

Aus:

BETTINA BEHR

Bühnenbildnerinnen

Eine Geschlechterperspektive auf Geschichte
und Praxis der Bühnenbildkunst

Juli 2013, 330 Seiten, kart., 36,80 €, ISBN 978-3-8376-2314-7

Bühnenbildnerinnen stehen in dieser Studie erstmals im Mittelpunkt einer Analyse. Bettina Behr würdigt ihre Geschichte im deutschsprachigen Europa und holt dabei vierzehn Szenografinnen *vor* den Vorhang – von Natalia Goncarova bis Anna Viebrock.

Der Stellenwert der Bühnenbildkunst und der Gender Studies in der Theaterwissenschaft werden analysiert, ebenso die Rahmenbedingungen des Studiums – eine Ausbildung, die aktuell überwiegend von Frauen ergriffen wird. Da die Praxis jedoch zeigt, dass nach wie vor Männer bessere Chancen vorfinden, den Beruf ausüben zu können, werden Empfehlungen zu mehr Geschlechtergerechtigkeit in diesem kulturellen Feld formuliert. Das Buch leistet somit einen Beitrag zur berufsbezogenen Genderforschung ebenso wie zur Szenografie.

Bettina Behr (Mag. art, Dr. phil.) entwickelt und leitet seit mehr als zwanzig Jahren kulturelle und soziale Projekte mit den Schwerpunkten feministische Geschichte, Forschung und Öffentlichkeitsarbeit sowie arbeitsmarktpolitischen Innovationen.

Weitere Informationen und Bestellung unter:

www.transcript-verlag.de/ts2314/ts2314.php

Inhalt

VORWORT UND DANK | 9

1 EINLEITUNG | 13

- 1.1 Ausgangssituation | 13**
- 1.2 Eigene Positionierung, Thema, Fokus | 17**
- 1.3 Erkenntnisinteresse, Ziele der Studie | 19**
- 1.4 Forschungsdesign, Methoden | 23**
- 1.5 Aufbau der Arbeit, Überblick | 25**

2 VOM BÜHNENMALER ZUR BÜHNENRAUMGESTALTUNG | 33

- 2.1 Entwicklung der Bühnenraumgestaltung in Europa | 33**
- 2.2 Frauen in den Kulturwissenschaften und
im Theater | 59**
- 2.3 Bühnen- und Kostümbildnerinnen,
Bühnenraumgestalterinnen | 72**

3 BÜHNENBILDNERINNEN, BÜHNENRAUMGESTALTERINNEN | 87

- 3.1 Exkurs: Die Pionierinnen in Russland | 89**
 - 3.1.1 Natalia Gončarova (1881–1962) | 92**
 - 3.1.2 Alexandra Exter (1882–1949) | 94**
 - 3.1.3 Ljubov Popova (1889–1924) | 97**
 - 3.1.4 Varvara Stepanova (1894–1958) | 99**
- 3.2 Bauhaus-Künstlerinnen als Bühnenbildnerinnen | 101**
 - 3.2.1 Ilse Fehling (1896–1982) | 104**
 - 3.2.2 Friedl Dicker (1898–1944) | 108**

- 3.3 Bühnenbildnerinnen nach 1945 | 110**
 - 3.3.1 Ita Maximowna (1914–1988) | 111
 - 3.3.2 Hanna Jordan (*1921) | 114
- 3.4 Bühnenbildnerinnen ab den 1980er Jahren | 119**
 - 3.4.1 Xenia Hausner (*1951) | 121
 - 3.4.2 rosalie (*1953) | 123
- 3.5 Bühnenbildnerinnen der Gegenwart | 129**
 - 3.5.1 Anna Viebrock (*1951) | 129
 - 3.5.2 Penelope Wehrli (*1957) | 135
 - 3.5.3 Katrin Brack (*1958) | 138
 - 3.5.4 Muriel Gerstner (*1962) | 143

4 DAS STUDIUM BÜHNENGESTALTUNG | 147

- 4.1 Überblick: Studienorte und Professuren | 148**
- 4.2 Frauen an den Kunsthochschulen in Österreich | 157**
- 4.3 Studierende und AbsolventInnen | 160**
- 4.4 Das Studium Bühnengestaltung an der Kunstuniversität Graz | 162**
- 4.5 Die quantitative Erhebung | 171**
 - 4.5.1 Fragestellungen, Hypothesen und Zielsetzung | 171
 - 4.5.2 Datenquellen und Untersuchungsmethoden | 172
 - 4.5.3 Auswertung und Ergebnisse der quantitativen Untersuchung | 176
 - 4.5.4 Die Trendwende und mögliche Gründe | 192
 - 4.5.5 Fazit zur quantitativen Untersuchung | 198

5 BERUF BÜHNENBILDNERIN | 201

- 5.1 Das Theater und die Kunst als Erwerbsmöglichkeiten für Frauen | 202**
- 5.2 Die qualitative Erhebung | 213**
 - 5.2.1 Fragestellungen und Zielsetzung | 213
 - 5.2.2 Theoretische Grundlagen, Methode und Durchführung | 213
 - 5.2.3 Auswertung und Ergebnisse der qualitativen Untersuchung | 222
 - 5.2.4 Fazit zur qualitativen Untersuchung | 258

6 RESÜMEE | 263

LITERATUR UND QUELLEN | 283

ABKÜRZUNGSVERZEICHNIS | 315

TABELLENVERZEICHNIS | 317

ANHANG | 319

- I Interview-Leitfaden | 319
- II Index: Bühnen- und Kostümbildnerinnen,
Bühnenraumgestalterinnen | 321

1 Einleitung

Zu bemessen ist gesellschaftliche Disparität vielmehr ebenso an den heutigen Möglichkeiten, sie durch eine Umverteilung des vorhandenen gesellschaftlichen Reichtums zu minimieren. Auch an die soziale Stellung und Behandlung der Geschlechter sind zeitgemäße Ansprüche zu stellen: Sie ergeben sich aus dem Gleichheitsgebot in der geltenden Verfassung, das noch nicht vollständig eingelöst ist, und aus der Forderung nach einer Integration der Frauen in die gegenwärtige Gesellschaft, die keiner Beschränkung unterliegt.¹

REGINA BECKER-SCHMIDT/HELGA KRÜGER

1.1 AUSGANGSSITUATION

Frauen an den Universitäten und in der Kunst

In Österreich gibt es seit 1993 das Bundesgleichbehandlungsgesetz², das die Gleichbehandlung und Gleichstellung von Frauen und Männern in unserer Gesellschaft, also die gleichwertige Teilhabe an Bildung, Erwerbstätigkeit, Kunst

1 Regina Becker-Schmidt/Helga Krüger (2009): Krisenherde in Sozialgefügen: Asymmetrische Arbeits- und Geschlechterverhältnisse – vernachlässigte Sphären gesellschaftlicher Reproduktion. In: Brigitte Aulenbacher/Angelika Wetterer (Hg.): Arbeit. Perspektiven und Diagnosen der Geschlechterforschung, Münster, S. 12-41, hier: S. 13.

2 BGBl. Nr. 100/1993. Bundes-Gleichbehandlungsgesetz vom 12. Februar 1993.

und Kultur, beruflichen und politischen Funktionen, gewährleisten soll. Seit 2002 ist die rechtliche Grundlage für die Gleichstellung von Frauen und Männern an den Universitäten im Universitätsgesetz³ verankert. Dieses Gleichheitsgebot ist, wie auch Regina Becker-Schmidt und Helga Krüger im oben angeführten Zitat feststellen, noch nicht vollständig eingelöst.

