

Josch Hoenes **Und wenn sie „eine feste Form angenommen haben“ – Die *Tranz Portraits* Del LaGrace Volcanos**

Mit *Sublime Mutations* erscheint ein Bildband, der die Arbeit der letzten zehn Jahre des queeren Aktivisten und Künstlers Del LaGrace Volcano reflektiert und zugleich Bewegungen queerer Subkulturen dokumentiert.¹ In akademischen wie subkulturellen Kontexten gleichermaßen bekannt, enthält er die *Tranz Portraits*, die zu den ersten – in einem explizit queeren Zusammenhang publizierten – fotografischen Porträts von Transmännlichkeiten zählen.²

Obwohl die Arbeiten Del LaGrace Volcanos innerhalb queerer Kontexte breit rezipiert und diskutiert werden, sind sie aus der Perspektive feministischer/queerer Kunstwissenschaft bislang kaum analysiert worden. Mit der exemplarischen Analyse der *Tranz Portraits* gehe ich der Frage nach, inwiefern die Bilder queeres Potential besitzen und welchen Beitrag eine kunst/kulturwissenschaftlich informierte Lesart zu queeren Wissensproduktionen leisten kann. Das Potenzial dieser Bilder liegt, so meine These, darin, dass es ihnen gelingt, das Paradoxon der Sichtbarmachung von Transsexualität aufzulösen, indem sie gleichzeitig sowohl Effekte evidenter Männlichkeit produzieren als auch deren Status als Trans sichtbar machen.³ Eine detaillierte Analyse kann darüber hinaus zeigen, in welcher Weise bestimmte Darstellungskonventionen und Technologien der Bildproduktion visuelle Normen von Geschlecht und Sexualität reproduzieren und verschieben.

Die *Tranz Portraits* bilden eine Reihe sehr unterschiedlicher Fotografien: Hans – in Farbe vor schwarzem Hintergrund aufgenommen –, in weißer Unterwäsche und schwarzen Stiefeln bekleidet, beansprucht nur die Hälfte des Bildes, während sich in der anderen Bildhälfte ein mannshohes gezeichnetes Selbstporträt erhebt. Leslie Feinberg ist in schwarz-weiß vor dem Hintergrund einer Landschaft aufgenommen: mit Hose und T-Shirt bekleidet, die Unterarme auf dem angewinkelten rechten Bein abgestützt, blickt er direkt in die Kamera. Teddyboy kniet auf einem Bett, trägt eine Jeans, über dem nackten Oberkörper einen Harnes, in den Händen eine Peitsche. Hinter ihm an der Wand ein bedrucktes Tuch, auf und neben dem Bett Teddybären. Name, Ortsangabe und Jahreszahl am unte-

ren Bildrand liefern dokumentarisch anmutende Informationen, mittels derer Betrachter_innen die porträtierten Subjekte scheinbar in der Welt situieren können.⁴ So unterschiedlich die einzelnen Fotografien hinsichtlich der formalen Gestaltung, der Settings und der porträtierten Personen sind, folgen sie alle der Konvention, Personen über das Zu-Sehen-Geben ihrer Körper zu porträtieren. Während sie durch Vornamen, Kleidung und Posen männlich codiert sind, werden Spuren einer Transition oder eines weiblich codierten Körpers unsichtbar gehalten.

Auf den ersten Blick scheint Jay Prossers Feststellung, die *Tranz Portraits* „wirken in ihrer Männlichkeit so echt wie ein genetischer Mann“, plausibel.⁵ Er beschreibt sie als „transsexuelle Männlichkeiten, in denen die Transformationen der Transsexualität eine feste Form angenommen haben“.⁶ Und Volcano selbst sagt, die *Tranz Portraits* seien „ein Schritt weg vom Bedeutungsträger hin zum Fleisch“⁷. Was aber bedeutet dieser „Schritt weg vom Bedeutungsträger hin zum Fleisch“, die „feste Form“, die hier angenommen wurde? Und in welchem Verhältnis stehen diese Repräsentationen zu queeren Diskursen um Bedeutungen und Repräsentationspolitiken von Körpern?

