



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

TRANS*NORM

Zeitgenössische Fotografie im Kontext von Geschlechternormen und
Trans*identität

Verfasserin_

Sara Magdalena Ablinger

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. Phil.)

Wien, 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 315

Studienrichtung lt. Zulassungsbescheid:

Kunstgeschichte

Betreuerin_:

Dr.^a Edith Futscher

DANKSAGUNG

Meine Freunde_ und Kollegen_ **Mag. Andreas BRUNNER, Guido PRODINGER** und **Mag. Hannes SULZENBACHER** vom *Zentrum Qwien (Verein für schwul/lesbische Kultur und Geschichte)* möchte ich an dieser Stelle – für die bereichernde Zusammenarbeit und inspirierenden Gespräche dankbar – erwähnen. Der außergewöhnliche Bestand des Archivs, euer Wissen und Support war für meine Arbeit unerlässlich!

Mit großer Dankbarkeit denke ich an das Diplomand_innencoaching bei **Dr.a Sabine EYBL**, das vom **Bagru-Kollektiv „Frauen*projekte“** organisiert wurde.

Mein großer fachlicher Dank gebührt **Dr.a Edith FUTSCHER**, die_ mich schon am Anfang meines Studiums für feministische Kunstgeschichte und Kunsttheorie begeistern konnte und die Betreuung meiner Diplomarbeit übernommen hat.

Den Künstler_innen **Tucké ROYALE** danke ich für die Zusammenarbeit, die zur Verfügung gestellten Materialien und die spannende Email-Korrespondenz. You blew my mind with your paper scroll...

Thanks to the great artist **Del LaGrace VOLCANO**: for your inspiring work and the correspondence. It's been an honour and a pleasure!

Dem_ Künstler_ **Anthony Clair WAGNER** danke ich für die Zeit und die zur Verfügung gestellten Materialien! Ich bewundere deine Arbeit, die mich gleichzeitig sehr berührt. Ich lerne viel über die großen und kleinen Monster in mir selbst! Von Herzen danke dafür.

Dr.a Mechtild WIDRICH rechne ich es hoch an, dass sie_ mich inhaltlich und emotional so überaus unterstützte, denn möglicherweise hätte ich nicht so lange für meinen Forschungsschwerpunkt gekämpft!

Großer Dank für eure Liebe, Unterstützung und Inspiration gilt auch euch, die ihr das Leben, den Alltag und die Träume mit mir teilt:

Ich bedanke mich besonders bei meinem 2009 verstorbenen **Großvater**, der_ meinen Werdegang in vielerlei Hinsicht unterstützte und förderte. Besonders zu diesem Anlass fehlt er_ mir – wie gerne würde ich diesen Moment mit ihm_ feiern!

... meiner langjährigen Freundin_ und Fachkollegin_ **Ana**, die_ mich die Gelassenheit im Umgang mit der Eigenart der Menschen und die Liebe zum Wissen gelehrt hat. Es ist schön, mit dir durchs Leben zu gehen!

... meiner Freundin_ **Briana**, von der_ ich gelernt habe, mich immer wieder neuen Inhalten zu öffnen. Ich bin froh darüber, dass wir über all die Jahre und Seemeilen unsere Freund_innenschaft aufrecht erhalten haben! Danke auch für die spannende Zusammenarbeit und die Unterstützung mit dem Abstract!

... **Georgie**. In der kurzen Zeit, die wir uns jetzt kennen, bist du mir sehr schnell ans Herz gewachsen. Ich bewundere deine Klarheit und Offenheit und deinen Humor! Lieben Dank auch für das hilfreiche Feedback und die Versorgung aus der Neighbourhood.

... meiner_m Seelengefährten_in **Phi***: für alles Wunderbare, das du mir schenkst und das zwischen uns entsteht. Danke auch für das Lektorat, die Formatierung und die Fürsorge während der Schreibphase – das Essen war lecker, die Massagen entspannend und der Abwasch erleichternd ;) Du bist eine beeindruckende, zauberhafte Seele, von der ich so Vieles lerne und mit der es wunderbar ist, durch's Leben zu gehen – from all of my heart...

... meiner Mama **Regina**, die_ immer an mich und meine Fähigkeiten geglaubt und mich darin gefördert und bestärkt hat, obwohl sie_ das für sich selbst nicht kann. Das ist eine wunderbare Voraussetzung, um für die Träume im Leben zu kämpfen! Ich danke dir, dass du mich schon im Kindesalter mit Feminismus und Zivilcourage vertraut gemacht hast – diese Arbeit wäre ohne diese Basis wohl nicht denkbar. Danke auch, dass du mir die letzten Jahre erleichtert hast und 2008 so viel für mich da warst.

... meiner Tante **Sabine**, die_ schon immer ein wichtiger Mensch in meinem Leben war, bei der ich in schweren Zeiten Kind sein konnte, die mit mir die Liebe zum Wasser und zum Attersee teilt und die_ mich auf meinem Lebensweg unterstützt(e). Von Herzen danke!

... meiner lieben Freundin_ **Simone**, die_ mich auf vielen Ebenen berührt und mich die Möglichkeiten politischen Engagements und ökonomischer Solidarität gelehrt hat. Ebenfalls danke für das Lektorat, die Formatierung und die wunderbare Unterstützung für Leib und Seele. Ich liebe deine Achtsamkeit, deinen Humor und deine vielen Talente! Und ich freue mich auf unsere gemeinsame Zukunft!

... meiner Mentorin_ **Waltraud**, die_ mich die Möglichkeiten des Atems und eines achtsamen Umgangs mit dem Selbst und dem eigenen Körper lehrte.

... und **Tamara**, deren_ Achtsamkeit, Humor und Ansichten mich sehr berühren; ich schätze dich und unsere Freund_innenschaft sehr und hoffe, dass wir wieder mehr Zeit finden.

... meiner gesamten **IAG- und PD-Gruppe** – die mein Leben derart positiv verändert und gestärkt haben, dass ich es nicht in Worte fassen kann – sowie allen anderen, die einen Stück des Weges mit mir gegangen sind oder noch immer gehen.

Ich widme diese Diplomarbeit all jenen Menschen, die aufgrund ihres Körpers, ihrer Geschlechtsidentität und/ oder der Art ihres Begehrens diskriminiert und zu Opfern von Gewalt wurden/ werden.

~*~

„To be nobody – but yourself – in a world that is doing its best, night and day, to make you somebody else – means to fight the hardest battle which any human being can fight; and never stop fighting.“ (E.E. Cummings)

Inhalt

1	Forschungsthema und Selbstpositionierung.....	8
1.1	Aufbau.....	11
2	Sprache und Sichtbarkeit.....	12
2.1	Der Gender-Gap.....	12
2.2	queer.....	13
2.2.1	Queere Fotografie	14
2.3	trans*.....	15
2.4	Rassismen.....	16
2.5	Inter-Sexualitäten: eine Differenzierung.....	18
2.5.1	Hermaphroditismus.....	18
2.5.2	Intersexualität.....	19
2.5.3	Androgynie.....	19
2.5.4	Das Dritte Geschlecht.....	19
3	Sichtbarkeit – Die Konstruktion der visuellen Dominanz.....	21
4	Gesicht als Projektionsfläche – Maskerade und Drag.....	23
4.1	Claude Cahuns Maskeraden.....	27
4.2	Das Prinzip „pseudo“ bei Tucké Royale.....	31
4.3	Del LaGrace Volcano – „ <i>Gender Optional: Mutating Self Portraits</i> “ (2000).....	37
4.4	Catherine Opie „ <i>Being and Having</i> “ (1991).....	42
4.5	MilDred.....	45
4.6	Lady Gaga aka Jo Calderone – kommerzielle Verwertung queerer Bilder	46
5	Der Blick aufs Geschlecht – Geschlecht als Subjekt / Fragment.....	48
5.1	Del LaGrace Volcano „ <i>Hermaphrodite Torso</i> “ (1999).....	48
5.2	Ins A Kromminga „ <i>you mean, like dick AND cunt?</i> “ (2002).....	51
5.3	Catherine Opie „ <i>Normal</i> “ (1994) und „ <i>Pervert</i> “ (1994).....	54
5.4	Maciej Osika „ <i>Transgender Self-Portraits</i> “ (2004).....	55
6	Monstrositäten.....	61
6.1	Pauline Boudry und Renate Lorenz „ <i>N.O. Body</i> “ (2009).....	62
6.2	Ins A Kromminga „ <i>Wolfsdame</i> “ (2010).....	65
6.3	Anthony Clair Wagner „ <i>In the nordic light I shed my skin</i> “ (2008).....	66
7	Spieglein-Spieglein: Selbst-Reflexionen und Narzissmus.....	69
7.1	Claude Cahun „ <i>Self Portrait</i> “ (1928).....	73
7.2	Del LaGrace Volcano „ <i>Vincent</i> “ (2004).....	75
7.3	Del LaGrace Volcano „ <i>Hans in front of selfportrait</i> “ (1996).....	77
8	Vom „Ich“ zum „Wir“ - Identität und Gruppenzugehörigkeit.....	80

8.1 Charlie White „ <i>Teen and Transgender Comparative Study</i> “ (2008).....	81
8.2 J.J. Levine „ <i>Switch</i> “ (2009).....	83
8.3 Ausblick – Gruppendarstellungen.....	85
9 Back to the roots – Körperdiskurse in Medizin und Fotografie.....	87
9.1 Geschlechterdiskurse in der Medizin.....	87
9.1.1 Alternative Ansätze im 19. Jahrhundert.....	89
9.1.2 Alternative Ansätze im frühen 20. Jahrhundert.....	89
9.2 Verbildlichung medizinischer Diskurse.....	90
9.2.1 Kupferstich.....	90
9.2.2 Fotografie.....	91
10 Resümee.....	97
11 Bibliographie.....	100
12 Abbildungsverzeichnis.....	110
13 Abbildungsnachweis.....	121
Anhang.....	124
Abstract (deutsche Version)	
Abstract (englische Version)	
Lebenslauf	

1 Forschungsthema und Selbstpositionierung

Diese Abschlussarbeit ist transdisziplinär aufgebaut und verbindet mein Handwerk der klassischen Kunstgeschichte mit den Theorien der Cultural, Gender, Queer und Postcolonial Studies. Als Basis dient mir Erwin Panofskys geisteswissenschaftlich-ikonologischer Ansatz und sein Dreistufen-Modell¹. Mein Schwerpunkt liegt allerdings auf einer transdisziplinären post-strukturalistischen² Herangehensweise wie sie in der feministischen Kunstwissenschaft seit den späten 1980er/frühen 1990er Jahren und den Bild- und Medienwissenschaften praktiziert wird. War in den 1960ern und -70ern vor allem eine feministische Methodenkritik und eine kompensatorische Herangehensweise³ im Zentrum des Interesses, richtete sich der Blick in den späten 1980er Jahren auf die Konstruktionen von Männlichkeit und Weiblichkeit in der bildenden Kunst. Da sich die Diskursanalyse nach Michel Foucault als historisch-philosophische Methode zur Dekonstruktion von Machtverhältnissen bewährt hat, hielt sie auch Eingang in die feministischen Kunstwissenschaft. Post-strukturalistische Methoden verstehen sprachliche Praxis und soziale Wirklichkeit als ein Zusammenspiel. Dieses Modell ist für die Kunstwissenschaften bereichernd, da auch bildliche Praxis soziale Wirklichkeit schafft beziehungsweise soziale Wirklichkeit verbildlicht, gestärkt und legitimiert wird. Dass Körper- und Geschlechterkonstruktionen ein wesentlicher Teil dieser post-strukturalistischen Analysen sind, zeigen besonders Griselda Pollock, Sigrid Schade und Silke Wenk in ihren Publikationen⁴.

¹ Das Dreistufen-Modell nach Panofsky besteht aus der vor-ikonographischen Beschreibung, ikonographischen Analyse und der ikonologischen Interpretation.

² Der Poststrukturalismus bezeichnet verschiedene geistes- und sozialwissenschaftliche Ansätze (der Literaturwissenschaft, Psychoanalyse und Diskursanalyse beispielsweise), die das Verhältnis von sprachlicher Praxis und sozialer Wirklichkeit kritisch untersuchen.

³ Zu den Themen der feministischen Kunstgeschichte zäh(t)en zum Beispiel die Rolle von Frauen_ in der Kunstgeschichte und im Kunstbetrieb, Heldinnen- und Künstlerinnengeschichte (zum Beispiel Nochlin, Linda. Why have there been no women artists? 1971), Frauen_ darstellungen in der bildenden Kunst sowie „weibliche“ Ästhetik.

⁴ **Pollock, Griselda.** Vision and difference. Feminism, femininity and histories of art, London 2003.
Pollock, Griselda. Generations & geographies in the visual arts. Feminist readings, London 1996.
Schade, Sigrid. Körper und Körpertheorien in der Kunstgeschichte, in: Zimmermann, Anja [Hrsg.] Kunstgeschichte und Gender, Berlin 2006, S.61-72.
Wenk, Silke. Inszenierungen des Zu-Sehen-Gebens. Geschlechterpositionen in Kunst und Kunstgeschichte, Stuttgart 2005.

Den Verschließungen gegen inter- und transdisziplinäre Arbeiten implizit ist auch die Ignoranz des kunsthistorischen Mainstreams gegenüber dem „breite[n] Spektrum feministischer Forschung in der Kunstgeschichte“, „aus dem transdisziplinäre Projekte hervorgegangen sind, die aber innerhalb der Institutionen immer noch zu selten einen Ort finden“ [...] Was Schade für die Marginalisierung der feministischen Forschung innerhalb der Kunstgeschichte festhält, lässt sich ebenso über die Marginalisierung queerer, antirassistischer, antikapitalistischer [...] Forschung im Feld der Kunstgeschichte sagen, [...].⁵

Meine Diplomarbeit dient der Sichtbarmachung queerer Identität_en und einer Stärkung der queer-feministischen Forschung innerhalb der Kunstgeschichte. Ich untersuche die „Ambivalenzen der Sichtbarkeit“⁶ von Körperbildern in der zeitgenössischen Fotografie und frage nach ihrem Potenzial zur Subversion und ihrem Verhältnis zu Körper- und besonders Geschlechternormen. Somit möchte ich mich mit den Geschlechterdiskursen in der klassischen Kunstgeschichte sowie der Kultur- und Geisteswissenschaften auseinandersetzen.

Das westlich determinierte Menschen- und Körperbild und die damit verbundene Geschlechterbinarität impliziert einen Objektivitäts- oder Wahrheitsanspruch. Anatomische, grafische und fotografische Darstellungen dien(t)en dafür als Dokumentationsmedien. Eine Verschränkung der repräsentativ-objektiven Qualität von Porträtfotografie und Geschlechterkonstruktion ist besonders in medizinischer Fotografie (so genannten Forschungsdokumenten) zu sehen. Die Art der Darstellung ist uns allen vertraut und „normal“ geworden. Genau dieses Potenzial der Fotografie, Normen zu konstruieren oder zu de-konstruieren ist Ausgangspunkt und zugleich zentrales Interesse dieser Arbeit. In den verschiedensten wissenschaftlichen Disziplinen und politischen Bewegungen gibt es immer mehr Strömungen, diese Determinierung nicht als vorgegeben, sondern als gesellschaftliche Konstruktion wahrzunehmen.

Von der Konstruktion der Geschlechterdichotomie und einer Degradierung weiblicher_Körper und Sexualität ausgehend, rückt für mich die Frage nach der Repräsentation von Geschlecht_ern außerhalb dieser Dichotomie ins Zentrum des Interesses. Dazu gehört die Darstellung von Intersexuellen, ebenso wie die Darstellung bärtiger Frauen_.

Meine ursprüngliche Intention, Geschlecht, „Rasse“ und Behinderung gleich viel Aufmerksamkeit einzuräumen, scheidet am Umfang meiner Abschlussarbeit und daher beziehe ich mich in erster Linie auf Geschlechterkonstruktionen. Nichtsdestotrotz will ich die Ebene zusätzlicher Identitätsachsen (zum Beispiel Behinderung beziehungsweise

⁵ Schaffer, Johanna. S. 42.

⁶ Schaffer, Johanna.

„Rasse“) nicht ignorieren und werde mich immer wieder auf sie beziehen beziehungsweise sie mit der Geschlechtertheorie verknüpfen. Susan Stryker schreibt beispielsweise in ihrem „*Transgender Studies Reader*“, Geschlecht als performativer Akt brauche keine materielle Referenz, definiere sich nicht durch das „Sein“ (des Geschlechts), sondern durch das Verhalten. Der biologisch geschlechtliche Körper garantiere gar nichts; er sei lediglich die Basis eines Sprechaktes und er habe kein festgeschriebenes Verhältnis zum performativen Geschlecht.⁷

Mit meiner Arbeit versuche ich, eine Brücke von der feministischen Kunstgeschichte zur Diskursanalyse der visuellen Kultur zu schlagen.

Feministische Kunstwissenschaftler_innen haben im deutschsprachigen Forschungsraum das Sehen als historisch, kulturell und sozial geprägten Diskurs, verwoben mit Geschlechternormen, zum Thema ihrer Arbeit gemacht und damit auch die eigene Disziplin und ihre Grenzen hinterfragt.⁸

Ich selbst bezeichne mich auch als queer-feministische Kunstwissenschaftlerin_ und versuche die Disziplin Kunstgeschichte mit post-strukturalistischen, queer-feministischen, medienwissenschaftlichen Ansätzen zu verknüpfen.

[...] sich im Gegensatz zur Kunstgeschichte und Kunstwissenschaft entschieden nicht allein auf Repräsentation dessen, was als Hochkultur klassifiziert wird, zu konzentrieren – wiewohl die Weisen der Unterscheidung zwischen Kunst und Nicht-Kunst, damit ihrer gesellschaftlichen Konsequenzen, sehr wohl zum Feld der visuellen Kultur zählen. [...] Befragt werden hingegen, „die komplexen Bezüge zwischen kulturellen Artefakten und der Ideologie, der Rezeption und politischen, kulturellen und psychosexuellen Formationen.“⁹

Abigail Solomon-Godeau nennt diesen Ansatz eine ent-ästhetisierende Methode und spricht sich gegen eine zentrale Bedeutung von Qualität, Originalität und Stilentwicklung aus.¹⁰

Eine breite Auseinandersetzung mit den gesellschaftspolitischen Rahmenbedingungen der Kunstproduktion öffnet ein Feld vieler -ismen¹¹ und zeigt, dass ein Werk niemals nur materiell und ästhetisch analysiert und bewertet werden kann. Den sozio-kulturellen

⁷ Zit. nach Stryker, Susan. S. 10.

⁸ Schaffer, Johanna. S. 33.

⁹ Schaffer, Johanna. S. 34f.

¹⁰ vgl. Schaffer, Johanna S. 34f.

¹¹ Rassismus, Eurozentrismus, Ethnozentrismus, Sexismus, Ableismus, Antisemitismus, Faschismus beispielsweise sind diskriminierende Weltanschauungen, die in alle Ebenen des menschlichen Lebens eingeflochten sind und somit auch in der bildenden Kunst eine Rolle spielen.

Hintergrund der Kunstproduktion unter die Lupe zu nehmen ist daher unerlässlich für eine wissenschaftliche Analyse.

1.1 Aufbau

Ausgehend von der Verallgemeinerung und Normierung der Geschlechter in dominierenden Körperdiskursen, widme ich mich zu Beginn der Aufwertung von Individualität (mit den damit einhergehenden Diskursen) im Einzelporträt. Vom Brustbild leite ich über zum Körperfragment und zur Ganzkörperfotografie, anschließend zur Verdopplung durch das Spiegelbild bis hin zum Doppelporträt (ich schließe mit einem kurzen Ausblick auf Gruppenfotografie). Das letzte Kapitel „Back to the roots – Körperdiskurse in Medizin und Fotografie“ kontextualisiert abschließend noch einmal die im Lauf der Arbeit vorgestellten Werke und ihre historischen Bezüge. Dieser Aufbau ermöglicht mir, in den Einzelporträts die Konstruktion von Geschlechtlichkeit im Detail unter die Lupe zu nehmen und ihre individuellen Herangehensweisen zu vergleichen. Mit der zunehmenden Zahl der Dargestellten widme ich mich der Frage, inwiefern vermeintlich „selbstbestimmte“ Eigendefinitionen wiederum Normierungen einer Gruppe darstellen. Daran knüpft sich die Annahme, dass selbst hier – in der Ablehnung, Subversion gängiger Geschlechternormen – ein Gruppenprozess einer „Community“ stattfindet, der eigene queere Normen produziert.

2 Sprache und Sichtbarkeit

Ein performativer Sprechakt bildet Wirklichkeit nicht ab, sondern stellt Wirklichkeit her. In diesem Sinne ist der Satz des Arztes unmittelbar nach der Geburt »es ist ein Mädchen« nicht die Beschreibung einer körperlichen Tatsache, sondern die Konstruktion einer Geschlechterrealität. Mit dieser Aussage wird aus einem materialen Körper genau ein geschlechtlich identifizierter Körper und damit eine soziale Tatsache geschaffen.¹²

Worte dienen uns Menschen dazu, Identitäten zu schaffen und diese zu beschreiben. Das generische Maskulinum als allumfassende Sprachkategorie ist gegenüber anderen Geschlechtern ignorant und folglich unzulässig, da es allerlei Kategorien von Menschen „mitmeint“, diese de facto aber einfach sprachlos und unsichtbar macht. Weder das Binnen-I, noch die reine weibliche Schreibform überwinden die Geschlechterbinarität – insofern sind auch sie für die Auseinandersetzung in meiner Diplomarbeit unbefriedigend. Aus diesem Grund verwende ich in meiner Arbeit ausschließlich den so genannten „Gender Gap“.

2.1. Der Gender-Gap

Der als „Gender Gap“ bezeichnete Unterstrich „_“ symbolisiert die Unsichtbarkeit und Sprachlosigkeit, aber auch die Verortung der (Geschlechts-)Identitäten innerhalb der Zweigeschlechtlichkeit. Der Gender Gap wird durch den Glottisschlag, eine phonetische Pause, verbalisiert.

Es ist der¹³ _ in Leser_In, Freund_In, Liebhaber_In, der genau diesen Raum bilden soll. Zwischen die Grenzen einer rigiden Geschlechterordnung gesetzt, ist er die Veräumlichung des Unsichtbaren, die permanente Möglichkeit des Unmöglichen. Mit dieser Sichtbarmachung wird die Achse des zweigeschlechtlichen Imaginären auf jenen Punkt hin dezentriert, der ihr das sichere Gefühl der Normalität versagt: auf den Ort abweichender, perverser Geschlechtlichkeit. Transgender-People und Gender-Outlaws stellen jene „Abweichungen“ von Geschlecht dar, durch die sich unsere Geschlechterordnung ihrer Normalität versichert. Diese Konstruktion verliert ein gutes Stück ihrer Schlüssigkeit in jenem Moment, in dem wir diesen Ort in die Sprache eintreten lassen: _.¹⁴

¹² Gugutzer, Robert. S. 129.

¹³ „Der“ bezieht sich auf „_“ und meint „der Unterstrich“.

¹⁴ Hermann, Steffen Kitty (2003). S. 22.

Um diesen Gender Gap permanent sichtbar zu machen, verwende ich ihn nicht nur im Plural, sondern auch im Singular als Wortanhang¹⁵.

Des Weiteren ersetze ich das generalisierende „man“ beziehungsweise „frau“ durch „mensch“.

2.2. queer

Indem es sich weigert, eine feste Form anzunehmen, hält queer eine Beziehung aufrecht zum Widerstand gegen alles, was das Normale auszeichnet.¹⁶

Die ursprüngliche Verwendung des englischsprachigen Adjektives „*queer*“ wurde in abschätziger und diskriminierender Weise synonym mit lesbisch/schwul verwendet und bedeutet wörtlich übersetzt „seltsam, komisch, unwohl“, „gefälscht, fragwürdig“¹⁷. „*To queer*“ als Verb heißt jemanden „irreführen“, etwas „verderben“ oder „verpfuschen“.¹⁸ Lesben und Schwule eigneten sich den Begriff ab den 1980er Jahren selbst-ermächtigend an, was dazu führte, dass queer zu einem Sammelbegriff für all jene Personen wurde, die nicht nur anti-heteronormatives Begehren leben, sondern die sich auch von der Zweigeschlechtlichkeit nicht unterdrücken lassen wollen. Queer schließt demnach auch zum Beispiel anti-normative sexuelle Praktiken wie BDSM¹⁹ und Fetische als Thema queerer Kunst- und Lebenspraxen mit ein.

Queer soll verstören, anstatt theoretische, methodische oder disziplinäre Sicherheiten zu schaffen. Das kann sich auch auf das eigene Denken beziehen. [...] Ihr Ziel besteht vielmehr darin, Normalitäten sowie daran geknüpfte Mechanismen und Prozesse gesellschaftlicher Normierungen und Ausschlussmechanismen sichtbar zu machen und zu kritisieren.²⁰

Gleichsam ist es ein Begriff, der sich auch gegen Homo-Normativität (vgl. zur Bedeutung das folgende Zitat) richtet und somit auch die LGBTIAQQ²¹-Szene selbst mit

¹⁵ Im Singular verwendet schreibe ich zum Beispiel die_Künstlerin_.

¹⁶ Jagose, Annemarie. S. 128.

¹⁷ Degele, Nina. S. 11.

¹⁸ Degele, Nina. S. 11.

¹⁹ BDSM ist die Abkürzung für die sexuelle Praxis „Bondage & Discipline, Dominance & Submission, Sadism & Masochism“.

²⁰ Degele, Nina. S. 11f.

²¹ LGBTIAQQ ist die englische Abkürzung (die auch im deutschsprachigen Raum verwendet wird) für die unterschiedlichen Geschlechtsidentitäten „Lesbian, Gay, Bisexual, Transgender, Intersex, Asexual, Queer, Questioning“.

ihrem eigenen Sexismus, Trans*phobie, Rassismus und Ableismus²² konfrontiert. Eine unreflektierte Reproduktion von Geschlechterklischees, Sexismen, Rassismen ist auch in der (Mainstream-) LGBTIAQQ-Community, besonders unter Schwulen und Lesben, möglich. *Queer* umschreibt deswegen nicht zwingend eine Beschäftigung mit Geschlechternormen (auch innerhalb der LGBTIAQQ-Szene) oder anderen Achsen der Dominanz, sondern am ehesten eine Beschäftigung mit Hetero-, Homo-, Transsexualität. Queer hat sich zentral in und aus marginalisiertem sexuellem Begehren und Geschlechtsidentitäten formiert.

Queer studies, though putatively antiheteronormative, sometimes fails to acknowledge that same-sex object choice is not the only way to differ from heterosexist cultural norms, that transgender phenomena can also be antiheteronormative, or that transgender phenomena constitute an axis of difference that cannot be subsumed to an object-choice model of antiheteronormativity. As a result, queer studies sometimes perpetuates what might be called “homonormativity,” that is, a privileging of homosexual ways of differing from heterosocial norms, and an antipathy (or at least an unthinking blindness) towards other modes of queer difference.²³

Während queer mit Susan Stryker als homonormativ in Bezug auf trans* kritisiert werden kann, beziehe ich mich in dieser Arbeit auf ein Verständnis von queer, das Homonormativität insofern unterläuft, als es Normen insbesondere des Schwul- und Lesbischseins queert und kritisiert.

2.2.1 Queere Fotografie

Der Begriff Queere Fotografie ist eine von mir gewählte Formulierung und beschreibt kein abgestecktes Feld innerhalb der Fotografie. Als „queer“ lässt sich jene Fotografie beschreiben, die von einem Diskurs ausgeht, der Geschlecht und Sexualität denaturalisiert. Desweiteren sind gängige Geschlechter-, Körper- und Sexualitätsnormen von Interesse, an die gesellschaftliche, rechtliche, ökonomische, soziale Zwänge gekoppelt sind und die mit Gewalt verbunden sind. In den Fotografien bekannter und (vielleicht noch) unbekannter Künstler_innen zeigt sich eine Auseinandersetzung mit damit einhergehenden normierenden Bildpraxen. Sie produzieren Bildwerke, die sich normierende

²² Als Ableism wird die Diskriminierung und Marginalisierung von Menschen mit Behinderungen verstanden. Das englische „able bodied“ bezeichnet einen nicht-behinderten Körper im Unterschied zu „disabled“ oder „people with disabilities“, also Un-Möglichkeiten.

²³ Stryker, Susan. S. 7f.

Sichtweisen ermächtigend aneignen, diese parodieren oder queere Körper- und Geschlechtlichkeit sowie die Art des sexuellen Begehrens sichtbar machen.²⁴

Zu queerer Fotografie zähle ich also Bildmaterial, das versucht, die heteronormative Geschlechterbinarität zu überschreiten sowie alternative Geschlechts- und Körperidentitäten sichtbar zu machen. Dabei ist aber auch die Rolle des_der Fotografierenden essentiell, da es aus meiner Sicht nicht um voyeuristische, pathologisierende Außenperspektiven geht, sondern um eine Auseinandersetzung mit Geschlechterdiskursen und eine Selbstpositionierung der Künstler_innen in diesen. Das kann sich sowohl im dargestellten Objekt/Subjekt der Fotografie und seiner Inszenierung zeigen, als auch in der Intention der_des Fotografierenden. Lesbisch, trans- oder intersexuell zu sein, bedeutet allerdings nicht unbedingt *queer* zu sein. Genauso wie Fotografien von Frauen_ nicht „weiblich“ oder „feministisch“ sind, „nur“ weil sie von Frauen_ gemacht wurden, reicht es nicht aus, sich als LGBTIAQQ-Person zu bezeichnen, um queere Kunst zu machen. Wenngleich klar ist, dass sich viele LGBTIAQQ-Personen, besonders Künstler_innen, aufgrund ihres Selbstverständnisses außerhalb des Mainstreams²⁵ und seiner Normen befinden, sind anti-diskriminierende Denk- oder Verhaltensweisen daran nicht unbedingt gekoppelt.

Bei vielen Künstler_innen spielt die eigene Verortung außer- und innerhalb der Zweigeschlechtlichkeit eine wesentliche Rolle für ihr Œuvre. Die Künstler_innen, auf die ich mich beziehe, bezeichnen sich selbst als queere Produzent_innen.

2.3 trans*

[...] Wenn in einer Gesellschaft viel davon abhängt in welchem Geschlecht man lebt, so ist es auch wichtig, dass jeder Mensch einem Geschlecht zugeordnet und der Wechsel des gelebten Geschlechts erschwert wird.²⁶

Das aus dem Lateinischen kommende Präfix „*trans-*“ (oder auch *tra-/tran-*) bedeutet wörtlich durch, über, hinüber, jenseits, auf die andere Seite. Wie *queer* kann es sehr vielfältig verwendet werden, nicht nur in Bezug auf Transsexualität/Transgender/Transvestismus/Travestie, sondern auch als breiter Begriff für alles was *über* die

²⁴ vgl. Lorenz, Renate. S. 32.

²⁵ „Diese politisch ausschlaggebende Hauptströmung (wörtliche Übersetzung) ist vom weißen, [...] patriarchalischen Herrschaftsdenken geprägt und dem Wesen nach usurpatorisch.“ hooks, bell. S. 242.

²⁶ Voß, Heinz-Jürgen. S. 10.

Geschlechterbinarität und Heteronormativität *hinaus geht*. Als Schirmbegriff ist *trans** mittlerweile als eigenständiges Wort und nicht nur als Präfix gebräuchlich.

Trans (without the asterisk²⁷) is best applied to trans men and trans women, while the asterisk makes special note in an effort to include all non-cisgender²⁸ gender identities, including transgender, transsexual, transvestite, genderqueer, genderfluid, non-binary, genderfuck, genderless, agender, non-gendered, third gender, two-spirit, bigender, and trans man and trans woman. The origin behind the asterisk, as I understand it, is a bit computer geeky. When you add an asterisk to the end of a search term, you're telling your computer to search for whatever you typed, plus any characters after (e.g., [search term*][extra letters], or trans*[-gender, -queer, -sexual, etc.]). The idea was to include trans and other identities related to trans, in the most technically awesome way.²⁹

Mit dem Wortspiel in meinem Titel – TRANS*NORM – möchte ich eine Verbindung zwischen den gesellschaftlich als deviant festgeschriebenen Körper- und Geschlechterbildern (mit der breiten Palette ihrer Sexualitäten) und queeren, trans*identitären Selbstdefinitionen herstellen. Queer und trans* geht in diesem Sinn über das Stigma „abnormal“ hinaus und bricht mit den als „natürlich“ geltenden Geschlechternormen. Gleichsam frage ich, inwiefern innerhalb queerer und trans*identitärer Subkulturen die gängigen Normen aufgegriffen, subvertiert, parodiert oder eigene Normen konstruiert werden: das ist also die Frage nach einer eigenen Trans*-Norm.

2.4 Rassismen

Seit der Zeit der Sklaverei ist es den herrschenden Weißen bewußt, daß die Kontrolle über die Bilderwelt wesentlich ist, um Systeme rassistischer Beherrschung aufrechtzuerhalten. Stuart Hall betont in seinem Essay »Cultural Identity and Diaspora«, daß wir das Trauma kolonialer Erfahrung erst richtig begreifen können, wenn wir erkennen, wie Beherrschung und Darstellungsformen ineinandergreifen [...]³⁰

Aus der Literatur rund um die Themen Ethnizität, Kolonialismus, Diskursanalyse und Rassismus beziehe ich mich auf folgende Publikationen: „*The subaltern cannot speak*“ (1988) von Gayatri Spivak und „*The other question*“ (1983) von Homi K. Bhabha,

²⁷ Asterisk wird in der Computersprache das Sternchen „*“ genannt. Es wird oft statt dem Unterstrich als Gender Gap verwendet.

²⁸ „Cisgender“ setzt sich aus dem lateinischen Präfix *cis-* für „diesseits“ und dem englischen Wort *gender* für „Geschlecht“ zusammen und bezeichnet Menschen, deren Geschlechtsidentität mit dem zugeschriebenen Geschlecht übereinstimmt und die früher als Bio-Frauen_/Männer_, geborene/genetische Frauen/Männer bezeichnet wurden. Der Begriff kommt vom Sexualwissenschaftler Volkmar Sigusch. vgl. Sigusch, Volkmar. Geschlechtswechsel, Hamburg 1995.

²⁹ <http://itspronouncedmetrosexual.com/2012/05/what-does-the-asterisk-in-trans-stand-for/>

³⁰ hooks, bell. S. 11.

„*Black Looks. Popkultur-Medien-Rassismus*“ (1994) von bell hooks sowie „*Mythen, Masken und Subjekte. Kritische Weißseinsforschung in Deutschland*“ (2005) von Maureen Maisha Eggers u.a.

Rassismus baut auf von Weißen in Europa entwickelten „Rassentheorien“ auf, die den Anspruch auf Wissenschaftlichkeit erhoben haben. [...] Ausgehend von einer konstruierten Normsetzung des „Eigenen“ (von Weißsein) wurde das „Andere“ erfunden.

In meiner Arbeit wird der Begriff „Rasse“ unter Anführungszeichen gesetzt, um auf die Konstruktion dieser Ideologie zu verweisen. Das zeigt, „daß es sich hier nicht um eine biologische (falsche) Zuschreibung handelt, sondern um einen ideologischen Begriff, der zu Unterdrückung benutzt wurde/wird.“³¹

Des Weiteren verwende ich in meinem Text die Bezeichnung „*People of Color*“ für nicht-weiße Menschen, da dieser Begriff – von den USA ausgehend – auch als Selbstbezeichnung (vorwiegend Schwarzer Menschen) fungiert. People of Color geht gleichsam davon weg, die verschiedenen Hautfarben rassistisch zu trennen und damit an der „Rassen“theorie festzuhalten. Ich halte am englischsprachigen Begriff People of Color fest, da er in Diskursen rund um Anti-Rassismus, Post-Kolonialismus und Critical Whiteness ebenso verwendet wird.

Critical Whiteness oder Kritische Weißseinsforschung beschäftigt sich mit der Konstruktion von Weißsein und den damit verbunden Privilegien beziehungsweise der damit einhergehenden strukturellen Gewalt gegenüber nicht-weißen Menschen. Wichtig ist allerdings nicht in eine Dynamik des „Otherings“ zu verfallen, das heißt eine *weiße* *Wir*-Position den nicht-weißen *Anderen* gegenüberzustellen.

Wenn Kritische Weißseinsforschung als *innerweiße* Analyse einer kollektiven Imagination, welche ausschließlich durch die Existenz der Anderen definiert werden kann, betrachtet würde und die Fragen nach der Sichtbarkeit von Weißsein innerhalb verschiedener historischer, kultureller und biographischer Zusammenhänge nur in diesem Rahmen verhandelt werden sollte, dann führt diese Kritische Weißseinsforschung durchaus zu einer Re-Zentrierung des *weißen* Subjekts.³²

Wie im Zitat angeführt, bleibt mensch damit einer Re-Zentrierung des Weißseins verhaftet. Und genau darum sollte es ja nicht gehen. Vielmehr ist es das Ziel, die „tief greifenden und fortlaufenden Auseinandersetzungen mit den jeweils auch kontextspezifischen Bedingungen von Weißsein in den politischen und emanzipatori-

³¹ hooks, bell. S. 243.

³² Pische, Peggy. S. 16.

schen Kämpfen von Schwarzen Menschen und People of Color³³ zu behandeln. „Deren permanente Dekonstruktion und Dekodierung der Mythen im Alltag stellen eine reichhaltige Quelle für die Kritische Weißseinsforschung dar.“³⁴

2.5 Inter-Sexualitäten: eine Differenzierung

Für Menschen, bei denen kein eindeutiges Geschlecht erkannt werden konnte («Hermaphroditen», «Zwitter»), wurde ein grundsätzlicher und pathologischer Mangelzustand konstatiert. Mit entwicklungsbiologischen Auffassungen wurden bei ihnen eine «Entwicklungsstörung» diagnostiziert, die sie daran gehindert habe, vollkommen männlich oder vollkommen weiblich zu werden. Menschen uneindeutigen Geschlechts wurden so besonders untersucht, fotografiert, operiert, zu biologischen und medizinischen Untersuchungen gebraucht (missbraucht). Sie galten (und gelten) als lebendes Untersuchungsmaterial für Forschungen zur «regulären» Geschlechtsentwicklung, um über «Störungen» wichtige Faktoren im Ablauf weiblicher und männlicher «Normalentwicklung» aufzuspüren.³⁵

Sobald mensch erkannt hat, dass die Geschlechterbinarität einem Mythos anhängt, an den sich die Gesellschaft festklammert und darauf aufbaut, öffnet sich ein Raum voller diskriminierender Begriffe wie z.B. „Zwitter“³⁶. Daher will ich einen kurzen Überblick über die verschiedenen Begriffe und Nuancen von Intersexualität geben.

