

## Stauffenburg Discussion

Studien zur Inter- und Multikultur / Studies in Inter- and Multiculture

Band / Volume 18

Herausgegeben von / edited by

Elisabeth Bronfen (Zürich), Michael Kessler (Rottenburg)  
Paul Michael Lützeler (St. Louis), Wolfgang Graf Vitzthum (Tübingen)  
Jürgen Wertheimer (Tübingen)

Redaktion / Managing Editor

Michael Kessler

Beirat / Advisory Board

Remo Bodei (Pisa), Anna Czajka-Cunico (Warszawa/Genova)  
Farhad Afshar (Bern/Solothurn), Gerhard Fischer (Sydney)  
Dietmar Goltschnigg (Graz), Hans Werner Heymann (Bielefeld)  
Nabil el-Khoury (Beirut), Thomas Y. Levin (Princeton)  
Brigitte Narr (Tübingen), Leonardo Quaresima (Bologna)  
Lionel Richard (Paris), Arno Schilson (Mainz)  
Azade Seyhan (Bryn Mawr), Adolf Wagner (Leipzig)

Annette Jael Lehmann (Hrsg.)

# Un/Sichtbarkeiten der Differenz

Beiträge zur Genderdebatte in den Künsten

**STAUFFENBURG  
VERLAG**

Un/Sichtbarkeiten der Differenz: Beiträge zur  
Genderdebatte in den Künsten / Annette Jael Lehmann (Hrsg.). –  
Tübingen: Stauffenburg-Verl., 2001  
(Stauffenburg discussion ; Bd. 18)  
ISBN 3-86057-046-3

Gedruckt mit Unterstützung der Deutschen Forschungsgemeinschaft im Rahmen des  
Sonderforschungsbereichs Sfb 447 "Kulturen des Performativen".

© 2001 · Stauffenburg Verlag Brigitte Narr GmbH  
Postfach 25 25 · D-72015 Tübingen

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt.  
Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne  
Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar.  
Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die  
Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.  
Gedruckt auf säurefreiem und alterungsbeständigem Werkdruckpapier.

Satz: Christoph Eyrich, Berlin  
Druck: Printcom, Erlangen  
Printed in Germany

ISSN 1430-4139  
ISBN 3-86057-046-3

<i>Annette Jael Lehmann</i> Einleitung . . . . .	vii
POSITIONS AND PERSPECTIVES DIFFERENZEN IM DENKEN DER GESCHLECHTERDIFFERENZ	
<i>Renate Hof</i> Beyond Gender? Vom Umgang mit Differenzen . . . . .	3
<i>Teresa de Lauretis</i> Gender Symptoms, or, Peeing Like a Man . . . . .	21
<i>Carole-Anne Tyler</i> Theoretical Impersonation: Derrida, Differance and Feminism . . . . .	37
STAGING THE SPECTATOR PERFORMATIVITÄT IM BLICKFELD	
<i>Andrew Hewitt</i> Girlkultur and Gender Panic: Choreographies of the Social in Germany 1910–1930 . . . . .	63
<i>Julie Townsend</i> Staging the Spectator: The Erotics of Performance in Colette's <i>La Vagabonde</i> and Fuller's <i>Danse Serpentine</i> . . . . .	85
<i>Rebecca Schneider</i> Driving the Lincoln 'Cross History': Viewing History, Almost, Not Quite . . . . .	101
TRANSFORMING MASCULINITIES NEUE MÄNNLICHKEITSBILDER	
<i>Claudia Breger</i> Queering Macho-Identities? Roman- und Filmanalysen aus der Perspektive angloamerikanischer Männlichkeitsforschung . . . . .	119

<i>Judith Halberstam</i> Thugs and Kings: Post-Imperial Masculinities in Recent Movies on Men and Masculinities . . . . .	145
QUEERING THE GAZE POSTKOLONIALE PERSPEKTIVEN	
<i>James Smalls</i> (Post)modern Queer Ethnographies: Sculptures of Richmond Barthé . . . . .	167
<i>Ralph J. Poole</i> De-Maskierung und Re-Maskierung kannibalischer Lust bei Tobias Schneebaum . . . . .	193
DECONSTRUCTIVE MODELS OF IDENTITY BLICKWECHSEL IN DER GEGENWARTSKUNST	
<i>Annette Jael Lehmann</i> Just like a Wo/man: Genderperformances in zeitgenössischen Photographien . . . . .	221
<i>Hanne Loreck</i> Post-feministische Arabeske. Zum Verhältnis von Wissenschaft, Diskurs und bildender Kunst in einigen Arbeiten von Rosemarie Trockel . . . . .	245
GENDER BENDING IN POPULAR CULTURE STEREOTYPEN UND WIDERSPRÜCHE	
<i>Barbara Vinken</i> Transvestie – Travestie: Mode und Geschlecht . . . . .	273
<i>Gabriele Werner</i> Zelebrierte Unschuld – schillerndes Wissen: Zur Funktion weiblicher Kinder, kindlicher Weiblichkeit und ihrer Gegenbilder in der Modelfotografie . . . . .	289
<i>Cindy J. Donatelli</i> The Statue of Liberty: Genderbending the Technobody . . . . .	303
Zu den AutorInnen . . . . .	315

