



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Rebel Rebel, not sure if you're a boy or a girl“ -
David Bowies Genderperformances“

verfasst von / submitted by

Charlotte Kuchinka, BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien, 2021 / Vienna 2021

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

UA 066 808

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Masterstudium Gender Studies

Betreut von / Supervisor:

Univ.-Prof. Mag. Dr. Elisabeth Holzleithner

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung: Relevanz für die Gender Studies und Aufbau der Arbeit.....	4
2. Forschungsstand.....	5
3. David Bowie: Leben und Werk.....	8
3.2. Biographischer Überblick.....	8
3.2. Glam Rock.....	12
3.3. Cross-Dressing und Kabuki Theater.....	17
4. Theoretischer Hintergrund.....	20
4.1. Queer Theory.....	20
4.1.1. Was ist „queer“?.....	20
4.1.2. Entstehungshintergründe der Queer Theory.....	22
4.1.3. Judith Butler, Michel Foucault und Queer Theory.....	22
4.1.4. Kritik an der Queer Theory.....	26
4.2. Doing/Undoing Gender.....	26
4.3. Performativität, Drag und Camp.....	29
5. Methodik.....	33
5.1. Erving Goffman und Helga Kotthoff.....	33
5.2. Materialauswahl.....	35
6. Analyse.....	36
6.1. Cross-Dressing.....	36
6.1.1. Bowie Privat 1971.....	36
6.1.2. ‚The Man Who Sold The World‘ (1970).....	39
6.1.3. ‚Hunky Dory‘ (1971).....	42
6.2. Sexualität – zur Performativität von Bowies Outings.....	44
6.3. Songtexte.....	53
6.3.1. ‚Lady Stardust‘ (1972).....	53
6.3.2. ‚Rebel Rebel‘ (1974).....	55
6.4. Performances.....	57
6.4.1. Musikvideos.....	58
6.4.1.1. Musikvideo ‚John, I’m Only Dancing‘ (1972).....	58
6.4.1.2. Musikvideo ‚Boys Keep Swinging‘ (1979).....	62
6.4.1.3. Musikvideo ‚The Stars (Are out Tonight)‘ (2013).....	70
6.4.2. Live-Auftritte.....	77
6.4.2.1. ‚Starman‘ bei Top of the Pops 1972.....	77
6.4.2.2. Weitere Auftritte mit Mick Ronson.....	81
6.5. Ziggy Stardust – Eine Betrachtung der Figur als Vereinigung der Analyse.....	84
7. Fazit.....	88
8. Quellenangaben.....	92
8.1. Literaturquellen.....	92
8.2. Onlinequellen.....	94
8.3. Songtexte.....	95
8.4. YouTube Video Screenshots.....	95
8.5. Diverses.....	96
8.6. Abbildungsverzeichnis.....	96
9. Anhang: Abstract.....	98
9.1. Deutsch.....	98
9.2. Englisch.....	98

1. Einleitung: Relevanz für die Gender Studies und Aufbau der Arbeit

Die vorliegende Masterarbeit befasst sich mit dem Thema Gender in Bezug auf den britischen Musiker und Künstler David Bowie. Sein Wirken und vor allem sein stetiger Wandel in musikalischer wie auch in selbstdarstellerischer Hinsicht beeinflusste u.a. viele weitere Musiker*innen, die Modewelt, unzählige Genres (ganz besonders Glam Rock) und selbstverständlich auch seine Fans:

“David Bowie was the perfect fantasy and foil for the teenage gay kid at the time,” says Kid Congo Powers [...]. “He was a rock star, androgynous, hedonistic and an alien from outer space, typifying exactly what a gay teenager experienced. We felt like aliens growing into our bodies and experimenting with alcohol and drugs. I could relate to the Bowie image – hook, line and th

Neben seiner Auseinandersetzung mit vielen musikalischen Genres waren Selbstdarstellung und Selbstinszenierung immer wichtige Elemente in David Bowies Auftreten. Hierfür erschuf er verschiedene Alter Egos. Die bekannteste von David Bowies Kunstfiguren ist ‚Ziggy Stardust‘ welche er in den frühen 1970er Jahren ins Leben rief und auch wieder „sterben“ ließ. Als „Ziggy Stardust“ spielte Bowie mit Geschlechterrollen und sexueller Identität: So war er nicht feminin oder maskulin, sondern androgyn – feuerrote kurze Haare, experimentelles Make-up, hohe Schuhe und sexuell aufgeladene Bühnenshows - mit Ziggy erschuf er eine Figur, die Grenzen überschritt und sich nicht an heteronormative Regeln hielt.

Doch schon vor der Ziggy-Persona ließ sich Bowie nicht in geschlechterspezifische Rollen drängen. Beispielsweise ist er auf dem Albumcover seines 1970 erschienenen Albums „The Man Who Sold The World“ mit langen Haaren und einem Kleid abgebildet, was zu einigen Kontroversen führte; das Albumcover wurde in den USA so nie veröffentlicht. Auch privat kleidete Bowie sich zu der Zeit hauptsächlich in konventionell femininer Kleidung und Kleidern und versuchte sich an deren Umdeutung: “Oh dear [...]. You must understand that it’s not a woman’s. It’s a man’s dress.” (Watts 2015 [1972], 9). Schließlich sorgte er durch seine Outings als „gay“ und später „bisexual“ sowie in weiterer Folge schließlich als „heterosexual“ (vgl. Sinclair 2015 [1993], 246) für großes mediales Aufsehen:

In January 1972, less than five years after a change in UK law meant that gay men were no longer to be persecuted for simply having sex, Bowie told Michael Watts, a journalist from the Melody Maker, ‘I’m gay and always have been, even when I was David Jones,’ a statement that would resonate with a number of young people and have far-reaching repercussions. (Bullock 2019 [2017], 8)

David Bowie war ein facettenreicher, einflussreicher und inspirierender Künstler, dessen Schaffen in vielen Bereichen nachwirkt. Ziel der Arbeit ist es, Bowies Umgang mit Gender genauer herauszuarbeiten und aufzuzeigen, wie er als einer der ersten Künstler der 70er Jahre

durch seinen offenen und subversiven Zugang Rollen brach und damit den Weg für einen neuen Umgang mit Kunst und Genderrollen ebnete:

Bowie was responsible for opening up questions of sexual identity which had previously been repressed, ignored or merely hinted at in rock and youth culture. (Hebdige 1995, 61)

Begonnen wird mit einer Darlegung des bisherigen Forschungsstandes zu David Bowie im Hinblick auf (Geschlechter-)Performance und Glam Rock. Im Anschluss erfolgt ein Überblick über David Bowies Schaffen und Leben, sowie einem Kapitel über Glam Rock. Dadurch soll Bowies Schaffen kontextualisiert und die Bedeutung des Glam Rock als wichtiges Genre der damaligen Zeit herausgearbeitet werden. Dies erachte ich als wichtig, da Bowies subversiver Umgang mit Gender und Sexualität erst unter Berücksichtigung des zeitlichen und gesellschaftlichen Kontexts deutlich wird. Um das Kontextkapitel abzurunden, sollen auch Cross-Dressing und damit zusammenhängend die Kunstform des Kabuki-Theater als Einflüsse auf Bowie erläutert werden. Verknüpft wird dies durch einen Abschnitt über Konzepte und Theorien von Queer Theory, Doing Gender und Performativität, mit besonderem Fokus auf Drag und Camp. Im nächsten Kapitel werden die zu analysierenden Materialien vorgestellt, in ihrer Auswahl begründet, und es wird die methodische Herangehensweise dargelegt. Im Hauptteil werden die ausgewählten subversivsten Momente in Bowies Karriere analysiert. Darauf folgt ein kurzer Überblick über die Figur Ziggy Stardust, welche die im Hauptteil behandelten Punkte der Analyse alle in sich vereint. In einer Conclusio werden schließlich die wesentlichen Ergebnisse der Arbeit dargestellt.

2. Forschungsstand

Zu David Bowie gibt es inzwischen unzählige Publikationen, darunter zahlreiche Biographien, Werke, die sich mit seiner Musik und seinen Texten auseinandersetzen, Werke, die sich auf einen bestimmten Punkt in Bowies Karriere fokussieren, aber auch viele wissenschaftliche Abhandlungen. Auch zum Genre Glam Rock gibt es viel Material, von generellen Überblicken des Genres sowie hin zu tiefergehenden Analysen der Wirkung und des Einflusses, den dieses Genre übte. So sind hier besonders zwei Werke hervorzuheben, welche für diese Arbeit von Nutzen waren. Einerseits Barney Hosyksen Werk *Glam! Bowie, Bolan and the Glitter Rock Revolution* aus 1998 (und in einer überarbeiteten Version aus 2011), welches einen guten Überblick über die Geschichte des Glam Rock und dessen Vertreter gibt, so werden nicht nur die wichtigsten britischen Figuren wie David Bowie, Marc Bolan und Bryan Ferry erwähnt, sondern auch die amerikanische Seite miteinbezogen und u.a. die Band New York Dolls

genauer behandelt. Um sich kurz und prägnant über die Hintergründe, Entstehung, Einflüsse und Vertreter rund um Glam Rock zu informieren, ist dieses Buch empfehlenswert. Weiters soll hier Stuart Lenigs *The Twisted Tale of Glam Rock* aus 2010 nicht unerwähnt bleiben, welcher in seinem Werk ebenfalls die Entstehungsgeschichte und Hintergründe des Glam Rock darlegt, sich ebenfalls genauer mit David Bowie und Bryan Ferrys Rolle darin befasst, aber auch andere Künstler und Bands wie u.a. Jobriath, Marc Bolan, und auch Queen nicht unerwähnt lässt, also detaillierter arbeitet als es Hoskyns in seinem Werk tat. Auch weitere Genres, die vom Glam beeinflusst wurden, wie z.B. Disco, Pop, Metal Goth, Art Rock und Brit Pop und deren Vertreter*innen werden hier behandelt, von Kate Bush über Suede zu Madonna und Lady Gaga – dies gibt nicht nur einen sehr genauen Einblick in den weitreichenden Einfluss des Glam Rock, sondern verknüpft auch Gegenwart mit Vergangenheit und unterstreicht hierdurch die Bedeutsamkeit und stetige Relevanz dieses Genres in der damaligen wie auch der heutigen Musik- und Modewelt.

Ein Werk über Glam Rock, welches aber auch eine tiefergehende Analyse zu David Bowies Wirken in diesem Genre gibt, bietet hier Philip Auslander mit seinem 2006 erschienenen Werk *Performing Glam Rock, Gender and Theatricality in Popular Music*. Dieser setzt sich in seinem Werk mit dem Phänomen Glam Rock auseinander, im Hinblick auf Performance. So gibt er einerseits einen Überblick über die Entstehung des Genres, hier bezieht er die Einflüsse der 1950er Jahre auf Glam mit ein, sowie die Abwendung von der dem Prinzip der authentischen Selbstdarstellung der 1960er Jahre. In seine Überlegungen und Analysen bezieht er Kategorien wie Gender, Sexualität, Identität und Performativität mit sein, im Hinblick darauf beleuchtet er Künstler wie Marc Bolan, David Bowie, Bryan Ferry und Suzie Quatro hier jeweils genauer. Auslanders Werk gibt nicht nur einen guten Überblick über Glam Rock und dessen Einflüsse und Wirken, sondern bietet auch fundierte Analysen der Performance Strategien der einzelnen Künstler*innen an. Von Auslander gibt es auch ein Kapitel in dem Sammelband von Ian Inglis, ebenfalls aus dem Jahr 2006 *Performance and Popular Music. History, Place and Time*, in welchem er sich dezidiert mit einem Auftritt Bowies auseinandersetzt. Dieser Sammelband bietet einige Kapitel zu verschiedensten Konzertauftritten von Musiker*innen wie u.a. den Beatles, Bob Dylan, The Rolling Stones, Patti Smith und Madonna, der Zeitrahmen der behandelten Auftritte erstreckt sich von 1964 bis 1992, bietet dadurch einen guten Überblick über verschiedenste Möglichkeiten der Performance verschiedenster Genres.

Ein weiterer Sammelband, *David Bowie: Critical Perspectives*, welcher sich dezidiert mit David Bowie auseinandersetzt, herausgegeben von u.a. Eoin Devereux im Jahr 2015, bietet eine

Bandbreite an wissenschaftlichen Auseinandersetzungen mit verschiedensten Aspekten Bowies Karriere und Schaffen. Hier werden Themen wie Nihilismus, Authentizität und das Unterbewusstsein aufgegriffen, Auseinandersetzungen mit Themen wie Rassismus, Mode und Bowies Filmkarriere finden statt, und auch Bowies Alben, deren Covergestaltung und verschiedenste Aspekte der Figur des Ziggy Stardust werden hier analysiert. Das Werk bietet eine tiefere und wissenschaftlichere Auseinandersetzung mit verschiedensten Aspekten Bowies als so viele andere Werke, die ich im Laufe der Recherche gefunden habe und ist für eine intensivere Beschäftigung mit David Bowie unersetzlich.

In weiterer Folge ist in bisherigen Forschungspool über David Bowie, ist Shelton Waldrep zu erwähnen, der sich in mehreren Werken zwischen 1995 und 2015 auf einer wissenschaftlichen Ebene mit ihm befasste. In seinem jüngsten Werk aus 2015, *Future Nostalgia, Performing David Bowie*, beschäftigte er sich mit Schlüsselmomenten in Bowies Karriere in Bezug auf verschiedenste Theorien wie u.a. Gender Studies, Postkolonialismus und Performance Studies, und unter Anbetracht verschiedenster Materialien, wie z.B. Musikvideos, Konzertauftritte und seine Filmrollen. Auf diese Art wird ein interessanter und genauer Überblick über Bowies Beiträge der Performance gegeben, und deckt durch die verschiedenen Zugänge eine Bandbreite an Themengebieten ab. Vor allem als eine weiterführende und tiefere Lektüre empfiehlt sich dieses Werk.

In dieser Arbeit zwar nicht verwendet worden, aber trotzdem interessant zu erwähnen ist an dieser Stelle noch *The Fandom of David Bowie. Everyone Says "Hi"* von Tojia Cinque und Sean Redmond aus 2019. In diesem Werk geht es um die Fans von David Bowie, deren Geschichten und Erinnerungen und welchen Einfluss Bowie auf sie übte, vor allem bei von der Gesellschaft ausgegrenzten Personen die Bowie als ein Idol und als einen Sprecher für sie wahrnahmen. Für eine weitergehende Beschäftigung mit Bowie und seinem direkten Einfluss auf das Leben seiner Fans bietet sich diese Lektüre an.

In weiterer Folge sollen noch ein paar kürzere Artikel erwähnt werden, welche sich ebenfalls mit den Themen Gender und Sexualität in Bezug auf David Bowie auseinandersetzen. Peri Bradley und James Page haben hierbei 2017 in *David Bowie – the trans who fell to earth: cultural regulation, Bowie and gender fluidity* den Fokus auf Bowie in den 1970er Jahren und sein Agieren außerhalb der gesellschaftlichen Normen gelegt, in Bezug auf kulturelle Regulierung im Kontext von Geschlechteridentität. Lisa Perrot setzte sich in ihrem 2017 erschienenen Artikel *Bowie the cultural alchemist: performing gender, synthesizing gesture and liberating identity* mit dem Aspekt der Genderperformance in Bowies Karriere auseinander,

wobei sie u.a. zwei in dieser Masterarbeit ebenfalls untersuchte Musikvideos analysierte und auch Bowies Einfluss auf von Bowie inspirierte neuseeländische Performer genauer beleuchtete, im Kontext des Themengebietes Gender und Identität. In *“Oh You Pretty Thing!”: How David Bowie “Unlocked Everybody’s Inner Queen” in spite of the music press* von Patrick Glen aus dem Jahr 2016, geht es um die Signifikanz von Bowies Outing 1972 und die Rolle der Presse im Kontext der Repräsentation. An dieser Stelle seien noch zwei weitere Werke erwähnt, die sich mit queerer Repräsentation auseinandersetzen, einerseits *David Bowie Made Me Gay: 100 Years of LGBT Music* von Darryl Q. Bullock aus 2017 sowie *Glitter Up The Dark: How Pop Music Broke the Binary* aus 2020 von Sasha Geffen.

Wie durch diesen kurzen Einblick ersichtlich wird, gibt es zu David Bowie und den Themen Musik und Gender(performance) bereits etliche tiefergehende Werke, auf die sich diese Arbeit stützen wird.

3. David Bowie: Leben und Werk

Der Fokus dieses Kapitels liegt auf David Bowies Leben und Werk. Besondere Bedeutung wird dem Genre Glam Rock und Bowies Rolle darin zugemessen, denn es handelt sich um eine Musikrichtung, für dessen Entstehung er maßgeblich mitverantwortlich war. In der Ästhetik des Glam Rock wurde viel mit Androgynie, Performance, Make-up, aufwändigen Kostümen etc. experimentiert. Bowie, als einer der Vorreiter in diesem Genre, zeigte sich ganz von seiner subversiven Seite, inwiefern dies geschah wird im folgenden Kapitel genauer herausgearbeitet.

3.2. Biographischer Überblick

Am 8. Januar 1947 wurde David Bowie als David Robert Jones in London geboren; er wuchs mit seinen Eltern in Bromley auf (vgl. Sandford 2003, 413). Seine Liebe zur Musik wurde u.a. durch Platten von Elvis Presley und Little Richard geprägt (vgl. Spitz 2010, 52). Auch sein älterer Halbbruder Terry übte großen Einfluss auf Bowies Musik- und Literaturgeschmack aus (vgl. Spitz 2010, 58f.). Seine erste Begegnung mit der Presse und dem Widerstand gegen Normativität hatte er als Teenager, als er die „International League for the Preservation of Animal Filament“ (später umbenannt in „Society for the Prevention of Cruelty to Long-Haired Men“) gründete:

‘Anyone who has the courage to wear hair down to his shoulders has gone through hell,’ announced Jones with the conviction of a man who had recently been assaulted in Maidstone for his effeminate hair. ‘Everybody makes jokes about you on a bus, and if you go past navvies digging the road, it’s murder!’ (Dogget 2012 [2011], 33)

1962 kam es zwischen ihm und seinem Freund George Underwood zu einer Rauferei – ein Schlag aufs Auge führte dazu, dass Bowies Augen seitdem aufgrund einer dauerhaften Erweiterung seiner linken Pupille verschiedenfarbig aussahen (vgl. Sandford 2003, 413). Dies verlieh Bowie ein außergewöhnliches Aussehen und wurde zu einem seiner Hauptmerkmale. Bowies Liebe zur Musik wuchs, sodass er schließlich selbst in einigen Bands aktiv wurde. So spielte er in den frühen 1960er Jahren als ‚Dave Jay‘ in der Band ‚The Kon-Rads‘ Saxophon und sang – ebenso wie in der Band ‚The King Bees‘, ‚The Manish Boys‘ und ‚The Lower Third‘; diese konnten allerdings keinen großen Erfolg verzeichnen (vgl. Sandford 2003, 413f.). 1965 änderte er seinen Namen in David Bowie – vor allem, um eine Verwechslung mit dem damals bekannten Sänger und Schauspieler Davy Jones von ‚The Monkees‘ zu vermeiden (vgl. Sandford 2003, 48). Ebenfalls um 1967 herum entwickelte Bowie ein Interesse für Pantomime und trat schließlich gemeinsam mit dem Mimen Lindsay Kemp, der zu einem Lehrer und Mentor für ihn wurde, in dessen Revue auf (vgl. Sandford 2003, 54). Dieser führte ihn u.a. in die Kunst des opulenten Kabuki-Theaters ein (vgl. Spitz 2010, 125).

Im Juni 1967 erschien Bowies erstes Album ‚David Bowie‘, zwei Jahre später wurde einer seiner größten Hits, ‚Space Oddity‘ veröffentlicht (vgl. Sandford 2003, 414f.). Bald darauf wurde Bowies zweites Album veröffentlicht – in England ebenfalls unter dem Namen ‚David Bowie‘, in den USA aber unter dem Namen ‚Man of Words/Man of Music‘. Eine spätere Wiederveröffentlichung erfolgte schließlich unter dem Namen ‚Space Oddity‘ (vgl. Sandford 2003, 79). Ebenfalls in diesem Jahr lernte Bowie Angela Barnett kennen, die beiden heirateten binnen zwei Jahren (vgl. Sandford 2003, 414), führten allerdings eine offene Ehe– „a fashionable concept of the times [...]“ (Dogget 2012 [2011], 79). Barnett übte zu der Zeit großen Einfluss auf Bowie aus und beriet ihn hinsichtlich seines Aussehens wie auch seiner Karriere (vgl. Sandford 2003, 74). Eine Abmachung unter ihnen lautete, dass sie sich zuerst gemeinsam auf Bowies Karriere konzentrieren würden, danach auf ihre (vgl. Sandford 2003, 91), Angela sagte im Nachhinein aber, sie hätte nie die gebührende Anerkennung für ihren Entwurf des Ziggy-Looks bekommen (vgl. Sandford 2003, 105).

1970 gründete Bowie die Band ‚Hype‘ – bestehend aus den Mitgliedern, die seine spätere Band ‚The Spiders from Mars‘ bildeten – in welcher er erste Ideen zu Kostümen und Make-up bereits umzusetzen versuchte:

‘I was in silver lame and blue silver cloak and silvered hair and blue hair and the whole thing, glitter everywhere,’ Bowie recalled sheepishly. ‘We died a death. [But] I knew what it was I wanted to do, and I knew it was what people would want eventually,’ It was, in hindsight, a nativity scene for glam rock [...]. (Dogget 2012 [2011], 79)

Hier kamen also das erste Mal Kostüme in einem von Bowies Auftritten zum Spiel, er und seine Bandmitglieder bewegten sich hier auf einem neuen Gebiet.

Ende 1970 wurde sein nächstes Album, ‚The Man Who Sold The World‘ in Zusammenarbeit mit dem Produzenten Tony Visconti in den USA veröffentlicht (vgl. Kelleter 2016, 23), im Frühjahr 1971 in England (vgl. Sandford 2003, 93). Dieses Album erregte aufgrund des Covers, auf dem Bowie in einem Kleid abgebildet ist, viel Aufsehen (vgl. Sandford 2003, 94). Das Cover mit dem Kleid wurde so nur in England veröffentlicht – in der Erstveröffentlichung in den USA wurde ein Cartoon dargestellt, für die 1971 in Deutschland veröffentlichte Version „presented a winged hybrid creature with Bowie's head and a hand for a body, preparing to flick the Earth away“¹, die Neuveröffentlichung 1972 wurde mit einem schwarz-weiß-Cover mit einem Foto von Bowie als Ziggy versehen.²

1971 erschien Bowies nächstes Album ‚Hunky Dory‘, wieder mit einem androgyn wirkenden Cover (vgl. Sandford 2003, 415). Im Jahr darauf, am 22. Januar 1972, outete sich Bowie gegenüber Michael Watts vom Magazin ‚Melody Maker‘ als homosexuell (vgl. Sandford 2003, 415). Durch dieses Statement zog Bowie viel Aufmerksamkeit auf sich:

[...] Bowie's 'I'm gay' statement won him more publicity than his recent Hunky Dory album, preparing a reputation that would serve him well when he donned the disguise [...] of the gender-ambiguous, alien-origin Ziggy Stardust. (Dogget 2012 [2011], 127)

Bowies Outing, ebenso wie die darauffolgenden, hatten weitreichende Auswirkungen auf Bowies Karriere (siehe Kap.6.2.). Auf einer Englandtournee im darauffolgenden Februar enthüllte Bowie sein Alter Ego ‚Ziggy Stardust‘. Im Juni folgte das dazugehörige Konzeptalbum ‚The Rise and Fall of Ziggy Stardust and the Spiders from Mars‘ heraus (vgl. Sandford 2003, 415). Sein nächstes Album, ‚Aladdin Sane‘ wurde im April 1973 veröffentlicht und konnte großen kommerziellen Erfolg verzeichnen; damit führte Bowie auch bereits die nächste Kunstfigur ein (vgl. Sandford 2003, 126). Ob Aladdin Sane ein Alter Ego von Ziggy oder von Bowie ist, sei dahingestellt:

‚David Bowie Aladdin Sane‘, read the lettering, as if the two personae were interchangeable (and as if Bowie might indeed be a lad insane). Which is exactly what Bowie's fans assumed and hoped: that here was another character as striking and persuasive as Ziggy Stardust, ready to be lead them on a second adventure into the outer limits of sexuality and identity. (Dogget 2012 [2011], 175f.)

Am 3. Juli 1973 gab er das berühmte letzte Konzert als Ziggy Stardust im Hammersmith Odeon in London, in dieser Nacht ließ er Ziggy ‚sterben‘ und schockierte damit seine Fans. Sein

¹ <http://tralfaz-archives.com/coverart/B/bowie.html>, letzter Zugriff am 24.08.2020.

² Vgl. <http://tralfaz-archives.com/coverart/B/bowie.html>, letzter Zugriff am 24.08.2020.

Coveralbum ‚Pin Ups‘ folgte bald darauf, ebenfalls eine Nummer 1. 1974 veröffentlichte er das futuristische Album ‚Diamond Dogs‘, angelehnt an George Orwells ‚1984‘, und zog in die USA; dort begann er eine dramaturgisch aufwendige Tour. 1975 war Bowie schließlich kokainabhängig und, von seinem Manager ausgenutzt, fast bankrott. Sein neues Album ‚Young Americans‘ wurde ein großer Erfolg, und er begann seine Karriere als Schauspieler in u.a. ‚The Man Who Fell To Earth‘ (vgl. Sandford 2003, 416).

Anfang 1976 veröffentlichte Bowie sein erfolgreiches Album ‚Station to Station‘ (vgl. Sandford 2003, 415). Hierzu erschuf Bowie sein neues Alter Ego, den ‚Thin White Duke‘ (vgl. Spitz 2010, 13). Es folgte eine Welttournee, daraufhin zog er mit Iggy Pop nach Berlin – seine berühmte ‚Berlin Trilogie‘ folgte: die Alben ‚Low‘, ‚Heroes‘ und ‚Lodger‘ (vgl. Sandford 2003, 416f.). Ebenfalls in den 1970ern war Bowie als Produzent von Iggy Pop und Lou Reed tätig, zwei Musiker, die vor allem Anfang der 70er Jahre große Faszination und Einfluss auf ihn ausgeübt hatten (vgl. Kelleter 2016, 22f.).

Die 1980er begannen für David Bowie erfolgreich – sein Album ‚Scary Monsters ... and Super Creeps‘ führte die Charts an, auch in Werbungen sowie im Theater trat er auf. So spielte er am Broadway die Hauptrolle in ‚The Elephant Man‘, dort konnte er seine Fähigkeiten der Pantomime unter Beweis stellen. Ebenfalls 1980 ließen sich Bowie und Barnett scheiden, das Sorgerecht für ihren gemeinsamen Sohn wurde Bowie zugesprochen. Eines seiner kommerziellsten Alben, ‚Let’s Dance‘, erschien 1983; es war ein großer Verkaufsschlager und internationaler Hit, inklusive der darauffolgenden Tour (vgl. Sandford 2003, 417). Im Januar 1985 beging sein Halbbruder Terry Burns im Alter von 47 Jahren Selbstmord – er war schizophren (vgl. Sandford 2003, 418). Durch die Familie von Bowies Mutter zogen sich Geisteskrankheiten, dies beschäftigte und sorgte Bowie sein Leben lang – „Er sprach oft von seiner ererbten ‚Verrücktheit‘, und unter diesem Aspekt beurteilte er auch seine gesamte Karriere.“ (Sandford 2003, 25f.). Auch beeinflusste Terrys Krankheit Bowies Schaffen, so u.a. den Song ‚All the Madmen‘, welcher 1970 auf ‚The Man Who Sold The World‘ erschien (vgl. Dogget 2012 [2011], 88f.), so wie auch den späteren Song ‚Jump They Say‘ aus 1993, in dem sich Bowie mit Terrys Suizid auseinandersetzte.³

1988 gründete Bowie die Band ‚Tin Machine‘ in der er nicht als Frontman auftreten wollte, die Band sollte als demokratisch und gemeinschaftlich gelten (vgl. Sandford 2003, 311). In dieser Formation erschienen die Alben ‚Tin Machine‘ und ‚Tin Machine II‘. In den 1990ern folgen weitere große Tourneen, die Hochzeit mit dem Model Iman Abdulmajid, weitere Alben sowie

³ Vgl. <https://www.bowiebible.com/songs/jump-they-say/>, letzter Zugriff am 23.10.2020.

Filmrollen (vgl. Kelleter 2016, 70f.). So spielte Bowie u.a. sein früheres Idol Andy Warhol im Film ‚Basquiat‘ (vgl. Kelleter 2016, 70). Anfang der 2000er folgten zahlreiche Konzerte sowie drei weitere Alben (vgl. Sandford 2003, 421f.). 2004 erlitt Bowie bei einer Tour einen Herzinfarkt und zog sich daraufhin, bis auf vereinzelte Serien- oder Filmauftritte, wie z.B. in ‚The Prestige‘, aus dem öffentlichen Leben zurück.

Bis 2013 hörte man nichts mehr von ihm – an seinem Geburtstag gab er schließlich überraschend bekannt, im März das Album ‚The Next Day‘ zu veröffentlichen, samt neuen Musikvideos. 2015 wurde bekannt, dass er an dem Musical ‚Lazarus‘, welches als Fortsetzung des Films ‚The Man Who Fell To Earth‘ gilt, gearbeitet hatte, welches auf dem Broadway und international gespielt wurde. 2016, an Bowies 69. Geburtstag, erschien sein letztes Album ‚Blackstar‘. Zwei Tage später verstarb er, erst daraufhin wurde bekannt, dass er schon längere Zeit an Krebs erkrankt war. Auch wenn er zu der Zeit noch nichts von seiner späteren Krankheit ahnen konnte, sagte Bowie schon in einem Interview 1976 voraus: „I’ve now decided that my death should be very precious. I really want to use it. I’d like my death to be as interesting as my life has been and will be“ (Crowe, 2016). So wurde durch sein Abschiedsalbum auch sein Tod performativ eingesetzt und zu einem theatralischen Abschluss seiner turbulenten und stets steigenden Karriere (vgl. Kelleter 2016, 70f.).

3.2. Glam Rock

Glam Rock, in England auch „glitter rock“, in Amerika „fag rock“ oder auch „drag rock“ genannt (vgl. Dogget 2012 [2011], 154) als Subgenre von Rockmusik, entstand im England der frühen 1970er Jahre. Nicht nur die Bezeichnungen für die Musikrichtung variierten im englischen Sprachraum, Glam/Glitter Rock wurde zudem in Amerika nie so gut aufgenommen wie in England, da die Musikindustrie in Amerika viel konservativer war und Radiosender viele der Songs nicht spielen wollten:

Sexual ambiguity was more acceptable in England, where there’s always been this camp tradition. In America it was all horrifying, deep-seated righteousness and biblical homophobia. It was an atrocious sensibility that’s rampant in America to this day, and people rebelled against it. But there was no way to break through on musical merit once you put on lipstick. (Hoskyns 2011 [1998], 80)

Die Musikrichtung könnte als eine Gegenreaktion auf den vorherrschenden „Progressive Rock“ der vorhergehenden Generation beschrieben werden (vgl. Hoskyns 2011 [1998], 10). Der als ‚Hymne‘ des Glam Rock geltende Song ‚All the Young Dudes‘ von David Bowie veranschaulicht dies mit folgender Textzeile: „And my brother’s back at home with his Beatles and his Stones/We never got it off on that revolution stuff“ (Hoskyns 2011 [1998], 10). Die

Beatles und Rolling Stones stehen hier sinnbildlich für die Musik*innen der 1960er Jahre, von denen sich die der 1970er lösen wollten, weg von den politischen Revolutionsgedanken hin zu einer individuellen Art der Revolution, bei der nun Glam Rock eine wichtige Rolle spielte. Dadurch, dass sich Musiker*innen dieses Genres z.B. bei öffentlichen Auftritten nicht an normative Vorstellungen von Gender und Sexualität hielten, fand Glam vor allem bei jungen Leuten starken Zuspruch, die sich z.B. ihrer eigenen sexuellen Identität nicht sicher waren (vgl. Auslander 2006a, 228), oder auf der Suche nach einer Umgebung waren, in der sie ihre nicht-binäre sexuelle Identität zelebrieren konnte. Auch der Umstand, dass die vorigen Genres, wie Progressive und Psychedelic Rock, das Publikum als Kollektiv ansprachen, dessen Aktionen die globale Politik verändern könnten, Glam Rock das Publikum aber als Individuen adressierte, welche ‚nur‘ die Macht hätten, sich selbst zu ändern, erklärt den großen Erfolg des Genres bei der jüngeren Generation, die auf der Suche nach sich selbst und auf der Suche nach Vorbildern waren (vgl. Auslander 2006a, 7).

