 ebd., S. 42

176 vgl. ebd., S. 41

Griechenland üblich – die Haare mit speziellen Lampen¹⁷⁶.

Die Ausübung des Epilierens wurde von den griechischen und römischen Kulturen durch die Byzantiner übernommen und gelangte vermutlich auf diesem Weg schließlich in die islamischen Kulturen, welche die Mode der (weiblichen) Enthaarung bis heute unentwegt beibehielten¹⁷⁷. Gerade in patriarchal geprägten Kulturen, in denen Frauen lediglich eine „Mittelstellung zwischen Kindern und Erwachsenen“¹⁷⁸ zugestanden wird, werden diese durch das Diktat zur Haarentfernung auch äußerlich auf die Ebene von (unmündigen) Kindern gestellt. Besonders in Hinblick auf das weibliche Geschlechtsorgan wird deutlich, dass starke Behaarung und weibliche Sexualität häufig als etwas Schmutziges und Monströses verstanden werden. Nicht nur existieren kaum positive Begriffe für das weibliche Schamhaar, es ist heute auch gang und gäbe, dass dieses stark gekürzt oder – zum Teil schmerzhaft – komplett entfernt wird. Die in den muslimisch geprägten Kulturen schon seit Jahrhunderten übliche und verbreitete Maßnahme hat sich in jüngerer Vergangenheit auch in der westlichen Welt zunehmend verbreitet¹⁷⁹.

Im Westen ist der Trend zur Körperrasur vergleichsweise jung und deren Ursprünge in der Achsel- und Beinrasur in den USA der 1920er Jahre zu finden. Die Mode der Frauen, die in dieser Zeit einen starken Wandel erlebte, lenkte den Blick vermehrt auf das nackte Bein der Frau und forderte einen neuen Umgang mit weiblicher Körperbehaarung. In Europa dauerte es weitere 60 Jahre bis sich die Achsel und Beinrasur flächendeckend in den 1980er Jahren durchsetzte¹⁸⁰. Die Entwicklung des Umgangs mit männlicher Körperbehaarung verhielt sich anders. Da behaarte Männer als

besonders stark und männlich galten und gelten, war lange Zeit eine Enthaarung abseits der Bartrasur kaum Thema. Aktuelle Studien zeigen einen starken Trend zur dauerhaften Haarentfernung an allen erdenklichen Körperstellen. *Waxing* oder *Sugaring*, zwei Methoden bei denen das Haar mit Hilfe von Wachs- oder Zuckerpasten mitsamt der Wurzel ausgerissen wird, erfreuen sich vor allem im Sommer großer Beliebtheit. Laut der Soziologin und Genderforscherin Paula-Irene Villa seien diese Methoden „durch die kulturelle Globalisierung [nun auch in Europa] angekommen“, denn „Körperhaare werden historisch und im Rahmen rassistischer Kolonialpolitik als unzivilisiert, primitiv und demnach als nicht ganz menschlich erachtet.“¹⁸¹. Es kann als Wunsch nach ewiger Jugendlichkeit und infantiler Geschmeidigkeit interpretiert werden, dass auch Männer immer häufiger zum Rasierer greifen oder den Besuch in einem professionellen Waxing-Studio in Betracht ziehen, um das angeblich störende und unhygienische Körperhaar restlos zu entfernen¹⁸².

2.3 Bart

In unterschiedlichen Zeiten und Orten der Menschheitsgeschichte war der männliche Bart stark symbolisch aufgeladen. Er kann als Pendant zu weiblichem, langem Haar gesehen werden, das meist mit Attributen wie Stärke, Männlichkeit, Würde und Weisheit verbunden ist. Trotzdem unterschieden sich die Sichtweisen in Bezug auf die männliche Gesichtsbehaarung je nach Kultur und Epoche. Denn auch der Bart war ständig wechselnden Moden unterworfen (Abb.39). Wer an einen Mann mit langem weißen Bart denkt, sieht vermutlich

177 vgl. *Mayr/Mayr*, 2003, S. 42

178 *ebd.*, S. 43

179 vgl. *ebd.*, S. 43

180 vgl. *Amann-Edelkott*, 2013, S. 58

181 zit. n. *Hausbichler*, 2017, [online]

182 vgl. *ebd.*, S. 59



Abb. 39: Bartformen

Gandalf aus J.R.R. Tolkiens Roman *Der Herr der Ringe* oder ‚Gott-Vater‘ vor sich. So unterschiedlich diese Bilder sein mögen, so steht der Bart in beiden Fällen symbolisch für Würde und Weisheit. In die Reihe weiser, mächtiger und weißbebarteter Männer reihen sich außerdem Herkules und der alttestamentarische Samson (siehe dazu auch Kapitel 1.2 Haare in Märchen, Mythen, Sagen).

Der Bart hat in der Geschichte einiges mitgemacht und verschiedenste Gesichter aus mancherlei Gründen auf unterschiedlichste Art geschmückt. Im antiken Ägypten war er allgemein ein Privileg der Herrschenden und der Oberklasse. Die Pharaonen Ägyptens, deren Körper nahezu haarlos waren, trugen, wenn sie vor ihr Volk traten, einen sogenannten *Zeremonienbart*. Als Teil der Festtracht handelte es sich um einen künstlichen Bart, der am Kinn, mit an den Wangen hochgeführten Bändern befestigt und häufig geflochten oder gesträhnt wurde. Da er weniger Männlichkeit symbolisieren sollte als vielmehr Zeichen der königlichen Macht war, unterschied er sich je nach Träger in Länge und Form und wurde auch von weiblichen Herrscherinnen, wie z.B. der Pharaonin Hatschepsut, getragen¹⁸³. Bei den alten Griechen war der Bart Teil von Initiationsriten, bei denen Haare und auch Bärte junger Männer den Göttern, allen voran Artemis, Asklepios und Hygieia, den Schutzgöttern der Jugend, geopfert wurden. Durch Zeremonien wie diese sollte ein Einfluss durch ‚Schadgötter‘ verhindert werden¹⁸⁴. Die Assyrer, Babylonier und Perser pflegten ihre Bärte wie Heiligtümer, legten sie in Locken, ölten, parfümierten und bestäubten sie mit Gold¹⁸⁵.

Die Richterfunktion des Bartes liegt im antiken

Griechenland begründet. Bei Schwüren diente er als ‚Zeuge‘, wenn ein Schwörender seine Hand auf den Bart einer Zeus-Statue legte und somit die Wahrhaftigkeit seiner Aussage betonte¹⁸⁶. Dieser Tradition folgend dürften auch frühmittelalterliche Herrscher in ihrer Richterfunktion einen Bart getragen haben. Allerdings wurde Kaiser Otto III. bereits als Dreijähriger mit einem Bart dargestellt, was zu der Annahme führt, dass auch hier vor allem eine starke symbolische Komponente vordergründig war¹⁸⁷. Aber nicht jeder Mann trug Bart. Das Ideal frühmittelalterlicher Mönche stellte die Bartlosigkeit dar, da man sich durch die Rasur des Haares eine besondere Zuwendung Gottes erhoffte¹⁸⁸. Erst später haben vereinzelte Orden, beispielsweise die Kapuziner, das Tragen des Vollbartes als Zeichen der Armut und Demut wieder eingeführt¹⁸⁹. Zu damaliger Zeit waren es die Herrscher, an denen sich auch die Bartmode der niederen Bevölkerungsschicht orientierte. Abseits des Klerus galten keinerlei Bestimmungen und so wechselten die Bartmoden innerhalb der europäischen Kultur¹⁹⁰.

Das 18. Jahrhundert kann tendenziell als Zeit der Bartlosigkeit angesehen werden. In Russland kam es zu einer Reihe wechselnder Vorschriften. 1699 wertete der russische Zar Peter I. nach seiner Rückkehr aus Westeuropa den Vollbart als Zeichen konservativer Einstellung und führte, da er diese zu überwinden hoffte, in Russland eine Bartsteuer ein. Männer, die eine Rasur verweigerten, mussten jährliche Zahlungen leisten, oder den Gang ins Exil nach Nordsibirien wählen, bis Katharina die Große 1765 diese Anordnung wieder aufhob und lediglich dafür sorgte, dass der Zarenhof bartlos

183 vgl. Hirschmann, 1990a, S. 14
vgl. Amann-Edelkott, 2013, S. 58

184 vgl. Brox, 2013, S. 43

185 vgl. Amann-Edelkott, 2013, S. 58

186 vgl. Mayr/Mayr, 2003, S. 18

187 vgl. Mayr/Mayr, 2003, S. 19

188 vgl. Vogt, 2013a, S. 25

189 vgl. Mayr/Mayr, 2003, S. 24

190 vgl. ebd., S. 26

blieb. Ihre Nachfolger sahen spätestens nach der Französischen Revolution keinen Anlass mehr dem Westen nachzueifern und strebten eine Rückbesinnung auf die russischen Bräuche und somit das Tragen eines Bartes an¹⁹¹.

2.3.1 Religiöse Bärte

In den verschiedenen Religionen herrschten und herrschen meist genaue Vorstellungen und Traditionen über die Form der Gesichtsbehaarung (siehe dazu auch Kapitel 3.2 Haar und Religiöses Ritual). So verbietet es beispielsweise die indische Sikh-Religion den Bart zu scheren. Er darf lediglich, aus Gründen der Hygiene und Pflege, leicht gestutzt werden¹⁹². Ebenso kennt man bei streng gläubigen orthodoxen Juden Vollbart und Schläfenlocken. Der Bart gilt sowohl hier, als auch in der russisch-orthodoxen Kirche, als „Symbol der von Gott gegebenen Männlichkeit“¹⁹³.

Orthodoxen Juden wird durch Riten und Gesetze eine spezielle Pflege des Bartes vorgeschrieben, nach denen dieser z.B. nicht mit einer Schere geschnitten, sondern nach rabbinischer Tradition abgebrannt werden soll¹⁹⁴. Eine besondere Rolle spielt der Bart auch im Islam, was unter anderem im Reliquienkult um den Propheten Mohammed sichtbar wird. Seine Barthaare sollen der Überlieferung nach bis ins hohe Alter nicht ergraut sein und gelten als heilig¹⁹⁵.

Auch im Christentum finden sich ähnliche Beispiele: Zwei Büschel vom Bart des Apostels Petrus werden im Verzeichnis einer dänischen Kirche in Roskilde erwähnt¹⁹⁶. Während

Christen Bart tragen können oder auch nicht, folgen strenggläubige Muslime den Überlieferungen und tragen vorschriftsmäßig einen Bart mittlerer Länge. Jüngsten Entwicklungen zufolge, welche den Islam durch Fundamentalisten mit politischen Inhalten in Zusammenhang bringen, ergibt sich im Bild der Öffentlichkeit eine Verbindung zwischen Politik und dem Tragen einer bestimmten Art des Bartes. Ob dies nun gerechtfertigt ist oder nicht, sei dahingestellt. Im Bart steckt jedenfalls, wie im folgenden Kapitel gezeigt wird, tatsächlich auch eine politische Komponente.

2.3.2 Politische Bärte

Männer hatten zu unterschiedlichen Zeiten die Möglichkeit durch die Art des Bartes, den sie trugen (oder nicht trugen), eine politische Aussage zu verknüpfen. Distanzierten sich die Kämpfer der Französischen Revolution vor allem durch die Wahl ihrer Kleidung von ihren Unterdrückern, so war der Vollbart spätestens seit der Julirevolution 1830 stark mit dem Bild der Revolutionäre verknüpft. Aufständische trugen 1848, als der Großteil Mitteleuropas einem politischen Wandel unterlag, oft demonstrativ einen Vollbart, um ihre politische Position klar zu zeigen. Diese wurden von konservativer Seite daher häufig herablassend als „Demokratenbärte“¹⁹⁷ oder „Revoluzzerbärte“¹⁹⁸ bezeichnet und sogar mancherorts, beispielsweise in der deutschen Region Hessen, für bestimmte Berufsgruppen verboten¹⁹⁹.

90 Jahre später erlangte eine bestimmte Form des Oberlippenbärtchens Bekanntheit und repräsentiert bis heute ungebrochen eine klare

191 vgl. *ebd.*, S. 27

192 vgl. *ebd.*, S. 30

193 Amann-Edelkott, 2014, S. 58

194 vgl. Mayr/Mayr, 2003, S. 17

195 vgl. Brax, 2013, S. 40

196 vgl. Bolt, 2001, S. 210

politische Aussage – das sogenannte ‚Hitlerbärtchen‘. Vor der Machtergreifung Adolf Hitlers war diese Form des Bartes, auch *Fliege* oder *Zweifingerbart* genannt, eine durchaus gängige Mode und hatte keinerlei politische Bedeutung. Ab 1938 wagten weder Leute innerhalb der NSDAP noch Hitlers politische Gegner diese Art von Bart weiter zu tragen und schworen dieser speziellen Mode ab. Der ‚Hitlerbart‘ blieb allein dem ‚Führer‘ überlassen und ist bis heute Erkennungszeichen einer extrem rechten Ideologie²⁰⁰.

Etwas vollkommen anderes drückt ein Bart aus, der vor allem im Jahr 2014 die Welt bewegte. Conchita Wurst, Kunstfigur mit Bart, hinter der der junge Österreicher Tom Neuwirth steckt, ging als Gewinnerin des Eurovision Song Contest hervor und setzte mit ihrem Sieg ein Zeichen für Toleranz, Akzeptanz und Selbstbestimmung. Die bärtige Frau ist hier erstmals positiv konnotiert, auch wenn das sicherlich nicht von allen so gesehen wird. Dass das Bild der Conchita Wurst die Menschen weit über Europa hinaus bewegte und bewegt, und selbst in konservativen Ländern für Furore sorgt, zeigte der Aufruf einer russischen Aktivistengruppe zum *„Conchita-Wurst-Marsch“*²⁰¹, bei dem alle Mitmarschierenden eine Bartattrappe tragen sollten. Vielleicht wird es einmal Conchita Wurst zu verdanken sein, wenn Körperbehaarung in Zukunft nicht mehr strikt mit einer bestimmten Gendererwartung verbunden sein wird und der weibliche Bartwuchs in einem neuen Licht gesehen werden kann.

197 Mayr/Mayr, 2003, S. 10
198 Plutat-Zeiner, 1990b, S.183
199 vgl. Mayr/Mayr, 2003, S. 10

2.3.3 Damenbärte

Stellt der Gesichtsbart in erster Linie ein Charakteristikum des Männlichen dar, so muss doch an dieser Stelle auch der sogenannte Damenbart erwähnt werden. Stark behaarte Frauen gab es in der Menschheitsgeschichte zu jeder Zeit, sie galten jedoch nie als schön. Ausgeprägte weibliche Gesichtsbehaarung wurde beinahe ausnahmslos versteckt, vernichtet oder aber als Monströsität ausgestellt. Während, wie bereits zuvor erwähnt, der Bart beim Mann als Zeichen für Männlichkeit, Kraft und Potenz galt, wurden bärtige Frauen als ‚nicht ganz geheuer‘ eingestuft. Man bezeichnete sie als Hexen, Wahrsagerinnen, als ‚Freaks‘, aber zum Teil auch als Heilige. Die Legende der Heiligen St. Kümmeris (auch Wilgefotis oder Ontkommer) erzählt von der Tochter eines heidnischen Königs, deren Bartwuchs Strafe und Segen in einem war. Als Christin betete sie zu Gott, dieser möge sie, um sie vor der Heirat mit einem Heiden zu bewahren, verunstalten. Wie in Wikipedia nachgelesen werden kann, konnte sie, nachdem ihr ein Bart gewachsen war, zwar besagter Hochzeit entgehen, ihr Vater ließ sie jedoch hinrichten. In den katholischen Regionen Belgiens und Nordfrankreichs wurde ihr Bildnis bis ins 20. Jahrhundert verehrt. Die griechische Liebesgöttin Aphrodite wird von Zeit zu Zeit auch als Aphroditos, als zweigeschlechtliche Gottheit mit Brüsten, Penis und Bart dargestellt²⁰².

Eine Mode, die im 16. Jahrhundert Auftrieb gewann, war das Sammeln fremdartiger, kurioser Objekte und Frauen mit Bart wurden zum Inhalt künstlerischer Darstellungen, wie das Beispiel des Bildnisses der Magdalena Ventura

200 vgl. Mayr/Mayr, 2003, S. 13
201 vgl. Höller/Riedl, 2014, [online]
202 Ganz-Blättler, 2014, [online]



Abb. 40: Bildnis der Magdalena Ventura (Ausschnitt), Jusepe de Ribera, 1631



Abb. 41: Annie Jones

von Jusepe de Ribera (Abb.40) zeigt. Artefakte wie dieses erfreuten sich großer Beliebtheit. Gleichzeitig begann das Interesse an ‚Freak-Shows‘, in denen Menschen mit Missbildungen, aber auch bärtige Frauen, als derbe Belustigung auf Jahrmärkten und Marktplätzen vorgeführt wurden. Erst durch die Entwicklung der Fotografie im 19. Jahrhundert ging die Praktik des Live-Bestaunens etwas zurück, da nun auch Sammelbilder und Grußkarten aufkamen.

Eine der berühmtesten Bartdamen der damaligen Zeit war Annie Jones (Abb.41), von der gesagt wird, dass sie durch ihre Auftritte mehr verdiente als der amerikanische Präsident. Erst zu Beginn des 20. Jahrhunderts empfand man das Ausstellen und Begaffen kurioser Körper als durchwegs anstößig und pietätlos²⁰³. Behaarten Frauen wurde teilweise aber auch wertfrei und mit wissenschaftlichem Interesse begegnet. Hippokrates, der als der berühmteste Arzt des Altertums gilt, beschrieb in seinen Schriften mehrere Frauen mit starkem Bartwuchs ohne sie zu pathologisieren. Ebenso deutete der deutsche Arzt und Sexualforscher Magnus Hirschfeld zu Beginn des 20. Jahrhunderts die „optische Uneindeutigkeit [bärtiger Frauen] als eine Art geschlechtliche Zwischenstufe“²⁰⁴ und nicht als krankhaft. Seine These lautete, dass es verschiedene Arten von Männlichkeit und Weiblichkeit gebe, was einer sehr modernen Auffassung in der Geschlechterwissenschaft nachkommt. Abgesehen von diesen Ausnahmen galt weibliche Gesichtsbehaarung zu allen Zeiten als befremdlich, ekelregend und unerwünscht. Sie wurde aber im 20. Jahrhundert vom krankhaften zum kosmetischen Problem, dessen man sich entledigen wollte und konnte. Nur zehn Jahre, nachdem der erste elektrische

203 Grabenhorst, 2016, [online]

204 ebd., [online]

205 vgl. Mayr/Mayr, 2003, S. 36

206 vgl. Grabenhorst, 2016, [online]

207 Clarke, 2014, [online]

Rasierer für den Mann entwickelt worden war, kam 1940 ein Epiliergerät auf den Markt, das speziell für den Damenbart konzipiert worden war²⁰⁵. Ab den 1950er Jahren war die Haar-entfernung bei Frauen zur Modeerscheinung geworden²⁰⁶.

Was die unmittelbare Gegenwart angeht, so zeigt ein Blick in Modemagazine wie auch das Beobachten des öffentlichen Straßenbildes, dass der Bart bei Männern anscheinend wieder in Mode gekommen ist. Als ein neues „Markenzeichen für Männlichkeit [...], nachdem die Kosmetikbranche uns jahrelang mit Bildern zugeballert hatte, auf denen man gezupfte und übermanikürte Männer sah“²⁰⁷, charakterisiert der Fotograf und Stylist Pedro Virgil dieses Phänomen im Interview mit Kevin Clarke, der 2013 das Buch *Beards – An Unshaved History* herausbrachte. Clarke sieht den Ursprung des Trends zum Vollbart in der Schwulenbewegung, die einen Gegenpol zu Metrosexualität und glattrasierter Männerhaut suchte, nach-

dem diese Tendenz mehr und mehr auch bei heterosexuellen Männern beliebt wurde²⁰⁸. Virgil sieht den Vollbart von heute aber auch als „Zeichen von neuer ‚Relaxtheit‘“²⁰⁹ und eines Wunsches nach Natürlichkeit, welche im Gegensatz zu einer herrschenden Überdiszipliniertheit und körperlicher Perfektion stünden. Die österreichische Autorin und Künstlerin Stefanie Sargnagel bezeichnet in einer Album-Rezension der österreichischen Band Wanda die Rückkehr zu betonter Männlichkeit als das „letzte verzweifelte Schwanz-Rausholen, bevor das Matriarchat endgültig eingeläutet wird und die Gender-Diktatorinnen die Kastrationsbestecke wetzen.“²¹⁰

Was auch immer die möglichen Gründe für das Tragen des Vollbarts sein mögen, so ist es letzten Endes vermutlich sowohl eine Modeerscheinung als auch der momentane Ausdruck eines individuellen Lebensgefühls, da unsere Gegenwart ohnehin von einer Haltung *anything goes (alles ist erlaubt)*, gekennzeichnet ist.

208 vgl. Clarke, 2014, [online]

vgl. Ganz-Blättler, 2014, [online]

209 Clarke, 2014, [online]

210 Sargnagel, 2015, [online]

3

Selbstinszenierungen

Selbstinszenierungen

3.1 Jugendkulturen (ab 1950)

Die Selbstinszenierung Jugendlicher innerhalb ihrer Peergroups ist als spezielle Art der Selbstdarstellung zu sehen, denn sie dient dem Zweck einer starken Positionierung nach außen. Häufig werden Kleidung und Frisuren nicht nur deshalb gewählt, weil sie gefallen, sondern auch weil an sie eine bestimmte Aussage geknüpft sind. Vieles wird auf diese Weise non-verbal kommuniziert. Das Tragen bestimmter Frisuren kann Kampfansage an die Gesellschaft sein oder aber Zugehörigkeit und Loyalität der eigenen Gruppe gegenüber ausdrücken, etwas, das gerade für Jugendliche sehr wichtig zu sein scheint. Besonders in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts entwickelten sich verstärkt Jugendkulturen und beeinflussten auch die Mainstream-Mode.

Nach Beendigung des Zweiten Weltkrieges herrschte Aufbruchsstimmung. Die Jugend sah ihre Zukunft vor sich und begann selbstbewusst an ihren eigenen kulturellen Strukturen zu ‚bauen‘. Um einerseits die Abgrenzung von der Welt der Erwachsenen, aber auch die Zugehörigkeit zu einer bestimmten Gruppe Gleichaltriger zu demonstrieren, wählten die Jugendlichen äußerliche Erkennungszeichen, wie bestimmte Kleidung oder Frisuren, und identifizierten sich stark über Musik – was sie auch heute noch tun.

Das Gefühl des Dazugehörens spielt innerhalb einer Jugendkultur eine große Rolle, weshalb eine gewisse Art der Uniformierung sowohl in der Kleidung als auch in der Frisur erkennbar

ist. Im Folgenden wird kurz auf die großen Jugendkultur-Strömungen der westlichen Welt ab 1950 und ihre Frisuren eingegangen.

In den 1950er Jahren setzten sich „aufgrund medialer Verbreitung der Bilder von Musikern und Schauspielern in auflagenstarken Zeitschriften“²¹¹ und dem Fernsehen bestimmte Trends durch, die von immer mehr jungen Menschen aufgegriffen wurden. Prominente wie der Schauspieler Tony Curtis oder der Musiker Elvis Presley, deren Popularität rasant anstieg, wurden zum Vorbild vieler junger Menschen. Die berühmt gewordene *Elvistolle*, die von jungen Männern der Rock’n’Roll-Szene gerne kopiert wurde, entstammte ursprünglich einer Mode von mexikanischen Immigranten aus den 1940er Jahren, den sogenannten „Pachucos“²¹², die sich von der ansässigen Bevölkerung abgrenzen wollten. Der *Duck’s Ass*, kurz *D.A.*, wurde von nordamerikanischen Jugendlichen übernommen, gelangte schließlich nach Europa und wurde von den jungen Männern als „ein Mittel der Provokation“²¹³ bewusst getragen. Das Haar wurde dazu pomadisiert und von beiden Seiten zur Mitte des Hinterkopfes frisiert (Abb.42). Das etwas längere Stirnhaar kämmte man ebenfalls zurück, ließ es dann aber geschlossen in einem Bogen wieder nach vorne oder zur Seite fallen²¹⁴. Der *Duck’s Ass* war nicht nur ein Mittel, sich den „eingeforderten Symbole[n] der Unterordnung – freie Stirn und kontrollierbare[r] Blick“ zu widersetzen, „sondern kündigte den Vertretern pädagogischer Autorität bewusst die Gefolgschaft auf.“²¹⁵

211 Tiedemann, 2004, S. 251

212 ebd., S. 252

213 ebd., S. 252

214 vgl. Tiedemann, 2004, S. 252

215 ebd., S. 253



Abb. 42: Duck's Ass



Abb. 43: French Caesar (Pilzkopf), Stuart Sutcliffe & Astrid Kirchherr

Der sogenannte *Pilzkopf* gilt als das Jugendsymbol der 1960er Jahre. Wieder waren es die Stars aus der Musikbranche, die diesen Stil prägten. Die Beatles, die Ende der 1950er Jahre ebenfalls noch den modischen *D.A.* trugen, wurden nur wenige Jahre später zu Trendsettern eines völlig anderen Stils. Als fünftes Mitglied der Beatles bekannt, trug Stuart Sutcliffe – der schon 1962 verstarb – inspiriert durch seine deutsche Freundin Astrid Kirchherr den sogenannten *French Caesar* (Abb.43). Besser bekannt als *Pilzkopf* wurde dieser Stil anfänglich verschmäht, entwickelte sich aber schnell zu einer beliebten Frisur, als die restlichen Mitglieder der Band ebenfalls beschlossen hatten, diese zu tragen. Da die Beatles „die ersten der Nachkriegsgeneration [waren], deren Haare in der Öffentlichkeit erstmals deutlich über die Ohren reichten“, galten sie als „der Inbegriff für Langhaarigkeit“²¹⁶. Im Laufe der 1960er Jahre waren es aber Rockbands wie beispielsweise die Rolling Stones, die ihr Haar länger und länger wachsen ließen und damit für Aufregung sorgten, da dies als provozierendes Symbol für „Verweigerung“ und die „Kritik an der bestehenden Gesellschaft“²¹⁷ verstanden wurde.

Bald folgte die Ära der Hippies. Langes, natürliches Haar richtete sich gegen die „aufgesetzte Ordentlichkeit der Elterngeneration“²¹⁸ und passte zu den Forderungen nach sexueller Befreiung und dem Leitsatz „Make love not war“. Die späten 1960er und frühen 1970er Jahre stellten jene Zeit dar, in der sich die Frisuren der Männer und Frauen teilweise kaum unterschieden. Als „wild und weibisch“ wurde das lange Haar der jungen Männer von den Älteren bezeichnet, diese wiederum sahen darin stolz „die Verweigerung des Gehorsam[s]“²¹⁹.

216 Tiedemann, 2004, S. 253

217 ebd., S. 254

218 ebd., S. 259

219 ebd., S. 260

Doch im Laufe der 1970er Jahre wurde das lange Haar kommerziell und sogar von Schlagern getragen. Dadurch verlor es mit der Zeit seinen Protestcharakter und wurde freiwillig wieder abgeschnitten²²⁰.

Ganz im Gegensatz zur Hippie-Bewegung, die ihren Sinn in alternativen Lebensformen suchte, steht die Skinhead-Szene – auch in Hinblick auf das (nicht vorhandene) Haar. Bei den Skinheads handelt es sich um eine Subkultur, also eine unpopuläre und nicht übermäßig weit verbreitete Gruppe innerhalb der Jugendlichen. Das Bild des Skinheads ist eng mit einer politischen Aussage verknüpft. Entgegen landläufiger Meinung sind Skinheads aber nicht in erster Linie rechtsextrem – diese Jugendkultur ist wesentlich vielfältiger. Ursprünglich stammt die Bewegung aus dem Arbeitermilieu Englands der 1960er Jahre, die zu großen Teilen unpolitisch war, als fußballbegeistert galt und die aus Jamaika stammende Ska-Musik favorisierte²²¹. Erst in den 1980er Jahren setzten sich auch rechtsextremistische Ideologien innerhalb der Skinhead-Szene durch. Seitdem existieren rechte, unpolitische und sogar linke Gruppierungen nebeneinander, die von Laien äußerlich jedoch kaum zu unterscheiden sind. Allen gemein sind die sehr kurz geschnittenen Haare oder gar glatt geschorenen Köpfe, die den Skinheads ihren Namen und ihr militant wirkendes Aussehen verleihen²²². Diese Inszenierung ist sehr bewusst gewählt. Der Wunsch der Abgrenzung den „Normalos“ gegenüber eint die Skins. Was ursprünglich praktische Frisur der englischen Working-Class war, wurde zum rebellischen Symbol für Männlichkeit, Aggression und auch Fremdenhass. Der Frauenanteil innerhalb der Skinhead-Szene war seit jeher sehr gering.

220 vgl. Tiedemann, 2004, S. 264

221 vgl. Großegger/Heinzlmaier, 2002, S. 124-125

222 vgl. ebd., S. 129

223 vgl. ebd., S. 127

Nur wenige Skinhead-Frauen, *Renees* genannt, tragen den sogenannten *Feather Cut* (Abb.44), eine Kurzhaarfrisur mit Pony und längeren Strähnen vor den Ohren²²³.

Auch die Punk-Szene darf im Bereich der jugendlichen Subkulturen nicht außer Acht gelassen werden. Besonders die auffällig bunten und in Form von Irokesen in die Höhe ragenden Haare sind seit jeher expressives Ausdrucksmittel der Punk-Bewegung (Abb.45). Die Geburtsstunde wird mit dem Auftreten der Band *The Sex Pistols* im Jahr 1976 in Eng-



Abb. 44: Skingirl mit Feather Cut



Abb. 45: Punks

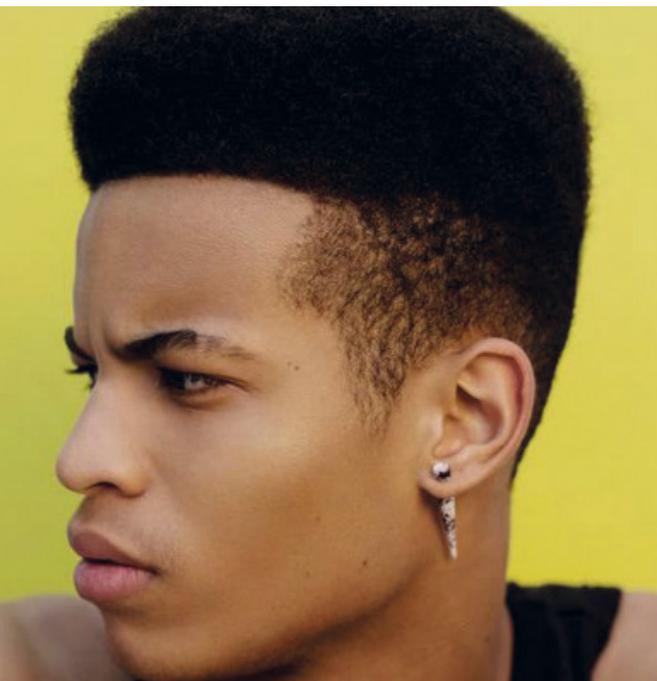


Abb. 46: Hi-Top Fade

land verbunden, deren Bandmitglieder Sid Vicious, Johnny Rotten und John Lydon auch zu modischen Vorbildern wurden²²⁴.

In der Punk-Szene ging es um Provokation, Rebellion und den Ausdruck der Verachtung gegenüber einer biedereren Wohlstandsgesellschaft, die es zu zerstören galt. „Die Zerstörung wirkte als Kraft der Befreiung und gab Raum frei für neue Gedanken, neue Musik, neuen Stil und eine alle Ebenen künstlerischer Produktion erfassende neue Ästhetik.“²²⁵ So laut und auffällig wie nur möglich wollten die Punks sein, „inszenierte[n] ihre Desillusion durch ihr Äußeres“²²⁶ und schockierten durch zerschnittene Kleidung und kunterbunte, zum Teil abrasierte Haare. Die Punk-Szene wird in den meisten Fällen mit einer linken Ideologie verbunden, aber auch unpolitische Ansichten finden sich innerhalb dieser Jugendkultur. Im Punk sind Frauen und Männer gleichberechtigt und können auch dieselben Frisuren tragen. Nach und nach wurde die Ästhetik des Punks von der Mainstream-Mode aufgegriffen und ist inzwischen in Form von zerrissenen Jeans, nietenbesetzten T-Shirts und gefärbten Haaren Teil eines kommerziellen Jugend-Stils geworden²²⁷. Nur die extravaganten Frisuren sind heute nur noch selten im Straßenbild zu finden.

Die Metal-Szene, zu der auch die Gothic-Kultur zählt, entstand ursprünglich aus dem Hardrock der 1970er und ist heute eine aus zahlreichen Subgenres bestehende, heterogene Gruppe, die häufig nur KennerInnen der Szene zu differenzieren wissen²²⁸. Das Bild der Metaler ist von einem düsteren, lebensverneinenden und martialischen Aussehen geprägt. Die dominierende Farbe innerhalb der Szene

224 vgl. Poschardt, 1998, S. 261-263

225 ebd., S. 263

226 Großsegger/Heinzlmaier, 2002, S. 139

227 vgl. Poschardt, 1998, S. 264

ist Schwarz – das betrifft sowohl die Kleidung als auch das Haar, das von Männern und Frauen häufig lang getragen wird. Auch Rot und Violett sind akzeptierte Farben, vor allem für weibliche Mitglieder. Für den männlichen Teil dieser Gruppierungen stellt ihr langes Haar keine ‚Verweiblichung‘ dar, im Gegenteil, die „schwarz gekleideten, langhaarigen Metal-Machos sehen sich als die Beschützer der Frauen – als wuchtige Eichen, in deren Schatten die gut riechende, weiche Weiblichkeit Schutz und Sicherheit finden kann“²²⁹. Ebenso wie die Punks und Skinheads, liebt auch die Metal-Szene die Provokation: sowohl Aussehen als auch Musikstil und ein Kokettieren mit den dunklen Mächten tragen zu einem depressiv-morbiden Image bei.

Als eine der größten jugendkulturellen Strömungen der Gegenwart gilt die Hip-Hop-Szene. Die Ursprünge der Jugendkultur liegen in der New Yorker Bronx der 1970er Jahre und sie hat sich seitdem von einer subkulturellen Nische zu einer einflussreichen, globalen Bewegung entwickelt. Mit Hip-Hop wird vor allem die Musikrichtung des Rap verbunden, beinhaltet aber genauso Breakdance und Graffiti, kann somit also vielmehr als allumfassende Jugendkultur und Lebenseinstellung verstanden werden. Die farbigen ‚Kids‘, die in den 1970er Jahren von vielen Angeboten der Unterhaltungsindustrie ausgeschlossen waren, begannen auf den Straßen und im Park ihre eigene Getto-Kultur zu entwickeln, in der Musik, Tanz und Street-Art zusammenflossen²³⁰. Durch die wachsende Schar an AnhängerInnen wurde die Hip-Hop-Szene in den 1980er Jahren immer größer. In der ersten Zeit, in der vor allem farbige Jugendliche Teil

der Hip-Hop-Kultur waren, waren Afro-Looks weit verbreitet. *Dreadlocks*, *Cornrows* (dicht am Kopf geflochtene Zöpfe) und der *Hi-Top Fade* (Abb.46), eine Frisur, bei der die krausen Haare seitlich kurz geschnitten und in Verlängerung des Gesichts bürstenförmig in die Höhe wachsen, sind als Frisuren innerhalb der frühen Hip-Hop-Kultur zu nennen²³¹. „Das stilistische Vokabular bei den Frisuren [hatte sich jedoch] schnell vervielfältigt.“²³² Inzwischen wird die Hip-Hop-Szene von Jugendlichen aller Ethnien ‚bevölkert‘ und ist weltweit verbreitet. Ähnlich vielgestaltig zeigen sich mittlerweile auch die Köpfe und Frisuren.