Seit dem Studienjahr 2004/2005 absolvieren in Österreich mehr Frauen als Männer ein Universitätsstudium.⁴ Diese hohen Absolventinnenzahlen erfahren jedoch keine adäquate Fortsetzung in der weiteren Forschungslaufbahn oder Berufsausübung. So wird im österreichischen Frauenbericht 2010 festgehalten, dass Doktorandinnen nach wie vor unterrepräsentiert sind (2006/2007: 42,3%), der Frauenanteil an Habilitationen nach Universitäten nur 27,4 Prozent⁵ und der Anteil von Professorinnen nur 15,8 Prozent beträgt (beruhend auf Daten aus dem Studienjahr 2007/2008).⁶

-
- 3 Bundesministerium für Wissenschaft und Forschung (2009): Universitätsgesetz 2002 vom 1. Januar 2009, Österreichisches Hochschulrecht, Stand: BGBl. I Nr.134/2008, Wien.
 - 4 Bundesministerin für Frauen und Öffentlichen Dienst im Bundeskanzleramt (Hg.) (2010): Frauenbericht 2010. Bericht betreffend die Situation von Frauen in Österreich im Zeitraum von 1998 bis 2008, Wien, S. 108.
 - 5 BMWF / Bundesministerium für Wissenschaft und Forschung (2008a): Statistisches Taschenbuch 2008, Wien, S. 120.
 - 6 Bundesministerin für Frauen (2010), S. 113. Vgl. auch: BMWF / Bundesministerium für Wissenschaft und Forschung (2008b): Universitätsbericht 2008, 2. Auflage, Wien, S. 263-264. Vgl. zur Situation von Frauen in den Wissenschaften in Österreich u.a.: Birgit Buchinger/Doris Gödl/Ulrike Gschwandtner (2002): Berufskarrieren von Frauen und Männern an Österreichs Universitäten. Eine sozialwissenschaftliche Studie über die Vereinbarkeit von Beruf und Privatem, Wien (Materialien zur Förderung von Frauen in der Wissenschaft 14, hrsg. vom Bundesministerium für Bildung, Wissenschaft und Kultur); Ingvild Birkhan/Elisabeth Mixa/Susanne Rieser/Sabine Strasser (Hg.) (1999): Innovationen 1. Standpunkte feministischer Forschung und Lehre, Wien (Materialien zur Förderung von Frauen in der Wissenschaft 9/1, hrsg. vom Bundesministerium für Wissenschaft und Verkehr); Monika Kastner (2004): Wissenschaft als Beruf? Situation, Aus- und Weiterbildung von Wissenschaftlerinnen. Frauenerförderung und Gender Mainstreaming an den Universitäten, Frankfurt am Main. Zugl. Diss. (2003), Graz; für Deutschland zum Beispiel: Trude Maurer (Hg.) (2010): Der Weg an die Universität. Höhere Frauenstudien vom Mittelalter bis zum 20. Jahrhundert, Göttingen; Ulrike Auga/Claudia Bruns/Levke Harders/Gabriele Jähnert (Hg.) (2010): Das Geschlecht der Wissenschaften. Zur Geschichte von Akademikerinnen im 19. und 20. Jahrhundert, Frankfurt, New York.

Bis ins Jahr 2009 stieg der Anteil an Professorinnen leicht auf 18,7 Prozent.⁷ Künstlerische Universitätsstudien werden bereits seit Mitte der 1990er Jahre in Österreich zu mehr als 50% von Frauen studiert (1995: 50,4 Prozent; 1999: 54,1 Prozent) und abgeschlossen (1995: 54,1 Prozent; 1999: 53,7 Prozent), wobei schon zwischen 1970 und 1990 der Absolventinnen-Anteil an den Kunsthochschulen (ab 1998: Universitäten der Künste) nicht unter 44,4 Prozent (1975) fiel und auf bis zu 48,8 Prozent (1985) anstieg.⁸

Die Forschungskarrieren von Frauen an den sechs künstlerischen Universitäten verlaufen etwas erfreulicher als im gesamten universitären Bereich. Der Anteil der Professorinnen umfasste 2009 durchschnittlich 33,7 Prozent, im selben Jahr gab es an der Akademie der bildenden Künste Wien mit 51,5 Prozent erstmals knapp etwas mehr Professorinnen als Professoren.⁹ An der Universität für künstlerische und industrielle Gestaltung Linz umfasste dieser Anteil 41,7 Prozent und an der Universität für angewandte Kunst Wien 32,4 Prozent. An den weiteren drei künstlerischen Universitäten in Österreich (Universität für Musik und darstellende Kunst Wien,¹⁰ Universität Mozarteum Salzburg, Universität für Musik und darstellende Kunst in Graz¹¹) erreichten die Professorinnen maximal 27,6 Prozent. Schlusslicht in dieser Statistik ist die Universität für Musik und darstellende Kunst in Graz mit einem Anteil von nur 24 Prozent Professorinnen.¹²

Damit waren an Österreichs Kunstuniversitäten im Jahr 2009 noch immer zwei Drittel der Professuren von Männern besetzt – trotz des gesetzlichen Auftrags zur Gleichbehandlung bzw. Gleichstellung von Frauen und Männern.¹³

Aus den oben genannten Zahlen folgt, dass „mit jedem beruflichen Karriere-schritt an der Universität der Frauenanteil abnimmt“.¹⁴ Dieses Phänomen wird

7 BMWF / Bundesministerium für Wissenschaft und Forschung / unidata – Datawarehouse Hochschulbereich: Gender Monitoring. Karriereverläufe von Frauen – Universitätsübersicht, Internet-Quelle.

8 BMWV / Bundesministerium für Wissenschaft und Verkehr (1999): Hochschulbericht 1999, Band 1, Wien, S. 92.

9 BMWF, unidata, Gender Monitoring, Internet-Quelle.

10 Auch: mdw Wien.

11 Auch: Kunstuniversität Graz, abgekürzt: KUG.

12 BMWF, unidata, Gender Monitoring, Internet-Quelle. Vgl. auch: Universität für Musik und Darstellende Kunst in Graz (Hg.) (2009): Frauen an der KUG 2008, Graz sowie Kunstuniversität Graz/Doris Carstensen (Hg.) (2011): Chancengleichheit an der KUG, Bericht über das Jahr 2009, Graz.

13 BMWF (2009), Universitätsgesetz 2002.

14 BMWF (2008b), S. 263.

als *leaky pipeline* bezeichnet, „durch die viele erfolgversprechende Talente verloren gehen“.¹⁵ Anders gesagt bedeutet das, dass nach wie vor mit jedem beruflichen Karriereschritt der Männeranteil an den Universitäten zunimmt. Das gilt auch für die künstlerischen Universitäten, an denen es seit rund 40 Jahren mindestens 40 Prozent Absolventinnen gibt und seit etwa 20 Jahren mehr als die Hälfte der akademisch ausgebildeten AbsolventInnen Frauen sind.

Wie ist die Situation bei der Berufsausübung als Künstlerin? Nachdem die Absolventinnen-Zahlen (Erst-Abschlüsse) der Kunstuniversitäten in Österreich, wie oben ausgeführt, seit den 1970er Jahren zumindest 44 Prozent betragen, seit Mitte der 1990er Jahre über 50 Prozent liegen und 2009 durchschnittlich fast 60 Prozent erreichen (zwischen 68,8 Prozent an der mdw – Universität für Musik und darstellende Kunst Wien und 49,5 Prozent an der KUG – Kunstuniversität Graz),¹⁶ wäre anzunehmen, dass sich diese hohen Anteile auch in den Zahlen zur Erwerbstätigkeit als Künstlerin wiederfinden ließen. Doch laut Endbericht der Studie „Zur sozialen Lage der Künstler und Künstlerinnen in Österreich“ (2008) beträgt der Anteil von Frauen, die zur Berufsgruppe „KünstlerInnen“ gezählt werden, nur 39 Prozent.¹⁷ Susanne Schelepa et al. gehen in ihrer Studie von 16.800 Personen aus, stellen aber fest, dass „keinerlei verlässliche Informationen zur Grundgesamtheit der KünstlerInnen in Österreich bestehen“.¹⁸

In der „Kulturnation“¹⁹ Österreich werden detaillierte Daten über KünstlerInnen bisher kaum erhoben. Die Ergebnisse der Studie von Schelepa et al. „sind

15 Susanne Baer/Sabine Grenz/Martin Lücke (2007): Editorial. In: Susanne Baer/Sabine Grenz (Hg.): Frauen in den Geisteswissenschaften: Nüchterne Zahlen und inspirierende Vorbilder, Berlin, S. 8-15, hier: S. 13. Baer et al. schildern eine ähnliche Situation für Deutschland mit Fokus auf die Geisteswissenschaften.