2.5.1 Hermaphroditismus

Doch was ist ein Hermaphrodit ? Um es kurz und verbal, für wirklich jeden verständlich auszudrücken verwende ich ein Wort was mir persönlich in den Ohren schmerzt, und biologisch betrachtet, nicht korrekt auf mich zutrifft, ein Zwitter (sog. echte Zwitter haben von Geburt an männliche und weibliche Chromosomen, und männliche und weibliche Fortpflanzungsorgane). Als Hermaphroditen bezeichnet man seit der Antike alle Richtungen von zwischengeschlechtlichen Wesen, welche aber zuerst auch eines sind, Menschen. Es gibt die verschiedensten Tendenzen und Richtungen, so genannte Intersexsyndrome. Aber alle teilen ein Schicksal, weder ein Mann, noch eine Frau zu sein ! [...] Intersexualität ist keine psychische (geistige) Störung, sondern ein angeborenes, körperliches "Anderssein" als die Norm.³⁷

Medizinisch wird zwischen *Pseudo-Hermaphroditismus* und *Hermaphroditismus verus*, also echtem Hermaphroditismus, unterschieden. Ersterer Begriff bezeichnet einen inter-

³³ Pische, Peggy. S. 14.

³⁴ Pische, Peggy. S. 14.

³⁵ Voß, Heinz-Jürgen. S. 103.

³⁶ Zwitter ist ein in der Biologie gebräuchlicher Begriff, der von der Mehrheit intersexueller/hermaphroditischer Menschen als diskriminierend abgelehnt wird.

³⁷ <http://www.hermaphroditos.de/index.htm>

sexuellen Menschen mit XX- oder XY-Chromosomensatz und den dazugehörigen Keimdrüsen, aber „davon abweichenden o. intersexuellen Geschlechtsorganen u. sekundären Geschlechtsmerkmalen.“³⁸ Als echten Hermaphroditismus werden Körper mit Hoden und Eierstöcken, die sich entweder zu einem Organ (Ovotestis oder Testovar³⁹) bilden oder getrennt existieren, beschrieben.⁴⁰

2.5.2 Intersexualität

Gemäß der symptomatologischen Definition handelt es sich bei Intersexualität um einen recht vagen Sammelbegriff, unter dem verschiedene so genannte Syndrome (d.h. bestimmte Muster häufig gemeinsam in Erscheinung tretender Symptome) mit unterschiedlichen biologischen Ursachen zusammengefasst werden [...]⁴¹

Intersexualität ist laut Gilbert Herdt keine gültige „medizinische Diagnose“⁴², sondern lediglich ein Schirmbegriff für körperliche Ausformungen, die von den Kriterien geschlechterdichotomer Zuschreibungen „abweichen“. Das heißt, unter Intersexualität fallen alle Formen geschlechtsuneindeutiger Körper.

2.5.3 Androgynie

Das Wort *androgyn* setzt sich aus dem Griechischen *anēr* (Mann_) und *gynē* (Frau_) zusammen und bedeutet „männliche und weibliche Merkmale aufweisend, in sich vereinigend“⁴³. Die aus der griechischen Mythologie stammende Bezeichnung *androgynoi* (findet sich beispielsweise bei Herodot) wurde abschätzig verwendet und beschreibt „verweiblichte Männer“.

2.5.4 Das Dritte Geschlecht

Neither are the categories hermaphrodite or transsexual the same as third-sex and third-gender variations around the world, notwithstanding the enormous confusion surrounding the use of such terms. One is tempted, for instance, to think of the hijras

³⁸ Klöppel, Ulrike. S. 690.

³⁹ Ovotestis bedeutet, dass das Gewebe der Eierstöcke überwiegt, wohingegen beim Testovar das Gewebe der Hoden überwiegt.

⁴⁰ vgl. Klöppel, Ulrike S. 689.

⁴¹ Herdt, Gilbert. S. 101.

⁴² Herdt, Gilbert. S. 101.

⁴³ vgl. Duden.

of India as hermaphrodites (or homosexuals), when in fact they constitute a different kind of social person and cultural reality.⁴⁴

Der Begriff „Drittes Geschlecht“ ist nicht klar abgegrenzt und wird in vielerlei (vor allem ethnologischem) Kontext verwendet. Intersexuelle Menschen bezeichnen sich öfter als biologisches drittes Geschlecht.⁴⁵ In manchen Gesellschaften gibt es aber – wie die Hijras in Indien – dritte Geschlechter, die eine eigene soziale Position einnehmen und nicht mit dem westlichen Hermaphroditbegriff beschrieben werden können. „Das Dritte Geschlecht“ als Sammelbegriff ist daher mit Vorsicht anzuwenden und bedarf Hintergrundwissens rund um die ethnischen und kulturellen Zusammenhänge.

⁴⁴ Herdt, Gilbert. S. 47.

⁴⁵ vgl. <http://www.hermaphroditos.de/index.htm>

3 Sichtbarkeit – Die Konstruktion der visuellen Dominanz

Als politische Forderung postuliert die Vorstellung des Sichtbarmachens ein hierarchisches, von Macht- und Herrschaftsstrukturen durchzogenes Verhältnis zwischen unterschiedlichen Wissenskontexten und Öffentlichkeiten – zwischen minorisierten versus majorisierten, subalternen versus hegemonialen Zusammenhängen. Meist geht es hier um eine Bewegung, die ausgeht von einer minorisierten oder subalternen Position und einen hegemonialen oder dominanten Zusammenhang herausfordert. [...] Ästhetische Fragen schließlich wirft der Topos auf, weil es bei Sichtbarmachung und Sichtbarkeit notwendig immer auch um die Form des Zu-Sehen-Gegeben-Seins geht, grundlegend also auch um die Notwendigkeit, sich nicht nur damit, ob, sondern auch damit, wie etwas dargestellt wird, auseinander zu setzen.⁴⁶

In meiner Diplomarbeit versuche ich genau das: eine Auseinandersetzung mit den Darstellungsmodi der Geschlechter von der frühen bis zur zeitgenössischen Fotografie. Dabei interessiert mich besonders das Potenzial der zeitgenössischen Fotografie. Ist es möglich, Geschlechtsidentitäten außerhalb einer Binarität zu verbildlichen. Wenn ja, bleibt sie den Zuschreibungen von Geschlechtern und ihren Klischees verhaftet? Gibt es eine „queere“ Norm Körper darzustellen und welche Parameter werden dabei verwendet?

Sichtbarkeit beziehungsweise Unsichtbarkeit bedeutet nicht per se Macht oder Machtlosigkeit, sondern bedingen einander gegenseitig. Sichtbarkeit kann in einem positiven Sinn Macht oder Ermächtigung, Anerkennung, Respekt und Wahrheit bedeuten, in einem anderen Sinn allerdings auch Normierung und Stereotypisierung verkörpern. Und auch Unsichtbarkeit hat positive Seiten, so z.B. Schutz durch Unauffälligkeit.

[Die] Binarität zwischen der Macht der Sichtbarkeit und der Ohnmacht der Unsichtbarkeit führt in die Irre. Es liegt reale Macht darin, unmarkiert zu bleiben, ebenso wie einer visuellen Repräsentiertheit als politischem Ziel schwerwiegende Grenzen gesetzt sind. Sichtbarkeit ist eine Falle [...]. Sie ruft Überwachung und das Gesetz auf, provoziert Voyeurismus, Fetischismus und einen kolonialistischen/imperialistischen Appetit auf Besitz.⁴⁷

„*Compulsory discursivity*“ nennt Wendy Brown in „*Freedom's Silences*“ (1998) die Abwertung des Schweigens und der Unsichtbarkeit: Sie bezeichnet diese Praxis als

⁴⁶ Schaffer, Johanna. S. 14.

⁴⁷ Schaffer, Johanna S. 56.

Zwangsdiskursivierung einer Wahrheitsproduktion, als Regulierungspraxis, die Beichtcharakter hat.⁴⁸

⁴⁸ vgl. Schaffer, Johanna. S. 56f.

4 Gesicht als Projektionsfläche – Maskerade und Drag

[...] das Gesicht, welches sich von Kopf und Körper und damit von der ganzheitlichen Natur des Menschen abgelöst habe, sei nicht als universell und »natürlich«, sondern als kulturelles Phänomen zu begreifen, es sei sprachlich strukturiert, die Grundbedingungen einer jeden funktionierenden zwischenmenschlichen Kommunikation: »Das Gesicht ist Politik.«⁴⁹

Das Gesicht ist eines der wichtigsten, wenn nicht sogar das wichtigste Identifikationsmerkmal und Kommunikationsträger des Menschen überhaupt. Seine zwei-dimensionale Darstellung ist von einer expliziten Referentialität geprägt: dem Original, auf dem die Darstellung aufbaut.⁵⁰ Neben der hohen Bedeutung der Verbildlichung des Gesichts muss im Auge behalten werden, dass ein Kopfbild immer ein Fragment ist, immer vom Körper abgetrennt ist und somit einen Ausschnitt zeigt. Daher ist immer auch die Frage nach dem Nicht-Dargestellten, Ausgeklammerten zu stellen.

Die Aussage von 1980 „Das Gesicht ist Politik“ geht auf den Philosophen Gilles Deleuze und den Psychiater Félix Guattari zurück. Daran koppelt sich das von Guattari unter dem Titel „Visage signifiante, Visage diagrammatique“ (1979 in: *L'inconsient machinique*) publizierte Konzept der Gesichtlichkeit. Unter Gesichtlichkeit (*visagéité*) wird das Gesicht als vom Kopf und vom Körper losgelöste Oberfläche verstanden, die somit kein natürliches Produkt, sondern ein kulturelles – aufgrund ihrer Loslösung vom Körper – sei.⁵¹ Das Gesicht sei eine „weiße“ Wand mit schwarzen Löchern (Augen, Nase, Mund), ein abstraktes Zeichensystem.

[...] das Gesicht von »Jesus Christus Superstar« [wird] im Gesicht des »weißen Durchschnittseuropäers« validiert. Dessen »vera icon« fungiert als Dispositiv zur Bestimmung der »Abweichtypen«, die es durch die Verbreitung von »Wellen des Gleichen«, d.h. durch Normalisierung zu eliminieren bzw. missionieren gilt.⁵²

Körper mit ihren verschiedenen Facetten⁵³ abzubilden deckt einerseits ihre gesellschaftliche Konstruktion und Kategorisierung auf, andererseits reduziert es ihre „Individualität“ auf das Körper-Sein/Mensch-Sein. Geschlecht, Schönheit, „Rasse“, Alter,

⁴⁹ Preimesberger, Rudolf. S. 16.

⁵⁰ vgl. Preimesberger, Rudolf. S. 17.

⁵¹ vgl. Preimesberger, Rudolf. S. 464-477.

⁵² Suthor, Nicola. S. 468.

⁵³ vgl. Del LaGrace Vulcanos *Sublime Mutations*, Tucké Royale *gemeinhin manierlich* und Catherine Opies *Being and Having*

Gesundheit und Nicht-Behindert-Sein sind somit Konstrukte gesellschaftlicher Diskurse.

Ich stoße dabei immer wieder auf die Frage nach dem Kern der Identität. Was macht mich dann aus? Ist es legitim, mich einer Kategorie zuzuschreiben oder lüge ich mich damit selbst an, weil das Leben dadurch leichter erscheint? Vielleicht sind das die Grundfragen der Menschheit. Seit jeher denken Menschen darüber nach, was Menschsein bedeutet und konstruierten dabei auch Theorien darüber, „warum Frauen schlecht einparken und Männer schlecht zuhören können“⁵⁴. Der Vorwurf an die Gender/Queer Studies, „alle“ gleich machen zu wollen (der vermeintliche „Einheitsbrei“), mündet so denke ich, gerade in dieser Angst, nicht genau zu wissen was jede einzelne Person ausmacht. Wenn es schon nicht das Geschlecht ist, die Herkunft oder die körperlich/geistigen Fähigkeiten – was macht uns dann zu den Menschen, der_die_das wir sind? Die Gender und Queer Studies konfrontieren sich oft mit dem „Vorwurf“, körperliche Gegebenheiten mit gesellschaftlicher Konstruktion zu begründen und diese Körper ihrer Existenz, ihrer Erfahrungswerte, ihrer Diskriminierungen, Macht und Privilegien zu berauben und sie damit auch zu eliminieren. De facto sind es die Erfahrungen als sozialisierte Frau_, Person of Color, Person mit Behinderung, die uns zu dem machen, wie wir uns selbst begreifen und gleichsam die gesellschaftliche Komponente dahinter aufdecken. Die Vielseitigkeit in der Präsentation von Körpern zeigt uns lediglich, dass wir uns mit diesen Erfahrungen, Kategorisierungen nicht begnügen müssen; dass wir in uns selbst suchen und finden können, was wir sein wollen, wie wir sein wollen, was wir machen wollen⁵⁵.

Wenn wir anderes verkörpern als das, was bisher verkörpert wurde, geschieht das erst mal in nicht-sprachlicher Form. Deswegen finde ich es so wichtig zu betonen, dass Drag Potenzial hat, ewige Wiederholungen heteronormativer Zweigeschlechtlichkeit zu durchbrechen, sie zu verfremden und humorvolle Irritation hervorzurufen. Irritation ist ein erster Moment und kann vorherige Erwartungen und Selbstverständlichkeiten verunsichern. Irritation deutet auf Bewegung hin, auf Verschiebung.⁵⁶

⁵⁴ Dieser Kommentar ist eine Anlehnung an den populären Ratgeber „Warum Männer nicht zuhören und Frauen schlecht einparken: Ganz natürliche Erklärungen für eigentlich unerklärliche Schwächen“ (Originaltitel: „Why Men Don't Listen & Women Can't Read Maps“) von Allan und Barbara Pease.

⁵⁵ Mir ist bewusst, dass das eine sehr privilegierte Haltung ist. Nicht jede Person hat das Privileg, überhaupt darüber nachzudenken, geschweige denn einen eigenen Weg zu wählen.

⁵⁶ Schuster, NJan. S. 29.

Dass Geschlecht und Geschlechtsidentität diskursiv geschaffen wird, habe ich in den vergangenen Kapiteln anschaulich ausgeführt. In diesem Sinn ist jegliche Inszenierung von Körper und Geschlecht Drag, da die Mehrheit der Menschen versucht, den Aussehens- und Kleidungskonventionen des zugeschriebenen Geschlechts zu entsprechen.

Cross-Dressing, Travestie und Drag sind einander ähnliche Praxen der (meist) „gegengeschlechtlichen“ Geschlechterinszenierung und Maskerade, die bereits in früheren Zeiten praktiziert wurden, dann aber auch in den Grauzonen des Karnevals oder des Zirkus ihren Platz hatten. Die verschiedenen Begrifflichkeiten wurden und werden umgangssprachlich falsch verwendet, daher wird in diesem kurzen Exkurs eine Differenzierung nötig sein. Zwischen Cross-Dressing, Travestie, Transvestitismus, Drag Kings und Drag Queens ist prinzipiell zu unterscheiden, wobei ich allerdings betonen muss, dass die Grenzen der einzelnen Kategorien fließend und individuell sind. Das sexuelle Begehren spielt diesbezüglich keine Rolle, obwohl sich das Vorurteil (z.B. männliche_Cross-Dresser_ seien schwul) hartnäckig hält. Früher als Transvestitismus kategorisiert, wird heute das Tragen gegengeschlechtlich konnotierter Kleidung als Cross-Dressing bezeichnet. Dabei spielt das *Passen* eine große Rolle, es geht hier vor allem um Mimikry, also um eine Nachahmung dessen, was als *weiblich* oder *männlich* gilt.

Travestie hingegen ist die theatralische Form der Geschlechterinszenierung und ist meist an eine Bühnenperformance gekoppelt. In vielen Fällen geht es nicht darum, zu „*passen*“, sondern eine möglichst inszenierte Form der Weiblichkeit/Männlichkeit zu veranschaulichen.

Drag Kings und Drag Queens sind Menschen, die eine Performance von Männlichkeit (kurz Kinging) und Weiblichkeit umsetzen. Diese Performances können auf einer Bühne stattfinden oder im Alltag; es geht darum, die Grenzen der Geschlechtlichkeit auszuloten und ggf. gegengeschlechtlich konnotiertes Aussehen und Verhalten zu leben. Die Künstlichkeit der Inszenierung ist dabei meist offensichtlich. Es geht nicht um Mimikry oder eine „Natürlichkeit“ des dargestellten Geschlechts, sondern um die Darstellung seiner Konstruktion. Oft werden dabei Geschlechterstereotype persifliert.

Drag ist Teil queerer und transgender Subkultur, die geprägt wird von Menschen, die die zweigeschlechtliche, heteronormative Strukturierung der Gesellschaft kritisieren und nicht-heteronormative Lebensformen leben. [...] Es geht [...] um ein Ausloten von Weiblichkeit und Männlichkeit, um ein Spiel mit Kategorien mit dem Ziel, sie

aufzulösen, und nicht um neue Festschreibungen von Geschlechtszugehörigkeiten innerhalb der heterosexuellen Matrix.⁵⁷

Aber auch zwischen Drag Kings und Drag Queens ist zu unterscheiden: das ist auf die Geschlechtergeschichte und -hierarchie von Frauen_ und Männern_ (beziehungsweise Weiblichkeiten und Männlichkeiten) zurückzuführen und wurde weiter oben bereits mit den Zitaten zu Lacans Konzept des Haben und Seins beschrieben:

Die Herausforderungen, die mit männlichem oder weiblichem Drag verbunden sind, sind daher auch ganz unterschiedlicher Art: Die Queen muss zeigen, dass sie das „Metier der Künstlichkeit“ beherrscht. Ihre Herausforderung liegt darin, mit „echten Frauen“ um die Perfektion der Maske zu konkurrieren. Der King dagegen muss zeigen, das „Metier der Natürlichkeit“ zu beherrschen.⁵⁸

So genannte Bio-Draggs sind jene Personen, die das ihnen zugeschriebene Geschlecht in Drag-Manier überspitzen beziehungsweise stereotypisieren.

Drag Performances sind im Lauf des späten 20. Jahrhunderts zu einem wichtigen Teil der schwul/lesbischen Subkultur geworden und finden mittlerweile in den unterschiedlichsten LGBTIAQQ-Szenen ihren Platz. Drag ist aber keine Mimikry, also keine simple Nachahmung von Männern_ oder Frauen_. Vielmehr geht es um ein Experimentieren mit den gesellschaftlichen und persönlichen Vorstellungen von Weiblichkeit, Männlichkeit und den Grenzen dieser Geschlechterbinarität.

Der Begriff der „Performance“, wie ich ihn hier verwende, bezieht sich in erster Linie auf Bühneninszenierungen. Ich stütze mich – in meinem Begriff von Konstruktion von Geschlecht und dem „doing gender“ – allerdings durchaus auf Butlers Performanz-Begriff und sehe in jeglicher Repräsentation von Weiblichkeit und Männlichkeit eine Inszenierung und eine „Performance“. Diese Bilder von Weiblichkeit/Männlichkeit schreiben sich in unsere Körper ein: wir verinnerlichen sie.

Queere Theorien im Anschluss an Judith Butler behaupten nun, gäbe es keine „wahre“ geschlechtliche Identität „hinter“ den performativen Äußerungen der Geschlechtsidentität. Die Geschlechtsidentität werde gerade performativ durch die Äußerungen hergestellt, die angeblich ihr Resultat sind. Performativität ist dabei kein einmaliger, abgeschlossener Akt, sie ist vielmehr die fortlaufende Wiederholung von Normen.⁵⁹

⁵⁷ Schuster, NJan. S. 25.

⁵⁸ Hermann, Steffen Kitty (2007) S. 119.

⁵⁹ vgl. Schuster, NJan. S. 25f.

4.1 Claude Cahuns Maskeraden

Sous ce masque un autre. [...] Je n'en finirai pas de soulever tous ces visages.⁶⁰

Claude Cahuns Fotografien sind – diskursiv gesehen – ihrer Entstehungszeit weit voraus. Die_ Künstlerin_ setzte sich in ihren Selbstportraits vor allem mit der Konstruktion von Geschlechtsidentität und Schönheitsidealen auseinander. Ihre_ Werke haben – zeitgenössische Diskurse betreffend – nicht an Aktualität verloren. Das liegt vor allem an der Beschäftigung mit Geschlechternormen, an denen sich seit der Entstehung der Fotografien nicht viel geändert hat. Claude Cahuns künstlerischer Arbeitsschwerpunkt war die Literatur und das Theater. Die Fotografie war ein weiteres Inszenierungsmedium, bei dem die_ Künstlerin_ auf künstlerische Fotografietechniken verzichtete. Sie_ arbeitete 35 Jahre lang mit der selben Kodak-Kamera⁶¹ und fast ausschließlich mit Tageslicht, vor allem bei den Selbstporträts⁶². Cahuns Hauptanliegen war die Perfektion einer oft theatralischen Inszenierung. Gozalbez Cantó nennt Cahuns Inszenierungsstrategie „die Doppelstrategie des Reduzierens und Anhäufens von (Geschlechts-)Merkmalen“⁶³. Diese Technik, geschlechtsspezifische Merkmale, Stereotype und Attribute zu reduzieren oder anzuhäufen, ist eine nach wie vor gängige Praxis in Maskerade, Mimikry und Parodie.

In einigen ihrer Selbstportraits reduziert sie die körperlichen Geschlechtsmerkmale beinahe auf den Nullpunkt und kreiert auf diese Weise ein neues bzw. „drittes Geschlecht“. Cahun scheint es in ihrer Arbeit vor allem um das Herausarbeiten polymorpher Identitäten zu gehen, die nicht mehr zwingend an die Vorgaben der binären Geschlechtermatrix gebunden sind.⁶⁴

Im Selbstportrait von 1927 (Abb.1) inszeniert sich Claude Cahun als Gewichtsheber_in. Cahun sitzt vor einem schwarzen Hintergrund auf einem schwarzen Lederstuhl, dessen Oberfläche die Lichtquelle reflektiert. Der Kopf ist im Viertelprofil der Kamera zugewandt, der Oberkörper verläuft entlang der Mittelachse. Im unteren Bilddrittel trägt Cahun die großen, runden Gewichte auf dem Schoß, das rechte Bein ist leger über das

⁶⁰ Leperlier, François. S. 111. übersetzt das französische Zitat mit „*Unter dieser Maske eine andere [Maske] [...] Ich werde nie aufhören, alle diese Gesichter zu lüften.*“

⁶¹ vgl. Stevenson, James. S. 47f.

⁶² Eine Fotografie von André und Jaqueline Breton zeigt den seltenen Einsatz von künstlichem Licht, welches nicht zur Imitation des Tageslichtes verwendet wurde, sondern um dramatische Effekte zu erzielen. vgl. Stevenson, James. S. 48f.

⁶³ Gozalbez Cantó, S.Patricia. S. 223.

⁶⁴ Gozalbez Cantó, Patricia. S. 224.

andere geschlagen. Die rechte Hand ruht auf dem rechten Gewicht, die linke Hand greift beim linken Gewicht unter die Stange und hält diese. Die schwarzen Hanteln, die auf Cahuns überschlagenen Beinen ruhen, wurden von ihr selbst bemalt und mit „TOTOR et POPOL“⁶⁵, damals bekannte Comic-Helden, beschriftet. In die Mitte malte sie in kindlicher Manier Haus, Blümchen und Herzen. Cahun trägt eine für damals typische Gewichtsheber-Kleidung: schwarz glänzender, geschnürter Unterarm- und Unterschenkelschutz, weißes langärmeliges Shirt, mit einem Halstuch, Leggings (mit einem aufgemalten Herzen) und Turnschuhe. Cahuns Haar ist streng zur Seite frisiert und an der Stirn liegen über den Augenbrauen zwei dicke spiralförmige Locken. Des Weiteren wurden zwei große Herzen auf die Wangen gemalt und der Mund ebenfalls herzförmig geschminkt. Zwischen zwei schwarzen Pasties⁶⁶, die weit über den biologischen Brustwarzen angebracht sind, ist das weiße Oberteil mit der Aufschrift „I AM IN TRAINING DON'T KISS ME“ und einem Mund versehen.

Das Selbstportrait ist eine der bekanntesten Geschlechterperformanzen der Künstlerin und Paradeexemplar für die zuvor erwähnte Additionsstrategie.

Zur Entstehungszeit der Fotografie waren besonders der Boxkampf und Kampfmattineen beliebt. Kraftsport als Messlatte der männlichen Potenz ist ein altes archaisches Ritual, das zu allen Zeiten in seinen verschiedensten Varianten etabliert war; aber auch ein weitgehend frauenloses Betätigungsfeld darstellt(e). Cahuns Selbstportrait lässt sich daher nicht nur als Parodie des zeitgenössischen Männer- und Frauenbildes lesen, sondern auch als feministische Forderung gegen geschlechtsspezifische Betätigungsfeldern. Pasties sollen für gewöhnlich Brustwarzen verdecken und wurden/werden gerne in Burlesque-Performances verwendet, sind in diesem Sinn auch ein erotisches Accessoire. Hier sind die Pasties aber keine runden Aufkleber mit Tassels, sondern können als Brustwarzen„prothesen“ gelesen werden⁶⁷. Die körpereigenen Brustwarzen werden von der Kleidung verdeckt. Mit den Aufklebern parodiert Claude Cahun die Praxis, weibliche Körper einerseits zu verdecken, andererseits zu betonen und zu sexualisieren. Patricia Gozalbez Cantó betont in ihrer Analyse eine weitere Komponente der Pasties:

⁶⁵ In der Literatur wird nur die Beschriftung des rechten Gewichtes erwähnt, obwohl das linke Gewicht ebenfalls beschriftet und bemalt ist. Lesbar ist lediglich „Le [...] [...]stor et [...]II[...]“ und trotz vielfacher Recherche war es nicht herauszufinden, welche Aufschrift dahintersteckt.

⁶⁶ Brustwarzenaufkleber werden Pasties oder Nippelcover genannt.

⁶⁷ Gozalbez Cantó, Patricia. S. 233.

Sie parodiert die konventionellen Zeichen der sexuellen Differenzierung, indem sie die Weiblichkeitsmerkmale als artifizuell herausstellt. Nacktheit wird hier nicht als solche dargestellt, sondern durch die Prothese (die unechten Brustwarzen) repräsentiert. Mittels des Additionsverfahrens wird „Weiblichkeit“ als Konstrukt bzw. als Artefakt (repräsentiert durch die künstlichen Prothesen) bloßgestellt.⁶⁸

Ich stimme der_ Autorin_ partiell zu. Durch die Brustwarzenaufkleber markierte die_ Künstlerin_ den vermeintlich natürlichen weiblichen Körper als konstruiert. Offensichtlich hält die_ Autorin_ aber an einer ursprünglichen Unversehrtheit des Körpers fest. Behinderung wäre demnach ein Defizitzustand und Prothesenbenützung lediglich ein Verweis auf etwas Fehlendes oder abhanden Gekommenes. Ein Dildo wäre demnach ein Gegenstand, den Natur-Penis zu ersetzen und sein Fehlen „bloßzustellen“. Diese Konnotation von Prothetik und Künstlichkeit, wie sie die_ Autorin_ vornimmt, lehne ich ab, da damit eine Dichotomie von natürlichen und künstlichen Körpern aufrecht erhalten wird.

Die Bedeutung der Aufschrift „*I AM IN TRAINING DON'T KISS ME*“ ist nicht ganz klar (wobei Cahuns surrealistischer Hintergrund dafür entscheidend sein kann). Es könnte ein Verweis auf männliche Berufssportler sein, die angeblich während Wettbewerbszeiten keine sexuelle Aktivität haben dürfen, um ihre Potenz im Kampf nicht zu gefährden. Der Kuss kann als das weiblich-liebliche Pendant zum Sex verstanden werden.

Die Malerei auf den Hanteln: Ein Verweis auf das Häusliche der Frauen_, die Mutterrolle und das Kinderkriegen. Die Art und Weise, wie die Gewichte positioniert sind, lässt – auch im Vergleich mit den anderen Bildbeispielen als Gewichtsheber_in – davon ausgehen, dass sie nicht wirklich schwer waren. Oder Cahun bemühte sich, unangestrengt zu wirken.

Nicht nur mit der Bekleidung und der Szenerie, sondern auch mit dem Make-Up überspitzt die_ Künstlerin_ „weibliche“, „feminine“ Repräsentation. Neben (auf Gesicht und Leggings) aufgemalten Herzen und aufgeklebtem Brustwarzenschmuck greift die_ Künstlerin_ auch mit dem Gesichts-Make-Up⁶⁹, ihrer_ weiblichen Pose des Beine-Übereinander-Schlagens und so genannten „Spit Curls“⁷⁰ auf einen weiblich konnotierten

⁶⁸ Gozalbez Cantó, Patricia. S. 233.

⁶⁹ Das Make-Up besteht aus einem Herzmund, aufgemalten exzentrischen Wimpern am Unterlid und (der damaligen Mode entsprechend)dünnen aufgemalte Augenbrauen.

⁷⁰ Spit Curls sind besonders in den 1920ern beliebte Lockenformationen, bei denen das Haar mit Pomade und Speichel in Locken gedreht und auf den Kopf gelegt wird und wie „geklebt“ aussieht. Diese Spit Curls wurden in den 1930er Jahren besonders durch die Cartoon-Figur Betty Boop populär und zum weiblichen Attribut für Sex-Appeal.

Habitus und seine Attribute zurück. Cahun gelingt in dieser herausragenden Fotografie ein genialer Balanceakt zwischen Hyper-Männlichkeit (Kraftsport, Comic-Helden, kurzes Haar) und Hyper-Weiblichkeit (Schminke, Pose, Spit Curls, Pasties).

„Training for what?“ she prompts us to ask. Training to become a woman...or to unbecome one? Training to be a lesbian? Keeping in mind that theories emphasizing the role of social conditioning in the production of gender (the psychiatrist Joan Riviere's 1929 essay, "Womanliness as a Masquerade," for instance), were coming into circulation at this time, we may justifiably consider the couple's [Claude Cahun und Marcel Moore⁷¹] escalating investment in the spectacular arena as a logical extension of their original engagement with L'Image de la femme.⁷²

Ein Beispiel für die Reduktionstaktik ist das Selbstportrait von 1919⁷³ (Abb.2), in dem Cahun jegliche geschlechtsidentifikatorischen Merkmale reduziert. Sie trägt ein Männerunterhemd, ihr Haar sehr kurz, einen Pflanzenkranz auf dem Kopf und zeigt ihr Achselhaar. In wenigen Aspekten (das Tuch mit Pflanzenmuster im Hintergrund und der Pflanzenkranz auf dem Kopf) bezieht sich Cahun auf die weibliche „Natürlichkeit“ und die damit assoziierten Pflanzenmetaphern. Dabei verweist Cahuns Inszenierung der Natur (der Pflanzen) gerade auf eine Künstlichkeit: So inszeniert sie sich nicht in der Natur, sondern vor einem bedruckten Tuch.

Die auf diese Weise gemachte Gegenüberstellung von Frau und artifizieller Natur deutet auf die Künstlichkeit bzw. das kulturell konstruierte der so genannten „weiblichen Natur“ und auf die Naturalisierung von „Weiblichkeit“ hin.⁷⁴

Cahun irritiert die Betrachtenden in ihrem Selbstportrait durch die Nichtbefolgung des Schönheitsideals ihrer Zeit. So verzichtet sie darin auf lange Haare, Schminke, Schmuck und geschlechtsspezifische Kleidung als Markierungen von Femininität. Dies „kann im Kontext der 1920er und 1930er Jahre als Widerstand gegen das binäre Geschlechterkonzept und das konventionelle Schönheitsdiktat gelesen werden.“⁷⁵

⁷¹ Marcel Moore ist der Künstler_innenname ihrer Lebensgefährtin Suzanne Malherbe.

⁷² <http://www.queerculturalcenter.org/Pages/Tirza/TirzaEssay3.html>

⁷³ Das Selbstportrait erinnert an eine Fotografie Georgia O'Keefes aus dem Jahr 1918, bei der die Dargestellte auch den rechten Arm hochhebt und einen Blick auf das Achselhaar zulässt. Die Frage ob Cahun diese Fotografie kannte und sich darauf bezog, bleibt offen.

⁷⁴ Gozalbez Cantó, Patricia. S. 226.

⁷⁵ Gozalbez Cantó, Patricia. S. 226.

4.2 Das Prinzip „pseudo“ bei Tucké Royale

Tucké Royale sind⁷⁶ in Berlin ansässige Schauspieler_innen, Performancekünstler_innen und Fotograf_innen, die seit ihrem Theaterstück „*T U C K É R O Y A L E*“ und der Publikation ihrer Fotoserie „*gemeinhin manierlich*“ in „*Drag Kings. Mit Bartkleber gegen das Patriarchat*“⁷⁷ zunehmend an Bekanntheitsgrad gewinnen.

Für das Stück *T U C K É R O Y A L E* wurden sie 2011 für den ITs Guest-Award des gleichnamigen Festivals nominiert.⁷⁸ Tucké Royales Stück ist ein permanentes Spiel mit der vermeintlichen Echtheit. Die Dekonstruktion von Geschlechtsidentität, Körperlichkeit und historischen Verweisen auf die NS-Vergangenheit Deutschlands vermischen sich zu einer Melange aus Verwirrung, Amüsement und der Erwartungshaltung, der Wahrheit auf den Grund zu gehen. Doch nach Momenten der Verwunderung, der Betroffenheit, des Mitgefühls und des Lachens endet das Stück. Und die Zuseher_innen wissen genauso viel wie vor dem Stück, nämlich nicht viel. Außer: dass Tucké Royale ein Pseudo-Hermaphrodit zu sein scheint. Niemand könnte danach wohl sagen wer Tucké Royale ist und was sie ausmacht. Und das nach einem Stück, das ihre Namen trägt! Sein oder Schein, das war die Frage. Autobiografisches zeigt sich in den Übermalungen der Kinderfotografien, an denen sich die Besucher_innen festhalten können wie an einem Grashalm. Unabhängig der technischen Veränderungen, besitzt Fotografie noch immer den Status einer authentischen Referenz. Und so sind die Kinderfotos Tuckés jene Elemente, an deren Authentizität kein_e Besucher_in zweifelt. Während der Performance und der Dekonstruktion der Konstruktion der Konstruktion wird jedes Foto übermalt und es verwischt sich zu einer Verwirrung um die wahre Identität Tucké Royales. Wie Arnulf Rainer, Joseph Beuys oder Andrea Limban⁷⁹ entleeren und pinseln die

⁷⁶ Die von Tucké Royale bevorzugte Personenbezeichnung für sich selbst ist der Plural (*sie/ihr/ihnen*), vergleichbar mit den englischsprachigen gender neutralen Pronomen für den Singular (*one, ze, sie, hir, co, ey, they, their, them*).

⁷⁷ Thilmann, Pia.

⁷⁸ „Two performances choose a radical subjective approach with the performers starting with their own body, their own person, their own history. “Tucké Royale” shows a pseudo-hermaphrodite. Tucké Royal introduces her identity as an interpretable construction and compares it thus to theatre. With a wild use of many differing theatrical means she constructs a show on transformation and hybridity and is permanently deconstructing her construction. She puts her theme into the form. That is smart and overwhelming but very often lacks control. It is far from perfect but has a personal signature and it gives the audience the freedom and the challenge to construct their own story.“, in: http://www.itsfestivalamsterdam.com/media/files/juryrapport-its-guest-award_0.pdf, 2.3.2012

⁷⁹ vgl. Ausstellung „Women 2011“ in der Galerie AREA53.

Künstler_innen Farbe auf die Beweisstücke vergangener Zeiten. Diese Schichten von Farbe erwecken sowohl den Eindruck einer Verdeckung/Vertuschung, wie auch der Verbildlichung unterschiedlicher Persönlichkeits- und Bewusstseinssebenen. Das Ergebnis ist die Suche nach dem darunter verborgenen „Original“, dessen Gesellschaftscodes⁸⁰ viel leichter lesbar sind als das Endprodukt.

TUCKÉ ROYALE ist ein Pseudohermaphrodit, d.h. sie (sic!) ist kein Mann, sie (sic!) ist keine Frau und sie (...) ist nicht einmal ein eindeutiger Zwitter. Sie ist (ein) Pseudo – wie das Theater. Die KAKERLAKE spricht. Und erzählt von Wandlung zu Wandlung, keine Verkleidung ist echt, ist nur die Vorbereitung für die nächste, jedes Gefühl, jede Identifikation ist PSEUDO – und wird übermalt: mit roter, schwarzer, weißer Farbe, mit dem nächsten Text, der das Gegenteil behauptet, mit dem nächsten Lied, das das Ganze als Show simuliert: Hier bin ich nicht / Hier auch nicht / Aber such mich doch! Im Grenzbereich zwischen Malerei, Performance, Installation und Theater ist die Biographie tatsächlich nur der Anlass für eine radikale ästhetische Auseinandersetzung mit den Themen und dem Material des Körpers, des Geschlechts, der Identität, des Künstlers.⁸¹

Die Parallelen zwischen der Theater-Performance-Show und der Fotoserie „*gemeinhin manierlich*“ (Abb.3a/b) von 2005 werden in den kommenden Ausführungen offensichtlich. „*Gemeinhin manierlich*“ beinhaltet 39 Schwarz-Weiß-Fotografien: 39 Personae der_Künstler_innen Tucké Royale präsentieren sich mit schwarz-weißen Passbildern im Fotoautomaten. Das Prinzip „Pseudo“ und das subversive Potenzial der Uneindeutigkeit zeigt sich in jeder einzelnen Persona Tucké Royales. Die Fotografien weisen starke Schwarz-Weiß-Kontraste auf, d.h. an den Stellen weißer Kleidung verschwimmt die Silhouette mit dem weißen Hintergrund. Lediglich in Abb.3a wurde ein dunkler Hintergrund verwendet, das heißt, es ist davon auszugehen, dass die Künstler_innen nicht immer die selbe Fotokabine verwendeten. Vereinzelt Exemplare weisen einen Blau-Grau-Stich auf. Die Gestaltung der *gemeinhin manierlichen* Fotografien verfolgt ein durchgängiges Konzept: die Persona präsentiert sich in einer ihr charakteristischen Situation, mit dazugehörigen Attributen und dem Habitus entsprechender äußeren Erscheinung und Mimik. Der Kopf ist immer – mal frontal, mal im Viertelprofil – entlang der Mittelachse positioniert. Der Blick richtet sich entweder direkt zur Linse oder an einen unbekanntem Punkt in der Kabine, sodass den Betrachtenden eine intime Atmosphäre vermittelt wird. Es zeigt sich, dass – trotz minimaler Variationen – die Möglichkeiten einer Automatenfotografie sehr begrenzt sind und daher auch keine breite Palette

⁸⁰ Als Gesellschaftscodes bezeichne ich Kategorien wie Geschlecht, Hautfarbe oder Alter.

