

TEXTE ZUR KUNST

DIES IST KEIN PHALLUS

Francesca Raimondi über „Maskulinitäten. Eine Kooperation von Bonner Kunstverein, Kölnischem Kunstverein und Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf“



„Maskulinitäten“, Kölnischer Kunstverein, 2019, Ausstellungsansicht

Nun scheint sie endgültig gefallen: Die Hochburg der deutschen Malerfürsten und -dandys, das Rheinland, wurde eingenommen von drei ambitionierten Kuratorinnen in Bonn, Düsseldorf und Köln. Im Zusammenschluss stürzten sie mit ihrer Ausstellung „Maskulinitäten“ die alten Herren vom Thron und schufen Raum für ein aktualisiertes, diverseres Bild von Männlichkeit im Jahr 2019.

Während die neuen Rechtsradikalismen nicht zuletzt auch ein Wiederaufleben des Maskulinen in seiner aggressiven und „starken“ Gestalt vorantreiben – trotz oder im Namen einer (angeblichen) Krise der Männlichkeit¹ –, ist der Plural „Maskulinitäten“, den das in mehrfacher Hinsicht bemerkenswerte kooperative Ausstellungsprojekt dreier Kunstvereine in NRW in seiner Überschrift trägt, Teil einer feministischen Programmatik: „Vor dem Hintergrund vorherrschender reaktionärer Manifestationen von Männlichkeit sowie einer uneingeschränkten Kritik an ihren hegemonialen Ausformungen“, so formuliert der gemeinsame Presstext, „zielt die Zusammenarbeit darauf ab, patriarchale, heteronormative

Tanya Leighton



Mahmoud Khaled, aus der Serie: „Splashed Memory of a Night Out“, 2010–2018

Geschlechtskonzeptionen zu destabilisieren.“ Der Umstand, dass die drei Direktorinnen Eva Birkenstock (Düsseldorf), Michelle Cotton (Bonn, inzwischen Mudam, Luxemburg) und Nikola Dietrich (Köln) das Projekt als eine Ausstellung an drei Orten mit jeweils eigener Signatur (und eigenem Veranstaltungsprogramm) konzipiert haben, kommt dem Anliegen zugute. Denn es geht hier nicht um eine Umkehrung der Blickrichtung? und auch nicht nur um Männer, sondern um die vielfältigen Effekte binärer Aufteilungen auf Männer und Frauen und um deren Unterwanderung. Damit rücken an den verschiedenen Orten unterschiedliche Aspekte dieses komplexen Problems in den Vordergrund. Aber auch die Fragen, was Kunst mit ihrer Bildlichkeit und Materialität hier anstellen kann und was überhaupt in ihrer Macht liegt, wird jeweils anders angegangen.

Kunst kann verstören, indem sie Tabus bricht, abstößt, noch mehr übertreibt, ironisiert. Das geschieht insbesondere in Bonn, wo die machistische Männlichkeit im Vordergrund steht und auch recht drastisch zum Thema gemacht wird. Etwa im Kubus mit einem Klassiker, nämlich Lynda Benglis, die die ironische Geste von Robert Morris' Castelli-Postern buchstäblich auf die Spitze treibt. Ihnen gegenüber eine ganz andere Bearbeitung narzisstischer Gesten mit den weniger glänzenden, dafür expliziteren Schwanz- und Schamhaarfotokopien von Hudinilson Jr. Der Phallus ist in nahezu jeder Arbeit sichtbar (oder zumindest anwesend) und mit Exhibitionismus und Partialobjekten auch eine Reihe von anderen Attributen „starker“ Männlichkeit: die Maschine, der sexistische Humor, der hero. Wie viele ausgestellte Machismen hält man aus? Genau darum

Tanya Leighton

geht es; hier wird – mit viel Großformat – provoziert, übertrieben und wiederholt.