Es liegt nahe, diese Kommentare dahingehend zu interpretieren, dass sich die Männlichkeit der Porträts in den materiellen fleischlichen Körpern, die fotografiert wurden, begründet und durch sie fixiert wird. Allerdings hätten sie dann mit dem, was in gegenwärtigen Diskursen unter queer verstanden wird, nicht mehr viel gemein. Hier dominieren drei Betrachtungsweisen zu Körpern: Erstens wird das Zu-Sehen-Geben nackter Haut – und insbesondere der Genitalien – als eine geschlechtliche Vereindeutigung gelesen, die im Widerspruch zu queeren Politiken steht.⁸ In der Folge gelten, zweitens, Körper, die sich durch eine „Ästhetik der Turbulenz“ dieser Vereindeutigung widersetzen, also möglichst irritierende Repräsentationen des Körpers, sowie solche, die sichtbare Spuren von Transformationen tragen, als die subversiven und queeren Körper par excellence.⁹ Körper, die sich einer solchen Ästhetik verweigern, gelten als affirmativ in Bezug auf Heteronormativität.¹⁰ Damit wird dem innerhalb heteronormativer Zweigeschlechtlichkeit ohnehin schon stigmatisierten trans/queeren Körper zusätzlich aufgetragen, Widerständigkeit zu repräsentieren und Unruhe zu stiften. Die dritte Perspektive auf den Körper lässt sich als Konsequenz aus dieser Differenzierung in widerständige und nicht widerständige Körper interpretieren: Judith Halberstam plädiert seit neuestem dafür, den queeren Körper überhaupt von der Last der Repräsentation zu befreien und statt dessen z.B. in Formen der Abstraktion Wege der Politisierung von Geschlecht und Sexualität zu suchen, die nicht länger an Subjekten fixiert sind.¹¹

Insofern Vorstellungen des sexuierten Körpers nach wie vor hochgradig naturalisiert sind, erfordert eine Politisierung heteronormativer Zweigeschlechtlichkeit m.E.

auch eine kritische Analyse derjenigen Verfahren, mittels derer diese so selbstverständlich männlich und weiblich erscheinenden Körper und die damit verknüpften Vorstellungen echter Männlichkeit und Weiblichkeit beständig reproduziert werden. Bei der Betrachtung der *Tranz Portraits* unter dieser Perspektive, wird deutlich, dass ihr queeres Potential darin liegt, Konstruktionsweisen von Männlichkeiten auszustellen und einen Diskurs über die Frage, was Männlichkeit ist, zu eröffnen.

Denn eine Sichtweise, die die *Tranz Portraits* als echte, nicht von anderen Männlichkeiten zu unterscheidende, begreift, ist davon abhängig, dass die Männlichkeit am repräsentierten Körper identifiziert und dabei wichtige Differenzen zwischen den Fotografien und Normen „echter“ Männlichkeit übersehen werden. Ein solches Übersehen lässt sich zwar in gegenwärtigen Sehgewohnheiten begründen, doch müssen diese selbst als Teil heteronormativer Alltagspraktiken und eines heteronormativen Alltagswissens kritisiert werden, die genau das auch mitproduzieren, was sie nur zu sehen vorgeben. In diesem Akt des Sehens/Lesens bleiben zwei wichtige – miteinander verschränkte – Technologien der Evidenzproduktion der westlichen Moderne unhinterfragt: erstens die Vorstellung, das Geschlecht einer Person könne an deren Körper abgelesen werden, und zweitens die Vorstellung, Fotografie könne Wirklichkeit abbilden. Beide Vorstellungen sind sowohl aus inter- und trans*geschlechtlichen als auch aus dekonstruktivistischen Perspektiven kritisiert und in ihrer kulturellen Bedingtheit analysiert worden.¹²

Eine Nicht hinterfragung dieser Evidenzen erscheint aus zwei Gründen problematisch: Erstens wird Männlichkeit an spezifischen Körpern fixiert und der Frage, was Männlichkeit jenseits eines spezifischen Körpers sein kann, ausgewichen. Damit übersieht eine solche Lesart die spezifischen Erfahrungen von Transmännern, die darin bestehen, die eigene Männlichkeit nicht einfach am gegebenen Körper ablesen zu können und diese für andere mittels kultureller Technologien sichtbar machen zu müssen.¹³ Zweitens wird mit dem Glauben an den Abbildcharakter der Fotografie die künstlerische Arbeit Del LaGrace Volcanos tendenziell negiert. Denn der Erfolg und das Funktionieren der Bilder, beruht wesentlich auf der Art und Weise, wie Volcano die Körper *ins Bild* setzt.

