

Queer – David Hockney und seine Kunsthistoriker

Paul Melia, Ulrich Luckhardt: David Hockney: Gemälde. München/New York: Prestel-Verlag 1994.

Eine Kunstgeschichte, die aktuell sein will, indem sie nach den Verhältnissen der Geschlechter und ihren Konstruktionen fragt, kann nicht umhin, Männlichkeitskonzepte und damit auch männliche Homosexualität in der kunsthistorischen Theorie-debatte zu analysieren und auch hier die spezifischen gesellschaftlichen Bedingungen, die kulturellen Codierungen und Normierungen von (Körper-)Erfahrungen einzubeziehen.

Paul Melia und Ulrich Luckhardt wollen in ihrer 1994 veröffentlichten Monographie: *David Hockney. Gemälde* nicht nur mit dem Vorurteil aufräumen, daß der 1937 geborene britische Künstler nichts weiter ist als ein »Popstar der Malerei«. Eins soll auch endlich in der öffentlichen Diskussion um Hockneys Arbeiten seinen angemessenen Ort finden: die Tatsache, daß Hockney schwul war.

Wie nun Melia und Luckhardt Hockneys Schwulsein für die Kunstgeschichte aufbereiten, will ich zum Thema machen. Vier der sechs Kapitel werden daher unbesprochen bleiben. Sie zu lesen sei hier empfohlen.

Hockney war 23 Jahre alt und Student am Royal Collage of Art in London, als er 1960 mit einem kleinformatigen Bild *Queer* sein bildnerisches coming-out hatte. Das öffentliche Bekenntnis zum Schwulsein hängt für Ulrich Luckhardt (dem Verfasser der Kapitel 1 und 6) eng mit der Ausformulierung einer eigenen Bildersprache und einer stilistischen Unabhängigkeit von der herrschenden Kunstrichtung zusammen, weil Homosexualität eine andere als die herrschenden Darstellungsmöglichkeiten verlange. Das künstlerische coming-out wird mit der These unterlegt, daß eine gesellschaftlich differente Position zur Norm zu künstlerischen Neuerungen führt. Schwulsein wird so mit avantgardistisch gleichgesetzt. Mit Blick auf die Debatten zur »weiblichen Ästhetik« hätte die Konstruktion zwar vermieden werden können; um aber das Skandalon Homosexualität einer homophobischen Kunstgeschichte schmackhaft zu machen, scheint sie ausgesprochen nützlich – wir reden hier schließlich von einem Hochglanz-Prestel-Buch. Der Einstieg ist also schon mal gut gewählt.

Im dritten Kapitel, das den ersten längeren Aufenthalt Hockneys in Südkalifornien behandelt (1963-1967), verhandelt Paul Melia (Verfasser der Kapitel 2-5) ausführlicher die schwulen Bildthemen Hockneys. In dieser Zeit entstehen jene heißen, stummen Bilder, in denen Raumtiefen verschwinden und die Zeit stillzustehen scheint – und mit denen wesentlich das Vorurteil gegen Hockney begründet wird (*A Hollywood Garden*, 1966; *The Bigger Splash*, 1967). Melia versucht gegen das Bild des »Popkünstlers« anzuschreiben, indem er zensiert: Hockney darf von diesem Südkalifornien nicht fasziniert sein. All diese Bilder seien eine Kritik an der Oberflächlichkeit und Selbstisolierung der weißen Mittelschicht. Die männlichen Akte mit ihren knallweißen Hintern (*Boy About to Take a Shower*, 1964; *California*, 1965) sind bloß Objekte des voyeuristischen Blicks und Stereotype aus der Schwulenzeit-schrift »*Physique Pictorial*«. Für sie darf Hockney nurmehr »optischen und intellektuellen Reiz« empfinden.

