

Subkultur und Herr von Eden

Der Name *transgender pictures* ist eine kurzfristige Bezeichnung für eine mögliche Gruppierung von Bildern verschiedener Art, die notgedrungen antihegemonial erscheinen, insofern ihre Motive gegen eine der grundlegendsten gesellschaftlichen Ordnungen ansprechen: die Zweigeschlechtlichkeit und ihre Heteronormativität.¹ Auch wo Transsexualität klassische Geschlechterklischees aufruft, zeigt sie noch in ihren affirmativen Momenten deren Konstruiertheit. Dabei soll *transgender* nicht einfach die Transition von einem biologischen Geschlecht in das andere oder eine dokumentarische Begleitung eines einzelnen Menschen bedeuten, sondern vielmehr den Raum bezeichnen, der sich der visuellen Auflösung der Zweigeschlechtlichkeit widmet. Dabei geht es um eine Bilderproduktion, die ihren Aufführungscharakter reflektiert und die an mindestens zwei Orten stattfindet: in einschlägigen subkulturellen Veröffentlichungen wie Fanzines ebenso wie in kommerzieller Fotografie. Was daran subkulturell sein soll, bestimmt sich erstens durch das Bildmotiv und/oder zweitens durch den Verwendungszusammenhang.

Das ‚Subkulturelle‘ im *picturing* von Transgender ist eine vage Größe: Vom Anstößigen bis zum Glamour war der Weg oft nicht weit; was in Fanzines mit geringer Auflage kursiert, bietet Anschlussstellen für Modestrecken, und auch politisch gilt hier nicht die alte Skepsis, die in anderen Bereichen mit ‚Ausverkauf‘, ‚Mainstreamisierung‘ und ‚Kommerzialisierung‘ bezeichnet wird.² Transsexuelle Menschen werden diskriminiert; Bilder von sexuellen Transgressionen können verkaufsfördernd wirken; und quer zu diesen beiden Polen liegen Selbst-/Inszenierungen von Transgender, die sich auch konventioneller Ästhetiken bedienen, diese zitieren und füttern.

Das Modelabel „Herr von Eden“ etwa³ ist mit Anzeigen, insbesondere den Fotos von Daniel Josefsohn, auch in Sub-Magazinen wie *Girls like us* oder *hugs and kisses – tender to all gender* anwesend und damit scheint kein Bruch zwischen Anspruch und finanzieller Notwendigkeit markiert, sondern eine geteilte visuelle Inszenierungsfläche, wie sich auch in anderen Magazinen sehen lässt.

Sub und obere Fläche (Topografie und Methode) Der Titel *Transgender Pictures* ist in einer seit einiger Zeit geläufigen Weise doppelbedeutend: Bilder von *Transgender* (*persons*), also als Genitiv, sind gemeint wie auch Bilder, die mit dem Adjektiv *transgender* zu charakterisieren wären. Ruft diese Doppeltheit bereits die mögliche Schwierigkeit einer Kanonisierung auf? Oder kündigt das Präfix *trans-* wie immer Grenzen zwischen den Kategorien, hier zwischen den Geschlechtern und ihren Bildlichkeiten, zu überqueren an?

Kanonisieren lässt sich (früher oder später, je nach gesellschaftlicher Konjunktur) das, was sich ins Bild setzen lässt. Wenn man jedoch Subkultur nicht (nur) als einen inhärenten, möglicherweise rebellischen Teil der Gesellschaft betrachtet, dem mit den Figuren von Unterdrückung und Widerstand beizukommen wäre, sondern wenn man Subkultur als eine Figur betrachtet, die jeder Kultur notwendig inhärent ist, insofern sie weniger etwas Unterdrücktes als etwas Unabbildbares bezeichnet, hat man das Problem in angemessener Weise verdoppelt. In Anlehnung an die topografische Metaphorik von „Subkultur“, Subversion etc. möchte ich hier von einem *inneren Unterhalb der Bilder* sprechen.

Zu fragen wäre auf diesem Weg auch nach der Medialität, der Echtheit des fotografischen Bildes im digitalen Zeitalter, dem Dokumentarischen des Inszenierten und einem möglichen Zusammenhang mit dem richtigen Geschlecht und einer „epistemology of the closet“⁴ und ihrer Sichtbarkeit. Zur fragen ist auch nach der Disziplin: Die Kunstwissenschaft hat Androgynie als Kategorie verdauen können, könnte weiterhin Queer Theory und Visualität zusammendenken und dürfte schließlich wenig Schwierigkeiten damit haben, *Transgender* auch als subjektsprengende Kategorie zu verarbeiten, sobald sie nur ins Bild gebracht ist. Abschließend frage ich nach der Produktivität des Widerstandsbegriffs von Rancière für diese Debatte.

