



universität
wien

Diplomarbeit

Titel der Magisterarbeit:

Transsexualität und Rollenbilder bei Grayson Perry

Verfasserin:

Del Fabbro Daniela

Angestrebter akademischer Grad:

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2010

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 315

Studienrichtung lt. Studienblatt: Kunstgeschichte

Betreuerin: Univ.-Prof. Dr. phil. Gabriele Werner

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	5
2. Grayson Perry	8
3. Sexualität	
3.1. Camp	14
3.2. Aubrey Beardsley	29
3.3. Fetisch	37
4. Rollenbilder	
4.1. Claire	44
4.2. The Essex-Woman / Essex-man	52
4.3. The Artist as a young Girl	62
4.4. Exkurs : Mädchendarstellungen in den Zeichnungen von Henry Darger und den Illustrationen zu <i>Alice im Wunderland</i> von Lewis Carroll	67

5. Humor als Methode der Subversion	
5.1. Humor als Waffe	74
5.2. Albernheit	82
6. Schlusswort	86
7. Bilderverzeichnis	89
8. Bildnachweis	105
9. Literaturverzeichnis	106
Abstract	110
Lebenslauf	112

1. Einleitung

Seit der Turner Prize-Vergabe 2003 stieg Grayson Perrys Bekanntheitsgrad abrupt. Zwei besondere Faktoren führten hierbei zu diversen Irritationen: zum einen arbeitet Perry mit Keramik zum anderen ist er ein Transvestit. So kam es auch, dass er als sein Alter Ego Claire den Preis entgegennahm. Eine Diskussion über die Definition von Kunst brach in der Medienwelt aus und die Frage ob Perrys Keramiken als hohe Kunst angesehen werden können oder eher dem Bereich des Handwerks zuzuordnen seien wurde aufgeworfen.

Der erste außergewöhnliche Aspekt seiner Arbeit, nämlich die Vase als künstlerisches Medium zu benutzen, scheint auf den ersten Blick nicht ein ausschlaggebender Kritikpunkt zu sein denn schließlich haben schon Künstler vor ihm Vasen und Töpfe so wie tierisches Fett, Möbel und andere Gegenstände des Alltags mit in ihre Arbeiten eingebunden. Man denke da an Marcel Duchamp und die Dadaisten. Doch die Töpferei scheint eine besondere Beleidigung gegenüber der Kunstwelt zu sein. Vorwiegend als Dekorationsobjekte benutzt, vermitteln die Gefäße Assoziationen mit Häuslichkeit und Handwerk und widersetzen sich damit dem Elitären der Kunstwelt.

Den Seitenhieb auf die Exklusivität der zeitgenössischen Kunstwelt verstärkt Perry noch indem er den Turner Prize mit den schelmischen Wörtern empfängt:

It's about time a transvestite potter wins the Turner Prize!¹

Jacky Klein schreibt über das Kontroverse in Grayson Perrys Kunst, in ihrer Publikation aus dem Jahre 2009:

He brings into gallery, works that look dangerously like they might be for sale at a country craft fair or in the homeware section of a department store. Indeed, the very appeal of ceramics, to him, rests on its presumed second-class status, its amateur overtones, and the assault it launches on the art world's cherished assumptions about what is and what is not contemporary art. And if his pots occupy an uncomfortable border territory, in this case between art and craft, so too does Perry's transvestism. His flamboyant dressing up suggests a similarly dangerous blending of boundaries: between male and female, intellectual and sensuous, serious and comic. It is this, more than his work, that has obsessed commentators, spawning endless column inches which dissect his cross-dressing, presenting it as an amusing diversion at best and, at worst, as little more than a shrewd publicity stunt.²

Die Dualität zwischen weiblich und männlich, vor allem was die Künstlerperson an sich angeht, sorgt für großes Interesse in den Medien, wobei sich dieses leider fast ausschließlich auf den Aspekt des Crossdressings bezieht, was seine eigentliche künstlerische Tätigkeit etwas in den Hintergrund drängt.

Trotz Kritik an der Gültigkeit seiner Arbeit, setzt der 1960 in Chelmsford, Essex, geborene Künstler sich durch. Als Zeitgenosse der sogenannten Young British Artists³, der berühmten Generation junger britischer Künstler wie Damien Hirst, Tracy Emin und den Chapman Brothers, kommt er ebenfalls in den Genuss des Mäzenatentums wichtiger Kunstsammler, wie beispielsweise Charles Saatchi. In den letzten Jahren seit dem Turner Prize-Gewinn, wächst seine Popularität stetig und seine Präsenz in den Medien scheint omnipräsent. So folgen dem Turner Prize, Radio- und Fernsehinterviews, eine eigene Kolumne in der *Times* so wie eine Dokumentationsserie über Transvestismus bei Männern beim englischen Sender *Channel 4*.

¹ Aussage basiert auf Grayson Perrys Wörter als er den Turner Prize entgegennahm in der Tate Gallery in London, 2003

² Klein, Jacky: *Grayson Perry*. London: Thames&Hudson, 2009, S. 9

³ Vgl. ebenda, S. 8

Fragen kommen auf was die Popularität Perrys angeht. Wie gelingt es einem töpfernden Transvestiten⁴ in den hohen Rang der Kuntschaffenden zu gelangen? Was ist es, das Perry in der Kunstwelt, deren hohen Ansprüchen er eigentlich durch die Wahl der Keramik als Material allein schon trotz, so beliebt macht?

Die Kontroversen in Perrys Arbeit sind allgegenwärtig. Jedes seiner Werke konfrontiert uns mit einem unangenehmen Zusammenspiel zwischen Form und Inhalt, wobei die Frage nach gutem und schlechtem Geschmack nie weit entfernt scheint. Klassische Vasenformen, geschmückt mit traditionellen Ornamenten und Objekten des Alltäglichen, belädt er mit überraschender und expliziter Symbolik, wie missbrauchte Kinder oder sadomasochistischer Pornographie.

Eine ganze Bandbreite an Persönlichkeiten, von der biedereren Hausfrau bis hin zum Sexualgestörten, finden in seinen Arbeiten Platz, wobei jede von ihnen einen Aspekt von Perrys Persönlichkeit wiederzuspiegeln scheint.⁵

When we note how frequently, elements of his own biography appear – whether in his visions of sexual fantasy or in the repeated references he makes to his family, and to the people and places he has known – we can begin to see Perry’s works as maps of his own creative universe.⁶

In meiner Arbeit möchte ich die biografischen Referenzen Perrys näher analysieren und die Rollenbilder die er als Claire verkörpert, sowie seine Transsexualität an sich, näher erläutern. Ferner möchte ich Parallelen zu anderen Künstlern aus der bildenden Kunst, wie Aubrey Beardsley und Henry Darger, jedoch auch Gemeinsamkeiten mit den Schriftstellern Lewis Carroll und Hans Christian Andersen, herausarbeiten.

Des Weiteren sollen diverse Methoden definiert werden, auf die er sich beruft um, trotz schockierendem Inhalt, beim Betrachter das Gefühl von Vertrautheit und Behagen auszulösen. Abschliessend folgt ein kurzer Exkurs über den humoristischen Aspekt seiner Arbeiten.

⁴ Aussage basiert auf den Worten Perrys als er den Turner Prize entgegen nahm: „It’s about time a transvestite potter wins the Turner Prize“

⁵ Vgl. Klein, Jacky: *Grayson Perry*. London: Thames&Hudson, 2009, S. 11

⁶ ebenda S. 11

2. Grayson Perry

In der ländlichen Vorstadt Essex als Sohn eines Elektroingenieurs und einer Hausfrau geboren, wächst Perry, zusammen mit seiner zwei Jahre jüngeren Schwester, inmitten einer Mittelklasse-Gesellschaft auf. 1964, als Grayson vier Jahre alt ist, verlässt der Vater die Familie, wegen der Liaison seiner Frau mit dem örtlichen Milchmann und so kommt es, dass Perry, zusammen mit seiner Schwester, nach Bicknacre, Essex, in das Haus seines Stiefvaters, umziehen muss. Perry beschreibt die Trennung vom Vater als das Ereignis seiner Kindheit, welches ihn am meisten geprägt hat. Bis in sein Erwachsenenleben hinein, sollte dies ein wichtiger Einschlag in seinem Leben bleiben.

When he left, I felt bereft. The rug was pulled out from under me. As far as I'm aware, it is the event that has had the largest impact on me in my life. Emotionally I went numb, I closed down. And that's when I handed everything over to Alan Measles.⁷

Perry leidet sehr unter der Aggressivität und Gewalttätigkeit des Stiefvaters und zieht sich immer mehr zurück. Er beginnt sich in eine fiktive Welt zu träumen und versinkt immer mehr in seiner Phantasie. Mit der Zeit entsteht hieraus ein durchkonstruiertes Spiel aus Waffen, Kriegsschiffen und –flugzeugen, in dem sein Teddybär, Alan Measles, als Militäranführer gegen die deutsche Armee kämpft, die von einem böartigen Anführer geleitet wird; seinem Stiefvater.⁸

Während bei den meisten Menschen sich derartige Kinderspiele und –phantasien bis zur Pubertät verflüchtigen, weben sich Perrys jedoch fest in seine Identität hinein.⁹

Die Figur des Alan Measles kehrt beständig in Perrys Bilderwelt wieder, mal als Beschützer und Krieger, wie in seinem 2007 entstandenen Wandteppich *Vote for Alan Measles* (Abb. 1), mal als Buddhafigur in Form einer Statue (Abb. 2). Er wird zu einer

⁷ Jones, Wendy: *Grayson Perry – Portrait of an Artist as a Young Girl*. London: Vintage Books, 2007, S. 13

⁸ Vergl. Walsh, John: *Grayson Perry: Pot Luck*. In: The Independent, 16. Dezember 2006

⁹ Vgl. ebenda

Art Ersatzvaterfigur¹⁰, die ihn vor dem Unheil schützen und später sogar als göttliches Wesen gehuldt werden soll. In einem Interview mit dem *Telegraph* erklärt Perry:

My teddy bear Alan Measles, which I was given for my first Christmas. He was always hugely emotionally important to me, and ruled over the imaginary land that I made up. It's amazing that he came through all the turbulence of my teenage years and beyond. He must have gone through all those flats and squats and somehow managed to stay intact, still in the jumpsuit my Auntie Mary knitted him. I made his throne in 2000 when I recognised his majesty.¹¹

Perrys Interessen als Kind ähneln denen eines typischen englischen Jungen. Modellflugzeuge und Militärspielzeug prägen seine Vorlieben und so ist es nicht verwunderlich, dass Perry bis zu seinem sechzehnten Lebensjahr fest entschlossen war der Armee beizutreten. Die Machtverhältnisse des Militärs schienen ihn besonders zu faszinieren. So träumte er sich oftmals in Phantasien hinein, in denen er gefesselt und geknebelt wurde.

Die, für ihn, erregendste Phantasie war jedoch jene, in der er gezwungen wurde sich als junges Mädchen zu verkleiden. Bereits früh verspürt Perry den Drang zur Erniedrigung und Demütigung, ein Aspekt, der später in der Arbeit detaillierter behandelt werden wird (siehe Kapitel zu Fetisch).

Mit ungefähr zwölf Jahren beginnt Perry sich die Kleider seiner jüngeren Schwester auszuleihen und sie heimlich in seinem Zimmer anzuprobieren. Meistens sind es Satin- oder Samtkleider aus rosafarbenem und blauem Stoff. Es handelt sich vorwiegend um Ballettkostüme und viele dieser Mädchenkleider hinterlassen einen bleibenden Eindruck bei Perry und sind in seinen heutigen Kostümierungen wiederzufinden.

Als seine Schwester ihn bei seiner Mutter verrät, wird Perry gezwungen die Familie des Stiefvaters zu verlassen und so zieht er zurück nach Chelmsford, wo er Unterschlupf bei seinem Vater findet. Er muss jedoch versprechen seinen Drang zum Cross Dressing zu unterbinden. So versucht Perry seine Zwänge zu unterdrücken, doch schon bald findet

¹⁰ Diese Aussage basiert auf den Erklärungen Perry's und den Zuschreibungen der Medien, die Bedeutung dieser Figur kann im Rahmen dieser Arbeit nicht eindeutig geklärt werden.

¹¹ Perry, Grayson. In: West, Naomi: *Interview with Grayson Perry*. In: The Telegraph, 17. Februar 2007

das Experimentieren mit der eigenen Sexualität eine Fortsetzung. Heimlich leiht er sich die Röcke und Oberteile seiner Stiefmutter aus und flaniert in Polyesterbluse und Strumpfhosen in der örtlichen Umgebung herum.

Er beginnt sich Kleidung und Schminkzubehör in Zeitschriften und Katalogen zu bestellen, um sich dann mit Make-up und Frauenkleidung in der Tasche aus dem Haus zu schleichen. Er zieht sich auf öffentlichen Toiletten und leerstehenden Häusern um und spaziert dann durch die örtlichen Strassen.

Doch sein heimliches Spiel soll nicht lange währen. Von seiner Stiefmutter als Perverser beschimpft, bittet ihn sein Vater die Familie wieder zu verlassen und so ist Perry gezwungen zu seiner Mutter und dem gewalttätigen Umfeld zurückzuziehen.

In der zwischen Zeit hatte sich sein tyrannischer Stiefvater im Zeitungswesen tätig gemacht und der junge Perry wird dazu verpflichtet das morgendliche Austeilen zu übernehmen. Trotz harter Arbeit unter eisiger Führung des Stiefvaters wird ihm auf diese Weise ein interessanter Einblick in das Leben seiner Nachbarschaft gewährt und er beginnt sich mit der Klassengesellschaft Englands zu beschäftigen. Etwas das auch seine Arbeiten später prägen wird.

Ungefähr im Alter von fünfzehn Jahren entdeckt Perry einen Artikel in *News of the World* in dem Transvestismus und Geschlechtsumwandlungen thematisiert werden. Neben dem Text ist ein Foto von April Ashley abgebildet, Fotomodel und Dame der Gesellschaft. Sie ist eine der ersten bekannten Transsexuellen, die sich einer Operation unterzogen haben und sorgt durch ihre Ehe mit einem bekannten Aristokraten für großes Aufsehen.¹² Sie wird später, neben anderen Persönlichkeiten, einen Platz in Perrys Arbeit *My Heroes* (Abb. 3) bekommen.

Dieser Artikel wirkt auf Perry wie eine Offenbarung. Zu einer Zeit, in der er fest entschlossen ist der Armee beizutreten und verwirrt versucht seine Sexualität zu verstehen, fand er endlich die Erklärung seines abnormalen Verhaltens. Er erfährt nun, dass sein geheimes Verlangen, nicht nur ein weit bekanntes Phänomen ist, sondern, dass

¹² Vgl. Jones, *Grayson Perry – Portrait of the Artist as a Young Girl* 2007, S. 73

Transvestismus von homosexuellen sowie heterosexuellen Männern praktiziert werden kann.¹³

Perry setzt sich ab jetzt verstärkt mit dem Thema Transvestismus auseinander und beginnt seine Sexualität zu erforschen. Die Erkenntnis, dass er nicht als Einziger derartige Verlangen hegt, bestärkt ihn und er gewinnt an Selbstvertrauen.

Perry erklärt:

As soon as I learned the word transvestite, I researched it in the psychology books of Chelmsford Library. There was a noted textbook called Sexual Deviations that included a couple of case studies. I looked up 'transvestite' and read. I learned that going out dressed up was one of the things cross dressers did. On 5 November 1975, which I call Claire's Birthday, I put on the full rig and stepped out of the front door.¹⁴

1979 wird Perry am Portsmouth College angenommen, was Perry ermöglicht die Familie um seinen Stiefvater zu verlassen und so den Beschimpfungen und brutalen Übergriffen zu entkommen. Perry verlässt also Essex um in Portsmouth ein neues Leben zu beginnen. Hier lebt er in sehr ärmlichen Verhältnissen, oftmals in leerstehenden oder verlassenen Wohnungen und besetzten Häusern. Doch die Studienzeit in Portsmouth sowie die Anfänge in London sollten ein entscheidender Abschnitt in Perrys Leben bilden und seine Arbeiten mitprägen.

Jacky Klein erklärt:

Central to Perry's early work and to the development of his creative thinking was the circle of friends and fellow artists with whom he lived and worked, first in Portsmouth and later, from early 1983, in London. Of greatest significance were the Binnie sisters, Jennifer and Christine, the former gregarious painter with whom Perry had started a relationship while in college, the latter her elder sister, a life model and performance artist. Their lives were focused around the squat they shared with poet Agnus Cook and the filmmakers Cerith Wyn Evans and Sophie Muller in Camden Town, northwest London.¹⁵

¹³ Vgl. Klein, *Grayson Perry* 2009, S. 97

¹⁴ Jones 2007, S. 75

¹⁵ Klein 2009, S. 13

Das neo-naturistische Kabarett wurde 1979 von Wilma Johnson und den Schwestern Christine und Jennifer Binnie gegründet.¹⁶ Etwas später schließt sich dann auch Grayson Perry der Künstlergruppe an. Der kulturelle Kontext, in dem sich die Bewegung formt, ist der des Post Punks zu einer Zeit in der die Regierungszeit Margaret Thatcher sich ankündigt und in der die Londoner Szeneclubs von bunten Vögeln, den *Blitz Kids* und Transvestiten geprägt ist.

Die künstlerischen Arbeiten der Truppe bestanden überwiegend aus Performances in Kunstgalerien, Nachtclubs sowie auf öffentlichen Plätzen und Festen. Diese erfolgten stets unbekleidet mit bemalten Körpern.

Neo-Naturism, for him (Perry), was about 'doing naff things seriously in the nude', and he loved the Neo's blend of silliness and provocation, New Ageyness and 1960s hippiedom.¹⁷

Im September 1983 besucht Perry schließlich auf Anraten einer Freundin seinen ersten professionellen Töpferkurs. Fest entschlossen Künstler zu werden, ist er auf der Suche nach einem künstlerischen Medium, das trotz seiner misslichen finanziellen Lage, seinen Anforderungen gerecht wird und findet in der Keramik die Lösung.

Ab 1989 verlässt er die Neo-Naturisten um sich voll und ganz seiner eigenen Künstlertätigkeit zu widmen. Denn von nun an sollte die Keramik zum Hauptmedium in seiner Kunst werden. Bis dahin arbeitete er mit Material, das er auf der Strasse und im Haushalt finden konnte. Sein 'Atelier' bestand zu dieser Zeit lediglich aus dem Küchentisch der Wohngemeinschaft. Hier entstanden Arbeiten wie *Baba Yaga's Hut* (Abb. 4) aus dem Jahr 1983. Nebenbei fertigt Perry Sketchbücher mit Collagen an (Abb. 5) die er später oftmals als Skizze für seine Vasen benutzen wird. Perry beschreibt:

They were a combination of diary, artwork and artefact. They're sexual fantasy meets artistic mischief meets political commentary and confessional diary. In them, I could

¹⁶ Vgl. ebenda, S. 14

¹⁷ ebenda, S. 15

experiment with the vocabulary of my unconscious without feeling 'this is an artwork', and that was very liberating.¹⁸

Ab 1983 wird Perry in kleineren Galerien in London ausgestellt. Bis Anfang dreißig lebt er ein sehr turbulentes Leben. Neben Drogen- und Alkoholkonsum sowie diversen Liebschaften, arbeitet er unerbittlich an seinen Keramiken und optimiert seinen Stil. 1990 bricht er den Kontakt zu seiner Mutter definitiv ab und heiratet noch im selben Jahr die Psychotherapeutin Philippa Fairclough. Zusammen mit ihr bekommt er 1992 eine Tochter, Florence.

Doch die Kindheit in Essex, die Ablehnung seiner Familie und die brutalen Übergriffe des Stiefvaters sollen noch lange sein Leben überschatten. Aggressionen und Ängste verarbeitet er in einer Vielzahl von Arbeiten, doch Perry bleibt „an angry young man“¹⁹. Mit achtunddreißig begibt er sich schließlich in psychotherapeutische Behandlung und lernt Vergangenes zu verarbeiten und zu verstehen. Von diesem Zeitpunkt an wird seine Kunst immer persönlicher. Autobiografische Referenzen, wie Claire, aber auch Kindheitstraumata werden von nun an in seine Arbeiten miteinbezogen. Was für manchen Betrachter als grotesk und unsittlich scheinen mag, birgt für Perry also einen befreienden Akt.

I have used imagery that some people find disturbing. I use such materials not to deliberately shock but because sex, war and gender are subjects that are part of me and fascinate me, and I feel I have something to say about them.²⁰

Die ausgearbeiteten Glasuren und Montagen auf seinen Vasen zeigen Kindesmissbrauch und sexuelle Gewalt, umrahmt werden die Szenerien mit Vorstadtstillosigkeit und häuslichen Szenen, in denen sie gewöhnlich verortet werden²¹. Die kunstvoll gefertigten Gefäße vereinen Kindheitsbewältigung, Nostalgie und schockierende Gesellschaftskritik zugleich. Perrys Kunst thematisiert sehr ernste Themen. Er kritisiert, schockiert, rechnet ab, ohne jedoch den Humor dabei zu vergessen.

¹⁸ ebenda, S. 25

¹⁹ Vgl. Birch, James zit. n. Walsh, John: *Grayson Perry: Pot Luck*. In: The Independent, 16. Dezember 2006

²⁰ Perry, Grayson. In: Jeffries, Stuart: *Top of the Pots*. In: The Guardian, 21. November 2003

²¹ Vergl. Schmitz, Edgar: *Turner Prize 2003*. In: Kunstforum International, Band 168, Titel: Müllkunst, 2004, S. 372

3. Sexualität

3.1. Camp

Teddybären, Blumenmuster, Alice-im-Wunderland-Kostüme und gequälte Kinder sind Teil von Grayson Perrys Arbeiten. Seine Auseinandersetzung mit der Geschichte des Transvestismus und den subkulturellen Erscheinungen sind Teil von Perrys Arbeiten. Camp ist Teil der Kultur des Transvestismus und so bleibt eine Auseinandersetzung mit ihm nicht aus. So liegt auch die Verbindung zwischen Perrys einzigartigen Bilderwelt und der Erlebnisweise des Camps und der Camp-Kunst sehr nahe. Denn Kitschreferenzen und der Hang zur Übertreibung scheinen sich in seinem Werk zu vereinen. Die Verbindung zu Camp soll in diesem Kapitel analysiert und Unterschiede sowie Gemeinsamkeiten erläutert werden.

Es gibt gegenwärtig mehrere Thesen zu Camp. Pionierin auf diesem Gebiet ist Susan Sontag mit ihrem Essay *Notes on Camp*. Bis heute zieht ihr Essay Reaktionen sowie Gegenthesen nach. Diese gilt es im Folgenden zu erläutern. Ferner soll versucht werden Perrys Arbeiten mit ihnen zu verbinden und sie gegebenenfalls einzugliedern.

Arte schreibt anlässlich ihrer Film-Reihe *Die CAMP-Kultur*:

Camp kommt aus dem französischen: « se camper » und heißt eine Haltung einnehmen. Zunächst im Bereich der Travestie und der Prostitution verwendet, wird der Ausdruck Camp später in der „Working Class“ benutzt um eine bestimmte ästhetische Ausrichtung zu umschreiben und schließlich bezeichnet man ab 1909 mit Camp eine überzogene, bewusst sexuell überspitzte Zurschaustellung femininen Verhaltens.²²

The American Heritage Dictionary definiert Camp wie folgt:

²² DIE „CAMP“-KULTUR: HUMOR, GLAMOUR UND TRAGIK. Online: Die „Camp“-Kultur, Arte, Film-Reihe „Sie oder Er?“ Online: <http://www.arte.tv/de/film/Zyklus-Sie-oder-er/2349810,CmC=2350624.html> Stand: 14.08.10

An affection or appreciation of manners and tastes commonly thought to be outlandish, vulgar, or banal.²³

Eine weitere Definition liefert uns Andrea Bronstering:

Camp-Geschmack, eine urbane und elitäre Sicht der Dinge [...] in London, Wien und Paris um 1900, in Berlin in den 1920er Jahren und in New York in den 1950er und 1960er Jahren. Zum Camp-Kontext gehört gleichzeitig eine eindeutig repressive Haltung einer Gesellschaft gegenüber ihren Minderheiten, speziell Homosexuellen. Die aufgrund ihrer sozialen Randständigkeit sensibilisierten Schwulen und Lesben sind leichter empfänglich für den charmanten wie bizarren Charakter der Camp-Kultur als der Mainstream.²⁴

Auffällig ist die Schwierigkeit der Definition des Begriffs Camp und der damit verknüpften Erlebnisweise. In ihrem 1964 verfassten Essay *Notes on Camp*, versucht Susan Sontag als eine der Ersten die Hauptmerkmale der Camp-Bewegung herauszuarbeiten und zu definieren.