Es werden aber auch verschiedene Orte des Maskulinen ausgelotet und ein wichtiger Aspekt der Arbeit zumindest angeschnitten. Wenn in dem einen Saal die Masturbationsmaschinen von Sarah Lucas und Judith Bernsteins phallisches Werkzeug *Double Header* (1976) stehen, so in dem anderen der *Salesman* (1979) von Hal Fischer und die Sexarbeiter von Mahmoud Khaled (2010–2018). Damit wird sowohl jenes „Toxische“ bildlich und materiell spürbar, in das sich die übertriebene Männlichkeit verstrickt, als auch die Kraft der Aneignung – ein feministisches Verfahren erster Stunde, das an Machtpositionen rütteln und (ver-)stören will. Die Zuschauer*in wird agitiert.

Während man in Bonn mit Maskulinität in ihrer überspitzten Form konfrontiert wird, so geht es in Köln zunächst um Bodybuilding. Von Andersons, Dohertys, Kells und Stringers *Exercise machine* (2019) und Katharina Wulffs *Fitnessraum* (*Untitled*, 2016) bis zum Beton-Fußball von Sarah Lucas (*Worldcup Again*, 2002) oder den Körpersprachen-Panels von Marianne Wex (*Let's Get our Space Back: „Weibliche“ und „männliche“ Körpersprache als Ergebnis von patriarchalen Strukturen*, 1977) wird auf die Arbeit und die Disziplin verwiesen, die in den Körpern, den männlichen wie den weiblichen, stecken. Mit den Normen kommen aber auch die Ausnahmen – wie in Wex' Plakaten. Deren Ort ist nicht zuletzt der private Raum, den der Feminismus von jeher als politisch erkannt hat, den der Black Feminism aber auch wiederum als Schutzraum fordert. In der Ausstellung wird der private Raum nun – ein besonders interessanter Part – in einer ganzen Bandbreite an Variationen als Versteck und *doset*, als Ort der Überwachung,

als exklusiver oder idiosynkratischer Raum exponiert. Kunst eröffnet Zwischenräume, die uneindeutig sind. Entsprechend zeigt sich in ihr der private Raum in seiner Unheimlichkeit, aber auch in einer eigentümlichen Potenzialität. Auf besonders eindringliche Weise verdichtet sich dies in jenem engen dunklen Durchgang, der in der Mitte der gläsernen Ausstellungshalle aufgestellt ist. Hier blicken mehrere *Interiors* (2018) von Heji Shin und Juliette Blightmans *Exclusivity (#3)* (2015) auf vier großartige kleine Arbeiten von Carol Rama, in denen es um Fleisch geht und um nicht konforme Begehren und Körper (*Set*, 2000; *La Mucca Pazza*, 2000; *Dorina*, 1940; *Deallegri*, 1944).

Je länger man sich durch die verschiedenen Ausstellungsräume bewegt, wo auch einige Arbeiten aus den *Kitchen Table Series* (1990) von Carrie Mae Weems zu sehen sind, desto weniger erscheint der Körper als bloße Einschreibungsfläche, sondern wird als Ort verschlungener Narrative und eigenwilliger Widerständigkeiten erschlossen. Hier wird man nicht agitiert, sondern auf Abweichungen und Fluchtwege gebracht.

Die Spuren der Widerständigkeit, nun verstärkt auch im öffentlichen Raum, ziehen sich weiter durch den Düsseldorfer Teil. Gleich am Ende des Treppenaufzugs wird man von sechs kleinen Figuren von Vaginal Davis empfangen: queerfeministische Pionier*innen der Harlem-Renaissance wie etwa Karyl Norman, mit Nagellack, Lippenstift, Lidschatten, Iberogast und anderen Materialien auf gefundenes Papier zart aufgetragen.