Sichtbarkeit *Trans* bezeichnet eine Bewegung durch einen differentiellen Raum und kann insofern nicht ‚selbst‘ abgebildet werden; was sollte also ein Bild davon sein? Ist es ersetzbar durch *Multi-*, was die unabschließbare Vielfalt möglicher ‚Momentaufnahmen‘ zeigt? Oder durch Repräsentationsverfahren, die mitschreiben/markieren, wie das Bild entsteht und wo Re-Präsentation nicht greift? Der Titel *Transgender Pictures* formuliert ein Problem: Bilder sind mit Identifizierbarkeit verbunden, Fotos mit Echtheit, und *trans-* könnte immer nur als Zwischen-STADIUM von m/f ins Bild kommen. *Gender* ist weitgehend an die Darstellung eines Körpers gebunden (oder an ein *gendering* von Dingen, Räumen usw., jedenfalls von Objekten oder Sichtbarkeiten). Nun ist Identifikation seit mindestens zehn Jahren zum Problem der Gender und Queer Studies geworden. Ein Teil der Disziplin arbeitet schon am Rand des Kanonischen in der Problematisierung der Abbildbarkeit/Ab-

bildlichkeit von *queer*.⁵ Ein Schwerpunkt von FKW 45 etwa lag auf der Frage, ob sich *transgender* oder auch *queer* nur mit Körpern visualisieren lasse. Mit Judith Halberstam gingen die Herausgeberinnen davon aus, dass sich auch *transgender* Fotos an herrschender Identifizierungspraxis und an eigenen Stereotypisierungen beteiligen, und fragen, ob es eine visuelle Praxis geben könne, die weg vom Körper geht. Wäre dann *queer*, wenn es sich von konkreten Körpern lösen würde, eine universelle Kategorie?⁶ Die Beispiele bewegen sich allerdings entgegen der Fragestellung wieder weg vom bildlichen Medium. Wenn etwa der Künstler Gonzales-Torres einen Haufen Bonbons im Museumsraum deponiert, die ein bestimmtes Gewicht haben, das seinem an AIDS sterbenden Freund entspricht, und das Publikum zum Verzehr der Bonbons auffordert, wodurch das Verschwinden des Körpers aufgegriffen wird, so handelt es sich hierbei, wie Renate Lorenz in FKW formuliert, um die „Repräsentation von Körper ohne Körper“ in einem *queer* Kontext.⁷ Diese Arbeit funktioniert eben nicht primär über Visualität oder Bildlichkeit, sondern mittels eines sprachlich vermittelten Diskurses – was spannend ist, aber die Frage nach dem Bild entradikalisiert.

Die Frage nach einer visuellen Queerness jenseits von Körperdarstellungen bleibt offen – oder wäre am Besten mit Žižek zu beantworten, der den Vergleich mit dem Suchen nach dem Grinsen einer Katze ohne Katze nahelegt.

No-ho, no-op: no-pic? Der visuelle Anspielungshorizont von *transgender* umfasst sehr heterogene Bilder, die sich sowohl in Medialität und Genre als auch in ihren Entstehungskontexten stark unterscheiden.⁸ Das Dokumentarische und Inszenierte daran antwortet auf die doppelte Codierung von einem Körper als *sex* und *gender* – aber was passiert mit digitalen Medien und ihrer anderen Notwendigkeit, Realismus zu garantieren? Was passiert, wenn ‚das Echte‘ nicht mehr mit dokumentarischen Mitteln, die naturwissenschaftliche Konnotationen in Anspruch nehmen konnten (Lichtstrahlen im Auge wie in der Kamera), etabliert wird, sondern per *credibility* und *social networking*? Fotografische (digitale und analoge) Bilder, Mischformen, Printscans und Screenshots treffen auf Produktionen aus selbstbestimmten und/oder medizinischen, staatlich-polizeilichen, massenmedialen, künstlerischen oder kommerziellen Bereichen.⁹ Gemeinsam ist ihnen nur, dass sie die Auflösung der Zweigeschlechtlichkeit thematisieren.

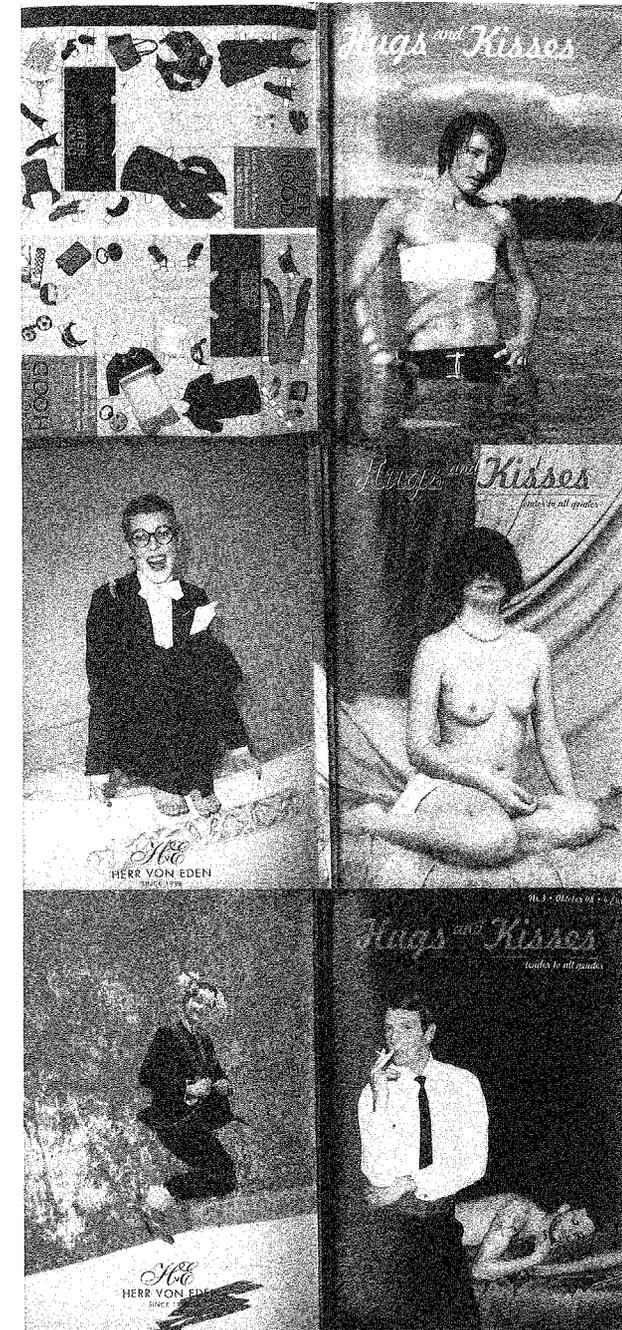
Mit der Ausstellung der Fotografin Catherine Opie im Guggenheim Museum¹⁰ sind Bilder aus der lesbischen/queeren/transgender Szene auch in einem großen Haus angekommen. *Sub* als Bezeichnung von durch Marginalisierung Unsichtbaren trifft also nicht mehr so einfach zu. Bilder von zentralen Figuren der *transgender*-Debatte wie Leslie