16 BMWV (1999), S. 92 sowie BMWF, unidata, Gender Monitoring, Internet-Quelle. An der Kunstuniversität Graz wird die Zahl der Absolventinnen des Studienjahres 2008/09 geringfügig höher (50,67 Prozent) angegeben, vgl. Kunstuniversität Graz/Carstensen (2011), S. 41.

17 Susanne Schelepa/Petra Wetzel/Gerhard Wohlfahrt, Mitarbeit: Anna Mostetschnig (2008): Zur sozialen Lage der Künstler und Künstlerinnen in Österreich. Im Auftrag des Bundesministeriums für Unterricht, Kunst und Kultur. Endbericht, Wien, S. 11.

18 Schelepa et al. (2008), S. 12.

19 Bundesministerium für europäische und internationale Angelegenheiten: Österreich, Internet-Quelle. Vgl. zum Begriff der Kulturnation: Marion Knapp (2005): Österreichische Kulturpolitik und das Bild der *Kulturnation*. Kontinuität und Diskontinuität in der Kulturpolitik des Bundes seit 1945, Frankfurt am Main. Zur Bedeutung von Theater für die Bildung einer österreichischen Identität nach 1945 sowie zur Entwicklung des *Theaterlandes Österreich* vgl. Evelyn Deutsch-Schreiner (2001): Thea-

damit zwar nicht im statistischen Sinn repräsentativ, [...] die Ergebnisse aus 1.850 Fragebögen liefern aber im Sinne einer Grundlagenforschung wesentliche Informationen zur sozialen Lage der Kustschaffenden in Österreich“.²⁰ In der Studie wird festgestellt, dass die Lebens- und Berufschancen von Künstlerinnen im Vergleich zu Künstlern ungleich verteilt sind, dies gelte nach wie vor „gesamtgesellschaftlich und im Kunstbereich ebenso“.²¹

1.2 EIGENE POSITIONIERUNG, THEMA, FOKUS

Seit mehr als zwanzig Jahren gestalte ich in meiner Berufspraxis, gemeinsam mit anderen, kulturelle und soziale feministische Räume, sehr oft in Form von Projektarbeit.²² In meinem aktuellen Beruf als Leiterin eines Projektes für „Wiedereinsteigerinnen“ – Frauen nach einer Berufspause, meist der sogenannten Babykarenz, mit denen anhand von Kompetenz-Portfolio-Erstellungen zur Wiederaufnahme ihrer Erwerbstätigkeit gearbeitet wird – bin ich mit den Konsequenzen der oben genannten gesamtgesellschaftlichen Situation, also den zwischen Frauen und Männern ungleich verteilten Lebens- und Berufschancen, täglich konfrontiert. Die Tatsache, dass auch Projekt-Teilnehmerinnen, die trotz guter Ausbildung und Berufserfahrungen auf große Schwierigkeiten bei der Arbeitssuche oder dem Erreichen besser bezahlter Stellen stoßen, war unter anderem ein Anlass, mich genauer mit den Gründen dieses *Gender-Gap*, des deutlich wahrnehmbaren Unterschiedes von Frauen und Männern, hier zwischen Ausbildung und Berufsausübung, zu befassen.

Dabei ist mir bewusst, dass die „Beschäftigung mit Unterschieden problematisch ist, weil jede Benennung einer Differenz diese bereits größer erscheinen lässt, als sie ist“.²³ Somit geht es auch in dieser Arbeit darum, zu zeigen, dass

ter im „Wiederaufbau“. Zur Kulturpolitik im österreichischen Parteien- und Verbändestaat, Wien.

20 Schelepa et al. (2008), S. 12.

21 Schelepa et al. (2008), S. 164. Siehe auch Kap. 5: Beruf Bühnenbildnerin.

22 Die Projektarbeit ist eine strukturelle Parallele zur Arbeit am Theater, die in den letzten Jahren verstärkt auch eine kollektive Arbeit geworden ist. Vgl. Franziska Schöbler/Christine Bähr (2009a): Die Entdeckung der ‚Wirklichkeit‘. Ökonomie, Politik und Soziales im zeitgenössischen Theater. In: Franziska Schöbler/Christine Bähr (Hg.) (2009b): Ökonomie im Theater der Gegenwart. Ästhetik, Produktion, Institution, Bielefeld, S. 9-20, hier: S. 11.

23 Eva Novotny (2009): Ermächtigen. Ein Bildungsbuch, Frankfurt am Main, S. 53.

einzelne Aspekte für Frauen und Männer unterschiedlich relevant sind und jeweils andere Herausforderungen enthalten.²⁴ Als Absolventin der Studienrichtung Bühnenbild an der damaligen Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Graz interessierten mich exemplarisch die Entwicklungen im künstlerischen Bereich und die Situation im Studienfach *Bühnenbild/Bühnengestaltung*, wobei ich grundsätzlich davon ausgehe, dass die wesentlichen Erkenntnisse der feministischen Forschung und der Genderforschung auf alle Bereiche des Lebens anwendbar sind.

Zu Beginn meiner Studie stand die Annahme, dass seit rund 25 Jahren mehr Frauen als Männer in diesem Fach ihr Diplom abschließen. Doch wurde nach den ersten Erhebungen im Jahr 2008 deutlich, dass im Beruf selbst Bühnenbildner nach wie vor zahlreicher sind: zum Beispiel von einer breiteren Öffentlichkeit wahrgenommen, wie es in der Fachliteratur über BühnenbildnerInnen²⁵ dokumentiert ist, und in besser bezahlten und sicheren Stellen wie Professuren an den Universitäten.²⁶

Die Sichtung relevanter Literatur speziell im Hinblick auf Bühnenbildnerinnen zeigte zum einen, dass der Beruf BühnenbildnerIn bisher kaum und die Bühnenbildkunst vorwiegend punktuell in der Theaterwissenschaft beforscht worden sind. Zum anderen widmen sich nur wenige Publikationen dem Werk einzelner Bühnenbildnerinnen und es findet sich bisher keine wissenschaftliche Aufarbeitung, die sich explizit mit Bühnenbildnerinnen, ihrer Geschichte, ihren Arbeiten und ihrer Berufspraxis befasst.

24 Vgl. Novotny (2009), S. 53.

25 Ich verwende im Folgenden das „Binnen-I“, wenn beide Geschlechter gemeint sind, d.h., wenn von einem annähernd gleichen Verhältnis von Frauen und Männern auszugehen ist. In manchen Fällen wähle ich jedoch die „Klammern-Variante“ – zum Beispiel Regisseur(in) –, wenn ich eine Unausgewogenheit im Geschlechterverhältnis verdeutlichen möchte.

26 Die Anzahl (und Gestaltung) von Rezensionen der Werke von Bühnenbildnerinnen auf den Kulturseiten von Print- und Onlinemedien bzw. theaterspezifischer Zeitungen wäre ebenfalls Thema einer eigenen Untersuchung.

1.3 ERKENNTNISINTERESSE, ZIELE DER STUDIE

Bühnenbildnerinnen waren bisher kaum im Mittelpunkt (theater-)wissenschaftlicher Forschung. Daher befasst sich die vorliegende Arbeit erstmals mit Frauen, die diesen Beruf ausgeübt haben oder ausüben, und mit der Entwicklung sowie den Veränderungen des Berufes seit Beginn des 20. Jahrhunderts bis heute. Ebenso wird den Gründen nachgegangen, warum Bühnenbildnerinnen bisher kaum für die Theaterwissenschaft interessant waren und warum in einem – im deutschsprachigen Mitteleuropa – einstigen Männerberuf²⁷ seit rund 25 Jahren überwiegend Frauen das Studium *Bühnenbild* bzw. *Bühnengestaltung* an den Kunstuniversitäten in Österreich und Deutschland absolvieren. Es wird erforscht, ob diese Veränderung in den AbsolventInnenzahlen des Studiums mittlerweile Auswirkungen hinsichtlich der Geschlechterverteilung im beruflichen Tätigkeitsfeld sowie in der öffentlichen Wahrnehmung des relevanten Theater-Umfeldes zeigt.