Hierbei spielt die Ästhetik des Glam Rock eine wichtige Rolle – sie war theatralisch, übertrieben, und nahm sich selbst nicht zu ernst: „It said: ‘Flaunt it if you’ve got it, and if you haven’t got it fake it—make it up with make-up, cover your face with stardust, reinvent yourself as a Martian androgyne.’” (Hoskyns 2011 [1998], 11). Als Inspiration oder sogar Beginn des Glam Rock können auch Elvis Presley, seine goldenen Anzüge und geschminkten Augen, oder auch Little Richard gelten, der als „campest of all rock’s founding fathers“ bezeichnet wurde (vgl. Hoskyns 2011 [1998], 16). Dieser Rückbezug auf den Rock der 1950er Jahre definiert Glam Rock als Genre maßgeblich. Auf der Suche nach den richtigen Vorbildern und einer Abwendung der Musik und dem Style der 1960er Jahre, kehrten sie zurück zur pompösen Theatralik und Rock-Performances der 50er, definiert durch Make-up und auffallende Kleidung und bedienten sich existierender Musik, Musikstile und auch bestimmter Arten zu singen, die in den 1950er Jahren populär gewesen waren. Ebenso waren sie sich des Konstruktionscharakters der Persönlichkeit bewusst, was zu der Erschaffung eigener Bühnen-Personae führte (vgl. Auslander 2006a, 68). Auch die Rolling Stones, die in ihrem Werbefilm für ihren Song ‚Have You Seen Your Mother, Baby, Standing in the Shadow‘ Frauenkleider trugen, liebäugelten schon in den 1960ern mit Camp (siehe Kap. 4.3.1). Ihr Zugang war freilich ein anderer: „they were merely ridiculing female stereotypes—they nonetheless created a climate in which boys could flirt with homosexuality as a mode, a pose” (Hoskyns 2011 [1998], 17).

Glam Rock rebellierte gegen die normativen Vorstellungen, wie ein Mann in den 1970ern auszusehen hatte (hierbei ist auch Suzie Quatro zu erwähnen, die sich von weiblichen Normen abwendete). Diese Rebellion kann, trotz der unpolitischen Auffassung von Glam Rock (v.a. verglichen mit politisch engagierten Künstler*innen der 1960er wie z.B. Bob Dylan oder Joan Baez) als zumindest radikaler Akt angesehen werden, der als Impuls für tiefgreifende Aspekte der westlichen Gesellschaft diente (vgl. Bradley, Page 2017, 589). So war Cross-Dressing ein wichtiger Aspekt der Ästhetik des Glam Rock, aber auch Make-up ist in diesem Kontext wichtig zu erwähnen:

The use of makeup in glam rock illustrates clearly how glam posited sexual identity as constructed. The centrality of makeup to glam is indicated by Lou Reed's having devoted an entire song to the subject, the appropriately titled "Make Up," on his *Transformer* album. (Auslander 2006a, 61)

So war u.a. Marc Bolan von T. Rex, Freund und Rivale von Bowie und einer der Vorreiter des Glam Rock, der erste Musiker, der mit Glitzer-Make-Up auf seinem Gesicht bei *Top of the Pops* auftrat – „'Glitter rock was about decadence—platform shoes and boys in eye make-up, David Bowie and androgyny,' wrote Legs McNeil in *Please Kill Me!*“ (Hoskyns 2011 [1998], 102). Wichtig zu erwähnen ist hierbei, dass dies die Idee von Bolans Pressesprecherin Chelita Secunda war (vgl. Hoskyns 2011 [1998], 24). Ebenso wie Bolan hier Unterstützung erhielt, war für Bowie seine damalige Ehefrau, Angela Barnett eine Hilfe für seinen Erfolg im Glam Rock. So ermutigte sie ihn u.a. zum Tragen von Make-up und ausgefallenen Outfits und war ein wichtiger Part in der Mitgestaltung seiner Karriere. Doch schon vor seinem Beginn im Glam Rock und seinen theatralischen Auftritten und exzentrischen Outfits, „[he] consistently flirted with spangled apparel and cross-dressing, to the extent of actually wearing a dress on the cover of 1970's *The Man Who Sold the World*.“ (Hoskyns 2011 [1998], 27). Auch Bolan begann zu dieser Zeit Frauenkleider zu tragen, er und Bowie experimentierten Anfang der 1970er mit neuen, aufsehenerregenden Looks (vgl. Auslander 2006b, 71). Bowie ging mit seinem Outing aber noch einen Schritt weiter. Auch die Erschaffung eines Alter Egos war ein weiterer wichtiger Aspekt in den Beiträgen Bowies zum Glam Rock. Die Idee, ein Superstar-Alter-Ego zu erschaffen, war eine Strategie der Selbsterfindung, die die Natur des Ruhms, der Berühmtheit, gleichzeitig parodierte und überspitzte (vgl. Hoskyns 2011 [1998], 38). Auch das Prinzip der Authentizität der „counterculture“⁴ wurde im Glam Rock herausgefordert. Die Ideologie der Authentizität wurde umgekehrt und stattdessen „style“ und „pose“, also

⁴ Als „counterculture“ wird die Untergrund-Szene bezeichnet, die sich in den 1960er Jahren bildete, junge Leute die Anti-Establishment, Anti-Krieg aber Pro-Rock 'n' Roll und Pro-Frieden eingestellt waren, sogenannte „Hippies“ (vgl. Miles 2011).

ausgefallene Arten sich zu kleiden sowie theatralische und übertriebene Arten sich zu präsentieren – zu posieren – hervorgehoben:

The ideology of authenticity with which both the international underground and psychedelic rock were imbued insisted that the musician's performance persona and true self be presented and perceived as identical – it had to be possible to see the musician's songs and performances as authentic manifestations of his or her individuality. (Auslander 2006b, 72)

Genau dagegen stellte sich der Glam Rock und akzentuierte die Konstruiertheit der dargestellten Identitäten, ein Auftritt – eine Performance – bestand nicht nur aus dem musikalischen Aspekt, sondern aus einem Zusammenspiel aus Musik, Kostümen, Make-up, Theatralität, etc. Hierzu passt Ziggy Stardust – “Bowie understood his iconic glam performance persona, the bisexual space alien Ziggy Stardust, in specifically *theatrical* terms.” (Auslander 2006b, 72f.). Es ging darum, einen neuen Charakter anzunehmen, ein Alter Ego (vgl. Lenig 2010, 65). Eine Inspiration hierfür war vor allem Andy Warhol, der ebenfalls eine Persönlichkeit für die Öffentlichkeit erschuf, die gegenteilig zu seinem wahren Wesen war – „Glams learned from Warhol that they could become anything, and the characters they played were the types of strange personas that Warhol himself had manufactured.“ (Lenig 2010, 4). Auslander meint, dass Glam Rock vor allem als Ziel hatte, Identität als etwas völlig Formbares und offen für radikale Neudefinitionen zu positionieren und mehrdeutige Sexualität und Gender hierfür als Mittel nutzten (vgl. Auslander 2006b, 71).

Davon ausgehend ist auch Androgynie ein wichtiges Stichwort für den Glam Rock. Androgynie stand in der damaligen Zeit allerdings eher männlichen Künstlern als Repräsentationsmöglichkeit zur Verfügung - bis auf Ausnahmen, wie z.B. Suzie Quatro, die dafür eher burschikos auftrat. Monika Bloss betont, dass solche ‚Experimente‘ für männliche Künstler ohne Folgen für ihren Sozialstatus blieben und sich sogar eher popularitätsfördernd auswirkten – auch wenn sie sich von der Norm abwandten (vgl. Bloss 1998, 196). Vor allem heterosexuelle Künstler konnten sich daher außerhalb dieser normativen Männlichkeit recht frei bewegen, da sie von innen gesichert waren. Dies bedeutet, dass sie nicht zu ‚verbergen‘ hatten, wie z.B. homosexuelle Männer, dies gab ihnen einen gewissen Spielraum innerhalb dessen sie Grenzen austesten konnten, ohne mit Folgen rechnen zu müssen (vgl. Jarman-Ivens 2007, 208). Androgynie galt also vor allem zu Zeiten des Glam Rock als eine der Wahlmöglichkeiten für Imagebildung und Geschlechterrepräsentation – für männliche Vertreter zumindest (vgl. Bloss 1998, 196).

Bei Androgynie handelt sich es um eine Erscheinung, die historisch und kulturell mit stereotypen Vorstellungen von Weiblichkeit und Männlichkeit verbunden ist. Bloss hebt hierbei eine Widersprüchlichkeit an der Androgynie hervor, die darin begründet liegt:

„daß nur in Bezug auf vermeintlich stabile, >natürliche< Werte das Divergierende abzuleiten ist. Insofern erinnern die Beschreibungen androgyner Merkmale beständig an das >Normale<, das selbst über seine abweichenden Formen gefestigt wird. (Bloss 1998, 199)

In Bezug auf die androgynen Figuren des Pop und Rock kann so die diskursive Konstituierung von Geschlecht beobachtet werden. Androgyne Attribute sind vor allem visueller Natur, wie z.B. Kleidung, Make-up etc. – diese Merkmale bilden einen der auffälligsten Widersprüche zu den normativen Geschlechtererwartungen⁵ (vgl. Bloss 1998, 199).

Durch diesen lockeren Umgang mit normativen Geschlechtervorstellungen brachen die Vertreter*innen des Glam Rock mit dem Prinzip der Authentizität, den „scheinbaren Fixpunkt geschlechtlich artikulierter (maskuliner) Sicherheit“ (vgl. Bloss 1998, 194) und öffneten somit den Raum für einen freieren Umgang mit Sexualität, dem Wechsel von Persönlichkeiten etc. Auch die Neuerfindung der eigenen Persönlichkeit und Außenwirkung war mit Bowie als Vorbild eine Einladung für sich verloren fühlende Teenager seit den 1970er Jahren – „to strike a pose, to revolt into style.“ (Hoskyns 2011 [1998], 41). In Frage gestellt wurden im Glam Rock Authentizität, Sexualität und Normativität, es kam zu einem Verwischen der Linien zwischen „straight and queers, inviting boys and girls to experiment with images and roles in a genderless utopia of eyeliner and five-inch platform boots.“ (Hoskyns 2011 [1998], 11f.)

Eine der zentralen Innovationen von Glam Rock bestand somit in der Eröffnung eines Raumes, in dem mit verschiedenen Modellen von u.a. Männlichkeit experimentiert werden und gegen soziale Normen verstoßen werden konnte und in dem alternative Realitäten umgesetzt und ausgetestet wurden (vgl. Auslander 2006a, 229). Wichtig zu erwähnen ist, dass es sich hier nicht um einen völligen utopischen Raum, frei von jeglichen Urteilen handelte. Denn obwohl Glam Rock einen Raum für Experimente und das Ausleben eigener Vorlieben bot, waren die Fans und Performer*innen keineswegs von deren Folgen in der „realen“ Welt geschützt – so wurde z.B. Bowie bei einem USA-Aufenthalt in Texas 1971 körperliche Gewalt angedroht, da er in einem Kleid unterwegs war (vgl. Auslander 2006a, 230).

⁵ Wenn auch zur Zeit des Glam Rock eher männliche Vertreter dieses Genres Androgynie für sich nutzten, sei hier als Musikerin der 80er Jahre Annie Lennox erwähnt.

Doch nicht nur kulturell, sondern auch musikalisch ebnete Glam Rock den Weg für weitere Genres und deren Umgang mit von der Norm abweichendem Verhalten und Aussehen, wie z.B. Punk Rock, Alternative Rock etc.:

Even in the brave new world of alternative rock, however, androgyny and transvestism reappeared: Kurt Cobain and Evan Dando wore dresses, and Jane's Addiction were a walking jumble sale of crossdressed fashions, like Boy George in a tumble dryer with the Red Hot Chili Peppers. Even U2, striving to change their image as earnest purveyors of epic rock, glammed themselves up in kinky old Berlin and recorded the playful *Achtung Baby* (1991). When the band went on the Zooropa tour, Bono was wearing make-up and an Elvisstyle gold-lamé jacket. (Hoskyns 2011 [1998], 120)

Um mit einem weiteren Zitat von Hoskyns abzuschließen und das Vermächtnis des Glam Rocks zusammenzufassen: „Through glam a generation of sexual misfits was able to accept itself and make its voice heard in the decades to come.“ (Hoskyns 2011 [1998], 13).

3.3. Cross-Dressing und Kabuki Theater

Cross-Dressing bezeichnet das Tragen von Kleidung, die üblicherweise nicht mit dem Geschlecht der sie tragenden Person assoziiert wird. Da die Kleidungsnormen für Frauen jedoch inzwischen lockerer sind als die für Männer, spricht man nicht von Cross-Dressing wenn z.B. eine Frau einen Hosenanzug trägt, jedoch eher wenn z.B. ein Mann ein Kleid trägt, sich also Kleidung bedient, die in der jeweiligen Zeit und Gesellschaft nicht mit der dem Geschlecht zugeschriebenen übereinstimmt. Dies demonstriert, dass die Grenzen, die durch geschlechtsspezifische Kleidung hervorgehoben werden, selten ohne Absicht oder leichtfertig überschritten werden (vgl. Suthrell 2004, 5). Charlotte Suthrell, die sich in ihrem 2004 erschienenen Buch *Unzipping Gender, Sex, Cross-Dressing and Culture* mit dem Thema auseinandersetzt, identifiziert drei Elemente:

[...] first, that of clothing as a material culture, as an artefact which can be subject to categorisation; second, that of issues of sex, gender and sexuality as expressed by clothing and attitudes towards them; and third, how it is possible through a cross-cultural perspective to demonstrate the way in which these issues are influenced by prevailing attitudes beliefs and cultural ideologies. (Suthrell 2004, 5)

Das Tragen von Gewand, das dem ‚anderen‘ Geschlecht zugeschrieben wird, wird als eine Art Teilnahme am Leben dieser ‚Anderen‘ beschrieben, Kleidung fungiert hier als wichtiger Marker und Anhaltspunkt. Auch spricht Suthrell davon, dass Cross-Dressing nicht unbedingt voraussetzt, sich in Gewand des ‚andern‘ Geschlechts zu kleiden, sondern auch durch Tragen des dem ‚eigenen‘ Geschlechts zugeschriebene Kleidung, eine andere Identität gegründet werden kann (vgl. Suthrell 2004, 8), auch wenn ich dies eher dem Gender-Bending zuschreiben würde, dieses Konzept wird am Ende des Kapitels noch erläutert. Über Kleidung und den Akt

des Kleidens schreibt sie, dass wir Gewand nutzen, um uns nach außen hin so zu projizieren wie wir wahrgenommen werden wollen und Gewand generell eines der Artefakte ist, dass in nächster physischer Nähe zu uns ist und daher am engsten mit dem Körper verbunden (vgl. Suthrell 2004, 14f.).

Um überhaupt von „Cross“-dressing sprechen zu können, muss es eine geschlechterspezifische Norm geben, an der man sich orientiert, um diese Linie auch übertreten zu können. Hier erwähnt Suthrell Bordieus Konzept des Habitus, welches im Zusammenhang mit dem Tragen bestimmter Kleidungsstücke als ein Mittel zur Erschaffung einer eigenen sozialen Welt Bedeutung hat. Unsere Entscheidungen bezüglich Kleidung sind selbst eine kulturelle Konstruktion, die ihre Wurzeln in der Art und Weise hat, in der unsere persönlichen Entscheidungen selbst Teil der sozialen Welt sind (vgl. Suthrell 2004, 16). Weiters definiert Suthrell Cross-Dressing als das absichtliche und bewusste Tragen von Kleidung, die in unserer Gesellschaft als die Domäne des „anderen“ Geschlechts wahrgenommen wird, um wissentlich ein Bild von sich selbst als einer Person des anderen Geschlechts zu definieren. In diesem binären Rahmen von Geschlecht und den damit verbundenen kulturellen, geschlechtsspezifischen Erwartungen wird durch das Konzept des Cross-Dressings die Welt der Kleidung als Metapher eröffnet – durch Kleidung können wir vorübergehend oder auch dauerhaft mit unserer Identität und unserem Selbstbild, unserer Außenwirkung spielen. So merkt Suthrell auch an, dass es für Frauen vermutlich wenig überraschend ist, dass Männer mit Frauenkleidern ‚spielen‘ möchten, da es hier eine größere Bandbreite bezüglich Farbe, Stil etc. gibt als bei dem klassischen Gewand für Männer (vgl. Suthrell 2004, 17), wobei hier nicht zu vergessen ist, dass das Tragen von Frauenkleidern für Männer eine viel gewichtigere Grenzüberschreitung darstellt, als umgekehrt. Dadurch wird das Verständnis von der sozialen Konstruktion des Körpers wieder in den Vordergrund gestellt, vor allem in Verbindung mit der Außenwirkung und dem Zugehörigkeitszeichen von Kleidung (vgl. Suthrell 2004, 136).

Ein weiterer Begriff in diesem Kontext ist „Gender-Bending“, dies bedeutet nicht unbedingt Cross-Dressing mit dem Ziel dahinter, dezidiert eine Person des „anderen“ Geschlechts darzustellen, sondern generell das Austesten und Auflehnen gegen die kulturellen und sozialen Regeln und Stereotype. So gesehen kann Gender-Bending als eine Art Performance bezeichnet werden (vgl. Whittle 1996, 209). Gender-Bending selbst hat somit nicht unbedingt zum Ziel, die Außenwelt von der Authentizität des darzustellenden Geschlechts zu überzeugen, sondern soll Mehrdeutigkeit suggerieren. Auch für Glam Rock spielt Gender-Bending eine Rolle:

Giving popular expression to this changing picture of gender expression was the extension of gender-bending into rock music, particularly the growth of glitter rock, in which the stars took on

glitter costumes and used campy pastiches of popular culture for radical effects. (Bullough 1993, 246)

Ähnliche Praktiken lassen sich im Kabuki-Theater ausmachen, welches Einfluss auf Bowie und sein Spiel mit stereotypen Geschlechterrollen ausübte. Kabuki ist eine traditionelle Kunstform des japanischen Theaters des 17. Jahrhunderts, bestehend aus Gesang, Pantomime und Tanz. Zurückzuführen ist Kabuki auf Izumo no Okuni⁶ (vgl. Mezur 2005, 1), welche Erotik, Religion, traditionelle Frauen- und Männerkleidung, Gesang und Tanz mischte (vgl. Goddard 2013, 23f.). Sie gründete ihre eigene weibliche Tanzgruppe, vom Publikum „onna kabuki“ genannt, übersetzt mit „die Seltsamkeit der Frauen“, abgekürzt „kabuki“ (vgl. Goddard 2013, 24). In der frühesten Form des Theaters konnte Kabuki eher als eine Art Cabaret bezeichnet werden – weibliche Sängerinnen, Tänzerinnen und auch Sexarbeiterinnen, die Geisha-Burleske mit schamanistischen Ritualen kombinierten und exotische und sinnliche Pelze und Stoffe trugen. Die sexuelle Konnotation führte zu Unruhen, sodass Kabuki 1629 als „nationale Störung“ verboten wurde – zumindest das Theater der Frauen (vgl. Goddard 2013, 24). Es führte dazu, dass Kabuki zu einer rein männlichen Domäne wurde, in der, jugendliche „gender-benders“ ausgebildet wurden weibliche Rollen zu spielen (vgl. Mezur 2005, 1). Die sexuelle Spannung in deren Aufführungen führte aber zu noch größeren Unruhen –

Bisexuality was rife in feudal Japanese society, even among the samurai who visited kabuki-theatres disguised as peasants where they'd end up brawling over their favourite boy's favours; whole theatres were destroyed by list-induced rampages between warring fans. (Goddard 2013, 24)

Am Ende des 17. Jahrhunderts war die Theaterform noch immer in den Händen von Männern. Diese kultivierten eine neue Welle weiblicher Imitatoren, die „onnagata“, die männlichen Imitatoren wurden tachiyaku genannt (vgl. Mezur 2005, 1). Diesmal handelte es sich dabei um erwachsene Darsteller, die jugendlichen wurden 1652 verboten (vgl. Mezur 2005, 4). Diese Darsteller waren berufliche ‚Cross-Dresser‘, die auf der Bühne, aber auch abseits davon als Frauen lebten. So gewann Kabuki auch weibliche Bewunderer, die z.B. ihre Mode kopierten - “women dressing after men dressing as women.” (Goddard 2013, 25). Onnagata kreierten somit ihre eigene Weiblichkeit mit ihren männlichen Körpern, insofern wurde die weibliche Geschlechterrolle in Kabuki nie in der Nachahmung von Cis-Frauen gespielt, sondern baute auf der Körperästhetik von jungen Männern auf, die weiblichen Elemente wurden durch Kostüme, Perücken, Make-up, Gesten etc. hergestellt. In diesem Zusammenhang spielt das Konzept von

⁶ Eine japanische Tänzerin aus dem 17. Jahrhundert (vgl. <https://www.britannica.com/biography/Okuni>, letzter Zugriff am 18.11.2020).

Performativität welches im folgenden Kapitel noch ausführlicher behandelt wird, eine wichtige Rolle.

4. Theoretischer Hintergrund

Wichtige theoretischen Zugänge für die vorliegende Arbeit sind die Queer Theory (Jagose 1996, Spargo 1999, Woltersdorff 2003, Hoogland 2007), Performativität (Bublitz 2002, Butler 1993, Hempfer 2011, Jagger 2008, König 2011, Volbers 2011) und das Konzept von Un/Doing Gender (West und Zimmerman 1987, Kotthoff 2003, Butler 2004, Deutsch 2007). Mein Verständnis von Gender (als Performance) ist in den genannten Theorien eingebettet. Gender ist als Prozess zu sehen und somit als performativ – „not because it is something that the subject deliberately and playfully assumes, but because, through reiteration, it consolidates the subject. In this respect, performativity is the precondition of the subject.” (Jagose 1996, 86). Wie es Holzleithner treffend auf den Punkt gebracht hat: „Geschlecht ‚existiert‘ nicht einfach, sondern ist ein Prozess vielfältiger individueller Identifikationen in Auseinandersetzung mit der eigenen Körperlichkeit.“ (Holzleithner 2015, 5). Im Kontext stereotyper Geschlechterdarstellungen evoziert „Doing Gender“, wie Deutsch meint, entsprechend konformes Verhalten, während „Undoing Gender“ an Widerstand denken lässt (vgl. Deutsch 2007, 122).

4.1. Queer Theory

4.1.1. Was ist „queer“?

Für das Wort „queer“, teilweise verwendet als ein „umbrella term for a coalition of culturally marginal sexual self-identifications“ (Jagose, 1996, 1) gibt es viele Möglichkeiten der Übersetzung. Seit dem 16. Jahrhundert wurde der Begriff „queer“ verwendet, um eine Person mit einem als ungewöhnlich angesehenen Lebensstil oder ausgefallener Verhaltensweise zu beschreiben – als „strange“ oder „unusual“. Im Laufe des 19. Jahrhunderts bekam der Begriff auch eine sexuelle Konnotation und wurde hauptsächlich in einem abwertenden Sinn verwendet, da er Menschen beschrieb, die in ihrer Sexualität oder ihrer Geschlechteridentität von der Norm abwichen. Schließlich, im Laufe des 20. Jahrhunderts, blieb „queer“ ein Begriff mit hauptsächlich negativen und beleidigenden Konnotationen (vgl. Hoogland 2009, 101). Die Selbstbezeichnung wurde also bewusst gewählt. Dass sich die dadurch angesprochenen Personen, die in Bezug auf sexuelle/gender Positionen von der Norm abweichen, selbst so nannten, hatte einen provokanten Unterton „und es nahm der Verletzung die Schärfe und kehrte

den Spieß um in die Richtung, aus der er kam.“ (Woltersdorff 2003, 915). Denn, wie auch Holzeithner an dieser Stelle bemerkt:

Sich selbst als *queer* zu bezeichnen bedeutete, die Last vergangener und gegenwärtiger Verletzungen anzunehmen und durch sie durch zu einem Selbstverständnis zu kommen, das sich gegen die herrschenden Verhältnisse richtete [...]. (Holzeithner 2000, 14)

Ausgehend von diesem Hintergrund kann „queer“ beschrieben werden als ein „term of pride claimed by sexual ‘deviants’ themselves, a term of alternative self-identification“ [...] (Hoogland 2009 [2007], 101).

Die USA der späten 1980er Jahren gelten als der Entstehungszeitpunkt von „queer“ als politischer Bewegung und theoretischem Denkansatz. Zu jener Zeit entstand das „Queer Movement“ aus den Schwulen-, Lesben- & Frauenbewegungen. Diese verfolgten unterschiedliche Politiken verschiedener Ausrichtungen. Als Reaktion auf diese Meinungsverschiedenheiten folgten auch Auseinandersetzungen, „sex wars“ genannt, und es ergab sich die Abspaltung der „queer politics“ (vgl. Woltersdorff 2003, 914). Ziel dieser war es, die „randständigen Positionen der offiziellen Identitätspolitik ins Zentrum zu rücken.“ (Woltersdorff 2003, 915), und Thematiken, die bislang in der Lesben- und Schwulenbewegung zu kurz kamen – Probleme wie u.a. Sexismus und Rassismus – wurden hier inkludiert (vgl. Holzeithner 2000, 15). Es handelte sich um eine „Bündnispolitik“ von unterschiedlichem gesellschaftlichem Außenseiter*innen und wurde daher auch „Regenbogenkoalition“ genannt (vgl. Woltersdorff 2003, 915). Zusammenfassend kann man sagen, dass „queer“ das Ergebnis eines kulturellen und theoretischen Drucks ist, welcher die Debatten über die Fragen der lesbischen und schwulen Identität strukturierte (vgl. Jagose 1996, 76).

In diesem Umfeld der „queer politics“ entstanden schließlich viele weitere Bewegungen, so u.a. die Gruppe „Transsexual Menace“ und das „Intersex Movement“, um sich vom Schlagwort „queer“ loszulösen, welches stark „von Schwulen und Lesben und von der Privilegierung von Belangen der Sexualität gegenüber solchen des Geschlechts geprägt wird.“ (Woltersdorff 2003, 915). Zeitgleich zu den politischen Entwicklungen und in Abgrenzung davon entstand der Sammelbegriff „queer“ im universitären Bereich in den „Gay and Lesbian Studies“. Dieser Begriff stand für einen neuen kritisch-theoretischen Zugang zum Feld nicht-normgerechter Sexualitäten. So war u.a. Teresa de Lauretis eine der ersten Personen, die 1991 den Begriff „queer“ in diesem Zusammenhang in der feministischen Zeitschrift „differences“ verwendete (vgl. Woltersdorff 2003, 916). In einer Sonderausgabe der Zeitschrift, mit dem Titel „Queer Theory: Lesbian and Gay Sexualities“ führte sie „Queer Theory“ als eine neue Repräsentation der bisher unter „Gay and Lesbian Studies“ zusammengefassten Diskurse über Sexualitäten ein

(vgl. Jagose 1996, 116), um den Fokus von Homosexualität als Schlagwort einer Gegensexualität zu Heterosexualität wegzulenken (vgl. Jagose 1996, 127).

4.1.2. Entstehungshintergründe der Queer Theory

Als Entstehungshintergrund der Queer Theory war vor allem der Poststrukturalismus wichtig, der u.a. Ideen von Jacques Lacan, Jacques Derrida und Michel Foucault aufgriff (vgl. Spargo 1999, 40f.). Bei den Ideen des Poststrukturalismus – ausgehend vom Strukturalismus, geht es um die sprachliche Konstruktion kultureller Phänomene und der Beziehung zwischen Signifikant und Signifikat nach Ferdinand de Saussures Zeichenmodell (vgl. Schwanebeck 2013, Absatz 2). Der Poststrukturalismus kann als eine Kritik an der Überheblichkeit und dem Erkenntnisanspruch des Subjekts der Aufklärung begriffen werden; es wird gezweifelt an der Erkenntnisfähigkeit und dem Fortschrittsoptimismus des aufklärerischen Rationalismus, sowie an der Vorstellung eines autonomen und authentischen Subjektes. Diese Kritik am Subjekt wird durch den Poststrukturalismus radikalisiert: Ziel ist es, das Herrschaftsinstrument – also die Sprache – unbrauchbar zu machen. Dieser methodische Nachweis der systematischen Subversion von Herrschaft durch begriffliche Ordnung wird von Derrida „Dekonstruktion“ genannt (vgl. Woltersdorff 2003, 916). Eine daraus entstandene theoretische Position ist der Anti-Essenzialismus. Identität als ein Ordnungsprinzip zu sehen, wird in Frage gestellt, da jeder Versuch, das unveränderliche Wesen einer Identität zu bestimmen, wie eine ideologische Reduzierung der Wirklichkeit erscheint. Somit kritisieren die Ideen des Poststrukturalismus das Konzept der Authentizität, da sie die Möglichkeit negieren, Aussagen über das wahre und tatsächliche Wesen der Dinge treffen zu können (vgl. Woltersdorff 2003, 916).

4.1.3. Judith Butler, Michel Foucault und Queer Theory

Die Kategorie Geschlecht wurde in der Strömung des Poststrukturalismus lange außer Acht gelassen. So begannen feministische Theoretiker*innen Mitte der 1980er Jahre, gegen die Geschlechtsblindheit des Poststrukturalismus zu arbeiten und die Einschreibung der Kategorie Geschlecht in eben diese Theorie zu fordern. Hier wurde u.a. an Michel Foucaults Machtverständnis angeknüpft – „Macht ist für ihn überall, und wir sind alle irgendwie in Macht eingebunden, Täter und Opfer zugleich, wenn auch in je sehr unterschiedlicher Zusammensetzung.“ (Woltersdorff 2003, 917). Foucaults Arbeit in Bezug auf den sozialen Konstruktionscharakter von Sexualität hatte von den 1980ern an einen großen Einfluss auf die Entwicklung der Gay und Lesbian Studies und auf kulturelle Studien von Sexualität (vgl. Spargo 1999, 26). So bedienten sich die Queer Studies der Grunderkenntnis von Foucault, dass

Homosexualität als eine Kategorie der Sexualpathologie entstanden ist, „um gleichgeschlechtliches Begehren auf eine ‚natürliche‘ Identität zu beziehen“ (Folker, Rödel 2015, Absatz 6), wodurch Homosexuelle zu einer „Zielscheibe der Normalisierung“ gemacht wurden (vgl. Folker, Rödel 2015, Absatz 6).