Steinberg¹¹ oder Judith Jack Halberstam¹² haben dazu ebenso beigetragen wie eigens geschaffene Institutionen wie Transgender Filmfestivals. Vielzitierte Szenestars wie der Fotograf Del laGrace Volcano begleiten und prägen seit Jahren die Ästhetik der Geschlechterinszenierungen.¹³ Nach den Drag Queens haben sich nun auch die Drag Kings als performative Größe etabliert, um die Bandbreite zwischen Glamour, Quasinaturalismus, *posing*, dem Aneignen von verschiedenen, nach Klassenzugehörigkeiten und *race*-Klischees codierten Positionen durchzuspielen.¹⁴ Im Juli letzten Jahres war der transsexuelle und schwangere Mann Thomas Beatie bei Oprah Winfrey zu Gast; seine Bilder gingen durch die Presse und seine Ultraschallaufnahmen zu YouTube;¹⁵ 2009 bekam er das zweite Kind. Transgender bekommt viele Facetten. Neben den fortbestehenden medizinischen Definitionen umfassen *transgender persons* heute auch „no-ho, no-op people“,¹⁶ Menschen, die auch ohne *Hormone* oder *Operation* ihr biologisches Geschlecht verlassen, und andere schwer zu fassende Identitäten.



1 Girls Like Us, Cover 2008.

Sub? Ein Neben- und Ineinander von Fotografien Identitäten sind allerdings, was man von einem subkulturellen Magazin ebenso wie von der Werbefotografie erwartet: Identifikationsangebote aus verschiedenen Gründen. Exemplarisch stehen die Coverfotografien des US-Magazins *Girls Like Us* Nr. 7 und 8 von 2008 (Abb. 1) neben ganzseitigen H. v. Eden-Anzeigen im Heft¹⁷ sowie die Cover des Hamburger Magazins *hugs and kisses, tender to all gender* 2007/2008 (Abb. 2), die ebenfalls H. v. Eden-Anzeigen im Heft oder auf dem hinteren Cover zeigen.¹⁸



2 hugs and kisses, tender to all gender, Cover 2007 und 2008.

Vor dem Hintergrund dieser visuellen Anspielungsfläche möchte ich ein Motiv aus den Arbeiten des Fotografen Daniel Josefsohn für die Eden-Kollektionen 2007 und 2008 genauer betrachten.¹⁹

Kurz gefasst ließe sich der Stil des Hauses beschreiben als *upper class* mit *gender bender*. Beliebt ist der Stöckelschuh zum Herrenanzug; dabei geht es nicht unbedingt um Homosexualität. Seltener sind Frauen zu sehen als Männer: Aufgenommen in einem Prager Hotel 2008, zeigt die Fotoserie manche Hotelräume, die durch die Möbel speziell als Innenräume markiert sind; in der Mehrheit aber bieten die halböffentlichen Übergangszonen die Szene der Models. Für eine Raumpolitik vor der Geschichte einer *epistemology of the closet*, in der laut Eve Kosofsky Sedgwick mit einem Coming Out die Grenze zwischen privat und öffentlich ebenso überschritten wie bestätigt wird, eine interessante Wahl.²⁰ Hier wird weniger ein Geschlecht behauptet als sich gewundert: Ach, das bin ich also, das könnte ich sein, so siehst du also heute aus!

In den Aufnahmen dieser Serie gilt dem Zwickel der Strumpfhose besonderes Augenmerk, dieser prekären Zone, die betont, ob dort etwas ist oder nicht vielmehr nichts, deren Nähte etwas einrahmen, eine Zone des schützend verstärkten Stoffs umreißen, während die Kamera zwischen die Beine zielt, der Schritt im Bildzentrum sitzt. Die Strumpfhose auf gespreizten Beinen müsste, so sollte man meinen, auf dem Körper einer Frau etwas grundsätzlich Anderes bedeuten als auf dem eines Mannes. Alle entsprechenden Aufnahmen von weiblichen Models wurden in deutlich gekennzeichneten Innenräumen gemacht – die Herren in Strumpfhosen können auch in einem leeren Atelier, einem Gang o. ä. stehen, sind jedenfalls nicht von Möbelstücken umgeben.