Sontag beschreibt Camp als eine Erlebnisweise die das Ernste ins Frivole verwandelt.²⁵ Als Hauptmerkmale nennt sie die Betonung des Unnatürlichen und des Künstlichen so wie den Hang zur Übertreibung. Camp sei eine Art Geheimcode, eine Art Erkennungszeichen kleiner urbaner Gruppen, darüber zu reden, hieße es zu verraten.²⁶

Laut Sontag bildet Camp eine bestimmte Art des Ästhetizismus, eine Art die Welt als ästhetisches Phänomen zu betrachten. Nicht um Schönheit ginge es dabei, sondern um den Grad der Kunstmässigkeit der Stilisierung.²⁷

Oscar Wilde, einer der Hauptvertreter des Camps, bestätigt:

Die erste Pflicht im Leben ist es, so künstlich wie möglich zu sein.²⁸

²³ *The American Heritage Dictionary*. Boston: Houghton Mifflin, 2005

²⁴ Bronstering, Andrea: *Mutter Camp, Anmerkungen zu Susan Sontag*. Bonn : lespress-Verlag, 2003

²⁵ Vgl. Sontag, Susan: *Anmerkungen zu Camp*. In: *Kunst und Antikunst*. 24 literarische Analysen. 1. Auflage. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1982, S. 322

²⁶ Vgl. ebenda, S. 322

²⁷ Vgl. ebenda, S. 324

Camp definiere sich nicht nur als Sehweise, auch Gegenstände oder das Verhalten von Menschen können als campy bezeichnet werden. So gilt als Camp-Kunst oftmals dekorative Kunst, die die Struktur, die von den Sinnen wahrgenommenen Oberfläche, den Stil auf Kosten des Inhalts betont.²⁹ Für Sontag ist Camp-Kunst also eine Kunst ohne Inhalt. Sie versteht die ganze Erlebnisweise als eine mit neutraler Haltung, unengagiert, entpolitisiert – oder zumindest unpolitisch.³⁰

Hier wird bereits der erste und vielleicht der wichtigste Unterschied zu Grayson Perrys Kunst deutlich. Denn Perrys Kunst vereint beides, Stil und Inhalt. Formal ästhetische Gefäße konkurrieren hier mit irritierenden Darstellungen von Szenen der Gewalt und der Pornographie wie beispielsweise in *Pot based on a Twenty-YearOld Collage* (Abb. 6).

Des Weiteren bezieht sich Perry fortwährend auf seinen kulturellen Hintergrund und kritisiert die Politik der Klassengesellschaft wie noch später in der Arbeit thematisiert werden wird.

Als ein weiteres wichtiges Merkmal des Camps nennt Sontag die Ernsthaftigkeit, jedoch jene, die ihren Zweck verfehlt. Sie bemerkt jedoch, dass nicht jede verfehlt Ernsthaftigkeit als Camp gerettet werden kann, nur diejenige, welche die richtige Mischung zwischen Übertreibung, Phantastik, Leidenschaft und Naivität aufzuweisen hat.³¹ So nennt sie als Kennzeichen des Camps den Geist der Extravaganz.³² Auch die Leidenschaft ist unabdinglich für die Camp-Erlebnisweise. Ohne Leidenschaft entsteht Pseudo-Camp: dekorativ, risikolos, mit einem Wort chic.³³

Camp wendet sich von der traditionellen ästhetischen Bewertungsmethode, dem Gut und Schlecht-Schema ab.

Sontag bemerkt hierzu:

²⁸ Oscar Wilde zit. nach S. Bovenschen. In: diess. *Die Listen der Mode*, a.a.O., S.15. In: Benedek, Susanne: *Von tanzenden Kleidern und sprechenden Leibern: Crossdressing als Auflösung der Geschlechterpolarität?* 1.Aufl. . Dortmund: Ed. Ebersbach, 1996. S. 33

²⁹ Vgl. Sontag, Susan: *Anmerkungen zu Camp* 1982, S. 324

³⁰ Vgl. ebenda, S. 325

³¹ Vgl. ebenda, S. 331

³² Vgl. ebenda, S. 331

³³ Vgl. ebenda, S. 332

Camp wertet die Dinge nicht um. Es behauptet nicht, das Gute sei schlecht und das Schlechte gut. Stattdessen bietet es neue – ergänzende- Normen der Bewertung von Kunst (und Leben).³⁴

Camp, als eine konsequent ästhetische Erfahrung der Welt, stellt also den Sieg des „Stils“ über den „Inhalt“ dar, des „Ästhetischen“ über das „Moralische“, der Ironie über die Tragödie.³⁵ Der Pathos und das Peinigende gehören zu den Charakteristiken des Camps, aber nie befände sich das Tragische im Camp.³⁶

Camp huldigt das Unnatürliche, das Künstliche und Übertriebene:

Camp ist eine Betrachtung der Welt unter dem Gesichtspunkt des Stils – eines besonderen Stils freilich.³⁷

Stil spielt auch bei Perry eine bedeutende Rolle. Durch die unterschiedlichen Kleidungsstile nimmt sein Alter Ego Claire verschiedenste Rollen ein und spielt mit den klischehaften Assoziationen welche diese hervorrufen, beispielsweise die der biedereren Hausfrau (Abb. 7) oder des sexy Vamps (Abb. 8).

Ferner, erklärt Sontag, nähere sich der Camp-Geschmack einer meist uneingestanden Wahrheit des Geschmacks: die raffinierteste Form sexuellen Reizes bestehe (ebenso wie die raffinierteste Form des sexuellen Genusses) in einem Verstoß gegen die Natur des eigenen Geschlechts. Das Schönste am männlichen Mann sei etwas Weibliches, das Schönste an einer weiblichen Frau sei etwas Männliches. Verknüpft mit der Vorliebe des Camp-Geschmacks für das Androgyne sei etwas das nur auf den ersten Blick völlig anders scheint: eine Vorliebe für die Übertreibung sexueller Merkmale und individueller Manierismen.³⁸

In Angelegenheiten von großer Wichtigkeit kommt es nicht auf den Ernst, sondern auf den Stil an.³⁹

³⁴ Vgl. ebenda, S. 332

³⁵ Vgl. ebenda, S. 335

³⁶ Vgl. ebenda, S. 335

³⁷ ebenda, S. 335

³⁸ Vgl. Sontag 1982, S. 326-327

³⁹ Oscar Wilde, zit. N. Sontag 1982, S. 336

Der zentrale Gedanke läge in der Entthronung des Ernstes.⁴⁰ Präziser:

Camp zeichnet sich durch eine neue, komplexere Beziehung zum „Ernsthaften“ aus. Man kann es ernst meinen mit dem Frivolen, frivol mit dem Ernst.⁴¹

Laut Susan Sontag, bietet Camp also eine Möglichkeit der geistigen Enge der Ernsthaftigkeit zu entfliehen. Denn:

Camp bietet eine komische Sicht der Welt an. Nicht aber im Sinne der bitteren oder polemischen Komödie. Wenn die Tragödie die Erfahrung des Überengagements ist, dann ist die Komödie die Erfahrung des Unterengagements, der Gleichgültigkeit.⁴²

Hier lässt sich eine weitere Gemeinsamkeit festmachen. Perry sucht in seinen Arbeiten ein Ventil um der Bitterkeit und Betrübtheit seines Lebens zu entfliehen. Unter anderem nutzt er Humor als Methode um Leichtigkeit in seine Arbeiten einzubringen. Hierzu wird im Kapitel zu *Humor als Methode der Subversion* noch näher eingegangen.

Sontag unterstreicht ferner, dass Camp eine Form des Genusses und der Aufgeschlossenheit sei. Camp sei also großzügig.⁴³ Denn Camp-Geschmack stelle nicht die Forderung, dass alles Ernste geschmacklos genannt werden soll; er verhöhne nicht den, dem es gelingt ernsthaft dramatisch zu sein. Er suche allein sein Glück in gewissen leidenschaftlichen Fehlschlägen.⁴⁴

Sie klassifiziert den Camp-Geschmack, seinem Wesen nach, als den einer wohlhabenden Gesellschaft, denn nur in vermögenden Kreisen wäre es möglich die Psychopathologie des Überflusses zu erleben.⁴⁵ Die Geschichte des Camp-Geschmacks, sei Teil des Snob-Geschmacks, so Sontag. Aristokratie sei eine Haltung gegenüber der Kultur, da es heutzutage jedoch keine echten Aristokraten im alten Sinne mehr gäbe,

⁴⁰ Vgl. Sontag 1982, S. 336

⁴¹ ebenda, S. 336

⁴² ebenda, S. 336

⁴³ Vgl. ebenda, S. 340

⁴⁴ Vgl. ebenda, S. 340

⁴⁵ Vgl. ebenda, S. 338

stellt sich Sontag die Frage wer gegenwärtig der Träger dieses Geschmacks sei.⁴⁶ Hier nennt Sontag eine improvisierte Klasse, die sich selbst ernannt hat und vorwiegend aus Homosexuellen besteht und sich als die „Aristokraten des guten Geschmacks“ bezeichnen.⁴⁷ Zwar wären Camp-Geschmack und der Homosexuelle-Geschmack nicht identisch, jedoch würden im Grossen und Ganzen die Homosexuellen die Vorhut - und das am deutlichsten hervortretende Publikum - des Camps bilden.⁴⁸

Auch David Bergman verbindet, in seinem 1995 veröffentlichten Essay, Camp vorwiegend mit der Kultur der Homosexuellen. So auch in seiner 1994, von der Universität von Massachusetts, veröffentlichten These *Camp Grounds: Style and Homosexuality*.

Bergman definiert Camp folgendermaßen:

Combining elements of incongruity, theatricality and exaggeration, camp is a form of humour that helps homosexuals cope with a hostile environment.⁴⁹

Er macht sich hier die Studie Esther Newtons⁵⁰ zu Drag Künstlern in Amerika, *The drag queens; a study in urban anthropology*, zu Nutze. Diese nennt bereits 1968 als Hauptmerkmale des Camps Unvereinbarkeit, Theatralik und Humor. Laut Newton hängt Camp von der Auffassungskraft oder der Erzeugung von unvereinbaren Gegenüberstellungen ab.⁵¹ Bergman nennt als Beispiel den Drag Künstler: hier beginnt die Unvereinbarkeit, indem sich der Mann als Frau kleidet. Er betont jedoch, dass Camp in verschiedensten Formen der Zustandsänderung auftreten kann, so zum Beispiel ein verweiblichter Junge in Macho-Kleidung oder auch eine mittelständige Person welche die Gepflogenheiten der „upper class“ annimmt.⁵²

⁴⁶ Vgl. ebenda, S. 338

⁴⁷ Vgl. ebenda, S. 338

⁴⁸ Vgl. ebenda, S. 338

⁴⁹ Bergman, David: *Camp*. 1995 Online: www.glbtc.com/literature/camp.html. Stand: 06.08.2010

⁵⁰ 1940 in New York geboren. Sie ist eine der bedeutendsten amerikanischen Kulturanthropologinnen. Sie veröffentlichte mehrere herausragende Forschungsthesen über das Leben der Schwulen- und Lesben-Bewegungen in Amerika und legte hiermit den Grundstein für weitere Studien wie beispielsweise die von Judith Butler.

⁵¹ Vgl. Newton, Esther. Zit. n. Bergman, David: *Camp*. 1995 Online: www.glbtc.com/literature/camp.html. Stand: 06.08.2010

⁵² Vgl. ebenda

Der Aspekt des Humors durch Unvereinbarkeit findet sich auch bei Perry. Dies wird besonders deutlich in seiner Kostümierung als kleines Mädchen (Abb. 9).

Der zentrale Gedanke des Camps liegt also, laut Bergman, in der Umkehrung von Normen:

Camp incongruity often takes the form of inversion, standing on their head. The serious is taken for the humorous, whereas the humorous is taken for seriously.⁵³

Wobei das wichtigste Anliegen von Camp darin besteht, das ästhetische über das ethische Anliegen zu stellen. Er zitiert Oscar Wilde:

Man soll entweder ein Kunstwerk sein oder ein Kunstwerk tragen.⁵⁴

Starre ethische Werte, allen voran Frömmigkeit und Moral, sollen weichen und den Weg für Schönheit und Stil frei machen. Camp wehrt sich also gegen jegliche gewöhnliche Normen und Sitten indem es sie umkehrt und sich ihnen widersetzt.

Camp is a way of coping with a hostile dominant culture.⁵⁵

Für Bergman gilt Camp als Subkultur, die durch stilistische Umgangsformen versucht sich gegen die Unterdrückung zu wehren.⁵⁶ Wie bereits Susan Sontag, beschreibt er Camp als geheime Sprache einer subkulturellen Gruppe, die hilft die gemeinsamen Ansichten und Lebensformen zu festigen. Diese gemeinsame Sprache erlaubt ein Interagieren zwischen den Vertretern dieser Minderheit, ein codiertes Kommunizieren auch in Gegenwart Außenstehender.

Auch Andrea Bronstering spricht in ihren *Anmerkungen zu Susan Sontag*, von einem Weg mit einer dominanten und feindlichen Kultur umzugehen. Camp stifte Solidarität unter den Mitgliedern einer Subkultur.⁵⁷

⁵³ ebenda

⁵⁴ Wilde, Oscar. Zit. n. ebenda

⁵⁵ ebenda

⁵⁶ Vgl. ebenda

⁵⁷ Bronstering, Andrea: *Mutter Camp, Anmerkungen zu Susan Sontag* 2003

Doch es ist dieser Geheimcode, dieses sich selbst Abgrenzen und Isolieren der Camp-Kultur, das heute als negativ gewertet wird. Wie Bergman bereits erwähnt, könnte man Camp als Ghettoisierung der homosexuellen Kultur sehen, da es sie isoliert. Insofern hilft Camp zwar die Schwulen-Bewegung zu bekräftigen, jedoch könnte man es auch als Bestärkung des homo-/heterosexuellen Binarismus sehen.⁵⁸

Auch Rainer Metzger kritisiert diese Isolierung und ihre Aktualität:

Die Chuzpe, mit der die „Anmerkungen zu Camp“ zu verstehen geben, was mitmachen darf und wer draußen bleiben muss, erstaunt im Rückblick.⁵⁹

Und auch Gareth Cook bemerkt:

Most campers readily admit that camp taste has ist high standards just like other.⁶⁰

Es ist also diese, wie Metzger sie nennt, praktizierte Definition von Zugehörigkeit, die Inklusion und Exklusion nach sich zieht⁶¹, die kritisiert wird. Das Subversive an Camp, das die Hierarchien umkehren sollte und eigentlich für mehr Offenheit plädiert, wird somit in Frage gestellt. Die Aktualität der Camp-Kultur, so wie sie von Sontag beschrieben wird, zieht ein Überprüfen einher: *Notes on Camp* erscheint in den 1960er, vor *Stonewall*⁶², in einer Zeit also, in der Homosexuelle fern von gesellschaftlicher Akzeptanz leben mussten. Die Strategie des Camps über das Vehikel des Witzes, der Extravaganz und dem Grotesken die gesellschaftliche Integration anzustreben, hat sich weitgehend erübrigt; Methoden die auch Perry sich zu Nutze macht (siehe Kapitel zu *Humor als Waffe*).

Camp als Code für Eingeweihte hat seine entlastende Aufgabe verloren – der Blick auf die „Welt in Anführungszeichen“ ist zu einer nostalgischen Geste geworden.⁶³

⁵⁸ Vgl. Bergman 1995

⁵⁹ Metzger, Rainer: *Relektüren*, Folge 6. In: Kunstforum International, Band 163, Titel: Das Magische I, 2003, S. 408

⁶⁰ Cook, Gareth: *The darkside of camp – analysis of camp style and society*. In: Washington Weekly, September 1995

⁶¹ Metzger, Rainer: *Relektüren* 2003, S. 408

⁶² Serie von gewalttätigen Konfrontationen zwischen der Polizei und Aktivisten der schwulen Bewegung am 27. Juni 1969, dem Tag der Beerdigung von Judy Garland, vor dem Gebäude des Stonewalls Inn in der Christopher Street in Greenwich Village, New York. Hieraus wurde der *gay liberation movement* geboren. Bis heute bleibt Stonewall Symbol für den Kampf der Lesben- und Schwulen-Bewegung.

⁶³ Vgl. Bronstering 2003.

In Zeiten stilistischer Beliebigkeit sind das Zelebrieren der Oberfläche, das unfreiwillig Komische und das Überdrehte längst in der Mitte der Gesellschaft angekommen, freilich um den Preis ihrer hemmungslosen Kommerzialisierung.⁶⁴

Homosexuelle gelten in den westlichen Industrieländern längst als Vorreiter der Massenkultur. In einem liberal gewordenen Umfeld hat Camp viel von seinem Subversiven und Provokanten verloren. Relikte existieren allenfalls als wehmütiges Selbstzitat und narzisstische Spielerei.⁶⁵

Doch könnte es nicht sein, dass Camp uns zu dieser neuen offeneren Gesellschaft mitgeholfen hat? Dass sich die gesellschaftlichen Normen verändert haben und Camp dadurch an Sicherheit gewonnen hat? Oder ist es Camp selber das ausgrenzt?

Rainer Metzger interpretiert die Subversivität des Camps folgendermaßen:

Seither darf sich die Mittelmäßigkeit, die sich von selbst ergibt, weil der Kunstbetrieb und die Designerwelt sich vor allem aus dem Mittelstand rekrutieren, als Norm ausgeben; seither sind die Unsicherheiten und die verweigernden Manieren seiner Mitglieder Ausweise spezieller Haltungen; seither ist der schlechte Geschmack ein guter, weil er, wir repetieren das Wort Sontag, den „überkommenen und vorherrschenden Normen“ zuwiderarbeitet. Dank Camp wird die Not zur Tugend. Es ist ja richtig, dass es, mangels Stratifikation der Gesellschaft, keine verbindlichen Richtlinien für Geschmack mehr gibt. Letztlich wird damit auch obsolet, was man durchaus mühsam als Habitus verkörpert. Doch hat das künstliche Paradies eine zweite Tür, und seit Susan Sontag steht sie ganz bequem offen.⁶⁶

Sicherlich überschneiden sich der humorvolle Ansatz sowie der subversive Gedanke des Camps mit der Kunst Perrys. Jedoch stellt sich hier die Frage der Aktualität von Camp. Camp, wie es Susan Sontag charakterisiert, florierte zu einer Zeit und in einem Land in der die politische sowie die gesellschaftliche Lage von negativen Ereignissen geprägt war. Die Amerikaner hatten in zwei Weltkriegen mitgekämpft, Kennedy war ermordet worden und die Armee bereitete sich auf den nächsten Krieg vor. Camp bat eine Zuflucht, war leicht und humorvoll. Camp kann also als Freiraum vor der

⁶⁴ ebenda

⁶⁵ Vgl. ebenda

⁶⁶ Metzger, Rainer: *Relektüren* 2003, S. 408

Unterdrückung gesellschaftlicher Ordnung gelten und genau darin finden wir die Aktualität dieser Bewegung.

Camp besitzt ein subversives Potenzial, ganz besonders was das Umkehren sexueller Normen angeht. Sein Interferieren in soziale Hierarchien und festgewachsenen Geschlechterrollen führt vermehrt zur Kritik an seinen politischen und ethischen Richtlinien. Denn Camp widersetzt sich den Klassenunterschieden. Stil ersetzt die gängigen Kennzeichen sozialen Ranges. Guter Geschmack dominiert über sozialen Status. Man muss nicht vermögend sein oder in einen gewissen gesellschaftlichen Rang hineingeboren sein um zum Camp-Stil zugehörig zu sein.

Wie Judith Butler bemerkt, befindet sich Camp also im Herzen eines radikalen politischen Programms zur Bewusstseinsänderung.⁶⁷ Sie unterstreicht ferner:

Because of its capacity to stand received ideas on their head, by inverting notions, and by emphasizing the „unnaturalness“ of what the dominant society believes to be „natural“, camp has a central part to play in sexual politics.⁶⁸

Camp kann jedoch auch Freiheit vorgaukeln und, wie bereits angedeutet, selber zur Norm werden.

Cook kritisiert:

Camp acts as a balm of the conscience. It allows us to feel the rush of superiority to those we see as our social lessers, but without the guilt. It is a kind of faux compassion. [...] Meanwhile, in very concrete ways, our worst prejudices prevail. People who can't dress or talk just right are cast aside.⁶⁹

Camp existiert heutzutage vorwiegend in der Pop-Kultur. Künstler wie Madonna machen sich die Extravaganz und die Stilisierung dieser Subkultur zu Nutze. Obwohl Grayson Perry empfindlich auf den Vergleich mit Camp-Kunst reagiert, so lassen sich jedoch vermehrt Gemeinsamkeiten erkennen. Perry teilt mit Camp die Liebe zum

⁶⁷ Vgl. Butler, Judith. Zit. N. Bergman 1995

⁶⁸ Butler, Judith. Zit. N. Bergman 1995

⁶⁹ Cook, Gareth: *The dark Side of Camp – analysis of camp style and society* 1995

Übertriebenen und zum Unnatürlichen. Dies wird besonders deutlich in der Figur seines weiblichen Alter-Egos Claire.

Claire schlüpft im Laufe ihres Daseins in unterschiedlichste weibliche Rollen, die unter anderem 2009 in einer Fotostrecke der Februar/März-Ausgabe der englischen Kunstzeitschrift *Art World* zeigt. Vom geblühten Rüschenkleid, über die Figur eines anreizenden Vamps, bis hin zum albernem Strampelanzug mit Kleiderrock und Haube präsentiert sich Claire hier in Alltagssituationen, wobei die schrägen Inszenierungen an Künstlichkeit nicht zu überbieten sind.

Theatralik, der Bruch mit Konventionen und Humor gelten als die Hauptmerkmale des Camps, wie bereits Andrea Bronstering bemerkt:

Camp ist wie geschaffen, Konzepte auf den Kopf zu stellen und Grenzen in Frage zu stellen, auch und gerade die zwischen den Geschlechtern. Die klassische Camp-Figur im schwulen Kontext ist die Drag Queen, die auf der Bühne oder auch im richtigen Leben eine Frau imitiert. Im lesbischen Kontext finden sich neben der Butch-Femme-Dualität der 50er und 60er Jahre die jüngst auf gekommenen Drag-King-Shows, in denen männliche Rollenklischees derartig überdehnt und ironisch gebrochen werden, dass sie nur noch lächerlich wirken. Das Androgyne zählt zu den Leitmotiven des Camps.⁷⁰

Wenn die Drag Queen für den schwulen und der Drag King für den lesbischen Kontext stehen, so könnte der heterosexuelle Crossdresser doch durchaus als Pendant hierzu gelten. Camp ist von bewusster Unechtheit geprägt, so auch der Transvestismus. Eine Drag Queen zum Beispiel beabsichtigt nur selten wirklich als Frau wahrgenommen zu werden. Bergman geht noch weiter und behauptet, dass die Drag Queen möchte, dass die intendierte Künstlichkeit erkannt wird:

The camp performance, unlike the standard theatrical event, demands not the suspension of disbelief, but the intense awareness of artificiality.⁷¹

Auch Perry beabsichtigt nicht in seinen Kostümierungen, als Frau oder kleines Mädchen durchzugehen. Denn wie er erklärt:

⁷⁰ Bronstering 2003

⁷¹ Bergman 1995

Transvestism is not about being a woman; it's about dressing as a woman.⁷²

Transvestismus sowie Camp sind Randkulturen, die in sich ein subversives Potenzial bergen, denn sie widersetzen sich vorgegebenen gesellschaftlich und politischen Richtlinien und versuchen sie aufzulösen. Humor und Künstlichkeit, sowie Ironie und Stil sind Charakteristika die auf beide Richtungen zutreffen. Doch sind Camp und Transvestismus, wie Perry ihn lebt, identisch? Kann man Perrys Crossdressing wirklich zu Camp dazuzählen?

Transvestismus und Camp benutzen beide das Vehikel des Humors und des Witzes. Bergman erläutert:

Camp then is funny, but it is not only amusing. It frequently has a serious point behind its surface of frivolity. Indeed, one of the powerful aspects of camp humor is the uncertainty of whether one should laugh at it – is it really funny?⁷³

Auch Perry löst diesen Zwiespalt zwischen Ernsthaftigkeit und humoristischem Moment aus. Oft weiß der Betrachter nicht ob er schmunzeln oder ernst bleiben soll. Perry benutzt Humor als Strategie, jedoch verbirgt sich hinter der albern anmutenden Fassade einen bedeutungsvollen Hintersinn. Camp hingegen macht sich den Witz als Methode zu Nutze.

Martin Grotjahn legt einen entscheidenden Unterschied zwischen Witz und Humor fest:

Witz hängt mit Aggression, Feindschaft und Sadismus zusammen; Humor mit Depression, Narzissmus und Masochismus.⁷⁴

Gesellschaftskritik, besonders an der englischen Mittelschicht, sowie die Kritik an der Konsumbereitschaft der heutigen Kultur, werden in Perrys Schaffen harsch und schonungslos praktiziert. Transvestismus und Fetisch, Missbrauch an Kindern und ihre Ursachen und Folgen sowie die Infragestellung der Bestimmungen guten und

⁷² Jones 2007, S. 151

⁷³ Bergman 1995

⁷⁴ Grotjahn, Martin: *Vom Sinn des Lachens*. München: Kindler Verlag, 1974, S. 36

schlechten Geschmacks stehen im Mittelpunkt seiner Arbeiten. Humor als Methode der Subversion wird im letzten Kapitel dieser Arbeit näher erleuchtet werden.

Susan Sontag beschreibt Camp, zumindest partiell, als „failed seriousness“⁷⁵, jedoch bemerkt Bergman:

But if camp fails as seriousness, it often fails at humor as well, or it is a humor that has a darkside.⁷⁶

Es lassen sich also durchaus Parallelen ziehen zwischen Perrys Kunstwelt und die des Camps. Der extravagante Stil der Kostüme, die Perry für Claire anfertigen lässt, vereinen alle Charakteristika des Camp-Stils. Sie besitzen ein hohes Maß an Künstlichkeit, geben vor etwas zu sein was sie nicht sind und wirken auf den Betrachter oftmals lächerlich oder zumindest amüsant. Jedoch muss zwischen der Feindseligkeit und Exklusivität einer Camp-Kultur und der Leichtigkeit und Albernheit eines Grayson Perry unterschieden werden. Nichtsdestotrotz hinterlässt Camp einen bedeutenden Einfluss auf die Kultur des Transvestismus und somit auch auf Grayson Perry. Denn Teil des Camps ist letztendlich das übertriebene Darstellen von klischierten Rollenbildern, ein Aspekt der sich auch bei Perrys *Essex-man* (Abb. 10) oder in seinen frühen Kostümierungen als typische *Essex-woman* (Abb. 11) wiederfinden lässt.