3.2 Haar und religiöses Ritual

Den menschlichen Haaren, ihrer Symbolik und Bedeutung widmen die verschiedenen Religionen mehr Aufmerksamkeit als zunächst angenommen, „denn Haare versinnbildlichen Lebenskraft, weltliche Macht ebenso wie magische Kraft und körperliche Stärke.“²³³ Dass Haaren zudem sakrale Funktionen zugeschrieben werden, zieht sich durch alle Epochen und die gesamte Religionsgeschichte, ihr Ursprung ist in den Weltanschauungen der antiken Hochkulturen zu finden²³⁴. Der konkrete Umgang mit dem Haupt- und Körperhaar ist jeweils geprägt von den spezifischen religiösen Vorstellungen und kulturellen Prägungen. Wie unterschiedlich diese auch sein mögen, es zeigt sich, dass Menschen, die in ihrer Hinwendung zu intensiv gelebter Spiritualität aus der ‚Normalität‘ aussteigen, sich entweder die Haare ganz abschneiden oder diese nie schneiden²³⁵. Beides steht symbolisch für die Abwendung

228 vgl. Großsegger/Heinzlmaier, 2002, S. 55

229 ebd., S. 63

230 vgl. ebd., S. 30

231 vgl. Poschardt, 1998, S.271

232 Poschardt, 1998, S. 271

233 Hofmann, 2014, [online]

234 vgl. Brox, S. 37

235 vgl. Michaels, 2004, S. 19

vom normalen gesellschaftlichen Leben hin zur religiösen Praxis. Natürlich gibt es dabei ganz verschiedene Spielarten. Neben dem Ausstieg aus der Normalität und dem Verzicht auf Konformität als Zeichen der Gottessuche werden über den Umgang mit dem Haupt- und Körperhaar auch die für die Gesellschaften und ihre Religionen so wichtigen Geschlechterbeziehungen geregelt: Denn neben den primären Geschlechtsmerkmalen ist es besonders das Haar, das sexualisiert wird. Und wenn Haare Lebenskraft versinnbildlichen, dann steht der (radikale) Haarschnitt für Verlust von Vitalität und Autonomie.

3.2.1 Christentum

Im frühen Christentum gehörte der Haarschnitt zum Taufritus, die abgeschnittenen Haare wurden Jesus Christus geopfert und als Zeichen der Hingabe auf den Altar gelegt²³⁶. Christliche Mönche trugen und tragen bis heute in der Regel einen glatt rasierten Kopf, in manchen Glaubensgemeinschaften rasierten sich die Mönche auch nur einen Teil der Kopfhare ab und ließen einen Haarkranz – die Tonsur – stehen. Dieses „Ausscheren einer runden Fläche auf dem Hinterkopf [galt] als Zeichen der sichtbaren Übereignung an Gott und der Abkehr von der normalen Welt.“²³⁷ Das Scheren der Haare ist in Ordensgemeinschaften vielfach ein Ritus, der regelmäßig durchgeführt wird – so etwa bei den Kartäusern, die sich auch heute noch monatlich zweimal die Haare scheren und sich damit als demütig vor Gott erweisen²³⁸. Die Tonsur ist auch Zeichen der Keuschheit²³⁹, ähnliches gilt

für die Kopfbedeckung und generell den Habit von Nonnen; beides zielt darauf ab, den weiblichen Körper zu bedecken bzw. die Attribute der Weiblichkeit zu verstecken. Ordensfrauen wurden in Vergangenheit „Bräute Christi“²⁴⁰ genannt und der Eintritt ins Kloster brachte mit sich, dass man das Haar opferte. Die Nonnen wurden zuerst geschoren und dann mit einem Schleier bedeckt²⁴¹. Doch das Diktat, dass Haare abgeschnitten bzw. bedeckt werden müssen, ist historisch gesehen nicht nur auf Priester beschränkt, die „christliche Kirche hatte großen Einfluß darauf, welche Haarlänge von Frauen bzw. Männern getragen wurde.“²⁴² Dabei ging es ursprünglich wohl um eine „Distanzierung vom Judentum“, denn „jüdische Männer [...] ließen ihr Haar lang wachsen und schnitten es nur in seltenen Fällen ab.“²⁴³ Der Sozialreformer und Bischof von Worcester, St. Wulstan, soll im 11. Jahrhundert allen, die mit zu langen Haaren zur Beichte kamen, ein Bündel abgeschnitten und ins Gesicht geworfen haben, so groß war seine Abneigung gegen langes Haar bei Männern²⁴⁴. Der Erzbischof von Rouen proklamierte im Jahr 1096 gar, „dass jeder Mann, der langes Haar und einen Bart trug, aus der Kirche ausgeschlossen werden sollte, vor und auch nach seinem Tod.“²⁴⁵

Geschichten wie diese weisen darauf hin, dass im frühen Christentum lange Haare bei Männern als unchristlich und unwürdig galten. Für junge und unverheiratete Frauen hingegen galt es als ehrenvoll, lange Haare zu tragen, wobei dieses nach der Hochzeit bedeckt zu werden hatte. Das Sprichwort „unter die Haube kommen“ geht auf diesen Umstand zurück und wird noch heute verwendet und verstanden²⁴⁶.

236 vgl. Hofmann, 2014, [online]

237 Michaels, 2004, S. 20

238 vgl. ebd., S. 20

239 vgl. Hofmann, 2014, [online]

240 zit. n. Brox, 2013, S. 44

241 vgl. Brox, 2013, S. 44–45

242 Bolt, 2001, S. 169

243 ebd., S. 169

244 vgl. ebd., S. 170

245 ebd., S. 170

246 vgl. Brox, 2013, S. 44

Verheiratete Frauen durften als Zeichen ihrer lebenslangen Bindung an ihren Mann ihr Haar weder in der Familie noch in der Öffentlichkeit zeigen. Das galt zunächst auch für die verwitwete Frau, jedoch dürfen Witwen seit dem Hoch- und Spätmittelalter ihr Haar wieder öffnen²⁴⁷. Diese Tradition der Verhüllung geht zurück auf Petrus' ersten Korintherbrief, in dem er die Verhüllung der Haare als Zeichen der Unterwerfung der Frau gegenüber dem Mann forderte²⁴⁸.

In ihrem Buch *Haare. Eine Kulturgeschichte der wichtigsten Hauptsache der Welt* schildert Nina Bolt, wie sich aus diesen frühchristlichen Dogmen auf Seiten der ‚Kirchenväter‘ im Weiteren geradezu eine sexuelle Neurose heraus bildete: Der Körper wurde zum „Sündenpfehl“²⁴⁹ erklärt und die Frauen für alles Schlechte, was von der Sexualität auszugehen schien, verantwortlich gemacht²⁵⁰. Die Frau war „diejenige, die den Mann verdarb“, „weil ihr Haar als sexuell und provokativ wahrgenommen wurde“, als ein Aufputz, der „in ihnen die Lust entflamme“²⁵¹. Die weiblichen Haare wurden sogar als Sitz des Teufels gesehen, weshalb es etwa in Frankreich üblich war, „die der Zauberei Beschuldigten am ganzen Körper zu rasieren. Danach wurden sie zur Folter geführt.“²⁵² Unter Zauberei verstand man schon allein die Tatsache, einen Mann sexuell ‚geloct‘ zu haben. Besonders aber wurde rothaarigen Frauen und Heilerinnen ein Pakt mit dem Teufel unterstellt, sie wurden zu Hexen deklariert und systematisch vernichtet. „Man glaubte, der Teufel habe nur zu solchen Personen Zugang, die langes Haar besäßen. Deswegen lag es auch nahe zu glauben, dass insbesondere Frauen

vom Teufel besessen seien.“²⁵³ Interessant ist, dass der Schnitt der Haare oder die Körpernarur bei den Betroffenen oft eine unmittelbare psychische Schwächung zur Folge hatte, weshalb sie hinterher leichter zu (den absurdesten) Geständnissen gezwungen werden konnten²⁵⁴. Solcher Destruktivität nur scheinbar zuwiderlaufend ist die Tatsache, dass im Christentum der Haar-Reliquie andererseits eine bedeutende Rolle zukommt. Die Haare von Heiligen wurden geradezu kultisch verehrt und manchmal auch mit religiös-magischen Praktiken des Volks- und Aberglaubens belegt²⁵⁵. In dem Maße, wie man Haare als wertvolles menschliches Gut verstand und ihnen besondere Kräfte zusprach, wurden sie auch als Ausdruck ungezügelter Sexualität abgelehnt. Und eben weil Haare als Zeichen von Vitalität gesehen werden, wurden sie auch als Opfer dargebracht²⁵⁶.

3.2.2 Buddhismus

Buddhistische Mönche und Nonnen tragen einen glatt rasierten Kopf bzw. sehr kurz geschnittenes Haar und signalisieren damit ihrer Umgebung, dass sie sich von allem Weltlichen abgewandt haben. Lange Haare gelten im Buddhismus zwar nicht als ‚schmutzig‘, sie werden auch nicht sexuell konnotiert, sondern, ebenso wie speziell gestaltete Frisuren, nicht nur dem Weiblichen, sondern auch dem Zeitgeist und seinen Moden, kurz: dem „Markt der Eitelkeiten“²⁵⁷ zugeschrieben. Eitel können natürlich auch Männer sein. Die Haartracht wird im buddhistischen Denken eher im Hinblick auf die Haltung des Trägers/der Trägerin, weniger im Hinblick auf deren Wirkung auf

247 vgl. Brox, 2013, S.44

248 vgl. ebd., S. 44

249 Bolt, 2001, S. 170

250 vgl. ebd., S. 171-173

251 ebd., S. 171

252 ebd., S. 172

253 Bolt, 2001, S. 172

254 vgl. ebd., S. 172

255 vgl. Brox, 2013, S. 37

256 vgl. Amann-Edelkott, 2013, S. 53

257 Michaels, 2004, S. 19



Abb. 47: Tögdén Achos



Abb. 48: Sadhu

andere (Stichwort ‚sexueller Reiz‘) beurteilt: Wer sich mit seinem Haar schmückt, zeigt seine/ihre Anhaftung an ein von Äußerlichkeiten bestimmtes Leben²⁵⁸. Wer hingegen auf seine Haare verzichtet, dokumentiert damit, dass er keinen Wert mehr auf weltliche Dinge legt. Er entsagt ‚Samsara‘, dem üblichen, von Abhängigkeiten und Begierden bestimmten Dasein, und widmet sich ganz der Praxis, die darauf abzielt, den Geist zu zähmen und Mitgefühl zu entwickeln²⁵⁹. Das ‚Hergeben‘ der Haare ist im tibetischen Buddhismus auch ein Zeichen dafür, dass die Praktizierenden ihr Leben ganz ‚dem Buddha‘ gewidmet, es ihm gewissermaßen überantwortet haben. Ein in diese Richtung gehender symbolischer Akt ist folgender: Buddhistischen Laienpraktizierenden, die ‚Zuflucht nehmen‘, d.h. den buddhistischen Weg bewusst einschlagen, wird eine Haarsträhne abgeschnitten – als Zeichen dafür, dass sie ab nun regelmäßig üben oder zumindest die Lehren studieren²⁶⁰.

Interessant ist, dass der Namensgeber der Religion, Buddha Shakyamuni, selbst nicht mit glatt rasiertem Kopf dargestellt wird. Obwohl er Mönchsroben trägt, ist er mit einer Erhebung aus Haar auf seinem Scheitel dargestellt. Die meist lang gezogenen Ohren deuten darauf hin, dass er Schmuck getragen, diesen aber aus Gründen der Askese abgelegt hat²⁶¹. „Der Auswuchs auf der Höhe des Hauptes (ushnisha) ist Zeichen der höchsten Erleuchtung.“²⁶² Vor allem in der Ikonographie des tibetischen Buddhismus können Buddhas manchmal nicht sehr asketisch dargestellt werden, denn oft tragen sie prächtige Kleider, Schmuckgegenstände und bestickte Kopfbedeckungen. Es gibt Bildnisse, in denen den Buddhas die

258 vgl. *Patrul*, 2001, S. 107-109

259 vgl. *ebd.*, S. 149

260 vgl. *ebd.*, S. 239-246

261 vgl. *Klein*, 2016, [online]

Haare gelockt über die Schultern fallen, auch haben sie hin und wieder ein Tierfell über die Schultern gelegt. Diese Attribute weisen nicht auf einen üppigen Lebensstil hin, sie werden metaphorisch verstanden und verweisen auf Buddha-Eigenschaften wie Gleichmut, Glückseligkeit und Mitgefühl bzw. Liebe²⁶³.

Ein Yogi/eine Yogini bezeichnet einen Menschen, der Yoga bzw. eine asketische Meditation übt. Yogis/Yoginis findet man in verschiedenen südostasiatischen Religionen wie dem Jainismus, Buddhismus oder Hinduismus. Sie tragen lange, manchmal zu Rastas verfilzte Haare, was darauf hindeutet, dass sie durchgehend meditieren und keine Zeit haben sich um die Haarpflege zu kümmern. Signalisiert wird eine Form der Achtlosigkeit dem eigenen Äußeren und überhaupt allem Körperlichen gegenüber. *Togdens* sind tibetische Yogis, deren spirituelle Fähigkeiten als überdurchschnittlich gelten: Ihr Geist soll von ungeheurer Weite sein²⁶⁴. Ihre langen Haare, die oft ein Leben lang nicht geschnitten werden, sind wie Seile und dennoch völlig sauber, sie werden wie beim Buddha Shakyamuni zu einem Knoten auf dem Scheitel aufgedreht und festgesteckt²⁶⁵ (Abb.47). Die Gemeinschaft der *Togdens* ist rein männlich, doch es finden sich Spuren, die auf die Beteiligung von Frauen hinweisen. Die Nonne Tenzin Palmo z.B., die sich schon früher in Männerklöstern aufgehalten hatte, lebte ein Jahr lang mit diesen Männern; sie waren die einzigen Mönche, die sie wie eine der ihren behandelten²⁶⁶.

3.2.3 Hinduismus, Jainismus und Sikhismus

Der Hinduismus, der Jainismus und der Sikhismus sind drei in Indien beheimatete Religionen, wobei der Großteil der InderInnen dem Hinduismus folgt. Die InderInnen verfügen über sehr kräftiges glänzendes Haar, die Frauen tragen es in der Regel sehr lang und zu einem Zopf gebunden, und auch bei Männern sind längere Haare keine Seltenheit. Im Hinduismus opfern die Gläubigen von Zeit zu Zeit, z.B. beim Beginn eines neuen Lebensabschnittes, in den Tempeln ihr Haar. Dieses *Tempelhaar* fällt in den großen Pilgerstätten des Landes über das Jahr gesehen in großen Mengen an und wird zum „haarige[n] Business“²⁶⁷: Es wird verkauft, exportiert und in das schüttere Haar westlicher Kundinnen geknüpft oder zu Echthaarperücken verarbeitet²⁶⁸. Haaropfer – es handelt sich nicht immer um die vollständige Entledigung des Haars, manchmal werden auch nur Haarsträhnen geopfert²⁶⁹ – finden sich auch in anderen Kulturen und Religionen, z.B. bei Initiations- und Trauerriiten, oder bei Hochzeiten: Die Veränderung im Leben wird durch die Veränderung der Haartracht zum Ausdruck gebracht. Hinduistische Asketen, sogenannte *Sadhus* (Abb.48), hingegen schneiden sich ihre Haare nie ab. Die Frisuren, die durch das Hochstecken der überaus lang gewachsenen Haare entstehen, sehen in Indien nicht gleichförmig, sondern ganz unterschiedlich aus, entweder, „senkrecht hoch, seitlich, nach innen, mit oder ohne Kopfbedeckung beziehungsweise Schmuck“²⁷⁰. Doch es gibt auch die hinduistische Tonsur: „Mundana, die rituelle Rasur von Kopf- und Barthaar, ist

262 Lurker, 1990, S. 291

263 vgl. Rhiel/Thurman, 1996, S. 168-171

264 vgl. Mackenzie, 2010, S. 85

265 vgl. ebd., S. 82-83

266 vgl. ebd., S. 82-83

267 Schrödel, 2009, [online]

268 vgl. ebd., [online]

269 vgl. Amann-Edelkott, 2013, S. 51

270 Michaels, 2004, S. 21

[...] bei Wallfahrten zu heiligen Orten [...] vorgeschrieben.“²⁷¹

Dem Jainismus folgt nur eine kleine Minderheit der InderInnen, diese Religion versucht, absolute Gewaltlosigkeit zu leben und ist streng asketisch. Jainistische Mönche lassen sich das Haar „in Büscheln oder einzeln ausreißen. Viele rasieren sich auch die Achsel- und Schamhaare ab“, denn „Körperausscheidungen, zu denen der Haarwuchs in Indien meistens gezählt wird, sind Ausdruck der Kreatürlichkeit, den es rituell zu ersetzen gilt.“²⁷²

Die in Nordindien verbreitete Sikh-Religion unterscheidet sich ganz grundlegend von Hinduismus und Jainismus. Sie ist laut Wikipedia „eine im 15. Jahrhundert n. Chr. entstandene monotheistische Religion, die auf den Wander-



Abb. 49: Orthodoxer Jude mit Schläfenlocken

prediger Guru Nanak zurückgeht.“ Während Frauen ihr Haar wie andere Inderinnen offen oder zu einem Zopf gebunden tragen, ist die Haartracht der männlichen Sikhs in der breiten Bevölkerung besonders auffällig: Sie verdecken ihr Haupthaar mit einem Turban und tragen meist lange und üppige Bärte. Das Haar unter dem Turban ist sehr lang, da es nie abgeschnitten wird. Dieser Brauch könnte, wie die Kulturwissenschaftlerin Christina von Braun in dem Dokumentarfilm *Können Haare Sünde sein? - Religiöse Kopfbedeckungen* kommentiert, auch damit zu tun haben, dass der Haarschnitt mit der Kastration, also Entmannung assoziiert und deshalb vermieden wird²⁷³. Männliches Haar, so die ebenfalls in diesem Film auftretende Südostasien-Expertin Johanna Buß, symbolisiere Stärke, und diese wolle man nicht dezimieren. Der Hauptgrund aber, weshalb ein Sikh sein Haar wachsen lässt, sei, dass er damit die von Gott gegebene Natürlichkeit bewahre. Sikhs glauben, dass man am eigenen Körper nichts verändern solle. Nach Buß heben sich die Sikhs aber in ihrer Haartracht deutlich von den Hindu-Asketen ab, die ihre Haare verfilzen lassen: Sie pflegen ihr Haar, waschen, ölen und drapieren es kunstvoll um ihren Kopf, bevor sie sich den Turban wickeln. Diese ordentliche Art des Umgangs mit den Haaren, in die die Buben an der Schwelle zur Geschlechtsreife eingeführt werden, unterstreiche ein Ideal, das man als Sikh für sein Leben insgesamt in Anspruch nehme: Als Symbol für diese Maxime tragen sie immer einen kleinen Kamm mit sich²⁷⁴.

271 Michaels, 2004, S. 20

272 ebd., S. 21

273 vgl. Krimbacher/Grusch, 2015, [Film]

274 vgl. ebd., [Film]

275 vgl. Michaels, S. 160

3.2.4 Judentum

Das Judentum und der Islam sind anders als das Christentum, der Hinduismus oder der Buddhismus keine asketischen Religionen²⁷⁵. Es überrascht daher nicht, dass die Rituale rund um das Haar im Judentum von denen in anderen Religionen doch etwas abweichen. Orthodoxe Juden erklären durch das Tragen von Schläfenlocken und langen Bärten ihren innigen Glauben (Abb.49). Dies geht auf ein Gebot der *Tora*, der hebräischen Bibel, zurück²⁷⁶. Da für die Juden das Haar der Sitz der Seele ist, darf nach ihrer Auffassung das Schläfenhaar (jiddisch *Pajess*) nicht abgeschnitten werden²⁷⁷. Außerdem gibt es auch im Judentum die Vorstellung, dass Lebenskraft und Stärke in den Haaren liegt²⁷⁸. Mit dieser Haartracht wollte man sich ursprünglich von den ‚Heiden‘ absetzen. Dass die streng nach dem religiösen Gebot lebenden Juden immer eine Kopfbedeckung – meist einen schwarzen Hut, der sich je nach Tradition (chassidisch, sephardisch etc.) unterscheiden kann²⁷⁹ – tragen, gilt als Zeichen der Verehrung Gottes²⁸⁰. Die *Kippa*, eine kleine am Hinterkopf getragene Kappe, ist eine traditionelle Kopfbedeckung, die man ursprünglich nur bei Ausübung der Religion trug. Erst im 16. Jahrhundert wurde es für die Männer zur Pflicht, die *Kippa* auch bei nicht-religiösen Handlungen zu tragen.

Ehe und Familie werden im Judentum sehr hoch gehalten und als Ausdruck der Einswerdung vor Gott gesehen²⁸¹. Jüdische Frauen tragen bis zur Hochzeit das Haar sichtbar. Wie im Christentum gibt es auch im Judentum den Hochzeitsschleier, der aber bis heute bei den

Juden weit größere Bedeutung hat als in der christlichen Kultur: „Die Frau soll sich von jetzt an immer mit verhülltem Haar zeigen.“²⁸² Da gläubige Jüdinnen die Vorschrift, das eigene Haar nur dem Ehemann (oft nicht einmal den eigenen Kindern) zu zeigen, einhalten, gleichzeitig aber auch modisch gekleidete und attraktive Frauen sein möchten, greifen sie vielfach zu Echthaarperücken. Damit wird dem Gebot Genüge getan. In der Filmdokumentation *Können Haare Sünde sein? - Religiöse Kopfbedeckungen* erzählt die jüdische Unternehmerin Malka Bernholtz, sie habe bei ihrer Hochzeit das eigene Haar unter dem Schleier verborgen, doch bereits am nächsten Tag eine Perücke aufgesetzt. Dass Frauen ihr Haar verdecken sollen, sei im Judentum nicht auf Keuschheit oder auf Ablehnung von Schönheit zurückzuführen, im Gegenteil: Die Frau solle bzw. wolle ihre volle Schönheit eben nur dem eigenen Mann zeigen, und sonst niemandem. Die Bedeckung drücke darüber hinaus aber auch Ehrfurcht vor Gott aus²⁸³. Paul Chaim Eisenberg, der bis 2016 Oberrabbiner der Israelitischen Kultusgemeinde in Wien war, berichtet, die Frauen hätten gegen den Widerstand der Rabbiner gewonnen und das Tragen einer Perücke als Ersatz für eine andere Kopfbedeckung durchgesetzt. Freilich würden sehr fromme Jüdinnen immer noch das Kopftuch benutzen²⁸⁴. Es ist also ein Akt der Emanzipation, wenn jüdische Frauen ihre eigenen Haare mit dem Haar einer anderen Frau bedecken. Das Perückenhaar müsse aber *koscher* (rein) sein, es dürfe daher nicht vom Haaropfer einer indischen Frau stammen, weil diese nach der monotheistischen Vorstellung der Juden durch ihr Haaropfer ‚Götzendienst‘ geleistet hat²⁸⁵.

276 vgl. Böning, 2006, S. 9

277 vgl. Vogt, 2013a, S. 24

278 vgl. Brox, 2013, S. 37

279 vgl. Geller, 2009, [online]

280 vgl. Böning, 2006, S. 9

281 vgl. Pfaffenholz, 2011, S. 151

282 ebd., S. 153

283 vgl. Krimbacher/Grusch, 2015, [Film]

284 vgl. ebd., [Film]

285 vgl. ebd., [Film]

3.2.5 Islam

„Das Kopftuch ist das vieldeutigste Stück Stoff, das auf dem Markt religiöser Bekleidungsstücke zu finden ist. Es steht als Symbol für Widerstand und religiöse Identität, für verhüllte Weiblichkeit und für demonstrative Weiblichkeit, für Tradition und für Abkehr von Tradition, für die Herrschaft des Patriarchats über die Frau und für die Herrschaft der Frau über die Blicke des Mannes, für den politischen Islam in orthodoxen Staaten und die Angst vor der schleichenden Islamisierung Europas. Trotz vielfältiger Zuschreibungen ist das Kopftuch eine Uniform, die sich jeder uniformen Betrachtung entzieht.“²⁸⁶ Tatsächlich waren, wie in den vorangehenden Kapiteln gezeigt wurde, die Verschleierung des Kopfes und die Bedeckung des Haupthaars bei Frauen auch in anderen Religionen üblich, doch heutzutage ist das kaum noch der Fall. Zu keiner anderen Religion gehört das Tuch als Symbol so eindeutig wie zum Islam.

Der Journalist Christian Schüle, der mit einem Imam sprach, erfuhr, dass das Kopftuch im Koran als Wort gar nicht zu finden ist. Es gibt dort nur Hinweise darauf, dass die Frau zu ihrem Schutz verhüllt sein, ihre Augen niederschlagen und ihre Reize nicht zur Schau stellen soll²⁸⁷; daraus wurde vermutlich die religiöse Pflicht der Verhüllung abgeleitet. Kopftücher wurden ursprünglich nur von Frauen der gehobenen Schicht getragen. Dass heute kein Unterschied zwischen einer Frau der Oberschicht und einer einfachen Frau gemacht wird, und also alle Frauen Kopftuch tragen können, wird im Islam als revolutionär angesehen²⁸⁸. Anders als in anderen Religionen ist das Tragen des Tuchs nicht erst für verheiratete Frauen Pflicht, fromme Musliminnen tragen

das Kopftuch ab dem Zeitpunkt der ersten Menstruation. Die Verhüllung von Haar, Hals und Brust steht also mit der Geschlechtsreife einer Frau in Zusammenhang. Nach Schüle – er hat muslimische Frauen nach ihrem Motiv, das Kopftuch zu tragen, gefragt und lässt sie in ausführlichen Zitaten zu Wort kommen – trägt eine Frau das Tuch, sobald sie sich selbst „reif“ fühlt: „Bis siebzehn war Seyhan ‚offen‘, wie sie sagt, dann hat sie ‚zugemacht‘. ‚Offen‘ sein und ‚zumachen‘, wenn die Zeit ‚reif‘ ist – diese Sprech- und Denkfigur taucht immer wieder auf, wenn es um die Motivation muslimischer Frauen geht, Kopftuch zu tragen.“²⁸⁹ Grund dafür ist der zentrale Begriff „Scham“, der mit der Geschlechtsreife in Kraft tritt und wodurch „Blöße“ als „moralische Gefahr“²⁹⁰ gilt. Zur Wahrung der Moral gibt es je nach Auslegung und Tradition unterschiedliche Grade der Verhüllung: „Im Koran finden sich keinerlei Regeln, wie ein Kleidungsstück auszusehen hat, das dem Verhüllungsgebot entspricht. Rechtsgelehrte des Islam, sogenannte Ulama, haben Regeln aufgestellt, welche Körperteile der muslimischen Frau in Gegenwart von Männern bedeckt sein müssen. Nach Konsens konservativer Gelehrter, soll der *Hidschab* den gesamten Körper bis auf Gesicht und Hände bedecken. Er sollte einfach gearbeitet und nicht ‚reizvoll‘ sein, sodass Männer darauf nicht aufmerksam gemacht werden.“²⁹¹ Während der *Hidschab* ganz allgemein die Bedeckung durch ein Tuch bezeichnet und im Grunde ein Kopftuch meint, sind die Begriffe *Niqab* und *Burka* spezifisch: Ein *Niqab* ist eine Gesichtverschleierung, die oberhalb oder unterhalb der Augen angebracht werden kann. Die *Burka* ist ein Kleidungsstück, das den Körper vollständig verhüllt²⁹².

Zusammenfassend kann man sagen, dass die

286 Schüle, 2010, [online]

287 vgl. ebd., [online]

288 vgl. Schüle, 2010, [online]

289 ebd., [online]

290 Breuer, 2008, S. 86

291 Stüber, 2014, S. 19

Verschleierung der Frau und vor allem der Grad der Verschleierung im Koran nicht genau bzw. nicht bis ins Detail festgelegt, sondern zum Teil eine Frage der Auslegung (männlicher) Islamgelehrter ist. Der Verdacht, dass (wie da und dort auch in anderen Religionen) nicht nur religiöse Gebote, sondern traditionalistisches patriarchales Denken den Ausschlag geben, ist daher nicht unbegründet. Andererseits machen sich viele Frauen die patriarchalen Regeln zu eigen und halten daran fest, dass sie mit dem Kopftuch eine freie Entscheidung treffen. So gibt etwa die junge Journalistin Menerva Hammad in der Filmdokumentation *Können Haare Sünde sein? - Religiöse Kopfbedeckungen* an, für sie seien Haare „so etwas wie eine Intimzone“, keiner dürfe ihre Haare sehen, „nicht einmal zufällig.“²⁹³

Während in der Öffentlichkeit meist nur über die unterschiedlichen Kopf- und Gesichtsbedeckungen diskutiert wird, ist auch die Tatsache interessant, dass „in vielen islamischen Kulturen [...] die Entfernung der Körperhaare bei Frauen seit Jahrhunderten selbstverständlich“²⁹⁴ ist. Hygiene ist dabei das Schlüsselwort, diese spielt im Islam eine besonders große Rolle und ist z.B. auch der Grund für die Beschneidung von kleinen Jungen. Ob Männer oder Frauen, Muslime müssen auf ihre Körperhygiene achten, um neben der geistigen auch körperliche Reinheit zu erlangen. Durch die Ganzkörperrasur kann sich auf der Haut weniger leicht Schmutz ansammeln, zusätzli-

che Waschungen – vor allem vor dem Gebet – sollen jenen Schmutz, der dennoch am Körper haftet, entfernen. Im Internet ist eine Liste von islamischen Ratschlägen der persönlichen Hygiene zu finden, die beim regelmäßigen Waschen beginnen und bei der Rasur der Schamhaare zur besseren Erhaltung der Reinlichkeit enden²⁹⁵.

Das Kopftuch und generell die Verschleierung muslimischer Frauen sind in jüngster Zeit in mitteleuropäischen Ländern zum Streitpunkt und zum Politikum geworden. Aus westlicher Sicht wird das Tuch vielfach als Zeichen der Unterdrückung der Frau und als rückständig gedeutet. Alice Schwarzer hat es in einem Interview sogar als „Flagge des Islamismus“²⁹⁶ bezeichnet. Andererseits ist das Spektrum kopftuchtragender Musliminnen viel breiter und differenzierter, als manche es sehen wollen: Es gibt viele junge Unternehmerinnen, eine wachsende Zahl von Akademikerinnen und sehr moderne Frauen, die das Kopftuch tragen wollen²⁹⁷. Zu einer Rechts-Angelegenheit ist dieses Kleidungsstück durch dessen Verbot in Deutschland bzw. durch den Vorschlag und die Diskussion eines teilweisen Verbots in Österreich geworden. Ob das sehr unterschiedlich bewertete Kopftuchverbot eine sinnvolle und auch menschenrechtlich vertretbare Maßnahme ist, sei dahin gestellt. Der Rechtsexperte Mathias Rohe jedenfalls hält nichts davon und spricht von einer „Zwangsbefreiung“ muslimischer Frauen²⁹⁸.

292 vgl. Stuibler, 2014, S. 19-20

293 Krimbacher/Grusch, 2015, [Film]

294 Amann-Edelkott, 2013, S. 58

295 vgl. Stacey, 2012, [online]

296 zit. n. Schüle, 2010, [online]

297 vgl. Stuibler, 2014, S. 12

298 vgl. Schüle, 2010, [online]

4

*Haare lassen:
Fremdinszenierungen*

Haare lassen:

Fremdinszenierungen

Die positive symbolische Bedeutung, die dem menschlichen Haar auf der Ebene der Psyche zugemessen wird, führt folgerichtig auch zum Gegenpol, nämlich zu einem erduldeten, leidvollen und manchmal sogar traumatischen Verlust des eigenen Haars, vor allem dann, wenn das Haare-Lassen von anderen Personen bewusst veranlasst wird. Wie die vorangehenden Kapitel gezeigt haben, können Menschen sich mittels ihrer Haartracht – man denke besonders an das Machtsymbol, das in den aufwändigen Hochfrisuren des Adels zum Ausdruck kam – als Individuen wie auch in ihrer Zugehörigkeit zu gesellschaftlichen Schichten, sozio-kulturellen Gruppen oder Religionen selbst inszenieren und mitunter hochstilisieren. Genauso sind Menschen aber auch dazu fähig das Haar anderer zu manipulieren, um die eigene Macht zu inszenieren, um z.B. Zugehörigkeit mit Gewalt durchzusetzen bzw. eine solche zu zerstören oder um jemanden zu schwächen. Gerade weil dem Haar, Vitalität, Kraft, Identität oder ganz einfach Individualität zugesprochen wird, hat das Nehmen von Haar die Qualität von Gleichmachen, Kleinmachen und Verachten. Wenn schon Eltern ihre Kinder damit kränken können, dass sie sie zum Friseur zwingen, damit auf deren Kopf wieder ‚Ordnung hergestellt‘ werde, um wieviel einschneidender muss sich dann das rücksichtslose Haar-Nehmen von Fremden und Feinden auswirken. Ein gewaltsamer radikaler Haarschnitt oder gar eine komplette

Rasur kann einen Menschen psychisch schwer schädigen.

4.1 Stigmatisierung durch krankheitsbedingten Haarverlust

Doch zunächst sei auf eine Form der Stigmatisierung eingegangen, die nicht von Fremden und Feinden, sondern von Krankheiten ausgelöst wird. Das Beispiel, das die krebserkrankte österreichische Gesundheitsministerin Sabine Oberhauser zwischen der Bekanntgabe ihrer Diagnose im Februar 2015 und dem Zeitpunkt ihres Ablebens am 17. Februar 2017 bewusst geben wollte, zielte eben darauf ab, solche Stigmatisierungen abzubauen: Sie ging mit ihrer lebensbedrohlichen Krankheit nicht nur sehr ehrlich und kommunikativ um, nach der Chemotherapie trug sie auch ihre Glatze ganz offen zur Schau. Dass offensichtlich nicht jede Frau (Männer tragen ja öfters Glatze, kahlköpfige Frauen aber fallen unbedingt auf) so viel Stärke hat, ist daran abzulesen, dass die krankheitsbedingte Glatze meistens unter einer Kopfbedeckung verborgen wird.

Menschen, die unter einer Krebserkrankung leiden und eine Chemotherapie brauchen, haben vielfältige Beschwerden zu ertragen: Atemnot, Gelenks- oder Muskelschmerzen bis hin zu Hautausschlägen und quälenden Entzündungen der Schleimhäute²⁹⁹, ganz zu

299 vgl. Petru u. a., 2009, S. 25-63

schweigen von den nachhaltigen Schädigungen, die sich durch die starken Medikamente einstellen können³⁰⁰. Obwohl der Verlust der Haare nicht körperlich schmerzt, erleben viele Betroffenen diesen aber als besonders schlimm: Der Ausfall der Haare schmerzt seelisch, er wird als „traumatisch“ erlebt, weshalb Ärzte in der Regel zum Tragen einer Perücke raten, die am besten die „Lieblingsfrisur“ der betroffenen Frau darstellt³⁰¹.

Einer der Gründe für die Traumatisierung ist in der Außenwirkung einer Glatze zu sehen, im Verlust von Schönheit, aber auch ganz einfach von ‚Normalität‘. Man verliert sein normales Aussehen und unterscheidet sich von ‚den Gesunden‘. Nicht nur geht das mit einer Verminderung des Selbstbewusstseins einher, ein kranker Mensch kann sich leicht als abseits stehend erleben. Und tatsächlich werden Kranke oft gemieden, und sei es nur, weil man als Mitmensch verunsichert ist und nicht weiß, wie man mit dem/der Kranken umgehen soll. Doch auch wenn es nicht um lebensbedrohliche Krankheiten geht und der Haarausfall nicht so radikal wie bei einer Chemotherapie ist, ist er für die betroffenen Menschen zumindest verunsichernd, oft aber auch stigmatisierend. So gibt es etwa Haarausfall, der auf Allergien, Hormonstörungen oder auf die Übersäuerung des Körpers zurückgeht³⁰². Haare gelten „als Spiegel unserer Gesundheit“³⁰³, dichtes und glänzendes Haar zeigt, wie vital, jung, stark und schön ein Mensch ist – Werte, die in unserer Kultur besonders wichtig zu sein scheinen. Entspricht man dem hochgehaltenen Ideal vitaler Jugend nicht oder nicht mehr, so geht damit oft ein Gefühl der Wertlosigkeit und des Nicht-mehr-dazu-Gehörens einher. Es können aber auch psychische Störungen sein, die zu negativen Veränderungen der Haarqua-

lität – u. a. zum plötzlichen Ergrauen der Haare – führen können. Hamann, die mit ihrem Buch *Haarausfall natürlich heilen* das, wie es im Untertitel heißt, *Geheimnis schöner und gesunder Haare* an ihre LeserInnen weitergeben will, weiß, dass ein „schlechter Zustand der Haare oder Haarausfall [...] immer ein Zeichen für ein Ungleichgewicht in unserem Körper-Seele-Geist-System“ ist³⁰⁴. Allein die Tatsache, dass die Autorin (und es gibt etliche Bücher dieser Art) über 240 Seiten diesem Ungleichgewicht auf der Spur ist und ‚natürliche‘ Gegenmaßnahmen und Heilungsverfahren anbietet, zeigt, welches Gewicht dieses Thema in unserer Gesellschaft hat. Dem entsprechend kann man sich vorstellen, was Menschen durchmachen, die beispielsweise an *Allupezia areata totalis* – eine entzündliche Haarausfallkrankheit – leiden. Es handelt sich nach Wikipedia um einen genetisch bedingten Haarausfall, der auch Wimpern, Brauen, Achsel- und Schamhaare betrifft und nicht mehr rückgängig zu machen ist.