Dieser Band versammelt exemplarische Beiträge zu aktuellen Positionen und Problemen der Gender-Studien und situiert das Thema von Gender und Sexualität im Horizont der Frage nach ihren visuellen Dispositiven. Die folgenden Essays konzentrieren sich auf Beispiele aus Film, Photographie, Tanz, Theater und figurativen Künsten, aber auch aus der Mode und der Populärkultur, um als gemeinsame Perspektive in den Blick zu nehmen, welche Rolle der Sichtbarkeit oder Unsichtbarkeit von geschlechtlichen und sexuellen Differenzen jeweils zukommt. Zum Thema werden damit vor allem visuelle Konstruktionen, Inszenierungsweisen und kritische Re-Visionen, die sich in den Künsten, Medien und der Alltagskultur im Zusammenhang mit der Repräsentation von Gender und Sexualität manifestieren. Die historischen Achsen von Moderne und Postmoderne sowie die Auflösung des exklusiven Gegensatzes von Hoch- und Populärkultur markieren dabei sowohl die übergreifenden Verbindungslinien zwischen den einzelnen Sektionen des Bandes als auch die Hauptachsen des Dialogs zwischen den amerikanischen und deutschen BeiträgerInnen.

Gender als binäre Differenzierungskategorie ist insbesondere im Rahmen der Theoriebildung der *Queer Studies* spätestens seit den 90er Jahren brüchig geworden und um eine Reihe anderer Differenzen, wie Hautfarbe und Sexualität, erweitert worden. Das Denken der Differenz widmet sich demzufolge den rassischen, ethnischen, historischen, sexuellen und klassenspezifischen bzw. sozialen Besonderheiten, die unlöslich mit der Konstitution von Geschlechtsidentitäten verbunden sind. Eine vielfältige und kontroverse Diskussion um die politischen Implikationen dieser überwiegend konstruktivistischen Theoriebildung bestimmt seitdem den Tenor der Debatten ("Der Streit um die Differenz") mit unterschiedlichen Akzenten im us-amerikanischen und europäischen Raum. In den USA nehmen die *Gender- und Queer-Studies* einen weitaus prominenteren Platz in den akademischen Institutionen und Diskussionen als in Deutschland ein. Auch ihre inter- und transdisziplinäre Ausrichtung ist im Rahmen der *Visual Cultures* sowie der *Masculinities- und Postcolonial-Studies* weit fortgeschritten. Eine Bezugnahme auf diese Forschungsfelder, die eine Reflexion der Rezeptionsmöglichkeiten dieser in Deutschland größtenteils noch marginalisierten Tendenzen einschließt, spielt daher eine besondere Rolle. Dabei soll eine weitere Überschneidung von *Gender- und Queer-*

## Just like a Wo/man Genderperformances in zeitgenössischen Photographien

ANNETTE JAELE LEHMANN

“The portrait in photography is one of the most problematic areas of photographic practice [...] at virtually every level, and within every context the portrait photograph is fraught with ambiguity.”<sup>1</sup> Porträts sind ambivalente Schauplätze der Repräsentation von Identität, da sie den Charakter und den sozialen Status einer Person unwiderruflich zu fixieren drohen. Graham Clarks Befund verweist auf diese Problematik, die sich die künstlerische Porträt-Photographie der letzten Jahrzehnte vielfach positiv zu Nutzen machen konnte. Sie entwickelte sich im engen Zusammenhang mit der *Conceptual Art* und Performance Kunst und hat die problematische Auffassung vom Porträt-Photo als unhinterfragbare Reproduktion von Realität und Medium der authentischen Repräsentation einer individuellen Person hinter sich gelassen. Im Rahmen der künstlerischen Photographie konnte sich das Verständnis durchsetzen, daß Porträt-Photographien vor allem Vehikel individueller und sozialer Identitätsbildung sind, denen spezifische Konstruktions- und Interaktionsprozesse zugrunde liegen.<sup>2</sup> “The portrait photograph is, then, the site of a complex series of interactions – aesthetic, cultural, ideological, sociological, and psychological – [...] The portrait is a sign whose purpose is both the description of an individual and the inscription of a social identity.”<sup>3</sup>