An Foucaults Gedanken knüpfte Anfang der 1990er Jahre die Philosophin Judith Butler an. Beiden war die Auffassung einer konstruierten Wirklichkeit gemeinsam – konstruiert durch diskursive und sprachliche Macht (vgl. Bublitz 2002, 8). Butler begann schließlich mit der Dekonstruktion der Kategorie ‚Frau‘ als Subjekt des Feminismus. In ihrem 1990 erschienenen Buch *Gender Trouble*, eines der bedeutendsten Grundlagenwerke der Queer Theory, wollte sie nachweisen, „dass der Feminismus gegen seine ausdrücklichen Ziele arbeiten würde, wenn er am Subjekt ‚Frau‘ als seiner unhinterfragten Grundlage festhalten würde.“ (Woltersdorff 2003, 917), Butler sagt dazu direkt:

For the most part, feminist theory has assumed that there is some existing identity, understood through the category of women, who not only initiates feminist interests and goals within discourse, but constitutes the subject for whom political representation is pursued. (Butler 2002 [1990/1999],1)

In ihrer auf Basis dieser These ausgearbeiteten Theorie wollte sie die Stabilisierungs- und Destabilisierungsprozesse sexueller und geschlechtlicher Identitätsbildung beschreiben und erklären. Der von Butler stammende Begriff der „heterosexuellen Matrix“ beschreibt die soziale und kulturelle Anordnung, dass sich aus drei, wechselseitig aufeinander bezogenen Dimensionen zusammensetzt: 1. der anatomische Geschlechtskörper – sex, 2. die soziale Geschlechterrolle – gender, 3. das erotische Begehren – desire. (vgl. Woltersdorff 2003, 917).⁷

Den Begriff „heterosexuelle Matrix“ leitet sich Butler von Monique Wittigs „heterosexual contract“ und Adrienne Richs „compulsory heterosexuality“ ab, um ein hegemoniales Modell des Verständnisses von „gender“ zu charakterisieren –

[...] that assumes that for bodies to cohere and make sense there must be a stable sex expressed through a stable gender (masculine expresses male, feminine expresses female) that is oppositionally and hierarchically defined through the compulsory practice of heterosexuality. (Butler 2002 [1990/1999],194)

⁷ Die Differenzierung der Kategorien sex, gender, desire ist nicht auf Butler zurückzuführen, sondern schon in der feministischen Theoriebildung der 1970er und 1980er Jahre entstanden. Dadurch sollte die vermeintliche Einheitlichkeit dieser Triade widerlegt werden und die Biologie nicht mehr als unabwendbares soziales Schicksal begriffen werden (vgl. Woltersdorff 2003, 918).

Auch der anatomische Geschlechtskörper erscheint schließlich dadurch als kulturelles Produkt, das in einem ideologischen System eine bestimmte Funktion ausübt, nicht als etwas rein Natürliches, da die heterosexuelle Matrix die Menschen in zwei voneinander unterscheidende Geschlechter einteilt. Nach diesem Prinzip werden dem Geschlechtskörper eine bestimmte soziale Rolle, Identität und heterosexuelles Begehren zugewiesen – „Geschlecht wird deshalb fast immer sexualisiert und zwar hetero-sexualisiert wahrgenommen.“ (Woltersdorff 2003, 918). Butler sagt hierzu:

The notion that there might be a “truth” of sex [...] is produced precisely through the regulatory practices that generate coherent identities through the matrix of coherent gender norms. The heterosexualization of desire requires and institutes the production of discrete and asymmetrical oppositions between “feminine” and “masculine,” where these are understood as expressive attributes of “male” and “female.” (Butler 2002 [1990/1999], 23)

Diese Form der Organisation nimmt sich selbst als eine natürliche und dadurch dominierende wahr. Innerhalb dieser heterosexuellen Matrix kann Heterosexualität als ein Herrschaftssystem dargestellt werden, „das Körper und ihr Verhältnis zueinander normiert und diese aufgezwungene Ordnung als natürlichen Grundzustand legitimiert.“ (Woltersdorff 2003, 918). Die Kategorie der Frau ist somit in die heterosexuelle Matrix eingebunden und erscheint daher nicht als eine unhintergehbare biologische Gegebenheit, sondern als diskursives Konstrukt (vgl. Woltersdorff 2003, 918). Butler richtet ihre Kritik hiermit auf die Kategorien der Triade selbst, ihr Ziel ist die Dekonstruktion der heterosexuellen Matrix um „einen Blick auf den Geschlechteralltag zu werfen, der Widersprüche, Brüche und Alternativen zu dieser Matrix sichtbar werden lässt.“ (Woltersdorff 2003, 918).

Die Anerkennung der Künstlichkeit der Geschlechterunterscheidungen lässt also Geschlecht als „Variable“ ohne scharfe Grenzen denken und eröffnet so mehrere Möglichkeiten von Geschlecht – allerdings eben begrenzt durch die geschlechtsspezifische Matrix (vgl. Bublitz 2002, 71):

The replication of heterosexual constructs in non-heterosexual frames brings into relief the utterly constructed status of the so-called heterosexual original. Thus, gay is to straight not as copy is to original, but, rather, as copy is to copy. The parodic repetition of “the original,” discussed in the final sections of chapter 3 of this text, reveals the original to be nothing other than a parody of the idea of the natural and the original. (Butler 2002 [1990/1999], 41)

Die drei Kategorien erkennt Butler hierbei als performative Effekte – diese entstehen erst im Prozess der Herstellung. Kurz gesagt: „es gibt kein Geschlecht, außer man tut es.“ (Woltersdorff 2003, 918). Hiervon stammt auch der Begriff des „Doing Gender“ aus der Soziologie.⁸ Die

⁸ Die Konzepte von „Doing/Undoing Gender“ und „Performativität“ werden in den Kapiteln 4.2. und 4.3. noch genauer behandelt.

Kategorie „Geschlecht“ ist somit ein Produkt eines fortlaufenden Konstruktionsprozesses, der auf identische Wiederholungen angewiesen ist. Hierbei ist zu erwähnen, dass auch das „biologische-anatomische Körpergeschlecht“ als normatives Konstrukt bezeichnet werden kann, das Körpergeschlecht in den performativen Charakter des sozialen Geschlechts miteingeschlossen ist (vgl. Bublitz 2002, 71).

Was Butler hier interessiert, sind die möglichen Brüche in der Reproduktion von Geschlecht, die bei einer solch instabilen Struktur unumgänglich sind. Butlers endgültiges Ziel ist die Subversion der gültigen Geschlechternormen, so beschäftigt sie sich in ihren Werken v.a. mit Strategien, die Brüche in dieser Norm möglich machen und somit die Autorität der Norm angreifen können. Hier erwähnt Butler z.B. die Geschlechterparodie, wozu auch Drag⁹ gezählt wird (vgl. Woltersdorff 2003, 919): „Drag is an example that is meant to establish that „reality“ is not as fixed as we generally assume it to be“. (Butler 2002 [1990/1999], xxiiiif.).

Dadurch werden Geschlechternormen sichtbar gemacht und gleichzeitig überwunden (vgl. Holzleithner 2000, 16). Die Norm muss reproduziert werden und ist dabei trotzdem offen für Veränderungen – diese können nur durch Arbeit an der Norm bewirkt werden. Ein Beispiel hierfür wäre, nach Butler, die Geschichte des Begriffes „queer“:

The terms queens, butches, femmes, girls, even the parodic reappropriation of dyke, queer, and fag re deploy and destabilize the categories of sex and the originally derogatory categories for homosexual identity. All of these terms might be understood as symptomatic of “the straight mind,” modes of identifying with the oppressor’s version of the identity of the oppressed. (Butler 2002 [1990/1999],156)

Der Begriff hat also einen performativen Prozess der Resignifizierung durchgemacht, eine Neubestimmung der kulturellen Muster von Sexualität und Geschlecht, die mit der bestehenden Ordnung bricht. Durch die Aneignung politischer Aktivist*innen wurde dem Begriff „queer“ dessen Schimpfwort-Charakter genommen und mit neuen Bedeutungsinhalten gefüllt, die Verletzungsmacht des Begriffes wurde dadurch angegriffen (vgl. Woltersdorff 2003, 919). Dies ist nicht nur ein Ziel Butlers, sondern allgemein eines der Queer Theory – indem normative Gedankenketten in Bezug auf Geschlecht und Sexualität durchbrochen werden, besteht nicht nur die Möglichkeit, alternative theoretische Zugänge zu entwickeln, „but to also open up alternative modes of being, and make them equally available to those who do, and to those who do not, consciously identify as queer.“ (Hoogland 2009 [2007], 103)

⁹ Siehe Kapitel 4.3. für genauere Ausführungen zu Drag.

4.1.4. Kritik an der Queer Theory

Kritik an queeren Theorieansätzen und den damit verbundenen Queer Politics wird u.a. daran geübt, dass sich ‚queer‘ im gesellschaftlichen und politischen Sinn zu nahe am Kommerz bewegen würde, und somit nur noch ein „Distinktionsmerkmal für eine junge konsumorientierte Generation von Schwulen und Lesben, die mit dem moralischen Rigorismus ihrer Vorläufergeneration nichts mehr zu tun haben wollen.“ (Woltersdorff 2003, 921) sein würde. In Kombination mit der – beabsichtigen – Unschärfe des Begriffes „queer“ würde dies zu einer Beliebigkeit der Kategorie beitragen. Ein weiterer Kritikpunkt ist die Überbetonung der Sexualität und die damit einhergehende Vernachlässigung der anderen Achsen der Herrschaft. In Verbindung mit diesem Kritikpunkt kristallisiert sich die Feststellung heraus, dass queer eine kulturalistische und damit eine idealistische Politik betreiben würde, in der es nur um Fragen kultureller Anerkennung, nicht aber um die der Verteilung von gesellschaftlichem Wohlstand gehen würde (vgl. Woltersdorff 2003, 921). Denn was alle „queer theorists“ gemeinsam haben ist ein Fokus auf die Sexualität als eines der Hauptmerkmale der „organizing principles of both society and individual subjectivity [...]“ (Hoogland 2009 [2007], 103)

Auch die politischen Strategien wurden kritisch betrachtet – so u.a. das Konzept der ‚outness“: „Zum einen würde queer dadurch in den Bannstrahl des Medienmarktes stehen, zum anderen könne der Gang in die Öffentlichkeit gerade für illegalisierte Menschen sehr gefährlich sein.“ (Woltersdorff 2003, 921). Ein weiterer Kritikpunkt stellt der Fokus auf Individuen dar, hier wird die Kritik aufgeworfen, dass die Queer Politics zu sehr auf einzelne Personen bezogen sei und somit „nicht in der Lage, Kollektivität zu denken und nachhaltig zu organisieren.“ (Woltersdorff 2003, 921). Dadurch scheint die Illusion geweckt zu werden, dass individuelles Handeln die Geschlechterordnung verändern könnte. Ein weiterer wichtiger Punkt ist das Missverständnis des Konzepts der Performativität des Geschlechts – oft wird dieses so verstanden, als sei Geschlecht frei wählbar. Auf diese Weise würden sexuelle und geschlechtliche Identität verdinglicht. Hier ist zu betonen, dass Geschlecht eine Kategorie gesellschaftlicher Hierarchiebildung ist, welche sich nicht bewusst ablegen oder verändern lässt (vgl. Woltersdorff 2003, 921).

4.2. Doing/Undoing Gender

Um über ‚Doing Gender‘ zu reden, muss zunächst einmal genauer ausgeführt werden, was mit ‚Gender‘ genau gemeint ist. Hierbei beziehe ich mich den Aufsatz *Doing Gender* (1987) von

West und Zimmerman, um die Begrifflichkeiten und Kategorien zum besseren Verständnis zu erläutern. West und Zimmerman unterscheiden drei Kategorien: „sex“, „sex category“ und „gender“. Sex beschreibt hier die Unterscheidung von Personen in Männer und Frauen, die durch die Anwendung sozial vereinbarter, biologischer Kriterien getroffen wird. Sex category bezeichnet die Kategorie, in welche die Personen nun eingeordnet werden. Sie wird erreicht durch die Anwendung der Kriterien, die für die Unterscheidung in *sex* herangezogen worden. Im Alltag jedoch wird diese Kategorisierung festgelegt und aufrechterhalten durch die sozial erforderlichen „identificatory displays“ (West und Zimmerman 1987, 127), die eine Zugehörigkeit zu den Kategorien aufzeigen. Insofern setzt die eigene Geschlechtskategorie das biologische Geschlecht, *sex*, voraus und kann für dieses in vielen Situationen als Stellvertreter stehen „but sex and sex category can vary independently; that is, it is possible to claim membership in a sex category even when the sex criteria are lacking“ (West und Zimmerman 1987, 127).

Gender steht schlussendlich für die Aktivität, das Verhalten, das an den Tag gelegt wird in Bezug auf normative Vorstellungen von Verhalten das für die jeweilige Geschlechtskategorie geeignet scheinen – „Gender activities emerge from and bolster claims to membership in a sex category.“ (West und Zimmerman 1987, 127). Gender kann als ein mächtiges, ideologisches Instrument bezeichnet werden, das die Grenzen und Entscheidungen, die auf der „sex category“ beruhen, hervorbringt, reproduziert und legitimiert (vgl. West und Zimmerman 1987, 147). Es geht somit um die immer aufrechtzuerhaltende, fortlaufende Konstruktion der Zugehörigkeit zur „sex category“, die Herstellung von Identität durch Handlungen. Im Fokus steht das Begreifen der Konstruktion von Geschlecht durch interaktionistische Herstellungsprozesse. „Doing Gender“ involviert komplexe, sozial gesteuerte Wahrnehmungs-, Interaktions- und mikropolitische Aktivitäten, die bestimmte Bestrebungen als Ausdruck männlicher und weiblicher „Naturen“ betrachten (vgl. West und Zimmerman 1987, 126).

Der Soziologe Erving Goffman¹⁰ entwickelte den Begriff des „gender display“, welchen er als eine „sexuierte Sozialordnung“ (vgl. Kotthoff 2003, 126) bezeichnet:

Goffman [...] sees *displays* as highly conventionalized behaviors structured as two-part exchanges of the statement-reply type, in which the presence or absence of symmetry can establish deference or dominance. [...]. (West und Zimmerman, 1987, 129f.)

Nach seiner Sicht ist Gender eine sozial gescriptete Dramatisierung der kulturellen Idealisierung weiblicher und männlicher Naturen, für ein Publikum gespielt, welches in der

¹⁰ Auf Goffman werde ich im Kapitel 5.1. in Bezug auf die Methodik genauer eingehen.

Sprache der Präsentation gut geschult ist (vgl. West und Zimmerman, 1987, 129f.) Goffman beschäftigt sich mit der Inszenierung, dem Arrangement der Geschlechter. Dies bezeichnet er als eine Angelegenheit institutioneller Reflexivität, was bedeutet, dass kulturelles und soziales Geschlecht so institutionalisiert wird, dass es die Merkmale des Männlichen und Weiblichen entwickelt, die (angeblich) die unterschiedliche Institutionalisierung begründen. Diese verschiedenen Inszenierungen von Weiblichkeit und Männlichkeit in verschiedenen Ausdrucksgestalten untersucht Goffman noch genauer (vgl. Kotthoff 2003, 126). In diesen Ausdrucksgestalten wird die Relevanz von Gender gesellschaftlich so inszeniert, dass diese im Endeffekt als unhinterfragte und natürliche Unterscheidungen hingenommen werden und der Konstruktionscharakter in den Hintergrund gelangt (vgl. Kotthoff 2003, 127).

Die Unterschiede zwischen den Geschlechtern (in diesen Texten immer binär gedacht und geschrieben), erreichen somit quasi den Status objektiver Fakten und natürlicher Eigenschaften (vgl. West und Zimmerman 1987, 142), "Once the differences have been constructed, they are used to reinforce the "essentialness" of gender." (West und Zimmerman 1987, 137). Das wiederum führt dazu, dass diese „natürlichen“ Unterschiede sich in allen Lebensbereichen von Männern und Frauen manifestieren, wie z.B. auch im Berufsleben. Frauen verhalten sich wie Frauen, da die Positionen, die sie innehaben ‚weibliches Verhalten‘, wie Zurückhaltung, Sanftheit etc. voraussetzen. Männer hingegen verhalten sich wie Männer, weil die sozialen Positionen, die diese innehaben, Kompetenz, physische Kraft, Autonomie und Führungsqualitäten voraussetzen (vgl. Deutsch 2007, 114). Wenn wir ‚Doing Gender‘ betreiben, erhalten, reproduzieren und legitimieren wir gleichzeitig die institutionellen Arrangements, die auf den „sex categories“ basieren (vgl. West und Zimmerman 1987, 146).

Judith Butler sagt zu dem Begriff ‚doing‘, es sei eine „practice of improvisation within a scene of constraint“ (Butler 2004, 1), die immer im Zusammenhang mit anderen Personen geschieht – „one does not ‚do‘ one’s gender alone. One is always ‚doing‘ with or for another, even if the other is only imaginary.“ (Butler 2004, 1). Wie bereits im Kapitel 4.1.3. ausgeführt, gilt Butlers Interesse den Brüchen der Reproduktion der vermeintlichen Normen – hier wurde z.B. Drag als Beispiel einer Strategie der der Subversion geltenden Geschlechterparodie genannt. Dies könnte schon als ‚Undoing Gender‘ bezeichnet werden.

Um dieses Konzept auszuführen, möchte ich hier auf Francine Deutsch verweisen, die sagt, die Bezeichnung „Doing Gender“ sollte verwendet werden, um soziale Interaktionen zu beschreiben, die Unterschiede zwischen den Geschlechtern reproduzieren, „Undoing Gender“ hingegen für Interaktionen, die diese Unterschiede reduzieren (vgl. Deutsch 2007, 122).

‚Undoing‘ kann als eine Art ‚Neutralisierungsarbeit‘ bezeichnet werden – es bleibt aber eine konstruktive Leistung, ebenso wie das ‚Doing Gender‘ (vgl. Kotthoff 2003, 133). Dass ‚Undoing‘ nicht als etwas Außergewöhnliches wahrgenommen wird, zeigt laut Kotthoff, „dass auch die situative Nicht-Relevanz von Gender unseren Normalitätserwartungen entsprechen kann.“ (Kotthoff 2003, 144). Als ein Beispiel für das ‚Undoing‘ wird z.B. erwähnt, dass Frauen in Rhetorikkursen tiefere Stimmlagen trainieren, hohe Stimmen und bewegte Intonationen von Männern westlicher Kulturen absichtlich gemieden werden (vgl. Kotthoff 2003, 137), so dass Frauen mit ‚männlichen‘ Attributen assoziiert werden und dadurch evtl. eher in Führungspositionen gelangen, als Männer, die nicht im sozialen Status ‚abzusinken‘ und weiblich zu klingen.

4.3. Performativität, Drag und Camp

Bevor das Konzept der Performativität genauer erläutert wird, muss der Begriff von den ähnlich lautenden Ausdrücken Performanz und performance unterschieden werden. So bezeichnet Performativität die Sprechakttheorie, Performanz das Modell der generativen Grammatik und performance das Theatermodell (vgl. Hempfer 2011, 13). Nach Chomsky beschreibt Performanz als Theatermetapher das Sprechen, den konkreten Sprachgebrauch:

Performanz ist für Chomsky die durch kontingente Faktoren wie Aufmerksamkeit, Einschränkungen des Kurzzeitgedächtnisses, körperliche Verfassung, emotionale Involviertheit etc. beeinflusste Aktualisierung des zugrunde liegenden Regelsystems. (König 2011, 51)

Diesem Ansatz zufolge sind nur bestimmte Äußerungen performativ, dafür können aber alle konkreten aktualisierten sprachlichen Äußerungen auf der Performanz-Ebene angesiedelt werden – egal ob sie dem Typus der performativen Äußerungen zugehören oder nicht (vgl. Hempfer 2011, 16f.).

Zurückführen kann man den Begriff der Performativität auf John L. Austin und dessen Sprechakttheorie. Austin zufolge ist Sprechen immer eine Art des Handelns; durch sprachliche Äußerungen im Kontext von gesellschaftlichen Institutionen kann eine neue Wirklichkeit konstituiert werden (vgl. König 2011, 47). Allerdings sind Sprechakte nicht ausschließlich nicht performativ zu verstehen, hier gibt es nach Austin Differenzierungen der Dimensionen der Sprechakte, so unterscheidet er zwischen der Handlung des Etwas-Sagens (lokutionär), der im Sprechen vollzogenen Handlung (illokutionär) und der Effekte, die durch das Sprechen erreicht werden (perlokutionär) (vgl. Schmidt 2013, Absatz 1).

Für Austin ist das Gelingen des sprachlichen Handelns an Bedingungen, wie Riten, Kontexte etc. geknüpft. Jacques Derrida aber sieht die „wirklichkeitskonstituierende Kraft des

Performativ in seiner Iterabilität begründet, womit eine Wiederholung, die sich mit Andersheit verbindet, bezeichnet wird [...]“ (Schmidt 2013, Absatz 2). Der Misserfolg eines Performativs, also der Sprachhandlung, wird zu dessen strukturellen Merkmalen, da sich die Bedeutung einer performativen Äußerung durch keinen Kontext begrenzen lässt.

Judith Butler entwickelte erstmals ein sozial orientiertes Verständnis von Performativität (vgl. Volbers 2011, 144f.). Sie baute die Grundgedanken von Austin und Derrida weiter aus und erweiterte die Bereiche, in denen ihr zufolge sprachliche, und andere symbolische Praktiken, die Wirklichkeit konstituieren. Einerseits auf sprachlicher Ebene, von einzelnen Sprechakten hin zu Diskursen und damit verbundenen Unterscheidungen, andererseits auch auf nicht-sprachliche, symbolische Verhaltenspraktiken bezogen, sowie auf Phänomene der Identitätskonstitution und den damit verbundenen Bezeichnungen und Kategorisierungen (vgl. König 2011, 48f.).

Subjekte werden in unserer Gesellschaft diskursiv-machtvoll konstituiert, sie müssen in ein kulturelles Dasein hineingerufen werden. Im Zusammenhang damit wird häufig folgendes Beispiel genannt: Ein neugeborenes Kind bekommt durch die performative Anrufung der Ärztin/des Arztes ein Geschlecht zugewiesen – diese wird vom Kind und von seiner Umgebung in Zukunft wiederholt und erneuert werden. Dabei handelt auch die Ärztin/der Arzt in diesem Beispiel nicht autonom, da sie/er ebenfalls bereits durch machtvolle Anrufungen subjektiviert wurde. Die Norm der Zweigeschlechtlichkeit ist auf wiederholte Zitierungen angewiesen, um eine produktive und repressive Wirkung entfalten zu können (vgl. Schmidt 2013, Absatz 4). Nach Butler bringt diese „sprachliche Anrufung“ Subjekte hervor und nimmt allmählich Form in körperlichen Stilen an und materialisiert sich im „Habitus [...] des gesellschaftlich konstituierten Subjekts.“ (Schmidt 2013, Absatz 5). Somit ist der körperliche Habitus gleichzeitig ein Effekt von Performativität, aber selbst auch performativ – „insofern er einen Glauben des Subjekts an die gesellschaftliche Wirklichkeit wiederholt setzt und das diskursive Terrain bestätigt.“ (Schmidt 2013, 5).

Geschlecht und Identität sind Butler zufolge also keine naturgegebenen Zustände, sondern Produkte einer Strukturierung durch wiederholte Handlungen („gendered acts“), Ergebnisse kultureller Praktiken – wie schon bei dem Kapitel über ‚Doing Gender‘ angesprochen wurde (vgl. König 2011, 49). So ist Performativität nach Butler kein einzelner Akt, sondern die Wiederholung einer Norm – “and to the extent that it acquires an act-like status in the present, it conceals or dissimulates the convention of which it is a repetition.” (Butler 1998 [1993], 283)

Dadurch, dass das vorherrschende Identitätsmodell als Illusion enttarnt wird, wird es auch als ein Produkt ebendieser Performativität sichtbar (vgl. Jagger 2008, 23).

Butler verortet den Fall des Performativen in den öffentlichen „performances“ dieser Geschlechteridentitäten „in der aktiven Aufführung und Inszenierung des Geschlechts.“ (Volbers 2011, 145) und legt somit den Fokus auf den sozialen Gebrauch des Körpers zur sichtbaren Markierung von Geschlechterzuordnungen. Anders als Austin – der vor allem betont, dass Wörter symbolische Ordnung erzeugen, ist bei Butler der ganze Körper in die performativ-symbolische Praxis miteinbezogen (vgl. Volbers 2011, 145). Hierbei wird der Körper in seiner materiellen Beschaffenheit von Butlers dekonstruktivistischer Position aus aber nicht gelehnt, sondern „in den sozialen Prozess miteinbezogen und zu einem Bestandteil von Geschichte, ohne damit aber aufzuhören, Körper zu sein.“ (Bublitz 2002, 69). Aus diesem Blickwinkel bildet der Geschlechtskörper eine „verkörper(lich)te soziale Realität“ (Bublitz 2002, 69). Die Geschlechterdifferenz sowie die Zuweisung des Körpergeschlechts und des Geschlechtskörpers erscheinen als Effekte sozialer Machtpraktiken, da der Geschlechtskörper durch soziale Praktiken hervorgebracht und in ihnen eingebunden wurde (vgl. Bublitz 2002, 69).

Zusammenfassend kann Performativität als die Macht des Diskurses, durch Wiederholungen Wirkungen zu produzieren, bezeichnet werden. Durch wiederholte Zuschreibungen und performative Handlungen materialisiert sich der Körper als Geschlechtskörper (vgl. Bublitz 2002, 71). Wie schon erwähnt, untersucht Butler hier vor allem die auf Wiederholung beruhende Produktion und Reproduktion von Geschlechteridentitäten (vgl. Volbers 2011, 145). Dies birgt eine subversive Funktion in sich, da der „Wiederholungszwang“ dazu genutzt werden kann, die scheinbare Stabilität und Naturgegebenheit der Geschlechterkategorien performativ aufzulösen (vgl. Volbers 2011, 145). Eine der zentralen Voraussetzungen für Butler ist die Öffentlichkeit performativer Akte, da dadurch die Stilisierung des Körpers und seine ästhetische Präsentation in den Mittelpunkt der ‚performances‘ gestellt werden und der performative Vollzug erst im Medium einer öffentlichen Verständlichkeit wirken kann (vgl. Volbers 2011, 146).

Wie bereits öfter angesprochen wurde, ist Butler besonders an den Möglichkeiten interessiert, wie man die Reproduktion unterbrechen könnte, und erwähnt in diesem Kontext Drag als eine subversive Strategie der Geschlechterparodie. Drag kann definiert werden als das Schlüpfen in eine andere Geschlechterrolle mit Hilfe von Makeup, Kleidung und dem Rückbezug auf stereotype Verhaltensweisen. Stereotype Vorstellungen von Frauen und

Männern sollen übertrieben und überspitzt parodiert werden. Die Idee von Heterosexualität als Parodie und Imitation entwickelt Butler in Bezug auf Esther Newtons anthropologischen Bericht über „drag artists“ aus 1972. In diesem wird die Behauptung aufgestellt, dass Drag keine Imitation oder Kopie eines „wahren“ Geschlechts sein soll, sondern Drag die Struktur der Imitation wiederholt, nach der die Geschlechter vorausgesetzt werden. Butler greift auf Newton zurück, wenn sie sagt, dass die Struktur des Identitätswechsels ein wichtiger Mechanismus in der sozialen Konstruktion von Geschlecht darstellt (vgl. Jagger 2008, 31): „In imitating gender, drag implicitly reveals the imitative structure of gender itself—as well as its contingency“ (Butler 2002 [1990/1999],175).

Als weiteres Konzept im Rahmen von Geschlechterparodie soll auch Camp nicht unerwähnt bleiben. Camp gilt als eine weitere Strategie im Rahmen der „queer parody“, bezieht sich aber nicht, wie Drag, spezifisch auf die Geschlechtskörper und Geschlechterrollen, sondern ist eher als ein ästhetisches Phänomen zu betrachten. Hierbei sei Susan Sontag erwähnt, die sich in ihrem Essay *Notes on Camp* aus dem Jahr 1964 mit diesem Thema beschäftigt. In diesem führt sie 58 Punkte an, mit denen sie Camp beschreibt und erläutert. Hierbei betont sie vor allem die Schwierigkeit ein Empfinden wie Camp zu definieren (vgl. Sontag 1964, 1). Unter anderem beschreibt sie Camp als „a certain mode of aestheticism“ (Sontag 1964, 2), und hebt die Übertriebenheit des Stils hervor wie auch die Gekünsteltheit – „Nothing in nature can be campy [...]“ (Sontag 1964, 3). Camp hat also die Absicht, Hierarchien auf den Kopf zu stellen, das Dekorative zu feiern und sich dem Trivialen, dem Alltäglichen zuzuwenden. Hierbei kommt auch wieder Drag ins Spiel, denn die „klassische Camp-Figur im schwulen Kontext ist die Drag Queen, die auf der Bühne oder auch im richtigen Leben eine Frau imitiert.“ (Bronstering 2003). Neben Drag Queens finden sich aber auch ‚Drag Kings‘, diese ziehen im Gegensatz zu Drag Queens männliche Rollenklischees durch Parodie ins Lächerliche (vgl. Bronstering 2003). Denn Camp konzentriert sich auf die äußeren Erscheinungen der Rollen und impliziert hierdurch, dass v.a. Geschlechterrollen oberflächlich und somit eine Frage des Stils sind (vgl. Babuscio 1999, 123).

Die Konzepte Performativität, Drag und Camp wurden hier genauer behandelt, da sie in der Analyse von Bowies Schaffen miteinzubeziehen sind, da er sich dieser Konzepte bedient und dies den Grundstein für seine subversive Kunst legt. Auf welche Art und Weise wird in den folgenden Kapiteln der Analyse erläutert.

5. Methodik

In dieser Arbeit sollen die Materialien für die Analyse anhand der bereits dargelegten Forschungsliteratur zu David Bowie sowie anhand von Ausarbeitungen bezüglich der stereotypen Darstellungen von Frauen und Männern nach Erving Goffman und Helga Kotthoff genauer betrachtet und analysiert werden. So werde ich mich in Hinblick auf visuelle Medien auf Goffman und Kotthoff stützen, in Hinblick auf David Bowies Umgang mit seiner Sexualität und in Bezug auf Songtexte auf den derzeitigen Forschungsstand über diese Themenkomplexe, welcher mir als Analyse- und Interpretationsgrundlage dienen soll.

5.1. Erving Goffman und Helga Kotthoff

Goffman arbeitete in seinem Buch *Gender Advertisements* aus 1976 ausgehend von Werbebildern stereotype Darstellungen von Männern und Frauen heraus, in der Einleitung zu dem Werk sagt Vivian Gornick hierzu: „Advertisements depict for us not necessarily how we actually behave as men and woman but how we *think* men and woman behave“ (Gornick 1987 [1976], vii). Ausgehend von diesen Werbebildern betrachtet Goffman spezifische und konventionell männliche oder weibliche gesehene Posen, Gesten, Gesichtsausdrücke etc. in Hinblick auf deren Konstruktion von vermeintlich natürlichen Geschlechterunterschieden.

Diese Ausführungen sollen die Grundlage meiner Analyse bilden und auf David Bowies Genderperformances in Hinblick auf seine Selbstdarstellungen in Fotos und Videos angewandt werden. Auch Helga Kotthoff arbeitete in ihrem Aufsatz *Was heißt eigentlich doing gender?* aus 2003 – immer wieder Bezug nehmend auf Goffman – Aspekte heraus, die sich mit der Performativität von ‚Doing Gender‘ befassen. Im Folgenden sollen diese Ansätze aufgelistet und vorgestellt werden, um die Analysegrundlage übersichtlich darzustellen. So bietet Vivian Gornick in der Einleitung zu Goffmans Werk schon eine Zusammenfassung, in der die wichtigsten Ansätze Goffmans dargelegt wurden:

- 1) Frauen werden grundsätzlich kleiner als Männer dargestellt – außer, wenn der Mann ihr sozial unterlegen ist (vgl. Gornick 1987 [1976], viii). – oft auch wird die kleinere Person von der größeren an der Schulter gehalten (vgl. Goffman 1987 [1976], 55).
- 2) Die Hände von Frauen werden immer zart und sanft dargestellt – „touching, holding or caressing – never grasping, manipulating, or shaping [...]“ (Gornick 1987 [1976], viii).
- 3) Wenn das Bild eine Anleitung anzeigt, ist der Mann immer derjenige, welcher der Frau etwas erklärt (auch wenn Kinder dargestellt werden, erklärt grundsätzlich immer der Junge dem Mädchen etwas) (vgl Gornick 1987 [1976], viii).

