

DIPLOMARBEIT

Der Po - ein formbarer Körperteil im Wandel

Wie der menschliche Körper mittels eines einzelnen
Fragments mit der Gesellschaft korrespondiert.

Diplomarbeit zur Erlangung des akademischen Grades

„Mag.a art.“

in den Studienrichtungen Kunst und Kommunikative Praxis
und Textil – Freie, angewandte und experimentelle
Gestaltung Unterrichtsfach Bildnerische Erziehung und
Unterrichtsfach Textiles Werken

eingereicht an der Universität für angewandte Kunst Wien
am Institut für Kunstwissenschaft, Kunstpädagogik und
Kunstvermittlung bei

Honorarprof. Univ.-Prof. Dr. Hubert-Christian Ehalt

vorgelegt von

Ing. Mag.a art. Gobl Susanne

Wien, im Oktober 2015

Eidesstattliche Erklärung:

Ich erkläre hiermit,

dass ich die Diplomarbeit selbstständig verfasst, keine andere als die angegebenen Quellen und Hilfsmittel benutzt und mich auch sonst keiner unerlaubter Hilfen bedient habe,

dass diese Diplomarbeit weder im In- noch Ausland (einer Beurteilerin / einem Beurteiler zur Beurteilung) in irgendeiner Form als Prüfungsarbeit vorgelegt wurde,

dass dieses Exemplar mit der beurteilten Arbeit übereinstimmt.

Datum
10.10.2015

Unterschrift

Der Po - ein formbarer Körperteil im Wandel



Abbildung 1, Jeanloup Sieff,, Paris 1985, <https://www.pinterest.com/ronney27/art/>

Inhalt

Einleitung.....	5
Zivilisierungsprozess und Wahrnehmungsveränderung	9
Beziehung von Gesellschaft und Scham	21
Dynamisch verdichtete Evolution der Gesellschaft	39
Das Interesse an Körperkonstruktion und Körperversänderung	57
Strategien und Inszenierung der Körperfragmentierung	64
Der Po.....	69
Der Po - Yoko Ono, Film NO. 4.....	82
Fazit.....	87
Literaturverzeichnis.....	92
Internetquellen	97
Abbildungsverzeichnis	99

Einleitung

Diese Arbeit "Der Po - ein formbarer Körperteil im Wandel" geht der Frage nach, inwieweit der menschliche Körper mittels eines einzelnen Fragments im Lauf der Geschichte in Kultur und Kunst wahrgenommen, dargestellt, rezipiert und reflektiert wurde und wird. Während meiner jahrelangen Tätigkeit als Modedesignerin tauchten in meinen künstlerischen Arbeiten immer wieder die für mich inspirierenden und befriedigenden konkaven und konvexen Linien als Wellenform oder in sich verlaufenden Wölbungen und Vertiefungen in den Schnitt- und Stoffmustern auf. Diese vertrauten Linien lassen sich am Po wiederfinden, ob verkleidet oder in nackter ExPOniertheit, stellt er seine topografische Stärke zur Schau und bringt uns in Versuchung als Po-Voyeur unser Leben zu bestreiten. Über Jahre beobachte ich mit zunehmender Zurückhaltung den immer hektischer und dichter werdenden Schönheits-Diskurs, der uns durch den Medien-Zirkus suggeriert wird, um im ständigen Wandel neue ästhetische Identitäten zu entwerfen und zu verkörpern. Kontrovers zur verdichteten Interdependenz der Gesellschaft wird der schöne Körper vermehrt vom Diskurs der modernen Kunst verbannt. „The impulse of modern art is the desire to destroy beauty“,¹ sagte Barnett Newman 1948 und meint damit, dass das Streben nach Schönheit ein Zeichen für Konservatismus und alte Normen ist und um jeden Preis gemieden werden soll. Die durch digitale und analoge Massenmedien, Film und Körperkult vorgeschriebenen Schönheitsnormen und der starke Wunsch nach Anerkennung

¹ (medientechnologie, 2000)

und Ego Befriedigung werden zum fragwürdigen Sinnbild jener Zeitetappe.

Zu Beginn werde ich mich mit einem kurzen Überblick befassen, der aufzeigen soll, wie sich die Wahrnehmung des Körpers in der Gesellschaft durch die zunehmenden und verlagerten Zwänge verändert hat. Mit dieser Veränderung geht ein rekursiver Zivilisierungsprozess der Affekte und Triebe einher und dies führt zu einer stärkeren Privatisierung in allen Lebensbereichen.

In meiner Arbeit stellt sich mir die Aufgabe einer kritischen gesellschaftlichen Auseinandersetzung von Scham- und Peinlichkeitsgefühlen, um Tendenzen, die bis in die Gegenwart reichen, begreifen zu können. Wie haben sich durch die Erhöhung der Schamswelle die Grenzen des Machbaren und durch die Verfügbarkeit von technologischen und medialen Inszenierungen gesellschaftliche Transformationen entwickelt?

Es geht um die alltäglich auf uns einprallenden Codes und Standards, um ein Zugedröhnt-Werden über Schönheit und Körper, und darum dass wir trotz all dem Mist der Meinung sind, dass es uns möglich ist, selbstbestimmt zu handeln. Diese Irregularität bringt eine Entfremdung und Entwertung des natürlichen Körpers mit sich und leitet einen neuen Diskurs über Individualisierung ein. Foucault zeigt in seiner Untersuchung *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*² (1975), wie sich gesellschaftliche Machtmechanismen vorrangig auf den Körper konzentrieren, um diesen anzupassen und sich ebenso als internalisierte Kontroll- und Disziplinierungsmaßnahmen („Mikrophysik der Macht“) in den Körper einzuschreiben. Der Körper wird durch

² (Foucault, 1995) (Reischl, 2010, S. 8)

Macht und Disziplin gleichsam diszipliniert wie auch geformt und konstruiert: „Der *disziplinierte Körper* ist nicht nur der unterdrückte, beherrschte und normierte Körper, sondern auch der *produktive, effektive und nützliche Körper*.“³

Hier stellt sich die Frage, inwieweit eine Tabuisierung oder Enttabuisierung des Hinterns von individuellen, interaktiven Prozessen in der kulturell geprägten Gesellschaft umgeformt wird, um zu einem individuellen, instabilen, auf sich selbst bezogenen Objekt zu werden.

Die Faszination des Hinterns entsteht nicht zuletzt durch sein markant akzentuiertes Volumen, sondern seine einzigartige Exponiertheit verleitet zu uneingeschränkter und ungehemmter Begaffung. Das führt mich zu der Frage, warum dieser Körperteil derzeit von den Medien als extrovertiertes Inszenierungsobjekt in Szene gesetzt wird. „Ich bin doch toll in Form. Ich kann meinen Ar... mit 56, 66 oder auch 76 Jahren zeigen!“, so Madonna im Interview mit der „New York Daily News“. „Wer hat denn das Recht, mir zu sagen, wann ich das tun kann? Das ist sexistisch und altersdiskriminierend.“ (BILD, 2015)

Welche Differenzen brauchen Menschen, um ihre Identität stabilisieren zu können, nicht nur zu Fragen der Ästhetik, sondern auch zu den großen Fragen und Problemen, die sich in Kultur, Kunst, Politik, Wirtschaft und Gesellschaft stellen?⁴ Ein Beispiel der Performance stellt Milo Moiré dar mit einer Selbstdarstellung als Spiegel der Gesellschaft und zugleich auch als Ausdrucksmittel zur Darstellung von Leben und Identität, im Dualismus von Sehen und Gesehen-Werden. Einer der

³ (Gugutzer, 2013, S. 66)

⁴ (BILD, 2015)

wichtigsten Exportschlager für Österreich im Jahr 2015 war Conchita Wurst, die mit ihren zwei Herzen in ihrer Brust, wie sie selber sagt, zum Ärger aber auch zur Freude für uns Erdenbürger wurde. Wie wirkt sich in unserer modernisierten Gesellschaft diese Transformation von einem dualistischen Mensch - Körperbild, der Dimensionen Individualisierung und Exhibitionismus der „Wurst“ auf uns aus? Es geht um ein Leben mit existentieller Ästhetik als Kunstwerk, deren Bedingung die Abweichung von der Norm darstellt und ein Anderssein, ein Queer von gängigen Codes und Denkmustern impliziert. Der Körper wird in unserer hektischen Mediengesellschaft zum beliebtesten Experimentierfeld für individuelle Positionierungen. Es steht uns frei, für welche Trends wir uns entscheiden. Unser Ziel sollte nicht nur Verschönerung sein, sondern gesellschaftliche Werte, wie Individualität, Freiheit und Flexibilität.⁵ Das Körperthema boomt noch immer, doch ein Höhepunkt ist überschritten, meint Doris Schuhmacher-Chilla⁶. Wie und was das hybride Körperbild mit uns macht und wie wir in Zukunft damit umgehen wollen, versuche ich an der künstlerischen Arbeit von Yoko Ono näher zu betrachten. Ob wir die Möglichkeiten von Schönheits-OPs forcieren und in Zukunft mit wöchentlichen, minimalinvasiven Eingriffen unsere Körperkompetenzen erweitern oder uns der Natur entsprechend einem Zeitgeist und Wertewandel hingeben, bleibt offen.

⁵ Vgl. (Posch, 2009, S. 14)

⁶ (Schuhmacher-Chilla, 2013)

Zivilisierungsprozess und Wahrnehmungsveränderung

Unser Alltag wird durch Rituale und Gewohnheiten bestimmt, die sich in der Verhaltensforschung auf Bewegung und Körpermerkmale beziehen. Im Laufe der Zeit haben diese Rituale ihre ursprüngliche Funktion verloren und sind zu sozialen Signalen geworden. Nahezu alle kulturellen Ausdrucksformen des Menschen können als Ergebnisse von Ritualisierungen aufgefasst werden.⁷

Norbert Elias verzichtet in seinem 1976 erschienen zweibändigen Werk „Über den Prozess der Zivilisation“ darauf, „...festzulegen, ob der Mensch ein rationales oder ein triebbestimmtes Wesen ist...“⁸ Die enge Verknüpfung von Körper und Gesellschaft zeigt der deutsche Soziologe, indem er den Wandel und die Entwicklung gesellschaftlicher Zivilisationsregeln vom 13. bis ins 18. Jahrhundert darstellt. Die seit der Renaissance zunehmende Differenzierung der Gesellschaft als Resultat der Rationalisierung erfordert, so Elias, aufgrund der veränderten Abhängigkeitsverhältnisse der Bevölkerung auch neue Verhaltensnormen. Elias „... geht es um die Wandelbarkeit des Menschen, die sich als einzige nicht hintergehbare Universalie direkt aus dem evolutionären Prozess heraus entwickelt hat“.⁹

Der bürgerliche Geist erhält seinen Rückhalt durch den Puritanismus, wonach es seit dem 17. Jahrhundert zu einer

⁷ (Winkler & Schweikhardt, 1982, S. 202)

⁸ (Baumgardt & Eichener, 1991, S. 105)

⁹ (Morel, 2007, S. 198)

Veränderung der Moral kommt. *„Zu den Tugenden des Fleißes und der Sparsamkeit kommt die Tugend der Wohlanständigkeit, der Treue und Ehrlichkeit“*¹⁰. Durch die Monopolisierung der Gewalt durch den Staat setzen sich in diesem Zusammenhang, laut Elias, eine „Selbstbeherrschung“ und ein „Selbstzwang“ in der Öffentlichkeit und im Privaten immer weiter durch. *„Was sich mit der Monopolisierung der Gewaltdat in den befriedeten Räumen herstellt, ist ein anderer Typus von Selbstbeherrschung oder Selbstzwang. Es ist eine leidenschaftslosere Selbstbeherrschung. Der Kontroll- und Überwachungsapparatur in der Gesellschaft entspricht die Kontrollapparatur, die sich im Seelenhaushalt des Individuums herausbildet...Wozu der Einzelne nun gedrängt wird, ist eine Umformung des ganzen Seelenhaushaltes im Sinne einer kontinuierlichen, gleichmäßigen Regelung seines Trieblebens und seines Verhaltens nach allen Seiten hin“*.¹¹ König erläutert, dass es sich um ein zweiseitiges Unterfangen handelt, das Bild, welches das Bürgertum sich so liebend gerne von sich selbst macht(e) zur Beschreibung des „Zivilisationsprozesses“ zu verwenden¹². Elias Charakterisierung eines historischen Wandlungsprozesses, unterliegt die Vorstellung von der Zunahme einer „leidenschaftsloseren Selbstkontrolle“.

Der Aufstieg der Bürger zu einer zentralen gesellschaftlichen Macht wird begleitet von Ängsten und einem damit verbundenen Vorrücken der Schamgrenzen. Im Laufe der gesellschaftlichen Entwicklung wird der Selbstzwang zur ideologischen Selbstbeherrschung des mündigen Bürgers, um sich von anders verorteten Gesellschaften wie der Aristokratie

¹⁰ (Kulischer, 1976, S. 409)

¹¹ (Elias, 1939, Bd. 2, S. 327f)

¹² (König, 2013, S. 163)

abgrenzen zu können. Mit der Zunahme der Machtbefugnisse des Bürgertums weitete sich die Abgrenzung gegenüber unterprivilegierten, proletarischen Schichten und „primitiven“ Völkern aus und wurde laut König vom Bürgertum und seinen ideologischen Sprachrohren in den Bildungsfractionen, z.B. den Pädagogen des späten 18. und 19. Jahrhunderts, als „unbeherrscht“ und „triebhaft“ angesehen.

*Der Ausdruck Puritanismus wird heute gelegentlich als Synonym für „Moralismus“ verwendet und besonders im amerikanischen Sprachgebrauch auch für etwas, was „kalt, blutleer, kleingeistig, selbstverleugnend, heuchlerisch und nachtragend“ erscheint.*¹³ Die bürgerliche Epoche seit der Aufklärung bezeichnet man als die Moderne. Sie zieht sich neben der Postmoderne bis heute durch und wird im Bezug auf die Kunst als bürgerlicher Kultur- und Kunstbegriff definiert.¹⁴ Den Grund für die Veränderungen der Zivilisation in der Moderne sieht Elias in der Zunahme der Bevölkerungsdichte in den Städten und der damit einhergehenden wachsenden Konkurrenz, die wiederum zur Zentralisierung der Macht und des Gewaltmonopols in der Hand des Staates und zu einer funktionalen Differenzierung der Gesellschaft in eine Vielzahl an Arbeitsbereichen führt.¹⁵

Diese Abhängigkeit der Menschen voneinander bezeichnet Elias als „Verlängerung der Interdependenzketten“. Diese bedeutet für den Einzelnen, das eigene „Verhalten immer differenzierter, immer gleichmäßiger und stabiler zu regulieren“¹⁶ und führt letztendlich zu Ausscheidungskämpfen und zur Entwicklung des

¹³ (Graham, 2000, S. 13)

¹⁴ (Wohler, 2009)

¹⁵ (Elias, 1939, Bd. 2, S. 123ff)

¹⁶ (ebd, S. 317)

Gewaltmonopols. Um die immer komplexeren Probleme des Einzelnen bewältigen zu können, tritt an die Schnittstelle von Gewalt und Zwang in zunehmendem Maße der „Selbstzwang“, mit dem eine Trennung einhergeht einmal zwischen dem zivilisierten, einheitlichen, berechenbaren Menschen in der Öffentlichkeit und andererseits den weiterhin bestehenden Konflikten des Trieblebens und ihren Affekten in der Privatheit. Selbstzwänge sind dauerhafter als Fremdzwänge, sie äußern sich quasi-automatisch und unabhängig davon, ob eine externe Sanktionsinstanz vorhanden ist. Für den zivilisierten Körper ist die Selbstkontrolle der Affekte und Triebe ein wesentliches Merkmal. Die Ausbildung dieser Selbstzwangapparatur erfolgt im Zuge verschiedener Sozialisationsprozesse, durch die sich das Individuum die gesellschaftlich gültigen Verhaltensstandards aneignet.¹⁷ Dies führt zu einer zunehmenden "Privatisierung" von Körperfunktionen, die in immer stärkerem Maße in einen sich ausweitenden privaten Lebensbereich verwiesen und mit Schamgefühlen in allen anderen Situationen belegt werden. Hierzu zählt auch die Scham vor der körperlichen Nacktheit¹⁸.

"Die Schicht der psychischen Funktionen, die sich im Zuge der geschilderten, gesellschaftlichen Wandlungen allmählich stärker von den Triebregungen abhebt, die Ich oder Über-Ichfunktionen, haben mit anderen Worten innerhalb des Seelenlebens eine doppelte Aufgabe: Sie treiben zugleich eine Innenpolitik und eine Außenpolitik, die allerdings nicht immer im Einklang, die oft genug im Widerspruch zueinander stehen. Und auf diese Weise erklärt es sich also, daß in der gleichen Periode, in der die Rationalisierung spürbar vorankommt, auch ein Vorrücken

¹⁷ (Gugutzer, 2013, S. 55)

¹⁸ (Elias, 1939, Bd.1, S. 219-264)

der Scham- und Peinlichkeitsgrenze beobachtbar ist. ... Die Rationalisierung des Verhaltens ist ein Ausdruck für die Außenpolitik der gleichen Über-Ich Bildung, deren Innenpolitik in einem Vorrücken der Schamgrenze zum Ausdruck kommt”¹⁹

Elias hat diese Selbstzwangapparatur im Anschluss an Sigmund Freud auch als „Über-Ich“ bezeichnet, umgangssprachlich äußert sie sich als das „schlechte Gewissen“, das sich beim Verstoß gegen eine soziale Norm bemerkbar macht. Entscheidend ist, dass dieses Über-Ich selbst dann das körperliche Verhalten beeinflusst, wenn keine äußerliche Notwendigkeit besteht. Die Rationalisierung des Körpers ist bei Elias mit der unbewussten Selbstkontrolle verknüpft und meint die Vergrößerung der Differenz zwischen Vernunft und Bewusstsein einerseits, Trieb und Affekt andererseits.²⁰

Ein wichtiger Bestandteil meiner Arbeit ist eine kritische Auseinandersetzung mit gesellschaftlichen Scham- und Peinlichkeitsgefühlen, um die Tendenzen, die bis in die Gegenwart reichen, begreifen zu können. Diesen Aspekt werde ich im nächsten Kapitel näher betrachten.

Den Ausgangspunkt für die Zivilisierung des Körpers stellt die höfische Gesellschaft dar, die sich durch ihr Äußeres und Inneres Auftreten stark von den Bauern und Arbeitern unterscheidet.

Der Zivilisationsprozess machte sich zunächst in der sozialen Oberschicht bemerkbar und wirkte auf die mittleren und unteren Schichten ein, sodass die Verhaltensunterschiede immer kleiner und zur Norm wurden. Diese Tendenz der

¹⁹ (Elias, 1939, Bd. 2, S. 400f)

²⁰ (Gugutzer, 2013, S. 55)

Angleichung wirkt sich in den letzten Jahrzehnten weiter aus und es ist eine Umkehrbewegung festzustellen. Es kommt zu einer „Verringerung der Kontraste in der Gesellschaft“, wie Elias sagt²¹, und diese Bewegung wird sichtbar am Beispiel von Tattoos, Piercings und Fußball, die in die sozialen Oberschichten Einzug nehmen. Damit gerät der individualisierte Körper immer mehr in eine Gleichförmigkeit. Gegenläufig ist für den Zivilisationsprozess eine Individualisierung des Körpers charakteristisch. Elias spricht hier von der *„Vergrößerung der Spielarten“ des Umgangs mit dem Körper und Emotionen: „Die Kontraste des Verhaltens mit den jeweils oberen und jeweils unteren Gruppen verringern sich mit der Ausbreitung der Zivilisation; die Spielarten oder Schattierungen des zivilisierten Verhaltens werden größer“*²²

Eine wichtige These zum Thema, wie sich die Wahrnehmung in der Öffentlichkeit verändert, stellt Richard Sennet in seinem Buch „Verfall und Ende des öffentlichen Lebens. Die Tyrannei der Intimität“ auf, das unter dem Titel „The Fall of Public Man“ 1977 in New York veröffentlicht wurde und 1986 in Deutschland erschienen ist. Er geht der Frage nach, welche Auswirkungen die neuen materiellen Verhältnisse, besonders der Industriekapitalismus, auf das öffentliche Leben hatten und wie die „Persönlichkeit“ Eingang in die öffentliche Sphäre fanden.²³ Sennetts Betrachtungen gehen dabei vom Bürgertum der Mittel- und Oberschicht der führenden Metropolen Paris und London des 18. und 19. Jahrhundert aus. Sennett stellt den Zerfall der Öffentlichkeit dar und zieht eine Verbindung zu den Mitgliedern der modernen

²¹ (Elias, 1976b, S. 342ff)

²² (ebd, S 348)

²³ (Sennett, 1986, S. 196)

Industriegesellschaft, die durch die gesteigerte Individualisierung und Privatisierung einen offenen Umgang mit Fremden geradezu ausschließen lässt und dadurch eine Zunahme der Privatisierung zur Folge hat.

Sennett definiert Öffentlichkeit als „Verpflichtung zwischen Leuten, die nicht durch Familienbande oder andere persönliche Beziehungen wechselseitig miteinander verknüpft sind“²⁴ „*Der Industriekapitalismus brachte einen doppelten Wandel mit sich; eine neuartige Säkularität veränderte die Auffassung von Öffentlichkeit grundlegend; und gerade das Fortbestehen bestimmter Elemente der Öffentlichkeitsideologie des Ancien Régime führte zu einem Wandel des öffentlichen Verhaltens*“²⁵.

Die Anfänge dieser Entwicklung sieht Sennett im Ancien Régime angelegt, einer Welt mit streng hierarchischem Absolutismus und vielfältigen Verhaltenscodes. Die Codes und deren Rollenverständnis besaßen im öffentlichen Raum Geltung und mit dem oft benutzten Bild des „theatrum mundi“ implizierte Sennett die Relation zur Straße, zur Öffentlichkeit und den Menschen als Schauspieler. Die Menschen stellten eine Verbindung her, zwischen dem, was auf der Bühne und dem, was auf der Straße glaubhaft wirkte.²⁶ Daraus formten sich zwei Prinzipien. Das eine betraf die Sprache, die etwas kundzutun hatte und damit Geltung besaß und das andere den Körper. Der Körper wurde als Mittel der Dekoration und Konvention und nicht als expressiver, lebendiger Organismus wahrgenommen²⁷. Dieses Beziehungs- und Körperbild von Straße und Theater ist ein zentraler Aspekt gesellschaftlicher Machtausübung und ermöglicht ebenfalls eine zeitliche Einordnung in der

²⁴ (Sennett, 1986, S. 16)

²⁵ (ebd., S. 168)

²⁶ (ebd., S. 168)

²⁷ (ebd., S. 93)

Gegenwart. Mit der Entwicklung moderner Industriestaaten institutionalisierten sich soziale Kontrollen und Verhaltenscodes, die eine Bewertung des Handelnden psychologisierten, um damit dem Individuum seine Selbstkontrolle entziehen zu können. „*Aus Angst vor spontanem Empfinden als etwas Abnormes*“²⁸ werden alle Ausdrucksphänomene, dem Körperlichem unterworfen. Man versucht, aus dem äußeren Erscheinungsbild und Auftreten eines Menschen Rückschlüsse auf seine Persönlichkeit zu ziehen um damit seine Unbescholtenheit und Glaubhaftigkeit zu bestimmen.