4.2 Nivellieren und Unterordnen durch Haarschnitt

Seit jeher war es üblich, dass, wer zum Militärdienst eingezogen wurde, die Haare kurz abschneiden musste. Das brachte mit sich, dass die Soldaten mit ihren Uniformen aus einiger Entfernung alle gleich aussahen. Nivellierung war beim Militär erwünscht, denn auf diese Weise war ‚das Heer‘, waren also die Vielen, leichter zu befehligen. Man wollte damit Disziplin einfordern – Soldaten sollten sich einordnen, unterordnen und nicht ihre Individualität ausleben. Klare Dienstvorschriften zum Tragen von Haupt- und Barthaaren beim

300 vgl. Petru u. a., 2009, S. 53-54 u. S. 59

301 vgl. ebd., S. 45

302 vgl. Neumann, 1994, S. 14-21

303 Hamann, 2010, S. 13

304 ebd., S. 13

305 vgl. apa Meldung, 2016 [online]

306 vgl. Amann-Edelkott, 2013, S. 50

Militär kann man im Internet unter dem Stichwort „Haar- und Barterlass für Soldaten“ noch immer finden, wobei diese heute gelockert zu sein scheinen. Aus einem Kurier-Artikel vom 14.07.2016 geht hervor, dass die Bundeswehrsoldaten ab jetzt Bart tragen dürften³⁰⁵. Das zum Artikel publizierte Foto einer Anglobung auf dem Heldenplatz in Wien zeigt allerdings in alter Manier nur bartlose junge Männer mit kurzen Haaren und rasierten Schläfen.

Wo sich große Gruppen untergeordneter oder rechtloser Menschen zusammenfinden, werden meist die Haare geschnitten. Ein sogenannter ‚Gscherter‘ (ein Geschorener) ist im österreichischen Dialekt ein derber oder ungebildeter Mensch, in der Geschichte aber, nämlich schon bei den Germanen, wurden Unfreie, Leibeigene oder Inhaftierte so genannt. Für das Scheren der Haare sprachen vordergründig hygienische Gründe: Ganz nebenbei signalisierte man damit den Gefangenen, dass sie schmutzig und nur so einigermaßen sauber zu halten seien. Doch schwerer noch wiegt die Tatsache, dass man sie durch das Scheren ihrer Individualität beraubte und zu einer Nummer degradierte³⁰⁶. Durch diese Zurichtung sollte vermutlich die Gefahr von Auflehnung oder Meuterei gemindert werden.

In den schlimmsten Gefängnissen der jüngeren Geschichte, den Konzentrationslagern der Nationalsozialisten, wurde das Nehmen von Haaren ebenfalls praktiziert. Sobald die Gefangenen – unabhängig davon, ob es sich um jüdische Personen, um Angehörige des Roma-Volkes oder um politische Häftlinge handelte – in den Konzentrationslagern eintrafen, wurden ihnen nicht nur ihre Habseligkeiten und ihre Kleidung, sondern auch ihre Haare genommen. Dieser „Zugangsprozedur“ – gemein-

sames Duschen, Desinfektion und Scheren – kam in den Lagern eine Schlüsselbedeutung zu, es war der erste Akt der Entmenschlichung, ein Angriff auf Intimität und Sexualität, der die spätere Vernichtung vorwegnahm³⁰⁷. Diese Maßnahmen waren die systematische „Stigmatisierung zum Häftling“³⁰⁸, zu einem Menschen, der keinen eigenen Willen mehr haben sollte. Die Frauen betraf das Kahlscheren besonders hart, es war ein Angriff auf ihre Weiblichkeit³⁰⁹. Ohne Haare fühlten sie sich geschlechtslos³¹⁰ und letzten Endes als „jammervolle Menschen“, und genau so wurden sie auch wahrgenommen³¹¹. Man hatte sie ihrer Lebenskraft und ihrer Individualität beraubt: „Die Reduktion auf Ziffern, Zahlen und Nummern, auf leblose Quantitäten also, war eine der Maßnahmen zur Entindividualisierung der Häftlinge durch die Lagerbürokratie.“³¹² Nur Frauen, die in Lagerbordellen Dienste verrichten mussten, erhielten bessere Nahrungsmittel, zivile Kleidung und Unterwäsche, auch durften sie sich ihr Haar wieder wachsen lassen³¹³. Die systematische sexuelle Ausbeutung war allerdings ein hoher Preis, den die Betroffenen für die ‚Besserstellung‘ zu zahlen hatten. Die Inhaftierten, die durch unterschiedliche Maßnahmen, darunter auch das Kahlscheren, zu Nummern degradiert wurden, waren in den Augen derer, die sie beherrschten, keine menschlichen Individuen mehr, sie waren beinahe Tiere. So waren sie auch der Willkür von Wärtern völlig ausgesetzt. In Auschwitz z.B. waren viele Kapos und Aufseher Mitgefangene und ehemalige Kriminelle, „die die SS immer wieder aus den Reihen der Gefangenen aussucht[e]“. Sie „drangsalier[t]en mit äußerster Brutalität ihre Mithäftlinge.“³¹⁴ Menschen, denen die Haare genommen werden, fühlen sich erniedrigt, entmenschlicht

307 vgl. Sommer, 2009, S. 193

308 Riebe, 1994, S. 7

309 vgl. Deuter u. a., 1994, S. 57

310 vgl. Sommer, 2009, S. 194-195

311 vgl. Riebe, 1994, S. 8

312 Deuter u. a., 1994, S. 52

313 vgl. Sommer, 2009, S. 212-213

314 Diedrich, 2014, [online]

und in ihrem Lebenswillen geschwächt – von solchen Menschen ist keine Auflehnung zu erwarten. Dass die Romni Wanda Pranden im Konzentrationslager Bergen-Belsen nach der regelmäßig stattfindenden Zwangsrasur ihre Haare aufbewahrte und sich daraus eine Perücke machte, die sie unbemerkt unter dem Kopftuch trug, ist ein persönlicher Akt des Widerstands und der Versuch, sich das Menschsein zu erhalten³¹⁵. Interessant ist eine weitere Geschichte, die der Kommandeur der britischen Sanitätseinheit aus Bergen-Belsen berichtete: Als das britische Rote Kreuz 1945 zum Zwecke der Befreiung in dieses Konzentrationslager kam, brachte jemand eine Ladung Lippenstifte mit. Der Kommandeur hielt das zunächst für eine überflüssige Aktion, denn Lippenstifte, so dachte er, würden an so einem Ort wohl am wenigsten gebraucht.

Doch dann bemerkte er, dass es ganz anders war: „Ich glaube, nichts half den Internierten mehr als diese Lippenstifte. Frauen lagen ohne Nachthemd in Betten ohne Laken, aber mit roten Lippen. [...] Ich sah eine tote Frau, aufgebahrt auf dem Sterbebett, die in ihren Händen einen Lippenstift umklammert hielt. [...] Endlich hatte jemand etwas getan, um sie wieder zu Individuen zu machen. Sie waren jemand – nicht länger bloß eine eintätowierte Nummer. Endlich konnten sie sich wieder für ihre Erscheinung interessieren. Die Lippenstifte gaben ihnen ihre Menschlichkeit wieder.“³¹⁶

4.3 Das Haare-Nehmen als Strafe

Das rücksichtslose Ausreißen, Schneiden und Scheren von Haaren als Strafe zieht sich durch sämtliche Kulturen. Bis heute gilt es nicht nur als Zeichen der Machtausübung, sondern vor

allem auch als Bestrafung: AufwieglerInnen und VerräterInnen, Andersgesinnte oder Widerständige wurden mit der Haarschur degradiert und damit bestraft³¹⁷. Kriegsgefangene wurden schon im antiken Rom auf diese Weise an den Pranger gestellt, Julius Caesar z.B. verlangte, dass den von ihm besiegten Galliern das Haar geschnitten wurde³¹⁸. Dass das Scheren der Besiegten den Triumph der Sieger unterstreicht, zeigt auch die Praxis nordamerikanischer Indianer, besiegten Feinden den „Skalp“ zu nehmen.

Besonders ‚gern‘ wurden Frauen, die herrschenden Gesetzen und Regeln zuwiderhandelten, durch Haare-Nehmen bestraft³¹⁹, nach Bolt waren es im Lauf der Geschichte insgesamt weit mehr Frauen als Männer, bei denen die Haarschur als Strafe angewandt wurde³²⁰. Bei weiblichen Vergehen handelte es sich häufig um sexuelle Verstöße, z.B. Ehebruch oder Prostitution³²¹. Wie aus der Eisenzeit stammende weibliche Moorleichen mit ganz oder teilweise geschorenem Haar zeigen, wird weibliche Untreue seit ‚Menschengedenken‘ durch gewaltsame Rasur des Haupthaars geahndet³²². Und in der *Germania* des römischen Historikers Tacitus wird berichtet, dass „bei den Germanen auf Untreue nicht nur das Ausziehen der Kleider und das öffentliche Auspeitschen stand, sondern die Beschuldigten auch dadurch entehrt wurden, daß man ihnen die Haare kurzschnitt“, wobei dies vornehmlich vom Gatten übernommen wurde³²³.

Haarschur als Mittel der Stigmatisierung und Bestrafung spielten bei den Hexenverfolgungen in Europa auch im späten Mittelalter und der Frühen Neuzeit, also zwischen dem 15. und dem 18. Jahrhundert, eine besonders perfide Rolle. Die Verfolgung von Frauen, die sich nicht zähmen ließen, sondern ein freies Leben

315 vgl. Deuter, 1994, S. 36

316 ebd., S. 47

317 vgl. Amann-Edelkott, 2013, S. 50

318 vgl. Amann-Edelkott, 2013, S. 50

319 vgl. ebd., S. 50

320 vgl. Bolt, 2001, S. 173

321 vgl. Amann-Edelkott, 2013, S. 50

322 vgl. Bolt, 2001, S. 174

führten, die stark mit der Natur verbunden waren und sich ihre eigenen Regeln machten, vielfach Kräuterwissen besaßen und damit heilen konnten wurde geradezu massenhaft betrieben³²⁴. Solchen Frauen, denen man wegen ihrer unabhängigen Lebensweise ohnehin Argwohn entgegen brachte, konnte man leicht einen Pakt mit dem Teufel unterschieben, sie für Schäden wie Brände, Krankheiten oder sonstiges Unglück verantwortlich machen und durch Hinrichtung beseitigen. Besonders bestärkt fühlte man sich vor allem dann, wenn sie auch noch rote Haare hatten, denn es herrschte die Vorstellung, dass „diese Priesterinnen“ meist rothaarig seien³²⁵. Vor der Hinrichtung wurden die Frauen meist gefoltert, um ihnen ein Geständnis auszupressen, um das eigene Tun zu legitimieren. Die Betroffenen waren meist dann geständig, sobald sie am ganzen Körper rasiert wurden, denn das brach den Willen der meisten Angeklagten. Die Torturen, die die ‚Hexen‘ zu ertragen hatten, waren vielfältig, das gewaltsame Nehmen der Kopfhare war durchwegs, die Ganzkörperrasur häufig Teil davon³²⁶.

In der Geschichte des 20. Jahrhunderts schließlich macht das Schicksal deutscher Frauen betroffen, die sich mit einem Juden ‚eingelassen‘ hatten: Sie wurden durch öffentliche Ächtung, Verlust des Arbeitsplatzes oder Aberkennung der Staatsangehörigkeit betrafft³²⁷. Diese Maßnahme stand mit dem „Reinheitsgebot“ im Nationalsozialismus in Zusammenhang³²⁸. Die Strafe der öffentlichen Ächtung muss besonders schwerwiegend gewesen sein, man kennt

die Bilder, die diese Frauen mit geschorenem Kopf zeigen, wie sie durch die Straßen gejagt und von der Menge beschimpft werden. Nicht selten wurden diese Menschen von der Bevölkerung, von Nachbarn oder Bekannten wegen ‚Rassenschande‘ denunziert³²⁹.

Doch solche Strafen waren keineswegs nur auf nationalsozialistischer Seite üblich. Umgekehrt wurden z.B. in Frankreich, Dänemark und den Niederlanden Frauen, die einen deutschen Soldaten liebten oder gar ein Kind von ihm bekommen hatten, als „Nazihuren“ oder „Soldatenflittchen“ beschimpft, kahl geschoren und abgestraft³³⁰. Katholische Frauen, die in Nordirland mit britischen Soldaten oder protestantischen Männern sexuell verkehrt hatten, wurden von der IRA, der Irisch-Republikanischen Armee, kahlgeschoren und stigmatisiert. Es gibt viele Beispiele dieser Art in ganz unterschiedlichen Kulturen und Nationen. Dass die Frauen wegen sogenannter sexueller Vergehen nicht selten auch gezwungen wurden, ihre Kleider abzulegen, und dass die Strafe „mit direkten sexuellen Übergriffen“ wie Betasten oder In-den-Schritt-Greifen verbunden waren, verweist auf den „unübersehbar sexuellen Charakter“³³¹ derartiger Bestrafungen.

Mit Bolt kann man zusammenfassen, dass die Strafe, das Haar abgeschnitten zu bekommen, keine Besonderheit antiquierter Zeiten und auch nicht einzelner Völker und Nationen war. „Man kann aber sagen, daß es eine Strafe ist, die schon immer vor allem die Frauen betroffen hat.“³³²

323 vgl. Bolt, 2001, S. 173-174

324 vgl. Pöhlmann, 2015, S. 43

325 vgl. ebd., 2015, S. 16

326 vgl. Bolt, 2001, S. 172

327 vgl. Przyrembel, 2003, S. 274

328 vgl. Przyrembel, 2003, S. 23

329 vgl. ebd., S. 210-222

330 vgl. Bolt, 2001, S. 178

331 ebd., S. 178-179

332 ebd., S. 178

5

*Das Haar in
der Kunst*

Das Haar in der Kunst

Das Haar war und ist in der Kunst historisch gesehen vielfach und vielseitig anzutreffen. Aufgrund seiner starken Symbolhaftigkeit fand es seit jeher besondere Beachtung in den Gemälden der großen Meister. Dabei stellt das Haar nicht nur Inhalt, sondern auch Werkzeug für die Kunst dar, denn „Haare in Form von Pinseln bilden schon immer eines der Arbeitsmittel der Malerei“³³³. Auch aufgrund seiner materiellen Eigenschaften ist es für KünstlerInnen interessant: Neben seiner Reißfestigkeit, Verbindbarkeit, Verwebbarkeit, Verknotbarkeit sowie langen Haltbarkeit ist das Haar vielseitig manipulierbar und wurde und wird vor allem auch durch seine ideellen Qualitäten von KünstlerInnen geschätzt³³⁴.

Da Selbst- und Fremdinszenierungen einen Schwerpunkt der vorliegenden Arbeit darstellen, werden in den folgenden Kapiteln – nach einer allgemeinen Einleitung zu Selbstinszenierung und Performance – ausgewählte künstlerische Positionen aus dem Bereich der Performance-Kunst, des Selbstporträts bzw. -bildnisses und der Objektkunst vorgestellt und behandelt. Innerhalb dieser Bereiche wird versucht, aufbauend auf den bisherigen Erkenntnissen die jeweiligen symbolischen Bedeutungen, die dem Haar dabei zukommen, herauszuarbeiten.

Das umfangreiche Thema des gemalten Selbstporträts findet in dieser Diplomarbeit nur anhand eines Beispiels, Frida Kahlos *Selbstbildnis mit abgeschnittenem Haar*, Erwähnung. Dieser

Bereich müsste aufgrund seiner großen Dimension Inhalt einer eigenständigen Auseinandersetzung sein.

5.1 Das inszenierte Selbst – Selbstbildnis und Selbstdarstellung

Unser Leben ist von einer ständigen Inszenierung des Selbst gekennzeichnet, denn innerhalb eines zivilisierten Lebens ist die bewusste und unbewusste Präsentation des Ichs vor den uns umgebenden Mitmenschen unvermeidlich. „Selbstdarstellung hat immer mit Personen und ihrem Erscheinen vor anderen Personen zu tun.“³³⁵ Damit ist gemeint, dass die Art und Weise sich zu kleiden, zu bewegen, zu sprechen etc. zentrales Element des Selbstdarstellungsgeschehens ist und darüber Auskunft gibt, welche Position wir in der Gesellschaft einnehmen³³⁶. Dieser Vorgang betrifft alle Personen, da es unmöglich ist, sich den Augen und Urteilen anderer zu entziehen. Die Fähigkeit der optimalen Selbstdarstellung kann auch „Teil einer Überlebensstrategie und existenzielle Notwendigkeit“³³⁷ sein. Bereits als Säugling brauchen wir die Aufmerksamkeit unserer Eltern, um zu überleben, später häufig die der Peers, der Gleichaltrigen, um unseren Platz im Gefüge zu finden und Akzeptanz innerhalb einer Gruppe zu erfahren. Spätestens als Erwachsene sollten wir MeisterInnen der Selbstdarstellung geworden sein, denn z. B. am Arbeitsmarkt müssen

³³³ Vogt, 2013a, S. 35

³³⁴ vgl. ebd., S. 21

³³⁵ Bianchi, 2006, S. 46, [online]

³³⁶ vgl. Bianchi, 2006, S. 46, [online]

³³⁷ ebd., S. 46, [online]



Abb. 50: Robert Cornelius, 1839



Abb. 51: Anastasia Nikolajewna Romanowa, 1914

wir uns als einzigartig und unverzichtbar ‚verkaufen‘, um erfolgreich zu sein³³⁸.

Inwieweit der Drang nach Selbstdarstellung auch ‚ungesunde‘ Ausmaße annehmen kann, diskutieren aktuell Psychologen, Soziologen und auch Laien, wie die Zahl der Artikel, Beiträge und Bücher über die sogenannte *Generation Y* zeigt. Diese, beinahe ständig *Selfies* knipsend, wird häufig als narzisstisch, selbstverliebt und egozentrisch bezeichnet und kritisch beäugt³³⁹. Das *Selfie*, laut Urban Dictionary ein selbst mit dem Handy aufgenommenes Bild der eigenen Person, dient dem Zweck der Verbreitung über soziale Medien und gilt als Erfindung und Symbol der ‚Generation Smartphone‘³⁴⁰. Laut einer von Coers und Oer zitierten Studie aus dem Jahr 2015 werden durchschnittlich 25.676 *Selfies* pro Person im Laufe eines Lebens geschossen³⁴¹. Die ständige Selbstbefragung und Selbstvergewisserung per Handykamera ist zum Prinzip einer ganzen Generation geworden.

Das Selbstporträt stellt den Inbegriff der Selbstinszenierung dar. Seit vielen Jahrhunderten porträtieren KünstlerInnen sich selbst. Christina Brecht-Benze bezeichnet in ihrer Dokumentarreihe *Das Selbstporträt in der Kunst* den Künstler Albrecht Dürer als den „erste[n] wirkliche[n] Selbstdarsteller in der Geschichte der Porträtmalerei“³⁴². Aber auch zahlreiche andere KünstlerInnen hoben und heben durch den Akt des Sich-selbst-Porträtierens ihre besondere Rolle als Modell und SchöpferIn gleichzeitig in den Vordergrund und werfen die Frage auf, welche Selbsterkenntnis in der Selbstinszenierung liegt. Dies gilt nicht nur für den Bereich der Malerei. Auch „das Phänomen sich selbst abzulichten, ist so alt wie die Fotografie – und entspricht der angeborenen Neugier, sich zu beschauen, zu spiegeln,

338 vgl. Bianchi, 2006, S. 46, [online]

339 vgl. Coers/Oer, 2016, S. 29

340 vgl. ebd., S. 21

341 vgl. ebd., S. 19

342 Brecht-Benze, 2012, [film]

wiederzuerkennen³⁴³. Bereits vor 175 Jahren fotografierten Menschen, sofern sie über das nötige Equipment verfügten, sich gerne selbst – natürlich in einem anderen Ausmaß, als das heute der Fall ist und vermutlich auch mit einem höheren Qualitätsanspruch an das entstehende Bild, aufgrund seiner Exklusivität. Der Chemiker Robert Cornelius bezeichnete seine 1839 geschaffene Daguerreotypie (Abb.50), ein durch ein spezielles Fotografie-Verfahren entstandenes Selbstbildnis, als „erste[s] jemals geschossene[s] Lichtbild“³⁴⁴. Eine Parallele zu einer bestimmten Spielart des *Selfies*, wie sie typischerweise Teenager mit vorgehaltenem Smartphone über einen Spiegel aufnehmen, zeigt die Fotografie der russischen Zarentochter Anastasia Nikolajewna Romanowa aus dem Jahr 1914 (Abb.51). Durch die Tatsache, dass sie ihr fotografisches Selbstporträt anschlie-

ßend – natürlich als analog entwickeltes Bild – verschickte, kommt sie der Idee des heutigen *Selfies* sehr nahe³⁴⁵. Eine frühe Form des Gruppen-*Selfies* zeigt fünf Fotografen am Dach eines Fotostudios in New York im Jahr 1920 (Abb.52). Da Kameras zur damaligen Zeit groß und schwer waren, musste für die Entstehung der Aufnahme diese gleich von zwei der Herren gleichzeitig gehalten werden³⁴⁶.

Im Bereich der bildenden Kunst provoziert das Selbstporträt die Selbstbefragung. Für KünstlerInnen ist der Dialog mit dem eigenen Selbstporträt besonders spannend und dient mitunter dem Zweck, eine KünstlerInnenidentität zu entwickeln. Das Selbstbildnis ist die Beschreibung des eigenen Äußeren und zeigt, dass der/die KünstlerIn sich selbst wahrnimmt. *Wie er/sie sich sieht*, zeigt sich in der Selbstdarstellung der jeweiligen Person.



Abb. 52: Gruppenbild mit Hut und Schnurrbart, 1920

343 Iken, 2015, [online]

344 ebd., [online]

345 vgl. Cohrs/Oer, 2016, S. 23

346 vgl. Iken, 2015, [online]

5.2 Das Selbst im Zentrum der Aktion – die Performance

Die Performance ist eine spezielle Art der Selbstinszenierung, die KünstlerInnen als aktiv Handelnde in den Mittelpunkt stellt. Was genau darunter zu verstehen ist, scheint jedoch schwer formulierbar. „Es gibt viele Definitionen von Performance – nur keine definitive. Sie wäre, sagt die Künstlerin Laurie Anderson, der anarchistische Arm unserer Kultur. Manche sagen, Performance sei an den Live-Moment gebunden, zugleich aber finden Performances in virtuellen Welten statt oder werden Aufführungen dokumentiert und reproduziert. Andere sagen, sie sei lediglich an den Körper des Darstellers gebunden. Aber selbst das ist verhandelbar. Geheimnis und Reiz der Performance liegen in diesem kleinen unerklärten Rest. In der Frage, was sie denn nun eigentlich ausmacht. Sie erweckt meist den Anschein völliger Mühelosigkeit, als wäre sie aus dem Stegreif ersonnen worden. Die Leerstelle aber, die sie immer hat, wird im besten Fall gefüllt von einem Gedanken, einem Funken, der von der Darbietung auf den Zuseher überspringt. Dieses freie Im-Raum-Schweben ist die Stärke der Performance, ebenso ihre Voraussetzungslosigkeit. Man braucht weder zwingend Geld oder Equipment, noch ein herausragendes Talent zum Malen oder Tanzen. Was man sehr wohl braucht, ist ein Gedanke, ein schwerwiegender Gehalt, der das scheinbar leichtfüßige Gebilde trägt. Sonst ist auch das aufregende neue Medium nur kurzlebiges Entertainment.“³⁴⁷ Die Person des Künstlers/der Künstlerin, zumindest deren Konzept, spielt in der Performance-Kunst also eine zentrale Rolle.

Der menschliche Körper und seine Gestalt standen zu jeder Zeit im Zentrum des künstle-

rischen Interesses. Lange Zeit war vor allem der Körper Inhalt von Zeichnung, Gemälde und Plastik. Seit etwa 100 Jahren wird „die Art und Weise in Frage gestellt, wie Körper abgebildet und wahrgenommen“³⁴⁸ werden. Der Weg zur Performancekunst, wie sie seit den 1970er Jahren verstanden wird, nämlich als „eigenständige künstlerische Ausdrucksform“³⁴⁹, hat jedoch bereits viel früher begonnen.

Die Dadaisten, Futuristen und Surrealisten erweiterten den traditionellen Kunstbegriff schon zu Beginn des 20. Jahrhunderts, indem sie völlig neue künstlerische Ausdrucksformen fanden³⁵⁰. Aktionen wie Theateraufführungen, die Verteilung von Manifesten, Konzerte und Lesungen, die eine irritierende, provokante und zugleich befreiende Wirkung, in jedem Fall den Anspruch hatten, fortschrittlich zu sein, prägten die Kunstszene bis zum Ausbruch des Zweiten Weltkrieges³⁵¹. Die Nazis hatten während des Krieges versucht, alle Innovationen, die von KünstlerInnen dieser Strömungen, aber auch von modernen Malern wie Pablo Picasso oder Henri Matisse ausgegangen waren, im Keim zu ersticken, und brandmarkten sie als ‚Entartete Kunst‘. Diese mitunter gefährliche Stigmatisierung sorgte dafür, dass viele KünstlerInnen ins ausländische Exil gingen und ihre fortschrittliche Kunst aus der Öffentlichkeit verschwand³⁵². Es musste nach Kriegsende daher erst zu einer „Phase der Wiederaneignung“³⁵³ durch die Kunst kommen, um sich schließlich erneut von der klassischen Leinwand loszulösen. Gemeinsam waren vielen KünstlerInnen dieser Zeit die Fragen „Was ist Kunst?“, „Was ist Realität?“, „Was ist Leben?“³⁵⁴, erst die unterschiedlichen Methoden und Herangehensweisen verdeutlichten eine Aufspaltung in verschiedene Stilrichtungen.

347 Heinz, 2012, [online]

348 Warr, 2005, S. 11

349 Goldberg, 2014, S. 7

350 vgl. Jappe, 1993, S. 9

351 vgl. Jappe, 1993, S. 12-13

352 vgl. ebd., S. 14

353 ebd., S. 14

354 ebd., S. 17

355 vgl. ebd., S. 14

An dieser Stelle seien einzelne KünstlerInnenpositionen exemplarisch erwähnt, die den Weg der Performance-Kunst markierten:

Mit dem *Action Painting*, das der US-Amerikaner Jackson Pollock in den 1950er Jahren international berühmt machte, wurde der Prozessbegriff in der Kunst erstmals greifbar gemacht, indem die Aktivität des Künstlers/der Künstlerin, die körperliche Arbeit des Malens in einer dynamischen Technik des Farbeschüttens, -tropfens und -spritzens, zum Bildgegenstand wurde³⁵⁵. Der Franzose Yves Klein, der sich die von ihm häufig verwendete Farbe *International Klein Blue* patentieren ließ, verwendete nackte Modelle als Pinsel für den Farbauftrag. Indem er ihnen Anweisungen gab, sich mit blauer Farbe einzustreichen und ihre farbigen Körper gegen große Leinwände zu pressen, anstatt sie zum Inhalt seiner Gemälde zu machen, wie es in der traditionellen Malerei üblich war, entstand eine enge Zusammenarbeit zwischen Künstler und Modell³⁵⁶. Der Italiener Piero Manzoni beschäftigte sich zu Beginn der 1960er Jahre mit *Lebenden Skulpturen* und stellte den Körper ins Zentrum seiner Kunst. Er war es, der den menschlichen Körper als Kunst-Material deklarierte³⁵⁷. Ein Ereignis, das der amerikanische Künstler Allan Kaprow 1959 unter dem Namen *18 Happenings in 6 Parts* stattfinden ließ und das den Beginn der Stilrichtung *Happening* markierte, band erstmals das Publikum mit ein und verlangte von ihm, „mitzudenken, mitzufühlen, mitzuagieren“³⁵⁸. Der Koreaner Nam June Paik, der sowohl in den USA als auch in Europa lebte, trug vermutlich maßgeblich dazu bei, dass diese Art von Aktionen fast zeitgleich auf beiden Kontinenten stattfand. Kunst wurde im *Happening* zu einem Event, in dem der/die RezipientIn

nicht bloße/r BeobachterIn war, sondern Teil der Kunst wurde. Aktion statt bloßer Konsum war gefragt, Publikumserwartungen sollten gebrochen werden. Auch dass die Aktivität des Publikums zu unvorhergesehenen Abläufen führte, war dabei durchaus erwünscht³⁵⁹. Gerade in diesem Punkt sich unterscheidend, ansonsten aber häufig Parallelen zum *Happening* aufzeigend, bildete sich, ebenfalls in den 1960er Jahren, die *Fluxus*-Bewegung. Unter Miteinbeziehung des Publikums, jedoch ohne dessen Interaktion, blieb alles dabei „in der Hand des Künstlers“³⁶⁰. Laut dem Künstler Ken Friedman, habe *Fluxus* nach wie vor seine Gültigkeit nicht verloren, denn es sei nicht als Stilrichtung zu sehen, sondern vielmehr als „eine aktive Philosophie der Erfahrung, [...] eine Art, Dinge zu tun“³⁶¹.

Joseph Beuys, der durchaus im Zusammenhang mit der *Fluxus*-Bewegung genannt werden kann, hatte wesentlichen Einfluss auf die Entwicklung der Performance in den 1970er Jahren und wurde zu einem der bedeutendsten Künstler Deutschlands. Bei Beuys stand die „Person des agierenden Künstlers“³⁶² im Zentrum, während andere *Fluxus*-Aktionen den Künstler selbst an den Rand der Szene rückten³⁶³. Der sich in Österreich entwickelnde *Wiener Aktionismus* verfolgte in erster Linie den Zweck der „Befreiung von religiösen und sexuellen Tabus“³⁶⁴. Diese höchst persönlichen Themen wurden auf sehr direkte Art am eigenen Körper ‚verhandelt‘. Dass dabei Körperflüssigkeiten, Exkrememente und Tiergedärme eingesetzt und Selbstverletzungen gezeigt wurden, schockierte das Publikum und stieß „auch außerhalb Österreichs auf Unverständnis“³⁶⁵. Als Vertreter des Wiener Aktionismus seien Günther Brus und Hermann Nitsch exemplarisch genannt. Binahe alle diese Stil-

356 vgl. Goldberg, 2014, S. 145

357 vgl. Jappe, 1993, S. 16 u. Goldberg, 2014, S. 145

358 vgl. Jappe, 1993, S. 17

359 vgl. ebd., S. 17-18

360 ebd., S. 19

361 Jappe, 1993, S. 21

362 ebd., S. 23

363 vgl. ebd., S. 23

364 ebd., S. 22

365 ebd., S. 22

richtungen warfen und werfen kein vermarktbare Produkt ab. Gerade dieser ephemere Charakter wollte erreicht, tradierte Sichtweisen auf die Kunst ‚gesprengt‘, und ein „Widerstand gegen Starkult und [...] Überproduktion“³⁶⁶ ausgedrückt werden.

Der Begriff *Art Performance* wurde erstmals im Zusammenhang mit den amerikanischen Künstlern Bruce Naumann und Vito Acconci Ende der 1960er Jahre und ihren Körper-Aktionen erwähnt³⁶⁷. Vito Acconci war es auch, der den Begriff *Body Art* aufbrachte. Die *Body Art* rückte in den 1970er Jahren den Körper ins Zentrum, indem KünstlerInnen „die skulpturalen Eigenschaften ihres Körpers“³⁶⁸ untersuchten. Um die Möglichkeiten des Machbaren auszuloten und neue Körpererfahrungen zu erzielen, wurde der Körper geformt, im Raum bewegt, erweitert und „frei von psychologischen Bedeutungen“³⁶⁹ beobachtet. Dabei wurden die Möglichkeiten des körperlichen Ausdrucks „auf ihren Rohzustand“³⁷⁰ zurückgeführt und weniger das ästhetisch Schöne und Beherrschte als Element des Tanzes betont³⁷¹. Im Laufe der 1970er Jahre wurde aus der *Body Art* die *Performance*. Unter Performance kann allerdings viel verstanden werden, denn der Begriff beschreibt Tanz, Theater und das Aufführen eines Musikstückes ebenso wie das Handeln des/der Bildenden Künstlers/Künstlerin vor Publikum. Auch die verschiedenen Nationen hatten unterschiedliche Auffassungen des Begriffs³⁷². Die europäische Performance der 1970er Jahre lässt sich durch ein Ausloten physischer und psychischer Grenzen charakterisieren. KünstlerInnen wie Ben d’Armagnac und Marina Abramović (auch gemeinsam mit ihrem Partner Ulay) sind hier beispielhaft anzuführen. Diese KünstlerInnen begaben sich

in ihren Performances in beklemmende, belastende oder sogar gesundheitsgefährdende Situationen, die zum Teil auch für das Publikum unerträglich wurden³⁷³.

Inzwischen ist die Performance-Kunst überaus vielseitig geworden. „Anders als im Theater ist der Darsteller der Künstler, stellt selten wie ein Schauspieler eine Rolle dar, und der Inhalt folgt kaum einer traditionellen Handlung oder Erzählung“³⁷⁴. Performance-Kunst lässt keine strenge Definition zu. Formal reichen die aufgeführten ‚Stücke‘ von Solo- bis Gruppenperformances, finden in aller Stille statt oder werden audiovisuell begleitet, können nur von kurzer Dauer sein, aber auch Stunden und Tage anhalten und bedienen sich unterschiedlichster Elemente, die KünstlerInnen in ihre Handlungen miteinbeziehen³⁷⁵. Die künstlerische Performance enthält die Möglichkeit, ein Publikum direkt anzusprechen. Häufig hat sie den Anspruch, fixe Vorstellungen über Kunst und Kultur zu brechen, und fordert von den ZuseherInnen, die eigenen Perspektiven zu hinterfragen. Es ist davon auszugehen, dass ein Großteil der RezipientInnen ebenso diesen Wunsch hat, denn Performances finden nach wie vor in der Kunst großen Anklang. Nicht genau zu wissen, was zu erwarten ist, mag einen der Anreize darstellen, eine Performance zu besuchen. Vermutlich sind es aber auch die Einmaligkeit des Moments und das gute Gefühl, dabei gewesen zu sein, die diese Kunstform für viele so interessant machen. Für eine der größten Performance-Künstlerinnen aller Zeiten, Marina Abramović, sei es beispielsweise sehr wichtig, dass ein Publikum existiere, privat könne sie all die Dinge niemals tun. Denn nur mit einem Publikum könne ein Energieaustausch stattfinden. Energie käme aus dem

366 Jappe, 1993, S. 21

367 vgl. ebd., S. 24

368 Jappe, 1993, S. 25

369 ebd., S. 25

370 ebd., S. 51

Publikum und werde in ihr als Performerin übersetzt. Dabei agiere sie wie ein Filter und lasse die abgewandelte Energie anschließend zum Publikum zurückfließen³⁷⁶. Demnach bedeutet eine Performance auch immer den Dialog zwischen KünstlerIn und RezipientIn.