Im folgenden sollen einige zeitgenössische Beispiele amerikanischer Porträt-Photographien untersucht werden, die ein breites Spektrum von Genderperformances zum Gegenstand haben. Ein Interessenschwerpunkt liegt auf der Fragestellung, wie diese Photographien als Medien der Reinszenierung und des dekonstruktiven Spiels mit den sozialen und kulturellen Codes von Gender und Sexualität fungieren. Es handelt sich dabei vornehmlich um den seit den neunziger Jahren verstärkt auftauchenden Typus der “inszenierten Photographie”, die ein ausgeklügeltes Arrangement von Personen und in Szene gesetzten Situationen kennzeichnet. Dieser Typus der Photographie entstand seit den späten siebziger und frühen achziger

1 Graham Clarke, *The Photograph*, Oxford 1997, p. 101.

2 Vgl. Richard Bolton (ed.), *The Contest of Meaning: Critical Histories of Photography*, Cambridge, Mass., 1987.

3 Clarke, op.cit., p. 102.

*Studies* ebenso wie eine enge Wechselwirkung zwischen *Popular- und Visual Cultures* stimuliert werden. Bei dem angestrebten Verflechtungsprozeß wird es jedoch nicht um eine einseitige Referenz auf prominente Forschungsrichtungen, Theorien und Methoden aus den USA gehen, sondern um einen dialogischen Austausch, der bei einer historischen Perspektivierung seiner Gegenstände ansetzt.

Die Textsammlung unternimmt den Versuch, einen Einblick in die vielstimmigen Positionen des Denkens der Differenz anzubieten, wobei die mit der *Sex-Gender-Matrix* verbundenen Fragen nach Identität, Identifizierung und Differenzqualitäten den Ausgangspunkt der theoretischen Reflexionen markieren. Gemeinsamer Fokus ist ein ideologiekritischer Umgang mit der Kategorie Gender, demzufolge geschlechtliche Identitäten nicht ohne die Kategorien sexueller Differenzen gedacht werden kann. Kontrovers wird diskutiert, inwiefern Differenzen daher vor allem in Opposition zu einer hegemonialen, symbolischen und sozialen Ordnung markiert werden müssen, oder ob ein Differenz-Verständnis entwickelt werden könnte, das keine spezifischen Identitätskonfigurationen mehr privilegiert, auch nicht solche, die eine Subversion dominanter normativer Konstruktionen anstreben. Zur Disposition steht dabei auch, ob die Differenzen im Denken der Geschlechterdifferenz – etwa im Rahmen der Fragen nach der Maskulinität, der Ethnizität und der sexuellen Orientierung – so ausgelotet werden, daß ein binäres Geschlechtermodell obsolet wird. Möglicherweise könnten dabei auch Alternativen zur Opposition zwischen essentialistischen und nicht-essentialistischen Perspektiven für das Denken von Identität und Differenz gefunden werden.

In diesem Zusammenhang werden eine Reihe von diskursanalytischen Perspektiven sowohl in den jeweiligen Untersuchungen der einzelnen thematischen Schwerpunkte als auch im ersten theoretischen Teil des Bandes entwickelt, in dem sich ein repräsentatives Spektrum von Positionen abzeichnet, die auf jeweils unterschiedliche wissenschaftsgeschichtliche, anthropologische, poststrukturalistische sowie psychoanalytische Herangehensweisen zurückzuführen sind. Renate Hof konzentriert sich in ihrem Essay auf den Begriff der Differenz als umstrittenen Terminus der Theoriebildung, an dem sie vor allem die Epistemologie von Grenzen und rhetorischen Strategien analysiert, die auf unterschiedliche Weise in den Vereinigten Staaten und Deutschland bestehen. Sie stellt verschiedene, miteinander konkurrierende Differenzdiskurse vor, in denen sich ein spannungsreiches Verhältnis zwischen Universalismus und Partikularismus abzeichnet, der wissenschafts- sowie kulturgeschichtlich verortet wird. Dabei geht es nicht nur um den Zusammenhang von diskursiven und geographischen Grenzen, sondern auch um Diskontinuitäten, Brüche, Lücken und Asymmetrien, die zwischen den Ländern bestehen und in deren Zusammenhang die Rezeption und Rekontextualisierung amerikanischer Theorien neu überdacht werden müssen. Den Koalitionen und Kollisionen zwischen den verschiedenen Strömungen wie Feminismus, Gender- und Queer-Studien widmet sich Teresa de Lauretis in ihrem Essay, um dabei die Möglichkeiten von Allianzen zwischen den divergierenden Strömungen auszuloten. Der sozialen Konstruktion von Gender mit ihrer fundamentalen binären Unterschei-