⁸¹ tuckeroyale.blogspot.de

an „Gestaltung“ zulassen. Umso breiter ist die Palette der Personae: in der zweiten Reihe des ersten Fotos (Abb.3b) ein auferstandener Adolf Hitler dargestellt, dessen Bärtchen wie die Blutspur eines Massakers erscheint. Die zum Hitlergruß erhobene Hand ist nur erahnbar, da nur der rechte Daumen und Zeigefinger im linken Bildrand zu sehen sind. Das 2.Foto in der 4.Reihe (Abb.3b) zeigt einen Lack- und Leder- Drag King oder Mann_ mit Bart. Die Mütze mit Kette kann entweder ein Fetisch- oder ein Biker-Utensil sein. Das 1.Bild der 3.Reihe (Abb.3a) simuliert einen Einblick in die Hausarbeit einer rauchenden Frau_ mit Lockenwicklern. Es scheint, als würde sie Wäsche aufhängen: im unteren Bilddrittel hängt eine Wäscheleine mit einem karierten Kleidungsstück, das sie „gerade“ mit einer Wäscheklammer befestigt. Es wird also der Anschein eines Schnappschusses erweckt (passend zum „überraschten“ Gesichtsausdruck der Dargestellten).

In meiner Email-Korrespondenz mit Tucké Royale und der Frage nach den Motiven hinter der Serie „*gemeinhin manierlich*“ meinten die Künstler_innen, es seien sowohl die künstlerische Autonomie, die Maßgabe des Automaten, die ökonomische Leistbarkeit gewesen, als auch die Unmöglichkeit einer Wiederholung oder Korrektur im Zuge dieser Technologie, Beweggründe für die Verwendung der Fotokabine gewesen⁸². Es ist also doch das „Original“, das Unikat, die einzelne Ablichtung und Momentaufnahme, die Tucké Royale reizen. Weiters wäre die Situation einer Kabine etwas sehr Intimes, eine Nische, ein Freiraum⁸³. Fotografie dient in diesem Fall, im Gegensatz zu ihrer potentiellen Kraft, ein normatives Medium zu sein, der Selbstpositionierung. Gleichsam zeigt sich hier das Potenzial der Sichtbarkeit: indem die Kabine einen Vorhang vorhält, innerhalb der Norm-Gesellschaft eine Nische auftut, in die kein Mensch hinein sieht, ermöglicht sie der fotografierten Person eine Art Freiraum. Es „[...] manifestiert sich das Heterotope – in der semi-offenen Form der Kabine (ohne Tür aber mit Vorhang), der Ambivalenz von Abschottung und Transparenz, einer Räumlichkeit des Hineintretens und Verlassens.“⁸⁴ Im selben Atemzug wird klar, dass es eine von Menschen konstruierte Maschine ist, deren Rahmenbedingungen festgeschrieben sind und kein_e Besucher_in kann daran rütteln. Die Belichtungszeiten oder Formate können nicht verlängert oder verkürzt werden. Es gibt lediglich verschiedene Modi, aus denen mensch wählen

⁸² Nach einer Korrespondenz mit Tucké Royale.

⁸³ Nach einer Korrespondenz mit Tucké Royale.

⁸⁴ Nohr, Rolf S. 174.

kann. Es ist ein bisschen wie mit den Geschlechtern: mensch muss sich für eine Kategorie entscheiden, innerhalb derer aber das Potenzial, einen Freiraum zu schaffen, gegeben ist. In dem aufschlussreichen Text „*A DIME – A MINUTE – A PICTURE. POLAROID & FOTOFIX*“ schreibt Rolf Nohr über die zahlreichen Bedeutungsebenen des Fotoautomaten: „Der Spiegel bildet das Gegenüber im Fotofix, das Spiegelbild des eigenen Gesichts in der Situation des Fotografiert-Werdens naturalisiert die entfremdende Technik des verborgenen Apparatesystems.“⁸⁵

Die Geste des Narzisstisch-Voyeuristischen rücke in den Blick, da das Pass- oder Erinnerungsbild – egal an welchem Ort des öffentlichen Raumes geschaffen – den Bereich des Privaten, Intimen, Beobachtenden und Überwachend-Archivierenden fotografisch markiere.⁸⁶ Das zeigt sich bei der Hausfrau_, die die Wäsche aufhängt ebenso, wie beim Le Monde lesenden Mann_ mit Brille und Hut (Abb.3a 5.Reihe, 3.Foto), beim hämmernden Handwerker (Abb.3a. 1.Reihe, 1.Foto) und noch einigen anderen. Ein weiterer – nicht unerheblicher Aspekt – ist außerdem, dass die Fotokabine und ihre Produktion an Räume der Konsumation und des Verkaufs gebunden (z.B. Bahnhöfe, Einkaufszentren, etc.) sei.⁸⁷

Wie ausgeführt wurde, zeigen die Fotografien eine breite Palette verschiedenster Personae der Künstler_innen Tucké Royale, die nicht näher benannt, lediglich nummeriert sind.

Es ist daher wichtig, einen kurzen Exkurs zur Geschichte des Begriffs „Persona“ zu machen:

Persona bezeichnete ursprünglich die in Theatern der griechischen Antike verwendeten Masken zur Identifikation der dargestellten Rolle (griechisch „*prósopon*“), in der römischen Antike ebenfalls »Maske« oder »Rolle« (lateinisch „*persona*“).⁸⁸

Persona bedeutet ursprünglich Maske sowie Rolle auf der Bühne wie im Leben. [...] Die Maske ist das, was das Gesicht nicht ist. Das Gesicht ist traditionell Ausdruck der Individualität, die Maske vornehmlich des Typus. Auch auf der metaphorischen Ebene wird dieses Gegensatzverhältnis von Maske und Gesicht beibehalten, wenn wir Maske etwa im Sinne von Verstellung, Täuschung, Schein verwenden. Statt

⁸⁵ Nohr, Rolf. S. 170.

⁸⁶ vgl. Nohr, Rolf S. 166.

⁸⁷ vgl. Nohr, Rolf. S. 169.

⁸⁸ „Während in Ciceros Ethik den verschiedenen Rollen des Menschen eine moralische Dimension zukommt, die notwendig in Relation zu dem von ihm entworfenen Verständnis der »virtus« steht, ist es im Sprachgebrauch der römischen Antike vor allem die Stellung oder das Amt, das der Einzelne innerhalb des Gesellschaftssystems inne hat und das ihn zu einem bestimmten Verhalten verpflichtet, das mit dem Begriff der »persona« bezeichnet wird.“ Preimesberger, Rudolf. S. 242.

Maske und Gesicht sagen dann Schein versus Sein oder Täuschung versus Aufrichtigkeit, Verstellung versus Darstellung: lauter Symmetrien derselben Grundpolarität. Zum einen werden Maske und Gesicht klar voneinander unterschieden; zum anderen gibt es in dieser Gegenüberstellung ein Gefälle: das Gesicht wird positiv bewertet, die Maske dagegen negativ. Man könnte auch sagen, dass das Gesicht die Maske zum Pejorativum macht. Das Gesicht hierarchisiert sein Verhältnis zur Maske, es wird in unserer Vorstellung gegenüber der Maske eindeutig favorisiert. In diesem Punkt ist unser Denken christlich geprägt. Die Maske verhüllt oder verstellt das Gesicht, sie ist das Künstliche, Aufgesetzte und Trügerische, welches das Natürliche, Lebendige und Wahre dem Anblick entzieht. Dieser Logik zufolge wird das nackte Gesicht positiv besetzt und als Ort des Authentischen ausgewiesen.⁸⁹

Die Bedeutung dieser Bezeichnung bei Tucké Royale ist mehrschichtig und bewegt sich zwischen den Schlagwörtern Geschlecht – Geschlechterrolle – Rolle: vom Körper über die Geschlechtsidentität (mit ihrem Habitus⁹⁰) hin zur Rolle der Schauspieler_innen. Damit entgehen die Künstler_innen der Qual der Namenswahl, die ja – wie das Passbild – Auskunft über Geschlecht geben soll.

Ein Mensch muss einem Geschlecht zugeordnet werden, dazwischen gibt es nichts. Kaum ist der Kopf des Neugeborenen dem Uterus entschlüpft, wird es mit einem Geschlecht bezeichnet. Ist nicht klar, in welche Schublade das Menschenkind gesteckt werden soll, wird die Länge der Geschlechtsorgane abgemessen und mit dem so genannten Phallometer⁹¹ verglichen. Der Phallometer ist eine Messlatte für die Genitalien Neugeborener, um sie einem Geschlecht zuschreiben zu können. Eine „zu große beziehungsweise lange“ Klitoris wird da schnell zu einem kleinen Penis, ein „zu kleiner“ Penis zu einer Klitoris. Und ausschlaggebend für das Geschlechtsurteil ist des weiteren natürlich der Lagebericht im Bereich der Reproduktionsorgane. Wie sieht es mit Eierstöcken, Hoden und Gebärmutter aus? Steht den Mediziner_innen danach noch immer ein großes Fragezeichen auf der Stirn, muss mittels Operation ein bisschen nachgeholfen werden. Aus Fragezeichen mach Mädchen oder Bub und das Problem ist gelöst: das Kreuzchen in den Geschlechtskategorien männlich/weiblich kann gemacht werden. Das lässt aufatmen. Sobald die elementarste aller Fragen beantwortet ist, muss ein adäquater Name her, aber bloß nichts Uneindeutiges, nichts Gegengeschlechtliches.

⁸⁹ Weihe, Richard. S. 36f.

⁹⁰ Das Habituskonzept nach Pierre Bourdieu versteht Handeln, Denken und Wahrnehmung als von Erfahrung und Sozialisation geprägt. Vgl. Jurt, Joseph. Die Habitus-Theorie von Pierre Bourdieu, in: lithes-uni-graz.at/lithes.beitraege10_03/jurt.pdf.

⁹¹ Das Phallometer-Schema nach ISNA (Intersex Society of North America) symbolisiert die Kategorisierung der Genitalien mit einem Maßband. Das Dargestellte entspricht den medizinischen Geschlechtszuschreibungen: Genitalien bis 0,375 Inches (= ca. 9,5 mm) werden als weiblich, ab 1 Inch (= 25,4 mm) als männlich definiert. Die Grauzone dazwischen wird so schnell wie möglich mit Operationen ausgeglichen. vgl. www.isna.org

Diese gesetzliche Vorschrift⁹² akzeptiert keine Unklarheiten. Tucké Royale bricht also mit dieser Norm der namentlichen Bezeichnung und fordert damit den die Betrachter_in heraus.

Geschlechterstereotype Attribute, Kleidung beziehungsweise die (Nicht-)Verwendung von Make-Up geben den Personae die nötige Individualität und Charakteristik. Das Fotoautomaten-Setting verleiht den einzelnen Porträts Alltags- und Spontaneitätscharakter.

Es stellt sich die Frage, ob diese Personae als unterschiedliche Anteile der Tucké Royale gelesen werden sollen oder ob sie als Köder für eine Gesellschaft fungieren, die sich nur mit Geschlechtseindeutigkeit zufrieden gibt.

Als Kunsthistorikerin_, die_ dazu ausgebildet wurde, Kunstwerke nach bestimmten Kriterien zu analysieren und zu bewerten, sehe ich mich an diesem Punkt auch aufgedeckt: im Betrachten der *gemeinhin manierlichen* Fotografien scheitere ich an der tradierten Form der Attributzuschreibung. Denn Tucké Royale – die pseudo-hermaphroditischen Schauspieler_innen und Künstler_innen – sind *alle* und *keine* der Personae. Jede Personae ist ein Spiegelbild eigener Geschlechterstereotype, eigener Fixierung auf Eindeutigkeit.

Die Bedeutsamkeit des Gesichts wird also nicht auf das „Innere“ des Menschen als deren Ursache bezogen, sondern die weiße Wand ist reine Reflexionsfläche, auf die die Erwartungen des Betrachters projiziert werden, und die dem Gesicht überhaupt erst Profil verschaffen.⁹³

In dieser Fixierung auf Eindeutigkeit liegt der Reiz: Der geschlechterbinäre menschliche Geist liegt auf dem Operationstisch der Uneindeutigkeit und erfreut sich am eigenen Scheitern. Denn dieses Scheitern, Menschen einem Geschlecht zuzuordnen zu können, eröffnet einen Raum bunter Selbstpositionierung und -inszenierung innerhalb der Geschlechtervielfalt.

Im Grunde lesen sich Tucké Royales Fotografien wie Menschen. Sie werden nach Attributen und Verweisen einer Geschlechtszugehörigkeit gescannt, eine Schublade gesucht, und darunter sind die spannendsten Bilder diejenigen, die verwirren. Da ihnen Attribute

⁹² Personenstandgesetz §21 „(2) Bei Kindern des im §2 Abs.2 genannten Personenkreises muß zumindest der erste Vorname dem Geschlecht des Kindes entsprechen; Bezeichnungen, die nicht als Vornamen gebräuchlich oder dem Wohl des Kindes abträglich sind, dürfen nicht eingetragen werden.“ vgl. <http://www.ris.bka.gv.at/GeltendeFassung.wxeAbfrage=Bundesnormen&Gesetzesnummer=10005556> beziehungsweise http://transx.at/Pub/Recht_Vornamen.php

⁹³ Preimesberger, Rudolf. S. 471.

oder Anhaltspunkte für eine Interpretation des dargestellten Körpers fehlen, verweilt der Blick, sucht nach Charakteristika und muss sich schließlich mit einer Uneindeutigkeit begnügen.

Die Einteilung eines Menschen in eine Geschlechtskategorie beeinflusst seine Wahrnehmung der sozialen Umwelt und die Reaktionen, die er durch sie erfährt ganz fundamental und wirkt in praktisch allen Lebenslagen. Somit wird auch der gesamte Habitus durch eine geschlechtliche Identität durchzogen. Aber auch dieser geschlechtsspezifische Aspekt des Habitus bildet sich erst im Laufe des Lebens heraus: „Geschlechtliche Identität ist Ergebnis einer Arbeit der Differenzierung, Unterscheidung und Distinktion, einer Arbeit, die aus Vereinfachung, Ausschließung, aus der Unterdrückung von Uneindeutigkeiten entlang einem antagonistischen Schema von männlich und weiblich besteht.“⁹⁴

Mehr noch: Wir müssen uns nicht nur mit der Uneindeutigkeit abfinden, sondern auch damit, dass die Maske – wie es auch Deleuze und Guattari ausgeführt haben – das Gesicht nicht verbirgt, sondern das Gesicht ist.⁹⁵

4.3 Del LaGrace Volcano – „*Gender Optional: Mutating Self Portraits*“ (2000)

Auf den ersten Blick scheint ein Bild vertraut zu sein. Man glaubt, man wüsste, was man betrachtet, aber wenn man genauer hinsieht, schwindet diese Gewissheit.⁹⁶

Del LaGrace Volcano ist wohl die_ der bekannteste und auf dem Kunstmarkt am meisten etablierte intersexuelle Fotograf_in, Performancekünstler_in und Filmemacher_in, deren_ dessen Werke im Mainstream der Kulturproduktion sichtbar sind. In der Episode „Boy, Girl, Boy, Girl...“⁹⁷ der Erfolgsserie „Sex and the City“ diente das überlebensgroße Drag-King Porträt von Cooper Lee Bombardier (Abb.4) als Ausstellungsstück einer Galerie. Cooper Lee Bombardier, selbst FtM-Transgender⁹⁸ und Künstler_, posierte als „Duke, King of the Hill“ auf einem Hügel San Franciscos. Duke als Coverbild des „Drag King Books“, das Del LaGrace Volcano und Judith „Jack“ Halberstam gemeinsam verfassten, erreichte dadurch über die Grenzen der USA hinaus großen

⁹⁴ Kraus, Beate. S. 50.

⁹⁵ vgl. Preimesberger, Rudolf. S. 469.

⁹⁶ Dies ist ein Zitat des Klappentextes der Publikation Volcano, Del LaGrace.

⁹⁷ Das bezieht sich auf die „Sex and the City“-Staffel 3, Episode 4, die in den USA am 25.6.2000 ausgestrahlt wurde.

⁹⁸ FtM ist die Kurzform für „female to male transgender“ oder Trans*mann beziehungsweise Menschen, die im weitesten Sinn Männlich_keiten leben.

Bekanntheitsgrad. Del LaGrace Volcano ist also ein_e weitgehend akzeptierte_r Künstler_in, die_der mit ihren_seinen Werken nicht nur die Grenzen der Geschlechternormen, sondern auch des normativen Sehens zu überschreiten versucht und damit einen Beitrag zu mehr Anerkennung für Körper und Begehren abseits der Geschlechterdyade leistet.

Wie eingangs erwähnt sind Selbstpositionierungen innerhalb queer-feministischer Diskurse und Räume unerlässlich (zum Beispiel für die Annäherung an das zu Sehende)⁹⁹. Nichts ist selbstverständlich, nichts kann angenommen werden, nichts ist unausgesprochen klar – außer das Mensch-Sein. Die_der intersexuelle Künstler_in Ins A Kromminga, deren_dessen Werke ich später als Vergleichsbeispiel heranziehen werde, entwarf Buttons mit der Aufschrift „assume nothing“.¹⁰⁰ Genau darum geht es in der Rezeption queerer Fotografie: nichts anzunehmen.

Del LaGrace Volcano positioniert sich auf ihrer_seiner Homepage als „gender variant visual artist“, „gender abolitionist“ oder „part time gender terrorist“.¹⁰¹

An intentional mutation and intersex by design, (as opposed to diagnosis), in order to distinguish my journey from the thousands of intersex individuals who have had their 'ambiguous' bodies mutilated and disfigured in a misguided attempt at 'normalization'. I believe in crossing the line as many times as it takes to build a bridge we can all walk across.¹⁰²

Wenn sich Del LaGrace Volcano als „gender abolitionist“ bezeichnet, nimmt sie_er damit Bezug auf die Abolitionismus-Bewegung zur Abschaffung der Sklaverei, die ab dem 17. Jahrhundert in den USA und ab dem 18. Jahrhundert verstärkt in Großbritannien, aber auch in anderen europäischen Ländern stattfand. Volcano setzt sich also für die Abschaffung der Geschlechterbinarität ein und die Kunst dient ihr_ihm als Instrument dazu, die Grenzen der Geschlechternormen zu überschreiten. Indem Volcano Geschlechterdichotomie mit der Abolitionismus-Bewegung in Verbindung bringt, beschreibt sie_er ein gewaltförmiges Verhältnis der Gesellschaft gegenüber dem Individuum durch die Schranken der Gender-Dyade.

Die Arbeiten von Del LaGrace Volcano weisen unterschiedliche Phasen der Auseinandersetzung mit Körper, Geschlecht und historischen Referenzen auf. So ist im Frühwerk

⁹⁹ Gleichzeitig ist jede Selbstdefinition immer auch eine prekäre Angelegenheit, wie ich es am Beginn zum Thema Sichtbarkeit in Referenz auf Schaffer Johanna beschrieben habe. Denn Fakt ist: wir leben in einer Welt des Schubladen-Denkens, der Vor-Annahmen und Kategorisierungen; und jede Positionierung inner- und außerhalb dieses Systems birgt auch eine Selbstgefährdung.

¹⁰⁰ vgl. <http://genderfreenation.de/art/ibuttons.html>

¹⁰¹ vgl. <http://www.dellagracevolcano.com/statement.html>, 06.03.2012

¹⁰² <http://www.dellagracevolcano.com/statement.html>, 06.03.2012

die Repräsentation weiblicher Körper und lesbischer Sexualitäten im Zentrum des Interesses (vgl. Abb.5). Fragmentarische Körper – besonders die Genitalien – sind nicht mehr nur Gegenstände des Blicks, sondern in erster Linie Subjekte der Repräsentation. Gleichzeitig ist es eine historische Referenz auf Meilensteine in der Psycho- und Physiopathologie, wie beispielsweise die „Erfindung“ und ikonografische Konstruktion der Hysterie unter Jean-Martin Charcot in der berühmten Pariser Klinik Salpêtrière oder die Geschlechterstudien des Magnus Hirschfeld und ihren fotografischen „Beweisstücken“ (vgl. Abb. 52).

While Charcot invented at La Salpêtrière the truth of the hysteric's sex as photographic pose, pornography produced at the Parisian brothels the truth of sexual pleasure as photographic performance. In fact, as Tom Waugh has noticed and appears clearly in the "pin up" pictures of "hermaphrodites" by Hirschfeld and early photographic pictures both visual regimes shared common representation techniques: visual fragmentation of the body, over-exposition of certain body parts, lighting, framing, labeling, etc. What Benjamin called "la lecture du détail" or "l'art du magnifier" operated in pornographic and medical photography alike as the main technique of production of the body as exotic, grotesque, desirable or sick.¹⁰³

Del LaGrace Volcano organisierte 2011 (im Zug der „Roma Euro Pride“) eine Diskursveranstaltung „re-Presenting Intersex in art, culture and daily life“. Das dazugehörige Cover (Abb.6) zeigt – zwischen zwei weißen Balken mit Veranstaltungsinformationen¹⁰⁴ – 3 Mal 3 Porträts der Reihe „Gender Optional: Mutating Self Portraits“ aus dem Jahr 2000. In ihrer Anordnung greift Volcano die Rasterlinien vor schwarzem Hintergrund auf, wie sie er sie schon bei den einzelnen Porträts verwendete. Von links oben nach rechts unten sind folgende Personae abgebildet: „Andro Del“, „Debra Wind“, „Del Boy Skin“, „Mad Debby“, „Del Boy Swoon“, „Gingerspice Debbie“, „Del Boy“, „Tranny Del“ und „Daddy Del“. Der großzügige schwarze Hintergrund und die horizontale violette Abgrenzungslinie präsentiert diese Neuordnung einzelner Porträts als eigenständige Arbeit. Den Kern bildet das Ganzkörperporträt „Del Boy Swoon“, das sich in seiner Gestaltung von der Rasterstruktur der anderen Werke abhebt: Del LaGrace Volcano posiert in einem quasi luftleeren weißen Nichts, scheint sich aber an eine Fläche zu lehnen beziehungsweise diese mit den Händen zu berühren. Lediglich der Körper als solcher und der Schatten zwischen den Füßen verweist auf den Raum. Die 8 Brustbilder

¹⁰³ Volcano, Del LaGrace S. 156.

¹⁰⁴ „re-Presenting Intersex in art, culture and daily life. Rappresent l'intersessualità nel'arte, nella cultura e nella vita quotidiana. Conferenza di Del LaGrace Volcano, gender variant visual artist. Martedì 10 Maggio 2011 ore 16. Facoltà di Fisica, Aula Majorana piano terra, Università La Sapienza (p.zle Aldo Moro 5). Suigeneris verso il roma euro pride 2011.“

ordnen sich um „*Del Boy Swoon*“ an, dabei sind „*Andro Del*“, „*Debra Wind*“, „*Mad Debby*“, „*Del Boy Swoon*“ und „*Gingerspice Del*“ Farbfotografien, die anderen Beispiele sind Schwarz-Weiß gehalten. „*Andro Del*“ repräsentiert das androgyne, haar- und ausdruckslose, weiß bemalte Wesen mit strahlend blauen Kontaktlinsen. „*Debra Wind*“ ähnelt in Perücke und Make Up „*Tranny Del*“: sie trägt eine rote Langhaar-Perücke mit Stirnfransen, der Blick ist direkt. Der rot geschminkte Mund ist ernst. Sie trägt ein petrol-farbenes Top, dessen rechter Träger zu sehen ist. Die dritte Persona zeigt „*Del Boy Skin*“, welches in der Originalversion eine Farbfotografie ist. „*Del Boy*“ trägt eine Glatze, Oberlippen- und Kinnbart, sowie eine Jeansjacke und ein weißes T-Shirt. Der Kopf ist ein wenig gesenkt, der Blick ernst. „*Mad Debby*“ trägt rotes halblanges toupiertes Haar, ein schwarzes Shirt (oder Kleid) mit weißen Tupfen und einem runden Ausschnitt. „*Mad Debby*“ zeigt ein breites Lächeln. Mund und Augen sind geschminkt. In „*Del Boy Swoon*“ trägt die/der Künstler_in eine schwarze ärmellose Weste, einen schwarzen langen Rock und schwarzes Schuhwerk. Um den Bauchnabel ist ein rotes, sonnenförmiges Tattoo zu sehen, auch am rechten Oberarm trägt Volcano ein breites Ornamentattoo. Die Augen sind geschlossen, der Kopf in den Nacken gelegt, sodass das Gesicht, das Kinn und der Kinnbart in leichter Untersicht zu sehen sind. „*Gingerspice Del*“ gleicht „*Mad Debby*“: lediglich der ernste Blick, die zusammengedrückten Augenbrauen und der leicht nach oben gezogene linke Mundwinkel erwecken mehr einen genervten Eindruck als eine Ähnlichkeit zum euphorischen Gesichtsausdruck von „*Mad Debby*“. „*Del Boy*“ hält seinen Kopf ein bisschen erhoben, das Vorderhaar ist zusammengegelt und aufgestellt. Die Mimik ist ernst, der Mund leicht geöffnet. Er trägt ein T-Shirt mit einem nicht erkennbaren Aufdruck. „*Tranny Del*“ trägt eine Langhaar-Perücke mit Stirnfransen, die bereits bei „*Debra Wind*“ zu sehen war. Sie ist die einzige der Dargestellten, die im Viertelprofil aufgenommen wurde. Ihr Kopf ist gesenkt, ihr Mund leicht lächelnd geöffnet. Sie trägt ein Oberteil mit Animalprint. „*Daddy Del*“ ist der „Macker“ unter den Personae: er trägt auf den Schädelseiten kurzes, ergrautes Haar, ein schwarzes Hemd. Der rechte Mundwinkel ist in machoide Art hochgezogen und lässt den Blick auf einen Goldzahn der oberen Zahnreihe richten.

Es ist interessant, dass Del LaGrace Volcano sowohl bei den Einzelwerken als auch in der Anordnung für die Diskursveranstaltung Rasterlinien aufgreift. Und es wird zu sehen sein, dass dies ein bedeutender historischer Bezug ist. Das Raster – zu sehen bei-

spielsweise beim französischen Maler Charles Le Brun und seinem Raster der Leidenschaften¹⁰⁵ – spielte in den folgenden Jahrhunderten in Justiz und Medizin als gewaltförmige Messlatte eine wichtige Rolle (vgl. Abb.53), war für die Fotografie – darunter besonders für Eadweard Muybridge – von großem Interesse und wird auch in der queeren Fotografie als historische Referenz immer wieder verwendet.

Von der Proportionslehre führen die Wege nach der Erfindung des Rasters [in Rene Descartes' *Geometria* von 1637] zur Bewegungsdarstellung [...], nicht ohne gerade bei Anrufung der Natürlichkeit der Darstellung auch die „Natur“ von Geschlecht und Rasse mitzurastern [...]¹⁰⁶

Eine weitere Bedeutungsebene des Rasters liegt schlichtweg in den Rahmenbedingungen der Entstehung: dem Badezimmer. Die Badezimmerfliesen dienen als Raster und verweisen gleichzeitig auf den Ort, an dem mit morgendlicher Ritualität Geschlechtsidentitäten ihren Feinschliff bekommen. Unter dem Titel „*making up gender identity*“¹⁰⁷ finden hier Bartrasur für Männer_ sowie Körperhaarrasur und Schminke für Frauen_ statt. (Alles andere entspricht nicht der Geschlechternorm. Bärtige Frauen_ beispielsweise – sich rasierend oder nicht – „leiden“ somit an einer „Hormonstörung“ und bedürfen dermatologischer oder chirurgischer Eingriffe, um dem Bild der „normalen Frau_“ zu entsprechen.)

Nicht nur bei Del LaGrace Volcanos Serie „*Gender Optional*“, sondern auch bei „*Hermaphrodite Torso*“ (Abb.8) zeigt sich, wie sich Geschlechter-Normen in Körper einschreiben beziehungsweise eingeschrieben werden. Ein weiteres Rasterbeispiel ist Charlie Whites „*Teen and Transgender Comparative Study*“ (Abb.9) aber auch die der intersexuelle Zeichner_in/Maler_in Ins A Kromminga thematisiert das Abmessen des menschlichen Körpers als Gewaltakt in der Installation „*Phallometer*“ (Abb.10).

4.4 Catherine Opie „*Being and Having*“ (1991)

Although Opie was not familiar with Butler's work at the time she was making *Being and Having*, the series was informed by the same theoretical models that fed

¹⁰⁵ „Le Brun's Theorie systematisierte und diskursivierte [...] die Sprache der Mimik und Gestik, die in der italienischen Kunst seit der Renaissance entwickelt worden war. [...] zwängte Le Brun »den Ausdruck der einzelnen Leidenschaften in ein Raster, in eine Art Baukastensystem der Gesichtsteile.«[...]“ Tausch, Harald. S. 122.

¹⁰⁶ Bergermann, Ulrike. S. 254.

¹⁰⁷ Singer, Benjamin T. S. 612.

Butler's writing: its title is a rejoinder to Jacques Lacan's assertion that while men "have" the phallus, women "are" the phallus. Instead Opie's subjects flaunt the artifice of their gender associations; the fakery of their beards is all too obvious under the scrutiny of the camera. By framing their faces so tightly, she also undermines their individuality, making the sitters generalized icons of their shared subject position.¹⁰⁸

Catherine Opies Fotoserie „*Being and Having*“ (Abb.12) von 1991 zählt – neben den Werken Volcanos – wohl zu den bekanntesten Drag King-Fotografien. In Abb.11 sind vier Kopfporträts von Drag Performer_innen, die in der LGBTIAQQ-Community bekannt sind und zum Freund_innenkreis der Künstlerin zählen, im Raster angeordnet. Die Frontalporträts sind einheitlich gestaltet und lassen somit die Serie auch visuell erkennen: Vor gelb-orangem Hintergrund eines Fotostudios wurden die Gesichter der Performer_innen abgelichtet. Sie werden von schwarzen Holzrahmen umfasst und mit Namensschildern („*Papa Bear*“, „*Chief*“, „*Chicken*“ und „*Jake*“ – von links oben nach rechts unten) versehen. Die Kopfporträts sind allerdings fragmenthaft, da meist die Stirn und der Schädel, manchmal auch das Kinn abgeschnitten wurden. Die Köpfe sind symmetrisch im Bild-Raum angeordnet: Nase und Mund befinden sich meist exakt auf der Mittelachse. Das Licht scheint von einer frontal (auf Kopfhöhe) positionierten, künstlichen Lichtquelle zu stammen. Die_Künstlerin_bemühte sich um eine gleichmäßige Belichtung und verzichtete auf Akzente oder Kontraste.

Alle Drag Kings in Opies Fotografien halten den Blicken der Betrachtenden stand. Wurden/werden Frauen_ auf Objekte des Blicks reduziert, so haben sie_ sich hier eine andere Position ausgewählt. Sie_ sind hier Objekt und Subjekt zugleich. Sie_ verweigern das Angesehen-Werden oder bleiben in direktem Blickkontakt, mehr noch: sie_ starren aus dem Bild und fixieren das Gegenüber. Kein niedergeschlagener Blick, kein gesenkter Kopf, kein Lächeln. Der Blick ist direkt und ernst, erzeugt Spannung. Es entsteht eine nahezu intime Nähe zwischen Fotografierten und Betrachtenden: das voyeuristische Element des Sehens wird spürbar.¹⁰⁹

The power of the gaze in an Opie portrait always and literally rests with the image: the perpetual stare challenges the spectator's own sense of gender congruity, and even self, and it does indeed replicate what a difference the hostile stares that the model probably faces every day in the street.¹¹⁰

¹⁰⁸ http://web.guggenheim.org/exhibitions/exhibition_pages/opie/exhibition.html

¹⁰⁹ vgl. Halberstam, Judith. S. 32ff.

¹¹⁰ Halberstam, Judith. S. 35.

Papa Bear entspricht dem Bild eines Bikers mit wucherndem Kinnbart¹¹¹ und großen Ohrringen, sein Blick wird von der schwarzen Brille verdeckt. Ansehen statt angesehen werden. Der Name „Bär“ ist einerseits ein Verweis auf die im Zitat erwähnte Daddy/Boy¹¹²-Konzepte der lesbischen BDSM-Szene, andererseits auch auf die schwule Kultur der Bärengemeinschaft¹¹³ und auf ein Männlichkeitsbild, das sich durch große, starke, haarige und gegebenenfalls dicke Körper auszeichnet. Am Rande entspricht es auch dem heteronormativen Holzfällertyp, korpulent¹¹⁴, muskulös und kräftig, behaart, technisch versiert, mit einem Hang zum leiblichen Genuss. Dieses Männertyp entspricht zwar nicht dem des schönen jungen Prinzen, aber dem des kuschelig-verantwortungsvollen Familienvaters. Papa Bär also. Das dunkelblaue Kopftuch mit weißem Muster des Chiefs¹¹⁵ kann ein Verweis auf den so genannten „Hankycode“, die Biker- oder auch Hip-Hop-Kultur sein. Hankycode ist die Kurzform von Handkerchief Code, also Taschentuch Code, und bezeichnet die Verwendung von Stofftüchern (mit verschiedenen Farben und Materialien) zur Markierung bevorzugter Sexualpraktiken. Der Einsatz des Hankycodes ist vor allem in der BDSM- und Schwulenszene etabliert. Schnauzbart und lässig herabhängende Zigarette markieren zusätzlich das männliche Territorium. Chickens Bart ist eine Kombination aus Fu Manchu¹¹⁶ und Soul Patch¹¹⁷. Interessant ist das Tränen-Tattoo. Es ist für die Betrachtenden nicht ersichtlich ob das Tattoo Teil der Drag-Performance ist oder eine Bedeutung für die_ Besitzerin_ hat. Allgemein wird ein Teardrop-Tattoo als Symbol für Gangzugehörigkeit, die Zahl verübter Morde oder die Jahre einer verbüßten Haftstrafe, aber auch der Verlust oder Tod eines geliebten Menschen gelesen. Die Bedeutungsebenen für die Fotografie hier sind nicht klar. Amüsant dabei sind die Namensgebungen der Drag Kings. Die Pseudonyme Papa Bear, Chief, Chicken und Jake parodieren Männlichkeit oder eignen sie sich an.

Während Weiblichkeit immer schon als künstlich gilt, wird Männlichkeit als natürlich verstanden: Denn wo Weiblichkeit durch Schminken, das Ornamentieren mit Schmuck und die ästhetische Ausstellung des Körpers zuallererst inszeniert werde,

¹¹¹ Dieser wuchernde Kinnbart nennt sich Schifferkrause, Lincoln oder Chincurtain.

¹¹² Das Wort „Papa“ ist das Equivalent zu „Daddy“.

¹¹³ Es gibt verschiedene Bären Typen innerhalb der Bear Community. „Daddy bear“ ist demnach ein älterer Mann, der den Kontakt zu jüngeren Bären („Cub“, „Otter“, „Chaser“, „Wolf“) bevorzugt. Auch hier findet sich die Daddy/Boy-Dynamik, wie es in der lesbischen BDSM-Szene bekannt ist.

¹¹⁴ Diese Person kann sich auch ggf. zu den so genannten „Chubbies“, dicken-positiven (im Sinne des Fat Activism) Schwulen, zählen. Die Grenzen dieser zwei Communities sind fließend.

¹¹⁵ Das englische Wort „chief“ heißt zu Deutsch „Anführer, Boss, Chef“.

¹¹⁶ Der Bart „Fu Manchu“ wird auch „Mongolenbart“ genannt.

¹¹⁷ „Soul Patch“ wird ein Unterlippenbart genannt.

sei Männlichkeit einfach immer schon da. [...] Gilt daher das Weibliche immer schon als Hort der Maskerade und der Verstellungskünste, rühmt sich das Männliche hingegen als Ort der Ehrlichkeit und Aufrichtigkeit. Während Weiblichkeit so immer schon mit einem „doing“ verbunden wird, gilt Männlichkeit dagegen als „being“.¹¹⁸

Als Serie ausgestellt erscheint das Werk auch ein bisschen wie eine Ahninnenreihe lesbischer Identitäten, eine Art Szene-Stammbaum. Eine Bild-Unterschrift – sei es ein Titel oder eine Inschrift – kommentiert immer das Bild, benennt es, benennt die Dargestellten¹¹⁹. Durch die Gravierung des Pseudonyms in die Namensplakette des Bilderrahmens verweist die Künstlerin auf die vermeintliche Stabilität und Natürlichkeit der Geschlechtsidentität. Die Namensplakette als Benennung des abgelichteten Objektes stellt unmittelbar die Frage nach dem Geschlecht.

That subculture [Drag Kinging innerhalb der Lesbenszene], known as Daddy/Boy, avoided borrowing its model for cross-dressing from the heterosexual world, turning instead to a phenomenon in which members of gay male couples adopted differing levels of sexual authority. Especially popular in lesbian sadomasochist circles, Daddy/Boy represented a new level of performative pastiche. Speaking of her models, Opie said, 'These women are heavily pierced and tattooed lesbians in the alternative club scene who are into challenging the typical image of lesbians. They don't want to be men or to pass as men all the time. They just want to borrow male fantasies and play with them.' Such play was not always welcome within the lesbian mainstream, which saw Daddy/Boy as a retreat from, or even a betrayal of, its female-centric ideology.¹²⁰

Der Bart als Männlichkeitsattribut will hier gar nicht *passen* (im Englischen Sinn des *gender passing*), sondern ist offensichtlich *fake*. Die Drag Kings wollen nicht als (Trans*-)Männer gelesen werden, wenngleich die Namensinschrift Anderes vermuten ließe; vielmehr geht es um ein Spiel mit den Bildern von männlichen, weiblichen und auch lesbischen Stereotypen.

Gesichtsbehaarung gilt als ein geschlechtszuweisendes Attribut, von dessen Erkennbarkeit die Drag Kings in Opies Fotografien abhängen. Körperbehaarung ist männlich. Bart ist männlich. Gut, so manche Frau_, wahrscheinlich eine Lesbe, vielleicht auch eine Feministin, trägt ihr Haar auch kurz, möglicherweise sogar geschoren. Das ist die Ausnahme. Aber eine Frau_ mit Bart? Darf nicht sein, kann nicht sein! Und wenn der Kör-

¹¹⁸ Hermann, Steffen Kitty (2007) S. 118.

¹¹⁹ vgl. Preimesberger, Rudolf. S. 15.

¹²⁰ http://web.guggenheim.org/exhibitions/exhibition_pages/opie/exhibition.html

per dann doch irgendeinem Syndrom¹²¹ verfällt und Haare sprießen lässt, dann weiß die Schönheitsindustrie oder Ästhetische Dermatologie teuren Rat.

So stereotyp die Einteilung der Geschlechterattribute ausfällt, so war/ist auch die Reaktion einiger Feministinnen und Lesben (besonders zum Zeitpunkt der Entstehung, vgl. Zitat) stereotyp. Bart als rein männlich und male Drag als anti-feministisches Handeln zu bewerten, reduziert diese Performance auf eine unreflektierte Aneignung heteronormativer Normen.