- 4) Wenn eine Werbung jemanden in einer liegenden oder sitzenden Position (oft auf einem Bett oder Boden) darstellen soll, ist diese Person meistens ein Kind oder eine Frau, selten aber ein Mann (vgl. Gornick 1987 [1976], viii).
- 5) Frauen werden oft so dargestellt, wie sie geistig von der Szene, in der sie sich befinden abdriften – während sie in enger körperlicher Verbindung zu einem Mann stehen, ihre Gesichter werden träumerischen Gedanken nachhängend inszeniert (vgl. Gornick 1987 [1976], viii).

Diese Auflistung von Gornick ergänze ich mit weiteren von Goffmans sowie Kotthoffs Ansätzen:

- 6) Frauen werden öfter als Männer ein Objekt mit ihren Fingern und Händen liebevoll dargestellt (vgl. Goffman 1987 [1976], 29), oft auch Berührungen des eigenen Körpers – “readable as conveying a sense of one’s body being a delicate and precious thing [...]” (Goffman 1987 [1976], 31). Diese Selbstberührung wird oft auch in Bezug auf den Mund dargestellt – ein Bedecken des Mundes mit der Hand, ein Verdecken des Gesichtes, aber auch ein verführerisches Beißen oder Saugen am Finger (vgl. Goffman 1987 [1976], 60).
- 7) In der Werbung scheinen Frauen öfter lächelnd dargestellt zu werden als Männer. Lächeln fungiert hier als seine Art “ritualistic mollifiers”, eine Art “Weichzeichner”, die dem Gegenüber signalisieren soll, dass keine böse Absicht hinter dem Handeln der Person steckt, und die andere Person wertgeschätzt wird (vgl. Goffman 1987 [1976], 48).
- 8) Ein weiterer wichtiger Faktor ist Kleidung, Frauen scheine eine andere Beziehung zu Gewand und den damit verbundenen Gesten und Bedeutungen zu haben als Männer. So gibt es innerhalb der sozialen und gesellschaftlichen Kategorien viele Entscheidungen, die man in Bezug auf Kleidung treffen kann - „and the sense is that one may as well try out various possibilities to see what comes out of it – as though life were a series of costume balls.” (Goffman 198 [1976], 51). Frauen werden eher mit Kleidung und dem Prozess des Einkaufens und sich Herrichtens in Verbindung gebracht, so wird auch die mediale Rezeption von Frauen immer in Bezug auf ihr Auftreten und ihr Gewand kommentiert, wie man beispielsweise bei Hollywood-Stars und deren Auftritten auf dem roten Teppich bemerkt. Kotthoff arbeitete hier heraus, dass die Kleidung von Männern eher „schlicht, stabil, nüchtern und funktionell“ ist, während mit Frauen konnotierte Kleidung als „ornamental, verspielt, instabil und wenig funktionell.“ (Kotthoff 2003, 127) beschrieben werden kann. So kann Frauenmode grundsätzlich als verspielter als Männermode gelten,

denn sie „arbeitet mit Spitzen und Rüschen, einer größeren Farbvielfalt, der Erzeugung von Instabilität, betont Weichheit der Materialien.“ (Kotthoff 2003, 141).

Diese Erkenntnisse und Ansätze sollen als Grundlage der visuellen Analyse dienen; die stereotypisierten männlich und weiblich konnotierten Posten, Gesten und Arten der Darstellung und Inszenierung lassen sich produktiv in Beziehung zu David Bowies Selbstdarstellungen setzen.

5.2. Materialauswahl

Da mir eine Kombination unterschiedlicher Materialien und Zugänge wichtig scheint, um ein umfassendes Bild von David Bowies Genderperformances zeichnen zu können, werde ich im Analyseteil mit unterschiedlichen Ansätzen arbeiten. So wird sich der erste Punkt mit dem Thema Cross-Dressing befassen, hierbei wird v.a. Bezug auf die Albumcover ‚The Man Who Sold The World‘ (1970) und ‚Hunky Dory‘ (1971) genommen. Diese eignen sich aufgrund ihrer Darstellung sowie ihrer Rezeption für die Untersuchung der Hypothese von Bowie als subversivem Künstler. In einem weiteren Abschnitt werde ich mich mit Performances beschäftigen. Hierfür wurden v.a. Musikvideos ausgewählt. Von diesen werden bestimmte Momente ausgesucht, und wieder in Bezug auf Goffman und Kotthoff untersucht. Kriterium für die Auswahl waren der Blick auf subversive Genderperformance. Zu den ausgewählten Videos zählen der Auftritt 1973 bei der Show *Top of the Pops* und weitere Beispiele aus Auftritten mit Mick Ronson, sowie die Musikvideos zu ‚John, I’m Only Dancing‘ (1972) ‚Boys Keep Swinging‘ (1979) und ‚The Stars (Are out Tonight)‘ (2013).

Um das Phänomen David Bowie so vollständig wie möglich erfassen zu können, sollen jedoch nicht nur visuelle Medien miteinbezogen werden, sondern auch Songtexte sowie Bowies Outings und sein Umgang mit seiner Sexualität in den Medien. Bei letzterem Punkt wird vor allem Bezug auf Interviews mit Bowie selbst genommen, sowie auf Ansätze der bisherigen Forschung und Literatur. Die behandelten Songtexte wurden in Hinblick auf deren subversiven Umgang mit Sexualität und Gender ausgewählt. Hierzu zählen ‚Lady Stardust‘ (1972) und ‚Rebel Rebel‘ (1974). Innerhalb der Analyse der Musikvideos werden auch die Texte zu ‚John, I’m Only Dancing‘ (1972) und ‚Boys Keep Swinging‘ (1979) genauer betrachtet; da sie aber mit den Videos stark verwoben sind, werden sie auch in Bezug darauf analysiert und kommen somit im Kapitel der Musikvideos unter. Die Analyse der Texte beziehe ich auf bisherige Forschungsergebnisse und ergänze sie durch eine eigene Interpretation.

Beim Auswählen der zu untersuchenden Materialien, habe ich einerseits darauf geachtet, welche Texte, Performances und Darstellungen am meisten zu dem Thema der Genderperformances zu bieten haben und welche auch schon in der bisherigen Forschung untersucht wurden, andererseits war es mir auch wichtig nicht nur die berühmte Ziggy-Ära zu betrachten, sondern auch die Jahre davor und danach miteinzubeziehen. So also die prä-Ziggy-Albumcover der frühen 70er Jahre, einen Song der späten 70er Jahre, sowie auch ein Werk aus Bowies letzten Jahren. Da aber Bowies Zeit als Ziggy prägend für seine Karriere war und in dieser Phase einige seiner subversivsten Werke entstanden sind, wurden auch Songs und Auftritte aus dieser Zeit miteinbezogen. Auch Ziggy als eine Art Zusammenfassung an das Ende der Arbeit zu stellen, da sich in dem Schaffen als diese Figur die im folgenden erläuterten Analysepunkte zusammenfinden, sollte noch einmal auf die Wichtigkeit dieser Figur aufmerksam machen, ohne aber sie in den Fokus der Arbeit zu stellen.

6. Analyse

6.1. Cross-Dressing

Wie in Kapitel 3.2. bereits erwähnt, zeigte Bowie sich in späten 1960er und frühen 1970er Jahren – schon vor seinen Cross-Dressing-Albumcovern – auch als Privatperson mit Kleidern in der Öffentlichkeit. Diese Kleider nannte er selbst aber „men’s dresses“ (vgl. Walderp 2015, 38f.). Seinen exzentrischen Stil kommentierte er folgendermaßen: “I just don’t like the clothes that you buy in shops. I don’t wear dresses all the time either. I change every day. I’m not outrageous. I’m David Bowie.” (Watts 2015 [1972], 10). Dies passt zu der im Kapitel 3.3. angesprochenen These von Suthrell, die sagt, dass Cross-Dressing nicht nur heißen muss, sich in der mit dem ‚anderen‘ Geschlecht konnotierten Art von Kleidung zu zeigen, sondern dass durch das bewusste Überschreiten von herrschenden Grenzen eine eigene Identität gegründet wird – nicht unbedingt männlich, weiblich oder besonders androgyn, sondern individuell, so wie Bowie zu jener Zeit.

6.1.1. Bowie Privat 1971

So ist er in einem seiner Kleider auch auf den folgenden Abbildungen zu sehen, auf denen Bowie mit seiner damaligen Frau Angela Barnett und ihrem gemeinsamen Sohn abgelichtet wurde. Hier ist er, im Gegensatz zu seiner Frau, recht feminin mit langen Haaren in einem langen Kleid und einem Hut gekleidet. Interessant bei diesen Fotos ist nicht nur Bowies Kleidungsstil, der doch von dem maskulineren Stil seiner Frau kontrastiert wird, sondern auch

seine Inszenierung auf diesen Bildern. So ist er einmal den Kinderwagen schiebend zu sehen (Abb. 1), auf dem anderen hält er seinen Sohn im Arm (Abb. 2), beides in einer typischerweise feminin konnotierten Aufmachung. Vor allem das Bild mit seinem Sohn im Arm übt eine eigene Faszination aus, da Bowie mit einem sehr ernsten, fast schon vorwurfsvollen Gesichtsausdruck direkt in die Kamera schaut, sein Gesicht eingerahmt von den langen Haaren, die Augen im Schatten seines Hutes, sein Sohn den kleinen Finger Bowies an Stelle eines Schnullers im Mund. Seine Frau, Angela, steht direkt neben den beiden und hat eine Verträumtheit in ihrem Blick, eine Erstauntheit, fast als würde sie hier gar nicht dazugehören und den intimen Moment von Bowie und seinem Sohn stören.



Abb.1: Angie Bowie und David, den Kinderwagen schiebend. Fotografiert von Ron Burton 1971.¹¹

¹¹ <https://www.vintag.es/2017/09/david-bowie-and-his-ex-wife-angie-angie.html?m=0>, letzter Zugriff am 26.11.2020.



Abb.2: Angie und David mit ihrem Sohn Zowie. Fotografiert von Ron Burton 1971.¹²

¹² <https://www.vintag.es/2017/09/david-bowie-and-his-ex-wife-angie-angie.html?m=0>, letzter Zugriff am 26.11.2020.

6.1.2. ‚The Man Who Sold The World‘ (1970)

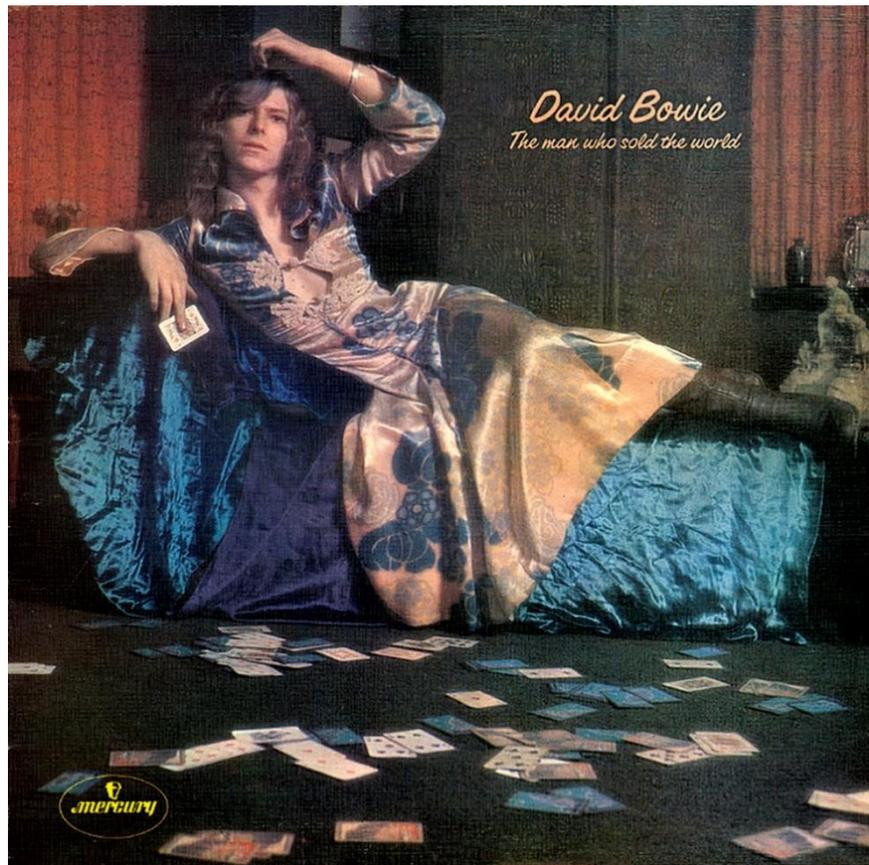


Abb. 3: Albumcover ‚The Man Who Sold The World‘. Fotografiert von Keith MacMillan 1970.¹³

Wie eingangs erwähnt, wurde das Cover mit dem auf Abb. 3 zu sehendem Bild, so in den USA nicht veröffentlicht, da es zu viel Aufsehen erregte. Die erstmals veröffentlichte Version zeigte eine Cartoon-Zeichnung, die ein Freund Bowies anfertigte (Abb 4), doch er entschied sich schließlich anders und veranlasste ein Shooting für ein anderes Cover. Das Label in den USA entschied sich allerdings für die Cartoon-Version, das Bild mit dem Kleid wurde in den Staaten nie veröffentlicht und wurde auch in England zu einer Rarität.¹⁴

¹³ <https://www.davidbowie.com/the-man-who-sold-the-world>, letzter Zugriff am 26.11.2020.

¹⁴ https://www.bowiebible.com/albums/the-man-who-sold-the-world/4/#The_artwork, letzter Zugriff am 26.09.2020.



Abb. 4: Albumcover ‚The Man Who Sold The World‘. Comiczeichnung von Michael J. Weller 1970.¹⁵

Auf dem zu analysierenden Cover (Abb. 3) ist Bowie in einem langen, goldenen und mit blauen Ornamenten verzierten Seidenkleid zu sehen, welches an der Brust nur halb zugeknöpft ist und teilweise seinen Oberkörper zeigt. Er trägt hohe Stiefel, die aus dem Kleid hervorragen. Er liegt auf einer langen, viktorianischen königsblauen Satin-Chaiselongue, die in seinem damaligen Wohnzimmer stand, in einer recht femininen Pose. Eine Hand - an deren Arm er ein glänzendes Armband trägt - streicht über seine langen Haare, die andere hält in einer lässigen Art eine Spielkarte zwischen zwei Fingern. Weitere Karten sind auf dem Boden verstreut. Sein Blick richtet sich zwar direkt auf die Kamera, wirkt aber verträumt und verführerisch.

Das Cover wirkte gleichermaßen faszinierend als auch empörend auf die Öffentlichkeit, auch wenn es nicht implizit Sexualität und ein Cross-Dressing mittels eines Kleids vermittelt. Provozierend wirkte es, da Bowie durch seine visuelle Ästhetik und seine Pose andeutete, dass Individuen unabhängig von ihrem biologischen Geschlecht entscheiden können, wie sie ihre Geschlechtsidentität ausdrücken möchten. In diesem Sinne posiert Bowie nicht als Frau, sondern bietet eine alternative Männlichkeit an, vor allem zu der Mainstream-Männlichkeit die von Zeitgenossen an den Tag gelegt wurde (vgl. Bradley/Page 2017, 589).

¹⁵ https://www.bowiebible.com/albums/the-man-who-sold-the-world/4/#The_artwork, letzter Zugriff am 07.01.2021.

Im Folgenden soll das Cover vor dem Hintergrund der Thesen von Goffman und Kotthoff Arbeit analysiert werden; ich beziehe mich hier auf die Auflistungen unter Kapitel 5.1.

So lautet eine von Goffmans Feststellungen, dass die Hände von Frauen immer zart und sanft dargestellt werden. Diese Feststellung lässt sich auf dem Bild wiederfinden, Bowies Hände erscheinen auf dem Foto sehr zart. Die Spielkarte hängt lasziv und sehr leger gehalten in seiner Hand die auf der Couch abgestützt liegt. Die andere Hand berührt seine Haare – passend zu der Ausarbeitung, dass Frauen öfter als Männer sich selbst berührend dargestellt werden. Er berührt seinen eigenen Körper, alles hat einen sehr sanften Unterton und erscheint sehr locker und spontan. Weiters wird Bowie auf diesem Cover in einer liegenden Position dargestellt. Nicht nur, dass meist Frauen liegend abgelichtet werden, Bowies Pose allein ist schon sehr feminin und birgt eine verführerische Art in sich. Trotz des auf die Kamera gerichteten Blickes scheint Bowie einen träumerischen Gesichtsausdruck zu haben, als ob er geistig abgedriftet ist, dies spiegelt sich auch in der Sanftheit und Lockerheit der Positionen seiner Hände ab. Dieser träumerische und den Gedanken nachhängende Ausdruck ist ebenfalls eine Inszenierung, die meist für die Abbildung von Frauen verwendet wird. Nicht zu vergessen ist der Faktor der Kleidung. Bowie trägt, was dem Album für die prüde Gesellschaft erst eine so provokante Note verlieh, ein Kleid. Es ist ein langes Seidenkleid, an seiner Brust mit nur einem Knopf zusammengehalten und gibt so den Blick auf einen Teil seines Oberkörpers frei. Das Kleid ist außerdem auch in keiner Weise schlicht, sondern ist in mehreren Farbtönen und Ornamenten gestaltet, viel verspielter als klassische Männermode, weniger funktionell als aufsehenerregend. Bowies Inszenierung auf diesem Cover könnte weniger als Cross-Dressing, sondern als Gender-Bending gesehen werden, so scheint Bowie nicht als Frau dargestellt, sondern eine Mehrdeutigkeit suggerierend und sich gegen Regeln und Stereotype auflehnend. Bowie selbst sagte dazu in einem Interview 1976, dass er mit diesem Cover eine Parodie des Künstlers Gabriel Rossetti darstellen wollte und er sich mit einem durchaus absichtlich provokant gewählten Look präsentierte sollte den Sensationshunger der Medien aufzeigen:

So when they told me that a drag-queen cult was forming behind me, I said. “Fine, don’t try to explain it; nobody is going to bother to try to understand it.” I’ll play along, absolutely anything to break me through. Because of everybody’s thirst for scandal [...] they gave me a big chance. All the papers wrote volumes about how sick I was, how I was helping to kill off true art. In the meantime, they used up all the space they could have given over to true artists. That is really pretty indicative of how compelling pretension is, that it commanded that amount of bloody writing about what colour my hair was gonna be next week. I want to know why they wasted all that time and effort and paper on my clothes and my pose. *Why?* Because I was a dangerous statement. (Crowe 2016)

Dieses Kommentar Bowies unterstreicht den performativen Charakter seines Tuns, er nutzte den Medientrüb und die Aufmerksamkeit um seine Person um aufzuzeigen, wie begierig die Medien sich auf Bowies nicht-heteronormative-Selbstinszenierungen stürzten.

6.1.3. ‚Hunky Dory‘ (1971)



Abb. 5: Albumcover ‚Hunky Dory‘. Fotografiert von Brian Ward 1971.¹⁶

¹⁶ <https://www.davidbowie.com/hunky-dory>, letzter Zugriff am 26.11.2020.



Abb. 6: Ein weiteres Bild aus der Reihe für das Shooting des Albumcovers. Fotografiert von Brian Ward 1971.¹⁷

Auch auf dem Cover des Albums ‚Hunky Dory‘, welches 1971 veröffentlicht wurde, ist Bowie in einem konventionell femininen Stil zu sehen. Abb. 6 ist zwar nicht das Cover, aber ein Foto vom gleichen Shooting, der besseren Auflösung und der ebenfalls sehr femininen Komposition wegen soll dieses Bild miteinbezogen werden. Auf dem Cover, Abb. 5, ist Bowie, die langen Haare mit seinen Händen zurückhaltend, mit einem träumerischen Blick in die Ferne blickend zu sehen. Es handelt sich diesmal um kein Ganzkörperbild, sondern ein Portraitfoto, daher ist sein Gesicht prominenter als sein Outfit positioniert. Von seiner Kleidung ist nur ein Teil zu sehen, erkennbar ist hier ein Pelzstoff im Leopardendruck. Auf Abbildung 6 ist Bowie in einer anderen Pose zu sehen – so blicken seine Augen, halbgeschlossen und mit Make-up bedeckt, seitlich nach unten, während seine Hände, einander sanft umfassend und mit Ringen geschmückt, fast seinen halbgeöffneten Mund berühren. Die langen, golden glänzenden Haare werden auf diesem Bild nicht zurückgehalten, sondern umspielen sein stark von rechts oben ausgeleuchtetes Gesicht und liegen sanft auf dem Pelzmantel auf. Beide Bildkompositionen machen einen sehr sinnlichen Eindruck mit einer deutlich femininen Konnotation, wenngleich auch das Albumcover nicht so provozierend wie ‚The Man Who Sold The World‘ aufgenommen wurde. Viele Autor*innen ziehen hier einen Vergleich von Bowies Aufmachung zu Marlene Dietrich, Greta Garbo und Veronika Lake (vgl. Morley 2017 [2016], 234; Perrot

¹⁷ <https://barbarapicci.com/2017/03/22/fotostoria-colori-65/david-bowie-hunky-dory-photo-session-by-brian-ward-1971/>, letzter Zugriff am 26.11.2020.

2017, 530; Waldrep 2000, 10). Dies ist kein Zufall, denn “Bowie arrived at the photo session clutching a volume of Marlene Dietrich portraits, and singled out the image that he wanted Brian Ward to replicate.” (Dogget 2012 [2011], 133)

Auch auf diesem Cover werden Bowies Hände feminin dargestellt, zärtlich sich selbst berührend, auf Abb. 6 sogar mit der ebenfalls weiblich konnotierten Geste des Berührens des Mundes. Auch scheint er gedanklich wieder, so blickt er auf diesem Cover nicht direkt in die Kamera, sondern träumerisch in die Ferne. Auf Abb. 5 nicht einmal das, hier sieht er mit halbgeschlossenen Augen hinunter. Sein Outfit ist auf diesem Bild zwar nicht so deutlich erkennbar feminin wie auf dem vorigen Albumcover, aber ein vermeintlicher Pelzmantel im Leopardendruck ist im Hinblick auf Material und Musterung wieder im verspielteren und auffälligeren Bereich, somit wieder, nach Goffman und Kotthoff konventionell feminin konnotiert.

Dieses Cover lässt sich im Hinblick auf Mehrdeutigkeit, die einen Spielraum für Interpretationen offen lässt, mit dem von ‚The Man Who Sold The World‘ vergleichen, jedoch durch seine subtilere Art, die weniger sexuelle Konnotationen innehält, auf einer anderen Ebene der Inszenierung. Trotz des eingeschränkteren Rahmens eines Portraitbildes, anstatt eines Ganzkörperbildes, schafft Bowie es hier mit dennoch deutlich weiblich konnotierten Gesten Normativität zu überwinden und Mehrdeutigkeit zu suggerieren.

6.2. Sexualität – zur Performativität von Bowies Outings

Wie bereits öfter erwähnt wurde, sorgte Bowie durch sein Outing als „gay“ bzw. als „bisexual“ für viel Aufruhr und seine Karriere wurde davon maßgeblich beeinflusst. In diesem Kapitel sollen Bowies über die Zeit hinweg wechselnden Positionierungen bezüglich seiner Sexualität sowie ihre Rolle für seine Selbstinszenierung genauer betrachtet werden.

“‘I’m gay,’ he says, ‘and always have been, even when I was David Jones.’” (Watts 2015 [1972], 9). Mit diesen Worten outete sich David Bowie am 22. Januar 1972 in einem Interview mit Michael Watts im britischen Magazin Melody Maker. Michael Watts schien dies nicht zu ernst zu nehmen, so lässt sein Tonfall im Artikel auf Belustigung seinerseits schließen. So beschreibt er David Bowie zu Beginn des Artikels folgendermaßen: „David’s present image is to come on like a swishy queen, a gorgeously effeminate boy. He’s as camp as a row of tents [...]” (Watts 2015 [1972], 9). Durch die Formulierung “to come on like” lässt sich schließen, dass Watts dies für einen Act hält, eine Performance. Auch direkt im Anschluss an Bowies Aussage hin bemerkt Watts:

„But there’s a sly jollity about how he says it, a secret smile at the corners of his mouth. He knows that in these times it’s permissible to act like a male tart, and that to shock and outrage, which pop has always striven to do throughout its history, is a balls-breaking process. And if he’s not an outrage, he is, at the least, an amusement. The expression of his sexual ambivalence establishes a fascinating game: is he, or isn’t he? In a period of conflicting sexual identity he shrewdly exploits the confusion surrounding male and female roles.” (Watts 2015 [1972], 9)

“Is he, or isn’t he?” ist die Frage, die hier aufgeworfen wird, wobei viele die Antwort bereits zu wissen glauben – so schreibt Thompson:

Bowie wasn’t gay, and he wasn’t even bisexual. He talked good game, that’s all, and he has been insisting that much ever since. Bisexuality was simply one more calculated step in his drive for fame [...]. (Thompson 2009, 132)

Auch Watts schien bereits 1972 davon auszugehen, dass Bowie mit seiner Aussage nur provozieren wollte – diese Provokation „places Bowie within the romantic tradition of pop artists who challenged society and musical convention.” (Glen 2016, 415). Außerdem spricht Watts ihm ein Faible für Parodien zu, die er an Bowies Interesse an Theater festmacht – Bowie sagte schließlich selbst, dass er sich eher als Schauspieler bezeichnen würde (Watts 2015 [1972], 7). Watts reagiert auf Bowies Aussage mit der Frage, warum er denn sein „girl’s dress“ heute nicht tragen würde, denn Bowie war schon durch sein Cross-Dressing aufgefallen. Dieser kontert, es sei ein „man’s dress“, und er hätte schon die vergangenen Jahre Kleider „of whatever gender“ getragen und damit schockiert, in der Gesellschaft sei es aber in den letzten zwei Jahren zu einer Wende gekommen, und die Leute hätten sich daran gewöhnt, dass es bisexuelle und homosexuelle Menschen auf der Welt gäbe (Watts 2015 [1972], 9). Hierbei ist zu erwähnen, dass Homosexualität in England erst 1967 entkriminalisiert wurde, Bowie sich hier also auf relativ neuem Terrain befand (vgl. Thompson 2009, 132). Er war der erste prominente britische Popstar, der sich in den Medien als nicht-heterosexuell outete (vgl. Glen 2016, 407). Auch darauf spielt Watts in seinem Artikel an: Er sagt, dass Bowie keine Zeit für „Gay Liberation“ hätte und keinerlei Interesse, diese Bewegung anzuführen, „it’s individuality that he’s really trying to preserve.“ (Watts 2015 [1972], 6), er sich also, trotz seiner Vorreiterrolle, nicht als ein Vertreter oder Anführer von einer größeren Sache sah, sondern auf seine eigene Karriere bedacht war.

Weiters spricht Watts Bowies Familienstatus an. Er bezeichnet es als paradox, dass Bowie sagt, er habe eine gute Beziehung zu seiner Frau und seinem Sohn. Dies erklärt Bowie damit, dass er wohl das zu sein scheint, was die Leute bisexuell nennen. „He supposes he’s what people call bisexual“ (Watts 2015 [1972], 6). In diesem einen Interview outet sich Bowie also zuerst als homosexuell, in weiterer Folge bezeichnet er sich aber als bisexuell. Dadurch wird klar, dass es weniger um die genaue Bezeichnung seiner Sexualität geht, als um den Schockfaktor,

definitiv nicht heterosexuell zu sein – trotz seines Familienstands. Durch diesen Fokus auf Bowies klassisches Familienmodell und dem damit verbundenen Aberkennen seiner nicht-Heterosexualität, wird Bowie in einem heteronormativen Licht in Bezug auf seine Familie präsentiert und Watts in seiner Belustigung und seinem Misstrauen gegenüber dem Wahrheitsgehalt von Bowies Outing bestärkt (vgl. Glen 2016, 416). Am Ende des Artikels spricht Watts sogar an, dass man Bowie nicht als seriösen Musiker ablehnen sollte, „just because he likes to put us all on a little.“ (Watts 2015 [1972], 11). Watts scheint Bowie heterosexueller darzustellen, als dieser sich präsentierte und nimmt seine Aussagen über seine eigene Sexualität nicht ernst: „Doubting Bowie’s claim to be bisexual was one tactic available. Watts reported how Bowie spoke with ‚sly jollity‘ and a ‚secret smile‘.“ (Glen 2016, 415).

Auch wenn nach diesem Interview nicht klar war, wie ernst es Bowie mit seinem Outing meinte – ob es als ein rein taktischer Akt für Aufmerksamkeit und einen Aufschwung in seiner Karriere fungieren sollte: Dies ändert nichts an der Tatsache, dass er sich einem Risiko aussetzte, sich in den Medien so zu präsentieren, denn „even most hippies and rock consumers were repulsed by homosexuality at the time“ (Egan 2015, 5). Sein Coming-Out kann, trotz dem Eigennutzen, als politisch motivierter Akt einer Rebellion gegen die heterosexuelle Hegemonie gesehen werden, als ein bewusst erzeugter Bruch der Norm (vgl. Bradley/Page 2017, 587). Auf diese Art ermöglichte er vor allem jugendlichen Fans einen neuen Umgang mit und Blick auf Sexualität (vgl. Glen 2016, 407). Dadurch, dass er als Person des öffentlichen Lebens so locker und selbstverständlich seine sexuelle Orientierung verkündete, nahm er jungen Leuten die Angst davor, für sich selbst einzustehen. So wird er in einem Werk als „Queer David“ bezeichnet, der einer Generation von nicht-heterosexuellen Jugendlichen ein einfacheres Coming-Out ermöglichte und der durch seine Aussagen einen „safe space“ eröffnete, der vielen die Möglichkeit zum Experimentieren bot (vgl. O’Leary 2015, 218). Die Beweggründe für sein Outing standen im Hintergrund, denn soviel er von der nicht-heterosexuellen Szene schöpfte – so sagt er selber dass Schwulenclubs zu der Zeit seinen Lebensstil ausmachten und der Großteil seiner Freunde homosexuell waren¹⁸ –, so sehr inspirierte er diese Szene auch und gab ihr ein Idol in Form eines Popstars, der trotz einer Familie an seiner Seite ein unkonventionelles Leben führte und dieses auch öffentlich kundtat (vgl. O’Leary 2015, 217):

Gay, straight or bisexual: whatever word Bowie chose to define his sexuality, this particular cat was out of the bag – or rather the closet. He’s said it, in print, and for thousands of young LGBT people across the world, life was suddenly a little less suffocating. (Bullock 2019 [2017], 11)

¹⁸ 1973 war Bowie sogar auf dem Cover von *Gay News* abgebildet, siehe Abb. 7.