Sennett beschreibt dieses Phänomen mit dem Begriff des „*Immanenzprinzips*“²⁹. Das betrifft den gesellschaftlichen Gesichtspunkt dieser Entwicklung und der andere Aspekt bezieht sich auf das Individuum selbst. Diese Art der Unterdrückung in der Öffentlichkeit, das Durchschaut-Werden von Gefühlen löst beständige Angst und Irritationen aus. So muss der Einzelne versuchen, seine Gefühle im Zaum zu halten, um nicht Anlass für eine öffentliche Analyse des Ichs zu geben. Dieses veränderte Verhältnis von außen und innen, dieses Phänomen ist es, welches von entscheidender Bedeutung für den historischen Wandel der Öffentlichkeit und Privatheit ist und nach Sennetts Definition die Öffentlichkeit zerstört. Diese Entwicklung wurde im 19. Jahrhundert durch den Industriekapitalismus so erschüttert, dass sie laut Sennett in der „*Tyrannie der Intimität*“³⁰ mündet. *Sie [die Menschen] hegen die Erwartung, Nähe erzeuge auch Wärme. Sie streben nach einer intensiven Geselligkeit, doch ihre Erwartung wird enttäuscht. Je näher die Menschen einander kommen, desto*

²⁸ (Sennett, 1986, S. 199)

²⁹ (ebd., S. 296)

³⁰ (ebd., S. 424)

ungeselliger, schmerzhafter, destruktiver werden ihre Beziehungen zueinander. Die Konservativen behaupten, die Erfahrung der Intimität enttäusche die an sie geknüpften Erwartungen, weil das „innere Wesen des Menschen“ so verderbt und destruktiv sei, dass bei der gegenseitigen Selbstoffenbarung stets nur jene privaten kleinen Hässlichkeiten zum Vorschein kommen, die man in weniger intensiven Formen von Interaktion wohlweislich verborgen hält. Die Niederlage, die der intime Kontakt der Geselligkeit zufügt, ist das Ergebnis eines langen historischen Prozesses, in dessen Verlauf sich das, was man als Natur des Menschen bezeichnen könnte, in jene individuelle, instabile, auf sich selbst bezogene Erscheinung umgeformt hat, die wir „Persönlichkeit“ nennen.³¹

Ein säkulares öffentliches Weltbild setzt sich in der bürgerlichen Gesellschaft durch und bestimmt die sozialen Formen des Lebens und des Umgangs mit dem Körper, der vermehrt den Normen von Disziplin und Leistung untergeordnet wird. Heute dominiert der von Sennett entwickelte Begriff der „Intimität“ zur Beschreibung der Wirklichkeit, demzufolge sich alle Missstände des gesellschaftlichen Umgangs auf deren Anonymität, Entfremdung und Kälte zurückführen lassen.³²

Dieser Prozess der körperlichen Distanzierung und Intimisierung und das ständige Erkennen und Spiegeln des Ichs im Gegenüber entfremdet zunehmend und raubt der Gesellschaft ihre Zivilisiertheit, auf deren Grundlage gegen Ende des Jahrhunderts die ersten Gegenbewegungen entstehen. *„Eine Maske zu tragen gehört zum Wesen von Zivilisiertheit. Masken ermöglichen unverfälschte Geselligkeit, losgelöst von den*

³¹ (Sennett, 1986, S. 425)

³² Vgl. (ebd., S. 329)

*ungleichen Lebensbedingungen und Gefühlslagen derer, die sie tragen. Zivilisiertheit zielt darauf, die anderen mit der Last des eigenen Selbst zu verschonen“.*³³ *„Es besteht ein enger Zusammenhang zwischen Zivilisiertheit und Urbanität. Zivilisiertheit bedeutet, mit den anderen so umzugehen, als seien sie Fremde, und über diese Distanz hinweg eine gesellschaftliche Beziehung zu ihnen aufzunehmen.“*³⁴

Demzufolge bewirkt der „spezifische Narzissmus“ die Zerstörung einer florierenden Öffentlichkeitsbasis, was die gesamte soziale Beziehung belastet und zum Bruch von zwischenmenschlicher Beziehung führt, mit dem Gefühl betrogen worden zu sein.

Aus der Psychologisierung sozialer Beziehungen folgt die Krise der öffentlichen Kultur in der Gegenwart. Die Verinnerlichung von Kontrolle wird zum Maßstab für die Entwicklung und zum „Paradoxon von Isolation und Sichtbarkeit“³⁵ (die durch die elektronischen Medien, die im 20. Jahrhundert in die Haushalte Einzug erhielten, wiederholt wird und den Verfall der Öffentlichkeit noch zusätzlich beschleunigt, bzw. „zum Erliegen gebracht hat“³⁶.) *„Vor dem Hintergrund dieser den elektronischen Medien eigenen dyadischen Struktur und der von ihnen geförderten Zuschauerpassivität tritt das Paradoxon von Sichtbarkeit und Isolation hervor“*³⁷. Dieser Gefahr wohl bewusst entwarf der Amerikaner David Riesman ein Modell, das drei idealtypisch formulierte Charakterstrukturen identifizierte. Hintergrund dieser Analyse ist die Annahme, dass nach der industriellen Revolution und den politischen Revolutionen des 17., 18. und 19. Jahrhunderts, den Veränderungen von

³³ (Sennett, 1986, S. 335)

³⁴ (ebd., S. 336)

³⁵ (ebd., S. 358)

³⁶ (ebd., S. 357)

³⁷ (ebd., S. 359)

Renaissance, Reformation und Gegenreformation eine neue Revolution einsetzt, die mit "dem Übergang aus dem Zeitalter der Produktion in das Zeitalter des Konsums verbunden ist"³⁸

"Das gemeinsame Merkmal der außen-geleiteten Menschen besteht darin, daß das Verhalten des einzelnen durch die Zeitgenossen gesteuert wird; entweder von denjenigen, die er persönlich kennt, oder von jenen anderen, mit denen er indirekt durch Freunde oder durch die Massenunterhaltungsmittel bekannt ist. Diese Steuerrungsquelle ist selbstverständlich auch hier "verinnerlicht", und zwar insofern, als das Abhängigkeitsgefühl von dieser dem Kind frühzeitig eingepflanzt wird. Die von dem außen-geleiteten Menschen angestrebten Ziele verändern sich jeweils mit der sich verändernden Steuerung durch die von außen empfangenen Signale. Unverändert bleibt lediglich diese Einstellung selbst und die genaue Beachtung, die den von den anderen abgegebenen Signalen gezollt wird. Gegenüber Kontrollen durch Schuld oder Furcht vor Schande, wenngleich diese selbstverständlich weiter existieren, besteht ein wesentlicher Beweggrund für den außen-geleiteten Menschen in einer diffusen Angst"³⁹.

Der öffentliche Zugang zu den Massenmedien, die direkt in das „Private“ geliefert werden, ermöglicht eine globale, mediale Informationserfahrung, ohne in die Gefahr einer sozialen Interaktion oder eines sozialen Austauschs zu gelangen. Einerseits können wir eine Entwicklung in der Gesellschaft beobachten, die sich immer mehr einer Privatisierung und Individualisierung annähert, einer vermehrten Beschäftigung der Menschen mit sich selbst und mit vertrauten

³⁸ (Riesman, 1958, S. 23) (König, 2013, S. 177)

³⁹ (ebd., S. 38-41) (ebd., S. 177)

Gemeinschaftsstrukturen. Andererseits ist eine Inszenierung des Privaten in der Öffentlichkeit zu beobachten, in der Einblicke in die Privatheit als Wettbewerb um mediale Aufmerksamkeit gegeben werden. Zu Beginn des medialen Zeitalters förderte das Fernsehen und das Radiohören eine häusliche Trägheit und bewirkte eine Vereinzelung des Publikums beim Konsum von Unterhaltung und Information.⁴⁰

In modernen Gesellschaften verbindet man den Begriff der „Öffentlichkeit“, mit allem, was allgemein zugänglich ist: Radio, Zeitungen, Internet, Fernsehen oder öffentliche Räume und Plätze. Privatheit konstituiert sich aus einer Demokratisierung von Selbstbestimmung, also all dem, was das Individuum für sich selbst bestimmt und für sich selbst zugänglich macht. Kurt Imhof schreibt in seinem Artikel, „Tyrannei der Intimität“, „dass das „Private“ öffentlich sein kann, immer dann nämlich, wenn die Expression von Gefühlen, Eindrücken, Affekten und Assoziationen allgemein zugänglich ist und damit aus dem sozialen Raum, in dem private Kommunikation seine Funktion erfüllt, hinaustritt.“⁴¹

Das Verhältnis von Öffentlichkeit und Privatheit zum Thema „Po – ein formbarer Körperteil im Wandel“ muss aus verschiedenen Perspektiven bedacht werden. In einer kulturellen Perspektive der Moderne ist einerseits weitgehende kulturelle bzw. diskursive Öffentlichkeit für eine Enttabuisierung notwendig, andererseits ist Privatheit ein individuelles Menschenrecht und muss als solches von der Demokratie garantiert sein. Eine Enttabuisierung ohne Öffentlichkeit und ohne öffentliche Diskurse ist nicht denkbar, wenn wir uns ein Bild von der

⁴⁰ (Penz, 2001, S. 197)

⁴¹ (Imhof, ZOOM K&M Nr. 12/13, 1999)

Wirklichkeit machen wollen. Privatheit bezeichnet einen Raum für Menschen, in dem äußerlichen Einflüssen Grenzen gesetzt sind, um ihnen die Möglichkeit zu geben, ihre eigenen Lebensformen, Gewohnheiten und Intimitäten zu entwickeln.

Beziehung von Gesellschaft und Scham

In allen Kulturen und zu allen Zeiten entwickelten sich Vorstellungen darüber, wie ein Körper auszusehen hat. Der Verhaltensforscher Otto König spricht von der „Körper-Matrix“⁴² des Menschen. Die Körper-Matrix, also die Grundform des Körpers, ist für alle Menschen gleich und diente seit jeher kulturellen Zugehörigkeiten als Vorlage und schematisches Experimentierfeld. Die daraus abgeleiteten kulturellen „Körper-Codes“ werden durch das Schema des menschlichen Körpers bestimmt oder direkt von ihm abgeleitet.

Der Schriftsteller Arthur Koestler⁴³ spricht vom Kanon, der als Spielregel für alle Kulturen verstanden werden kann, um die unveränderlichen Sichtweisen und Eigenschaften eines Systems zu kennzeichnen, und der je nach gesellschaftlicher Struktur und Machtherrschaft schwanken konnte. Durch die Überwindung des Feudalismus und Durchsetzung der Demokratie als Staatsform zeigt sich, wie sich Öffentlichkeit in den vergangenen Jahren entwickelt hat.

⁴² Vom lateinischen „matrix“ leitet sich das Wort Matrice ab, das eine Guss- oder Hohlform bezeichnet, mit deren Hilfe Kopien hergestellt werden können. Die Matrix schreibt die Muster vor, nach denen sich die Gestaltung zu richten hat.

⁴³ (Winkler & Schweikhardt, 1982, S. 13)

In seiner Habilitationsschrift schreibt Jürgen Habermas, dass sich die Zivilgesellschaft mit der Wirtschaft zusammen getan hat, dass also Bürgerinnen und Bürger als politische Wesen und als wirtschaftlich Handelnde agierten, (gegen den Feudalismus und seinen Machtapparat) zusammengetan und geänderte Spielregeln durchgesetzt hat.⁴⁴ Elias misst den mächtigen Feudalhöfen und Adeligen eher eine untergeordnete Bedeutung für Zivilisierungsprozesse bei, für ihn steht die zivilisatorische Bedeutung von Gewaltmonopolisierungs- und Zentralisierungsschüben im Zuge feudaler Ausscheidungskämpfe an erster Stelle und dann erst die damit einhergehende Zunahme und Verdichtung sozialer Interdependenzketten in Städten. Dabei betrachtet er den Wandel städtischer Figurationen⁴⁵ niemals abgetrennt von gesamtgesellschaftlichen Entwicklungen und Machtverlängerungen, sondern stets eingebettet in übergeordnete Konkurrenz- und Abhängigkeitsbeziehungen. Elias meint, dass sich mit der Differenzierung der gesellschaftlichen Funktionen auch die psychischen Funktionen ausdifferenzieren⁴⁶, somit werden durch die Verdichtung der gesellschaftlichen Verflechtungen die Anforderungen an die Selbstregulierung von Trieben und Affekten des Menschen erhöht.

Die Menschen bilden mit ihren Handlungen und untereinander und mit der Natur eine Figuration und sind deshalb von anderen abhängig, um interagieren zu können. Er untersucht die historische Entwicklung mit Blick auf die kulturellen Verhaltens-

⁴⁴ (Habermas, 1990)

⁴⁵ *Figurationen bei Elias sind Strukturformen, die interdependente Menschen als Individuen oder als Gruppen miteinander bilden. Wird die Figuration bei Menschen mit ihrer Umwelt zunehmend durch Rationalisierung von Bewusstsein und Verhalten kontrolliert (z.B. Distanziertheit und rationales Handeln), dann entstehen trotz steigender Handlungsoptionen zunehmende Abhängigkeiten der Menschen untereinander.*

⁴⁶ (Baumgardt & Eichener, 1991, S. 106)

Settings, wobei seine Figurationsthese die Basis bildet, auf der sich Verhaltensstandards wandeln und als „Fremdzwang“ durch Sozialisation zum „Selbstzwang“ werden. „Der Begriff der Figuration bringt nach Elias klarer zum Ausdruck, dass das, was wir Gesellschaft nennen, weder eine Addition gesellschaftslos existierender Individuen noch ein System oder eine „Ganzheit“ jenseits der Individuen ist, sondern vielmehr das von Menschen gebildete Interdependenzgeflecht selbst.“⁴⁷

Individuen und Gesellschaft werden von Elias als wechselseitig sich bedingende Kräfte betrachtet, deren Zivilisationstrends wie Staatsbildung, Kultur und Verhaltenscodes sich nach den jeweiligen Strukturen richten. So könnten Schamgrenzen nach den jeweiligen Trends gehoben oder gesenkt werden. Die Rationalisierung der Körper gehe daher mit einer gesteigerten Kontrolle der Triebe und Affekte einher, die zunehmend internalisiert wird und sich schließlich in einer Zunahme der Scham- und Peinlichkeitsschwellen ausdrückt.⁴⁸

Hans Peter Duerr meint, *„es liegt ihm fern, zu bestreiten, daß einerseits eine Verlängerung von „Interdependenzketten“ Zurückhaltung und Triebverzicht begünstigt. Es mit vielen anderen Personen zu tun zu haben bedeutet auf der anderen Seite jedoch auch eine Unverbindlichkeit und damit eine Verhaltensfreiheit, die sich in einer Senkung von Scham- und Peinlichkeitsschwellen bemerkbar machen kann, wie sie in unserer Gesellschaft im 20. Jahrhundert zu beobachten ist“*⁴⁹

Für mich stellt sich die Frage, wie die derzeitigen gesellschaftlichen und kulturellen Entwicklungen im Bezug auf den Körper zu sehen sind. Elias sieht die kontinuierliche

⁴⁷ (Baumgardt & Eichener, 1991, S. 42)

⁴⁸ (Elias, 1997a, S. 13)

⁴⁹ (Duerr, 1988, S. 11)

gesellschaftliche Entwicklung seit dem Mittelalter nicht als eine Wiederholung der Geschichte an, sondern als „Lockerung im Rahmen des einmal erreichten Standards“⁵⁰.

Für Elias ist der Zivilisationsprozess und die damit verbundene Verbürgerlichung der Gesellschaft verantwortlich für die weitere Entwicklung. Die Einschreibung von gesellschaftlichen Mechanismen in den Körper stellt auch einen zentralen Aspekt in der Analyse der gesellschaftlichen Machtbeziehungen des französischen Philosophen Michel Foucault (1926-1984) dar. Foucault zeigt in seiner Untersuchung *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*⁵¹ (1975), wie sich gesellschaftliche Machtmechanismen vorrangig auf den Körper konzentrieren, um diesen anzupassen und sich ebenso als internalisierte Kontroll- und Disziplinierungsmaßnahmen („Mikrophysik der Macht“) in den Körper einzuschreiben. Der Körper wird durch Macht und Disziplin gleichsam diszipliniert wie auch geformt und konstruiert: „Der *disziplinierte Körper* ist nicht nur der unterdrückte, beherrschte und normierte Körper, sondern auch der *produktive, effektive und nützliche Körper*.“⁵²

Duerrs Ansicht ist einerseits, dass durch die zunehmende Anonymität eine Möglichkeit bestand, sich unverbindlicher und freier zu verhalten und andererseits eine zunehmende Zurückhaltung einen Triebverzicht begünstigt und sich heute damit eine Senkung von Schamswellen ermöglicht, also ein Vorrücken der Schamsschranken aktiv betrieben wurde und wird⁵³. Die Koexistenz von öffentlichem Puritanismus und privater körperlicher Ausschweifung im sozialen Leben ergibt sich insofern, da die Entwicklung und Ausformung der

⁵⁰ (Elias, 1939, Bd.1, S. 190)

⁵¹ (Foucault, 1995) (Reischl, 2010, S. 8)

⁵² (Gugutzer, 2013, S. 66)

⁵³ (König, 2013, S. 53)

Schamsschwellen, die nicht beabsichtigt eine bestimmte städtische Gesellschaft widerspiegelt und auch nicht als bewusst geplant anzusehen ist, eine parallele Begleiterscheinung zur Entwicklung der Industriekultur ist. Die Kontrolle der Triebe und Affekte konnte aber nicht darüber hinwegtäuschen, dass die Problematik der körperlichen „Gelüste“ existent und von großen Ängsten begleitet war, auch nicht durch die sich immer mehr durchsetzende medizinische⁵⁴ Sichtweise des Körpers⁵⁵.

„Ohne Symptombildung kommt eine andere Lösung aus, die sogenannte bürgerliche Doppelmoral. Sie zeichnet sich dadurch aus, daß man privat praktiziert, was man öffentlich verurteilt, dieses Recht aber nur für sich in Anspruch nimmt, während das gleiche Verhalten bei anderen angeprangert wird.

Voraussetzung für das Funktionieren dieser „Entlastungsmoral“ ist die "diskrete" Behandlung des eigenen Doppellebens. Der Doppelmoral entspricht die Vorstellung, daß die Frau in besonderem Maße Schamgefühlen ausgesetzt sei, die in ihrer "Natur" angelegt seien, und realisiert sich in einer strikteren Schamerziehung für Mädchen sowie einer stärkeren Forderung nach Übereinstimmung von Ideal und Realität. Die unterschiedliche Ausdeutung von Schamgefühlen entsprechend der Position ihrer Träger im sozialen Feld verdeutlicht ihre Abgrenzungs- und damit auch ihre Herrschaftsfunktion. In der Doppelmoral wird dieses Auseinanderfallen von Norm und

⁵⁴ *Psychopathia sexualis* ist das bekannteste Werk des Psychiaters und Gerichtsmediziners Richard von Krafft-Ebing. Es erschien erstmals 1886. Krafft-Ebing beschreibt sexuelle Abweichungen und Perversionen anhand von Fallbeispielen und kategorisierte sie in neue Begriffe wie Masochismus und Sadismus. Zur Vorsicht schrieb er Teile des Textes, die zu seiner Zeit als besonders anstößig wahrgenommen werden konnten, in lateinischer Sprache. [https://de.wikipedia.org/wiki/Psychopathia_sexualis_\(Krafft-Ebing\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Psychopathia_sexualis_(Krafft-Ebing)), abgerufen am 09.07.2015

⁵⁵ (König, 2013, S. 56)

*Realität selbst wieder zum Teil der Auseinandersetzungen. Den Zusammenhang zwischen Schamgefühlen und Doppelmoral erspürten auch die Vertreter der zum Ende des 19. Jahrhunderts entstehen den Körperkulturbewegungen. Sie versuchten daher mit großer Heftigkeit, die Nacktheit zu entsexualisieren und sie als Symbol für "Echtheit", "Wahrhaftigkeit" und "Natürlichkeit" der ihrer Meinung nach allgemeinen Verlogenheit der Zeit entgegenzustellen*⁵⁶.

In jedem Menschen wiederholt sich der historische Zivilisationsprozess von Neuem, da jedes Individuum von Geburt an Sozialisationsprozessen unterworfen ist und an der Natur jedes neugeborenen Menschen arbeitet⁵⁷. „Die Kinder müssen in verhältnismäßig wenigen Jahren den vorgerückten Stand der Scham und Peinlichkeitsgefühle erreichen, der sich in vielen Jahrhunderten herausgebildet hatte“⁵⁸. Gugutzer meint, dass in den vergangenen drei Jahrzehnten der menschliche Körper immer mehr in den Mittelpunkt gesellschaftlicher und individueller Aufmerksamkeit rückt und dabei verschiedene gesellschaftlich-kulturelle Entwicklungen eine unterschiedlich starke Rolle spielten⁵⁹. Die Kehrseite der sozialen und ökonomischen Vorteile, die durch Triebverzicht und aufgeschobene Bedürfnisbefriedigung erzielt werden konnten, ist jedoch „unter Umständen“ eine dauerhafte „Unruhe und Unbefriedigtheit des Menschen“, „eben weil ein Teil seiner Neigungen und Triebe nur noch in verwandelter Form, etwa in

⁵⁶ (König, 2013, S. 58)

⁵⁷ (Gugutzer, 2013, S. 52)

⁵⁸ (Elias, 1939, Bd.1, S. 190)

⁵⁹ (Gugutzer, 2013, S. 34)

*der Phantasie, im Zusehen oder Zuhören, im Tag- oder
Nachttraum Befriedigung finden kann“⁶⁰*

Scham und Peinlichkeit sind Gefühle, die heutzutage die Menschen ebenso begleiten wie zu anderen Zeiten und in anderen Kulturen, wie Duerr das in seinem vierbändigen Werk mit dem Titel „Der Mythos vom Zivilisationsproß“ anschaulich behandelt. Kulturen aus allen Epochen und Weltgegenden werden von ihm in Hinblick darauf befragt, ob und inwieweit in ihnen schamloses und deswegen unzivilisiertes Verhalten oder umgekehrt zivilisierte Schamhaftigkeit festgestellt werden kann⁶¹. Der triebgebundene, schamhafte Blick, der die Nacktheit durch eine magische Hülle zu schützen scheint, gilt bei vielen „primitiven“ Kulturen als voreingenommener Aspekt. So werden zum Beispiel bei den nackt gehenden Kwoma in Neuguinea bereits die kleinen Buben bestraft, wenn sie dabei erwischt werden, dass sie den Frauen oder Mädchen auf ihr „Etwas“ schauen. Etwas ist, der dem Genitalbereich „privat parts“ entspricht⁶². Bei den Ngaju-Dayak auf Borneo wurde eine „Buße für begehrlisches Ansehen“ festgelegt, um ein „Fixieren“ der Frauen und Männer zu verhindern. *„Sieht ein Mann eine Frau oder eine Frau einen Mann an, „jedoch der Blick ist anders, als wie die Leute sich sonst ansehen“, so zahlen der oder die Betreffenden ein Strafgeld von zehn Rupiah“⁶³*

Duerr zeigt auf, dass Scham und im besonderen Körper- und Genitalscham ein Affekt ist, der dem Menschen aus unterschiedlichsten Kulturen eigen ist und sich in den verschiedensten Ausformungen sozialer Gesellschaften widerspiegelt und durch unterschiedliche Anlässe und

⁶⁰ (Elias, 1976b, S. 332)

⁶¹ (Paul, 2007, S. 77-99)

⁶² (Duerr, 1988, S. 136)

⁶³ Vgl. (Baier, 1977, S. 243f.) (Duerr, 1988, S. 144)

Interaktionen hervorgerufen werden kann. Für ihn ist es eine ubiquitär kulturgeschichtliche, wahrscheinlich sogar eine anthropologische Universalie⁶⁴.

