

Wirklich – schön – begehrenswert!

Trans* in der Kunst und Kultur

Josch Hoenes

Wenn von Transsexualität gesprochen wird, dann zumeist in Bezug auf Fragen der Gesetzgebung und medizinisch-psychologischer *Standards der Behandlung und Begutachtung von Transsexuellen*. Dies ist notwendig und verständlich, insofern ein dringender Handlungsbedarf besteht, die derzeitigen juristischen und medizinischen Regulierungsweisen des Geschlechtswechsels zu modifizieren.¹ Gleichzeitig gerät damit jedoch der Bereich der Kunst und Kultur soweit aus dem Blickfeld, dass sich zuweilen der Eindruck aufdrängt, Kunst und Kultur würden in Bezug auf Trans*² nur eine sehr nebensächliche oder gar überhaupt keine Rolle spielen.³ Das ist vor allem in zweifacher Hinsicht ein Problem. Denn erstens gerät damit aus dem Blick, dass auch Trans* ein Leben außerhalb medizinischer und juristischer Behandlungsverfahren führen, dass sie arbeiten, auf Partys gehen, Beziehungen führen und sich in unterschiedlichsten kulturellen und/oder subkulturellen Zusammenhängen bewegen. Zweitens wird damit allzu leicht übersehen, dass Bilder und Visuelles in Form eines Alltagswissens unsere Vorstellungen und unser Wissen über Geschlecht und Sexualität in entscheidender Weise prägen und damit die Möglichkeiten und Unmöglichkeiten, wie Trans*(personen) von sich selbst und anderen gesehen werden können, in entscheidender Weise mitbestimmen – und zwar auch in medizinischen und juristischen Diskursen. Kurz

¹ Für eine kritische Auseinandersetzung mit juristischen Diskursen zu Transsexualität vgl. insbesondere de Silva (2005, 2013) sowie Adamietz (2011); zu kritischen Perspektiven auf medizinische Diskurse vgl. de Silva (2005), Hamm/Sauer (im Erscheinen) sowie aus aktivistischer Perspektive Allex (2012).

² »Trans*« etablierte sich Mitte der 1990er Jahre im Zuge der Kritik des Konzepts der Transsexualität und der damit verbundenen Pathologisierung. Mit der Trunkierung wird auf eine Differenzierung zwischen transsexuell, transident oder transgender verzichtet. Zudem verweist sie – aus dem Computerbereich übernommen – auf die zunehmende Bedeutung, die das Internet während dieser Zeit für Trans*menschen bekam (vgl. Regh 2002: 192f.).

³ Vgl. auch Prosser (1998). Ein solcher Eindruck erweist sich allerdings als sehr verkürzt, wie die sich insbesondere innerhalb der US-amerikanischen Wissenschaft etablierenden transgender studies belegen. Einen guten Einblick in diese Forschungsrichtung bieten Stryker/Whittle (2006) und Stryker/Aizura (2013). Für erste Ansätze eines solchen Feldes innerhalb der deutschsprachigen Wissenschaft vgl. ag polymorph (2002), Bauer (2009 und im Druck), Brauckmann (2002), de Silva (2005, 2013), Hamm/Sauer (2014), Hoenes (2014), Schirmer (2010).

gesagt: Dominante und zumeist stereotype Bilder von Männlichkeit und Weiblichkeit beeinflussen unsere Wahrnehmung von Personen und bestimmen, wen wir als »echte« Frauen und Männer erkennen und anerkennen können oder eben nicht. Solche Formen des Alltagswissens bilden mitunter – um nicht zu sagen oft – unhinterfragte Grundannahmen der Geschlechterforschung und sie beeinflussen auch das Sehen, Wissen und Handeln von Personen, die mit der Behandlung und Begutachtung von Trans*personen betraut sind.⁴

Die dominante Figur, in der Transsexualität gedacht wird und die sich auch in die *Standards zur Behandlung und Begutachtung von Transsexuellen* eingeschrieben hat, lautet im »falschen Körper gefangen«. Diese Figur erklärt nicht nur den Körper zum einzigen Problem, ohne dessen Verwobensein mit anderen Körpern und seiner Umwelt mitzudenken, sondern reglementiert auch stark, wie Trans* sich erzählen können, um als »transsexuell« anerkannt zu werden: nämlich in erster Linie in Geschichten von »ich hab mich schon immer als Junge/Mädchen gefühlt« und »mein Körper ist falsch«, kombiniert mit einer Erzählung über das eigene Selbst und dessen Vorlieben, die möglichst eindeutig männlich oder weiblich sein sollten.⁵ Die problematischen Verschränkungen von Geschlechtervorstellungen mit Formen des Sehens und Wissens, wie sie sich in der Figur des »im falschen Körper gefangen« artikulieren, hat Riki Anne Wilchins in humorvoller Weise auf den Punkt gebracht:

»Weshalb sind Sie sicher, dass sie eine Rhinoplastik, eine Nasenoperation wollen?«
 »Ich habe mich schon immer als klein-nasige Frau gefühlt, gefangen in einem groß-nasigen Körper.«
 »Wie lange fühlen Sie sich schon so?«
 »Oh, seit ich fünf oder sechs war, Doktor, praktisch mein ganzes Leben.«
 »Dann haben Sie eine Rhinoidentitätsstörung. Aber zunächst müssen Sie Gutachten von zwei Psychiatern einholen und drei Jahre lang als klein-nasige Frau leben ... nur um sicher zu gehen.«⁶ (Time/Franzen 2012: 213)

⁴ Zur Bedeutung des Alltagswissens und insbesondere des Visuellen für die auch wissenschaftliche Wissensproduktion zu Geschlecht vgl. Hirschauer (1996).