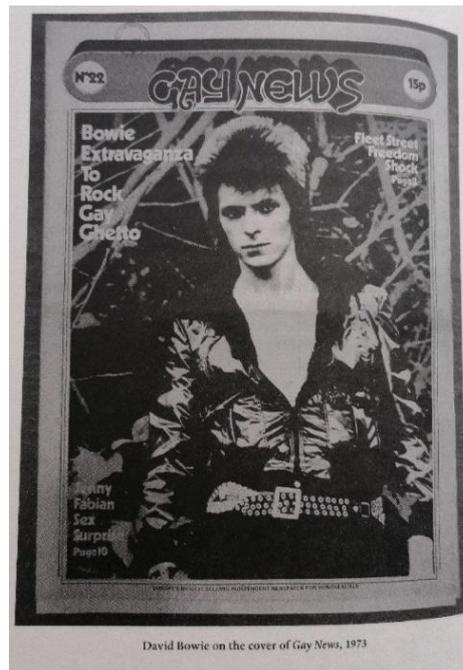


Abb. 7: Bowie am Cover von *Gay News* 1973.¹⁹

1976 gab Bowie ein Interview im *Playboy*. Hier bekräftigte er auf die Frage, wie sehr diese ernst zu nehmen sei oder nicht, erneut seine Bisexualität und unterstrich auch, dass er dies gut für sich – also für seine Karriere – nutzen konnte: „I suppose it’s the best thing that ever happened to me.“ (Crowe, 2016). Diese Aussage begründete er damit, dass er seit seinem Outing von „girls“ umschwärmt wurde, die ihm seine vermeintliche „heterosexuelle Jungfräulichkeit“ nehmen wollen würden (vgl. Crowe, 2016). Auch bekräftigt er in diesem Interview seine sexuellen Neigungen zu „boys“ seit seinen Teenagerjahren und dass er inzwischen über dies hinweg sei: „Oh Lord, I got over being a queen a long time ago.“ (Crowe, 2016). Auf die Verwirrung bezüglich seines Nutzens der Bezeichnungen „gay“ aber auch „bisexual“, sagte Bowie:

„I would say that America forced me into it. Someone asked me in an interview once — I believe it was in ‘71 — if I were gay. I said, “No I’m bisexual.” The guy, a writer for one of the English traders, had no idea what the term meant. So I explained it to him. It was all printed — and that’s where it started. [...] Sex was still shocking. Everybody wanted to see the freak. But they were so ignorant about what I was doing. There was very little talk of bisexuality or gay power before I came along. Unwittingly, I really brought that whole thing over. I never, ever saw the word gay when I first got over here to America. It took a bit of exposure and a few heavy rumors about me before the gays said, “We disown David Bowie.” And they did. Of course. They knew that I wasn’t what they were fighting for. (Crowe, 2016)

In diesem Jahr unterstrich Bowie seine 1972 aufgestellte Behauptung seiner Bisexualität und erklärte, wie es zu der Verwirrung „gay“ und „bisexual“ überhaupt kam, ging auch auf

¹⁹ Bullock 2019 [2017], 1. Anmerkung: Scan aus Bullocks Buch, Photograph*in nicht angegeben.

Unterstellungen ein, dass seine Behauptung nicht wahr sei. In einem weiteren Satz erklärte er, dass seine Art zu leben typisch europäisch sei und von Amerika nicht verstanden werde²⁰:

Nobody understood the European way of dressing and adopting the asexual, androgynous everyman pose. People all went screaming, “He’s got make-up on and he’s wearing stuff that looks like dresses!” (Crowe, 2016)

Im Jahr 1978, am 18. Februar, führte Michael Watts erneut für den *Melody Maker* ein Interview mit Bowie. Dieser stellte ihm eine Frage zu seiner Sexualität, Bezug nehmend auf ihr Gespräch im Jänner 1972. Bowie antwortete darauf: „it was something to throw into people’s faces. But on the other hand it had a disastrous effect on my credibility as a composer and writer for a long, long time” (Watts 2015 [1978], 78f.). Auf die Folgefrage, wieso sich Bowie 1972 in jenem Interview outete, bezog sich Bowie in der Antwort auf seine Figur Ziggy, die er zu der Zeit gerade erschuf, dass er in eine Rolle schlüpfte und dies ein Teil war, den er für die Rolle benötigte (vgl. Watts 2015 [1978], 79). Bowie distanzierte sich Ende der 1970er Jahre von seinem Outing, schob es auf Ziggy und erwähnte bloß dessen negativen Effekte auf seine Karriere.

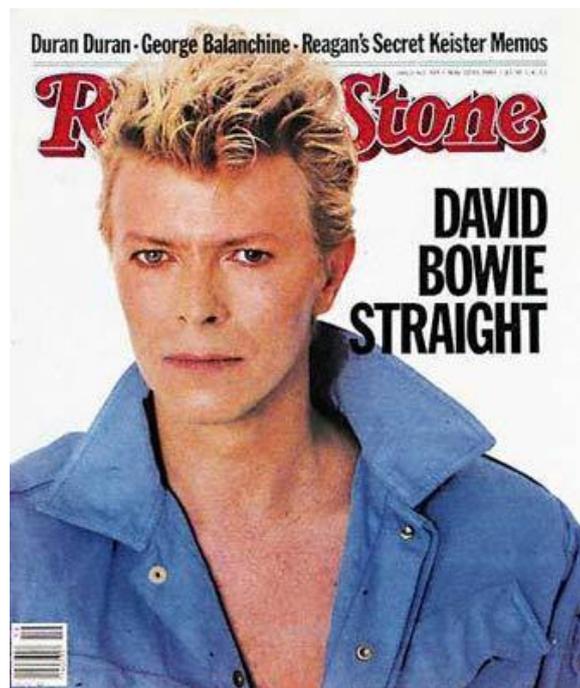


Abb. 8: Rolling Stones Cover, 12. Mai 1983. Fotografiert von David Bailey.²¹

[...] in 1983, Bowie started following a deliberate strategy to normalise his image. In 1972, he was claiming to be bisexual. He would later retract this statement, choosing— fittingly enough—

²⁰ Wie auch schon Glam Rock in Amerika weniger gut aufgenommen wurde als in Europa, siehe Kapitel 3.2.

²¹ <https://www.rollingstone.com/music/music-lists/1983-rolling-stone-covers-136842/rs402-john-travolta-3-158836/>, letzter Zugriff am 26.10.2020.

the watershed year of 1983 to do so, in the above-mentioned issue of *Rolling Stone* with the title “David Bowie Straight” on the front cover. (Derfoufi 2015, 175)

Dieses einleitende Zitat beschreibt Bowies veränderten öffentlichen Umgang mit seiner Sexualität mit Anfang der 1980er Jahre. Im Mai 1983 führte Kurt Loder ein Interview mit Bowie für das *Rolling Stone* Magazin. In dieser Ausgabe wurde Bowie auch auf dem Cover abgebildet (siehe Abb.8), mit dem Untertitel „Straight Time“. Zusammen mit seinen kurzen blondierten Haaren sowie seinem ernsten Blick in die Kamera, diesmal ganz ohne feminine Konnotation, zeigen Bowies verändertes Image in den 1980er Jahren. Gleich zu Beginn des Artikels sagt Bowie: „The biggest mistake I ever made [...] was telling that *Melody Maker* writer that I was bisexual. Christ, I was so *young* then. I was *experimenting* ...“ (Loder 1983). Viel mehr hat Bowie zu seiner Sexualität allerdings nicht zu sagen – inzwischen ist er auch von Angela geschieden und zieht ihren gemeinsamen Sohn allein auf. Zudem erlebte Bowies Karriere in den 1980ern einen großen Aufschwung – er spielte in mehreren Filmen mit, war am Theater beschäftigt und seine Alben und Tourneen konnten großen Erfolg verzeichnen. Bowie distanzierte sich von seiner Aussage 1972, so wie er sich auch von Ziggy distanzierte. Er bezeichnet diese Zeit als Phase und wirkt dabei authentisch und bei sich. Dies erweckt den Anschein, als wäre Bowies queere Zeit tatsächlich vorbei und nur ein Marketingtrick gewesen – und der wahre Bowie wäre jetzt zum Vorschein gekommen. Wie er selbst sagte: „I went mainstream in a major way with the song ‘Let’s Dance.’ (Knopper, 2016). Sein Erfolg im Mainstream der ging einer mit einem glattgebügelten Bild, einer Anpassung an die „Yuppie“-Ära der 1980er. Blond, braungebrannt und kommerziell erfolgreich präsentierte sich Bowie in dieser Zeit, seine Alien-Persona scheint weit hinter ihm zu liegen und sein Außenseitertum ebenso, zu diesem angepassten Mainstream-Erfolg scheint ein heterosexuelles Image besser zu passen als die dezidiert queere Identität von Ziggy und dem frühen, nach Aufmerksamkeit strebenden Bowie der 1970er Jahre.

Zehn Jahre vergingen bis zu Bowies nächstem Interview, in dem seine Sexualität thematisiert wurde. Dieses erfolgte am 20. und 27. März 1993 für das Magazin *New Musical Express*; hier wurden Bowie und Brett Anderson²² von der Britpop-Band Suede (deren Stil maßgeblich von Bowie beeinflusst wurde) von Steve Sutherland interviewt. Bei dieser Gelegenheit spricht Bowie von einer „bisexuellen Phase“ in den 1970ern, aber dass er in weiterer Folge für sich selbst herausfand, dass er doch heterosexuell sei. Dennoch wollte er experimentieren, war jedoch von der Gesellschaft in die eine oder die andere Rolle gedrängt worden: „Everybody

²² Auch er gilt auch als bisexueller Musiker, der mit ähnlichen Anfeindungen in den 1990ern konfrontiert wurde (vgl. Sutherland 2015 [1993] 2015, 215).

wanted me to be either one thing or the other or definitely bisexual or definitely this or definitely that.“ (Sutherland 2015 [1993], 213). Auch sei er mit Feindseligkeiten konfrontiert gewesen, kein Vertreter der Gay Community gewesen zu sein. Er wurde beschuldigt, sie im Stich gelassen zu haben und ein Betrüger zu sein, wozu er aber sagt: „[...] trying out bisexuality is not being a fraud, what it is is trying out bisexuality. That’s what it is.“ (Sutherland 2015 [1993], 213). Interessant ist in diesem Gespräch auch Brett Andersons Antwort auf diese Aussage, wenn er sagt: „And just because you express yourself bisexually artistically, it doesn’t necessarily have anything to do with what you’re like personally.“ (Sutherland 2015 [1993], 214). Eine weitere Aussage Bowies zum Thema seiner Sexualität – und ob er Bisexualität für seine Karriere ‚ausgenutzt‘ hätte, ist folgende:

Well, talking personally, I had been bisexual for many years before I made that statement but, yes, it was perceived like that and, yes, I found out I wasn’t truly a bisexual but I loved the flirtation with it, I enjoyed the excitement of being involved in an era that, up until that particular time, had been perceived as a social taboo. That excited me a lot. (Sutherland 2015 [1993]2015, 215)

Hier bestätigt er seine früheren Aussagen dazu, dass diese Szene zu seinem Lebensstil dazugehörte, nimmt aber die doch recht vehemente Distanzierung zu dieser „Phase“ aus dem Interview aus 1983 insofern wieder zurück, als er sich dazu bekennt, sich früher als bisexuell gesehen und erst in den Folgejahren seine wahre Sexualität entdeckt zu haben. Allerdings erlebte der Britpop in den 1990er Jahren mit sexuell ambivalenten Bands mit androgynen Sängern wie Suede mit Brett Anderson oder Pulp mit Jarvis Cocker einen Aufschwung, und Bowie hatte kein so glattgebügeltes Image wie in den 1980ern zu wahren, in denen er sich dem Mainstream anpassen wollte.

In einem weiteren Interview mit David Sinclair für das *Rolling Stone* Magazin vom 10. Juni 1993 sagt Bowie, dass er, wäre er in den 1990ern ein junger Mann, nicht mehr experimentieren würde: „I think it’s not the period to experiment, but I don’t think people should hide from their orientation.“ (Sinclair 2015 [1993], 246). Weiters sagt er, dass er sich als „closet heterosexual“ sieht, aber niemals richtig gefühlt hätte, bisexuell zu sein, seine Experimentierfreudigkeit ging eher mit der Faszination für die Szene einher, die auch in den 1970ern noch als Tabu galt (vgl. Sinclair 2015 [1993], 246):

I like this twilight world. I like the idea of these clubs and these people and everything about it being something that nobody knew anything about. So it attracted me like crazy. It was another world that I really wanted to buy in to. So I made efforts to go and get into it. (Sinclair 2015 [1993], 246)

Doch diese Phase sei Bowie zufolge mit Ziggy gestorben. Wieder macht Bowie – wie er es schon 1978 getan hatte – seine Sexualität in den 1970ern an Ziggy fest, es habe zur Rolle gehört, „[...] it had to be done.“ (Sinclair 2015 [1993], 247)

Auch 1996, am 14. Dezember, bleibt Bowie in einem Interview mit Mick Brown für das *Telegraph Magazine* bei seiner Behauptung, seine Bisexualität sei bloß eine Phase gewesen – aus der Lust heraus, alles erleben zu wollen was die Welt zu bieten hatte, seien es Drogen oder Sexualität, und er sich damit teilweise an seine Grenzen brachte, am Ende aber zu sich fand (vgl. Brown 2015 [1996], 312). Auch dies passt zu seinem Image in den 1990er Jahren: ein Popstar, der in den 1970er Jahren für schockierende Momente gesorgt hatte, dann in den 80ern zu einem alleinerziehenden Vater geworden war und ein normativeres Bild an den Tag legte, und der in den 90ern schließlich bei sich selbst angekommen war, eine neue Ehe einging und in einer Band statt nur als Solokünstler auftrat. Bowie erscheint in den 1990ern daher authentisch und erwachsen: So wie er seine Bisexualität als Phase bezeichnet, drückt er seiner Vergangenheit einen Stempel jugendlicher Leichtsinnigkeit auf, die er lange hinter sich hat.

2002 ist schließlich das letzte Jahr, in dem Bowie in Interviews von seiner Sexualität spricht.²³ Er äußert er sich im Juli in einem Interview mit Paul Du Noyer für das Magazin *Mojo* zu den Beweggründen für sein Outing 1972. So sagt er, dass es einerseits zu seinem Lebensstil in jener Zeit passte, da er so viel wie möglich experimentieren und entdecken wollte und er auch durch die Figur Ziggy Stardust dazu ermutigt wurde. Eine nicht-normative Sexualität passte zu dieser Rolle. Andererseits wollte er Leuten zuvorkommen, die Gerüchte über ihn verbreiten könnten:

So I wasn't going to get people crawling out of the woodwork saying: [...]: 'I'll tell you something about David Bowie that you don't know'... I wasn't going to have any of that. I knew that at some point I was going to have to say something about my life. (Du Noyer 2015 [2002], 370)

In einem Q&A im August desselben Jahres geht er schließlich auf die Frage ein, ob er noch zu seiner früheren Aussage stehe, sein Outing als bisexuell wäre einer seiner größten Fehler gewesen. Hierzu sagt Bowie, in Europa sei es kein Fehler gewesen, in Amerika, einem zu der Zeit „puritanical place“, sei es aber dadurch schwerer für ihn gewesen. Seine öffentlich gemachte Sexualität sei ihm bezüglich dem, was er eigentlich tun und erreichen wollte, im Weg gestanden. Außerdem sagt er, er hätte zwar kein Problem damit gehabt, dass Leute über seine Sexualität Bescheid wüssten, wollte aber kein Repräsentant einer Gruppe sein (vgl. Collis 2002). Interessant bei Bowies Aussagen 2002 ist, dass er sich weder von seinen Aussagen

²³ Hier handelt es sich generell um die wenigen und schließlich letzten Interviews in Bowies Karriere. Es war in den 2000er Jahren recht ruhig um ihn, bis er 2013 mit einem unterwarteten neuen Album wieder in die Öffentlichkeit trat, wobei er sich zu seinen neuen und letzten Alben nie in den Medien äußerte.

bezüglich seiner Bisexualität distanziert noch sie als eine Phase abwinkt wie in früheren Interviews.

Diese chronologische Abhandlung sollte erkennbar machen, inwiefern die Abhandlung seiner Sexualität in der Öffentlichkeit für Bowie ein immer wiederkehrendes Thema war, mit positiven wie auch negativen Folgen. Von den Momenten des ersten Outings, seiner Rolle als androgynem Ziggy, zu dem Image eines Mainstream-Sängers der 1980er Jahre: Je nachdem, wie es gerade zu seinem Erfolg und auch seiner persönlichen Entwicklung passte, outete sich Bowie, nahm diese Outings wieder zurück, oder beschrieb sie nachträglich als Fehler und als Phase. Subversiv daran ist, wie schon erwähnt, vor allem sein Outing in den Massenmedien zu einer Zeit, in der Homosexualität gerade erst entkriminalisiert worden war. Ob dies nun der Wahrheit entsprach oder nicht ist für diesen Kontext nicht von Wichtigkeit. Auch dass er in einem Musikgenre, welches eher maskulin konnotiert ist, eine nicht-heterosexuelle Identität an den Tag legte und somit eine vorher nicht inkludierte Sexualität performte, – „a performance of signs that are socially legible as constituting a gay identity“²⁴ (Auslander 2006a, 135), kann als subversiv gesehen werden. Bowies öffentlicher Umgang mit seiner Sexualität kann insofern als Performance gelesen werden, da er eine queere Persönlichkeit nur zu spielen schien. Einerseits als die Figur Ziggy Stardust, andererseits auch als die öffentliche Figur David Bowie. Die Grenzen hier waren jedoch zur Ziggy-Zeit recht unscharf – so wie auch die zwischen Bowie und der privaten Persönlichkeit, David Jones. Obwohl Bowie diese Grenze einmal zu überschreiten scheint, als er 1972 sagt, er wäre auch schon als David Jones „gay“ gewesen. Genau diese Grenzüberschreitung zwischen Privat und Öffentlich macht die spezifische Wirkung dieser Performance aus. In dem er dazu steht, dass er, bevor er David Bowie oder Ziggy Stardust war, ebenfalls schon queer war, scheint diese ‚Queerness‘ normalisiert zu werden, nicht nur einem Star zugeschrieben, sondern auch eine Möglichkeit für gewöhnliche Menschen abseits der Öffentlichkeit. In gewisser Weise sorgte er so für eine queere Repräsentation in der Öffentlichkeit – auch wenn er dies aus nicht politisch motivierten Gründen tat – er tat es und die positiven Folgen waren weitreichend. Dadurch, dass Bowie mit Sexualität und Genderrollen spielte – durch Cross-Dressing, durch Bühnenperformances etc. – wird aufgezeigt, dass er sich der Konstruktion von Geschlecht durch gesellschaftliche Normen vollkommen bewusst war und ebendies nutzte, um einerseits zu schockieren und zu ermutigen, aber auch um sich selbst von Zwängen und Normen zu befreien. Auch wenn er seit den 70er Jahren nicht mehr als dezidiert queer aufgefallen war und sich sogar von früheren Aussagen

²⁴ Eine Tatsache die auch bei dem ersten Interview mit Watts deutlich zu merken ist.

diesbezüglich distanzierte, „[...] Bowie has still been one of the most influential forces for the shaping of queer iconography within popular culture.” (Waldrep 1995, 233)

6.3. Songtexte

Im folgenden Kapitel sollen die Texte zu ausgewählten Songs von David Bowie genauer betrachtet und im Hinblick auf ihren Umgang mit Sexualität und Gender untersucht werden. Hierfür wird in Rückbezug auf die bisher vorhandene Forschungsliteratur interpretiert. So wird jeweils zu Beginn ein Textausschnitt des zu behandelnden Songs präsentiert, worauf Hintergründe dazu sowie in weiterer Folge die Interpretation anschließen werden. Zunächst wird der Song ‚Lady Stardust‘ aus dem Jahr 1972 genauer behandelt. Dieser wurde ausgesucht, da er sich dezidiert mit dem Konzept des Glam Rock und Androgynie auseinandersetzt. Weiters wird der Song ‚Rebel Rebel‘ aus 1974 behandelt, welcher Themen wie uneindeutige Sexualitäten, Identitäten und auch Cross-Dressing im Fokus hat.

6.3.1. ‚Lady Stardust‘ (1972)

People stared at the makeup on his face
Laughed at his long black hair, his animal grace
The boy in the bright blue jeans
Jumped up on the stage
And lady stardust sang his songs
Of darkness and disgrace

Femme fatales emerged from shadows
To watch this creature fair
Boys stood upon their chairs
To make their point of view
I smiled sadly for a love I could not obey
Lady Stardust sang his songs of darkness and dismay

Oh how I sighed when they asked if I knew his name

Get some pussy now²⁵

‘Lady Stardust’ erschien auf dem 1972 veröffentlichten Konzeptalbum ‚The Rise and Fall of Ziggy Stardust and the Spiders from Mars‘. Der Song handelt von einem Sänger, Lady Stardust, und dessen Wirkung auf seine Zuschauer*innen. Der Sänger wird zwar ‚Lady Stardust‘ genannt, aber mit männlichen Pronomen angesprochen, und wird als Make-up tragend beschrieben. Dies war zu der Zeit im Glam Rock inzwischen nichts unübliches mehr, so führten

²⁵ <https://www.songtexte.com/songtext/david-bowie/lady-stardust-1bdd2544.html>, letzter Zugriff am 20.08.2020.

doch Bowie und Bolan Auftritte mit schimmerndem Make-up auf. O’Leary sieht in der Beschreibung des Sängers jedoch etwas anderes, und bezeichnet ihn als eine Drag-Queen, als ein „Subjekt des Missbrauchs“ – so wird „Lady Stardust“ den Lyrics zufolge zuerst ausgelacht –, das zu einem „object of androgynous wonder“ (O’Leary 2015, 195) aufblüht und dann die „Femme Fatales“ sowie die „Boys“ verzaubert (vgl. O’Leary 2015, 195). Lady Stardust scheint demnach in der Wahrnehmung des Publikums eine Wandlung durchzumachen, so singt er in der ersten Strophe noch „Songs of darkness and disgrace“; die zweiten Strophe, in der auch die Bewunderung der Zuseher*innen klar zu werden scheint, endet jedoch mit „Songs of darkness and dismay“ – womöglich ein Zeichen dafür, dass Lady Stardusts Auftreten zwar noch schockiert, jedoch nicht mehr als Schande gesehen wird. Hier lässt sich auch eine Verbindung zu Bowies Außenwirkung ziehen – so wurde das Albumcover mit ihm in einem Kleid zwar verboten, jedoch trieb er sein Spiel mit expliziten sexuellen Anspielungen noch weiter, wie in Kapitel 6.4.2. noch erläutert wird. So schockierte er zwar weiterhin, aber fiel bei den Fans nicht in Ungnade.

Auslander sieht in dem Lied noch eine weitere Komponente in Bezug auf das Objekt der Begierde des Erzählers:

The narrator of the song, whose voice is masculine, coyly admits to having a sexual attraction to the singer on which he feels he cannot act: “I smiled sadly for a love I could not obey.” In all the other songs on the album, sexual references are couched in heterosexual terms in which the masculine voiced singer refers to the objects of his lust by using feminine pronouns. (Auslander 2006a, 136)

Allgemein anerkannt ist die Theorie, dass der Song über Bowies Freund und Konkurrenten der Glam-Rock-Zeit Marc Bolan geschrieben wurde. So wurden Demo-Versionen etwa „He was Alright“ und „A Song for Marc“ genannt (vgl. O’Leary 2015, 194). Dies bezog sich womöglich auf eine Affäre, die die beiden Bolan zufolge gehabt haben sollen (vgl. Dogget 2012 [2011], 106). Bei einem Auftritt 1972 projizierte Bowie, während er dieses Lied sang, ein Bild Bolans an den Screen hinter sich, dies stützt diese Theorie.²⁶ Die letzte Zeile, “Get some pussy now” ist nur ein Murmeln, sehr leise und auch nur auf der Albumversion zu hören.²⁷ Dies könnte als eine Referenz auf die Beliebtheit der Glam-Rock-Stars verstanden werden, die trotz (oder wegen) ihres androgynen und femininen Aussehens auf Männer und Frauen attraktiv wirkten und deren spezieller Stil dazu beitrug, mehr Aufmerksamkeit zu bekommen:

[...] the more camp and androgynous you looked in 1973, the more girls fancied you. “Women always seem to get on with gays, and I think it’s slightly like that,” Eno offers as an explanation. “It’s the feeling that here is someone who is other but who is not threatening, who has surrendered

²⁶ <https://bowiesongs.wordpress.com/2010/04/22/lady-stardust/>, letzter Zugriff am 06.11.2020.

²⁷ <https://bowiesongs.wordpress.com/2010/04/22/lady-stardust/>, letzter Zugriff am 06.11.2020.

their authority and their ability to command by strength. If you're gay or you're androgynous, you're not playing that usual male role of —I'm the tough one here.” She knows that this guy isn't playing the male. (Hoskyns 2011 [1998], 71)

Interessant sind bei diesem Song die eindeutigen Bezüge zu Glam Rock, so handelt es sich einerseits um einen relativ eindeutigen Hinweis auf Marc Bolan, der mit ihm gemeinsam einer der Vorreiter des Glam Rocks war, und andererseits um die Anspielung auf seine eigene Kunstfigur Ziggy Stardust – immerhin erschien der Song auf dem gleichnamigen Album. Auch die männlichen Pronomen im Kontrast zur Anrede als „Lady“ zeugt von seinem Spiel mit Androgynie, das vor allem zu Bowies Ziggy-Zeit einen Höhepunkt erreichte. Ebenso sind das Publikum und seine Reaktionen hier vertreten, und der Wandel von Ablehnung zu Akzeptanz, trotz der immer noch ‚schockierenden‘ Wirkung von Glam Rockern bzw. von David Bowie selbst sind im Text klar erkennbar.

6.3.2. ‚Rebel Rebel‘ (1974)

You've got your mother in a whirl
She's not sure if you're a boy or a girl
Hey babe, your hair's alright
Hey babe, let's go out tonight
You like me and I like it all
We like dancing and we look devine
You love bands when they're playing hard
You want more and you want it fast

Rebel rebel, you've torn your dress
Rebel rebel, your face is a mess
Rebel rebel, how could they know?
Hot tramp, I love you so

You're a juvenile success
Because your face is a mess
So how could they know?
I said, how could they know?
So what you wanna know?
Calamity's child, chi-chile, chi-chile
Where'd you wanna go?
What can I do for you?
Looks like you've been there too
'Cause you've torn your dress
And your face is a mess²⁸:

“Rebel Rebel” wurde 1974 von Bowie auf seinem achten Album ‚Diamond Dogs‘ veröffentlicht und gilt als „the perfect summation of Bowie’s gender-bending glam years“.²⁹

²⁸ <https://www.songtexte.com/songtext/david-bowie/rebel-rebel-3dd2567.html>, letzter Zugriff am 20.08.2020.

²⁹ Vgl. <https://www.bowiebible.com/songs/rebel-rebel/>, letzter Zugriff am 09.11.2020.

So sehr der Song „All the Young Dudes“ als eine der „Hymnen des Glam Rock“ gilt (vgl. Hoskyns 2011 [1998], 10) – diesen Song hatte Bowie für die Band „Mott The Hoople“ geschrieben, „Rebel Rebel“ aber für sich selbst – so kann auch „Rebel Rebel“ als eine Hymne des auslaufenden Glam Rocks und der sich gegen normative Konventionen auflehrenden Jugend wahrgenommen werden: „‘Rebel Rebel’ was pure attitude from start to finish: the essence of adolescent defiance, guaranteed to bring out the teenager in all who heard it.“ (Dogget 2012 [2011], 205). In dem Text tauchen jene Themen auf, mit denen Bowie sich in den frühen 1970er Jahren intensiv beschäftigte – Androgynie, Cross-Dressing und Sexualität.³⁰

So singt der Erzähler zu einem jungen Menschen, welchen er als „Rebel“ bezeichnet, und schon in der ersten Strophe wird mit „You’ve got your mother in a whirl/She’s not sure if you’re a boy or a girl“ klar, dass Bowie über bzw. zu einer androgynen Person singt, die sich im Sinne der Ästhetik des Glam Rocks zu stylen und damit die Mutter zu schockieren und zu verwirren scheint, in einer rebellischen, jugendlichen Art und Weise, ähnlich wie auch Bowie selbst zu der Zeit. In der nächsten Strophe – „Hey babe, your hair’s alright/Hey babe, let’s go out tonight“ – spricht Bowie als Erzähler auf gleicher Augenhöhe zu dieser Person, die er ins Nachtleben einlädt. „You like me and I like it all“ hat eine eindeutig sexuelle Konnotation, wobei Bowie als Erzähler hier sagt, er würde alle mögen, eventuell eine Anspielung auf Bisexualität. Die Zeile „You want more and you want it fast“ beinhaltet einerseits wieder eine sexuelle Komponente, spricht aber andererseits generell das jugendliche Gefühl an, eine Welt vor sich zu haben, die einem offensteht, von der man so viel wie möglich erleben möchte und sich daran so gut es geht bedient. Im Refrain spricht er davon, dass es klar sei, dass die angesprochene, rebellische Person ihre Umgebung mit ihrem uneindeutigen Aussehen verwirren würde, „how could they know?“.

Die Kleidung sei zerrissen - „you’ve torn your dress“, eventuell könnte dies auch eine Anspielung darauf sein, dass es sich bei der angesprochenen Person um ein Mädchen oder eine junge Frau handelt, die sich den normativen Vorstellungen, wie sie sich zu kleiden und zu verhalten hätte, widersetzt. Mit der letzten Zeile des Refrains, „Hot tramp, I love you so“, spricht Bowie als Erzähler seine Liebe zu dieser rebellischen Person an. „Tramp“ kann mehrere Bedeutungen haben, die sich jedoch alle etwa mit „Herumtreiber*in“ übersetzen lassen. Mit der Zeile „and a handful of ludes“, eine Referenz auf Quaaludes, die Partydroge der 1970er (vgl. Low, Heyden 2015), scheint das Bild, das Bowie hier zeichnet, komplett zu sein – Drogenkonsum, Partys, Bands und junge, rebellische Teenager, die Essenz des Nachtlebens der

³⁰ Vgl. <https://www.bowiebible.com/songs/rebel-rebel/>, letzter Zugriff am 09.11.2020.

1970er ist hier spürbar. Mit „You’re a juvenile success“ spricht er der Person zu, für ihr Alter alles richtig zu machen, sich aufzulehnen und zu feiern, wie sie es sollte, auch das jugendliche Alter der Person wird hier wieder hervorgehoben.

Mit “Calamity’s child” baut Bowie hier eine Referenz zu Calamity Jane ein, eine kontroverse Westernheldin, die in den 1860ern in „Männerkleidern“ durch die USA reiste, ein ungebundenes und unkonventionelles Leben führte und bekannt war für ihr Geschick mit Pferden, Pistolen und ihren Alkoholkonsum (vgl. Lewis 2019). Dadurch, dass er die Person als „Calamity’s child“ bezeichnet, wird ihr eine Wildheit zugesprochen, ein auflehndes Gemüt im Sinne von Calamity Jane, sich nicht an die gesellschaftlichen Normen zu halten. Mit „What can I do for you?/Looks like you’ve been there too“ spricht Bowie als Erzähler auch von seiner eigenen Erfahrung mit einem unkonventionellen Lebensstil, er hat dies schon früher durchgemacht, als die im Song angesprochene Person, da er ihr Hilfe anbietet. Er bleibt aber immer noch auf Augenhöhe, keine Überheblichkeit spricht aus ihm: er erkennt, dass die Person sich in einer ähnlichen Lage oder Phase ihres Lebens befindet, die er schon durchgemacht hat oder noch durchmacht.

Der Song trägt eindeutig autobiographische Bezüge in sich, spricht aber alle an, die sich gerade auf diesem Weg befinden. Bowie bietet hierbei seine Unterstützung an³¹, jedoch nie von oben herab, sondern auf einer Ebene mit den Angesprochenen. In diesem Song, der in seiner Schnelligkeit Motivation und einen Drang nach einem freien (Nacht-)Leben hervorruft, verarbeitete Bowie also seine eigenen Erfahrungen mit dem Außenseitertum, spricht diesen Außenseiter-Personen Liebe aus und einen Platz in der Gesellschaft zu.

6.4. Performances

Im folgenden Kapitel werden nun, anschließend an die textlichen Analysen, auch visuelle Medien miteinbezogen, wie Musikvideos und Momentaufnahmen von Konzertauftritten. Bei zwei der zu untersuchenden Musikvideos werden, wie im vorherigen Kapitel, Textanalysen miteinbezogen. Da hier Texte und die Darstellungen in den Videos stark verwoben sind werden diese hier gemeinsam betrachtet. Auch hier erfolgt zuerst wieder eine Präsentation eines Textausschnitts, Hintergrundinformationen sowie die anschließende Analyse und Interpretation. Screenshots aus den Musikvideos begleiten und unterstreichen hier die Textanalyse.

³¹ Wie auch schon auf seinem 1972 erschienenen Song „Rock ’n’ Roll Suicide“, in dem er singt: „You’re not alone“.