In modernen Gesellschaften wird gerne von Nacktheit auf einen zügellosen und zwanglosen Lebensstil geschlossen, dabei war die Ausdifferenzierung der „Körper-Codes“ (Anm. Verfasserin) in öffentlichen und privaten Sphären Ergebnis einer langfristigen Entwicklung eines „Strukturwandels der Öffentlichkeit“, der mit der Herausbildung des modernen Staats und moderner Gesellschaftsformen seine Konturen und Entwicklungsrichtungen gewann.⁶⁵ Laut Duerr handelt es sich bei der Umstellung von Fremd- auf Selbstzwang durch den Gewalt- und Machtstaat um einen Versuch, die brüchigen, kulturellen Tendenzen der Selbstzwänge durch Fremdzwänge zu ersetzen⁶⁶. Betrachtet man die These von der zunehmenden Zivilisierung des Verhaltens, dann stößt man auf eine offensichtliche Gegenbewegung: das Essen mit den Fingern, das „private“ Telefonat mit dem Handy in der U-Bahn, die Big Brother Shows, die Talkshows über Sexualität, das Zeigen der Hintern von Promis in der Öffentlichkeit u.v.a.m. Solche Phänomene werfen die Frage auf, ob der Umgang mit und die Einstellung zum Körper tatsächlich immer zivilisierter, förmlicher, verfeinerter geworden ist, oder ob wir seit einigen Jahren nicht einen Rückgang der Scham- und Peinlichkeitsgrenzen erleben, eine Enttabuisierung und „Informalisierung“⁶⁷ der Körperpraktiken und Körperdiskurse⁶⁸.

⁶⁴ (Duerr, 1990, S. 8)

⁶⁵ (Ehalt & Wagner, 2007)

⁶⁶ Vgl. (Duerr, 1993, S. 25)

⁶⁷ *In Norbert Elias Studie über Zivilisationsprozesse bilden Veränderungen der gesellschaftlichen Codes für Verhalten und Gefühle den hauptsächlichen Fragehorizont. Diese Veränderungen lassen sowohl soziale wie auch psychische Prozesse sichtbar werden;*

Der genetischen Psychologisierung zur Folge ist die Scham nicht nur Ausdruck des Leib-Seele Dualismus, sondern zugleich und zunächst Motor der menschlichen Selbstdisziplinierung, d.h. das eigentliche Problem ist der Kompetenzmangel der Sozialdimension, eines Nicht- oder Nicht-mehr-anerkannt-Werdens⁶⁹.

Elias und Duerr konstruieren einen weiteren Zusammenhang, und zwar von Scham und Gewalt. Der entspricht dem oben erwähnten Kompetenzmangel insofern, dass Scham eine emotionale Reaktion aus eben diesem Defizit ist, und die beschämende Situation, das eigene Versagen des Ichs, zu überwinden ist oder in affekt- und emotionsgeladenen Prozessen überspielt wird. Für Duerr ist Scham ein Affekt, der sich zwanglos aus der Dichte und den Kontrollmöglichkeiten von kleinen face-to-face Gesellschaften erklärt⁷⁰ und regulierend eingreift. Elias sieht das ganz anders. Die Scham bei Elias korreliert mit dem Selbstzwang des Individuums und ist von der Länge der Interdependenzkette abhängig, die eine externe Kontrolle des Verhaltens der Gesellschaft unmöglich macht. Es ist, laut Paul Axel, nicht recht einsichtig, auf welche Weise die Scham als Angst vor sozialer Degradierung, als die Elias sie definiert, in einer Gesellschaft, die Hierarchien durch

sie bilden zudem einen Schlüssel für das Verständnis des Zusammenhangs zwischen beiden. Elias verwendet für seine Untersuchungszeit einen Prozess der Formalisierung feststellt, eine fortschreitende Verschärfung der Codes für Verhalten und Gefühl. Cas Wouters hat aufgrund der Veränderungen dieser Codes im 20. Jahrhundert einen Prozess der Informalisierung festgestellt. Dies führt unter anderem zu der Frage, ob der Zivilisationsprozess im 20. Jahrhundert seine Richtung verändert hat und welche Implikationen der Informalisierungsprozess für den Zivilisationsprozess und die Zivilisationstheorie hat. So wird eine Theorie von Formalisierung und Informalisierung als Phasen in den Prozessen von Staatsbildung und Zivilisation entwickelt.

⁶⁸ (Gugutzer, 2013, S. 58)

⁶⁹ (Paul, 2007, S. 85)

⁷⁰ (Duerr, 1993) (Paul, 2007, S. 87)

funktionale Zusammenhänge ersetzt, ein wirksamer Mechanismus sozialer Kontrolle sein soll.

Es ist zweifellos richtig, dass mit der Neuzeit eine neue Phase der Sozialdisziplinierung einsetzt, schief hingegen wäre es, diesen Entwicklungsabschnitt einfach mit fortschreitender Selbstkontrolle gleichzusetzen⁷¹.

Die Angst vor Scham ist in uns, laut Duerr, genetisch eingeschrieben und wird über Sozialisierungsprozesse an die nachfolgenden Generationen modifiziert weitergegeben, sodass es immer schon in „etwas“ enthalten ist und man es daher nicht umgehen kann. Die Scham als Angst vor sozialer Exklusion bewirkt ein Zurückfallen in die bereits gewohnten, vertrauten Verhaltensmuster und sanktioniert damit den eigenen Fehltritt, sie beabsichtigt *nicht Anpassung, sondern Besserung. Sie ist der innerhalb einer individualistischen und dekontextualisierten Ethik geschätzte und gepflegte Affekt. Gesellschaftliche Modernisierung wird gleichgesetzt mit der Zurückdrängung und Zerstörung von Gemeinschaften, so ist ein zumindest relativer Bedeutungsverlust der Scham erwartbar*⁷².

Soziale Mikro- und Makrogesellschaften wandeln sich je nach Zeitgeschmack, Optionsdichte und Ressourcen im Zuge von Modernisierungsprozessen und tauchen in anderen Formaten an anderer Stelle wieder in unterschiedlicher Weise auf – man denke z.B. an die vielen Vereine, Clubs und esoterischen Zentren, die für jeden erreichbar und zugänglich gemacht werden. „Der Mikrokosmos der eigenen Lebensführung ist plötzlich kurzgeschlossen mit dem Makrokosmos globaler Probleme von erschreckender Unlösbarkeit.“⁷³

⁷¹ (Paul, 2007, S. 88)

⁷² (ebd., S. 91)

⁷³ (Guehenno, 1994, S. 136)

Das Individuum sieht sich in einen 'Mobilitätsraum' hineinversetzt, in dem stets wechselnde Ressourcenbeschaffung sowie flexible Reorganisationsfähigkeiten im Hinblick auf soziale Orientierung erfolgen müssen, und es stellt sich die Frage, wie sich unter den Bedingungen dieser "Plastizitätszumutung"⁷⁴ für den einzelnen die Kohärenz und Integrität des Lebensvollzuges erhalten lässt⁷⁵.

Ein Beispiel: Vor 100 Jahren wäre es undenkbar gewesen, dass sich Frauen und Männer gemeinsam am Strand und im Wasser vergnügen, sich halb entblößt der Sonne hingeben und sich gegenseitig den Körper mit Sonnenschutzlotion eincremen, Zärtlichkeiten austauschen und das alles in der Öffentlichkeit, ohne dabei Scham zu empfinden. Trotz dieser „Provokation“ und visuellen Reizungen kommt es zu keinen Ausgrenzungen, Massenüberschreitungen und Gruppenvergewaltigungen.

Der Schamverlust der Gegenwart indiziert, wie Cas Wouters es formuliert, die Informalität unseres Verhaltens, die zivilisatorische Fortentwicklung, die eine Zwanglosigkeit und Freizügigkeit zeitlich manifestiert.

Wie sich etwa in dem Buch von Jean-Claude Kaufmanns über *Frauenkörper – Männerblicke* nachlesen lässt, ist der Strand alles andere als eine normativ unbeschriebene Fläche, wird das Mögliche und unmögliche Verhalten der Strandnutzer und insbesondere die Freiheit des männlichen Blicks auf den mehr oder weniger nackten Körper der Frau doch durch ein ganzes Arsenal ungeschriebener Regeln bestimmt und eingeschränkt⁷⁶.

⁷⁴ (Lübbe, 1981)

⁷⁵ (Feltes, 1999, S. 6)

⁷⁶ (Kaufmann., 1996)

„Möglich ist diese Preisgabe der Körper freilich nur, weil ein Kontrollverlust, weil die Überschreitung bestimmter Distanzen, die Verletzung visueller Tabus, weil ungezügelter Sex nicht zu erwarten steht beziehungsweise umgehend, und zwar qua Scham, sanktioniert würde. Wie wirkmächtig die Scham auch heute an Stränden ist, zeigt sich darüber hinaus daran, dass zwar nicht mehr der nackte Körper als solcher, sehr wohl aber derjenige zum Schamauslöser werden kann, der ästhetischen Mindeststandards nicht entspricht“⁷⁷.

Im Bezug auf Cas Wouters kommt die Informalitätsthese, die nicht in Gegensatz zur Selbstkontrolle steht, erst dadurch richtig zum Tragen, dass mit der Lockerung und Exaltiertheit von Verhalten in Gesellschaften im Umgang und Abbau von Hierarchien und institutionellen Machtformaten eine immer schnellere und hektischere Veränderung mit einhergeht und dadurch in einem wechselseitigen Steigerungsverhältnis steht. Eine Sozialdisziplinierung wird ersetzt durch individuelle Aushandlungsprozesse, *in denen Selbstkontrolle, Achtung vor dem anderen, Anpassungsfähigkeit, situative Flexibilität und ein effektives Gefühlsmanagement die Anweisung, die Subordination, die kontextunabhängige Fixierung auf eingespielte Standards und etablierte Normen und nicht zuletzt ein durchweg gezügeltes Temperament ablösen*⁷⁸.

Die Informalisierung des heutigen Verhaltens zeigt, dass wir unsere Triebe und Affekte besser kontrollieren, die Geschlechterbeziehung einen Wandel durchmacht, Umgangsformen sich den derzeitigen schnell wechselnden

⁷⁷ (Paul, 2007, S. 92)

⁷⁸ (ebd., S. 93)

Codes anpassen, um nicht in die Gefahr sozialer Exklusion zu kommen.

Die Verhaltensnormen verändern sich hektisch, mit der Zunahme von Schamlosigkeit wie am Beispiel von Zeitungen, Talkshows und Radio täglich erfahrbar wird.

„Man denke nur an die Selbstverständlichkeit, mit der sexuelle Praktiken und Vorlieben, die öffentlich auch nur zu erwähnen vor wenigen Jahrzehnten noch undenkbar war, zur Norm eines erfüllten Liebeslebens stilisiert werden, an die Talkshows, deren Gäste ihre intimsten Sorgen und Nöte einem Millionenpublikum zur Schau stellen, oder an die Big Brother- und all die anderen »Warum es toll ist, sich in die Bredouille zu manövrieren und sich den Blicken anderer trotzdem nicht zu entziehen«-Sendungen⁷⁹.

Das Individuum spielt für die Informalisierung der Gesellschaft eine wichtige Rolle, da es durch die vermehrt exzentrischen Auftritte versucht seinen Stellen-“Wert“ zu erhöhen und in zunehmender hektischer Form und Dichte um sich selbst kreist⁸⁰. Dieser Mechanismus der Selbstinszenierung und Selbsterhöhung kann als Teil eines gesellschaftlichen Funktionalsystems betrachtet werden, der für die Differenzierung der Gesellschaft wichtig ist. *Ließe sich so nicht behaupten, dass eben weil die Anforderungen an die aktiven Anpassungsleistungen des Individuums im Laufe der Zeit steigen, dieses sich punktuell und rollenspezifisch oder zyklisch nach emotionaler Entladung sehnt?*⁸¹

Wie im oberen Teil erwähnt, korreliert Scham mit Gewalt und schon Elias selbst hatte vermerkt, dass man sich im 19.

⁷⁹ (Paul, 2007, S. 93)

⁸⁰ Vgl. (Feltes, 1999, S. 280)

⁸¹ Vgl. (Paul, 2007, S. 93)

Jahrhundert „seiner Scham zu schämen beginnt“⁸². Die Scham wird transparent, sie geht in eine Ebene, die nicht reflektiert und gespiegelt werden kann, und entzieht sich damit der Anerkennung, die wesentlich zur Scham gehört. Das daraus entstandene Vakuum ist die Konsequenz, die durch extrovertierte und inszenierte Schamlosigkeit und gewaltsame Prozesse kompensiert wird. *Die Scham gilt als ein Gefühl, das derart unangenehm ist, dass es verborgen werden muss. Der Grund für diese Verhüllung dürfte freilich nicht in der Eigendynamik des Zivilisationsprozesses liegen, sondern darin, dass die Scham als gruppenfreundlicher Affekt einer faktisch wie normativ individualistischen Gesellschaft grundsätzlich als etwas Makelhaftes erscheinen muss*⁸³.

In der heutigen Zeit spricht man von Selbstkompetenz, in der es nicht um Integration, sondern um individuelle und personale Distinktionen geht, und die Variable Scham wird in diesen Gesellschaften unterdrückt. Dem Inszenierungssystem unterliegen viele zugriffsbereite Module, die ständig neu produziert werden und unendliche Möglichkeiten zur Kombination bieten. Dieser Mechanismus der Verdichtungs- und Expansionsdynamik stellt die Plattform in heutigen Gesellschaften her, deren Code Inszenierung lautet. *Darüber hinaus zeigt sich die Inszenierung sozialer Geltung von Personen heute vermehrt in der ungehemmten Lust an verbaler Selbstentblößung und in der Zurschaustellung psychischer Deformationen in öffentlichen Arenen wie z.B. in den verschiedenen Talk-Shows des Fernsehens.*⁸⁴ *Nicht dieses oder jenes Fehlverhalten, sondern der Affekt selbst, der das*

⁸² Vgl. (Elias, 1997a, S. 245-250)

⁸³ Vgl. (Heller, 1985, S. 1-56)

⁸⁴ (Feldes, 1999, S. 289)

*Fehlverhalten doch sanktionieren beziehungsweise ihm
möglichst zuvorkommen sollte, wird jetzt sanktioniert.*⁸⁵

Die exhibitionistische, aggressive Unver-Schämtheit, bei der es als lustvoll gilt beobachtet zu werden, reicht vom Klassischen (Facebook, Twitter, skype,...) bis zum Massenmedialen (Musikantenstadl, Deutschland sucht den Superstar, Pop-Rebellin Madonna bei den Grammy-Awards, Life Ball,...), von Inszenierungen von zwischenmenschlichen Gewalttaten bis zum politisch-pornografischen Outing, deren Erklärung offenkundig aus nichts anderem besteht als aus sich selbst, wie es bei Scheler heißt, *»offenbare Potenzierung der Scham in der Richtung, dass der Betreffende aus Scham seine Scham [. . .] verbirgt und [. . .] durch einen gewollten Verstoß gegen die herrschende Form des Schamausdrucks [. . .] seine natürliche Ausdruckstendenz unterbricht«*⁸⁶.

⁸⁵ (Neckel, 1991, S. 178f.)

⁸⁶ (Scheler, 1913, S. 94)



MADONNA SEHR PO-BEWUSST „Ich kann meinen Ar...mit 56, 66 – oder 76 zeigen“

14.07.2015 MADONNA SEHR PO-BEWUSST: „ICH KANN MEINEN AR... MIT 56, 66 – ODER 76 ZEIGEN“



Abbildung 2, Madonna, Foto: Imago

zu sagen, wann ich das tun kann? Das ist sexistisch und altersdiskriminierend.“

Im Februar zeigte Pop-Rebellin Madonna bei den Grammy-Awards ihren Po und erntete damit viel Spott
Fotos: dpa, AFP

Warum zeigt Pop-Ikone Madonna eigentlich so oft und gern ihren Hintern? Und das mit 56 Jahren? Weil sie KANN und WILL!

„Ich bin doch toll in Form. Ich kann meinen Ar... mit 56, 66 oder auch 76 Jahren zeigen!“, so Madonna im

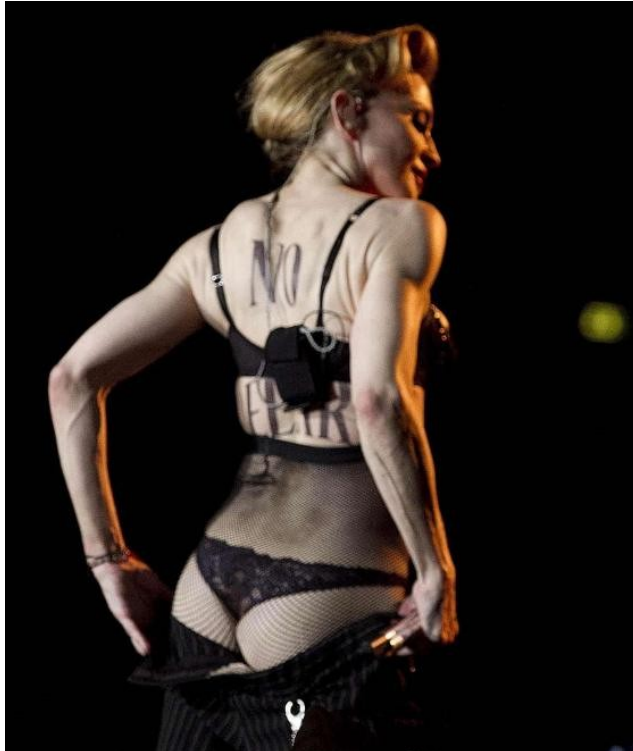
Interview mit der „New York Daily News“. „Wer hat denn das Recht, mir

Allen, die sie für ihre Zeigefreudigkeit angesichts ihres Alters kritisieren wollen, hat Madonna nur eins zu sagen: „Zeig mir doch mal deinen Hintern, wenn du 56 bist!“

Dass Menschen sie kritisieren, ist die Queen of Pop gewöhnt.

„Die Leute haben mich schon immer beurteilt, haben mich für dieses und jenes kritisiert. Jetzt nerven sie mich wegen meines Alters“, so Madonna. „Das ist Mist. Meistens höre ich das sogar von Frauen. Dabei sollten doch gerade sie mich unterstützen.“

Hier fällt die Hose schon wieder: Madonna 2012 bei einem Konzert in Rom



Warum? „Weil ich die Türen für andere Frauen aufstoße. Damit die, die nach mir kommen, sich eines Tages nicht mehr mit diesem Mist rumschlagen müssen.“

Und weil die 56-Jährige im Interview gerade so schön in Plauderlaune war, erklärte sie auch gleich noch ihre Vorliebe für Toyboys.

„Das passiert einfach. Die meisten Männer meines Alters sind verheiratet und haben Kinder. Zum Daten sind sie ungeeignet. Ich bin sehr abenteuerlustig und habe ein verrücktes Leben. Dazu bin ich eine alleinerziehende Mutter mit vier Kindern. Man muss schon sehr unternehmungslustig und aufgeschlossen sein, wenn man es mit mir versuchen will. Das fällt jungen Menschen oft leichter.“⁸⁷

⁸⁷ (BILD, 2015)

„MTV begann am Höhepunkt von New Wave, dem verdaulichen Abkömmling von Punk. [...] Dann kam Madonna. Der Name allein machte klar, dass sie eine Ketzerin ist. Ihre Karriere verlief parallel zu der von MTV, und keine Frau dieser Generation hat mehr für die Abschaffung von Stereotypen weiblichen Verhaltens getan als sie. [...] Beginnend mit „Like A Virgin (1984) erfand sich Madonna mit jedem ihrer Videos neu: Spielzeug für Jungs, geldgeil, sanfte Liebhaberin, Abtreibungsaktivistin, verschmähte Nutte, Kontrollfreak, Domina, erotische Abenteuerin. [...] Ihre ständig neuen Outfits – abwechselnd girlie, männlich oder androgyn – zeigen den Girls buchstäblich, wie sie verschiedene Teile ihrer Persönlichkeit erproben konnte[n], und die direkte Erotik des Material-Girls pries die Anziehungskraft weiblicher Sexualität als Macht und nicht als Schwäche“⁸⁸

Die postmoderne Performancekünstlerin und Popstar Madonna wurde durch ihre zahlreich veröffentlichten Videos, in denen sie ihre Identität öffentlich darstellt, und durch ihre politischen Ambitionen berühmt. Ihr Name steht für Gender, Queer, Drag, Politisierung des Erotischen, Verfechterin von freier Liebe und fungiert als Prototyp weiblichen Exhibitionismus. Die US-amerikanische Kunst- und Kulturhistorikerin Camille Paglia meint, *„Madonna steht für ein neues Frauenbild und durch das Auftreten von androgynen Menschen, Transsexuellen und Drag Queens in Madonnas Videos, die Darstellung von sadomasochistischem Sex und in Madonnas Bühnenperformance, die gleichermaßen selbstbestimmt, stark und sexy ist. Sie hat Kontrolle über ihr Leben, über ihre Sexualität, über ihren künstlerischen Output und ist*

⁸⁸ (Zellers, 1998, S. 128f)

wirtschaftlich erfolgreich – „a complex modern woman“. Paglia sah in Madonna die „Zukunft des Feminismus“. Madonnas Beitrag dazu sei weiterhin die Heilung der Frau von der Gespaltenheit in die Rollen als Heilige und Hure – mittels ihres Rollenspiels als Domina und Prostituierte“.⁸⁹

Dynamisch verdichtete Evolution der Gesellschaft

Madonnas exhibitionistische Arbeiten bewirken, dass ihr von der Öffentlichkeit ein großes Interesse entgegengebracht wird und ihr Ehrgeiz, ihre Selbstdarstellung ständig zu erweitern, machte sie zur Pop Queen der 80er Jahre. Das Phänomen bei Madonna liegt meiner Meinung nach darin, dass sie trotz ihrer häufigen Identitäts- und Rollenveränderung nicht fremdkontrolliert sondern selbstkontrolliert wirkt. Madonna stellt das Gegenbild zum öffentlichen Frauenbild dar und löst die weibliche Erotik, Sexualität und den Frauenkörper aus seinem Status des „nur Objekt für Männerlüste“. „Im 19.

Jahrhundert“, so der Kulturphilosoph Michael Rutschky, „ist die Seele erfunden worden – nun will sie nach draußen.“⁹⁰

Das zunehmende Interesse am Körper zeigt, wie vielfältig und multidisziplinär die Gestaltungsarbeit am Körpermateriale ist, steht aber auch exemplarisch für alles bisher Unternommene, in der Hoffnung, so scheint es, alle Schönheits“wahn“vorstellungen und Träume ausgestalten zu

⁸⁹ (Wikipedia, 2015)

⁹⁰ (Spiegel-Redaktion, 29/1997, S. 100)

können. Der Aspekt des visuellen Verhältnisses von Schönheit und Körper wird immer wichtiger und erfährt eine trendspezifische Erlebnisform der Selbstdarstellung.

Titel

„Der Tanz ums goldene Selbst“

Ein Lebensstil, gemixt aus Eigenliebe und Exhibitionismus, setzt sich in Deutschland durch. Die Schamswellen sinken, die vulgäre TV-Talkshow regiert. Wohin führt der Egotrip?

Die Lust ist Ursprung und Ziel des glücklichen Lebens.
DER GRIECHISCHE PHILOSOPH EPIKUR
(342 BIS 270 VOR CHRISTUS)

Immernoch mal wieder hat der alte Grieche Konjunktur. Er liebte süße Weine, schöne Mädchen und seinen dicken Bauch. Die Jünger unterrichtete er im Garten, jeder durfte über alles reden, sogar die Sklaven. Der Mensch solle „zum Glück erwachen“, wünschte sich Genußmensch Epikur, dafür Politik, Geschäfte und die öffentlichen Pflichten gelassen angehen. „Lust!“ hieß die Parole.

Damit hält es nun auch das deutsche Privatfernsehen. „Bist du schwanzgesteuert?“ fragen Arabella Kiesbauers Talkshowgäste einander schon zur Mittagszeit. „Ja klar,“ heißt die freimütige Antwort, „ich bin sexsüchtig.“ Daraus folgt als Hobby das „Durchficken“.