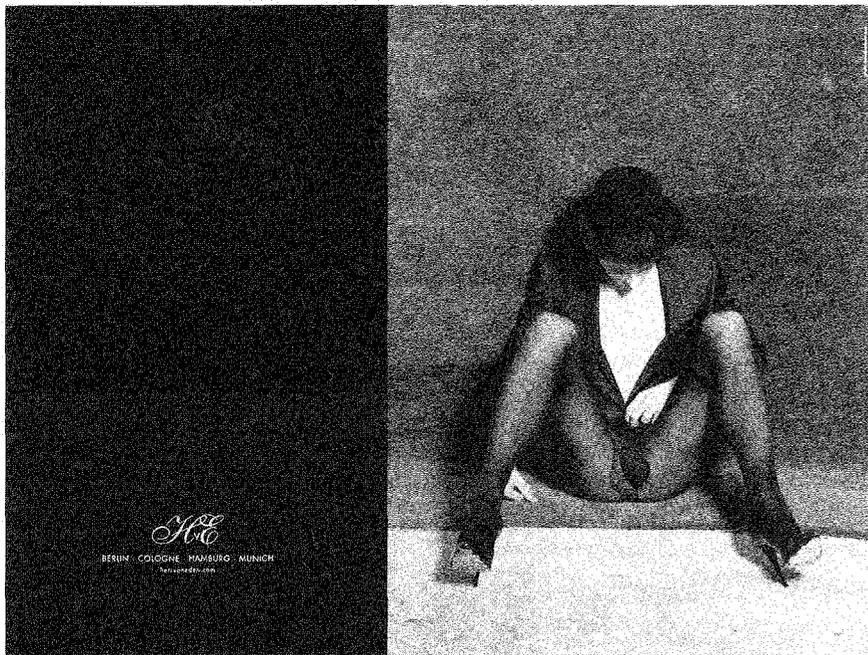
Das weibliche Model ist hier sogar von Zimmerpflanzen umgeben und sitzt unter einem Fenster, dessen mittlerer Balken in optischer Verlängerung durch den grauen Schlips direkt in die Linie des Zwickels zwischen den Beinen weiterführt und damit die Öffnung zwischen zwei Flügeln andeutet. (Abb. 3) Gebändigte Natur im Kübel, das Rauchen, der Schlips und die kurzen Haare als Männerinsignien treffen auf die Weiblichkeitsmarker High Heels und Strumpfhose. Die gestellt legere Pose wird in einer weiteren Variante ersetzt durch eine vollständig choreografierte mit Frack, Make up, weißem Sofa usw., aber hier ganz ohne Strumpfhose, mit verdecktem Schritt durch eine übergroß scheinende Topfpflanze, deren Blätter just in der Sichtachse zwischen den Beinen zu stehen kommen und der Kamera so nah zu sein scheinen, dass sie grell vom Blitz angeleuchtet werden, wie weiß erscheinen und harte Schatten werfen. Wo die durchsichtige Bedeckung fehlt, muss plötzlich doch verdeckt werden.



3 HvEden-Kollektion 2008,
Foto: Daniel Josefsohn.



4 HvEde-Kollektion 2007, Foto: Daniel Josefsohn.



5 HvEde-Kollektion 2007, Foto: Daniel Josefsohn.

Verdecken und Zeigen, Zeigen durch Transparenz, Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit sexueller Zugehörigkeit, Markierung der entsprechenden Stellen und Dasein/Fortsein des Sichtbaren (Genitals) werden thematisiert durch Kleidungsstücke, werden also Thema des Modelabels. (Dieses wiederum hat kein Problem damit, sich erstens in subkulturelle Magazine einzukaufen und zweitens, dort auch akzeptiert zu werden.²¹) Das Vokabular von Transparenz und Sichtbarkeit ist Akademie-typisch, die Bilder entziehen sich nicht dem Zugriff; vielmehr könnte man vermuten, dass sie mit ihm arbeiten.

In einem Fall trifft der Blick in den weiblichen Schritt auf eine weiße Unterhose unter der Strumpfhose, im Fall der zwischen den Blumentöpfen sitzenden Raucherin jedoch nicht, aber bezeichnenderweise kann man das weibliche Genital nicht wirklich erkennen.²² Der Bund der Strumpfhose ist hoch über den Bauch gezogen, das Hemd und der Schlips hängen eingeklemmt schief im Gummi. Das ist anders bei den Männern, die keine Unterhose unter der Strumpfhose tragen (mit einer Ausnahme – aber bei mehreren ist der Penis zu sehen), denn sie haben dort nicht Nichts.

Eine Reihe von Aufnahmen aus dem Vorjahr zeigt, wie das Modell sich selbst zu untersuchen scheint: was habe ich denn da zwischen den Beinen? (Abb. 4), wobei das Oval, das in der Damenstrumpfhose unterhalb der Vagina sitzen soll, hier so hochgezogen wird, dass es mehrere widersprüchliche Funktionen zu erfüllen beginnt:

1. Es bedeckt das männliche Geschlecht teilweise – es scheint einen Teil des Hodensacks, der darunter zusammengepresst erscheint und einen ähnlichen Umriss bildet, zu bedecken,
2. ist es darin aber weniger schützend-bedeckend als markierend, es zeichnet auf den männlichen Körper ein spindelförmiges dunkles Loch, als ob man sich ein Nichts anziehen könnte.

Das Modell dagegen, das sich auf dem Marmorboden (der keinen Innenraum assoziieren lässt) nur eine kleine Decke untergelegt hat, zeigt in seinem Schritt eine Überlagerung von dichteren und weniger dichten Stoffpartien, trennenden Nähten, möglichen Genitalien oder eher deren Schatten. (Abb. 5) Man sieht kein Genital, kein Schamhaar, sondern nur die Naht, die so weit vom Körper entfernt sitzen muss, dass sie auf diesen nochmal einen Schatten werfen kann. Die Kongruenz von weiblichem Kleidungsstück und Markierung auf dem Körper bringt das Genital merkwürdigerweise zum Verschwinden.