6.4.1. Musikvideos

Im folgenden Kapitel werden verschiedenste Musikvideos aus David Bowies Karriere betrachtet und analysiert. Aufgebaut ist das Kapitel mit je einer kurzen Erläuterung zu dem Song und Video, in weiterer Folge wird der Inhalt der Videos chronologisch behandelt, mit Videoausschnitten zur Unterstreichung. Die ersten zwei zu behandelnden Videos enthalten ebenfalls eine Textanalyse, sie sind also auch, wie die Texte im vorherigen Kapitel, zu Beginn mit einem Textausschnitt versehen. Hierbei handelt es sich um die Texte zu ‚John, I’m Only Dancing‘ aus 1972, sowie ‚Boys Keep Swinging‘ aus 1979. Diese beiden Songs erschienen mir in Hinblick auf Text wie auch Video wichtig zu behandeln, um allerdings nicht zu repetitiv zu werden, wurden die Analysen hier zusammengezogen, die Ebenen Text und Bild werden hier in ihrer Gemeinsamkeit betrachtet. ‚John, I’m Only Dancing‘ wurde aufgrund der Behandlung von queerer Sexualität ausgewählt, er ist ungefähr zur Zeit Ziggys anzusiedeln, zu der dieser Themenkomplex eine große Rolle in Bowies Leben spielte. ‚Boys Keep Swinging‘ wurde aufgrund der Gesellschaftskritik und dem mit Drag spielenden Video ausgewählt, der Song stammt aus den späten 1970er Jahren und somit nach der Ziggy-Zeit, kurz bevor Bowie sich dem Mainstream anpasste. Weiters wird eines von Bowies jüngsten Werken analysiert, das Video zu ‚The Stars (Are out Tonight)‘ aus 2013. Ausgewählt wurde es da Bowie hier Bezug nimmt auf seine früheren Personae, auf Androgynie und alternative Männlichkeitsdarstellungen, sowie auch als eine Abrundung der Karriere Bowies, da es sich um eines der letzten Musikvideos und Werke von ihm handelt.

6.4.1.1. Musikvideo ‚John, I’m Only Dancing‘ (1972)

Well, Annie's pretty neat
She always eats her meat
And Joe is awful strong
Bet your life he's puttin' us on
Oh, lordy
Oh, lordy
You know I need some lovin'
I'm movin'
Touch me

John, I'm only dancing
She turns me on
But I'm only dancing
She turns me on

But don't get me wrong
I'm only dancing³²

Der Song „John, I'm Only Dancing“ wurde 1972 veröffentlicht und gehört zu Bowies „most gay-identified songs.“ Er war Bowies Versuch eines „bisexual anthem“ (vgl. O'Leary 2015, 217). Bei der Fernsehshow *Top of the Pops* wurde das Musikvideo nicht ausgestrahlt, da es als zu provokativ galt.³³ Protagonist des Songs ist ein Mann (davon ist auszugehen, nachdem Bowie das Lied als Mann singt und auch im Musikvideo als Erzähler als Mann auftritt), der seinen vermeintlichen Partner, „John,“ zu beschwichtigen versucht, dass er nur mit „ihr“ (vermutlich der im Text erwähnten „Annie“) tanzen würde, auch wenn er sich zu ihr hingezogen zu fühlen scheint. Was die Essenz des Songs, den Bezug zur Homosexualität, hier ausmacht – „is when Bowie sings, with lust and longing, another man's name in the refrain. (O'Leary 2015, 218).“: „John, I'm only dancing / She turns me on / But I'm only dancing / She turns me on / But don't get me wrong / I'm only dancing“³⁴ Dies kann natürlich auch so verstanden werden, dass der Protagonist mit der Partnerin von John tanzt und diesen beschwichtigt, er würde nur mit ihr tanzen. Das Video und Bowies Gestik und Gesang scheinen allerdings auf erstere Variante hinzudeuten. Der Protagonist könnte auch bisexuell sein, so gibt er ja zu, von der mit ihm tanzenden Frau doch erregt zu sein. Eine weitere Theorie ist die, dass es sich bei dem angesprochenen „John“ um John Lennon handeln soll. Bowie soll mit dem Song auf eine abfällige Bemerkung Johns über Bowies Cross-Dressing geantwortet haben.³⁵

Im Video selbst ist Bowie zu sehen, der im Vordergrund steht, seine Band mit Instrumenten dahinter. Der Hintergrund ist dunkel, ebenso wie die Lederoutfits der Bandmitglieder. Bowies feuerrote Haare stechen heraus. Er selbst steht still aber gestikuliert viel mit seinen Händen, passend zum Text. Unterbrochen wird dieses Bild teilweise von einem tanzenden, androgyn aussehenden Paar (welches von Tänzer*innen aus Lindsay Kemp's Pantomimengruppe gespielt wurde).³⁶

³² <https://www.songtexte.com/songtext/david-bowie/john-im-only-dancing-33dd2459.html>, letzter Zugriff am 28.09.2020.

³³ <https://www.songfacts.com/facts/david-bowie/john-im-only-dancing>, letzter Zugriff am 28.09.2020.

³⁴ <https://www.songtexte.com/songtext/david-bowie/john-im-only-dancing-33dd2459.html>, letzter Zugriff am 28.09.2020.

³⁵ <https://www.songfacts.com/facts/david-bowie/john-im-only-dancing>, letzter Zugriff am 28.09.2020.

³⁶ <https://www.songfacts.com/facts/david-bowie/john-im-only-dancing>, letzter Zugriff am 28.09.2020.



Screenshot 1 bei 0:29³⁷

Hier singt Bowie „Move me“ und umfasst sich selbst mit seinen Armen (siehe Screenshot 1). Goffman zufolge ist dies eine deutlich feminin konnotierte Pose bzw. Geste. Diese sanfte, weiblich anmutende Berührung, zusammen mit den hohen Tönen, in denen Bowie diese Zeile singt, beinhaltet eine deutlich sexuelle Konnotation.



Screenshot 2 bei 0:31³⁸

Weiters singt er „Touch me“, in sehr schrillen und fast schon voller Ekstase wirkenden Tönen, und berührt mit einer Hand weiter seinen Hals (siehe Screenshot 2).

³⁷ https://www.youtube.com/watch?v=ImVVyhpuFRc&ab_channel=DavidBowie, letzter Zugriff am 25.09.2020.

³⁸ https://www.youtube.com/watch?v=ImVVyhpuFRc&ab_channel=DavidBowie, letzter Zugriff am 25.09.2020.



Screenshot 3 bei 0:35³⁹

Während des Refrains sieht man Bowie allein im Dunkeln stehend, sein Portrait im Vordergrund, wie er fast schon gelangweilt wirkend singt „John, I’m only dancing / She turns me on / But I’m only dancing / She turns me on / But don’t get me wrong“ (siehe Screenshot 3). Er will hier seinen Partner beschwichtigen, sein Tonfall lässt darauf schließen, dass er die ganze Gelegenheit nicht als dramatisch wichtig auffasst. Hierbei sticht vor allem der Anker hervor, welcher als vermeintliches Tattoo unter seinem Auge aufgemalt wurde. Hier wird die homosexuelle Konnotation nochmals deutlicher sichtbar, so ist der Anker u.a. auch ein Symbol für Gay Pride:

„Though this is a less common symbol for gay pride than some of the more obvious ones, an anchor can represent the trials and adversity that the gay person has experienced and ultimately triumphed over. This use of an anchor suggests that the person has found their peace in turbulent waters and are unwilling to move or compromise who they are and what they stand for. It shows they are secure in themselves and their place in life, and no longer feel the need to change or alter themselves for certain situations and the desires of other people.“⁴⁰

³⁹ https://www.youtube.com/watch?v=ImVVyhpufRc&ab_channel=DavidBowie, letzter Zugriff am 25.09.2020.

⁴⁰ <https://tattoosphoto.wordpress.com/category/anchor-tattoo-meaning/>, letzter Zugriff am 28.09.2020.



Screenshot 4 bei 1:37⁴¹

Während er seine beschwichtigenden Worte singt, in denen er gleichzeitig darlegt dass er „angeturned“ von seiner Tanzpartnerin ist, berührt er sich wieder selbst am Oberkörper, seine Hand gleitet seinen Hals hinauf, während seine Jacke in den nächsten Bildern deutlich offen steht und seinen Oberkörper entblößt (siehe Screenshot 4).

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass der Song vor allem sexuelle Mehrdeutigkeit transportiert, durch das Video wie auch durch den Text. Bowie scheint einen bisexuellen Mann darzustellen, nimmt hier somit Bezug auf sein eigenes Leben und arbeitet im Video vor allem mit sexuell, aber auch feminin konnotierten Gesten und Posen. Durch Details wie das Ankertattoo verfestigt er die im Text angedeuteten queeren Bezüge.

6.4.1.2. Musikvideo ‚Boys Keep Swinging‘ (1979)

Heaven loves ya
The clouds part for ya
Nothing stands in your way
When you're a boy

Clothes always fit ya
Life is a pop of the cherry
When you're a boy

When you're a boy
You can wear a uniform
When you're a boy
Other boys check you out
You get a girl

⁴¹ https://www.youtube.com/watch?v=lmVVyhpufRc&ab_channel=DavidBowie, letzter Zugriff am 25.09.2020

These are your favourite things
When you're a boy
When you're a boy
You can buy a home of your own
When you're a boy
Learn to drive and everything
You'll get your share
When you're a boy⁴²

„Boys Keep Swinging“ wurde 1979 auf dem Album ‚Lodger‘ veröffentlicht. Textlich handelt der Song von den Privilegien, die einem Mann in unserer Gesellschaft zukommen, jedoch nicht in Form einer Glorifizierung, sondern mit einem kritischen Unterton:

With lyrics such as “Heaven loves ya/The clouds part for ya/Nothing stands in your way,” Bowie appeared, at least on the surface, to be approvingly assessing male privilege, before such a notion had reached the mainstream. “Luck just kissed you hello, when you’re a boy... Bowie certainly wasn’t prone to gloating over discrimination or entitlement, and his decision to follow the song with ‘Repetition’ on Lodger may have been intended to underscore his discomfort with gender inequality. It appears likely that, in ‘Boys Keep Swinging’, Bowie wished to poke fun at locker room machismo rather than laud it.⁴³

Der Song beginnt mit einer übertriebenen, positiven Beschreibung dessen, was so großartig daran ist, ein Mann zu sein – „Heaven loves ya/ The clouds part for ya/ Nothing stands in your way/When you're a boy.“ Anschließend werden in dem Text alltäglichere Dinge aufgezählt, die für Männer eher zugänglich sind als für Frauen, wie das Erwerben eines Hauses, das Fahren von Autos etc. Die Strophe “When you're a boy/Other boys check you out/You get a girl/ These are your favourite things/When you're a boy” deutet einerseits einen heteronormativen Beziehungswunsch an, die Zeile “Others boys check you out” könnte aber einerseits queer gelesen werden, andererseits aber auch darauf anspielen, dass Männer sich gegenseitig für ihre Erfolge beneiden und bewundern. Besonders interessant ist auch, dass Bowie in diesem Lied immer nur von „boys“ spricht, niemals sagt er dezidiert „men“. Dies könnte auch daraufhin deuten, dass Männer in unserer Gesellschaft spielerischer durchs Leben kommen, sie müssen nicht erwachsen und verantwortungsbewusst werden, um Erfolg zu haben.

Der Text deutet die Kritik an der patriarchalen Struktur schon an, das Video verdeutlicht sie. Hier ist Bowie in vier verschiedenen Rollen zu sehen: als maskuliner Sänger sowie als drei Backgroundsängerinnen, die alle Bowie in Drag sind – „in the styles of *Coronation Street*’s Bet Lynch, Lauren Bacall, and Bowie’s *Just A Gigolo* co-star Marlene Dietrich.“⁴⁴ Das Video

⁴² <https://www.songtexte.com/songtext/david-bowie/boys-keep-swinging-13dd2509.html>, letzter Zugriff am 09.11.2020.

⁴³ <https://www.bowiebible.com/songs/boys-keep-swinging/>, letzter Zugriff am 29.09.2020.

⁴⁴ https://www.bowiebible.com/songs/boys-keep-swinging/3/#The_release, letzter Zugriff am 01.10.2020.

beginnt mit Bowie, der in Anzug gekleidet in der Mitte einer Bühne steht und über die Vorzüge des Mannseins singt. Er tanzt dazu mit sehr übertriebenen Gesten und Posen, er ist ununterbrochen aktiv, schaut in die Kamera und wirkt sehr selbstbewusst. Zwar ist er in dieser Einstellung klassisch maskulin dargestellt und singt auch in einem sehr tiefen Tonfall – dennoch ist deutlich sichtbar, dass er, wenn auch nur leichtes, Make-up trägt (siehe Screenshot 5).



Screenshot 5 bei 0:28⁴⁵

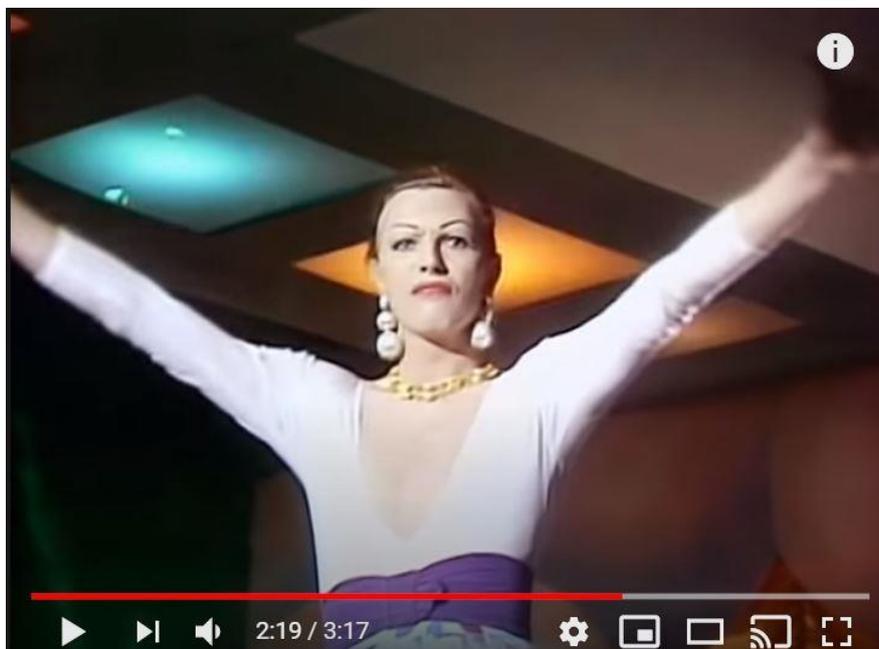
Schließlich gibt es bei dem Refrain einen Cut zu den Background-„Sängerinnen“, alle drei Bowie in Drag, in drei verschiedenen Stilen zurechtgemacht. Eine seiner Drag-Charaktere ist eine ältere, blonde Frau, mit einer zugeknöpften weißen Bluse und altmodischer Kette darüber, eine Hand an den Oberkörper haltend. Dies ist, nach Goffman, eine eher feminine Pose, eine Art ergriffene Selbstberührung. In der Mitte steht eine Frau mit einer schwarzen Hochsteckfrisur, einer Kette und einem Oberteil mit tiefem Ausschnitt. Während des zweiten Refrains verdreht sie genervt die Augen, während sie „Boys“ singt. Rechts steht eine stark geschminkte Rothaarige, in einem eleganten rosa Kleid und Schmuck, und wirkt eher teilnahmslos und kühl. Allgemein wirken die drei, vor allem im direkten Vergleich zu dem enthusiastischen Bowie, sehr passiv (siehe Screenshot 6).

⁴⁵ https://www.youtube.com/watch?v=2KcOs70dZAw&list=RD2KcOs70dZAw&start_radio=1, letzter Zugriff am 20.08.2020.



Screenshot 6 bei 1:50⁴⁶

Weiters kommt es zu einer Art Modenschow, so kommt jeweils eine der Frauen hinter einem Vorhang hervor und geht einen Catwalk entlang. Die Schwarzhaarige beginnt und wirkt gelangweilt, wie zuvor schon, während sie Kaugummi kauend den Weg entlang geht und posiert. Schließlich bleibt sie stehen, schaut direkt in die Kamera und nimmt sich die Perücke vom Kopf, in einer fast schon demonstrativ befreienden, aber auch schockieren wollenden Geste (siehe Screenshot 7).



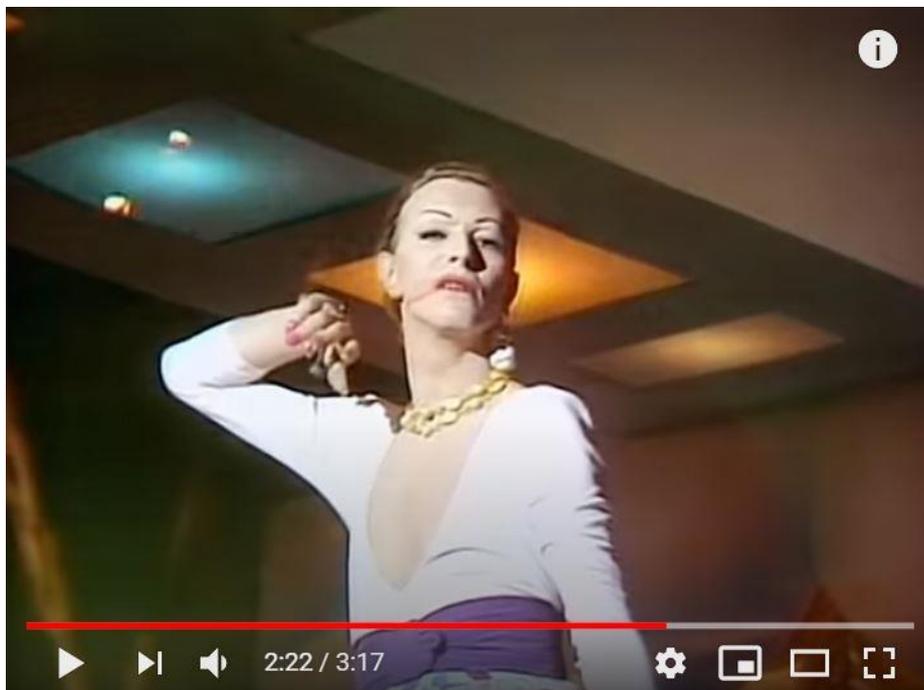
⁴⁶ https://www.youtube.com/watch?v=2KcOs70dZAw&list=RD2KcOs70dZAw&start_radio=1, letzter Zugriff am 20.08.2020.

Danach hebt sie den Arm und wischt sich mit einem Schwung den Lippenstift mit dem Handrücken ab (siehe Screenshot 8). Dies ist keine willkürliche Bewegung, denn:

The gesture of lipstick smearing has migrated across cultures and performance mediums, where it has been inflected with alternate meanings. It could be associated with mime and kabuki theatre – art forms that Bowie integrated into his performances and costume design. Although the origin and meaning of the lipstick smear may be difficult to pinpoint, its enactment by Bowie has played a crucial role in characterising this gesture as transgressive, and giving it a mimetic life of its own. (Perrot 2015)

Bowie selbst sagt dazu, dass er dies aus Drag-Acts kannte, so beschreibt er sie als:

a well-known drag act finale gesture which I appropriated. I really liked the idea of screwing up make-up after all the meticulous work that had gone into it. It was a nice destructive thing to do – quite anarchistic.⁴⁸



Screenshot 8 bei 2:22⁴⁹

Die nächste Person auf dem Catwalk ist die kühle Rothaarige, sie sieht recht steif da und hält die Hände an ihrer Hüfte und an ihrem Oberschenkel (siehe Screenshot 9).

⁴⁷ https://www.youtube.com/watch?v=2KcOs70dZAw&list=RD2KcOs70dZAw&start_radio=1, letzter Zugriff am 20.08.2020.

⁴⁸ https://www.bowiebible.com/songs/boys-keep-swinging/3/#The_release, letzter Zugriff am 01.10.2020.

⁴⁹ https://www.youtube.com/watch?v=2KcOs70dZAw&list=RD2KcOs70dZAw&start_radio=1, letzter Zugriff am 20.08.2020.



Screenshot 9 bei 2:24⁵⁰

In dieser nächsten Pose, mit unveränderter, kühler und teilnahmsloser Miene, hält sie eine Hand in ihre Hüfte gestützt und die andere hinter ihrem Kopf. Dies sind wieder eindeutig feminine Posen, von der Selbstberührung bis hin zur demonstrativen Modelpose. Auch sie nimmt wieder die Perücke ab und streicht sich den Lippenstift mit derselben Bewegung wie davor ab (siehe Screenshot 10).

⁵⁰ https://www.youtube.com/watch?v=2KcOs70dZAw&list=RD2KcOs70dZAw&start_radio=1, letzter Zugriff am 20.08.2020.



Screenshot 10 bei 2:34⁵¹

Die dritte Person ist schließlich die ältere Frau. Nicht nur kommt sie auf eine andere Art durch den Vorhang – nämlich nicht klassisch Model-like, sondern langsam und bedächtig – auch ihr Outfit und ihre Haltung weichen von den vorigen ab. So hat sie über ihrer weißen, zugeknöpften Bluse eine altmodische Strickjacke an. Eine Hand ist in der Jackentasche, die andere stützt sich auf einem Gehstock ab (siehe Screenshot 11).

⁵¹ https://www.youtube.com/watch?v=2KcOs70dZAw&list=RD2KcOs70dZAw&start_radio=1, letzter Zugriff am 20.08.2020.



Screenshot 11 bei 2:42⁵²

Auch posiert sie nicht, wie die anderen zwei, sondern nimmt letztendlich, in einer langsamen Geste, ihre Hand aus der Tasche und führt sie zu ihren Lippen und beendet das Video mit einem Luftkuss, direkt in die Kamera blickend (siehe Screenshot 12).



Screenshot 12 bei 3:12⁵³

⁵² https://www.youtube.com/watch?v=2KcOs70dZAw&list=RD2KcOs70dZAw&start_radio=1, letzter Zugriff am 20.08.2020.

⁵³ https://www.youtube.com/watch?v=2KcOs70dZAw&list=RD2KcOs70dZAw&start_radio=1, letzter Zugriff am 20.08.2020.

Stereotype Darstellungen von verschiedenen Frauentypen werden hier überspitzt repräsentiert und durch den Text, der sich in einer kritischen Art und Weise mit der männlich dominierten Gesellschaft auseinandersetzt, unterstrichen. Durch den demonstrativen Akt des Wegwischens des Lippenstifts und die idente Wiederholung davon ist ein offensichtlicher Bezug zu Drag hergestellt, einem Konzept dem Butler einen subversiven Charakter zuspricht. Auch das Konzept ‚Doing Gender‘ wird hier in den Vordergrund gestellt – Gender als Produkt eines Konstruktionsprozesses, auf identische Wiederholungen angewiesen, genau dies lässt sich in dem Video wiederfinden. Bowie agiert hier in einem queeren Kontext, denn:

Queer gilt heute fast schon als synonym für die Behauptung, dass wir immer schon ‚Geschlechterrollen spielen‘: dass ‚Geschlecht‘ eine (un-willkürliche) Darstellung (performance) ist. (Holzleithner 2000, 16)

Dadurch, dass Bowie seine Drag-Charaktere auf einem Laufsteg auftreten lässt, diese dort zuerst stereotyp und anschließend dramatisch subversiv auftreten lässt, inszeniert er diese Situation als Performance, als Auftritt. Zuerst als Background-Sängerinnen und schließlich als Models – beides konventionell weiblich konnotierte Beschäftigungen – performen sie hier durch ihre klischeehafte Aufmachung ihre Geschlechteridentitäten. Wie in Kapitel 4.3. zur Performativität erläutert wurde, wird innerhalb dieser Performance der Körper ebenfalls zu einem Ort der Markierung von Geschlechterzuordnungen, und in weiterer Folge schließlich zu einem Drag-Auftritt. Insgesamt stellt dieses Video in seiner Inszenierung die Brüche, aber auch die Wiederholung der Norm und damit die Subversion von Geschlechternormen dar, die Verknüpfung mit dem kritischen Text macht den Song und das Video zu einem der interessantesten und kritischsten Werke Bowies.

6.4.1.3. Musikvideo ‚The Stars (Are out Tonight)‘ (2013)

Nachdem Bowie 2013 überraschend mit der Ankündigung eines neuen Albums wieder von sich hören ließ, folgten zunächst Singles mit Musikvideos. So wurde im Februar 2013 das Video von ‚The Stars (Are out Tonight)‘ unter der Regie von Floria Sigismondi, die bereits 1997 für zwei Musikvideos für Bowie verantwortlich gewesen war.⁵⁴ In dem Video wirkten u.a. die Schauspielerin Tilda Swinton sowie das transgender Model Andreja Pejic mit.⁵⁵ Bowie stellt hier eine “normalized idea of aged masculinity” (Perrot 2017, 534) dar, während seine früher Star-Personae von androgynen Models gespielt werden:

⁵⁴ Hierbei handelt es sich um die Videos zu ‚Dead Man Walking‘ und ‚Little‘ Wonder, ebenso das 2013 erschienene Video zu ‚The Next Day‘ wurde unter ihrer Regie gedreht (vgl. <https://www.imdb.com/name/nm0797455/>, letzter Zugriff am 07.01.2021).

⁵⁵ <https://www.imdb.com/title/tt2891510/>, letzter Zugriff am 08.10.2020.

His Thin White Duke persona is dragged with finesse by Norwegian model Iselin Steiro. Acting out a Jungian ‘conjunction of opposites’, the ‘celebrity couple’ are played by Saskia de Brauw and transgender model Andreja Pejic, who shape-shift between: sycophantic fans, lesbian orgy-ists, seductive succubae and younger versions of Bowie and Tilda Swinton. (Perrot 2017, 534)

Auch die Entscheidung, Tilda Swinton in diesem Video Bowies Ehefrau spielen zu lassen ist eine interessante, da sie manchmal als „Doppelgängerin“ Bowies beschrieben wird:

The decision to cast Swinton as Bowie’s wife was shrewd, since her presence in this role generates further layers of performative complexity. She has developed a cult reputation as Bowie’s doppelgänger, evinced by the tildastardust.tumblr.com collection of photographs of Swinton mimicking Bowie’s poses. (Perrot 2017, 534)

Im Video wird mit einer Version eines altmodischen, vorstädtischen Pensionist*innendaseins gespielt, in dem Lied selbst geht es um die Omnipräsenz von Celebrities und deren Leben, welches im Gegensatz zu dem der „einfachen Leute“ steht, beide beneiden sich aber gegenseitig:

You’d expect the video to mock the idea of settled domesticity, that Bowie’s line “we have a nice life” is meant as a joke. But it turns out to be quite true. The star couple simply wants to escape their circuit of limousines and paparazzi spreads and are happy to be found sitting on a sofa, watching other stars work on TV.⁵⁶

Das Video beginnt wie ein Kurzfilm und zeigt ein ordentliches Einfamilienhaus, in dem Tilda Swinton – altmodisch hergerichtet – aus dem Fenster eine Gruppe von Leuten (anscheinend die neuen Nachbarn) sieht. Eine Person, die dem jungen Bowie aus den 1970ern ähnelt, schaut sie direkt durch das Fenster hindurch an. Die Szene wechselt zu einem Supermarkt, den Bowie als älterer Herr in Mantel und grauen Haaren betritt. Dort nimmt er eine Zeitschrift in die Hand, auf der ein von Paparazzi abgelichtetes Paar abgebildet ist, mit der Überschrift „Celebrity couple’s twisted antics“ sowie ein Portrait Bowies aus dem 70er-Jahre-Film ‚The Man Who Fell To Earth‘ in seiner Alienform, mit der Überschrift „Alien lives next door“ dabei. Eine weitere, klassische Tratsch-und-Klatsch-Zeitschriften parodierende Überschrift auf der Zeitschrift lautet „Woman goes to Oscars without Makeup!“ (siehe Screenshot 13)

⁵⁶ <https://bowiesongs.wordpress.com/2015/07/09/the-stars-are-out-tonight/>, letzter Zugriff am 08.10.2020.



Screenshot 13 bei 1:12⁵⁷

Während Bowie die Zeitschrift ansieht, unterhält er sich mit einem Supermarkt-Mitarbeiter, welcher mit einem Blick auf die Zeitschrift bemerkt: „Some people huh, they just get lost.“, worauf Bowie erwidert: „Well, looks more exciting than anything we’ve got around here“. Tilda Swinton als Bowies Frau kommt von hinten auf ihn zu, nimmt ihm die Zeitschrift aus der Hand und sagt: „Well I wouldn’t say that, we have a nice life.“, diesen Satz wiederholt Bowie langsam und bestätigend. Die Kamera folgt den beiden durch den Supermarkt, während auf der andern Seite der Regale die beiden Stars, die auf dem Cover der Zeitschrift abgebildet sind, in schnellen und hektischen Bewegungen über und durch das Regal spähen und durch den Gang schleichen.

Schließlich werden abwechselnd Bowie und Swinton in ihrem Haus gezeigt, sowie die anfangs erwähnten Nachbarn (Bowies junger Doppelgänger), die in ihrem Haus musizieren. Außerdem fährt ein Auto vorüber, aus dessen Fenster die beiden Stars vom Magazincover herauschauen und das Ehepaar zu stalken scheinen. Das Paar ist schließlich beim gemeinsamen Fernsehen auf der Couch zu sehen, wird allerdings durch die musizierenden Nachbarn gestört (siehe Screenshot 14).

⁵⁷ https://www.youtube.com/watch?v=gH7dMBcg-gE&ab_channel=DavidBowieVEVO, letzter Zugriff am 08.10.2020.



Screenshot 14 bei 2:27⁵⁸

Verärgert steht Bowie schließlich auf, um sich über den Lärm zu beschweren, und es kommt zu einer Gegenüberstellung der beiden „Bowies“, dem jungen und dem alten (siehe Screenshot 15).



Screenshot 15 bei 2:46⁵⁹

Währenddessen wird Tilda Swinton, allein auf der Couch sitzend, von dem stalkenden Celebrity-Paar beobachtet, sie stehen direkt hinter ihr in ihrem Haus. Auch als das Ehepaar

⁵⁸ https://www.youtube.com/watch?v=gH7dMBcg-gE&ab_channel=DavidBowieVEVO, letzter Zugriff am 08.10.2020.

⁵⁹ https://www.youtube.com/watch?v=gH7dMBcg-gE&ab_channel=DavidBowieVEVO, letzter Zugriff am 08.10.2020.

schlafend im Bett liegt, sind die Stars nicht weit, wie man auf dem nächsten Bild sehen kann, so hockt eine der Figuren über dem schlafenden Bowie, fährt ihm mit den Fingern über sein Gesicht und küsst ihn letztendlich auch (siehe Screenshot 16). Der junge Bowie-Nachbar beobachtet diese Szene durch das Fenster.



Screenshot 16 bei 2:59⁶⁰

Am nächsten Tag ist Tilda Swinton in ihrem Wohnzimmer bei einem Home-Workout zu sehen, doch plötzlich verändert sich das abgespielte Programm, und sie sieht im Fernseher sich und Bowie gemeinsam auf der Couch sitzen – das Bild vom Vorabend. Als sie sich umdreht, sieht sie das Stalker-Paar auf der Couch sitzen, in genau dieser Pose, das ihre erschrockene Miene nachahmt und sie ins Lächerliche zieht. Sie stellen sich schließlich neben Tilda und führen Gesten und Posen aus, die sie wie, wie von ihnen besessen, wie eine Marionette nachahmt. Auch in der Nacht setzt sich dieses Spiel fort, so liegt einer der Stars unter dem Bett, die darauf liegende Tilda Swinton ahmt ihre Gesten und Posen nach, während Bowie zusieht. Es erfolgt ein Wechsel aus Bildern von den halbnackten, sich im Bett räkelnden Stars sowie Tilda, die diese Bewegungen weiterhin nachahmt und sich in Folge dessen auch die lockige Perücke vom Kopf streicht. So steht sie nun Bowie gegenüber und bemalt ihre und seine Lippen mit Lippenstift und küsst ihn (siehe Screenshot 17).

⁶⁰ https://www.youtube.com/watch?v=gH7dMBcg-gE&ab_channel=DavidBowieVEVO, letzter Zugriff am 08.10.2020.