Susan Sontag beschreibt Camp-Kunst als dekorative Kunst, die oftmals die äußere Gestaltung dem Bedeutungssinn vorzieht. Es zählt also mehr die Form als der Inhalt. Hierbei spielt Schönheit keine Rolle. Perrys Modelle basieren auf bereits existierenden Keramiken, die bewusst an das Original erinnern sollen. Es handelt sich dabei meistens um handelsübliche Vasen, wie sie in jedem Hauswarenladen zu finden sind oder um Plastiken, die wir aus den Sammlungen historischer Museen kennen, beispielsweise aus der griechischen Antike. Keramik gilt als ein Medium des Alltags. Dadurch befindet sich der Besucher, beim Betreten einer Perry-Ausstellung in einer ihm scheinbar vertrauten Umgebung. Die Vase an sich gilt als Dekorationsobjekt, das sich in fast jedem Haushalt auffinden lässt. Die Ebene der Vertrautheit wird jedoch abrupt zerstört, sobald sich der Betrachter näher mit dem Dargestellten auseinandersetzt. Fetisch-Szenen und

⁷⁵ Sontag, Susan zit. n. Bergman 1995

⁷⁶ Bergman 1995

Kindermissbrauch prägen die Oberfläche der Vasen und lassen das vertraute Gefühl diesem scheinbar heimischen Objekt gegenüber schwinden.

Perrys Vasen könnten in dem Sinne als campy gelten, da sie den Besucher täuschen, vorgeben etwas zu sein das sie nicht sind. Denn Camp ist die Liebe zum Schein: alles ist was es nicht ist.⁷⁷ Die Nähe zu diesem Alltagsobjekt mit glänzender Oberfläche und schmückenden Verzierungen gaukelt dem Besucher Sicherheit vor, erschlägt ihn dann jedoch mit schockierendem Inhalt. Perry erklärt:

Meine Arbeit hatte schon immer etwas mit Guerillataktik zu tun. Ich möchte Dinge schaffen, die sich dem Auge als etwas Schönes präsentieren, aber beim näheren Hinsehen offenbart sich eine Polemik oder eine Weltsicht.⁷⁸

Perry macht sich die Vertrautheit zum Objekt zu Nutze, um dann durch Irritation den Moment des Bewunderns zu stören, indem er den Betrachter mit schockierendem Inhalt konfrontiert. Vorwiegend handelt es sich bei dem Dargestellten um autobiografische Referenzen.

Camp hingegen bedeutet Künstlichkeit durch und durch. Das Verstecken wahrhaftiger Gefühlsausbrüche wird ebenso wichtig wie die Verwirrung der Außenwelt mit falschen, einstudierten Gefühlsausbrüchen.⁷⁹

Das psychische System verbarrikadierte sich hinter den studierten Gesten und einer stoischen Gelassenheit, die durch nichts aufgelöst werden wollte.⁸⁰

Camp sieht alles in Anführungszeichen: nicht eine Lampe, sondern eine „Lampe“; nicht eine Frau, sondern eine „Frau“. Camp in Personen oder Sachen wahrnehmen heißt die Existenz als das Spielen einer Rolle begreifen.⁸¹

In seinen Keramiken, genauso wie in seinem Kostümieren als Claire, handelt es sich nicht um Vorspiegelung falscher Tatsachen. Perry spielt keine Rolle. Die Intention

⁷⁷ Vgl. Sontag 1982, S. 326

⁷⁸ Perry, Grayson zit. n. offiziellem Text der Tate-Gallery zur Verleihung des Turner Prize 2003

⁷⁹ Poschardt, Ulf: *Cool it, Kann das von Kunst erschütterte Subjekt reale Erfahrungen machen?*
In: Kunstforum International; Band 143, 1998, Titel: *Lebenskunst als Real Life*, S. 105

⁸⁰ ebenda

⁸¹ Sontag 1982, S. 331

hinter seinem Crossdressing liegt nicht im Vortäuschen einer anderen Persönlichkeit oder dem Leben in der Rolle eines Anderen. Claire ist keine einstudierte Figur, sie ist nur Perry selbst in einem Kleid. Jacky Klein unterstreicht:

The power, pathos and oddness of his transvestism lie not in its status as performance. This no mere stunt: instead, his is publicly played-out compulsion – one rooted in rejection, unhappiness and the need to be loved simply for being oneself.⁸²

Claire ist also, laut Klein, nichts anderes als ein ausgelebter Zwang, das Ergebnis jahrelanger Unterdrückung und Missverständnis, nicht also eine gekünstelte Darstellung. Perrys Transvestismus verdeutlicht sich bereits sehr früh in seiner Jugend, was dazu führt, dass sich sein Alter Ego Claire über die Jahre mitverändert und sich entfaltet. Mit den Jahren entwickeln sich Perry und sie zu unabhängigen Charakteren.

Ob Perrys Transvestismus nun als Inszenierung gelten kann oder als simpler ausgelebter Drang, wird im Kapitel zu Claire näher analysiert werden. Für den Augenblick bleibt zu sagen, dass Perrys Transvestismus nicht als Künstlichkeit oder als überspitzte Darstellung weiblicher Merkmale im Sinne Camps aufzufassen ist. Gemeinsam jedoch mit den Absichten des Transvestismus im Sinne der Camp-Kultur, nutzt Perry seinen öffentlich ausgelebten Zwang zum Verkleiden mittlerweile als künstlerischer Akt, als Teil von ihm und seiner kreativen Arbeit, wie bereits Marcel Duchamp oder gegenwärtig Cindy Sherman es machen.

The image of the transvestite potter in the guise of an adorable young girl or outré sexbomb has become a well-publicized element of the ‚brand‘ that is Grayson Perry.⁸³

Perrys Kunst lässt sich schwierig zu Camp einordnen. Zwar sind die Herangehensweise und der subversive Gedanke beiden gemeinsam, jedoch distanziert sich Perry deutlich von der Unechtheit und dem Vorgetäuschten. Perrys Arbeiten mögen zwar rein formell in das Schema der Camp-Kunst passen, sie vermitteln jedoch Authentizität und schockieren oftmals mit frappierender Gesellschaftskritik. Perry hat etwas zu sagen und das macht er über den Weg des humorvollen und provokativen Inszenierens, wie im

⁸² Klein 2009, S. 101

⁸³ Klein 2009, S. 101

weiteren Verlauf dieser Arbeit noch näher beleuchtet werden wird. Er möchte nichts vortäuschen und verschleiern, seine Intentionen sollen klar und deutlich erkennbar sein. Denn wie bereits erwähnt gilt Perrys Kunst im Gegenteil zur Camp-Kunst durchaus als politisch engagiert.

3.2. Aubrey Beardsley

Perrys Verehrung für den aus der viktorianischen Zeit stammenden Künstler Aubrey Beardsley wird in seinen Keramiken besonders deutlich. Durch formale oder inhaltliche Zitate ist Beardsleys Einfluss omnipräsent in Perrys künstlerischer Arbeit. In *My Heroes*, aus dem Jahr 1994, huldigt er dem Zeichner und Illustrator durch ein Portrait. Neben Mark Edward Smith, dem ehemaligen Sänger der Musikgruppe *The Fall*, April Ashley, dem ersten transsexuellen Mann der sich einer Geschlechtsumwandlung unterzog und schließlich Barry Sheene, einem erfolgreichen Motorradfahrer, zierte Beardsleys Gesicht hier eine Seite der in bedeckten Tönen gehaltenen Vase.

For a decade most of what was ultra-modern in arts was indubitably camp; for this reason, the even briefer , Beardsley Period' has remained a rallying precedent for camp intellectuals.⁸⁴

Aubrey Beardsleys (1872-1898) Werk gilt als Camp-Kunst schlechthin.⁸⁵ Aus einer verarmten Mittelklasse Englands stammend, steigt er durch sein Schaffen die Stufen der Gesellschaft hinauf und wird schließlich zur englischen Avant-Garde gezählt.

Aubrey Beardsley wird im August 1892 in Brighton, East Sussex, geboren. Durch den Verlust des Familienvermögens mussten beide Elternteile arbeiten. Der Vater Vincent

⁸⁴ Core, Philip: *Camp. The lie that tells the truth*. London: Plexus, 1984, S. 28

⁸⁵ Vgl. Core 1982, S. 28

Beardsley war in der Londoner Brauerei tätig und die Mutter Ellen Pitt hilft der finanziellen Situation indem sie Klavierstunden gab. Aubrey und seine Schwester Mabel galten bald als musikalische Wunderkinder. Doch bereits sehr früh machten sich gesundheitliche Beschwerden bei Aubrey bemerkbar, die ihn sein kurzes Leben hindurch begleiten werden.

Früh beginnt er zu karikaturieren und interessiert sich für das Theater. Er gilt vorwiegend als Autodidakt, genießt jedoch durch das Bemühen des Präraffaeliten Sir Edward C. Burne-Jones eine musische Schulbildung an der Westminster Kunstschule. 1897 konvertiert er und zieht sich in den Schutz der Kirche zurück. Ab 1897 lebt er zurückgezogen im Süden Frankreich, wo er schließlich ein Jahr später in Menton mit nur fünfundzwanzig Jahren seinem Leiden erliegt.

Seine schwere Schwindsucherkrankung prägt sein Leben und sein Werk. Zeitweise über Wochen ans Bett gebunden, schafft er sich durch seine Arbeit eine zweite Welt, in die er sich zurückziehen kann und sich durch sie ein anderes besseres Leben phantasiert. Die Erkrankung in bereits jungen Jahren führt zu einer frühzeitigen Reife des jungen Aubrey. Ihm wird eine ausgeprägte Persönlichkeit nachgesagt, oftmals wird er sogar als Dandy⁸⁶ beschrieben.

Philip Core erläutert:

The child, man and woman, brother and sister in one, had consciously returned to an infant state where those others who walk about dressed are reality and the bedridden self is an ironic dream.⁸⁷

Die Beziehung zu seiner Schwester Mabel wird in der Literatur durchgehend als eine besonders enge beschrieben. Selbst das Gerücht um eine inzestuöse Liaison zwischen den beiden findet sich fortwährend. Doch neben den Inzestgerüchten machen sich auch Spekulationen um die sexuelle Orientierung Beardsleys breit. Seine erotischen, oftmals obszönen Zeichnungen, wie die der *Examination des Herolds* aus der *Lysistrata*, führen

⁸⁶ vgl. ebenda, S. 28

⁸⁷ ebenda, S. 29

zu Verwirrungen und gesellschaftlichem Empören. Beardsley wird oft als homosexuell beschrieben, dies konnte jedoch nie eindeutig bewiesen werden.

Trotz alledem erfreute sich Beardsley bereits früh seines aufstrebenden Ruhmes. Core schreibt hierzu:

If not incestous, as rumour had it, Aubrey and his older sister were mutual admirers in an extended fantasia of cross-dressing – the root of a disturbing but unspecific eroticism abounding in the pen-and-ink drawings that catapulted the gangling insurance clerk to fame. [...] His aplomb as artist and dandy was that of the confident man, rather than the desperate one he may seem to have been. (The transvestite can have just such confidence, remaining sure that, beneath the artful and artificial exterior he displays as a man, lies a satisfying alternative.) If such a persona has the constant and enthusiastic approbation of the loved one (and who better than a sister nearly his twin in temperament) – well, the confidence is nearly infatigable.⁸⁸

Das Flüchten in eine alternative Welt, wie es Core beschreibt, ist Perry und Beardsley gemeinsam. Beide erleiden eine schwere Kindheit und fügen sich durch ihre sexuelle Identität nur schwer in die gesellschaftlichen Normen ein. In der Kunstwelt finden sie ihre Zuflucht. Die Ursachen für die Sehnsucht nach einer anderen Welt sind jedoch komplett unterschiedlich.

Perry leidet unter den Repressionen seines Stiefvaters und der Gleichgültigkeit seiner Mutter, während Beardsley durch seine gesundheitlichen Beschwerden geprägt ist. Perry baut sich eine Phantasiewelt auf, in der Alan Measles, sein Teddybär, die Hauptrolle spielt und als Beschützer oder Kämpfer auftritt und so zu einer Art Ersatzvater-Figur wird; in seinem Crossdressing als Claire ergibt sich für ihn die Möglichkeit seine feminine, weichere Seite zu erleben und sich somit dem normierten Männlichkeitsbild zu widersetzen.

Beardsley hingegen findet in seinen erotischen Illustrationen ein Ventil für seine sexuellen Fantasien und Persionen, die er im realen Leben nicht erfahren konnte. Core beschreibt Beardsleys Zeichnungen, wie *The Toilet of Salome* für Oscar Wilde

⁸⁸ Core 1984, S. 27-28

oder *Mademoiselle de Maupin* als Kataloge narzisstischer Fetische eines ironischen Transvestiten.⁸⁹

Später veröffentlicht Beardsley sogar eine pornografische Novelle mit dem Titel *Under the Hill*:

Under the hill, contains descriptions of the ‚flutter of frilled things’ he adored and which also appeared in the illustrations embroidering his incomplete text. The daring quips which revealed his tastes (I’m going to Jimmie’s ... dressed up like a tart and mean to have a regular spree’, he wrote of a visit – was it drag?- to a smart london restaurant) are nearer drag routines than studio chit-chat. Both reflect a secret side of the artist; in each perfect realisation of a scene from a book Beardsley revealed his mystery in a startling point of view.⁹⁰

Ob Beardsley nun wirklich transvestitische oder inzestuöse Verlangen hatte oder nicht, lässt sich im Rahmen dieser Arbeit nicht klären. Wichtig ist jedoch, dass es klare Anzeichen für ein ungewöhnliches sexuelles Begehren gibt und es Gemeinsamkeiten zwischen seinen erotischen Illustrationen und Perrys Bilderwelt gibt. Beardsleys androgyne, filigrane Figuren, wie beispielsweise die der *John und Salome (1894)* (Abb. 12) lassen oftmals keine definitive Geschlechtszuordnung zu. Die linienförmigen Körper sind frei von jeglichen Rundungen und werden durch überlange Gewänder umspielt.

Salome lässt sich hier nur durch die, wie aufgesetzte wirkende, Brüste am Oberkörper als Frau identifizieren. Die Brustwarzen erinnern an Blumen. Ein Stück tiefer gibt das Gewand den Blick auf den Bauchnabel der Figur frei. Die kleine Rundung wirkt jedoch eher wie ein männlicher Bauch, da um den Bauchnabel herum Körperhaare herauszuwachsen scheinen.

Die Verwirrung, die eine klare, normierte, geschlechtliche Eingliederung unmöglich macht, findet sich auch bei Perrys Arbeiten, wie *Precious Boys* von 2004 (Abb. 13). Eine Reihe von Figuren umrahmen hier den oberen Rand der Vase. Oberflächlich betrachtet wirkt die Gruppierung wie eine Aneinanderreihung verschiedener

⁸⁹ Vgl. ebenda, S. 28

⁹⁰ ebenda, S. 28

Frauentypen. Sitzend und stehend scheinen sie unterschiedlichste Charaktere darzustellen. Bei näherem Betrachten lassen sich jedoch männliche Merkmale wie Bartstoppel oder Andeutung männlicher Geschlechtsorgane erkennen. Die dargestellten Figuren wirken durch Körperhaltung, breite Schultern und Wangenknochen plump, teilweise regelrecht burschikos. Die Figuren lassen sich als Transvestiten entlarven, wobei hier natürlich der Titel behilflich ist.

In Perrys Arbeit *In Praise of the Shadow* (Abb. 14) die 2005 entstanden ist, lassen sich wohl am besten die Affinitäten zu Beardsleys Schaffen festmachen. Dieses Objekt entstand für eine Ausstellung zu Ehren der Zweihundertjahrfeier für Hans Christian Andersen in Aarhus, Dänemark. Bei der Auftragsarbeit, die das Werk des dänischen Märchenschreibers würdigen soll, entscheidet sich Perry für die Interpretation einer für ihn am prägnantesten Geschichten Andersens, *Der Schatten*.

Die Erzählung handelt von einem gelehrten Mann, der fern von seiner Heimat ein einsames, zurückgezogenes Leben führt. Eines Tages macht sich sein Schatten davon und beginnt ein eigenes Leben zu führen. Bald kehrt er jedoch zurück und die Rollen der beiden werden vertauscht, denn der Gelehrte wird nun selbst zum Schatten und begleitet seinen ehemaligen Schatten auf seiner Reise. Während dieser Reise wird deutlich wie überlegen der Schatten dem Gelehrten nun ist, wie aufregend und spannend sein Leben ist und wie armselig der Gelehrte bisher gelebt hatte. Zwar philosophierte er über das Gute und Schlechte in der Welt, jedoch hatte er diese nie wirklich gesehen, geschweige denn erlebt. Der Schatten führte nun ein erfolgreiches Leben und heiratet sogar die Königstochter eines fernen Landes, während der Gelehrte nur mehr passiv am Leben teilnimmt, schließlich eingesperrt und exekutiert wird, als er versucht sich aus seinem Elend zu retten, indem er der Prinzessin die Wahrheit über die Herkunft des Schattens verrät.

Perry erklärt seine Wahl:

It's a very sinister story about our dark side. Hans Christian Andersen had a dark side too. He was probably gay and quite tortured sexually. He never had a partner in his life, and used to put a cross in his diary every time he masturbated.⁹¹

⁹¹ Perry, Grayson: Zit. n. : Klein 2009, S. 122

Perrys Wahl für diese Erzählung Andersens stammt also nicht von ungefähr. Denn der Gedanke sich in eine andere Welt, ein anderes Umfeld zu flüchten, ist beiden wieder gemeinsam. Der von Hans Christian Andersen beschriebene Schatten, verkörpert die Idee sich gegen die gesellschaftlichen Normen zu widersetzen und unterdrückte Gefühle und Verlangen ausleben zu können. Während der Gelehrte ein zurückgezogenes Leben führt und über das Gute und das Schlechte in der Welt philosophiert, reist sein Schatten durch die Welt um leibhaftige Erfahrungen zu sammeln. Der Schatten führt also das Leben, das der Gelehrte hätte haben können oder sich gewünscht hätte. Der Schatten bei Andersen lässt sich mit Perrys Figuren des Alan Measles und Claires vergleichen. Ersterer übernimmt in Perrys Kindheit die Rolle des starken und selbstbewussten Führers. Mal übernimmt er die Rolle des Wunschvaters, mal die des Trösters. Er wird zu einer Art Gott für Perry und hilft ihm durch seine Kindheit und Jugend hindurch. Claire hingegen tritt erst später in Perrys Leben. Durch sie kann Perry seine unterdrückten, von der Gesellschaft als weiblich konnotierten, Gefühle ausleben. Was Andersen in der Literatur und Perry in seinen Vasen und Kostümen findet, sucht Beardsley in seinen Zeichnungen. Core beschreibt Beardsleys Begabung sich in eine andere Welt zu retten wie folgt:

The feverish youth observed real life from an angle within his own alternative world – an inverted stance as real as it was artificial. Beardsley’s real self drew an artificial self that was just as real to him. He was not a caricaturist but a designer of alter-egos: he is the visual equivalent to the camp transvestites who objectify their audience as, ‚Miss This’ and ‚Miss That’.⁹²

In the Praise of Shadows (siehe Abb. 14) scheint das Schaffen aller drei Künstler zu vereinen. Die recht klassische Form der Vase kontrastiert mit ihrem Inhalt: Klein-Mädchen-Figuren mit Totenkopf-Schädeln und Zöpfen, die an die Kostüme Claires erinnern, schweben wie goldene Geister vor einem Hintergrund aus phallisch anmutenden Hausgiebel und Kirchentürme, umgeben von Pilzen in Form von Penissen und Kondomen.

Umrahmt wird das Ensemble mit liebevoll arrangierten Blumenornamenten und in Rosatönen gehaltenen Frauengesichtern. Letztere stammen aus dem Bilderrepertoire

⁹² Core 1984, S. 29

von Pornoheften und Fetischmagazinen.⁹³ Bewusst arbeitet Perry diese Abbildungen mit ein, denn sie charakterisieren den Zwiespalt zwischen Lust und Leiden der Frau. Dunkelblaue, an Schatten erinnernde Flecken, umkreisen schließlich das gesamte Bilderensemble und verbinden es mit dem Märchen Andersens.

Die explizit sexuell konnotierte Landschaft findet jedoch in der Abbildung eines ungewöhnlichen Paares ihren Höhepunkt. Eine, in viktorianischer Tracht gekleidete, Frau wird von einem gigantischen Phallus auf zwei Beinen mit Zylinder beim Spaziergehen begleitet. Hier lässt sich eine direkte Verbindung zu den erotischen Illustrationen Beardsleys herstellen.

Perry referiert sich oft an die viktorianische Zeit, dem Zeitalter in dem Beardsley aktiv war. Die viktorianische Gesellschaft gilt als eine wirtschaftlich florierende. Einwohnerwachstum steht hier im Kontrast zu sexuellen Repressionen. Der viktorianischen Gesellschaft wird oftmals Scheinheiligkeit nachgesagt. Einerseits wurde Sexualität in Kategorien eingegliedert und so galten Homosexualität sowie Transvestismus als gesellschaftliches Tabu, der Geschlechtsakt selbst galt als animalisch und primitiv, andererseits jedoch lässt sich zu dieser Zeit ein enormer Bevölkerungswachstum feststellen und auch die Prostitution schien sich zu entwickeln.

Perry befasst sich in seinen Arbeiten sehr oft mit dieser Zeit so wie auch hier in *In Praise of Shadows* (siehe Abb. 14). Die Zwiespältigkeit dieser Zeit und vor allem die konservative Heuchelei, scheinen Perry zu fesseln. So macht er sich das viktorianische Zeitalter und dessen Stil zu Nutze um Gesellschaftskritik auszuüben. Hierfür nimmt er sich die Illustrationen Beardsley als Vorbilder, wie beispielsweise die zu *Lysistrata*. Die übertriebenen, satirischen Darstellungen von Männlichkeit wie Beardsley sie in Zeichnungen wie die der *lacedämonischen Botschaftern* (1896) (Abb. 15) aufzeigt, gelten zu seiner Zeit als besonders rebellisch.

Beardsley bildet hier drei Generationen von Männern ab. Alle drei sind nackt und mit erigiertem Penis zu sehen, wobei die Größe des Glieds je nach Alter ansteigt. Die übertrieben dargestellten Phalli stellen die ungeduldige Vorfreude und Frustration der

⁹³ Vgl. Perry, Grayson. In: Interview MUDAM, Museum für moderne Kunst in Luxemburg, 2008

Männer dar.⁹⁴ Er spielt mit den Repressionen der viktorianischen Zeit, die geprägt ist von Prüderie und sexueller Tabuisierung. Dies führt jedoch, wie bereits erwähnt, zu einer ausgeprägten Frivolität der Bürger. Beardsley zeigt durch seine Zeichnungen die Verdorbenheit dieser scheinheiligen Gesellschaft. Die tiefsten Abgründe sexuellen Begehrens sowie die nach außen vorgespilte Biederkeit entlarvt er und bringt sie somit an die Oberfläche. Beardsley bricht mit allen gesellschaftlichen Standards seiner Zeit: moralisch, sexuell und politisch.

Perry geht in seiner Darstellung noch einen Schritt weiter. Bei ihm existiert der Mann nur mehr aus seinem gigantischen Geschlechtsteil mit Armen und Beinen. Er überspitzt seine satirische Darstellung noch, indem er den Phallus mit einem Zylinder krönt.

Abschließend bleibt zu erwähnen, dass sich Perry nicht nur Beardsleys satirisches Bild der Männlichkeit zu Nutze macht, sondern sich auch sonst an seiner Formensprache inspiriert. Das Interesse an antiken Kulturen und den Holzschnitten der japanischen Künstler führen zu formalen Überschneidungen, die sich ebenfalls in den Ornamenten auf Perrys Vasen zu erkennen geben. Dies zeigt besonders deutlich der Vergleich mit Beardsleys *Peacock skirt* (1894) (Abb. 16).

Wie Beardsley zu seiner Zeit, betreibt Perry gegenwärtige Gesellschaftskritik und zeigt die Grenzen zwischen gutem und schlechtem Geschmack wobei er diese nicht klar definiert. Er zeigt die sexuelle Abgründe und das Verderbnis der Menschheit und versucht durch seine subversive Bildsprache die Normen der Gesellschaft aufzubrechen und die Grenzen zwischen den Geschlechtern aufzulösen.

Während es Beardsley nur im Rahmen seiner künstlerischen Tätigkeit möglich ist seine sexuellen Vorlieben ausleben und diese bis heute unklar bleiben, gelingt es Perry seine öffentlich zu leben. Nicht nur in seiner weiblichen Ich-Figur Claire, sondern auch in seinen Keramiken ergründet er seine eigene und auch andere sexuellen Phantasien.

Beide machen sich ihre künstlerische Tätigkeit zu Nutze um moralische und politische Standards in Frage zu stellen. Eine der Methoden ist hierbei sicherlich der Weg des Humors als Subversion. Hierauf wird im letzten Kapitel dieser Arbeit noch ausgiebiger eingegangen.

⁹⁴ Reade, Brian: *Beardsley*. Introduction by John Rothenstein. New York: Bonanza Books, 1967

3.3. Fetisch

Zentrales Thema in Perrys Arbeit sind Fetisch-Darstellungen. Bereits früh in seiner Kindheit entdeckt er seine Vorliebe für Bondage-Fantasien.⁹⁵ So berichtet er von einem folgenreichen Erlebnis während des Kunstunterrichts in der Grundschule:

To protect our clothes we were made to wear long sleeved smocks made of light blue rubber. I can vividly recall mine being too small as the pretty teacher did up the snap fasteners down the back. I became very excited at the feeling of the thigh smooth material. In this state I made my first ever pot, an ashtray for my dear mother.⁹⁶

Als Kind wickelte er sich seitdem immer wieder in die Laken seines Bettes ein um dieses wohlige, erregende Gefühl wiedererleben zu können. Perry führt seinen Bondage-Fetisch auf den Mangel an Zuneigung in seiner Kindheit zurück. Die Mutter ist oftmals zu sehr mit ihrem eigenen Leben beschäftigt um sich ihren Kindern zuzuwenden und der Stiefvater ist vom Naturell her ein brutaler Mann.