dung gilt zunächst de Lauretis wissenschaftsgeschichtliche Perspektive, wobei sie der sozialen Genese – “the social subject is effectively en-gendered” – ein besonderes Gewicht verleiht. Vor dem Hintergrund einer semiotisch fundierten Psychoanalyse widmet sie sich dem Körper als Ort der symptomatischen Produktion und Expression von Gender. Im zentralen Abschnitt “The Body as Gender Symptom” setzt sie sich vor allem mit Gesa Lindemanns Terminologie auseinander, für die die Differenzierung zwischen Leib und Körper zentral ist, um sie in eine Kritik an Butlers Konzeption von Gender als subjektlosem, diskursiv reproduziertem Prozeß zu überführen. Carole-Anne Tyler untersucht in “Theoretical Impersonation: Derrida, Differance and Feminism”, ob Jacques Derridas direkte oder indirekte Interventionen in anti/feministische Debatten als provokante Variante eines männlichen Feminismus (“fetishistic deconstruction”) gewertet werden könnte. Tyler analysiert Derridas Denken der geschlechtlichen Differenz und seine paradoxen Verschleierungstaktiken aus einer psychoanalytischen Perspektive als Praktiken eines fetischistischen Transvestismus, die jedoch im Rahmen der poststrukturalistischen feministischen Rezeption eine breite Auffächerung des Denkens der Differenz in ihren geschlechtlichen, sexuellen, nationalen und ethnischen Facetten stimuliert haben. Diese Ansätze – besonders infolge der amerikanischen Rezeption von Irigaray und Cixous – setzen sich deutlich von Derrida ab und begründen eine eigene Tradition der feministischen Dekonstruktion mit spezifischen gesellschaftlichen Zielsetzungen, die unter theoriegeschichtlichen und aktuellen Gesichtspunkten nachgezeichnet wird.

Im Zentrum der Untersuchungen zu Performativität im Blickfeld stehen vor allem die visuellen Rezeptionsweisen von Gender und Sexualität, deren sozialhistorische Genese und deren ästhetische Repräsentationsweisen diskursiv aufgeschlüsselt werden. Die Essays dieser Sektion stellen sich die gemeinsame Frage, wie die jeweiligen Bilder und Inszenierungen für die Betrachter und Zuschauer konstruiert sind und welche Wirkung sie erzielen. Ihre Zugangsweise kennzeichnet eine historische Perspektive, der eine kritische Analyse der Geschlechterverhältnisse mit einer vorwiegend dekonstruktiven Methode zugrunde liegt. Anhand von Beispielen aus der Tanzgeschichte der europäischen Moderne sowie der postmodernen amerikanischen Photographie und dem Theater werden visuelle Strategien und ästhetische Ideologeme rekonstruiert, sei es die der Genese oder sei es die der Meta-Kritik traditioneller Geschlechterbilder. Der phasenweisen Destabilisierung traditioneller Bilder und normativer Konstruktionen von Sexualität in der frühen Unterhaltungs- und Populärkultur des 20. Jahrhunderts steht eine weitreichende Ent-Essentialisierung von Geschlechterpositionen und ihren visuellen Präsentationen in der Postmoderne gegenüber. Andrew Hewitt untersucht einen komplexen interkulturellen Transfer am Beispiel der deutschen Rezeption des amerikanischen Varieté-Tanzes in der Populärkultur der Zwanziger und Dreißiger Jahre, die eine Variante amerikanischer “Girllkultur” in der Weimarer Republik darstellt. Die zeitgenössischen Tanz-Debatten über die Revue-Ästhetik verdeutlichen, wie die Instrumentalisierung und Ästhetisierung des weiblichen Kör-