Was für mich interessant erscheint – innerhalb der Praxen um Drag und Trans* – ist die Norm, dass selbst in diesen queeren Performances Stereotype (sei es angeeignet, parodiert o.a.) nötig sind, um sich zu verorten. Wieso braucht es einen Kunstbart, um als Drag King zu gelten? Zumindest als Drag King *gelesen zu werden* scheint wichtig zu sein. Es gibt viele Frauen_, Lesben und trans*idente Menschen, die zu ihrer Gesichtsbehaarung stehen und sie – wider die Schönheitsnormen – nicht entfernen.

4.5 Mildred

Die_ Künstlerin_ Mildred Gerestant bedient sich ebenfalls des Öfteren der (bei Claude Cahun erwähnten) Additionsstrategie, indem sie_ entweder in einer Person männliche und weibliche Attribute kombiniert, wie in Abb.13, oder den weiblichen und männlichen Teil abspaltet und einander gegenüberstellt oder in Beziehung zueinander bringt (vgl. Abb.14). Mildreds Drag King-Alter Ego nennt sich D.R.E.D. und zählt zu den Drag King-Koryphäen der USA. Da Mildred auch als Model tätig ist, sind viele der Fotografien streng durchkomponiert und sie_ arbeitet oft mit starken Farbkontrasten.

Bei Abbildung 14 steht Mildred vor einer weißen Studiolinwand, die Beleuchtung scheint von oben zu kommen und setzt nur dezente Kontraste. Die starke Schwarz-Weiß-Kontrastierung ergibt sich durch die Reduktion auf Schwarz und Weiß als Farbelemente in Kleidung und Schmuck, der strahlend weiße Hintergrund erhöht diesen Kontrast enorm. Das Beispiel weist des weiteren eine strikte orthogonale Konzeption auf: die linke Körperseite, welche als Pendant zur rechten Gehirnhälfte als die emotionale Seite gilt, ist mit weiblichen Insignien¹²² versehen, während sich die rechte, ratio-

¹²¹ Das beispielsweise so genannte Hirsutismus-Syndrom beschreibt Frauen_ mit einem „männlichen“ Haarwuchs auf Körper und/ oder Gesicht.

¹²² Kleid, dünne Augenbrauen und Ohrring sind die weiblichen Attribute in Abb.14.

nale Seite im Sinne der linken Gehirnhälfte mit männlichen Attributen¹²³ schmückt. Die linke Hand hat sie_ auf die Mitte des Brustkorbes gelegt, mit der sie auch das schwarze Sakko oder Hemd der rechten Körperhälfte hält. Wie das Yin Yang-Symbol scheinen hier zwei verschiedene Teile zu Einem zusammengefügt worden zu sein. Mildreds androgynes Merkmal, die Glatze, ermöglicht der_ Künstlerin_ facettenreiche Geschlechterinszenierungen. Mit dem Ohrring, der eine schwarz-weiße afrikanische Maske zeigt, und einem Muschelhalsband stellt die_ Künstlerin_ einen Bezug zu ihrem Geburtsort Haiti her und thematisiert gleichzeitig nicht nur Diskurse um Geschlecht, sondern auch um „Rasse“ und ethnische Zugehörigkeit. Ich schließe nicht aus, dass diese Interpretation meiner *weißen* Sozialisation entspringt und ich diesen beiden Aspekten eventuell eine Bedeutung beimesse, die von der_ Künstlerin_ vielleicht nicht intendiert ist.

4.6 Lady Gaga aka Jo Calderone – kommerzielle Verwertung queerer Bilder

Lady Gaga ist eine Popikone, die zu ihrer Anhänger_innenschaft besonders queere Communities¹²⁴ zählen kann. Sie_ ist nicht nur mit ihren ausgefallenen Kostümen, sondern auch mit ihren provokanten Performances und Musikvideos beliebtes Exempel zum Thema Maskerade und Performanz. Ihre Fans nennt sie_ liebevoll „little monsters“ und verweist auch immer wieder darauf, dass ihre_ Maskeraden genauso artifiziell sind wie alle anderen Erscheinungsbilder von Frauen_ und Männern_ auch. Die Neu- oder Positivkonnotation von Monstrosität ist an queere Diskurse angelehnt. Interessant erscheint mir, dass gerade Lady Gaga – in vielen Fällen hyper-feminin – „verdächtig“ wurde, intersexuell zu sein und einen Penis zu haben. Schlechte Bühnenschnappschüsse wurden vergrößert und knappe Bühnenausfits inspiziert, ob nicht irgendwo irgendetwas Verdächtiges hervorlugen würde. Ob es ein Zufall ist, dass diese Vermutung gerade die_ Künstlerin_ trifft, die_ oftmals wie eine Drag Queen in Erscheinung tritt? Das Sahnehäubchen im Repertoire dieser Verwandlungskünstlerin war wohl der Auftritt bei den

¹²³ Sakko beziehungsweise Hemd, dickere Augenbrauen und Bart sind die männlichen Insignien in Abb.14.

¹²⁴ Spätestens seit ihrer_ Hitsingle „*Born this way*“ hat sich Lady Gaga als LGBTIAQQ-Star etabliert. Das zeigte sich auch an der Wiener Regenbogenparade 2012, die unter dem gleichnamigen Titel stattfand.

MTV Video Music Awards 2011 wo Lady Gagas männliches Alter Ego Jo Calderone den Preis für das „beste weibliche Video“ entgegen nahm (Abb.15). Zuvor zierte Drag King Jo Calderone bereits das Cover von Volume 5 der japanischen Vogue Homme (Abb.16). An Lady Gaga / Jo Calderone zeigt sich, dass Geschlechterperformance nicht nur ein subkulturelles Phänomen ist, sondern auch in der Mainstream-Popkultur vermarktbar sein kann. Auf den kapitalistischen oder konsumorientierten Aspekt queerer Darstellungsmodi gehe ich später vor allem bei der Besprechung von Maciej Osikas Werken ein.

5 Der Blick aufs Geschlecht – Geschlecht als Subjekt / Fragment

Unabhängig von der definitiven Zuordnung eines konkreten Menschen kennen wir Geschlecht als augenscheinlich, notwendig und unhintergebar. Penis und Hoden sowie Schamlippen, Klitoris (und Vagina) sind die ersten – weil «äußerlich sichtbaren» – Assoziationen, die sich mit der Geschlechtszugehörigkeit verbinden.¹²⁵

Besonders in diesem Kapitel ist ein historischer Bezug unerlässlich: der Blick aufs Geschlecht als Untersuchung, Beweisnahme oder Demütigung ist stark in die eurozentristische, patriarchale Geschichte verwoben. Die schriftlichen oder bildlichen Zeugnisse dieser Praxis enthalten viele essentielle Informationen zu Geschlechter- und Körperdiskursen der jeweiligen Zeit. Die nähere historische Kontextualisierung dazu findet sich im Kapitel „Back to the roots“.

5.1 Del LaGrace Volcano „*Hermaphrodite Torso*“ (1999)

Die Fotografie „*Hermaphrodite Torso*“ (Abb.8) spielt auf der einen Ebene mit der Praxis des Torso, der in seiner Fragmenthaftigkeit unmittelbar den Blick auf die Geschlechts„merkmale“ lenkt. Ein *weißer* – durch den Titel als hermaphroditisch bezeichneten – nackter Körper ist fragmentarisch vor einer schwarzen Wand abgelichtet. Die Arme sind hoch erhoben und ermöglicht einen Blick auf das rechte Achselhaar, ein kleiner Ausschnitt der linken Achselhöhle ist verdunkelt sichtbar. Über den Achseln und unter dem Genitalbereich ist der Körper abgeschnitten. Durch das Fragmentieren des Körpers (das wichtigste Erkennungsmerkmal – das Gesicht – ist nicht Teil der Darstellung) wird dieses Fragment zu einem anonymen Paradeexemplar eines hermaphroditischen Körpers, worüber der Titel „*Hermaphrodite Torso*“ informiert. Farblich ist die Fotografie auf eine Schwarz-Weiß-Darstellung reduziert. Durch den schwarzen Hintergrund und die stark beleuchtete *weiße* Haut, sind alle nicht-*weißen* Stellen, nämlich Körperöffnungen und Behaarungen stark kontrastiert und somit hervorgehoben. Was deshalb ins Auge sticht, ist das Genital, der Nabel, die Brustwarzen, die Körperbemalung auf dem Brustkorb sowie die Behaarung im Bereich der Genitalien, des Nabels, der

¹²⁵ Voß, Heinz-Jürgen. S. 11.

Brust und der Achseln. Dieser voyeuristische Blick aufs Geschlecht befriedigt den Wissensdurst, wie wohl ein Hermaphrodit aussähe, an dieser Praxis ist an sich noch nichts Neues. So ist der Blick aufs Geschlecht aus der medizinischen Dokumentationspraxis eines Dr. Magnus Hirschfeld (Abb.52) – neben vielen anderen – bekannt. Auf der anderen Ebene steht das Unheimliche im Sinne Freuds: zu sehen ist eine Vermischung männlicher und weiblicher Geschlechtercharakteristika. Die Bemalung auf der Brust spricht das bisher Unaussprechliche aus, deckt die Gedanken des/der Betrachtenden auf, indem sie (die Bemalung) die Fragen zur Geschlechtszugehörigkeit verbildlicht. Zu sehen ist ein schlanker, muskulöser Körper, der in vielerlei Hinsicht als männlich definiert werden könnte: Haare zeigen sich an Stellen, an denen sie höchstens bei Männern wachsen dürfen: vom Genitalbereich zum Oberschenkel (außerhalb der so genannten „Bikinizone“) und zum Bauchnabel, um die Brustwarzen und unter den Achseln.

Das Ungewöhnliche an der Darstellung „*Hermaphrodite Torso*“ sind drei Aspekte: neben der Bemalung ist das der Busenansatz, der trotz hochgehobener Arme zu erkennen ist, und das Geschlechtsorgan, das ich nun entweder als Makrokitoris, als Mikropeenis oder dicklit¹²⁶ bezeichnen könnte. Der dritte ungewöhnliche Aspekt ist die in der Brustkorbmitte befindliche 3-gewinnt-Malerei (auch bekannt als Tik-Tak-Toe): sie zeigt ein X mit einem Herzen oder einem Kreis (eventuell als Frauen_- beziehungsweise Venuszeichen lesbar). Neben dem Frauen_zeichen erscheinen die unterschiedlichen Linien, Kreise und Kreuze wie ein 3-Gewinnt aus Chromosomen. In Kombination mit dem Titel „*Hermaphrodite Torso*“ kommt die Assoziation mit den Chromosomensätzen XY, XX, XXY in den Sinn.

Neben der Tatsache, dass sich der_ Fotograf_ selbst auch als Herm bezeichnet (und daher nicht von einer privilegierten Position aus agiert) und der „Unheimlichkeit“ des dargestellten Körpers, handelt es sich formal um eine klassische schwarz-weiße Aktfotografie des Torso vor schwarzem Hintergrund. Sogar die körperliche Verfassung des_ der Dargestellten entspricht teilweise der klassischen Darstellung des Adonis und Hermaphroditen.

Die klassische Darstellung von Hermaphroditen in Malerei, Zeichnung und Skulptur zeigt meistens einen Frauen_körper mit Penis/Hoden (vgl. Abb.17) oder androgyne Erscheinungen. Selten sind es vom Erscheinungsbild Männerkörper mit Brüsten (vgl.

¹²⁶ Dicklit ist ein zusammengesetztes Wort aus „dick“ und „clit“ und hat sich besonders bei FTM-Transgendern durchgesetzt.

Abb.18). Es würde den Rahmen meiner Diplomarbeit sprengen in meiner Recherche tiefer zu gehen, doch es erscheint mir eigenartig, dass die künstlerische Umsetzung (bis auf wenige Ausnahmen) an einem Frauenkörper mit männlichen Genitalien festhält, die griechische Mythologie¹²⁷ allerdings von einer verweiblichenden beziehungsweise entmannenden Transformation Hermaphroditos' ausgeht. Hermaphroditos, der Sohn Aphrodites und Hermes', verschmolz im Zuge eines sexualisierten Übergriffs durch die Quellnymphe Salmakis mit der Täterin und wurde dadurch zu einem männlich-weiblichen Hybrid. Interessant erscheint, dass Darstellungen, die die Begegnung Hermaphroditos' mit Salmakis thematisieren, immer einen Mann darstellen, obgleich das Erscheinungsbild (unabhängig von den Genitalien) die elterlichen Gesichtszüge vereinen und demnach androgyn sein sollte.

Beatriz Preciado schreibt in ihrer Analyse von Volcanos „*First Nude Portraits*“ (Abb.3) folgendes, das auch für „*Hermaphrodite Torso*“ gültig ist:

Within this highly formalized play of light and volume, the vulva is portrayed as a visible external organ aestheticising in this way the grotesque medical gaze. This is Volcano's aesthetic enterprise: to transform the visual monster into the figure of the political. Like in the medical portraits of deviants, the sexual organ has taken place of the face, but this time it looks frontally to the camera as an inverted eye affirming itself the subject of representation. It is possible to read Volcano's SEX WORKS as the technical, visual, aging and gender mutation of the very “sexual organ“ of the deviant subject. Thus, the externalized vulva transforms later into a dicklit in Volcano's photographs of Lazlo Pearlman [ebenso bei „*Herm Torso*“].¹²⁸

Bei Volcanos Selbstportrait „*My own herm torso*“ (2011) (Abb.19) tritt an die Stelle des Genitals die Brust, die neben Penis und Vulva geschlechtszuweisend fungiert. In der Gestaltung „*Hermaphrodite Torso*“ und den frühen lesbischen Werken ähnlich, zeigt die Schwarz-Weiß-Fotografie den Oberkörper des Künstlers. Die Arme sind ab den Schultern streng zurückgezogen, nur Finger kommen zum Vorschein und umklammern die Brüste, ziehen sie weg so als wollten sie sie wegschieben. Dekolleté, Busen und Bauch werden von vielen dunklen Härchen geziert. Wie bei „*Hermaphrodite Torso*“ kommt es hier zu einer Mischung der Geschlechtsmerkmale: Brustbehaarung und „Geschlechtsorgan“. An die Stelle des 3-Gewinns tritt in roter Farbe das Wort „*HERM*“ auf dem Dekolleté. Damit positioniert sich der Künstler innerhalb/außerhalb der Geschlechterbinarität und schreibt sich diese medizinische und politische (Selbst-)Defi-

¹²⁷ Der Narziß-Mythos ist vor allem aus Ovids Metamorphosen bekannt.

¹²⁸ Del LaGrace Volcano, S. 156f.

niton auf den Körper, schreibt sie sich also ein und erzeugt damit eine blutrote Wunde. Robert Gugutzer beschreibt in „*Soziologie des Körpers*“:

[...] wie lang andauernde historisch-gesellschaftliche Entwicklungen ihre Spuren am Körper hinterlassen, wie sich gesellschaftliche Machtverhältnisse in den Körper einschreiben, wie der Körper als Möglichkeitsbedingung individueller Handlungen fungiert, wie er soziale, ökonomische oder politische Strukturen symbolisch zum Ausdruck bringt und als Symbol instrumentalisiert werden kann, wie der Körper in gesellschaftlichen Diskursen konstruiert und als Darstellungs- und Kommunikationsmedium genutzt wird, oder wie er als Ort spürbarer Erfahrungen „Gesellschaft unter der Haut“ erlebt.¹²⁹

Bei Del LaGrace Volcano ist immer wieder diese Praxis der Kombination scheinbar „widersprüchlicher“ Geschlechtsmerkmale sichtbar. Beispielsweise auch bei „*Del as a young herm*“ (Abb.20): Volcano fotografiert sich selbst aus schräger Übersicht. Der Oberkörper ist nackt, die Narben der geschlechtsangleichenden Brustentfernung sichtbar. Das Gesicht schmückt er_ mit einem Bart, knallig roten Lippen, Eyeliner und das rechte Auge mit aufgemalten übergroßen Wimpern. In der Komposition „*Hermaphrodite Torso*“ und „*My own herm torso*“ ident, tritt bei der Fotografie „*Penis Envy*“ (Abb.21) der Strap-On-Dildo an die Stelle des sprechenden Geschlechts, die Genitalbehaarung lugt hervor. Den Rücken leicht gebeugt, hält sich die_ Dargestellte_ die Arme gekreuzt vor die Brust, die dennoch teilweise zu sehen ist.

5.2 Ins A Kromminga „*you mean, like dick AND cunt?*“ (2002)

In der Zeichnung „*you mean, like dick AND cunt?*“ (Abb.22) bezieht sich der_ die Künstler_in Ins A Kromminga stark auf eine Ästhetik der Anatomie und Medizin. Sechs quadratische weiße Bilder mit schwarzen anatomischen Zeichnungen der Genitalien sind in einer Reihe angeordnet. Der graue Hintergrund, auf den die Quadrate appliziert sind, wurde im rechten Bilddrittel mit rötlichen Linien versehen, die nicht näher auszumachen sind. Die Zeichnung im ersten Quadrat ist nicht erkennbar, lediglich die Überschrift „*you mean, like dick AND cunt?*“ ist lesbar. Quadrat 2 bis 5 zeigt einen Nahausschnitt auf eine Klitoris oder einen Mikropenis. Das Äußerste, Letzte zeigt eine Hand, die etwas zu berühren scheint. Die Quadrate erwecken den Eindruck, sie seien Gedankenblasen. Zuerst stellt sich die Frage „*you mean, like dick AND cunt?*“, danach folgen bildliche Vorstellungen oder vielleicht sogar eine „Beweisnahme“, die Hand will als

¹²⁹ Gugutzer, Robert. S. 140.

ultimative Versicherung das „Fremdartige“ berühren (oder wegschieben?). Ins A Kromminga geht ganz andere Wege als Volcano, unabhängig von der Unterschiedlichkeit der Medien: Ins A Kromminga thematisiert in vielen seiner_ihrer Werke die Traumatisierung, die ihm_ihr als intersexuelle Person widerfahren ist. Interessant ist, dass trotz unterschiedlicher Zugänge und Aussagen, weder die Fotografie noch die Malerei um Themen rund um Körper und Geschlecht *ohne* die Darstellung des Körpers herum kommt. Sprache und Schrift sind eine patriarchale Herrschaftstechnik, die genutzt wird in ihrer Macht und ist ein wichtiges und mächtiges Werkzeug, sei es als Unterschrift, Überschrift oder Teil des Bildes. Einerseits zur Selbstdefinition, andererseits zur Aussprache des Unaussprechlichen, der Widersprüche, des „Widernatürlichen“. Obwohl sich meine Arbeit mit Fotografie beschäftigt, ist mir eine Kontextualisierung mit dem Werk Ins A Krommingas als Vertreter_in eines anderen Mediums unerlässlich, um Konstanten in queeren Bildpraxen herauszuarbeiten.

Auch bei „*Untitled. Trauma Series*“ von 2003 (Abb.23) und bei „*Prader*“ von 2009 (Abb.24) ist das medizinisch verursachte Trauma des_der Künstler_in Ins A Kromminga das Leitthema. Die dargestellte Figur im Vordergrund der Trauma Serie ist von einem dunklen Luftschleier umgeben und erzeugt eine bedrückte Stimmung, der Rasierer in der linken Hand, rote Spuren am Körper, vor allem bei dem Verband um die Genitalien, lassen Gewalt vermuten. Handelt es sich um eine Selbstverletzung? Um die Folgen einer Operation? Der Text im Bild gibt über den Hintergrund der Darstellung Auskunft. „*Prader*“ verweist in seiner Konzeptualisierung auf das namensverwandte Modeimperium „*Prada*“ und assoziiert geschlechtszuweisende Operationen (quasi Geschlecht by design) mit Modedesign. Die Werbeästhetik der Zeichnung preist diese Operation wie ein Produkt an:

„*PRADER TM*

GENITAL FASHION SINCE 1957*“

Am unteren Bildende steht das Sternchen als Fußnote „**Fashion, Design, experimental, cosmetic plastic surgery*“. Unter dem Produktnamen sind rosarot colorierte Skizzen von Genitalien, diese erinnern an das Bildmaterial fötaler Genitalentwicklung. Bekannt aus der Werbung für die Effektivität der Schönheitschirurgie sind Vorher-Nachher-Fotos positioniert auch Ins A Kromminga Vorher-Nachher-Illustrationen in der linken Bildhälfte. „*Fig. A BEFORE: PRADER III*“ zeigt ein Genital mit einem penisförmigen Fort-

satz (Makroklitoris, Mikropenis, Dicklit) umgeben von zwei rötlichen Linien, die an Labien erinnern; „*Fig. B AFTER: PRADER 0 (ZERO, NULL)*“ hingegen zeigt ein vulva-ähnliches Geschlecht, das von Fingern auseinandergespreizt und somit sichtbar gemacht wird. Nicht nur, dass beide Zeichnungen sehr schemenhaft dargestellt und dabei nicht zu klassifizieren sind – offensichtlich eine Zwangserkrankung des Schubladendenkens – sie sind auch in ihrer Präsentation unterschiedlich. „*Fig. A*“ zeigt einen Blick aufs Geschlecht, durch die penisähnliche Form reicht es, hinzusehen, um das Genital zu erkennen. „*Fig. B*“ entspricht in seiner Präsentation jener historischen Position gegenüber der Vulva, die – quasi nicht-vorhanden – als Ort des Mangels gesucht werden muss. Es braucht Finger um den schwer findbaren Ort zu entdecken.

Und Sigmund Freuds Haltung kann man auf die Formel bringen: Man nehme einen Menschen – also einen Mann –, entferne den Penis und erhalte so eine Frau. Auch aktuellere Theoretiker wie etwa Jean Baudrillard und Roland Barthes erklären, wenn sich Frauen öffentlich entkleiden, wie etwa beim Striptease, könnten sie dabei nicht ihr Geschlecht, sondern einzig und allein ihren Mangel enthüllen, sprich das Fehlen des Phallus. Die Vulva wird als Loch, Leerstelle oder Nichts beschrieben. Im besten Fall fungiert sie als ungenügender Penis.¹³⁰

Rechts neben den Vorher-Nachher Zeichnungen ist eine Hose mit einem Penisteil, das wie ein Rüssel aussieht, abgebildet, sowie eine Tasche mit Genitalien. Darunter sitzt eine Person auf drei Ringen und stützt das Gesicht auf den Händen ab. Daneben ist ein Ring vergrößert dargestellt und wird wie folgt beschrieben: „*inflateable! PRADER RUBBER RING for the [...]folks (?) with more genitalia than just a mumu (males, too?) (to sit on, stupid!)*“

„*Prader*“ ist aber nicht wirklich ein Verweis auf das Prada-Imperium – auch wenn die Werbeästhetik das vermuten lässt – vielmehr ist das Prader-Schema (benannt nach dem Schweizer Pädiater Andrea Prader) eine Normierungstabelle (Abb.11) vom ideal-weiblichen Genital zum ideal-männlichen Genital und sechs Prader-Zwischenstufen, die als Prader I,II,... benannt sind. Geschlechtsnormierende Operationen werden nach diesem Schema durchgeführt, um dem Ideal des einen oder anderen Geschlechts so nah wie möglich zu kommen.

¹³⁰ Sanyal, Mithu M. S. 7f.

5.3 Catherine Opie „*Normal*“ (1994) und „*Pervert*“ (1994)

In both these self-portraits the artist offers something deeply personal, even confessional. Opie's powerful longings are compounded by the great physical vulnerability of the sadomasochistic acts these photographs document. Yet by refusing to grant the camera access to her face, she avoided showing any direct emotional response to the physical trials of her body.¹³¹

Zwischen Verletzung durch die Gesellschaft und Selbst-Verletzung erschließt sich eine Ästhetik, die versucht, Schmerzen und Demütigungen künstlerisch zu verarbeiten. Auch in der Fotografie geht es nicht nur um die Anerkennung vielschichtiger Körperformen, sondern auch um die Traumata, die diese „abnormalen“ Körper erlebt haben. Die Verletzungen, seien sie physischer oder psychischer Natur, sind – im Kontext der Geschlechter- und Körpergeschichte – tief verwurzelt und Selbstermächtigung ein schwerer Schritt. Teil dieses emotionalen Prozesses ist sehr oft Selbstverletzung oder selbst-destruktives Verhalten. Besonders bei Catherine Opie ist das Mittel der Selbstverletzung die Brücke zwischen Trauma, Fetisch und Selbstannahme. „*Normal*“ (Abb.25) zeigt eine Person mit femininen und maskulinen Charakteristika (ich würde sie als Drag King bezeichnen) aus der Hinteransicht, den Kopf mit kurzem Haar und dunklem Bart zur Seite gedreht. Zwischen rechtem Arm und Rücken ist eine Brust zu sehen. Auf Höhe der Schulterblätter wurde über die Haut des Rückens das Wort „NORMAL“ eingeritzt: die Wunde ist stark gerötet und Blut tritt an manchen Stellen aus. Die Assoziation, durch das eingeritzte Wort (und eine spätere Narbe) für die Umwelt sichtbar und bezeichnet zu sein, kommt mir dabei in den Sinn. Gleichzeitig ist es die Gesellschaft, die die uneindeutigen Körper in dieser Geschlechterbinarität als deviant markiert. Bei „*Pervert*“ (Abb.26) legt Catherine Opie noch eine Schaufel nach: sie markiert sich in ihrem Selbstportrait selbst als „*Pervert*“ und inszeniert sich wie in einem traditionellen Portrait, allerdings in BDSM-Manier: Catherine Opies Körper ist bis zum Becken sichtbar. Die Künstlerin sitzt oder steht vor einem schwarzen Vorhang mit opulentem, barock anmutendem Rocaille-Ornament, die Hände vor den Schoß gefaltet. Der Kopf ist von einer Latexmaske verhüllt und weder Augen noch Ohren, Nase oder Mund sind zu sehen. Arme und Oberkörper sind nackt. In die Haut des Dekolletés wurde in schnörkeliger Schreibschrift „Pervert“ und ein Ornament geritzt. Die Haut rundherum ist stark

¹³¹ http://web.guggenheim.org/exhibitions/exhibition_pages/opie/exhibition.html

gerötet. In den Armen stecken Nadeln, die Teil der BDSM-Praxis des so genannten „Cuttings“ sind.

For Self-Portrait/Pervert Opie reprised these themes but with a greatly increased sense of physical discomfort, not only carving the word “pervert” on her bare chest but donning a leather hood and piercing her arms with dozens of needles. Perhaps her most confrontational work, this photograph addresses a desire for visibility and recognition, manifested with a mixture of anger, boldness, and bravery.¹³²

Die Selbstdefinition in den Bildern „*Pervert*“ und „*Normal*“ könnte wohl nicht gegensätzlicher sein. Mit „*Pervert*“ geht Opie allerdings einen Weg des Empowerments, wie er von vielen Feministinnen, Queers und Trans*gender gegangen wird: jenen der Aneignung diskriminierender Bezeichnungen wie zum Beispiel queer. Damit nimmt Opie die abschätzigste Bezeichnung „*Pervert*“ für ihr lesbisches Begehren und ihren BDSM-Fetisch in die Hand, eignet ihn sich an und entmächtigt dadurch die Sprachgewalt der heteronormativen Gesellschaft.

5.4 Maciej Osika „*Transgender Self-Portraits*“ (2004)

Ganz anders hält es Maciej Osika, ein polnischer Künstler, der mit sakraler, mythologischer und klassischer Hollywood-Ästhetik (Abb.27) arbeitet.

What has been a foothold of his photographic style? Camouflaging his own personality, dressing-up, search for his new self? Further, he has referred to glossy fashion magazines and the stereotype of feminine glamour propagated by mass culture. [...] One could question his idealized female or androgenic self-portraits being computer processed simulation, but the reality if not for the three photographs depicting a striped-off demon who has destroyed the embellished image. It should be appreciated that he has been capable of undermining the trivial/artificial mirage of beauty. [...] Osika has been mainly focusing on his face, though he has not been avoiding female silhouettes in long gowns or images of walking Christ. He has been skillfully untangling intricacies of art histories, following an extremely bumpy road marked with achievements by the greatest artists, such as Henri de Toulouse-Lautrec, Marcel Duchamp or Witkacy.¹³³

Die „*Transgender Selfportraits*“ Maciej Osikas bestehen eigentlich aus drei Einzelfotografien, sie werden aber meist als Tryptichon (Abb.30) präsentiert. Fototechnisch arbeitet der Künstler mit starken Licht-Schatten-Kontrasten durch künstliche Beleuchtungsquellen (von rechts kommend), um dramatische Effekte zu erzielen.

¹³² http://web.guggenheim.org/exhibitions/exhibition_pages/opie/exhibition.html

¹³³ http://www.wix.com/maciejosika/maciej_osika/biography#!_biography

Im ersten Halbfigurenporträt inszeniert sich der_ Künstler_ als hochschwängere Filmdiva oder Maria im Halbprofil, von einem Heiligenschein-artigen Glanz umgeben, der den Körper in eine mystische Aura hüllt. Er_ trägt ein weißes Kleid mit langen fließenden Stoffbahnen, die nur beim Bauch eng anliegen. Die Schultern sind unbedeckt, die rechte Hand lugt unter dem weißen Stoff hervor. Um den Hals trägt Osika drei Perlenketten, die einen sehr wohlhabenden Eindruck erwecken. Den Blick ernst gesenkt, in ehrwürdiger weiblicher Manier, lässt sich der_ Künstler_ anblicken. Der Blick der Betrachtenden fällt auf das Gesicht, die Konturen, das streng zurück gekämmte kurze Haar und auf den Gesichtsausdruck, dessen Blickrichtung unmittelbar auf das Messer weist, das der_ Künstler_ mit einer zart erscheinenden Bewegung in den „Schwangerenbauch“ rammt. Auf einmal bekommt das normativ-schöne Bild einen bitteren Beigeschmack: der abwesende Blick erscheint traumatisiert, die Verletzung mit dem Messer nicht wie eine „Tat im Affekt“, sondern wie ein Stich direkt in das Herz der Reproduktions- und Abtreibungsdiskurse. Mit diesem Blick auf das verletzende Messer öffnet sich ein Raum voller Themen und Bilder: Schemata toter Föten, die allzu gern von Pro Life-Aktivist_innen zur Abschreckung eingesetzt werden, feministische Kämpfe für ein Recht auf Abtreibung, schwangere Trans*männer, Regenbogenfamilien. Die Darstellung Mariä als Schwangere ist in der bildenden Kunst üblicherweise als Begegnung mit der schwangeren Elisabeth oder auf dem Weg nach Betlehem inszeniert. Selten wird die schwangere Maria allein dargestellt, wie z.B. beim Fresko Piero della Francescas „*La Madonna del Parto*“ (Madonna der Geburt) (Abb.28) in der toskanischen Gemeinde Monterchi aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts.

Das Selbstporträt Osikas bezieht sich somit nicht nur im Allgemeinen auf das Gebären und weibliche Reproduktion, sondern auch auf das ganze Christentum, das ohne die Geburt Christi inexistent wäre. In Demonstrationen von Pro Choice – Aktivist_innen gibt es den Spruch „Hätt´ Maria abgetrieben, wärt ihr uns erspart geblieben!“ als Angriff auf Abtreibungsgegner_innen – diese zwei Ebenen (Reproduktions-/Abtreibungsrechte und religiöse Vorstellungen von Geschlecht, Mutterschaft und heiligem Leben) lese ich aus dieser ersten Fotografie. Unter Anbetracht der Arbeit Osikas in Polen, wo fundamentalistischer Katholizismus eine vorherrschende Strömung darstellt und Abtreibungsfeindlichkeit sowie Homophobie gesetzlich und gesellschaftspolitisch verankert sind, ist das Werk sehr mutig und provokant.

Im zweiten Porträt (Abb.30b) inszeniert er_ sich als transformierende Büste: Aus einem schwarzen Hintergrund tritt der Oberkörper Osikas, den Kopf im Halbprofil dargestellt. Die beiden Hände sind berühren in zarter Manier das Gesicht: sie halten Gesichtsfragmente (Augen und Teil der Nase) ans Gesicht (das erweckt den Eindruck einer Gegenüberstellung). Die Augenpartien und die Iris des makellosen Gesichts sind grau, die Augen tot und ohne Linse. Der Körper selbst erscheint – wie die zwei Augenfragmente – ebenfalls wie ein Fragment, da durch die stark kontrastierende Beleuchtung die Umrisse des Kopfes und Oberkörpers nicht erkennbar sind. Unbeleuchtete Körperstellen und Hintergrund gehen ineinander über. Wie die Skulptur der Galatea aus Ovids *Metamorphosen* verwandelt sich hier ein fahler Körper durch Menschenhand zu einer schönen Frau_. Einerseits wird damit angedeutet, dass Geschlecht und Schönheit vom Menschen konstruiert ist, andererseits dass die Schönheitschirurgie, Photoshop¹³⁴ und Kosmetik¹³⁵ eine wichtige Rolle an dieser Konstruktion einnehmen. Wie beim Pygmalion-Mythos zeigt sich die Transformation eines toten, fahlen Körpers zu einem lebendigen, fleischlichen Subjekt. Wie bei Jean-Léon Gérômes Gemälde „*Pygmalion*“ (Abb.31) verbildlicht Osika diese „Fleischwerdung“ mit der Gegenüberstellung von weiß-grauer Grundfläche und farbiger Hautfläche. Jede Hand hält ein Stück Haut mit Auge ans Gesicht und es ist nicht klar, ob die Körperfragmente dem Körper entnommen oder angefügt werden. Im Unterschied zum Körper sind die Hände nicht mit Photoshop bearbeitet, sondern in ihrer Farbigkeit und Struktur inhomogen, faltig und deutlich realistischer als das fehlerfreie Gesicht. Es wirkt tatsächlich so, als gäbe es eine_n externe_n Schöpfer_in dieses Körperprodukts (da Körper und Gesicht als nicht dem selben Körper zugehörig erscheinen).

Im dritten Halbfigurenporträt (Abb.30c) inszeniert sich Osika als *Maria Lactans*, die sich die nährende Brust aus dem Körper schneidet. Osika steht frontal zur Kamera, den Kopf im Viertelprofil gesenkt. Die Beleuchtung schafft starke Kontraste zwischen schattiger linker Gesichtshälfte und Schultergegend und rechter Körperseite, die besonders stark beleuchtet ist. Bei dem Kopfhair, das wieder sehr stark zurück gekämmt wurde, und den schattigen Körperstellen verschwimmt die Silhouette mit dem Hintergrund. Der Oberkörper des Künstlers ist frei, die weißen Stoffbahnen liegen locker um den Körper

¹³⁴ Maciej Osikas Fotografien wurden in erheblichem Ausmaß mit Photoshop und anderen Fotografieprogrammen editiert.

¹³⁵ Eventuell ermöglicht dem grauen Körper einfach das richtige Make-Up die Geschlechterinszenierung.

und die Arme. Die rechte Brust ist nackt. Er trägt Ohrringe, eine Kette und auf beiden Armen Perlenarmbänder. Der Blick im Viertelprofil ist ähnlich abwesend und weist vom Körper weg. Wie bei der stillenden Maria oder ägyptischen Skulpturen der Horus stillenden Isis hält der_ Künstler_ mit filigranem Daumen und Zeigefinger die Brust. Diese Geste des Brustberührens ist in der christlichen Ikonographie sehr vertraut: Maria führt das Jesuskind an die nährende Brust heran. Gleichsam ist es eine Metapher für das Christentum selbst, das die Seele nähren soll wie die Muttermilch das neugeborene Kind. Sofort habe ich Jan van Eycks „*Lucca Madonna*“ (Abb.32) vor Augen, die in ähnlich zärtlicher Manier die eigene Brust berührt. Wie auch in der ersten Fotografie geht es bei diesem Werk um Weiblichkeit, Mutterschaft, Reproduktion und Verweigerung. Mit der linken erhobenen Hand, die im Vergleich zur Rechten muskulös und kräftig erscheint, sticht er_ in die Brust und zieht eine Schnittwunde von oben um die linke Brustseite herum. Die Parallele zur *Maria Lactans* sehe ich vor allem in der zarten Geste der Hand, aber auch die Geschichte der Lukretia, die sich nach einer Vergewaltigung selbst tötet, indem sie sich ein Messer in die Brust rammt (Abb.29), kann als Vorlage für die Inszenierung des dritten „*Transgender Self-Portraits*“ gedient haben.

Maciej Osikas Ästhetik verhält sich sehr konform zu den gängigen Schönheitsnormen und entspricht darin schwul-lesbischen, aber vorwiegend schwulen Bildern von Queerness. Die Körper, die hier dargestellt sind, weisen makellose Haut und Körper auf, sie sind jung, *weiß*, *able bodied*¹³⁶, luxuriös gekleidet. Das heißt, sie entsprechen einem ideal-schwulen Rollen- und Klassenbild, das sich durchaus mit den normativen Vorstellungen dieser Gesellschaft in Einklang bringen lässt. Gerade dieses normative Element der Fotografien Osikas birgt gleichzeitig Subversion und Melancholie. Mal als Mutter Gottes inszeniert, mal als antike Gottheit schleicht sich die Kritik an den Geschlechternormen im Mantel ästhetisch-dekorativer Inszenierungen an die_den Betrachter_in heran und schockiert gleichsam durch die Szenen der Selbstzerstörung und Widersprüche in der Geschlechterperformanz. Auch für Transgender-Diskurse sind diese Fotografien von großem Interesse: In vielen westlichen Ländern müssen sich transgender Personen noch immer alle Reproduktionsorgane entfernen lassen, um als Trans* gesetzlich anerkannt zu werden. Auf dem Weg zu körperlicher Selbstdefinition verliert mensch unweigerlich vor allem die „Gebärorgane“, Sexual- und Hormonorgane – eine

¹³⁶ „Able“ wird im Sinne von „nicht-behindert“ verwendet.

Tatsache, die nicht nur Macht über Geschlechter und ihre Körper ausübt, sondern zudem noch traumatisieren kann.