Im Zentrum der Studie stehen folgende Forschungsfragen:

- Wie verlief die historische Entwicklung und Wahrnehmung des Berufes BühnenbildnerIn? Wie ist die gegenwärtige Situation?
- Wer waren die ersten Bühnenbildnerinnen? Über welche Bühnenraumgestalterinnen wurde bisher publiziert? Gibt es Veränderungen in der *Berufsrolle* Bühnenbildnerin? Welche Bühnenbildnerinnen sind gegenwärtig erfolgreich?
- Eine Vorannahme zur Arbeit war, dass seit den 1980er Jahren mehrheitlich Frauen Bühnenbild/Bühnengestaltung studieren, im Beruf jedoch überwiegend Männer erfolgreich sind. Die Kriterien für *erfolgreich* in dieser Arbeit sind und werden untersucht: das Erreichen gut bezahlter und (noch) gesicherter Funktionen wie Professuren an Kunsthochschulen und -universitäten; die öffentliche Anerkennung von Leistungen in Form von Publikationen (über welche BühnenbildnerInnen wurde seit der Entwicklung des Berufes wie, wie oft, in welcher Form, von wem, in der Fachliteratur berichtet bzw. geschrieben?).
- Falls die Annahme zutrifft, dass es einen Gender-Gap zwischen Studium und Berufsausübung, im künstlerischen Feld/am Theater/bei BühnenbildnerInnen im deutschsprachigen Raum, speziell in Österreich, gibt, welche Gründe können dafür benannt werden?

27 Von einem *Männer-* bzw. *Frauenberuf* kann ausgegangen werden, wenn über 80 Prozent der im Beruf Tätigen aus der jeweiligen Geschlechtsgruppe stammen. Vgl. Karl Lenz/Marina Adler (2010): Geschlechterverhältnisse. Einführung in die sozialwissenschaftliche Geschlechterforschung 1, Weinheim und München, S. 205.

- Wie verlief die Entwicklung der Studierenden- und AbsolventInnenzahlen im Studienfach Bühnengestaltung am Beispiel der Kunstuniversität Graz?
- Welche Motive und Schlüsselsituationen der Studien- und anschließend Berufswahl von Frauen und Männern im künstlerischen Bereich im Theater – am Beispiel von AbsolventInnen der Studienrichtung Bühnenbild/Bühnengestaltung an der Kunstuniversität in Graz – können beschrieben werden? Wurde der Beruf BühnenbildnerIn ergriffen oder nicht? Für beide Fälle: Was waren die Gründe?

Für die Herangehensweise an die vorliegende Arbeit war meine feministische Haltung eine wesentliche Grundlage, die bedeutet, Macht- und Herrschaftsverhältnisse hinsichtlich der Unterschiede von Menschen, vor allem von *Frauen* und *Männern*,²⁸ kritisch zu hinterfragen. Neueren Positionierungen zu Ungleichheit, Marginalisierung und Privilegierung, die nicht nur Gender,²⁹ sondern auch Klasse, Ethnizität oder Sexualität als „interdependente Kategorien“ verstehen, kann hier nur ansatzweise gefolgt werden.³⁰ Für das in dieser Arbeit bearbeitete

-
- 28 Zur Infragestellung der Kategorie Geschlecht bzw. des Konzepts von zwei Geschlechtern vgl. v.a. Judith Butler (1991): *Das Unbehagen der Geschlechter*, Frankfurt am Main sowie Judith Butler (2009): *Die Macht der Geschlechternormen*, Frankfurt am Main. Vgl. auch die Begriffsklärung und den Hinweis auf die Historizität der Forschungen in Fn. 34, S. 22.
- 29 Gabriele Dietze/Antje Hornscheidt/Kerstin Palm/Katharina Walgenbach (2007): Einleitung. In: Katharina Walgenbach/Gabriele Dietze/Antje Hornscheidt/Kerstin Palm: *Gender als interdependente Kategorie. Neue Perspektiven auf Intersektionalität, Diversität und Heterogenität*, Opladen & Farmington Hills, S. 7-22, hier: S. 16: „Die im Englischen gemachte Unterscheidung zwischen sex (biologischem Geschlecht) und gender (sozialem Geschlecht) ist auch in den deutschsprachigen Gender Studies adaptiert worden und wird bis heute häufig in diesen Begriffsbedeutungen benutzt. Sie wurde aber spätestens seit den 1990er Jahren vom dekonstruktivistischen Feminismus kritisiert, da eine solche Verwendung von ‚sex‘ die Gefahr in sich berge, ein biologisches Geschlecht zu essentialisieren und seine diskursive Verfasstheit zu übersehen“ [Herv. i. Orig.]. Dietze et al. folgend wird der Begriff Gender in Großschreibung (auch hier) verwendet, um die Kritik an einer vergegenständlichten *sex-gender*-Dichotomie zu verdeutlichen.
- 30 Vgl. Dietze et al. (2007), S. 9. Mit diesem Konzept zielen die Autorinnen darauf ab, die Beziehungen von Ungleichheit und Marginalisierung in den Vordergrund zu stellen. Dies geschieht in Abgrenzung zu Konzepten der Intersektionalität, die „sich auf bestimmte Sektionen oder Schnittmengen konzentrier[en] und tendenziell von isolierten Strängen ausgeh[en]“.

Feld liegen bisher nur wenige Forschungen vor, die überhaupt die Kategorie *Geschlecht* oder *Gender* in den Blick nehmen. Weitere Reflexionen über die Bedeutung von Klasse, Ethnizität oder Sexualität am Theater stehen gegenwärtig noch aus.

Diese Arbeit zeigt somit den Wissensstand einer Weißen,³¹ eurozentristischen, privilegierten Sicht auf die Verhältnisse am Theater, wobei gleichzeitig versucht wird, diese Situiertheit des Wissens im Forschungsprozess gegenwärtig zu halten. Das bedeutet: „Eine Perspektive, welche die Situiertheit von Wissen herausstellt, distanziert sich zum einen von der Universalisierung des eigenen Standpunkts und zieht zum anderen die Möglichkeit in Betracht, aufgrund eigener Privilegierung wichtige Analyseaspekte ausgeblendet zu haben [...]“.³² Mit anderen Worten: Durch meine Fokussierung auf die Geschichte und das Wirken von Bühnenbildnerinnen im deutschsprachigen Raum bzw. in Europa und die Konzentration auf Studien- und Berufswahlmöglichkeiten akademisch ausgebildeter Menschen in Deutschland und Österreich aus Geschlechter-Perspektive können die Kategorien Herkunft und *Klasse*, Ethnizität, Sexualität, Nation und besondere Bedürfnisse in diesem Rahmen nur punktuell verfolgt werden,³³ um einen ersten Einstieg in die Thematik zu ermöglichen.

31 Die Schreibweise, Weiß oder Schwarz mit Großbuchstaben zu beginnen, soll verdeutlichen, dass diese Begriffe nicht als Beschreibung einer Hautfarbe zu lesen sind, sondern als rassistische Konstrukte und politische Kategorien verstanden werden. Vgl. u.a. Maria Katharina Moser (2005): *Under Construction. Arbeiten am Theoriegebäude „Feministische Theologie“*. In: Marlen Bidwell-Steiner/Karin S. Wozonig (Hg.): *Die Kategorie Geschlecht im Streit der Disziplinen*, Innsbruck, Wien, Bozen, S. 127-144, hier: S. 143, Fn. 1.