Nach der Trennung von seiner Frau, distanziert sich Perrys Vater von seinen Kindern und so kommt es, dass Grayson und seine Geschwister nur wenig Aufmerksamkeit und vor allem kaum Liebe erfahren haben.

Perry erklärt:

It was about being held: I don't remember being touched or hugged by my mum and stepfather. The two requisites for a parent are love plus boundaries: i think sex is the

⁹⁵ Unter Bondage versteht sich in diesem Fall ein Teilbereich des Sadomasochismus. Hier wird sexuelle Stimulation durch Fesselung und Bewegungseinschränkung erreicht. Dominanz und Macht kontrastieren mit Erniedrigung und Unterwerfung.

⁹⁶ Perry, Grayson: *Ceramics*, text by Grayson Perry. London: Birch & Conrad, 1987, S. 3

physical embodiment of love and bondage is the physical embodiment of boundaries. The pressure on my body from the restriction and immobilisation, then using my mind to imagine being humiliated or subjugated in cages, reminded me that I was alive.⁹⁷

Für ihn ist Bondage eine Möglichkeit Liebe und Strenge gleichzeitig zu erfahren:

Of course, bondage is very much about wishing for an ideal parent, wishing for ‚love plus boundaries’, the two things parents should give their children. As if they’re saying, ‚I am tying you up to look after you’.⁹⁸

Fetisch-Phantasien gelten oftmals als Ersatz für zwischenmenschliche Beziehungen und können sich somit auch bereits in jungen Jahren entwickeln. Perry nennt als seine erotische Wunschvorstellung jene, als Kind komplett in Gipsbandagen eingewickelt zu werden in denen man unbeweglich ist, jedoch umsorgt.⁹⁹

Fetisch ist die Fähigkeit des menschlichen Gehirns zum metaphorischen Denken.¹⁰⁰ Das Bedürfnis wird auf etwas anderes verlagert und durch ein anderes ersetzt. Anstatt, dass man den Menschen liebt, liebt man beispielsweise ein gewisses Kleidungsstück oder einen Gegenstand.

Erlangt das Unterbewusstsein nicht das nachdem es sich zehrt, findet es also einen alternativen Weg um seine Befriedigung zu erreichen. Unterdrückte Gefühle finden oftmals in Fetischen ihr Ventil.¹⁰¹ So auch bei Perry:

If you can’t express your feminine side as a man, something decides, ‚Well, you’d better dress up as a woman.’ If you can’t get a hug from your dad, you wrap yourself up very tightly in the bedclothes instead, though you don’t equate the one with the other. It’s your body’s and subconscious’s cry. It’s a predisposition, sensitivity or an emotional vulnerability in a person and if that person is brought up in a harsh environment soon the fetish world comes along offering a solution. As a child, not for a moment did I think, ‚This is because of my parents’. Until I was an adult it never occurred to me to equate my

⁹⁷ Jones 2007, S. 56

⁹⁸ Perry, Grayson: *Ceramics*, text by Grayson Perry, London: Birch & Conrad, 1987, S. 3

⁹⁹ Vgl. ebenda, S. 3

¹⁰⁰ Jones 2007, S. 58

¹⁰¹ Vgl. Perry, Grayson. In: Jones 2007, S. 56

sex life with any lack in my childhood parental experiences. My body and mind only whispered, ‚Oh, that’s interesting, try that.‘ It would be a turn-on and the reward was a bit of a stiffy and a bit of a feel.¹⁰²

Fast jeder Gegenstand kann zu einem Fetischobjekt erhoben werden. Jedoch gehören Kleidungsstücke wegen ihrer Nähe zum Körper zu den gängigsten. Stiefel, Röcke, Handschuhe, Kopftücher, Uniformen und Korsetts gelten wohl als die bekanntesten. Neben den Kleidungsstücken werden auch besondere Materialien fetischisiert, darunter: Leder, Seide, Pelz, Latex und Gummi.

Einer von Perrys frühen Fetischen sind seidene Kopftücher. Er erklärt, dass der fetischistische Aspekt dieses Kleidungsstücks seine Aktualität heutzutage in der islamischen Kultur findet:

Nowadays, there is a potency in the debate about islam and headscarf, but the fetishistic angle never seems to come up. You often hear people talking about modesty but the interesting thing is that it’s not women hiding their hair but women being *obliged* to hide their hair: the modesty is imposed. That power relationship is for me, the fetishistic angle.¹⁰³

Bestimmte Kleidungsstücke können aber sowohl von den so genannten „Hardcore“-Fetichisten, als auch von der allgemeinen Bevölkerung als sexuell erregend angesehen werden.¹⁰⁴ Manche Kleidungsstücke wie hohe Schuhe, Stiefel oder das Korsett gelten mittlerweile gemeinhin als erotisierend. Fetischmode findet immer mehr den Weg raus aus der Tabuisierung und in unsere Alltagsmode hinein. Larry Townsend erklärt dieses Phänomen folgendermaßen:

In der Vergangenheit existierte Fetischmode vorwiegend innerhalb einer geheimen sexuellen Subkultur. Auf Sadomasochismus spezialisierte Prostituierte trugen Fetischmode, ebenso wie Privatpersonen (Fetischisten, Sadomasochisten und Transvestiten) in der Abgeschlossenheit ihrer Wohnungen. Dieser

¹⁰² ebenda, S. 58

¹⁰³ Perry, Grayson: zit. n.: Klein 2009, S. 54

¹⁰⁴ Vgl. Townsend, Larry: *Das Handbuch des Ledermannes*. In: Steele, Valerie: *Theorizing Style: Subkultur und Fetischmode*. Kunstforum International, Band 141, 1998, Titel: *Die Oberflächlichen Hüllen des Selbst*, S. 96

Personenkreis masturbierte auch zu pornographischen Darstellungen, welche durch die Ikonographie des sexuellen Fetischismus gekennzeichnet waren, z.B. in Magazinen ("High Heels"). Seit den sechziger Jahren tritt der Fetischismus jedoch zunehmend "aus seinen privaten Verstecken" ans Tageslicht und die fetischistische Ikonographie diffundiert in die Populärkultur. Partiiell kann man diese Veränderung der "sexuellen Revolution" der sechziger Jahre und dem mit ihr verbundenen Zusammenbruch traditioneller Zensurmuster zuschlagen. Weitere Ursachen sind in der Gay-Liberation Bewegung zu sehen, die auch die Mitglieder anderer sexueller Randgruppen ermunterte, sich verstärkt für eine soziale Akzeptanz einzusetzen. Darüber hinaus ist auch die moderne Frauenbewegung durch eine Infragestellung patriarchalischer Standards der sexuellen Moral in der Öffentlichkeit ein weiterer Faktor, der zum Hervortreten fetischistischer Praktiken führt.¹⁰⁵

In seinen Kostümierungen benutzt Grayson Perry allgemein bekannte Fetisch-Kleidungsstücke oder Materialien wie Leder, Latex oder auch das Korsett so wie High Heels und das bereits erwähnte Kopftuch.

Besonders deutlich wird dies in der, bereits erwähnten *Artforum*-Serie aus dem Jahr 2009. In extravaganter Bekleidung posiert Perry hier als Claire in den unterschiedlichsten Alltagssituationen. *Catching the Bus* (siehe Abb. 8) oder *Grabbing a Kebab* (Abb. 17) zeigen hier sehr deutlich den Fetischaspekt seiner Kostüme. Im hautengen Korsettkleid mit aufgenähten Brüsten und Genitalien, enorm hohen Plateauschuhen und mit Swarovski-Steinen besetzt ruft sich Claire ein Taxi. Das Korsett stellt das wohl bekannteste Fetischkleidungsstück schlechthin dar. Immer wieder in der Modewelt präsent, festigt es sein Dasein in den fetischistischen Subkulturen.¹⁰⁶

In der zweiten Einstellung posiert sie, mit Kebab in der Hand, in einem hautengen Latex-Minikleid mit aufgenähtem Kragen, der an die niederländische Mode des siebzehnten Jahrhundert erinnert, mit silber und weißen Plateauschuhen vor einem Imbissladen.

Viele der Fetischgegenstände waren mal Teil eines Kleidungsstils gewisser

¹⁰⁵ ebenda, S. 96

¹⁰⁶ Vgl. ebenda, S. 96

Epochen. Längere Zeit nicht mehr in Mode, werden sie oftmals Bestandteil der Fetischkultur und werden zum Gebrauchsgegenstand in ritualisierten Szenarien von Dominanz und Unterwerfung und/oder Geschlechtertransformation.¹⁰⁷

Machtverhältnisse sind es die Perry an den SM-Szenarien fasziniert. Im Sadomasochismus sowie auch im Transvestismus spielt das Gefühl der Erniedrigung und der Demütigung eine zentrale Rolle:

It's about enjoying the humiliation. All the bad guys are in my head. In every dream we have, we're all the characters, and every fantasy we have, we're all the fantasy characters, too. In the S&M world, people are willing to swap roles. It's the emotion in the air, the humiliation, that turns people on. And for me it was about creating a situation in my mind where the emotions turn me on.¹⁰⁸

Aus dem Verlangen der Submission und Erniedrigung stammt wohl auch das Interesse am Militär. Ein Gebiet das komplett auf Machthierarchien basiert. Schon als kleiner Junge phantasiert sich Perry in Militärszenarien hinein, in denen sein Teddybär Alan Measles die Rolle des Oberhaupts einnimmt. Auch der Wunsch Pilot eines Kampfflugzeugs zu werden prägt seine Kindheit. Bis zu seiner späten Jugend und seinem Wechsel auf die Kunstuniversität will er der Armee beitreten. Dies erklärt warum ein Grossteil von Perrys Keramiken übersät ist mit Kampfflugzeugen und militärischen Szenerien. So auch *Growing up as a boy*, 2000 (Abb. 18):

My imagery shows a fantasy of male suppression and humiliation. There are SM scenarios with boys being treated as dogs, and there's a reference to a Native American initiation ceremony.¹⁰⁹

Sadomasochismus wird in der Regel als eine sexuelle Abweichung bezeichnet, bei der der Mensch durch das Zufügen oder das Erfahren von Schmerzen, Lust oder Befriedigung erlangt.¹¹⁰ Perry zeigt Ausschnitte dieses abnormen Begehrens in seinen Arbeiten, wie 2000 in *I hate you, I hate myself* (Abb. 19). Menschen die sich zu Sadomasochismus hingezogen fühlen, haben oftmals in der Kindheit

¹⁰⁷ Vgl. ebenda, S. 96

¹⁰⁸ Perry, Grayson. In: Walsh, John: *Grayson Perry: Pot Luck*. In: The Independent, 16. Dezember 2006

¹⁰⁹ Perry, Grayson. In: Klein 2009, S. 109

¹¹⁰ Wolfgang, Frank: *Psychiatrie*. München: Elsevier, 2007, S. 186

Erfahrungen mit Gewalt oder Missbrauch erlitten. Die Liebe zu sich selbst ist oftmals sehr gering und diese Menschen sind vermehrt der Gewalt zugewendet. Als Erwachsener werden diese Szenarios oftmals in sadomasochistischen Situationen nachgespielt und erneut durchlebt. Doch die Machtverhältnisse können nun variieren. Der Agierende selbst kann nun entscheiden welche Rolle er einnehmen möchte. Perry erklärt:

In a lot of SM scenarios, people are quite happy to be the master or the slave. What's appealing about it, is the emotion that's in the air: I think it's about the smell of power. When I look at sadomasochistic pornography, at one point I'm wishing I was the person tied up and at another point i'm thinking I'd like to tie that person up.¹¹¹

Sadomasochismus gewährt also einen Zugang zu Schmerz, Demütigung und Erniedrigung. In *Strangely familiar* (Abb. 20), ebenfalls 2000 entstanden, wird die Verbindung zwischen dem sexuellem Begehren und den Kindheitserlebnissen Perrys noch deutlicher. Die Oberfläche der Vase setzt sich aus drei Ebenen zusammen. Jede von Ihnen hat eine bestimmte Bedeutung und bildet eine autobiografische Referenz. Die vorderste Ebene setzt sich aus unterschiedlichsten Szenen aus dem SM-Bereich zusammen und zieht sich über den Bauch der Vase hindurch. Sie sollen die sexuelle Devianz Perrys darstellen.

Die mittlere Ebene bezieht sich auf die Herkunft Perrys; die Vorstadt von Essex. Wie eine zweite Haut spannen sich hier Fotografien stereotypischer englischer Vorstadthäuser über die gesamte Keramik.

Letztlich bilden Textpassagen den Hintergrund des kompletten Geschehens. Perry bezeichnet diese Schicht als die des Unterbewusstseins, das einem die Geschehnisse der Kindheit wieder ins Bewusstsein ruft. Zu lesen sind Ausrufe wie „Daddy don't hit me“ oder „Mummy Stopp him“.¹¹²

Perry ist fest davon überzeugt, dass die sexuelle Orientierung und das abnorme Verlangen ihre Wurzeln in der Kindheit haben. Dies unterstreicht auch der Titel dieses Werks. „Strangely familiar“, im Deutschen: ungewöhnlich vertraut. Hier

¹¹¹ Perry, Grayson. In: Klein 2009, S. 190

¹¹² Vgl. ebenda, S. 124

soll das Gefühl beschrieben werden, mit dem er die bereits erlebten Emotionen und Erfahrungen über den Weg des Sadomasochismus wieder durchlebt.

Dieses Werk vereint die Ursachen, den Ursprung und die Folgen von Perrys abnormen Sexualverhalten. In den letzten Jahren befindet sich Perry in Psychotherapie und ist sich den Ursachen seiner Begehren heutzutage klar bewusst. Er erklärt jedoch, dass dies seine sexuellen Zwänge und Verlangen nicht verändern würde:

Once you've had a bit of therapy, you can understand why certain things turn you on. It doesn't stop them turning you on, though. My sexual fantasies slightly appeal to me sometimes: I think, 'Why do you want to put yourself in that position? Have some dignity Grayson!' And yet the opposite of dignity is what turns me on.¹¹³

Perry ist ein leidenschaftlicher Motorradfahrer und als dieser stark an Ledermotorradanzügen interessiert, entwirft seine eigene Bikerkostüme. Diese schmückt er jedoch, im Kontrast zu gewöhnlichen Standardanzügen mit primitiven sexualisierten Motiven. Die Wahl des Leders als Material stammt nicht von ungefähr. Erstens bestehen Motorradkostüme vorwiegend aus Leder. Jedoch gilt Leder ebenfalls als das Fetisch-Material schlechthin. Die sexuelle Anziehungskraft dieses Materials, erklärt sich, so Larry Townsend, dadurch, dass es Symbol für Schmerz, Macht und phallische Potenz ist.¹¹⁴

Gängig ist das klischeehafte Bild des schwulen Bikertyps in Lack und Leder. Leder ist jedoch gleichzeitig Zeichen männlicher Stärke und Potenz und somit lässt sich Perrys Wahl durch das Interesse an Machtverhältnissen erklären. Hierauf wird zu einem späteren Zeitpunkt näher eingegangen werden (siehe Kapitel zu Essex-man/Essex-woman).

¹¹³ Perry, Grayson. In: ebenda, S. 141

¹¹⁴ Vgl. Townsend, Larry: *Das Handbuch des Ledermannes*. In: Steele, Valerie: *Theorizing Style: Subkultur und Fetischmode*. In: Kunstforum, Band 141, 1998, Titel: *Die Oberflächlichen Hüllen des Selbst*, S. 96

4. Rollenbilder

4.1. Claire

Als Grayson Perry 2003 den Turner Prize entgegennimmt, macht er dies als Transvestit in einem glänzenden lilafarbenen Kleid mit Puffärmel und Rüschenkragen umrandet (Abb. 21). Es wird klar, dass dieser Künstler sich durchgesetzt hat: ein „transvestitischer Töpfer“ hat es in den Rang der hohen Kunst geschafft. So empfängt er den Preis mit den Worten:

It's about time a transvestite potter wins the Turner Prize¹¹⁵

Perry entdeckt seinen Hang zu weiblicher Kleidung in seiner frühen Pubertät:

I think it was about expressing things that I couldn't as a boy, all the feelings that only girls are supposed to be able to have. Then the whole thing went through the charge of puberty, which made it all extremely sexual. All those things have become fetishised and eroticised for me now.¹¹⁶

Anfangs hat Perry nicht viele Möglichkeiten an Frauenkleidung zu gelangen. Heimlich zieht er die Röcke und Kleider seiner Schwester und später seiner Stiefmutter an. Erst als er von seiner Familie wegzieht, gelingt es ihm seinem Verlangen in vollstem Masse nachzugehen. Er kauft sich seine eigenen Frauenkleider und schafft sich so nach und nach seine eigene weibliche Garderobe und mit ihr eine zweite weibliche Identität. Ab den achtziger Jahren beginnt Perry seinen Fetisch offen auszuleben und wird sich seiner Genderidentität immer bewusster. Dies unterstreicht die Tatsache, dass Perry sich ab diesem Zeitpunkt Claire nennt, wenn er als Frau gekleidet ist.

¹¹⁵ Perrys Worte als er den Turner Prize 2003 in der Tate Gallery entgegennahm

¹¹⁶ Jeffries, Stuart: *Top of the Pots*. In: The Guardian, 21. November 2003

Wie viele Transvestiten leidet Perry unter den klischeehaften Annahmen diesen gegenüber. Fälschlicherweise wird heutzutage Transvestismus immer noch ausschließlich dem Bereich der Homosexualität zugeteilt. Dieses Klischee widerlegt Perry jedoch. Bereits früh entdeckt er, dass sein sexuelles Begehren, trotz transvestitischem Verlangen, heterosexueller Natur ist:

Even though i had learned I was a transvestite, i was realising I was wholly heterosexual and was fantasising about girls but, because I went to an allboys school, girls were foreign territory and petrifying. At primary school a girl had pinned me down in the playground and kissed me, and I remember thinking later on, ‚Oh god! I didn’t take advantage of that situation’.¹¹⁷

Die stereotype Vorstellung eines homosexuellen Mannes in Frauenkleider dominiert immer noch in unserer Gesellschaft:

... still the over-all and dominating image of gay men are images of men in women’s clothes, but popular dragging-up like comedies is something that straight men might secure and undermine their masculinity with.¹¹⁸

So kämpft Perry oftmals mit falschen Annahmen wie er in einem Interview mit Benji Goodhart für Channel 4, anlässlich Perrys Aufklärungs-Serie, *Why men wear frocks*, 2005, beklagt:

There’s still the basic misconceptions about trannies, that they’re gay or freaks or whatever. And there probably are gays, and freaks, among trannies, but no more than any other section of the male population.¹¹⁹

Bei Crossdressing¹²⁰ oder Transvestismus muss zwischen transsexuell und transgender unterschieden werden. Transgender, wie es Susanne Schröter definiert, bedeutet in einer weiblichen Rolle zu leben ohne jedoch den Wunsch zu hegen den Körper zu

¹¹⁷ Perry, Grayson. In: Jones 2007, S. 76

¹¹⁸ Simpson. zit. n. : Richard, Birgit: *Metrosexual: schwule Crossovers in den Mainstream*. In: Kunstforum International, Band 154, Titel: *der homoerotische Blick*, 2001, S. 152

¹¹⁹ Goodhart, Benjie: *An Interview with Grayson Perry*. In: Channel 4, 2005

¹²⁰ Gemeint ist hier das Verlangen spezifisch, dem anderen Geschlecht , zugeteilter Kleidung, sei es durch Fetischverlangen oder simpler Kostümierung.

feminisieren.¹²¹ Während Transsexualität bedeutet, das Verlangen zu haben dem anderen Geschlecht zuzugehören und vorwiegend zu Geschlechtsumwandlungen führt. Perrys Form von Transvestismus zeigt eine weitere Art des Transvestismus auf. Beim Kleidertausch geht es ihm, entgegen der gängigen Form des Transvestismus, in keinsten Weise darum als Frau durchzugehen. Claire ist er selbst, als Frau gekleidet. Seine Kostümierungen lassen ihn durchweg sehr deutlich als Mann hinter der Maskerade erkennen.

Im Jahr 2000 wurde Perry eingeladen eine Arbeit für die Wanderausstellung *A Sense of Occasion* zu entwerfen. Perry, der sich zu jener Zeit bereits in Psychotherapie befindet, entschliesst sich kurzerhand nicht nur ein selbstentworfenen Kleid als Artefakt einzureichen, sondern den Abend der Eröffnung in der *Laurent Delaye Gallery* in London, als *Coming out*-Zeremonie zu nutzen, in dem er sich als kleines Mädchen im besagten Kleid präsentiert (siehe Abb. 9).

Der Abend des dreißigsten Oktober 2000 gilt als Umschlag im Leben Perrys als Crossdresser. Sein Auftritt im schimmernden Mädchenkleid ist ein öffentliches Geständnis dafür, dass sein Kostümieren nichts mit dem Wunsch zu tun hat als Frau durchzugehen, sondern dass er das Hervorrufen und Provozieren von Reaktionen auf seine Person beabsichtigt.

Jacky Klein unterstreicht:

The exaggerated, frilly femininity of the new dresses he began to make self-consciously ridiculous and, for a grown man, knowingly humiliating, thereby fulfilling for Perry a key part of his dressing-up fantasy.¹²²

Auch Lisa Jardine bestätigt:

The tranny does not try to ‚pass‘ as a woman. He hovers on the brink of the absurd, all too obviously not a woman, all too clearly failing to convince, playing a part.¹²³

¹²¹ Vgl. Schröter, Susanne: *FeMale: Über Grenzverläufe zwischen den Geschlechtern*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 2002, S. 202-203

¹²² Klein 2009, S. 98

¹²³ Jardine 2004, S. 1

Während seiner Therapie stabilisiert sich Perrys Genderidentität und er beginnt sich mit der Geschichte des Transvestismus auseinanderzusetzen. Hierbei lässt sich, wie bereits bei seinem Interesse für Beardsley, ein besonderer Hang zur viktorianischen Epoche festmachen.

Aus dieser Zeit sind zwei der ersten Crossdresser bekannt, die ihre Liebe zu Frauenkleider offen auslebten: Ernest Boulton und Frederick Park. 2006 widmet Perry jedem von ihnen einen Gedenkteller (Abb. 22 + 23). Die medaillonartigen Porträts der beiden Figuren lassen sie fast wie Volkshelden wirken und sind ein Zeichen für Perrys Bewunderung ihnen gegenüber.¹²⁴

Während auf den ersten Blick dem ahnungslosen Betrachter nur ein Porträt einer, im viktorianisch Stil gekleideten, Frau entgegenblickt wird beim Lesen des Titels, Mr. Park und Mr. Boulton, klar, dass es sich hierbei um Männer in Frauenkleidern handelt.

Perry erklärt zu seinen beiden Arbeiten, dass zu jener Zeit kein Gesetz gegen das Kostümieren existiert und so kommt es, dass Boulton und Park, in voller Auftakelung, durch die Strassen Londons flanieren konnten ohne verhaftet zu werden. Denn Transvestismus gilt damals zwar als exzentrisch, ist jedoch gesetzlich nicht verboten.¹²⁵

Neben den bemerkenswerten Persönlichkeiten des viktorianischen Zeitalters, wie Beardsley, Park oder Boulton, beschäftigt Perry auch die Mode dieser Zeit:

If I was going to be transported back in time, then the late Victorian era would be a great period to be a trannie, costume-wise. It's when female style was at its most impractical and kinkiest. Up until that point, men's dress was still quite ostentatious, but in Victorian times there was a divergence of male and female dress, partly because of a rebirth in religious morality and partly for practical reasons. 'Men of action' who went out into the world couldn't be elaborately dressed anymore. Women, however, had very different dress codes: they were almost pieces of furniture and could hardly move. So quite often trannie societies have a Victorian evening, because everybody aspires to swan around in a corset, a big dress and a bonnet. I'm a sucker for it myself.¹²⁶

¹²⁴ Perry, Grayson. In: Klein 2009, S. 118

¹²⁵ ebenda, S. 118

¹²⁶ Perry, Grayson. In: Klein 2009, S. 118

Im Transvestismus werden oftmals solche markanten Stile verehrt, da sie die geschlechtlichen Rollen eindeutig voneinander trennen und definieren. Die weiblichen sowie die männlichen Kleidernormen sind klar festgelegt und so entwickelt sich eine eindeutige Kleidersprache.

Susanne Benedek beschreibt das semiotische Potenzial der Kleidung, indem sie hervorhebt, dass diese einer Zeichenhaftigkeit obliegt, die sie als eine konkrete Form von Sprache dazu prädestiniert gesellschaftliche Veränderungen und Lebenshaltungen zu transportieren und sichtbar zu machen.¹²⁷

Beim Transvestieren werden diese Zeichen nun gemischt, woraus eine subversive Kraft entsteht.