Unter dem Aspekt der Naturalisierung ist es nicht möglich, eine weibliche Geschlechtsrolle in einem männlichen Körper¹³⁷ (und vice versa) auszuleben. Daher müssen auch diese Personen operativ angepasst werden, um die „natürliche“ Norm aufrechtzuerhalten. Hier zeigt sich an der Kastrations- bzw. Sterilisationsforderung der Gesetzgeber die Angst vor hybriden, also monströsen, „unnatürlichen“ Körpern. Diese zwanghafte Normalisierung entlang eines menschlich konstruierten, westlichen Naturbegriffs ist allein problematisch, weil er den weißen, gesunden, heterosexuellen Mann als Krone der Schöpfung positioniert und damit alle Lebewesen, die diesem Schema nicht entsprechen, abwertet und de-humanisiert. Dies provoziert geradezu feministischen, queeren und antirassistischen Widerstand.¹³⁸

Als Frau_ beziehungsweise Person abseits der Zweigeschlechtlichkeit gibt es kein Recht über den eigenen Körper zu bestimmen¹³⁹. Meines Erachtens liegt darin das herausragende Potenzial des_ Künstlers_. Osika bedient sich einer normativ anerkannten Kunst-Ästhetik und arbeitet mit dem Schockmoment (Selbstverletzung, sowie der Thematisierung von Verweigerung der Weiblichkeit und Abtreibung) des Bruchs mit der Unschuld. In meinen Augen gelingt es dem_ Künstler_ Gedanken zu Trans*identität und Mutter-/Elternschaft anzustoßen, allerdings schafft er_ es nicht, mit den Schönheitsnormen zu brechen beziehungsweise diese offenkundig in Frage zu stellen. Vielmehr ist es ein Wiederaufgreifen der gängigen Normen und verweilt auf diesem oberflächlichen Spiegelbild. Zu dem Bild von Schönheit, Weiblichkeit und Ästhetik gesellt sich der Luxus. Eine Kritik an Heteronormativität beinhaltet nicht unmittelbar eine feministische, anti-rassistische oder anti-kapitalistische Kritik. Und so schafft es auch die Mainstream-Schwulen- und Lesbenszene mit manchen normativen Vorstellungen der Gesellschaft vereinbar zu sein. So erscheinen mir auch die Werke Osikas: Konsum und Luxus werden unkritisch reproduziert. Queerness funktioniert über Konsum: denn für Geschlechterinszenierung braucht es Schmuck, Make-Up, Glitzer und Glamour. Dass demnach Geschlechterinszenierungen nur einer Gruppe von Menschen zugänglich sind, die über finanzielle Mittel oder Zugänge zu finanziellen Mitteln verfügt, wird hier nicht thematisiert. Falls Osika auch diesen Aspekt bearbeiten wollte, muss gesagt werden, dass es dem_ Künstler_ ganz und gar nicht gelingt: Konsum und Luxus bleibt an der Oberfläche und ist nicht als Kritik, sondern lediglich als Reproduktion lesbar.

¹³⁷ Das trifft auch auf eine über die Zweigeschlechtlichkeit hinausgehende Identität zu.

¹³⁸ <http://kulturrisse.at/ausgaben/queere-de-konstruktionen/oppositionen/die-emanzipation-der-monster>,

¹³⁹ Das gilt auch für Menschen mit Behinderungen, alte und kranke Menschen, sowie Kinder.

Auch in der Performance von Renate Lorenz und Pauline Boudry „*N.O.Body*“ (Abb.33) aus 2009 wird Klasse als Kategorie aufgegriffen, verhält sich allerdings ganz anders zu den Schönheitsnormen, entspricht ihnen nämlich nicht. Das „Monströse“, „Abnormale“ und „Hässliche“ stellt sich gegen alles was schön, männlich/weiblich und fit gilt.

6 Monstrositäten

Die Figur des «Freaks» ist gleichermassen mit einer Geschichte der Zwänge und Deprivilegierungen gegenüber Körpern verbunden wie mit einer Geschichte des Widerstands, des aktiven Handelns und des stolzen Ausagierens von Differenz.¹⁴⁰

Heute ist es ein Zeichen von Wohlstand sich Haare entfernen zu lassen, Körper zu optimieren und zu „verschönern“, sie dem Ideal anzupassen. Monstrosität als queere Selbstermächtigung geht einen ökonomisch günstigeren, aber sozial sehr steinigen Weg. Diese Strategie der bewussten Gegen-Positionierung als „monströs“, „hässlich“ und „abnormal“ ermöglicht den verschiedenen Ausformungen menschlicher Körper Sichtbarkeit. Das heißt natürlich noch nicht, dass diese Körper im Zuge dieser Sichtbarkeit anerkannt oder akzeptiert sind, lediglich, dass sie existieren. Wie im Kapitel zu Sichtbarkeit schon erläutert, birgt diese Sichtbarkeit viele Gefahren: psychischer und physischer Widerstand und Gewalt der Umwelt können Reaktionen auf diese Sichtbarkeit sein. Einerseits kann eine Norm nur mit einer Grenze, also etwas Abnormen, funktionieren, andererseits muss sie sich bemühen, diese Norm aufrecht zu erhalten. Die Norm der Zweigeschlechtlichkeit kann eigentlich relativ einfach gebrochen werden: indem alle geschlechtlichen Variationen sichtbar und nicht in die Normen gepresst werden. Einfacher gesagt als getan, denn der Widerstand ist groß. De facto bedeutet es einen ungeheuren medizinischen, ökonomischen und psychischen Aufwand, die Zwei-Geschlechter-Norm aufrecht zu erhalten. Alles „Abnorme“ muss gebändigt und angepasst werden. Viele Akzeptanz-Bewegungen argumentieren mit „wir sind (auch) normal“, aber eine andere Taktik ist jene, sich die Diskriminierung anzueignen und die Norm-alität zu verweigern („ich bin nicht normal und ich will auch nicht normal sein“). So wie *queer*, *slut* und andere Begriffe aufgegriffen, angeeignet und selbst-ermächtigend verwendet werden, nimmt das Monströse in der queeren Subkultur eine Rolle des Empowerments ein.

Sie [die Trans-Frau Sandy Stone] stellte auch zum ersten Mal eine positive Verbindung zwischen Transsexuellen und Monstern her, indem sie die „Unstimmigkeiten“, die von transsexuellen Identitäten, Körpern und Bedürfnissen ausgelöst werden, mit Donna Haraways Promises of Monsters assoziierte. Stone initiierte damit die Transgender Studien, die mittlerweile von einem ständig wachsenden Kreis transidenter

¹⁴⁰ <http://www.boudry-lorenz.de/static/files/Lorenz.%20Boudry%20-%20Lachen%20ueber%20N.O.Body.pdf>, S.4

und queerer AktivistInnen, AkademikerInnen und KünstlerInnen bereichert werden.¹⁴¹

6.1 Pauline Boudry und Renate Lorenz „N.O. Body“ (2009)

Beim ersten Bildbeispiel (Abb.33) handelt es sich um eine Aufnahme aus dem Film „N.O. Body“ von Pauline Boudry und Renate Lorenz, der versucht, zwischen Medizingeschichtsschreibung, visueller Praxis und Zweigeschlechtlichkeit eine Brücke zu schlagen.

Den Titel „N.O. Body“ haben wir uns geborgt. N.O. Body war das Pseudonym eines/r Autors [sic], der 1907 ein Buch mit dem Titel „Aus eines Mannes Mädchenjahren“ veröffentlicht wurde. Es ist die Biographie einer Person, die mit uneindeutigem Geschlecht geboren wurde, ihre Kindheit und Jugend als Mädchen und junge Frau verbrachte, und die dann nach einem Geschlechtswechsel ein erwachsenes Leben als Mann führte. [...] Uns gefällt, dass dieser die Identität von *jemanden* bezeichnet, der zugleich als *niemand* jede Identität verweigert. Es wird ein Körper – body – näher benannt, der als kein Körper – nobody – nicht adressierbar ist. Der Sexualwissenschaftler Magnus Hirschfeld, der später das Institut in Berlin gründete, schrieb ein Nachwort zu diesem Buch. In diesem Text sprach er sich dafür aus, dass Ärzte gesetzlich verpflichtet sein sollten, ein Neugeborenes, dessen Geschlecht sie nicht bestimmen können, als „unbestimmtes Geschlecht“ anzumelden, anstatt ihm ein Geschlecht zuzuweisen.¹⁴²

In diesem Film wird eine Vorlesung des 19. Jahrhunderts re-inszeniert und dabei ist die_ der Professor_in genauso „freaky“ wie das Objekt der Analyse: zu sehen ist eine Frau_ mit langem schwarzen Haar, längerem Vollbart und viktorianischem Kleid vor der Projektion einer Schwarz-Weiß-Fotografie der ebenfalls bärtigen Frau_ Annie Jones und wirft auf diese Projektion einen Schatten. Der rechte Zeigefinger weist auf die_ Dargestellte_ der Projektion – der Bezug ist nicht nur durch die körperliche Ähnlichkeit offensichtlich, sondern auch durch diese Geste. Die_ der Darsteller_in Werner Hirsch bringt durch die eigene Präsenz (mit einem männlich konnotierten Namen) eine weitere Ebene der geschlechtlichen Uneindeutigkeit in das Schauspiel.

Die Hybridität der Monster (weder Mensch noch Tier, weder Mann noch Frau) scheint Transsexuellen wie auf den Leib geschrieben. Das Potenzial der Monster beschränkt sich jedoch nicht nur auf das Körperliche. Das Normale jederzeit zu Fall

¹⁴¹<http://kulturrisse.at/ausgaben/queere-de-konstruktionen/oppositionen/die-emanzipation-der-monster>,

¹⁴² <http://www.boudry-lorenz.de/static/files/Lorenz,%20Boudry%20-%20Lachen%20ueber%20N.O.Body.pdf>, S.1.

bringen zu können, die Fähigkeit, Grenzen einzureißen und Veränderungen herbeizuführen, ist es, was Monster im queeren Sinne besonders auszeichnet.¹⁴³

Einer Praxis des Anstarrens¹⁴⁴ entgegen, verändert sich der Rezeptionsblick – durch die Selbstpositionierung Werner Hirschs – hin zu einem vielschichtigen Zusammenspiel von Sehen und Gesehen-Werden.

In N.O.Body, as Renate explained, we worked with one photograph of the bearded lady Annie Jones, who Werner Hirsch not only re-enacts but from which position he/she develops a performance of laughter, enabling our bearded lady/Werner Hirsch to look through the archive of Magnus Hirschfeld once again, not from the voyeuristic perspective of doctors looking at research material, but from an very unstable, uncertain, partly complicit and multiple perspective that doesn't erase previous ways of looking.¹⁴⁵

Die projizierte Annie „Esau“¹⁴⁶ Jones war eine der bekanntesten Frauen des 19. Jahrhunderts, die wegen ihres behaarten Gesichts auf Jahrmärkten auftrat und sich damit ihren Lebensunterhalt verdiente. Medizinisch wird Jones' Gesichtsbehaarung dem „Hirsutismus-Syndrom“ zugeschrieben; eines der vielen „Syndrome“, die als Abweichungen von der Norm gesehen werden und einen so genannt „abnormal starken“ Haarwuchs von Frauen bezeichnet. Annie Jones war nicht nur Faszinationsobjekt, sondern auch Subjekt, das die Betrachtenden ansah, obwohl oder gerade weil sie geschlechtlich nicht zuordenbar war und somit als Kuriosum galt. In „Physiognomien außerhalb der Norm. „Wahre Bilder“ von Verbrechern und Show Freaks“¹⁴⁷ bezieht sich die Kunsthistorikerin Christina Natlacen auf zwei Bildpraxen, die als historische Bezüge für meine Arbeit unerlässlich sind: die Kriminalfotografie und die Fotografie von als abnorm eingestuften Menschen und Kuriositäten.

Der Jahrmarkt galt schon immer als Ort physiognomischer Besonderheiten und Spielereien. Seine Ausrichtung auf Unterhaltung und Vergnügen ging mit dem Phä-

¹⁴³<http://kulturrisse.at/ausgaben/queere-de-konstruktionen/oppositionen/die-emanzipation-der-monster>,

¹⁴⁴ vgl. Lorenz/Boudry S. 4.

¹⁴⁵ <http://www.boudry-lorenz.de/static/files/Andrea%20Geyer%20and%20Sharon%20Hayes%20in%20conversation%20with%20Pauline%20Boudry%20and%20Renate%20Lorenz.pdf>

¹⁴⁶ „When she was little more than a year in age, Annie was brought to New York City to be featured in Barnum's museum as 'The Infant Esau'. The name 'Esau' was often applied to hirsute wonders and was in reference to the biblical grandson of Abraham, brother of Jacob. Esau's name in Hebrew means 'hairy', and, according to Genesis 25:25, it is a reference to his hairiness at birth. After an initial short but highly successful run, Barnum offered Annie's mother a three year contract, allotting Annie a weekly salary of \$150 a week.“ in: <http://thehumanmarvels.com/150/annie-jones-the-esau-woman/bearded>

¹⁴⁷ Natlacen, Christina.

nomen der Schaulust einher, das im öffentlichen Spektakel seine stärkste Ausprägung fand.¹⁴⁸

Dass Annie Jones und die_der Professor_in viktorianische Kleider tragen, ist kein Zufall. Vielmehr ist es eine alte Tradition, abnorme Menschen zu inszenieren, indem das Monströse dem Zivilisierten, Kultivierten und Normalen gegenübergestellt wird. Oft wurden gegensätzliche „Monstrositäten“ wie klein- und großwüchsige Menschen (so genannte „Zwerge und Riesen“) zur Verstärkung dieser Inszenierung gegenüberstellend fotografiert.

Schon diese frühen Bilder von Haarmenschen [ab dem 16. Jahrhundert] zeichneten sich durch ganz bestimmte Inszenierungsmodi aus, die bis zu den späteren Visitenkarten-Fotografien ihre Gültigkeit behielten. Oberstes Prinzip des Porträtisten war es, die Kontrastwirkung zwischen aristokratischer Zivilisiertheit und naturnaher Wildheit herauszuarbeiten.¹⁴⁹

Dieses Zur-Schau-Stellen abnormaler Körper spannte einen Bogen zwischen Medizin, Kunst und Unterhaltung und ermöglichte so eine tiefe Verankerung im Bildgedächtnis der breiten Gesellschaft. Geschlechterbilder waren demnach nicht einer wissenschaftlichen oder aristokratischen Elite vorbehalten, sondern präsentierten und reproduzierten sich in jedem einzelnen Bereich des gesellschaftlichen Lebens.

Im Geist der Aufklärung sollten sämtliche pathologische Ausformungen der Natur dokumentiert werden, wobei sich die medizinischen Sammlungen als zeitgenössische Weiterführung der Wunderkammer dem Ausstellen des Monströsen widmeten. Was hier noch Wissenschaftlern vorbehalten war, wurde im späten 19. Jahrhundert als Panoptikum der allgemeinen Öffentlichkeit zugänglich gemacht. [...] Menschen mit körperlichen Abnormitäten wurden in Europa seit dem 16. Jahrhundert öffentlich vorgeführt. [...] Im Kontext der in der Renaissance und im Manierismus beliebten Kunst- und Wunderkammern betrachtete man etwa Haarmenschen als Wunder der Natur und schrieb ihnen den Status einer wertvollen Kuriosität zu.¹⁵⁰

Interessant erscheint mir, dass trotz dieses offensichtlichen Zusammenspiels von Medizin, Wissenschaft, Medien und den Körpervorstellungen der Gesellschaft dekonstruktivistische und queer-feministische Diskurse noch immer beziehungsweise immer wieder ihre Legitimität herstellen müssen. Als queer-feministische Wissenschaftlerin_ sehe ich mich ebenso in der Position mich wieder und immer wieder zu beweisen, dass meine – von queer-feministischer Theorie und Aktivismus beeinflussten – Gedanken wissen-

¹⁴⁸ Natlacen, Christina. S. 90.

¹⁴⁹ Natlacen, Christina. S. 98.

¹⁵⁰ Natlacen, Christina. S. 97f.

schaftlich wertvoll sind wie die Geistesproduktionen konventioneller Wissenschaftler_innen.

Wissen beruht darauf, dass jemand andere überzeugt, dass jemand «ernst genommen» wird. Freaks oder Queers waren und sind dagegen immer wieder in der Situation, dass sie ihre Seriösität beweisen müssen und dass ihre Autorität in der Wissensproduktion prekär ist. [...] Doch was geschieht in der Produktion von Normalität und Devianz, so fragt der Film «N. O. Body», wenn das «Objekt des Wissens» sich auch die Position der Wissensproduzent_in aneignet und die Geschichte der Wissensproduktion noch einmal aufrollt? Dieser Freak vereinnahmt die Praktiken der Visualisierung wie die des Starrens und des Lachens. Und das Bild eines leeren Saals weist auch dem möglichen Publikum eine Position zu: N. O.bodies.¹⁵¹

6.2 Ins A Kromminga, „*Wolfsdame*“ (2010)

Ins A Krommingas „*Wolfsdame*“ (Abb. 34) behält hingegen die traditionelle Inszenierungsform bei und erinnert an eine Illustration der „*Tognina, das Haarmädchen*“¹⁵² aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Selbst der Titel „*Wolfsdame*“ entspricht der phantastischen Namensgebung dieser Zeit. Zu sehen ist ein Aquarell, das eine Frau_ mit starkem Gesichtshaarwuchs zeigt. Das Gesicht ist voller Haare, die Augen und Lippen lugen hervor. Auf dem Kopf trägt die Frau_ eine Tiara oder Krone, um den Hals eine weiße Krause, der damaligen Mode entsprechend. Das Kleid ist nur fragmenthaft mit groben Pinselstrichen dargestellt.

Natlacen beruft sich auf die Erkenntnis des_ Kunsthistorikers_ Roberto Zapperi und geht davon aus, der Kupferstich Togninas aus dem Wien Museum sei fiktiv.¹⁵³

Die gebräuchlichsten Bildformen waren das repräsentative Ölportrait und gedruckte Zeichnungen auf Flugblättern. [...] War der Anblick von großformatigen Gemälden nur einem auserwählten Kreis an Kunstkennern vorbehalten, fanden Flugblätter weitreichende Verbreitung. Diese waren meist mit einer Inschrift versehen, die biografische Angaben und explizite Beschreibungen der Behaarung enthielten. [...] Zeichnungen, die auf Flugblättern reproduziert wurden, verschrieben sich nämlich oft keiner individuellen, sondern einer typisierten Darstellung des Phänomens Haarmensch. Zentral war allein die Visualisierung der monströsen Behaarung des Gesichts und die Beglaubigung der Echtheit der abgebildeten Person. Unter dem Deckmantel eines wahren Porträts versteckten sich also fiktive Bildnisse.¹⁵⁴

¹⁵¹ <http://www.boudry-lorenz.de/static/files/Lorenz,%20Boudry%20-%20Lachen%20ueber%20N.O.Body.pdf>, S. 5

¹⁵² vgl. Natlacen, Christina, S. 98.

¹⁵³ Natlacen, Christina. S.99.

¹⁵⁴ Natlacen, Christina S.98f.

Ob das auch auf die Gemälde von Tognina Gonzalvus zutrifft, erwähnt die_ Kunsthistorikerin_ nicht und es war mir auch nicht möglich, es herauszufinden. Ein von Lavinia Fontana geschaffenes Gemälde Togninas¹⁵⁵ (Abb.35) befindet sich heute im Musée du Château de Blois und zeigt Tognina als junges Mädchen_ mit einem Schriftstück in der Hand. Eine plausible These könnte sein, dass der Kupferstich nach einem der Gemälde angefertigt wurde und somit kein „echtes“ Porträt, sondern das Abbild eines Porträts war und durch diese Vervielfältigung der breiten Masse vermittelt wurde. Nicht anders verhält es sich mit Ins A Krommingas „*Wolfsdame*“, denn im Zuge meiner Recherche entdeckte ich zwei Porträts, die Ins A Kromminga als direkte Vorlage gedient zu haben scheinen: das eine von einem unbekanntem bayrischen Maler, das andere ein Gemälde eines unbekanntem Künstlers, welches unter anderem als Titelbild für den historischen Roman „Das haarige Mädchen“ (Abb.36) der Autorin Heidi von Plato verwendet wurde. Es ist offensichtlich, dass sich Ins A Kromminga auf diese beiden Beispiele bezieht, in denen Tognina älter ist und eine Halskrause trägt. Im letzten Gemälde ist sogar das Krönchen zu sehen, das auch Krommingas „*Wolfsdame*“ trägt. Wie aktuell noch immer nicht nur die Bildpraxis, sondern auch der Sprachgebrauch ist, zeigt die Publikation Armand Marie Lerois „Tanz der Gene. Von Zwittern, Zwergen und Zyklopen“ aus 2004, dessen Cover das Gemälde Fontanas (Abb.37) zeigt. Der hetzerische Titel könnte genauso gut über dem Zelt eines Jahrmarkt des 18. Jahrhunderts gehangen haben. Ähnlichen Bekanntheitsgrad wie Tognina Gonzalvus erreichten die so genannte „Affenfrau“ Julia Pastrana und Stephan Bibrowsky aka „der Löwenmensch Lionel“.

6.3 Anthony C. Wagner, „*In the nordic light I shed my skin*“ (2008)

Anthony Clair Wagner ist ein österreichischer, trans* Künstler_, der_ durch zwei Alter Egos – das Biest und den Elf – eine direkte Umsetzung des Monströsen in seinen_ Werken wagt. Der Zugang zu diesen Personae resultiert aus den Erfahrungen als junger Mensch, der_ zunehmend seinen Ausschluss aus der Zweigeschlechtlichkeit realisiert und von der Umwelt gedrängt wird, „sich zu entscheiden“. Der Wald und das Monster sind die ersten Freiräume, die sich der_ Künstler_ schuf, um sich frei bewegen zu können und zu sich selbst zu finden.

¹⁵⁵ Lavinia Fontana nennt die_ Dargestellte_ *Antonietta Gonzalvus*.

Ich verkörperte damals neben meiner maskulinen bereits auch meine monströse Identität, indem ich mit einem Fellkostüm bekleidet als Biest durch den Wald streifte. Dieses Biest war meine Zuflucht vor dem binären Dilemma, in dem ich mich weder als Mann noch als Frau positionieren konnte. Transsexuelle befinden sich in einer verwundbaren Position, da sie zusammen mit ihrem biologischen Geschlecht ihr Recht auf menschliche Privilegien aufgeben. [...] Anstatt jedoch die Rolle eines potenziellen Opfers und minderwertigen Wesens anzunehmen, schuf ich mir mit meinem Biest ein mächtiges Alter Ego, das weder von menschlichen Regeln, noch von menschlicher Körperlichkeit bestimmt wurde. [...] Zum Biest gesellte sich postoperativ der Elf. Dieser Elf ist ebenso ein Monster wie das Biest. Die Figur des Elfs ist jedoch ein „schönes“ Monster und erscheint auf den ersten Blick wie ein begehrenswerter nackter Jüngling oder Androgyn, um sich bei näherer Betrachtung als monströser Körper (eben als Mann-Frau-Hybrid) zu entpuppen. Damit verweist die Figur des Elfs auf die Erotisierung und Fetischisierung hybrider Körper.¹⁵⁶

In der Fotografie „*In the nordic light I shed my skin*“ (Abb.38) von 2008 sind beide Figuren – das Biest und der Elf – präsent. Zu sehen ist ein Laubwald, eine Fülle von Baumstämmen ohne Kronen und zwei Figuren: zur Linken das Biest, zur Rechten der Elf. Sie wenden einander das Gesicht nicht zu, sondern drehen beide ihre Körper nach links. Das Biest trägt ein schwarz-weißes, felliges Ganzkörperkostüm und kniet am linken Bildrand auf allen Vieren vor einem Strauch, den Blick auf die Betrachter_innen gerichtet. Am rechten Bildrand steht der Elf erhobenen Hauptes. Er hält seine Augen geschlossen. Das monströse Fell abstreifend (englisch „to shed the skin“), streckt er sein Gesicht und seinen nackten Oberkörper dem Wald beziehungsweise dem Licht („the nordic light“) entgegen. Farblich ist die Fotografie in erdigen Grün-Braun-Tönen, Beige- und Gelb-Nuancen gehalten. Die einheitlichen Farbtöne evozieren eine harmonisches Zusammenspiel von Monster, Elf und Natur. Das Tageslicht als einzige Lichtquelle bewirkt eine gleichmäßig farbliche und kontrastarme Bildoberfläche.

Die Szene zeigt meines Erachtens eine Transformation vom Biest zum Elf. Das Biest ist eine Manifestation des_Künstlers_, die in der Gesellschaft keinen Raum findet und ein Alter Ego als Ausdrucksmittel benötigt. Das Biest ist eine Figur des Widerstands, der Verweigerung, der Provokation. Der Elf hingegen ist mit sich selbst im Reinen, ruhig, nimmt sich und den eigenen Körper an, öffnet sich der Natur. Der Elf braucht die Schutzschicht des Monsterkostüms nicht mehr, lässt es fallen und gibt sich mit Nacktheit und Offenheit der Umwelt hin. Der Wald ist eine Nische, sich selbst zu entfalten und anzunehmen – ein Freiraum. Es erscheint wie eine Zukunftsvision, ein Wunschbild: irgendwann brauchen wir unsere Alter Egos nicht mehr und können die vielen Hüllen fallen lassen, die wir gebraucht haben, weil in der Gesellschaft kein Platz für sie war.

¹⁵⁶ <http://kulturrisse.at/ausgaben/queere-de-konstruktionen/oppositionen/die-emanzipation-der-monster>,

Irgendwann streifen wir die Kostüme ab, nehmen uns in unserer Monstrosität an, sind gleichsam offen und unverletzlich in unserer Selbstannahme.

Es erscheint wie eine Zukunftsvision, ein Wunschbild: irgendwann werden die Alter Egos nicht mehr gebraucht und die vielen Hüllen können fallen gelassen werden. Irgendwann werden die Kostüme abgestreift, wird die Monstrosität angenommen, gleichzeitig scheint alles offen und unverletzlich zu sein in der Selbstannahme.

Gleichsam ist das, was als „widernatürlich“ oder konstruiert gelten mag (z.B. Trans*identität), in die Natur eingebettet und erscheint keineswegs monströs. Stattdessen zeigt sich ein harmonisches Bild von Bäumen, Biest und Elf: In der Natur ist die Spannbreite menschlichen Seins erlaubt, ja sie ist akzeptierter Teil derselben. Die von Menschengestalt konstruierte Geschlechterbinarität hingegen lässt diese Spannbreite nicht zu. Wir müssen nur nach den Freiräumen und Alter Egos suchen, um diese Spannbreite auszuleben und für sich selbst schätzen zu lernen.

Anthony Wagners Fotografien zeigen eine wortwörtliche Übersetzung der Monstrosität. Damit geht der_ Künstler_ einen ganz eigenen Weg, der sich weniger an historischen Freak-Darstellungen orientiert, sondern an Fantasyfiguren wie Tolkiens Elfen aus „*Herr der Ringe*“. Damit eignet sich Wagner eine Art von Monstrosität an, die in unserem Kulturkreis eine gewisse Legitimation hat: der Elf bevölkert eine auf Phantasie und Fiktion beschränkte Ebene zwischen Gut und Böse, wird durchaus von der Gesellschaft geschätzt und ist für besondere Fähigkeiten oder Kräfte bekannt. Damit entzieht Wagner der Gesellschaft die Figur des Biests und des Elfs dem Schubladendenken von Gut-Böse/Normal-Abnormal. Die Hybridität oder Monstrosität der beiden Personae wird nicht in Kontrast zur Normalität gesetzt¹⁵⁷, sondern existiert scheinbar harmonisch im Einklang mit der Natur. Damit eignet sich Wagner einen Begriff von Natur und Natürlichkeit an, der üblicherweise gegen queere Diskurse eingesetzt wird (indem diese als widernatürlich bezeichnet werden).

¹⁵⁷ Wie beispielsweise bei Freak-Darstellungen besonders der Kontrast zwischen „Zivilisiertheit“ und „Wildheit“ aufgezeigt werden sollte.

7 Spieglein-Spieglein: Selbst-Reflexionen und Narzissmus

[...] Narcissus comes to figure stably as an emblem of instability; he occupies both sides of those familiar binaries structuring our culture: self/other, surface/depth, active/passive, masculine/feminine, soul/body, inside/outside, sanity/psychosis.¹⁵⁸

Wie ich in den vorigen Kapiteln schon ausgeführt habe, ist Selbst-Reflexion und auch Selbstannahme, ja sogar *Pride* im anti-normativen Sein wichtig für queere Bildpraxen. Selbstpositionierungen sind nur dann möglich, wenn das Selbst reflektiert, analysiert und begreifbar wird.

Ich möchte kurz auf die Rolle des Spiegels in Kultur, Philosophie und Psychologie eingehen: der Spiegel als Ort der Konfrontation und Erkenntnis spielt eine psychologisch herausragende Rolle für das Selbstverständnis. Das Spiegelbild gilt als „wahres“, „echtes“ Abbild des Körpers¹⁵⁹ und auch als Abbild der Seele im Sinne einer Leib-Seele-Dualität¹⁶⁰. Das heißt, im Porträt und im Spiegelbild verschränken sich die „Lesbarkeit des Gesichts als Spiegelbild der Seele“¹⁶¹ mit dem Authentizitätscharakter des Spiegelbildes. Das Spiegelbild verkörpert auch die Suche nach dem „Selbst“ im Spiegel, ein Akt der Selbstwahrnehmung und Selbstanalyse. „This mirror of reflection is also a tablet of inscription, a moment of epiphany and creativity.“¹⁶²

Nach Jaques Lacan¹⁶³ fungiert der Spiegel als Medium der Subjektivierung und das dargestellte Bild entspricht einer von Mimesis dominierten Ästhetik.

Zentral ist die Beziehung zwischen dem individuellen Blick des Begehrenssubjekts (*look*) und einem kollektiven überindividuellen Blickregime (*gaze*), (fn12) die von der dritten Instanz des Feldes, dem Schirm (*screen*) vermittelt wird.¹⁶⁴

¹⁵⁸ Bruhm, Steven. S. 174.

¹⁵⁹ Zit. Nach Weinhart, Martina. S. 140.

¹⁶⁰ vgl. Preimesberger, Rudolf. S. 25-27.

¹⁶¹ Preimesberger, Rudolf. S. 27.

¹⁶² Bruhm, Steven. S. 23.

¹⁶³ „Wie kein zweiter im zwanzigsten Jahrhundert hat Jaques Lacan dem Verständnis der Relation zwischen Spiegelbild, Subjektivität und deren Wahrheit eine neue Ordnung gegeben. Sein Aufsatz über das Spiegelstadium ist heute ein Schlüsseltext für die zeitgenössische Kunst und zählt wohl zu den meist zitierten Schriften der jüngeren Zeit. In besonderer Weise dominiert er den postmodernen Diskurs über den Spiegel. Für eine Bildwissenschaft wie die Kunstgeschichte entwickelt Lacans Aufsatz [...] besondere Erkenntniskraft [...].“ Weinhart, Martina. S. 142f.

¹⁶⁴ Balsam, Rebekka. S. 17f.

Der Spiegel vereint sehr viele Widersprüchlichkeiten in sich: er ist ein Medium der Täuschung und Illusion (schließlich *spiegelt* er die Realität und bildet sie nicht identisch ab), an dessen optisches Phänomen der Spiegelung sich unsere Gehirne perzeptiv und motorisch gewöhnt haben¹⁶⁵, aber auch ein Medium der Irritation:

Das Spiegelbild erhält die Merkmale einer treuherzigen Ehrlichkeit. Doch selbst in dieser Wahrheit des Spiegels liegt im Phänomen der Verdopplung der Realität, die es stets herbeiführt, das Befremden, das Ernst Mach in einer häufig kolportierten Anekdote beschrieben hat und das Freud unter dem Begriff des Unheimlichen faßte. Dort scheint eine Dichotomie auf, welche die Leistungen des Spiegelbildes unumgebar charakterisiert. Sie oszillieren zwischen Erhellung und Täuschung, zwischen Erkennen und Befremden.¹⁶⁶

Roland Barthes sieht im Spiegelbild die Unfähigkeit des Individuums, sich selbst zu sehen, das allerdings von der Umwelt gesehen und „erkannt“ wird. Ich nehme an, dass das eine wichtige Komponente in der Verwendung des Spiegels und der Suche nach Identität ist. Einerseits versucht mensch zu erkennen was die Umwelt in einer_einer_einem selbst sieht und wie mensch sich selbst versteht. Mehr noch: vielleicht geht es um eine Verbindung der Trennung von Körper, Geist und Seele. Der Spiegel bildet etwas Äußeres ab, kann aber nichts Inneres spiegeln, das Innere ist für das Individuum erfahrbar. So dient der Spiegel als Brücke zwischen dem persönlichen Erfahren und der äußeren körperlichen Wahrnehmung. Auf dieser Brücke sind natürlich auch die Parameter für Körper- und Geschlechtsidentität zu finden.

Die Darstellung des Spiegelbildes koppelt sich an die Darstellung des Narziss, überliefert durch Narziss-Mythos in Ovids „Metamorphosen“¹⁶⁷: Der für Frauen_ und Männer_ gleichsam begehrenswerte Narziss, Sohn der Nymphe Liriope und des Flussgottes Cephisus, weist die Nymphe Echo zurück. Die Nymphe zerbricht daran und stirbt. Die Rache der Göttin Nemesis endet tödlich für Narziss, als er sich in sein (männliches) Spiegelbild im Wasser verliebt und danach verzehrt. Bereits bei seiner Geburt wurde ihm vom „blinden Seher Teresias der Tod prophezeit, wenn er sich je selbst erkennen würde“¹⁶⁸. Narziss gelingt es, vom Original zum Abbild eine Brücke zu schlagen. Alberti ernannte Narziss vielleicht gerade deshalb zum „Erfinder der Malerei“, da dieser

¹⁶⁵ Zit.nach Weinhart, Weinhart S. 140.

¹⁶⁶ Weinhart, Martina. S. 141.

¹⁶⁷ Einflussreich war des Weiteren die Spiegelmetapher Platons.

¹⁶⁸ Preimesberger, Rudolf. S. 103

– wie der Maler – die Oberfläche und Zweidimensionalität des (Spiegel-)Bildes zu überwinden versucht.¹⁶⁹

Dass im Narziss-Mythos, wie auch im Freud'schen Krankheitsbild des Narzissmus nicht nur Homophobie, sondern auch Misogynie vereint werden, verdeutlichte Steven Bruhms bemerkenswertes Buch „*Reflecting narcissism. A Queer Aesthetic*“. Der Narziss-Mythos ist eine Geschichte homoerotischen Begehrens: Selbst-Liebe und queeres Begehren wird mit Egozentrismus gleichgesetzt und in einen kausalen Zusammenhang mit Tod gestellt. Interessant erscheint mir, dass hier Homoerotik und Tod so offensichtlich nebeneinander stehen. Wie wohl kennen wir alle das homophobe Argument, die Menschheit würde aussterben, wenn alle „homosexuell würden“.

This „disruptive power“ deftly hinges sexual object-choice to ethical mettle, using „narcissism“ to conflate homosexuality with egoism and selfishness and with self-delusion and excessive introspection. Moreover, it does so not only in „high theory“ and „high art“: the homosexual narcissist finds his way into contemporary popular culture.¹⁷⁰

Die Rolle der Frauen_ im Mythos sind die der zurückgewiesenen Nymphe Echo, die ebenfalls stirbt, und die der rächenden Göttin Nemesis. Und selbst in den Analysen zum Narziss-Mythos kommen sie_ selten vor – sie_ werden in diesem Kontext einfach nicht mitbedacht.

[...] let me contain my own discussion and admit where I am not reading Narcissus: in lesbian representation. [...] As Diana Fuss and Mary Jacobus make clear, lesbianism in Freud is theorized on a linear trajectory of development and falling back, in which the butch dyke does not assume the (appropriately narcissistic) place of converting her desire for the mother into an identification with the father. [...] that identification with the father and his phallus – Freud's lesbian is not narcissistic enough [...].¹⁷¹

Wenngleich ich mit der Beharrlichkeit auf die Butch-Femme Stereotypen und einer queeren Lesart des Narziss-Mythos, die der Zweigeschlechtlichkeit verhaftet bleibt, nicht übereinstimme, entsprechen die Spiegelbilder, die ich ausgewählt hatte, den zitierten Positionen: sie zeigen eine androgyne Lesbe, Claude Cahun (Abb.39), und zwei Trans*männer, Vincent (Abb.40) und Hans Scheirl (Abb.41). Mir fiel auf, dass mir während meiner Recherche nur ein einziges Mal ein Narziss-Bild einer *feminin inszenierten* Frau_ begegnet ist. Die Mehrheit der narzisstischen Darstellungen bezog sich auf Män-

¹⁶⁹ vgl. Preimesberger, Rudolf. S. 102.

¹⁷⁰ Bruhm, Steven. S. 2

¹⁷¹ Bruhm, Steven. S. 19.

ner_ und männlich_ inszenierte Trans*personen. Dass Weiblichkeit die heteronormative Norm von Männlichkeit gefährdet, ist leider klar, aber dass selbst innerhalb der queeren Bildpraxen narzisstische Inszenierungen von Femmes oder Trans*frauen nicht häufiger sind, wundert mich sehr. In einer Reflexion zur „*Abject Art*“ und Texten von Menninghaus und Kristeva schrieb ich vor einiger Zeit: „To each ego its object, to each superego its abject“¹⁷² beschreibt, dass das Über-Ich, der Narzissmus durch das Abjekte eingeschränkt wird. Das Abjekte zeigt Grenzen auf und die Angst vor den Grenzen beziehungsweise was hinter den Grenzen liegen könnte. Die kritische Theorie verwendet abjection als Begriff für die Ablehnung marginalisierter, diskriminierter Gruppen der Gesellschaft – sie sind die Grenze der privilegierten Mehrheitsgesellschaft. Besteht zwischen dem Abjekten und dem Weiblichen/Femininen ein Zusammenhang? Sind Frauen_ und Trans*, die sich einer Männlichkeit oder einer männlichen Repräsentation verweigern, einfach von diesem Diskurs zu Narzissmus, Selbst-Liebe, Autoerotik und quee-rem Begehren ausgeschlossen? Hält diese Dynamik nicht an einer Zwei-Geschlechtlichkeit fest, in der Männer_ mächtig und Frauen_ unsichtbar sind? „Unable to sustain an existence apart from male psychological and visionary energies, the Romantic woman inexorably dies [...] or evaporates into nothingness [...] with no embodied self or desire of her own.“¹⁷³

Diese Fragen lasse ich – ob der begrenzten Kapazität dieser Arbeit – im Raum stehen. Es wird deutlich, dass Claude Cahun, Vincent und Hans Scheirl – in einem gebräuchlichen Akt der Aneignung – etwas sehr Einzigartiges gemacht haben: Sie haben sich die Repräsentation als Narziss angeeignet – als Lesbe, als androgyne Person, als Trans*. Sie eignen sich damit – dem Motto folgend: „*We are here and we are queer*“ – alles an, was ihnen von der Gesellschaft verwehrt wird: hybride Existenz, Selbst-Reflexion, Selbst-Liebe, Autoerotik, queeres Begehren, künstlerischer Ausdruck und das ist, was Feministinnen_ und Frauen_ seit Jahrzehnten/Jahrhunderten tun (wie zum Beispiel Jeanne d’Arc, Olympe de Gouges, Artmesia Gentilleschi und viele andere).