5.3 Haar und Identität

Die Inszenierung der eigenen Person unter Manipulation oder Veränderung des Haares führt schnell zu einer Umgestaltung und völlig neuen Erscheinung der vermeintlich ganzen Person. Aufgrund seiner starken Symbolik und damit verbundenen Aussagekraft vermag das Haar subtile, aber auch direkt-plumpe Botschaften in Bezug auf die Identität eines Menschen zu vermitteln. Es ist derart prägnant und je nach Form, Ort des Auftretens und seiner Gestaltung so stark mit den Attributen ‚Männlichkeit‘ oder ‚Weiblichkeit‘ verbunden, dass es sogar das Geschlecht eines Menschen auszudrücken vermag. Die Gründe dafür sind vermutlich in der Kulturgeschichte des Haares zu finden, in der männliches und weibliches Haar sich stets deutlich unterschied – zumindest in der europäischen Kultur. Die geschlechtliche Zuordnung einer Person geschieht meist automatisch, unbewusst und sehr schnell, sobald diese ins Blickfeld gerät. Kann die Zuordnung aufgrund uneindeutiger Attribute nicht innerhalb von Sekundenbruchteilen erfolgen, verweilt unser forschender Blick, und die beobachtete Person wird daraufhin bewusst und reflektierend betrachtet. Es scheint, als wäre es beinahe unerträglich, einen Menschen nicht einem eindeutigen Geschlecht zuordnen zu können, häufig wird in einem solchen Fall die fremde Person sogar zum Inhalt eines Gesprächs

unter FreundInnen gemacht, so als könne erst wieder Ruhe in die Gemüter einkehren, sobald die Frage nach der Geschlechtlichkeit dieser – an sich unbekanntes – Person geklärt ist. Doch auch wenn das biologisch-physische Geschlecht außer Zweifel steht, kann die Art des Haares unsere Wahrnehmung und unser Urteil beeinflussen: Interessant ist beispielsweise, dass einem Mann, der eine Langhaar-Perücke trägt, meist ungefragt unterstellt wird, er habe sich als Frau verkleidet oder er wünsche sich sogar, eine Frau zu sein. Kaum jemand würde auf die Idee kommen, dass dieser Mann einfach gerne langes Haar trägt, sich dabei aber weder anlassgebunden kostümiert hat, noch im eigenen Körper unwohl fühlt. Dieses Beispiel macht klar, dass Haare eine Möglichkeit zur Irritation bieten. Sie ermöglichen uns, in die Rolle einer anderen Person zu schlüpfen und uns völlig neue Attribute zuzuschreiben. Jährlich – im Fasching – wird dieser Sehnsucht nach einer neuen (und oft gegenpoligen) Identität nachgegangen, indem eine Perücke getragen oder ein Bart aufgemalt bzw. aufgeklebt wird.

KünstlerInnen haben diese Form der Irritation, die Möglichkeit zum Identitätswechsel, wiederholt in ihrer Arbeit genutzt – freilich nicht immer, um ein geschlechtliches ‚cross-dressing‘ zu betreiben. Die Selbstinszenierungen, die durch die Manipulation von und mit dem Haar dabei entstanden, irritieren jedoch fast immer den gewohnten Blick und werfen Fragen auf, die ungeduldig nach Antworten suchen. An dieser Stelle könnten zahlreiche KünstlerInnen Erwähnung finden. In den folgenden Kapiteln werden die KünstlerInnen Cindy Sherman, Marcel Duchamp, Adrian Piper und Andy Warhol exemplarisch behandelt. Dabei stehen die Künstlerin Cindy Sherman und der

371 Jappe, 1993, S. 51

372 vgl. Lodermeier, 2009, S. 172

373 vgl. ebd., S. 30-31

374 Goldberg, 2014, S. 8

375 vgl. ebd., S. 8

376 vgl. Lodermeier, 2009, S. 172



Abb. 53 a,b: *Untitled #366, Untitled #369, Cindy Sherman, 1976/2000*



Abb. 54: *Untitled #137, Cindy Sherman, 1984*

Künstler Marcel Duchamp im Mittelpunkt, während die Positionen von Adrian Piper und Andy Warhol kürzer thematisiert werden. Im Zentrum der Betrachtung sollen der künstlerische Umgang mit dem Haar und dessen Rolle als Mittel der Selbstinszenierung und des Identitätswechsels in deren Werk stehen.

5.3.1 Cindy Sherman

Die amerikanische Künstlerin Cindy Sherman darf – geht es um Fragen der Selbstinszenierung – nicht unbeachtet bleiben. Sie gilt als eine der führenden zeitgenössischen Künstlerinnen und ihre bereits über 40 Jahre andauernde Arbeit und Beschäftigung mit inszenierter Fotografie scheint kein Ende zu finden. Sie ist für ihre fotografischen Selbstporträts und Selbstinszenierungen bekannt, die als großformatige Farbfotografien weltweit ausgestellt sind.

Sherman wurde 1954 in Glen Ridge, New Jersey, geboren und wuchs in Huntington, New York, mit vier älteren Geschwistern auf. Bereits ab 1972, während ihres Malerei-Studiums, wurde ein Interesse an der Selbstdarstellung sichtbar, aus dieser Zeit existieren einige Selbstporträts, die sie mit vorgehaltenem Spiegel von sich malte³⁷⁷. Bald schon wandte sie sich dem Medium der Fotografie zu. Für Partys und andere Events begann sie sich zu verkleiden und begriff es als eine Art Performance, in verschiedene, meist skurrile, Rollen zu schlüpfen. Zu diesen Anlässen entstanden bereits erste fotografische Selbstporträts³⁷⁸ (Abb.53 a,b). Nach ihrem Abschluss 1977 zog sie nach New York, wo sie seitdem lebt und arbeitet. Ihr Bedürfnis, öffentlich verkleidet aufzutreten, verschwand, wie Sherman selbst in einem Interview sagte, aufgrund der vielen schrägen Vögel in New

³⁷⁷ vgl. Moorhouse, 2014, S. 7

³⁷⁸ vgl. Art21, [film]

Yorks Straßen, mit denen sie nicht verwechselt werden wollte³⁷⁹. Dennoch hörte sie nicht auf, sich selbst in verschiedenen Rollen zu fotografieren.

Sherman arbeitet allein und ihre Arbeitsweise mag paradox erscheinen, denn sie kann nicht als Fotografin im herkömmlichen Sinn gesehen werden: In ihrer Arbeit übernimmt sie „mehrere Rollen, die sie gleichzeitig spielt: Photographin, Modell, Maskenbildnerin, Friseur, Stylistin und Gewandmeisterin“³⁸⁰, sie erfindet fiktive Charaktere und benutzt Kostüme, Perücken, Make-up, aber auch Prothesen und Masken, um diese zu bewohnen, und demontiert dabei das Bild der amerikanischen Frau³⁸¹. Auch wenn ihre Figuren erdacht sind, so spiegeln sie doch klare Stereotype wider, weshalb BetrachterInnen häufig das Gefühl haben, die Personen wiederzuerkennen. Es sind beispielsweise die Rollen des 1950er-Jahre-Filmsternchens oder der ängstlichen Hausfrau, des geschundenen Opfers und der alternden Society-Lady, in die sie schlüpft. Andere Serien zeigen Sherman als Clown, als Figur eines historischen Porträts oder den Körper durch Prothesen erweiternd. In den 1950er Jahren aufgewachsen, wundert es nicht, dass sie das Fernsehen, Filme und andere visuelle Medien, wie Zeitschriften, Magazine und das Internet, als größte Beeinflussungsquellen nennt³⁸². Ihre verstörenden Selbstporträts entstehen als Reaktion auf eine Gesellschaft, die von mediengenerierten Bildern übersättigt scheint. „Ihre erfundenen Figuren sagen etwas aus über unsere aktuelle Kultur des YouTube-Ruhms, der ‚Celebrity Makeover‘-Spiele, Reality Shows und des Narzissmus der Social Media.“³⁸³ Obwohl Cindy Sherman immer das Gleiche zu tun scheint, ist ihr Werk doch sehr komplex und vielfältig. Der Aufwand, der hinter ihren

Inszenierungen steckt, kann erahnt werden, bedenkt man all die Schritte, die die Künstlerin selbstständig und alleine durchzuführen hat: von der Charakterfindung mittels Gesellschaftsstudium, dem Ausstatten ihrer Figuren mit Kleidern und Perücken, der Schminke, die Shermans eigene Identität wie hinter einer Maske verschwinden lässt, über das Erarbeiten und Gestalten der Szenerie und Lichtstimmung, in der die ‚Person‘ gezeigt werden soll, bis hin zum Ablichten mittels Selbstauslöser und der Auswahl der Bilder. „Manchmal arbeite ich stundenlang nur an irgendwelchen Ausdrücken oder Posen, bis ein bestimmter Wesenszug einer Figur zum Vorschein kommt. Dann konzentriere ich mich auf dieses Element und fotografiere so lange, bis ich diesen bestimmten Ausdruck gefunden habe“³⁸⁴, erzählt sie in einem Interview mit der ZEIT. An dieser Stelle soll auf einige Beispiele näher eingegangen werden:

Untitled #137

Die 1984 entstandene Fotografie *Untitled #137* (Abb.54) ist Teil einer Serie für die französische *Vogue*. Sherman wurde immer wieder von großen Fashion-Magazinen und berühmten ModedesignerInnen beauftragt, deren Mode in Szene zu setzen. Die entstandenen Bilder sind einerseits als Schaufenster für die Mode zu sehen, werfen aber auch einen kritischen Blick auf die Modeindustrie, in ihr enthaltene Rollenklischees und Klassenunterschiede.

In *Untitled #137* ist eine Frau abgebildet, die aussieht, als sei sie misshandelt worden: Ihre Schminke ist verwischt, das Haar völlig durcheinander, ihre Hände sind schmutzig, als wäre sie im Dreck gekrochen oder hätte damit in der Erde gegraben; überhaupt sieht sie aus, als habe sie sich lange nicht gewaschen. Der Kopf

379 vgl. *Art21*, [film]

380 *Respini*, 2012, S. 12

381 vgl. *Moorhouse*, 2014, S. 8

382 vgl. *Sherman*, 1994, [film]

383 *Respini*, 2012, S. 13

384 *Müller*, 2007, [online]



Abb. 55: Untitled #183, Cindy Sherman, 1988



Abb. 56: Untitled #193, Cindy Sherman, 1989



Abb. 57: Untitled #213, Cindy Sherman, 1989



Abb. 58: Untitled #228, Cindy Sherman, 1990

ist geneigt, sie blickt traurig und bedrückt nach unten. Im Gegensatz zu ihrem physischen Zustand steht der Mantel, den sie trägt: ein Designerstück. Laut Lucy Gallun, kuratorische Assistentin im Museum of Modern Art New York, eine ungewöhnliche Darstellung innerhalb der Modefotografie. Sherman zeige auf, welchen Status diese Kleidung besitze³⁸⁵. Obwohl der Mantel im Mittelpunkt stehen sollte – handelt es sich doch um das zu inszenierende Kleidungsstück –, tritt er, trotz knallig roter Farbe, in den Hintergrund. Der Blick wird auf das Haupt der Frau gelenkt. Das sich kräuselnde Haar macht den Eindruck, lange nicht gepflegt worden zu sein, und scheint an manchen Stellen bereits zu verfilzen. Kulturgeschichtlich werden mit derart strähnigem Haar Aussätze assoziiert. Bilder von Obdachlosen oder die Figur des Struwwelpeter kommen beim Betrachten von *Untitled #137* eher in den Sinn als Bilder aus Modemagazinen, die üblicherweise hübsche und gazellenartige Models zeigen. Genau mit diesen Gegensätzen spielt Sherman. Schönheit und Ekel scheinen Themen zu sein, die Shermans Werk dominieren. Sie selbst sagte in einem Interview: „In vielen meiner Projekte geht es um das, was die Gesellschaft für Schönheit hält. Ich habe ja viele Dinge gemacht, die auf den ersten Blick sehr verstörend wirken und die ich trotzdem schön finde. Wenn man will, dass etwas schön ist, ist es schön.“³⁸⁶

History Portraits / Untitled #183 #193, #213, #224

Die Serie *History Portraits*, an der Sherman zwischen 1988 und 1990 arbeitete, entstand ausgehend von einem Auftrag der Firma Artes Magnus. Diese, welche auf die Herstellung kunstvoll gestalteten Porzellans spezialisiert ist,

³⁸⁵ vgl. Gallun, 2012, [online]

³⁸⁶ Müller, 2007, [online]

³⁸⁷ vgl. Respini, 2012, S. 40

hatte die Idee, Porzellangeschirr nach Vorlagen aus dem 18. Jahrhundert anzufertigen, das mit einem Porträt Shermans als Madame Pompadour versehen sein sollte³⁸⁷. Durch diese Arbeit inspiriert, entstanden in weiterer Folge mehrere Bildserien, in denen Sherman in die Rollen Porträtierten aus alten Gemälden schlüpfte. Erstmals inszenierte Sherman auch eine ganze Reihe männlicher Charaktere. Nicht alle entstandenen Fotografien stellen exakte Kopien bestimmter Gemälde dar, manche beziehen sich auf mehrere Gemälde des gleichen Künstlers oder stehen als Paradebeispiel für die Kunst einer bestimmte Epoche. Dazu erforschte Sherman die Konventionen und die visuelle Sprache der historischen Porträts³⁸⁸. Wie bereits in Kapitel 1 erwähnt, kann durch die Betrachtung des Haars in historischen Porträts eine Menge an Informationen erhalten werden. Neben der Kleidung sind es die Frisuren, die Aufschluss über Entstehungszeit bzw. dargestellte Stilepoche geben. Sherman muss für ihre *History Portraits* intensiv die Bilder der alten Meister studiert haben. Zum Teil durch Prothesen den Körper und die Gesichter erweitert, bekommen ihre Fotografien etwas Karikatureskes, ohne die Originale dabei ins Lächerliche zu ziehen. Vielmehr sind es ein ironisch-kritisches Hinterfragen und gleichzeitiges Analysieren kunsthistorischer Darstellungen³⁸⁹.

In *Untitled #183* (Abb.55) ist ein leicht erhöhter Haaransatz zu sehen, der herzförmig gepupft erscheint, was dem Schönheitsideal der Spätrenaissance entsprechen würde. Das von Sherman ausladend gestaltete Dekolleté wird zu jener Zeit jedoch kaum anzutreffen gewesen sein. *Untitled #193* (Abb.56) zeigt die üppige und weiß gepuderte Lockenpracht des Rokoko. Wie damals üblich ist das Haar in seiner

³⁸⁸ vgl. Moorhouse, 2014, S. 75

³⁸⁹ vgl. Respini, 2012, S. 42

Form den Perücken der Männer sehr ähnlich. Vom Nacken kommend fällt eine Lockenrolle seitlich auf die rechte Schulter.

Der Herr, den Sherman in *Untitled #213* (Abb.57) darstellt, dürfte einer wohlhabenden und mächtigen Familie angehören, denn er ist schmuckumhangen und hält eine Frucht in seiner rechten Hand, die an das Standesymbol des Reichsapfels erinnert. Haarlänge und Kopfbedeckung deuten auf das späte 15. Jahrhundert, die Zeit der Renaissance, hin. Irritierend ist jedoch die graue Haarfarbe, denn gewelltes Haar und Bartlosigkeit war zu dieser Zeit vor allem bei jungen Männern beliebt. Sherman inszeniert ihren Charakter zusätzlich mit buschigen Augenbrauen, die als Zeichen für Männlichkeit verstanden werden können.

Untitled #228 (Abb.58) bezieht sich auf ein ganz bestimmtes Sujet, nämlich *Judith mit dem Haupt des Holofernes*, welches in der Kunstgeschichte häufig variiertes Bildthema verschiedener Maler und Bildhauer war³⁹⁰. Judith hat den abgeschlagenen Kopf des Holofernes am

Schopf gepackt. Der Griff ins Haar ist Zeichen der Macht des Siegers/der Siegerin über den Besiegten/die Besiegte. „Das Ergreifen des Haares steht symbolisch für die Unterwerfung des ganzen Menschen.“³⁹¹ Judith selbst blickt unbeteiligt in die Kamera. Von ihrer „unwiderstehliche[n] Haarpracht [die sie] sehr bewusst ein[setzt]“, um den „feindlichen Heerführer Holofernes“³⁹² zu verführen und zu überwältigen, ist in Shermans Inszenierung nichts übrig geblieben, was „den fiktionalen Charakter der Darstellung“³⁹³ unterstreicht.

Headshots / Untitled #355, #360

Im Jahr 2000 kehrte Cindy Sherman nach einigen Jahren, in denen sie keine neuen Arbeiten veröffentlichte, mit der Serie *Headshots* zurück. Nachdem Sherman in der Vergangenheit häufig aufwändige Bühnenbilder gestaltet hatte, fallen in dieser Serie die schlichten Hintergründe auf. Der Fokus ist hier ganz auf die Charaktere gerichtet, deren Inszenierung



Abb. 59-61: *Untitled #355, Untitled #360, Untitled #360* (v.l.n.r.), Cindy Sherman, 2000

³⁹⁰ vgl. Respini, 2012, 43

³⁹¹ Vogt, 2013a, S. 26

einige Besonderheiten aufweisen. Der unifarbene Hintergrund erweckt den Eindruck einer Studiosituation, in die sich die Figuren freiwillig begeben haben, um sich ablichten zu lassen. Tatsächlich zeigt die Serie Möchtegegn-Schauspielerinnen, die ihre besten Tage bereits hinter sich haben³⁹⁴. „Es sollen Leute sein, die sich als Schauspieler anpreisen, aber in Wahrheit als Sekretärin, Hausfrau oder Gärtner arbeiten“³⁹⁵. Allen gezeigten Frauenporträts ist die Sehnsucht nach Jugend und Ruhm gemein, die an Stelle des realen Erfolgs getreten ist. Ihre Gesichter wirken durch die dicke Schicht an Make-up wie maskiert, die Gesichtszüge lassen an missglückte Schönheitsoperationen denken. Die nicht mehr ganz jung aussehende Frau in *Untitled #355* (Abb.59) versucht mithilfe knapper Kleidung und jugendlicher Accessoires zu punkten, in der Hoffnung, sich doch noch eine Rolle sichern zu können – dabei ist sie jedoch weder überzeugend noch attraktiv³⁹⁶. Wie die Bemühungen mancher Frauen, sich mit Hilfe kosmetischer Eingriffe und modischem Make-up ihre Jugendlichkeit zu bewahren, scheitern kann, zeigt *Untitled #360* (Abb.60) nur allzu deutlich. Die daraus resultierenden, beinahe grotesk wirkenden Gesichtszüge versäumen ihr Ziel, verführerisch zu wirken, und werden zur fratzenhaft komischen Maskerade. Eine gewisse Faszination für die ‚Ästhetik des Monströsen‘ scheint Sherman schon als Kind gehabt zu haben: Sie verkleidete sich bereits damals lieber als alte Frau oder abscheuliches Wesen als als Prinzessin, wie es vielleicht für Mädchen dieses Alters üblich wäre. In der Dokumentation *Nobody's here but me* betont sie, dass eine perversere Art der Verkleidung von ihr stets bevorzugt wurde³⁹⁷. In Hinblick auf das Haar fällt auf, dass alle gezeigten Charaktere der Serie *Headshots* die Frisuren junger Frauen und

Mädchen tragen. Das volle, offen getragene Haar ist, wie bereits vielfach ausgeführt, Symbol von Jugend und Vitalität; um dabei gut auszusehen, muss das Haar gepflegt und gesund sein. Es deutet auch auf Ausgelassenheit und Zwanglosigkeit hin – ebenfalls Attribute, die in Verbindung mit Jugendlichkeit stehen. Einige Figuren der Serie tragen auch geflochtene Haarpartien oder Zöpfe, was auf Unschuld und Infantilität hinweisen könnte. Und auch Dreadlocks sind, als Zeichen ewig-jugendlicher Rebellion, auf einem Kopf zu finden (Abb.61).

Thema dieser Fotografien ist ganz augenscheinlich das Altern, das besonders Frauen in vielen Gesellschaften nicht gestattet zu sein scheint. Es wird versucht, das Ideal der Jugend so lange wie möglich festzuhalten, auch auf die Gefahr hin, sich lächerlich zu machen. Dass Sherman selbst, als Frau und als in der Öffentlichkeit stehende Künstlerin, im Jahr 2000 von diesem Thema auch persönlich betroffen war, ist gut möglich. Interessant ist außerdem, dass es sich bei der *Headshot*-Serie um Doppelinszenierungen handelt: Cindy Sherman inszeniert Frauenfiguren, die, jede für sich, wiederum in eine Rolle zu schlüpfen scheint, um ihr schauspielerisches Talent unter Beweis zu stellen³⁹⁸.

Da Cindy Sherman in beinahe allen ihrer Fotografien selbst abgebildet ist – abgesehen von einer Phase, in der sie hauptsächlich mit Prothesen, künstlichen Körperteilen von Puppen und Gegenständen arbeitete –, wäre es naheliegend, sie als große Selbstdarstellerin oder gar als Narzisstin zu bezeichnen. Wie falsch diese Annahme jedoch ist, erklärt die Kuratorin und Autorin Eva Respini folgendermaßen: „Die Tatsache, dass Sherman in ihren Photographien vorkommt, ist ohne Belang, doch die anhaltenden Spekulationen über ihre wahre

392 Brox, 2013, S. 46

393 Respini, 2012, S.43

394 vgl. Moorhouse, 2014, S. 128

395 Respini, 2012, S. 44

396 vgl. Moorhouse, 2014, S. 128

397 vgl. Sherman, 1994, [film]

398 vgl. Moorhouse, 2014, S. 128

Identität betreffen den eigentlichen Kern ihres Werks und seiner Ausstrahlung. Die Verschmelzung zwischen SchauspielerIn, KünstlerIn und Sujet sowie Shermans Präsenz und zugleich Nicht-Präsenz in ihren Bildern wurde in der Literatur über sie stark thematisiert, vor allem in Zusammenhang mit den Debatten zur Urheberschaft in der postmodernen

Kunst.³⁹⁹ Sherman wäre daher auch eher als Künstlerin, die eine Kamera benutzt, denn als eine Fotografin zu betrachten. Denn nicht die technische Qualität ihrer Fotografien steht für BetrachterInnen im Vordergrund. Vielmehr sind es die Tiefe in ihren Bildern, die mit-schwingenden Botschaften und die besondere Ausdruckskraft, die faszinieren⁴⁰⁰.

5.3.2 Marcel Duchamp

Weite Teile dieses Kapitels sind Notizen aus dem Seminar Kunstgeschichte / Gender Studies ‚Jenseits des Ready-made. Duchamp in der vierten Dimension‘, geleitet von Frau Univ.-Ass. Dr. phil Sarah Kolb im SoSe 2016 an der Universität für künstlerische und industrielle Gestaltung Linz, entnommen.

Der Franzose Marcel Duchamp zählt zu den einflussreichsten Künstlern des 20. Jahrhunderts. Vor allem posthum wurde und wird sein Lebenswerk vielfach diskutiert und für seine Komplexität geschätzt. Im Laufe seiner gut 50 Schaffensjahre gibt es kaum etwas, das Duchamp ausgelassen zu haben scheint, und gleichzeitig meint man im Nachhinein einen Zusammenhang zu erkennen, als habe er alles von vornherein akribisch geplant. Er ist einer jener Künstler, die bereits sehr früh den eigenen Körper einsetzen, um künstlerische Aussagen zu treffen. Duchamp wurde am 28. Juli 1887 als Sohn eines wohlhabenden Notars geboren. Die Familie, zu der auch fünf weitere Kinder zählen, lebte in Blainville-Crevon in der Normandie und hatte ein starkes Interesse an Kunst, Musik und Literatur. So kam Duchamp schon früh mit Kunst in Berührung. Er selbst begann bereits als Jugendlicher zu malen und sein Wunsch, Maler zu werden, fes-



Abb. 62: Marcel Duchamp als Rose Sélavy, Man Ray, 1921

³⁹⁹ Respini, 2012, S. 12

⁴⁰⁰ vgl. Moorhouse, 2014, S. 7

tigte sich mit dem 17. Lebensjahr. Drei seiner Geschwister schlugen ebenfalls einen künstlerischen Lebensweg ein. Als er sein Studium 2004 in Paris antrat, malte er zu Beginn im Stil des Impressionismus. Bald waren es jedoch die aufkommenden Stilrichtungen des Kubismus und Futurismus, die ihn inspirierten. 1912 entstand eines seiner bekanntesten Gemälde *Akt, eine Treppe herabsteigend* und löste, aufgrund seiner ungewöhnlichen Darstellung eines menschlichen Körpers, einen Skandal aus. Schon bald wandte Duchamp sich von traditionellen Methoden und Materialien ab, kehrte Farbe und Pinsel vorerst den Rücken und wandte sich dem Bereich der Objektkunst und den Dadaisten zu. Zwischen 1913 und 1933 entstand eine Reihe von Objekten, die unter dem Sammelbegriff *Ready-mades* bekannt wurden. 1915, während des Ersten Weltkrieges, wanderte er wie viele andere KünstlerInnen, nach Amerika aus und verbrachte die meiste Zeit seines weiteren Lebens in den USA. Zu Duchamps wichtigsten Werken zählen: *Das Große Glas (1915-1923)*, die *Schachteln (1935-1941)* und *Gegeben sei: 1. Der Wasserfall, 2. Das Leuchtgas (1946-1966)*. Er starb 1968 in Paris.

Rose Sélavy

Bei genauerer Betrachtung von Leben und Werk Duchamps fällt auf, dass er eine Vorliebe für das Spiel hatte. Nicht nur, dass er das Schachspiel sehr schätzte und ihm zwischen 1926 und 1933 viel Zeit widmete, auch kunstvolle Wort- und Irritationsspiele durchziehen sein künstlerisches Schaffen wie ein roter Faden. Exemplarisch hierfür steht seine Inszenierung als Rose Sélavy.

Rose Sélavy ist der Name einer von Duchamp kreierten Kunstfigur, seines weiblichen Alter Egos, das 1920 erstmals auftauchte und sich

in unterschiedlicher Weise durch sein künstlerisches Lebenswerk zieht. Die erste Version des Namens lautete Rose Sélavy, schon ab 1921 aber kam es zu einer Verdoppelung des Konsonanten R. Wie Duchamp in einem Interview mit Pierre Cabanne erklärte, sollte ein geplanter Identitätswechsel anfänglich dadurch erfolgen, indem er einen anderen Glauben annahm. Seine Idee war es, vom Katholizismus zum Judentum zu konvertieren, was daran scheiterte, dass er keinen jüdischen Namen finden konnte, der ihm für sein neues Ich gefiel. Als ihm dann in den Sinn kam, er könne doch ebenso gut das Geschlecht wechseln, fiel ihm bald der Name Rose Sélavy ein. Rose war zu jener Zeit einer der geistlosesten und fadeften Mädchennamen in Frankreich, der Nachname Sélavy entspricht dem Klang nach *C'est la vie*, was übersetzt „So ist das Leben“ heißt. Das doppelte R am Anfang entlehnte er dem französischen Ausdruck *Arroser la vie* (deutsch: „Das Leben begießen“), der dem Namen im Klang ebenfalls ähnelt⁴⁰¹. Auch das Prinzip des Erotismus, das für Duchamps Werk zentral ist, wird hier bereits erkennbar: Auffällig ist die lautliche Nähe zur Redewendung: *Eros, c'est la vie* (deutsch: „Eros ist das Leben“).

Rose Sélavy, die zuerst als abstraktes Pseudonym fungierte, wurde spätestens mit der Inszenierung einer von Man Ray fotografisch festgehaltenen Figur, des in Frauenkleidung und Perücke steckenden Duchamp (Abb.62), zu einer kommunikativen Personifizierung einer androgynen Tendenz, die den Künstler schon sehr früh zu begleiten schien.

In vielen Arbeiten Duchamps tritt Rose Sélavy direkt auf – sei es als Autorin oder als Protagonistin. In anderen Werken schwingt sie ebenso mit – subtiler: In Form des Themas der Androgynität, der Erotik und der Braut ist

401 vgl. Bronfen, 2009, S. 295



Abb. 63: *L.H.O.O.Q.*, Marcel Duchamp, 1919



Abb. 64: *La Tonsure*, Marcel Duchamp, 1919

Duchamps weibliches Alter Ego quasi omnipräsent.

Als der befreundete Künstler und Fotograf Man Ray Duchamp 1921 als „modische femme du monde“⁴⁰² fotografierte, entstand eine ganze Serie von Bildern. Eine der Fotografien wurde mehrfach, in verschiedenen Kontexten, verwendet: Sie zierte das Deckblatt der ersten Ausgabe von *New York Dada*, wurde als Collage vervielfältigt und auch auf eine Parfümflasche von Rigaud geklebt und mit dem Titel *Belle Haleine* versehen⁴⁰³. Der Name des Ready-mades *Belle Haleine* nimmt Bezug auf Jaques Offenbachs Operette *La Belle Héléne*, und wirbt außerdem für einen Duft, dessen Name die Frage der Verschleierung anspricht. Hier trat Rose Sélavy erstmals sichtbar in Erscheinung. Der Auftritt als Figur, die für einen konkreten Duft wirbt, lässt die künstlich kreierte Person der Rose Sélavy realer erscheinen. Durch diesen Schritt wird die von Duchamp dargestellte Person zu einer handelnden Person, die für ein Produkt steht. Dadurch wird auch die getragene Perücke zum echten Haar der Frau, die Duchamp darstellt.

Eine weitere Handlungsebene eröffnete Duchamp seinem weiblichen Alter Ego, indem er sie mehrere seiner Kunstwerke signieren ließ: Bei der Arbeit mit dem Titel *Fresh Widow* handelt es sich offiziell um das erste Werk Duchamps, das mit „Copyright Rose Sélavy 1920“ signiert ist. Es handelt sich dabei um ein von einem Handwerker angefertigtes, etwas verkleinertes Modell eines Fensters, das 1920 entstand und dessen Scheiben innerhalb des grünen Fensterrahmens mit schwarzem Leder beklebt und dadurch undurchsichtig gemacht sind⁴⁰⁴. Die Ähnlichkeit mit dem *French Window* ist offenkundig. In einem Wortspiel verdreht, wird das französische Fenster zu einem

402 Bronfen, 2009, S. 292

403 vgl. ebd., S. 292

404 vgl. Zaunschirm, 1983, S. 114-115

Verweis auf die vielen Witwen, die der Erste Weltkrieg zurückließ. Dass Duchamp seinem weiblichen Alter Ego Handlungsfähigkeit und dadurch Lebendigkeit und Dauer verlieh, betont die Wichtigkeit seiner Selbstinszenierung als Rose Sélavy.

Die Inszenierung von Weiblichkeit vollzieht sich meist durch klassische Attribute, wie an der Fotografie aus dem Jahr 1921 beschrieben werden kann: Neben der Perücke, die eindeutig das Haar einer Frau darstellen soll (denn Männer trugen zu jener Zeit ihr Haar deutlich kürzer), sind es die Kleidung und die Handhaltung, die sowohl anmutig und verschmitzt als auch schüchtern, definitiv aber weiblich wirkt: Mantelkragen, Pelzstola, modischer Hut, die Gestalt schmuckumhangen. So zierlich sind die Hände und Finger, dass es nicht überrascht, zu hören, dass es sich bei der Fotografie um eine Retusche handelt, eine Fotomontage, bei der Teile Duchamps mit denen seiner Freundin Germaine Everling zusammengesetzt wurden⁴⁰⁵. Das Haar alleine lässt hier also nicht die Kunstfigur entstehen, doch sie ist ein wesentlicher Faktor, denn ohne die Perücke wäre die Erscheinung der gezeigten Person eine völlig andere. Die Gestalt auf dem Bild ist androgyn, sie vereint männliche und weibliche Elemente. Haar, Kleidung und Gesten können zwar nie Weiblichkeit oder Männlichkeit per se bedeuten, doch Rose Sélavy wird als Frau wahrgenommen, „weil sie nicht eindeutig ein Mann ist“⁴⁰⁶.

Zeit seines Lebens, aber vor allem in den 1920er Jahren, betrieb Duchamp ein ‚cross-dressing‘, das er am eigenen Körper zur Schau stellte. Mal trat er als Rose Sélavy auf, wechselte dann zu Marcel Duchamp, um kurz darauf Belle Haleine zu werden⁴⁰⁷. „Meine Absicht war stets, von mir selbst wegzukommen,

obwohl ich genau wusste, dass ich mich dabei selbst benutzte [...]. Nennen Sie es ein kleines Spiel zwischen ‚ich‘ und ‚mir“⁴⁰⁸, beschrieb Duchamp sein Tun in einem Interview.

L.H.O.O.Q.

Bereits ein Jahr vor Sélavys Erscheinen hatte das Haar die entscheidende Rolle in einem von Duchamps Werken gespielt. Bei dem modifizierten Ready-made *L.H.O.O.Q.* versah Duchamp einen Kunstdruck von Leonardo Da Vincis *Mona Lisa* mit einem Schnurr- sowie einem Spitzbart (Abb.63). Sicherlich als Witz gemeint (ganz im Sinne der Dada-Bewegung) und eventuell noch auf die angebliche Homosexualität Da Vincis anspielend⁴⁰⁹, bringt Duchamp hier das Thema der Androgynität ins Spiel. Denn um das Thema, die *Mona Lisa* mit Schnurrbart, zu formulieren, bedurfte es beider Geschlechter: Das Weibliche wurde mit dem Männlichen ganz einfach durch das Aufmalen eines Bartes verbunden⁴¹⁰. Entgegen landläufiger Meinung bedeutet das Adjektiv *androgyn* nicht das Neutrum, nicht die Abwesenheit von Geschlechtlichkeit, sondern die Kombination männlicher und weiblicher Merkmale und Eigenschaften. Übrigens stellt in vielen Religionen – allen voran den fernöstlichen – die dynamische Harmonie, die Ausgeglichenheit, das erklärte Ziel dar; diese Aspekte seien der Schlüssel zur Erleuchtung. Eine nicht-religiöse Suche nach Ganzheit, eine weltliche Suche nach dem Heiligen, dürfte Duchamp, wie viele andere moderne Künstler, angetrieben haben⁴¹¹.

La Tonsure

An dieser Stelle soll auf eine dritte ‚Haar-Arbeit‘ Duchamps hingewiesen werden. Bei *La Tonsure*, fotografiert von Man Ray, handelt es

405 vgl. Bronfen, 2009, S. 295

406 ebd., S. 296

407 vgl. ebd., S. 287

408 zit. n. Bronfen, 2009, S. 292

409 vgl. Graham, 2002, S. 5, [Online]

410 vgl. Zaunschirm, 1983, S. 111-112

411 vgl. Graham, 2002, S. 1, [Online]



Abb. 65: *Mythic Being*, Adrian Piper, 1972-76



Abb. 66: *The Mythic Being. I Embody Everything You must Hate an Fear*, Adrian Piper, 1975

sich um ein ungewöhnliches Porträt, denn es zeigt Duchamp von hinten (Abb.64). Noch bevor Rose Sélavy in Erscheinung trat, entstand im Jahr 1919 diese Fotografie des Künstlers mit einem ausrasierten Kometen am Hinterkopf. Der Schweif des fünfzackigen Sterns zieht sich nach vorne in Richtung der Stirn. Mit Aktionen wie dieser trug Duchamp zum Entstehen der Kunstform der *Performance* bei und ebnete den Weg für viele KünstlerInnen, die im 20. Jahrhundert in diesem Bereich tätig waren. „Der Künstler tritt nicht als Bild-Urheber auf, sondern sein Körper fungiert als Bildträger.“⁴¹²

La Tonsure spielt auf die Tonsur, den Haarkranz der christlichen Mönche an. Dabei handelt es sich – wie in Kapitel 3.2.1 erwähnt – um das „Ausscheren einer runden Fläche auf dem Hinterkopf als Zeichen der sichtbaren Über-eignung an Gott und der Abkehr von der normalen Welt“⁴¹³. Duchamp, der ein Skeptiker der tradierten Kunstproduktion war, suchte Zeit seines Lebens nach neuen Ausdrucksmöglichkeiten. Dass vieles in seinem Werk Rätsel aufgeben würde, war ihm bewusst und durchaus willkommen. Es wäre naheliegend, ein Zeichen der Demut oder der Askese in diesem Haarschnitt zu sehen; Spekulationen wie diese dürften Duchamp jedenfalls nicht gestört haben. Die Antwort auf die Frage, wieso die Form des Kometen gewählt wurde, findet sich jedoch in aufgezeichneten Sprachspielen aus dem Jahr 1912, die auf einer gemeinsamen Reise mit dem Künstlerkollegen Francis Picabia entstanden. Dort ist von einem „Scheinwerfer-Kind“ die Rede, mit dem Duchamp sich Jahre später durch seine Kopfrasur identifizierte⁴¹⁴.