32 Dietze et al. (2007), S. 13.

33 Daher wird auch die Schreibweise mit Unterstrich (zum Beispiel: Künstler_innen), die seit Mitte der 2000er Jahre nach Steffen Kitty Herrmann „all diejenigen [repräsentiert], die entweder von einer zweigeschlechtlichen Ordnung ausgeschlossen werden oder aber nicht Teil von ihr sein wollen [...]“, in dieser Arbeit nicht verwendet. Steffen Kitty Herrmann (2005): *Queer(e) Gestalten. Praktiken der Derealisierung von Geschlecht*. In: Elahe Haschemi Yekani/Beatrice Michaelis (Hg.): *Quer durch die Geisteswissenschaften. Perspektiven der Queer Theory*, Berlin, S. 53-72, hier: S. 64, Fn. 19. Zit. nach: Gabriele Dietze/Elahe Haschemi Yekani/Beatrice Michaelis (2007): „Checks and Balances.“ Zum Verhältnis von Intersektionalität und Queer Theory. In: Katharina Walgenbach/Gabriele Dietze/Antja Hornscheidt/Kerstin Palm: *Gender als interdependente Kategorie. Neue Perspektiven auf Intersektionalität, Diversität und Heterogenität*, Opladen & Farmington Hills, S. 107-139, hier: S. 108, Fn. 5.

Die Ziele der Arbeit sind, den bisher wenig untersuchten künstlerischen Beruf BühnenbildnerIn und die Situation von Frauen in diesem Beruf zu dokumentieren und zu analysieren. Im Zentrum stehen demnach vor allem Frauen, die als Bühnenraumgestalterinnen wirkten und wirken.

Zur Tätigkeit einer/eines Bühnenbildnerin/-bildners gehört oftmals auch die Kostümgestaltung. Dennoch fokussiert die vorliegende Arbeit die Bühnenbild- und Bühnenraumgestaltung. Im Mittelpunkt stehen Frauen, die überwiegend Bühnenausstattungen entwarfen und gestalten, ihre Geschichte, Situation und die strukturellen sowie individuellen Rahmenbedingungen von Ausbildung und Erwerbstätigkeit. KostümbildnerInnen und ihr Wirken und Werk können in diesem Zusammenhang daher nur bruchstückhaft bearbeitet werden, sie wären Thema einer eigenen Untersuchung.

Die Studie dokumentiert einen wesentlichen Teil der Theatergeschichte, der Geschichte der Kunstuniversität Graz und die Produktionsbedingungen bildender/darstellender Kunst. Sie ist ein Beitrag zur Frauen-, Geschlechter- und Genderforschung³⁴ im gesellschaftlichen, besonders im künstlerischen Bereich und ist als Grundlagenforschung zu verstehen. Die Arbeit ist interdisziplinär an der Schnittstelle von Kultur-, Theater-, Kunst-, Bildungs- und Sozialwissenschaften verortet und ein Beitrag zur Geschichte von Frauen, zu feministischer Forschung und den Gender-Studien.

34 Diese Begriffe zeigen die Historizität der Forschungen: Frauenforschung befasste sich vor allem mit der bis dahin verschwiegenen Geschichte und den Leistungen von Frauen und stand im Mittelpunkt der Zweiten Frauenbewegung ab Ende der 1960er Jahre; die Geschlechterforschung, also das Aufzeigen geschlechtsspezifischer Zuschreibungen und Symbolsysteme, war ab den 1970er Jahren in den USA und ab den späten 1980er Jahren in Europa im Vordergrund. Daraus gingen die Gender Studien oder Gender Studies hervor, denen die Einsicht zugrunde liegt, „daß Weiblichkeit und Männlichkeit nicht aus biologischen Konstanten abgeleitet werden können, sondern auf historisch-zeitgebundenen, soziokulturellen Konstruktionen von sexueller Identität basieren“, wie es beispielsweise Renate Hof und Hadumod Bußmann beschreiben: Hadumod Bußmann/Renate Hof (2005): *Genus. Geschlechterforschung / Gender Studies* in den Kultur- und Sozialwissenschaften, Stuttgart, Vorwort, S. VII.

1.4 FORSCHUNGSDESIGN, METHODEN

Die Beantwortung der Forschungsfragen erforderte eine Vorgehensweise auf mehreren Ebenen: einer historischen Ebene, einer gesamtgesellschaftlichen und einer individuellen Ebene, die Fokussierung aus gender-, theater-, kunst- und sozialwissenschaftlicher Sicht, geleitet von einer feministischen Haltung. Daher wurden verschiedene Methoden angewendet:

(A) Für die Beschreibung der Entwicklung der Bühnenraumgestaltung in Europa war, wie für die Suche nach Bühnenbildnerinnen, eine umfassende Literaturanalyse in den Bereichen Theaterwissenschaft, Frauen- und Kunstgeschichte erforderlich; Beiträge in Fachzeitschriften, der Grauen Literatur – das sind unveröffentlichte (Hochschul-)Schriften – und im Internet wurden gesichtet, analysiert, nach Themengruppen zusammengefasst und ausgewertet (Kap. 2). Zur Geschichte des Studienfachs und zu den Professuren im deutschsprachigen Raum wurde ebenfalls eine umfassende Literaturanalyse durchgeführt (Kap. 4, Pkt. 4.1 und 4.2).

(B) Da nach aktuellem Wissensstand über Bühnenbildnerinnen in Europa, speziell im deutschsprachigen Raum, bisher auch historisch kaum geforscht worden ist, wird methodisch überwiegend der Frauengeschichtsforschung, wie sie die US-amerikanische Historikerin Gerda Lerner definiert hat,³⁵ gefolgt (Kap. 2 und 3).

Lerner erarbeitete dafür folgende wesentliche Haltungen und Schritte: (1) Frauen haben eine Geschichte, die bisher aufgrund der in der Gesellschaft vorherrschenden patriarchalen Werte verschwiegen oder missverstanden wurde. (2) Frauen sind in keiner Sicht eine Minderheit, sondern haben zu gleichen Teilen zur Geschichte beigetragen. (2a) Frauen haben zwar ihre Genusgruppe gemeinsam, gehören aber allen Schichten und Gruppen der Gesellschaft an. Nach Lerner fühlen sich Frauen mehr mit Männern ihrer sozialen Schicht verbunden als mit Frauen anderer Schichten oder Ethnizitäten. (2b) Eine der Hauptaufgaben der Frauengeschichte ist, die Verschiebungen und Veränderungen im Geschlechterverhältnis während verschiedener historischer Perioden zu verstehen und zu interpretieren. (3) Das soziale Geschlecht (Gender) muss der Geschichte [und den Wissenschaften, Erg. B. B.] als analytische Kategorie hinzugefügt werden. (4) Die bisher genutzten Quellen müssen hinsichtlich der Beiträge von Frauen in

35 Gerda Lerner (1995/1979): Die Herausforderung der Frauengeschichte. In: Gerda Lerner: Frauen finden ihre Vergangenheit. Grundlagen der Frauengeschichte, Frankfurt/Main [Originalausgabe 1979: *The Majority Finds Its Past*, Oxford University Press], S. 163-175.

Frage gestellt werden, d.h., Quellen sind kritisch nach androzentrischen Vorurteilen zu befragen. (5) Die Frauengeschichte stellt die traditionelle Periodisierung der Geschichte in Frage, da sich die bisherigen Kategorien nach den Aktivitäten von Männern richten. (6) Neudefinitionen von Kategorien und Wertvorstellungen sind erforderlich. Beispielhaft stellt Gerda Lerner dazu die Frage: „Was würde als Geschichte gelten, wenn die Vergangenheit durch die Augen von Frauen betrachtet und das Material nach Werten geordnet würde, die Frauen definiert haben?“³⁶ (7) Die Frauengeschichte verlangt insofern einen Paradigmenwechsel, als sie die Idee hinterfragt, dass Kultur und Zivilisation scheinbar ausschließlich von Männern geschaffen wurden. Nach Gerda Lerner ist eine neue Universalgeschichte erforderlich, in der „die historischen Erfahrungen der Männer mit denen der Frauen verglichen werden, wobei die Wechselbeziehungen ebenso zu untersuchen sind wie die Unterschiede und Gegensätze“.³⁷

Dieser Teil der Arbeit, der die Recherche nach Bühnenbildnerinnen zum Ziel hat (Kap. 2, v.a. Pkt. 2.3), ist geografisch überwiegend auf das Wirken von Frauen in Österreich, Deutschland und der Schweiz an institutionalisierten Theatern – ohne Freie Szene/Freies Theater – begrenzt. Die Bewegung der Freien Szene/des Freien Theaters ab den 1960er Jahren umfasst Theatergruppen und EinzelkünstlerInnen außerhalb der – staatlich – institutionalisierten Theaterarbeit.³⁸ Die Geschichte und Situation von Bühnenraumgestalterinnen in der Freien Szene wäre Gegenstand einer eigenen Untersuchung. Zeitlich steht die Entwicklung des Berufes vom Ende des 19. Jahrhunderts bis in die Gegenwart im Vordergrund.