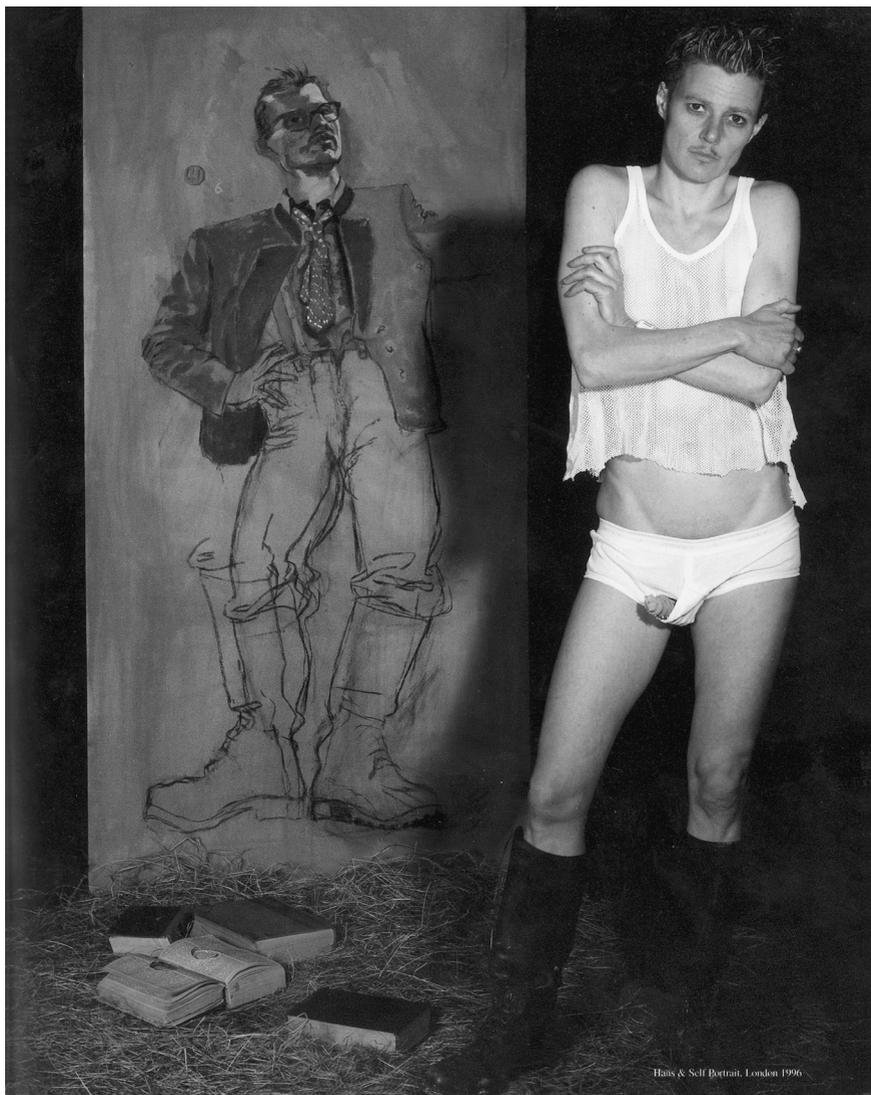
Evidenz der Männlichkeiten Die Werke Michel Foucaults haben mit ihren Überlegungen zur Evidenz, wie John Rajchman zeigt, das Sehen einem kulturellen Wandel geöffnet: „Wir beteiligen uns, wir leisten unseren Anteil an den Praktiken, die jene Sehweise für uns selbstverständlich machen – eine Beteiligung oder Akzeptanz, die wir verweigern können. Daher ist Foucaults Idiom *évidence* mit der *Akzeptabilität* einer Praktik verknüpft. Sie ist Teil dessen, was eine Machtstrategie erträglich macht, trotz ihrer Schwierigkeiten. Die Er-

eignisse zu sehen, durch welche die Dinge selbstverständlich werden, heißt deshalb zu sehen fähig sein, in welcher Weise diese möglicherweise unerträglich oder unakzeptabel sind.¹⁴ Neben Praktiken der Identifizierung und Technologien des Sehens sind Visualisierungen eine der zentralen Technologien der Evidenzproduktion in der Moderne. Eine kunstwissenschaftliche Lesart der *Tranz Portraits* kann offenlegen, mittels welcher visueller Strategien die Effekte evidenter Männlichkeit produziert – und eben nicht natürlich gegeben – sind.

Hierzu ist es notwendig, die Bilder einer genaueren Betrachtung zu unterziehen, die darauf achtet, wie Kontraste, Linien sowie Licht- und Farbgebungen den Blick lenken, so wie darauf, aufgrund welcher Bildelemente und -aufbauten ein Konzept von Männlichkeit aufgerufen und assoziiert wird. Deutlich wird dabei, dass die Bilder die Aufmerksamkeit durch Ausleuchtung und/oder zentrale Positionierung der Figur im Bildraum zunächst auf die Körper der Fotografien lenken. Diese wirken in sich geschlossen, sind im Raum aufgerichtet und heben sich deutlich vom umgebenden Bildraum ab. Damit referieren die Bilder auf zentrale Darstellungskonventionen moderner Männlichkeit, die sich mit der Herausbildung der Geschlechterdifferenz und der Vorstellung des männlichen souveränen und selbstkontrollierten Subjekts etablierte.¹⁵

Bei der Betrachtung von *Hans & Selfportrait, London 1996* geht der Blick, durch die Lichtführung gelenkt, zunächst über ein gemaltes Porträt hinweg und fokussiert den fotografierten Körper eines Mannes im rechten Bilddrittel: Im Kontrapost, aufrecht stehend, die Arme vor der Brust verschränkt, schaut er mit offenem Blick in die Kamera. Der schwarze Hintergrund und die helle Ausleuchtung produzieren eine trennscharfe Linie des Körperumrisses und lassen diesen plastisch hervortreten. Der hierdurch evozierte Eindruck eines ganzen, in sich geschlossenen Körpers weckt Assoziationen von Männlichkeit, die durch die kurzen Haare und den kleinen Bart noch verstärkt werden. Ähnliche Effekte erzielt die schwarz-weiße Fotografie *Teddy Boy, Berlin 1998*. Rechts im Bild, auf der Buchseite mittig platziert, kniet Teddyboy, mit Jeans und Ganzkörper-Harness bekleidet, breitbeinig auf einem Bett. Kurze Haare, eine breite Armbanduhr und Piercings, den nackten Oberkörper aufrecht haltend, eine Peitsche zwischen den auf die Oberschenkel gestützten Hände, blickt er die Betrachter_innen direkt an.