⁴¹² Schneede, 2002, S. 95

⁴¹³ Michaels, 2004, S. 20

⁴¹⁴ vgl. Schneede, 2002, S. 94-95

5.3.3 Adrian Piper

Das Leben der 1948 geborenen Konzeptkünstlerin und analytischen Philosophin Adrian Piper beinhaltet ein vielfältiges Kunstschaffen, das sowohl traditionelle Medien beinhaltet, als sich auch im Bereich der Video-Installation, Foto-Text-Collage, Performance und Sound-Arbeit bewegt. Sie gilt als eine jener KünstlerInnen, welche die Themen Fremdenfeindlichkeit, Geschlecht und Rasse in das Vokabular der Konzeptkunst einführten.

Als junge Frau entwickelte sie in den frühen 1970er Jahren ein politisches Bewusstsein, das durch unterschiedliche Gegebenheiten wie der Frauenbewegung oder auch von internationalem Kriegsgeschehen beeinflusst war. Zeitgleich begann sie ihr Kunstschaffen mit den Inhalten ihres Philosophie-Studiums zu verbinden und wurde sich erstmals ihrer Rolle als weiblicher Künstlerin mit multikulturellen Wurzeln bewusst⁴¹⁵. Mit den zu dieser Zeit entstandenen Performances hinterfragt Piper die „allgemeine Haltung der Gesellschaft gegenüber Andersartigkeit“⁴¹⁶ und versucht herauszufinden, inwiefern sich das Verhalten der Gesellschaft durch Veränderung des Aussehens beeinflussen lässt. Ebenso wie Marcel Duchamp unterzog sie sich dafür einem temporären ‚cross-dressing‘.

Mythic Being

Als 24-Jährige schuf Piper ein Alter-Ego, das *Mythic Being*, ihre Selbstinszenierung als Mann, welche die Grundlage für eine Serie von Performances und fotobasierten Arbeiten wurde. Mithilfe von aufgeklebtem Schnurrbart, Afro-Perücke, Sonnenbrille und Kleidung, die der der Arbeiterklasse entsprach, verwandelte sie sich zwischen 1972 und 1976 wiederholt in eine fiktive männliche Person, als die sie in

unterschiedlichen Situationen im öffentlichen Raum auftrat (Abb.65). Dabei bewegte sie sich bewusst in Bereichen außerhalb des Kunstkontextes, ging ins Kino, auf Konzerte oder in den Park, spazierte entlang der Straße oder fuhr U-Bahn und begegnete während ihrer Performances daher vorwiegend einem nicht-traditionellen Publikum⁴¹⁷. Ihr männliches Erscheinungsbild, das ihr durch den aufgeklebten Bart und die Perücke gegeben war, unterstrich sie zusätzlich durch ein übertriebenes, exzessives und unnatürlich wirkendes ‚maskulines‘ Auftreten. In dem Film *Other Than Art's Sake* des australischen Künstlers Peter Kennedy ist Piper zu sehen, wie sie als *Mythic Being* einen Straßenzug entlanggeht⁴¹⁸. Den Blick unentwegt auf die sie aufnehmende Kamera gerichtet und immer wieder denselben Satz („No matter how much I ask my mother to stop buying crackers, cookies, and things, she does anyway, and says it's for her, even if I always eat it. So I've decided to fast“⁴¹⁹) rezitierend, wird sie dabei von einer Schar Schaulustiger begleitet. Diese Performance wiederholte sie in einer gewissen Regelmäßigkeit, sprach dabei aber jeden Monat einen anderen Satz. Die Phrasen entnahm sie ihrem persönlichen Tagebuch aus Teenagerzeiten und konfrontierte damit den öffentlichen Raum. Da die die PassantInnen nicht wussten, dass es sich dabei um eine Kunstperformance handelte, dürfte der unbekannte Mann, der ständig vor sich hin murmelte, erschreckend oder seltsam auf sie gewirkt haben; er forderte sie heraus, ihre eigenen Vorurteile über Geschlecht, Klasse und Rasse zu reflektieren⁴²⁰. Piper ging es dabei um die Verhandlung von Identität und Alterität, um die Erforschung eines Raumes, in dem sie sowohl sie selbst und gleichzeitig auch jemand anderes, also zugleich Subjekt und Objekt sein kann⁴²¹. Sie erzählt,

415 Bowles, 2011, S. 125-126

416 Warr, 2005, S. 139

417 vgl. Smith, 2011, S. 28

418 vgl. Piper, [film]

419 Huang, [online]

420 vgl. Cembalest, 2013, [online]

421 vgl. Smith, 2011, S. 28

dass sie durch die Performances und indem sie als *Mythic Being* auf „direkte Konfrontation mit der Öffentlichkeit“ ging, kleine „Veränderungen in ihrer Persönlichkeit“⁴²² wahrgenommen habe. Parallel zur Live-Performance entstanden auch Fotografien, wie beispielsweise die Serie *I am the Locus #1-5* oder *The Mythic Being / I Embody Everything You Most Hate and Fear* aus 1975. Dabei handelt es sich um inszenierte Schnappschüsse, die Piper als Mann im öffentlichen Raum oder in Nahaufnahme zeigen und die nachträglich mit Ölkreide bearbeitet wurden (Abb.66). Adrian Piper nutzte in den 1970er Jahren das Haar, um sich eine neue – männliche – Identität anzueignen. Die getragene Perücke und der angebrachte künst-

liche Bart ermöglichten ihr auch einen neuen Habitus. Die betont ‚männlichen‘ Bewegungen, das bewusst machoide und zum Teil aggressive Auftreten fallen umso leichter, wenn das äußere Erscheinungsbild sich der Rolle angepasst hat. Umgekehrt entspricht dieses Verhalten auch der Erwartung der Umwelt, denn bestimmte Haltungen und Verhaltensweisen sind meist an Rollenklischees gebunden. Piper sprach von kleinen Veränderungen ihrer Persönlichkeit, die sich durch ihre Aktionen einstellten. Somit kann gesagt werden, dass das Spiel mit Haar, Identität, Geschlecht, verstärkt durch die Konfrontation mit dem Publikum, auch die Fähigkeit besitzt, den Charakter eines Menschen zu beeinflussen.



Abb. 67: *Self-Portrait in Drag, Andy Warhol, 1981*

5.3.4 Andy Warhol

Als einer der größten Selbstdarsteller des 20. Jahrhunderts ist Andy Warhol zu nennen. Der 1928 geborene amerikanische Künstler gilt als die Ikone der Pop-Art. Seine in Serie gedruckten Siebdrucke gingen ins kollektive Gedächtnis ein und veränderten das Bild der Einmaligkeit eines Kunstwerkes.

Für den gelernten Werbefrafer Warhol waren Kunst und Kommerz kein Widerspruch. In seinem Atelier, das er *Factory* nannte, widmete er sich neben seiner (wie am Fließband produzierten) schrillen, bunten Bilder auch der Errichtung seines Star-Mythos. „Die Leute wollen dich sehen. Dein Aussehen ist für einen Teil deines Ruhmes verantwortlich. Es nährt die Fantasie“⁴²³, sagte ein Kunsthändler zu ihm und leistete damit wohl einen Beitrag zur Selbstvermarktungs-Strategie Warhols. Die Biografin Maren Gottschalk beschreibt den Künstler als widersprüchlichen Charakter, der

⁴²² Warr, 2005, S. 139

⁴²³ Brecht-Benze, 2012, [film]

⁴²⁴ vgl. Linsmann, 2015, [online]

nicht selten mit seinem Äußeren haderte⁴²⁴. Dennoch (oder gerade deshalb?) stellen Selbstporträts einen großen Teil seiner Arbeit dar. Der Künstler begann früh, Perücken zu tragen. Ab den 1960er Jahren besaß er sie in unterschiedlichen Varianten und trug sie regelmäßig. Neben kosmetischen Gründen, denn in seiner Familie litten Männer unter frühem Haarausfall, dienten die künstlichen Haarteile der Erschaffung der ‚Marke Andy Warhol‘⁴²⁵. Eines davon wurde zu seinem Markenzeichen: eine grünlich-silberfarbene Perücke, die ihm ein extravagantes Aussehen verlieh, und ihn zu einer schillernden Kultfigur machte. Auch Warhols Selbstinszenierung als Frau deutet darauf hin, dass er gerne in Rollen schlüpfte (Abb.67). Aus den frühen 1980er Jahren existiert eine ganze Reihe von Fotografien des unterschiedliche Perücken tragenden Warhol. Hier wird die Person, die er so sorgfältig kultiviert hat, zu einer fast selbstparodistischen Ausdehnung verfeinert: eine Maske einer Maske⁴²⁶. Im Jahr vor seinem Tod entstand eine Selbstporträt-Serie, die den Künstler mit seiner berühmten Perücke, der sogenannten *Fright Wig*, zeigt. Das Haar steht in alle Richtungen vom Kopf ab, nimmt einen Großteil des Bildraumes ein. Manchmal wirken die Strähnen durch die Farbgebung wie elektrische, züngelnde Flammen, die am Kopf des Künstlers brennen und eine eigene, autonome Lebendigkeit aufweisen.

Er gilt als der ‚Vater aller Selfies‘⁴²⁷ und sein Drang zur Selbststilisierung mag als provozierend empfunden werden, dennoch muss man Warhol zugestehen, dass es ihm nicht nur gelungen ist, seine Kunst groß zu vermarkten, sondern auch, sich selbst als Künstlerfigur Berühmtheit zu verschaffen.

425 vgl. *History.com*, [film]

426 vgl. O'Hagan, 2013, [online]

427 Linsmann, 2015, [online]

5.4 Haar und Prozess

Haaren an sich wohnt bereits das Prozesshafte inne. Sowohl Haarwachstum als auch dessen Veränderung in Struktur und Pigmentierung im Laufe eines Lebens stehen symbolisch für das Fortlaufen der Zeit und die unterschiedlichen Stadien, die wir durchleben.

Der folgende Abschnitt behandelt in erster Linie performative Arbeiten, die ein prozesshaftes Agieren mit dem Haar zeigen. Während sich die einen unwiederbringlich von ihrem Haar trennen, indem sie es radikal abschneiden (Horn, Kahlo), schmücken sich andere mit dem Haar fremder Leute (Ashery) oder benutzen und bearbeiten es schlichtweg auf unterschiedliche Art und Weise (Abramović, Muravski, EXPORT), um ihrer künstlerischen Intention Ausdruck zu verleihen.

5.4.1 Marina Abramović

Marina Abramović wurde 1946 in Belgrad, Jugoslawien, in eine (für kommunistische Verhältnisse) wohlhabende Familie geboren und lebt heute in New York. Seit den frühen 1970er Jahren ist sie als Performance-Künstlerin tätig und gilt auf diesem Gebiet als Koryphäe⁴²⁸. In ihrer Autobiografie *Durch Mauern gehen* beschreibt sie ihre Kindheit und Jugend als unglücklich, denn sie stand stets inmitten der elterlichen Konflikte, wurde von ihrer Mutter und deren Schwester mit Schlägen bestraft und fand sich selbst ausgesprochen hässlich⁴²⁹. Sehr zum Gefallen ihrer Eltern wollte sie bereits als junges Mädchen von sechs oder sieben Jahren Künstlerin werden und malte schon als Kind farbige Bilder, wofür sie ein eigens eingerichtetes Malzimmer bekam⁴³⁰.

428 vgl. Lodermeier, 2009, 172

429 vgl. Abramović, 2016, S. 14-17; 35

430 vgl. *ebd.*, S. 24

1965 wurde sie an der Belgrader Kunstakademie aufgenommen. Dort erfuhr sie eine traditionell ausgerichtete Ausbildung, während der sie sich, wie bereits zuvor, hauptsächlich dem Malen und Zeichnen widmete⁴³¹. Ende der 1960er Jahre schloss sie sich einer Studiengruppe an, um bei regelmäßigen Treffen über Kunst zu diskutieren.

Zu dieser Zeit entstand in ihr ein Unmut über die an der Akademie gelehrteten Inhalte und es wurde ihr Interesse an Kunstformen jenseits der Malerei entfacht⁴³². Die Nachrichten von neuen Aktionsformen wie des Happenings, der Fluxus-Bewegung und der Performance-Kunst, die in den USA und im Westen Europas aufkamen, sickerten schon bald nach Jugoslawien durch und faszinierten Abramović und andere junge KünstlerInnen. Bereits 1969 schlug sie dem Belgrader Kulturzentrum DOB ein Konzept für eine Performance vor, welches jedoch abgelehnt wurde. Auch die Idee, die sie ein Jahr später vortrug, konnte die Verantwortlichen nicht überzeugen⁴³³.

Abramović, die inzwischen mit ihren künstlerischen Möglichkeiten experimentierte und bereits mehrere Klanginstallationen gemacht hatte, suchte weiterhin nach Möglichkeiten, ihre Performance-Ideen umzusetzen. 1972 besuchte sie, ermöglicht durch die Einladung des Kurators Richard Demarco, das Edinburgh Kunst-Festival in Schottland, wo sie Joseph Beuys kennenlernte und ihre erste Performance *Rhythm 10* sowohl plante als auch durchführte. Dabei versuchte sie mit zehn verschiedenen Messern die Zwischenräume ihrer Finger, die sie auf einem großen Blatt Papier gespreizt hielt, zu treffen, und blieb natürlich nicht unverletzt⁴³⁴.

Dieses Erlebnis markiert den Beginn von Abramovićs Auseinandersetzung mit Schmerz,

aber vor allem auch mit unbekanntenen Erfahrungsdimensionen, welche sie auf unterschiedliche Art und Weise bis heute in ihrer Kunst sucht. Ihre Performances „zeichnen sich dadurch aus, dass sie die physischen Grenzen des Körpers ausloten, bestimmen und überschreiten mit dem Ziel, neue spirituelle Ebenen zu erreichen“⁴³⁵. In dieser Hinsicht hat sich Abramović nach eigenen Aussagen von Sufi-Ritualen, von den Tibetern und Aborigines inspirieren lassen, die den Körper an physische Grenzen trieben, um einen geistigen Sprung zu vollziehen. Die Performance, so Abramović, sei jene Form gewesen, die es ihr ermöglicht habe, jenen anderen Raum, jene andere Dimension zu vollziehen⁴³⁶.

Entscheidend ist, dass Abramović den Körper als Material versteht und benutzt, ihn hohen Belastungen aussetzt und auch vor Selbstverletzung nicht zurückschreckt. Vor allem in ihren frühen Performances ritzte sie sich u. a. einen fünfzackigen Stern in den Bauch, peitschte sich aus, rannte wiederholt gegen eine Wand, lief 2.500 km über die Chinesische Mauer oder bewegte sich vor Publikum so lange, bis sie zusammenbrach. Das alles schockierte zwar, war aber keineswegs in erster Linie dazu gedacht gewesen zu schockieren. „Bei Abramović ist zur Erprobung des Körpers und zur Überschreitung der Bewusstseinsgrenze die autoaggressive Verletzung nur ein Mittel unter anderen, wie Fasten, Bewegungslosigkeit, Schweigen. Sie dienen ihr im spirituellen Sinn als eine Art Befreiung und Veränderung in einen anderen geistigen Zustand.“⁴³⁷ Wenn sie, wie sie es im Jahr 2010 im New Yorker MOMA tat, 90 Tage lang 7 Stunden am Tag auf einem Stuhl saß, ohne sich zu bewegen, nur um den vorbeikommenden BesucherInnen in die Augen zu schauen, so wird die Radikalität dieser Künstlerin

431 vgl. Abramović, 2016, S. 53

432 vgl. ebd., S. 61

433 vgl. ebd., S. 62-63

434 vgl. Abramović, 2016, S. 79-83

435 Zell, 2000, S. 50

436 vgl. ebd., S. 50

deutlich, die sich selbst und damit auch anderen in einer tieferen Schicht des Seins begegnen will⁴³⁸. Um Abramovićs Arbeit in Hinblick auf das Haar zu untersuchen, nimmt die vorliegende Diplomarbeit zwei ihrer frühen Arbeiten in den Fokus.

Art must be beautiful, artist must be beautiful

Im Jahr 1975, als Abramović sich gerade in Amsterdam aufhielt, wurde sie für eine Performance nach Dänemark eingeladen. Auf einem Festival in Schloss Charlottenborg in der Kopenhagener Innenstadt performte sie *Art must be beautiful, artist must be beautiful* (Abb.68 a,b,c,d). Dabei bürstete die nackt vor dem Publikum sitzende Künstlerin eine volle Stunde lang ihr offenes Haar mit einer Drahthaarbürste und einem Metallkamm, die sie in ihren beiden Händen hielt. Dabei rezitierte sie immer und immer wieder den Satz: „Art must be beautiful, artist must be beautiful.“ Es war die erste Performance, die sie auf Video aufnahm⁴³⁹. Abramović sieht direkt in die Kamera, beginnt sich mit langsamen, gemächlichen Bürstenstrichen durch das Haar zu fahren, steigert nach und nach das Tempo und kämmt schließlich mit einer Verbissenheit, die wie besessen wirkt. Dabei scheren ihr die metallenen Frasier-Werkzeuge tiefe Kratzer in Gesicht und Kopfhaut⁴⁴⁰. Sowohl ihre Stimme als auch ihr Gesichtsausdruck verraten, wie schmerzhaft die Bürstenstriche mit der Zeit werden. Dass die Aussage „Art must be beautiful, artist must be beautiful“ zutiefst ironisch gemeint ist, steht außer Frage. Hintergrund ist eine bis dahin geltende ‚Vorschrift‘, die in Jugoslawien herrschte und wonach Kunst vor allem schön zu sein hatte. Abramović, die sich gegen diese Auffassung positionierte und sich vor allem für die Inhalte der Kunst interessierte, wollte das

„Konzept von Schönheit zerstören“⁴⁴¹.

Die Videokamera, die ihr masochistisches Spiel aufnimmt, wirkt wie eine Art Spiegel, vor dem die Künstlerin sitzt und sich ihr Haar bürstet. Das Kämmen der Haare ist eine Geste des Sich-Zurechtmachens, des Sich-Schönmachens, das besonders Personen mit langem Haar, also meist Frauen, zelebrieren. Denn seidig-glattes Haar gefällt und ist Zeichen von Zivilisiertheit, Schönheit und Jugend. Es geht also um den Schönheitsanspruch an die Frau, in diesem Fall die Künstlerin, die sich jedoch durch die Verwendung ‚scharfer‘ Draht- und Metallwerkzeuge dieser Forderung verwehrt. Somit kann *Art must be beautiful, artist must be beautiful* als feministische Kritik an den üblichen Erwartungen an Frauen gesehen werden. Abramović sagt mit ihrer Performance aus, sie wolle nicht (nur) schön sein, auch ihre Kunst beinhalte mehr als eine rein dekorative Ästhetik, sie transportiere etwas, das von größerer Bedeutung sei. Im Interview mit Karlyn De Jongh bezeichnete Abramović Kunst, die nur schön ist, als kurzlebig und auf konzeptionelle Weise begrenzt. Ihrer Meinung nach könne und solle ein Kunstwerk mehrere Ebenen haben⁴⁴².

Diese verschiedenen Ebenen sind auch in *Art must be beautiful, artist must be beautiful* zu finden. Abramović selbst gilt als schöne Frau, das Gesprochene und die Bewegungen, die sie wie ein Mantra wiederholt, bringen ein meditatives Element hinzu. Alles könnte ‚friedlich‘ bleiben. Die unruhige Beschleunigung ihrer Bewegungen, gepaart mit dem autoaggressiv wirkenden Hin-und-her-Winden des Kopfes und schließlich die Verletzungsspuren stören dieses Bild und bringen ein selbstzerstörerisches Moment ins Spiel, das es unangenehm macht, der Künstlerin lange zuzusehen.

437 Zell, 2000, S. 51

438 vgl. Sander, 2012, [online]; Akers, 2012, [film]

439 Abramović, 2016, S. 107-108

440 vgl. Abramović, 2016, S. 108

441 ebd., S. 108

442 vgl. Lodemeyer, 2009, S. 172

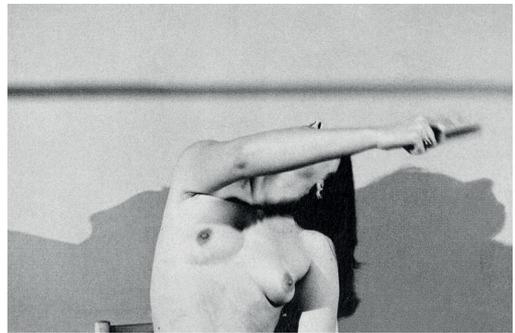


Abb. 68 a,b,c,d: Art must be beautiful, Artist must be beautiful, Performance, Marina Abramović, 1975



Abb. 69 a,b,c: Relation in Time, Performance, Marina Abramović & Ulay, 1979

Häufig sind die Handlungen in Abramovićs Aktionen einfach. Und sie lassen Interpretationsspielräume zu. Weniges verlangt nach Erklärungen. In einem Interview mit Rene Rietmeyer macht sie deutlich, wie wichtig es sei, von einer Performance emotional erfasst zu werden. Der Verstand sei nicht der Ort, über den ihre Performances aufgenommen würden. Die Kunst müsse durch den Körper, beispielsweise mit dem Bauch, gefühlt werden⁴⁴³. Mag sein, dass Abramović gerade deshalb ihren Körper so exzessiv als Werkzeug nutzt – eben auch, um den BetrachterInnen einen direkteren Zugang zu ihrer Kunst zu gewähren. Dass das Kämmen der Haare in zahlreichen Geschichten und Märchen den Reifungsprozess junger Mädchen symbolisiert, sei nur am Rande erwähnt⁴⁴⁴. Auf Abramovićs frühe Performance umgelegt könnte das bedeuten: Sie, als Künstlerin, sei insofern gereift, als dass sie erkannt habe, dass es in der Kunst um mehr gehe als bloße Ästhetik. Diese allein sei bedeutungslos. Abramović stimmt Bruce Naumanns Aussage „Art is a matter of life and death.“⁴⁴⁵ zu. Nur wenn man das, was man tut, als eine Angelegenheit von Leben und Tod verstehe, könne man zu 100 Prozent da sein und Dinge wirklich geschehen lassen⁴⁴⁶.

Relation in Time

Die zweite Performance, die hier Erwähnung finden soll, entstand gemeinsam mit dem deutschen Künstler Ulay im Jahr 1977. Die beiden PerformancekünstlerInnen Abramović und Ulay arbeiteten in den 1970er und 1980er Jahren fast 13 Jahre lang eng zusammen. Gemeinsam entwickelten sie nicht nur eine Reihe von Performances, synchron zu ihrer Arbeit waren

sie auch eines der bekanntesten Künstler(liebes)paare jener Zeit. Mit dem Projekt *Great Wall Walk* vollzogen sie 1988 sowohl ihre berufliche wie auch ihre private Trennung⁴⁴⁷. Ulay, der 1943 in Solingen/Deutschland geboren wurde, beschäftigte sich ab 1962 hauptsächlich mit experimenteller Fotografie und Polaroid, bevor er Abramović kennenlernte und beide begannen, sich mit „Art Vital, dem permanent bewegten Leben“⁴⁴⁸ auseinanderzusetzen. Während der ersten gemeinsamen Schaffensjahre ging es stark um eine „Auslotung der Grenzen körperlicher und seelischer Kräfte, Identität in der Polarität des Paares und als Symbiose die Geschlechterfrage“⁴⁴⁹.

Bei der Performance *Relation in Time* aus dem Jahr 1977, die im Studio 67 in Bologna gezeigt wurde, saßen Abramović und Ulay 16 Stunden lang Rücken an Rücken, alleine und schweigend, ohne sich zu bewegen, und an den Haaren zusammengebunden (Abb.69 a,b,c). Anschließend war es, während einer weiteren Stunde, einem Publikum erlaubt, den Raum zu betreten. Ganz anders als bei anderen Aktionen, die häufig starke Bewegungsabfolgen zeigten oder Geräusche miteinbezogen, handelt es sich bei *Relation in Time* um eine stille und statische Arbeit. Die beiden KünstlerInnen wirken wie gespiegelt, beide tragen helle Kleidung, das dunkle Haar in etwa gleich lang, streng nach hinten genommen und mit dem Kopf des anderen verbunden. Zu Beginn steht die „enge Verflechtung“⁴⁵⁰ des Paares, das sich durch die straffe Verbindung der Haare kaum bewegen kann, im Vordergrund. Abramović und Ulay wirken wie eine Einheit. Ein Körper, der eigentlich klar definiert ist, ‚verschmilzt‘ mit einem anderen Körper, zwei Menschen

443 vgl. Lodermeyer, 2009, S. 176

444 vgl. Amann-Edelkott, 2013, S. 53

445 zit. n. Lodermeyer, 2009, S. 174

446 vgl. ebd., S. 174

447 vgl. Malsch, 1990, S. 228, [online]

448 *Kunstforum International*, BD. 28, 1978, S. 192, [online]

449 Malsch, 1990, S. 228, [online]

450 Schmeede, 2002, S. 93

werden zu einem gemeinsamen Wesen, bei dem die physischen Zugehörigkeiten zu zer-rinnen scheinen. Nach und nach beginnt diese Einheit zu ‚bröckeln‘, sich aufzulösen, der Kontakt ist schließlich kaum mehr vorhanden. Die KünstlerInnen haben sich aus der ‚Aneinanderkettung‘ gelöst und sind wieder zu Individuen geworden. Jedoch ist die körperliche und mentale Anstrengung, die das Verharren und der Prozess der ‚Befreiung‘ gekostet haben, dem Paar anzusehen.



Abb. 70: *Aktionshose Genitalpanik*, VALIE EXPORT, 1968

Das Konfrontieren mit physischen und psychischen Grenzen ist für die gemeinsame Arbeit von Abramović und Ulay zentral. 17 Stunden bewegungslos zu sitzen, ist ein unvorstellbarer körperlicher und mentaler Kraftakt. Abramović betont in diesem Zusammenhang die große Rolle, die Zeit in ihren Performances spielt. Sie habe großes Interesse an sehr lange andauernden Aktionen, wie sie auch noch viele Jahre später, etwa in *The House With The Ocean View* (2002) oder *The Artist is Present* (2010), bewies. Das Haar gilt als der Sitz des Lebens. In *Relation in Time* wirken die Haare zweier KünstlerInnen, die gleichzeitig ein Liebespaar darstellen, wie am Leben erhaltende Wurzeln oder fungieren als eine Art ‚Kabel‘, über die (Lebens-)Energie ausgetauscht bzw. entzogen zu werden scheint. Das „Beziehungsgeflecht zwischen zwei Menschen [wird von Abramović und Ulay] im Bild verflochtener Haare“⁴⁵¹ festgehalten.

5.4.2 VALIE EXPORT

Ähnlich wie Abramovic, stellte auch die österreichische Künstlerin VALIE EXPORT Ende der 1960er Jahre den Körper ins Zentrum ihrer Kunst. Dabei ging sie mitunter sehr radikal vor, um auf den gesellschaftlichen Druck aufmerksam zu machen, der auch heute noch von Frauen fordert, „den medialen Vorbildern von inszenierter Weiblichkeit zu entsprechen“⁴⁵². EXPORTs Vermischung von Wirklichkeit, Film und Aktion wurde unter dem Begriff *Expanded Cinema* bekannt⁴⁵³.

Aktionshose: Genitalpanik

Im Zuge einer Performance betrat EXPORT 1969 mit voluminös aufgetupiertem Haar und

⁴⁵¹ Schneede, 2002, 2002, S. 93

⁴⁵² Gockel, 2008, 358 [online]

⁴⁵³ vgl. Zell, 2000, S. 30

einer modifizierten Hose, deren Stoff am Schritt ausgeschnitten war und ihre Scham zeigte, ein Pornokino in München. Das Publikum, das gekommen war, um sich in den Reihen sitzend weiblicher Nacktheit auf der Kinoleinwand zu erfreuen, ergriff beim Anblick der Künstlerin und deren Aufforderung sie zu berühren schnell die Flucht. EXPORTs Intention war das Aufzeigen der Unterschiede zwischen der realen Frau und dem männlich geprägten Bild von Feminität⁴⁵⁴. Dass Kinobesucher, vermutlich ausschließlich männlich, beim Anblick der Künstlerin erschrecken, ist nicht weiter verwunderlich, denn das ‚wilde‘ Haar der Künstlerin lässt Assoziationen zu Struwwelpeter, Hexen oder gar der Medusa aufkommen. Durch das provokante Zurschaustellen ihrer behaarten Scham und die Aufforderung, diese zu berühren, macht EXPORT sich zu einem handelnden und selbstbestimmten Wesen und stand somit ganz im Gegensatz zu den passiven, von männlichen Blicken beherrschten Körpern auf der Leinwand. Deutlich wird durch die Flucht des Publikums aber auch die Angst vor dem realen weiblichen Körper und einer starken und autonom gelebten weiblichen Sexualität. Anschließend entstand die berühmt gewordene Foto-Serie, auf der EXPORT mit besagter Hose, Lederjacke und Maschinengewehr posiert (Abb.70).

Jahre später kam es zu einer Re-Performance der *Aktionshose: Genitalpanik* durch Marina Abramović. Im Zuge von *Seven Easy Pieces*, einer Performance-Reihe im New Yorker Guggenheim Museum, holte Abramović EXPORTs Szene vom Pornokino ins Museum, wo sie sie am 11. November 2005 zwischen 17 und 24 Uhr für ein völlig anderes Publikum nachstellte. Was 1969 noch als Skandal gegolten hatte,

konnte 35 Jahre später problemlos seinen Platz im Museum finden.

5.4.3 Rebecca Horn

Die Künstlerin Rebecca Horn zählt zu den international erfolgreichsten Künstlerinnen Deutschlands. 1944 geboren, kam sie bereits während ihrer Kindheit durch ihr rumänisches Kindermädchen mit Kunst in Berührung, als diese sie das Zeichnen lehrte⁴⁵⁵. 1964 begann sie ein Studium an der Hochschule der Bildenden Künste in Hamburg, welches sie 1969 abschloss. Durch einen Unfall während des Studiums – sie arbeitete ohne Atemschutz an einem Fiberglas-Objekt und erkrankte dadurch schwer – begann Horn ihre Arbeit mit Körper-Skulpturen. Während eines einjährigen Aufenthalts in einem Sanatorium entwarf sie liegend ihre ersten *Body-Extensions*, die große Berühmtheit erlangten⁴⁵⁶. Später sind es kinetische Objekte mit scheinbarem Eigenleben, die KunstrezipientInnen faszinieren. Die Vielseitigkeit ihrer Arbeit der letzten 50 Jahre ist erstaunlich und wird von Kunsthistorikern sehr geschätzt. „Rebecca Horn ist eine Performance-Künstlerin, die ortsbezogene Installationen macht, eine Bildhauerin, die Filme dreht, eine Künstlerin, die zeichnet und Gedichte schreibt“⁴⁵⁷, fasst der Kunsthistoriker Armin Zweite ihr umfangreiches Werk zusammen. Ihre frühen Zeichnungen und Skizzen verweisen auf physische und psychische Defizite, die Horn zu überwinden sucht. In einigen ihrer Performances standen andere Personen im Zentrum, nicht die Künstlerin selbst. Laut Zweite schaffte Horn so eine Verlagerung subjektiv empfundener Momente nach außen. Ihre PartnerInnen (anfänglich häufig

454 vgl. Gockel, 2008, S. 358 [online]

455 vgl. Winterson, 2005, [online]

456 vgl. Winterson, 2005, [online]

457 Zweite u. a., 2004, S.13



Abb. 71: Übung 8 - Mit zwei Scheren gleichzeitig die Haare schneiden, Performance, Rebecca Horn, 1974-75

KommilitonInnen) wurden dabei zu MitspielerInnen, die selbst über wenig Handlungsspielraum innerhalb der Performances verfügten, doch von Horn präzise Anweisungen bekamen und gelenkt wurden⁴⁵⁸. In anderen Aktionen, die sie zwar nie wiederholte, die aber als Filmaufzeichnung verfügbar sind, ist es die Künstlerin selbst, die sich inszenierte und die erlebten Prozesse für ein Publikum dauerhaft festhielt. Bei Horn zeigt sich das Prozesshafte deutlich in ihrer Arbeitsweise: Meist beginnt sie mit Zeichnungen, Skizzen und Vorstudien, entwickelt daraus ihre Objekte und bringt diese dann in „die Sphäre ihrer Anwendung bis hin zum Registrieren in einem Medium, das Anschaulichkeit mit Wiederholbarkeit verknüpft“⁴⁵⁹.

Übung 8: Mit zwei Scheren gleichzeitig die Haare schneiden

Haare spielen in Horns Werk keine hervorgehobene Rolle. Als Teil der *Übungen in 9 Stücken*, die Horn in den Jahren 1974 und 75 in ihrem Berliner Atelier entwickelte, entstand jedoch eine auf Film aufgezeichnete Performance, die sich auf sehr eindrucksvolle Weise mit dem Haar beschäftigt. Bei den Übungen handelt es sich um neun einzelne Episoden, die teilweise noch in – zumindest gedanklicher – Verbindung mit den früher entstandenen *Body-Extensions* stehen. Sie entstanden zwischen dem 10. November 1974 und dem 28. Jänner 1975 und sind gesammelt auf einem 42-minütigen Film festgehalten⁴⁶⁰. Die Literatur- und Kulturwissenschaftlerin Alexandra Tacke, die sich in ihrer Dissertation mit Rebecca Horn und ihren „Künstlerischen Selbstpositionierungen im kulturellen Raum“⁴⁶¹ befasste, sieht die neun Stücke als Metapher für die Phase einer Schwangerschaft, an deren Ende die

„Selbst-Geburt‘ der Künstlerin“⁴⁶² stehe. Auf die 8. Übung *Mit zwei Scheren gleichzeitig die Haare schneiden* (Abb.71) soll hier näher eingegangen werden⁴⁶³.

Der aus 21 Einstellungen bestehende Filmclip zeigt anfänglich abwechselnd den Schauspieler Otto Sander und den Oberkörper Horns, über deren Schultern ihr offenes, rotes Haar nach vorne auf die Brust fällt. Otto Sander spricht einen Text über das Paarungsverhalten zweier Schlangen. Abwechselnd dazu erscheint das Bild der Künstlerin, die sowohl in ihrer rechten als auch in ihrer linken Hand eine Schere hält und damit beginnt, ihr Haar zu schneiden. Aufgrund der Beidhändigkeit und der wohl mangelnden Schärfe der Klingen kommt es zu ungleichmäßig-stumpfen Schnitten. Erst nachdem Otto Sander zu Ende gesprochen hat, fokussiert die Kamera auf Horns Gesicht, wo die Scheren inzwischen auf Kinnhöhe angesetzt werden. Der Blick der Künstlerin wirkt konzentriert und trotzig, sie schneidet ihr Haar immer kürzer, dabei stets bemüht, beide Scheren gleichzeitig und symmetrisch einzusetzen. Etwa auf Höhe der Schläfen angekommen, endet der Film nach einigen gewagten Schnitten nahe den Augenlidern.

Es wirkt wie eine selbstzerstörerische Geste, wie Horn ihr dicht gewachsenes Haar Strähne für Strähne radikal kürzt. Eine gewisse Aggressivität im Blick, gepaart mit den metallenen Geräuschen der spitzen Scheren, mit denen sie schließlich gefährlich nahe an ihren Augen hantiert, unterstreicht diesen Eindruck noch. Sich als Frau das lange Haar abzuschneiden, ist in gewissem Sinn ein gewaltvoller Akt. Das lange, volle Haar der Frau ist seit jeher ein durchwegs positiv konnotiertes und mit weiblicher Schönheit verbundenes Attribut. Junge

458 vgl. *Zweite u. a.*, 2004, S.15

459 *ebd.*, S. 16

460 vgl. Horn, [online]

461 Tacke, 2011, [Titel]

462 *ebd.*, S.114

463 vgl. *ebd.*, S. 106

Mädchen weinen nicht selten, wenn ihnen beim Friseur das Haar geschnitten wird, denn es ist in ihren Augen unwiederbringlich verloren – zumindest dauert es eine ganze Weile, es wieder auf die gewünschte Länge wachsen zu lassen. Nicht nur in der eigenen Wahrnehmung, auch Außenstehende reagieren mitunter mit Unverständnis, wenn eine Frau sich von ihrem langen Haar trennt. Hier sei der Bericht einer jungen Frau, Caren Miesenberger, erwähnt, die auf *zeit* von ihrem Experiment berichtet, sich das lange Haar ‚stoppelkurz‘ abzuschneiden. Die Reaktionen ihres Umfelds reichten vom Weinen der Mutter über das plötzliche Ignorieren mancher Leute bis zu Freunden, die meinten, „dass das ja megakrass ist“⁴⁶⁴. Ähnliche Artikel finden sich zuhauf. Im Gegensatz zur Stoppelglatze bei Männern, die kaum hinterfragt wird, sieht man im radikalen Haarschnitt der Frau eine tiefe Symbolik. Dieser Symbolik entkommt auch Horns 8. Übung nicht. Da der Haarschnitt lange Zeit als Form der Nivellierung und Akt der Unterdrückung angewandt wurde, wirkt auch ihre Performance auf den ersten Blick wie eine Selbstbestrafung. Ihr freiwilliger und selbst durchgeführter Haarschnitt kann aber auch als Selbstbefreiung verstanden werden; als selbstbestimmte Geste zum Zweck der Befreiung von einem aufgezwungenen Schönheitsideal, das Frauen das Tragen langer Haare vorschreibt, sowie einer Befreiung vom männlichen Blick (Otto Sanders) auf die Künstlerin. Marina Schneede, Autorin des Buches *Mit Haut und Haaren* sieht darin den archaischen Wunsch nach Unabhängigkeit als Künstlerin von der Weiblichkeitsfrage⁴⁶⁵.