(C) Für die Analyse des Geschlechterverhältnisses im Studienfach Bühnenbild/Bühnengestaltung an der Kunstuniversität in Graz wurde zuerst die Entwicklung und Geschichte des Studienfachs anhand vorliegender Quellen und Aussagen von ExpertInnen (vgl. D) nachgezeichnet. Zusätzlich wurde eine exemplarische quantitative Erhebung und Auswertung zu den Zahlen von Studierenden und AbsolventInnen der Studienrichtung Bühnenbild/Bühnengestaltung an der Kunstuniversität Graz durchgeführt (Kap. 4, Pkt. 4.4 und 4.5). Die Daten aus dreißig Studienjahrgängen (1973 bis 2003) wurden, da es bis dahin keine Statistiken dazu gab, selbst in einer aufwändigen Recherche erhoben, systematisiert, zusammengefasst und ausgewertet. Soweit sekundärstatistische Datenerhebungen aus diesem Bereich sowie der Frauen-, Geschlechter- und Genderforschung und den Sozialwissenschaften, auch zum Gender-Gap zwischen

36 Lerner (1995/1979), S. 172.

37 Lerner (1995/1979), S. 174-175.

38 Vgl. Georg Stenzaly/Annette Waldmann/Wolfgang Beck (2001): Freies Theater. In: Manfred Brauneck/Gérard Schneilin (Hg.): Theaterlexikon 1. Begriffe und Epochen, Bühne und Ensembles, 4. Auflage, Reinbek bei Hamburg, S. 397-401, hier: S. 397.

Studium und Berufsausübung vorlagen, wurden diese einbezogen. Die für die Situation von Bühnenbildnerinnen relevanten Ergebnisse wurden herausgefiltert und resümiert.

(D) Um begründete Einschätzungen zur Situation des Studienfachs an der Kunstuniversität Graz einbeziehen zu können, wurden vier leitfadengestützte ExpertInnen-Interviews geführt.

Folgende AkteurInnen stellten sich zur Verfügung: László Varvasovszky, ehemaliger Lektor und Assistent der Studienrichtung; der aktuelle Leiter der Studienrichtung Hans Schavernoich; Evelyn-Deutsch-Schreiner, Leiterin des Institutes Schauspiel, und Sabina Pinsker, stellvertretende Leiterin und Lektorin der Studienrichtung (Pkt. 4.4).

(E) Zur Situation in kreativen und künstlerischen Berufen hinsichtlich der Geschlechterverteilung war ebenfalls eine Literaturanalyse (Pkt. 5.1) erforderlich. Zur Frage nach den Motiven und Schlüsselsituationen im Studium und in der weiteren beruflichen Karriere, ob nun als BühnenbildnerIn oder auch nicht, wurde eine qualitative Erhebung in Form von sechs Interviews mit AbsolventInnen der Kunstuniversität Graz realisiert (Pkt. 5.2 und 5.3). Die Gespräche wurden mit Methoden der qualitativen Sozial- und Bildungsforschung ausgewertet und analysiert und mit den Ergebnissen der bisherigen Recherchen und Analysen verbunden und interpretiert.

1.5 AUFBAU DER ARBEIT, ÜBERBLICK

Vom *Bühnenmaler* zur Bühnenraumgestaltung

Die Analyse beginnt mit dem Forschungsstand im Kapitel 2 zur historischen Entwicklung des Bühnenbildes, der modernen Bühnenraumgestaltung, zum Thema *Frauen im Theater*, zur Geschichte von Bühnenbildnerinnen aus der Gender-Perspektive, zur Wahrnehmung der Bühnenbildkunst in der Theater- und Kunstwissenschaft sowie zum Stand einer feministischen Theater- und Kunstwissenschaft. Die neueren Entwicklungen vom Bühnenbild hin zur Bühnenraumgestaltung werden vorgestellt.

Die leitenden Fragestellungen waren: „Wer waren die ersten Bühnenbildnerinnen?“, „Über welche Bühnenbildnerinnen wurde bisher publiziert?“, „Gibt es Veränderungen in der *Berufsrolle* Bühnenbildnerin?“ „Wie ist die aktuelle Situation?“ Zur Beantwortung dieser Fragen wurden theatergeschichtliche Standardwerke, im Speziellen über das Bühnenbild, und kunstgeschichtliche Literatur mit dem Fokus auf Frauen in diesem Tätigkeitsfeld analysiert.

Hier zeigt sich, dass Forschungen über das Bühnenbild meist Untersuchungen über Bühnenbildner oder Maler, die für die Bühne arbeiteten, waren.³⁹ Zur Entwicklung des Bühnenbildes gibt es wenige Standardwerke, die die Entstehung der Bühnengestaltung von der Antike bis hin zur Bühnenraumgestaltung/Szenografie als einem wesentlichen Teil der Inszenierung schildern. Öfter wurde die Geschichte des Bühnenbildes anlassbezogen in Ausstellungskatalogen beschrieben. Gemeinsam ist diesen Darstellungen, dass einzelne Bühnenbildnerinnen selten und unkommentiert als Ausnahmen in eine Männerberufsgeschichte eingereiht werden. Während über die Pionierinnen der Bühnenbildkunst aus Russland, Natalia Gončarova, Alexandra Exter, Ljubov Popova und Varvara Stepanova, mittlerweile zahlreiche Literatur vor allem in der Kunstgeschichte vorliegt, ist das Wirken von Bühnenbildnerinnen im deutschsprachigen Raum wenig dokumentiert. Erst in den 1990er Jahren konnten die Bühnenbildnerinnen rosalia und vor allem Anna Viebrock sich in die deutschsprachige und europäische Geschichte des Bühnenbildes einschreiben. In den 2000er Jahren beginnt sich die zahlenmäßige Überlegenheit von ausgebildeten Bühnenbildnerinnen in der Fachliteratur und in Internet-Quellen erstmals abzuzeichnen.⁴⁰

Bühnen- und Kostümbildnerinnen standen bisher kaum im Zentrum von theaterwissenschaftlichen Publikationen. Sowohl die Theaterwissenschaft wie auch die Kunstgeschichte befassten sich vorwiegend punktuell mit Bühnengestaltung und dabei vor allem mit dem Werk von Bühnenbildnern. Somit liegt kaum Wissen über mögliche Vorbilder für Frauen in diesem Tätigkeitsfeld vor und bedeutet, dass für Frauen in diesem Berufsfeld bisher die Möglichkeit einer kollektiven Identität und eines historischen Selbstbewusstseins nicht zugänglich war.⁴¹ Diese Fehlstelle soll hier so weit als möglich geschlossen werden.

Für die Theater- wie auch die Kunstwissenschaft ist festzustellen, dass die Erkenntnisse der Frauen- und Genderforschung nur langsam in den *Malestream* des Wissenschaftsfeldes Einzug finden, wobei Kunst- und auch Literaturwissenschaftlerinnen eine größere Beweglichkeit und Innovationsbereitschaft zeigen.⁴²

39 Vgl. Pkt. 2.1.

40 Vgl. Goethe Institut: 30 Bühnenbildner im deutschsprachigen Theater, Internet-Quelle. Laut Website werden 30 zeitgenössische Bühnenbildner vorgestellt – tatsächlich sind es jedoch 16 Bühnenbildnerinnen und 14 Bühnenbildner. Vgl. Abschnitt über Bühnenbildnerinnen, Pkt. 2.3.

41 Vgl. Bettina Behr (2004): Zur Würdigung von Frauen: 20+03 WOMENT!-ORTE. In: Bettina Behr/Ilse Wieser (Hg.): WOMENT! Eine Würdigung der Grazer Frauen-StadtGeschichte. Innsbruck, Wien, Bozen, S. 54-57.