Eine Stunde später widmet sich die nächste Talkshow der Dreierbeziehung, dem One-Night-Stand oder den Gigolos. Wer den TV-Kanal wechselt, der kann sich über den Sex mit Tieren oder per Telefon,

über Zuhälter, Bordelle, oder, ganz trivial, über den gewöhnlichen Seitensprung informieren – stets aus berufenem Munde, von Tätern, Opfern, Hundehaltern.

Theoretisieren gilt nicht. Sat 1 präsentierte in der letzten Woche jeweils zwischen 11 und 14 Uhr insgesamt 15 Stunden Talkshows, RTL brachte es anschließend ebenfalls auf 15 Stunden, die brave alte Tante ARD auf 4. Insgesamt senden die deutschen Fernsehstationen wöchentlich 130 Stunden Talk, Talk, Talk – als müsse, bevor die Welt untergeht, schnell noch alles gesagt werden, besonders das: „Männer sind Schweine“, „Frauen denken nur mit dem Unterleib“ und „Ohne Fick kann ich nicht leben“.

Die Bekenner stehen mit bravem Gesicht und echtem Namen für ihre Überzeugungen ein. Je extremer diese ausfallen, desto größer der Erfolg. Wer alle Schamranken schwungvoll überwindet, sich von keinem Tabu bremsen läßt, auch die letzte Hülle dem öffentlichen Interesse opfert, der – und nur der – erreicht den Gipfel und den Lohn: „Jeder einmal für 15 Minuten ein Star“, so, wie es der New Yorker



Moderatorin Schäfer, Talk-Gäste: Menschen entdecken den geilsten Medienkick – sich selbst



Entblößte Fernsehstars aus deutschen TV-Serien*:

Künstler Andy Warhol den Exhibitionisten aller Länder versprochen hat. Großmeister im Lächerland des Fernsehens ist ein 50jähriger Grauschopf, der RTL-Moderator Hans Meiser. Seit Jahren reduziert der niedersächsische Biedermann, von dem die Öffentlichkeit erst nach der Trennung von seiner Frau weiß, daß er ein Privatleben hat, die Probleme der Welt auf die Höhenmaße des Teutoburger Waldes, dem er entstammt.

* Aus der Zeitschrift MAX.

92
DER SPIEGEL 29/1997

Abbildung 3 Spiegel, 29/1997, S92

In der Spiegel Ausgabe Nr. 29/1997 „Der Tanz ums goldene Selbst“ steht, dass es eine immer größere Bereitschaft gibt, das Intimleben vor der Kamera und dem Radio auszubreiten.

„Affektfernsehen“ nennen die Kenner den profitablen Seelenstriptease der immerwährenden „Volkstalkshows“. Der ehemalige Bundespräsident Deutschlands, Roman Herzog spricht von einem „nimmermüden Geplappere des Volkes, nichts als flächendeckende Volksverdummung, die die Hirne kaputtmacht, ein sichtbares Symptom des Wandels aller Werte“. Hans Peter Duerr sagt, *„beispiellos in der Kulturgeschichte seien die dramatische Enttabuisierung und Brutalisierung, die Auflösung des Schamgefühls und der Zerfall von Familienstrukturen in unserer modernen Zeit“*. *„Es hat sicher noch keine Gemeinschaft gegeben, in der die Tendenz zur Veröffentlichung von Privatem und Intimen so stark war wie in der heutigen.“* Peter Petermann von der Hamburger Werbeagentur DMB & B meint, *„junge Menschen sind viel exhibitionistischer geworden, sie haben einen deutlichen Hang zur Selbstverliebtheit, zum Narzissmus. Das geht gar nicht anders. Wer nämlich „hip“ ist, der will die Selbstinszenierung nicht nur spielen, er will sie leben.“*⁹¹

Das was wir heute erleben, hat bereits Nietzsche 1886 in seiner Experimentalphilosophie zum Ausdruck gebracht: *„Der Mensch der „modernen Ideen“, dieser stolze Affe, ist unbändig mit sich selbst unzufrieden: dies steht fest. Er leidet: und seine Eitelkeit will, dass er nur „mit leidet“ [...] Alles in Allem - braucht schlechterdings ein Kostüm, [...] Freilich bemerkt er dabei, dass ihm keines recht auf den Leib passt, - er wechselt und wechselt. [...] auch auf die Augenblicke der Verzweiflung darüber, dass uns „nichts steht“-“*⁹². Nietzsche weiter, *„Das Mass ist uns fremd, gestehen wir es uns; unser Kitzel ist gerade der Kitzel*

⁹¹ (Spiegel-Redaktion, 29/1997, S. 92-107)

⁹² (Nietzsche F. , 1998/222, 223) (Feltes, 1999, S. 27)

des Unendlichen, Ungemessenen. Gleich dem Reiter auf vorwärtsschnaubendem Rosse lassen wir vor dem Unendlichen die Zügel fallen, wir modernen Menschen, wir Halbbarbaren – und sind erst dort in unserer Seligkeit, wo wir auch am meisten in Gefahr sind.“⁹³

Für Nietzsche war es eine natürliche Schlussfolgerung, dass durch die zunehmende Optionsdichte und durch die immer schneller werdende Vielfalt an Macht- und Interessensgruppen innerhalb der Gesellschaft ein großer Realisierungsdruck auf den Menschen lastet. „[...] das „Individuum“ steht da, „genöthigt zu einer eigenen Gesetzgebung, zu eigenen Künsten und Listen der Selbst-Erhaltung, Selbst-Erhöhung, Selbst-Erlösung. Lauter neue Wozu’s, lauter neue Womit’s, keine gemeinsamen Formeln mehr, Missverständniss und Missachtung mit einander im Bunde, der Verfall, Verderb und die höchsten Begierden schauerlich verknotet, das Genie der Rasse aus allen Füllhörnern des Guten und Schlimmen überquellend, ein verhängnisvolles Zugleich von Frühling und Herbst, voll neuer Reize und Schleier, die der jungen, noch unausgeschöpften, noch unermüdeten Verderbniss zu eigen sind. Wieder ist die Gefahr da, [...] ins Individuum verlegt, in den Nächsten und Freund, auf die Gasse, in’s eigene Kind, in’s eigene Herz, in alles Eigenste und Geheimste von Wunsch und Wille. [...] Sie alle [...] entdecken, dass nichts bis übermorgen steht“⁹⁴

Aus alltäglichen, banalen Anomalitäten und Disharmonien sozialer Geltungszwänge wird ein Kult, der sich in exhibitionistischen „Selbst“-Zurschaustellungen offenbart und

⁹³ (Nietzsche F. , 1998/224)

⁹⁴ (Nietzsche F. , 1998/262)

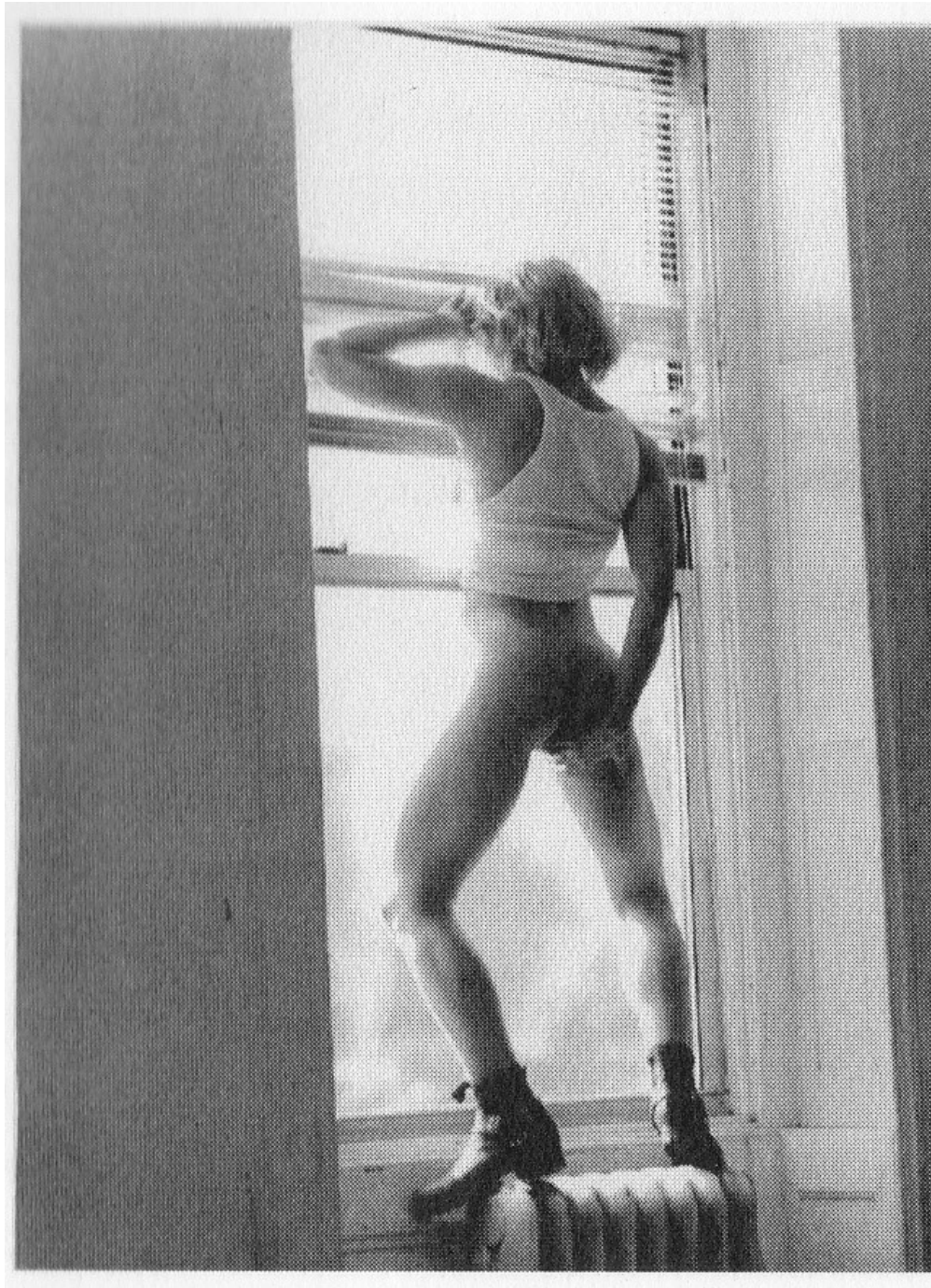


Abbildung 4, Madonna, Photo Sam Microvich 1992

die Menschen „entdecken“, wie der RTL Talkmaster Hans Meister meint, „den geilsten Medienkick: sich selbst!“⁹⁵ Dieses voyeuristische Bild lässt Madonna vom Sexualsubjekt zum Objektstatus spielerischer Entscheidungen werden. Sie

⁹⁵ (Spiegel-Redaktion, 29/1997)

steht breitbeinig auf einem Heizkörper, mit den Knien zum Fenster gedrückt und darauf abgestützt. Die Bewegung der linken Hand zum Kopf lässt einen weiten Blick in die Ferne erahnen und mit der Rechten fasst sie sich an ihre Pobacke und berührt dabei unwesentlich ihren Schambereich. Ihre spärliche Bekleidung besteht aus einem Männerunterhemd und Stiefeln.⁹⁶ Laut Wohler, *„war Madonna schon immer ein unbequemer Popstar mit politischem Anspruch. Sie ist dafür bekannt, sich immer wieder neu zu erfinden und neue Trends in Gang zu setzen. Themen wie freie Sexualität (Human Nature, Justify my love, Erotica etc.), Rassismus und die Auseinandersetzung mit christlicher Moral (Like a Prayer), durchziehen ihre Karriere. [...] Zugleich Ikone der Homosexuellen- und Transvestitenszene, ist sie immer wieder für Skandale gut, die die konservativen Gemüter und die Zensurinstanzen bewegen“*⁹⁷.

John Fiske, der britische Medien- und Kulturwissenschaftler, hat sich intensiv mit Madonnas phänomenologischer Wirkung auf die Rezipienten beschäftigt und stellt die emanzipatorischen Aspekte in seinem Buch, „Lesearten des Populären. Cultural Studies“, in den Vordergrund. *„Der Sinn der Ermächtigung, den Madonna anbietet, ist unentwirrbar mit der Lust verbunden, etwas Kontrolle über die Bedeutung des Selbst, der Sexualität und der eigenen sozialen Beziehung auszuüben“*⁹⁸ Fiske argumentiert weiter, dass Madonna erstarrte, konservative Stereotypen persifliert, um herrschende, ideologische Normen zu reflektieren. *„Sie parodiert nicht allein die Stereotypen, sondern die Art, wie diese erzeugt werden. Sie*

⁹⁶ Photo Sam Mircovich 1992, in Schirmer/Mosel Verlag (1994:95), (Wohler, 2009, S. 173)

⁹⁷ (Wohler, 2009, S. 173)

⁹⁸ (Fiske, 2000, S. 120) (Wohler, 2009, S. 175)

*stellt sich selbst als jemand dar, der Kontrolle über das eigene Image und über den Prozess seiner Konstruktion hat“.*⁹⁹

Madonna ist eine von vielen Künstlerinnen und Künstlern, die einen wichtigen Beitrag zur professionellen Ausgestaltung und Anleitung sozialer „Ich“-Inszenierungen leisten. Auf Youtube, Facebook und Twitter, um nur einige der wichtigsten Social Media zu nennen, findet man trendsichere Rezepte, symbolische Codes und Verhaltensanleitungen, um sich sicher „in“ Szene setzen zu können. Für die perfektionistische Nachahmung begegnen wir auf der medialen Ebene der Werbung einem zusätzlichen „Body-Styling“-Tool, das der unsere Verhaltensmuster und unser persönliches Image perfekt inszeniert. Wie schon oben erwähnt, spielt das Internet für viele Ausdrucksformen der Inszenierungen von Selbstdarstellungen eine wichtige Rolle in der Gesellschaft.

Ein weiteres Beispiel aus der Bildenden Kunst stellt die Düsseldorfer Performancekünstlerin Milo Moiré dar. *„Die Grenze der Kunst ist nicht notwendigerweise immer auch die Grenze des guten Geschmacks. Ein hervorragender Beweis ist die jüngste Kunstaktion der Schweizerin Milo Moiré: Sie "gebar" Farbbomben, lässt sie also quasi aus ihrer Vagina ploppen – und das in aller Öffentlichkeit, vor der jährlichen Kunstmarkt "Art Cologne 2014". In all ihrer Transgressivität erinnert die Kunst der Schweizerin damit an die Ideen der großen Yoko Ono während ihrer Blütezeit“*¹⁰⁰. Die Art Cologne ist die älteste Kunstmesse der Welt. Hier treffen sich seit 49 Jahren Galeristen, Künstler, Kunstfreunde und Kunstkäufer. Die unangemeldete Performance „plopegg paintig“ der Künstlerin

⁹⁹ (Fiske, 2000, S. 123)

¹⁰⁰ (Arbogast, 2014)

anlässlich der Kunstmesse, am Platz vor der Kölner Messe dient als Präsentationsfläche. Besucher der Messe werden aufmerksam und beginnen mit der Interpretation. Eine Frau meint, *„ein künstlerischer Akt“*, ein Mann an ihrer Seite sagt *„die hübsche Dame wird sich nach meinen Vorstellungen in Farbe tünchen und dann mit ihrem schönen Körper auf der Leinwand Abdrücke hinterlassen“* und lacht. Die deutsche Fernsehmoderatorin Bettina Böttger meint dazu, *„Ich mache mir ernsthaft Sorgen um die Gesundheit dieses Mädchens, muss ich jetzt mal ganz ehrlich sagen, ich wollte schon Vitamin C rüber reichen, aber es ist zu spät“*¹⁰¹.



Milo Moiré hat ihre Bestimmung darin gefunden, sich in der Öffentlichkeit auszuziehen. Sie selbst bezeichnet sich als Künstlerin. Dass die Grenzen zwischen Kunst und Pornografie fließend sind, ist seit der Antike bekannt. Allerdings sorgt diese

¹⁰¹ (Spiegel-TV, 2014)

Gratwanderung regelmäßig für Aufregung. Die Besucher der ehrwürdigen Kunstmesse "Art Cologne" haben zwar schon einiges gesehen, die aktuelle Performance von Milo Moiré war jedoch auch für die Kenner der Szene eine neue Erfahrung¹⁰².

Milo hat sich mit dieser künstlerischen Aktion selbst zum transparenten Kunstobjekt und Performanceobjekt in der Öffentlichkeit gemacht. Der ungehemmte, existenzielle Akt zur Darstellung sozialen Seins, wird durch das Gebären der Farbeier, die aus der Vagina gedrückt werden, zu einer bedrückenden Erfahrung mit inszeniertem Aktionismus, in dem ästhetische Widersprüche und Disharmonien regelrecht vorgeführt werden. Selbstdarstellung als Spiegel der Gesellschaft zugleich Ausdrucksmittel zur Darstellung von Leben und Identitäten. Im Dualismus von Sehen und Gesehen-Werden geht es nicht alleine um die Performance „ploegg paintig“, sondern auch um die Präsentation des eigenen gestylten, nackten Körpers, der ein Selbstverständnis der Präsentation sozialer Geltung von Personen im Jetzt darstellt.

Im Vergleich von Madonna und Milo individualisiert Irregularität stärker als Anpasstheit, die gewissermaßen mühelos mitläuft und alle Erwartungen absehbar macht. Das Abweichen von gesellschaftlichen Normierungen hingegen braucht exaltierte und extrovertierte Mechanismen, um durchgesetzt werden zu können. Für mich stellt sich die Frage, ob es sich dabei um eine disharmonische Evolution mit inhärenter Basis handelt, da, wie sich gezeigt hat, die Prozesse der Darstellungs- und Individualisierungsmechanismen komplexe Kontexte brauchen, um in den unübersehbaren Füllen wirtschaftliche, mediale und/oder gesellschaftliche

¹⁰² (Spiegel-TV, 2014)

Multiplikatoren aufspüren zu können. Es haben sich trotz mannigfaltiger Sozialisation strukturelle Raster entwickelt, deren Kreuzungspunkte jederzeit überschritten und verlassen werden können, um dann wieder in die gewohnte Instanz zurückkehren zu können.

Die „Person“, so Luhmann, „überformt das psychische System durch eine weitere Unterscheidung, eben die des eingeschränkten und des dadurch ausgegrenzten Verhaltensrepertoires. Psychisch kann man beide Seiten dieser Unterscheidung sehen und das persontreue Verbleiben auf der einen Seite ebenso wie das Kreuzen der Grenze genießen“¹⁰³



Abbildung 5, News.at, Conchita Wurst Style,
© APA/Herbert P. Oczeret/Robert Jäger/ORF/Milenko Badzic

In der Gegenwart zeigen KünstlerInnen und Pop-Ikonen die von den medialen Systemen in der Öffentlichkeit bedingt werden große Fähigkeiten sich extrovertiert, experimentell, vielschichtig, reflektiert und sich selbstbewusst im Mediensystem darstellend, auszudrücken. Ein Beispiel stellt die

¹⁰³ (Luhmann, 1995, S. 154)

österreichische Kunstfigur Conchita Wurst dar, die als Tom Neuwirth 2006 im nationalen Fernsehen bei „Starmania“ zu sehen war und 2011 in der Talenteshow „Die große Chance“ sich erstmals als Diva Conchita Wurst präsentierte, um dann 2015 den europäischen Songcontest zu gewinnen. Auf ihrer Homepage steht *„Zwei Herzen schlagen in meiner Brust“*¹⁰⁴ und sie meint damit, dass Tom Neuwirth und die Kunstfigur als Duo gut und eingespielt funktionieren. *„The private person and the fictional character respect and appreciate each other. They are two independent personalities with their respective individual life stories and they both take a strong stance for tolerance and against discrimination“*¹⁰⁵. Mit dieser Performance, einer Frau mit Bart, entsteht ein ästhetisches Modell, das als Statement und Katalysator für ein ästhetisches Handeln verstanden werden soll. *„Appearances, genders and ethnicity do not matter at all when it comes to the dignity and freedom of individuals (or as Austrians would say: “They are WURST”). Tom and Conchita agree that “Only the individual person is important. Everybody should be free to live life as he or she sees fit, as long as nobody gets harmed.“*¹⁰⁶ Die Kunstfigur Conchita Wurst möchte alte Muster und Strukturen auflösen, indem die Aufmerksamkeit auf eine Frau mit Bart gelenkt wird. *„Conchita’s beard defines the difference to conventional travesty. Genders as well as their differences are mixed up in this fictional character.“*¹⁰⁷ Dieses Bild eines bärtigen Mannes in einer Frauenrolle ist an und für sich nichts Neues und begegnet uns auf verschiedensten Ebenen, z. B. in der Homosexuellen-Travestieszene und in der Kunst. Aber diese

¹⁰⁴ (Conchita-Wurst, 2015)

¹⁰⁵ (ebd.)

¹⁰⁶ (ebd.)

¹⁰⁷ (ebd.)

Bilder entlarven unseren Blick, der von gesellschaftlichen, politischen und ökonomischen Codes abhängig ist, die wir erkennen, reflektieren und rezipieren und mit einer Distanziertheit von den verinnerlichten Codes befreien. Im Falle von Conchita Wurst wird die Kunstfigur als Erstes auf ihren Bart festgelegt und in der Populärkultur visuell tradiert.



Abbildung 6, Miley Cyrus, Snooki und Sailor Moon ¹⁰⁸

„Die Song-Contest-Gewinnerin aus Österreich hat ein echtes Bartfieber ausgelöst. Vielerorts zeigen sich ihre Fans mit Vollbart und im Netz kursieren unzählige Selfies mit Damenbart – aufgemalt, gehäkelt oder gestrickt. Auch ORF-Moderatorinnen und -Moderatoren sind sich nicht zu schade, mit künstlichem Vollbart auf dem Bildschirm zu erscheinen“¹⁰⁹.

¹⁰⁸ (Viva.tv, 2014)

¹⁰⁹ (Nachrichten.at)



Abbildung 7, Leonard, pin up # 1, 1998

1992 nahm die Künstlerin Zoe Leonard mit ihren Arbeiten an der 9. Documenta in Kassel teil. In der Neuen Galerie nahm sie alle historischen Bilder, die männliche Protagonisten darstellten, von den Wänden und ersetzte sie durch großformatige

Schwarzweißfotos mit Vagina, die sie selbst fotografiert hat, um mit den übrigen Rokoko-Bildern von Frauen in Kontrast zu treten. Leonard möchte mit ihrer Arbeit darauf aufmerksam

machen, dass „*we women are over-represented as objects, but under-represented as producers. And that our sex is over-represented as something that is looked at, but under-represented as something that we experience*“¹¹⁰.

Wie interessant und subversiv Kunstfiguren wie Conchita Wurst sind, zeigt sich im Bezug auf die Geschlechtsidentität an dem Foto der Künstlerin Leonard Zoe, pin up # 1. Das Foto zeigt die bärtige Jennifer Miller, die ein Pin up parodiert. Sie liegt mit angewinkelten Beinen entspannt auf einem roten Samt und lässt uns an vergleichbare Posen der 50er und 60er Jahre erinnern. Dieses Foto ist eine Art Performance, mit einer provokant weiblichen Pose, um ins Innere eines Klischees vorzudringen, zu transformieren und Fragen aufzuwerfen. Zoe Leonard thematisiert *in ihren Protesten AIDS, Homosexualität und Feminismus*, das „*Recht auf Selbstbestimmung und persönliche Wahlfreiheit*“¹¹¹.