⁵ Obwohl diese Erzählungen von Trans*personen z.T. strategisch genutzt werden, um die gewünschte Diagnose zu bekommen, ohne dass diese selbst daran glauben, bildet diese strikte Reglementierung ein Machtssystem, innerhalb dessen viele Erzählungen verunmöglicht und Körper einer biopolitischen Kontrolle unterworfen werden (Vgl. Spade 2006).

⁶ Wilchins (1997:63) stellt diese Erzählung ihrem Kapitel »Birth of the Homosexual« voran, in dem sie mit Foucault kulturelle Konstruktion von Identitätskategorien problematisiert. Die deutsche Übersetzung des Zitats findet sich in der Publikation zur Ausstellung Trans*_Homo. Von lesbischen Trans*schwulen und anderen Normalitäten, Schwules Museum Berlin 2012 (Time/Franzen 20012).

Wilchins Erzählung ist nicht nur eine humorvolle und wichtige Kritik an den Absurditäten medizinischer Begutachtungsverfahren, sondern sie bringt durch den Einsatz der Rhinoceros-Metaphorik auch jene kulturellen und kulturhistorischen Prägungen ins Spiel, die unsere Wahrnehmung hochgradig (in-)formieren und damit mitbestimmen, was wir wie (an-)erkennen können. Denn das Rhinoceros ist nicht nur ein auch als Nashorn bekanntes Tier. Bekannt ist vor allem auch jenes Bild des Rhinoceros, das Dürer im Jahre 1515 anfertigte, ohne jemals ein Nashorn gesehen zu haben. Allein auf Basis von Beschreibungen, die er in Briefen erhalten hatte, sowie auf Basis einer Skizze eines unbekanntes Künstlers schuf Albrecht Dürer das Bild des Rhinoceros, das hinsichtlich vieler Aspekte nicht der Anatomie eines Nashorns entspricht und heute eher als Fabelwesen denn als naturgetreue Abbildung gelesen wird. Der Holzschnitt zirkulierte lange Zeit und prägte die europäische Vorstellung von der Gestalt eines Nashorns bis Mitte des 18. Jahrhunderts, in Deutschland noch bis ins 19. Jahrhundert.⁷ Dürers Rhinoceros kann somit, wie Umberto Eco ausführt, als ein Beispiel für ikonische Darstellungen betrachtet werden, die

„richtige *Wahrnehmungskrämpfe* begründen, die uns veranlassen, die Dinge so zu sehen, wie die stereotypen ikonischen Zeichen sie uns seit langem dargestellt haben. [...] Dürer stellt ein Nashorn mit dachziegelartigen Schuppen und Platten dar, und dieses Bild des Nashorns bleibt für mindestens zweihundert Jahre konstant und taucht wieder auf in den Büchern der Entdecker und Zoologen (die wirkliche Nashörner gesehen haben und wissen, dass diese keine dachziegelartigen Platten haben, denen es aber nicht gelingt, die Faltigkeit der Haut anders darzustellen als in Form dachziegelartiger Platten, weil sie wissen, daß nur diese konventionalisierten Zeichen für den Empfänger das ikonischen Zeichens »Nashorn« denotieren können.“ (Eco 1972:211)

Nehmen wir an, ein Nashorn würde in eines jener zoologischen Bücher schauen, in denen eine dieser Abbildungen mit dachziegelartigen Platten enthalten ist, es könnte sich darin nicht wiedererkennen und sich daher auch nicht als Nashorn identifizieren ... Als Kulturwissenschaftler kenne ich mich mit Pathologien nicht so aus, aber angesichts solcher Wahrnehmungskrämpfe, wie sie Umberto Eco beschreibt, frage ich mich, ob eine ordentliche Identitätsstörung in diesem Fall nicht mit zu den gesündesten und vernünftigsten Reaktionen gehört. Gleichzeitig könnte es aber auch umgekehrt sein, dass sich das Nashorn als Nashorn identifiziert, aber aufgrund der herrschenden Wahrnehmungskrämpfe nie als solches (an-)erkannt wird. Was wäre da naheliegender als sich dachziegelartige Platten auf die Haut tätowieren zu lassen ... Aber wie auch immer sich unser Nashorn identifizieren oder verhalten würde, was ohnehin reine Spekulation bleiben muss – aus kulturwissenschaftlicher Perspektive ist hier etwas anderes entscheidender:

⁷ <http://de.wikipedia.org/wiki/Rhinoceros>, zuletzt aufgerufen am 28.01.2014.