464 Miesenberger, 2016, [online]

465 vgl. Schneede, 2002, S. 92

466 vgl. Genschow, 2007, S.11

467 vgl. ebd., S. 20-21

5.4.4 Frida Kahlo

Frida Kahlo wurde 1907 als Magdalena Carmen Frida Kahlo y Calderón geboren und war das Kind einer mexikanischen Mutter und eines deutschen Vaters⁴⁶⁶. Im Alter von 18 Jahren wurde sie bei einem Verkehrsunfall schwer verletzt, als eine Metallstange ihren Unterleib durchbohrte. Ihr Leben konnte zwar gerettet werden, doch musste die Künstlerin lange ein Korsett tragen und litt ihr Leben lang unter starken Schmerzen⁴⁶⁷. Ans Bett gefesselt begann sie mit dem Malen und nur wenige Jahre später lernte sie den 20 Jahre älteren, renommierten Freskenmaler Diego Riviera kennen, den sie 1929 heiratete. Die turbulente Ehe der beiden KünstlerInnen und das durch den Unfall hervorgerufene physische und psychische Leid wurden von Kahlo wiederholt in ihren Gemälden thematisiert. Das Haar spielt in ihren zum Teil surrealistischen Bildern fast immer eine mehr oder weniger zentrale Rolle.

Selbstbildnis mit abgeschnittenem Haar

Kahlos Gemälde *Selbstbildnis mit abgeschnittenem Haar* zeigt den Moment nach dem Prozess des Haarschneidens. Ganz ähnlich könnte auch Rebecca Horn nach ihrer Performance dagesessen haben. Der Vorgang des Haarschneidens ist bei Kahlo nicht sichtbar, die Gründe sind jedoch bekannt: Ihr Mann Riviera war, wie man aus Literatur und Filmen weiß, ein Frauenheld und seiner Frau nicht treu, was schließlich auch zur Trennung führte. Einen Monat nach der Scheidung 1939 schnitt sich Kahlo das von ihm heiß geliebte lange Haar ab. Bereits 1934 hatte sie zur Schere gegriffen, als sie herausfand, dass Diego eine Affäre mit ihrer

468 vgl. Herrera, 1997, S. 255

469 vgl. ebd., S. 255

470 vgl. Chicago, 2010, S. 87

471 Genschow, 2007, S. 80

Schwester hatte⁴⁶⁸. Jeweils ein Jahr nach dem Betrug entstand ein Selbstporträt, das Kahlo mit kurzem Haar zeigt.

Beim ersten handelt es sich um das äußerst kleinformatige Bild *Self-portrait with curly hair* (Abb.72) mit circa 18 x 12,5 cm. Weitaus bekannter ist das 1940 entstandene Bild *Selbstbildnis mit abgeschnittenem Haar* (Abb.73). Es zeigt die Künstlerin auf einem gelben Stuhl in einem kahlen Raum. Die Schere in ihrer Hand und die auf dem Boden verteilten Haarsträhnen zeugen von der Unmittelbarkeit des Geschehenen. Zusätzlich hat Kahlo die von ihr häufig getragene Tehuana-Tracht abgelegt und sie gegen einen viel zu großen Herrenanzug ausgetauscht⁴⁶⁹. Einzig die Schuhe und die Ohrringe bleiben als typisch weibliche Accessoires übrig und weisen auf ihre Föminität hin, doch die ganze Inszenierung zeigt, wie entweiblicht sie sich durch Diegos Betrug fühlte⁴⁷⁰. Der Haarschnitt wird auch vielfach als „Racheakt“⁴⁷¹ gedeutet, mit dem Riviera, der Kahlos langes Haar sehr liebte, bestraft werden sollte – damit hatte sie ihm wiederholt gedroht⁴⁷². Das Bild bringt Kahlos Kummer deutlich zum Ausdruck, ihr Blick wirkt beinahe ausdruckslos, der kahle Raum kann als visuelle Darstellung „ihrer Einsamkeit und Verlassenheit“⁴⁷³ gedeutet werden. Sie hat eindeutig etwas verloren. Das zu Boden gefallene Haar steht symbolisch für die verlorengegangene Liebe. Doch nicht nur Trauer spricht aus dem Werk. Das Selbstporträt wurde von der Kunstkritik auch mehrfach als feministisches Statement interpretiert: „Wenn er mich nur um meiner Haare/meiner äußeren Attraktivität willen liebt, dann will ich mich von den Attributen trennen, die seine Gefühle auslösen.“⁴⁷⁴

472 vgl. Schneede, 2002, S. 89

473 Genschow, 2007, S. 80

474 Müller, 1991, S. 138

475 Genschow, 2007, S. 80 476 ebd., S.92

Am oberen Rand des Bildes ist der Text eines mexikanischen Liedes zu lesen, das zur Zeit der Entstehung des Gemäldes sehr populär war und von einer Frau für einen Mann gesungen wurde: „Sieh, wenn ich dich liebte, so wegen deiner Haare, jetzt wo du kahl bist, liebe ich dich nicht mehr.“⁴⁷⁵ Das abgeschnittene Haar bezeichnet den vorübergehenden „Verlust ihrer



Abb. 73: *Selbstbildnis mit abgeschnittenem Haar*, Frida Kahlo, 1940

Weiblichkeit⁴⁷⁶, bereits ein Jahr später porträtiert sich Kahlo bereits wieder mit langem, geflochtenem Haar. Es kann angenommen werden, dass Kahlo ein Interesse am Spiel mit männlichen und weiblichen Charakteristika hatte. Bereits als 19-Jährige verkleidete sie sich beispielsweise als Mann und posierte so auf Familienfotos⁴⁷⁷.

Die große Bedeutung des Haares zeigt sich bei Kahlo nicht nur im Moment des Haarelassens.

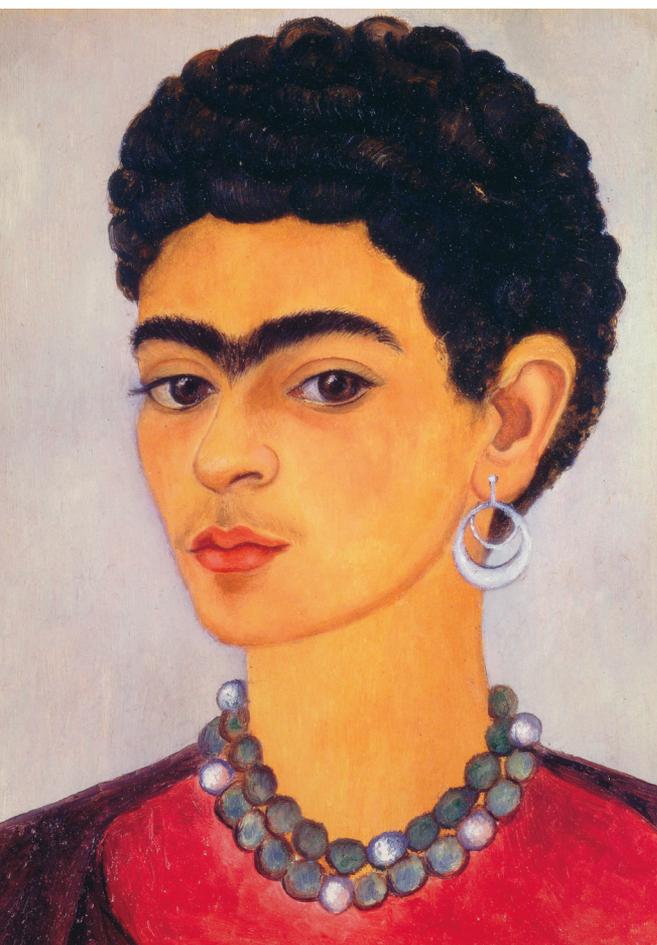


Abb. 72: *Self-Portrait with curly hair*, Frida Kahlo, 1935

Ihre Vorliebe für prachtvoll geflochtenes und hochgestecktes Haar ist in vielen Selbstporträts, die Ende der 1930er und Anfang der 1940er Jahre entstanden, deutlich zu sehen.

In fast allen Bildern „symbolisieren sie Weiblichkeit und sind somit Teil der Selbstinszenierung“⁴⁷⁸. Typische Merkmale ihrer Selbstdarstellungen sind auch die zusammengewachsenen Augenbrauen und die behaarte Oberlippe, die sie besonders ausgeprägt malte. Durch die Übertreibung scheint sie sich direkt an der Grenze zwischen dem Menschlichen und dem Tierischen (also dem Sexuellen) anzusiedeln und eine Verwandtschaft zu den ebenfalls häufig als Bildelemente auftauchenden Affen hervorzuheben. Diese symbolisieren in der christlichen Kunsttradition tatsächlich Lüsternheit und Sexualität⁴⁷⁹.

Dass Kahlo ihre Gesichtsbehaarung so selbstbewusst in Szene setzte, ist deshalb erstaunlich, da zwar das temperamentvolle und ‚dunklere‘ Aussehen der Latino-Frauen und ihre körperlichen Attribute durchaus akzeptiert waren, Behaarung an den ‚falschen‘ Stellen jedoch auch damals nicht als schön galt⁴⁸⁰. Die Art ihrer Selbstdarstellungen deutet darauf hin, dass Kahlo ihr Äußeres vollkommen anzuerkennen schien, die ‚ungeliebten‘ Attribute sogar noch überzeichnete und so ein Bild starker und selbstbewusster Weiblichkeit schuf.

5.4.5 Oreet Ashery

Die 1966 in Israel geborene Künstlerin Oreet Ashery, die seit ihrem 19. Lebensjahr in London lebt, beschäftigt sich intensiv mit ideologischen, sozialen und interkulturellen Themen und Gender-Fragen. Sie selbst wuchs in

476 Genschow, 2007, S.92

477 vgl. *ebd.*, S. 23

478 Genschow, 2007, S. 91

479 vgl. *ebd.*, S. 93

einer traditionell jüdischen Familie auf, was sie zu ihren politisch-religiösen Statements in der Kunst inspirierte⁴⁸¹. Besonders in ihren Performance-Arbeiten schlüpft sie häufig in die Rollen verschiedener Männer aus unterschiedlichen Nationen. Laut Ashery bedeutet die „Existenz multipler Ichs eine Befreiung von Differenzen“⁴⁸². In manchen Aktionen durchlebt sie die Verwandlungen wie im Fluss. Ihre eigene (kulturelle) Identität bleibt unsichtbar, während sie sich von einer Figur in die nächste verwandelt⁴⁸³.

Marcus Fisher

Als Hommage an eine verlorengegangene Freundschaft aus Kindertagen entwickelte Oreet Ashery ihr Alter Ego Marcus Fisher, die fiktive Figur eines orthodoxen Juden, in den sie sich ab dem Jahr 2000 regelmäßig für unterschiedliche Aktionen ‚verwandelte‘ (Abb.74). Auch ihr gelang unter Verwendung typisch männlicher (Gesichts-)Behaarung eine überzeugende Täuschung. Die üblichen Attribute des ultra-orthodoxen, jüdischen Mannes, die Schläfenlocken, der Vollbart und der typische Hut gaben der Figur ihren eindeutigen Charakter. Ashery schleuste sich als Marcus Fisher sogar auf religiöse Feierlichkeiten und Zusammenkünfte, die für Frauen nicht erlaubt waren, ein und nahm an diesen unbemerkt teil. Sie bewegte sich aber auch außerhalb der sonst eher zurückgezogen unter sich lebenden jüdisch-orthodoxen Gemeinschaft. Sie wagte sich beispielsweise in türkische Männerclubs, Schwulenbars und auf öffentliche Strände, Orte, an denen sie mit ihrem Aussehen stark auffiel, und stellte damit die multikulturelle Gesellschaft auf die Probe. Häufig erntete sie irritierte Blicke und erlebte es sogar, als Marcus Fisher in bestimmten Bars nicht bedient zu werden.

480 vgl. *Chicago*, 2010, S. 84

481 vgl. *Wolf*, 2004, [online]

482 *Wilson*, 2010, S. 64 483 vgl. *ebd.*, S. 64-65

483 vgl. *ebd.*, S. 64-65



Abb. 74: Selbstporträt als Marcus Fisher (Ausschnitt), Oreet Ashery, 2000

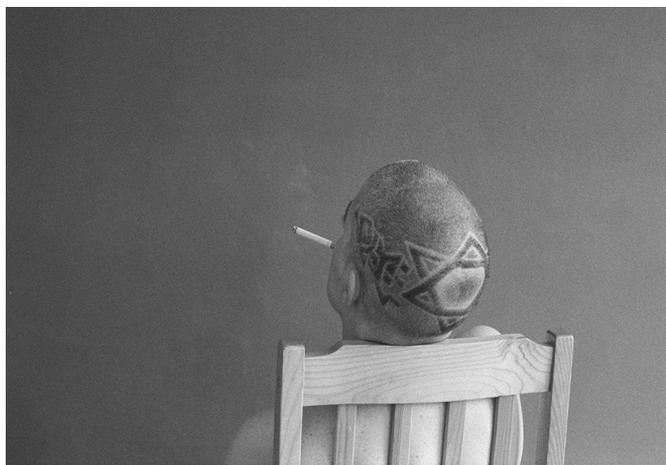


Abb. 75: *After Duchamp*, Oreet Ashery, 2000



Abb. 76: Hairoism - Ashery als Moshe Dayan, Oreet Ashery, Performance, 2011



Abb. 77: Hairoism - Ashery als Jassir Arafat/Ringo Starr, Oreet Ashery, Performance, 2011

Anders als Adrian Piper achtete Ashery nicht darauf, sich abgesehen von ihrem männlichen Aussehen besonders maskulin zu bewegen und zu verhalten. Wenn sie über ihr Alter Ego spricht, erklärt sie, ihr gehe es weniger darum, einen Mann zu spielen, als vielmehr um das Gefühl von Zugehörigkeit. Marcus Fisher sei für sie ein visuelles Konstrukt, das tief empfundene Glaubenssysteme über Geschlecht und Identität enthalte⁴⁸⁴. Nachdem Ashery ihr Alter Ego über mehrere Jahre intensiv ‚bewohnt‘ und Teil verschiedener Auftritte werden ließ, versucht sie schließlich, sich von ihm zu lösen und Marcus Fisher durch Kunstaktionen, wie beispielsweise ein Video, das seinen vergangenen Lebensweg beschreibt, ‚sterben‘ zu lassen⁴⁸⁵.

After Duchamp, 2000

Bei *After Duchamp* (Abb.75) handelt es sich um ein Selbstporträt Oreet Asherys in Anlehnung an den von Man Ray fotografierten Marcel Duchamp mit ausrasiertem Hinterkopf aus dem Jahr 1919. Auch die Künstlerin hat einen Stern auf dem Hinterkopf ausrasiert. Allerdings handelt es sich dabei nicht wie bei Duchamp um ein fünfzackiges Pentagramm, sondern um den Davidstern, der auf Asherys jüdische Herkunft verweist⁴⁸⁶. Sie beschreibt ihr Alter Ego Marcus Fisher als großen Bewunderer Duchamps und nennt dabei die Fotografie *La Tonsure* als dessen Lieblingsarbeit des französischen Künstlers⁴⁸⁷.

Hairoism

Als dritte Arbeit, die das Haar auf besondere Weise in den Mittelpunkt stellt, sei *Hairoism* erwähnt, welche auch Teil der Ausstellung *Voll-*

milch war, die das LENTOS Kunstmuseum Linz im Jahr 2012 zeigte und die den „Bart als Zeichen“⁴⁸⁸ behandelte.

Bei *Hairoism* handelt es sich um eine sechsstündige Performance, die 2009 erstmals in der Tate Modern in London gezeigt wurde, und während der Ashery in die Rollen verschiedener, in der politischen Öffentlichkeit stehender, Männer schlüpft: Moshe Dayan, Mousa Mohammed Abu Marzouk, Avigdor Lieber-



Abb. 78: *Hairoism* - Ashery als baarige Kreatur, Oreet Ashery, Performance, 2011

484 vgl. Ashery 1, [online]

485 vgl. ebd., [online] u. Wolf, 2004, [online]

486 vgl. Ashery 2, [online]

487 vgl. Ashery, 2001, [film]

488 vgl. LENTOS, 2012, [online]



Abb. 80: Bang Painting Nr. 21, Patricia Murawski, 2011

man und Jassir Arafat (bzw. Ringo Starr). Die Verwandlung erfolgt zu großen Teilen durch die Frisuren und Bärte der jeweiligen Männer. Dabei wird Ashery von zwei Helfern assistiert, die ihr zu Beginn den Kopf kahl scheren, um diesen anschließend mit neuem, fremdem Haar auszustatten. Die Haare, die für die jeweiligen Metamorphosen verwendet werden, stammen von beiwohnenden ZuseherInnen und werden vor Ort gespendet.

Der Prozess beginnt mit der Verwandlung in den am wenigsten behaarten Moshe Dayan (Abb.76). Ihre Assistenten – selbst Vollbart und Schildmütze tragend – bearbeiten Asherys Gesicht weiter und bringen nach und nach die Erscheinungsbilder der übrigen Männer zu Tage (Abb.77). Der letzte Schritt ist die Verwandlung in eine Kreatur mit einem von oben bis unten von Haaren bedeckten Körper (Abb.78), bei der auch das Publikum eingeladen ist, Hand anzulegen⁴⁸⁹.

Der Titel *Hairoism* deutet auf eine Verflechtung der beiden Wörter „Hair“ und „Heroism“, also „Haar“ und „Heldentum“ hin. Auch Herrscher und politische Größen, wie Ashery sie in ihrer Performance zeigt, stellen in den Augen mancher Menschen Helden dar. Deren Erkennungszeichen ist nicht selten eine bestimmte Bartform oder Frisur, was dazu führt, dass allein diese ‚haarigen‘ Merkmale Wiedererkennungswert besitzen. Diesen Effekt nutzt Oreen Ashery in ihrer Performance.

5.4.6 Patricia Murawski

Auf völlig andere Art und Weise macht die deutsche Künstlerin Patricia Murawski Haare zum Thema ihrer Arbeit. In der Serie *Kopfarbeit* spielt ihr eigenes Haar eine zentrale Rolle,

denn sie nutzt es als Arbeitsmaterial. Die 1985 geborene Malerin verwendet nicht Pinsel und andere typische Malutensilien, sondern sie benutzt ihren Körper, um die Farbe auf die Leinwand zu bringen.

Kopfarbeit – Bangpaintings

Kopfarbeit besteht aus zwei aufeinander bezogenen Teilen: Auf der einen Seite enthält sie



Abb. 79: *Patricia 1*, Patricia Murawski, 2011

⁴⁸⁹ vgl. *Ashery 3*, [online] u. *Ashery 4*, [film]



Abb. 81: *Untitled*, Robert Gober, 1990

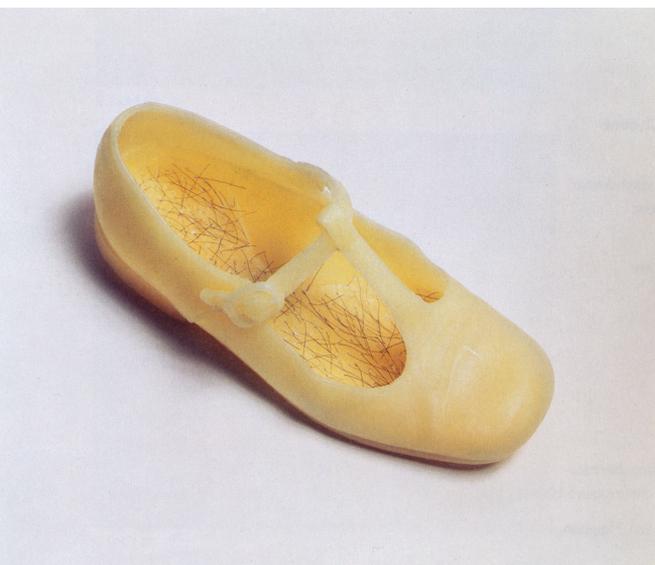


Abb. 82: *Untitled*, Robert Gober, 1992

energiegeladene Fotografien wirbelnder Köpfe (Abb.79) unterschiedlicher Personen, die an das sogenannte ‚Headbängen‘ der Metaler und Hardrocker erinnern. Tatsächlich bezieht sich Murawski auf den Tanzstil der Metal-Szene, mit der sie sich für ihre Diplomarbeit im Jahr 2011 an der Folkwang Universität der Künste beschäftigte. Für ihre dazugehörigen *Bangpaintings* (Abb.80), die sie während öffentlicher Performances erstellt, tunkt sie ihr eigenes langes Haar in einen Kübel mit speziell angemischter Farbe und schwingt ihr Haupt, um es wiederholt auf Leinwände klatschen zu lassen⁴⁹⁰. Diese dynamische, jugendkulturelle Geste der schwingenden ‚Mähne‘, „kombiniert mit dem Zufallsprinzip des amerikanischen Expressionismus“⁴⁹¹, erinnert an so manche Bilder Jackson Pollocks. Anders als Pollock lässt Murawski jedoch große Flächen ihrer Bilder frei. Die Künstlerin arbeitet bei *Kopfarbeit* ausschließlich in Schwarz und Weiß. Sie selbst ist bei ihren Performances komplett weiß gekleidet und verwendet ausschließlich schwarze Farbe, die durch den speziellen Farbauftrag auf den weißen Leinwänden sowohl dunkle, verdichtete Farbflecken als auch feine grafische Spuren hinterlässt. Murawski gelingt mit ihren *Bangpaintings* das Festhalten energiegeladener Bewegung, „die ihren Weg in den Raum“⁴⁹² sucht.

5.5 Objekt – Körper – Haar

Folgendes Kapitel widmet sich ausgewählten KünstlerInnen-Positionen, die zwar das Haar im Fokus haben, welches sich jedoch vom real menschlichen Körper entfernt hat. Die mithilfe des Haars inszenierte Dingwelt ist daher im Folgenden im Sinn der Fremdinszenierung zu

⁴⁹⁰ vgl. Murawski, 2017, [online]

⁴⁹¹ Vogt, 2013a, S. 35

⁴⁹² vgl. Murawski, 2017, [online]

⁴⁹³ vgl. Vischer, 2007, S. 11

⁴⁹⁴ ebd., S.11

verstehen. Während Robert Gober sich noch stark mit Fragmenten des Physischen auseinandersetzt, haben sich Ulrike Lienbachers Objekte bereits weit vom Haar als Material und seinen spezifischen Eigenschaften entfernt.

5.5.1 Haarige Positionen

Robert Gober

Der 1954 geborene, amerikanische Künstler Robert Gober schafft seit über 30 Jahren eine Vielzahl skulpturaler Werke, die häufig Alltagsgegenstände in abgewandelter Form zeigen und im Ausstellungskontext oft als mehrteilige Installationen präsentiert werden. Gobers Objekten, so formal unterschiedlich sie auch sein mögen, ist stets eine „intensive Wirkung“ gemein⁴⁹³. Die Arbeiten verwandeln sich bei genauerer Betrachtung zu besonderen, oft surrealen „Subjekte[n] von grosser Suggestionskraft“⁴⁹⁴. An dieser Stelle seien seine Körperfragmente und haarigen Objekte erwähnt. Anfang der 1990er Jahre tritt der Körper in Gobers Werk als völlig neuer Bereich in Erscheinung. Die menschliche Gestalt wird aber nicht in all seiner Vollständigkeit abgebildet, es sind von der Figur getrennte Beine, Torsi und Unterleibe, die der Künstler aus Bienenwachs gießt. Die entstandenen Körper-Fragmente wirken leblos und zugleich ‚beseelt‘, denn die bleiche, wächserne Oberfläche ist der Haut erstaunlich ähnlich. Zusätzlich sind in die oberste Wachsschicht sorgsam Haare eingearbeitet, die aufgrund der Berücksichtigung von natürlicher Unregelmäßigkeiten und Wuchsrichtung Lebendigkeit schaffen⁴⁹⁵. So bewegen sich die Objekte an der Schwelle von realistischer Nachbildung und künstlichem Prothesentum.

495 vgl. Schneede, 2002, S. 110

496 Fronz, 2007, S. 381, [online]

497 Schneede, 2002, S. 55

498 Fronz, 2007, S. 381 [online]

„Das natürlich Wirkende ist bei Gober Kunst und künstlich bis ins Material hinein.“⁴⁹⁶

Er wirft auch die Frage nach der „geschlechtlichen Identität“⁴⁹⁷ des Menschen auf: Die behaarten Körperteile werden zwar eindeutig als männlich wahrgenommen, doch schafft Gober bald auch „Androgyne Rumpfe“⁴⁹⁸. Eine Hälfte von *Untitled* (Abb.81) aus 1991 zeigt beispielsweise eine weibliche Brust, die andere eine männliche. Nicht nur die bekannten Formungen des Körpers erschaffen hier das Geschlecht, auch sind es wieder die Brusthaare, die einzeln und behutsam in die wächserne Oberfläche eingearbeitet wurden und so eine eindeutige Zuordnung dessen, was gemeint ist, erzeugen. Hervorzuheben ist, dass die Geschlechter gleichberechtigt nebeneinander existieren, wenn nicht sogar zu völlig neuen Körperbildern verschmelzen und dadurch mit



Abb. 83: *Long Haired Cheese*, Robert Gober, 1992-1993



Abb. 84: *False Friend (Long Chair)*, Marlene Haring, 2009



Abb. 85: *Haarlöcher*, Marlene Haring, 2010

Stereotypen brechen. Mit seinen Objekten provoziert Guber einen voyeuristischen Blick auf Körper-Fragmente, die nicht zurückblicken können. Der untere Teil des Torsos wirkt geknickt und schlaff, doch erinnern die Falten in ihrer Form an stehende Papiersäcke und machen so den Übergang zur Dingwelt deutlich.

Auch ‚beseelte‘ Dinge entstehen in den folgenden Jahren. Seine rätselhaften Objekte „künnen [...] von der Präsenz des Menschen“⁴⁹⁹. Es sind Alltagsgegenstände, die durch die Bearbeitung des Künstlers Einblicke in surrealistische Phantasiewelten gewähren. Da sind ein Kinderschuh (*Untitled*, 1992), auf dessen Fußbett schwarze, borstige Haare wachsen (Abb.82), eine handelsüblich geformte Kerze (*Untitled Candle*, 1991), die von ebensolchen Haaren umringt wird, und schließlich ein Stück Käse (*Long Haired Cheese*, 1992), das sogar eine bereits sehr langgewachsene Strähne hinter sich herzieht (Abb.83). Es existiert ein „Eigenleben der zur Autonomie erwachten und aus dem Ruder laufenden Dingwelt [...]“⁵⁰⁰, die Guber schafft. All diese surrealen und monströs wirkenden Objekte, die „als Stellvertreter für den abwesenden Körper“⁵⁰¹ gesehen werden können, lassen Bilder und Assoziationen wach werden, die „für jeden Betrachter nur in Zwiesprache mit sich selbst zu klären“⁵⁰² sind. „Der Exponiertheit des Körperfragmentes entspricht die Körperlichkeit des Mentalen.“⁵⁰³ Die Arbeiten repräsentieren vielmehr Emotionen als wirklich Greifbares. „Wachs [ist] in seiner bildnerischen Qualität und als Medium der Transformation, des Fließenden, des Nicht-Greifbaren und des Zwischenstadiums [...] besonders geeignet, gesellschaftliche Phänomene auszudrücken [...]“⁵⁰⁴. Das Haar schafft es, Gubers Objekten ein Eigenleben zuzusprechen.

499 Fronz, 2016, S. 294, [online]

500 Fronz, 2007, S. 381, [online]

501 Schneede, 2002, S. 11

502 Barun, 2000, S. 90, [online]

503 Ammann, 1994, S. 178, [online]

Marlene Haring

Die Arbeiten der österreichischen Künstlerin Marlene Haring begegnen den BetrachterInnen mit Humor. So ist laut der Künstlerin schnell ein einfacher Zugang geschaffen, dem ein Hinterfragen und Untersuchen ihrer Werke folgen kann⁵⁰⁵. Haring scheint eine Vorliebe für strohblondes Haar zu haben, denn sie hat in der Vergangenheit sowohl sich selbst als auch unterschiedliche Objekte mit Unmengen von blondem ‚Haar‘ bestückt. Dazu verwendet die Künstlerin riesige Mengen an Hanf, wie sie Installateure zum Dichten von Rohrverbindungen verwenden. Zum Abschluss ihres Studiums an der Universität der Bildenden Künste Wien im Jahr 2005 krabbelte sie in einem haarigen Kostüm in einer Performance von der Universität bis zu sich nach Hause, um sich dort in der eingelassenen Badewanne sitzend den Fragen der Prüfungskommission zu stellen⁵⁰⁶. 2009 überhäufte sie in *Letting My Hair Grow* und *False Friend (Long Chair)* (Abb.84) eine Bank im Eingangsbereich der Kunsthalle Krems sowie eine von Charlotte Perriand designte chaise longue ebenfalls mit ‚Hanfsträhnen‘. Im selben Jahr musste die Wiener Secession „wegen Schambehaarung geschlossen“ bleiben, als Haring mit ihrer gleichnamigen Installation den Zutritt unmöglich machte, indem sie die Treppen zu dem monumentalen Gebäude sowie dessen Eingangsbereich ebenfalls mit ‚Hanfhaaren‘ üppig dekorierte⁵⁰⁷. Für die Triennale Linz im Jahr 2010 verkleidete sie eine Reihe von Feuerlöschern auf dieselbe Art und Weise, nachdem ihr aus feuerpolizeilichen Gründen untersagt worden war, größere Flächen mit dem Material zu verkleiden. Die entstandenen *Haarlöcher* (Abb.85) waren der ironische Kommentar der Künstlerin zu diesem Verbot⁵⁰⁸.

504 Haus u. a., 2000, S. 215

505 vgl. Augustin, 2013, [online]

506 vgl. ebd., [online]

507 vgl. Vargas Organisation, [online]

508 vgl. ebd., [online]

Billie Erenkamp / Renate Frerich / Regine Strehlow-Lorenz / Sekyung Lee

Das Verstreichen der Zeit und die damit einhergehende Vergänglichkeit des Lebens und aller Dinge sind Thema bei Billie Erenkamps *Haarglas* (Abb.86). Seit mehreren Jahren sammelt die Künstlerin ihr ausgefallenes Haar in einem zylinderförmigen Glas. Durch das



Abb. 86: *Haarglas*, Billie Erenkamp, 2013



Abb. 87: *codes*, Renate Frerich, 2004



Abb. 88: *Das Haar in der Suppe*, Regine Strehlow-Lorenz, 2012

wiederholte Färben der Haare in der Vergangenheit und das langsame Ergrauen des Schopfes entsteht so ein persönliches Zeitdokument, das von vergangener Jugend und dem Altern ‚erzählt‘⁵⁰⁹. Das Aufbewahren ausgefallener Haare mag unsinnig wirken und führt vor allem in der Vorstellung vieler Personen zu Unverständnis und Ekelgefühlen. Denn wenn ganze Haarbüschel aus einer Bürste gezogen werden können oder einzelne Haare am Badezimmerboden liegen, gehört in den Augen vieler dringend sauber gemacht.

Wie unappetitlich und unhygienisch Haare empfunden werden können, macht Renate Frerich in ihrer Arbeit *codes* (Abb.87) klar, bei der sie fremde Haare, die bei einem Friseur liegen geblieben waren, dazu verwendet, eine ganze Toilettenschüssel zu umhüllen. Zwar könnte das Haar den Gemütlichkeitsfaktor deutlich erhöhen, doch würde es sich wohl kaum jemand auf dem beinahe tierisch wirkenden Objekt bequem machen. Der Titel *codes* bezieht sich dabei auf den individuellen DNA-Code eines Menschen, der in jedem einzelnen Haar gespeichert ist⁵¹⁰.

Ähnlicher Meinung ist auch die Künstlerin Regine Strehlow-Lorenz, denn sie sieht das Haar als „menschlichen Abfall“⁵¹¹, sobald es einmal vom Körper gelöst ist. Den Ekel, den ein Haar in der Suppe auslösen kann, macht sie zum Thema ihrer Fotografie *Das Haar in der Suppe* (Abb.88). Dabei ist es hier nicht nur ein einzelnes Haar, sondern gleich ein ganzer Schopf, der den Teller füllt. Da ist es nicht weiter verwunderlich, dass niemand am Tisch Platz genommen hat. Intention der Künstlerin ist es, „benutzte Dinge in einen neuen Kontext“ zu bringen. Dabei geht es ihr um das Schaffen „neue[r] Wirklichkeiten aus Vorhandenem“⁵¹². Einen ganz anderen Charakter erhalten die

509 vgl. Vogt, 2013a, S. 33

510 vgl. ebd., S. 33

511 zit. n. Schreiner, 2013, [online]

512 ebd., [online]

513 Elbracht-Iglhaut, 2005, [online]

Arbeiten der Süd-Koreanerin Sekyung Lee, obwohl auch sie die Verbindung von Geschirr und Haar thematisiert. „Löst ein Haar auf dem Teller normalerweise Abscheu und Ekel bei uns aus, wird es hier zum Träger höchster handwerklicher Präzision und ästhetischen Ausdrucks.“⁵¹³ Die studierte Keramikerin fertigt in präziser Handarbeit filigrane Zeichnungen aus Menschenhaar. Ihre Motive sind historische Muster unterschiedlicher Kulturen, aber auch Porträts, die sie durch Aufkleben feiner, unterschiedlich gefärbter Haare auf Geschirr (Abb.89) oder Fliesen überträgt. „Im Sinne der amerikanischen Appropriation Art wird Lee zur produzierenden Rezipientin, die mit der Aneignung fremder Bildlichkeit die Produktions- und Rezeptionsbedingungen von Kunst kritisch reflektiert. Den Betrachter fasziniert zunächst die handwerkliche und künstlerische Fähigkeit und die konsequente Präzision.“⁵¹⁴ Für eine Ausstellung in Solingen, Deutschland, im Jahr 2005 hat die Künstlerin ihre Arbeiten speziell beleuchtet in Glasvitrinen oder auf Samtsockeln gezeigt und ihnen durch die Art der Präsentation den Hauch unsagbaren Wertes verliehen⁵¹⁵. Zu Lees Oeuvre zählen auch großflächige Teppiche, die sie ebenfalls mit Haaren knüpft⁵¹⁶.