Screenshot 17 bei 4:26⁶¹

Perrott sagt hierzu: “[...] Swinton’s lipstick kisses suggest the unification of a masculine and feminine Bowie.” (Perrott 2017, 536).

Später, beim gemeinsamen Essen, ist Tilda Swinton zwar in ihrem altmodischen Kleidungsstil zu sehen, ihre Frisur und ihr Makeup allerdings auffälliger als zuvor. Weiterhin spielt sie die Marionette der Stalker. Ihre Haare sind nicht mehr, wie nach dem Abstreifen der Perücke, glatt und kurz zurückgegelt, sondern trägt ihre Haare wild und zerzaust. In weiterer Folge scheint auch Bowie von den Stars besessen zu sein, alle scheinen nun ihre Rollen getauscht zu haben. Tilda Swinton mit ihren kurzen und zurückgegelten blonden Haaren, die in dieser Aufmachung sehr androgyn wirkt, ist in einen grau schimmernden Anzug gekleidet, ebenso Bowie. Sie stehen hinter dem androgynen Stalker-Paar, welches in der altmodischen Aufmachung von Bowie und Swinton vom Beginn gekleidet ist und in deren vorheriger Pose auf der Couch sitzt. Über deren Schultern starren Bowie und Swinton, alle vier sehen zuerst Richtung Fernseher, bis schließlich zuletzt alle gemeinsam in die Kamera blicken (Screenshot 18).

⁶¹ https://www.youtube.com/watch?v=gH7dMBcg-gE&ab_channel=DavidBowieVEVO, letzter Zugriff am 13.01.2021.



Screenshot 18 bei 5:41⁶²

Bowies Männlichkeitsdarstellung in diesem Video ist als Performance zu lesen – die einer heterosexuellen, vorstädtischen Maskulinität, die dem stereotypen Bild, das die Gesellschaft von einem älteren Mann hat, entspricht: „In this video Bowie drags a ‘normalised’ idea of masculinity, while his prior personae are dragged by younger, predominantly female performers.” (Perrot 2017, 533). Die Bezüge zu seinen früheren Alter Egos und die Wahl von androgynen Models als Schauspieler*innen, so wie auch die Besetzung der Rolle seiner Ehefrau durch Tilda Swintons zeigen auf, dass die Performance von Gender und Identität weiterhin Teil von Bowies Schaffen geblieben sind. In Bezug zu früheren Inszenierungen seiner selbst sehe ich hier auch eine Verbindung zu Bowies Außenwirkung in den 1980er Jahren, in denen er eine heterosexuelle, „mainstream masculinity“ an den Tag legte, da Bowie in diesem Video ebenfalls sehr konventionell und den gesellschaftlichen Erwartungen an einen gealterten Mann agiert. Gemeinsam mit Tilda Swinton spielt er ein konventionelles, spießiges Paar, das sich vergewissert ein gutes Leben zu führen, bis es von Bowies junger Vergangenheit eingeholt und besessen wird. Das Thema der Identität spielt hier eine große Rolle, so einerseits der Rückbezug auf seine Vergangenheit sowie auf seine Gegenwart. Die durch den jungen Doppelgänger verkörperten Musiker sowie Bowies Gegenpart des Celebrity-Paars, stellen durchaus Bowies vergangene Identitäten in den Raum, in der er durch seine Alter Egos aufgefallen war und auch dem Drogenkonsum verfallen ist – dies könnte auch als eine Art Besessenheit mit Ruhm und Aufmerksamkeit beschrieben werden. Auf der anderen Seite das alte Ehepaar, durch welches Bowie seine gegenwärtige Identität zu verkörpern scheint. Jahre war er von der Bildfläche verschwunden, höchstens Schnappschüsse von Fotograf*innen zeigten ihn als Ehemann an

⁶² https://www.youtube.com/watch?v=gH7dMBcg-gE&ab_channel=DavidBowieVEVO, letzter Zugriff am 08.10.2020.

der Seite seiner Frau Iman, sowie als Vater seiner jungen Tochter, er schien ein konventionelles Leben zu führen, fern von den Eskapaden seiner Jugend. Genau eine solche Person scheint er in dem Video zu verkörpern, vielleicht auch, durch die überspitzte Darstellung, fast schon eine Parodie seiner gegenwärtigen an den Tag gelegten Identität zu spielen. Die spießbürgerliche Männlichkeit fällt vor allem auf, da seine performte Vergangenheit wie ein Spiegel aufscheint und das androgyne Gegenbild aufzeigt.

6.4.2. Live-Auftritte

In folgendem Kapitel werden Live-Auftritte Bowies behandelt. Den Anfang macht der berühmter Auftritt Bowies bei der Show *Top of the Pops* im Jahr 1972, mit dem Lied ‚Starman‘. Dieser erzeugte aufgrund mehrerer Faktoren eine große Resonanz und gilt somit als einer der Meilensteine in Bowies Karriere. Weiters werden Bilder von Aufritten mit Bowies damaligen Gitarristen Mick Ronson genauer betrachtet – zu der Zeit als Bowie als Ziggy mit Ronson auf der Bühne stand, waren diese Auftritte sexuell aufgeladen und mehrdeutig konnotiert.

6.4.2.1. ‚Starman‘ bei Top of the Pops 1972

Der Song ‚Starman‘ wurde 1972 veröffentlicht und erschien auf dem Album ‚The Rise and Fall of Ziggy Stardust and the Spiders from Mars‘. Der Song gilt als sein nächster großer Hit nach dem 1969 erschienenen ‚Space Oddity‘.⁶³ Die Performance, mit der sich dieser Abschnitt befassen soll, ist der Auftritt am 5. Juli 1972 bei *Top of the Pops*. Ein Auftritt bei dieser Show garantierte eine große Zuschauerschaft und war der Traum vieler Musiker*innen. Was Bowies Auftritt hier so besonders macht, ist ein Zusammenspiel aus mehreren Faktoren:

In just three minutes Bowie managed to cram in enough memorable moments to ensure that his was the performance of the night, whether it was the arm draped around Mick Ronson as they shared a microphone in the chorus, or the finger pointed at the camera as Bowie, detonating the fourth wall, “had to phone someone so I picked on you”. The Spiders From Mars looked no less alien than Bowie, with their satin shirts and spaceboots, Ronson’s matching gold Les Paul guitar, and Trevor Bolder’s preposterous sideburns.⁶⁴

Bowie ist bei diesem Auftritt auffallender als bei früheren Aufritten zurechtgemacht - seine Haare rot gefärbt und sein Gesicht mit Puder, Lidschatten und Lippenstift geschminkt. Einer der Momente, die Bowies Auftritt so unvergesslich machen, ist sein direkter und verführerischer Blick in die Kamera – er scheint die Zuschauer*innen vor ihren Fernsehern direkt anzusprechen (vgl. Auslander 2006a, 125):

During the line ‘I had to phone someone so I picked on you’ Bowie pointed directly into the camera and from reports at the time and ever since then this became a pivotal moment in his

⁶³ Vgl. <https://www.bowiebible.com/songs/starman/>, letzter Zugriff am 18.10.2020.

⁶⁴ https://www.bowiebible.com/songs/starman/4/#TV_appearances, letzter Zugriff am 18.10.2020.

career. The impact of that performance was felt in millions of living rooms across the UK. It also landed the single in the top ten of the UK charts two weeks later.⁶⁵ (Siehe Screenshot 19)



Screenshot 19 bei 1:38⁶⁶

Der Moment aber, der damals als am schockierendsten wahrgenommen wurde, eine junge Generation von Fans beeindruckte und von vielen Autor*innen aufgegriffen wurde, ist jener, in dem Bowie den Arm um den Gitarristen Mick Ronson legte und mit ihm gemeinsam in ein Mikrofon sang (siehe Screenshot):

“Starman” was on the charts now, and the moment on Top of the Pops where Bowie draped one arm around Mick Ronson’s shoulders was already enshrined in adolescent folklore—men did not embrace on television in those days, and they certainly didn’t embrace on a family show. A gesture that would not even be noticed today not only polarized the country, it jumpstarted teenage hormones the length and breadth of the land. (Thompson 2009, 137f.)

⁶⁵ https://www.bowiebible.com/songs/starman/4/#TV_appearances, letzter Zugriff am 18.10.2020

⁶⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=mYtRp9UNx8Y>, letzter Zugriff am 20.08.2020.



Screenshot 20 bei 2:19⁶⁷

Aus heutiger Sicht scheint eine solche Reaktion vielleicht übertrieben, 1972 jedoch war es noch nicht lange her, dass Homosexualität entkriminalisiert worden war (vgl. Thompson 2009, 132). Eine solche Geste in einem im Fernsehen ausgestrahlten Programm löste andere Reaktionen aus als dies heutzutage der Fall wäre. So spielt hier auch Bowies Outing im Jänner desselben Jahres eine Rolle. Nun ließ er, wie Auslander meint, auch Taten für sich sprechen, indem Bowies Geste, den Arm um Ronson zu legen und ihn zu berühren, einerseits „male camaraderie“ aber andererseits auch „a more sexualized homosociality“ evozierte (Auslander 2006a, 125f.).

Auch Bowies Lächeln, das während des Auftritts stets seine Lippen umspielte, wird eine bewusste Wirkung zugesprochen – „It’s the hallmark of confidence, no doubt, and the knowledge that he is about to stun British reserve out of its lethargy.“ (Dogget 2012 [2011], 154). Ebenfalls interessant zu erwähnen ist, dass die Geste mit Ronson erst nach Bowies direktem Blick in die Kamera erfolgte, dies unterstreicht Bowies Wissen um den Aufruhr, den er dadurch erzeugen würde:

He fixes his eyes on the camera, makes sure he’s being seen, and then throws his arm around Mick Ronson, his long-haired guitarist, a move that in 1972 could only be seen as a flaming

⁶⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=mYtRp9UNx8Y>, letzter Zugriff am 20.08.2020.

middle finger to the straight world. Such open displays of homosocial affection lacked precedent on network TV; judging by his defiant gaze into the camera, Bowie knew the gesture would be read as homoerotic. (Geffen 2020, 34f.)

Bowies bewusste Handhabung dieses Moments zeugt einerseits von seinem schauspielerischen Talent und andererseits von seiner Fähigkeit, kleine Gesten medienwirksam als Performance erscheinen zu lassen. Bowie zehrt hier u.a. von seinen erlernten Fähigkeiten seiner kurzen Arbeitserfahrung in der Werbebranche⁶⁸– „from the casual (but carefully anticipated) way in which he draped his arm around Mick Ronson’s shoulders on *Top Of The Pops*, [...]“ (Dogget 2012 [2011],147). Auch kommt Bowie hier die Ausbildung bei und Zusammenarbeit mit Lindsey Kemp zu Geltung. Dieser brachte Bowie bei, sich in flüssiger Art und Weise zu bewegen und sich durch Bewegungen und Blicke vollkommene Aufmerksamkeit zu garantieren. So kann auch die beiläufig wirkende Geste, den Arm um Ronson zu legen, als eine Art Tanz gesehen werden, denn „in essence it was a dance movement, the art of gesture, filled with distilled truth, something Bowie learnt from Kemp.“ (Morley 2017 [2016], 164). Morley beschreibt dies in poetischer Art und Weise sogar als „a transfixing moment where actual rules of existence were challenged and rerouted, a move into the past and the future at the same time, a transfer of power in a way from the old world to a very new world“ (Morley 2017 [2016], 164). Diese Spannung des Auftritts wurde vor allem von jugendlichen Zuseher*innen als eine Besonderheit wahrgenommen, die sie in ihrer eigenen Sexualität bestärkt wurden oder zumindest Grenzen für sie geöffnet wurden:

For the generation that would spawn the out-gay pop stars of the 1980s, Bowie’s outrageous campy and sexual androgyny was a revelation, and for many watching that Thursday evening as David and Mick pushed the bounds of acceptability during their performance of ‘Starman’, Bowies current hit single, their own personal journey began. (Bullock 2019 [2017], 9)

So waren unter diesen Zuseher*innen auch einige, die später selbst bekannte Musiker*innen werden sollten. Beispielsweise sagte Marc Almond, ein homosexueller Musiker der 1980er Jahre und Teil des Synthie-Pop-Duos Soft Cell, zu diesem Auftritt: „‘Next day, all hell broke loose in the playground. Bowie was a queer and if you like him you must be queer too.’ (Dogget 2012 [2011], 10)

Auch wenn Bowie bei diesem Auftritt also nicht durch dezidiertes Cross-Dressing aufgefallen ist und auch sein Gebrauch von Make-up hier nicht im Vordergrund stand, so wurde dieser Moment doch unvergesslich, durch die wirkungsvolle Geste, Arm in Arm mit seinem Gitarristen zu singen. Dies lässt sich mit den Konzepten Doing Gender und Performativität

⁶⁸ In den frühen 1960er Jahren arbeitete Bowie als „trainee commercial artist/visualiser“ in einer Londoner Werbeagentur (vgl. Morley 2017 [2016], 111).

verknüpfen – so betrieb Bowie in diesem Kontext so gesehen ‚Undoing Gender‘, da er mit den normativen Erwartungshaltungen brach. Im Sinne von Performativität stellte er sein ‚Undoing‘ innerhalb einer öffentlichen Performance dar, in welcher er seinen Körper nutzte, eine nicht-normative Sexualität gewissermaßen zu performen. In Zusammenhang mit seinem Outing als nicht-heterosexuell ein paar Monate zuvor und dessen weitreichende Wirkung – erst kurz nach der Entkriminalisierung von Homosexualität – vermittelte Bowie der Öffentlichkeit ein nicht-heteronormatives Bild und stand für sich und seine sexuelle Orientierung ein. Dadurch eröffnete er bestehende Grenzen für insbesondere jugendliche Fans und Zeug*innen dieses Augenblicks, die er so teilweise in ihrer eigenen Sexualität bestärkte und ermutigte, für sich selbst einzustehen.

6.4.2.2. Weitere Auftritte mit Mick Ronson

Doch der Auftritt bei *Top of the Pops* blieb längst nicht der aufsehenerregendste von Bowie und seinem Gitarristen Mick Ronson, denn so sehr ihr Arm-in-Arm-Singen schon als aufsehenerregender Moment galt, so sorgten sie im Laufe ihrer gemeinsamen Konzerte für weiterer Schockmomente:

[they] would become more and more explicitly sexual—during a concert in the summer of 1972, Bowie famously simulated fellatio on Ronson by “going down” on the guitarist’s instrument as he played. This routine and variations on it became staples of the Ziggy Stardust concerts. (Auslander 2006a, 126)

Eine der Aufnahmen eines solchen Augenblicks ist auf Abbildung 9 zu sehen.



Abb. 9: Bowie und Mick Ronson im Hammersmith Odeon. Fotografiert von Ilpo Musto 1973 ⁶⁹

⁶⁹ Moran 2012.

Diese eindeutig sexuell konnotierte Handlung schockierte und überraschte die Zuseher*innen ein weiteres Mal. Bowies Auftritte und sein Auftreten werden von Thompson folgendermaßen beschrieben:

For audiences who had never seen Bowie before, the move never failed to shock and surprise; for kids who'd never seen such an act before, it added further fission to the sheer sexuality that Bowie represented, the sense of liberation and freedom that made every past self-appointed spokesman for juvenile libido sound pale and anemic. (Thompson 2009, 141)

Bowie brach also weiterhin Tabus und vorherrschende Grenzen durch seine Auftritte, wodurch er weitere Repräsentationen eines nicht-normativen Lebensstils performte und vor allem jugendlichen Fans erlaubte in eine Welt einzutauchen, die diese vorher nicht kannten.

Philip Auslander greift hier ebenfalls auf Goffmans Arbeit zurück, die in Kapitel 5.1. erläutert wurde. Auslander setzt sich hierbei mit mehreren Aspekten und Momenten des Konzerts auseinander und ordnet Bowie einer weiblichen Rolle und Ronson einer männlichen Rolle auf der Bühne zu – „[e]ven though Bowie sometimes exhibited masculine coding in his performance and there were ways in which Ronson was feminized“ (Auslander 2006a, 140). Dies macht er u.a. daran fest, dass Ronson als ein „guitar hero“ auftritt – in einem glitzernden Kostüm und Make-up – Bowie aber, trotz der Tatsache, dass er im Laufe des Konzerts mehrere Instrumente spielt, hauptsächlich als Sänger auftritt, eine eher weiblich konnotierte Rolle im Musikbusiness (vgl. Auslander 2006a, 141). Auslander verweist hier auf Mavis Bayton, die schreibt:

Woman performers have been more prominent in commercial 'pop' and 'folk' than in 'rock', but their place in all these worlds has been predominantly that of vocalist rather than instrumentalist. Where woman have been instrumentalists they have tended to be keyboard-players. Whilst women folk singer-songwriters have played the acoustic guitar, the electric guitar (surely the instrument which epitomises 'rock') has been left in the hands of the boys. (Bayton 1997, 37)

Ronson als Hauptgitarrist nimmt demzufolge eine männlich konnotierte Position ein. Besonders fällt Auslander bei dem Auftritt auch auf, dass Ronson nie lächelnd zu sehen war, Bowie jedoch schon (Auslander 2006a, 141). Nach Goffman ist dies eine konventionell weiblich konnotierte Darstellung, das Lächeln von Frauen soll als „ritualistic mollifier“ dem Gegenüber Sicherheit und Wertschätzung signalisieren (vgl. Goffman 1987 [1976], 48). Auch Bowies häufige Outfitwechsel während des Konzerts sind eindeutig konventionell weiblich konnotiert:

In the course of a two-hour performance, he wore five different costumes that actually seemed to be seven because two of them featured a cape or tunic that was removed to reveal the outfit beneath. All of these costumes [...] were feminine in one sense or another. They featured oversized earrings and bracelets, a see-through top, hot pants, leotards and so on. The performance was almost as much a fashion show, with Bowie posing and parading in different outfits, as it was a concert. (Auslander 2006b,75)

Die Kostüme wurden nicht nur häufig gewechselt, zur Schau stellte Bowie hier auch immer weiblich konnotierte Kleidung. Weiters kam es bei einem dieser Auftritte zu weiteren, immer expliziteren sexuellen Anspielungen, wie auf Abbildung 10 sichtbar ist:

The guitarist literally leapt toward the singer, who fell submissively to the floor in a prone position suggesting sexual rear entry of either the heterosexual or homosexual variety. Ronson straddled Bowie while playing his guitar solo, thrusting his guitar toward Bowie in an unmistakably phallic fashion. (Auslander 2006a, 141f.)

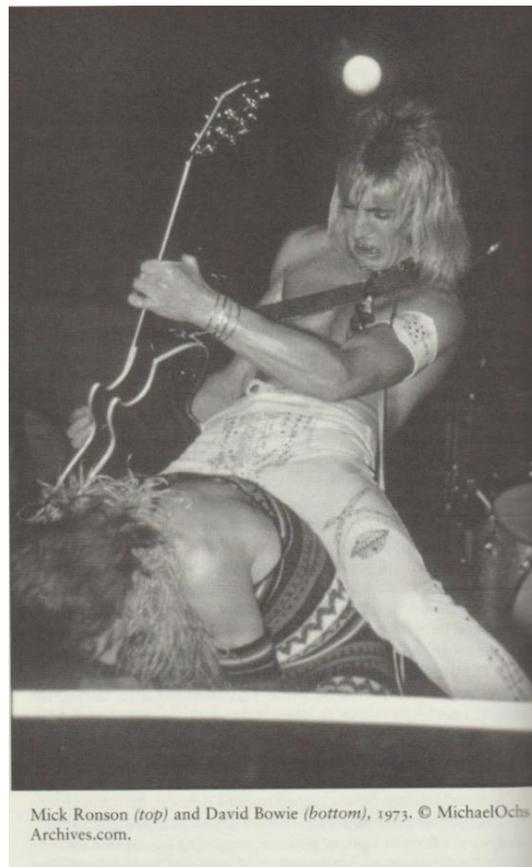


Abb. 10: Bowie mit Mick Ronson. Fotografiert von Michael Ochs 1973.⁷⁰

Auch zu diesem Moment bietet Auslander reichliche Analyseergebnisse an. So stellt Ronson und dessen Gitarrenspiel für ihn die Performance einer sexuellen Aggression dar – auch sein Gesicht ist, wie in der Abbildung sichtbar, zu einer Grimasse verzerrt, vertieft ins Gitarrensolo sowie in die Performance mit Bowie. Allerdings stellt sich Auslander hier die Frage, gegen wen sich Ronsons Aggression richtet, ob Bowie als Sänger etwa als Frau verstanden werden sollte, oder doch als homosexueller Mann, und Ronson als Liebhaber oder Vergewaltiger? Hierbei bezieht sich Auslander nun auf Judith Butlers *Gender Trouble*, denn die Vielfältigkeit der Performance von Geschlecht und Sexualität von Bowie und Ronson führt zu der „hyperbole, dissonance, internal confusion and proliferation“ (Butler 2002 [1990/1999], 42) die nach Butler

⁷⁰ Auslander 2006a, 142.

als Strategien zur Destabilisierung normativer Repräsentationen identifiziert werden können (vgl. Auslander 2006a, 144).

Wieder zeigt sich hier Bowies Freizügigkeit im Umgang mit und der Performance seiner Sexualität. Bowie bricht mit normativen Erwartungen an Männlichkeit, indem er weiblich konnotierte Gesten und Posen mimt und in der Performance mit Ronson gemeinsam auch eine konventionell weiblich und sexuell konnotierte sowie unterwürfige Position einnimmt. Bowie bricht also nicht nur mit Tabus, in dem er explizit homosexuelle Handlungen mehr als andeutet, sondern bricht auch mit den Erwartungen, wie ein Mann üblicher und normativer Weise ‚Doing Gender‘ betreiben sollte.

6.5. Ziggy Stardust – Eine Betrachtung der Figur als Vereinigung der Analyse



Abb. 11: Bowie als Ziggy Stardust. Fotografiert von Masayoshi Sukita 1973.⁷¹

Ziggy Stardust, Bowies berühmtestes Alter Ego, war bereits 1971 in Bowies Gedanken im Entstehen – eigentlich war ein Musical oder Theaterstück um diese Figur herum geplant gewesen. Bowies Ungeduld aber war der Grund dafür, dass Ziggy als Musiker schon früher auftrat (vgl. Dogget 2012 [2011], 144). Inspiriert wurde die Figur u.a. von Warhol und der Szene um ihn herum (vgl. Glen 2016, 413), wie auch von dem Sänger Vince Taylor – der nach einem emotionalen Zusammenbruch und exzessivem Drogenkonsum einem Kult beitrug und fortan glaubte er sei ein ‚Aliengott‘ der auf die Erde niedergekommen war – sowie dem Sänger Legendary Stardust Cowboy und dem japanischen Designer Kansai Yamamoto (vgl. Light 2016), welcher in weiterer Folge für Kostüme von Bowie/Ziggy zuständig war (siehe Abb. 12).

⁷¹ <https://blog.bernina.com/de/2014/07/david-bowie/>, letzter Zugriff am 26.11.2020.



Abb. 12: Bowie als Ziggy Stardust. Outfit nach Kansai Yamamoto. Fotografiert von Masayoshi Sukita 1973.⁷²

Die Geschichte hinter der Figur lässt sich durch die Songs auf dem Konzeptalbum ‚The Rise and Fall of Ziggy Stardust and the Spiders from Mars‘ rekonstruieren: ein omnisexueller⁷³ Alienrockstar, der auf die Erde geschickt wurde, welche nur noch fünf Jahre bestehen würde. Ziggy sollte Hoffnung auf die Erde bringen; er wird als der ultimative Rockstar beschrieben, der letztendlich durch seine eigenen Exzesse und durch seine Fans zerstört wird (vgl. Light 2016). Bowie selbst fasst dies in seinen eigenen Worten folgendermaßen zusammen:

“Ziggy is advised in a dream by the infinites to write the coming of a starman ... this amazing spaceman who will be coming down to save the Earth,” [...] “Ziggy starts to believe in all this himself and thinks himself a prophet of the future starman. He takes himself up to the incredible spiritual heights and is kept alive by his disciples. When the infinites arrive, they take bits of Ziggy to make themselves real, because in their original state they are anti-matter and cannot exist on our world. And they tear him to pieces onstage during the song ‘Rock ‘n’ Roll Suicide.’” (Light 2016)

Ziggys Aussehen wurde schließlich aus einer Mischung extravaganter und androgyner Kleidung sowie einem feuerroten Kurzhaarschnitt erschaffen:

Mit diesem Outfit war Bowies Look weit mehr als nur sein Image, mehr als nur Theater, es war ein visueller Ausdruck jugendlichen Widerstands. Zuvor hatte seine Musik für Tausende eine emotionale Befreiung und eine Art einfachen politischen Realismus symbolisiert. Jetzt,

⁷² <https://www.snapgalleries.com/portfolio-items/david-bowie-by-masayoshi-sukita/>, letzter Zugriff am 26.11.2020.

⁷³ Omnisexuell (oder auch: Pansexuell) bezeichnet die sexuelle Anziehung zu Menschen aller Geschlechter (vgl. <https://queer-lexikon.net/2017/06/08/omnisexualitaet/>, letzter Zugriff am 25.11.2020).

phantasievoll verkleidet und aufwendig inszeniert, wurde sie zur Hymne von Millionen. (Sandford 2003, 97)

Doch nicht nur die Äußerlichkeiten machten die Besonderheit Ziggys aus. Bowie bediente sich außerdem unterschiedlicher Tipps über Theatralik, die er von Lindsey Kemp während der Zusammenarbeit mit diesem gelernt hatte. Außerdem integrierte er kulturelle Elemente der Schwulenszene in London, in der Bowie zu der Zeit viel unterwegs war (vgl. Waldrep 1995, 247). Durch sein Auftreten als Ziggy befreite sich Bowie gewissermaßen von der „hippie tradition of rock“ (Waldrep 1995, 208) und gab seiner Karriere somit einen Neustart. Ziggys Erschaffung kann als „conceptual art statement“ (Dogget 2012 [2011], 3) gesehen werden: Bowie strebte weder Ruhm noch Berühmtheit an, sondern tat so, als wäre er – als wäre Ziggy – es bereits. Er präsentierte sich als ein exotisches Wesen von einem anderen Planeten:

Ziggy would live outside the norms of earthly society: he would be male and female, gay and straight, human and alien, an eternal outsider who could act as a beacon for anyone who felt ostracised from the world around them. (Dogget 2012 [2011], 39)

Der erste Auftritt als Ziggy erfolgte schließlich im Februar 1972 auf einer kleinen Bühne im „Toby Jug public house“ (vgl. Dogget 2012 [2011], 145), vor einem Publikum, welches aus rund 60 Leuten bestand (vgl. Spitz 2012, 248). Im Juni 1972 wurde das Album ‚The Rise and Fall of Ziggy Stardust and the Spiders from Mars‘ veröffentlicht (vgl. Sandford 2003, 109). Die folgende Tour, die Bowie als Ziggy führte, war ein großer Erfolg, und brachte ihn von England nach Amerika (vgl. Sandford 2003, 415). Durch diese Tour erzeugte Bowie viel Resonanz bei jungen Fans. So war sein bzw. Ziggys Einfluss auf das Erscheinungsbild der jungen Leute der 1970er Jahre in den Straßen, Schulen und Clubs zu sehen – „wo sich plötzlich wie aus heiterem Himmel eine Explosion von Farbe und Stachelfrisuren ereignete.“ (Sandford 2003, 119).

Der Auftritt bei *Top of the Pops*, bei dem Bowie und seine Band ‚Starman‘ darboten, wurde im vorherigen Kapitel bereits analysiert – auch dieser war ein Auftritt als Ziggy und erreichte unzählige junge Fans, die von Bowies, bzw. Ziggys extravagantem Aussehen und seiner Performance mit Mick Ronson begeistert waren. Bowies Alter Ego war eine Rolle, die nur für ein paar Monate existierte, doch Bowie verlor sich sehr in Ziggy und dem performativen Aspekt seiner Persönlichkeit:

I realized I had become a total product of my concept character Ziggy Stardust. So I set out on a very successful crusade to re-establish my own identity. I stripped myself down and took myself down and took myself apart, layer by layer. (Crowe 2016)

Die Linien zwischen den beiden verschwommen – “‘It’s a continual fantasy...I’m very rarely David Jones any more. I think I’ve forgotten who David Jones is.’” (Dogget 2012 [2011], 151) und Bowie empfand dies als belastend:

“At first, I just assumed that character onstage,” he said. “Then everybody started to treat me as they treated Ziggy: as though I were the Next Big Thing, as though I moved masses of people. I became convinced I was a messiah. Very scary. I woke up fairly quickly.” (Light 2016)

Am 3. Juli 1973 schied schließlich Bowie von Ziggy (oder umgekehrt), und ließ ein schockiertes Publikum zurück (vgl. Sandford 2003, 416). Doch mit seiner Aussage, hier nun sein letztes Konzert gespielt zu haben, meinte Bowie damit nicht, dass er als Musiker von der Bildfläche verschwinden würde, er sprach als Ziggy und nahm in seinem Namen Abschied. Auch wenn nach ihm noch andere Alter Egos folgen sollten und David Bowie selbst, im Gegensatz zu David Jones, eine konstruierte Persönlichkeit der Öffentlichkeit war, war doch Ziggy seine einflussreichste, bekannteste und auch subversivste, vor allem in Hinblick auf den zeitlichen Kontext.

Hierbei spielt die schon öfter angesprochene Entkriminalisierung von Homosexualität eine Rolle, die erst kurz vor seinem Outing erfolgte, Bowie also durch die öffentliche Kundgebung seiner Sexualität und dem mehrdeutigen Verhalten auf der Bühne wie auch abseits davon, brach Bowie also mit normativen Erwartungen an einen männlichen Rockstar und Familienvater: „By portraying – and, to every appearance, being – a bisexual rock star for who camp was an instinctive playground, Bowie broke startling new terrain.” (Dogget 2012 [2011], 10). Durch und mit Ziggy brachte Bowie somit eines seiner größten Interessen, das Theater, auf die Bühne der Musik und erwirkte eine Verbindung zwischen Theater und Rock 'n' Roll. Mit Ziggy erschuf er eine kostümierte Identität, die eine choreographierte Performance aufführte (vgl. Auslander 2006a, 106). Diese Performance beschränkte sich jedoch nicht nur auf die Bühne: Bowie blieb in Interviews und in anderen Aspekten des öffentlichen Lebens in dieser Rolle. So erfolgte auch das Outing 1972 als Ziggy Stardust. Es kann angesichts dessen erst recht als Performance gelesen werden:

By asserting the performativity of gender and sexuality through the queer Ziggy Stardust persona, Bowie challenged both the conventional sexuality of rock culture and the concept of a foundational sexual identity [...]. (Auslander 2006a, 106)

Als Ziggy trat Bowie auch mit Ronson bei *Top of the Pops* auf – “delivering the sexually charged Ziggy in full regalia into England’s homes.”, (Light 2016) (siehe Kapitel 6.4.2.1), wie auch bei zahlreichen weiteren Konzerten, deren unterschiedliche Aspekte in Kapitel 6.4.2.2. genauer betrachtet wurden. Auch der Song ‚Lady Stardust‘ (siehe Kapitel 6.3.1.) ist nicht nur der Ziggy-Ära zuzuschreiben, sondern auch noch dezidiert auf dem Konzeptalbum über Ziggy veröffentlicht worden. Ebenso der dezidiert sexuell konnotierte Song sowie das dazugehörige Video von ‚John, I’m Only Dancing‘ (siehe Kapitel 6.4.1.1.) kann Ziggy zugeordnet werden.