Benedek erklärt:

Zeichenspiele manifestieren sich in erster Linie durch die äußere Erscheinung. Geschlechtlich attribuierte Zeichen, die durch den Kleidertausch ihrer Konstruktion überführt werden, befreien den Körper, verlaubliche aktuelle Theorien. Demzufolge lassen die durch den Kleidertausch provozierten Verschiebungen auf enorme Energie des Kleiderzeichens schließen, die – z.B. in Form der Kleiderparodie – politisch genutzt werden kann. Mit dem Bedürfnis nach Mimesis, Travestie oder Parodie sollen stereotype Klassifizierungen und kollektive Gebote überlistet werden.¹²⁸

Perry beschreibt den Transvestismus als ein Symptom für Sexismus, in dem die Unterschiede zwischen Mann und Frau fetischisiert werden.¹²⁹ Auch Judith Butler unterstreicht, dass *drag* sowohl im Dienste der Entnaturalisierung wie der Reidealisierung übertriebener heterosexueller Geschlechternormen stehen kann.¹³⁰ Das subversive Potenzial des Transvestismus läge folglich in der Umkehrung der Zeichen. Mit Zeichen sind hier geschlechtlich konnotierte Affinitäten zu verstehen, die das Geschlecht definieren sollen.

¹²⁷ Vgl. Benedek, Susanne: *Von tanzenden Kleidern und sprechenden Leibern: Crossdressing als Auflösung der Geschlechterpolarität?* 1. Auflage. Dortmund: Ed. Ebersbach, 1996, S. 16

¹²⁸ ebenda, S. 14

¹²⁹ Vgl. Perry, Grayson. In: Klein 2009, S. 118

¹³⁰ Butler, Judith: *Körper von Gewicht. Gender Studies*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1997, S. 178

Nach Michel Foucault ist das biologische Geschlecht (sex) Effekt der soziokulturellen Konstruktion des gesellschaftlichen Geschlechts (Gender).¹³¹ Beim Transvestismus kollidieren nun exakt diese beiden Kategorien.¹³² Folglich kann, das bipolare soziokulturelle Konzept der Geschlechter voraussetzend, nur durch Denaturierung der vermeintlich natürlichen Merkmale von Weiblichkeit und Frau, Männlichkeit und Mann eine Veränderung vollzogen werden.¹³³

Denn wie Benedek bestätigt:

Erst wenn der Gesellschaftskörper von einer Einordnung in die bipolare Hierarchie der Geschlechtsidentität befreit ist, wird die Anzahl der Geschlechter irrelevant und die geschlechtlich aufgeteilten Kategorien frei.¹³⁴

Transvestismus ist also das Spiel mit stereotypisch geschlechtlich zugeordneten Zeichen. Gesellschaftliche Konstruktionen von Männlichkeit und Weiblichkeit werden aufgelöst und kritisiert. Denn, wie Benedek unterstreicht, im Transvestismus wird keine Realität der Zeichen vorgegaukelt. Sie werden entlarvt, als das was sie sind: artifiziell und vertauschbar. Es wird mit ihnen gespielt. Sie werden vertauscht und damit in ihrer biologischen Zuordnung als falsch entlarvt.¹³⁵

Butler stellt hierzu eine interessante These auf, welche bemerkt, dass wenn alle Geschlechtsidentität wie *drag* wäre oder *drag* wäre würde deutlich gemacht werden, dass im Kern des heterosexuellen Projekts und seiner Geschlechterbinarismen „Imitation“ zu finden sei; dass *drag* keine sekundäre Imitation sei die ein vorgängiges und ursprüngliches soziales Geschlecht voraussetze, sondern dass die hegemoniale Heterosexualität selbst ein andauernder und wiederholter Versuch sei, die eigenen Idealisierungen zu imitieren.[...] In diesem Sinn also sei *drag* in dem Masse subversiv in dem es die Imitationsstruktur widerspiegele, von der das hegemoniale Geschlecht

¹³¹ Foucault, Michel zit. n. Benedek 1996, S. 16

¹³² Vgl. ebenda, S. 16

¹³³ Vgl. ebenda, S. 15

¹³⁴ ebenda, S. 15

¹³⁵ Vgl. ebenda, S. 69

produziert wird, und in dem es den Anspruch der Heterosexualität auf Natürlichkeit und Ursprünglichkeit bestreite.¹³⁶

Die Nachahmung von heterosexuellen Geschlechtsidentitäten, der sich Perry bedient, so beispielsweise als Kleinmädchenfigur oder sexy Vamp gekleidet, spielt also im Crossdressing eine subversive Rolle. Die stereotypischen weiblichen Modestile und Kostümierungen schaffen gewisse Vorstellungen und provozieren gezielte Reaktionen auf seine Person.

Wie bereits erwähnt täuscht Perry jedoch keine Weiblichkeit vor. Er bleibt stets als männliche Figur erkennbar. Er spielt also mit den geschlechtlich zugeordneten Zeichen, vermischt sie wie in seiner Kostümierung als Vamp im Minikleid und aufgesetzten Genitalien und imitiert gesellschaftliche Klischees, wie beispielsweise als Figur der *Essex-Woman*, auf die später noch eingegangen werden wird.

Die Authentizität, die die Kleidung eigentlich erzeugen soll, wird als simple Kostümierung entlarvt und demaskiert somit die Mode als Illusionsträger.¹³⁷

Perrys Interesse an der weiblichen Mode und an den weiblichen Stereotypen kommt nicht von ungefähr. Die Mode bietet Mittel und Wege sich auszudrücken, sich zu inszenieren. Sie ist stets auch Maskerade, und Maskerade impliziert die Möglichkeit zum Spiel und Rollentausch.¹³⁸

Das Spiel mit den Stereotypen dient sowohl einer erotischen Identitätserweiterung als auch der Manifestation der Masken.¹³⁹ Perry benutzt verschiedene Stereotypen bei seinen Kostümierungen, wobei zwei besonders oft vertreten sind: einerseits die konservative Vorstadthausfrau, andererseits die in den letzten Jahren verstärkt auftretende Figur des kleinen Mädchens im Rüschenkleid und Haube.

In den nächsten beiden Unterkapiteln werden beide Figuren näher beleuchtet werden. Wichtig ist zu diesem Zeitpunkt der subversive Aspekt des Transvestismus und somit auch der bei Grayson Perry.

¹³⁶ Butler, Judith: *Körper von Gewicht. Gender Studies*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997, S. 178

¹³⁷ Vgl. Benedek 1996, S. 41

¹³⁸ Vgl. ebenda, S. 41

¹³⁹ Vgl. ebenda, S. 92

Subversives Potenzial attestiert Barbara Vinken nur dem Transvestiten, nicht der kleidertauschenden Frau, die das Patriarchat manifestiert.¹⁴⁰

Susanne Benedek erklärt:

Nach Barbara Vinken werden im Kleidertausch die geschlechtlich festgelegten Zeichen dazu genutzt, der Gesellschaft die Künstlichkeit bzw. das legendär Natürliche in seiner Konstruktion vor Augen zu führen. So werden die dahinterstehenden Machtinteressen entlarvt.¹⁴¹

Benedek setzt Vinkens Theorie jedoch entgegen, dass der geschlechtliche Code nicht denaturiert wird, sondern in seiner Essenz bestehen bleibt.¹⁴² Crossdressing ist einem vestimentären Code¹⁴³ unterlegen, der von der Binarität des gesellschaftlichen Systems geprägt ist, innerhalb dessen er jedoch regelmäßig für Verschiebungen und Irritationen sorgt.

Benedek meint abschließend:

So kann der Transvestismus, bei dem die Zeichen flexibel geordnet werden können, zwar ein die Dualität störendes Moment bedeuten, was zu Verschiebungen der Konnotationen innerhalb des binären Modells führen kann, aber er spricht keine eigene Sprache. Der Transvestismus verschiebt die Ordnung nur, um sie vorübergehend zu irritieren, um sich dann aber auf Dauer der heterosexuellen Ordnung anzugleichen oder ihr angeglichen zu werden.¹⁴⁴

Für Perry ist Crossdressing eine Möglichkeit Gefühle und Emotionen, die ihm als Mann nicht „gestattet“ oder unüblich sind, auszuleben:

At some point in their upbringing, trannies banished certain feelings and behaviour from the kingdom of their masculinity. What made them do that could be one of a number of things. It could be their fathers, it could be from their peer groups or society, or a

¹⁴⁰ Vgl. Vinken, Barbara. In: ebenda, S. 41

¹⁴¹ ebenda, S. 127

¹⁴² ebenda, S. 128

¹⁴³ Vgl. Garber, Marjorie, In: ebenda, S. 121

¹⁴⁴ ebenda, S. 123

mixture of all three. They can only visit those feelings when they dress up as a woman. It's a way of preserving a part of ourselves that we split of.¹⁴⁵

Neben dem fetischistischen Drang zur psychischen Erniedrigung, gilt es hier das soziale Bild des Mannes in Frage zu stellen und stereotype Ansichten zu entkräften. Denn für ihn ist Transvestismus die Möglichkeit den Sexismus in der Gesellschaft zu kritisieren und besagtem entgegen zu wirken. Wobei er sich hier auf den Sexismus Männern gegenüber referiert. Trotz gängiger Diskrimination von Frauen in unserer Gesellschaft, so bemerkt Perry, sind diese, was die Möglichkeit an emotionalem Ausdruck angeht, privilegierter.¹⁴⁶

Er beklagt, dass in den meisten entwickelten Gesellschaften die Frauen, was die Genderidentitäten betrifft, im Vorteil sind. Denn während die Frau hier wählen kann ob sie Betthäschen oder burschikoser Kamerad sein möchte, sind Männer in unserer Gesellschaft viel eingeschränkter und werden bei sichtbarer sentimentaler Verletzbarkeit oftmals als unmännlich oder Weichlinge bezeichnet.

Der Kleidertausch bei Perry ist, im Sinne Benedeks, also durchaus subversiv da er irritierend wirkt. Denn wie Letztere bestätigt:

Subversives Crossdressing steht trotz aller Rückschlüsse von nun an für den existenten Moment zwischen Wahrnehmen und Erkennen, also subversiv, da denaturierend.¹⁴⁷

Auch Perry sieht sein Crossdressing als subversiven Akt, denn er versucht die gesellschaftlichen Normen aufzusprengen, indem er die Grenzen überschreitet und für mehr Toleranz plädiert:

I've always said over the last few years that, for me, dressing up when i go out is a political act. I'm showing the extremes really. I'm not expecting everyone to dress up like me, because I adopted quite an extreme style [reference to his dressing up as a young girl]. But I'm kind of saying that if I can do this, it's okay to do what you want to do.¹⁴⁸

¹⁴⁵ Perry, Grayson. In: Benjie Goodhart 2005

¹⁴⁶ Vgl. Klein 2009, S. 99

¹⁴⁷ Benedek 1996, S. 137

¹⁴⁸ Perry, Grayson. In: Goodhart 2005

Angenommen Transvestismus gilt als Subversion der Geschlechterpolarität und wie Perry ihn beschreibt als Symptom für Sexismus und dem Mangel an Toleranz unserer Gesellschaft, so stellt sich die Frage inwieweit Transvestismus existieren würde wenn die Intoleranz verschwinden würde. Perry beantwortet diese These folgendermaßen:

If the intolerance disappears, and there wasn't this sexism that insisted that men behave in a certain 'male' way, then transvestism would dry up, to an extent. It would still be around, but it would be a lot less common, I think. It goes hand-in-hand with prejudice, bigotry and divisiveness. You'd still have the existing trannies, of course.¹⁴⁹

Perry unterscheidet zwischen Transvestismus als Submissions-Fetisch und Transvestismus als Möglichkeit von der Gesellschaft als weiblich konnotierte Gefühle zu erleben. Diese entsteht, seiner Meinung nach also, durch Gendernormen. Ersterer durch emotionale Störungen in der Kindheit wie bereits im Kapitel zu Fetisch erklärt wurde.

4.2. Essex-Woman/ Essex-Man

In seiner Arbeit beschäftigt sich Grayson Perry verstärkt mit den Stereotypen unserer Gesellschaft. Wie bereits erwähnt, macht er sich die typisch femininen Attribute der Kleidung in seinen Kostümierungen als Claire zu Nutze um gesellschaftliche Normen deutlich zu machen und sie zu sprengen.

¹⁴⁹ Perry, Grayson. In: ebenda

Doch auch in seinen Keramiken finden Gendernormen ihren Platz. Dieses Kapitel soll den Zwiespalt zwischen männlichen und weiblichen Komponenten in Perrys Arbeit beschreiben.

Essex-Woman und Essex-Man sind zwei Figuren, die in Perrys Schaffen immer wieder auftauchen. Sie sind Symbole der stereotypischen englischen Vorstadtgesellschaft die Perry benutzt um die Problematik der Suburbians¹⁵⁰ zu erläutern und deren Geschlechterrollen und Kultur zu kritisieren.¹⁵¹

In den 1980er und 1990er, also in seiner Anfangszeit als Transvestit, kleidet sich Perry sehr konservativ, fast schon altbacken. Dies führt dazu, dass eine Freundin ihm zu dem Namen Claire rät, da dieser am besten zum damaligen biedereren Charakter und Aussehen seiner Figur passt.

Claire ist zu dieser Zeit die Verkörperung einer typischen Hausfrau aus Essex, wie es Jacky Klein beschreibt:

Claire often appeared with coiffured blonde hair, prim suit, headscarf and pearls – part of Margaret Thatcher, part Camilla Parker Bowles.¹⁵²

Essex vereint für Perry beides: die Schrecken der Vorstadt sowie die Möglichkeit ländlicher Ruhe. Neben Anspielungen an die Unästhetik dieses Ortes, findet man idealisierte Referenzen an eine frühere, bessere Zeit des Vorstadtlebens und seiner Arbeiterkultur.

A Queen's Bitter (Abb. 24), 2007 entstanden, verkörpert eine regelrechte Verehrung englischer Volkskultur. Patriotische Symbole wie der Union Jack und folkloristische Zeichnungen bespannen hier die Oberfläche der Vase und bilden den Hintergrund für sechs Medaillons mit Porträts von Perry als Claire mit Kopftuch bekleidet. Wie bereits erwähnt, gehören zu den bekanntesten Fetischobjekten und –materialien Seide sowie Kopftücher und für Perry zählt das seidene Kopftuch als eines seiner ersten Fetische.

¹⁵⁰ Mit Suburbians sind hier die Vorstädte Londons und Umgebung gemeint

¹⁵¹ Leider war im Rahmen dieser Diplomarbeit eine Recherche, was die englischen Suburbians angeht, nicht möglich. Die Quellen hierzu beschränken sich auf die Aussagen Perrys und der Literatur zu ihm und seinen Arbeiten.

¹⁵² Klein 2009, S. 98

Mehr noch als der Fetischaspekt der Kopfbedeckung steht hier jedoch die Beschäftigung mit der heimischen Kultur sowie die Verkörperung des stereotypen Weiblichkeitsbild im Vordergrund. Dies zeigen die adrette Kleidung und das Kopftuch, das die Frisur schützt.

Wie bereits angesprochen benutzt Perry klischeehafte Geschlechterrollen, wie die der kopftuchtragenden Hausfrau, um Geschlechternormen aufzusprengen und zu kritisieren. Auf dem größeren Medaillon ist der Aufnahmewinkel so gewählt, dass die Figur kleiner erscheint. Die Füße zusammengestellt, das rechte Bein leicht angewinkelt und die Hände ineinander gesteckt blinzelt Claire dem Betrachter hier fast ängstlich wirkend entgegen.

Das Kopftuch kann einerseits als Schutz vor Wind und Wetter, andererseits jedoch als Maske oder Abschirmung gesehen werden. Für den Transvestiten beispielsweise zählt es zum Verstecken von geschlechtlichen Merkmalen wie dem Kehlkopf oder aber auch allgemein als Schutz vor fremden Blicken. Es kann jedoch auch als Submissions-Accessoire gelten.

Der Reiz scheint für Perry in der Natur dieses Objekts zu liegen. Symbol für die konservative, gutbürgerliche Arbeiterkultur einerseits, Fetischobjekt andererseits.

Des Weiteren findet sich hier wieder eine Verbindung zum viktorianischen Zeitalter:

And, of course, the Queen still wears a headscarf – they are one of the last vestiges of polite clothing and of a dying Victorian civility.¹⁵³

Gewiss geprägt von den Geschehnissen seiner Kindheit und der heimischen Umgebung, beginnt Perry in seinen Anfangsarbeiten und Kostümierungen Erlebtes und Gesehenes zu verarbeiten. Manche seiner Freunde und Kunstkritiker sagen ihm sogar nach, dass Claire besonders zu Beginn frappierende Ähnlichkeit mit Perrys eigener Mutter hat. Dies bestreitet Perry jedoch vehement und beschreibt Claire als ‚celebration of the ordinary‘¹⁵⁴, also als Huldigung des Durchschnittlichen.

¹⁵³ Klein 2009, S. 54

¹⁵⁴ Alvarez, Maria: *The provocative Potter*. In: Telegraph Magazine. 14. April 2001

Diese Ironie findet sich auch in Perrys Arbeiten wieder. Einerseits Huldigung des Mittelstandes, andererseits jedoch auch harsche Kritik. Doch hierauf wird im letzten großen Kapitel näher eingegangen.

Perry ist als Teil einer von Stereotypen geprägten Gesellschaft aufgewachsen, in der Jungen und Mädchen von klein auf in gewisse geschlechtlich zugeordnete Rollen gedrängt werden. Perry analysiert diese Positionen, besonders die der Frauen in seinen Arbeiten und kommentiert sie auf ironisch überspitzte Weise. So auch in *X92* aus dem Jahr 1999 (siehe Abb. 7).

Als Junge interessiert sich Perry für Modellflugzeuge und ist ein leidenschaftlicher Sammler für alles was mit diesen Maschinen zu tun hat. So kauft er sich oft auch Zeitschriften zu diesem Thema. Auf dem Deckblatt dieser Magazine waren immer Frauen mit den Modellflugzeugen ihrer Männer abgebildet. Im besten Pullover posierend, mit etwas zu dick aufgetragenem Lippenstift lächeln sie dem Betrachter entgegen.¹⁵⁵ Perry erinnert sich an diese surreal wirkende Darstellungen und realisiert selbst eine.

I built my own aeorplane as a prop for Claire to hold in the picture. *X92* reads as ‚sex‘ backwards. It is a kind of woman’s aeroplane, a hybrid between a model jet plane and a knick-knack that would be dusted along with the brasses. The imagery includes kittens and flowers alongside rockets and missiles of the sort you might see on Afghan war rugs.¹⁵⁶

Auffallend ist hier die Mischung zwischen weiblich und männlich konnotierter Bildersprache. Perry ist sehr anfällig was genderspezifische Symbolik angeht, so beispielsweise auch was Kinderspielzeug und Kleidung betrifft:

It’s interesting to me that those collections of generic ecorative images are incredibly gendered to this day. Boys still want cars on their shirts and girls want flowers.¹⁵⁷

¹⁵⁵ Klein 2009, S. 110

¹⁵⁶ ebenda, S. 110

¹⁵⁷ ebenda, S. 109

In *X92* (siehe Abb. 7) setzt er kitschigen Blumengestöcken Zeichnungen von sterilen Fernlenkgeschossen gegenüber. Somit ist dieses Modellflugzeug kein in seinem Sinne „gegendertes“ Spielzeug mehr, denn die Attribute wurden vermischt.

Der Titel der sich rückwärts „Sex“ liest, unterstreicht das subversive Angehen noch einmal, denn durch die Denaturierung der Geschlechterzuordnung ist das Flugzeug nicht mehr eindeutig in die Kategorie eines bestimmten Geschlecht einzugliedern.

Wie bei Perrys transvestitischem Alter Ego Claire werden die geschlechtlich zugeteilten Zeichen vermischt und vertauscht, so dass eine klare Lesbarkeit den gesellschaftlichen Normen entsprechend nicht mehr möglich ist. John Walsh unterstreicht:

Claire doesn't have a fixed identity – Perry uses her to play different female types in his work. He loves subverting masculinist stereotypes putting women in traditionally male contexts – brandishing guns or fingering fighter jets – but at the same time remaining entirely, if not kitschily, feminine.¹⁵⁸

Perry hat sich mit der Dualität seiner Persönlichkeit, der weiblichen und der männlichen Seite, versöhnt. Einerseits lebt er seine sensiblere, feminine Seite in seinen Kostümierungen als Claire aus., andererseits jedoch geht er auch als stereotypisch männlich geltenden, fast schon klischierten, Freizeitbeschäftigungen nach, wie die Teilnahme an Mountainbikerennen oder rasantem Motorradfahren.

So spielen männliche Rollenbilder und Männlichkeitssymbole ebenfalls eine bedeutende Rolle in seinen Arbeiten. Das Verschwinden männlicher Werte, so wie das Auflösen moderner maskuliner Gesellschaftsbilder, sind ebenso Themen wie die weibliche Stereotypisierung.

1988 entsteht *Y-fronts and roses* (Abb. 25), hier beschäftigt sich Perry mit der Entmannung in unserer Gesellschaft:

¹⁵⁸ Walsh 2006

Y-fronts are the symbol of unthreatening, domestic, non-sexual man. Roses for me are symbolic of the tacky romanticism often used by men that make me want to vomit. So, 'Y-fronts and roses' summed for me the nightmare scenario for men.¹⁵⁹

Perry kritisiert hier das „Unmännliche“ am Mann und bezieht sich auf die prekäre Natur einer heterosexuellen Beziehung.¹⁶⁰ Diese symbolisiert die obere Umrandung, die mit stacheligen, geschwungenen Rosenstängel und einer Metallkette versehen ist. Die Zweifarbigkeit der Vase, Blau und Pink, spielt an die stereotypische Farbzuschreibungen an. Das gebrochene Schwert, Symbol für männliche Potenz, kennzeichnet die Entmannung an sich.¹⁶¹ Auf den Seiten alternieren phallische Formen mit den Abbildungen der Prinzessin Diana auf der einen und Prinz Charles auf der gegenüberliegenden. Ihre Gesichter wurden jedoch vertauscht.

Innerhalb der phallischen Formen die mit dekorativem Muster gefüllt sind, befindet sich jeweils eine Zeichnung. Die eine zeigt einen halbnackten Mann mit Strümpfen, Schuhen und Jackett. In der Anderen lässt sich eine weibliche Figur in Reizunterwäsche, jedoch mit gigantischem erregtem und stark behaartem männlichen Geschlechtsorgan, erkennen. An dieser Stelle ist zu sehen, dass der Samenerguss und Spermien ihren Weg hinauf suchen.

Wieder verweist Perry hier auf das Symbol männlicher Potenz. Die zwei eingeritzten Figuren kontrastieren miteinander. Die ‚Frau‘ scheint dem Mann sein Geschlechtsteil weggenommen zu haben und daher nun im Besitz aller männlicher Potenz zu sein.

Symbolhaft für die Machtübernahme der Frau ist auch der Wechsel der Gesichter. Charles übernimmt jetzt den Part der aufopfernden, zurücksteckenden Ehefrau und Diana den des repräsentierenden Prinzen und zukünftigem König Englands, also den der starken, führenden Kraft.

Die Rollen werden also vertauscht. Symbolhaft für den voranschreitenden Rollentausch unserer Gesellschaft, in der die Frauen sich langsam etablieren und die bis dahin als

¹⁵⁹ Klein 2009, S. 102

¹⁶⁰ ebenda, S. 102

¹⁶¹ ebenda, S. 102

männlich geltenden Bereiche erobern. Auch Perry beschreibt diesen Akt als Symbol für den ansteigenden Erfolg der Frauen in unserer Gesellschaft:

For me, switching their faces was a way of expressing how men are living nowadays in a woman's world. The modern workplace is increasingly becoming a place where women thrive more than men, because they have better communication skills and empathy.¹⁶²

Perry meint hiermit, dass heutzutage männlich geltende Attribute wie beispielsweise körperliche Stärke nicht mehr so sehr von Nöten sind um sich in der Berufswelt durchzusetzen. So bemerkt er, dass die männliche Evolution durch die Technik überholt wurde und Charakteristika wie „stark“ und „aggressiv“ nicht mehr erforderlich sind um sich beruflich zu etablieren.¹⁶³

Sicherlich sind Perrys Aussagen hier etwas pauschalisierend und die Aktualität zeigt uns, dass Männer noch immer Frauen gegenüber in der Berufswelt privilegiert sind und Frauen auch beim finanziellen Verdienst benachteiligt werden. Perry möchte über diesen Weg lediglich seine Abneigung dominantem aggressiven Verhalten gegenüber deutlich machen¹⁶⁴ und die Absurdität und Unnötigkeit dieses „machohaften“ Benehmens unterstreichen.¹⁶⁵

Diana ist eine wiederkehrende Figur in Perrys Arbeit. So taucht sie auch in *I was an ordinary person* (Abb. 26), die ebenfalls 1988 entstanden ist oder in *a design which implies significance* (Abb. 27), aus dem Jahr 1992 auf. Die Verehrung der Prinzessin Diana und der königlichen Familie ist ein bedeutendes Phänomen innerhalb der englischen Kultur.

¹⁶² ebenda, S. 102

¹⁶³ Vgl. ebenda, S. 102

¹⁶⁴ Klein 2009, S. 102

¹⁶⁵ Interessanterweise bekommt die Abbildung von Prinzessin Diana und Prinz Charles hier eine zusätzliche Pointe. Denn zu dem Zeitpunkt als die Vase entsteht, sind beide noch nicht geschieden. Das Vertauschen der Gesichter, das Diana in die ‚stärkere‘ Position bringen sollte und Charles als verweiblicht darstellt, sollte im Laufe der Geschichte dem Empfinden der englischen Gesellschaft nahekommen. Denn nach der Scheidung blühte Diana regelrecht auf und etablierte sich in der Politik sowie in der internationalen Gesellschaft als ernstzunehmende eigenständige Frau. Und während ihre Beliebtheit bis über ihren Tod hinaus zu wachsen scheint, gerät Charles beim englischen Volk immer mehr in Missgunst.