Dürers Druck ist ein Beispiel dafür, wie sich Imaginationen in unsere Wahrnehmungen und Bilder von Natur einschreiben und diese auf eine Art und Weise prägen können, die uns die Dinge natürlich erscheinen lässt. Dabei wäre es verkürzt, zu glauben, dass Dürers Holzschnitt historisch »fälschlicher« Weise für eine »richtige« Darstellung gehalten wurde und heute durch ein »richtiges« Wissen ersetzt wäre, denn wie Eco fortfährt:

»[...] in Gombrichs Buch erscheint Dürers Zeichnung lachhaft neben der Fotografie des wirklichen Nashorns; aber wenn wir die Haut des Nashorns näher untersuchten, würden wir eine solche Menge von Runzeln entdecken, dass in gewisser Hinsicht (z.B. beim Vergleich zwischen menschlicher Haut und der Haut des Nashorns) die graphische Verstärkung Dürers viel realistischer erscheinen würde. Diese macht die Runzeln übertrieben und stilisiert evident, was der photographischen Abbildung nicht gelingt, welche konventioneller Weise nur die großen Farbmassen wiedergibt und die opaken Oberflächen vereinheitlicht und sie höchstens durch Tonunterschiede differenziert“ (Eco 1972:212).

Ecos Infragestellung einer unvermittelten Wahrnehmung und der Möglichkeit einer direkten oder »richtigen« Darstellung der Natur stellt auch die Rede von »richtigen« und »falschen« Körpern, ja überhaupt die Wahrnehmungen und Darstellungen der scheinbar so unhinterfragbar natürlich gegebenen geschlechtlichen Körper infrage. Wobei genau genommen hier nicht so sehr die Frage ist, was natürlich ist und was nicht. Vielmehr gilt es anzuerkennen, dass wir Natur, Körper, Geschlechter oder Sexualitäten nie unvermittelt wahrnehmen und wissen können, sondern wir diese immer nur medial, kulturell, technologisch oder auf andere Weise vermittelt sehen [wahrnehmen] und wissen.

Das bedeutet nicht, dass alles nur Bild oder Sprache ist, oder dass es beliebig oder egal wäre, wie und mit welchen Mitteln wir sehen und wahrnehmen. Es bedeutet vielmehr, dass sowohl tradierte Bilder und Wahrnehmungsgewohnheiten als auch die Medien, mit denen und durch die wir sehen und wahrnehmen, einen entscheidenden Einfluss darauf haben, was wir sehen, was wir für echt, wirklich und natürlich halten und was für unecht, künstlich und unnatürlich. Dabei ist die Frage, wer oder was als wirklich und echt angesehen wird, wie Butler feststellt: »augenscheinlich eine Frage des Wissens. Sie ist aber auch [...] eine Frage der Macht. ›Wahrheit‹ und ›Wirklichkeit‹ zu haben oder aufzuweisen ist ein enorm starkes Vorrecht in der sozialen Welt, eine Form wie sich Macht als Ontologie verstellt«. (Butler 2009: 340f.)

Das Vorrecht als »wirklich« bzw. als »wirkliche« oder »echte« Männer/Männlichkeiten und Frauen/Weiblichkeiten (an-)erkannt zu werden, wird Trans* immer noch all zu oft abgesprochen – zumindest in Momenten, in denen sie als Trans* sichtbar werden. Und die Körper von Trans* stellen noch immer eine Grenze dessen dar, was denkbar ist – zumindest, wenn wir sie anders als in Kategorien des

Monströsen, Dämonischen oder Pathologischen denken wollen. Wie aber lassen sich Wege finden, jene Lebensformen und Existenzweisen, die sich nicht – oder zumindest nicht umstandslos – in die Muster heteronormativer Zweigeschlechtlichkeit einpassen, als echte und wirkliche Formen von Geschlechtlichkeit (an-)zuerkennen? Oder anders gefragt: Wie lässt sich anders sehen, (an-)erkennen und wissen?

Die Wirklich- und -mächtigkeit der Fotografie

Eine gewichtige Möglichkeit, andere Formen des Sehens, Wahrnehmens und Wissens zu erzeugen, bildet die Fotografie. Dies klingt bereits in Umberto Ecos Formulierung von der »Fotografie des wirklichen Nashorns« an. Diese Formulierung suggeriert, das Medium der Fotografie besäße gegenüber jenem der Zeichnung einen größeren Wirklichkeitsbezug und verweist damit zugleich auf die Wirkmächtigkeit des Mediums der Fotografie, Realität und/oder Wirklichkeit zu verleihen. Aber wie ein ikonisches Zeichen ist auch die Fotografie weder ein Medium noch eine Technologie, die objektive, naturgetreue Abbildungen produzieren würde. Vielmehr wurzelt ihre Wirkmächtigkeit in einem grundlegenden kulturellen Wandel, der sich in der westlichen Moderne des 19. Jahrhunderts mit den Möglichkeiten der Bearbeitung und massenhaften Produktion von Glas vollzieht. Erst mit der immer perfekteren Herstellung von Linse, Fernrohren und Fenstern bildete sich eine »scopic culture« und eine »culture of looking« heraus, innerhalb derer die Fotografie zu einem wichtigen Bestandteil des Blickregimes wird.⁸ Sie »[schiebt sich] in Form einer imaginären Linse zwischen die Erscheinungsformen des Wirklichen und unseren Blick [...] und [strukturiert] so das Gesehene nach fotografischen Kategorien« (Silverman 1997: 43). Insofern bestimmt die Fotografie auch in entscheidender Weise mit, wie wir uns selbst sehen können: »Wir werden uns unserer eigenen Positionierung im Feld des Sichtbaren nur genau dann bewusst, wenn wir uns selbst in der Gestalt einer phantasmatischen Photographie wahrnehmen. Umgekehrt haben wir meist nur dann die Gewißheit, gesehen zu werden, wenn sich tatsächlich eine Kamera auf uns richtet.« (Silverman 1997: 43)

