

"Walk on the wild side": Geschlechterbilder in den siebziger Jahren - zwischen Spiel und Fetischisierung

Stefan Hartmann

Angaben zur Veröffentlichung / Publication details:

Hartmann, Stefan. 2017. "Walk on the wild side': Geschlechterbilder in den siebziger Jahren - zwischen Spiel und Fetischisierung." In *Verkörperungen: transdisziplinäre Analysen zu Geschlecht und Körper in der Geschichte = Embodiment: transdisciplinary explorations on gender and body in history*, edited by Heidrun Zettelbauer, Stefan Benedik, Nina Kontscheider, and Käthe Sonnleitner, 209–39. Göttingen: V&R unipress.

Nutzungsbedingungen / Terms of use:

licgercopyright



Stefan Hartmann, Universität Augsburg

„Walk on the Wild Side“. Geschlechterbilder in den siebziger Jahren zwischen Spiel und Fetischisierung

„Holly came from Miami F-L-A / hitchhiked her way across USA / plucked her eyebrows on the way / shaved her legs and then he was a she / she says ,Hey babe, take a walk on the wild side‘.¹

Bereits die erste Strophe von Lou Reeds (*1942) Song *Walk on the Wild Side*, der bezeichnenderweise auf dem Album mit dem Titel *Transformer* (1973) veröffentlicht wurde, thematisiert offensiv das Phänomen der Drag Queens.² Gewidmet ist er drei solcher „Königinnen“ – Candy Darling, Jackie Curtis und Holly Woodlawn –, die in Andy Warhols (*1928–1987) *Factory* verkehrten. In diesem Umfeld ist auch Reed selbst zu verorten, der als Bandleader von Warhols *Velvet Underground* fungierte. Musikgeschichtlich ist das Phänomen des Transvestismus aufs engste mit dem *Glam Rock* verbunden. Einer der wichtigsten Vertreter dieser Richtung, Brian Eno (*1948), wurde als Mitglied von *Roxy Music* bekannt, die in ihrer ursprünglichen Zusammensetzung von 1971 bis 1973 existierte. Bei den Auftritten von Roxy Music verkleidete sich Eno als Transvestit mit Federboa, Pfauenfedern, hohen Absätzen, Makeup und auffälliger Kleidung.³ Ähnlich extravagante Inszenierungen realisierte der Regisseur

1 Auf Youtube ist das Video eines Auftritts von Lou Reed aus dem Jahr 1976 abrufbar: <http://www.youtube.com/watch?v=v1P1tpz5XiU> (02.12.2011).

2 Drag queen wird hier verstanden als „[...] man who dresses up and makes up his face so as to resemble a woman, in order to put on a show. [...] Such drag queens tend to be in drag only at night.“ Vgl. Georges-Claude Guibert, *Madonna as Postmodern Myth. How One Star's Self-Construction Rewrites Sex, Gender, Hollywood and the American Dream*, Jefferson/London 2002, 116. Siehe dort auch zur Herkunft des Begriffs.

3 Kunstmuseum Luzern (Hg.), „Transformer“. Aspekte der Travestie. Publikation zur gleichnamigen Ausstellung im Kunstmuseum Luzern vom 17. März bis 15. April 1974, in der Neuen Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz, 1974 und im Museum Bochum 1975, Luzern 1974, s.p. Vgl. auch: Jürgen Wanda, *Re-Make. Re-Model. Die Geschichte von Roxy Music, Bryan Ferry & Brian Eno*, Balve 1997, 6–7, 11, 17 zu den Auftritten Brian Enos. Die anderen Mitglieder waren mit hautengen Kunstfaserhosen und Lederjacken oder Hosen und Jacken in Leopardenfelloptik oder auch einem weißen Smoking, den Bryan Ferry trug, sowie z.B. Facettenbrillen, die die Augen von Insekten imitierten, allerdings nicht weniger auffällig gekleidet: ebd.

Jack Smith (*1932–1989), der ein wesentlicher Stimulus für die Filme Warhols war.⁴ Smiths *Flaming Creatures*, der bereits 1963 erschien, gilt als Grundlagenwerk des queeren Underground-Films. Der Streifen weist keine kontinuierlich entwickelte Handlung auf, sondern setzt sich aus einer Reihe von Einzelszenen zusammen, in denen *Drag Queens* auftreten – etwa als Haremsdamen oder Marilyn Monroe-Doubles oder die beispielsweise auf Sexorgien oder Nahaufnahmen von Körperteilen fokussieren.⁵ Auch Andy Warhol selbst verkleidete sich als Frau, wie acht fotografische Selbstporträts als Drag aus den Jahren 1981 und 1982 belegen (Abb.1a–h). Der Künstler ist teils im Profil, teils frontal dargestellt. Er trägt unterschiedliche Perücken und ist geschminkt: Das Gesicht ist weiß gepudert, die Augenbrauen sind abgedeckt und der Bogen nachgezogen;⁶ Warhol hat künstliche Wimpern, Kajal, Lidschatten, Lippenstift und zu Teilen auch Rouge aufgelegt. Die Bekleidung variiert, so trägt er auf manchen der Fotos ein weißes Hemd und eine karierte Krawatte, wogegen andere ihn mit nacktem Oberkörper zeigen. Freilich ist der Ausschnitt – in der (modifizierten) Porträtradition des Bruststücks – so gewählt, dass das Fehlen von Brüsten nicht auffällt. Dies zeitigt ein paradoxes Ergebnis: Gerade auf denjenigen Aufnahmen, die den Künstler mit nacktem Oberkörper zeigen, wirkt die Selbst-Darstellung als Frau relativ glaubhaft. Freilich ist hierfür nicht allein das Fehlen von Oberbekleidung verantwortlich, vielmehr sind auch die Wahl der Perücken, die Posen und das Makeup jeweils von großer Bedeutung. Kunsthistorisch sind diese Porträts in der Tradition der Inszenierten Fotografie zu verorten (siehe unten).

⁴ Patrick Eudeline, Le phénomène du travesti dans la Rock Music, in: Kunstmuseum Luzern, Transformer, s.p., 13 Seiten, 2f. Jack Smith wird in fast allen Beiträgen des Sammelbandes Golden Years. Materialien und Positionen zu queerer Subkultur und Avantgarde zwischen 1959 und 1974 als Schlüsselfigur gesehen. Vgl. Diedrich Diederichsen (Hg.), Golden Years. Materialien und Positionen zu queerer Subkultur und Avantgarde zwischen 1959 und 1974, Graz 2006. Zu den Filmen Warhols, für die Ende der sechziger Jahre auch Paul Morrissey als Regisseur wichtig wurde, vgl. Harry Benshoff/Sean Griffin, Queer Images. A History of Gay and Lesbian Film in America, Lanham u. a. 2006, 159–161.

⁵ Vgl. Marc Siegel, Documentary that Dare not Speak its Name. Jack Smith's Flaming Creatures, in: Chris Holmlund/Cynthia Fuchs (Hg.), Between the Sheets, In the Streets. Queer, Lesbian, Gay Documentary, Minneapolis/London 1997, 91–106, 95–96. zu Aufbau und Inhalt des Films.

⁶ Zur großen Bedeutung, die der adäquaten Gestaltung der Augenbrauen von Drag Queens zukam, siehe: Guibert Madonna, 118–119.

Abbildungen 1a–h: Warhol, Andy, Self-Portraits in Drag, 8 Polaroids, je 10,8x8,5 cm, 1981.
© The Andy Warhol Foundation for the VisualArts.Inc. / VBK Wien 2017.