Hat sich die feministische Forschung bislang auf die Kritik der Darstellungskonventionen von Körpern der Anderen sowie deren Fetischisierung und Stereotypisierung konzentriert, arbeitet George Mosse heraus, in welcher Weise nicht nur Körper der Anderen, sondern auch der männliche Idealkörper stereotypisiert wurde. Im Gegensatz zu den Körpern der Anderen, denen Vorstellungen von Mangelhaftigkeit und Naturnähe eingeschrie-



1 Hans & Selfportrait, London 1996, Foto: Del LaGrace Volcano.

ben wurden, symbolisiert das positive Stereotyp des männlichen Idealkörpers die Werte westlich moderner Kulturen, insbesondere Harmonie und Selbstkontrolle.¹⁶ Entsprechend erscheint er weit weniger natürlich als vielmehr als Ergebnis von Training und Disziplin. Auch wenn dem hegemonialen Ideal moderner Männlichkeit seit den 1960er Jahren – insbesondere durch die Jugendbewegungen und im Bereich der Populärkultur – verschiedene Männlichkeitsideale zur Seite gestellt wurden, die in ihrer Betonung von Sexualität und Emotionalität dem normativen Ideal durchaus auch diametral entgegengesetzt sind, signifizieren auch sie weit mehr bestimmte Wertvorstellungen und Lebensentwürfe als eine körperliche Determiniertheit. Es ist diese Vorstellung des männlichen Körpers von dem die *Tranz Porträts* profitieren. Die verschiedenen Figuren, auf die die Porträts referieren – vom Teddy Boy über den Cowboy bis zum älteren gesetzten Herrn –, produzieren Äquivalenzen zu den verschiedenen Typen von Männlichkeit. Die Vielfältigkeit der Figuren und die unterschiedlichen Formate der Porträts haben zusätzlich individualisierende Effekte. Repräsentiert werden eher einzelne Personen, die sich unterschiedlichen Typen von Männlichkeit zuordnen lassen, als dass ein erkennbares gemeinsames Merkmal oder ein Typus der Transsexualität etabliert wird.

Abhängig ist die Evidenz dieser Männlichkeiten zudem von einem Akt des Sehens, der die Männlichkeit am Körper sucht und dort identifiziert. Dieser Akt des Sehens folgt einem zentralen Wahrnehmungsdispositiv der Moderne: „das Äußere als Spiegel des Inneren“, das eine fundamentale Grundlage für die Herausbildung des Stereotyps moderner Männlichkeit bildet.¹⁷ Wenn Volcano hier von einem „Schritt hin zum Fleisch“ spricht, kann damit die Betonung des Körpers angesprochen sein, die genau dieses Wahrnehmungsdispositiv nutzt, um Effekte evidenter Männlichkeit zu produzieren.¹⁸ Allerdings kann nicht jede Form der Evidenz automatisch mit der Reproduktion von Macht- und Herrschaftsverhältnissen und mit Strategien der Naturalisierung gleichgesetzt werden. Angesichts der gegenwärtigen Debatten um die Evidenz der Fotografie schlägt Tom Holert vor, mehrere Formen von Evidenz zu unterscheiden: „Die Evidenz-Effekte, auf die das Publikum gelassen reagiert, gerade weil sich das ihnen gebotene visuelle Evidente in den Horizont der Erwartungen, der Vorannahmen und des Wissens einfügen lässt, sind offenbar anderer Qualität als Barthes' „Evidenz der PHOTOGRAPHIE [...] Von dem ‚Erstaunen‘ oder der ‚Faszination‘, die komplexe Kommunikation gerade herausfordert, ist der – übliche und machtvolle – Einsatz von Evidenz als *arret sur l'image* oder *Stoppsignal* weit entfernt.“¹⁹