Vor diesem Hintergrund kommt der Fotografie und den Bildern des Männlichen und Weiblichen eine entscheidende Bedeutung dahingehend zu, wen oder was wir als Formen »echter« Männlichkeit oder Weiblichkeit (an-)erkennen können. In einer Welt, in der alles, was nicht in die vorgegebenen Normen passt, angsterfüllt abgewehrt und abgewertet werden muss, haben trans*, inter* und queere Künstler wiederholt gerade auch mit dem Medium der Fotografie daran gearbeitet, Bilder und Imaginationswelten von queerem Leben und Begehren zu

⁸ Zum Material Glas und seiner technologischen, kulturellen und wissenschaftlichen Bedeutung vgl. bspw. Spufford/Uglow (Hg.) 1996.

produzieren.⁹ Del LaGrace Volcano¹⁰ ist einer jener Künstler, dem es gelingt, mit seinen Arbeiten Transmännlichkeiten als evidente und echte Formen von Männlichkeit sichtbar zu machen und darin gleichzeitig eine kritische Reflexion von Vorstellungen, Seh- und Wahrnehmungsweisen heteronormativer Zweigeschlechtlichkeit ermöglicht.¹¹ Wie dies funktioniert, möchte ich im Folgenden anhand einer Bildlektüre herausarbeiten.

Hans & Selfportrait

Die Fotografie *Hans & Selfportrait*, London 1996 nimmt im Katalog *Sublime Mutations* als erstes Bild der Reihe *Tranz Portraits* eine besondere Position ein.¹² Gegenüber einer weißen, mit dem Titel versehenen Seite füllt die Farbfotografie die gesamte Buchseite aus und kann als Titelblatt der Reihe gelesen werden. Die fotografierte Person ist frontal aufgenommen, nur mit einem weißen durchscheinenden Leibchen, das auf Bauchhöhe abgeschnitten ist, einer locker sitzenden weißen Unterhose und schwarzen Stiefeln bekleidet, gibt sie viel nackte Haut zu sehen. Neben dem Eindruck evidenter Männlichkeit wird so die Erwartung geweckt, die »nackte Wahrheit« der Person zu sehen zu bekommen. Beides wird jedoch umgehend eingeschränkt. Der auf den ersten Blick ganze, in sich geschlossene Körper löst sich nach oben und unten auf. Die dunklen Haare gehen nahtlos in den schwarzen Hintergrund über, die Oberkante der schwarzen Stiefel schneidet die nackten Beine unterhalb der Knie gerade ab. Die Stiefel scheinen eher dem Hintergrund als dem Körper zugehörig. In dieser spezifischen Weise des Ins-Bild-Gesetztseins erscheint der Körper geradezu als ein Torso, merkwürdig still gestellt und ohne feste Verortung im Bildraum. Der so zugleich zerstörte und idealisierte Körper produziert Differenzen zur normativen Vorstellung von Männlichkeit, die sich durch sicheren Stand, Mobilität im und Kontrolle des Raums auszeichnet. Ähnlich löst die Fotografie das Versprechen, die »Wahrheit« einer Person zu zeigen, nicht ein. Die leicht nach vorne gezogenen Schultern, die verschränkten Arme und die Hände, die sich an den eigenen Oberarmen festzuhalten scheinen, rufen Assoziationen von Verschlussenheit oder Schüchternheit auf. Darüber hin-

⁹ Für wichtige künstlerische Positionen vgl. bspw. die im Literaturverzeichnis aufgeführten Ausstellungskataloge.

¹⁰ Zu Arbeiten von Del LaGrace Volcano vgl. bspw. Haas/Katz 2012, Volcano 2000 sowie Halberstam/Volcano (Hg.) 1999.

¹¹ Für eine ausführliche Auseinandersetzung mit visuellen Politiken von Transmännlichkeiten vgl. Hoenes 2014.

¹² Die folgende Lektüre ist eine gekürzte Version des Artikels »Und wenn sie eine feste Form angenommen haben« – die Tranzportraits von Del LaGrace Volcano, in: FKW – Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur, »Indem es sich weigert, eine feste Form anzunehmen« - Kunst, Sichtbarkeit, Queer Theory, Heft 45, Juni 2008, S. 72-85.