Zur gleichen Zeit, 1980, formierte sich in den USA die Punk-Band *The Dicks*, die bereits auf ihren Plakaten verhieß: „You'll be queer before the last song“ (Abb.2). Die Texte der Band richten sich aggressiv gegen die Diskriminierung Homosexueller, aber auch gegen Rassismus und Polizeigewalt.⁷

Abbildung 2: The Dicks, Plakat We Are Cumming to Shoot, Maße n.b., n.d.aus: Turcotte, Bryan Ray; Miller, Christopher (Hrsg.), Fucked Up + Photocopied, Corte Madera 1999, 172.

Diese ersten Beispiele umreißen das Phänomen des künstlerisch-kreativen Umgangs mit tradierten Geschlechterrollen⁸ beziehungsweise Geschlechterbil-

7 Die Band wurde in Austin, Texas, gegründet. Vgl. Gary Flloyd, The Lies Become Truth, in: Bryan Ray Turcotte/Christopher Miller, (Hg.), Fucked Up + Photocopied, Corte Madera 1999, 172–173. Der Autor war selbst Gründungsmitglied der Band. In diesem Text reflektiert er den Zusammenhang zwischen seiner Homosexualität und dem damaligen Ziel, eine „queer[e] Punk-Band“ zu gründen. Zur Band vgl. auch: Greg Beets, The Dicks, in: The Austin Chronicle. Musicians Register: <http://www.austinchronicle.com/gyrobase/AMDB/Profile?oid=oid:272292> (12. Januar 2010).

8 Der Begriff Geschlechterrolle soll hier den gesellschaftlich-diskursiven Konstruktcharakter von Geschlecht im Sinne des englischen *Gender* bezeichnen. Geschlecht als „[...] soziales

dern. Konkret ist es meine Absicht, im vorliegenden Beitrag zunächst den Umgang mit männlicher Homosexualität und die spielerische Auflösung der Geschlechtergrenzen durch Transvestismus und Cross-Dressing als (sub)kulturelle Phänomene der Musik- und Kunstszene der siebziger Jahre zu betrachten. Anschließend sollen künstlerische Reaktionen auf das feministische Frauen- und Männerbild der Dekade im Blickpunkt stehen. Im Sinne einer kunsthistorischen Analyse wird dabei stets vom visuellen Material ausgegangen, das zugleich als Kunstwerk und als Quelle verstanden wird. Ausgehend vom visuellen Befund wird dann jeweils die Kontextualisierung mit den zeitgenössischen Diskursen zu Homosexualität bzw. Feminismus erfolgen.

Transformer

Ein früher Versuch, den spielerischen Umgang mit Geschlechter**bildern** durch Künstler*innen einer breiteren Öffentlichkeit näher zu bringen, war die Ausstellung „Transformer‘ Aspekte der Travestie“, die Jean-Christoph Ammann 1974 kuratierte.⁹ Im Katalog präsentierte Ammann die Musiker Brian Eno, Mick Jagger, David Bowie und die Gruppen *The Cockettes* und *New York Dolls* – allesamt Männer, die in Frauenkleidern aufraten – als *Drag Queens* (Abb.3).¹⁰ Daneben enthält der Katalog Abbildungen der Werke von Fotokünstler*innen, die mit Hilfe von Kleidung, Makeup, Frisuren, Posen, Gestik und Mimik Kunstfiguren vor der Kamera schufen, deren geschlechtliche Identität mehr oder weniger ambivalent erscheint. Der Transformationsprozess wurde in Form fotografischer Sequenzen festgehalten. Die Ergebnisse erweckten nie wirklich den Eindruck, eine Frau zu sehen – eine Suggestion, die ja auch aufgrund der Präsentation als Bildsequenz gar nicht entstehen konnte. Vielmehr wurde in diesen Arbeiten genau der ambivalente Status der Dargestellten visualisiert. Aufgrund der Arbeit mit dem eigenen Körper, der als Material transformiert wird, und der sequentiell entwickelten Bildnarration, können diese Künstler dem Begriff der *Inszenierten Fotografie* subsumierend zugeordnet werden.¹¹ Im Fall der ge-

Konstrukt und soziales Verhältnis, als Strukturkategorie [...]“, untersuchten primär Feministinnen der „zweiten“ und „dritten Generation“ seit den achtziger Jahren – im Gegensatz zum essentialistischen Geschlechterbegriff des Feminismus der siebziger Jahre. Vgl. dazu Jutta Sommerbauer, Differenzen zwischen Frauen. Zur Positionsbestimmung und Kritik des postmodernen Feminismus, Münster 2003, 21–23, 35.

9 Kunstmuseum Luzern (Hg.), Transformer. Der umfangreiche Katalog mit mehreren hundert Seiten ist nicht paginiert; zudem fehlen jegliche Maßangaben sowie meist auch technische Angaben.

10 Die *New York Dolls* hatten ihren ersten Auftritt im Februar 1972: ebd.

11 Bei diesem Ansatz steht die „offene[n] Fiktionalisierung der eigenen Person“ im Zentrum: Der Künstler ist „Erfinder, Akteur und Produzent in einem“. Vgl. Uwe Schneede, Vorwort,

nannten Ausstellung standen für diese Darstellungsformen unter anderem Fotografien von Jürgen Klauke (*1943), Urs Lüthi (*1947) und Luciano Castelli (*1951). Eine Aufnahme der Serie *Tell Me, who Stole Your Smile* von Urs Lüthi aus dem Jahr 1974 beispielsweise¹² zeigt den Künstler mit leicht in Richtung Kamera gedrehtem Oberkörper, wobei der Kopf fast frontal auf die Kamera gerichtet ist (Abb.4). Der linke Arm ist locker in die Hüfte gestemmt. Lüthi trägt ein schwarzes Oberteil, eine schwarze Federboa, Armreifen und eine dünne Kette mit einer Art Zahn oder Knochen als Anhänger. Die schulterlangen Haare fallen locker. Die Augenbrauen sind stark geschminkt, ebenso scheint der Künstler Wimperntusche zu tragen und die Lidstriche nachgefahren zu haben. Auch die Lippen wirken aufgrund ihrer intensiven Farbigkeit und des Glanzes geschminkt.

Abbildung 3: Zwei der Cockettes, n.d. aus: Kunstmuseum Luzern (Hg.), „Transformer“. Aspekte der Travestie. Publikation zur gleichnamigen Ausstellung im Kunstmuseum Luzern vom 17. März bis 15. April 1974; u.a, Luzern 1974, s.p.

in: derselbe (Hg.), Gegenwärtig. Selbst. Inszeniert. Publikation aus Anlass der gleichnamigen Ausstellung in der Hamburger Kunsthalle vom 28. November 2004 bis 27. Februar 2005, Hamburg 2004, 5–7, 5.

12 *Tell Me, who Stole Your Smile*, 1974. 8 Abzüge auf Leinwand; keine Maßangaben, in: Kunstmuseum Luzern (Hg.), Transformer, n.p.

Abbildung 4: Lüthi, Urs, Tell Me, who stole Your Smile, Maße n.b., 1974 aus: Kunstmuseum Luzern (Hg.), „Transformer“. Aspekte der Travestie. Publikation zur gleichnamigen Ausstellung im Kunstmuseum Luzern vom 17. März bis 15. April 1974; u.a, Luzern 1974, s.p.

Abbildung 5: Salomé, Selbst, Kunstharz/Nessel, 120x100 cm, 1974. Es ist nicht sicher, dass es sich hier um das Gemälde handelt, das bei der Eröffnungsausstellung gezeigt wurde. Aufgrund der überlieferten Beschreibung, des Titels sowie der Datierung erscheint dies jedoch sehr wahrscheinlich. © VBK, Wien 2017.

Abbildung 6: Salomé, 12 Stunden Schaufenster-Performance, Galerie Petersen, 1977. © VBK, Wien 2017.