¹⁷² Kristeva, Julia. S. 156

¹⁷³ Bruhm, Steven. S. 20

7.1 Claude Cahun, „*Self Portrait*“ (1928)

Claude Cahuns Fotografie „*Self Portrait (reflected in mirror)*“ (Abb.39) von 1928 zählt zu den Bekanntesten ihres Genres. Obwohl die Forschung sich nicht darauf einigen kann ob Claude Cahun selbst den Blitz ausgelöst hat oder nicht doch Marcel Moore, werden Fotografien wie diese als Selbstporträts bezeichnet. Die Konzeption der Werke ist weitgehend Claude Cahun zuzuordnen. Cahuns Fotografien wurden meist mit einer starken Zufuhr von Tageslicht aufgenommen, so auch hier. Die Fotografien, die in den 1920er und 1930er Jahren entstanden sind, wurden vorwiegend in Cahuns Pariser Wohnung aufgenommen, deren Bau von hohen Räumen und großen Fenstern und somit von einem starkem Lichteinfall geprägt war. Die Grau-Abstufungen sind daher weich und feinabgestuft.

In der Ecke eines Raumes steht Cahun, den Körper dem Spiegel und das Gesicht im Dreiviertelprofil den Betrachtenden zugewandt. Cahuns Blick ist ernst und direkt. Die Wand, der Cahun den Rücken zukehrt, weiß, die untere Hälfte ist von einem schwarzen Möbelstück verdeckt. Cahun trägt ein schwarz-weiß kariertes Oberteil, das an ein Schachbrett erinnert. Sein Kragen ist aufgestellt und wird von ihrer rechten Hand gehalten. Das Haar ist blondiert, sehr kurz geschnitten und unterstützt die androgyne Inszenierung der Künstlerin. Der Spiegel ist rechteckig sowie von einem vergoldeten Holzrahmen umfasst: eine Reflexion der linken Gesichtshälfte, des Kragens und der rechten Hand ist zu sehen.

I would like then to begin a reconsideration of Romantic male narcissism on the grounds that such narcissism has been the basis of artistic productivity from the late eighteenth century at least until Modernism. My point here is not to deny that such Romantic narcissism effaces and destroys the represented woman; to the degree that Romantic male narcissism acts itself out within heterosexual relations in the literature, it is certainly a justifiable target for feminist critique. And as I noted in my introduction, the patriarchal practice of figuring Vanity as woman allowed Christian moralists to exploit the Narcissus paradigm in ways that would meld homophobia with misogyny.¹⁷⁴

Cahuns Selbstportrait ist in seiner Gestaltung kontrastarm und reduziert, inhaltlich seiner Zeit weit voraus, wie so viele Werke Cahuns. Das Selbstportrait vereint alle im Zitat erwähnten Aspekte: Kunstschaffen, Repräsentation von Geschlecht und Homo-Erotik. Narzissmus als Quelle für künstlerische Autor_innenschaft erscheint mir ein sehr interessanter Aspekt zu sein. Claude Cahun, Frau_ und Künstlerin_, behauptet sich damit in

¹⁷⁴ Bruhm, Steven S. 21

einer von Männern dominierten (Kunst-) Welt: sie_ verweigert sich einer Zuschreibung von weiblich/männlich, indem sie_ sich androgyn inszeniert. Die narzisstische Darstellung ist Männern und männlichen Künstlern vorbehalten, somit eignet sie_ sich nicht nur die Art der männlichen Repräsentation an, sondern auch die des selbstbewussten Künstler-Genies. Gleichzeitig stützt sie_ durch ihre androgyne/hybride Inszenierung die ambivalenten Aspekte des Narziss'. Cahun stellt sich nicht nur als Künstlerin_ und Geschlechtsbinaritäts- Verweigerin_ dar, sondern auch als Lesbe: sie_ betrachtet sich selbst zwar nicht im Spiegel, doch der Blick ist selbstbewusst zur Kamera gerichtet. Ziemlich sicher steht Marcel Moore, die_ Lebensgefährtin_ Claude Cahuns, hinter der Kamera. Es ist kein Blick weg vom homoerotischen Spiegelbild, sondern hin zum homoerotischen „Objekt“. Queeres Begehren wird dem Narzissmus partiell entkoppelt:

This „discriptive power“ deftly hinges sexual object-choice to ethical mettle, using „narcissism“ to conflate homosexuality with egoism and selfishness and with self-delusion and excessive introspection. Moreover, it does so not only in „high theory“ and „high art“: the homosexual narcissist finds his way into contemporary popular culture.¹⁷⁵

Claude Cahun repräsentiert hier also keinen Narziss, der alle Begehrenden ignoriert, sondern eine Figur, die das Begehren erwidert, die gleichsam die eigene Schönheit der Spiegelreflexion, die Selbst-Liebe, und das Selbstbewusstsein zelebriert. Selbst die androgyne Schönheit – in ihrer Verweigerung der geschlechtsspezifischen Darstellung – zelebriert sich. Zwischen Begehrenden und Begehrten kommt es zu einer Interaktion, zum gegenseitigen Begehren. Der Tod wird jedoch aus dem Kontext gestrichen.

7.2 Del LaGrace Volcano „*Vincent*“ (2004)

Zu sehen (Abb.40) ist ein Mensch – dargestellt bis zu den Knien – und dessen Spiegelbild. Die Person trägt das Haar geschoren und ein schwarzes T-Shirt mit einem rosa Dreieck und einem Schriftzug. Die_ der Dargestellte hat die rechte Hand in die rechte hintere Hosentasche gesteckt. Im Hintergrund ist ein Mülleimer oder ein Blumentopf erkennbar, der Rest des Hintergrundes ist durchgehend weiß (wahrscheinlich durch eine Retusche). Der Spiegel, der mehr als die Hälfte der Bildfläche einnimmt, ist überlebens-

¹⁷⁵ Bruhm, Steven. S. 2.

groß und reflektiert das Gesicht der Person und ihre Körperhaltung, sowie ein Gitter im Hintergrund und den Holzfußboden.

Das Porträt Vincents weist eine viel typischere Inszenierung des narzisstischen Spiegelbildes auf als bei Cahuns Fotografie: Vincent ist der dem Betrachter_in nicht zugewandt. Der Körper dreht sich dem überlebensgroßen Spiegel zu, den Kopf im verlorenen Profil. Die Haare auf dem Kopf sind sehr kurz geschoren. Das Spiegelbild, die Reflexion zeigt das Gesicht des Dargestellten, zeigt den Körper, die Kleidung und die Beschriftung des schwarzen T-Shirts. Aufgrund des Titels „Vincent“ kann mensch davon ausgehen, dass es sich bei dem Dargestellten um einen Mann handelt. Vincent kommt in Volcanos Fotografien immer wieder vor und daher ist klar: Vincent ist trans*. Ohne diese Information im Hinterkopf könnte Vincent durchaus „passen“.

Durch die Reflexion ist es möglich, den französischen Schriftzug auf dem T-Shirt zu erkennen: SILENCE = MORT. Schweigen ist Tod. Darüber ein rosa Dreieck, dessen Spitze nach oben zeigt. Symbol und Schriftzug bezieht sich auf den Rosa Winkel. Der Rosa Winkel (ein auf der Spitze stehendes rosa Dreieck) war das Identifikationsmerkmal schwuler Inhaftierter in Konzentrationslagern des Nationalsozialismus¹⁷⁶, welcher an die Kleidung genäht wurde wie der gelbe Davidsstern auf die Kleidung der jüdischen Häftlinge. Eine Gedenktafel am Nollenplatz in Berlin beinhaltet die Aufschrift:

„TOTGESCHLAGEN
TOTGESCHWIEGEN
DEN
HOMOSEXUELLEN OPFERN
DES
NATIONALSOZIALISMUS“

In den 1970er Jahren verwendete die Schwulenbewegung das Symbol des Rosa Winkel im Gedenken an die schwulen Opfer des Nationalsozialismus. Im Zuge dieser Aneig-

¹⁷⁶ Es muss angemerkt werden, dass nicht alle nach § 175 StGB beziehungsweise § 129 I b ÖStGB (Unzucht wider die Natur) Verurteilten und Deportierten den Rosa Winkel bekamen, da die Kennzeichnung der Häftlinge in den Konzentrationslagern weder zeitlich noch örtlich einheitlich war. Weiters schloss der Paragraph nur in Österreich Frauen mit ein, während in Deutschland ausschließlich Männer vom „Unzuchtparagraphen“ betroffen waren. In der Forschung zur Verfolgung von Schwulen und Lesben während des Nationalsozialismus sind bisher keine Frauen (in Österreich) bekannt, die wegen des Tatbestandes der Homosexualität nach § 129 I b ÖStGB verurteilt und in ein Konzentrationslager verschleppt worden sind. In Deutschland sind bislang „nur wenige Fälle bekannt, wonach Frauen [...] nach Verurteilung aus den genannten Gründen und nach erfolgter Strafverbüßung unter ausdrücklichem Verweis der Behörden, dass sie lesbisch seien, in KZ eingeliefert wurden.“ Grau, Günter. S. 198.

nung wurde der Rosa Winkel zu einem Symbol des Stolzes. Erst in den 1980er Jahren – im Anschluss an die AIDS-Krise – organisierten sich in den USA sechs schwule Männer¹⁷⁷ und sie kombinierten einen umgedrehten Rosa Winkel mit dem Spruch „Silence = Death“. Aus dieser kleinen Gruppe entstand 1987 die Act Up¹⁷⁸-Bewegung (AIDS Coalition to Unleash Power¹⁷⁹).

[...] the appropriation of the symbol of the pink triangle, usually turned upright rather than inverted, was a conscious attempt to transform a symbol of humiliation into one of solidarity and resistance. By the outset of the AIDS epidemic, it was well-entrenched as a symbol of gay pride and liberation. [...] the Silence = Death Project drew parallels between the Nazi period and the AIDS crisis, declaring that "silence about the oppression and annihilation of gay people, then and now, must be broken as a matter of our survival." The slogan thus protested both taboos around discussion of safer sex and the unwillingness of some to resist societal injustice and governmental indifference.¹⁸⁰

Im Unterschied zum Rosa Winkel als Symbol für die Schwulenbewegung schließt die Adaption der Act Up-Community explizit Frauen_ und Trans* in ihre Bewegung mit ein.

Dass Vincent ein T-Shirt von Act Up trägt, beinhaltet – unter Anbetracht der vielen historischen Konnotationen – ebenso zahlreiche Bedeutungen. Vielleicht ist Vincent ein Act Up-Aktivist_, vielleicht ist es nicht nur ein Gedenken auf die schwulen Opfer des NS, sondern auch ein Verweis auf die (auch gegenwärtige) Gewalt an LGBTIAQQ-Personen. Das Metallgitter im Hintergrund, das lediglich in der Reflexion zu sehen ist, soll möglicherweise für ein Gefängnis stellvertretend agieren. Trans* zu sein – neben vielen anderen Identitätsachsen – birgt die Gefahr mit sich, neben struktureller, auch körperlicher, sexualisierter und emotionaler Gewalt ausgeliefert zu sein. Diese so genannten „*hate crimes*“ enden nicht selten tödlich. Das Schweigen, das über die Gewalt gelegt wird, forciert Latenz und verhindert, sie zu erkennen, einzugreifen, sie zu beenden. „Le Silence c’est la mort“ – Schweigen ist Tod.

Das betrifft auch die HIV-Prävention: HIV ist nicht nur ein Thema, das Schwule angeht. Es betrifft alle Formen menschlicher Identität und Sexualität, auch Lesben und Trans*personen. Auch darüber wird der Schleier des Schweigens gehüllt. „Le silence c’est la mort“ – Schweigen ist Tod, mehr noch: Schweigen tötet.

¹⁷⁷ Avram Finkelstein, Brian Howard, Oliver Johnston, Charles Kreloff, Chris Lione, Jorge Soccaras

¹⁷⁸ übersetzt „sich auflehnen“, „Theater machen“

¹⁷⁹ übersetzt „AIDS-Koalition um die Kraft zu entfesseln“

¹⁸⁰ <http://www.thebody.com/content/art14040.html>

In Zusammenhang mit dem Narziss-Mythos enthält der Blick in den Spiegel vielleicht die Frage – auf der Suche nach Erkenntnis – „was wäre mit mir passiert, damals?“ oder auch „wie hätte ich reagiert?“. Dieses Porträt ist aufgrund des T-Shirts nicht nur ernst, sondern auch bedrückend. Im Blick, der im Spiegelbild zu sehen ist, öffnet sich ein Abgrund historischer Grausamkeiten. Es ist ein Blick in die Vergangenheit, in die Gegenwart und in die Zukunft und es ist kein freudiger Blick, er ist ernst. Parallel dazu ist die Körpersprache Vincents selbstbewusst und offen. Möglicherweise ist es – zusammen mit dem Slogan – ein Appell nicht zu schweigen, weder in Bezug auf HIV, noch auf Gewalt und Diskriminierungen aller Art.

7.3 Del LaGrace Volcano, „*Hans in front of selfportrait*“ (1996)

Das Beispiel von Del LaGrace Volcano (Abb.41) zeigt ein schwarz-weißes Ganzfigurenporträt Hans Scheirls vor seinem Selbstporträt von 1996. Hans Scheirl ist ein bekannter trans*identer Künstler¹⁸¹ und seit 2006 Professor für kontextuelle Malerei an der Akademie der bildenden Künste Wien.

Im Bildvordergrund ist der Boden mit Stroh bedeckt, einige Bücher liegen darin verstreut – eines davon geöffnet. Dadurch sieht man, dass in der Mitte der Blätter ein großes Loch ist. Im Bildmittelgrund – auf der rechten Bildhälfte – steht Hans Scheirl mit weißer Unterwäsche, einem schwarzen knielangen Mantel sowie schwarzen Stiefeln bekleidet. Das Spielbein wurde vor das rechte Standbein gesetzt. Aus der Unterhose des Mannes ragt der Vorderteil des männlichen Genitals. Die Arme hält der Dargestellte vor der Brust verschränkt, die Hände unter die Achseln gelegt. Die beiden Daumen sind zu sehen. Der schwarze Mantel ist über die Schultern hinunter gerutscht und nicht geschlossen, dadurch ist die weiße Unterwäsche sichtbar. Das Haupt Hans Scheirls ist in Frontalansicht stolz erhoben, der Blick ist ernst – er richtet sich direkt an die Betrachtenden. Die Silhouette des Dargestellten ist nicht zu erkennen, da sowohl die Haare, als auch der Mantel und die Stiefel mit dem dunklen Hintergrund verschmelzen. Ein Schatten der rechten Körperhälfte des Dargestellten fällt auf das beinahe lebensgroße Gemälde, das direkt hinter ihm steht. Das leicht untersichtige Gemälde nimmt nicht den ganzen Hintergrund ein (in etwa die Hälfte des Hintergrundes), sondern lässt

¹⁸¹ Besonders bekannt wurde Hans Scheirl durch seinen Film „Dandy Dust“ aus den 1990er Jahren.

einen Streifen des schwarzen Hintergrundes frei. Das Gemälde zeigt einen Mann_, der aufgrund des Bartes, der Frisur, des Blicks und der Gesten als ein Porträt Hans Scheirls zu lesen ist. Es zeigt Hans Scheirl mit beinahe übergroßen Stiefeln, die nebeneinander platziert sind, die rechte Hand ist in die Hüfte gestemmt. Er_ trägt eine Hose mit Hosenträger, ein Hemd, eine Trachtenjacke und eine Krawatte. Die linke Hand scheint sie irgendwo abzustützen, ist aber durch Hans Scheirl, der vor dem Gemälde steht, nicht mehr sichtbar. Das gemalte Gesicht Scheirls ist in ähnlich stolzer Manier gehoben, allerdings im Viertelprofil. Frisur und Bart gleichen einander, allerdings trägt Scheirl im Gemälde eine eckige Brille.

Auf der einen Seite fungiert das Gemälde als Spiegelbild. Aber es ist kein Spiegelbild, das die Suche symbolisiert, sondern die Erkenntnis. Denn es zeigt, wie Hans Scheirl sich selbst sieht oder darstellen will. Mit einem Kunstwerk als Spiegelbild entsteht ein Kontext mit Körper und Selbstbild als kulturelle beziehungsweise künstlerische Konstruktion. So wie Hans Scheirl sein_ Porträt schuf, schuf er_ sich selbst und seine_ Identität. Der Mensch als Konstruktion. Der Mensch als Kunstwerk. Darauf verweist auch das aus der Unterhose lugende Genital, das ein Packer¹⁸², ein Dildo oder ein anderes phallisches Objekt sein kann.

The phallus, that irrefutable marker of sexual difference and ticket of admission to the privileges of the masculine economy, refuses to perform its function in the gay male: it bespeaks a masculinity that we must rely on maternally induced effeminacy to belie; it makes legibility illegible.¹⁸³

Ein Dildo verweist nicht auf etwas „Fehlendes“, sondern im queeren Sinn auf die Konstruktivität von Geschlecht. Wie im Kapitel „Der Blick aufs Geschlecht“ näher ausgeführt, spielt das Genital als geschlechtszuweisendes Körperteil eine der zentralsten Rollen. Meiner Ansicht nach ist ein Dildo nicht nur ein Verweis auf Geschlecht, sondern auch auf die Bilder von Männlichkeit und Weiblichkeit.

Auf der anderen Seite bezieht sich der Schattenwurf (auf dem Gemälde) auf den Mythos von der Entstehung des Porträts beziehungsweise der Malerei, der aus der „*Naturalis Historia*“ von Plinius d.Ä. bekannt ist. Laut Plinius zeichnete Debutade die Silhouette ihres Geliebten nach bevor dieser in den Krieg zog, um sich an ihn zu erinnern. Diese Szene gilt als Geburtsstunde des Porträts sowie der Malerei und ist daher beliebtes

¹⁸² Ein Packer ist ein Accessoire in der Form eines Penis mit Hoden, das in der Unterhose zur Erzielung des optischen Effekts eines männlichen Genitals getragen wird.

¹⁸³ Bruhm, Steven. S. 118.

Thema in der Malerei (Abb.42). Wie beim Porträt ist für den Schattenriss ein „Original“, ein Individuum nötig. Der Porträtbegriff wurde in der frühen Neuzeit an den Begriff des Individuums gekoppelt.¹⁸⁴

Dieser Schatten bildet in der Fotografie Volcanos eine Brücke zwischen dem Dargestellten und seiner Malerei.

¹⁸⁴ vgl. Preimesberger, Rudolf. S. 25-26.

8 Vom „Ich“ zum „Wir“ - Identität und Gruppenzugehörigkeit

„Es gibt keine Ich-Identität ohne Wir-Identität. Nur die Gewichte der Ich-Wir-Balance, die Muster der Ich-Wir-Beziehung sind wandelbar.“¹⁸⁵(Elias 1996b: 247)

In den vorigen Kapiteln ging es in erster Linie um Bilder der Selbst-Definition, Selbst-Positionierung, Individualität und einer Abgrenzung von den diskriminierenden Gesellschaftsnormen. In diesem Kapitel geht es um die Konstruktion der Gruppenzugehörigkeit und die Frage nach gruppeninhärenten Normen oder Codes, die eingehalten werden müssen.

Zuerst ist es aber wichtig, einen kurzen Exkurs zu Identitätsdiskursen zu machen. Ich habe während meiner gesamten Diplomarbeit kein einziges Mal Individualität definiert, sondern immer nur auf ihre sozio-kulturelle Konstruktion verwiesen. Bernadette Müller führt in ihrer Dissertation *„Identität. Soziologische Analysen zur gesellschaftlichen Konstitution der Individualität“* in die wichtigsten sozialwissenschaftlichen und psychologischen Diskurse um Identität und die Konstitution des Individuums in der Gesellschaft ein.

So kann das Cartesianische Subjektverständnis des 17. Jahrhunderts als Fundament der Konstruktion von Identität bezeichnet werden: der Spruch *„Cogito, ergo sum“* („ich denke, also bin ich“) geht auf René Descartes, den Begründer des modernen Rationalismus, zurück und ist Teil eines autonomen Identitätsverständnisses des bis heute wirkmächtigen modernen Menschenbildes. Ohne dieses Konzept wäre auch die Arbeit Sigmund Freuds und seine Einteilung der menschlichen Psyche in Es, Ich und Über-Ich¹⁸⁶ nicht denkbar.

„Die Individualisierung ist ein zentrales Merkmal der modernen Gesellschaft, wenngleich keine übereinstimmende wissenschaftliche Definition dieser Entwicklung gefunden werden kann. Individualisierung wird häufig mit Pluralisierung der Welt in Zusammenhang gebracht. In allen Lebensbereichen stehen immer mehr und mehr Möglichkeiten zur Wahl; und das Individuum kann oder muss sogar seinen individu-

¹⁸⁵ Müller, Bernadette. S. 59.

¹⁸⁶ „Freuds große Errungenschaft auf dem Gebiet der Identitätsforschung war die Entwicklung der Konzepte des Es, Ich und Über-Ich. Das Es meint das Unbewusste der menschlichen Psyche, welches durch Triebenergien beherrscht wird. Im Gegensatz dazu stellt das Über-Ich die verinnerlichten gesellschaftlichen Normen und Werte dar und bildet so die moralische Instanz unserer Persönlichkeit. Dem Ich kommt nun die überaus schwierige Aufgabe zu zwischen dem Es, dem Über-Ich und der Umwelt zu vermitteln.“ Müller, Bernadette. S. 25.

ellen Weg in diesem Optionsdschungel finden. [...] Einzig und allein der menschliche Körper kann als ein kontinuierliches Element des Individuums bewertet werden, und daher ist die Kultivierung des Körpers ein wichtiger Bestandteil dieses Selbstkonstitutionsprozesses.¹⁸⁷

Interessant erscheint mir, dass selbst innerhalb der Arbeit Müllers immer wieder betont wird, wie unumstößlich der Körper und das Geschlecht seien. Gegen Ende der Arbeit bezieht sich Müller auf die Bestimmung des Geschlechts mittels Blick auf die Genitalien und Chromosomensatz als „sichere“ Identitätsachse im Leben eines Menschen. In all diesen Diskursen um Identität, Individualität und Gruppenzugehörigkeit müssen sich die Wissenschaftler_innen offensichtlich noch am Grashalm des biologischen Dualismus festhalten, um sich nicht im post-modernen „Optionsdschungel“ zu verirren.

8.1 Charlie White „*Teen and Transgender Comparative Study*“ (2008)

We may infer that a teen girl and a transgender woman are both attempting to advance to their own ideals of femininity, but what we see are the efforts of an unseen hairstylist, make-up artist, and photographer who work in concert to reinforce similarities and eliminate individual identity and difference looking more like objects of examination than portraits. Some writers have compared White's photos to those of 19th century photographer Eadweard Muybridge's series of anatomical studies.¹⁸⁸

Charlie Whites Reihe „*Teen and Transgender Comparative Study*“ (Abb.9) besteht aus 5 Fotografien und ist Teil der Serie „*The Girl Studies*“ von 2008, zu der auch sein erster 35mm Film „*American Minor*“ und der Trickfilm „*OMG BFF LOL*“ gehört. „*Teen and Transgender Comparative Study*“ zeigt zwei nebeneinander gestellte Menschen im Brustbildformat, die einander von Frisur und Körperbau ähneln. Vor dem Hintergrund eines grauen Rasters auf weißer Fläche steht in der linken Bildhälfte ein jugendliches Mädchen_ neben einer ihr_ ähnelnden erwachsenen Trans*frau. In seiner formalen Gestaltung schließt das Beispiel an Del LaGrace Volcanos Reihe „*Gender Optional: Sublime Mutations*“ (Abb.) an und bedient sich ebenfalls des Rasters. Wie im Kapitel 4 näher erörtert, repräsentiert das Rastermuster dabei die Rolle einer vermeintlich sachlichen Plattform, die objektive Analysen, Kontrollen und Vergleiche ermöglicht.

Die Fotografie ist formal sehr reduziert. Die zwei Personen stehen oder sitzen vor einer blau-grauen Rasterwand, der Oberkörper unbekleidet, der Gesichtsausdruck sehr ernst.

¹⁸⁷ Müller, Bernadette. S. 63f.

¹⁸⁸ <http://skipthemakeup.blogspot.co.at/2010/03/comparative-studies-passing-and-big.html>

Die Farbigkeit ist sehr gedämpft und es wird der Eindruck einer von Links kommenden künstlichen Lichtquelle erzeugt. Die erwachsene Frau nimmt mehr als die Hälfte des Bildraumes ein, die Jugendliche etwas weniger. Die beiden Frauen weisen körperliche Ähnlichkeiten auf: sie tragen beide langes, blondes in den Rücken gekämmtes Haar mit einem Seitenscheitel von links nach rechts, die Augen-, Nasen- und Mundpartie erscheint ähnlich. Die Jugendliche trägt eine dünne Silberkette und Ohrstecker, die nicht näher zu erkennen sind. Das Setting erinnert an medizinische Untersuchungen, ebenso wie das Raster, das mensch zum Proportionsvergleich oder sonstigen Berechnungen verwenden kann. Die einzige Verbindung zwischen den beiden Dargestellten sind die körperlichen Parallelen, die mensch sucht, weil die Fotografie sonst nichts hergibt.

Charlie Whites Arbeiten sind Beispiele für un-reflektierte, oberflächliche Visualisierungen rund um Trans*, da er auf platte Weise pathologisierende Geschlechterdiskurse reproduziert und sich bewusst aus dem Bild nimmt (in einem Interview meinte White, er selbst habe nichts in den Fotografien verloren)¹⁸⁹ und sich damit klar als Voyeur, Forscher und Analytiker positioniert. Charlie White praktiziert das berühmt-berühmte „Othering“ - in seinen Arbeiten geht es nicht um eine Selbstpositionierung, Selbstdefinition, um ein „Ich“ und ein „Wir“, sondern um das akribische Vorführen einer körperlichen Differenz zwischen dem biologisch-natürlichen „Wir“, zu dem sich White zählt, und dem künstlich konstruierten Trans*-Gegenüber: *den* Trans*leuten, dem „Sie“. Die New York University schreibt in einem Presse release zu Charlie Whites *„Teen and Transgender Comparative Study“*:

White's Teen and Transgender Comparative Study, 2008, parallels two puberties: one biological, the other chemical/surgical. Over the course of a year, White worked to identify teen and male-to-female transsexual subjects who, when viewed together, would create a visual bridge between female adolescence and male-to-female sexual transformation.¹⁹⁰

In diesen wenigen Zeilen ist folgende Information enthalten: Trans*identität gleiche einer Pubertät, ein Lebensabschnitt, der gewöhnlich als Zeit des Erprobens und Selbstfindens gilt. Weiters wird eine „natürliche“ („biological“) Weiblichkeit einer „künstlichen“ („chemical/surgical“) gegenübergestellt. Die Gegenüberstellung von „Original“ und „Kopie“ oder „Artefakt“ ist ein zutiefst gewalttätiges Unterfangen, das eine lange Tradition besitzt. Was hier zu sehen ist, ist eine Außenperspektive eines heteronormati-

¹⁸⁹ vgl. <http://skipthemakeup.blogspot.co.at/2010/03/comparative-studies-passing-and-big.html>

¹⁹⁰ http://steinhardt.nyu.edu/e/galleries/pdf/white_press_release_info.pdf

ven Künstlers, der zwei Menschen zum Vergleich gegenüberstellt um ihre Echtheit/Falschheit zu belegen. Dabei stützt er sich auf physiognomische Parallelen und simuliert eine „visuelle Brücke“ und vermeintliche Verwandtschaft zwischen den Beiden.

In Teen and Transgender Comparative Study #3, it is possible to decipher the scar from a tracheal shave, an operation designed to reduce the prominence of the male Adam's apple. White's specimen-like depiction, which foregrounds his subjects' pathologies, separates us from their humanity.¹⁹¹

Die_ Autorin_ bezieht sich dabei auf eine dort erkennbare Operationsnarbe. In meiner ursprünglichen ikonografischen Interpretation las ich Charlie Whites Arbeiten als eine Visualisierung von Trans*identität und Verortung innerhalb eines medizinischen Diskurses, in der gezeigt wird, dass physiognomische Weiblichkeit und Männlichkeit eine Konstruktion ist. De facto handelt es sich schlichtweg um eine Reproduktion einer geschlechterbinären, trans*phoben Bildpraxis, die nichts Subversives oder Kritisches im Sinn hatte, sondern von heteronormativer Sensationsgier geprägt ist.

8.2 J.J. Levine „Switch“ (2009)

This project is about fluidity and is intended to raise questions surrounding the discrepancy that often exists between people's identity and their physical body. For example, I identify as genderqueer, or in between male and female. And my sexuality is closer to transmasculine fag, but I present in a more androgynous way. Working on this project was interesting because for many of the models who identify as trans, dressing as their assigned gender was triggering of childhood gender trauma. Although this was consensual, and everyone knew exactly what they were signing up for, it was sometimes challenging, and reminding my friends of their sometimes painful past experiences was certainly never my intention.¹⁹²

„Switch“¹⁹³ (Abb.43a/b) stellt zwei Doppelporträts des selben Paares in abwechselnd männlich-weiblicher und weiblich-männlicher Inszenierung gegenüber. Die Paare sind in den Studio-Fotografien (mit einem gräulichen Hintergrund) bis zu den Knöcheln abgebildet. Der Anlass der Fotografie scheint ein besonderer zu sein, da die Dargestellten festliche Kleidung (Anzug mit Krawatte oder Kleid) tragen. Es könnte sich um eine

¹⁹¹ <http://skipthemakeup.blogspot.co.at/2010/03/comparative-studies-passing-and-big.html>

¹⁹² <http://sexlifecanada.ca/canada/national-sexlife-journal/switch-jj-levines-genderbending-photo-exhibit>

¹⁹³ zu deutsch heißt *to switch* wechseln

Hochzeit, eine Prom¹⁹⁴ oder eine ähnlich bedeutende Situation handeln. Den Künstler_innen ging es weniger um die Darstellung eines konkreten Anlasses als um einen konventionellen, heteronormativen Rahmen als Plattform für queere Repräsentation¹⁹⁵.

In der Bildmitte verläuft die symmetrische Verbindung der beiden Personen, die sich einander mit dem Körper zuwenden (und ggf. am Rücken berühren, halten o.ä.), den Blick aber zur Kamera richten. Im ersten Beispiel (Abb.43a) steht links, in schwarzem Anzug mit weißem Hemd und blauer Krawatte, eine Person of Color mit kurzem Haar, den linken Arm auf die Schulter der_des Partner_in gelegt. Der Blick ist ernst und direkt. Die zweite Person hat längeres schwarzes Haar und eine Hochsteckfrisur, trägt ein blau-schwarzes Satinkleid, das bis zu den Knien reicht. Das rechte Knie ist abgewinkelt und streckt sich der_dem Partner_in entgegen. Der Blick der als Frau_ inszenierten Person ist direkt, sie lächelt leicht. Dieser Fotografie gegenübergestellt ist das selbe Paar – der Blick muss etwas länger auf den Fotografien verweilen, um die Ähnlichkeiten zu erkennen – in umgekehrter Geschlechterinszenierung (Abb.43b). Die Person in der linken Bildhälfte trägt nun langes, schwarzes Haar, eine weiße Kette und ein hellblaues, schulterfreies Satinkleid. Die_Dargestellte_ lächelt. Zu ihrer_ Linken steht – nun körperlich größer als zuvor – der_die Partner_in in einen grauen Anzug mit Gilet, schwarzem Hemd und weißer Krawatte gekleidet. Die Person trägt das Haar kurz. Der Kopf ist hoch erhoben, der Blick und die Mimik sind ernst. Die linke Hand steckt in der linken Hosentasche, mit der rechten Hand scheint sie_er die_den Partner_in am Rücken zu halten.

Die Belichtung ist nicht sehr kontrastierend, sondern bemüht sich um Gleichmäßigkeit. Die Farben der Kleidung harmonisieren miteinander, indem das Paar in der ersten Fotografie die Farben Schwarz und Blau aufgreift und in der Zweiten ein helles Blau, mit Grau kombiniert.

Bei diesen Ausführungen zeigt sich, wie schwierig es ist, eine ikonographische Analyse ohne kategorisierende Zuschreibungen von Geschlecht oder ethnischer Herkunft zu machen. Mit „die Frau“ und „der Mann“ erscheint es mir viel einfacher. Ich stoße immer wieder an die Grenzen der verbalen Umsetzung meiner Gedanken unter Anbe-

¹⁹⁴ us – amerikanischer Abschlussball einer Highschool und Pendant zum Maturaball

¹⁹⁵ vgl. <http://sexlifecanada.ca/canada/national-sexlife-journal/switch-jj-levines-genderbending-photo-exhibit>

tracht der queeren Ausrichtung dieser Arbeit, ich komme um die Kategorien und Stereotypen nicht so einfach herum. Das liegt bestimmt auch daran, dass ich gut gelernt habe (wie die Mehrheit der Gesellschaft), Geschlechtercodes zu deuten und mich an und nach ihnen zu orientieren:

*„Zum sicheren und eindeutigen Erkennen des Geschlechts orientieren wir uns an der Kleidung, an körperlichen Merkmalen wie der Körperbehaarung und ihrer Verteilung, an Ausbeulungen der Kleidung, aus denen wir auf darunterliegende Brüste und Genitalien schließen, am Geruch, an Gesichtszügen, Mimiken und Gesten, an Bewegungen. [...] – deutlich wird, dass wir uns herstellen und dressieren, dass wir uns die Zeichen anlegen, die dann wieder Kleinkinder als *sicher und eindeutig* «weiblich» oder «männlich» zu lesen lernen.“¹⁹⁶*

Fakt ist, ich kann nicht sicher sagen, welche Geschlechtsidentität oder „biologischen Geschlechter“ die dargestellten Personen besitzen beziehungsweise wie sie sich selbst bezeichnen. Ich würde sie als Frauen_ oder Trans* deuten. Dass ich die selbe Person in einem Bild als Frau_, im anderen als Mann_ inszeniert sehe, liegt genau an diesem antrainierten Blick Körper, Kleidung¹⁹⁷, Gestik und Mimik zu deuten. Die Körperhaltung und Blicke der männlich Inszenierten spiegeln das gängige Bild des ernsten, unemotionalen, starken und vielleicht ein bisschen steifen Mannes_ wieder. Die weiblich Inszenierten sind in ihrem Auftreten „weicher“, verspielter, emotionaler, der männlich inszenierten Person zugewandt, der Blick meist direkt und freundlich, meist aber auch etwas gesenkter als der des „Mannes_“.

8.3 Ausblick – Gruppendarstellungen

Im Anschluss an meine Ausführungen wären Gruppendarstellungen von besonderem Interesse, die ich – ob des Umfangs dieser Arbeit – vernachlässige. Del LaGrace Volcanos „*The Three Graces*“ von 1992 (Abb.44) beispielsweise zeigt ein an sich mythologisches Thema graziler, eleganter Weiblichkeit, das hier einzigartig inszeniert ist. Wenn gleich die drei „Grazien“ angesehen werden, so ist ihr Blick ernst und direkt. Ihre Körperhaltung alles andere als grazil. Ihr nicht vorhandenes Haar wallt nicht. Die Glatze tragenden Frauen_ verweigern sich gängigen Darstellungsmodi der drei Grazien. Viel-

¹⁹⁶ Voß, Heinz-Jürgen. S. 10.

¹⁹⁷ „The harshly drawn sexual distinctions of modern masculine and feminine attire – in which male clothing came to reflect moral seriousness and feminine dress remained the sole domain of sensuality and play – are both symptom and cause of an increasing self-consciousness about self-presentation, artifice, and the dividing line between the sexes.“ Blessing, Jennifer. S. 23.

mehr ist es eine Inszenierung lesbischen Begehrens und Gruppenverständnisses, das hier im Vordergrund steht.

Eine Analyse der Gruppendarstellungen hätte den Vorteil, die individualistischen, subversiven Selbst-Definitionen in einen breiteren Community-Kontext zu stellen und damit zu veranschaulichen, dass das vermeintlich am Individuum Einzigartige sich nur in einer Gegenüberstellung zum Mainstream als subversiv/einzigartig/individualistisch erweist. In einem breiteren Zusammenhang zeigt sich, dass queere Communities genauso ihre Darstellungsmodi haben. Gleichsam ist zu sagen, dass innerhalb der queeren Community der Mainstream als Norm vorhanden ist und es dadurch zu einem „Othering“ queerer Körperlichkeiten kommt. Gruppenzugehörigkeit ermöglicht Empowerment. Selbst wenn mensch Teil einer oder mehrerer marginalisierten Gruppe(n) ist, so ist mensch nicht allein. Dieses Zusammengehörigkeitsgefühl kann für viele Menschen ein Rettungsring im heteronormativen Mainstream sein. Was sich schon bei den Einzel- und Doppelporträts zeigte, ist, dass selbst in queeren Selbst-Repräsentationen Ausschlüsse passieren. D.h. auch innerhalb queerer Repräsentationen gibt es Gruppen, die deutlich unter- oder unrepräsentiert sind. Dazu zähle ich in erster Linie alte/ältere Menschen, die in meiner Recherche überhaupt nicht aufgetaucht sind, als auch Menschen mit Behinderungen, dicke Menschen und auch People of Color. Das heißt auch, dass diese Darstellungen das Potenzial haben, queere Menschen mit Behinderung oder fortgeschrittenem Alter aus queerer Repräsentation auszuschließen, sofern sich die Betroffenen nicht selbst darstellen.

9 Back to the roots – Körperdiskurse in Medizin und Fotografie

9.1 Geschlechterdiskurse in der Medizin

„Korrekt ist – und hierzu haben Laqueur, Honegger und Schiebinger Wichtiges beigetragen –, dass auch Biologie und Medizin und ihre Geschlechtertheorien grundsätzlich als in Gesellschaft eingebunden zu betrachten sind. [...] In Gesellschaft gelebte Geschlechterverhältnisse spiegeln sich auch in den biologischen und medizinischen Geschlechtertheorien.“¹⁹⁸

Biologie und Medizin sind zwei mächtige Instanzen in der Konstruktion von Körper und Geschlecht. Die Biologie als Teil der Naturwissenschaften behält sich noch immer das Recht vor, „objektive“ Fakten zu liefern. Unser Wissen zur Evolutionstheorie, Genetik und DNA gelten als unverwüsthliche Grundfesten menschlicher Existenz. Dass diese als „objektive Fakten“ verpackten Ansichten genauso gesellschaftlichen Diskursen unterliegen und von Ausschlüssen und „blinden Flecken“ geprägt sind, steht kaum zur Diskussion (zumindest nicht für die Inhalte, die Menschen während ihrer Schulpflicht erlernen). Stattdessen gilt die Biologie – oder besser gesagt die dominanten Diskurse innerhalb der biologischen Forschung – als Wahrheit. Alle Abweichungen dieser „wahren“ Norm werden als Störungen, Syndrome, Fehlentwicklungen oder Erkrankungen eingestuft. Die Geschlechterbinarität legitimiert auch – und das ist ein wichtiger Faktor für das Festhalten an diesen Diskursen – den Fortbestand von Population (vice versa). Weibliche und männliche Geschlechtsorgane werden als einander ergänzende Fortpflanzungsorgane gesehen. Damit scheint die Zweigeschlechtlichkeit bis in alle Zeit abgesegnet.