aus – und wichtiger noch – verweigert die Fotografie jede einfache Klassifizierung, die es erlauben würde, sich der Illusion hinzugeben, erkennen zu können/wissen zu können, wer diese Person ist. Stattdessen entfaltet sich auf unterschiedlichen Ebenen ein Spiel mit Darstellungskonventionen und Codes, die Klassifikations- und Ordnungsmuster aufrufen, nur um sie im nächsten Moment zu brechen und zu irritieren. Und genau in diesem Spiel mit Brüchen und Irritationen, die Betrachter_innen mit den Grenzen ihrer Sehgewohnheiten und mit ihrer Unwissenheit konfrontieren, entsteht eine spezifische Narration von Männlichkeit. Die nackte Haut, der offene Blick in die Kamera und die weiße Unterwäsche wirken sexualisierend und lassen die Figur des weißen Boy – eine zentrale Figur schwulen Begehrens – assoziieren.¹³ Diese Assoziation wird jedoch unterbrochen, sobald der Blick den Körper hinabwandert. Aus dem Eingriff der Unterhose lugt ein grün-gelbes Etwas hervor. Damit wird ein bewegendes Spiel in genau jener Körperzone in Gang gesetzt, die üblicherweise hoch determiniert ist: Die Genitalien sind nicht nur der Bereich, an dem bei der Geburt das Geschlecht fixiert wird, sondern auch derjenige, der danach nur noch in sehr begrenzten Öffentlichkeiten und zu ganz bestimmten Zwecken – wie in der medizinischen und pornografischen Fotografie – gezeigt wird. Kann gewöhnlich aufgrund der Kohärenznorm von anderen sichtbaren, geschlechtlich codierten Körpermerkmalen, wie Brüsten oder Bartwuchs, auf die Existenz spezifischer Genitalien geschlossen werden, verunsichert die Fotografie diese Selbstverständlichkeit durch ein Spiel von Zeigen und Nichtzeigen: Die Unterhose fungiert als Zeichen, das den Blick auf die Genitalien verdeckt und zugleich durch ihren Faltenwurf sowie das dildoähnliche Accessoire eine Zone der Unruhe produziert, die sowohl die selbstverständliche Annahme der Existenz eines Penis unterbricht als auch das Versprechen auf etwas zu Entdeckendes formuliert. Das Accessoire verweist auf Penetrationsfähigkeit, auf einen Penis, der vielleicht nicht da ist, aber vielleicht ja doch, denn es ist auch nicht der klassisch lesbische Dildo, der – wenn auch heteronormativ verwirrend – auf die Existenz einer Vagina schließen ließe. Dieses Spiel mit verschiedenen geschlechtlichen und sexuellen Codes mag bei Betrachter_innen Nichtverstehen produzieren, vielleicht aber auch Neugier und Lust auf spielerisches Experimentieren, eine Erotik und ein Begehren, das sich zwar eine schwule Ikone aneignet, jedoch nicht unbedingt im engen/herkömmlichen Sinne schwul ist. In jedem Fall definiert es weniger das Geschlecht oder die Sexualität, sondern verweist vielmehr auf humorvolle Art und Weise darauf, dass hier irgendetwas anders ist. Die Frage bleibt nur: Wie? Eine Frage, die offenbleibt, da sich die Zeichen einer eindeutigen Zuschreibung und einer direkten Anknüpfbarkeit an das dominante kulturelle Bildrepertoire verweigern. Eine Verweigerung, die gleichzeitig neue Möglichkeitsräume für Begehrens- und Sexualitäts-Szenarien öffnet. Statt die »Wahrheit« der Person zu zeigen, macht die Fotografie Hans & Selfportrait zu einem Subjekt/Sujet der Fantasie, das sich eindeutig heterosexuellen Begehrensszenarien widersetzt. Darin artikuliert sich jedoch zugleich ein Verständnis von Subjekt und

¹³ Zur Zentralität und Ambivalenz der Figur des weißen Boys in visuellen Fantasien Schwuler vgl. Muñoz (1998).

Identität, die auf der Fantasie und Inszenierung des Begehrens – und nicht auf einer scheinbar natürlichen Morphologie – beruhen.¹⁴

Dem fotografierten Körper steht ein skizzenhaft gezeichnetes Porträt zur Seite. Auf rötlich-braun changierendem Hintergrund ist eine offensichtlich männliche Person zu sehen, die im Gegensatz zum fotografierten Körper vollständig bekleidet ist. Die Stiefel bilden nach rechts und links zur Seite gedreht eine breite Standfläche. Den rechten Arm in die Hüfte gestützt, Kopf und Blick leicht erhoben nach rechts gewandt, den linken Arm zur Seite ausgestreckt, weckt das Bild die Assoziation eines entschlossenen, handlungsfähigen Mannes. Die mit schwarzen Strichen skizzierten Stiefel und Hosen wirken flächig und unterscheiden sich in der Farbgebung kaum von ihrem Hintergrund. Sie können als Dethematisierung dieser Körperzone gelesen werden, während der durch starke Hell-dunkel-Kontraste zugleich plastisch und dramatisiert wirkende Kopf und der farbig gestaltete Oberkörper die Aufmerksamkeit auf sich ziehen. Die locker gebundene rote Krawatte mit weißen Punkten, das blau-rosa Hemd und die roten Hosenträger, die unter dem grün-braunen Janker verschwinden, betonen diesen Körperteil in besonderer Weise.¹⁵ Pose, der markante Kopf, Brille und Blick entsprechen den Insignien und Darstellungskonventionen von Männlichkeit. Zugleich erinnert der skizzenhafte Charakter an Proportionsstudien des menschlichen Körpers aus der Zeit der Renaissance oder des frühen Humanismus.¹⁶ Damit verweist die Zeichnung auf die Historizität und die Konstruktionsverfahren eines – uns heute selbstverständlich erscheinenden – Menschenbildes und arbeitet es in der Artikulation vielfältiger Widersprüche zugleich um. Der Vorstellung rationaler Männlichkeit steht der farbig gehaltene Oberkörper entgegen: Die vielen Lagen der Kleidung und die Farbigkeit produzieren eine Zone der Bewegtheit, die ein Assoziationsfeld von Kreativität, Lebendigkeit und Gefühl aufruft und Konnotationen von kontrollierter, rationaler Männlichkeit entgegensteht, ohne diese Assoziationen jedoch zu einer konkreten Figur der Männlichkeit, etwa dem Zirkusdirektor oder dem Künstler, zu verdichten.