Diese Stereotypie wird durch männlich konnotierte Codes gebrochen und weist auf eine sich ständig ändernde Variable mit dynamisch konstruierten Identitäten und Prozesse hin, die durch soziale Interaktionen geprägt sind. Die Pluralisierung der spezifischen Merkmale, wie dem Bart und der Androgynität, wird aber nicht von Allen als positiv aufgefasst, sondern konfrontiert uns mit unserer eigenen zivilisatorischen Kultur und stößt infolge dessen vielerorts auf heftigen Widerstand, um sich dann wieder in seine vertrauten, vestimentären Codes und komplexen und dynamischen Strukturen einzubetten. „*Conchita Wurst muss man mögen*“, schreibt der heimische Schriftsteller Franzobel und meint damit weniger die Figur, als das, wofür sie steht. Er hat Recht. Wer nicht als Homophober, also

¹¹⁰ (Grosenick, 2015, S. 317)

¹¹¹ Vgl. (Wohler, 2009, S. 49)

Geisteskranker, als reaktionärer Spießer und „Ewiggestriger“ verunglimpft werden will, muss das tatsächlich. Der Gruppendruck, der mithilfe dieser kulleräugigen Kunstfigur flächendeckend aufgebaut worden ist, ist enorm. Man muss die Wurst, oder besser, das, was die politisch korrekte Elite in sie hineinprojiziert, gut finden. Diese Einstellung ist, auch so ein politisch korrektes Modewort, „alternativlos“. Kritische Stimmen sind im neuen toleranten Österreich nicht erwünscht und deshalb auch kaum zu vernehmen.“¹¹²

Doris Schuhmacher-Chilla schreibt in ihrem Buch, „Thinking pars pro toto. Studien zur zeitgenössischen Kunst“, dass ästhetische Erfahrungen Differenzen aufspüren „und dann infrage stellen, Unruhe stiften, Wünsche und Utopien wecken sowie Erinnertes mit Gegenwärtigem verbinden, indem mimetische Prozesse das Vergangene wieder vorstellen oder das Erstarrte verlebendigen. [...] So wie das Ästhetische entgrenzt ist, ist Kultur individualisiert, pluralisiert und nivelliert. [...] Manchmal entsteht dabei etwas Neues, wenn es so gegenläufig ist, dass man aufmerksam wird und von der Augenblicks-Sensation zu einem Bild kommt, das einem nicht mehr aus dem Kopf geht“.¹¹³ Die Kunstfigur Conchita Wurst ist Objekt und Subjekt ästhetischer Erfahrung, *Körpersein* und *Körperhaben*,¹¹⁴ medientechnisch versiert, selbstbewusst mit der Ideologie, dass Toleranz, Offenheit und Vielfalt die Brücke schlägt und ein Lösungsmodell für alle Disharmonien darstellt. Auf ihrer Homepage steht „Zwei Herzen schlagen in meiner Brust“¹¹⁵ und damit definiert sie den Unterschied zur herkömmlichen Travestieszene, mit ihrem fiktiven Charakter

¹¹² (Reichel, 2014)

¹¹³ (Schuhmacher-Chilla, 2013, S. 15)

¹¹⁴ (Honneth & Joas, 1980) (Gugutzer, 2002a, S. 148)

¹¹⁵ (Conchita-Wurst, 2015)

und dem Wechsel der Rolle, die mit dem Ablegen ihrer Kleider in der Garderobe einhergeht. Dieses ästhetische Handlungsmodell symbolisiert eine unverwechselbare Ordnung und Positionierung.



Abbildung 8, Eva und Adele,
Berlin Charlottenburg, Till Cremer, 1975

Anders stellt sich das bei dem Künstlerpaar Eva und Adele dar, insofern dieses eine Steigerung der Idee von fiktiver Vervollkommnung oder unerfüllter Erfüllung und nicht etwas außer sich selbst verkörpert¹¹⁶. „Jeder kennt sie. Zwei Gestalten, ein Paar, schrill im Auftritt, in Kostümen, Fummeln, Pelzchen und Jäckchen, kahlrasierte Schädel zeigend, die Gesichter

geschminkt mit energisierender Perfektion. Ihr Erscheinen verstößt gegen die Konventionen des gepflegten bürgerlichen Rahmens unserer Kunstereignisse, der stillen und feierlichen Atmosphäre von Museum und Kunsthalle, Kunstverein und Galerie. Ihre Auftritte bei Social Events und Veranstaltungen der Kunstszene, bei Vernissagen, Messen, Führungen, Rundgängen haben uns zunächst staunen lassen – dann Fragen stellen lassen.“¹¹⁷

Eva und Adele, die zu Hause nicht ihre Kleidung ablegen, leben eine permanente Performance, sie leben ihre Kunstfigur und werben für nichts anderes als für sich selbst. Die Besucher

¹¹⁶ Vgl. (Schuhmacher-Chilla, 2013, S. 37)

¹¹⁷ (Schuhmacher-Chilla, 2013, S. 38) (Krempel, 1997)

werden mit inszeniert, sie stellen den Kontext her, *die am realen Ort als künstlerisches Arrangement stattfindet.*¹¹⁸

Als Kunstwerk leben sie eine existentielle Ästhetik, deren Bedingung die Abweichung von der Norm darstellt und die ein Anderssein, ein Queer von gängigen Codes und Denkmustern impliziert. *„Dieser Kunstgriff stellt dar, wie anders schräg, authentisch und originell Repräsentation aussehen kann, wenn sie selbstbestimmt ist.“*¹¹⁹ Das Queer-Gefühl erlebt geradezu einen Hype, alle wollen Queer sein, schreibt Matthias Dusini im Falter 46/12.¹²⁰ *„Er wird als hippes Label für lesbisch und schwul verwendet“*, sagt Andrea Braidt, Vizerektorin der Akademie der bildenden Künste, die sich als Filmwissenschaftlerin mit der Geschichte des queeren Kinos beschäftigte. *„Und schwul und lesbisch ist queer gerade nicht.“* Jede eindeutige Zuschreibung, so die etwas verqueere Argumentation, bedeutet einen Ausschluss, nämlich von jenen, die sich weder als schwul noch als hetero deklarieren. *„Queer ist ...“* gibt es nicht. Im Englischen ist *queer* ein Schimpfwort, bedeutete so viel wie abnormal, seltsam. Ein queerer Mann ist eine Schwuchtel, doch queer erfuhr eine positive Umdeutung der Enterpervertierung der Perversion. *„Eine Saison lang“*, so schreibt Matthias Dusini, *„kursierten Gerüchte über das wahre Geschlecht der Popmusikerin Stefani Germanotta. Einige Fans wollten in ihrem Stringtanga einen Pimmel entdeckt haben. Dieser Irrtum kam der Künstlerin nicht ungelegen: Mit ihren extremen Selbstinszenierungen als futuristischer Vamp und Sodomaso-Queen treibt Lady Gaga, so Germanottas Künstlername, die Forderung nach einer selbstbestimmten*

¹¹⁸ Vgl. (Schuhmacher-Chilla, 2013, S. 38)

¹¹⁹ (Schuhmacher-Chilla, 2013, S. 39) (Bianchi, 1997)

¹²⁰ (Dusini, 2012)

Sexualität auf die Spitze“¹²¹. Mit der Künstlerin Lady Gaga hat der Begriff Performance und Gender einen neuen Stellenwert in der zeitgenössischen Kunst bekommen. Durch Irritieren und Aufbrechen von Geschlechterdualität und sozial, gesellschaftlich konstruierten oder psychologischen Denkmustern hat das Geschlecht seine Obszönität verloren. „Tatsächlich konstatiert auch Queer-Denkerin Andrea Braidt sowohl eine Vermehrung queerer Figuren im Fernsehen bei gleichzeitiger Zunahme von Prüderie. „Wenn man sich Filme aus den 70er-Jahren anschaut, ist man immer positiv überrascht, wie schnell die Leute damals miteinander ins Bett gegangen sind.“¹²²



Abbildung 9, Lady Gaga, Fleischkleid, MTV Video Music Awards 2012

123

¹²¹ (Dusini, 2012)

¹²² (Dusini, 2012)

¹²³ (Wikipedia, 2014)

Entwurf und Ausführung des Kleides stammten von Franc Fernandez (Konzept) und Nicola Formichetti (Styling). Künstlerischen Einflüssen auf das Werk. 2010, Mark Ryden in der Paul Kasmin Gallery in New York ein 2009 entstandenes Bild namens *Incarnation* ausgestellt, das ein mit Fleisch und Würsten behängtes Mädchen zeigt. Jana Sterbak und Zhang Huan haben ähnliche Arbeiten veröffentlicht. Der New Yorker Künstler Zhang Huan trug 2002 für eine Performance im Whitney Museum einen Fleischanzug. Carolee Schneeman hatte 1964 in verfilmten Performances unter dem Titel *Meat Joy* Fleisch als Ausdrucksmittel eingesetzt. Die Kunstkritikerin Emma Allen sah einen Einfluss von Zhang Huans und Schneemans Arbeiten auf das Fleischkleid.

Das Interesse an Körperkonstruktion und Körperveränderung



Abbildung 10, www.artetv.de/blickfang-po-fotogalerie

Im Dualismus von *Körpersein* und *Körperhaben* ergibt sich eine zwingende Balance in dieser Zweiheit, denn derartige Aspekte sind dem Menschen inhärent und lassen ihm keine Wahl.¹²⁴ Der philosophische Anthropologe Helmut Plessner meint, „*dass der Mensch als körperliches Wesen in beide Bereiche gehört: Der Mensch ist Naturwesen, insofern er leiblich (sein Körper) ist, und er ist Kulturwesen, insofern er seinen Körper hat*“¹²⁵. Wie ich schon im ersten Kapitel erläutert habe, bedeutet Sozialisierung und Zivilisierung das Beherrschen von Affekten und Trieben in einer kulturspezifisch und gesellschaftsspezifisch geprägten Landschaft. Für den zivilisierten Körper ist die Selbstkontrolle der Affekte und Triebe und das Entwickeln von Kultur- und Körpertechniken ein wesentliches Merkmal. Die Ausbildung erfolgt im Zuge verschiedener Sozialisationsprozesse, durch die sich das Individuum die gesellschaftlich gültigen Verhaltensstandards aneignet.¹²⁶ Mit der Frauenbewegung des 20. Jahrhunderts beginnt die

¹²⁴ Vgl. (Honneth & Joas, 1980) (Gugutzer, 2013, S. 148)

¹²⁵ (Plessner, 1975, S. 310) (Gugutzer, 2013, S. 148)

¹²⁶ Vgl. (Gugutzer, 2013, S. 55)

Umformung auf ein neues Körperbild, die Durchsetzung des Rechts von Frauen auf ihren Körper und die Befreiung aus der privaten, sozialen Institution Familie, hin zur Öffentlichkeit, die zuvor dem Mann vorbehalten war. *„Dem Erscheinungsbild und der Anziehungskraft“*, kommt laut Otto Penz, *„angesichts instabiler Beziehungen, häufiger Partnerwechsel und –suche sowie angesichts einer zunehmenden Vereinzelung im Zeichen der Selbstverwirklichung bei gleichzeitigem Wunsch nach Zweisamkeit eine erhöhte Bedeutung zu.“*¹²⁷ Die soziale Institution Familie löst sich allmählich durch neue Diskurse in den 60er Jahren (Protestbewegung der Jugendlichen, Geschlechter- und Sexualdebatten) auf und bringt eine Veränderung der Privatsphäre, die durch die Mechanismen Liebe und Sex bestimmt werden, mit sich. Frauen werden berufstätig und erlangen eine größere Unabhängigkeit vom Ehemann und eine damit einhergehende veränderte soziale Position, die durch den Aspekt der Verlagerung in ein postindustrielles Zeitalter, in dem ein Umschwung von körperlicher auf eine vermehrte „Kopfarbeit“ stattfindet, ein Mehr an Freizeit mit sich bringt. Die Werte der Postmoderne wie die Hinwendung zu einer Individualisierung und Ästhetisierung des eigenen Körpers und der Privatisierung des Individuums in Form von Lust, Genuss, Spaß, Erlebnis und Identität nehmen an Bedeutung zu.¹²⁸ Familiäre Institutionen werden zugunsten eines Single Daseins, Wohngemeinschaften und heterogener Wohnraumlösungen, eingetauscht. *„Von diesem Wertewandel beeinflusst, ihn aber auch selbst prägend, ist der gesellschaftliche Individualisierungsprozess. [...] Dem Freiheitsgewinn steht der Zwang zu Entscheidungen gegenüber,*

¹²⁷ (Penz, 2001, S. 184)

¹²⁸ Vgl. (Gugutzer, 2013) (Penz, 2001)

den vielen Optionen die Gefahr, sie nicht oder falsch zu nutzen, der gewonnenen Autonomie die rein individuelle Verantwortung für das eigene Leben“¹²⁹ Die Sexualisierung des gesellschaftlichen Lebens korreliert mit den Fragen des Konsums und Lebensstils, dessen Hauptaugenmerk dem Körper gilt, als Mittel zur Selbstdarstellung und Selbstinszenierung. Diese Vorstellung ist im besonderen Maß an ökonomische Werte geknüpft, die sich durch die erhöhte Nachfrage an Schönheitsprodukten und schönheitschirurgischen Eingriffen reflektiert, um der zeitlichen Idealvorstellung und Schönheitsnorm entsprechen zu können. *„Ein leicht muskulöses, eher schlankes und auch nacktes Körperbild wurde Ausdruck für weibliche Gleichberechtigung und Individualität. Erstmals wurde Schönheit und das Erotische direkt am Körper, auf der Haut geformt, wurde der Körper selbst zum Kleid. Geformt wird durch Bewegung“*¹³⁰ und in jüngster Zeit durch die Möglichkeit von Schönheits-OPs. Um diesem immer wieder variierenden Zeitgeist und Wertewandel entsprechen zu können, bedarf es einer hohen Kompetenz an *„moderner Fortschrittlichkeit, Sachlichkeit, Urbanität und Technikbegeisterung“*¹³¹ Die medizintechnischen, kosmetik-, bio- und sporttechnologischen Möglichkeiten zur Modifikation des Körpers werden zum existentiellen Projekt des Individuums erhoben, das gilt gleichermaßen für Frauen wie für Männer, in der Hoffnung auf Anerkennung und gewinnbringende Resonanzen im ökonomischen und personalen Sinn. *„In dieser Hinsicht ist die reflexive Körperthematisierung immer auch eine Form von Selbstthematisierung, die Arbeit am Körper immer auch*

¹²⁹ (Beck & Beck-Gernsheim, 1995) (Gugutzer, 2013, S. 37)

¹³⁰ (Gehrke, 2005, S. 275)

¹³¹ (Gugutzer, 2013, S. 98) (Lorek, 1991, S. 13) (Frevert, 1988, S. 25)

Identitätsarbeit“¹³². Die Standards im Schönheitsdiskurs egalisieren sich zunehmend zwischen Frauen und Männern, wobei die Massenmedien eine wesentliche Rolle für die Ausweitung der Konsumkultur spielen¹³³. Der Körper wird regelmäßigen, persönlichen und referentiellen Überprüfungen unterzogen, in Form von Spiegelungen, Messungen und statistischen Angleichungs-Werten, z.B. wie viel Körperfett und Muskelgewebe laut dem aktuellen Body Mass Index „in“ sind, um dem starken Wunsch nach Selbstbestätigung, der Maxime *„Wer nicht auffällt, fällt durch“*¹³⁴ folgen zu können.

*„Insgesamt und nahezu gleichförmig in allen spätkapitalistischen Gesellschaften ist eine pluralistische „Schönheitsdemokratie“ mit psychologischen Vorzeichen am Entstehen, die Mehrheiten wie den athletischen Mann sowie die sportlich-straft, schlanke Frau und populäre Minderheiten kennt. Die gemeinsame Basis dieser „Postmoderne des Körpers“ bilden die extreme Jugendlichkeit, das straffe Fleisch und die glatte Haut, die das zeitgemäße Gewand des weitgehend entblößten Körpers bildet – in einer Epoche, wie gesagt, in der „nicht mehr Kleider, sondern Körper Leute machen“. Zu den höchsten Zielen dieser zeitgenössischen Demokratie zählt die Effektivität der Selbstinszenierung, der ein hedonistisches Vergnügen an der Durchgestaltung und Ästhetisierung des Körpers zugrundeliegt“*¹³⁵.

Das heutige Ideal des Körpers ist die Selbstkontrolle und Selbstbeherrschung. Gegenbilder positionieren sich in der Populärkultur und in der Kunst, wie zum Beispiel bei

¹³² (Gugutzer, 2002a)

¹³³ Vgl. (Gugutzer, 2013, S. 35)

¹³⁴ (Penz, 2001, S. 214)

¹³⁵ (ebd., S. 215)



Abbildung 11, Modenschau Rick Owens, 2013, © Miguel Medina/Getty Images

dem Modedesigner Rick Owens, in dessen Inszenierungen kollektive Selbstdarstellung in unterschiedlicher Pointierung ins Zentrum seiner Präsentation gerückt ist. Das genormte, gleichförmige Modelbild, schlank, straff, groß, androgyn mit flacher Brust wird unterbrochen durch den Auftritt von Models mit wütenden Gesichtern und kräftig voluminösen Körpern, die

mit stampfenden Schritten über den Laufsteg poltern. „Nicht die Mode stand im Vordergrund, nicht die Inszenierung, es waren diese wütenden Frauen. Damit hatte Rick Owens den Code gebrochen. Und präsentierte, was Schönheit auch bedeuten kann. Bei den jüngsten Männerschauen legte Owens gleich nach und zeigte nicht nur Kleidung, sondern auch die von dieser normalerweise verborgenen Penisse der Models“¹³⁶. Die Show zielt in erster Linie auf den inszenierten Aktionismus mit ästhetischen Widersprüchen und Disharmonien und artikuliert



Abbildung 12, Modenschau Rick Owens, 2013, © Miguel Medina/Getty Images

Mode als expressiven Lebensstatus zur Wiederaneignung der natürlichen Körper. Der starke Ausdruck, der auch am Bild spürbar wird, definiert sich über die Heterogenität der Ausdruckstänzerinnen und ihrem Selbstverständnis, wie sie mit ihren Körpern gegen den Mainstream stampfen. Tillmann Prüfer

¹³⁶ (Prüfer, 7/2015)

meint in seinem Artikel, „dass Schönheit viele Gesichter haben kann. [...] Man sieht im anderen den schönsten Menschen der Welt, obgleich er vielleicht gar nicht dem Schönheitsideal entspricht, das wir von Magazincovern kennen. Und man bildet sich diese Schönheit nicht nur ein: Die Bezauberung, die man empfindet, wenn man in die Augen seines Partners blickt, ist genauso real wie das, was Eltern sehen, wenn sie ihren Kindern beim Spielen zuschauen. Diese Schönheit, die man nur selbst wahrnimmt, ist eine intime. Sie ist vergleichbar mit der Schönheit, auf die ein Designer wie Rick Owens verweist, wenn er stämmige, energiegeladene Frauen seine Kleider vorführen lässt. Indem man diese Frauen betrachtet, sich mit ihnen beschäftigt und sich zwingt, sie wirklich zu sehen, entdeckt man ihre Schönheit – jene ganz eigene Schönheit, derer man erst gewahr wird, wenn man die Einzigartigkeit einer Person erkennt“¹³⁷.

Diese ambivalente Welt der Mode ruft komplexe Reaktionen hervor, die das Schöne im Geschmack des Zeitgeists bestimmen und sich über die objekthaften Körper der Models und visuellen Begierden bedienen. Um die mysteriöse Aura, die ein Model braucht, um die Leute nicht zu langweilen, aufrechterhalten zu können, unterziehen sich Models grenzenlose Torturen. Sie fasten und kasteien sich und biegen und beugen ihren Körper, um dann auf den Laufstegen der Welt exzessive Träume der Designer und Designerinnen, „mit unterdrücktem Lächeln, betonter Langeweile, lasziv zur Schau gestelltem erotischen Aperçu oder androgyner Körperlichkeit“ zur Schau stellen zu können.¹³⁸ Dieses Phänomen der eingeschriebenen Kunstkörper am Laufsteg bricht Rick Owens kurzzeitig auf, indem der

¹³⁷ (Prüfer, 7/2015)

¹³⁸ Vgl. (Schuhmacher-Chilla, 2013, S. 31)

Wiederaneignung der natürlichen Körper in einer fast schon archaischen Zugangsweise besondere Aufmerksamkeit zukommt.

Strategien und Inszenierung der Körperfragmentierung

Die Entstehung eines neuen Wissensparadigmas in der Renaissance ist für die Transformation europäischer Kultur und Gesellschaft jener Zeit verantwortlich, die für die Modernisierung anatomischer Methoden in der Medizin und Kunst gleichermaßen gilt. Der menschliche Körper fungierte als Leitbild in der Medizin und wird zentrales Forschungsfeld für Anatomen und Künstler, was die zahlreichen Verbildlichungen und Texte bezeugen. In der Renaissancekultur liegt der Fokus auf dem Körperfragment, das die Symbolisierung von Gesellschaft und Subjektivität übernimmt.¹³⁹ *Norbert Elias zufolge ist die enge Verknüpfung von Körper und Gesellschaft und die seit der Renaissance zunehmende Differenzierung der Gesellschaft das Resultat der Rationalisierung.*¹⁴⁰ *Die Rationalisierung des Körpers ist bei Elias mit der unbewussten Selbstkontrolle verknüpft und meint die Vergrößerung der Differenz zwischen Vernunft und Bewusstsein einerseits, Trieb und Affekt andererseits.*¹⁴¹

Hammer-Tugendhat schreibt, dass Nacktheit in der Renaissance geschlechtsspezifisch asymmetrisch sein kann, dass Darstellungen des Nackten „*entgegengesetzte Bedeutung und Funktion haben. Schon der Ort ihrer Wahrnehmung differiert:*

¹³⁹ Vgl. (Benthien & Wulf Hrsg., 2001)

¹⁴⁰ (Morel, 2007, S. 198)

¹⁴¹ (Gugutzer, 2013, S. 55)

Der öffentliche Platz für die männliche, der private Raum für die weibliche Nacktheit; [...] Bei der männlichen Figur signalisiert der nackte Körper Autonomie, freie Verfügung über die eigene Bewegung, Meister des eigenen Schicksals zu sein; weibliche Nacktheit hat nichts mit Autonomie zu tun, sie ist verbunden mit Passivität. Die männliche nackte Figur kann erotische Implikationen haben, dies stört nicht ihren Subjektstatus, weibliche Nacktheit hingegen wird auf Schönheit und Erotik

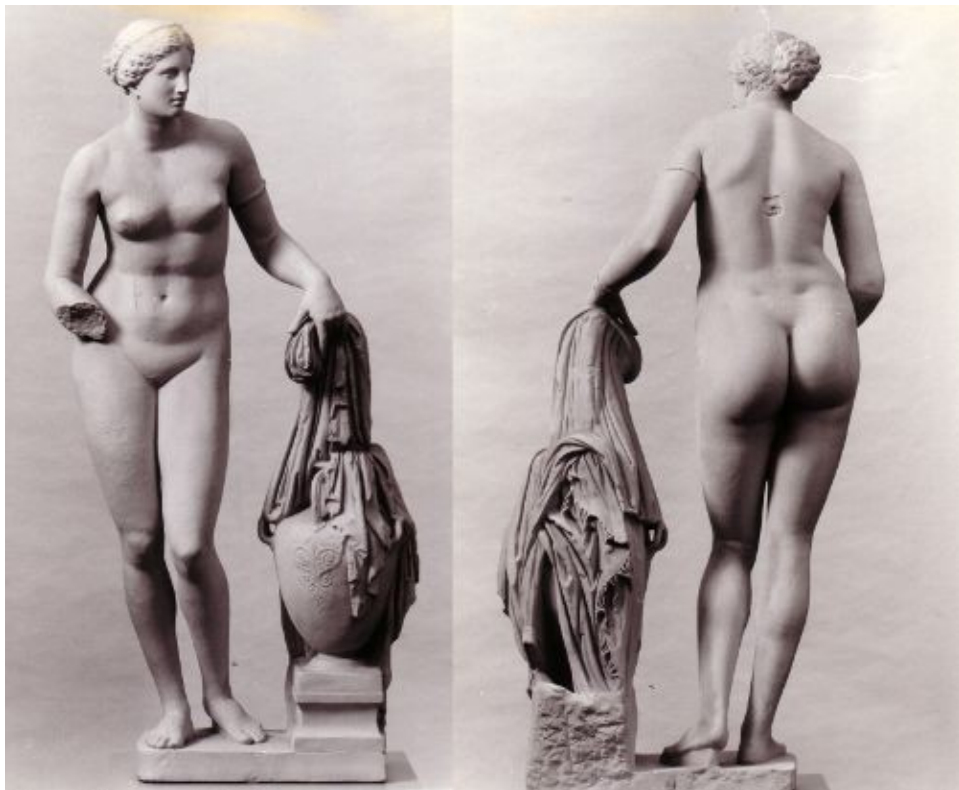


Abbildung 13, Aphrodite von Knidos, römische Kopie nach Praxiteles um 340 v. Chr.