Kann man nur eine haben, die kulturelle oder die biologische Sichtbarkeit? Oder handelt es sich einfach um eine besondere Inszenierung des Markennamens „Herr von Eden“, des Herren über das Paradies, über das paradiesische Nichtwissen vom sexuellen Unterschied?

Ein Wort zur Disziplin Wissenschaft nur in ihren Inhalten, nicht ihren epistemologischen Fassungen zu verändern, also die bestehende Selbstverständlichkeit durch eine neue zu ersetzen, ohne die Befragung dessen, was jeweils als selbstverständlich gilt fortzuführen, zu verstetigen, ist langweilig, und das gilt ebenso für die Frage nach *gender*. Das Geschlecht zu wechseln kann auch langweilig oder affirmativ sein; die Frage nach der Konstitution von Geschlechtlichkeit wäre permanent zu stellen; *trans*- hätte dann keine Richtung mehr, auf jeden Fall kein Ziel, sondern wäre eine Bewegung in einem Feld, das mit Verhaltensweisen, Kleidung, verschiedensten körperlichen Merkmalen, dem Geschlecht der Begehrten und all dem, was zur normativen geschlechtlichen Codierung gehört, immer neue Kombinationen – auch in neuen medialen Speicherungen²³ – eingeht, die nicht von Dauer sein müssen.²⁴

Es geht also nicht um die Existenz einer neuen Subkultur, die nur gründlich genug zu googeln wäre, um sichtbar zu werden, und die sich schlicht innerhalb oder außerhalb der verdaulichen Bilderkultur bewegen würde. Es geht darum, was passiert, wenn sich die Topografie des *sub* aus dem analogen Medienzeitalter umbaut. Hier kann kein Material für einen alternativen, erweiterten Kanon gefunden und gesammelt werden. Hier geht es um die Aufnahme einer *Fragestellung* in den (Methoden-)Kanon. Vielleicht könnte *queerness* die radikalere Infragestellung des Kanons darstellen. Für mein Beispiel ließ sich die Figur der „inneren Doppelung“ allerdings kaum jenseits genderteter Objekte wie Körpern oder Kleidungsstücken bearbeiten, daher das Festhalten an *transgender pictures*. Zudem erlaubt das Beharren einer Perspektivierung auf diese Doppeltheit einen Anschluss an Rancières Widerstandsbegriff.

Widerständigkeit Jacques Rancière entwickelt seine Frage, ob Kunst widerständig sei, vom Umschlag des klassischen ins moderne Repräsentationsparadigma her.²⁵ Nicht mehr gilt eine Hierarchie der sinnlichen Geschmacksurteile, die eine Form über die Materie etablierte; mit Kant und Schiller wird das Geschmacksurteil frei und universell und gleichermaßen sinnlich – die geteilte ästhetische Erfahrung verspricht nun eine neue Lebenskunst der Individuen und der Gemeinschaft.²⁶ Bande der gelebten Erfahrung versprechen ein „kommendes Volk“, eine tatsächliche Gleichheit. Das Versprechen liegt darin, dass sich die Formen der gemeinsamen Erfahrung und der gemeinsamen Politik nicht mehr unterscheiden.²⁷ Aber das Kunstwerk ruft eine kommende Gesellschaft nur in dem Maße an, in dem es selbst in seiner Distanz, seiner Entfernung von der Gesellschaft beharrt.²⁸ Das ist „der Widerstand der Kunst“, das Beharren auf dem Abstand zu dem, womit es zu verschmelzen verspricht. „Der ‚Widerstand‘ der Kunst verspricht ein Volk in dem Maß, wie sie

ihre eigene Abschaffung, die Abschaffung der Distanz oder der Nichtmenschlichkeit der Kunst verspricht. Die Kunst empfängt also als Ziel ihre eigene Abschaffung...“.²⁹ Verweigert wird der Kompromiss in Politik und Alltag: Die Funktion der Kunst ist, keine zu haben (Adorno).³⁰ Das Versprechen der Ästhetik auf ein versöhntes Leben wird um den Preis des unendlichen Aufschubs der Versöhnung aufrecht gehalten.³¹

„Widerstand der Kunst“ bedeutet also nicht den Einspruch gegen das Gesellschaftliche bzw. die Politik, es umfasst auch keine sprachliche Doppeldeutigkeit, sondern die aufrechterhaltene Spannung, „die eines mit dem anderen verspannt, eine Politik der Kunst und eine Poetik der Politik“; es geht nicht um einen ethisch gemeinten Begriff von Widerstand, die unaufgelöste Spannung der Kunst muss bleiben – zwischen zwei Widerständen. So der Schluss des Aufsatzes.³²

Wem das jetzt merkwürdig vorkommt, all die möglichen Sinne und Instanzen wieder unter zwei Pole zusammenschnurren zu sehen, die die Gesellschaft auf der einen und Kunst auf der anderen Seite platzieren, der/die kann doch bemerken, dass diese Merkwürdigkeit immerhin auch auf *transgender pictures* zutrifft, von denen man auch denken könnte, sie würden sich mit größerer Selbstverständlichkeit von Körpern lösen oder jedenfalls von den alten beiden Instanzen Männlichkeit und Weiblichkeit.

Wenn die *transgender pictures* widerständig sind, dann sind sie es nicht, indem sie das eine Geschlecht gegen das andere stellen; sie sind es auch nicht, indem sie die Kunst gegen die gesellschaftliche Wirklichkeit stellen (wie schon in der Verwendung des Dokumentarischen der Fotografie sichtbar wird); sie sind es nicht, indem sie Versöhnung als Opium für das schauende Volk klassifizieren. Mit Rancière wären solche Bilder deswegen widerständig, weil sie diese „Verspannungen“ betreiben, die das *trans* in keinem *home* ankommen lassen.