Auf die Frage »Wer ist Hans?« scheinen beide Porträts unterschiedlich zu antworten: Die skizzenhafte Zeichnung formuliert Männlichkeit als eine Vorstellung des Selbst, das auf der eigenen sozialen Rolle, dem Denken und Handeln beruht; im Gegensatz dazu referiert der fotografierte Körper durch das Zeigen nackter Haut und die Thematisierung des Genitalbereichs auf Ideologien biologisch

¹⁴ Die zweifache Bedeutung des englischsprachigen Begriffs *subject*, von Subjekt und Sujet, verwendet Teresa de Lauretis, um »[...] die eine Bedeutung von Phantasie – Thematik oder Sujet im Gegensatz zu Realität – in die andere – Phantasie als psychischer Prozess, als Inszenierung des Begehrens oder Grundlage für die Identitätsbildung des Subjekts – zu verkehren« (1997: 99).

¹⁵ Die männliche Brust wird im späten 18. Jahrhundert zu einer symbolischen Form, die Stellung und Aufgaben des Mannes in der Gesellschaft repräsentiert, während die weibliche Brust zum Zeichen der Natur wird (vgl. Spickernagel 1987).

¹⁶ Vgl. bspw. Panofsky (1977) zu Proportionsstudien Albrecht Dürers und deren Bedeutung für seine Kunsttheorie.

männlicher Körper und reformuliert diese zugleich als körperlich-materielle Begehrensformationen.

Zusammengehalten werden die unterschiedlichen Narrationen über Hans durch den schwarzen Hintergrund des fotografierten Körpers, der sich in einem schmalen Streifen auf der linken Bildseite wiederholt. Statt sie jedoch in konkreten Kontexten zu situieren und in der Welt zu verorten, verweist er eher auf ein Irgendwo, lässt mehr die Schwärze eines Abgrundes oder des Begehrens assoziieren als einen begrenzten überschaubaren Raum. Haltgebender ist der Boden, auf dem sich die Porträts erheben. Mit Stroh bedeckt, liegen einige alte Bücher darauf herum. Stiefel und Stroh lassen an einen Stall oder eine Zirkusarena denken, nicht an das im Titel benannte London. Zugleich produzieren die Bücher mit ihrer Codierung von Wissen und Bildung eine Spannung zwischen Bauern- und Bürgertum, Materialität und Geistigkeit. Eines der Bücher ist aufgeschlagen, auf beiden Seiten zeichnet sich deutlich eine kreisrunde Beschädigung ab und deutet eine mögliche Penetrierbarkeit an. In der Narration des Bildes kann das Buch zur Metapher für das Herkunftsgeschlecht werden. Diese metaphorische Visualisierung der Vagina verknüpft die hochgradig als natürlich vorgestellte Penetrierbarkeit des weiblichen Körpers mit einem der mächtigsten Zeichen für westliche Kultur und Leistung des menschlich-männlichen Geistes, dem Buch.

Insgesamt fordert die Fotografie in der Zusammenstellung von hoch codierten Zeichen, die Widersprüche und Spannungen produzieren, dazu heraus, Assoziationen aufzunehmen und zu verfolgen, diese wieder fallen zu lassen und von vorne zu beginnen. Dieses Verwirrspiel verunmöglicht eine einfache Identifizierung des Geschlechts an einem scheinbar unmittelbar gegebenen Körper. Männlichkeit verschiebt sich hier hin zu einem komplexen und komplizierten Gefüge von Codes und Bedeutungszu- und -einschreibungen, Materialitäten, Naturalitäten und Kulturalitäten, die innerhalb kultureller und ideologisch aufgeladener Bedeutungsgefüge zeitweise fixiert werden können, zugleich jedoch Widersprüche produzieren und sich damit einer Stillstellung dominanter Ordnungsmuster widersetzen. Wenn Hirschauer feststellt, dass die Kultur »[...] Widersprüche ihrer Bedeutungsstrukturen in Individuen zwischenlagert [...], durch sie und mittels ihrer zu öffentlicher Existenz [bringt] und dann an die Anpassungsbehandlungen und Diskurse einer Normalisierungswissenschaft delegiert [...]« (Hirschauer 1999: 347), dann verschieben die Fotografien Del LaGrace Volcanos diese Widersprüche wieder auf die Ebene der Bedeutungsstrukturen sowie der Medien und Technologien der Bedeutungsproduktion zurück.