Der Kontrast zu den *Hysterical Men I* (2013) von Henrik Olesen und zum Auftritt Norman Mailers in *Town Bloody Hall* (1979) in der Dokumentation von Pennebaker/Hegedus, die gleich danach folgt, könnte nicht größer sein. Am Ende des

Tanya Leighton

Foyers, das hier als erster Ausstellungsraum dient, blickt man auf *Grounding* (2018) von Klara Liden, auf zusammengeklebten Karton projiziert. Das Video zeigt die Künstlerin, eine fast genderneutrale Figur, die durch die Straßen von New Yorks Financial District läuft, immer wieder erschläft, fällt und dann wieder aufsteht, weitergeht – eine „queer art of failure“,³ die sich in „Philosophie der Impotenz“⁴ von Tetsumi Kudo fortsetzt, der im zweiten Raum mit gleich mehreren Arbeiten vertreten ist. Impotenz ist für Kudo auch Chiffre für Metamorphose, und man könnte darin überhaupt ein Motto des Düsseldorfer Ausstellungsteils sehen. Nicht nur die grandiosen hermaphroditischen *dolls* (1985) von Kudo, sondern auch die melancholischen Jünglinge von Agnes Scherer oder die kollaborative Performance von keyon gaskin zeigen Metamorphosen des Maskulinen, entwerkte Phalli, die mit jenem weißen *bullying* nichts mehr gemein haben, dessen widerwärtige Langeweile Karen Cytters *Object* (2016) inszeniert.⁵ Und auch bei Nancy Spero, Julia Scher oder Andrea Fraser liegt der Widerstand zur patriarchalen Ordnung nicht im Behaupten femininer Identität, sondern in der Transformation und in einem nicht souveränen Spiel mit den Masken. Hier wird nicht nur abgewichen. Das Spiel mit den Formen wird zu einem Spiel mit den Körpern, an denen neue Lebensformen aufblitzen.

So klar das Projekt gegen patriarchale Strukturen agitiert, so dezidiert entzieht es sich also auch den positiven wie negativen Identitätszuschreibungen. „I am nothing“, zitiert Philipp Gufler Kathy Acker in seinem *Quilt*. Zustände, Figuren oder Akte der Unbestimmtheit tauchen in der Ausstellung immer wieder an unterschiedlichen Stellen auf, sodass sich hinter dem Plural „Maskulinitäten“ keine subtilere Form der

Festschreibung nur durch etwas mehr Vielfalt verbirgt. Die Ausstellungen überraschen nicht mit einer abgefahrenen Auswahl an Arbeiten. Aber das wollen sie vielleicht gar nicht – um sich auch in dieser Hinsicht von der großen (maskulinen) Geste abzusetzen, die gerade in Köln und Düsseldorf ja lange Zeit gefeiert wurde (und in den *Testcuts* von Katharina Sieverding auch zu sehen ist). Ihr haben die drei Kuratorinnen einiges entgegenzusetzen; es entfaltet sich in den leisen Spielen von Bezügen und Reibungen zwischen den Arbeiten und ihren Zeiten.

„Maskulinitäten. Eine Kooperation von Bonner Kunstverein, Kölnischem Kunstverein und Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf“, Bonn/Düsseldorf/Köln, 1. September bis 24. November 2019.

Anmerkungen

- 1 Die konservative Matrix dieser Krisendiagnose stellt bereits Ines Kappert fest, in: Dies., *Der Mann in der Krise. Oder: Kapitalismuskritik in der Mainstreamkultur*, Bielefeld 2008. Zur (kapitalismus-)kritischen Männlichkeitsforschung vgl. auch R. W. Connell, *Masculinities*, 2nd Edition, Polity Press 2005.
- 2 So etwa in der Ausstellung „In the Cut. Der männliche Körper in der feministischen Kunst“, von Andrea Jahn 2018 in der Stadtgalerie Saarbrücken kuratiert.
- 3 Judith Halberstam, *The Queer Art of Failure*, Durham/London 2011, insbes. S. 87–122.
- 4 So der Name einer Performance in Paris (1963), die Kudo bekannt machte.
- 5 Für eine kleine Geschichte anderer Maskulinitäten, siehe auch Ralph J. Poole, *Gefährliche Maskulinitäten. Männlichkeit und Subversion am Rande der Kulturen*, Bielefeld 2012.