Diana wird ihrer Schönheit und Ausstrahlung wegen bewundert und fast schon als Heilige gehuldigt. Nach ihrem Unfalltod wurde der Hype um sie noch größer und lange Zeit verkörpert sie das perfekte Frauenbild unserer Gesellschaft. Perry erklärt:

... I used Diana as shorthand for idealized womanhood. The trannie in me was always interested in her deification.¹⁶⁶

Neben den weiblichen Stereotypen benutzt er auch Männlichkeitsbilder um eine gesellschaftskritische Bildersprache zu entwerfen. So beispielsweise seine bereits erwähnte Figur des *Essex Leatherman*. Dieser verkörpert eine satirische Darstellung des ‚Bikertyps‘ und ist von fetischistischen Anspielungen übersät. Jacky Klein erläutert:

... an absurdly sexualized primitive figure (of the kind found in chalk carvings across England) with machismo motorbike culture.¹⁶⁷

Man könnte ihn also als Pendant zu Claire beschreiben die ihrerseits verschiedenste weibliche Stereotypen verkörpert. Beiden gemeinsam ist die subversive Kraft. Während der *Essex Leatherman* (siehe Abb. 10) das Männlichkeitsbild durch überspitzte Geschlechtsmerkmale und -attribute, wie übergroße Geschlechtsteile und Machoauftreten parodiert, so liegt das aufständische Potenzial bei Claire darin stereotype Weiblichkeitsbilder durch Denaturierung zu entkräften.

Die Stereotypisierung von *Essex woman* und *Essex man* findet ihren Ursprung in der Abneigung Perrys gegenüber der Geschmacklosigkeit der englischen Mittelklassegesellschaft. Perrys Crossdressing kann also ebenfalls als Kritik an der Klassengesellschaft gesehen werden. Denn wie Marjorie Garber beschreibt, kann ein vermehrt auftretender Kleidertausch auf Krisen anderer gesellschaftlichen Bereichen hinweisen. Er könne sowohl ein Wandel der Implikationen im Geschlechterkonstrukt als auch im Konstrukt von Rasse und Klasse bedeuten.¹⁶⁸

Denn auch wenn politische Bemühungen in Großbritannien eine klassenlose Gesellschaft anstreben und ein einheitliches System vermitteln möchten, so macht Perry

¹⁶⁶ Klein 2009, S. 35

¹⁶⁷ ebenda, S. 39

¹⁶⁸ Garber, Marjorie zit. n.: Benedek 1996, S. 107

jedoch deutlich, dass Gesellschaftsschichten nach wie vor in England existieren und kulturelle so wie geschmackliche Unterschiede frappierend sind. Garber bemerkt ferner, dass die Funktion des Transvestismus nur richtig gedeutet werden müsse. Man dürfe das Zeichenspiel nicht nur in die so oft praktizierten binären Kategorien einordnen, denn somit würde man Gefahr laufen seine Intention zu überlesen.¹⁶⁹

Perry hat eine komplexe Beziehung zum Begriff der Klasse. Er selbst ist in einer, wie er sie nennt, sogenannten „culturally working-class“¹⁷⁰-Familie aufgewachsen. Die Mutter war Hausfrau, der Vater Elektroingenieur. Seit seinem vierten Lebensjahr wohnt Perry jedoch mit seiner Mutter und seinen Geschwistern bei seinem Stiefvater, einem Milchmann, der sich später im Zeitungsgeschäft betätigte.

Als Kind wuchs Perry in einem Umfeld auf, das geprägt ist vom Lebensstil der Mittelschicht und den Verhaltensweisen der englischen Arbeiterklasse. Ein Umfeld das Perry mit seiner Arbeit sehr deutlich charakterisiert. So zum Beispiel in *Them and us* 2001 (Abb. 28) oder eben in den klischierten Stereotypen die er mit den *Essex woman* und *Essex man* darstellt.

Perry ist sich seiner Herkunft vollstens bewusst. Sein Widerspiegeln, fast schon Parodieren, der verschiedenen Stereotypen unterliegt jedoch eher einer gewissen Selbstironie, als Überheblichkeit oder Snobismus. Dies führt zu einem weiteren Subversionsvehikel Perrys auf den im letzten Kapitel dieser Arbeit zu sprechen kommen wird, nämlich dem des Humors.

Zusammenfassend bleibt zu sagen, dass Perry sich die soziale Stereotypisierung zu Nutze macht, sie in seinem Crossdressing und seinen Arbeiten parodiert und hiermit eine klare Gesellschaftskritik betreibt. Er nutzt also im Sinne Marjorie Garbers den Transvestismus als Spiel mit den Zeichen, welches die Problematik einer Klassengesellschaft verdeutlichen soll.

¹⁶⁹ ebenda, S. 107

¹⁷⁰ Perry, Grayson zit. n.: Klein 2009, S. 39

4.3. The Artist as a Young Girl¹⁷¹

I love dressing up in everything a man is not supposed to be, in all that vulnerability, sweetness, preciousness and impracticability.¹⁷²

Seit Anfang 2000 wird deutlich, dass Grayson Perry die weibliche Kostümierung gefunden zu haben scheint, die alle seinen Anforderungen gerecht wird und die gewünschten Reaktionen hervorruft: die der Kleinmädchenfigur Claire. Perrys transvestitisches Ich durchlebt mit den Jahren eine Umwandlung von der konservativen Vorstadthausfrau zu der infantilisierten Figur einer „*Alice im Wunderland*“.¹⁷³

Perrys Arbeit ist von autobiografischen Referenzen übersät und so findet auch diese Art der Kostümierung ihren Ursprung in Perrys Kindheit. Wie er in Wendy Jones' *Portrait of the Artist as a Young Girl* aus dem Jahre 2007 erläutert:

When my sister had her tenth birthday party all her friends arrived wearing their party togs; this was the early seventies and a little-girl look was fashionable. One of the guests wore a blue-and-yellow, little-girl-style Crimplene dress with pretty cherries on it. I saw that dress and fell utterly in love with it. When we played *Murder in the Dark* I had a surreptitious feel of her frock, I couldn't help myself whispering, 'Ohhhhhh!' It was electrifying and I desperately wanted that dress. She looked sweet in it and I wanted to be her.¹⁷⁴

Für die meisten Crossdresser wird die nach Außen gelebte Weiblichkeitsfantasie erst durch das überzeugende Auftreten als Frau Realität. Wobei, wie Perry es beschreibt, beim Transvestiten das Verlangen nicht immer in der realistischen Inszenierung liegt,

¹⁷¹ Jones 2007

¹⁷² Jeffries, Stuart: *Top of the Pots*. In: The Guardian, 21. November 2003

¹⁷³ Alvarez, Maria: *The Provocative Potter*. In: Telegraph Magazine. 14. April 2001

¹⁷⁴ Jones 2007, S. 76

sondern im Ziel die selbe Aufmerksamkeit zu erlangen, wie sie einer Frau entgegengebracht würde.¹⁷⁵ Während die meisten Transvestiten jedoch wohl die Anerkennung einer erwachsenen Frau erzielen möchten, sehnt Perry sich nach derjenigen, die ein kleines Mädchen hervorrufen würde.

Der Akt des Verkleidens wechselt hier also vom Wunsch nach Authentizität zu einem symbolischen. Denn, wie Perry erklärt, ist es fast unmöglich als erwachsener Mann glaubhaft als kleines Mädchen durchzugehen.¹⁷⁶ Symbolisch hier in dem Sinne, dass es einen Schrei nach einer gewissen Aufmerksamkeit verkörpert und bestimmte Gefühle hervorbringt. Wichtig hierfür, ist das semiotischen Potenzial der Kleidung:

If a man puts on a little girl's dress, he wants to be treated as a little girl and handled with care. If a man wears a business suit, he wants to be treated like a businessman: with respect. I think we all dress, to a certain extent, in the way we want to be attended to. We want to be surrounded by the emotion we associate with our clothes we are wearing.¹⁷⁷

Perry meint also, dass der Mensch sich so kleidet, wie er angesehen werden möchte. Der Kleidung und somit auch der Mode wird ein subversives Potenzial zugeschrieben. Denn Mode ist Schein, der über das Sein hinwegtäuschen soll. Wie bereits erwähnt kann sie zum Illusionsträger werden. Durch unsere Kleidung können wir gezielt gewisse Reaktionen hervorrufen und eine gewünschte Identität vortäuschen. Kleine Mädchen in ihren reizenden Rüschenkleider jedoch, so Perry, rufen ganz von alleine Echos auf ihr Aussehen hervor, ohne dass diese von deren Seite explizit beabsichtigt wären:

Little girls don't have to do anything, or take any responsibility, they can just *be* and are worshipped for being. They are precious dollies, dressed like cute pets: merely standing there and looking gorgeous is enough.¹⁷⁸

¹⁷⁵ ebenda, S. 49-50

¹⁷⁶ Vgl. Jones 2007, S. 50

¹⁷⁷ ebenda, S. 50

¹⁷⁸ ebenda, S. 50

Das Puppenhafte, Symbol der ultimativen Weiblichkeit und der Unschuld sind es was Perry an der Figur des kleinen Mädchens fasziniert. Dieses perfekte liebeizende Aussehen, das seines Erachtens von selbst gegeben und somit unbeabsichtigt ist, möchte er auch in seinem Verkleiden erzielen.

Seine Kostüme sind von Kopf bis Fuß durchgeplant und erheben den Anspruch an maximale Authentizität. Bekanntestes Beispiel hierfür ist seine Auftakelung für den Turner Prize Empfang 2003 (siehe Abb. 21). Mit seinem lilafarbenen, mit Häschen, Blumen und Herzen besticktem Kleid, dessen blaue Brustschleife sich im Haarband wiederfinden ließ, und den Waden hohen Socken und den roten Mary-Jane Lack-Schuhen,¹⁷⁹ wirkte Perry wie eine Figur aus einem Comic- oder Kinderbuch. Das Kleid erinnert an das seiner *Coming-Out Ceremony* in der Delaye Gallery in London und zeigt besonders deutlich den Umbruch in Perrys Kostümen.

Mit der bewusst übertrieben, fast schon absurd aufgeputzten, Weiblichkeit seiner neuen Kostümierungen, möchte Perry also genau dieselbe Aufmerksamkeit erlangen, wie sie bei kleinen Mädchen hervorgerufen wird. Dieses Entzücktsein und Bewundern soll auch ihm gewährt sein:

I love it if a woman treats me like a little girl. It often happens. I take a lot of trouble for my clothes to be authentic. When a woman coos, „Ah! What a lovely dress! Don't you look cute?“ I like it.¹⁸⁰

Perrys Kleider sind sehr detailreich gestaltet und sollen so authentisch wie nur möglich sein. Er spiegelt das klischierte Bild eines puppenhaften, perfekten Wesens wieder, wie wir es aus dem Kitschbereich bei Porzellanpuppen oder aus Kinderfilmen und Büchern kennen. So liegen Assoziationen mit den Figuren der *Alice* aus *Alice im Wunderland*, der *Dorothy* aus *Der Zauberer von Oz* sowie die, der *Mary-Jane Brown* aus dem Comic *Buster Brown*, nicht weit entfernt.

¹⁷⁹ Mary-Jane Schuhe sind ursprünglich Kinderschuhe. Ihren Namen erhielten sie durch die Figur der Mary-Jane Brown, die Schwester des amerikanischen Komikhelden Buster Brown. Kennzeichnend ist der über den Knöchel gespannte Riemen.

¹⁸⁰ Jones 2007, S.50

Ihr hoher Beliebtheitsgrad und ihre Popularität lassen auch hier wieder eine Ebene der Vertrautheit entstehen. Wie bereits bei seinen Keramiken, findet keine aggressive Konfrontation statt, denn die Kleinmädchenfigur negiert jegliches Gefühl der Bedrohung.

Alle drei genannten Figuren verkörpern ultimative Weiblichkeit und sind deswegen besonders anziehend, was den Transvestismus anbelangt. Durch die lebenswürdige, präziöse Erscheinung wird auch Perry zu einem Objekt der Zuneigung und erzielt somit die Aufmerksamkeit, die ihm als Kind oder als Junge verwehrt blieb.

Jacky Klein schreibt:

As Perry was discovering, the affectionate gaze based on one's appearance above all else is not one normally directed to young boys or men – and it is this which lies at the heart of the thrill he feels in dressing up.¹⁸¹

Bereits als Kind ist Perry sehr empfindsam für die Aufmerksamkeit die Frauen und Mädchen geschenkt wird. Das puppenhaft Weibliche dieser Wesen ruft oftmals den Beschützerinstinkt hervor und lässt keine Boshaftigkeit zu. Durch die Kostümierungen als kleines Mädchen gelingt es Perry die Zuneigung seiner Mitmenschen zu erlangen. Eine Ablehnung wird durch das entzückende, etwas absurde Auftreten fast unmöglich gemacht. Statt Zurückweisung und Missverständnis wird ihm nun Bewunderung und Interesse entgegengebracht.

So kann seine Kleinmädchenkostümierung auch als Wiederherstellung einer verlorenen kindlichen Leichtigkeit gelesen werden, die es ihm erlaubt Gefühle und Emotionen, die ihm in seiner Kindheit verwehrt waren, zu erleben.

Ein weiterer Aspekt seiner Kostümierung ist jedoch der des Fetischs. So entwickelt auch Perry in seiner Jugend die für Transvestiten stereotypische Fantasie, in der er morgens aufwacht und zu einem Mädchen geworden ist.

I would look longingly at schoolgirls, thinking, „Oh God, I wish I could dress like that.“¹⁸²

¹⁸¹ Klein 2009, S. 99

Diesem Bedürfnis geht er nun als erwachsener Mann nach, indem er genau die Kleider anzieht, die ihn als Kind schon faszinierten. Mit seinen liebeizenden, bestickten Kleidern schwebt Perry jedoch am Rand des Absurden. Offensichtlich keine Frau und an fehlender Überzeugung scheiternd, schlüpft er in eine Rolle, die jedoch in einem Augenblick als solche entlarvt ist und somit die Illusion verpuffen lässt. Doch der Reiz dieser Verkleidung liegt laut Perry genau in dieser Verbindung zwischen Enttäuschung und dem Unbehagen bezüglich der Fragilität der Illusion.¹⁸³

Wie bereits erwähnt spielt Demütigung in Perrys transvestitischem Verlangen eine bedeutende Rolle. Gemeinsam mit dem Gefühl der Scham und der Erniedrigung sind dies die sexuell erregenden Impulse, die die Fantasien des Transvestiten ankurbeln. Letztere basieren auf gewissen Erwartungen. Diese werden jedoch oftmals enttäuscht, sobald die Fantasie Wirklichkeit wird. Perry erklärt:

What is unsatisfying about humiliation, though, is that usually it doesn't have any consequences. The consequences are only in my head because embarrassment is a fantasy of what people are thinking.¹⁸⁴

Wenn Perry also als kleines Mädchen verkleidet den Turner Prize entgegennimmt, so besteht hier der erregende Reiz für ihn darin, ob er errötet und sich seiner schämt oder nicht. Fühlt Perry sich lächerlich, so ist das einerseits eine beklemmende Situation für ihn und andererseits jedoch ruft das Gefühl der eventuellen Blamage eine bestimmte Erregtheit in ihm hervor und der fetischisierende Aspekt wurde befriedigt.

Doch Perry beklagt:

Yet the reality of the situation is never as shameful as the fantasy, because my personality kicks in and I'm having a lovely time so I don't get the abasement I'm seeking. I don't truly want to be humiliated, i just want the fantasy.¹⁸⁵

¹⁸² Jones 2007, S. 74

¹⁸³ Jardine 2004

¹⁸⁴ Jones 2007, S. 48

¹⁸⁵ ebenda, S. 48

Perrys aktuelles Crossdressing lässt eine gewisse Ambiguität zu. Einerseits gelingt es ihm durch sein Auftreten in Mädchenkleidern die Aufmerksamkeit, nach der er sich sehnt, und die zumindest überwiegende Akzeptanz des Publikums, zu erlangen. Andererseits erlebt er hierdurch jedoch eine Enttäuschung, was das Erfüllen seiner Erniedrigungs-Fantasien angeht. Durch die subversive Kraft des Kleidertauschs gelingt so zwar ein Verschwimmen genderter Normen, jedoch geschieht dies zum Leidwesen seines fetischistischen Verlangens.

4.4. Exkurs: Mädchendarstellungen in den Zeichnungen von *Henry Darger* und den Abbildungen zu Lewis Carroll's *Alice im Wunderland*

Perrys Kostümierungen als kleines Mädchen finden ihren Ursprung in den Erfahrungen seiner Kindheit. So erinnern die Kleider sehr an die Kindermode der siebziger Jahre. Neben den Mary-Jane-Schuhen, die aus den Buster Brown-Comics bekannt sind, finden wir besondere Ähnlichkeiten Claires mit den Alice-Darstellungen aus der Walt Disney-Produktion sowie den Illustrationen von John Tenniel zu Lewis Carrolls *Alice im Wunderland*. Doch auch die Zeichnungen Henry Dargers, einem amerikanischen *Outsider Artist*, prägen das Erscheinungsbild Claires.

Im folgenden Exkurs sollen nun die verschiedenen weiblichen Darstellungen beschrieben werden, um sie dann mit denen Claires zu vergleichen.

Henry Darger wird 1892 in Chicago geboren. Die Mutter stirbt nach seiner Geburt und so kommt es, dass sein Vater, ein mittelloser Schneider, ihn in ein Kinderheim geben muss. Hier wächst Darger in einem sterilen Umfeld auf und hat sehr mit seiner Situation zu kämpfen. Später soll er sogar in eine psychiatrische Anstalt für Kinder eingeliefert werden. Die Diagnose lautet Masturbation.¹⁸⁶ Mit sechzehn gelingt ihm schließlich die

¹⁸⁶ Vgl. Jones 2007, S.124

Flucht aus dem Kinderheim und er kehrt nach jahrelangem Umherreisen und einem Leben an der Armutsgrenze in seine Geburtsstadt Chicago zurück.

Hier findet er in einem katholischen Krankenhaus Arbeit als Hausmeister und lebt sehr zurückgezogen in einer Wohnung im Norden Chicagos. Darger meidet, so weit bekannt ist, jeglichen Kontakt zu anderen Menschen, ohne jedoch unfreundlich zu wirken. Er ist der Religion sehr zugetan und besucht angeblich dreimal am Tag einen Gottesdienst.

Bis vor seinem Ableben 1973, bleibt sein künstlerisches Schaffen völlig unbekannt. Erst als sein Vermieter, ein Fotograf, nach dem Tod Dargers die Wohnung leer räumen möchte, werden die Schätze seiner Illustrationen entdeckt. Gefunden wurden zwölf dicke Bänder unter dem Sammeltitle *the Vivian Girls, in what is Known as the Realms of the Unreal, of the Glandeco-Agelian war Storm, Caused by the Child Slave Generation*, die bis zu 15 000 Seiten Manuskript und über 300 Illustrationen umfassen.¹⁸⁷

Die Handlung spielt auf einem entfernten Planeten, der unsere Erde als Mond hat. Hier führen sieben katholische Mädchen, genannt die *Vivian Princesses*, einen rebellischen Kampf gegen die Kindersklaverei der Erwachsenen, was zum *Glandeco-Angelinian War Storm* leitet. Darger selbst findet sich in so manchen Darstellungen wieder, in guten und schlechten Verkörperungen als *Henry Dargerus*¹⁸⁸ inszeniert.

In den farbvoll gehaltenen Illustrationen zu seinen Erzählungen lassen sich puppenhafte Darstellungen kleiner Mädchen erkennen. Alle tragen die zu der Zeit gängigen Kleider und Schuhe. Viele der gezeichneten Mädchen sind jedoch nackt, wobei merkwürdigerweise einige männliche Geschlechtsteile besitzen. Dies führte zu Spekulationen, was Dargers sexuelle Verlangen angehen und so wurde ihm oftmals Pädophilie unterstellt. Aktuelle Thesen sehen die Mädchenfiguren als Identifikationsdarstellungen Darger selbst. Sie sollen vermutlich dessen unschuldiges, kindliches Dasein widerspiegeln.¹⁸⁹

¹⁸⁷ Vgl. Jardine 2004

¹⁸⁸ Vgl. Jones 2007, S. 123

¹⁸⁹ Vgl. Klein 2009, S. 171

Perry begegnete Dargers Kunst erstmals in 1979, anlässlich der *OUTSIDERS* Ausstellung in der *Hayward Gallery* in London.¹⁹⁰ Dies soll für ihn eine prägende Erfahrung sein, denn Darger wird einen bedeutenden Einfluss auf seine Arbeit haben. Perry sieht Dargers *The Story of the Vivian Girls* als Metapher für dessen inneres, emotionales Leben.¹⁹¹ Denn hier überschneiden sich die Wege Dargers und Perry, der ebenfalls durch seine Arbeiten Geschehenes und Erlebtes verarbeitet und eine Art Zweitwelt schafft.

I identify with the comfort and escape Darger found in creating a parallel universe. He played out himself through all the characters in his story, which meant he was able to be whole in his imagery world: it was a repository for keeping his whole self active.¹⁹²

Perry selbst baute sich als Kind und Jugendlicher eine Art Refugium auf, das ihm erlaubte sich von der Außenwelt abzuschotten. Für ihn waren seine Spiele eine Möglichkeit sich selbst zu sein:

It was as if I was in a prison while my imagination was the exercise yard, and I allowed all the parts of myself to go out into that imaginary world to be themselves.¹⁹³

Beiden gemeinsam ist also die Flucht in eine Fantasiewelt. Während Perry durch seine Arbeit und psychologische Betreuung als Erwachsener lernt sich mit den verschiedenen Aspekten seines Lebens und seiner Persönlichkeit auseinander zu setzen und ihm mit der Zeit ein partielles Ausleben dieser gestattet ist, entstehen Dargers Fantasien auf dem Papier und in seiner Gedankenwelt. Beide machen sich die Kunst als Vehikel zu Nutze um emotionalen Ballast zu verarbeiten.

Perry nennt den Akt, sich eine fiktionale Welt aufzubauen um der realen zu entfliehen, ein Überlebensmechanismus.¹⁹⁴ Beide erleben in ihrer Kindheit emotional prägende Erfahrungen. Von den Eltern im Stich gelassen, von der Gesellschaft missverstanden, verarbeiten sie beide erst als Erwachsene das Trauma ihrer Kindheit.

¹⁹⁰ Vgl. Jones 2007, S. 123

¹⁹¹ Vgl. Klein 2009, S. 126

¹⁹² ebenda, S. 128

¹⁹³ ebenda, S. 128

¹⁹⁴ Vgl. ebenda, S. 127

Die künstlerische Tätigkeit kommt hier also einem Ventil für innere Aggressionen und Traurigkeit gleich.

2000 fertigte Perry eine Vase an, die seine Kindheitsfantasien wiedergeben sollte. *The Revenge of the Alison Girls* (Abb. 29) entsteht zu einer Zeit als Perry sich in psychotherapeutischer Behandlung befand und eine Reise in sein psychisches Innere durchlebt. Er sucht nach einer Möglichkeit seine Kindheitsfantasien darzustellen und erinnert sich an die Bildersprache Dargers. *The Revenge of the Alison Girls* gilt als direkte Referenz zu Dargers *Vivian Girls* (Abb. 29 + 30). Dargestellt ist eine Gruppe nackter Mädchen, welche die Erwachsene, wahrscheinlich ihre Eltern, in eine Art Konzentrationslager hineindrängen. Perry bedient sich hier dem Horror und der Obszönität Dargers fiktionalen Welt¹⁹⁵, als metaphorische Bilder, um die Fantasien seiner Kindheit wiederzugeben.

So finden sich hier nicht nur inhaltliche Überschneidungen, wie die Revanche der Kinder gegenüber der Erwachsenenwelt, sondern auch formale Gemeinsamkeiten lassen sich erkennen, wie beispielsweise die Mädchenzeichnungen.

Zu sehen ist, dass Dargers gestalterischer Einfluss sich fortwährend in den Arbeiten Perrys wiederfindet. So auch in *Interior Conflict* (Abb. 31) von 2004. Stilistische Überschneidungen mit Dargers *Realms of the Unreal* (Abb. 32), besonders was die Blumendekoration angeht, sind hier unübersehbar.

Auch was seine Kostümierungen betrifft bedient sich Perry der Formsprache Dargers. Nicht nur die Mädchenfiguren haben frappierende Ähnlichkeiten mit den Kostümierungen Claires - so sind Gestaltung der Kleider sowie die Socken und die abgerundete Schuhe beiden gemeinsam - sondern auch formale Zitate. Dargers Bilderwelt finden sich auf Claires Kleider wieder, beispielsweise in der Figur des hermaphroditischen Engels auf Claires *Coming-Out Dress* (siehe Abb. 9).

¹⁹⁵ Klein 2009, S. 172

Darger und Perry verbinden in ihren Arbeiten lyrische Ästhetik mit schockierenden Gewaltdarstellungen. Schrecken und Schönheit alternieren hier und sorgen für einen gelungenen Ausgleich.

Keine brutalen Kriegsszenen, jedoch scharfe Kritik an der Erwachsenenwelt findet sich auch in Lewis Carroll *Alice im Wunderland*, ursprünglich *Alices Abenteuer im Wunderland*, wieder. Die erstmals 1865 veröffentlichte Erzählung handelt von den Erlebnissen eines jungen Mädchens, Alice, das sich durch die fiktive Welt ihres Traums kämpft. Hierbei begegnen ihr so einige bizarren Kreaturen, wie die böse Herzkönigin und ihrem militärischen Gefolge aus lebendigen Spielkarten, und so muss sie sich, bis zu ihrem erlösenden Erwachen, einigen verrückten Aufgaben stellen.

Lewis Carrolls Erzählung soll die Erwachsenenwelt aus Sicht eines Kindes schildern, das oftmals durch das System der Erwachsenenkultur verwirrt ist und Anforderungen sowie Regeln nicht nachvollziehen kann.