Damit gelingt es Del LaGrace Volcano, in und mit seiner Kunst Aspekte trans*/queeren Lebens in ihrer Wirklichkeit, Schönheit und Attraktivität zu bestätigen und gleichzeitig jeden Glauben an eine Wahrheit von Geschlecht, Sexualität, aber auch an die Wahrheit der Fotografie oder eines unmittelbaren Sehens zu unterlaufen. Denn indem die porträtierten Wirklichkeiten in den Fotografien als existierend erscheinen und sich gleichzeitig einer Einordnung in kulturelle Muster

widersetzen, vermögen sie Irritationen in Bezug auf Kategorien und Gewohnheiten des Sehens, Denkens und Handelns auszulösen. Dabei wird deutlich, in welchem hohem Ausmaß jene Differenzen, die wir gewohnt sind, als selbstverständlich und natürlich hinzunehmen, tatsächlich auf kulturellen Konventionen, Praktiken und Technologien beruhen. Sie zeigen und bestärken aber auch Existenz- und Lebenswirklichkeiten von Personen, die sich nicht umstandslos in die Muster heteronormativer Zweigeschlechtlichkeit einpassen lassen und die sich in und durch kulturell-künstlerische Verfahren artikulieren. In dieser Hinsicht laden die Bilder zum Betrachten, Imaginieren, Genießen und Fantasieren ein und ermöglichen vielleicht auch neue Arten und Weisen des Denkens, Sehens und Handelns, die zu einer Emanzipation von Trans*menschen beitragen können. Denn: »[...] Emanzipation beginnt«, wie Rancière es formuliert hat, »wenn man versteht, dass die Offensichtlichkeit, die [...] die Verhältnisse zwischen dem Sagen, dem Sehen und dem Machen strukturieren, selbst der Struktur der Herrschaft und der Unterwerfung angehören. Sie beginnt, wenn man versteht, dass auch Sehen eine Handlung ist, die diese Verteilung der Positionen bestätigt oder verändert. Auch der Zuschauer handelt [...]. Er beobachtet, wählt aus, er vergleicht, er interpretiert. Er verbindet das, was er sieht, mit vielen anderen Dingen, die er gesehen hat, auf anderen Bühnen und an anderen Arten von Orten. Er erstellt sein eigenes Gedicht mit den Elementen des Gedichts, das vor ihm ist.« (Rancière 2009: 24) Es bleibt zu wünschen, dass möglichst viele beginnen, Kunst zu betrachten und ihre eignen Gedichte und Geschichten dazu erzählen.

Literatur

- Adamietz, Laura (2011): *Geschlecht als Erwartung: das Geschlechtsdiskriminierungsverbot als Recht gegen Diskriminierung wegen der sexuellen Orientierung und der Geschlechtsidentität*, Baden-Baden: Nomos-Verl.-Ges.
- ag polymorph (Hg.) (2002): *(K)ein Geschlecht oder viele? Transgender in politischer Perspektive*, Berlin: Querverlag.
- Allex, Anne (Hg.) (2012): *Stop Trans*-Pathologisierung 2012: Berliner Beiträge für eine internationale Kampagne*, Neu-Ulm u.a.: AG-SPAK-Bücher.
- Ausst.-Kat. 1-0-1 intersex. *Das Zweigeschlechtermodell als Menschenrechtsverletzung*, hg. von der Neuen Gesellschaft für Bildende Kunst e.V. (NGBK), Ausstellungskonzept: AG 1-0-1 intersex [= Ulrike Klöppel, Ins A Kromminga, Nanna Lüth, Rett Rossi, Karen Scheper de Aguirre] Berlin: NGBK 2005.
- Ausst.-Kat. *Das achte Feld. Geschlecht, Leben und Begehren in der Kunst seit 1960*, hg. von Frank Wagner, Kasper König und Julia Friedrich, Museum Ludwig, Köln 2006, Ostfildern: Hatje Cantz.
- Ausst.-Kat. *geheimsache:leben. schwule und lesben im wien des 20. jahrhunderts*, hg. von Andreas Brunner, Neustiftthalle, Wien 2005/06, Wien: Löcker 2005.