*reduziert*¹⁴². Matthias Dusini schreibt, dass auch ohne moralisierende Feigenblätter die moderne Nachahmung einen Pornofilter eingebaut hat, durch die monochromen Materialien Marmor und Bronze, die verhinderten, dass die Werke in einen ordinären Naturalismus kippen. Dadurch wurden die geilen

¹⁴² (Hammer-Tugendhat D. , 2012, S. 40)

Jungs und die schönen, erotischen Frauen zur zeitlosen Idee von edler Einfalt und stiller Größe abstrahiert.¹⁴³

Wie schon eingangs im ersten Kapitel beschrieben, symbolisieren die gewaltsamen Umbrüche der französischen Revolution, einer Welt mit streng hierarchischem Absolutismus und vielfältigen Verhaltenscodes, die Zerstörung einer etablierten kulturellen Ordnung mittels fragmentierter, desintegrierter Körper. Wie wichtig der Umgang mit fragmentierten, zerstückelten Körpern in der bildenden Kunst im 19. Jahrhundert war, belegt die Ausstellung „Le corps en morceaux“ im Musée d'Orsay, 1990.

„Anliegen dieser Ausstellung war es, das Fragment Körper in der Skulptur zu erforschen. Der Betrachter muss die Statue von allen Seiten anschauen können. Die Formen wickeln sich vor seinen Augen ab. Der Künstler zählt auf sein Wissen, sein Erinnerungsvermögen, seine Vorstellungskraft“.

*„Vor den Jahren 1880-1910 erklärten die Konservatoren des Louvre die Anfänge der Geschichte folgendermaßen: absichtlich geschaffene Fragmente, ob im Zusammenhang mit Religionen oder Glaubensüberzeugungen (Ex-voto, anatomische Reliquien), oder Fragmente im Dienste der Wissenschaft: „Zerstückelung des Problems“ für Medizinstudenten oder Künstler (anatomische Wachsmodelle, Ateliermodelle)“.*¹⁴⁴

Danach betrachtete man die Kunstgeschichtsschreibung aus einem anderen Blickwinkel. *„Welche Haltung sollte man gegenüber den entsetzlich entstellten antiken Fundstücken einnehmen, die man bei den Grabungen in der Renaissance*

¹⁴³ Vgl. (Dusini, 2012)

¹⁴⁴ (d'Orsay, 1990)

entdeckt hatte? Sollten die Torsi ergänzt werden oder nicht? Die Antwort ändert sich im Laufe der Jahrhunderte, Restaurierung und „Rückrestaurierung“ der Skulpturen folgen aufeinander. In der Zwischenzeit bringt Michel Angelo die allgemein anerkannte Meinung durcheinander: er erklärte als erster eine unvollständige Statue als vollendetes Werk.

*Das Motiv wird zerstückelt. Zuerst Torsi, dann Köpfe (Büste und Maske werden hier nicht behandelt, sie verdienen eine eigene Ausstellung), dann Hände, Beine und Füße“.*¹⁴⁵

Einerseits versuchte die europäische Literatur einen neuen Körperkanon, ein Bild des abgeschlossenen, einheitlichen Körpers zu propagieren, andererseits transzendieren die Künste immer wieder *„einen chaotischen und in seine Teile zerlegten oder zerrissenen Körper“*, wobei die Fragmentierung des Körpers, die Körperteile Thema des Imaginären sind und damit das Imaginäre der Menschen berührt¹⁴⁶. Die Zerstückelung des vorzugsweise weiblichen Körpers in Fragmente ist ein wichtiges Motiv in der Kunst. Karolyi Claudia schreibt 2002 in *„KörperTeile“*, *„dass sich eine auffällige Zerstörung des weiblichen Körpers in der westlichen Kunst, der 20er und 30er Jahre des 20. Jahrhunderts beobachten lässt,“* der zu allererst jene Teile zum Opfer fallen, die das männliche Begehren am wenigsten zu stimulieren scheint.¹⁴⁷ Fragmentarische Körperdarstellungen sind bereits seit der Alt- und Jungsteinzeit bekannt und weisen neben einer realistischen Ausführung ein hohes Maß an künstlerischer Abstraktion auf, deren Deutung mehr oder weniger subjektiv bleiben muss. Das sogenannte Venus-Idol weist sich durch eine Stilisierung von Kopf, Brust,

¹⁴⁵ (d'Orsay, 1990)

¹⁴⁶ Vgl. (Benthien & Wulf Hrsg., 2001, S. 16)

¹⁴⁷ Vgl. (Karolyi, 2002, S. 253)

Arme, Beine, Unterleib und geschlechtsspezifische Merkmale aus, die betont oder weggelassen wurden. Stark stilisierte Frauenplastiken, bei denen der Körper zu einem Stab und die Brüste zu Kugeln vereinfacht wurden, können sowohl als weibliche Figuren als auch als männliches Glied gedeutet werden. Die geschlechtliche Polarisierung und die damit zusammenhängenden Stilisierungen haben sich im Laufe der Geschichte vielfach gewandelt und sind ebenso in der Sprache erhalten geblieben.

Der weibliche Kopf verliert sich in den Geschichten erotischer Exlibris und der weibliche Körper wird in einen Erdleib verwandelt, der zwischen organischer und anorganischer Materie oszilliert. *„Dieser (über-)mächtige Frauenleib wird nicht nur als „Mutter Natur“ angebetet, er wird bestiegen, in ihn wird hineingestiegen, um seine Beschaffenheit und seine potentielle Ausbeutbarkeit zu erkunden – ganz im Sinne des alttestamentarischen Auftrages, der Mensch = Mann möge sich die Erde untertan machen“.*¹⁴⁸ Die Fragmentierung des Körpers, das Isolieren von Körperpartien vom ästhetischen Ganzen impliziert den Pars-pro-toto-Effekt, indem ein Körper-Teil für das Ganze steht, aber auch darüber hinaus, indem ein Körper-Fragment für das Ganze ersetzt wird. Der Mechanismus des Isolierens, Hervorhebens oder Selektierens von Körperteilen oder das chaotische, systematische Platzieren von Fragmenten gegen anatomische Strukturen wird zum Ungewöhnlichen und zersprengt jegliche Konvention. Das Körperfragment verselbstständigt sich und wird zum Exemplarischen

¹⁴⁸ (Karolyi, 2002, S. 253)

künstlerischen Motiv,¹⁴⁹ das dann eine Reversibilität auf das Körperbild zulässt, um mit einer Ganzheit zu korrespondieren.

Der Po



Abbildung 14, <http://www.arte.tv/de/blickfang-po-foto>

»Keinen oder einen schlechten Hintern zu haben ist immer ein Ästhetisches Unglück“, schreibt 1878, Theodor Vischer, in einem Aufsatz über Mode.

In diesem Kapitel geht es um die Wahrnehmung und Darstellung unseres Pos. Ich möchte durch einen kurzen Einblick zeigen, dass der Fokus auf den Po nicht zwangsläufig einhergeht mit Sexismus, obwohl es interessanterweise oft um die Darstellung als Sexualobjekt geht, das begehrt wird und sich selbst inszeniert.

Es war das lateinische Wort *nates*, aus dem der französische Begriff *naches* bzw. *nages* hervorging, um das Hinterteil zu

¹⁴⁹ Vgl. (Karolyi, 2002)

bezeichnen. Das französische Wort für Gesäß, *fesse* wird vom lateinischen Wort *fissum* für Spalt hergeleitet. Im 14. Jahrhundert wurde noch zwischen *naches*, der fleischigen Masse, und *fesse*, dem Spalt, der die beiden *naches* voneinander trennt, unterschieden. Doch der Begriff *fesses* setzte sich durch, der früher der Inbegriff für das Volle und Runde war und jetzt gleichbedeutend ist mit „Leere“¹⁵⁰. Bei *fess* Po denken wir sofort an etwas Pralles und Volles, bei *Arsch cul* geht es eher in die Tiefe, man sagt *cul de pas vont* für Kerker und vielleicht stellt man sich dunkel dabei vor, was die Ritze des Pos verbirgt. Die extrem kräftigen Muskeln, besonders der große Gesäßmuskel, der die Pobacken umschließt, bekommt durch den Spalt seine unverkennbare Form. Es ist der größte und stärkste Muskel im ganzen Körper, er ist deshalb so groß und stark weil er uns etwas dem Menschen Wesentliches ermöglicht, nämlich die Aufrechterhaltung und den Gang. Diese runden Formen sind Teil einer Gesamtheit von Winkeln, Kreisen, Wölbungen und Vertiefungen, die genauso gut ästhetische Entscheidungen sein können oder Abbildungen der Wirklichkeit. Henning schreibt, dass *„eine vollkommene Rundung des Gesäßes erst durch den konkaven Schwung der unteren Wirbelsäule möglich wird. Die Linie der Pobacken selbst zeichnet die Form zweier umgekehrter Bögen nach: Je stärker ausgeprägt die Kurve des Rückgrats ist, desto runder tritt der Hintern hervor. [...] Kurz, der Mensch glaubt an die befriedigende Natur der konvexen Linie, und er sucht sie überall zu finden.“*¹⁵¹

Eine Zeichnung von Pablo Picasso, „Faun, der eine Nymphe aufdeckt“, bringt den Betrachter dazu, den Linien der Frau

¹⁵⁰ Vgl. (Hennig, 1999, S. 84)

¹⁵¹ (ebd., S. 49)

nachzuschauen und lenkt unsere Aufmerksamkeit von den runden Pobacken, entlang des Spalts und lässt uns die verborgenen Öffnungen der Vulva und des Anus erahnen. Es ist der Spalt, der dem Gesäß ein Relief gibt und den Hintern modelliert. Diese Pose ist häufig in der Kunst anzutreffen, wobei eine Frau auf der Seite liegend, mit angewinkelten Füßen in einer Perspektive, in der man die Gesamtheit erfassen kann, dargestellt ist.



Abbildung 15, Pablo Picasso, Faun, der eine Nympe aufdeckt, 1936

„Während die Frauen dem Auge des Betrachters Schenkel und Brüste entgegenstrecken, fehlen die kopulierenden Männer. „Frau ist Körper, Mann ist Geist. Sogar beim sexuellen Akt kann das so gedacht werden““, sagt Hammer-Tugendhat¹⁵². Der verführernde und geile Gott, verwandelt sich in einen Faun, er

¹⁵² (Dusini, 2012) (Hammer-Tugendhat D. , 2012)

nimmt die Gestalt eines Tieres an, damit die männliche Sexualität aus dem Feld der Repräsentation rückt¹⁵³.

Unser Blick ist kulturell geprägt auf den Po oder andere Körperausschnitte, sowie auf die Gesamtheit des Körpers, durch eine ganze Anzahl von Lernprozessen sozial gesellschaftlicher Ebenen, die uns meist gar nicht bewusst sind, und so produziert er Konformität durch Abweichung. Wir haben heute eine bestimmte Vorstellung davon, was ein schöner Körper ist und wie er aussehen soll. Dies ist jedoch in einem sehr komplexen prozessualen Darstellungssystem gefangen. Die Möglichkeit, die uns gegeben ist, unseren Körper in einer bestimmten Reflexivität zu sehen, provoziert und irritiert gleichzeitig Kompensationsphänomene, die dazu führen, dass wir bestimmte Dinge unterschiedlich verdrängen, ohne uns dessen unbedingt bewusst zu sein.



Abbildung 16, Sheila-na-gigs,
Kirche von St. Mary und St. David, Kilpeck

Nach anthropologischer Ansicht geht mit dem Po eine extreme Schambesetzung einher, die auf die Nähe zum Anu, also dem Ausscheidungsorgan, „und auf eine grundlegende menschliche Abscheu vor verwesenden, verrottenden und Ekel erregenden organischen Ausscheidungen zurückzuführen ist¹⁵⁴ – und entsprechend auch das provozierende Vorzeigen des entblößten Hinterns als obszön, jedoch nicht sexuell motiviert, sondern als aggressive Geste der Demütigung und Entwürdigung

¹⁵³ Vgl. (Dusini, 2012)

¹⁵⁴ (Stähli, 2001, S. 255) (Duerr, 1988, S. 227-241)

*interpretiert. Davon zu unterscheiden sei das Entgegenstrecken des Hinterns als Einladung zur Penetration als Aufforderung zur Ausübung aktiver Dominanz und damit als Unterwerfungsgestus, entsprechend der realen oder symbolischen Androhung des „Arschfickens“ als äußerst aggressiver und entehrender Droh- und Strafgebärde“.*¹⁵⁵

Der Po kann sowohl ein erotisches Signal als auch ein Symbol der Abschreckung und Macht sein. Im Mittelalter dienten sogenannte steinerne „*Sheila-na-gigs*“, die an irischen und britischen Kirchenfassaden angebracht wurden, als Abschreckung¹⁵⁶ und Warnung für transzendente oder irdische Gefahren, für Bürger und Feinde gleichermaßen.



Abbildung 17, Protest gegen Nato in Chicago, 2012

Über Jahrhunderte hinweg galt das Entblößen des Hinterns als beleidigend und obszön und als ein bewusster Tabubruch, der erfolgte, um auf gesellschaftliche Missstände hinzuweisen und diese ins öffentliche Bewusstsein zu rücken, um den Anstoß zu einer Auseinandersetzung zu geben. Z.B. versuchten

¹⁵⁵ (Stähli, 2001, S. 255) (Duerr, 1993, S. 148-157)

¹⁵⁶ Vgl. (Winkler & Schweikhardt, 1982, S. 288)

prominente Frauen der 70er Jahre, durch ihre öffentlichen Auftritte Diskussionen über Abtreibung und Schwangerschaftsabbruch einzuleiten. Die 68er Bewegung protestierte gegen starre Strukturen, den Vietnamkrieg, die rigide Sexualmoral und die Nichtaufarbeitung des Nationalsozialismus.

Sie forderte nicht nur die Erneuerung der Universitäten, sondern eine radikale Umgestaltung der Gesellschaft. Das Zeigen des blanken Hinterns ist für gewöhnlich ein Zeichen des Protests oder der Auflehnung gegen Autorität. Abgesehen von einem bewussten Tabubruch wird der entblößte Körper bewusst zur Erniedrigung und Demütigung benützt. Dieses Foto zeigt die



Abbildung 18 K1, Juni 1967, Foto: Thomas Hesterberg, West-Berlin

Bewohner der Kommune 1, einer politisch motivierten Wohngemeinschaft, deren Arschzeigen zum Sinnbild für eine ganze Generation wird. Die Protagonistinnen und Protagonisten rebellierten gegen die Elterngeneration, das Schweigen und die vielen ehemaligen Nationalsozialisten, die nach wie vor hohe

Ämter bekleideten. „Das Eigenexperiment ist gescheitert, die nackten Hintern der Kommunarden aber haben Geschichte geschrieben.“¹⁵⁷

Adrian Stähli schreibt, dass der Hintern geradezu prädestiniert ist als isoliertes Objekt in ästhetischer Inszenierung in Erscheinung zu treten, „ein Geheimnis, das versiegelt ist. Was ist jenseits des Siegels? Der Ursprung der Welt“¹⁵⁸, um zugleich



Abbildung 19 Gustave Courbet, L'origine du monde, 1866

eine traumhafte Rückkehr zu jenem Ursprung zu imaginieren, den Courbet in seinem Bild, „L'origine du monde“, als weiblichen Schoß dargestellt hat, was sich in mehrere Richtungen deuten lässt. Einerseits spricht es ein schamhaftes Angewiesen-Sein auf den anderen mit all seinen menschlichen Trieben an und andererseits kann die Vulva wiederum für die unverstellte Sexualität als Ort allen Ursprungs gedeutet werden – das weibliche Geschlecht als Ort der Lust, Ursprung des

¹⁵⁷ (Schwarz, 2015)

¹⁵⁸ (Hennig, 1999, S. 91)

Lebens oder paradiesischer Unschuld. Eine „kopfloose“ Vulva, deren Gesicht dem Betrachter entzogen wird. Der dominante Raum der geöffneten Schenkel, „*weit genug, daß sich die Falte, die die Vagina bis zum Hintern verlängert, öffnen kann*“¹⁵⁹, löst Angst und Lust aus vor einem Eingesogen-Werden von jener dunklen, geheimnisvollen Öffnung.¹⁶⁰ Dieses Bild, das gegen alle Konventionen der damaligen Salonmalerei verstößt, wirkt als Protest gegen überkommene künstlerische Dogmen und hätte als reine Pornographie sein Ziel verfehlt. Viele seiner für den Salon angefertigten Frauenakte verfügen über kein Geschlecht und werden zum exemplarischen, künstlerischen Motiv.¹⁶¹ Der Po ist ein Ort „schmutziger „ Geheimnisse, so heißt es im Mittelalter, der *secreta mulierum*, der Körperfüssigkeiten und Ausscheidungen, zugleich ein Ort der Zeugung und Fortpflanzung. Diese Angst und der damit verbundene Mythos wurden im Laufe des 19. Jahrhunderts durch Marx Darwin, Nietzsche und Sigmund Freud zum Faktum, da „*die Sexualmedizin diesen mythischen Aspekt des weiblichen Genitals in ihre Forschung inkorporierte und mit Sigmund Freud wurde die Angst vor dem Geschlecht zu einem fundamentalen Baustein der Psychoanalyse*“.¹⁶² Der Po ist unterschiedlich konnotiert, je nach gesellschaftlicher Struktur und ästhetischer Inszenierungstechnik wirkt er weiblich, männlich, geschlechtsneutral oder wird, wie am Beispiel antiker Skulpturen sichtbar wird, negiert. „*Dort ist das Geschlecht der Frau einfach abwesend: maskiert, eingenäht in ihre Spalte*“¹⁶³ Für die Darstellung ergeben sich die Fragen, für

¹⁵⁹ (Hennig, 1999, S. 91)

¹⁶⁰ (ebd., S. 28)

¹⁶¹ Vgl. (Karolyi, 2002)

¹⁶² (Benthien & Wulf Hrsg., 2001, S. 320)

¹⁶³ (ebd., S. 321) (Irigaray, 1979, S. 25)

wen, von wem, wie, und in welchem Kontext werden nackte Körper semantisiert.

Die Wandmalereien, die uns aus Pompeji und Rom überliefert sind, wurden von der römisch-antiken Gesellschaft nicht als skandalös angesehen, erst die Archäologen des 19.

Jahrhunderts definierten diese Werke als Pornografie, wobei die Gesellschaft des alten Rom wie auch die des 16. und 19.

Jahrhunderts patriarchalisch war. Die Veränderung dieses Geschlechter-Dispositivs liegt im polarisierten Verhältnis zur Sexualität, die mit der Industrialisierung, den

Protestbewegungen und der Entstehung neuer Wissensformen einherging.¹⁶⁴ In diesem Zusammenhang ist das Faktum des

Ausschlusses homoerotischen Begehrens aus der

Kunstgeschichte interessant, nicht nur für die Antike, sondern auch in der Gegenwart, wo es schwerfällt, homoerotische Konnotationen als ästhetische Kunst einfließen zu lassen.¹⁶⁵

Hetero- und homosexuelle Darstellungen antiker Vasenmalerei

(8. bis 2. vorchristliches Jahrhundert) unterscheiden sich

signifikant voneinander: *„Die Frauen werden von Männern*

penetriert, die jungen Männer hingegen bleiben körperlich

unversehrt. Die päderastische Homosexualität errichtet eine

Virilität, die auf das Begehren des männlichen Körpers

gegründet ist und dieses Begehren auf den Hintern fokussiert,

den Vollzug des Aktes jedoch, die Penetration des männlichen

Hinterns, untersagt. Der Penetrationswunsch wird auf den

weiblichen Hintern gerichtet, er wird „umgelenkt““¹⁶⁶.

¹⁶⁴ Vgl. (Hammer-Tugendhat D. , 2012, S. 44)

¹⁶⁵ Vgl. (ebd., S. 39)

¹⁶⁶ (Stähli, 2001, S. 268) (Dover, 1983)



Abbildung 20, Wandmalerei, Pompeji

Die ästhetische Fragmentierung und Inszenierung des Pos symbolisiert eine sexuelle Macht der Unterwerfung eines Körperteils, das durch Penetration männlicher Dominanz realisiert wird,¹⁶⁷ und ermöglicht es, ihn auch bei Frauen als „männlichen“ Körperteil wahrzunehmen¹⁶⁸.

Das Bild „L’origine du Monde“, von Gustave Courbet präsentiert ein Geschlecht ohne Frau und impliziert damit eine pornographische Tradition, eine Reduktion auf den für männliche Blicke reduzierten Ausschnitt. Die Erhöhung vom pornographischen Sujet zu einem Kunstwerk, das heute im Museum d’Orsay hängt, gelang Courbet durch die Technik der Ölmalerei,¹⁶⁹ und die Argumente für die Umdeutung von Erotik zum Kunstwerk lieferte die Kunstgeschichte. *„Kunst hatte lediglich dem interesselosen Wohlgefallen zu dienen. Im*

¹⁶⁷ Vgl. (Stähli, 2001, S. 268)

¹⁶⁸ Vgl. (ebd., S. 268)

¹⁶⁹ Vgl. (ebd., S. 324)

kunsthistorischen Diskurs muss Begehren ausgeschlossen bleiben“, sagt Daniela Hammer-Tugendhat¹⁷⁰.

Durch die Aufrechterhaltung und den Gang auf zwei Beinen hat sich laut dem britischen Verhaltensforscher Desmond Morris im Laufe der Evolution die Signalseite des Körpers auf die Vorderseite verlegt, und die Brüste imitieren das Gesäß mit der Genital- und Analregion und der Mund, der oftmals künstlich betont wird, signalisiere die Schamlippen.¹⁷¹

Doch in letzter Zeit ist eine Uminszenierung zu beobachten, die der Hinteransicht wieder volle Aufmerksamkeit zukommen lässt. Der Hintern hat sich als prominentes Fragment wieder in Szene gesetzt, nicht zuletzt durch die US-amerikanische Sängerin und Schauspielerin Jennifer Lopez, die ihren Allwertesten mit 250 Millionen Dollar versichern ließ und ihrem Busen nur 200 Millionen Dollar zugesteht. In der New Yorker Paper Ausgabe im Winter 2014 hat sich die Schauspielerin Kim Kardashian ausgezogen und posiert ihren prallen Hintern sehr freizügig, die Fantasie anregend, dem Betrachter entgegen. Desmond Morris erklärt sogar die Obsession mit dem Busen als eine Art umgeleitete Sehnsucht nach dem Po,¹⁷² da ja die archaische Penetration «a tergo» stattgefunden hat. Die Kulturwissenschaftlerin Ingelore Ebberfeld sagt, *„im Vergleich zum Busen hat der Hintern außerdem für den meist männlichen Betrachter einen entscheidenden Vorteil: Er kann beglötzt werden, ohne daß es seine Trägerin (oder sein Träger, Anm. Verfasserin) bemerkt“¹⁷³.*

¹⁷⁰ (Hammer-Tugendhat D., 2012)

¹⁷¹ Vgl. (Winkler & Schweikhardt, 1982, S. 289)

¹⁷² (Clary, 2005)

¹⁷³ (ebd.)