Die Abhängigkeit der Evidenz-Effekte vom Vor-Wissen und den Erwartungen der Betrachter_innen impliziert, dass diese variieren können. So produzieren die *Tranz Porträts* vermutlich für die meisten Betrachter_innen eine Evidenz von Männlichkeit, die eine Dis-

kussion über deren geschlechtliche Zuordnung beenden kann – ob diese Evidenz jedoch als machtvolleres Stoppsignal funktioniert oder weitere Diskussionen herausfordert, ist damit nicht entschieden. Sie kann in eine heteronormative Logik (und ein machtvolleres Stoppsignal) überführt werden, indem die Bilder als Repräsentationen von Männlichkeit gelesen werden, die Ordnungsmuster von Zweigeschlechtlichkeit bestärken, und insofern nicht weiter interessant erscheinen. Aus der Perspektive von Transmännern, zu deren alltäglichen Erfahrungen es gehört, dass die eigene Geschlechtsidentität in Frage gestellt wird, kann dieses Stopp jedoch als Moment der Selbstermächtigung fungieren, insofern als es von Erklärungen und Legitimationen freispricht. In einer gesellschaftlichen Situation, in der der eigene Körper hegemonial als falsch definiert wird – und ‚echte Männlichkeit‘ an den Besitz spezifischer Körper geknüpft ist, besitzen die Fotografien zudem das Potenzial ein anzustrebendes Ideal zu visualisieren und damit jenes Moment des Erstaunens und der Faszination in Gang zu setzen, das dazu einlädt, weiter über Männlichkeit und ihre Produktionsweisen nachzudenken und zu diskutieren. Eine Einladung, die sich sicherlich nicht an alle und nicht nur an Transmänner richtet, sondern an all diejenigen, die sich für kulturelle Konstruktionen von Männlichkeiten interessieren. An dieser Stelle, an der Männlichkeit nicht mehr selbstverständlich hingenommen, sondern zum Gegenstand von Auseinandersetzungen und Reflexionen wird, liegt das queere Potenzial der *Tranz Portraits*. Wie wird dann aber das spezifische trans* der Männlichkeiten noch sichtbar?

Von der Transsexualität zu Tranz Wurde Transsexualität zunächst lange Zeit pathologisiert, haben erste soziologische Studien diese als gesellschaftliche Institution der Normalisierung analysiert, die der Aufrechterhaltung heteronormativer Zweigeschlechtlichkeit dient. Der Normalisierungseffekt basierte wesentlich auf einer Schweigepflicht bzw. einem schamhaften Schweigen der Individuen. Sowohl ihre geschlechtlichen Vergangenheiten als auch ihre Körper, die die Spuren der Transition tragen, galt es im Verborgenen zu halten, um erfolgreich zu *passen*.²⁰ Diese Auffassung der Transsexualität erfährt im Zuge von Trans*Bewegungen seit Beginn der 1990er Jahre eine entscheidende Verschiebung. Zunehmend wird der Anspruch des *Passing* aufgegeben und Trans* Sein nicht als Phase der Transition sondern als Existenzweise begriffen. Das Projekt der *Tranz Portraits* ist bereits von seinem Ansatz her an dieser Verschiebung beteiligt, die im Titel expliziert wird: Volcano verzichtet darauf, transsexuell auszubuchstabieren und referiert stattdessen auf die Trunkierung von Trans*, deren explizite Intention die Infragestellung der hegemonialen Kategorie Transsexualität ist. Referiert Trans* auf ein breites Spektrum unterschiedlichster Selbstdefinitionen und Existenzweisen, die sich außerhalb hegemonia-

ler Vorstellungen von Frau oder Mann positionieren, fokussiert Volcano einen spezifischen Ausschnitt dieses Spektrums. Das „z“ produziert eine Analogie zum Begriff der Boyz. Waren es lesbische Jungs und schwule Mädchen, die mit diesem Begriff die Aneignung, jugendlich-männlicher Verhaltensweisen, Identitäten und Positionen proklamierten und zugleich eine Differenz zu hegemonialer jugendlicher Männlichkeit sichtbar hielten, setzt *Tranz Portraits* ein ähnliches Spiel des „Gleich-aber-unterschiedlich“ in Bezug auf Trans/Tranz in Gang. Das Gemeinsame dieses Spektrums, kann dabei als eine Bewegung beschrieben werden, die von einer lesbisch-queeren Position ausgeht und eine hegemoniale Grenzziehung von weiblich zu männlich überschreitet. Visuell lässt sich die Breite dieses Spektrums durch die unterschiedlichen Darstellungsformate assoziieren. Anhand der exemplarischen Analyse eines Bildes soll im Folgenden gezeigt werden, wie die Verschiebung von Transsexuell zu Tranz visuell erfolgt.

Hans & Selfportrait, London 1996 Als erstes Bild der *Tranz Portraits* nimmt *Hans & Selfportrait, London 1996* eine besondere Position ein. 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 durchscheinendem Leibchen, das auf Bauchhöhe abgeschnitten ist, einer locker sitzenden weißen Unterhose und schwarzen Stiefeln bekleidet und gibt 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-Gesetzseins 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 hinaus – 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. Statt dessen entfaltet sich auf unterschiedlichen Ebenen ein Spiel mit Darstellungs-konventionen 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.²¹ 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 Nicht-Zeigen: 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 der Ambivalenzen mag bei Betrachter_innen Nichtverstehen produzieren, vielleicht aber auch Neugier und Lust auf spielerisches Experimentieren. In jedem Fall definiert es weniger das Geschlecht oder die Sexualität, sondern verweist vielmehr auf humorvolle Art und Weise darauf, dass hier irgendwas anders ist. Die Frage bleibt nur, wie? Eine Frage, die offen bleibt, da sich die Zeichen einer eindeutigen Zuschreibung und einer direkten Anknüpfbarkeit an das dominante kulturelle Bildrepertoire verweigern.