Gleichzeitig bleiben die Bilder in ihrer Politik des Adressierens das Gegenteil von universell; sie rufen kein Geschmacksurteil hervor, das allen Menschen gemeinsam sein wird. Diese ästhetische Erfahrung wird kaum eine kommende Gemeinschaft stiften können. Das bedeutet: Es ist hier, anders als in Rancières Theorie, doch auch das Motiv, der Bildgegenstand, das was man sieht, was in die Beziehungsverspannungen des Widerständigen mit eingeht. Eine erweiterte Widerständigkeit, könnte man sagen. Nicht für eine neue Kultur, nicht für *sub* oder *top*, sondern für viele Kulturen. _____

1 Vielen Dank an Dietmar Rübel und Petra Lange-Berndt für die Einladung zum Panel „Subkultur. Das kritische Vergnügen an Alternativen“ des XXX. Deutschen Kunsthistorikertags in Marburg („Kanon“), 27.3.2009, und an Vivien Gollnick, HBK Braunschweig, für die Hilfe beim Erstellen der Abbildungen.

2 Der Begriff Mainstreamisierung stammt aus: Mark Terkessidis, Karma Chamäleon. Unverbindliche Richtlinien für die Anwendung von subversiven Taktiken früher und heute, in: Thomas Ernst, Patricia Gozalbez Cantó u. a. (Hg.), SUBVersionen. Zum Verhältnis von Politik und Ästhetik in der Gegenwart, Bielefeld 2008, S. 27–46. Zur Auseinandersetzung mit dem Denken von Subversion ausgehend von Foucault vgl. Daniel Hechler, Axel Philipps (Hg.), Widerstand denken. Michel Foucault und die Grenzen der Macht, Bielefeld 2008.

3 <http://herrvonedon.com/> (Kunden u. a. Jan Delay, Tim Mälzer, Bastian Pastewka, Wir sind Helden, Peaches, Ben Becker; Boutiquen in Hamburg, München, Köln, Berlin, Stockholm ...) (zuletzt gesehen am 27.7.2009).

4 Vgl. Eve Kosofsky Sedgwick, *The Epistemology of the Closet*, Berkeley 1990. Auch auf Elisabeth Probyn's Begriff des *queer belongings*, der von den Bewegungen zwischen Bildern und Körpern, eher von Begehrensstrukturen als von Identitäten ausgeht, kann ich hier nur verweisen. Vgl. Elisabeth Probyn, *Queer Belongings. Eine Politik des Aufbruchs*, in: Marie-Luise Angerer (Hg.), *The Body of Gender. Körper, Geschlechter, Identitäten*, Wien 1995, S. 53–68. Zu ‚queerer Bewegung‘ von Bildern und ‚excitable pictures‘ vgl. Ulrike Bergemann, *MONSTRARE*. Zum Ausstellen von Dis/Ability, in: Hanne Loreck, Katrin Mayer (Hg.), *Visuelle Lektüren – Lektüren des Visuellen*, Hamburg 2009, 177–192.

5 Vgl. zuletzt Johanna Schaffer, Barbara Paul, Kerstin Brandes, Sigrid Adorf, Gabriele Dietze, Sabine Hark u. a. im Rückgriff auf Judith Butler, Judith Jack Halberstam, Susan Stryker u. a. Barbara Paul, Johanna Schaffer (Hg.), *Mehr(wert) queer – Queer Added (Value). Visuelle Kultur, Kunst und Gender-Politiken – Visual Culture, Art, and Gender Politics*, Bielefeld 2009; *FKW // Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur* (2008), H. 45, „Indem es sich weigert, eine feste Form anzunehmen“ – Kunst, Sichtbarkeit und Queer Theory, hg. v. Sigrid Adorf, Kerstin

Brandes. In der Besprechung der Linzer Tagung in *FKW* von Wiebke Straube wird deutlich, worin Konferenz und Zeitschrift sich unterscheiden: Während *FKW* stärker die Frage nach Widerständigkeit und Verweigerung in den Mittelpunkt rückt, akzentuiert die Tagung eher Interventionen in und Brüchigkeit von herrschenden Normen – es gehe eher um „Verschränkungen und Unterbrechungen von verschiedenen politischen Achsen“ (S. 6), wo *FKW* sich mit seinem Titel „weigert, eine feste Form anzunehmen“. Johanna Schaffers Dissertation (*Ambivalenzen der Sichtbarkeit. Über die visuellen Strukturen der Anerkennung*, Bielefeld 2008) fragt nach der Bedeutung von Anerkennung als Grundlage für Erkennbarkeit, für die Lesbarkeit von Bildern, und will den aktivistischen Wunsch nach mehr Sichtbarkeit (einer breiteren visuellen Öffentlichkeit für andere Bilder) ergänzen durch eine Forderung nach einem Mehr-Sehen; vgl. weiter: Gabriele Dietze, Sabine Hark (Hg.), *Gender kontrovers. Genealogien und Grenzen einer Kategorie*, Königstein 2006, darin u. a.: Judith Butler, „Against proper objects“, Annette Schlichter über heterosexuelle Intellektuelle und ihren Drang zur Transgression: *Queer at last?* Judith Jack Halberstam, *In a Queer Time and Place: Transgender Bodies, Subcultural Lives*, New York 2005; der *Transgender Studies Reader* umfasst mehr als 700 Seiten (Susan Stryker, Stephen Whittle (Hg.), *The Transgender Studies Reader*, New York 2006). Vgl. auch die Beiträge von Seeßlen, Stinke, Nicolaisen und Laufenberg in: testcard. Beiträge zur Popgeschichte, Nr. 17, „Sex“, Mainz 2008.