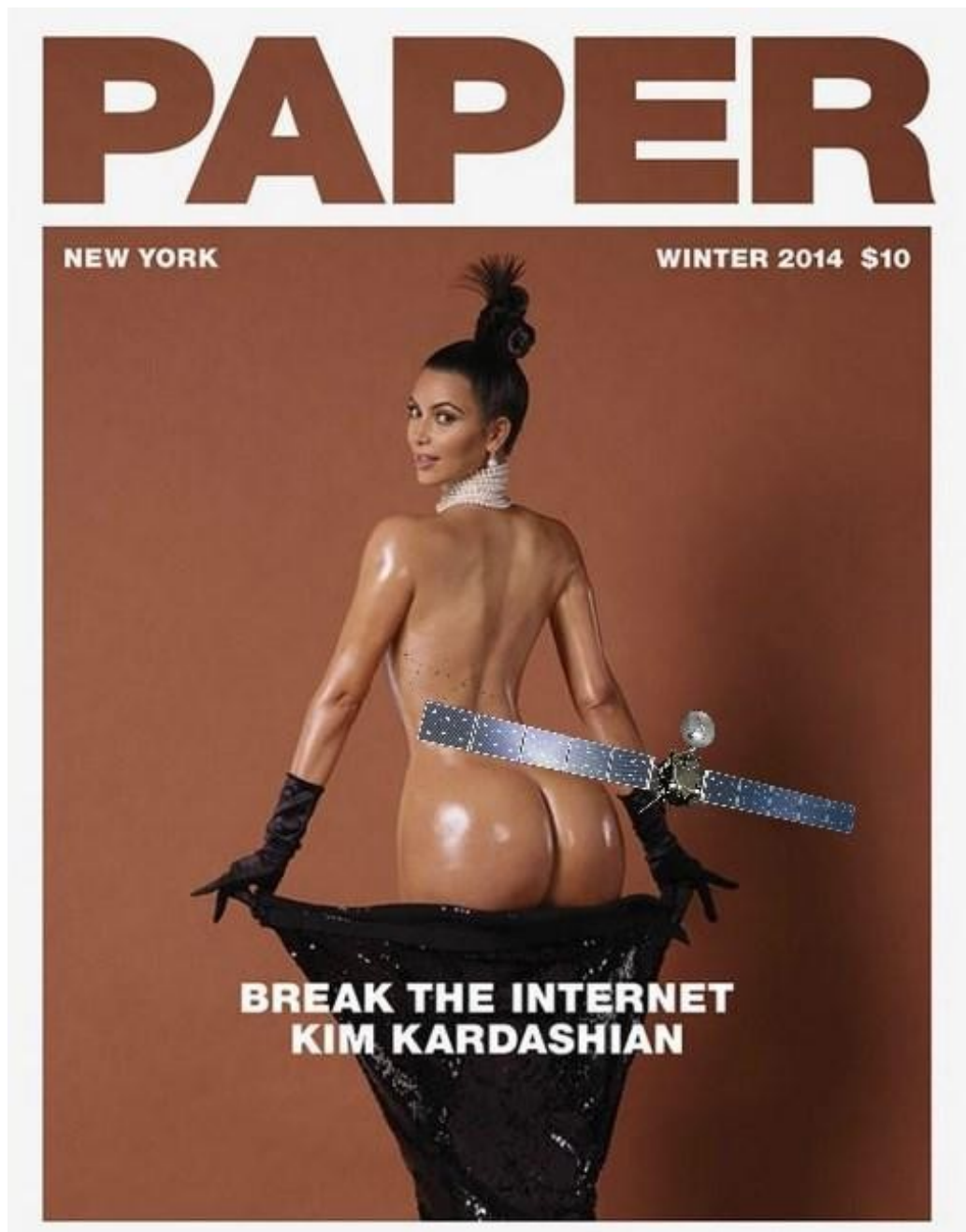


Abbildung 21, Kim Kardashian, Paper Winter 2014, Berliner Zeitung, Foto Screenshot Instagram

Der Po hat eine enorme sexuelle Symbolkraft, da er das verbirgt, was geschlechtsspezifisch markiert ist: die Vulva. An der Wand über dem Schreibtisch von Andrea Braidt, der Vizerektorin der Akademie der bildenden Künste, ist das Modell eines Anus befestigt. Die Rosette hängt dort, wo bei höheren Staatsdienern gewöhnlich ein Porträt des Bundespräsidenten den Besucher begrüßt, und ist für sie das

Symbol für Queerness. *„Der Anus ist das Geschlechtsteil, das nicht geschlechtsspezifisch markiert ist. Sowohl Männer als auch Frauen besitzen einen, was ihn zum Zentrum der Queer-Theorie und –Performance macht“.*¹⁷⁴ Feministische Protest- und Schwulenbewegung haben die Machtverhältnisse zwischen Subjekt und Objekt und zwischen Bürgern und Exekutive verändern lassen. Bilder nackter Männer werden zu masturbierenden Zwecken verwendet und Frauen stoßen in Chat-Cam-Foren auf männliche Exhibitionisten. Auch Analsex, die in vormodernen Zeiten mit dem Tod bestrafte Sodomie, gilt straighten Teenagern als lässliche Sünde. Die Pornografie im Internet hat den „Schokostich“ (so die dialektale Bezeichnung für Analverkehr) auch bei ihnen populär gemacht.¹⁷⁵

¹⁷⁴ Vgl. (Dusini, 2012)

¹⁷⁵ Vgl. (ebd.)

Der Po - Yoko Ono, Film NO. 4



Wie das von Yoko Ono geschaffene Körperbild in der Kunst, das nicht auf geschlechterspezifische Zuschreibung und sexuelle Projektion festgemacht ist, im Detail aussieht, möchte ich versuchen zu skizzieren. Mit skurrilem, vibrierendem Humor entwirft sie eine Paradoxie von einem alltäglichen, banalen und monotonen Ausschnitt des Körpers mit all seinen Codes.

Das Motiv der Zerstückelung des Körpers, den Verlust zu spüren und das Körperganze zu denken, stellt das Verhältnis von Kunst und Körper sowie von Bild und Körper in einen Zusammenhang der Reversibilität vom Fragment zur Ganzheit. Der *Film NO. 4 (Bottoms)*, 1966, von Yoko Ono, begründet gemeinsam in zwei, mit ihren konzeptuellen und performativen Arbeiten, den fragmentarischen Aspekt als integralen Bestandteil ihrer Kunst.

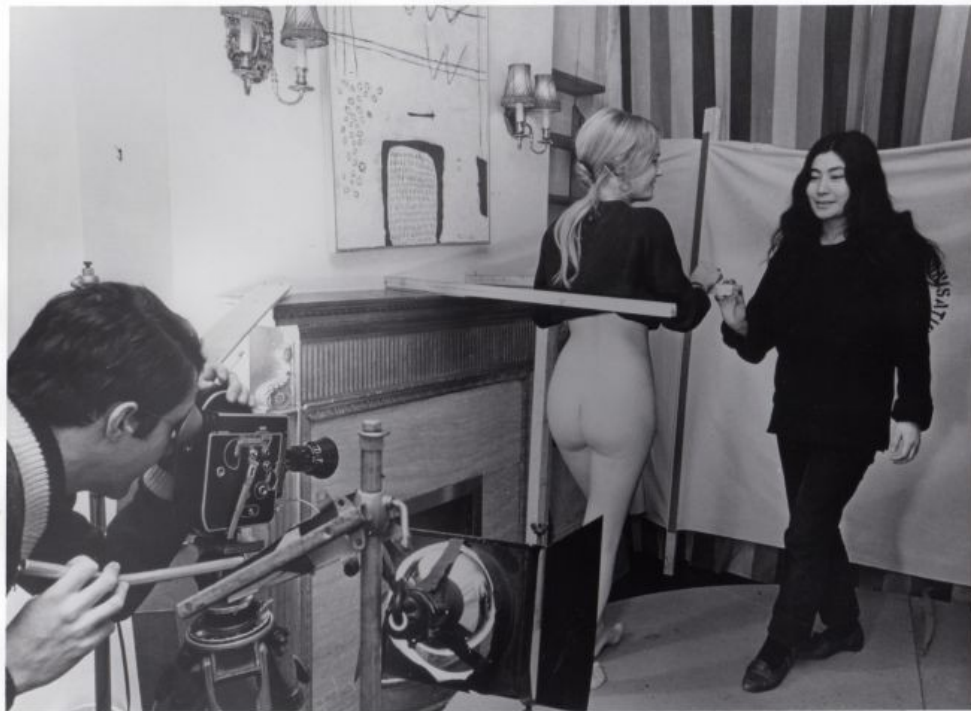


Abbildung 22, Produktionsfoto von Film NO. 4 (Bottoms), 1966, Foto: John Drysdale, Courtesy Yoko Ono

Für die japanische Künstlerin Yoko Ono ist das künstlerische Ausdrucksmittel die Wiederholung von kleinen Ausschnitten und minimalen Handlungen. Durch das sparsame Einsetzen der filmischen Mittel unterstreicht sie das Thema, und das Ausgangsmotiv erfährt eine magische Wirkung und ermöglicht eine umfassendere Einsicht, um neue Zusammenhänge zu fördern¹⁷⁶.

In ihren Filmen thematisiert sie zum einen die gesellschaftliche Position der Frau und zum anderen werden friedenspolitische Themen Teil ihrer künstlerischen Auseinandersetzung. Mit dem akkumulatorisch ausschnitthaft angeordneten Motiv wird ein oftmals poetischer Reigen von Bildern erzeugt, der auf den ersten Blick kaum einen erkennbaren Zusammenhang zulässt. Es geht der starke Glaube an die Macht der Imagination aus allen ihren Werken hervor. Mit diesen visuellen Versatzstücken stellt

¹⁷⁶ Vgl. (Pfeiffer & Hollein, 2013 Schirn Kunsthalle Frankfurt)

sie die passive Haltung der Konsumgesellschaft mit poetischen und absurden Aktionen infrage. In den 1960er Jahren entdeckte Yoko Ono das Medium Film für sich im Rahmen der Fluxus- und Happeningbewegung und realisierte bis 1972 insgesamt 19 Filme mit Laufzeiten zwischen einer und 80 Minuten¹⁷⁷.

Die ersten beiden Filme, Eye Blink, 1966, als auch Match Piece, 1966 sind Fluxus zuzuordnen und basieren auf einer radikal revolutionären Haltung, die Kunst als kollektives Unternehmen betrachtet und richtet sich gegen alles, was obskur, magisch, rituell oder existentiell war und attackierte die gängige theatralische Selbstbezüglichkeit der damaligen Kunst¹⁷⁸.

Ihre Fluxusfilme unterliegen einem fließenden Übergang zwischen Kunst und Gesellschaft beziehungsweise stellen eine Einheit von Kunst und Leben dar. Der *Fluxusfilm NO.4*, 1966, zeigt einen Ausschnitt bewegter Gesäßansichten ihrer Künstlerfreunde und Bekannten. *Die stumme Parade wirkt humorvoll, sinnlich und rebellisch zugleich und steht mit der Assoziation an das Ausscheidungsorgan ganz im Geiste von Fluxus, denn der Name leitet sich unter anderem von der medizinischen Bezeichnung für spontane Darmentleerung her¹⁷⁹.*

Mit der Demontage des Körpers, dem Auflösen bis hin zur Doppelgeschlechtlichkeit und dem Bestreben, neue Körperansichten zu gestalten, um ihn damit von dogmatischen, geschlechterspezifischen Zuschreibungen und sexuellen Projektionen zu befreien, entwirft Yoko Ono diesen Film¹⁸⁰.

Nach dem Erfolg von *NO. 4* dreht Yoko Ono eine längere Version (80 Minuten) mit noch mehr Hintern: *Film NO.4 (Bottoms)*,

¹⁷⁷ Vgl. (Pfeiffer & Hollein, 2013 Schirn Kunsthalle Frankfurt, S. 149-164)

¹⁷⁸ (ebd.)

¹⁷⁹ (ebd.)

¹⁸⁰ Vgl. (ebd.)

1966/76. Erstmals legte die Künstlerin eine Tonspur zu ihrem Film, der Mitschnitte von Gesprächen während der Dreharbeiten wieder gibt. In diesem Film geht es darum, das Bewusstsein für die Schönheit dieses Fragments zu erweitern und die durch die Inflation des Mediums bewirkte Veränderung des Blickwinkels neu wahrzunehmen¹⁸¹.

Henning schreibt, *dass seiner Kenntnis nach kaum jemand Aufnahmen von Hintern (oder After) zusammengestellt hat. Lediglich Yoko Ono wäre hier zu nennen. [...] Wie läßt sich dieses Desinteresse erklären? Vielleicht liegt es daran, daß diese fleischige Fläche, die nur durch die vertikal verlaufende Gesäßspalte unterbrochen wird, in ihrer Gleichförmigkeit deprimierend wirkt und – von Hintern zu Hintern – kaum Variationen aufweist. Genaugenommen erwacht der Po erst durch die Bewegung zu Leben. Daraus erklärt sich auch, warum er viel eher das Interesse des Voyeurs als des Sammlers weckt, denn worauf Ersterer lauert, ist nicht das Objekt an sich, sondern vielmehr sein Kommen und Gehen, seine Entwicklungen und Metamorphosen“*.¹⁸²

Tatsächlich ist es Yoko Ono gelungen, vor allen voyeuristischen Pobacken-Fetischisten einen Haken zu schlagen und dem unruhigen, frivolen Blick, den das Motiv auf sich zieht, zu entgehen. Die Po-Parade wird bei Yoko Onos Film mittig inszeniert, im monoton bewegten Rhythmus schwingen die nackten Hintern hin und her, wobei nur ein platziertes Kreuz aus Spalt und Gesäßfalte sichtbar ist und alle geschlechtsspezifischen Merkmale verschlossen hält. Das Bild des Hinterns pendelt wie eine Schablone zwischen der

¹⁸¹ Vgl. (Pfeiffer & Hollein, 2013 Schirn Kunsthalle Frankfurt, S. 149-164)

¹⁸² (Hennig, 1999, S. 219)

schamhaften Darstellung von Schönheit und als Objekt der Begierde, Wünsche und Vorstellungen über den begrenzten Bildraum. Durch die Reduktion der Details inszeniert sich die unerwartete wellenförmige Bewegung wie als Interferenz und blendet dadurch das Objekt als Lockmittel aus¹⁸³.

Der Film *NO. 4 (Bottoms)* impliziert *einerseits einen erotischen Konzeptualismus mit streng formalen Prinzipien, andererseits reflektiert er den Prozess und das Ziel des Films an sich. Yoko Ono nutzte seine Prinzipien zudem, um auf intelligente Weise den weit verbreiteten Konsum erotisierter Körperbilder über das Medium Film zu durchkreuzen, zu demontieren und reflektiert das Wesen visueller Wahrnehmung.*¹⁸⁴ Die Distanz zwischen Protagonistinnen und Protagonisten und dem Betrachter werden gespiegelt, gebrochen, aber nicht eliminiert und ermöglichen daher eine Selbstreflexion im Bezug auf gesellschaftliche Normen. Nackte Körper und sexuelle Akte transformieren sich zu einem psychologisierenden Selbstbezug gegen heuchlerisch visualisierte Konventionen des Mainstreams.

Im Film *Fly* thematisiert Yoko Ono sozial geprägte Blickstrukturen und Blickstrategien und bricht diese auf innovative Weise auf, indem sie einen weiblichen nackten Körper aus der Sicht einer Fliege betrachtet und die Körperlandschaft der Frau als fragmentarischen Hintergrund behandelt¹⁸⁵.

¹⁸³ Vgl. (Pfeiffer & Hollein, 2013 Schirn Kunsthalle Frankfurt, S. 149-164)

¹⁸⁴ Vgl. (ebd.)

¹⁸⁵ Vgl. (ebd.)



„Damit unterläuft Ono die gängige filmische Blickökonomie, die den nackten weiblichen Körper möglichst vollständig und ungestört präsentiert, und verhindert mit feinsinnigem Humor seine stete Zurschaustellung als Lustobjekt. Fly thematisiert die von der Gesellschaft verordnete passive Rolle der Frau. Der nackte und bewegungslose Frauenkörper entspreche auch 1970 noch immer dem gesellschaftlich erwünschten weiblichen Verhalten“¹⁸⁶.

Fazit

Der Hintern spricht das Lustzentrum an und wird in seiner ästhetischen und sexuellen Wahrnehmung begriffen. Es bereitet Vergnügen, den konkaven, konvexen Wölbungen und Vertiefungen nachzuschauen. Er ist aus dem kulturtheoretischen Diskurs nicht wegzudenken, hat er doch schon einiges über sich ergehen lassen müssen. Hochgezurt und aufgepolstert, weggesperrt und in Tournüre-Käfigen verwahrt, dann flachgepresst und in den 68er Jahren endlich befreit, um sich den uneingeschränkten, deregulierten bis an die Grenzen des Machbaren, stark überzeichneten Codes zu verschreiben und sich eventuell, je nach finanziellen Mitteln,

¹⁸⁶ (Pfeiffer & Hollein, 2013 Schirn Kunsthalle Frankfurt, S. 149-164)

maßschneidern zu lassen. „*I look good, I feel good*“,¹⁸⁷ ist die gängige Devise. Der Hintern steckt in einer Zwickmühle. Einerseits muss er dem raschen Wechsel der Mode folgen und sich mit invasiven Eingriffen traktieren lassen, andererseits hegen wir den Wunsch, die poetisch befriedigenden Linien und Formen nicht aufzubrechen und uns normativen Idealen zu widersetzen. Die Erhebung des Körpers aus seinen Zwängen der Scham und Schuld führt ihn im 20. Jahrhundert zu - „*anything goes*“, *es gibt keine Sünde mehr – es geht darum psychische Dispositionen nach außen zu kehren, sie zur Schau zu stellen, damit zum statistischen Durchschnitt beizutragen und bei signifikanter Abweichung davon, die Reparatur und nicht die Absolution des Schadens zu ermöglichen.*¹⁸⁸ Wir befinden uns in einem Wettstreit hybrider Schönheitsideale, der durch die grenzenlose Medientechnologie im Sekundentakt auf uns einwirkt und einen im globalen Maßstab physiognomischen Vergleich von Frauen und Männern ermöglicht. Der Wettstreit heißt nunmehr Frau gegen Frau und Mann gegen Mann.¹⁸⁹ Plakate, TV, Internet und Printmedien versorgen uns permanent mit digital oder analog retuschierten, photoshop bearbeiteten Schönheiten von Körpern und deren Fragmenten und zeigen uns erbarmungslos die Verallgemeinerung körperlicher Mängel und Defekte auf, die umgekehrt ein gigantisches Streben nach Perfektion mit sich bringt.¹⁹⁰ Diesen Grad an Perfektion erzielen Kunstfiguren wie die Wurst & Co. und inszenieren ihre Überformungen und Ausgestaltungen in einem an ökonomischem Werte gesteigerten Körper für die Öffentlichkeit. Das heißt, dass Kunstfiguren, Popgören und

¹⁸⁷ (Penz & Pauser, 1995, S. 49) (Miller & Penz, 1991)

¹⁸⁸ (Penz & Pauser, 1995, S. 9)

¹⁸⁹ Vgl. (ebd., S. 20)

¹⁹⁰ Vgl. (ebd., S. 23)

Schauspielschönheiten durch die Überfüllung sozialer Anforderungen des heutigen Schönheits- und Körperdispositivs bzw. durch die Summe extremer Anstrengungen auf den verschiedenen Verschönerungsgebieten bestehen und dadurch eine ökonomische Wertsteigerung erfahren. „ *D.h. daß der Mensch als ästhetisches Element der Ware zum internationalen Megaereignis avanciert. Folgen wir Baudrillards¹⁹¹ Einsicht bzw. den Erkenntnissen der Forschung auf dem Gebiet der Warenästhetik,¹⁹² daß nicht der Inhalt oder Gebrauchswert, sondern die Ästhetik oder das Gebrauchsversprechen der Ware von Bedeutung ist, und daß das Image über den Erfolg oder Mißerfolg eines Produktes auf dem Markt entscheidet, so drückt sich im Super-Model nichts anderes als der ultimative Zustand der kapitalistischen Konsumordnung aus: nicht nur der Warenförmigkeit des Menschen selbst (im Produktionsprozeß z.B. der Werbekampagne, siehe Marx), sondern dazu dessen enorme Bedeutung als Anreiz zum Konsum jeglicher Ware, als Annex der Ware im Distributionsprozeß, d.h. in Form immaterieller und nicht einlösbarer Versprechen des Güterverkehrs¹⁹³.* Für nullachtfünfzehn Bürger stellen sich die Dispositive allerdings ganz anders dar, denn all diejenigen die den gängigen Normen nicht entsprechen, werden kurz und bündig aus dem sozialen Netz ausgeklammert und anonymisiert. „ *Der Kampf um Aufmerksamkeit spitzt sich zu und die Anziehungskraft der Schönheit wird zum überaus mächtigen Faktor. In diesem Kontext bilden sich, neben dem dominierten Körperbild im beginnenden 21. Jhd., dem athletisch-straffen Männer- und Frauenkörper – je nach Lebensmilieu und Szenenzugehörigkeit Spezialästhetiken aus, die allemal dazu*

¹⁹¹ (Penz & Pauser, 1995, S. 40) (Baudrillard, 1989, S. 12f)

¹⁹² (Penz & Pauser, 1995, S. 40) Vgl. (Haug, 1971)

¹⁹³ (Penz & Pauser, 1995, S. 40)

dienen sollen, die flüchtige Aufmerksamkeit zu binden. Die körperliche Auffälligkeit, sei es durch ein hyperfeminines oder hypermaskulines, chirurgisch vervollkommenes Erscheinungsbild, durch ein irritierend androgynes oder feenhaftes Aussehen oder sei es durch einen reizvoll dekorierten, tätowierten und gepiercten Körper, wird zum entscheidenden Kriterium der Selbstinszenierung bei der Suche nach Wertschätzung und Zufriedenheit.¹⁹⁴

Wie Schuhmacher-Chilla meint, boomt das Körperthema immer noch, doch ein Höhepunkt ist überschritten¹⁹⁵. Doch wohin führt uns das verdichtete Darstellungssystem mit seinen Überformungen, das je nach Nachfrage Konjunkturschwankungen unterworfen ist und ständig aussortiert und ersetzt wird? Z.B. wird in Schulen, Konzernen und Dienstleistungsinstitutionen, soziale- und personale Kompetenz als Unterrichtsfach oder Weiterbildungsseminar angeboten, damit das, was unentwegt über visuelle Mediensysteme reflektiert, rezipiert und kommuniziert wird, um unsere Informationskapazität zu erweitern, mit „face-to-face“ Interaktionen zu korrigieren versucht werden kann. Meiner Meinung nach ist dieses Missverhältnis zwischen Außenwahrnehmung und Innenwahrnehmung, die Unzufriedenheit mit dem eigenen Körper von Frauen und Männern u.a. die Ursache für die zunehmenden psychosomatischen Störungen wie Anorexie, Burn-out oder Panikattacken und führt uns geradewegs ins K.O. oder zum plastischen Chirurgen.