Der Bildtitel verspricht scheinbar Klärung: *Hans & Selfportrait, London 1996* gibt mit Namen, Orts- und Zeitangabe eine Bestimmung dessen, was zu sehen gegeben wird, die in ihrer Anlehnung an Dokumentations- und Inventarisierungsdaten Objektivität und Exaktheit suggeriert. Eine versuchte Zuordnung der im Titel bezeichneten Gegenstände führt jedoch zu erneuten Verunsicherungen. Legt eine zentralperspektivische Lesart von

vorne nach hinten nahe, dass der fotografierte Körper Hans und die Skizze das Selbstporträt ist (und bestätigt damit westliche Sehgewohnheit, einen fotografierten Körper für das Wichtige einer Fotografie zu halten), weist der Bildraum gleichzeitig eine ausgeprägte links-rechts Teilung auf. Mag die untere Bildhälfte noch den Eindruck eines einheitlichen Raumes erwecken, wird er nach oben hin gebrochen: Links – zwei Drittel des Bildraumes einnehmend die Skizze, rechts der schwarze Hintergrund vor dem Hans posiert. Indem sich das Schwarz im unteren rechten Bild wiederholt, entsteht eine Flächigkeit des rechten Bildraums, die den linken zentralperspektivischen Raum bricht. In dieser Spaltung evoziert das Bild eine links-rechts Lesart (Selfportrait – Hans) die der Reihenfolge des Titels entgegenläuft und die Zuordnung verunsichert: Wer oder was ist Hans, und wer oder was das Selbstportrait, oder sind sowohl Skizze als auch fotografierter Körper eben beides Hans und ein Selbstporträt? Und ist es das Selbstporträt von Hans? Oder das Del La Grace Volcanos? In der Verdoppelung und Verkreuzung von Hans und Selbstporträt wird eine Verunsicherung produziert, die den selbstverständlichen Glauben an das körperliche Geschlecht und den Abbildcharakter der Fotografie problematisiert. Stattdessen wird die Frage aufgeworfen, was eine Person ausmacht, der Körper oder das Selbst – verstanden als imaginäres Bild von sich. Mit diesen Fragen formuliert das Bild zentrale Erfahrungen der Transsexualität; die Erfahrung, dass das eigene Geschlecht eben nicht auf einfache Weise am Körper ablesbar ist, sowie die Erfahrung, dass eine Differenz zwischen Selbst- und Fremdwahrnehmung existiert. Wird diese Differenz in hegemonialen Diskursen zu Transsexualität als Differenz zwischen innerem Selbst und Körper aufgefasst, artikuliert die Fotografie diese Differenz als sowohl mediale als auch inhaltliche.

Dem fotografierten Körper, der den Penis als wichtigstes Definitionsmerkmal des männlichen Körpers problematisiert, steht das skizzenhaft gezeichnete 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, der linke 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 grünbrau-

nen Janker verschwinden, betonen diesen Körperteil in besonderer Weise. Pose, der markante Kopf, Brille und Blick entsprechen den Insignien und Darstellungskonventionen imperialer Männlichkeit. Zugleich erinnert der skizzenhafte Charakter an Proportionsstudien während des frühen Humanismus, wie sie etwa Albrecht Dürer verfertigte, und verweist insofern auf die Historizität und die Konstruktionsverfahren eines – uns heute selbstverständlich erscheinenden – Menschenbildes. Der Vorstellung rational-imperialer Männlichkeit steht wiederum 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, wie 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 sich auf Vorstellungen der eigenen sozialen Rolle, des Denkens und Handelns bezieht; im Gegensatz dazu referiert der fotografierte Körper durch das Zeigen nackter Haut und die Thematisierung des Genitalbereichs auf Ideologien biologisch männlicher Körper und reformuliert diese zugleich. Auf der Suche nach einer endgültigen Wahrheit wird letztlich deutlich, dass alles, was wir zu sehen bekommen, zwei Bilder einer Person sind, die diese repräsentieren, während der Zugang zur Person selbst nicht möglich ist. Unterstrichen wird diese Unmöglichkeit des Erkennens durch zwei Zeichen über der linken Schulter der Skizze, die eine erklärende Bezeichnung assoziieren lassen, letztlich jedoch kryptisch bleiben.