Abbildung 7: Salomé, Fuck I, Acryl/Lwd., 160x210 cm, 1977. © VBK, Wien 2017.

Abbildung 8: Klauke, Jürgen, Transformer, Farbabzug, 120x100 cm, 1973. © VBK, Wien 2017.

Der ebenfalls in der Ausstellung vertretene Luciano Castelli gründete 1979 mit seinem damaligen Lebensgefährten, *Salomé* (*1954), in Berlin die Band *Geile Tiere*. Ein Jahr später erschien der gleichnamige Song, dessen Text primär aus der Zeile „Alle sind wir geile Tiere, nur vom Vögeln wird gequatscht“ besteht. Die Beiden traten in hautengen Lederhosen, mit Strapsen und Lederstiefeln oder, seltener, als Transvestiten verkleidet auf.¹³ Bereits an der Berliner Hochschule für Angewandte Kunst hatte *Salomé* einer Gruppierung angehört, die provokant geschminkt und in Frauenkleidern eine „Tuntenfraktion“ bildete, deren Mitglieder sich weibliche Pseudonyme gaben.¹⁴ *Salomé* themisierte

13 Vgl. Stephan Schmidt-Wulffen, Alles in allem – Panorama wilder Malerei, in: Verein der Freunde und Förderer des Hessischen Landesmuseums in Darmstadt (Hg.), *Tiefe Blicke. Kunst der achtziger Jahre aus der Bundesrepublik Deutschland, der DDR, Österreich und der Schweiz*. Publikation anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im Hessischen Landesmuseum, Darmstadt/Köln 1985, 17–95, 44. Ein Teil des Songs ist online abrufbar: <http://www.salomeberlin.com/salome.htm> (02.12.2011). Hier finden sich auch zahlreiche Abbildungen von Auftritten der Band, die die Kleidung der Künstler dokumentieren.

14 Vgl. Schmidt-Wulffen, Alles, 34–35. *Salomé* und Rolf von Bergmann waren auch Mitglieder

seine Homosexualität nicht nur in seinem öffentlichen Auftreten und in seinen Gemälden. 1977 zeigte er das Gemälde *Selbst* (Abb.5) bei der Eröffnungsausstellung der Künstlerselbsthilfegalerie am Moritzplatz, auf dem er sich „[...] als Frau im dünnen Blüschen, mit geschminkten Lippen und Damenhat“ darstellte.¹⁵ Im selben Jahr präsentierte er sich im Rahmen einer Schaufenster-Performance nur mit schwarzen Strümpfen und Strapsen – oder einem Slip – sowie einer schwarzen Augenbinde auf einer Satindecke; im Vordergrund sind Pumps arrangiert (Abb.6). In diesem Jahr entstand auch das Gemälde *Fuck 1* (Abb.7), das wohl den Künstler nackt auf einem rot bezogenen Bett liegend zeigt. Er trägt eine schwarze Gesichtsmaske sowie einen kleinen goldenen Ring im linken Ohr und fasst sich mit der rechten Hand an sein Gesäß. Der Gesichtsmaske kommt hierbei geradezu eine Schlüsselfunktion zu, denn sie verhindert eine eindeutige Identifikation des Mannes. Umgekehrt ist sie so schmal, dass, wer den Künstler von anderen (Selbst)Darstellungen kennt, ihn auch hier erkennen wird können. Dabei besteht freilich immer die Gefahr einer Projektion: Weil man den Künstler kennt und um seine offensive Thematisierung der eigenen Homosexualität weiß, wird man die Figur als Salomé identifizieren: „Nur wer mich kennt, der wird mich hier erkennen“ – diese Aussage, die Hegel unter ein Selbstporträt gesetzt hat,¹⁶ muss angesichts der Inszenierungsstrategien des künstlerischen Selbst in den 1970er Jahren geradezu umgedreht werden: Kennen heißt nicht unbedingt Erkennen und Erkennen führt nicht unbedingt zur Erkenntnis. Hierfür ist vielmehr eine Reflexion über die Intention der künstlerischen Darstellung des Selbst nötig, die, neben der Berücksichtigung zeitgenössischer Diskurse, auch die eigene Verortung mit einschließt, wie auch die folgende Arbeit belegt.

Mit der gleichen Geste, wie sie auf *Fuck 1* dargestellt ist, zeigt eine Aufnahme der mehrteiligen Farbfotoarbeit *Transformer* aus dem Jahr 1973 Jürgen Klauke: Er trägt rote Stiefel, eine rote Lederhose und eine ebenfalls rote Lederjacke sowie eine Pelzstola in derselben Farbe und reckt sein Gesäß in Richtung Kamera. Mit der linken Hand fasst er sich an das Gesäß; auch die Rechte greift, zwischen den Beinen, dorthin (Abb.8). Dort ist ein quadratisches weißes Stoffstück aufgebracht, das in der Mitte zwei lange weiße „Schamlippen“ aufweist, die innen rosa gefärbt sind. Der Künstler scheint den Betrachter zur Penetration aufzufordern. Neben dem Geschlechtertausch wird hier zugleich auf schwule Sexpraktiken

einer „Transformer-Company“, die 1977/78 in einem Berliner Nachtclub auftraten: ebd., 35–36.

15 Schmidt-Wulffen, Alles, 35. Die Galerie am Moritzplatz in Berlin-Kreuzberg eröffnete 1977. Zunächst trugen zehn Künstler die Galerie und das angeschlossene Atelier; nach einem Jahr waren noch Salomé, Fetting, Middendorf, Schepers und Jud übrig; hinzu kam Bernd Zimmer: ebd., 34–35, 38–39, 41–42.

16 Zitiert nach: Olaf Breidbach, Bilder des Wissens. Zur Kulturgeschichte der wissenschaftlichen Wahrnehmung, München 2005, 109.

angespielt. Klauke karikiert die zeitgenössischen Phänomene des Transvestismus und der Selbstinszenierung Homosexueller. Zugleich spielt er mit den Betrachter*innen, die er mit seiner aufreizenden Pose sexuell stimulieren zu suchen scheint, wobei er freilich scheinbar einen männlichen homosexuellen Betrachter voraussetzt. Das Betrachten der Bilder hat also das Potential, zur Reflexion über die eigene sexuelle Orientierung führen zu können.

Das karikierende Werk Klaukes zeigt, dass keineswegs alle der bislang erwähnten Künstler offen homo- oder bisexuell waren, wobei es sich retrospektiv im Einzelfall als schwierig erweist, die Grenzen zwischen Transvestismus und Cross-Dressing klar zu ziehen. Vor allem aber stellt die Arbeit Klaukes einen weiteren Beleg für die zeitgenössische Relevanz von Fragen geschlechtlicher Identität und sexueller Orientierung dar – denn nur Relevantes wird karikiert. Diese vehemente Beschäftigung dieser Themen muss im Kontext homosexueller „Befreiungs-“ und Gleichberechtigungsbewegungen in Deutschland, Westeuropa und den USA gesehen werden, in denen sich ein offensiver politischer Aktivismus und der kreativ-„spielerische“¹⁷ Umgang mit Geschlecht als gesellschaftlichem Konstrukt, das zu weiten Teilen auf Äußerlichkeiten basiert, häufig vermischten. Homosexuelle gingen nun lautstark an die Öffentlichkeit, forderten ein Ende ihrer Kriminalisierung und gesellschaftlichen Tabuisierung.¹⁸

17 Der Soziologe Benjamin Shepard hält „Spiel“ (play) für einen Schlüsselbegriff zum Verständnis der performativen Formen des Widerstands und der Identitätsbildung von Homosexuellen in den USA der sechziger und siebziger Jahre und darüber hinaus: Benjamin Shepard, Queer Political Performance and Protest, Play, Pleasure and Social Movement, New York/London 2010, 1, 11–20. Auf die spielerische Dimension des Transvestismus als Unterwanderung tradierter Geschlechterbilder geht auch die Literatur- und Kulturwissenschaftlerin Marjorie Garber ein: Marjorie Garber, Vested Interests. Cross-Dressing & Cultural Anxiety, London/New York 1992, 147–152.