42 Vgl. zum Beispiel: Beate Söntgen (Hg.) (1996): Rahmenwechsel. Kunstgeschichte als feministische Kulturwissenschaft, Berlin; Anja Zimmermann (Hg.) (2006b):

Bühnenbildnerinnen und Bühnenraumgestalterinnen

Das dritte Kapitel widmet sich der bisherigen Forschungslücke hinsichtlich des Wirkens von Bühnenbildnerinnen.⁴³ In einem Exkurs werden die Pionierinnen, die ersten Bühnenbildnerinnen aus Russland zu Beginn des 20. Jahrhunderts, vorgestellt: Natalia Gončarova, Alexandra Exter, Ljubov Popova und Varvara Stepanova (Pkt. 3.1). Ihre Beiträge zur Bühnenraum- und Kostümgestaltung sind gekennzeichnet durch zahlreiche Innovationen: Erstmals gestalteten Frauen Bühnenräume, entwickelten neue künstlerische Konzepte und wurden sowohl als bildende Künstlerinnen wie auch als Bühnenbildnerinnen bekannt.

Natalia Gončarova verband in ihren Bühnenarbeiten die damals aktuellen Kunstrichtungen Fauvismus, Kubismus und Konstruktivismus mit russischen folkloristischen Elementen. *Alexandra Exter* war die Erste, die Ausstattungen im kubo-futuristischen-kubistischen Stil gestaltete und damit den bis dahin vorwiegend zweidimensionalen Bühnenraum als dreidimensionale abstrakte Skulpturen erfahrbar machte. Die erste Bühne der Theatergeschichte, die mit kinetischen, mechanisch bewegten Elementen arbeitete, wurde von *Ljubov Popova* konstruiert. Popova verwendete erstmals realistische Requisiten und Projektionen von Fotografien zur Bühnenraumgestaltung. *Varvara Stepanova* steigerte den Einsatz kinetischer Bühnenelemente, ihr gelang mit der Bespielung der horizontalen und vertikalen Bühnenebenen der deutliche Bruch mit der konventionellen Bühnendekoration.

Für Frauen in Russland waren bereits ab dem späten 19. Jahrhundert künstlerische Ausbildungen möglich, während in Deutschland und Österreich Kunsthochschulen und Akademien erst zu Beginn des 20. Jahrhunderts für Studentinnen geöffnet wurden.

Mit *Ilse Fehling* und *Friedl Dicker* werden ehemalige Schülerinnen des Bauhauses vorgestellt, die ab den 1920er Jahren auch Bühnenausstattungen entwarfen (Pkt. 3.2). Aus dieser Zeit sind die Beiträge von Frauen zur Bühnenbildkunst bisher kaum dokumentiert: ein weiterer blinder Fleck männlich fokussierter Geschichtsschreibung. Zu übermächtig war damals das Bild, dass für Frauen he-

Kunstgeschichte und Gender. Eine Einführung, Berlin. Mit dem Schwerpunkt Literaturwissenschaft und Gender: Franziska Schößler (2008): Einführung in die Gender Studies, Berlin.

- 43 Mit Bühnenbildnerinnen sind Frauen gemeint, die vorwiegend durch Bühnenraumgestaltungen in Erscheinung traten oder treten. Ausgenommen sind Kostümbildnerinnen, deren Wirken bisher ebenso kaum dokumentiert worden ist; diese werden in der vorliegenden Arbeit nicht näher präsentiert, das wäre Inhalt einer eigenen Forschungsarbeit.

rausragende künstlerische Leistungen nicht möglich sind, ein Bild, das bis in die Gegenwart Wirkungsmacht zeigt. Es ist Kunsthistorikerinnen und einzelnen Theaterwissenschaftlerinnen zu verdanken, dass die Beiträge von Ilse Fehling und Friedl Dicker zur Bühnenraumgestaltung nicht in Vergessenheit geraten sind. Von Ilse Fehling bleibt unter anderem die von ihr in den 1920er Jahren entwickelte Rundbühne in Erinnerung. Sie und Friedl Dicker können als Pionierinnen der Bühnenraumgestaltung im deutschsprachigen Raum bezeichnet werden.

Stellvertretend für Bühnenbildnerinnen der Nachkriegszeit werden Hanna Jordan und Ita Maximowna (Pkt. 3.3) näher präsentiert. *Hanna Jordan* begann an den Wuppertaler Bühnen und arbeitete bis in die 1970er Jahre vor allem an deutschsprachigen Theatern. *Ita Maximowna* war in den 1950er und 1960er Jahren eine Star-Bühnenbildnerin und international tätig.

Ein Kriterium für die Auswahl der in dieser Arbeit vorgestellten Bühnenbildnerinnen war die Literaturlage zu ihrem Wirken. Jordan und Maximowna waren die ersten Bühnenbildnerinnen im deutschsprachigen Raum, deren Werk mit Monographien dokumentiert wurde. Von den mittlerweile an Kunstakademien und -universitäten ausgebildeten Bühnenbildnerinnen ab den 1970er Jahren bis in die Gegenwart werden Xenia Hausner und rosalia (Pkt. 3.4) sowie Anna Viebrock, Penelope Wehrli, Katrin Brack und, als Jüngste, Muriel Gerstner, hier *in Szene* gesetzt (Pkt. 3.5). Auch ihre Beiträge zur Bühnenraumgestaltung sind in Monographien dokumentiert.

Xenia Hausner war vorwiegend in den 1980er Jahren als Bühnenbildnerin erfolgreich, sie reüssierte bei ihren Ausstattungungen durch ungewöhnliche Materialcollagen und labyrinthische Raumgestaltungen. Seit 1992 arbeitet Hausner ausschließlich als bildende Künstlerin.

rosalia gestaltete vor allem in den 1990er Jahren aufsehenerregende Bühnenräume. Sie ist bis in die Gegenwart als Bühnenbildnerin und Künstlerin tätig, führt auch Regie und ist die erste Frau im deutschsprachigen Raum, die – im Jahr 1995 an der Hochschule für Gestaltung in Offenbach – eine Professur für Bühnenbild und Kostümbild erhielt. Ihre Bühnenräume zeichnen sich durch die Verwendung von bis dahin am Theater kaum verwendeten Materialien, durch eine opulente Farbigkeit und einen herausragenden Einsatz von Lichtinstallationen aus.

Anna Viebrock kann als die aktuell erfolgreichste Bühnenbildnerin der hier vorgestellten bezeichnet werden. Ihre Bühnenräume faszinieren durch eine für den deutschsprachigen Raum ungewöhnliche politische Vergangenheitsbewältigung. Viebrock thematisiert mit der Verwendung einer an die Nachkriegszeit angelehnten Bildersprache die Traumata und auch Schönheit der Vergangenheit

und die krisenhaften Entwicklungen der Gegenwart in befremdlich und gleichzeitig vertraut wirkenden Bildern. Ihr Werk ist gut dokumentiert, sie wird auch in der Theaterwelt mit Hochachtung rezipiert. Anna Viebrock ist es gelungen, sich in die Theatergeschichte einzuschreiben.

Penelope Wehrli, zu deren Arbeit ebenfalls eine Monographie vorliegt, arbeitet genreübergreifend: als Bühnenraumgestalterin, Performerin, Aktions- und Installationskünstlerin und sie experimentiert mit Räumen und Raumgestaltungen im öffentlichen Raum.

Als puristische Minimalistin kann *Katrin Brack* bezeichnet werden. Ihre Bühnenräume fallen durch radikale Reduktion auf, die als Bruch mit den illustrativen Bilderwelten der Inszenierungen der 1990er Jahre interpretiert werden. Sie definierte auch das Verhältnis zur Regie neu und nimmt mit ihren Bühnenraumgestaltungen inszenatorische Setzungen vor, die zum Teil stärker als das Regie-Konzept die Geschichte auf der Bühne steuern. Katrin Brack hat seit 2010 eine Professur für Bühnenbild und Bühnenkostüm an der Akademie für bildende Künste in München inne.