Martin Grotjahn resümiert in *Vom Sinn des Lachens* 1974:

Lewis Carroll stellt sich auf die Seite des Kindes und reduziert die Welt der Erwachsenen auf einen absurden Zustand. Mit äußerstem Geschick gibt er seiner Gehässigkeit Ausdruck und bringt es fertig, uns gleichzeitig zu amüsieren und zu verwirren.¹⁹⁶

Carroll entführt uns in seinem Buch in eine Welt frei von jeglicher Vernunft und Logik, widersetzt sich so den gesellschaftlichen Normen der Erwachsenenwelt. Grotjahn bemerkt jedoch, dass es sich hierbei nicht nur um Rebellion zum Zwecke eines spottenden Triumphs über diese Welt, sondern ebenfalls um einen tief regressiven, destruktiven und wie er es meint, fast schon psychotischen Rückzug, handele.¹⁹⁷

Ferner verknüpft Grotjahn Carrolls Reaktionen auf die Erwachsenenwelt mit der Lostrennung von den Eltern und besonders der Mutter:

¹⁹⁶ Grotjahn, Martin: *Vom Sinn des Lachens*. München: Kindler Verlag, 1974, S. 199

¹⁹⁷ Vgl. ebenda, S. 205

Die glückliche, selige Verbindung des Säuglings mit der Mutterbrust kehrt im späteren Leben als tiefverwurzelte, religiöse Gefühl einer heiligen Verbindung wieder. Das Gegengewicht zu dieser seligen Erfahrung bilden die Enttäuschungen und die nachfolgende Wutreaktion des Babys, wenn es entwöhnt wird. Diese schreckliche, kannibalistische Wut des enttäuschten, zurückgestoßenen, hungrigen Kindes kann in Weltzerstörungsphantasien wiederkehren.¹⁹⁸

Alice im Wunderland soll nun diese Weltzerstörungsphantasien repräsentieren. Inwieweit Grotjahns Theorie zu den Ursachen von Carrolls Wut stimmen oder nicht soll im Rahmen dieser Arbeit nicht diskutiert werden. Wichtig ist, dass Carroll sich hier also ein ähnliches Refugium, wie wir es schon bei Darger und Perry kennengelernt haben und wie auch Beardsley es versuchte, schafft.

Anders als bei diesen Künstlern, benutzt Carroll jedoch das Wort um die Welt zu schaffen, die uns die Absurdität unserer Gesellschaft zeigen soll. Denn durch Sprache, Gedanken und Phantasien führt er uns in die totale Vernichtung.¹⁹⁹

Alice im Wunderland ist das Ergebnis des Schreibens - als Vergleich zu dem bisher gesehenen Akt des Zeichnens - als Ventil für Enttäuschung und Wut. Während bei Perry und Darger die künstlerische Tätigkeit als Flucht nur auf das Individuum selbst bezogen ist, so erlaubt Carroll, durch die vorübergehende Regression in seinen Büchern, seinen Lesern allgemein eine Flucht aus der Realität. Denn für eine vergnügliche Weile enthebt sie uns der Verpflichtung als Erwachsene in der Welt der Vernunft und Logik, der sozialen Pflichten und der Liebe zu leben.²⁰⁰

Es gibt also durchaus Parallelen zwischen der Erzählung Carrolls und dem Schaffen Perrys. Neben den inhaltlichen Überschneidungen finden sich jedoch auch welche, die die Illustrationen zu *Alice im Wunderland* betreffen. Die ersten Zeichnungen zu dem Buch entstanden anlässlich seiner Herausgabe 1865 und stammen von John Tenniel. Sie sollen die bildnerischen Interpretationen Alices bis zum heutigen Tag prägen.

Tenniel stellt Alice im Tellerkleid mit Schürze, Puffärmel, Waden, hohen Socken und Riemchenschuhe dar (Abb.33). Sicherlich orientierte er sich hier an Alice Pleasance

¹⁹⁸ Grotjahn 1974, S. 205

¹⁹⁹ Vgl. ebenda, S. 205

²⁰⁰ Vgl. ebenda, S. 206

Liddell²⁰¹, welche Carrolls Inspirationsquelle für die fiktive Figur der Alice gewesen sein soll.²⁰²

Dies führt sicher dazu, dass Alice Kleidung der englischen Mode des späten neunzehnten Jahrhundert entspricht. Jedoch wird sie noch lange Zeit die Kleidermode für Mädchen inspirieren, da auch die folgenden Alice-Illustrationen ihrem Modell entsprechen. Dies zeigt auch die Walt Disney Zeichentrick-Verfilmung aus dem Jahre 1951 (Abb. 34). Es ist auch diese, die der Kostümierung Perrys am nächsten kommt und mit der er wohl am meisten in Verbindung gebracht wird. Besonders eindeutig erscheint hier das prägende Haarband, wie es Perry beispielsweise auch bei der Turner Prize Übergabe trug. Auch in seinen Vasen findet sich die vermeintliche Figur der Alice wieder, wie in *I Love Beauty* (Abb. 35), 2005.

Zusammenfassend lässt sich also feststellen, dass Perrys Vergleich mit der Figur der Alice nicht von ungefähr stammt. Alices Abenteuer zeigen die Absurdität unserer Gesellschaft. Unter dem Schutz des Unsinns²⁰³ betreibt Carroll seiner Zeit scharfe Kritik an der Erwachsenenwelt; eine Methode, die auch Perry für seine Arbeiten benutzt. Seine Kostümierungen können also durchaus als direkter Hinweis auf die Illustrationen Tenniels und denen des Zeichentrickfilms und somit auch als Anspielung an die Geschichte Carrolls gesehen werden.

Die Verbindung zu Darger ist eine tiefere. In Darger findet Perry einen Mitleidenden und einen Seelenverwandten. Nicht nur die Formensprache, sondern auch die Begabung, das innere Seelenleben in metaphorischen Bildern zum Ausdruck zu bringen, ist beiden gemeinsam und charakterisiert ihre Werke.

²⁰¹ Tochter seines College-Direktors

²⁰² Zit. n.: Teutsch, Barbara. In: Carroll, Lewis: *Alice im Wunderland*. Hamburg, Cecilie Dressler Verlag, 1989, S. 7-8

²⁰³ Vgl. Grotjahn 1974, S. 205

5. Humor als Methode der Subversion

5.1. Humor als Waffe

Durch Verwendung von Unsinn kann etwas sinnfällig gemacht werden und daraus Lust gewonnen werden.²⁰⁴ Mit Unsinn sind hier Witz und Humor gemeint. Wobei deutlich unterschieden werden muss:

Witz hängt mit Aggression, Feindschaft und Sadismus zusammen; Humor mit Depression, Narzissmus und Masochismus. Witz findet seinen psychomotorischen Ausdruck im Lachen; Humor im Lächeln.²⁰⁵

Perrys Arbeiten sind der Kategorie des Humors zuzuteilen, da der masochistische Ansatz hier am nächsten liegt. Denn wie bereits öfters angesprochen, steckt hinter Perrys Kostümierungen, sowie hinter seinen Arbeiten einen gewissen Drang zur Selbsterniedrigung und zur Demütigung seiner selbst. Und obwohl Perry scharfe Kritik ausübt und sich in gewisser Weise an der Erwachsenenwelt rächen möchte, so tut er dies niemals auf eine aggressive, feindliche Art. Dies liegt in der Natur des Humors:

Der Witz benutzt infantile Lust, um aggressive Tendenzen zu entbinden; beim Humor reaktiviert die Gefühlsersparnis einen freudvollen Zustand, in dem das Über-Ich das Ich mit Freundlichkeit und nicht mit der gewohnten Strenge behandelt.²⁰⁶

Der subversive Moment in seinen Arbeiten entsteht durch das verfremdende Einbeziehen von alltäglichen, fast schon banalen Gegenständen, wie einer Vase oder einer Landkarte; oder das Einarbeiten trivialer Abbildungen wie Blumen und Kuscheltieren. Der Gebrauch von scheinbar Bekanntem eignet sich besonders für das subversive Element des Komischen, da hierdurch bestimmte Erwartungshaltungen

²⁰⁴ Freud, Sigmund: *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*. Band 6. Zit. n.: Grotjahn 1974, S. 17

²⁰⁵ Grotjahn 1974, S. 36

²⁰⁶ ebenda, S. 25

verknüpft werden. Diese werden jedoch dann im Kunstwerk durch kleine Eingriffe ihrem Sinne beraubt.²⁰⁷

Das irritierende in Perrys Arbeiten entsteht demzufolge durch das Einbeziehen von banalen, alltäglichen Objekten. Er integriert sie in ungewohnte Kontexte, wodurch sie entfremdend wirken; so auch in *Map of an Englishman* (Abb. 36) aus dem Jahr 2004.

Bei oberflächlicher Betrachtung meint man hier eine historische Landschaftskarte vor sich zu haben mit kleinen Häusern und Flüssen, Berge und Bäumen; beim näheren Hinschauen entdeckt man dann die irreführenden Bezeichnungen neben den Gebäuden. Diese Arbeit zählt zu denen, die Perry während seiner Therapie gemacht hat und könnte als eine Art Übung gelten, die dazu dienen sollte das Unterbewusstsein zu erforschen. Wie er selbst erklärt, notierte er sich alle Emotionen und Gefühle die ihm einfielen und begann eine fiktive Karte eines männlichen Gehirns zu zeichnen.²⁰⁸ Die verschiedenen Affekte bilden hier die diversen Länder und Städte. Die unterschiedlichen Gefühle bilden Kirchengebäude, wie sie in alten niederländischen Karten zu sehen waren. So suggeriert jedes Wort einen Glauben.²⁰⁹

Wenn [...] Künstler Gegenstände des täglichen Gebrauchs durch kleine Eingriffe ihrer Sinne berauben, dann prallen zwei gegenläufige Beobachtungen aufeinander. Die eine glaubt genau zu wissen, was gemeint ist, da der Gegenstand oder die mit ihm assoziierten Erfahrungen ja hinlänglich bekannt sind, die andere wird irritiert und fühlt sich ertappt in der Erwartung, die mit dem Wieder erkennen verbunden ist.²¹⁰

Bei Perry entsteht also ein irritierender Moment, der eine Fehlerwartung aufdeckt. Sei es durch den Gebrauch der Keramik als Medium oder durch bekannte Kleidungsstile in seinen Kostümierungen, er benutzt stets geläufige Gegenstände und Formen in seinen Arbeiten und bringt sie in einen befremdenden Kontext. Die komische Wirkung hängt unmittelbar mit der Fehlerwartung, die diese Bildersprache nach sich zieht, zusammen.

²⁰⁷ Raap, Jürgen: *Kunst und Komik. Aspekte des Humors in der bildenden Kunst*. In: Kunstforum, Band 120, Titel: *Kunst und Humor I*, 1992, S. 80

²⁰⁸ Vgl. Perry, Grayson. In: Klein 2009, S. 185

²⁰⁹ Vgl. Perry, Grayson. Zit. n.: Klein 2009, S. 185

²¹⁰ Raap, Jürgen: *Kunst und Komik. Aspekte des Humors in der bildenden Kunst*. In: Kunstforum, Band 120, Titel: *Kunst und Humor I*, 1992, S. 80

Die Verfremdungen öffnen den Blick für diese wahrnehmungspsychologischen Phänomene.²¹¹ Denn so entsteht einerseits ein Befremden, andererseits können jedoch weiterspinnende Gedanken und Assoziationen entkeimen.²¹²

Werner Hofmann beschreibt Kunst, die komisch wirkt, wie folgt:

Formen, die zweideutig sind, Kombinationen von Gegenständen, die bald so, bald so gedeutet werden können, provozieren den Eindruck von Unsicherheit, der Fragwürdigkeit. [...] ... die Gegenstände der Welt verfremden sich und spotten der Lehrsätze der Vernunft, die glaubte, man könne den Kosmos bis in seine rätselhaften Zusammenhänge entziffern und zu logischer Gesetzmäßigkeit aufgliedern.²¹³

Perrys Kunst wird in den Medien oftmals als *Low-Art*, niedere Kunst, kritisiert. Ein Problem, das bei Künstler, die Humor als Methode benutzen, vermehrt aufzufinden ist. Wie Monika Bartholomé beschreibt, liegt dies wohl daran, dass durch das Einbeziehen von trivialen Materialien, sich die Frage nach Schein und Wirklichkeit stellt, der den Kunstgenuss stört, der die Welt des schönen Scheins aufrechterhalten möchte.²¹⁴ Sie rechnet jener Kunst eine bedeutende aufrührerische Macht zu, denn:

Die Hinwendung und Einbeziehung des Alltäglichen, bietet die Möglichkeit, die Kunst-auf-Kunst-Reaktion zu durchbrechen. Sie lenkt den Blick auf darüber hinausgehende Wahrnehmungsprozesse, die eine Wechselbeziehung zwischen Leben und Kunst und Kunst und Leben zulässt.²¹⁵

Auch Arthur C. Danto schreibt bezüglich des Einbeziehens von Alltäglichem und Gewöhnlichem in der Kunst:

Das Gewöhnliche, das auf das Ungewöhnliche einwirkt, kann Kunst hervorbringen!
Und die Unschuld des Werkes schlägt um in die Unschuld dieser Offenbarung.²¹⁶

²¹¹ Vgl. ebenda S. 80

²¹² Zit. n.: Bartholomé, Monika: *Das Komische und die Folgen*. Kunstforum International, Band 120, Titel: *Kunst und Humor I*, 1992, S. 90

²¹³ Hofmann, Werner. Zit. n.: ebenda S. 90

²¹⁴ Vgl. ebenda, S. 90

²¹⁵ Vgl. Bartholomé 1992, S. 90

²¹⁶ Danto, Arthur C. : *Play/Things*. In: Fischli, Peter: *Arbeiten im Dunkeln*. Ostfildern-Ruit: Cantz, 1997. S. 100

Ein weiterer Aspekt spielt eine Rolle bei der Eingliederung humorvoller Kunst, nämlich den der Milieugebundenheit. Denn laut Lützelers These ist

der Witz zeitgebunden, der Humor milieugebunden.²¹⁷

Humor wird oftmals der Unterklasse oder sozialen und bildungsarmen Menschen zugeordnet. Was dazu führt, dass auch humorvolle Kunst oftmals als nicht hochwertig angesehen wird und eher in die Schublade der *Low-Art* Kunst gedrängt wird. Dies liegt wohl auch, wie Schulte bemerkt, daran, dass:

Humor kein Gefühl, keine Stimmung, keine Atmosphäre – insofern kein genuiner Gegenstand der bildenden Kunst und der Musik ist. Humor betrifft das menschliche Verhalten, unter anderem den Umgang mit Gefühlen.²¹⁸

Eine künstlerische Position die ihre Gültigkeit mit Humor ummantelt ist jedoch keinesfalls eine die als billiges Entertainment abzutun ist. So schreibt Grotjahn in seinem Kapitel zu Kreativität und Freiheit in der Kunst:

Alle Kreativität beruht auf freien Zugang zum Unbewussten, was sie, vergleichsweise, in unmittelbare Nähe neurotischer Symptome bringt; während jedoch die innere Kommunikation durch künstlerische Schaffen befreit wird, wird sie durch neurotische Symptome blockiert.

Das heißt also, Kunst unterscheidet sich vom Amüsierbetrieb und Unterhaltungstheater, insofern sie mehr Lust, nämlich eine intuitive Analyse ist, eine Deutung, eine Einsicht in Unbewusstes, die sich in einen freien Ausdruck unser Lebensgefühle und – überzeugungen verwandelt. Künstlerische Arbeit ist „von innen nach außen gekehrte“ Traumarbeit, die ihren Ausdruck nicht in der wissenschaftlichen Sprache der Psychoanalyse, sondern in der ästhetischen Sprache des Künstlers findet.²¹⁹

Lediglich das Diktum der Aussage und der Methode ist heiterer und gelassener, als die einer „Kunst, die nach einer reinen, wahren Gegenwelt strebt oder die Strategie verfolgt

²¹⁷ Lützeler zit. n. : Raap 1992, S. 80

²¹⁸ Zit. n.: Schulte, Günter: *Kunst und Humor – eine philosophische Einführung in das Thema*. In: Kunstforum International, Band 120, Titel: *Kunst und Humor I*, 1992, S. 74

²¹⁹ Grotjahn 1974, S. 108

ernst und direkt die Probleme der Zeit anzugehen oder Botschaften, gar vorgeformte Weltanschauungen, zu propagieren.“²²⁰ Denn humorvolle Kunst widersetzt sich Konventionen, durchbricht Tabus und attackiert die herrschende Moral oder Ideologie.²²¹

Besonders deutlich wird dies in Perrys *Good and Bad Taste Vase* (Abb. 37), die 2007 entstanden ist. Hier vermischt er konventionelle Abbildungen von Frauen und Pärchen aus Illustrierten und Bekleidungskataloge mit denen von Porzellanfiguren aus einem Werbeblatt. Im Kontrast hierzu steht der gelbgraue Hintergrund, der mit sadomasochistische Szenen übersät ist.

Die gängige Form der Vase, bei deren Entwurf sich Perry an einer Imari-Flasche²²² orientiert hat, und die trivialen Bilder aus Zeitschriften und Magazinen alternieren mit den Szenerien aus dem sadomasochistischen Bereich und werden so ihrer ursprünglichen Bedeutung entfremdet. So entsteht ein verstörender Moment.

Perry lehnt sich hier gegen gesellschaftliche Konventionen auf und stellt die Frage nach gutem und schlechtem Geschmack, denn was für die einen als angemessen und normal gilt, kann für andere als pervers und abartig zählen. Durch das Einbeziehen von Humor repräsentieren Perrys Arbeiten einen lustvollen Angriff auf den bürgerlichen Anstand und das gesellschaftliche Wertesystem.

Auch Raap unterstreicht die subversive Kraft von Kunst in Verbindung mit Humor. So erklärt er in seinem 1992 verfassten Artikel *Kunst und Komik*:

Wo in künstlerischen Medien Humor spürbar ist, erweist sich dieser als Haltung und Mittel zugleich. Als Attacke auf herrschende Moral oder Ideologie bedeutet das Herausstellen von Lächerlichkeit eine Tabuverletzung.²²³

²²⁰ *Da ham wir aber gelacht!/: Alles nur billiger Scherz? Warum auch heitere Kunst gute Kunst sein kann.* In: Die Zeit, Hamburg, 22/2002

²²¹ Zit. n.: Raap 1992, S. 80

²²² Imari-Porzellan ist ein beliebtes Porzellan aus der Gegend von Arita, Präfektur Saga, Japan, stammend

²²³ Raap 1992, S. 80

Perrys Arbeiten gelten als rebellische Ansage an die Erwachsenenwelt. Seine künstlerische Tätigkeit ermöglicht ihm eine Flucht in ein Paralleluniversum. Hier spielt Humor eine bedeutende Rolle. Denn letzterer kann als Methode angesehen werden, sich der Realität zu entziehen.

Martin Grotjahn erklärt:

Humor resigniert nicht, Humor ist eine triumphale Freude und stellt den Sieg des Lustprinzips dar. Das Ich, in der Regel gezwungen, sich den lustsuchenden Triebe und Forderungen der Realität zu unterwerfen oder anzupassen, wendet sich entschlossen von der Wirklichkeit ab und genießt ungehemmte, schuldfreie narzisstische Existenz. Dieser ungehemmte Narzissmus, dieser Triumph über die Realität, dieser Sieg des scheinbar unverwundbaren Ichs, gibt uns das Gefühl der Stärke. Lachen kann erschallen, obwohl meistens schon ein Lächeln genügt.²²⁴

Humor spielt also eine befreiende Rolle und kann, wie Sigmund Freud es beschreibt, als Leidabwehr-Strategien des Seelenlebens²²⁵ gesehen werden. Dies erklärt, warum Humor oftmals bei sozialen Randgruppen auftritt, wie beispielsweise auch im Transvestismus. Er hilft über die gesellschaftliche Ausgrenzung hinweg zu schauen und dient, wie bei Perry, als subversive Methode Gesellschaftsnormen in Frage zu stellen.

Die Kostümierung als kleines Mädchen birgt in sich schon den humoristischen Charakter, denn ein erwachsener Mann in einem mädchenhaften Kleid mit Schleife in den Haaren hat durch die absurde Erscheinung bereits eine amüsante und irritierende Wirkung auf den Beobachter. Monika Bartholomé erklärt:

Verkleidung und Parodie, anscheinend naive Darstellungsweisen und –formen, sind Methoden, die sich der Welt der Erwachsenen verweigern, die vernunftbezogen und vermeintlich logisch konstatierend die Welt einordnet.²²⁶

Wie bereits im vorherigen Kapitel gesehen, beabsichtigt Perry in seinen Arbeiten die vermeintliche Welt der Erwachsenen zu kritisieren. Über das Vehikel des Humors

²²⁴ Grotjahn 1974, S. 25

²²⁵ Vgl. Freud, Sigmund: Studienausgabe, Band I-X. Frankfurt am Main: Fischer, 1970, S. 279

²²⁶ Bartholomé, Monika: *Das Komische und die Folgen*. In: Kunstforum International, Band 120, Titel: *Kunst und Humor I*, 1992, S. 90

bringt er Themen wie Sadomasochismus und Kindesmissbrauch in die Kunstwelt hinein und zieht so eine Auseinandersetzung mit besagten Themen nach sich. Oftmals passiert dies, ohne dass es dem Betrachter unbedingt bewusst wird oder eben, ohne dass dieser sich attackiert oder damit konfrontiert fühlt.

Seine Bildersprache schockiert teilweise, ist jedoch niemals dem Grotesken zuzuordnen, denn Perry beabsichtigt nicht den Betrachter abzuschrecken, sondern ihn auf seine Seite zu ziehen. Dies erreicht er über den „sanften“ Weg des Humors, denn:

Anders als das Groteske, das das Beunruhigende möglicher Monstrositäten der Phantasie in suggestiven Bildern zum Ausdruck bringt, wahrt das Komische Distanz, die eine Verarbeitung zulässt.²²⁷

Perrys Werke werden für den Betrachter zu einer Falle, denn bei flüchtigem Betrachten suggerieren sie Vertrautheit. Der ästhetische Moment wird jedoch gestört, sobald das Abgebildete erkannt wird. Durch Irritation wird das Auge des Betrachters stimuliert. Er wird aus seinen Tagträumereien gerissen und kann sich aus der Situation nur noch mit einem Schmunzeln retten.²²⁸

Der Identifikationsmoment spielt eine bedeutende Rolle für den Humor in der Kunst. Denn es ist entscheidend, ob der Betrachter in der distanzierten Beobachterposition verweilt oder sich mit dem Dargestellten identifiziert.²²⁹

Perrys Grenzen zwischen seinem Leben und seiner Kunst sind fließend. Seine schmerzlichen Erfahrungen, die er als Kind erlebt hat, sowie aktuelle, gesellschaftliche Geschehnisse, wie der Irakkrieg oder Kindesmissbrauch, werden in seinem Werk verarbeitet und so finden sich hier auch durchgehend autobiografische Referenzen.

Wie bereits erwähnt, bietet Humor einen Weg die Bitterkeit der Existenz zu vergessen. Er ermöglicht eine Zuflucht wie sie auch bei vielen anderen Künstlern zu finden ist. So erklärte auch Marcel Duchamp, dass er die Ernsthaftigkeit des Lebens nie ausstehen

²²⁷ Vgl. Barthomé 1992, S. 90

²²⁸ Vgl. Goldmann, Renate: *Peter Fischli/ David Weiss*. Köln: König, 2006, S. 521

²²⁹ Vgl. Kraft, Hartmut: *Wer lacht wann und warum mit wem oder über wen oder was? – psychoanalytische Notizen*, u.a. zu Jeff Koons. In: *Kunstforum International*, Band 120, Titel: *Kunst und Humor I*, 1992, S. 108

konnte, wenn aber der Ernst mit Humor getönt wäre, ergäbe dies eine hübsche Färbung.²³⁰

Wie so oft in der bildenden Kunst, entsteht auch bei Perry Humor nicht nur über bildliche Themen, sondern auch durch die Kombinationen von Abgebildetem und Titel.

I like words, and titles are very important to me. A title is an entrance into what the work is about, as well as having the potential for humour and mischief. [...] Humour is for me a very creative force. It's instinctive, like sex, I think. Something either turns you on or it doesn't. It's about supplying two electrodes and hoping that a spark will be triggered between them.²³¹

Den humorvollen Aspekt der Titelgebung zeigen Arbeiten wie *I was an angry working-class man* (Abb. 38) von 2001 oder *Rumpleforeskin* (Abb. 39) aus dem Jahr 2005. Der Titel wird hier als Verwirrung und als irreführend benutzt. Denn wie Perry erklärt:

I like the idea that there are different forces tugging on you when you're looking at a pot like this: am i meant to be seeing it as a sublime piece of work, is it a joke, is there a historical reference, or is it some sort of intellectual exercise?²³²

Durch seinen Sinn für Humor ist es Perry also möglich, die Bitterkeit seines Lebens zu ertragen. Martin Grotjahn definiert Sinn für Humor als einen Charakterzug, der uns hilft, einen bestimmten Personentyp zu identifizieren:

Der Schabernacktreiber, der Hänslers, der Nachäffer, der Clown, der Zyniker, der Witzbold und der Humorist, der Optimist und sein Zwillingsbruder der Pessimist – sie alle gehören zur großen Familie derjenigen, die sich abmühen, für ihre Aggressionen ein erlaubtes Ventil zu finden.²³³

Grotjahn beschäftigt sich ferner mit der Verbindung zwischen Wissenschaft, Kunst und der Figur des Clowns und bemerkt:

²³⁰ Duchamp, Marcel: *Der kreative Akt*. Hamburg, Ed. Nautilus [u.a.], 1992

²³¹ Perry, Grayson. In: Klein 2009, S. 108

²³² Perry, Grayson zit. n. Klein 2009, S. 108

²³³ Grotjahn 1974, S. 36

Ein großer Clown ist ein schöpferischer Künstler und, wie der Analytiker, ein Deuter. Doch anders als der Wissenschaftler deutet er keine objektiven Tatsachen der Außenwelt, sondern subjektive Wahrnehmungen der Innenwelt.