18 Die „Emanzipationsbewegung“ (männlicher) Homosexueller verlief in den USA grundsätzlich ähnlich wie in Deutschland. Als Ausgangspunkt für offensive Selbstidentifikationen und Gruppenbildungen gelten gemeinhin die „Stonewall Riots“, deren Auslöser die Polizeikontrolle einer New Yorker Homosexuellenbar, dem Stonewall Inn im Juni 1969 war. Dabei kam es zu Tätilichkeiten, die in den folgenden Tagen weiter eskalierten. Über dieses Ereignis wurde in den Medien ausführlich berichtet, wodurch die (rechtliche) Situation männlicher Homosexueller in den Blickpunkt der Öffentlichkeit geriet. Darüber hinaus formierten sich nun politisch aktive Selbsthilfegruppen, wie die *Gay Liberation Front* und es erschienen spezielle Zeitungen und Zeitschriften: Benshoff, Queer, 130–131, 154–158 zu den „Stonewall Riots“ und deren Folgen. Die rechtliche Grundlage der Verfolgung männlicher Homosexueller in den Vereinigten Staaten war – und ist es in einigen Staaten bis heute noch – der Tatbestand der *Sodomie*. Unter Sodomie wird jede Art oralen und analen Verkehrs subsumiert. Seit Beginn der sechziger Jahre schafften einzelne Staaten diese Gesetze ab; 2003 hatten noch vierzehn der fünfzig Staaten Sodomie-Gesetze. Vgl. Jason Pierceson, Courts, Liberalism, and Rights. Gay Law and Politics in the United States and Canada, Philadelphia 2005, 62–103. In Deutschland wurde Homosexualität nach dem §175 verfolgt, der bereits seit der Gründung des Deutschen Kaiserreiches 1871 galt und erst 1994 abgeschafft wurde. Zur weiteren Modifikation des Paragraphen bis Ende der achtziger Jahre, und zu den diversen

Ähnlich wie, und zu Teilen verbündet mit, Feministinnen, organisierten sich Homosexuelle in der BRD in Gruppierungen, eröffneten Schwulencafés oder Buchläden als Treffpunkte, gaben Zeitschriften heraus oder gründeten einen eigenen Verlag – *rosa Winkel*. West-Berlin hatte dabei ein gewisses Pramat, insbesondere im Bereich homosexueller Subkulturen, in denen das lustvoll-spielerische Zelbrieren der eigenen Homosexualität (wieder) in den öffentlichen Raum eingeschrieben wurde.¹⁹ Kurz gesagt: In den siebziger Jahren etablierte sich eine homosexuelle Gegen- oder Subkultur, die zur Verfestigung von „Gegen-Identität“ im Sinne Jan Assmanns führte.²⁰ Identität wird hier durch Alterität erzeugt. Ein Teil der männlichen Homosexuellen verstärkte die real existierende Ausgrenzungen selbst, indem sie sich offensiv als „Tunten“ inszenierten – wobei dies von der Mehrheit der Homosexuellen abgelehnt wurden, die sich im Alltag um größtmögliche Anpassung und das Verbergen ihrer sexuellen Orientierung bemühten. Beide Male handelte es sich letztlich um soziokulturelle Positionierungen, die Homosexualität im Sinne einer „devianten“ Lebensweise affirmierten.²¹

Jürgen Klaukes Werk zeichnet demgegenüber ein ironisch-persiflierender Zugriff aus, der freilich ein stark ausgeprägtes Provokationspotential aufweist. Im Oeuvre Martin Kippenbergers (*1953–1997) hingegen finden sich lustvollerheitere Persiflagen auf den zeitgenössischen Transvestismus von Kreativen ebenso wie auf den Feminismus. Kippenberger verfolgte dabei offensichtlich

Bemühungen zu dessen Abschaffung, siehe: Christian Schäfer, „Widernatürliche Unzucht“ (§§175, 175a, 175b, 182a.F. StGB). Reformdiskussion und Gesetzgebung seit 1945, Berlin 2006.

19 Für eine Chronologie der Schwulenbewegung in Deutschland, mit Nennung wichtiger Gruppierungen, Filme, Bücher, Zeitschriften und Debatten, siehe: Michael Holy, Einige Daten zur zweiten deutschen Homosexuellenbewegung (1969–1983), in: Willi Frieling (Hg.), Schwule Regungen – schwule Begegnungen, Berlin 1985, 183–200. Siehe auch: Dietmar Kreutzer, Chronik der Schwulen – Die siebziger Jahre. Demos, Sex und Village People, Hamburg 2007. Derselbe, Chronik der Schwulen. Die achtziger Jahre. Muskeln, Aids und Arbeitskreise, Hamburg 2008.

20 Vgl. Jan Assmann, Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen, München 2005, 134.

21 1973 hatte der Spiegel, aus Anlass der geplanten Reform des §175, dem Thema eine Titelgeschichte gewidmet. Basis des Artikels ist die Studie der Soziologen Martin Dannecker und Reimut Reiche, die im Auftrag des Hamburger Instituts für Sexualforschung einen Fragebogen entwickelten, von dem sie 789 Exemplare, primär von Studierenden, auswerten konnten. Es zeigte sich, dass die Mehrheit der männlichen Homosexuellen „Tunten“ heftig ablehnte und sich gegenüber diesen abgrenzte. Stattdessen bemühten sich die meisten um „Angepasstheit“ in der Öffentlichkeit, vor allem im Berufsleben. Nur in speziellen Bars und Clubs würden sie sich anders verhalten, ihre: o. A.A., Bekannt, daß Ihr anders seid, in: Der Spiegel (1973/Nr. 11), 45–49. Siehe auch: Martin Dannecker/Helmut Reiche, Nur als Kranke toleriert, in: ebd., 50. Die Autoren plädieren darin für einen offenen Umgang mit Homosexualität, als einziges Mittel zur Normalisierung von Homosexualität in der Gesellschaft.

die Strategie, die realen Beschränkungen in Kunst und Alltagswelt durch Zu- spitzung ins Absurde offen zu legen, wobei er nicht davor zurückschreckte, mit dem eigenen Körper, mit der eigenen „Persona“ zu arbeiten, wobei ihm zu- gutekam, dass er ein Meister der Verkleidung war: Ein Schwarzweißabzug zeigt den Oberkörper einer Frau, die ein schwarzes, Schulterfreies Kleid mit einem leicht v-förmig geschnittenen Ausschnitt trägt (Abb.9). Der Kontrast zwischen dem schwarzen Kleid und der hellen Haut wird durch die seitliche Lichtfüh- rung von rechts oben verstärkt. Dadurch sind zudem der Hals und die linke Gesichtshälfte stark verschattet, während die rechte Gesichtspartie angestrahlt wird. Deutlich treten dort die ausgeprägten Wangenknochen zutage, die eventuell noch mit Makeup betont wurden; klar erkennbar sind auch die breiten, schwarz nachgezogenen Wimpern und der Lidstrich, der über die Augenwinkel hinaus verlängert ist. Der Blick ist starr seitlich nach rechts aus dem Bild hinaus gerichtet, die Haare ins Gesicht gekämmt und mit Wasser oder Haarlack zum Glänzen gebracht. Die Frau, die hier abgebildet ist, ist Kippenberger. Diese Aufnahme entstand wohl im Rahmen der Erstellung der Einladungskarte zu einer Modenschau von Claudia Skoda, die im Oktober 1976 in der Dachgeschoßwohnung der Modedesignerin stattfand.²² Das Motiv zitiert die Spielkarte Dame: Während die eine Seite Kippenberger als „Dame“ zeigt, ist gegenüber Claudia Skoda abgebildet (Abb.10). Dabei ist das Aussehen der beiden Dargestellten bis zur Ununterscheidbarkeit aneinander angegli- chen, erst bei genauerer Betrachtung werden die Differenzen ersichtlich: die größere Nase Kippenbergers, sein ausgeprägteres Schlüsselbein und die grö- ßeren Ohren. Im Unterschied zur gerade erwähnten Fotografie tragen beide als „weiblich“ ausgestaltete Figuren Schmuck: eine Perlenkette, die in mehreren Reihen eng am Hals anliegt, sowie auffälligen Ohrschmuck in Form zweier annähernd würfelförmiger Objekte, die mit schmalen Ketten am Ohr befestigt sind.