- Ausst.-Kat. Hide/Seek. Difference and Desire in American Portraiture, hg. von Jonathan D. Katz und David C. Ward, National Portrait Gallery, Washington/D.C. 2010, Washington/D.C.: Smithsonian Books 2010.
- Ausst.-Kat. Lost and Found. Queering the Archive, hg. von Mathias Danbolt, Jane Rowley und Louise Wolthers, Nikolaj Copenhagen Contemporary Art Center, Kopenhagen 2010.
- Ausst.-Kat. Normal Love. Precarious sex, precarious work, hg. von Renate Lorenz, Künstlerhaus Bethanien, Berlin 2007, Berlin: b_books 2007.
- Ausst.-Kat. Rose is a Rose is a Rose. Gender Performance in Photography, hg. von Jennifer Blessing, Solomon R. Guggenheim Museum, New York 1997.
- Ausst.-Kat. trans*_homo. Differenzen, allianzen, widersprüche, hg. von Justine Time und Jannik Franzen, Schwules Museum Berlin, Berlin: NoNo-Verlag.
- Barth, Elisa / Ben Böttger / Dan Christian Ghattas / Ina Schneider (Hg.) 2013: Inter. Erfahrungen intergeschlechtlicher Menschen in der Welt der zwei Geschlechter, Berlin: NoNo-Verlag.
- Bauer, Robin (2009): »Ihre Eltern dachten, dass sie ein Junge wäre«: Transsexualität und Transgender in einer zweigeschlechtlichen Welt (= Queer Lectures, Jg. 2, H. 7), Hamburg: Männerschwarm-Verl.
- Brauckmann, Jannik (2002): Die Wirklichkeit transsexueller Männer: Mannwerden und heterosexuelle Partnerschaften von Frau-zu-Mann-Transsexuellen, Gießen: Psychosozial-Verlag.
- de Lauretis, Teresa (1997): »Das Subjekt/Sujet der Phantasie«, übers. von Ruth Noack und Peter Bürgel, in: Christian Kravagna (Hg.), Privileg Blick. Kritik der visuellen Kultur, Berlin: Edition ID-Archiv, S. 98-124.
- De Silva, Adrian (2005): Transsexualität im Spannungsfeld juristischer und medizinischer Diskurse, in: Zeitschrift für Sexualforschung 2005, 18, S. 258-271.
- De Silva, Adrian (2013): »Trans* in Sexualwissenschaft und Recht vor Inkrafttreten des Transsexuellengesetzes«, in: Christian Schmelzer (Hg.), Gender Turn. Gesellschaft jenseits der Geschlechternorm (= Gender Studies), Bielefeld: transcript, S. 81-103.
- Eco, Umberto 1972: Einführung in die Semiotik, München: Fink.
- Haas, Julia / Katz, Jonathan (ed.) 2012: Del LaGrace Volcano: A Mid-Career Retrospective, New York: Leslie+Lohman museum of Gay and Lesbian Art.
- Halberstam, Judith Jack/Volcano, Del La Grace (Hg.) 1999: The Drag King Book, London/New York: Serpent's Tail.
- Hamm, Jonas / Sauer, Arn: Perspektivenwechsel. Vorschläge für eine menschenrechts- und bedürfnisorientierte Trans*-Gesundheitsversorgung. Zeitschrift für Sexualforschung 1/2014, S. 4-30. Online verfügbar unter: http://www.ade.uni-bremen.de/Hamm+Sauer_2014_Perspektivenwechsel.pdf
- Hirschauer, Stefan (1996): »Wie sind Frauen, wie sind Männer? Zweigeschlechtlichkeit als Wissenssystem«, in: Christiane Eifert/Angelika Epple/Martina Kessel u.a. (Hg.), Was sind Frauen? Was sind Männer? Geschlechterkonstruktionen im historischen Wandel, Frankfurt a.M.: Suhrkamp TB.

- Hoenes, Josch (2014): *Nicht Frosch – Nicht Laborratte: Transmännlichkeiten im Bild. Eine kunst- und kulturwissenschaftliche Analyse visueller Politiken*, Bielefeld: transcript.
- Lindemann, Gesa (1993): *Das paradoxe Geschlecht. Transsexualität im Spannungsfeld von Körper, Leib und Gefühl* (= Fischer Taschenbücher), Frankfurt a.M.: Fischer-Taschenbuch-Verl.
- Lindemann, Gesa 1994: »Wieviel Ordnung muss sein?«, <http://www.transmann.de/standpunkte/gesalindemann.shtml> vom 22.5.2011.
- Muñoz, José Esteban (1998): »rough boy trade: queer desire/straight identity in the photography of larry clark«, in: Bright, Deborah (Hg.), *the passionate camera: photography and bodies of desire*, London/New York [u.a.]: Routledge, S. 167-177.
- Panofsky, Erwin (1977 [1943]): *Das Leben und die Kunst Albrecht Dürers*, übers. von Lise Lotte Müller, München: Rogner & Bernhard.
- Prosser, Jay 1998: *Second Skins: The Body Narratives of Transsexuality* (= Gender and culture series), New York: Columbia University Press.
- Rancière, Jacques 2009: *Der emanzipierte Zuschauer*. Wien, Passagen-Verlag.
- Schirmer, Uta 2010: *Geschlecht anders gestalten: Drag Kinging, geschlechtliche Selbstverhältnisse und Wirklichkeiten* (= Gender Studies), Bielefeld: Transcript.
- Spade, Dean 2006: »Mutilating Gender«, in: Susan Stryker/Stephen Whittle (Hg.), *The Transgender Studies Reader*, New York u.a.: Routledge, S. 315-332.
- Spickernagel, Ellen 1987: »Vom Aufbau des großen Unterschieds. Der weibliche und männliche Körper und seine symbolischen Formen«, in: Ilsebill Barta/Zita Breu/Daniela Hammer-Tugendhat u.a. (Hg.), *Frauenbilder – Männermythen*, S. 107-114.
- Spufford, Francis / Uglow, Jenny (Hg.) 1996: *Cultural Babbage. Technology, Time and Invention*, London: Faber and Faber.
- Volcano, Del LaGrace 2000: *Sublime Mutations*, Tübingen: Konkursbuch-Verlag Gehrke.
- Wilchins, Riki Anne 1997: *Read my lips: sexual subversion and the end of gender*, Ithaca, NY : Firebrand Books