Am ehesten ist die Person vielleicht im Schatten anwesend, den der Körper auf die Skizze wirft. Dieser produziert – im Fluchtpunkt des Bildes gelegen – nicht nur eine Leerstelle an zentraler Position, sondern kann zudem als Verbindung beider Vorstellungen von Männlichkeit gelesen werden, die einer idealistischen Vorstellung von Männlichkeit und männlichen Allmachts- und Transzendenzphantasien widerspricht.²² Zusammengehalten werden die unterschiedlichen Narrationen über Hans zudem 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 Co-

dierung 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 wird das Buch zur Metapher für das Herkunftsgeschlecht. 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. In der Zusammenstellung von hoch codierten Zeichen, die Widersprüche und Spannungen produzieren, fordert das Bild 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 Bedeutungszuschreibungen, die innerhalb kultureller und ideologisch aufgeladener Bedeutungsgefüge zeitweise fixiert werden können, zugleich jedoch Widersprüche produzieren und sich damit einer Stillstellung dominanter Ordnungsmuster widersetzen.

Und die feste Form? Wenn sich die *Tranz Portraits* jedoch durch die Produktion von Widersprüchlichkeiten und Verwirrspielen auszeichnen, worin besteht dann die „feste Form der Transsexualität“ und „der Schritt hin zum Fleisch“? Und wodurch unterscheiden sie sich von einer Ästhetik der Turbulenz, die Halberstam für Transgender-Körper reklamiert? Die Antwort auf diese Fragen liegt in der entscheidenden Verschiebung, die die Bilder produzieren. Nicht der vergeschlechtlichte Körper, der durch Narben, Verrenkungen oder andere Turbulenzen markiert ist, irritiert. Verunsicherungen und Turbulenzen entstehen vielmehr zum einen beim Versuch die – in sich recht geschlossen und ganz wirkenden – Körper in mentale Ordnungsmuster und Kategorien einzuordnen und zum anderen im Bildraum, der die Körper umgibt und in den sie gesetzt sind.

Die Effekte evidenter Männlichkeit, die die Bilder mittels des Einsatzes visueller Strategien erzielen, beenden eine Diskussion über die Geschlechtszugehörigkeit der repräsentierten Personen. Die so stabilisierte Männlichkeit – auf die sich die Kommentare Prossers und Volcanos beziehen – artikuliert sich als eine erfolgreiche Repräsentation gemäß dominanter Darstellungs- und Wahrnehmungskonventionen. Gleichzeitig verweisen die Fotografien durch Ausleuchtung, Rahmung und Verweise auf spezifische Bildtraditionen auf den inszenierten und kulturell produzierten Charakter der Repräsentation und widersetzen sich damit Vorstellungen essentialistischer Männlichkeit. Verweigert die Vielfalt

verschiedener Männlichkeitsentwürfe der Porträts die Produktion einer Kategorie „Transsexueller“, weisen sie Gemeinsamkeiten auf, die sie als spezifische Trans Männlichkeiten von hegemonialen unterscheidet: Trans artikuliert sich einerseits in der Problematisierung einer angenommenen Kohärenz und „Natürlichkeit“ von Selbst und Körper und der damit einhergehenden Produktion von Männlichkeit mittels kultureller Technologien und andererseits in einer prekären bzw. peripheren Positionierung im Bildraum. Mit der Verschiebung der Spannungen und Turbulenzen in den Bildraum löst sich der zentralperspektivisch einheitliche Raum, der durch das souveräne männliche Subjekt der Moderne kontrolliert und beherrscht wird, auf.

Statt dessen muss sich die repräsentierte Männlichkeit innerhalb der Bedeutungswidersprüche und Dynamiken positionieren, wobei das Einnehmen der Positionierung eher moment- als dauerhaft möglich scheint. Es ist diese stabilisierte und doch prekäre Positionierung, der in sich geschlossenen – wenn auch fragmentierten – Männlichkeiten, in der sich das Trans der Portraits formuliert. In dieser Gemeinsamkeit können die *Trans Porträts* als eine Bildreihe gelesen werden, die sowohl moderne Konstruktionen und Proportionen von Männlichkeit untersucht, als auch als Repräsentationen eines In-der-Welt-Seins, das männlich konnotiert jedoch von einer dauerhaft stabilen Verortung in der Welt distanziert ist. 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 [...]“, dann werfen die *Trans Portraits* Del LaGrace Volcanos die Frage auf, inwiefern es ihnen gelingt die Widersprüche wieder auf die Ebene der Bedeutungsstrukturen zurück zu verschieben.²³

1 Vgl. Jay Prosser, Die Kunst der „F/Autografie“ Del LaGrace Volcanos, in: Volcano, D.L., *Sublime Mutations*, Tübingen 2000, S. 12–17, der sie mit Verweis auf August Sander als „soziologische Fotografien“ bezeichnet.

2 Der Begriff „Transmann“ bezeichnet ein Spektrum von Personen, die ihre Zuweisung zum weiblichen Geschlecht und zur Kategorie Frau als unpassend empfinden. (Vgl. Programm des Transmann e.V.,

<http://www.transmann.de/verein/index.shtml>, zuletzt gesehen: 25.01.2007).

3 Dieses Paradoxon gründet in einer heteronormativen Logik, nach der jede Sichtbarmachung des Trans-Status dazu führt, nicht als „echte“ wahrgenommen zu werden (vgl. Jay Prosser, *Second Skin*, New York, 1998).