Ungefähr zur gleichen Zeit entstand eine Serie von dreißig SW-Kleinbildfoto- grafien, die Kippenberger als Aktmodell zeigen. Die Aufnahmen wurden of- fensichtlich in einer hohen Altbauwohnung mit Parkettboden und holzvertäfelten Wänden gemacht. Das Licht kommt immer von der linken Seite, ungefähr von der Höhe der Kamera. Auf einem der beiden hier gezeigten Abzüge insze- niert sich Kippenberger auf einem Armlehnstuhl, über den eine Decke gebreitet ist. Er sitzt seitlich, der Oberkörper ist stark nach hinten zurückgelehnt, die Beine sind übereinandergeschlagen. Der Künstler trägt dunkle, zweifarbig

22 Zdenek Felix, Kippenbergers wiederentdeckte Performance, in: Petra Wenzel/Werner Lip- pert (Hg.), Martin Kippenberger. Eine Boden-Collage für Claudia Skoda 1976. Publikation anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im NRW-Forum Kultur und Wirtschaft, Düssel- dorf, vom 29. Januar bis 10. Februar 2005, Düsseldorf 2005, 34–39, 35–38.

Lackschuhe – so genannte Budapester oder Brogues – und einen dunklen Slip. Auf dem Boden steht eine verchromte, zylindrische Kaffeekanne. In der linken Hand hält er eine Zigarette, mit der rechten greift er sich an das Gesäß. Kippenberger blickt dabei aus den Augenwinkeln in Richtung Kamera (Abb.11a). Auf der zweiten Aufnahme befindet sich der Körper hinter dem Sitzmöbel (Abb.11b). Der Kopf steht knapp über der Rückenlehne hervor und ist leicht nach links geneigt an die Schulter angelehnt; der linke Arm ist v-förmig über die Rückenlehne gelegt; das rechte Bein verläuft auf der Höhe der Oberkante der Rückenlehne parallel zum Boden, nur leicht unterhalb des Kopfes. Kippenberger blickt seitlich aus dem Bild. Auf der Sitzfläche des Stuhles ist das Modell eines amerikanischen „Straßenkreuzers“ der fünfziger Jahre positioniert. Aus dieser Zeit existieren dreißig weitere SW-Fotos, die den Künstler beim Strip auf einem Kaminofen zeigen, der sich in der Raumecke wohl derselben Altbauwohnung befindet. Es ist möglich, dass beide Fotoserien zusammengehören.²³ Dann würde es sich um eine umfangreiche Serie handeln, auf die nach dem Strip das Posieren als Aktmodell folgt. Im vorliegenden Kontext ist die Erkenntnis, dass die ästhetische Inszenierung der Aufnahmen stets durch Details ironisch gebrochen wird, von zentraler Bedeutung – bei den Stuhl-Aufnahmen etwa durch die weißen Sportsocken, die überhaupt nicht zu den eleganten Schuhen passen.

Sowohl die Aktaufnahmen als auch die Einladungskarte persiflieren zugleich die hochgradig ästhetisierten Mode- und Aktfotografien Helmut Newtons (1920–2004)²⁴ wie den zeitgenössischen Transvestismus von bildenden Künstlern und Musikern, der zu Teilen mit einem offensiven „Bekenntnis“ zur Homosexualität verbunden war. Bei seinen Werken handelt es sich gewissermaßen um Meta-Persiflagen, die sich zugleich auf ein aktuelles gesellschaftlich-relevantes Themenfeld und auf künstlerische Auseinandersetzungen mit selbigem beziehen. Auf spielerische Weise macht er den Oberflächencharakter von Geschlechter-Rollenbildern ebenso deutlich wie die Skurrilität der Beiträge einiger Künstler.

Der kleine Unterschied

Zum adäquaten Verständnis der künstlerischen Beiträge ist ein kurzer Blick auf feministische Tendenzen der 1970er Jahre, vor allem auf den radikalen bzw. Differenz-Feminismus, nötig. Zugespitzt gesagt lautete die Frage damals, ob

23 Die Serien sind nicht datiert, aber beide im Estate Martin Kippenberger der Zeit bis 1981 zugeordnet. Der Abgleich mit anderen Fotos, die Kippenberger zeigen, legt nahe, dass die Aufnahmen von der zweiten Hälfte der siebziger Jahre bis kurz nach 1980 entstanden sein müssen.

24 Siehe z. B.: Jane Newton/ Walter Keller (Hgg.), Helmut Newton. Pages from the Glossies. Facsimiles 1956–1998, Zürich; Berlin; New York 1998.

Frau und Mann nun gleich seien und „geschwisterlich zueinander finden“ sollten oder ob die „Differenz“ zwischen den Geschlechtern zu betonen sei.²⁵ Vor dem Hintergrund einer kurzen Skizze des radikalen und des Differenz-Feminismus werden dann Arbeiten von Sigmar Polke und Martin Kippenberger vorgestellt, die zu jener Zeit den biologischen Geschlechterunterschied auf ihre eigene Weise thematisierten, wobei diese Arbeiten als ironisch-reflektierte, provokative Beiträge zum zeitgenössischen Geschlechterdiskurs interpretiert werden.

Vertreterinnen des radikalen Feminismus in Deutschland, wie Alice Schwarzer, kritisierten die Verschleierung der gesellschaftlichen Relevanz von Geschlecht als Differenzkategorie.²⁶ Schwarzer berief sich dabei auf Shulamith Firestones 1970 erschienenes Buch *The Dialectic of Sex. The Case for Feminist Revolution*²⁷ (New York 1970), die darin die „Beseitigung des Geschlechtsunterschieds“ in Fortsetzung der sozialistischen „Aufhebung der Klassenunterschiede“ postulierte. Firestones Ausführungen bildeten eine wichtige Basis des radikalen Feminismus der siebziger Jahre. Ihrer These zufolge bestimme die Struktur der „biologischen Familie“ die Machtverhältnisse zwischen Männern und Frauen als „Sexklassen“. Die Frau könne sich nur aus ihrer Unterdrückung befreien, wenn neue Wege der menschlichen Reproduktion gefunden und genutzt würden.²⁸

25 Einführend: Axel Schildt/Detlef Siegfried, Deutsche Kulturgeschichte. Die Bundesrepublik 1945 bis zur Gegenwart, München 2009, 381f.; Brigitte Rauschenbach, Gleichheit, Differenz, Freiheit? Bewusstseinsweisen im Feminismus nach 1968, 2008. Der Aufsatz ist online abrufbar: http://web.fu-berlin.de/gpo/b_rauschenbach.htm (5.12.2011), 4 für das Zitat nach Simone de Beauvoir, Das andere Geschlecht. Sitte und Sexus der Frau, Reinbek bei Hamburg 1991 (1949 im französischen Original), 675, 681. Im Falle des Differenz-Feminismus erhält Weiblichkeit den Status einer „Projektidentität“, das heißt einer Identität, die das Ziel hat, die „Transformation der gesamten Gesellschaftsstruktur“ zu erreichen. Zur Definition von Projektidentität siehe: Manuel Castells, Das Informationszeitalter. Die Macht der Identität, 3 Bände, Bd. 2, Opladen 2002, 10.