Bei der Traumarbeit, der Witzarbeit und der künstlerischen Arbeit findet ein schöpferischer Prozess statt.²³⁴

Humor und Komik erlauben dem Künstler seine Enttäuschungen, seine Wut und Aggressionen zu verarbeiten. Wie Perry selbst beschreibt, birgt Humor eine bedeutende kreative Kraft.²³⁵ Das Komische wird zum Mittel um Schwäche zu demonstrieren.²³⁶ Eine Perspektive, die Perry besonders anspricht, jedoch nicht mit dem Hintergedanken sich dem Besucher als Opfer zu präsentieren, sondern mit dem Ziel Ausgrenzungen aufzubrechen und gesellschaftliche Normen zu destabilisieren. Denn wie Michael Hübl erklärt:

Macht sich der Künstler zum Clown, gibt sich der Lächerlichkeit preis, weil er nur so Distanz herstellen kann zu einem auf Stärke ausgerichteten gesellschaftlichen Wertesystem, weil nur so die Kunst auf etwas grundlegend anderes den Blick lenkt und eine Position beziehen und bezeichnen kann, die sich wesentlich von den Allgemeinen, sprich: gegenwärtig gegebenen Organisations-, Handlungs- und Lebensmodellen unterscheidet, abgrenzt.²³⁷

5.2. Albernheit

A natural comic, Perry is an expert at the pause, the deadpan voice, the eyes up-to-heaven, and the Ortonesque satire of absurd formal-speak. As with his pots, he's arch

²³⁴ ebenda, S. 107

²³⁵ Vgl.: Perry, Grayson. In: Klein 2009, S. 108

²³⁶ Vgl.: Hübl, Michael: *Spurenelement – Scherz, Witz und Ironie in der Gegenwartskunst. Mit einem ausführlichen Rückblick auf Fluxus*. In: Kunstforum International, Band 120, Titel: Kunst und Humor I, 1992, S. 97

²³⁷ ebenda, S. 97

and knowing, deliberately contradictory but warm and very human. So you don't quite know when he's having you on, when it's self-mockery.²³⁸

Grayson Perry gilt als humorvoller Mensch und weiß sich sehr geschickt zu inszenieren. Dies zählt für seine Kunst genauso wie für seine Persönlichkeit. Schelmisch, fast spitzbübisch, arbeitet er niedlich dekorierte Penisse und fetischistische Szenerien in seine Arbeiten und Kostüme ein und scheint, wie auch bei seinem kostümierten Auftreten, verschmitzt auf Reaktionen seitens des Zuschauers zu warten. Der Bezug zum Humor und besonders zur Albernheit bleibt beim Betrachten seiner Arbeiten unübersehbar.

Als albern gilt oftmals dummes, kindisches, einfältiges Benehmen.²³⁹ Blödeleien und Rumgeblödel finden sich ebenfalls als negativ konnotierte Synonyme. Doch Albernheit kann auch mit Heiterkeit und Lustigkeit sowie Treuherzigkeit verbunden werden.²⁴⁰ So unterliegt ihr, wie beim Humor, in keinster Weise eine sadistische Ader zugrunde, sondern ist wohl eher als masochistische Eigenschaft zu nennen. Ein Aspekt der durchaus zu Perrys Verhaltensweise passt.

Humor und Komik werden oftmals der Unterschicht zugeteilt. So stellt auch Jutta Grund in ihren 1974 verfassten Untersuchungen fest, dass Albernheit besonders in Unterschichten beziehungsweise bei Hinterbänklern auftritt.²⁴¹ Auch sie bezieht sich hier auf die bereits im vorherigen Kapitel erwähnte Clownsrolle als Mittel zur versuchten Überspielung von Schwäche.

Die Überlegenheit der anderen ist prinzipiell nicht zu leugnen, und sie ist zugestanden. Mit der Lust an der Regression genießt der Clown zugleich und masochistisch die Übermacht der Lacher auf der anderen Seite, denen er sich ergibt. Albernheit kann die soziale Deklassifizierung der Einfalt nicht rückgängig machen, diese allenfalls herauskitzeln und sentimental auskosten.²⁴²

²³⁸ Alvarez, Maria: *The Provocative Potter*. In: Telegraph Magazine, 14. April 2001

²³⁹ *Wahrig*, Deutsches Wörterbuch. München: Mosaik Verlag, 1989

²⁴⁰ ebenda

²⁴¹ Vgl. Mattenklott, Gert: *Blindgänger*. Physiognomische Essays. Erstausg., 1. Auflage. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986, S. 180

²⁴² Mattenklott 1986, S. 180

Perry unterwandert durch seine Albernheit die Normen des guten Geschmacks. Seine überspitzt dargestellten Rollenbilder, die durch seine Kostümierungen oder seine Zeichnungen wiedergegeben werden, wirken oftmals kindisch und sind bewusst klischeehaft gewählt. Er stellt die Welt der Vernunft auf den Kopf, was häufig absurd wirkt. Dies geschieht jedoch mit gezielt rebellischem Hintergedanken, denn Albernheit wird oftmals mit Niveaulosigkeit verbunden und dadurch in ihrer subversiven Kraft unterschätzt. Durch sie entwickelt sich eine

Lockerung der Anspruchshaltung an sich selbst und die anderen, eine Entbindung von der Selbstverpflichtung zu Gemessenheit und Abstand, Begründung und Konsequenz. Alle Würde bricht zusammen. Hier gilt der Geistreiche keinen Deut mehr als jeder Blödler. Wertverfall ist die Folge.²⁴³

Die Strategie der Albernheit ist subversiv, da sie die Ordnung des Vernünftigen unterwandert. Sie erlaubt es, eine gemeinsame Basis zu finden auf der alle Menschen, ob gebildet oder nicht, ob reich oder bedürftig, kommunizieren können.

Albernheit ist praktizierte Vernunftkritik²⁴⁴ und kann als Protest gegen die festgefahrene Ordnung unserer Gesellschaft gesehen werden. Peter Bamm beschreibt sie als „Erholung von der Umwelt“²⁴⁵. So dient Albernheit ebenfalls als künstlerische Strategie und wie wir es bei Grayson Perry finden, ermöglicht es, der Vernunft und der Strenge zu entfliehen. Sie wird als produktive Kraft genutzt, die den Betrachter mit Wohlbefinden ummantelt, so dass er mit schweren Themen wie Missbrauch und Transsexualität konfrontiert werden kann, ohne dass er sich von der Ernsthaftigkeit dieser Motive abschrecken lässt.

Albernheit heißt den so überaus wichtigen Dingen des Lebens ihren Ernst, ihre Schwere zu nehmen.²⁴⁶ Wieder findet Perry hier eine Möglichkeit sich der Realität zu entreißen und sich seiner Leiden zu erleichtern. Diese Leichtigkeit überträgt sich auch auf den Betrachter. So treten anlässlich einer Konfrontation mit Perry als Claire verkleidet an

²⁴³ ebenda, S. 172

²⁴⁴ Vgl. Feldhaus, Reinhild, zitiert nach Werner, Gabriele: *Warum Austin Powers albern ist, Dr. Evil jedoch nicht*. In: Kritische Berichte 3/2003, S. 61

²⁴⁵ Vgl. Bamm, Peter: *Die kleine Laterne*. 1935

²⁴⁶ Vgl.: Werner, Gabriele: *Warum Austin Powers albern ist, Dr. Evil jedoch nicht*. In: Kritische Berichte 3/2003, S. 64

Stelle von Empörung oder Abschreckung, amüsiertes Lächeln und zögerliches Annähern.

Die Begegnung mit Perrys Kunst hinterlässt somit einen angenehmen Eindruck, obwohl er mit grotesken Bildern und explizit sexuell konnotierten Darstellungen dem Betrachter entgegentritt. Perry macht sich die Leichtigkeit und Harmlosigkeit, die Albernheit suggeriert, zu Nutze um seine künstlerischen Aussagen zu verbreiten.

6. Schlusswort

In fact, the three: pot, male artist and Claire, make something of an unholy trinity.²⁴⁷

Grayson Perry vereint Töpferei, Transvestismus und Gesellschaftskritik. Die unzähligen autobiographischen Referenzen, sowie sein öffentliches Auftreten als Transvestit, führen zu der Frage nach dem Gesamtkunstwerk? Sein transvestitisches Alter Ego Claire, der Künstler selbst und seine Arbeit verschmelzen miteinander und scheinen sich zur Metamorphose einer lebenden Vase²⁴⁸ zu vereinen.

Die Traurigkeit seiner Kindheit und seine Wut der Erwachsenenwelt gegenüber, verarbeitet er durch sein künstlerisches Schaffen. So sind seine Arbeiten geprägt von Dualitäten. Dies betrifft nicht nur die Beziehung zwischen Weiblichkeit und Männlichkeit, sondern auch den Zwiespalt zwischen Zuneigung und Abstoßung seiner Herkunft.

Der Aggressivität seiner Zeichnungen stellt er die Eleganz und die Schönheit seiner Vasen entgegen und so werden diese zugleich zu Symbolen für Kampf und Huldigung seiner inneren Dämonen.

Der autobiographische Bezug findet sich immer wieder und so bilden Herkunft und kulturelles Umfeld seiner Kindheit so manche Parallelen in seiner künstlerischen Tätigkeit und seinem transvestitischen Alter Ego Claire.

Einerseits repräsentiert Claire ein fetischistischer Akt, andererseits wird sie zum Kultobjekt und Teil von Perrys Arbeit. So könnte sie auch als Performance gesehen werden, die die Keramiken ergänzt oder weiterführt.

Der Einfluss verschiedener Künstler sowie Kunstströmungen ist bei Perrys Arbeiten unübersehbar. Wobei hier auffällig wird, dass er sich immer wieder Künstlern zuwendet die einen ähnlichen psychologischen Hintergrund haben. Darger, Beardsley sowie Perry betreiben mit ihrer Kunst eine Art Therapie, die zur Selbstheilung führen soll.

²⁴⁷ Alvarez, Maria: *The provocative Potter*. In: Telegraph Magazine. 14. April 2001

²⁴⁸ ebenda

Auffällig ist, dass Perry sich Künstlern zugeneigt fühlt die, wie er, durch ihre künstlerische Tätigkeit eine Art Zuflucht suchen. So soll durch das eigene Schaffen ein Ort entstehen, in dem die Gefühle und Bedürfnisse frei von jeglicher Repression sind. Wie Darger, verwandelt Perry seine Emotionen in metaphorische Bilder und Zeichnungen. Durch seine bizarre Phantasie entführt er den Betrachter in seine eigene Welt. Er entwirft mit seinen Arbeiten eine Karte seines Unterbewusstseins, seines eigenen Universum,²⁴⁹ auf der sich der Betrachter umschauen und sie erforschen darf.

Martin Grotjahn schreibt über Zufluchtsorte und ihren kreativen Impuls:

Im Verlauf unserer Entwicklung haben wir uns ein paar geheime Zufluchtsorte bewahrt um der Verdrängung und der Unterordnung unter die Realitätsforderungen zu entgehen. Gleich Inseln der Freiheit sind sie in unserem Unterbewussten versteckt: unsere Träume, Tagträume, Phantasien und andere Bemühungen um künstlerische Gestaltung. Nur für diese Inseln im Unterbewusstsein sind wir wirklich frei: von Realität, von Kultur und Gewissen, von Verdrängung und Tabu, von Logik und Zeit. Frei auch von Wünschen und nicht zuletzt frei von Angst.²⁵⁰

Wie Carroll in seinen Erzählungen und Darger in seinen Illustrationen, versucht Perry ein bestimmtes Umfeld zu schaffen, in der sich der Besucher gewillt fühlt, sich den dargestellten Themen anzunähern ohne Gefühl der Abschreckung. Dies gelingt ihm einerseits durch die Verwendung von einem trivialen Material als Medium, der Keramik, andererseits über das Vehikel des Humors.

Stets mit Albernheit und etwas ironischem, schelmischem Beigeschmack, konfrontiert Grayson Perry den Betrachter in seinen Arbeiten mit schockierendem Inhalt. Durch das Einbeziehen des humoristischen Inputs gelingt es ihm jedoch, seinen Arbeiten sowie seinen Kostümierungen eine bestimmte Leichtigkeit zu verleihen.

Durch seine oftmals kindlichen, spielerischen Methoden sowie das Anlehnen an bekannte Figuren der Kinderwelt, gelingt es Grayson Perry, dass trotz Gewalt- und

²⁴⁹ Vgl. Klein 2009, S. 11

²⁵⁰ Grotjahn 1974, S. 112

Pornographieszenerie, Wohlgefühl und Vertrautheit entstehen und so über Schock und Entsetzen dominieren.

7. Bilderverzeichnis :



Abb. 1



Abb. 2



Abb. 3

-
- 1 Perry, *Vote Alan Measles for God*, 2007
 - 2 Perry, *Wise Alan*, 2007
 - 3 Perry, *My Heroes*, 1994



Abb. 4



Abb. 5

4 Perry, *Baba Yaga's Hut*, 2007
 5 Perry, *Untitled Sketchbook Page*, 1985



Abb. 6



Abb. 7



Abb. 8

6 Perry, *Pot based on a Twenty-Year-Old Collage*, 2006

7 Perry, *Claire with X92*, 1999

8 Perry, *Catching the Bus*, 2009



Abb. 9

9 Perry, *Claire's Coming Out Dress*, 2000



Abb. 10

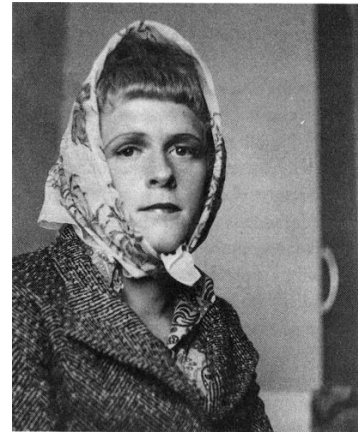


Abb. 11



Abb. 12

-
- 10 Perry, *Essex-Man Leathers*, 1989
 11 Perry, *In the Headscarf*
 12 Beardsley, *Salome and John*, 1894



Abb. 13



Abb. 14

13 Perry, *Precious Boys*, 2004
 14 Perry, *In Praise of the Shadows*, 2005



Abb. 15



Abb. 16



Abb. 17

-
- 15 Beardsley, *Icedaemonian Ambassadors*, 1896
 - 16 Beardsley, *Peacock Skirt*, 1894
 - 17 Perry, *Grabbing a Kebab*, 2009



Abb. 18



Abb. 19



Abb. 20

-
- 18** Perry, *Growing up as a Boy*, 2000
19 Perry, *I Hate You, I Hate Myself*, 2000
20 Perry, *Strangely Familiar*, 2000



Abb. 21



Abb. 22



Abb. 23

-
- 21 Turner Prize Verleihung, 2003
 22 Perry, *Mr. Ernest Boulton*, 2006
 23 Perry, *Mr. Frederick Park*, 2006



Abb. 24



Abb. 25

-
- 24 Perry, *A Queen's Bitter*, 2007
 25 Perry, *Y-Frots and Roses*, 1988



Abb. 26



Abb. 27



Abb. 28

-
- 26 Perry, *I Was an Ordinary Person*, 1988
 27 Perry, *A Design Which Implies Significance*, 1992
 28 Perry, *Them and Us*, 2001



Abb. 29



Abb. 30

29 Perry, *The Revenge of the Alison Girls*, 2000



Abb. 31



Abb. 32

30 Darger, *Untitled* from *In The Realms of the Unreal*

31 Perry, *Interior Conflicts*, 2004

32 Darger, *Untitled* from *In The Realms of the Unreal*



Abb. 33



Abb. 34



Abb. 35



-
- 33 Tenniel, *Alice*, 1865
 - 34 Disney, *Alice*, 1951
 - 35 Perry, *I Love Beauty*, 2005



Abb. 36



Abb. 37

36 Perry, *Map of an Englishman*, 2004
 37 Perry, *Good and Bad Taste*, 2007



Abb. 38



Abb. 39

38 Perry, *I was an angry working-class man*, 2001
 39 Perry, *Rumpleforeskin*, 2005

8. Bildernachweis

ArtWorld: *Grayson Perry. The artful Dresser*. Issue 9, Februar/März 2009

Carroll, Lewis: *Alice im Wunderland*. Hamburg: Cecilie Dressler Verlag, 1989

Jones, Wendy: *Grayson Perry – Portrait of an Artist as a Young Girl*. London: Vintage Books, 2007

Klein, Jacky: *Grayson Perry*. London: Thames&Hudson, 2009

Mudam, *Atlas visuel – Grayson Perry*, Musée d'Art Moderne Luxembourg, 2008

Reade, Brian : *Beardsley*. Introduction by John Rothenstein. New York : Bonanza Books, 1967

9. Literaturverzeichnis

Alvarez, Maria: *The provocative Potter*. In: Telegraph Magazine. 14. April 2001

Bamm, Peter: *Die kleine Laterne*. 1935

Benedek, Susanne: *Von tanzenden Kleidern und sprechenden Leibern: Crossdressing als Auflösung der Geschlechterpolarität?* 1.Aufl. . Dortmund: Ed. Ebersbach, 1996

Biesenbach, Klaus: *Henry Darger*. München: Prestel Verlag, 2009

Bronstering, Andrea: *Mutter Camp, Anmerkungen zu Susan Sontag*. Bonn : lespress-Verlag, 2003

Butler, Judith: *Körper von Gewicht. Gender Studies*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1997

Butler, Judith: *Die Macht der Geschlechternormen*. (Deutsche Ausgabe). Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2009

Carroll, Lewis: *Alice im Wunderland*. Hamburg , Cecilie Dressler Verlag, 1989

Cook, Gareth: *The darkside of camp – analysis of camp style and society*. In: Washington Weekly, September 1995

Core, Philip: *Camp. The lie that tells the truth*. London: Plexus, 1984

Danto, Arthur C. : *Play/Things*. In: Fischli, Peter: *Arbeiten im Dunkeln*. Ostfildern-Ruit: Cantz, 1997

Duchamp, Marcel: *Der kreative Akt*. Hamburg, Ed. Nautilus [u.a.], 1992

Edlin, Andrew: *Sound and Fury: The Art of Henry Darger*. New York: Distributed Art Publishers, 2009

Foucault, Michel: *Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit 1*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1977

Fischli, Peter: *Arbeiten im Dunkeln*. Ostfildern-Ruit: Cantz, 1997

Freud, Sigmund: *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten. Gesammelte Werke*. Band 6. Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 1970

Freud, Sigmund: Studienausgabe, Band I-X. Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 1970

Goldmann, Renate: *Peter Fischli/ David Weiss*. Köln: König, 2006

Goodhart, Benjie: *An Interview with Grayson Perry*. Channel 4, 2005

Grotjahn, Martin: *Vom Sinn des Lachens*. München: Kindler Verlag, 1974

Jardine, Lisa: *Grayson Perry – very much his own man*. In: *Grayson Perry: Victoria – miro Gallery 14 October – 13 November 2004*. London: Victoria Miro Gallery, 2004

Jeffries, Stuart: *Top of the Pots*. In: *The Guardian*, 21. November 2003

Jones, Wendy: *Grayson Perry – Portrait of an Artist as a Young Girl*. London: Vintage Books, 2007

Klein, Jacky: *Grayson Perry*. London: Thames&Hudson, 2009

Kunstforum International. Band 168, Titel: Müllkunst, 2004

Kunstforum International, Band 163, Titel: Das Magische I, 2003

Kunstforum International. Band 143, Titel: *Lebenskunst als Real Life*, 1998

Kunstforum International. Band 141, Titel: *Die Oberflächlichen Hüllen des Selbst*, 1998

Kunstforum International. Band 154, Titel: *der homoerotische Blick*, 2001

Kunstforum International. Band 120, Titel: *Kunst und Humor I*, 1992

Mattenklott, Gert: *Blindgänger*. Physiognomische Essays. Erstausg. , 1. Auflage.
Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986

Perry, Grayson: *Ceramics*, text by Grayson Perry. London: Birch & Conrad, 1987

Perry, Grayson: *Unpopular Culture. Grayson Perry selects from the Arts Council Collection*. London: Hayward Publishers, 2008

Reade, Brian: *Beardsley*. Introduction by John Rothenstein. New York: Bonanza Books, 1967

Schröter, Susanne: *FeMale: Über Grenzverläufe zwischen den Geschlechtern*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 2002

Schulze, Karin: *Da ham wir aber gelacht!/: Alles nur billiger Scherz? Warum auch heitere Kunst gute Kunst sein kann*. In: Die Zeit, Hamburg, 22/2002

Sontag, Susan: *Anmerkungen zu Camp*. In: *Kunst und Antikunst*. 24 literarische Analysen. 1. Auflage. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1982

Walsh, John: *Grayson Perry: Pot Luck*. In: The Independent, 16. Dezember 2006

Werner, Gabriele: *Warum Austin Powers albern ist, Dr. Evil jedoch nicht*. In: Kritische Berichte 3/2003

West, Naomi: *Interview with Grayson Perry*. In: The Telegraph, 17. Februar 2007

Wolfgang, Frank: *Psychiatrie*. München: Elsevier, 2007

Internetquellen:

Bergman, David: *Camp*. 1995 Online: www.glbtc.com/literature/camp.html. Stand: 06.08.2010

DIE „CAMP“-KULTUR: HUMOR, GLAMOUR UND TRAGIK. Online: Die „Camp“-Kultur, Arte, Film-Reihe „Sie oder Er?“ Online: <http://www.arte.tv/de/film/Zyklus-Sie-oder-er/2349810,CmC=2350624.html> Stand: 14.08.10

Abstract

2003 gewinnt Grayson Perry, ein transvestitischer Töpfer, den begehrten Turner Prize und steigt somit in den höchsten Rang der zeitgenössischen Kunst auf. Sein Gewinn wirft viele Zweifel und Fragen auf was das Kunstumfeld betrifft und führt zu heller Aufregung in der Medienwelt. Wie schafft es ein Künstler, ein altbackenes Handwerk wie die Keramik in die renommiertesten Galerien und Museen dieser Welt zu bringen?

Diese Arbeit behandelt die Methoden Perrys. In einem ersten Teil soll sein Transvestismus und seine Sexualität behandelt werden, wobei hier Parallelen zu Camp und Aubrey Beardsley sowie zu Fetisch besonders beachtet werden. In einem zweiten Teil soll dann der humoristische Aspekt seiner Arbeiten analysiert werden.

Perrys künstlerisches Schaffen ist geprägt von harscher Gesellschaftskritik, vor allem was die Klassengesellschaft Englands betrifft. Durch parodierte Rollenbilder in seinen Arbeiten und in seinen Kostümierungen, wie die des *Essex-man* oder der biedereren *Essex-woman*, macht er auf die Problematik sozialer Bedingungen aufmerksam, kritisiert sie und bricht Normen.

Die Verbindung zur Queer-Culture, vor allem der Bezug zu Camp und Aubrey Beardsley, sowie der Einfluss Henry Dargers und den Schriftstellern Hans Christian Andersen und Lewis Carroll sind ausschlaggebend. Allen gemeinsam ist ein sexuell gestörter Hintergrund und ein Leben geprägt von gesellschaftlichem Ausschluss und Missverständnis. Neben den formalen Gemeinsamkeiten, was Darger und Beardsley betreffen, findet sich die Idee der Zuflucht, die Suche nach Erleichterung und die Flucht vor der Realität. Die Begabung Gefühle des Unterbewusstseins in metaphorische Bilder umzuwandeln hebt sich hervor.

Perry versucht ein bestimmtes Umfeld zu schaffen, in der sich der Besucher gewillt fühlt, sich den dargestellten Themen, wie Kindesmissbrauch und sadomasochistischer Pornographie anzunähern ohne Gefühl der Abschreckung. Dies gelingt ihm einerseits durch die Verwendung von einem trivialen Material als Medium, der Keramik, sowie das Einbeziehen des Alltäglichen, andererseits über das Vehikel des Humors.

Stets mit Albernheit und etwas ironischem, schelmischem Beigeschmack, konfrontiert Grayson Perry den Betrachter in seinen Arbeiten mit schockierendem Inhalt. So kontrastiert in seinem Schaffen schmückende Ornamentik oftmals mit grotesker, explizit sexuell konnotierter Symbolik.

Durch seine oftmals kindlichen, spielerischen Methoden sowie das Anlehnen an bekannte Figuren der Kinderwelt und stereotypen Rollenbilder, gelingt es Grayson Perry, dass trotz Gewalt- und Pornographieszenerie, Wohlgefühl und Vertrautheit entstehen und so über Schock und Entsetzen dominieren.

Lebenslauf

Geburtsdatum: 06.04.1984

Geburtsort: Luxemburg

Nationalität: luxemburgisch

Ausbildung:

2005-2010 Studium der Kunstgeschichte, Universität Wien

2004 Studium der Kunstgeschichte, Universität Salzburg

2004 diplôme de fin d'études secondaires, Athénée de Luxembourg

Berufserfahrung:

2008-2009 Kunsthalle Wien

2008 MUDAM, Musée d'art moderne Grand-Duc Jean, Luxemburg

2007 Casino Luxembourg, Forum d'Art contemporain, Luxemburg

2007 Galerie Clairefontaine, Luxemburg

2006 Centre de Rencontre Abbaye de Neumünster, Luxemburg

2005 Casino Luxembourg, Forum d'Art contemporain, Luxemburg

Sprachkenntnisse:

Luxemburgisch, Deutsch, Französisch, Englisch, Italienisch