4 Ich verwende die Schreibweise „_“, einem Vorschlag Steffen Kitty Herrmanns folgend, um „all jene

Subjekte wieder in die Sprache ein[zuschreiben], die gewaltsam von ihr verleugnet werden“ (Steffen Kitty Herrmann, *Performing the Gap*, in: <http://arranca.nadir.org/arranca/article.do?id=245> (o.A.) zuletzt gesehen: 17.03.2008).

5 Prosser (wie Anm.1), S. 12.

6 Ebd.

7 Ebd.

8 So kommt etwa Halberstam in ihrer Analyse von *Boys don't Cry* zu dem Schluss, dass der Film in einer Szene, in der Brandon sein T-Shirt auszieht, zur Frau gemacht werde. Auf visueller Ebene wird jedoch lediglich eine unbedeckte Schulter Brandons sichtbar. Hier scheint mir eher die Analyse als der Film selbst zu vereindeutigen, vgl. Judith Halberstam, *In a queer time and place: transgender bodies, subcultural lives*. New York [u.a.] 2005.

9 Halberstam (ebd., S. 107) führt in ihrer Diskussion des *transgendered body* den Begriff der „Ästhetik der Turbulenz“ ein, um eine Ästhetik zu beschreiben, „that inscribes abrupt shifts in time and space directly onto the gender-ambiguous body, and then offers that body to the gaze as a site of critical reinvention“.

10 Vgl. bspw. Halberstams Differenzierung zwischen transsexuellen und *transgendered* Körpern (ebd., S. 97ff).

11 Solche Möglichkeiten sieht Halberstam bspw. in den Arbeiten Eva Hesses (ebd., S. 119).

12 Zur Kritik der Vorstellung von Fotografie als Abbild vgl. bspw. Kaja Silverman, *Dem Blickregime begegnen*, in: Christian Kravagna (Hg.), *Privileg Blick. Kritik der visuellen Kultur*, Berlin 1997, S. 41–64, zur Kritik natürlicher Vorstellungen von Geschlecht vgl. Harold Garfinkel, *Studies in ethnomethodology*, Englewood Cliffs 1967.

13 Da der Begriff der Transmänner ein breites Spektrum unterschiedlichster Positionen umfasst, können diese Erfahrungen und die Bedeutung, die ihnen zugeschrieben werden stark variieren. Für Transsexuelle können sie jedoch als konstitutives Moment beschrieben werden, vgl. Prosser (wie Anm. 1).

14 John Rajchman, *Foucaults Kunst des Sehens*, in: Tom Holert (Hg.), *Imagineering. Visuelle Kultur und Politik der Sichtbarkeit*, Köln 2000, S. 40–63, hier S.44f.

15 Vgl. insbesondere Linda Hentschel, *Pornotopische Techniken des Betrachtens. Raumwahrnehmung*

und Geschlechterordnung in visuellen Apparaten der Moderne

, Marburg 2001.

16 Vgl. George Mosse, *Das Bild des Mannes: zur Konstruktion der modernen Männlichkeit*, Frankfurt a.M. 1997, hier S. 249.

17 Ebd. S. 42.

18 Damit wiederholen die Arbeiten auf visueller Ebene das, was Transmänner auf einer alltäglichen Ebene praktizieren, nämlich die Inszenierung des Geschlechts entsprechend dominanter Wahrnehmungsmuster. Zu solchen alltäglichen Praxen vgl. Jannik Brauckmann, *Die Wirklichkeit transsexueller Männer*, Gießen 2002.

19 Tom Holert, *Evidenz-Effekte. Überzeugungsarbeit in der visuellen Kultur der Gegenwart*, in: Matthias Bickenbach/Axel Fliethmann (Hg.), *Korrespondenzen. Visuelle Kulturen zwischen Früher Neuzeit und Gegenwart*, Köln 2002, S. 222ff.

20 Stefan Hirschauer, *Die soziale Konstruktion der Transsexualität. Über die Medizin und den Geschlechtswechsel*, 2. Aufl., Frankfurt a.M. 1999 [1993], S. 287.

21 Zur Zentralität und Ambivalenz der Figur weißer Boys in visuellen Fantasien Schwuler vgl. José Esteban Muñoz, *rough boy trade: queer desire/straight identity in the photography of larry clark*, in: Deborah Bright, *the passionate camera*, London und New York 1998, S. 167–177.

22 Jane Gallop besteht auf der Notwendigkeit, die Nähe zwischen Penis und Phallus aufrecht zu erhalten, da nur so die männliche Körperlichkeit anerkannt werden könne, die eine Kritik an phallogozentrischen Allmachts- und Transzendenzvorstellungen ermöglicht (Jane Gallop, *Thinking through the body*, New York 1988). Hier stellt sich die Frage, inwiefern es wirklich der Penis sein muss, oder ob es nicht vielmehr darum gehen muss, männlich codierte Körperlichkeiten anzuerkennen.

23 Hirschauer (wie Anm. 20), S. 347.