6 Kerstin Brandes, Sigrid Adorf, Einleitung, *FKW* 45 (2008) (wie Anm. 5), S. 5–11, hier S. 10. Josch Hoenes befragt in diesem Heft die „Tranz Portraits“ von De LaGrace Volcano nach ihrer neuen geschlechtlichen Vereindeutigung. (Ebd., S. 73) Auch im Linzer Tagungsband diskutiert der Autor die Funktionalisierung von queerer Kunst in einer heteronormativen Welt und verweist darauf, dass Renaturalisierungen durchaus auch in der Subkultur vorgenommen werden.

7 Renate Lorenz, no palm trees! Repräsentationen von Körpern ohne Körper, in: *FKW* 45 (2008) (wie Anm. 5), S. 26ff.

8 In der Regel gehen Texte über diese Bilderproduktionen zunächst von einem bestimmten Corpus von Bildern aus und lesen sie entweder im Sinne der Diskriminierung oder der Emanzipation/der Ermächti-

gung. Dies ist nicht mein Anliegen, denn wenn man schon weiß, woher die Bilder kommen, geht man hinterfragt von einer bestimmten Zugehörigkeit aus und hat damit schnell ein illustratives Verhältnis geschaffen. Entsprechend häufig werden die Bilder von Catherine Opie oder Del laGrace Volcano angeführt, auch bei Schaffer: Autorschaft adelt und klärt die Herkunft. Mich interessieren hier eher unklare Zugehörigkeiten.

9 Einen kursorischen Einblick in die historischen Abbildungstraditionen (medizinischen, monströsen, komprimiert in Bildern der 1920er Jahre zwischen frivolem, aber modernem Stil und medizinisch-polizeilichen Diskursen) gaben zuletzt etwa die Ausstellung „Sex brennt. Magnus Hirschfelds Institut für Sexualwissenschaft und die Bücherverbrennung“, 7.5.–14.9.2008, eine Ausstellung der Magnus-Hirschfeld-Gesellschaft im Berliner Medizinhistorischen Museum der Charité (<http://www.charite.de/ch/patho/WebpageBMM/rueckschau/hirschfeld/hirschfeld.html>, zuletzt gesehen am 9.7.09) oder das NGBK-Archiv- und Ausstellungsprojekt 1–0–1 (one 'o one) intersex (18.6.–31.7.2005, Katalog: *NGBK* (Hg.): 1–0–1 intersex – Das Zwei-Geschlechter-System als Menschenrechtsverletzung. Dokumentation der Ausstellung, Berlin 2006; <http://www.101intersex.de/index.php>, zuletzt gesehen am 9.7.09). Prominent sind auch Zeichnungen einer homosexuellen Subkultur der 1920er Jahre, die die Geschlechtergrenzen verwischen. Popularisiert in Filmen, Hosenrollen etc. sind solche Bilder ins visuelle Gedächtnis des 20. Jahrhunderts eingegangen und finden im 21. ihre massenmediale Fortsetzung in verschiedenen Öffentlichkeiten. Hierbei vervielfältigen sich die Rekombinationen von biologischen, sozialen, visuellen ... Geschlechtsmerkmalen.

10 Ausst.-Kat. Catherine Opie: *American Photographer*, 26.9.2008–7.1.2009, Guggenheim Museum New York. <http://www.guggenheim.org/new-york/exhibitions/past/exhibit/2470> (zuletzt gesehen am 9.7.09).

11 Leslie Feinberg, *Stonebutch Blues*, San Francisco 1993/ Berlin, 4. Aufl. 2008, u. a.

12 Vgl. auch die fotografischen Selbstinszenierungen auf der persönlichen Homepage <http://www.egomego.com/judith/home.htm>, zuletzt gesehen am 9.7.2009.

13 Del laGrace Volcano, *Femmes of Power: Exploding Queer Femininities*, London 2008.

14 Judith Halberstam, *Del laGrace Volcano, The Drag King Book*, London 1999; Pia Thilmann, Tania Witte, Ben Rewald (Hg.), *Drag Kings*. Mit Bartkleber gegen das Patriarchat, Berlin 2007.

15 Vgl. „Journey of a Pregnant Man, A Barbara Walters Special“, Teil 1, 21.11.08, 10.24 min., <http://www.youtube.com/watch?v=EqZ47Nptwgw&NR=1>; Interviews aus ABC news und CNN-Larry King, 6 min., 29.6.09, <http://www.youtube.com/watch?v=anida5fRGeg> (zuletzt gesehen am 9.7.09).

16 Vgl. Birgit Binder, Gespräch mit Lynn Breedlove, Das binärgeschlechtliche System angreifen, in: testcard. Beiträge zur Popgeschichte, Nr. 17 (wie Anm. 5), S. 184–188.

17 Zu nennen wären auch *Die Krone und ich – Das Drag King Magazin*, *Out* u. a.; *Girls Like Us*: <http://www.glumagazine.com/>; *hugs and kisses*: <http://www.hugsandkissesonline.de/> (zuletzt gesehen am 9.7.09).