Auch *Muriel Gerstner* reflektiert in ihren Arbeiten die Rahmenbedingungen der Theaterarbeit. Wie Brack arbeitet sie im Team, bevorzugt überwiegend die Kooperation mit einem Regisseur und ist oft die Erste, die mit ihren Rauminterpretationen die Inszenierungspraxis gestaltet.

Mit dieser Präsentation von Bühnenbildnerinnen liegt erstmals eine historische Darstellung über Bühnenbildnerinnen und ihr Wirken vor allem im deutschsprachigen Europa seit der Entstehung des Berufes zu Beginn des 20. Jahrhunderts vor.

Das Studium Bühnengestaltung

Im vierten Kapitel wird zuerst die Frage beantwortet, an welchen Orten im deutschsprachigen Raum das Studium Bühnenbild/Bühnengestaltung angeboten wurde und wird und wie die Professuren besetzt waren und sind. Dieser Überblick zeigt, dass im deutschsprachigen Raum bis in die 1990er Jahre für Professuren ausschließlich Männer berufen wurden. In Österreich ist diese Männerdomäne bis in die Gegenwart (noch) ungebrochen.⁴⁴

Danach zeigt ein Einblick in die Situation von Frauen an Kunsthochschulen in Österreich, welche Rahmenbedingungen und Auswirkungen seit den 1920er Jahren in einem künstlerischen Studium für sie gelten. Der Anteil von Kunststudentinnen erreichte in den 1970er Jahren zwischen 40 und 50 Prozent, seit 1995

44 Stand: März 2013.

studieren mehr Frauen als Männer an den Kunstuniversitäten, ihr Anteil steigt weiterhin. Dennoch entspricht ihre geringe Präsenz bei den weiteren Karriereverläufen nicht den hohen Absolventinnenzahlen.

Ähnlich ist die Situation im Studienfach Bühnengestaltung in Deutschland und Österreich, das gegenwärtig bis zu vier Fünftel Frauen und nur zu einem Fünftel Männer absolvieren. Da detaillierte Statistiken zu diesem Bereich nach bisherigem Wissensstand nicht vorliegen, wurde das Studienfach Bühnenbild/Bühnengestaltung an der Kunstuniversität in Graz genauer untersucht.

Im Abschnitt 4.4 werden die Entwicklung, die Geschichte und die aktuelle Situation der Studienrichtung Bühnengestaltung an der Kunstuniversität Graz unter Einbeziehung der Ergebnisse von vier ExpertInnen-Interviews nachgezeichnet.

Zum Geschlechterverhältnis von Studierenden und AbsolventInnen wurde eine quantitative Erhebung und Auswertung von dreißig Studienjahrgängen (1973–2007) durchgeführt. Die Analyse zeigt eine deutlich erkennbare Trendwende des einstigen Männerstudiums Bühnenbild hin zum Studium Bühnengestaltung, das seit Mitte der 1980er Jahre vorwiegend von Frauen absolviert wird. Nach Möglichkeit werden die Ergebnisse mit anderen Kunstuniversitäten, an denen ebenfalls Bühnengestaltung studiert werden kann, verglichen. Demnach gibt es in Österreich seit den 1980er Jahren dreimal so viele ausgebildete Bühnenbildnerinnen wie Bühnenbildner, wenngleich sich diese zahlenmäßige Überlegenheit unter anderem (noch) nicht an den Professuren des Studienfachs abbildet.

Beruf BühnenbildnerIn

Im fünften Kapitel werden zuerst die aktuellen Befunde zum Profil und den Rahmenbedingungen des Berufes *BühnenbildnerIn* dargestellt. Anhand von Interviews mit AbsolventInnen der Studienrichtung werden die hohen persönlichen und beruflichen Anforderungen sowie die zunehmend schwieriger werdenden Verhältnisse, die auch für künstlerische und kreative Erwerbstätigkeiten gegenwärtig gelten, beschrieben und analysiert.

Zur Beantwortung der Fragen „Welche Gründe gibt es für den Gender-Gap zwischen Studium und Berufsausübung speziell im künstlerischen Feld?“ und „Was sind die Gründe dafür, dass seit den 1980er Jahren mehrheitlich Frauen Bühnenbild/Bühnengestaltung studieren, im Beruf trotzdem überwiegend Männer erfolgreich sind?“ liegt bisher keine Literatur vor. Daher werden Veröffentlichungen, die sich mit dem gleichen Phänomen in anderen Studien- und Berufsfeldern befassen, zusammengefasst und interpretiert.

Um individuelle und gesellschaftliche Gründe benennen zu können, warum der Beruf BühnenbildnerIn gewählt wird oder nicht, wurden, wie oben erwähnt, qualitative Interviews geführt. Exemplarisch wurden sechs AbsolventInnen der Studienrichtung an der Kunstuniversität Graz zur Motivation für dieses Studium, zu Schlüsselsituationen der Entscheidung für oder gegen den Beruf BühnenbildnerIn und zu ihren Erfahrungen, auch in Hinsicht auf von ihnen wahrgenommene oder erlebte Geschlechterdifferenz, interviewt.

Die Ergebnisse aus den Interviews wurden mit bisherigen Erkenntnissen zusammengeführt und interpretiert. Sie zeigen, dass die Interview-PartnerInnen eine hohe intrinsische, also aus inneren Bedürfnissen geleitete, und kaum gewinnorientierte Motivation aufwiesen, Bühnenbild/Bühnengestaltung zu studieren. Zum Zeitpunkt der Interviews war nur eine Befragte im Beruf tätig, eine Interview-Partnerin hat den Beruf nie ausgeübt, drei Befragte waren in verwandten Berufen tätig. Ein Interview-Partner hat nach langjähriger erfolgreicher Karriere als Bühnenbildner den Schwerpunkt seiner beruflichen Tätigkeit verändert und arbeitet nur mehr fallweise in diesem Berufsfeld. Thematisiert wurden: die Schwierigkeiten beim Berufseinstieg; die Tatsache, dass ohne gute Kontakte zu Regie- und Theaterverantwortlichen eine Karriere als BühnenbildnerIn nicht möglich ist; die hohen Anforderungen hinsichtlich zeitlicher Verfügbarkeit und Mobilität; die vor allem für Frauen nahezu unmögliche Vereinbarung der Tätigkeit mit Kindern und Familie; die Veränderung eines einstigen Männerberufes hin zu einem Arbeitsgebiet, das grundsätzlich auch Frauen offensteht. Die Befragten definierten Erfolg überwiegend als *Spaß an der Arbeit* zu haben und *Anerkennung von anderen* zu erhalten.

Aus feministischer Perspektive wurde versucht, die aktuell vorherrschenden Wirkungsmächte aufzuzeigen, die einer rascheren Entwicklung hin zu mehr Geschlechtergerechtigkeit am Theater im Wege stehen.

Im sechsten Kapitel, dem *Resümee*, werden die Ergebnisse der Untersuchungen hinsichtlich der Forschungsfragen zusammengefasst und mögliche zukünftige Forschungsdesiderate präzisiert. Zudem werden Empfehlungen für die Weiterentwicklung der Studienrichtung, zu einer möglichen deutlicheren Präsenz von Bühnenbildnerinnen in der Öffentlichkeit und zu einer größeren Geschlechtergerechtigkeit in diesem kulturellen Feld gegeben.

Im *Literaturverzeichnis* sind die verwendeten und zugleich weiterführenden Arbeiten dokumentiert; Quellen aus dem Internet sind als solche gekennzeichnet, sie liegen als Ausdrucke und/oder elektronisch gespeichert vor, der letzte Online-Zugriff ist mit Angabe des Datums vermerkt. Nach den Abkürzungs- und Tabellenverzeichnissen folgt der *Anhang*. Hier finden sich einige der entwickel-

ten und verwendeten Interview-Materialien zur qualitativen Erhebung und Auswertung.

Abschließend folgt der *Index* zu den in dieser Arbeit genannten 128 Bühnen- und Kostümbildnerinnen und Bühnenraumgestalterinnen.