Als Ziggy Stardust betrieb Bowie in einem queeren Kontext Gender-Bending, in dem er die vorherrschenden sozialen Grenzen, wie Männlichkeit zu definieren war, überschritt und somit für folgende Generationen ausweitete. Er betrieb ‚Undoing Gender‘ da er damit brach, was als konventionell männliches Verhalten festgelegt war. Weiters veröffentlichte er sexuell mehrdeutige Lieder und Musikvideos und sorgte für sexuell aufgeladene und teilweise schockierende, nicht-heteronormative Auftritte. Die Figur stellt somit die Akkumulierung aller behandelten Analysepunkte dieser Arbeit dar und kann daher als die subversivste Identität in Bowies Karriere bezeichnet werden, auch wenn Bowie in späteren Jahren die Thematiken Gender und Sexualität nie ganz aus den Augen verlieren sollte:

Certainly, Ziggy was not the final word on gender flexibility. All of Bowie’s albums after it have, in one way or another, commented on the politics and erotics of sexual undecidability. (Waldrep 2015, 35)

7. Fazit

Im folgenden Fazit werden nun die wichtigsten Ergebnisse der Analysen und Interpretationen zusammengefasst, sowie auch die wichtigsten Punkte der Arbeit rekapituliert. Ziel der Arbeit war es, Bowies Umgang mit Gender herauszuarbeiten und damit seine Bedeutung sowie subversive Wirkung in diesem Themenkomplex aufzuzeigen.

So wurde in Kapitel 3.2 das Genre Glam Rock genauer behandelt, um den zeitlichen Kontext rund um Bowies Karrierestart und seine Vorreiterrolle in dieser Musikrichtung darzulegen und damit herauszuarbeiten, inwiefern Bowie innerhalb dieses Kontexts, aber auch in den weiteren Jahren seiner Karriere subversiv agierte. So experimentierte Bowie schon vor dem Beginn des Glam Rocks mit nicht-normativen Kleidungsweisen, hob dies innerhalb des Genres aber auf eine neue Ebene, indem er sich und seine Band in Kostümen und Make-up präsentierte. Bowie brachte somit eines seiner Interessen, das Theater, auf die Bühne der Musik. Er verstand Auftritte als theatralische Performances, als Darbietungen, die denen des Theaters in nichts nachstehen sollten. In weitere Folge kamen zu den Äußerlichkeiten wie Kostümen und Make-up auch Alter Egos ins Spiel. David Bowie kann, im Vergleich zu David Jones, seinem bürgerlichen Ich, auch schon als ein Alter Ego angesehen werden. David Bowie war immer seine Performance-Persönlichkeit, während David Jones der Familienvater war, der sich vor allem in den späteren Jahren von der Öffentlichkeit fernhielt. Bowie selbst sagte 1976 dazu:

I’ve learned to flow with myself. I honestly don’t know where the real David Jones is. It’s like playing the shell game. Except I’ve got so many shells I’ve forgotten what the pea looks like. I wouldn’t know it if I found it. (Crowe 2016)

Doch so sehr die Grenzen zwischen David Bowie und David Jones teilweise schon zu verschwimmen schienen: noch stärker wurden diese unscharfen Grenzen zwischen David Bowie und Ziggy Stardust, dem Alter Ego, das Bowie in der Zeit des Glam Rock erschuf. Ziggy kann so gesehen als eine dritte Ebene von Bowies Persönlichkeiten aufgefasst werden: zuerst David Jones, der David Bowie ‚spielte‘, welcher wiederum in die Rolle des Ziggy schlüpfte. Hierbei sei das Konzept der Performativität erwähnt: Identitätsdarstellung war für Bowie immer ein performativer Akt, vor allem durch die unscharfen Grenzen zu seinem ‚wahren‘ Ich, kann so gesehen jede öffentliche Aktion Bowies als eine Performance gesehen werden, so sagte auch Bowie selbst: „I’m continually aware that I’m an actor portraying stories, [...] ‘and that’s the way I wish to take my performance.’“ (Dogget 2012 [2011], 151). In diesem Sinne agiert Bowie nach den Worten Butlers, denn durch die performativen Handlungen, die mit seinen Selbstdarstellungen einhergingen, und durch Hilfsmittel wie Drag und Cross-Dressing wurde somit der Konstruktionscharakter von Geschlechteridentitäten in den Vordergrund gerückt.

Ziggy passte gut in die Zeit des Glam Rock und dessen erwünschter Wirkung – so waren überspitzte Parodie und eine akzentuierte Konstruiertheit der Persönlichkeit und Identität Punkte, die im Glam Rock Bedeutung hatten. In der Rolle des Ziggy outete sich Bowie schließlich auch als homosexuell und bisexuell. Dies gilt als ein sehr wichtiger Moment in Bowies Karriere, nicht nur in Hinblick auf den Einfluss, den dieses Statement noch jahrelang haben würde, auch in Bezug auf die Wirkung, die Bowie damit auf die Öffentlichkeit hatte. Auch wenn, wie in Kapitel 6.2. genauer herausgearbeitet wurde, Bowie dies in weiterer Folge als ‚Phase‘ herunterspielte und es fraglich ist, ob Bowie sein Outing je ernst gemeint hatte, so ist die Intention hinter dieser Aktion weniger von Bedeutung als ihre Wirkung. Bowie, der sich als einer der ersten britischen Künstler in den Medien öffentlich als nicht-heterosexuell outete, erst kurz nach der Entkriminalisierung von Homosexualität in England, sorgte für öffentliche Repräsentation und inspirierte dadurch viele junge Leute, zu sich selbst zu stehen und ihren eigenen Weg zu gehen, auch wenn dieser von der gesellschaftlichen Norm abweichen sollte.

Auch der vielfach erwähnte Auftritt bei *Top of the Pops*, in welchem Bowie seinem Gitarristen den Arm um die Schultern legte, gilt als einer der Meilensteine in Bowies Karriere. Dieser erzeugte viel Resonanz, wie auch weitere diverse Auftritte mit Ronson in denen Bowie eindeutig sexuelle Handlungen auf der Bühne simulierte und hier mit nicht-Heteronormativität als auch mit Geschlechterrollen spielte, da er oft mit weiblich konnotierten Kostümen, Posen etc. auftrat. In und seit den 1980er Jahren spielte Bowie nicht mehr so offen mit Geschlechterrollen – zumindest auf keine schockierende Art. Seine Darstellung einer

klassischen mainstream-Männlichkeit, die zu den 80er Jahren und seinem kommerziellen Erfolg passten, können trotzdem mit dem Schema der Performativität von Bowies Identität und Sexualität als eine Performance gelesen werden, vor allem da er nie als ‚er selbst‘, als David Jones agierte, sondern als David Bowie.

Als Ziggy, aber auch in späteren Jahren seiner Karriere produzierte Bowie nicht nur eine Vielzahl mehrdeutiger Songtexte, in denen die Themen Gender, Sexualität und Identität aufgegriffen wurden, sondern auch eine Reihe an Musikvideos, in denen diese Thematiken auch visuell behandelt wurden. Hervorzuheben ist hier vor allem ‚Boys Keep Swinging‘ (siehe Kapitel 6.4.1.2.), in welchem Bowie über die Vorzüge singt, die es mit sich bringt, in unserer Gesellschaft ein Mann zu sein, während er in Drag-Charaktere schlüpft und eine überspitzte Darbietung von klischeebehafteten Frauenrollen präsentierte, die er jeweils mit einer eindeutigen Referenz zu klassischen Drag-Posen beendete. Drag und Cross-Dressing waren in Bowies Karriere immer wieder recht gängige theatralische Mittel, welche immer wieder für Aufruhr sorgten. Hier sei noch einmal das Albumcover zu ‚The Man Who Sold The World‘ erwähnt, in welchem Bowie in einem Kleid abgebildet sexuelle Mehrdeutigkeit suggerierte, die für Aufruhr sorgte. Auch in späteren Jahren, im Zuge seines Comebacks 2013, thematisierte Bowie im Video zu ‚The Stars (Are Out Tonight)‘ (siehe Kapitel 6.4.1.3.) normative Identität und die Performativität der Persönlichkeiten von Celebritys. Dadurch, dass in der Arbeit einerseits auf eine visuelle Analyse nach Goffman und Kotthoff zurückgegriffen wurde und Albumcover, Musikvideos und Konzertauftritte genauer betrachtet wurden, aber auch Songtexte interpretiert und in Hinblick auf ihre Mehrdeutigkeit gelesen wurden, sowie Bowies Umgang mit seiner Sexualität mit Hilfe von Interviews und der bestehenden Forschungsliteratur dargelegt wurde, konnte Bowies subversiver Umgang mit Geschlechterrollen, Normativität und Sexualität in seiner Gesamtheit betrachtet werden und vor allem in Hinblick auf die Figur des Ziggy Stardust zusammengefasst werden. Da der Fokus jedoch nicht nur auf den 1970er Jahren und Ziggy lag, sondern auch frühere und spätere Momente aus Bowies Karriere in die Analysen miteinbezogen wurden, konnte hierdurch ein Gesamtüberblick über Bowies Schaffen als subversiver Künstler gegeben werden, in welchem die wichtigsten und subversivsten Momente in Hinblick auf die Themen Gender, Performance und Sexualität herausgehoben und genauer betrachtet wurden.

Bowie übte einen enormen Einfluss auf seine Fans, viele davon später selber bekannte Musiker*innen, die durch seine Vorreiterposition den Mut und die Inspiration fanden, sich nicht immer an normative Regeln der Gesellschaft zu halten, sondern einen eigenen Weg zu gehen,

wie er dies durch die Hilfe von Alter Egos und Bühnenpersönlichkeiten tat. Denn Bowie blieb nie bei einer Rolle, er hatte keine Angst vor Veränderungen und wie seine Fans darauf reagieren würden, er blieb sich selbst und seiner Art zu leben und sich zu präsentieren treu, auch wenn er dafür Grenzen durchbrechen und sich gesellschaftlichen Regeln widersetzen musste. Darin liegt die Inspiration, die Bowie seit den 1970er Jahren und auch jetzt über seinen Tod hinaus verübt, sich Ängsten und wenn es sein muss der Gesellschaft zu stellen und Mut zu Veränderung zu haben. Wie Bowie schon in seinem Song ‚Changes‘ sang: „Ch-ch-ch-ch-changes (Turn and face the strange) / Ch-ch-changes / Just gonna have to be a different man.“⁷⁴

⁷⁴ <https://www.songtexte.com/songtext/david-bowie/changes-373a17b.html>, letzter Zugriff am 27.11.2020.

8. Quellenangaben

8.1. Literaturquellen

- Auslander, Philip: *Performing Glam Rock. Gender and Theatricality in Popular Music*. University of Michigan. 2006. (a).
- Auslander, Philip: *Watch that man. David Bowie: Hammersmith, Odeon, London, July 3, 1973*. S. 70-80. In: Inglis, Ian [Hrsg.]: *Performance and Popular Music. History, Place and Time*. Ashgate Publishing Limited. Hampshire UK/Burlington USA. 2006. (b).
- Babuscio, Jack: *The Cinema of Camp (aka Camp and the Gay Sensibility)*. Seite 117-135. In: Cleto, Fabio [Hrsg.]: *Camp: Queer Aesthetics and the Performing Subject*. Edinburgh University Press. 1999.
- Bayton, Mavis: *Women and the Electric Guitar*. Seite 37-49. In: Whiteley, Sheila [Hrsg.]: *Sexing the Groove. Popular Music and Gender*. Routledge Oxon, USA, Canada. 1997.
- Bloss, Monika: *Geschlecht als musikkulturelle Performance? Androgyne Images von PopmusikerInnen und das Spiel mit der >sexuellen Differenz<*. Seite 189-203. In: Fragner, Stefan u.a. [Hrsg.]: *Gender Studies & Musik. Geschlechterrollen und ihre Bedeutung für die Musikwissenschaft*. ConBrio. Regensburg. 1998.
- Bradley, Peri; Page, James: *David Bowie – the trans who fell to earth: cultural regulation, Bowie and gender fluidity*. In: *Continuum. Journal of Media & Cultural Studies*. July 10, 2017. Volume 31(4). Routledge. Bournemouth University. 83-595.
- Brown, Mick: *A Star Comes Back To Earth*. December 14, 1996. In: *Telegraph Magazine (UK)*. In: Sean Egan: *Bowie on Bowie. Interview & Encounters*. Chicago Press Review. 2015. 304-316.
- Bublitz, Hannelore: *Judith Butler zur Einführung*. Junius Verlag GmbH. Dresden. 2002.
- Bullock, Darryl W.: *David Bowie Made Me Gay: 100 Years of LGBT Music*. 2017. Diese Ausgabe: Abrams Press, New York. 2019.
- Bullough, Vern L.; Bullough, Bonnie: *Cross Dressing, Sex and Gender*. University of Pennsylvania. 1993.
- Butler, Judith: *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. Routledge. New York and London. 1999. Originally published: New York: Routledge, 1990. This Edition: Taylor & Francis e-Library. 2002.
- Butler, Judith: *Undoing Gender*. Routledge. New York and London. 2004.
- Butler, Judith: *From: Bodies that Matter: On the Discursive Limits of "Sex"*. (London and New York, Routledge 1993). 282- 287. In: Goodman, Lizbeth; deGay Jane [Hrsg.]: *The Routledge Reader in Gender and Performance*. Routledge. London and New York. 1998.
- Deutsch, Francine M.: *Undoing Gender*. In: *Gender and Society*. Vol. 21 (1). Februar 2007. 106-127.
- Dogget, Peter: *The Man Who Sold The World. David Bove and the 1970s*. Vintage. Random House. London. 2012. First published in 2011.
- Du Noyer, Paul: *Contact*. July 2002. In: *Mojo (UK)*. In: Sean Egan: *Bowie on Bowie. Interview & Encounters*. Chicago Press Review. 2015. 365-376.
- Egan, Sean [Hrsg.]: *Bowie on Bowie. Interviews and Encounters*. Souvenir Press Ltd. 2015.
- Geffen, Sasha: *Glitter Up The Dark: How Pop Music Broke the Binary*. 2020. University of Texas Press.
- Glen, Patrick: *"Oh You Pretty Thing!": How David Bowie "Unlocked Everybody's Inner Queen" in spite of the music press.* In: *Contemporary British History*. Volume 31(3). 2016. 407-429.
- Goddard, Simon: *Ziggyolgy. A Brief History of Ziggy Stardust*. Ebury Press. 2013.

- Goffman, Erving: Gender Advertisements. Harper & Row. New York. 1976. Copyright Harper and Row Publishers Inc.: 1979. Diese Ausgabe: veröffentlicht 1987. (First Harper Torchbooks edition).
- Gornick, Vivian: Introduction. Seite vii-ix. In: Goffman, Erving: Gender Advertisements. Harper & Row. New York. 1976. Copyright Harper and Row Publishers Inc.:1979. Diese Ausgabe: veröffentlicht 1987. (First Harper Torchbooks edition).
- Hebdige, Dick: Subculture: the meaning of style. Routledge. London and New York. 1995.
- Holzleithner, Elisabeth: Die Queer-Debatte. In: Forschungsjournal NSB. Jg. 13, Heft 4. 2000. 14-23.
- Holzleithner, Elisabeth: Bekleidungs Vorschriften und Genderperformance. Gutachten für die Gleichbehandlungsanwaltschaft. Klosterneuburg, 2015.
- Hoogland, Renée C.: The Arena of Sexuality: The tomboy and queer Studies. S. 99-113. In: Buikema, Rosemarie; Van der Tuin, Iris [Hrsg.]: Doing Gender in Media, Art and Culture. Routledge. London and New York. First Published 2007 by Coutinho Publishers in Dutch, 2009 by Routledge in English. This edition published in the Taylor & Francis e-Library, 2009.
- Hoskyns, Barney: Glam! Bowie, Bolan and the Glitter Rock Revolution. Faber and Faber Limited UK. 1998. Electronic Edition published by Backpages Ltd. 2011. (Das mir zur Verfügung stehende Dokument hat seine ursprüngliche Seitenformatierung nicht beibehalten, deswegen übernehme ich die Seitennummerierungen, die in diesem PDF angezeigt werden).
- Jagger, Gill: Judith Butler. Sexual Politics, social change and the power of the performative. Routledge. New York. 2008.
- Jagose, Annamarie: Queer Theory. An Introduction. New York University Press. 1996.
- Kelleter, Frank: David Bowie. 100 Seiten. Stuttgart 2016.
- Kotthoff, Helga: Was heißt eigentlich doing gender? Differenzierungen im Feld von Interaktion und Geschlecht. In: Freiburger FrauenStudien. Zeitschrift für Interdisziplinäre Frauenforschung 12. 2003. 125-161.
- König, Ekkehard: Bausteine einer allgemeinen Theorie des Performativen aus linguistischer Perspektive. Seite 43-67. In: Hempfer, Klaus W.; Volbers, Jörg [Hsg.]: Theorie des Performativen. Sprache – Wissen – Praxis. Eine kritische Bestandsaufnahme. Transcript. Bielefeld. 2011.
- Lenig, Stuart: The Twisted Tale of Glam Rock. Praeger. Santa Barbara, California. 2010.
- Mezur, Katherine: Beautiful Boys / Outlaw Bodies. Devising Kabuku Female-Likeness. Palgrave MacMillan. New York / Hampshire. 2005.
- Morley, Paul: The Age of Bowie: How David Bowie Made a World of Difference. Simon & Schuster. 2016. This paperback edition published 2017.
- O’Leary, Chris: Rebel Rebel. Zero Books. 2015. Winchester UK/Washington USA. (Das mir zur Verfügung stehende Dokument hat seine ursprüngliche Seitenformatierung nicht beibehalten, deswegen übernehme ich die Seitennummerierungen, die in diesem PDF angezeigt werden).
- Perrott, Lisa: Bowie the cultural alchemist: performing gender, synthesizing gesture and liberating identity. Routledge. In: Continuum. Vol.31(4). 04 July 2017. University of Waikato. 528-541.
- Sandford, Christopher: Bowie, Loving The Alien. London 1996. Aus dem Englischen von Kirsten Borchard und Alexander Schmitz: David Bowie. Die Biographie – Update 2003. Höfen, 2003.
- Sinclair, David: Station To Station. June 10, 1993. In: Rolling Stone (US). In: Sean Egan: Bowie on Bowie. Interview & Encounters. Chicago Press Review. 2015. 231-248.
- Spargo, Tamsin: Postmodern Encounters: Foucault and Queer Theory. Totem Books. New York. 1999.
- Spitz, Marc: David Bowie. Die Biographie. Aus dem Amerikanischen von Sonja Kerkhoffs. Edel Germany GmbH, Hamburg, 2010.

- Sutherland, Steve: "One Day, Son, All This Could Be Yours..." March 20 and 27, 1993. In: *New Musical Express* (UK). In: Sean Egan: *Bowie on Bowie. Interview & Encounters*. Chicago Press Review. 2015. 207-230.
- Suthrell, Charlotte: *Unzipping gender: sex, cross-dressing and culture*. Berg. Oxford / New York. 2004.
- Thompson, Dave: *Your Pretty Face Is Going To Hell: The Dangerous Glitter of David Bowie, Iggy Pop and Lou Reed*. Backbeat Books. 2009.
- Volbers, Jörg: Zur Performativität des Sozialen. Seite 141 – 160. In: Hempfer, Klaus W.; Volbers, Jörg [Hsg.]: *Theorie des Performativen. Sprache – Wissen – Praxis. Eine kritische Bestandsaufnahme*. Transcript. Bielefeld. 2011.
- Waldrep, Shelton: *Future Nostalgia. Performing David Bowie*. Bloomsbury Academic. New York, London. 2015.
- Waldrep, Shelton: *The Seventies: The Age of Glitter in Popular Culture*. Routledge. New York / London. 2000.
- Waldrep, Shelton: *An Erotics of Opportunities: Oscar Wilde and the Aesthetics of Self Invention*. Duke University. 1995.
- Watts, Michael: Oh You Pretty Thing. January 22, 1972. In: *Melody Maker* (UK) In: Sean Egan: *Bowie on Bowie. Interview & Encounters*. Chicago Press Review. 2015. 5-11.
- Watts, Michael: Confessions of an Elitist. February 18, 1978. In: *Melody Maker* /UK). In: Sean Egan: *Bowie on Bowie. Interview & Encounters*. Chicago Press Review. 2015. 77-101.
- West, Candace; Don H. Zimmerman: Doing Gender. In: *Gender and Society*. Vol 1(2). Juni 1987. 125-151.
- Whittle, Stephen: Gender Fucking or Fucking Gender? Current cultural contributions to theories of gender blending. S. 196-214. In: Ekins, Richard; King, David [Hrsg.]: *Blending Genders. Social Aspects of Cross-Dressing and Sex Changing*. Routledge. London and New York. 1996.
- Woltersdorff, Volker: Queer Theory und Queer Politics. In: *UTOPIE kreativ*. H. 156, Oktober 2003. S. 914-923.

8.2. Onlinequellen

- Bronstering, Andrea: Mutter Camp. Anmerkungen zu Susan Sontag. 2003. Verfügbar unter <http://www.lespress.de/102003/texte102003/susansontag.html>, letzter Zugriff am 17.08.2020.
- Collis, Clark: Dear Superstar: David Bowie. In: *Blender*. August 2002. Verfügbar unter <https://web.archive.org/web/20080510103103/http://www.blender.com/guide/articles.aspx?id=366>. Letzter Zugriff am 12.11.2020.
- Crowe, Cameron. The Playboy Interview with David Bowie. January 11, 2016. Verfügbar unter <https://www.playboy.com/read/playboy-interview-david-bowie>, letzter Zugriff am 12.11.2020.
- Folkers, Andreas, Rödel, Malaika . Biopolitik In *Gender Glossar / Gender Glossary* (6 Absätze). 2015. Verfügbar unter <http://gender-glossar.de>. Letzter Zugriff am 20.08.2020.
- Knopper, Steve: How David Bowie Went Mainstream. In: *Time Magazine*. January 18, 2016. Verfügbar unter: <https://time.com/4183623/david-bowie-1980s/>. Letzter Zugriff am 10.01.2021.
- Lewis, Jone Johnson: Biography of Calamity Jane, Legendary Figure of the Wild West. In: *ThoughtCo*. June 13, 2019. Verfügbar unter <https://www.thoughtco.com/calamity-janebiography-3530703>. Letzter Zugriff am 23.11.2020.
- Light, Alan: 'Ziggy Stardust': How Bowie Created the Alter Ego That Changed Rock. June 16, 2016. In: *Rolling Stones Magazine*. Verfübar unter <https://www.rollingstone.com/music/music->

news/ziggy-stardust-how-bowie-created-the-alter-ego-that-changed-rock-55254/. Letzter Zugriff am 15.11.2020.

Loder, Kurt: David Bowie: Straight Time. May 12, 1983. In: Rolling Stone. Verfügbar unter <https://www.rollingstone.com/music/music-news/david-bowie-straight-time-69334/>. Letzter Zugriff am 12.11.2020.

Low, Harry; Heyden, Tom: The rise and fall of Quaaludes. In: BBC News Magazine. 9.July 2015. Verfügbar unter <https://www.bbc.com/news/magazine-33428487>. Letzter Zugriff am 10.11.2020.

Miles, Barry: Spirit of the underground: the 60s rebel. In: The Guardian. 30. January 2011. Verfügbar unter: <https://www.theguardian.com/culture/2011/jan/30/underground-arts-60s-rebel-counterculture>, letzter Zugriff am 20.11.2020.

Perrot, Lisa: Bowie and gender transgression – what a drag. In: The Conversation. July 14, 2015. Verfügbar unter <https://theconversation.com/bowie-and-gender-transgression-what-a-drag-44569>, letzter Zugriff am 01.10.2020.

Schmidt, Melanie: Performativität. In Gender Glossar / Gender Glossary (8 Absätze). 2013. Verfügbar unter <http://gender-glossar.de>. Letzter Zugriff am 17.08.2020.

Schwanebeck, Wieland: Poststrukturalismus. In Gender Glossar / Gender Glossary (3 Absätze) 2013. Verfügbar unter <http://gender-glossar.de>. Letzter Zugriff am 20.08.2020.

Sontag, Susan: Notes on Camp. 1964. Verfügbar unter: https://monoskop.org/images/5/59/Sontag_Susan_1964_Notes_on_Camp.pdf, letzter Zugriff am 08.01.2021.

8.3. Songtexte

<https://www.songtexte.com/songtext/david-bowie/lady-stardust-1bdd2544.html>, letzter Zugriff am 20.08.2020.

<https://www.songtexte.com/songtext/david-bowie/rebel-rebel-3dd2567.html>, letzter Zugriff am 20.08.2020.

<https://www.songtexte.com/songtext/david-bowie/john-im-only-dancing-33dd2459.html>, letzter Zugriff am 28.09.2020

<https://www.songtexte.com/songtext/david-bowie/boys-keep-swinging-13dd2509.html>, letzter Zugriff am 09.11.2020.

<https://www.songtexte.com/songtext/david-bowie/changes-373a17b.html>, letzter Zugriff am 27.11.2020.

8.4. YouTube Video Screenshots

'John, I'm Only Dancing', Screenshot 1-4:

https://www.youtube.com/watch?v=lmVVyhpufRc&ab_channel=DavidBowie, letzter Zugriff am 25.09.2020.

„Boys Keep Swinging’, Screenshot 5-12:

https://www.youtube.com/watch?v=2KcOs70dZAw&list=RD2KcOs70dZAw&start_radio=1, letzter Zugriff am 20.08.2020.

‘The Stars (Are out Tonight)’, Screenshot 13-18:

https://www.youtube.com/watch?v=gH7dMBcg-gE&ab_channel=DavidBowieVEVO, letzter Zugriff am 13.01.2021.

'Starman', Screenshot 19-20

<https://www.youtube.com/watch?v=mYtRp9UNx8Y>, letzter Zugriff am 20.08.2020.

8.5. Diverses

<http://tralfaz-archives.com/coverart/B/bowie.html>, letzter Zugriff am 24.08.2020.

https://www.bowiebible.com/albums/the-man-who-sold-the-world/4/#The_artwork, letzter Zugriff am 26.09.2020.

<https://tattoosphoto.wordpress.com/category/anchor-tattoo-meaning/>, letzter Zugriff am 28.09.2020.

<https://www.songfacts.com/facts/david-bowie/john-im-only-dancing>, letzter Zugriff am 28.09.2020.

<https://www.bowiebible.com/songs/boys-keep-swinging/>, letzter Zugriff am 29.09.2020.

https://www.bowiebible.com/songs/boys-keep-swinging/3/#The_release, letzter Zugriff am 01.10.2020.

<https://www.imdb.com/title/tt2891510/>, letzter Zugriff am 08.10.2020.

<https://bowiesongs.wordpress.com/2015/07/09/the-stars-are-out-tonight/>, letzter Zugriff am 08.10.2020.

<https://www.bowiebible.com/songs/starman/>, letzter Zugriff am 18.10.2020.

https://www.bowiebible.com/songs/starman/4/#TV_appearances, letzter Zugriff am 18.10.2020.

<https://www.bowiebible.com/songs/jump-they-say/>, letzter Zugriff am 23.10.2020.

<https://bowiesongs.wordpress.com/2010/04/22/lady-stardust/>, letzter Zugriff am 06.11.2020.

<https://www.bowiebible.com/songs/rebel-rebel/>, letzter Zugriff am 09.11.2020.

<https://www.britannica.com/biography/Okuni>, letzter Zugriff am 18.11.2020.

<https://queer-lexikon.net/2017/06/08/omnisexualitaet/>, letzter Zugriff am 25.11.2020.

<https://www.imdb.com/name/nm0797455/>, letzter Zugriff am 07.01.2021

8.6. Abbildungsverzeichnis

Abb.1: <https://www.vintag.es/2017/09/david-bowie-and-his-ex-wife-angie-angie.html?m=0>, letzter Zugriff am 26.11.2020.

Abb.2: <https://www.vintag.es/2017/09/david-bowie-and-his-ex-wife-angie-angie.html?m=0>, letzter Zugriff am 26.11.2020.

Abb.3: <https://www.davidbowie.com/the-man-who-sold-the-world>, letzter Zugriff am 26.11.2020.

Abb. 4: https://www.bowiebible.com/albums/the-man-who-sold-the-world/4/#The_artwork, letzter Zugriff am 07.01.2021. Abb. 4 in Quellenverzeichnis & alle Abbildungen neu nummerieren.

Abb.5: <https://www.davidbowie.com/hunky-dory>, letzter Zugriff am 26.11.2020.

Abb.6: <https://barbarapicci.com/2017/03/22/fotostoria-colori-65/david-bowie-hunky-dory-photo-session-by-brian-ward-1971/>, letzter Zugriff am 26.11.2020.

Abb.7: Bullock, Darryl W.: David Bowie Made Me Gay: 100 Years of LGBT Music. 2017. Diese Ausgabe: Abrams Press, New York. 2019.

- Abb.8: <https://www.rollingstone.com/music/music-lists/1983-rolling-stone-covers-136842/rs402-john-travolta-3-158836/>, letzter Zugriff am 26.10.2020.
- Abb.9: Moran, Joe: David Bowie misremembered: when Ziggy played with our minds. In: The Guardian. 6. July 2012. Verfügbar unter <https://www.theguardian.com/commentisfree/2012/jul/06/david-bowie-ziggy-starman>, letzter Zugriff am 26.11.2020.
- Abb.10: Auslander, Philip: Performing Glam Rock. Gender and Theatricality in Popular Music. University of Michigan. 2006. (a).
- Abb.11: <https://blog.bernina.com/de/2014/07/david-bowie/>, letzter Zugriff am 26.11.2020.
- Abb.12: <https://www.snapgalleries.com/portfolio-items/david-bowie-by-masayoshi-sukita/>, letzter Zugriff am 26.11.2020.

9. Anhang: Abstract

9.1. Deutsch

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit der Herausarbeitung der Frage, wie der britische Künstler David Bowie in seinem Schaffen mit Gender umging und wie er in weiterer Folge als einer der ersten Künstler der 1970er Jahre durch seinen offenen und subversiven Zugang zu diesem Themenkomplex Rollen brach und somit den Weg für einen freieren Umgang mit Kunst und Genderrollen ebnete. Für die Beantwortung dieser Frage werden (Schaffens-)Momente aus David Bowies Karriere analysiert, die in Hinblick auf ihr Spiel mit Normativität und Sexualität Bedeutung haben. Hierfür wird auf verschiedene Materialien zurückgegriffen, um das Phänomen David Bowie in seiner Gesamtheit erfassen zu können. So sind nicht nur Musikvideos, Auftritte und Albumcover in die Analyse eingebunden, sondern auch Songtexte sowie eine eingehendere Beschäftigung mit David Bowies öffentlichem Umgang mit seiner Sexualität. In einer Verknüpfung mit theoretischen Konzepten wie Performativität sowie unter Berücksichtigung des zeitlichen Kontext des Genres Glam Rock werden diese Materialien genauer beleuchtet. Zur Methodik wird einerseits auf Ausführungen zu stereotypen Darstellungen von Frauen und Männern von Erving Goffman und Helga Kotthoff zurückgegriffen, die Analyse und Interpretation der nicht-visuellen Materialien orientieren sich vor allem am derzeitigen Forschungsstand zu David Bowie und den Themen Gender und Performance, sowie an Interviews und Hintergrundinformationen zu den jeweiligen Texten und Thematiken.

9.2. Englisch

The following paper deals with the question of how the British artist David Bowie dealt with gender in his work and how he subsequently, as one of the first artists of the 1970s, broke rules through his open and subversive approach to this topic and thus paved the way for a freed use of art and gender roles. To elaborate this question, moments from David Bowie's career are going to be analysed, moments that can be read as subversive in terms of their play with normativity and sexuality. For this purpose, various materials are used in order to be able to grasp the phenomenon of David Bowie in its entirety. So, not only music videos, performances and album covers are included in the analysis, but also lyrics and a more detailed study of David Bowie's public handling of his sexuality. In connection with theoretical concepts such as Performativity, and the temporal context of the genre Glam Rock, those topics of gender, performance and sexuality are examined in more detail. The approach is realised with help of

the work of Erving Goffman and Helga Kotthoff, which provides elaborations on stereotypical representations of women and men, the analysis and interpretation of the non-visual materials are primarily based on the current state of research on David Bowie and the topics of gender and performance, as well as on interviews and background information of the respective lyrics and topics.