18 Der ursprüngliche Firmensitz von Herr von Eden befindet sich im Hamburger Karo Viertel, aus dem auch *hugs and kisses* stammt; aus dem gentrifizierten Viertel nimmt das Label ein paar Elemente der alten *street credibility* mit in seine ökonomische Karriere (vgl. Grit Beecken, Der perfekte Anzug zahlt sich aus, in: *Manager Magazin*, 1.7.09, <http://www.manager-magazin.de/unternehmen/mittelstand/0,2828,562196,00.html>, zuletzt gesehen am 9.7.09).

19 <http://www.danieljosefsohn.com/>, zuletzt gesehen am 9.7.09. – Die Kollektion 2009 ist in einem karibischen Setting inszeniert und wirft noch deutlicher als die Ost-West-Assoziation von 2008 Fragen nach *whiteness* bzw. *race* auf, die etwa zu diskutieren wären mit Rückgriff auf Jinhana Haritaworn, *Queerer als wir? Rassismus. Transphobie. Queer Theory*, in: Elahe Hashemi Yekani, Beatrice Michaelis (Hg.), *Queer durch die Geisteswissenschaften. Perspektiven der Queer Theory*, Berlin 2005, S. 216–237.

20 Vgl. hierzu besonders den Band von Matthias Haase, Marc Siegel, Michaela Wünsch (Hg.), *Outside. Die Politik queerer Räume*, Berlin 2005, und die Einleitung von Matthias Hase, S. 7–11.

21 Kurze Zeit später gelingt dies dem Label auch

im Kunstbereich der Hansestadt: Im Juli 2009 gab der Hamburger Kunstverein bekannt, dass das Modelabel Herr von Eden „neuer Partner des Kunstvereins“ sei, in einer auf mehrere Jahre angelegte „Kooperation“ – diese „verdeutliche das dauerhafte Engagement von Herr von Eden für den Kunstverein“. Der Brief an die Mitglieder beinhaltet dann auch einen Werbeabsatz: „Herr von Eden vereint in den Kollektionen spielerisch die Höhepunkte klassischer Looks mit einer eigenständigen Modernität. Ganz bewusst verortet es sich dabei im Spannungsfeld von Kunst & Kultur, um nicht nur bloße Kleidung zu entwerfen, sondern auch eine Idee von modernem Leben. Herr von Eden ist seit vielen Jahren im Kunstbereich präsent. In Hamburg hat das Modelabel erst vor kurzem das Aufsichtspersonal der Deichtorhallen eingekleidet.“ Mitglieder dürfen exklusiv an einem Super Sale teilnehmen und bekommen ab sofort 10% Rabatt.

22 Man sieht allerdings, dass keine Schamhaare vorhanden sind – mit Freuds „Flechten und Weben“ als dem originären Beitrag der Weiblichkeit zur Kultur, der sich der Scham über die Kastration verdanke, wäre hier weiterzudenken.

23 Das wäre ausführlicher zu diskutieren. Wenn man bedenkt, wie weit die Medialität des Materials die Disziplin bestimmt, das Vergewärtigen der Kunstwerke durch Reproduktionen, der Diaprojektion, der Doppeldiaprojektion ..., dem zugrundeliegenden Annehmen eines Realismusgehalts der Fotografie, der unmittelbaren und gemeinsamen Wahrnehmbarkeit, der Berechenbarkeit des Authentizitätsverlusts in der Reproduktion, was bedeutet es dann für ein Fach, wenn sich nicht nur die Gegenstände erweitern, wenn nicht mehr nur der Genieskünstler malt, sondern ephemere Gegenstände, Aktionen, das Kuratieren o.a. zum Gegenstand werden und sich anderer oder keiner medialen Speicher bedienen? Wenn kanonische Wissensformation von den Möglichkeitsbedingungen ihrer Speicherung und Vermittlung abhängt, wie müssten sich diese ändern, wenn sich die Objekte des potenziellen Wissens den alten Mitteln entziehen? Problematischer wird es, wenn sich Praktiken herausbilden, die sich dafür schon gar nicht mehr interessieren. Zum Beispiel: Praktiken, die sich nicht mehr dafür interessieren, dauerhaft das eine oder andere Geschlecht zu zeigen, und die sich ebenso wenig für „dagegen oder dabei“ der Kunstszene interessieren. Um die Jahrtau-

sendwende passiert das – zwischen einer großen Vielfalt von Abbildungsangeboten, Homosexuellen in Filmen und Fernsehkanälen und Zeitungen, unübersehbaren Netzplattformen...

24 Vgl. Judith Butler, Körper von Gewicht, Frankfurt a.M. 1997 [*Bodies that Matter*, 1993], S. 301: „Wenn der Begriff ‚queer‘ ein Ort kollektiver Auseinandersetzung sein soll, Ausgangspunkt für eine Reihe historischer Überlegungen und Zukunftsvorstellungen, wird er das bleiben müssen, was in der Gegenwart niemals vollständig in Besitz ist, sondern immer nur neu eingesetzt wird, umgedreht wird, durchkreuzt wird [*queered*] von einem früheren Gebrauch her und in die Richtung dringlicher und erweiterungsfähiger politischer Zwecke.“

25 Jacques Rancière, Ist Kunst widerständig? Berlin 2008 [*Si l'art résiste à quelque chose? Vortrag 2004*], hg., übers., um ein Gespräch mit Rancière und ein Nachwort erweitert von Frank Ruda und Jan Völker, darin bes.: Ist Kunst widerständig?, S. 7–35.

26 Ebd., S. 20–22.

27 Ebd., S. 24.

28 Ebd., S. 23.

29 Ebd., S. 24.

30 Ebd., S. 25.

31 Ebd., S. 26.

32 Ebd., S. 34f.