Abschließend möchte ich mit den Worten Yoko Onos beendenden, die dazu meint: *„Diese Gesellschaft wird von*

¹⁹⁴ (Penz, 2002, S. 28)

¹⁹⁵ Vgl. (Schuhmacher-Chilla, 2013)

*einer neurotischen Geschwindigkeit und Kraft angetrieben, verstärkt durch Gier und Frustration darüber, dass man diesem Männer- und Frauenbild, das wir für uns geschaffen haben, nicht entsprechen kann; das Bild hat nichts mit der Realität der Menschen zu tun. (...) In solch einer imagegetriebenen Kultur wird ein Teil der Realität, (...), zur direkten Bedrohung unserer geheuchelten Existenz“.*¹⁹⁶

¹⁹⁶ (Ono, 1971)

Literaturverzeichnis

- Angerer, M.-L., & König, C. (2008). *Gender goes Life: Die Lebenswissenschaften als Herausforderung für die Gender Studies*. Bielefeld: transcript verlag.
- Arendt, H. (1981). *Vita activa oder vom tätigen Leben*. München.
- ARTE, Pochon, C., & Rothschild, A. (Regisseure). (2009). *Blickfang Po* [Kinofilm].
- Baier, M. (1977). *Das Adatbußrecht der Ngaju-Dayak*. Tübingen.
- Barthes, R. (2009). Sein Körper sein: Die letzte Diva, Leigh Bowery. In E. Bronfen, *Crossmappings* (S. 532). Zürich: Scheidegger & Spiess AG.
- BAUDRILLARD, J. (1996). Madonna Deconnection,. *Frankfurter Rundschau*, 9. 3. 1996 .
- Baudrillard, J. (1989). *Paradoxe Kommunikation*. Bern: Hsg.
- Baumgardt, R., & Eichener, V. (1991). *Norbert Elias zur Einführung*. Hamburg: 1. Auflage.
- Beck, U., & Beck-Gernsheim, E. (1995). *Risikante Freiheiten, Individualisierung in modernen Gesellschaften*. Frankfurt am Main/New York: Campus: Hrsg.
- Benthien, C., & Wulf Hrsg., C. (2001). *Körperteile. Eine kulturelle Anatomie*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Bianchi, P. (1997). Kunst als Erfindung des Lebens. In *Eva und Adele. Katalog CUM*. Hannover: Sprengel Museum.
- Bourdieu, P. (2012). *Ökonomisches Kapital, kulturelles Kapital, soziales Kapital*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften | Springer Fachmedien Wiesbaden.
- Clary, E. (2005). Hinten ist vorn. *Berliner Morgenpost* ,
<http://www.morgenpost.de/printarchiv/wwbm/article104426512/Hinten-ist-vorn.html#modal>.
- Dover, K. (1983). *Homosexualität in der griechischen Antike; Übs. v. Susan Worcester*. München.
- Duerr, H. P. (1990). *Der Mythos des Zivilisationsprozeß. Bd. 2, Intimität*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

- Duerr, H. P. (1988). *Der Mythos vom Zivilisationsprozeß. Bd. 1, Nacktheit und Scham*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag.
- Duerr, H. P. (1993). *Der Mythos vom Zivilisationsprozeß. Bd. 3, Obszönität und Gewalt*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Dusini, M. (2012). Das Queer-Gefühl. *Falter* 46/12 .
- Dworschak, M. (2004). Das große Wackeln. *Der Spiegel* , 128-129.
- Elias, N. (1939, Bd. 2). *Der Prozeß der Zivilisation. Wandlungen der Gesellschaft. Entwurf zu einer Theorie der Zivilisation*. Basel: Haus zum Falken.
- Elias, N. (1939, Bd.1). *Der Prozeß der Zivilisation. Wandlungen des Verhaltens in den weltlichen Oberschichten des Abendlandes*. Basel: Haus zum Falken.
- Elias, N. (1997a). *Über den Prozess der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen. Erster Band. Wandlungen des Verhaltens in den weltlichen Oberschichten des Abendlandes*. Frankfurt am Main: Suhrkamp (Gesammelte Schriften, 3.1).
- Elias, N. (1976b). *Über den Prozess der Zivilisation. Zweiter Band: Wandlungen der Gesellschaft. Entwurf zu einer Theorie der Zivilisation*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Ellendorf, J. O. (1840). *Die Moral und Politik der Jesuiten, nach den Schriften der vorzüglichen theologischen Autoren dieses Ordens*. Darmstadt.
- Feltes, S. (1999). Dissertation. *Universalität der 'Bodenlosigkeit'. Zur Parallelität der "Entwurzelung" von Gesellschaft, Subjektivität und Denken - Ein systemtheoretischer Erklärungsversuch* . Rheinberg: Universität Duisburg.
- Fiske, J. (2000). *Lesearten des Populären. Cultural Studies, Bd.1*. Wien: Turia und Kant.
- Foucault, M. (1995). *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses. Aus dem Franz. übers. v. Walter Seitter. 1. Aufl.* Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Frevert, U. (1988). Kunstseidener Glanz: Weibliche Angestellte. In K. v. Soden, & M. Schmidt, *Neue Frauen. Die zwanziger Jahre* (S. 25-31). Berlin: Elefant Press.
- Graham, J. S. (2000). *Puritan Family Life: The Diary of Samuel Sewall*. Boston: Northeastern University Press.
- Guehenno, J. M. (1994). *Das Ende der Demokratie*. München: Hrsg.

Gugutzer, R. (2002a). *Leib, Körper, Identität. Eine phänomenologisch-soziologische Untersuchung zur personalen Identität*. Wiesbaden: Westdeutscher Verlag.

Gugutzer, R. (2013). *Soziologie des Körpers*. Bielefeld: transcript.

Habermas, J. (1990). *Strukturwandel der Öffentlichkeit*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Hammer-Tugendhat, D. (2012). Zur Semantik männlicher Nacktheit und Sexualität. Ein Rückblick. In T. G. Natter, & E. Leopold, *Nackte Männer von 1800 bis heute. Ausstellungskatalog* (S. 37). Wien: Hirmer.

Hammer-Tugendhat, D. (2012). Zur Semantik männlicher Nacktheit und Sexualität. Ein Rückblick. In T. G. Natter, & E. Leopold, *nackte männer. von 1800 bis heute* (S. 37-45). München: Hirmer.

Harvolk, E. (1987). Culs. In M. S. Hrsg., *Anziehungskräfte. Variété de la mode 1786-1986* (S. 84-89). München.

Hasselbusch, I. (01. 09 2012). Norbert Elias und Pierre Bourdieu im Vergleich. Eine Untersuchung zu Theorieentwicklung, Begrifflichkeit und Rezeption. Karlsruhe: Pädagogischen Hochschule Karlsruhe Dissertation.

Haug, W. (1971). *Kritik der Warenästhetik*. Frankfurt am Main.

Heller, A. (1985). The Power of Shame. In *The Power of Shame. A Rational Perspective*. London: Hrsg.

Hennig, J.-L. (1999). *Der Hintern*. Köln: vgs Verlagsgesellschaft.

Honneth, A., & Joas, H. (1980). *Soziales handeln und menschliche Natur. Anthropologische Grundlagen der Sozialwissenschaften*. Frankfurt am Main/New York: Campus.

Irigaray, L. (1979). *Das Geschlecht, das nicht eins ist*. Berlin.

Karolyi, C. (2002). KörperTeile. In H. Ö. Nationalbibliothek, *Der verbotene Blick. Erotisches aus zwei Jahrtausenden. Aus den Sammlungen der österreichischen Nationalbibliothek* (S. 248-276). Klagenfurt: Ritter Verlag.

Kaufmann, J.-C. (1996). *Frauenkörper - Männerblicke. Soziologi des Oben-ohne*. Konstanz: UVK.

König, O. (2013). *Nacktheit. Soziale Normierung und Moral*. Springer-Verlag.

König, O. (2013). *Nacktheit: Soziale Normierung und Moral*. Springer.

- Krempel, U. (1997). Eva und Adele. In *"Wie heißt der Film in dem sie spielen?"*. Ostfildern bei Stuttgart: Katalog CUM.
- Kulischer, J. (1976). *Allgemeine Wirtschaftsgeschichte des Mittelalters und der Neuzeit, Bd. 2*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Leopold, E. (2012). Die Poesie des Körpers. Der nackte Mann in der Kunstgeschichte. In T. G. Natter, & E. Leopold, *nackte männer, von 1800 bis heute* (S. 24). Wien: Hirmer.
- Lorek, H. (1991). Das Kunstprodukt "Neue Frau" in den zwanziger Jahren. In H. B. Museum, *Moder der zwanziger Jahre, Ausstellungskatalog*. Berlin: Berlin Museum.
- Lübbe, H. (1981). *Trend und Tradition. Überfordert uns die Gegenwart?* Zürich: Hrsg.
- Luhmann, N. (1995). *Soziologische Aufklärung 6*. Hrsg.
- Miller, L., & Penz, O. (1991). Talking Bodies: Female Bodybuilders. *Quest* 43(2) , S. 135-147.
- Morel, J. (2007). *Soziologische Theorie: Abriss der Ansätze ihrer Hauptvertreter*. München: Oldenbourg Wissenschaftsverlag.
- Neckel, S. (1991). *Status und Scham. Zur symbolischen Reproduktion sozialer Ungleichheit*. Frankfurt am Main/New York: Hrsg.
- Neumann, G. (1999). Roland Barthes: Literatur als Ethnographie. Zum Konzept einer Semiologie der Kultur. In J. Glauser, & A. Heitmann, *Verhandlungen mit dem New Historicism: das Text-Kontext-Problem in der Literaturwissenschaft*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Nietzsche, F. (1998/224). *Jenseits von Gut und Böse. Vorspiel einer Philosophie der Zukunft*. Erstausgabe 1886, überarbeitet von juergen@redestb.es.
- Nietzsche, F. (1998/262). *Jenseits von Gut und Böse. Vorspiel einer Philosophie der Zukunft*. Erstausgabe 1886, überarbeitet von juergen@redestb.es.
- Nietzsche, F. (1998/222, 223). *Jenseits von Gut und Böse. Vorspiel einer Philosophie der Zukunft*. Überarbeitet von juergen@redestb.es.
- Ono, Y. (1971). The Feminization of Society. In I. Pfeiffer, & M. Hollein, *Yoko Ono. HALF-A-WIND SHOW* (S. 185). 2013 Schirn Kunsthalle Frankfurt: Prestel.
- Paul, A. (2007). Die Gewalt der Scham. Elias, Duerr und das Problem der Historizität menschlicher Gefühle. *Mittelweg* 36 16/2007, H. Nr. 2 , 77-99.

- Penz, O. (2002). Der Wandel des Schöheitsbegriffes im 20. Jahrhundert. In Ö. Nationalbibliothek, *Der verbotene Blick. Erotisches aus zwei Jahrtausenden* (S. 26-29). Wien: Ritter Verlag.
- Penz, O. (2001). *Metamorphosen der Schönheit. Eine Kulturgeschichte moderner Körperlichkeit*. Wien: Turia und Kant.
- Penz, O., & Pauser, W. (1995). *Schönheit des Körpers. Ein theoretischer Streit über Bodybuilding, Diät und Schönheitschirurgie*. Wien: Rhombus Verlag.
- Pfeiffer, I., & Hollein, M. (2013 Schirn Kunsthalle Frankfurt). *Yoko Ono. HALF-A-WIND-SHOW. Eine Retrospektive*. München, New York, London: Prestel.
- Plessner, H. (1975). *Die Stufen des Organischen und der Mensch*. Berlin/New York: de Gruyter.
- Posch, W. (2009). *Wie der Kult um die Schönheit unser Leben prägt*. Frankfurt am Main: Campus Verlag.
- Prüfer, T. (7/2015). Was uns gefällt. *Die Zeit* .
- Reischl, A. (2010). *Subversive Körperlichkeit am Beispiel des Romans Feuchtgebiete von Charlotte Roche*. Wien: Diplomarbeit Universität .
- Riesman, D. (1958). *Die einsame Masse*. München.
- Scheler, M. (1913). Über Scham und Schamgefühl. In *Schriften aus dem Nachlaß, Bd. 1: Zur Ethik und Erkenntnislehre*. Bern/München: Maria Scheler/Francke Verlag.
- Schuhmacher-Chilla, D. (2013). *Thinking pars pro toto. Studien zur zeitgenössischen Kunst*. Oberhausen: ATHENA.
- Sennett, R. (1986). *Verfall und Ende des öffentlichen Lebens. Tyrannei und Intimität*. Frankfurt am Main: Berliner Taschenbuchverlag.
- Sennett, R. (1986). *Verfall und Ende des öffentlichen Lebens. Tyrannei und Intimität*. Frankfurt am Main: Berliner Taschenbuchverlag.
- Spiegel-Redaktion. (29/1997). Der Tanz ums goldene Selbst. *Spiegel* , 92-107.
- Stähli, A. (2001). Der Hintern in der Antike. Kulturelle Praktiken und ästhetische Inszenierung. In C. Benthien, & C. Wulf (Hg.), *Körperteile. Eine kulturelle Anatomie*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuchverlag.

Stähli, A. (2001). Der Hintern in der Antike. Kulturelle Praktiken und ästhetische Inszenierung. In C. Benthien, & C. Wulf, *Körperteile. Eine kulturelle Anatomie* (S. 527). Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.

Vogt, I. (kein Datum). *Fernuni Hagen*. Abgerufen am 29. 03 2015 von Frauenbilder: http://www.fernuni-hagen.de/rechtundgender/downloads/reader_frauenbilder.pdf

Winkler, E., & Schweikhardt, J. (1982). *Expedition Mensch. Streifzüge durch die Anthropologie*. Wien - Heidelberg: Carl Ueberreuter.

Wohler, U. (2009). *Weiblicher Exhibitionismus. Das postmoderne Frauenbild in Kunst und Alltagskultur*. Bielefeld: transcript.

Wolf, N. (1991). *Der Mythos Schönheit*. Reinbeck: Rowolt.

Zellers, M. (1998). Die Verwegenen und die Schönen. MTV lässt Frauen alles zeigen. In A. Baldauf, & K. Weingartner, *Lips Tits Hits Power? Popkultur und Feminismus* (S. 126-135). Wien, Bozen: Folio.

Internetquellen

(12. 07 2015). Abgerufen am 16. 07 2015 von Wikipedia:
[https://de.wikipedia.org/wiki/Madonna_\(K%C3%BCnstlerin\)#cite_note-49](https://de.wikipedia.org/wiki/Madonna_(K%C3%BCnstlerin)#cite_note-49)

Arbogast, T. (31. 12 2014). ARTE. Abgerufen am 17. 07 2015 von
<http://creative.arte.tv/de/magazin/die-schlechteste-idee-des-jahres>

BILD. (08. 02 2015). *MADONNA SEHR PO BEWUßT*. Abgerufen am 13. 06 2015 von
<http://www.bild.de/unterhaltung/leute/madonna/po-bewusst-kann-meinen-hintern-zeigen-40069334.bild.html>

Bochum, U., Amsterdam, U. v., Bonn, U., Duisburg-Essen, U., & Deutschlandinstitut. (kein Datum). *Problemaufriss, Körperbilder zwischen Kult und Verschwinden*. Abgerufen am 29. 03 2015 von https://www.uni-due.de/imperia/md/content/germanistik/lum/k%C3%B6rperbilder_zwischen_kult_und_verschwinden.pdf

Conchita-Wurst. (2015). *Conchita Wurst*. Abgerufen am 24. 07 2015 von
<http://conchitawurst.com/>

Deuber-Mankowsky, A. (kein Datum). *medienkunstnetz*. Abgerufen am 30. 03 2015 von <http://www.medienkunstnetz.de/quellentext/158/>

d'Orsay, M. (05. 02 1990). *Le corps en morceaux*. Abgerufen am 22. 07 2015 von <http://www.musee-orsay.fr/de/veranstaltungen/ausstellungen/im-musee-dorsay/ausstellungen-im-musee-dorsay/article/le-corps-en-morceaux-4068.html?cHash=7046c0a556>

Ehalt, H.-C., & Wagner, M. (2007). Abgerufen am 29. 04 2015 von <http://www.dieangewandte.at/jart/prj3/angewandte/main.jart?rel=en&reserve-mode=active&content-id=1229508258594&Pe-Id=327&Typ-Id=20&Akt-Id=6749&print=yes>

Gehrke, C. (2005). *Fernuni Hagen*. Abgerufen am 20. 05 2015 von Frauenbilder, 275-281: http://www.fernuni-hagen.de/rechtundgender/downloads/reader_frauenbilder.pdf

Grosenick, U. (24. 07 2015). Women Artists in the 20th and 21st Century. Abgerufen am 24. 07 2015 von https://books.google.at/books?id=ZSvSfCmzo2wC&pg=PA317&lpg=PA317&dq=pin+up+%23+1+in+Leonard+1998&source=bl&ots=I6XNIWi1ZH&sig=YCOeGNxr0zIGISpOOQJOyLPkou0&hl=de&sa=X&ved=0CCIQ6AEwAWoVChMlt_2t__7_xglVBriUCh1CYgC-v=onepage&q=pin%20up%20%23%201%20in%20Leonar

Heine, H. (1844). *Deutsches Textarchiv*. Abgerufen am 04. 05 2015 von <http://www.deutschestextarchiv.de/heine_wintermaehrchen_1844/133>, S. 113

HNA. (10. 12 2009). Abgerufen am 23. 07 2015 von <http://www.hna.de/welt/tv-doku-lueftet-alle-geheimnisse-rund-554623.html>

Imhof, K. (Mai 1999). *Medienheft*. Abgerufen am 10. 05 2015 von 12/13 der Fernsehboom: http://www.medienheft.ch/index.php?id=14&no_cache=1&tx_ttnews%5Btt_news%5D=449&tx_ttnews%5BbackPid%5D=7

Imhof, K. (Mai 1999). *ZOOM K&M Nr. 12/13*. Abgerufen am 05. 05 2015 von Tyrannie der Intimität: http://www.medienheft.ch/uploads/media/12_13_ZOOM_KM_10_Kurt_Imhof_Tyrannie_der_Intimitaet.pdf.

medientechnologie, z. f. (04 2000). *zkm online*. Abgerufen am 05. 08 2015 von [http://on1.zkm.de/zkm/stories/storyReader\\$116](http://on1.zkm.de/zkm/stories/storyReader$116)

Nachrichten.at. (kein Datum). Abgerufen am 24. 07 2015 von <http://www.nachrichten.at/nachrichten/society/Damenbart-gehaekelt-oder-aufgemalt;art411,1384666>

Nachrichten.at. (kein Datum).

Reichel, W. (31. 07 2014). *Das Phänomen Conchita Wurst* . Abgerufen am 30. 07 2015 von <http://www.andreas-unterberger.at/2014/07/neues-buch-das-phaenomen-conchita-wurst/#sthash.9VRsOVaY.dpuf>

Schwarz, F. (11. 06 2015). *Das Foto: die Kommune 1*. Abgerufen am 01. 08 2015 von Arte.tv: <http://www.arte.tv/magazine/karambolage/de/das-foto-die-kommune-1-karambolage>

Spiegel-TV. (14. 02 2014). *Spiegel*. Abgerufen am 17. 07 2015 von <http://www.spiegel.de/video/kunst-oder-pornografie-die-nackte-provokation-video-1341201.html>

Viva.tv. (14. 05 2014). Abgerufen am 24. 07 2015 von <http://www.viva.tv/news/50733-so-sehen-eure-viva-stars-mit-dem-bart-von-conchita-wurst-aus>

Wikipedia. (04. 09 2014). Abgerufen am 03. 08 2015 von <https://de.wikipedia.org/wiki/Fleischkleid>

Wikipedia. (18. 04 2015). Abgerufen am 30. 04 2015 von http://de.wikipedia.org/wiki/Richard_Sennett

Wikipedia. (10. 07 2015). Abgerufen am 17. 07 2015 von <https://de.wikipedia.org/wiki/Exhibitionismus>

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1, Jeanloup Sieff,, Paris 1985, https://www.pinterest.com/ronney27/art/	3
Abbildung 2, Madonna, Foto: Imago	36
Abbildung 3 Spiegel, 29/1997, S92	40
Abbildung 4, Madonna, Photo Sam Microvich 1992	43
Abbildung 5, News.at, Conchita Wurst Style, © APA/Herbert P. Oczeret/Robert Jäger/ORF/Milenko Badzic	48
Abbildung 6, Miley Cyrus, Snooki und Sailor Moon	50

Abbildung 7, Leonard, pin up # 1, 1998.....	51
Abbildung 8, Eva und Adele, Berlin Charlottenburg, Till Cremer, 1975	54
Abbildung 9, Lady Gaga, Fleischkleid, MTV Video Music Awards 2012	56
Abbildung 10, www.arte.tv/de/blickfang-po-fotogalerie	57
Abbildung 11, Modenschau Rick Owens, 2013, © Miguel Medina/Getty Images....	61
Abbildung 12, Modenschau Rick Owens, 2013, © Miguel Medina/Getty Images....	62
Abbildung 13, Aphrodite von Knidos, römische Kopie nach Praxiteles um 340 v. Chr.	65
Abbildung 14, http://www.arte.tv/de/blickfang-po-foto	69
Abbildung 15, Pablo Picasso, Faun, der eine Nymphe aufdeckt, 1936	71
Abbildung 16, Sheila-na-gigs, Kirche von St. Mary und St. David, Kilpeck	72
Abbildung 17, Protest gegen Nato in Chicago, 2012	73
Abbildung 18 K1, Juni 1967, Foto: Thomas Hesterberg, West-Berlin	74
Abbildung 19 Gustave Courbet, L'origine du monde, 1866	75
Abbildung 20, Wandmalerei, Pompeji.....	78
Abbildung 21, Kim Kardashian, Paper Winter 2014,Berliner Zeitung, Foto Screenshot Instagram	80
Abbildung 22, Produktionsfoto von Film NO. 4 (Bottoms), 1966, Foto: John Drysdale, Courtesy Yoko Ono	83

Abb.2 <http://www.bild.de/unterhaltung/leute/madonna/po-bewusst-kann-meinen-hintern-zeigen-40069334.bild.html>

Abb.3 <http://www.spiegel.de/spiegel/print/index-1997-29.html>

Abb.4 Wohler, Ulrike. Weiblicher Exhibitionismus. 2009, Transcript-Verlag, S 173, Madonna, 1992: Sex, München: Wilhelm Heyne

Abb.5 <http://www.news.at/a/conchita-wurst-style>

Abb.6 <http://www.viva.tv/news/50733-so-sehen-eure-viva-stars-mit-dem-bart-von-conchita-wurst-aus>

Abb.7 <http://csmt.uchicago.edu/glossary2004/avantgarde.htm>

Abb.8 <http://tillcremer.com/eva-adele>

Abb.9 <https://de.wikipedia.org/wiki/Fleischkleid>

Abb.11 <http://www.zeit.de/zeit-magazin/2015/07/schoenheit-ideal-koerper>

Abb.12 <http://www.nssmag.com/en/fashion/6776/rick-owens-puts-penises-on-the-runway>

Abb.13 <http://www.skulpturhalle.ch/sammlung/highlights/2008/10/knidia.html>

Abb.15 <http://www.tate.org.uk/art/artworks/picasso-faun-revealing-a-sleeping-woman-jupiter-and-antiope-after-rembrandt-p11360>

Abb.16 <https://de.wikipedia.org/wiki/Sheela-na-Gig>

Abb.17 <http://www.n-tv.de/politik/Zusammenstoesse-bei-Demo-article6306136.html>

Abb.18 <http://www.arte.tv/magazine/karambolage/de/das-foto-die-kommune-1-karambolage>

Abb.19 <https://www.pinterest.com/pin/292241463294618187/>

Abb.20 Knabenliebe...<http://www.cosmiq.de/qa/show/3751974/In-Rom-war-koerperliche-Liebe-ueberall-verfuegbar-Wie-hat-das-historisch-ausgesehen-Was-sind-die-nackten-Fakten/>

Abb.21 <http://www.berliner-zeitung.de/panorama/-kim-kardashian-jeder-arsch-hat-ein-talent,10808334,29034018.html>

Abb.22 <http://www.kunsttrans.com/de/aktuell/bilder/picfolder-yoko-ono-in-der-kunsthalle-krems>