Vor der Aufklärung übernahmen die Weltordnung die religiösen Oberhäupter und mit dieser Kategorisierung auch die Ordnung der Geschlechter, ihre Rollen und Funktionen. Was damals „von Gott gewollt“ war, legitimierte später die Naturwissenschaft mit den

Theorien der Humoralpathologie¹⁹⁹, der Phrenologie²⁰⁰, der Biometrie und Anthropometrie²⁰¹ oder der Genetik²⁰².

„Selbst wenn in der Wahrnehmung Genetik und christliche Kirche als gegensätzlich erscheinen – sie sind es nur oberflächlich betrachtet. Ihre Lehren gehen gut zusammen – schon allein auf Grund des Vorgebens von Unveränderbarem. Die Genetik beschreibt Moleküle, die bereits Informationen vollständig enthielten und nur dazu kommen müssten, informieren zu können; die christlichen Kirchen berufen sich auf einen «Gott» als vorgebende Instanz.“²⁰³

Wie wird heute (noch) Geschlecht wahrgenommen? Männer_ gelten als größer, muskulöser, stärker, pragmatischer, rationaler als Frauen_. Frauen_ als kleiner, weniger kräftig, emotionaler, zarter, kreativer, fürsorglicher und leidenschaftlicher als Männer_. Diese Annahmen sind zum Teil sehr veraltet und unwissenschaftlich, da in den Forschungen die sozialen Kontexte (Zugang zu Nahrung, Bildung, körperlichen Tätigkeiten, soziale Schicht,...) ausgeklammert werden. Ohne diese Kontextualisierung ist es nicht möglich, Schlüsse aus Knochendichtemessungen oder Muskelmassenvergleichen zu ziehen, wenn die Voraussetzungen dafür keine Beachtung finden. Pierre Bourdieus Habitus- und Anne Fausto-Sterlings Embodiment-Konzept enthalten wichtige Informationen dazu; aber auch Mary Wollstonecraft, Karl Marx und August Bebel thematisierten die Auswirkungen der Lebensbedingungen auf Körper und Verstand.²⁰⁴

Auf religiöser und naturwissenschaftlicher Seite enthielten diese Ideologien zwar sehr mächtige, aber bei weitem nicht die einzigen Standpunkte. Die Rezeption dieser „alternativen“ Ansätze war entweder sehr schwach, deviant oder geriet immer wieder in Vergessenheit. Einzelne Fragmente der Biologie und Medizin wurden über Jahrhunderte

¹⁹⁹ Die Lehre von den Säften (Temperamentenlehre) nach Galenus (2. Jh. n.Chr.) teilt den Menschen in vier Temperamente ein (Sanguiniker_innen, Cholерiker_innen, Melancholiker_innen und Phlegmatiker_innen), zu denen sich die vier Elemente warm, kalt, feucht, trocken und die vier Säfte Blut, gelbe und schwarze Galle sowie Schleim entsprechend verhalten. Vgl. Voß, Heinz-Jürgen. S. 77.

²⁰⁰ Phrenologie bezeichnet die Schädelkunde, bei der Köpfe vermessen und rassistisch-sexistische Theorien damit argumentiert wurden. Hauptvertreter war Franz Josef Gall, wichtiger Vorreiter war der Schweizer Pastor Johann Caspar Lavater.

„[...] fand...] die These einer geringeren Entwicklung der Frau im Vergleich zum Mann eine breite Anhängerschaft. So wurde es in der Hirnforschung verbreitetes Motiv, Kinder- und Frauenschädel – und Gehirne als einander ähnlich zu beschreiben, wogegen sich Schädel und Gehirn des Mannes deutlich von der kindlichen Form fortentwickelt hätten. [...] Prägnant ersichtlich wird diese Auffassung in dem Buch «Das Weib als Verbrecherin und Prostituierte» (1894 [1893]), verfasst von Cesare Lombroso, der als Begründer der Kriminalanthropologie gilt [...].“
Voß, Heinz-Jürgen, S. 101.

²⁰¹ Hierbei besonders wichtig die Physiognomik – die Lehre der Gesichtszüge - die von Johann Caspar Lavater „begründet“ wurde. Bevorzugte Messzone war hierbei die Stirn (vgl. Phrenologie).

²⁰² und damit verbunden die Eugenik, die so genannte „Rassenhygiene“.

²⁰³ Voß, Heinz-Jürgen. S. 146.

²⁰⁴ vgl. Voß, Heinz-Jürgen. S. 127f.

weiterverbreitet ohne die Tiefe ihrer Bedeutung und ihre Kontextualisierung (als eine Sicht von mehreren) zu kennen. Heinz-Jürgen Voß ermöglicht in seinem Buch „*Geschlecht. Wider die Natürlichkeit*“ einen guten Überblick über die unterschiedlichen Geschlechterdiskurse vergangener Jahrhunderte bis zur Gegenwart und zeigt damit, wo diese Geschlechterstereotype wurzeln.

In einem kurzen Überblick möchte ich die wichtigsten alternativen Ansätze vorstellen:

9.1.1 Alternative Ansätze im 19. Jahrhundert

Die Betrachtungen zu einer gleichen geschlechtlichen Anlage bei allen Individuen, die nicht in «weiblich» und «männlich» zu unterscheiden sei, waren eine dominante Sichtweise in biologischen Schriften des 19. Jahrhunderts.²⁰⁵

Im frühen 19. Jahrhundert galt dies beispielsweise für die Forschungsergebnisse Gott-hilf Heinrich von Schuberts oder Jacob Fidelis Ackermanns, die beide von einer *Analogie* der männlichen und weiblichen Geschlechtsorgane ausgingen und somit die Geschlechterbinarität per se in Frage stellten. Sie meinten, dass im Menschen beiderlei Geschlechtsanlage vorhanden sei und dass sich als Erwachsene_r die weibliche oder männliche Geschlechtsanlage stärker entwickle. Es gäbe aber durchaus Menschen, die beiderlei Merkmale auch im Erwachsenenalter aufzeigen würden.²⁰⁶

9.1.2 Alternative Ansätze im frühen 20. Jahrhundert

„Restlos>, d.h. ohne Reste zu hinterlassen, wird die gegengeschlechtliche Anlage niemals überwunden. Mit anderen Worten: es gibt keine streng getrenntgeschlechtlichen Lebewesen; es gibt genau genommen nur ein Geschlecht oder noch besser Doppelgeschlecht: den Zwitter. Jedes Individuum ist bis zu einem gewissen Grad zwitterig: auch der echteste Mann enthält weibliche, selbst das reinste Weib männliche Elemente.“²⁰⁷

Als Beispiel für alternative Geschlechterdiskurse in der Forschung des frühen 20. Jahrhunderts können die Ergebnisse Richard Goldschmidts (das so genannte „Zwischenstufenmodell“²⁰⁸) und Paul Kammerers im frühen 20. Jahrhundert genannt werden. Sie

²⁰⁵ Voß, Heinz-Jürgen. S. 89.

²⁰⁶ vgl. Voß, Heinz-Jürgen. S. 12.

²⁰⁷ Zit. nach Voß, Heinz-Jürgen. S. 143.

²⁰⁸ Bekannt ist das Zwischenstufen-Modell aus der Arbeit Magnus Hirschfelds, der den Begriff „Zwischenstufentheorie“ erstmals 1906 in einer seiner Publikationen erwähnte (vgl. Herrn, Rainer, S. 179).

gingen nicht nur von einer Analogie der männlichen und weiblichen Geschlechtsorgane aus, deren Dominanz sich im Laufe des Lebens ausbilde, sondern mehr noch, sie waren der Ansicht, dass beide Anlagen vorhanden blieben und es keine Vorherrschaft des einen oder anderen Geschlechts gäbe²⁰⁹. Aufgrund des Holocaust und des Exils Goldschmidts entstand eine große Forschungslücke und seine Ergebnisse wurden erst wieder in den 1980er Jahren rezipiert.

9.2 Verbildlichung medizinischer Diskurse

9.2.1 Kupferstich

Mit der frühen Neuzeit entwickelte sich die Wissenschaft der Anatomie und damit ein Körperbild²¹⁰, das bis in die Gegenwart reicht. Es wurden zahlreiche Anatomie-Bücher²¹¹ und Bildwerke, so genannte Atlanten, produziert, deren Abbildungen von bildenden Künstlern_ geschaffen wurden. Beispiel hierfür ist z.B. das Werk „Anatomia Reformata“ (1660) des dänischen Anatoms Thomas Bartholin: es zählt zu den Standardwerken der Anatomie. In diesen Atlanten wurden vorwiegend Männer als Paradebeispiele *des Körpers* dargestellt und stellten somit die Norm dar. Weibliche Körper wurden lediglich wegen und mit ihrer Reproduktionsorgane, als schwangere Frauen_ oder das Mysterium „Klitoris“²¹² dargestellt. 1774 publizierte der Arzt William Hunter

²⁰⁹ vgl. Voß, Heinz-Jürgen. S. 143.

²¹⁰ Körper wurde erstmals in breitem Ausmaß als ein (durch Haut) abgeschlossenes Subjekt verstanden, das normiert werden kann. Die Darstellungen der Körper suggerierten Objektivität und Natürlichkeit. Kupferstiche dienten einer bildlichen Verbreitung der neuen anatomischen Erkenntnisse und waren – unter Anbetracht der Alphabetisierungsrate des 16. Jahrhunderts von ca. 5-20% - die einfachste Art, Diskurse zu verbreiten. Sektionen waren auch der breiten Öffentlichkeit gegen Eintrittsgeld – wie Jahrmärkte – zugänglich.

²¹¹ Ebenso prägend waren folgende Werke: Stephan Blacard *Anatomia practica rationalis* (1691), Thomas Bartholin *Anatomia Reformata* (1660/1677), Helkiah Crooke *Mikrocosmographia* (1615), Realdo Colombo *De Re Anatomica Libri XV* (1559), Andreas Vesalius *De humani corporis fabrica* (1543). [Colombo behauptete 1555 die Klitoris „entdeckt“ zu haben und bezeichnete sie als „weiblichen Penis“, obwohl die Klitoris bereits in der griechischen und arabischen Anatomie bekannt war.]

²¹² Bettina Mathes liefert in ihren Arbeiten herausragende Informationen zu den Verschränkungen medizinischer Diskurse, Psychoanalyse und Malerei:

Mathes, Bettina. Der Wille zum Tabu: Ödipus, Iokaste und der Cyborg, in: Frietsch, Ute.

Geschlecht als Tabu. Orte, Dynamiken und Funktionen, Bielefeld 2008.

Mathes, Bettina. ‘As Long as a Swan’s Neck?’: The Significance of the ‘Enlarged’ Clitoris for Early Modern Anatomy, in: Harvey, Elizabeth D. *Sensible Flesh. On Touch in Early Modern Culture*, Philadelphia 2003.

Mathes, Bettina. ‘Die Schönste der Nymphen’: Verwandlungen weiblicher (Homo)Sexualität, in: Carmen Franz, Gudrun Schwibbe [Hg.]. *Geschlecht weiblich. Körpererfahrung Körperkonzepte*, Berlin

den Atlas „Anatomy of the Human Gravid Uterus“ und zeigte darin fragmentarische Frauen_körper und ihre Föten (Abb.45). Diese Illustrationen wurden von Jan von Rymsdyck gefertigt wie es nie zuvor in anatomischen Illustrationen vorkam, indem das Körperfragment weder durch Draperie verdeckt, noch schematisch dargestellt und somit dem Frauen_körper sowie dem Fötus gleiche Aufmerksamkeit zu Teil wurde²¹³.

9.2.2 Fotografie

„Die Photographie wurde zur neuen Maschinerie einer Legende: *zum Lesen-Müssen der Identität im Bild.*“²¹⁴

Den Zusammenhang zwischen Medizin und Fotografie und die damit einhergehenden Normierungen von Körpern bringt Beatriz Preciado in ihrem Text „*INTERSEXTIONAL DIGITAL DARKROOM*“²¹⁵ gekonnt auf den Punkt und stellt damit nicht nur Del LaGrace Volcanos Werke in einen historischen Kontext, sondern auch alle in meiner Arbeit vorkommenden Beispiele. Diese Intersektionalität von Fotografie, Medizin und Geschlechterkonstruktion ist damit offensichtlich: sie bedienen sich alle des selben „visuellen Regimes“²¹⁶.

Within the modern regime of visibility, prior to cinema, photography operates from as a “technology of gender“ to produce the „hysteric“, „the mannish woman“, and “the hermaphrodite“ as visual-sexual artifacts. Photography as visual technology and „deviant sexuality“ as identity and artifact are contemporary productions. Moreover, there exists a rhetorical overlapping of the techniques of the photochemical media and techniques of production of the deviant body: inversion as a spatial and visual model is used at the end of the nineteenth century to explain both the physical transformations that the photographic image (from negative into positive, from latent image into photographic image); as well as the deviation of “normal genital sense“ that lead to “homosexual perversion.“ From the beginning, queer bodies are neither women/men trapped into men’s/women’s bodies but rather bodies trapped between different and conflicting regimes of visibility: medical and pornographic overexposure; domestic, asylum and prison enclosure; and social and political invisibility.²¹⁷

Die Basis dieser Klassifizierungen und Rassifizierungen wurzelt vor allem in den einflussreichen Werken Johann Caspar Lavatars (1741-1801), der mit „*Von der Physiognomik*“ (1772) und „*Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntniß*“

2001.

²¹³ vgl. Zimmermann, Anja. S. 165.

²¹⁴ Didi-Hubermann, Georges. S. 67.

²¹⁵ Volcano, Del LaGrace. S. 155.

²¹⁶ Zit.nach Volcano, Del LaGrace. S. 155.

²¹⁷ Volcano, Del LaGrace. S. 155.

und Menschenliebe“ (1775-1978)²¹⁸ (Abb.46) wesentlich das Menschenbild des 19. und 20. Jahrhunderts und die Eugenik prägte.²¹⁹In seinen Publikationen bediente er sich u.a. des Schattenrisses (Abb.47), dessen Interpretationen er mit den Thesen der Physiognomie verband und so rassistische Schlüsse zog. Lavater etablierte (neben Franz Joseph Gall und Johann Gaspar Spurzheim) damit die alte Tradition des „Zeichen-Lesens“²²⁰ (der Physiognomik und Pathognomik²²¹) als wissenschaftliche Praxis und verband sie mit den damaligen Wissenschaftsdiskursen rund um Anatomie, Physiognomie und Primatologie²²².

The basic idea is that the face serves as a field of 'signs', which, rightly read, could be used to determine the inner nature of the soul behind the façade.²²³

Die Annahme, das Aussehen eines Menschen sei das Spiegelbild der Seele, ist – wie das vorherige Zitat gezeigt hat – keine Neuheit Lavaters, sondern findet sich zeitgleich bei Hume²²⁴ und Kant²²⁵, und davor auch schon bei Aristoteles²²⁶.

9.2.2.1 Sir Francis Galton (1822-1911)

In his quest to establish a new science of human nature, Galton not only saw how photography could help him gather eugenic records on a previously unimagined scale, but also envisaged how the very process of the medium itself could be turned to advantage as an experimental procedure.²²⁷

²¹⁸ Lavater, Johann Caspar. Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe, 1775-78.

²¹⁹ vgl. Theile, Gert. Nach Gray „[...] ist Lavaters Modell im 19. und frühen 20. Jahrhundert, wie Gray in seiner intellektuell-historischen Studie aufweist, breit rezipiert worden. Gray untersucht physiognomisches Denken vom späten 18. Jahrhundert bis zum 20. Jahrhundert, von der Aufklärung bis zum Nationalsozialismus. Er unterstellt dabei keine „Entwicklung“ des physiognomischen Denkens, sondern weist nach, daß die Annahme, man könne das Innere des Menschen anhand untrüglicher und feststehender Zeichen aus dem Äußeren erschließen, die Physiognomik für den pseudo-rationalen Rassismus der Nazis attraktiv machte. [...] Löst sich die semiologische Dimension, die die „natürliche,“ kausal motivierte Zeichenhaftigkeit des Äußeren behauptet, völlig von den moralischen Implikationen, die Lavatars Konzept (wenn auch nicht dessen Praxis) kennzeichneten, wird der physiognomische Gedanke durchlässig für Misanthropie und Rassismus. Deren Einfallstor wird, wie Gray zeigt, der Gedanke, daß der Mensch durch seine Biologie (seine Herkunft und Gene) determiniert ist.“ Gray, Richard.

²²⁰ zit. nach Kemp, Martin. S. 111.

²²¹ Deutung der Gesichts- und Körperbewegungen zur Analyse menschlicher Gemütszustände

²²² vgl. Kemp, Martin. S. 111.

²²³ Kemp, Martin. S. 94.

²²⁴ vgl. Hume, David. On the Standard of Taste, 1765.

²²⁵ vgl. Kant, Immanuel. Kritik der Urteilskraft, 1790.

²²⁶ vgl. Kemp, Martin. S. 94.

²²⁷ Kemp, Martin. S. 123f.

Wie mächtig und unverwüstlich manche Ideologie sind, zeigt auch die Rezeption der Theorien und Fotografien Sir Francis Galtons ab der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts, einem Cousin Charles Darwins²²⁸. Auf Galton geht der Begriff der „Eugenik“ zurück und bezeichnet die Wissenschaft von den so genannten „rassisch“ angeborenen Charaktereigenschaften. Die Stütze seiner Theorien war die Anwendung des Komposit-Porträtverfahrens (Abb.48). Bei diesem Verfahren wurden Fotografien verschiedener Personen mit einer spezifischen Gemeinsamkeit (z.B. Berufsgruppe, Krankheit, Verbrechen, etc.) übereinander gelegt. Individuelle Gesichtszüge verschwanden und es entstanden somit Prototypen dieser Gruppen: laut Galton blieb lediglich das Schema eines spezifisch gesunden, kranken oder kriminellen Typs übrig. So schließt sich der Kreis von den Geschlechter- und „Rassen“-konstruktionen der früh-neuzeitlichen Medizin zur Porträt-fotografie des 19. Jahrhunderts.

Francis Galtons Erfindung des Fingerabdrucks als individuelles Identifikationsmerkmal hat seine Aktualität im 21. Jahrhundert – trotz vielfältiger technologischer Mittel – noch nicht eingebüßt.

9.2.2.2. Alphonse Bertillon (1853-1914)

„Die Entwicklung der psychiatrischen Photographie im 19. Jahrhundert fällt jedenfalls zeitgleich mit jener der Gerichtsphotographie zusammen: Eine Schlüsseldisziplin von eminenter strategischer Position war dazu übrigens die Kriminalanthropologie. Sie interessierte sich für photographische Protokolle von Kriminellen und Geisteskranken ebensowohl wie für ihre Schädel [...].“²²⁹

In „L'uomo delinquente“²³⁰ (1876) veröffentlichte Cesare Lombroso²³¹ Fotografien krimineller Menschen und begründete die so genannte „Tätertypenlehre“, die davon ausgeht, dass angeborene „Degeneration“ und „Regression“ die Basis widerrechtlichen Handelns seien. Was Lombroso vormachte, wurde von Alphonse Bertillon an der Préfecture de Police in Paris präzisiert und etabliert (Abb.49). Durch ihn wurde die Kriminalfotografie und der Fingerabdruck zu einer polizeilich-juristischen Praxis, die sich bis

²²⁸ vgl. Darwin, Charles. *The Descent of Men*, 1871.

²²⁹ Didi-Hubermann, Georges. S. 67f.

²³⁰ Deutsche Ausgabe: *Der Verbrecher in anthropologischer, ärztlicher und juristischer Beziehung* (1887)

²³¹ Besonders interessant ist sein Werk „Das Weib als Verbrecherin und Prostituierte. Anthropologische Studien, gegründet auf eine Darstellung der Biologie und Psychologie des normalen Weibes, Hamburg 1894.“

heute bewahrt hat. „Our own identity photographs, on passports, credit cards, driving licences and such like, use just one half of this technique.“²³²

9.2.2.3. Jean-Martin Charcot (1825-1893)

„Charcot’s treatment of „hysteria“ initiates the parallel development of a science of the “feminine“ mental and sexual pathologies and photographic techniques of medical portraiture. [...] Since the attacks were brief and the taking of the photograph required a certain time, several mechanical harnesses were designed to hold the patient and grasp the “true“ pathological gesture.“²³³

Ab Mitte des 18. Jahrhunderts gelangten psychische Erkrankungen ins Zentrum wissenschaftlichen Interesses. Psychiatrien und so genannte „Irrenhäuser“ wurden eröffnet. Dabei stützte sich die Wissenschaft auf die Physiognomik und las aus den Gesichtern der Patient_innen psychische Erkrankungen²³⁴.

Duchenne de Boulogne ist ein Name, der in diesem Zusammenhang von großer Bedeutung ist, da er – nach Charles Bell – den Elektroschock als wissenschaftliche Praxis in der Analyse der Gesichtsmuskeln etablierte²³⁵ und diese Praxis auch in den psychiatrischen Behandlungen Einzug hielt (Abb.50)²³⁶. Dass die Fotografie ein willkommenes Medium der Darstellung so genannter „Geisteskranker“ war, zeigte – vor Charcot – bereits Hugh Welch Diamond, der in den 1850er Jahren im „*Surry County Asylum*“ in Twickenham „geisteskrank“ Frauen fotografierte.²³⁷

Jean-Martin Charcot gilt als Begründer der Neurologie²³⁸ und etablierte in der psychiatrischen Pariser Klinik La Salpêtrière eine Foto-Abteilung, welche die „Hysterikerinnen“ und ihre Anfälle dokumentierte und damit einhergehend eine neue fotografische Ikonografie entwickelte. Charcot sah in der Fotografie sowohl ein Verfahren zum Experimentieren, der Dokumentation und Archivierung als auch der Lehre (in seinen Vorlesungen und Publikationen).²³⁹ Der erste Band der „*Iconographie photographique de la*

²³² Kemp, Martin. S. 144.

²³³ Volcano, Del LaGrace S. 155.

²³⁴ vgl. Kemp, Martin. S. 124.

²³⁵ vgl. Kemp, Martin. S. 106.

²³⁶ Duchenne de Boulognes Hauptwerk „*Mécanisme de la physionomie humaine*“ (1862) war für die Wissenschaft von großem Interesse, so hatte es auch Einfluss auf Darwins „*Illustrationen der Gemüthsbewegungen*“. Vgl. Zimmermann, Anja. S. 30.

²³⁷ vgl. Didi-Hubermann, S. 130.

²³⁸ vgl. Didi-Hubermann, Georges. S. 28.

²³⁹ vgl. Didi-Hubermann, Georges. S. 4.

Salpêtrière“ erschien 1876, die Fotografien dazu stammten von Paul Régnard (Abb.51).²⁴⁰

9.2.2.4. Magnus Hirschfeld (1868-1935)

A similar photographic taxonomy of the genitals of what the medical discourse of the period named “inverts“ was developed by Magnus Hirschfeld and Richard Müssa in Germany. [...] The image reveals its own process of discursive production. It shares the pornographic codes that appeared at the same time: the doctor’s hand that simultaneously shows and conceals the genital, establishes a power relationship between the object and the subject of representation. The face and more precisely the eyes of the patient have been erased.²⁴¹

Der_ deutsche, jüdische Sexualforscher_ und Mitbegründer_ der ersten Homosexuellen Bewegung Deutschlands Magnus Hirschfeld bemühte sich Zeit seines Lebens um eine Entkriminalisierung sexueller Handlungen zwischen Männern_ (und auch Frauen_) und gilt diesbezüglich als Pionier.²⁴² Seine erste Publikation "Sappho und Sokrates oder: wie erklärt sich die Liebe der Männer und Frauen zu Personen des eigenen Geschlechts?" veröffentlichte Hirschfeld bereits 1896. Basis dafür war seine Zwischenstufentheorie, wo er so genannte „degenerierte“²⁴³ Männlichkeiten „(repräsentiert durch Homosexuelle, Transvestiten, Hermaphroditen) im Vergleich zur hegemonialen Männlichkeit“²⁴⁴ unterordnete. Hirschfeld unterschied in seiner Zwischenstufentheorie zwischen „genitale[n], somatische[n], psychosexuelle[n] und psychische[n] Formen der Zwischengeschlechtlichkeit“²⁴⁵. Die genitale Zwischengeschlechtlichkeit bezieht sich auf die „Geschlechtsorgane der Hermaphroditen“²⁴⁶, die somatische auf „körperliche Eigenschaften der Androgynen“²⁴⁷, die psychosexuelle auf „Zwischenstufen des Geschlechtstriebs bei Homosexuellen und Metatropen“²⁴⁸ und die psychische Form auf „Zwischenstufen seelischer Eigenschaften bei Transvestiten“²⁴⁹. Als Metatropen

²⁴⁰ vgl. Didi-Hubermann, Georges. S. 55.

²⁴¹ Volcano, Del LaGrace. S. 155f.

²⁴² Herr, Rainer. S. 174f.

²⁴³ „Hirschfeld hielt Homosexualität jedoch, wie er 1901 erstmals kund tut, für ein natürliches Vorbeugungsmittel der Degeneration, denn ihre Nachkommen trügen vielfach den Stempel geistiger Minderwertigkeit. Insofern sei vom rassenhygienischen Standpunkt die Ehe eines oder einer Homosexuellen stets ein gewagtes Unterfangen.“ Herr, Rainer. S. 191.

²⁴⁴ Herr, Rainer. S. 174.

²⁴⁵ Herr, Rainer. S. 183.

²⁴⁶ zit. nach Herr, Rainer. S. 183.

²⁴⁷ Herr, Rainer. S. 183

²⁴⁸ Herr, Rainer. S.183

²⁴⁹ Herr, Rainer. S. 183.

bezeichnete Hirschfeld 1918 in seiner Publikation „Sexualpathologie“ jene Menschen, die BDSM praktizierten²⁵⁰.

Einmalig ist Hirschfelds Forderung nach Selbstbestimmung des Geschlechtes inter- und transsexueller Menschen und der Verwirklichung der Menschenrechte (auch im Sinne der sexuellen Menschenrechte, also einer Nicht-Ächtung) Inter-, Homo- und Transsexueller. Damit forderte er als Erster medizinische und juristische Gleichbehandlung.

Eine wichtige Rolle spielte weiters Hirschfelds Engagement für feministische Positionen, wie das Frauenwahlrecht, die Forderung einer Sexualaufklärung und des Rechts auf Verhütungsmittel und Abtreibung²⁵¹.

Bei allem was Hirschfeld hoch angerechnet werden kann, muss trotzdem bedacht werden, dass sich Hirschfeld der Eugenik verschrieb und Geschlechtsidentitäten und sexuelles Begehren abseits der heteronormativen Matrix als „Abweichung“ oder eben „Zwischenstufe“ verstand. So beschrieb er Hermaphroditismus als »Teilerscheinung eines degenerativen Zustandsbildes«²⁵². Des weiteren bediente er sich der „rassen“anthropometrischen Körpervermessung, um die kausalen Zusammenhänge zwischen Körper und Geist Bi-, Homo-, Trans- und Intersexueller herauszufinden²⁵³. Hirschfeld bemühte sich, die Geschlechterbinarität und die Pathologisierungen, die damit einhergingen, zu überwinden, blieb aber Zeit seines Lebens den eugenischen Diskursen seiner Disziplin verhaftet. Die Fotografien seiner Geschlechtskunde-Bände (Abb.52) sind daher nicht nur im Schein einer in der Geschichte erstmaligen Entkriminalisierung nicht-heteronormativer Menschen zu sehen, sondern auch als medizinisches Instrument, dessen systemimmanente Gewalt zuvor Unsichtbare sichtbar machte und sie als Abweichungen der Norm pathologisierte.²⁵⁴

²⁵⁰ vgl. Herrn, Rainer. S. 183.

²⁵¹ vgl. Herrn, Rainer. S. 181.

²⁵² Herrn, Rainer. S. 190.

²⁵³ vgl. Herrn, Rainer. S. 185.

²⁵⁴ vgl. Herrn, Rainer. S. 173 - 196.

10 Resümee

Die Verschränkung von Medizin, Fotografie und gesellschaftlichen Körper- und Geschlechtervorstellungen und die darin enthaltene Macht, Normen zu konstruieren, wurde in dieser Arbeit ausführlich erörtert. Dabei habe ich den Blick auf die zeitgenössischen queeren Darstellungsmodi gelenkt und sie mit den Körperdiskursen in Medizin und Fotografie kontextualisiert.

Des Weiteren versuchte ich der Frage auf den Grund zu gehen, ob es selbst queere beziehungsweise trans* Normen gebe. Es zeigte sich, dass es verschiedene Strategien gibt, Geschlechterdiskurse zu thematisieren oder zu de-konstruieren, aber auch, dass sie sich in breitem Maß auf historische Darstellungsweisen beziehen. Die Parameter medizinischer Darstellungsmodi gehen viele Jahrhunderte zurück und lassen sich bereits bei den physiognomischen und medizinischen Studien Leonardo da Vincis finden oder in Kupferstichen anatomischer Atlanten der frühen Neuzeit.

Verschiedene Disziplinen wie die Kriminalanthropologie, Eugenik, Neurologie, Psychiatrie und Sexualwissenschaft beeinflussten sich in ihren Diskursen gegenseitig oder bauten aufeinander auf. Johann Caspar Lavaters Studie zu den „*Physiognomischen Fragmenten*“ aus dem 18. Jahrhundert verstärkte die gesellschaftliche Auffassung, Seele, Charakter und Emotionen seien von der Physiognomie eines Menschen ablesbar. Dieser Ansatz beeinflusst(e) die Gesellschaft bis in die Gegenwart und war entscheidend für die Kompositfotografie Sir Francis Galtons, Alphonse Bertillons Kriminalfotografie und Jean-Martin Charcots Psychiatriefotografie des späten 19. Jahrhunderts bis hin zu den Bildbänden der „*Geschlechtskunde*“ Magnus Hirschfelds im frühen 20. Jahrhundert. Es zeigte sich, dass diese medizinischen, anthropologischen und juristischen Bildpraxen fest in der Praxis des (An-)Sehens und Gesehen-Werdens dieser überlieferten Auffassungen von Körper verankert sind. Die Art und Weise, wie Körper und Geschlechter wahrgenommen und dargestellt wurden/werden, wurzelt in diesen historischen Diskursen und ist demnach in der queeren Fotografie ein zentrales Thema. Die

Kompositionen weisen oft deutliche Parallelen zu den historischen Bildbeispielen und ihren Darstellungspraxen auf.

Bei den Fotografien entschied ich mich sowohl für Werke, die im Kunstdiskurs bereits thematisiert wurden, wie beispielsweise Claude Cahun, Catherine Opie oder Del LaGrace Volcano, als auch für wenig analysierte Künstler_innen wie Anthony Clair Wagner, Tucké Royale, Maciej Osika oder J.J. Levine. Es ist klar, dass die Auswahl der Fotografien nur ein Ausschnitt queerer Repräsentationen sein kann, doch ich habe mich bemüht, solche Beispiele zu verwenden, die exemplarisch für queere (Selbst-) Darstellungen stehen.

Davon ausgehend, dass sprachliche und visuelle Sichtbarkeit zwei wichtige Aspekte marginalisierter Gruppen und gleichsam auch miteinander verwoben sind, widme ich mich in Kapitel 2 dem Thema „*Sprache und Sichtbarkeit*“. Darin erkläre ich meine Verwendung des *Gender Gaps*, erläutere die Begriffe queer und trans*, „*Rasse*“, *People of Color* und *Critical Whiteness*, Ableism und differenziere unter dem Punkt „*Inter-Sexualitäten*“ Hermaphroditismus, Intersexualität, Androgynie und Drittes Geschlecht. Kapitel 3 „*Sichtbarkeit – Die Konstruktion der visuellen Dominanz*“ thematisiert die Hierarchien unterschiedlicher Sichtbarkeiten und Unsichtbarkeiten. „*Gesicht als Projektionsfläche – Maskerade und Drag*“ eröffnet mit Fotografien der vielseitigen Künstlerin Claude Cahun und ihren Maskeraden, gefolgt von Del LaGrace Volcanos und Tucké Royales Personae sowie Mildreds und Lady Gagas Drag Performances. In diesem Kapitel stehen die Inszenierung von Geschlecht, Geschlechterstereotypen, Drag Performance und die Grenzen der Geschlechterbinarität im Mittelpunkt. Kapitel 5 „*Der Blick aufs Geschlecht – Geschlecht als Subjekt/Fragment*“ nimmt den Blick auf die Genitalien ins Visier, sowohl als medizinische, oft traumatisierende Untersuchungspraxis, als auch im Sinne einer ermächtigenden Aneignung und Sichtbarmachung nicht-repräsentierter Geschlechtervielfalt. Das Kapitel „*Monstrositäten*“ behandelt die Sichtbarmachung „*devianter*“ Menschen als Freaks, Kuriositäten, Zirkusattraktionen und Monster und eine queere Aneignung dieser Bezeichnungen. „*Spieglein-Spieglein: Selbst-Reflexion und Narzissmus*“ untersucht mythologische und psychologische Ideen der Selbstreflexion und Selbstannahme. Das letzte Kapitel „*Vom „Ich“ zum „Wir“ – Identität und Gruppenzugehörigkeit*“ vernetzt die Diskurse um Individualität und

Selbstbestimmung mit der Community als wesentlicher psychosozialer Komponente der Selbstverortung.

Es hat sich gezeigt, dass es selbst innerhalb der queeren Diskurse Parameter in der Darstellung gibt, die manche Gruppen ausschließen, indem sie nicht repräsentiert werden. Dazu gehören vor allem ältere/alte Menschen und Menschen mit Behinderungen. Materieller Wohlstand, Klasse und Chic sind für die meisten Darstellungen unerlässlich, wenn nicht sogar – wie am Werk Maciej Osikas gezeigt wurde – zentrales Thema. Das bedeutet, dass queere Menschen unter-privilegierter Klassen kaum repräsentiert werden. Ich möchte hier aber nicht pauschalisieren. Meine Bilderwahl ist ein Ausschnitt und es gibt sehr wohl auch Darstellungen queerer dicker Menschen, queerer Menschen mit Behinderungen oder queerer People of Color. Diese Darstellungen sind aber in der deutlichen Unterzahl und keineswegs mit dem Mainstream verwoben, wie es z.B. Drag Queens sind. Alter und Klasse sind zwei soziale Kategorien, die bisher stark vernachlässigt wurden. Trotz meiner ausführlichen Recherche habe ich keine Fotografie einer älteren queeren Person gefunden und das kann nicht daran liegen, dass es keine älteren Queers gäbe.

11 Bibliographie

Monographien

Balsam, Rebekka.

Balsam, Rebekka. Selbstinszenierung durch Fotografie, Boizenburg 2009.

Butler, Judith.

Butler, Judith. Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts, Berlin 1995.

Bruhm, Steven.

Bruhm, Steven. Reflecting Narcissus. A Queer Aesthetic, Minnesota 2000.

Cranny-Francis, Anne.

Cranny-Francis, Anne. Gender studies: terms and debates, Basingstoke u.a. 2003, S. 139 - 177.

Didi-Hubermann, Georges.

Didi-Hubermann, Georges. Erfindung der Hysterie: die photographische Klinik von Jean-Martin Charcot, München 1997.

Downie, Louise.

Downie, Louise. Don't kiss me. The Art of Claude Cahun and Moore, New York 2006.

Grau, Günter.

Grau, Günter. Lexikon zur Homosexuellenverfolgung 1933-1945. Institutionen-Personen-Betätigungsfelder, Berlin 2011, S. 198.

Gray, T. Richard.

Gray, T. Richard. *About Face: German Physiognomic Thought from Lavatar to Auschwitz*, Detroit 2004.

Gugutzer, Robert.

Gugutzer, Robert. *Soziologie des Körpers*, Bielefeld 2004.

Halberstam, Judith.

Halberstam, Judith. *Female Masculinity*, Durham und London 1998.

Herd, Gilbert.

Herd, Gilbert. *Third Sex. Third Gender. Beyond Secual Dimorphism in Culture and History*, NY 1996.

Hirschfeld, Magnus.

Hirschfeld, Magnus. *Geschlechtskunde. IV Band. Bilderteil*, Stuttgart 1930.

hooks, bell.

hooks, bell. *Black looks: Popkultur – Medien – Rassismus*, Berlin 1994.

Jäger, Jens.

Jäger, Jens. *Fotografie und Geschichte*, Frankfurt/Main 2009.

Jagose, Annemarie.

Jagose, Annemarie. *Queer Theory. Eine Einführung*, Berlin 2001.

Kemp, Martin.

Kemp, Martin. *Spectacular bodies. The art and science of the human body from Leonardo to now*, London 2000.

Klöppel, Ulrike.

Klöppel, Ulrike. XX0XY ungelöst. Hermaphroditismus, Sex und Gender in der deutschen Medizin. Eine historische Studie zur Intersexualität, Bielefeld 2010.

Krais, Beate.

Krais, Beate. Gebauer, Gunter. Habitus, Bielefeld 2002.

Lock, Margaret.

Lock, Margaret/ Farquhar, Judith. Beyond the body proper. Reading the Anthropology of Material Life, Durham und London 2007.

Lorenz, Renate.

Lorenz, Renate. QUEER ART. A Freaky Theory, Bielefeld 2012.

Müller, Bernadette.

Müller, Bernadette. Identität. Soziologische Analysen zur gesellschaftlichen Konstitution der Individualität, Graz 2009.

Sanyal, Mithu M.

Sanyal, Mithu M. VULVA. Die Enthüllung des unsichtbaren Geschlechts, Berlin 2009.

Schaffer, Johanna.

Schaffer, Johanna. Ambivalenzen der Sichtbarkeit. Über die visuellen Strukturen der Anerkennung, Bielefeld 2008.

Volcano, Del LaGrace.

Volcano, Del LaGrace und Preciado, Beatriz. Del LaGrace Volcano. Sex Works 1978-2005, Tübingen 2006.

Voß, Heinz-Jürgen.

Voß, Heinz-Jürgen. Making Sex Revisited. Dekonstruktion des Geschlechts aus biologisch-medizinischer Perspektive, Hannover 2010.

Weihe, Richard.

Weihe, Richard. Die Paradoxie der Maske. Geschichte einer Form, München 2004, S. 41 - 96.

Weinhart, Martina.

Weinhart, Martina. Verdächtige Metapher: Der Spiegel als Instrument der Selbstdarstellung, in: Weinhart, Martina, Selbstbild ohne Selbst. Dekonstruktion eines Genres in der zeitgenössischen Kunst, Berlin 2004, S. 133 - 178.

Zimmermann, Anja.

Zimmermann, Anja. Ästhetik der Objektivität. Genese und Funktion eines wissenschaftlichen und künstlerischen Stils im 19. Jahrhundert, Bielefeld 2009.