26 Alice Schwarzer, Der ‚kleine Unterschied‘ und seine großen Folgen. Frauen über sich – Beginn einer Befreiung, Frankfurt am Main 1976⁷ (ebd. 1975), 207 für die Zitate aus Firestones Buch.

27 Deutsche Ausgabe: Shulamith Firestone, Frauenbefreiung und sexuelle Revolution, Frankfurt am Main 1975.

28 Firestone modifizierte marxistisch-sozialistische Gesellschaftsmodelle dahingehend, dass nicht die Produktionsbedingungen die gesellschaftliche Machtverteilung, sondern die Struktur der „biologischen Familie“ die „[...] Machtverhältnisse zwischen Männern und Frauen als ‚Sexklassen‘ [...]“ bestimme. Die Frau könne sich nur aus ihrer Unterdrückung befreien, wenn neue Wege der menschlichen Reproduktion gefunden und genutzt würden. Damit legte Firestone die Basis für den radikalen Feminismus der siebziger Jahre, „[...] der die patriarchale Organisation von Sexualität und Reproduktion zum primären Bezugspunkt feministischer Kritik erklärt [...]“: Elisabeth List, Denkverhältnisse. Feminismus als Kritik, in: dieselbe/Herlinde Studer (Hgg.), Denkverhältnisse. Feminismus und Kritik, Frankfurt am Main 1989, 7–36, 20–21, 16. Allgemein zu Gemeinsamkeiten und Differenzen der Linken

Im Differenz-Feminismus, der sich zu einer wichtigen Strömung innerhalb des *second wave feminism* entwickelte, wurde nicht mehr die „Beseitigung des Geschlechtsunterschieds“ gefordert, sondern dieser betont: Frauen müssten sich zu ihrer weiblichen Identität bekennen und versuchen, die Gesellschaft mit weiblichen Werten zu transformieren, denn wo die „patriarchale Kultur“ aufgrund der tendenziell aggressiven Sexualität und des Egoismus der Männer zu Gewalt und Krieg führe, könne eine fürsorglich-mütterliche Kultur „[...] vielleicht die einzige Rettung für diesen Planeten sein“.²⁹ Hierbei wird ein biologisch-essentialistisches Geschlechterverständnis vertreten, das das biologische Geschlecht mit der Zuschreibung bestimmter Charaktereigenschaften verbindet und es auf diese Weise zur Basis personaler und kollektiver Identität erklärt.³⁰ Selbst wenn dies beim radikalen Feminismus in der Tradition Firestones nicht der Fall ist, kommt auch dort der Sexualität und dem biologischen Geschlechterunterschied eine zentrale Bedeutung zu.

und der Frauenbewegung in Deutschland, vom Ende der siebziger bis Ende der achtziger Jahre, siehe: Gunhild Schöller, Feminismus und linke Politik, Berlin 1986² (ebd. 1985).

29 List, Denkverhältnisse, 16, 20–22; Claudia Pinl, Vom kleinen zum großen Unterschied. „Geschlechterdifferenz“ und konservative Wende im Feminismus, Hamburg 1993; Rauschenbach, Gleichheit, 5–6.

30 List, Denkverhältnisse, 16–17, 20–21.

Abbildung 9: [Kippenberger als Frau], n.d., 13x18 cm. Wohl im Zusammenhang mit der Einladungskarte 1976 entstanden. © Estate Martin Kippenberger, Galerie Gisela Capitain, Cologne.

Abbildung 10: Einladungskarte für eine Modenschau Claudia Skodas im Oktober 1976. Martin Kippenberger und Claudia Skoda, Maße nicht bekannt. © Estate Martin Kippenberger, Galerie Gisela Capitain, Cologne.

Abbildung 11a: Martin Kippenberger, SW-Abzüge, je ca. 15x10 cm, n.d., im Nachlass dem Jahr 1981 zugeordnet. © Estate Martin Kippenberger, Galerie Gisela Capitain, Cologne.

Abbildung 11b: Martin Kippenberger, SW-Abzüge, je ca. 15x10 cm, n.d., im Nachlass dem Jahr 1981 zugeordnet. © Estate Martin Kippenberger, Galerie Gisela Capitain, Cologne.

Abbildung 12: Abbildung aus: Kippenberger, Martin, Frauen, Berlin 1980, Seitenmaß: 17x 11,8 cm, s.p.

Deutlich ins Bild gesetzt werden Geschlechtlichkeit und Sexualität in Kippenbergers Buch *Frauen*, das 1980 erschien.³¹ Es enthält 114 SW-Abbildungen, die den Charakter von Schnappschüssen haben. Sie zeigen Frauen aus dem Umfeld des Künstlers, aber auch Kindheitsfotos und Zeitungsausschnitte. Auf einigen der Fotografien ist Kippenberger zusammen mit Frauen abgebildet, wobei die zu Teilen große Nähe zumindest den Eindruck erzeugt, es würde sich um intime Beziehungen handeln. Der Künstler inszeniert sich als Frauenschwarm mit wechselnden Partnerinnen und durch die Rekontextualisierung von Kindheitsaufnahmen auch als Mann, der von Kindheit an von Frauen umgeben war. Die sexuelle Dimension des Buches macht eine Abbildung besonders deutlich. Diese zeigt den nackten Unterkörper eines liegenden Mannes; gegenüber liegt eine ebenfalls nackte Frau, die eine Zigarette raucht. Die Aufnahme ist aus der Perspektive des Mannes aufgenommen (Abb.12), wodurch der Penis prominent im Vordergrund abgebildet ist.

Mit diesem Buch provozierte der Künstler Feministinnen gleich auf mehrfache Weise: dadurch, dass er sich als „Sexist“ und „Chauvi“³² inszenierte und

31 Martin Kippenberger, Frauen, Berlin 1980.

32 Der Sexismus-Vorwurf und die pauschale Verurteilung von Männern als Chauvinisten bzw. „Chauvis“ gehörte zum Standardrepertoire linker Feministinnen der siebziger Jahre: Andreas Schneider, Irritierte Geschlechterbeziehungen. Reaktionen linker Männer auf die fe-

sich dabei auch Aufnahmen von Frauen bediente, die sich in das Genre der Erotikfotografie einreihen lassen; dadurch, dass er körperliche Geschlechterdifferenzen so prominent ins Bild setzte, und dadurch, dass er das Buch bei Merve verlegen ließ – einem Berliner Verlag, der nicht zuletzt auf feministische Literatur spezialisiert war und Frauenbuchhandlungen belieferte. Bei Merve erschienen etwa unter anderem die Schriften von Luce Irigaray in deutscher Übersetzung, die mit marxistisch-psychanalytischer Kritik an hegemonialen Männlichkeitskonzepten aufhorchen ließ.³³ Kippenberger hingegen bediente sich einer visuellen Argumentation, in der „die Frau“ aus männlicher Perspektive nicht als Unterdrückte, sondern explizit als „begehrte Schönheit“ und „willige Sexpartnerin“ erscheint. Bei den von Merve belieferten Frauenbuchhandlungen führte dieses Buch zum Protest und zur Verweigerung seiner Abnahme.³⁴