Der wunde Punkt für den männlichen Autor Melia scheint, mit Arbeiten umzugehen, in denen Bilder des Männlichen den Platz einnehmen, der traditionell dem Weiblichen vorbehalten ist: taxiertes Objekt der Schaulust zu sein. Mit Verweis auf die »jahrtausendealte Tradition der weiblichen Aktdarstellungen« konstatiert Melia: »Diese Arbeiten Hockneys verhalten sich gegenüber der traditionellen männlichen Machtrolle ambivalent.« (S. 76) Wieso ambivalent? Der privilegierte und machtvolle Blick des Voyeurs hört doch nicht auf, ein solcher zu sein, nur weil das begehrte Objekt männlich ist. Wieso wird durch den Blick eines Mannes ein männliches, nacktes Gegenüber verweiblicht? Hier wäre statt moralischer Zensur eine Analyse der Geschlechterrollen, eine Befragung der Machtpositionen in schwulen (Seh-)Beziehungen angebracht gewesen. Könnte es sein, daß sich Melia mit seiner argumentativen Schüchternheit dem Druck der heterosexuellen Rede hingibt, die den Zusammenhalt der männerbündischen Gemeinschaft Kunstgeschichte sichern soll? (Vgl. Nanette Salomon in *kritische berichte* 4/1993). Anders ist es schon kaum mehr zu erklären, weshalb in seiner Rede über die beiden Arbeiten *California Art Collector* (1964) und *The Actor* (1964) ein geradezu stammtischwürdiger Sexismus zutage tritt.

Beidesmal sollen Kunstsammlerinnen dargestellt sein, umgeben von ihren Schätzen. Dies auch beim zweitgenannten Bild, ohne daß der Widerspruch zum Titel erklärt würde. Nun sind in beiden Bildern Darstellungen von Ethno-Kunst aufgenommen, im ersten Bild erinnert ein Kopf an die Steinmonumente auf den Osterinseln, im zweiten geht der Kopf der abgebildeten Figur auf »die ägyptische Skulptur einer Prinzessin« zurück. Für den Autor ist die Nähe von Sammlerin und Ethno-Kunst ein Hinweis auf das »begrenzte Kunstverständnis« und die Unfähigkeit, »die kulturelle Bedeutung ihrer Erwerbungen zu würdigen« (S. 68/70). Um so eine Bilddeutung zustande zu bringen, muß man zuerst einmal behaupten, daß Stammeskunst weniger Wert ist als westlich-kapitalistische Kunstprodukte: man muß sie erst zur »primitiven« Kunst erklären. Und was passiert, wenn mit *The Actor* womöglich doch ein Schauspieler gemeint ist? Wenn ein Mann zur Prinzessin würde? Die Vermutung liegt nahe, daß es sehbehindernde Vorstellungen von akzeptablem und inakzeptablen Schwulsein gibt. Oder aber, daß ein weiteres Mal eine heterosexuelle Rede angeboten wird, in der Hoffnung, von der offiziellen Kunstgeschichte anerkannt zu werden. Kann sein, daß die vorgeschlagenen Deutungen auf Erzählungen Hockneys zurückgehen. Aber dem Wissenschaftler stünde es an, diesen Rassismus und Sexismus aufzudecken anstatt ihn zu verdoppeln.

Die feministische Kunstgeschichte hat bewiesen, wie mit der zwanghaften Heterosexualität des Männlichkeitskonzepts in der kunsthistorischen Rede und den Männerbildern in der Kunstgeschichte machtvolle Politik in unserem Fach betrieben wird.¹ Ich habe versucht, mit diesen kurzen Anmerkungen zum Umgang mit Hockneys Schwulsein zu zeigen, daß diese Politik nicht nur die heterosexuelle Rede über das Material der Kunstgeschichte bestimmt, sondern wie mit ihr auch versucht wird, Homosexualität für den kunsthistorischen Diskurs akzeptabel zu machen.

1 Vgl. Sigrid Schade, Silke Wenk: Inszenierung des Sehens. Kunst, Geschichte und Geschlechterdifferenz. In: Hadumond Buß-

mann, Renate Hof (Hg.): Genus. Zur Geschlechterdifferenz in den Kulturwissenschaften, Stuttgart 1995, S. 340-407.