Sammelbände**Arndt, Susan.**

Arndt, Susan. „Rassen“ gibt es nicht, wohl aber die symbolische Ordnung von Rasse. Der „Racial Turn“ als gegenarrativ zu Verleugnung und Hierarchisierung des Rassismus, in: Eggers, Maureen Maisha u.a. [Hrsg.] Mythen. Masken. Subjekte. Kritische Weißseinsforschung in Deutschland, Münster 2009. S. 340 - 362.

Bergermann, Ulrike.

Bergermann, Ulrike. Morphing. Profile des Digitalen, in: Löffler, Petra [Hrsg.]. Das Gesicht ist eine starke Organisation, Köln 2004, S. 248 - 272.

Blessing, Jennifer.

Blessing, Jennifer. Halberstam, Judith [Hrsg.] Rose is a Rose is a Rose. Gender performance in photography, New York 1997.

Diederichsen, Diedrich.

Diederichsen, Diedrich u.a. [Hrsg.] Golden Years. Materialien und Positionen zu queerer Subkultur und Avantgarde zwischen 1959 und 1974, Graz 2006.

Gray, Richard T.

Gray, Richard T. Reviewed work(s): About Face: German Physiognomic Thought from Lavater to Auschwitz, in: Godel, Rainer. Monatshefte 2006 Vol. 98, No. 3, S. 456 – 458.

Gozalbez Cantó, Patricia.

Gozalbez Cantó, Patricia. Fotografie als subversive Kunst. Zu den fotografischen Strategien von Claude Cahun und Cindy Sherman, in: Ernst, Thomas [Hrsg.] SUBversionen: Zum Verhältnis von Politik und Ästhetik in der Gegenwart, S. 221 - 242.

Hermann, Steffen Kitty (2007)

Hermann, Steffen Kitty. Bühne und Alltag. Über zwei Existenzweisen des Drags, in: Thilmann, Pia. Witte, Tania. Rewald, Ben [Hrsg.] Drag Kings. Mit Bartkleber gegen das Patriarchat, Berlin 2007. S. 115 - 131.

Herrmann, Stefan Kitty (2003)

Herrmann, Stefan Kitty (aka S_he). Performing the Gap. Queere Gestalten und geschlechtliche Aneignung, in: Arranca! #28: Aneignung I, Berlin 2003.

Herrn, Rainer.

Herrn, Rainer. Magnus Hirschfelds Geschlechterkosmos: Die Zwischenstufentheorie im Kontext hegemonialer Männlichkeit, in: Brunotte, Ulrike u.a. [Hrsg.] Männlichkeiten und Moderne. Geschlecht in den Wissenskulturen um 1900, Bielefeld 2008 S. 173 - 196.

Kristeva, Julia.

Kristeva, Julia. APPROACHING ABJECTION, in: Jones, Amelia [Hrsg.] The feminist and visual culture reader, London u.a. 2003, S. 389f.

Lavater, Johann Caspar.

Lavater, Johann Caspar. Siegrist, Christoph [Hrsg.] Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe: eine Auswahl, Stuttgart 2004.

Leperlier, François.

Leperlier, François. Claude Cahun. L'écart et la métamorphose, Paris 1992.

Natlacen, Christina.

Natlacen, Christina. Physiognomien außerhalb der Norm. „Wahre Bilder“ von Verbrechern und Show Freaks, in: Doppler, Elke [Hrsg.] Schau mich an. Wiener Porträts, Wien 2006, S. 89 – 101.

Nohr, Rolf.

Nohr, Rolf. A Dime – A Minute – Picture. Polaroid & Fotofix, in: Löffler, Petra [Hrsg.] Das Gesicht ist eine starke Organisation, Köln 2004, S. 160 - 180.

Piesche, Peggy.

Piesche, Peggy. Das Ding mit dem Subjekt, oder: Wem gehört die Kritische Weißseinsforschung, in: Eggers, Maureen Maisha u.a. [Hrsg.] Mythen. Masken. Subjekte. Kritische Weißseinsforschung in Deutschland, Münster 2009 S. 14 - 17.

Preimesberger, Rudolf.

Preimesberger, Rudolf [Hrsg.] Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentare (eine fünfbändige Einführungsreihe: 2. Porträt), Berlin 1999.

Runte, Annette

Runte, Annette. Aneignung und Performanz. Geschlecht als Mythos der weiblichen Avantgarde am Beispiel von Ida Rubinstein, Elsa von Freytag-Loringhoven und Claude Cahun, in: Hylk, Walburga [Hrsg.] (Post)Gender. Choreographien/Schnitte, Bielefeld 2006, S. 49 - 84.

Schneider, Martin.

Schneider, Martin. Diehl, Marc [Hrsg.], Gender, Queer und Fetisch. Konstruktion von Identität und Begehren, Hamburg 2011.

Schuster, NJan.

Schuster, NJan. Drag Subversion, in: Thilmann, Pia. Witte, Tania. Rewald, Ben [Hrsg.] Drag Kings. Mit Bartkleber gegen das Patriarchat, Berlin 2007. S. 24 - 29.

Singer, T. Benjamin.

Singer, T. Benjamin. From the Medical Gaze to Sublime Mutations. The Ethics of (Re)Viewing Non-normative Body Images, in: Stryker, Susan. The transgender studies reader, New York u.a. 2006, S. 601 - 620.

Stryker, Susan.

Stryker, Susan. The Transgender Studies Reader, New York u.a. 2006.

Stüttgen, Tim.

Stüttgen, Tim [Hrsg.] Post/porn/politics Symposium/Reader. Queer_feminist perspective on the politics of porn performance and sex_work as culture production, Berlin 2009.

Suthor, Nicola.

Suthor, Nicola. Gilles Deleuze u. Félix Guattari: Das Gesicht ist Politik (1980), in: Preimesberger, Rudolf [Hrsg.] Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentare (eine fünfbändige Einführungsreihe: 2.Porträt), Berlin 1999, S. 464 - 477.

Tausch, Harald.

Tausch, Harald. Entfernung der Antike. Carl Ludwig im Kontext der Kunsttheorie um 1800, Tübingen 2000.

Theile, Gert.

Theile, Gert [Hrsg.] Anthropometrie, München 2005.

Thilmann, Pia.

Thilmann, Pia. Witte, Tania. Rewald, Ben [Hrsg.] Drag Kings. Mit Bartkleber gegen das Patriarchat, Berlin 2007.

Lexikoneinträge

Duden.

Wissenschaftlicher Rat der Dudenredaktion [Hrsg.]. Duden, Das große Fremdwörterbuch. Herkunft und Bedeutung der Fremdwörter. 4. Auflage. Mannheim/Leipzig/Wien/Zürich 2007, Seite 98.

Ausstellungskataloge

Bonnefoy, Francois.

Bonnefoy, Francois [Hrsg.]. Claude Cahun (Musée du Jeu de Paume du 24 mai au 25 septembre 2011), Paris 2011.

Leszkowicz, Pawel.

Leszkowicz, Pawel. ARS HOMO EROTICA. (Książka towarzyszy wystawie Ars Homo Erotica w Muzeum Narodowym Warszawie), Warszawa 2010.

Lorenz, Renate.

Lorenz, Renate [Hrsg.] NORMAL LOVE. Precarious sex. Precarious work. Ausstellungskatalog (Künstlerhaus Bethanien, Berlin 19.1.-4.3.2007), Berlin 2007.

Wagner, Frank.

Wagner, Frank und Gesellschaft für Moderne Kunst am Museum Ludwig [Hrsg.] Geschlechter, Das achte Feld. Leben und Begehren in der Kunst seit 1960, Köln 2006.

Internetquellen

<http://www.ris.bka.gv.at/GeltendeFassung.wxeAbfrage=Bundesnormen&Gesetzesnummer=10005556>, 26.3.2012.

<http://www.boudry-lorenz.de/static/files/Lorenz,%20Boudry%20-%20Lachen%20ueber%20N.O.Body.pdf>, 28.3.2012.

<http://www.boudry-lorenz.de/static/files/Andrea%20Geyer%20and%20Sharon%20Hayes%20in%20conversation%20with%20Pauline%20Boudry%20and%20Renate%20Lorenz.pdf>, 28.3.2012.

<http://www.dellagracevolcano.com/statement.html>, 06.03.2012.

<http://genderfreenation.de/art/ibuttons.html>, 14.4.2012.

http://web.guggenheim.org/exhibitions/exhibition_pages/opie/exhibition.html,
14.4.2012.

<http://www.hermaphroditos.de/index.htm>, 29.3.2012.

http://www.itsfestivalamsterdam.com/media/files/juryrapport-its-guest-award_0.pdf,
2.3.2012.

<http://itspronouncedmetrosexual.com/2012/05/what-does-the-asterisk-in-trans-stand-for/>,
14.4.2012.

<http://www.queerculturalcenter.org/Pages/Tirza/TirzaEssay3.html>, 25.3. 2012.

<http://sexlifecanada.ca/canada/national-sexlife-journal/switch-jj-levines-genderbending-photo-exhibit>, 25.3.2012

<http://skipthemakeup.blogspot.co.at/2010/03/comparative-studies-passing-and-big.html>,
18.5.2012.

http://steinhardt.nyu.edu/e/galleries/pdf/white_press_release_info.pdf, 25.3.2012.

<http://www.thebody.com/content/art14040.html>, 14.4.2012.

<http://thehumanmarvels.com/150/annie-jones-the-esau-woman/bearded>, 25.3.2012.

http://transx.at/Pub/Recht_Vornamen.php, 25.3.2012.

<http://tuckeroyale.blogspot.com/>, 2.3.2012.

Wagner, Anthony Clair. Die Emanzipation der Monster, in:
<http://kulturrisse.at/ausgaben/queere-de-konstruktionen/oppositionen/die-emanzipation-der-monster>, 3.3.2012.

12 Abbildungsverzeichnis



Abb.1 Claude Cahun „Selbstporträt“ (1927)



Abb.2 Claude Cahun „Selbstporträt“ (1919)



Abb. 3a&b Tucké Royale „gemeinhin manierlich“ (skaliert) (2005)

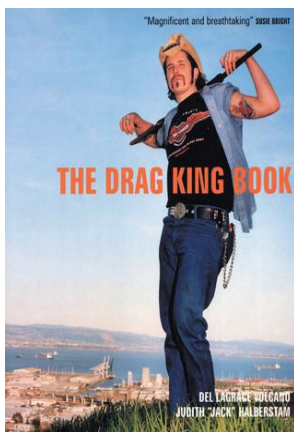


Abb.4 Del LaGrace Volcano „Duke, King of the Hill“ (1997)



Abb.5 Del LaGrace Volcano „First Nude Portraits“ (1979)

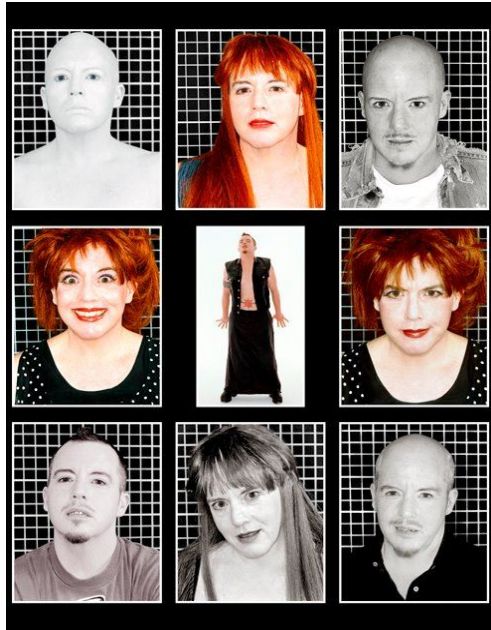
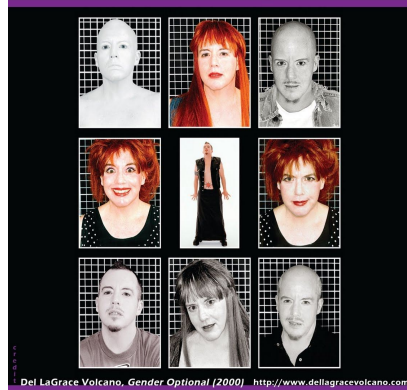


Abb.6 (Links, Ausschnitt von Abb.7) Del LaGrace Volcano „Gender Optional: Mutating Self Portraits“ (2010)

re-Representing Intersex in art, culture and daily life
 rappresentare l'intersessualità nell'arte, nella cultura e nella vita quotidiana

Conferenza di Del LaGrace Volcano, gender variant visual artist



Martedì 10 Maggio 2011 ore 16

Facoltà di Fisica, Aula Majorana piano terra,
 Università La Sapienza (p.zze Aldo Moro 5)

Quigeneris 

Abb.7 (Rechts) Plakat „re-Representing Intersex in art, culture and daily life“ (2011)

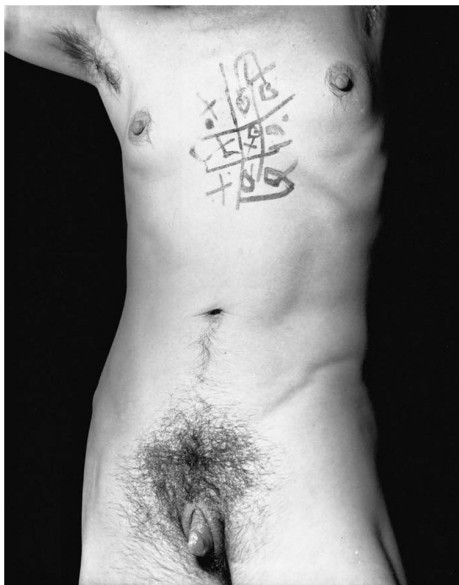


Abb.8 (Links) Del LaGrace Volcano „Hermaphrodite Torso“ (1999)

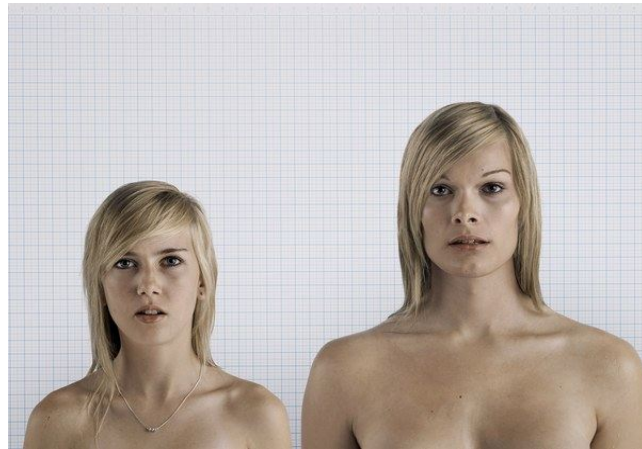


Abb.9 (Rechts) Charlie White „Teen and Transgender Comparative Study“ (2008)

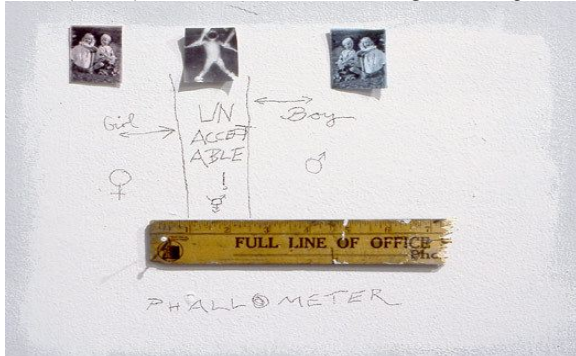


Abb.10 Ins A Kromminga „Phallometer“ (2002)

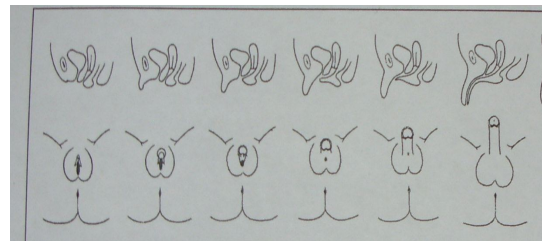


Abb.11: „Prader-Schema“



Abb. 12 Catherine Opie „Being and Having“ (1991)

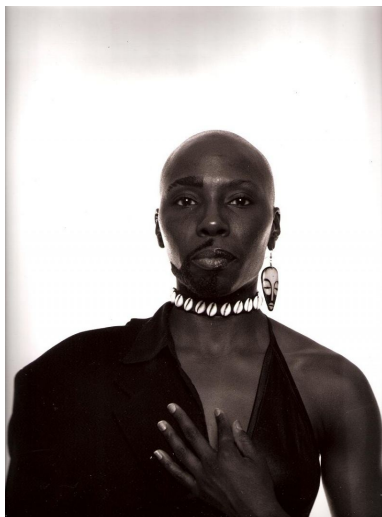


Abb. 13 MilDred (o.T., o.J.)



Abb.14 MilDred (o.T., o.J.)



Abb.15 (Links) Jo Calderone bei den MTV Music Awards (2011)



Abb.16 (Rechts) Cover der Zeitschrift „Vogue Homme Japan“ (2011, Volume 5)

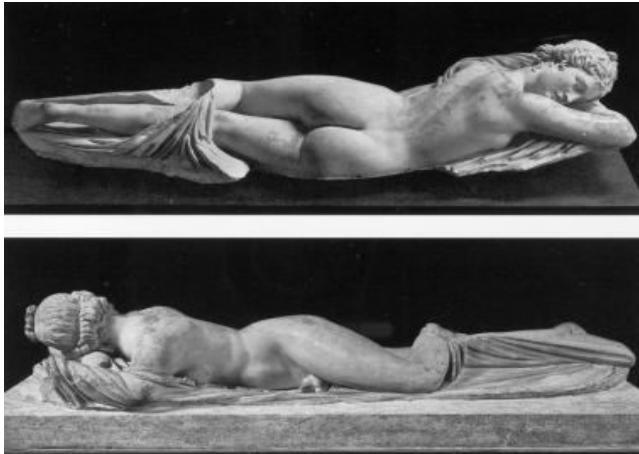


Abb.17 (Links) unbekannter_Künstler_„*schlafender Hermaphrodit*“ (römische Kopie) (1087)

Abb.18 (Rechts) unbekannter_Künstler_„*Hermaphrodit (Apollo) Farnese*“ (1552/1602)

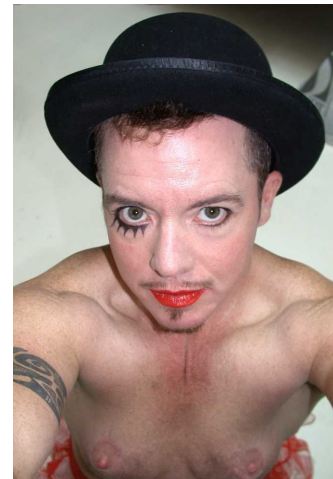
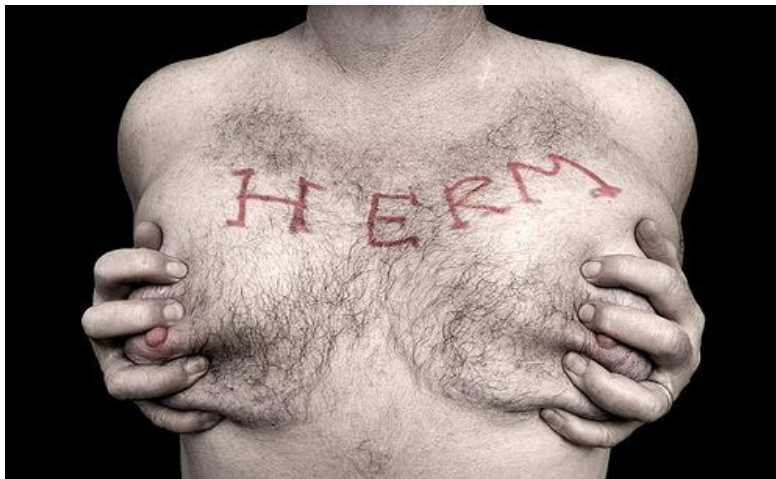


Abb.19 (Links) Del LaGrace Volcano „*My own herm torso*“ (2011)

Abb.20 (Rechts) Del Lagrace Volcano „*Del as a young herm*“ (2004)



Abb.21 (Links) Del LaGrace Volcano „*Penis Envy*“ (1991)

Abb.22 (Rechts) Ins A Kromminga „*You mean like dick AND cunt?*“ (2002)



Abb.23 Ins A Kromminga „Untitled. Trauma Series“ (2003)

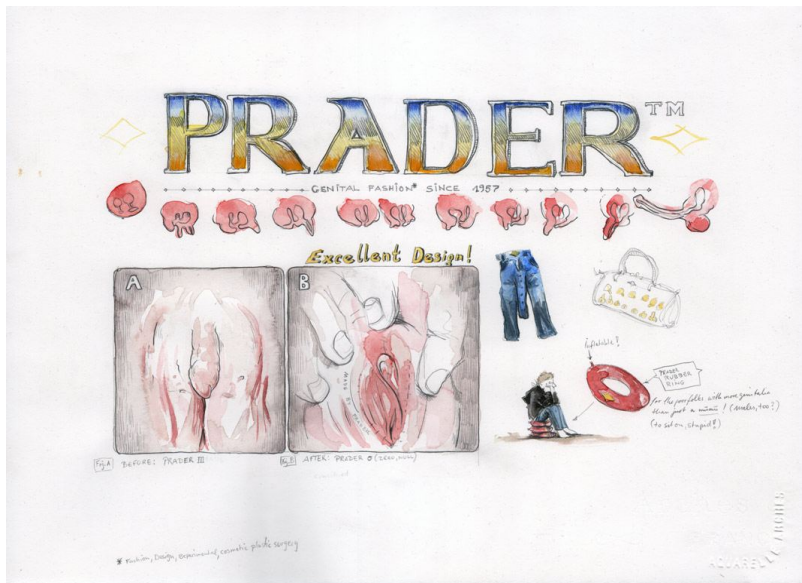


Abb.24 Ins A Kromminga „Prader“ (2009)



Abb.25 Catherine Opie „Normal“ (1994)



Abb.26 Catherine Opie „Self-Portrait/Pervert“ (1994)



Abb.27 (Links) Maciej Osika „Self-Portrait“ (2004)



Abb.28 (Mitte) Piero della Francesca „Madonna del Parto“ (ca.1470)



Abb.29 (Rechts) Artemisia Gentileschi „Lukretia“ (1621)



Abb.30a,b,c Maciej Osika „Transgender Self-Portraits“ (2004)



Abb.31 Jean-Léon Gérôme „Pygmalion“ (um 1892)



Abb.32 Jan van Eyck „Lucca Madonna“ (1436)



Abb.33 Pauline Boudry und Renate Lorenz „N.O. Body“ (2008)



Abb.34 Ins A Kromminga „Wolfsdame“ (2010)



Abb.35 Lavinia Fontana „Antonietta Gonzalvus“ (1585)

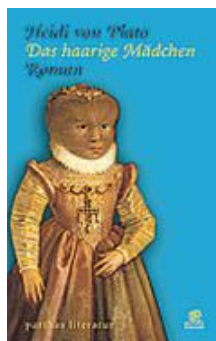


Abb.36 Buchcover Heidi von Plato „Das haarige Mädchen“ (2005)



Abb.37 Buchcover Armand Marie Leroi „Tanz der Gene. Von Zwittern, Zwergen und Zyklopen“ (2004)



Abb.38 Anthony Clair Wagner „In the nordic light I shed my skin“ (2008)



Abb.39 Claude Cahun „Selbstporträt“ (1928)



Abb.40 Del LaGrace Volcano „Vincent“ (2004)



Abb.41 (Links) Del LaGrace Volcano „Hans in front of selfportrait“ (1996)



Abb.42 (Rechts) Joachim von Sandrat „Illustration zur Debutades Legende“ (1675-79)



Abb.43a,b (Links) J.J. Levine „Switch 9“ (2009)

Abb.44 (Rechts) Del LaGrace Volcano „The Three Graces“ (1992)



Abb.45 (Links) Jan van Rymsdyk in: William Hunter „Anatomia Uteri Humani Gravidi“ (Tafel IV Fötus im Mutterleib) (1774)



Abb.46 (Rechts) Daniel Chodowiecki in: Johann Caspara Lavater „Physiognomische Fragmente“ (Einige Beylagen zur physiognomischen Charakteristik der gewöhnlichen vier Temperamente) (um 1770/75)

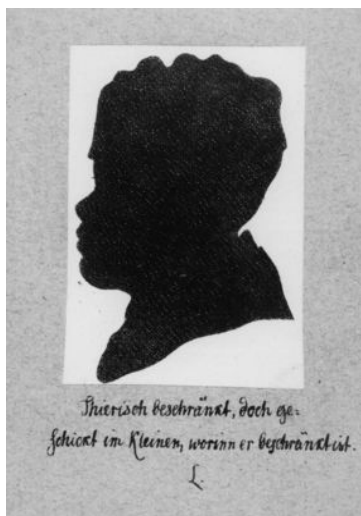


Abb.47 (Links) Johann Caspar Lavater „Silhouette eines Schwarzafrikaners“ (o.J.)

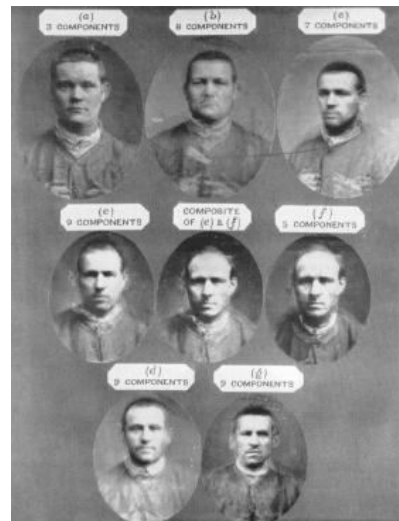


Abb.48 (Rechts) Francis Galton „Kompositionsporträt des kriminellen Typs“ (1883)



Abb.49 (Links) Alphonse Bertillon „*Anthropometrie*“ (1912)

Abb50 (Rechts) Duchenne de Boulogne „*Elektrische Kontraktion der zwei Hautmuskel, diese Kontraktion ist ausdruckslos*“ (1856-67)

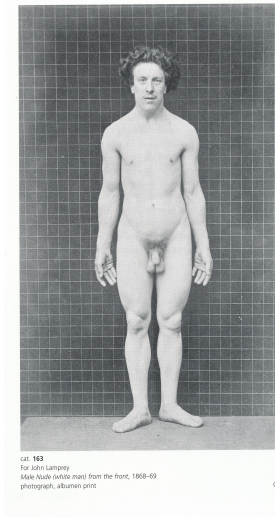
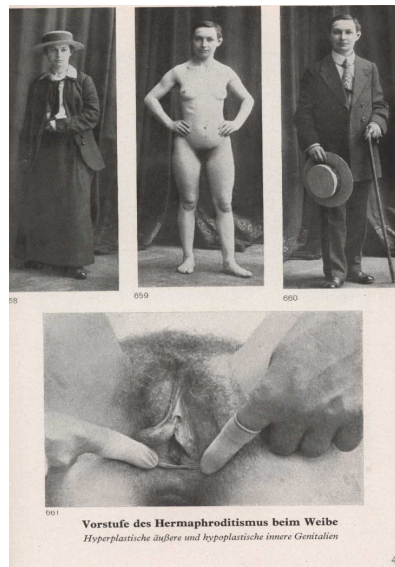


Abb.51 (Links) Paul Regnard „*Iconographie photographique de la Salpêtrière, Band II: Photographie de Augustine. Attitudes Passionnelles – Extase*“ (1878)

Abb.52 (Mitte) Magnus Hirschfeld „*Vorstufe des Hermaphroditismus beim Weibe*“ (1926)

Abb.53 (Rechts) John Lemprey „*Male Nude (white man) from the front*“ (1868-69)

13 Abbildungsnachweis

Abb.1: Prometheus Bilddatenbank, 14.08.2012.

Abb.2: Leperlier, François. Claude Cahun. L'écart et la métamorphose, Paris 1992, S. 14.

Abb.3a,b: von den Künstler_innen Tucké Royale zur Verfügung gestellt.

Abb.4: von der_dem Künstler_in Del LaGrace Volcano zur Verfügung gestellt.

Abb.5: Volcano, Del LaGrace und Preciado, Beatriz. Del LaGrace Volcano. Sex Works 1978-2005, Tübingen 2006, S. 17.

Abb.6: von der_dem Künstler_in Del LaGrace Volcano zur Verfügung gestellt.

Abb.7: <http://www.mariomieli.org/IMG/jpg/358-34.jpg> , 14.8.2012.

Abb.8: von der_dem Künstler_in Del LaGrace Volcano zur Verfügung gestellt.

Abb.9: hammer.ucla.edu/programs/detail/program_id/198, 14.08.2012.

Abb.10: <http://genderfreenation.de/art/index.html> , 14.08.2012.

Abb.11: Klöppel, Ulrike. XX0XY ungelöst. Hermaphroditismus, Sex und Gender in der deutschen Medizin. Eine historische Studie zur Intersexualität, Bielefeld 2010, S. 102.

Abb.12: http://www.artnet.com/magazineus/features/pollack/hide-see-at-brooklyn-museum-11-18-11_detail.asp?picnum=4, 14.8.2012.

Abb.13: http://nurshaproject.com/wp-content/uploads/NPA_milDred_Image_RebeccaGirlMan_Wordpress.jpg, 14.8.2012.

Abb.14: <http://evamueller.com/blog/wp-content/uploads/2010/08/MildredGerestant.jpg>, 14.08.2012.

Abb.15: <http://chronicle.com/blognetwork/tenuredradical/files/2011/08/jo-calderone.jpg>, 14.08.2012.

Abb.16: <http://www.queerty.com/wp/docs/2010/08/gagavoguehommes.jpg>, 14.08.2012.

Abb.17: Prometheus Bilddatenbank, 14.08.2012.

Abb.18: <http://www.europeana.eu/portal/record/08535/8C2043A2596A74763102928512308F1EA7C57FAA.html>, 14.08.2012.

Abb.19: von der_ dem Künstler_in Del LaGrace Volcano zur Verfügung gestellt.

Abb.20: von der_ dem Künstler_in Del LaGrace Volcano zur Verfügung gestellt.

Abb.21: von der_ dem Künstler_in Del LaGrace Volcano zur Verfügung gestellt.

Abb.22: <http://genderfreenation.de/art/index.html>, 14.08.2012.

Abb.23: <http://genderfreenation.de/art/index.html>, 14.08.2012.

Abb.24: <http://www.abject.de/index.php/gallery/works2009/76/>, 14.08.2012.

Abb.25: http://web.guggenheim.org/exhibitions/exhibition_pages/opie/exhibition.html, 14.08.2012.

Abb.26: <http://www.regenprojects.com/artists/catherine-opie/#17>, 14.08.2012.

Abb.27:<http://artstationsfoundation5050.com/upload/image/201103/maciej%20osika.jpg>, 14.08.2012.

Abb.28: Prometheus Bilddatenbank, 14.08.2012.

Abb.29: Prometheus Bilddatenbank, 14.08.2012.

Abb.30: http://maciejosika.wix.com/maciej_osika#!__port-folio_, 14.08.2012.

Abb.31: Prometheus Bilddatenbank, 14.08.2012..

Abb.32: Prometheus Bilddatenbank, 14.08.2012.

Abb.33: www.boudry-lorenz.de/n-o-body/, 14.08.2012.

Abb.34: <http://www.abject.de/index.php/gallery/works2010/76/>, 14.08.2012.

Abb.35: Prometheus Bilddatenbank, 14.08.2012.

Abb.36:http://alt.vorwaerts.de/files/imagecache/Rezension_Leitartikel/importiert/image_1139924674544.jpeg, 14.08.2012.

Abb.37:<https://encrypted-tbn2.google.com/images?q=tbn:ANd9GcRgfkhwjHSXW3z0yAOPF8U-Ylw5yWgR6Jy0JP0bxf6S24VVOc86A>, 14.08.2012.

Abb.38: vom_ Künstler_ Anthony Clair Wagner zur Verfügung gestellt.

Abb.39: Prometheus Bilddatenbank, 14.08.2012..

Abb.40: von der_ dem Künstler_ in Del LaGrace Volcano zur Verfügung gestellt.

Abb.41: von der_dem Künstler_in Del LaGrace Volcano zur Verfügung gestellt.

Abb.42: Prometheus Bilddatenbank, 14.08.2012.

Abb.43: http://jjlevine.ca/jjlevine/switch_, 14.08.2012.

Abb.44: von der_dem Künstler_in Del LaGrace Volcano zur Verfügung gestellt.

Abb.45: Prometheus Bilddatenbank, 14.08.2012.

Abb.46: Prometheus Bilddatenbank, 14.08.2012.

Abb.47: Prometheus Bilddatenbank, 14.08.2012.

Abb.48: Prometheus Bilddatenbank, 14.08.2012.

Abb.50: Prometheus Bilddatenbank, 14.08.2012.

Abb.51: Prometheus Bilddatenbank, 14.08.2012.

Abb.52: Hirschfeld, Magnus. Geschlechtskunde. IV Band. Bilderteil, Stuttgart 1930, S. 471.

Abb.53: Kemp, Martin. Spectacular bodies. The art and science of the human body from Leonardo to now, London 2000, S. 120.

Abstract (deutsche Version)

TRANS*NORM erörtert die Verschränkung von Medizin, Fotografie und dominanten gesellschaftlichen Körper- und Geschlechtervorstellungen sowie die darin wirksame Macht, Normen zu konstruieren. Dabei sind zeitgenössische queere Darstellungsmodi in der Fotografie im Zentrum des Interesses. Die Arbeit stellt verschiedene künstlerische Strategien vor Geschlechterdiskurse zu thematisieren oder zu dekonstruieren und untersucht zudem die Normen innerhalb der Queeren Fotografie selbst. Die Parameter medizinischer Darstellungspraxen gehen viele Jahrhunderte zurück und lassen sich bereits bei physiognomischen und medizinischen Kupferstichen anatomischer Atlanten der frühen Neuzeit analysieren. Verschiedene Disziplinen wie die Kriminalanthropologie, Eugenik, Neurologie, Psychiatrie und Sexualwissenschaft beeinflussten sich in ihren Diskursen gegenseitig oder bauten aufeinander auf. Johann Caspar Lavaters Studie zu den „Physiognomischen Fragmenten“ aus dem 18. Jahrhundert verstärkte die gesellschaftliche Auffassung, Seele, Charakter und Emotionen seien von der Physiognomie eines Menschen ablesbar. Dieser Ansatz beeinflusst(e) die Gesellschaft bis in die Gegenwart und war entscheidend für die Kompositfotografie Sir Francis Galtons, Alphonse Bertillons Kriminalfotografie und Jean-Martin Charcots Psychiatriefotografie des späten 19. Jahrhunderts bis hin zu den Bildbänden der „Geschlechtskunde“ Magnus Hirschfelds im frühen 20. Jahrhundert. Es zeigt sich, dass diese medizinischen, anthropologischen und juristischen Bildpraxen fest in der Praxis des (An-)Sehens und Gesehen-Werdens dieser überlieferten Auffassungen von Körper verankert sind. Die Art und Weise, wie Körper und Geschlechter wahrgenommen und dargestellt wurden und werden, wurzelt in diesen historischen Diskursen und ist demnach in der Queeren Fotografie ein zentrales Thema. Die Kompositionen weisen deutliche Parallelen zu den historischen Bildbeispielen und ihren Darstellungspraxen auf. Die Arbeit bespricht Werke, die im Kunstdiskurs bereits thematisiert wurden, wie beispielsweise Claude Cahun, Catherine Opie oder Del LaGrace Volcano, ebenso wie bisher wenig wissenschaftlich behandelte Künstler_innen wie Anthony Clair Wagner, Tucké Royale, Maciej Osika oder J.J. Levine. Es zeigt sich, dass selbst innerhalb der queeren Diskurse die künstlerischen Re-Präsentationen manche Gruppen nicht beziehungsweise kaum mit

einschließen: dazu gehören vor allem ältere/alte Menschen, Menschen mit Behinderungen und unprivilegierter Schichten.

Abstract (englische Version)

TRANS*NORM discusses the interconnection between medical science, photography, and dominant body and gender presentations, and the power contained therein to construct societal norms. It investigates various artistic strategies to thematicize or de-construct gender discourse. Furthermore, the thesis examines the norms within queer photography itself.

The origins of medical representation practices date back several centuries and allow physiognometric and medical engravings of the early modern period to be analyzed. Different disciplines such as criminal anthropology, eugenics, neurology, psychiatry, and sexuality influenced and built upon one another's discourse. Johann Caspar Lavater's study of the "physiognometric fragments" from the 18th century strengthened the societal perspective that mind, character, and emotion could be determined from a person's physiognomy. This approach has influenced society up through the present and was pivotal for the composite photography of Sir Francis Galton, for Alphonse Bertillon's criminal photography, and for Jean-Martin Charcot's neuroanatomical photography of the late 19th century, up until the photo collections of Magnus Hirschfeld's "sexology" in the early 20th century. It is shown that these medical, anthropologic, and judicial photographic practices are deeply seated in traditional notions of the body looking, watching, and being seen. The way in which bodies and genders were and are perceived and represented is rooted in this historical discourse and is therefore a central theme in queer photography.

The compositions exhibit distinct parallels to the historical photographic examples and to their representation practices. The thesis discusses works currently treated in the art discourse, e.g. Claude Cahun, Catherine Opie, and Del LaGrace Volcano, and also artists who have been little discussed, e.g. Anthony Clair Wagner, Tucké Royale, Maciej Osika, and J.J. Levine.

Even within the queer discourse, the artistic re-presentations of some groups are still not included: particularly older / elderly people, people with disabilities, and underprivileged groups.

Lebenslauf Sara Magdalena Ablinger

Sara Magdalena Ablinger

geboren am 21.04.1986 in Wien/Österreich

Bildungsweg

- 2004 Matura am Neusprachlichen Bundesgymnasium Vöcklabruck/OÖ
- 2004-2012 Studium der Kunstgeschichte an der Universität Wien
- 2012 Diplomarbeit am Institut für Kunstgeschichte mit Stipendium des HomoBiTrans*- & Frauen*-Referats der ÖH Uni Wien zur Förderung queer-feministischer Nachwuchswissenschaftler*innen

Berufserfahrung

- seit 2009 Projektleitung „Queer Bodies I“ finanziert durch Mittel des Queeren Kleinprojekttopfes der WaSt (Wiener Antidiskriminierungsstelle), Archivaufbau, Projektassistenz, Organisation von Veranstaltungs-PR beim Zentrum Qwien – Verein für schwul-lesbische Kultur und Geschichte Wien
- 2011 Persönliche Assistenz am Arbeitsplatz von Menschen mit Körperbehinderungen
- 2006 Praktikum beim OÖ. Landesmuseum, Abteilung „Technik und Wehrgeschichte“ (Aufgaben: Archivierung und Digitalisierung)
- 2005-2008 Museumsaufsicht

zusätzliche Qualifikationen

- 2009-2010 Ausbildung in Integrativer Atemgymnastik bei Mag.a Waltraud Degen (Verein Atman)
- 2001-2004 Aids-Peer Education am BG Vöcklabruck