Eine prominent platzierte Aufnahme eines Penis enthält auch die Publikation *Vom Eindruck zum Ausdruck. $\frac{1}{4}$ Jahrhundert Kippenberger*, die ein Jahr vor *Frauen* erschien.³⁵ Die Aufnahme zeigt den Unterkörper eines Mannes mit heruntergelassener Hose (Abb.13), der mit einem Maßband seinen Penis misst. Erneut ist der Mann nicht als Subjekt identifizierbar, erneut wird suggeriert, dass es sich um Kippenberger handelt, der hier – dem Titel entsprechend – bei pubertärer Masturbation abgebildet ist. In der Tat handelt es sich bei beiden Abbildungen wohl um einen ironischen Rekurs auf Alice Schwarzers 1975 erstmals publizierten Bestseller *Der ‚kleine Unterschied‘ und seine großen Folgen*.³⁶ Schwarzer betont darin den zentralen Stellenwert der Sexualität für die „Frauenfrage: Sexualität ist zugleich Spiegel und Instrument der Unterdrückung der Frauen in allen Lebensbereichen. [...] Hier steht das Fundament der

ministische Herausforderung in der Bundesrepublik der siebziger Jahre. Beitrag zur 5. AIM-Gender-Tagung ‚Männer in Beziehungen‘ in Stuttgart-Hohenheim vom 13. bis 15. Dezember 2007: <http://www.ruendal.de/aim/tagung07/pdfs/schneider.pdf> (29. 11. 2011), 7.

33 Von L. Irigaray erschienen unter anderem die folgenden beiden Bücher bei Merve: Waren, Körper, Sprache Der ver-rückte Diskurs der Frauen, Berlin 1976; Das Geschlecht das nicht eins ist, Berlin 1979. Insgesamt betont Irigaray in ihren Schriften die Differenz von Männern und Frauen, ausgehend vom „kleinen Unterschied“: Kultur, Gesellschaft und Wissenschaft seien bisher durch die männliche Perspektive geprägt, die universalen Geltungsanspruch habe. Erst, wenn die bislang „verdrängte Weiblichkeit“ ihr Recht erhalte, sei eine neue, bessere Gesellschaft möglich. Einführend zu Irigaray siehe: Pinl, Unterschied, 15–22.

34 Berlin: Ping-Pong auf der Hochebene von Tibet. Aus einem Gespräch von Ulli Dörrie und Hans-Christian Dany mit Peter Gente und Heidi Paris, geführt am 6. Oktober 1997 in Berlin: <http://www.nadir.org/nadir/aktuell/2002/10/10/12604.html> (5. 12. 2011). Siehe dort auch zur Gründungsgeschichte des Verlages in den siebziger Jahren und dem Verlagsprogramm der Anfangszeit. Peter Gente war Mitbegründer und, zusammen mit Heidi Paris, langjähriger Leiter des Verlages.

35 Martin Kippenberger, *Vom Eindruck zum Ausdruck. $\frac{1}{4}$ Jahrhundert Kippenberger*, Berlin/Paris 1979.

36 Schwarzer, Unterschied.

männlichen Macht und der weiblichen Ohnmacht.“³⁷ Auf Basis einer Reihe von Gesprächen mit Frauen über deren Diskriminierungserfahrungen in heterosexuellen Beziehungen, zieht Schwarzer am Ende ihr Resümee über „Die Funktion der Sexualität bei der Unterdrückung“ der Frauen, deren Fundament der „kleine Unterschied“ sei.³⁸ Für diesen liefert die Autorin genaue Maßangaben: „Im schlaffen Zustand, so versichern die Experten, acht bis neun Zentimeter, im erigierten sechs bis acht Zentimeter mehr“.³⁹ Während Schwarzer die Abschaffung des „kleinen Unterschieds“ forderte, setzte Kippenberger diesen und seine Vermessung provokant ins Bild.

Schwarzer selbst bedient sich am Beginn ihres Resümeees, unmittelbar bevor sie mit den statistischen Größenangaben aufwartet, der Abbildung einer Werbeannonce für Herrenslips als „Aufhänger“: „Soviel Freiheit wie nötig, soviel Mann wie möglich. HOMIX – der Slip“. Darunter ist eine Abbildung des knappen Slips an einem jungen, schlanken Mann zu sehen, von dem nur der Hüftbereich dargestellt ist (Abb.14). Schwarzer geht auf diese Annonce nur im Sinne eines Ausdrucks einer ihrem Verständnis nach „potenzwütigen Männergesellschaft“ ein.⁴⁰ Die gleiche Anzeige integrierte Sigmar Polke in die von ihm gestaltete Publikation *Day by Day...they take some brain away*, die 1975 erschien.⁴¹ Darin werden Geschlechterklischees primär in visueller Form vorgeführt: Ein Teil der Seiten zeigt ausschließlich Männer, ein Teil ausschließlich Frauen und ein dritter enthält Abbildungen von Frauen und Männern. Die Vorlagen sind der Presse entnommen. Arrangiert wurden die Abbildungen in Form von Collagen, die Polke teils noch mit Zeichnungen ergänzte. Das Ergebnis ist eine dadaistisch anmutende Publikation, in der sich aus denkbar heterogenen Vorlagen neue inhaltliche Verbindungen ergeben.⁴² So zeigt eine Seite (Abb.15)

37 Ebd., 7. Zur Zentralität der Sexualität im linksfeministischen Diskurs der siebziger Jahre siehe auch: Schneider, Geschlechterbeziehungen, 4–7.

38 Schwarzer, Unterschied, 177–209. Schwarzer geht es letztlich darum, dass das Geschlecht keine Bedeutung mehr für die gesellschaftliche Stellung haben solle. Radikalfeministisch fordert sie mit Firestone die „Beseitigung des Geschlechtsunterschieds“ in Fortsetzung der sozialistischen „Aufhebung der Klassenunterschiede“: ebd., 207.

39 Ebd., 178.

40 Ebd., 177.

41 Sigmar Polke, *Day by Day...they take some brain away*, o.O. 1975. Es handelt sich um eine Künstlerzeitung, die als Ausstellungskatalog zugleich Polkes Beitrag als Preisträger der XIII. Kunstbiennale von São Paulo von 1975 war. Die Zeitung besteht aus 28 Seiten lose gefalteter Blätter, die von einer gelben Banderole zusammengehalten werden. Offsetdruck, vierfarbig, 41,7x29,6 cm. Auflage: 800 Exemplare. Vgl. Jürgen Becker/Claus von der Osten (Hgg.), *Sigmar Polke. Die Editionen 1963–2000. Catalogue Raisonné*, Ostfildern-Ruit 2000, 16.

42 Vgl. Viktoria Schmidt-Linsenhoff, Sigmar Polkes Fotoreisen, in: Petra Lange-Berndt/Dietmar Rübel (Hgg.), *Sigmar Polke. Wir Kleinbürger! Zeitgenossen und Zeitgenossinnen. Die 1970er Jahre*. Publikation anlässlich der gleichnamigen Ausstellungstriologie in der Hamburger Kunsthalle vom 13. März 2009 bis 31. Januar 2010, Köln 2009, 341–359, 350. Siehe