Gabi Mitterer / Bettina Zachow

Das Thema der abgeschnittenen Zöpfe verbindet die beiden Künstlerinnen Gabi Mitterer und Bettina Zachow. Vor über 40 Jahren hatte Mitterer als achtjähriges Mädchen erlebt, wie ihr die Zöpfe abgeschnitten wurden und „wie sich danach alles anders [...] anfühlte – ein neuer Abschnitt [...] begann“⁵¹⁷. Seitdem waren die beiden blonden Zöpfe in einer Plastikhülle aufbewahrt gewesen, sie wurden 2016 von der Künstlerin hervorgeholt und fotogra-

fisch festgehalten. Die 30 x 40 cm große Fotografie mit dem Titel *Mai 75* (Abb.90) war Teil der im Frühjahr 2017 stattgefundenen Ausstellung *power.FRAUEN.power* im Langenzerdorf Museum in Niederösterreich und hält die Kindheitserinnerungen der Künstlerin auf berührende Weise fest. Haare wurden lange als wertvolles menschliches Gut verstanden, daher hat man sie bei „Veränderungen im menschlichen Leben“ häufig „als Opfer gebracht“⁵¹⁸. Das Märchen Rapunzel erzählt von einem Mädchen, das sich aus der Gefangenschaft im Turm hätte retten können, wenn sie ihren langen Zopf selbst abgeschnitten hätte. Ob sie sich nicht von ihrem Haar trennen wollte oder gar nicht erst den Einfall zum rettenden Schnitt hatte, kommt in der Geschichte nicht klar heraus. Schließlich wandelt sich jedoch das Abschneiden des Zopfes von der Chance zur Strafe, indem die Zauberin ihn Rapunzel gewaltvoll nimmt. Mitterer betont mit ihrer Fotografie den hohen persönlichen



Abb. 89: *Haare auf dem Tortenheber (Detail), Sekyung Lee, 2005*

514 Elbracht-Iglhaut, 2005, [online]

515 vgl. ebd. [online]

516 vgl. Visel, 2008, [online]

517 Mitterer, 2017, o.S.

518 Amann-Edelkott, 2013, S. 51



Abb. 90: *Mai 75*, Gabi Mitterer, 2016



Abb. 91: *Zopfetui*, Bettina Zachow, 2004

Wert, den Haare bekommen können, weshalb sie oft ein Leben lang aufbewahrt werden. Die Vorstellung, dass in einem abgeschnittenen Teil des kindlichen Haares auch ein Stück Jugend erhalten bleibt, trägt sicher zum Ritual des Verwahrens bei. Umso erstaunlicher ist die „anrührende Geschichte“ von Bettina Zachow, die einen lange verwahrten Zopf „als Geschenk von einer älteren Dame“ bekam, „die ihn einst – 1930, zur Hochzeit – abgeschnitten hatte“⁵¹⁹. Die Künstlerin, deren liebster Werkstoff das Haar darstellt, hat für ebendiesen ein *Zopfetui* (Abb.91) gestaltet, das der Form des geflochtenen Haares angepasst ist. In zum Teil jahrelanger Arbeit verarbeitet Zachow außerdem einzelne Haare, die von FreundInnen oder ihr selbst stammen, zu Strümpfen, „Leibbinden“ und anderen hauchdünnen Objekten, die auf den ersten Blick wie feine Zeichnungen wirken⁵²⁰.

Ulrike Lienbacher

Einen Teil von Ulrike Lienbachers ‚Haararbeiten‘ stellen tatsächlich Zeichnungen dar. Es handelt sich dabei um großformatige (160 x 140 cm) und dennoch zurückhaltende Darstellungen menschlicher Körper, meist in Rückenansicht, die mit brauner Tusche in wenigen feinen Linien ausgeführt wurden (Abb.92 und93). Da die Gesichter verborgen bleiben, ist es nicht auszumachen, ob es sich immer um dieselbe oder um verschiedene Personen handelt⁵²¹. Auch ist nicht eindeutig zu erkennen, ob es Frauen oder Männer sind, die Ulrike Lienbacher zeichnet, die Körper zeigen keinerlei Geschlechtsmerkmale auf. Einzig die Haare lassen vermuten, dass es sich um neutralisierte Frauen- oder vielmehr Mädchenkörper handeln könnte. Die Figuren unterscheiden sich durch ihre „kunstvollen Frisuren, die

⁵¹⁹ Lokalkompass, [online]

⁵²⁰ vgl. ebd. [online]

⁵²¹ vgl. Kravagna, 2000, S. 6

im Gegensatz zum restlichen Körper äußerst sorgfältig grafisch durchgearbeitet⁵²² und möglicherweise für die gebückten und bodennahen Haltungen der Figuren verantwortlich sind. Denn die betont ausformulierte Zeichnung scheint den voluminösen Haartrachten ein gewisses Gewicht zu verleihen, was eine Erklärung dafür wäre, dass einige der Figuren sich abstützen müssen⁵²³. Weiters wirkt das Haar auf einigen Zeichnungen wie nicht zum Körper gehörend, wie ein bleischwerer Kopfschmuck, den die Figuren aufgesetzt haben und mit dessen Last sie nun zu kämpfen haben. Dennoch wirken die Körper leicht, nicht wirklich leidend, die Verrenkungen und „erwartungsvolle[n] Pose[n]“⁵²⁴ scheinen wie als Teil eines Spiels, auf das sie sich bereitwil-

lig eingelassen haben. Die Formen der Frisuren lässt Lienbacher an anderer Stelle wieder auftauchen. Ihr sogenannter *Nippes* (Abb.94 und 95), aus Polyester gießharz geformte Objekte, die sowohl an Süßigkeiten aus buntem Zucker als auch an erotisches Spielzeug und kitschige Dekoelemente erinnern – in jedem Fall also dem Vergnügen dienen –, sind in ihrer Formensprache den Frisuren auf ihren Zeichnungen entlehnt. Mit *Nippes* hat es Lienbacher geschafft, sich vom Haar gerade so weit zu entfernen, dass von seinen ursprünglich natürlichen Eigenschaften nichts mehr übrig zu sein scheint und dennoch die auch dem Haar innewohnende Wirkung des erotisch-anziehenden, magisch-faszinierenden, lustvoll-lebendigen Begehrens erhalten bleibt.



Abb. 92: o.T., Ulrike Lienbacher, 1999



Abb. 93: o.T., Ulrike Lienbacher, 1999

522 Kravagna, 2000, S. 8

523 vgl. ebd., S. 8

524 ebd., S. 12



Abb. 94: Aus der Serie Nippes, Ulrike Lienbacher, 1999



Abb. 95: o.T., Ulrike Lienbacher, 1995

5.6 Persönlich künstlerische Position: Nora Wimmer, *3408 x er liebt mich (nicht)*

Weite Teile dieses Kapitels sind der gleichnamigen Bachelorarbeit aus textil.kunst.design, die im Jahr 2012/13 an der Universität für künstlerische und industrielle Gestaltung Linz entstand, entnommen.

Die Videoarbeit mit dem Titel *3408 x er liebt mich (nicht)*, die 2012/13 als Abschlussarbeit für das Bachelorstudium *textil.kunst.design* an der Kunstuniversität Linz entstand, zeigt den Schoß einer nackt am Boden sitzenden Frau, die sich Schamhaar für Schamhaar einzeln auszapft und dabei immer und immer wieder folgende Worte rezitiert: „Er liebt mich, er liebt mich nicht, er liebt mich, er liebt mich nicht...“ usw. Das Video nimmt Bezug auf das bekannte Spiel *Er liebt mich, er liebt mich nicht* und stellt in verkappter Weise die Frage „liebt er mich?“, welche, wie unschwer zu erkennen, weiblich ist. Eine Umkehrung ins Männliche ist jedenfalls kaum geläufig. Das scheinbar harmlose Ratespiel, das an eine ‚höhere Gewalt‘ adressiert wird, birgt im Kern einige Grundaussagen über den Status des Weiblichen in unserer Gesellschaft. Es geht um weibliches Glück. Horcht man auf den ‚Subtext‘ des Spiels, so scheint dieses Glück weniger von der Frage nach der eigenen Liebesfähigkeit oder von einem geglückten ‚Miteinander‘ als vom ‚Geliebtwerden‘ abzuhängen. Die Passivform ‚ich werde geliebt‘ drückt die weibliche Passivität aus. Glück wird einem geschenkt, es ist offenbar nicht etwas, was man sich selbst aktiv schafft. Der Kern des Spiels ist stets Ausdruck eines romantischen Liebesbegriffs, der Liebesglück in einem magischen Bereich jenseits von Alltagsbedingtheit und jenseits von einem real gegebenen Zusammenspiel zweier Menschen

ansiedelt. Liebe ist in diesem Verständnis ausschließlich gestiftet, nicht erarbeitet.

Das Spiel mit der Blume wird in *3408 x er liebt mich (nicht)* umgemünzt auf den Körper der Frau. Dieses Bild vermag in seiner Schlichtheit aufzurütteln. Zum einen transportiert es das Thema auf die innerste Schicht der Liebe, auf die Sexualität, zum anderen macht es die Aussichtslosigkeit, in der die Frau steckt, offenkundig. Sie zeigt sich in ihrer ganzen Abhängigkeit: „Seht, hier beginnt ein ewiges Gieren und dauerndes Sehnen und eine ewige Erfolglosigkeit.“⁵²⁵ Der Weg zur Unabhängigkeit scheint versperrt, ein autonomes Leben nicht möglich zu sein. Sinnlosigkeit ist das dominierende Gefühl, das sich in einem absurden Akt, dem Auszapfen eigener Schamhaare, Ausdruck verschafft. Gewalt richtet sich häufig gar nicht gegen jemand anderen, sondern gegen die eigene Person. Das ist so lange der Fall, solange die Betroffene im System verbleibt. Ein Mensch, der sich der eigenen Ohnmacht ergibt und erstarrt, übt schon allein damit Gewalt auf sich aus. Die Themen Schuld und Selbstbestrafung kommen ins Spiel und führen oft zu tatsächlichen aggressiven Handlungen gegen den eigenen Körper.

Es ist im Speziellen ein weibliches Muster, sich in Bezug auf den eigenen Körper unzulänglich und damit schuldig zu fühlen. Frau ist in der eigenen Selbsteinschätzung meistens nicht schön genug. Dies ist oft schon bei kleinen Mädchen und lange bevor eine geschlechtliche Beziehung ins Spiel kommt der Fall. Frau hädert mit dem eigenen körperlichen Sein und bekommt von der Wirtschaft Möglichkeiten geboten, das Gegebene zu korrigieren. Oft sind es die entsprechenden Wirtschaftszweige, die Frauen körperliche Unzulänglichkeit einreden, um dann ein Geschäft damit machen zu

525 Barthes, 1984, S. 31

können. Was als schön gilt, ist gesellschaftlich erzeugt und auch von einem unterschiedlichen Zeitgeschmack abhängig. In der historischen Malerei können wir sehen, dass es in anderen Zeiten als schön galt, wenn Frauen kleine Brüste, aber füllige Bäuche, Schenkel und Gesäße hatten, Cellulitis mit eingeschlossen. Das heutige Schönheitsideal sieht ganz anders aus. Auch wenn das zeigt, wie relativ die Sichtweisen sind, ist die Macht von Mode und Werbung auf das Selbstgefühl von Frauen nachweislich enorm. Das Bild der Frau, die sich rituell die Schamhaare zupft, ist geradezu archaisch. Es zieht den Blick des Mannes auf sich und sagt: „Schau her, was ich mir antue – für dich. Ich entblöße mich für dich, ich leide für dich, ich lasse Haare für dich.“ Die Frau, die sich die Schamhaare einzeln auszupft, hat

ohne Zweifel einen Schritt in Richtung Masochismus gemacht. Sie tut sich ganz entschieden selbst weh. Darüber hinaus gibt sie die Unbekümmertheit dem eigenen Körper gegenüber auf. Mit jedem Haar, das sie sich schmerzhaft aus der Haut zieht, wirft sie ein Stück ihres Wohlgefühls und ihrer Selbstbestimmung über Bord.

Die Performance *3408 x er liebt mich (nicht)* wurde 2012 aufgezeichnet, gekürzt und 2013 in Form eines 16-minütigen Videos parallel zu einer Live-Performance gezeigt. Dabei wurde ein gestricktes Kleid durch Auflösen der Maschen am eigenen Körper aufgetrennt und fallengelassen. Die Arbeit entstand im Rahmen einer Auseinandersetzung mit emotionaler Abhängigkeit in Liebesbeziehungen.

6

Fazit

Fazit

Die Auseinandersetzung mit dem überaus weitreichenden Themenkomplex des Haares macht deutlich, dass Haare unauffälliger, aber zugleich zentraler Bestandteil der Menschheitsgeschichte und des Menschseins sind. Die Art, wie man das Haar trägt, schafft Identität und Zugehörigkeit. Mit seinem Haar kann ein Individuum anziehen oder abstoßen, verstören oder reizen, begeistern oder befremden. Haarmoden verweisen auf soziale Bedingungen und bringen zum Ausdruck, ob jemand zum Beispiel arm oder reich, selbstverliebt oder selbstvergessen ist. Haare sind wie Kleider, nur dass sie Teil unseres Körpers sind und damit eine noch größere Bedeutung für den je eigenen Selbstwert besitzen.

Die Betrachtung der Kulturgeschichte des Haares zeigt, dass man sich zu allen Zeiten der Menschheitsgeschichte mit dem eigenen Haar beschäftigt hat. Die Vielzahl der Haartrachten und Frisuren, die durch wechselnde Moden die Beziehungen der Menschen untereinander und das gesellschaftliche Leben nicht nur prägten, sondern auch bereicherten, beweist, welche große Bedeutung Haare für die Selbstinszenierung haben. Haarmoden verwiesen seit jeher nicht nur auf die Struktur, auf das Oben und Unten einer Gesellschaft, sie vermochten Herrschaftsverhältnisse sogar zu regeln. Interessant ist, dass die Geschichte stets ein Nacheifern unterschiedlicher Vorbilder belegt: Was lange Zeit dem Adel zustand, nämlich die Moden vorzugeben, wurde spätestens ab dem Beginn des 19. Jahrhunderts von

Magazinen und schließlich von einer ganzen Modeindustrie übernommen. Die Selbstinszenierung fußte schon früh auf einem Kopieren und Nacheifern vorgelebter Normen zur Erhaltung einer vermeintlichen Individualität und Definition des eigenen Stellenwertes. Erst die jüngere Geschichte zeigte eine bewusste Auflehnung und Selbstbehauptung gegen die Konventionen des Mainstreams.

Wie sich in der vorliegenden Arbeit zeigt, kommt dem Haar innerhalb einer spirituellen Praxis, je nach kultureller Prägung, eine starke symbolische Bedeutung zu. Die Auseinandersetzung mit den unterschiedlichen Religionen macht deutlich, dass der Umgang mit dem Haar, so unterschiedlich die Vorstellungen auch sein mögen, nie zufällig ist. Ein Bewusstsein darüber scheint, gerade in einer Gesellschaft, in der unterschiedliche Religionsgemeinschaften, aber auch Personen, die von keiner göttlichen Existenz ausgehen, zusammenleben, besonders wichtig zu sein.

Dass Fremdsinszenierungen, vor allem jene, die mit einer gnadenlosen Unerbittlichkeit umgesetzt werden, häufig zu massiven psychischen Störungen führen, ist das Ergebnis der Betrachtung des erzwungenen Haarelassens. Gewaltvolle Eingriffe von außen auf den eigenen Körper und das Haar wurden und werden stets als demütigend empfunden. Die Geschichte, allen voran die Zeit der Hexenverfolgung, aber beispielsweise auch der Umgang mit Gefangenen des NS-Regimes, verdeutlicht

die erbarmungslose Machtausübung, mithilfe derer Menschen und besonders häufig Frauen entindividualisiert und entwürdigt wurden, indem man sie ihrer Haare beraubte. Auch das Haar krankheitsbedingt zu verlieren, führt zu einer Schwächung der betroffenen Person. Dem gegenüber steht die heutige Sichtweise eines makellosen, d. h. haarlosen Körpers, der durch seine Glätte nicht als krank angesehen wird, sondern als Inbegriff von Jugend und Vitalität verstanden wird.

In Hinblick auf die in dieser Arbeit untersuchten künstlerischen Positionen, kann gesagt werden, dass es immer aus der Kulturgeschichte gewonnene, bewusste oder unbewusste Erkenntnisse zu sein scheinen – ob soziokulturellen, politisch-religiösen oder persönlich-biografischen Ursprungs –, die KünstlerInnen und ihre Werke beeinflussen. Denn vieles, was historisch verankert ist, wird auch in der zeitgenössischen Kunst wieder aufgegriffen und – gewollt oder nicht – zum Thema gemacht. In der Auseinandersetzung mit dem Haar sind es vor allem Fragen der Identität, welche KünstlerInnen bewegen und antreiben. Identität und Selbstbefragung als zentrale Elemente künstlerischer Selbstinszenierungen zu nennen, scheint daher angebracht. Weil das Haar an sich einen starken körperlichen Bezug hat, kann es nur naheliegend sein, seine

grenzüberschreitende Wirkung auch am eigenen Körper zu erproben und zu verhandeln. Dabei zeigt sich, dass häufig die Grenzen der Geschlechtlichkeit, des gesellschaftlich anerkannten und des individuell körperlich Erträglichen ausgelotet und erforscht werden. Die dem Haar innewohnende starke Symbolhaftigkeit spielt dabei stets mit. Auch zeigen ausgewählte Arbeiten aus dem Bereich der Objekt-Kunst die Möglichkeit auf, das Haar als etwas vom Körper Losgelöstes zu betrachten, ohne dessen symbolhafte und auch körperbezogene Bedeutung zu verlieren. So bleibt das Haar stets Metapher für Kraft und Lebendigkeit und Ausdruck eines existenzbegleitenden Prozesses.

Abschließend wäre zu sagen, dass das Haar als künstlerisches Ausdrucksmittel stark in den Bereich der persönlichen Empfindung einzugreifen vermag – sei es in den des Künstlers/der Künstlerin oder den des Rezipienten/der Rezipientin. Denn wir alle sind geprägt durch unsere Geschichte, unseren Körper und dessen individuelle Erfahrungen. Dass das Haar als Material und Ausdrucksmittel künstlerischer Positionen daher die Fähigkeit besitzt, feinfühlig und bewegende Aussagen über das Menschsein mit all seinen Facetten zu treffen, kann als Ergebnis dieser Auseinandersetzung genannt werden.

Quellenverzeichnis

Quellenverzeichnis

I. Literaturverzeichnis

Baireuther, 1990

Baireuther, I. (1990). Biedermeier. In: Jedding-Gesterling, Maria (Hrsg.): *Die Frisur. Eine Kulturgeschichte der Haarmode von der Antike bis zur Gegenwart*. Sonderausgabe erschienen anlässlich der Ausstellung „Die Frisur. Haarmode aus vier Jahrtausenden“ im Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg (S.165-182). Neumünster: Karl Wachholtz Verlag.

Baldson, 1979

Baldson, D. (1979). *Die Frau in der römischen Antike*. München: C.H. Beck Verlag.

Barthes, 1984

Barthes, R. (1984). *Fragments einer Sprache der Liebe*. Frankfurt/Main: Suhrkamp Taschenbuch Verlag.

Bolt, 2001

Bolt, N. (2001). *Haare. Eine Kulturgeschichte der wichtigsten Hauptsache der Welt*. Bergisch Gladbach: Bastei Lübbe Verlag.

Böning, 2006

Böning, A. (2006). *Lebendiges Judentum. Ein kurzer Überblick über jüdischen Alltag und jüdische Feste*. Wetzlar: Klartext Verlag (Beiträge zur Förderung des christlich-jüdischen Dialogs, Bd. 9).

Bowles, 2011

Bowles, J.P. (2011). *Adrian Piper. Race, Gender and Embodiment*. Durham, N.C. [u.a.]: Duke University Press.

Breuer, 2008

Breuer, R. (2008). *Familienleben im Islam. Traditionen, Konflikte, Vorurteile*. Freiburg, Basel, Wien: Herder Verlag (HERDER spektrum Bd. 5958).

Bronfen, 2009

Bronfen, E. (2009). *Crossmappings. Essays zur visuellen Kultur*. Zürich: Verlag Scheidegger & Spiess AG.

Brutscher, 1990a

Brutscher, G. (1990). Zur Technik der Frisurgestaltung. In: Jedding-Gesterling, Maria (Hrsg.): *Die Frisur. Eine Kulturgeschichte der Haarmode von der Antike bis zur Gegenwart*. Sonderband erschienen anlässlich der Ausstellung „Die Frisur. Haarmode aus vier Jahrtausenden“ im Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg (S.229-245). Neumünster: Karl Wachholtz Verlag.

Brutscher, 1990b

Brutscher, G. (1990). Das „junge“ 20. Jahrhundert. In: Jedding-Gesterling, Maria (Hrsg.): *Die Frisur. Eine Kulturgeschichte der Haarmode von der Antike bis zur Gegenwart*. Sonderband erschienen anlässlich der Ausstellung „Die Frisur. Haarmode aus vier Jahrtausenden“ im Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg (S.199-227). Neumünster: Karl Wachholtz Verlag.

Budde, 2004

Budde, J. (2004). Interaktion und Distinktion. Haarpraktiken bei Schülern. In: C. Janecke (Hrsg.) *Haar tragen. Eine kulturwissenschaftliche Annäherung* (S. 195-205). Köln, Wien [u.a.]: Böhlau Verlag.

Chicago, 2010

Chicago, J. (2010). *Frida Kahlo. Face to face*. München [u.a.]: Prestel Verlag.

Cohrs/Oer, 2016

Cohrs, C., Oer, E. (2016). *#Generation Selfie*. München: mvg Verlag.

Deuter u. a., 1994

Deuter, R., Jung M., Scheitenberger M. (1994). *Bergen-Belsen. Frauen im Konzentrationslager*.

Herausgegeben von der Projektgruppe „Frauen in Konzentrationslagern“ am Historischen Seminar der Universität Hannover. Hannover: Reichold Verlag.

Gärtner, 1989

Gärtner, H. (1989). *Kleines Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*. Leipzig: VEB Bibliographisches Institut.

Genschow, 2007

Genschow, K. (2007). *Frida Kahlo*. Suhrkamp Basis Biografie 22 Leben Werk Wirkung. Frankfurt/Main: Suhrkamp Verlag.

Goldberg, 2014

Goldberg, R. (2014). *Die Kunst der Performance. Vom Futurismus bis heute*. Berlin: Deutscher Kunstverlag.

Großegger/Heinzlmaier, 2002

Großegger, B., Heinzlmaier, B. (2002). *Jugendkultur-Guide*. Wien: Öbv & Hpt Verlag.

Hamann, 2010

Hamann, B. (2010). *Haarausfall natürlich heilen. Das Geheimnis schöner und gesunder Haare*. Rottenburg: Kopp Verlag.

Haus u. a., 2000

Haus, A., Hofmann, F., Söll, Ä. (2000). *Material im Prozess. Strategien ästhetischer Produktivität*. Berlin: Reimer Verlag.

Helman, 1991

Helman, C. (1991). *Körper Mythen. Werwolf, Medusa und das radiologische Auge*. München: Knesebeck & Schuler Verlag.

Herrera, 1997

Herrera, H. (1997). *Frida Kahlo. Malerin der Schmerzen – Rebellin gegen das Unabänderliche*. Frankfurt/Main: Fischer Taschenbuch Verlag.

Holland/Steinhoff, 1985

Holland, M., Steinhoff, V. (1985). *Das Buch der Richter und das Buch Rut*. Wuppertal, Zürich: Brockhaus Verlag (Wuppertaler Studienbibel-Reihe: Altes Testament).

Hornbostel, 1990

Hornbostel, W. (1990). Vorwort. In: M. Jedding-Gesterling (Hrsg.), *Die Frisur. Eine Kulturgeschichte der Haarmode von der Antike bis zur Gegenwart*. Sonderband erschienen anlässlich der Ausstellung „Die Frisur. Haarmode aus vier Jahrtausenden“ im Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg (S. 5). Neumünster: Karl Wachholtz Verlag.

Hurschmann, 1990a

Hurschmann, R. (1990). Antike. In: M. Jedding-Gesterling (Hrsg.), *Die Frisur. Eine Kulturgeschichte der Haarmode von der Antike bis zur Gegenwart*. Sonderband erschienen anlässlich der Ausstellung „Die Frisur. Haarmode aus vier Jahrtausenden“ im Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg (S. 9-50). Neumünster: Karl Wachholtz Verlag.

Hurschmann, 1990b

Hurschmann, R. (1990). Germanen und frühes Mittelalter. In: M. Jeddung-Gesterling (Hrsg.), *Die Frisur. Eine Kulturgeschichte der Haarmode von der Antike bis zur Gegenwart*. Sonderband erschienen anlässlich der Ausstellung „Die Frisur. Haarmode aus vier Jahrtausenden“ im Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg (S. 51-58). Neumünster: Karl Wachholtz Verlag.

Jappe, 1993

Jappe, E. (1993). *Performance – Ritual – Prozess. Handbuch der Aktionskunst in Europa*. München: Prestel-Verlag.

Jeddung-Gesterling, 1990a

Jeddung-Gesterling, M. (1990). Barock. In: M. Jeddung-Gesterling (Hrsg.), *Die Frisur. Eine Kulturgeschichte der Haarmode von der Antike bis zur Gegenwart*. Sonderband erschienen anlässlich der Ausstellung „Die Frisur. Haarmode aus vier Jahrtausenden“ im Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg (S. 97-118). Neumünster: Karl Wachholtz Verlag.

Jeddung-Gesterling, 1990b

Jeddung-Gesterling, M. (1990). Régence, Rokoko und Louis XVI. In: M. Jeddung-Gesterling (Hrsg.), *Die Frisur. Eine Kulturgeschichte der Haarmode von der Antike bis zur Gegenwart*. Sonderband erschienen anlässlich der Ausstellung „Die Frisur. Haarmode aus vier Jahrtausenden“ im Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg (S. 118-148). Neumünster: Karl Wachholtz Verlag.

Lodermeyer, 2009

Lodermeyer, P. (2009). *Personal structures. Time, space, existence*. Köln: DuMont Verlag.

Lurker, 1990

Lurker, M. (1990). *Die Botschaft der Symbole in Mythen, Kulturen und Religionen*. München: Kösel Verlag.

Mackenzie, 2010

Mackenzie, V. (2010). *Das Licht, das keinen Schatten wirft. Die außergewöhnliche Lebensgeschichte von Tenzin Palmo*. Bielefeld: Theseus Verlag.

Mayr/Mayr, 2003

Mayr, F., Mayr, O. (2003). *Von der Kunst, Locken auf Glatzen zu drehen. Eine illustrierte Kulturgeschichte der menschlichen Haarpracht*. Frankfurt am Main: Aichborn AG.

Mändle u. a., 1997

Mändle, C., Opitz-Kreuter, S., Wehling, A. (Hrsg.) (1997). *Das Hebammenbuch. Lehrbuch der praktischen Geburtshilfe*. Stuttgart/New York: Schattauer Verlag.

Merl, 2005

Merl, B. (2005). „Haare“. *Materialsammlung für Bildnerische Erziehung*. Diplomarbeit an der Universität für künstlerische und industrielle Gestaltung Linz.

Michaels, 2004

Michaels, A. (2013). *Die Kunst des einfachen Lebens. Eine Kulturgeschichte der Askese*. München: C.H. Beck Verlag.

Moorhouse, 2014

Moorhouse, P. (2014). *Cindy Sherman*. London u.a.: Phaidon

Müller, 1991

Müller, U.G.T. (1991). Ein bißchen Männerhaß steht jeder Frau. Rückblick und Ausblick auf das Verhältnis der Frauenbewegung zu den Männern. In: C. Eifler (Hrsg.): *Ein bißchen Männerhaß steht jeder Frau gut. Erfahrungen mit Feminismus*. Berlin: Christoph Links Druck GmbH.

Neumann, 1994

Neumann, H. (1994). *Stop der Azidose, Allergien und Haarausfall. Ursachen, Vorbeugung, Hilfen*. Starnberg: Fürhoff Verlag.

Patrul, 2001

Patrul Rinpoche (2001). *Die Worte meines vollendeten Lehrers. Ein Leitfaden für die vorbereitenden Übungen der „Herzessenz der weiten Dimension“ des Dzogchen*. Freiamt: Arbor Verlag.

Petru u. a., 2009

Petru, E., Petru C., Klocker-Kaiser, U., Klocker J. (2009). *Chemotherapie. Eine praxisorientierte Hilfe für Patienten und Angehörige*. Graz: Uni-Press Graz Verlag.

Pfaffenholz, 2011

Pfaffenholz, A. (2011). *Tora, Sabbat und Schalom. Alltag und Tradition im Judentum*. Ostfildern: Patmos Verlag.

Plutat-Zeiner, 1990a

Plutat-Zeiner, H. (1990). Französische Revolution, Directoire und Empire. In: M. Jedding-Gesterling (Hrsg.), *Die Frisur. Eine Kulturgeschichte der Haarmode von der Antike bis zur Gegenwart*. Sonderband erschienen anlässlich der Ausstellung „Die Frisur. Haarmode aus vier Jahrtausenden“ im Museum für Kunst und

Gewerbe Hamburg (S. 149-164). Neumünster: Karl Wachholtz Verlag.

Plutat-Zeiner, 1990b

Plutat-Zeiner, H. (1990). Historismus. In: M. Jedding-Gesterling (Hrsg.), *Die Frisur. Eine Kulturgeschichte der Haarmode von der Antike bis zur Gegenwart*. Sonderband erschienen anlässlich der Ausstellung „Die Frisur. Haarmode aus vier Jahrtausenden“ im Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg (S. 183-198). Neumünster: Karl Wachholtz Verlag.

Poschardt, 1998

Poschardt, U. (1998). *Anpassen*. Frankfurt/Main: Rogner & Bernhard bei Zweitausend-eins.

Pöhlmann, 2015

Pöhlmann, M. (2015). Unterdrücktes Geheimwissen weiser Frauen? Die historischen Hexenverfolgungen aus der Sicht der neuen Hexen. In: M. Pöhlmann (Hrsg.), *Hexenverfolgung. Beiträge zu einem historischen und aktuellen Phänomen* (S. 41-51). Berlin: Evangelische Zentralstelle für Weltanschauungsfragen (EZW-Texte 237).

Przyrembel, 2003

Przyrembel, A. (2003). ‚Rassenschande‘. Reinheitsmythos und Vernichtungslegitimation im Nationalsozialismus. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht (Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte 190).

Raab, 2012

Raab, W. (2012). *Haarerkrankungen in der dermatologischen Praxis*. Berlin, Heidelberg: Springer Verlag.

Respini, 2012

Respini, E. (2012). Würde die wahre Cindy Sherman bitte vortreten? In: E. Respini (Hrsg.), *Cindy Sherman* (S. 12-53). München: Schirmer Mosel Verlag.

Rhie/Thurman, 1996

Rhie, M., Thurman, R. (1996). *Weisheit und Liebe. 1000 Jahre Kunst des Tibetischen Buddhismus*. Göttingen: Wallstein Verlag.

Riebe, 1994

Riebe, R. (1994). Frauen in Konzentrationslagern. Ravensbrück, Bergen-Belsen. In: Deuter, R., Jung, M., Scheitenberger, M., *Bergen-Belsen. Frauen im Konzentrationslager*. Herausgegeben von der Projektgruppe „Frauen in Konzentrationslagern“ am Historischen Seminar der Universität Hannover (S. 7-11). Katalog. Hannover: Reichold Verlag.

Rölleke, 1985

Rölleke, H. (1985). *Kinder und Hausmärchen gesammelt durch die Brüder Grimm. Vollständige Ausgabe auf der Grundlage der 3. Auflage (1837)*. Frankfurt a. Main: Deutscher Klassiker Verlag.

Schneede, 2002

Schneede, M. (2002). *Mit Haut und Haaren. Der Körper in der zeitgenössischen Kunst*. Köln: DuMont Verlag.

Scholz, 1990a

Scholz, R. (1990). Spätes Mittelalter. In: M. Jedding-Gesterling (Hrsg.), *Die Frisur. Eine Kulturgeschichte der Haarmode von der Antike bis zur Gegenwart*. Sonderband erschienen anlässlich der Ausstellung „Die Frisur. Haarmode aus vier Jahrtausenden“ im Museum für Kunst

und Gewerbe Hamburg (S. 59-66). Neumünster: Karl Wachholtz Verlag.

Scholz, 1990b

Scholz, R. (1990). Renaissance. In: M. Jedding-Gesterling (Hrsg.), *Die Frisur. Eine Kulturgeschichte der Haarmode von der Antike bis zur Gegenwart*. Sonderband erschienen anlässlich der Ausstellung „Die Frisur. Haarmode aus vier Jahrtausenden“ im Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg (S. 59-66). Neumünster: Karl Wachholtz Verlag.

Smith, 2011

Smith, C. (2011). *Enacting Others. Politics of Identity in Eleanor Antin, Nikki S. Lee, Adrian Piper, and Anna Deavere Smith*. Durham NC [u.a.]: Duke University Press.

Sommer, 2009

Sommer, R. (2009). *Das KZ-Bordell. Sexuelle Zwangsarbeit in nationalsozialistischen Konzentrationslagern*. Paderborn, München u.a.: Ferdinand Schöningh Verlag.

Strenz, 2001

Strenz, J. (2001). *Männerfrisuren der Spätarchaik*. Mainz: Philipp von Zoern Verlag.

Stuiber, 2014

Stuiber, P. (2014). *Kopftuchfrauen. Ein Stück Stoff, das aufregt*. Wien: Czernin Verlag.

Tacke, 2011

Tacke, A. (2011). *Rebecca Horn. Künstlerische Selbstpositionierungen im kulturellen Raum*. Köln, Wien [u.a.]: Böhlau Verlag.

Tiedemann, 2004

Tiedemann, N. (2004). Lange Männerhaare als Jugendkulturelles Zeichen nach 1945. In: C. Janecke (Hrsg.), *Haar tragen. Eine kulturwissenschaftliche Annäherung* (S. 251-269). Köln, Wien [u.a.]: Böhlau Verlag.

Tiedemann, 2007

Tiedemann, N. (2007). *Haar-Kunst. Zur Geschichte und Bedeutung eines menschlichen Schmuckstücks*. Köln, Wien [u.a.]: Böhlau Verlag.

Walter, 2008

Walter, H. (2008). Flechten, Fell und Bärte. Genderspezifische Aspekte der Haarsymbolik im Märchen. In: B. Haas (Hrsg.), *Haare zwischen Fiktion und Realität. Interdisziplinäre Untersuchungen zur Wahrnehmung der Haare*. Kulturwissenschaft Bd. 17 (S. 311-328). Berlin: LIT Verlag.

Warr, 2005

Warr, T. (Hrsg.) (2005). *Kunst und Körper*. Berlin: Phaidon Verlag.

Zaunschirm, 1983

Zaunschirm, T. (1983). *Bereites Mädchen. Ready-made*. Klagenfurt: Ritter Verlag.

Zell, 2000

Zell, A. (2000). *Valie Export. Inszenierung von Schmerz*. Berlin: Reimer Verlag.

II. Ausstellungskataloge**Amann-Edelkott, 2013**

Amann-Edelkott, G. (2013). Kulturgeschichtliche Gedanken zum Haar. In: C. Vogt (Hrsg.), *HAIR! Das Haar in der Kunst. Meisterwerke aus der Sammlung Ludwig von der Antike bis Warhol von Tilman Riemenschneider bis Cindy Sherman* (S. 49-61). Erschienen anlässlich der gleichnamigen Ausstellung in der Ludwig-Galerie Schloss Oberhausen 2013-2014. Bielefeld: Kerber Verlag.

Brox, 2013

Brox, C. (2013). Haar und Religion – eine mystische Beziehung. Kontinuität und Analogien religiöser Haarsymbolik von den antiken Göttern zum Christentum. In: C. Vogt (Hrsg.), *HAIR! Das Haar in der Kunst. Meisterwerke aus der Sammlung Ludwig von der Antike bis Warhol von Tilman Riemenschneider bis Cindy Sherman* (S. 37-47). Erschienen anlässlich der gleichnamigen Ausstellung in der Ludwig-Galerie Schloss Oberhausen 2013-2014. Bielefeld: Kerber Verlag.

Mitterer, 2017

Mitterer, G. (2017). *Gabi Mitterer*. Ausstellungstext. In: Katalog der Ausstellung *power. FRAUEN.power* der NöART St. Pölten. Wien: Rema Print.

Koelbl, 2007

Koelbl, H. (2007). *Haare*. Publikation anlässlich der Ausstellung „Haare – Fotografien von Herlinde Koelbl“ im Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg. Ostfildern: Hatje Cantz Verlag.

Kravagna, 2000

Kravagna, C. (2000). *Körper ohne Eigenschaften*. Text zur Arbeit Ulrike Lienbachers. In: U. Lienbacher. *4 Hefte*. Ausstellungskatalog anlässlich der Ausstellung in der Galerie Krinzinger, Wien, März/April 2000. Wien: Rema Print.

Vischer, 2007

Vischer, T. (2007). Versuch einer Einführung. In: T. Vischer (Hrsg.), *Robert Gober. Skulpturen und Installationen 1979-2007*. Erschienen anlässlich der Ausstellung „Robert Gober. Work 1976 - 2007“, im Schaulager Basel 2007. Göttingen: Steidl Verlag.