als dominierendes Motiv eine Gruppe weißer Touristen, die Papua-Neuguinea besuchten – wie aus der Bildunterschrift hervorgeht –, und die sich dort zusammen mit Vertretern der einheimischen männlichen Bevölkerung fotografieren ließen. Die Besucher haben sich ‚nach Landessitte‘ gekleidet, das heißt sie sind nackt bis auf einen Penisköcher, der bei den Touristen noch zusätzlich durch Schnüre hochgebunden ist. Auf der gegenüberliegenden Seite ist in etwa der gleichen Größe die kontrastarme Schwarzweißkopie eines Zeitungsfotos arrangiert, das einen Demonstrationszug zeigt. Teile der Protestierenden sowie die schwarzen Panther auf deren Fahnen hat Polke nachkoloriert.⁴³ Die anderen Abbildungen der rot gehaltenen Doppelseite zeigen unter anderem zwei Ringkämpfer sowie weitere Sportler, Soldaten und Polizisten mit Waffen sowie einen Zeppelin. Diese Visualisierungen männlicher Stärke, Dominanz und Gewaltbereitschaft unter Einbeziehung phallischer Symbole, die durch Zeitungstexte über aktuelle Konfliktherde und gewalttätige Gruppierungen ergänzt werden, konterkariert Polke mit der Abbildung der kaum bekleideten Touristen. Männlichkeit und die Zurschaustellung männlicher Stärke und Potenz werden als Klischee und Imponiergestus offengelegt, dessen Lächerlichkeit und massenreproduzierte Klischeehaftigkeit sich im touristischen Mimikry selbst entlarvt. Auf dieser Doppelseite ist auch die Anzeige für den Herrenslip Homix integriert, die Schwarzer im selben Jahr verwendete. Unter Rekurs auf Schwarzer, die nach Ansicht Polkes phallozentrisch gegen den „Phallozentrismus“ einferte, das heißt den „kleinen Unterschied“ fetischisierte, intendierte Polke selbst auf spielerische Weise dessen Lächerlichkeit bloß zu legen.

Ähnlich ging Kippenberger in seiner Selbstinszenierung als „Chauvi“ vor, gerade die Integration der Kindheitsfotos und von Aufnahmen, auf denen er nicht gerade „vorteilhaft“ aussieht, zeugen von der selbstironischen Distanziertheit des Unterfangens. Diese (Selbst)Ironie – so der Grundton der Kippenberger’schen Kritik – sei jenen Feministinnen der ‚ersten Generation‘ entgangen, die sich in den siebziger Jahren um eine „radikale Abkehr von der Männerwelt“ bemühten und eine „feministische Gegenkultur“ etablierten, die ihre ‚Stimme‘ in spezialisierten Verlagen, in Schwarzers Frauenzeitschrift

auch: Katharina Steffen, ‚Day by Day...They Take Some Brain Away‘. Ein Flashback mit Zukunft, in: ebd., 287–310, 300.

43 Es handelt sich um einen Demonstrationszug der Black Panther Party, einer Bürgerrechtsbewegung Farbiger US-Amerikaner, die 1966 von Huey Newton gegründet wurde. Die Protestierenden wollten mit der Demonstration die Freilassung ihres inhaftierten Gründers erreichen, der 1967 inhaftierte wurde – wie die Schriftzüge FreeHuey auf den Fahnen verdeutlichen. Zur Geschichte der Black Panther Party siehe: <http://www.blackpanther.org/> (30. 11. 2011). Dies ist die Homepage der Gruppierung, die sicher nicht als objektive Quelle anzusehen ist – im vorliegenden Kontext sind die historischen Ereignisse aber letztlich irrelevant. Polke wählte die Abbildung wohl aufgrund der Masse demonstrierender Männer und der schwarzen Panther: als klischeehafte Visualisierung männlicher Stärke.

EMMA und ihre Plattform in Gesprächsgruppen, eigenen Cafés und Buchhandlungen fanden.⁴⁴ Letztere sahen sich von Kippenbergers Buch provoziert, er selbst wollte demonstrieren, dass an den Repräsentationen seiner Person der „allzeit bereite Frauenheld“ als Klischee entlarvt werden könne.

Abbildung 13: Seite aus: Kippenberger, Martin, Vom Eindruck zum Ausdruck. 1/4 Jahrhundert Kippenberger, Berlin; Paris 1979, n.p., 21x14,9 cm.

44 Schildt, Kulturgeschichte, 381–382.

Abbildung 14: Seite aus: Schwarzer, Alice, Der „kleine Unterschied“ und seine großen Folgen. Frauen über sich – Beginn einer Befreiung, Frankfurt am Main 1976 (ebd. 1975), 177.

Abbildung 15: Doppelseite aus: Polke, Sigmar [mit Achim Duchow], Day by Day...they take some brain away, 1975, 28 Seiten lose gefaltete Blätter, Offsetdruck, vierfarbig, 41,7x29,6 cm.
© The Estate of Sigmar Polke, Cologne / VBK, Wien 2017.

„[...] and then he was a she“: ein Fazit

In den siebziger Jahren rückten in Westeuropa und Nordamerika tradierte Geschlechterrepräsentationen bzw. *Geschlechterbilder* und deren Überschreitbarkeit verstärkt in die Aufmerksamkeit künstlerischen Interesses. Das wichtigste Mittel dieser Auseinandersetzung war dabei die Arbeit mit dem eigenen Körper, die sich sowohl in künstlerischen Arbeiten von Männern wie Frauen in dieser Zeit finden. Teils ging die Travestie männlicher Künstler, die sich zu „Frauen“ wandelten, dabei mit einer offenen Inszenierung der eigenen Homosexualität des Künstlers einher.

Ob als Ausdruck persönlicher sexueller Orientierung oder nicht, das künstlerische Spiel mit den Grenzen geschlechtlicher Identität und deren Auflösung/ Verschiebung respektive Reformulierung kann ohne die Berücksichtigung des zeitgeschichtlichen Kontexts eines Ringens (männlicher) Homosexueller um gesellschaftliche Anerkennung und juristische Legalisierung nicht adäquat analysiert werden. Die lange Zeit tabuisierten vermeintlichen „Randgruppen“ der Gesellschaft, die „Anderen“, machten nun in aller Öffentlichkeit, mitunter gewaltvoll, auf sich aufmerksam. Diskriminierung, Kriminalisierung und das

daraus resultierende Versteckspiel sollten ein Ende haben. In diesem Prozess aber machten sich Homosexuelle selbst zum „Anderen“, verstärkten die bereits existierende Ab- und Ausgrenzung noch, schufen offensiv eine „Gegen-Identität“.

Martin Kippenberger und Jürgen Klauke zählen demgegenüber zu den Künstlern, die sich diesem Themenfeld mit einem ironisch-persiflierenden Zugriff näherten. Klaukes *Transformer* weist einen dezidiert provokativen Charakter auf, während die Beiträge Kippenbergers auf spielerische Weise sowohl die Absurdität der selbstgewählten Abgrenzungsprozesse offenlegen wie sie allgemein die künstlerischen Inszenierungen von Transvestismus und Cross-Dressing aufnehmen. Ironisch, humoristisch, aber auch provokant machen die Arbeiten des Künstlers zudem die Oberflächlichkeit hegemonialer Geschlechterrollenzuweisungen deutlich, die eben zu einem erheblichen Teil auch *Geschlechterbilder*, das heißt visuell fundiert sind und als Stereotype tradiert werden.

Als Abgrenzungsfolie dienten dabei Thesen und Vertreterinnen des Differenz-Feminismus der siebziger Jahre. Der von feministischen Journalistinnen wie Alice Schwarzer in der medialen Öffentlichkeit prominent in Szene gesetzte „kleine Unterschied“ wurde hierbei gleichsam *ex negativo* als Kern feministischer Identität gemacht und als einmal aufgestellte „Pappkameradin“ ins Lächerliche gezogen. Die hier diskutierten Werke Polkes und Kippenbergers legen zugleich die Lächerlichkeit männlicher Imponiergesten im öffentlichen wie im privaten Bereich bloß. Aus ironischer Distanz zeugen die Werke darüber hinaus erneut von der Zentralität des Visuellen für die Etablierung und Tradierung gesellschaftlicher Vorstellungen von Männlichkeit – oder, allgemeiner, eben von *Geschlechter- und Körperbildern*.