Vogt, 2013a

Vogt, C. (2013). HAIR! Das Haar in der Kunst. In: C. Vogt (Hrsg.), *HAIR! Das Haar in der Kunst. Meisterwerke aus der Sammlung Ludwig von der Antike bis Warhol von Tilman Riemenschneider bis Cindy Sherman* (S. 21-35). Erschienen anlässlich der gleichnamigen Ausstellung in der Ludwig-Galerie Schloss Oberhausen 2013-2014. Bielefeld: Kerber Verlag.

Vogt, 2013b

Vogt, C. (2013). HAIRLIGHTS. In: C. Vogt (Hrsg.), *HAIR! Das Haar in der Kunst. Meisterwerke aus der Sammlung Ludwig von der Antike bis Warhol von Tilman Riemenschneider bis Cindy Sherman* (S. 103-120). Erschienen anlässlich der gleichnamigen Ausstellung in der Ludwig-Galerie Schloss Oberhausen 2013-2014. Bielefeld: Kerber Verlag.

Wilson, 2010

Wilson, S. (2010) Jedes Alter Ego hat ein anderes Gedächtnis. In: S. Garnauf (Red.), *Identität*. Erschienen anlässlich der Ausstellungsreihe Identität in der Fotogalerie Wien. Wien: Verlag der Fotogalerie Wien.

Zweite u. a., 2004

Zweite, A. (2004). Rebecca Horns Bodylandscapes. Zehn Anmerkungen über den Wettlauf der Gefühle und das Zeichnen in postmechanischen Zeiten. In: A. Zweite, A. Kruszynski [Red.], R. Horn (2004), *Rebecca Horn. Bodylandscapes*. Publikation anlässlich der Ausstellung „Rebecca Horn - Bodylandscapes, Zeichnungen, Skulpturen, Installationen 1964 - 2004“ in K20 Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, 2. Oktober 2004 bis 9. Januar 2005. Ostfildern: Hatje Cantz Verlag.

III. Onlinequellen

Ammann, 1994

Ammann, J. (1994). *Robert Gober*. In: Kunstforum International, Band 128: Zwischen Erinnern und Vergessen. E-Ressource der Bibliothek der Kunstuniversität Linz <http://www.kunstforum.de.0000f6u30109.han-02.internet.ufg.ac.at/ip/artikel.aspx?a=128025> [Zugriff 11.4.2017].

apa-Meldung, 2016

apa-Meldung (2016). *Bundesheer: Soldaten dürfen nun Vollbart tragen*. In: Kurier, 14.07.2016 <https://kurier.at/style/bundesheer-soldaten-duerfen-nun-vollbart-tragen/209.823.649> [Zugriff 4.3.2017].

Ashery 1

Ashery, O. *In and Out of love with Marcus Fisher – an alter ego and an art project*. Jewish Masculinities. <http://oreetashery.net/site/wp-content/uploads/2000/03/Jewish-Masculinities.pdf> [Zugriff 2.4.2017].

Ashery 2

Ashery, O. *After Duchamp*. <http://oreetashery.net/work/after-duchamp/> [Zugriff 2.4.2017].

Ashery 3

Ashery, O. *Hairoism*. <http://oreetashery.net/work/hairoism/> [Zugriff 2.4.2017].

Augustin, 2013

Augustin, A. (2013). *Künstlerinnen in Nahaufnahme: Marlene Haring*. Interview für FM4 ORF.at <http://fm4v3.orf.at/stories/1717906/> [Zugriff 10.4.2017]

Barun, 2000

Braun, A. (2000). *Invisible Republic – Das andere unheimliche Amerika*. In: Kunstforum International, Band 153: Choreografie der Gewalt. E-Ressource der Bibliothek der Kunstuniversität Linz <http://www.kunstforum.de.0000f6u30109.han-02.internet.ufg.ac.at/ip/artikel.aspx?a=153005> [Zugriff 11.4.2017].

Bianchi, 2006

Bianchi, P. (2006). *Die Kunst der Selbstdarstellung. Ästhetisches Dasein zwischen Erscheinen, Existenzialismus, Existenzsetzung und Selbstkultur*. In: Kunstforum International, Band 181: Die Kunst der Selbstdarstellung. E-Ressource der Bibliothek der Kunstuniversität Linz <http://www.kunstforum.de.0000f6bm1b72.han-02.internet.ufg.ac.at/ip/artikel.aspx?a=181012> [Zugriff 14.2.2017].

Cembalest, 2013

Cembalest, R. (2013). *Adrian Piper Pulls Out of Black Performance-Art Show*. ART-NEWS 25.10.2013 <http://www.artnews.com/2013/10/25/piper-pulls-out-of-black-performance-art-show/> [Zugriff 17.3.2017].

Clarke, 2014

Clarke, K. (2014). *Der Bart als schwule Rebellion gegen Metrosexualität*. Queer.de http://www.queer.de/detail.php?article_id=21000 [Zugriff 4.3.2017].

Diedrich, 2014

Diedrich, O. (2014). *Auschwitz – Geschichte einer Todesfabrik*. NDR Norddeutscher Rundfunk, 24.01.2014. http://auschwitzundich.ard.de/auschwitz_und_ich/geschichte/ [Zugriff: 3.3.2017].

Elbracht-Iglhaut, 2005

Elbracht-Iglhaut, G. (2005) *Meissener Frisiert. Text zur 50. Bergische Kunstausstellung, Museum Baden, Solingen, Germany*. http://www.sekyunglee.com/text/text_1.htm [Zugriff 13.4.2017].

Fronz, 2007

Fronz, H. (2007) *Robert Gober. Work 1976-2007*. In: Kunstforum International, Band 186: Ausstellungen: Basel. E-Ressource der Bibliothek der Kunstuniversität Linz <http://www.kunstforum.de.0000f6u30109.han-02.internet.ufg.ac.at/ip/artikel.aspx?a=186076&z=lex&page=> [Zugriff 11.4.2017].

Fronz, 2016

Fronz, H. (2016) *Sculpture on the move*. In: Kunstforum International, Band 240: Ausstellungen: Basel. E-Ressource der Bibliothek der Kunstuniversität Linz <http://www.kunstforum.de.0000f6u30109.han-02.internet.ufg.ac.at/ip/artikel.aspx?a=240527&z=lex&page=> [Zugriff 11.4.2017].

Gallun, 2012

Gallun, L. (2012) *Cindy Sherman. Untitled #137. 1984*. MoMA MULTIMEDIA (Audioaufzeichnung) <https://www.moma.org/explore/multimedia/audios/293/3292> [Zugriff 17.2.2017].

Ganz-Blättler, 2014

Ganz-Blättler, U. (2014). *Beim Barte der Aphrodite*. Neue Züricher Zeitung, 12.8.2014. <https://www.nzz.ch/feuilleton/medien/beim-barte-der-aphrodite-1.18360740> [Zugriff 11.2.2017].

Geller, 2009

Geller, Oren (2009). *Orthodoxe Juden folgen strengen Vorschriften – auch äußerlich. Was Schläfenlocken, Kippa und Hüte bedeuten*. In: Berliner Zeitung, 22.05.2009 <http://www.berliner-zeitung.de/orthodoxe-juden-folgen-strengen-vorschriften---auch-aeusserlich--was-schlaefenlocken--kippa-und-huete-bedeutent-warum-sieht-der-so-aus--15513558> [Zugriff 17.2.2017].

Grabenhorst, 2016

Grabenhorst A. (2016). *Vergöttert und vorgeführt: Die Kulturgeschichte härtiger Frauen*. <https://broadly.vice.com/de/article/vergoetert-und-vorgefuehrt-die-kulturgeschichte-baertiger-frauen> [Zugriff 11.2.2017].

Graham, 2002

Graham, L. (2002). *Duchamp & Androgyny. The Concept and its Context*. 01/2002 http://www.toutfait.com/issues/volume2/issue_4/articles/graham/graham1.html [Zugriff 24.1.2017]

Hausbichler, 2017

Hausbichler, B. (2017). *Warum sich das Körperhaar rar macht*. In: dieStandard 8.4.2017 <https://derstandard.at/2000055578928/Warum-sich-das-Koerperhaar-rar-macht> [Zugriff 9.4.2017].

Heinz, 2012

Heinz, A. (2012). *Hin und weg, hier und jetzt!* In: ZEIT ONLINE 8.3.2012 <http://www.zeit.de/2012/11/Ausstellung-ZKM-Karlsruhe> [Zugriff 28.3.2017].

Hofmann, 2014

Hofmann, Sabrina (2014). *Religiöse Bedeutungen von Haaren*. In: Archiv für Haar historisch, 2.7.2014

<https://streethair.wordpress.com/2014/07/02/religiose-bedeutungen-von-haaren/> [Zugriff 14.2.2017].

Horn

Horn, R. Homepage der Künstlerin <http://www.rebecca-horn.de/> [Zugriff 14.3.2017].

Höller/Riedl, 2014

Höller, H.G., Riedl, J. (2014). *Der bessere Bart*. ZEIT ONLINE 15.5.2014 <http://www.zeit.de/2014/21/oesterreich-conchita-wurst-bart> [Zugriff 8.2.2017].

Huang

Huang, K. *Mythic Being Threatens Stereotypes*. *Adrian Piper at the Smart Museum of Art*. *fnewsmagazine* <http://www.fnewsmagazine.com/2006-nov/mythic-being-threatens-stereotypes.php> [Zugriff 19.3.2017].

Iken, 2015

Iken, Katja (2015). *Historische Selfies*. *Kuscheln mit der Kamera*. In: Spiegel Online, 11.6.2015 <http://www.spiegel.de/einestages/historische-selfies-selbstportraits-aus-der-foto-fruehzeit-a-1037694.html> [Zugriff 13.3.2017].

Klein, 2016

Klein, Mechthild (2016). *Symbolik im Buddhismus*. *Was Buddhas große Ohren, sein Haar dünn und seine Gestik bedeuten*. Deutschlandradio Kultur, Beitrag vom 22.05.2016

http://www.deutschlandradiokultur.de/symbolik-im-buddhismus-was-buddhas-grosse-ohren-sein.1278.de.html?dram:article_id=354815 [Zugriff 17.02.2017]

Kunstforum International, BD. 28, 1978

Performances von Künstler(e)paaren. In: Kunstforum International, Band 28: Künstler-ehen. E-Ressource der Bibliothek der Kunstuniversität Linz <http://www.kunstforum.de.0000f6bm1b76.han-02.internet.ufg.ac.at/ip/artikel.aspx?z=iv&a=028009&li=i> [Zugriff 4.4.2017].

LENTOS, 2012

LENTOS, Kunstmuseum Linz (2012) *VOLLMILCH*. *Der Bart als Zeichen*. Presseunterlage zur Ausstellung. <http://www.lentos.at/html/de/2194.aspx> [Zugriff 5.2.2017].

Linsmann, 2015

Linsmann, M. (2015). *Der Vater aller Selfies*. In: ZEIT ONLINE 14.12.2015 <http://www.zeit.de/2015/47/andy-warhol-jugendbuch-luchs> [Zugriff 10.3.2017].

Lokalkompass

Haare! Bericht über eine Ausstellung der Künstlerin Bettina Zachow. <http://www.lokalkompass.de/essen-werden/kultur/haare-d392756.html> [Zugriff 13.4.2017].

Malsch, 1990

Malsch, F. (1990) *Kämpfer und Liebende*. In: Kunstforum International, Band 106: Künstlerpaare. E-Ressource der Bibliothek der Kunstuniversität Linz <http://www.kunstforum.de.0000f6bm1b76.han-02.internet.ufg.ac.at/ip/artikel.aspx?a=106053> [Zugriff 7.4.2017].

Miesenberger, 2016

Miesenberger, C. (2016) *Ich habe mir als Frau eine Glatze rasiert – und das waren die Reaktionen*. ze.tt – Partner von ZEIT ONLINE. 21.10.2016 <http://ze.tt/ich-habe-mir-eine-glatze-rasiert-und-das-waren-die-reaktionen/> [Zugriff 3.4.2017].

Murawski, 2017

Murawski, P. (2017). Homepage Patricia Murawski <http://www.patricia-murawski.com/> [Zugriff 1.4.2017].

Müller, 2007

Müller, C. (2007). „*Ich posiere ja nur*“. ZEIT ONLINE. 21.6.2007 <http://www.zeit.de/2007/26/Interview-Sherman> [Zugriff 3.3.2017].

O'Hagan, 2013

O'Hagan, S. (2013). *The 10 best ... photographic self-portraits*. The guardian 23.3.2013 <https://www.theguardian.com/culture/2013/mar/23/10-best-photographic-self-portraits> [Zugriff 9.4.2017].

Redensarten-index

https://www.redensarten-index.de/suche.php?suchbegriff=-das+Haar+in+der+Suppe+finden&bool=relevanz&suchspalte%5B0%5D=raut_ou [Zugriff 4.2.2017].

Sander, 2012

Sander, D. (2012). *Diese Frau kriegt alle rum*. In: Spiegel Online. 29.11.2012 <http://www.spiegel.de/kultur/kino/dokumentation-marina-abramovic-the-artist-is-present-a-869812.html> [Zugriff 2.3.2017].

Sargnagel, 2015

Sargnagel, Stefanie (2015). *Das letzte verzweifelte Schwanz-Rausholen*. Süddeutsche Zeitung. 30.12.2015. <http://www.sueddeutsche.de/kultur/neues-album-von-wanda-das-letzte-verzweifelte-schwanz-rausholen-1.2677931> [Zugriff 4.3.2017]

Schreiner, 2013

Schreiner, R. (2013). *Haarige Kunst mit Skalp in der Suppe*. RP Online 21.9.2013 <http://www.rp-online.de/nrw/staedte/dinslaken/haarige-kunst-mit-skalp-in-der-suppe-aid-1.3692420> [Zugriff 11.4.2017].

Schrödel, 2009

[Einführung zur Reportage] Tino Schrödel (2009). *Indien – das Geschäft mit dem Tempelhaar*. Film in der Reihe „360 Grad – Geo Reportage“ <http://www.geo.de/geo-tv/6930-rtkl-indien-das-geschaeft-mit-dem-tempelhaar> [Zugriff 16.2.2017]

Schüle, 2010

Schüle, Christian (2010). *Mit erhobenem Haupt. Warum sich moderne muslimische Frauen in Deutschland freiwillig für das Kopftuch entscheiden*. In: ZEIT ONLINE 06.05.2010. <http://www.zeit.de/2010/19/DOS-Kopftuch> [Zugriff 11.2.2017].

Sieg/Sandfort

Sieg, M./Sandfort, N.: *Haar – Deutsche Redewendungen* <https://www.phrasen.com/tags/haar> [Zugriff 1.11.2016]

Stacey, 2012

Stacey, A (2012). *Persönliche Hygiene (Teil 1 von 2): Sauberkeit ist der halbe Glaube*. 18.06.2012 / *Persönliche Hygiene (Teil 2 von 2): Die natürliche Art und Weise*. 25.06.2012

<http://www.islamreligion.com/de/articles/2149/personliche-hygiene-teil-1-von-2/>
[Zugriff 15.2.2017]

Vargas Organisation

Vargas Organisation London http://www.vargas.org.uk/artists/marlene_haring/index.html [Zugriff 10.4.2017].

Visel, 2008

Visel, K. (2008). *Sekyung Lee*. Blogbeitrag 25.1.2008 <http://museummuse.blogspot.co.at/2008/01/> [Zugriff 12.4.2017].

Winterson, 2005

Winterson, J. (2005). *The bionic woman*. The Guardian 23.5.2005
<https://www.theguardian.com/artanddesign/2005/may/23/art> [Zugriff 27.3.2017].

Wolf, 2004

Wolf, M. (2004) *Passing as Marcus Fisher*. Heeb Magazine November 2004 #7 <http://oreetas-hery.net/site/wp-content/uploads/1998/03/Heeb-Magazine-November-2004.pdf>
[Zugriff 2.4.2017].

IV. Audiovisuelle Quellen

Akers, 2012

Akers, M. (2012). *Marina Abramovic: The Artist Is Present*. Dokumentarfilm anlässlich der Retrospektive der Künstlerin im Museum of Modern Art New York im Jahr 2010.

Art21

Art21 (2011). *Cindy Sherman: Charakters*. ART21 „Exclusive“ Episode # 139. <https://www.youtube.com/watch?v=tiszC33puc0> [Zugriff 12.3.2017].

Ashery, 2001

Ashery, O. *Marcus Fisher's Wake*. <https://archive.org/details/OreetAsheryMarcusFishersWake> [Zugriff 2.4.2017].

Ashery 4

Cityofwomen (2010). *Oreet Ashery*. Video-mitschnitt der Performance Hairoism. Hochgeladen am 19. Oktober 2010. <https://vimeo.com/15996153> [Zugriff 2.4.2017].

Brecht-Benze, 2012

Brecht-Benze, C. (2012). *Das Selbst-portrait in der Kunst. Teil 1: Das bin ich*. Eine Produktion des Südwestfunk in Zusammenarbeit mit ARTE. <https://www.youtube.com/watch?v=EHWjhHChYUo> [Zugriff: 11.3.2017].

History.com

Andy Warhol's Wig. History Channel clip <https://www.youtube.com/watch?v=EYX2OVT3eBg> [Zugriff 9.4.2017].

Krimbacher/Grusch, 2015

Krimbacher, E., Grusch, T. (2015). *Können Haare Sünde sein? Religiöse Kopfbedeckungen*. Filmdokumentation. Kreuz & Quer, ORF (Phoenix HD) <https://www.youtube.com/watch?v=vTo9oQax-Ys> [Zugriff 15.6.2016]

Piper

Piper, A. http://www.adrianpiper.com/vs/video_tmb.shtml [Zugriff 19.3.2017].

Sherman, 1994

Sherman, C. (1994). *Nobody's here but me*. Filmdokumentation. Cinecontact Produktion für BBC and the Arts Council of Great Britain https://www.youtube.com/watch?v=UXKNUWtXZ_U [Zugriff 13.3.2017].

V. Bildquellen

Abb. 1

Vogt, C. (Hrsg.) (2013). HAIR! Das Haar in der Kunst. Meisterwerke aus der Sammlung Ludwig von der Antike bis Warhol von Tilman Riemenschneider bis Cindy Sherman. Bielefeld: Kerber Verlag. S. 46

Abb. 2

Jedding-Gesterling, M. (Hrsg.) (1990). Die Frisur. Eine Kulturgeschichte der Haarmode von der Antike bis zur Gegenwart. Neumünster: Karl Wachholtz Verlag. S. 15

Abb. 3

Jedding-Gesterling, M. (Hrsg.) (1990). Die Frisur. Eine Kulturgeschichte der Haarmode von der Antike bis zur Gegenwart. Neumünster: Karl Wachholtz Verlag. S. 20

Abb. 4

Jedding-Gesterling, M. (Hrsg.) (1990). Die Frisur. Eine Kulturgeschichte der Haarmode von der Antike bis zur Gegenwart. Neumünster: Karl Wachholtz Verlag. S. 32

Abb. 5

Jedding-Gesterling, M. (Hrsg.) (1990). Die Frisur. Eine Kulturgeschichte der Haarmode von der Antike bis zur Gegenwart. Neumünster: Karl Wachholtz Verlag. S. 39

Abb. 6

Jedding-Gesterling, M. (Hrsg.) (1990). Die Frisur. Eine Kulturgeschichte der Haarmode von der Antike bis zur Gegenwart. Neumünster: Karl Wachholtz Verlag. S. 41

Abb. 7

Jedding-Gesterling, M. (Hrsg.) (1990). Die Frisur. Eine Kulturgeschichte der Haarmode von der Antike bis zur Gegenwart. Neumünster: Karl Wachholtz Verlag. S. 61

Abb. 8

Jedding-Gesterling, M. (Hrsg.) (1990). Die Frisur. Eine Kulturgeschichte der Haarmode von der Antike bis zur Gegenwart. Neumünster: Karl Wachholtz Verlag. S. 60

Abb. 9

Jedding-Gesterling, M. (Hrsg.) (1990). Die Frisur. Eine Kulturgeschichte der Haarmode von der Antike bis zur Gegenwart. Neumünster: Karl Wachholtz Verlag. S. 70

Abb. 10

Jedding-Gesterling, M. (Hrsg.) (1990). Die Frisur. Eine Kulturgeschichte der Haarmode von der Antike bis zur Gegenwart. Neumünster: Karl Wachholtz Verlag. S. 73

Abb. 11

Jedding-Gesterling, M. (Hrsg.) (1990). Die Frisur. Eine Kulturgeschichte der Haarmode von der Antike bis zur Gegenwart. Neumünster: Karl Wachholtz Verlag. S. 86

Abb. 12

Jedding-Gesterling, M. (Hrsg.) (1990). Die Frisur. Eine Kulturgeschichte der Haarmode von der Antike bis zur Gegenwart. Neumünster: Karl Wachholtz Verlag. S. 89

Abb. 13

Jedding-Gesterling, M. (Hrsg.) (1990). Die Frisur. Eine Kulturgeschichte der Haarmode von der Antike bis zur Gegenwart. Neumünster: Karl Wachholtz Verlag. S. 93

Abb. 14

Jedding-Gesterling, M. (Hrsg.) (1990). Die Frisur. Eine Kulturgeschichte der Haarmode von der Antike bis zur Gegenwart. Neumünster: Karl Wachholtz Verlag. S. 98

Abb. 15

Jedding-Gesterling, M. (Hrsg.) (1990). Die Frisur. Eine Kulturgeschichte der Haarmode von der Antike bis zur Gegenwart. Neumünster: Karl Wachholtz Verlag. S. 99

Abb. 16

Jedding-Gesterling, M. (Hrsg.) (1990). Die Frisur. Eine Kulturgeschichte der Haarmode von der Antike bis zur Gegenwart. Neumünster: Karl Wachholtz Verlag. S. 107

Abb. 17

Jedding-Gesterling, M. (Hrsg.) (1990). Die Frisur. Eine Kulturgeschichte der Haarmode von der Antike bis zur Gegenwart. Neumünster: Karl Wachholtz Verlag. S. 108

Abb. 18

Jedding-Gesterling, M. (Hrsg.) (1990). Die Frisur. Eine Kulturgeschichte der Haarmode von der Antike bis zur Gegenwart. Neumünster: Karl Wachholtz Verlag. S. 113

Abb. 19

Jedding-Gesterling, M. (Hrsg.) (1990). Die Frisur. Eine Kulturgeschichte der Haarmode

von der Antike bis zur Gegenwart. Neumünster: Karl Wachholtz Verlag. S. 126

Abb. 20

Jedding-Gesterling, M. (Hrsg.) (1990). Die Frisur. Eine Kulturgeschichte der Haarmode von der Antike bis zur Gegenwart. Neumünster: Karl Wachholtz Verlag. S. 137

Abb. 21

Jedding-Gesterling, M. (Hrsg.) (1990). Die Frisur. Eine Kulturgeschichte der Haarmode von der Antike bis zur Gegenwart. Neumünster: Karl Wachholtz Verlag. S. 141

Abb. 22

Jedding-Gesterling, M. (Hrsg.) (1990). Die Frisur. Eine Kulturgeschichte der Haarmode von der Antike bis zur Gegenwart. Neumünster: Karl Wachholtz Verlag. S. 153

Abb. 23

Jedding-Gesterling, M. (Hrsg.) (1990). Die Frisur. Eine Kulturgeschichte der Haarmode von der Antike bis zur Gegenwart. Neumünster: Karl Wachholtz Verlag. S. 160

Abb. 24

Jedding-Gesterling, M. (Hrsg.) (1990). Die Frisur. Eine Kulturgeschichte der Haarmode von der Antike bis zur Gegenwart. Neumünster: Karl Wachholtz Verlag. S. 168

Abb. 25

Jedding-Gesterling, M. (Hrsg.) (1990). Die Frisur. Eine Kulturgeschichte der Haarmode von der Antike bis zur Gegenwart. Neumünster: Karl Wachholtz Verlag. S. 172

Abb. 26

Vogt, C. (Hrsg.) (2013). HAIR! Das Haar in der Kunst. Meisterwerke aus der Sammlung Ludwig von der Antike bis Warhol von Tilman Riemenschneider bis Cindy Sherman. Bielefeld: Kerber Verlag. S. 192

Abb. 27

Jedding-Gesterling, M. (Hrsg.) (1990). Die Frisur. Eine Kulturgeschichte der Haarmode von der Antike bis zur Gegenwart. Neumünster: Karl Wachholtz Verlag. S. 189

Abb. 28

Jedding-Gesterling, M. (Hrsg.) (1990). Die Frisur. Eine Kulturgeschichte der Haarmode von der Antike bis zur Gegenwart. Neumünster: Karl Wachholtz Verlag. S. 202

Abb. 29

Jedding-Gesterling, M. (Hrsg.) (1990). Die Frisur. Eine Kulturgeschichte der Haarmode von der Antike bis zur Gegenwart. Neumünster: Karl Wachholtz Verlag. S. 203

Abb. 30

Jedding-Gesterling, M. (Hrsg.) (1990). Die Frisur. Eine Kulturgeschichte der Haarmode von der Antike bis zur Gegenwart. Neumünster: Karl Wachholtz Verlag. S. 208

Abb. 31

[http://vintage-spirit.blogspot.co.at/search/label/The Dolly Sisters](http://vintage-spirit.blogspot.co.at/search/label/The+Dolly+Sisters)

Abb. 32

Jedding-Gesterling, M. (Hrsg.) (1990). Die Frisur. Eine Kulturgeschichte der Haarmode von der Antike bis zur Gegenwart. Neumünster: Karl Wachholtz Verlag. S. 213

Abb. 33

<http://www.retrochicks.de/pageboy-30er-jahre-frisur/>

Abb. 34

Jedding-Gesterling, M. (Hrsg.) (1990). Die Frisur. Eine Kulturgeschichte der Haarmode von der Antike bis zur Gegenwart. Neumünster: Karl Wachholtz Verlag. S. 217

Abb. 35

<http://www.hairweb.de/frisuren-beehive-bienenkorb.htm>

Abb. 36

Mc Cracken, G. (1997). Big Hair. Der Kult um die Frisur. München: DTV Verlag. S. 66

Abb. 37

Jedding-Gesterling, M. (Hrsg.) (1990). Die Frisur. Eine Kulturgeschichte der Haarmode von der Antike bis zur Gegenwart. Neumünster: Karl Wachholtz Verlag. S. 227

Abb. 38 a

Koelbl, H. (2007). Haare. Ostfildern: Hatje Cantz Verlag. S. 72

Abb. 38 b

<https://www.pinterest.com/source/herlindekoelbl.de/>

Abb. 39

Mayr, F., Mayr, O. (2003). Von der Kunst, Locken auf Glatzen zu drehen. Eine illustrierte Kulturgeschichte der menschlichen Haarpracht. Frankfurt am Main: Aichborn AG. S. 16

Abb. 40

https://es.wikipedia.org/wiki/La_mujer_barbuda (Magdalena Ventura con su marido)

Abb. 41

<https://www.delcampe.fr/fr/collections/cartes-postales/silhouettes/cpm-femme-a-barbe-portrait-of-annie-jones-eliot-1890-141435180.html>

Abb. 42

<https://www.sydneytheatre.com.au/magazine/posts/2014/may/feature-the-ducks-arse>

Abb. 43

<http://www.fanpop.com/clubs/stuart-sutcliffe/images/30787281/title/stuart-astrid-photo>

Abb. 44

<https://hiveminer.com/Tags/feathercut/Interesting>

Abb. 45

<https://media.timeout.com/images/103066815/image.jpg>

Abb. 46

<https://theidleman.com/manual/mens-hair/5-classic-fade-haircuts-black-men/>

Abb. 47

<http://www.ici-colo.ro/2011/10/tashi-jong-intalnire-cu-togden-achos.html>

Abb. 48

Pelz, M. (1999). Sadhus. Heilige Männer in Indien. München: Bucher Verlag. Coverbild

Abb. 49

<http://www.fotocommunity.de/photo/orthodoxer-jude-dirk-purz/37111163>

Abb. 50

<http://www.spiegel.de/fotostrecke/historische-selfies-fruehe-fotografische-selbstportraits-fotostrecke-127315-6.html>

Abb. 51

<http://www.spiegel.de/fotostrecke/historische-selfies-fruehe-fotografische-selbstportraits-fotostrecke-127315-4.html>

Abb. 52

<http://www.spiegel.de/fotostrecke/historische-selfies-fruehe-fotografische-selbstportraits-fotostrecke-127315.html>

Abb. 53

Moorhouse, P. (2014). Cindy Sherman. London u.a.: Phaidon Verlag. S. 24/25

Abb. 54

Respini, E. (Hrsg.) (2012). Cindy Sherman. München: Schirmer Mosel Verlag. S. 131

Abb. 55

Respini, E. (Hrsg.) (2012). Cindy Sherman. München: Schirmer Mosel Verlag. S. 180

Abb. 56

Respini, E. (Hrsg.) (2012). Cindy Sherman. München: Schirmer Mosel Verlag. S. 177

Abb. 57

Respini, E. (Hrsg.) (2012). Cindy Sherman. München: Schirmer Mosel Verlag. S. 182

Abb. 58

Respini, E. (Hrsg.) (2012). Cindy Sherman. München: Schirmer Mosel Verlag. S. 185

Abb. 59

Respini, E. (Hrsg.) (2012). Cindy Sherman. München: Schirmer Mosel Verlag. S. 202

Abb. 60

Respini, E. (Hrsg.) (2012). Cindy Sherman. München: Schirmer Mosel Verlag. S. 208

Abb. 61

Respini, E. (Hrsg.) (2012). Cindy Sherman. München: Schirmer Mosel Verlag. S. 200

Abb. 62

<http://www.anothermag.com/art-photography/8084/meet-rose-selavy-marcel-duchamp-s-female-alter-ego>

Abb. 63

<https://www.wikiart.org/en/marcel-duchamp/l-h-o-o-q-mona-lisa-with-moustache-1919>

Abb. 64

Schneede, M. (2002). Mit Haut und Haaren. Der Körper in der zeitgenössischen Kunst. Köln: DuMont Verlag. S. 94

Abb. 65

<http://boystown.tumblr.com/post/3970499089/adrian-piper-the-mythic-being-1972-76-the>

Abb. 66

Smith, C. (2011). Enacting Others. Politics of Identity in Eleanor Antin, Nikki S. Lee, Adrian

Piper, and Anna Deavere Smith. Durham NC [u.a.]: Duke University Press. S. 115

Abb. 67

Chicago, J. (2010). Frida Kahlo. Face to face. München [u.a.]: Prestel Verlag. S. 27

Abb. 68 a,b,c,d

Stiles, K./Biesenbach, K./Iles, C. (2008). Marina Abramović. London: Phaidon Verlag. S. 16/17

Abb. 69 a,b,c

Stiles, K./Biesenbach, K./Iles, C. (2008). Marina Abramović. London: Phaidon Verlag. S. 75

Abb. 70

http://pomeranz-collection.com/sites/default/files/EXPORT_Aktionshose_genitapanik_1968.jpg

Abb. 71

Horn, R. /Smith, E.A. (1990). Rebecca Horn. Diving through Buster's bedroom. Los Angeles, CA: Museum of Contemporary Art. S. 52/53

Abb. 72

Chicago, J. (2010). Frida Kahlo. Face to face. München [u.a.]: Prestel Verlag. S. 86

Abb. 73

Chicago, J. (2010). Frida Kahlo. Face to face. München [u.a.]: Prestel Verlag. S. 90

Abb. 74

<http://oreetashery.net/work/self-portraits-as-marcus-fisher/>

Abb. 75

<http://oreetashery.net/work/after-duchamp/>

Abb. 76

<http://oreetashery.net/work/hairoism/>

Abb. 77

<http://oreetashery.net/work/hairoism>

Abb. 78

<http://oreetashery.net/work/hairoism/>

Abb. 79

Vogt, C. (Hrsg.) (2013). HAIR! Das Haar in der Kunst.Meisterwerke aus der Sammlung Ludwig von der Antike bis Warhol von Tilman Riemenschneider bis Cindy Sherman. Bielefeld: Kerber Verlag. S. 126

Abb. 80

Vogt, C. (Hrsg.) (2013). HAIR! Das Haar in der Kunst.Meisterwerke aus der Sammlung Ludwig von der Antike bis Warhol von Tilman Riemenschneider bis Cindy Sherman. Bielefeld: Kerber Verlag. S. 125

Abb. 81

Vischer, T. (2007). Robert Gober. Skulpturen und Installationen 1979-2007. Göttingen: Steidl Verlag. S.271

Abb. 82

Vischer, T. (2007). Robert Gober. Skulpturen und Installationen 1979-2007. Göttingen: Steidl Verlag. S. 336

Abb. 83

Vischer, T. (2007). Robert Gober. Skulpturen und Installationen 1979-2007. Göttingen: Steidl Verlag. S. 339

Abb. 84

<http://www.vargas.org.uk/artists/marlene-haring/false-friend-long-chair.html>

Abb. 85

<http://www.vargas.org.uk/artists/marlene-haring/hair-extinguisher.html>

Abb. 86

Vogt, C. (Hrsg.) (2013). HAIR! Das Haar in der Kunst.Meisterwerke aus der Sammlung Ludwig von der Antike bis Warhol von Tilman Riemenschneider bis Cindy Sherman. Bielefeld: Kerber Verlag. S. 178

Abb. 87

Vogt, C. (Hrsg.) (2013). HAIR! Das Haar in der Kunst.Meisterwerke aus der Sammlung Ludwig von der Antike bis Warhol von Tilman Riemenschneider bis Cindy Sherman. Bielefeld: Kerber Verlag. S. 183

Abb. 88

Vogt, C. (Hrsg.) (2013). HAIR! Das Haar in der Kunst.Meisterwerke aus der Sammlung Ludwig von der Antike bis Warhol von Tilman Riemenschneider bis Cindy Sherman. Bielefeld: Kerber Verlag. S. 210

Abb. 89

Vogt, C. (Hrsg.) (2013). HAIR! Das Haar in der Kunst.Meisterwerke aus der Sammlung Ludwig von der Antike bis Warhol von Tilman Riemenschneider bis Cindy Sherman. Bielefeld: Kerber Verlag. S. 130

Abb. 90

Mitterer G. (2016), Flugblatt zur Ausstellung power.FRAUEN.power, Langenzersdorf Museum, NÖ

Abb. 91

Vogt, C. (Hrsg.) (2013). HAIR! Das Haar in der Kunst. Meisterwerke aus der Sammlung Ludwig von der Antike bis Warhol von Tilman Riemenschneider bis Cindy Sherman. Bielefeld: Kerber Verlag. S. 48

Abb. 92

U. Lienbacher. (2000). 4 Hefte. Ausstellungskatalog anlässlich der Ausstellung in der Galerie Krinzinger, Wien. Wien: Rema Print. Heft: Zeichnungen, S.12

Abb. 93

U. Lienbacher. (2000). 4 Hefte. Ausstellungskatalog anlässlich der Ausstellung in der Galerie Krinzinger, Wien. Wien: Rema Print. Heft: Zeichnungen, S. 13

Abb. 94

U. Lienbacher. (2000). 4 Hefte. Ausstellungskatalog anlässlich der Ausstellung in der Galerie Krinzinger, Wien. Wien: Rema Print. Heft: Objekte, S. 15

Abb. 95

U. Lienbacher. (2000). 4 Hefte. Ausstellungskatalog anlässlich der Ausstellung in der Galerie Krinzinger, Wien. Wien: Rema Print. Heft: Objekte, S. 7

Danksagung

Großer Dank gilt meinen Eltern Erika und Heinz, sowie meiner Großmutter Hilda, die mir dieses Studium ermöglicht, und mich in jeder Hinsicht unterstützt haben.

Frau Prof. Priska Riedl danke ich herzlich für die Betreuung dieser Arbeit und die wertvolle Unterstützung während meiner gesamten Studienzeit.

Auch allen anderen ProfessorInnen, deren Lehre ich in den vergangenen Jahren besuchen durfte, danke ich für die bereichernden Inhalte, die ich daraus mitnehmen konnte.

Meinen FreundInnen möchte ich für ihr Verständnis danken, dass ich in den vergangenen Jahren wenig Zeit hatte – Ich hoffe ich seid noch da!

Nicht zuletzt gilt mein besonderer Dank meinem Lebensgefährten Stefan, der mich während der letzten Jahre und besonders in der intensiven Diplomphase stets motiviert und tatkräftig unterstützt hat – Danke für die vielen Anreize, die aufmunternden Worte und den Rückhalt, ohne den alles nicht so reibungslos geklappt hätte <3



CC BY-NC-ND 3.0 AT
Namensnennung - Nicht-kommerziell - Keine Bearbeitung 3.0 Österreich