pers für die Befriedigung eines konventionellen skopischen Begehrens des Publikums funktionieren. Die Analyse der Mechanismen dieser spezifischen Schaulust führt zur Untersuchung der sozialen Funktion der Körperkultur als Show in der frühen Massen- und Unterhaltungskultur. Anhand der kontrastierenden Ästhetiken von Colettes "La Vagabonde" und Loïe Fullers "Fifteen Years of a Dancers's Life" wird der Bruch der konventionellen Unterscheidung zwischen Populär- und Hochkultur deutlich. Julie Townsend stellt in ihrem Beitrag zur "Erotic of Performance" insbesondere heraus, daß sowohl die strikte Trennung zwischen erotischer Tanz-Performance und Zuschauerin bei Fuller unterminiert wird als auch Colettes Texte der Leserin eine intime, erotisch konnotierte Doppelrolle als Beobachterin und Teilnehmerin des Geschehens anbieten. Ihr besonderes Augenmerk gilt der Reflexion und Analyse des Bruchs mit den Repräsentationsformen heterosexuell codierter Sexualität auf der Bühne und im literarischen Diskurs. Aus der erotisch motivierten Inversion der Beziehung zwischen Performerin und Zuschauerin erwächst eine frühe Form der Subversion hegemonialer sexueller Normen und geschlechtsspezifischer Identitätsbilder in der Pariser Moderne um 1900. Das Theaterstück "Driving the Lincoln", das den amerikanischen Bürgerkrieg zum Thema hat, ist 1987 durch eine ausschließlich weibliche Theatertruppe in Washington konzipiert und aufgeführt worden. Rebecca Schneider thematisiert an diesem Beispiel eine Betrachtungs- und Repräsentationsweise von Geschichte, in der die historischen Figuren und Ereignisse geisterhafte Realitätseffekte dadurch erzielen, daß sie ausschließlich von Frauen gespielt und verkörpert werden. Indem die historische Figur Lincoln zum Double der Protagonistin wird, erscheint sie in einer unauflösliehen Doppelperspektive: die Re-Präsentation von Geschichte wird als performativ und repetitiv erkennbar und zugleich lassen sich mimetische Identifikationsprozesse mit den historischen Figuren austragen. Die solchermaßen verfremdete Verkörperung historisch archivierten Materials und die Transformation symbolischer Repräsentationsweisen bieten einen Entwurf an, bei dem sichtbar wird, wie Geschichte rekonstruiert wurde. Eine Differenz als Changieren zwischen Präsenz und Absenz, Auflösung und Zusammensetzung der historischen Stoffe sichtbar zu machen, kann als konzeptionelle Revisionsstrategie feministischer Theaterarbeit in der postmodernen amerikanischen Theater-Landschaft festgehalten werden.

Untersuchungen zur Performanz und Repräsentation von Männlichkeiten und die Entstehung von neuen Männlichkeitsbildern sind im deutschsprachigen Raum erst ansatzweise etabliert. Claudia Breger plädiert für eine kritische Rezeption der Forschungsrichtung innerhalb der Gender- und Queer-Studien, ohne die aus feministischer Perspektive mit den *Masculinities* verknüpfte Problematik zu negieren. In Auseinandersetzung mit der komplexen Forschungslage im anglo-amerikanischen Raum sowie unter Bezugnahme auf ihre partielle deutschsprachige Rezeption lassen sich ihr zufolge Männlichkeitsstudien konzeptualisieren, die die Komplexität, Prozessualität und Fragilität der Konstitution geschlechtlicher Identität bestimmen können. Das analytische Potential einer solchen Beschäftigung mit Männlichkeiten im deutschsprachigen Raum skizziert sie am Beispiel des Films

"Lola und Bilidikid" und des Romans "Der Coup der Berdache". Breger stellt heraus, daß einerseits die neunziger Jahre durch mehr oder minder aggressive Affirmationen weißer deutscher Männlichkeit im hochkulturellen ebenso wie im populären Mainstream geprägt sind, die ihre Form und Legitimation jenseits der alten Muster wie etwa der Naturalisierung finden. Andererseits ist eine komplexe subkulturelle Situation zu beschreiben, in der u. a. *Queer Masculinities* an Raum gewinnen, deren Konjunktur allerdings – anders als in den USA – noch nicht durch eine breite Debatte über ihre Funktionsweisen, auch im Hinblick auf den Status von Weiblichkeiten, und ihren jeweiligen Ort im Transgender-Spektrum begleitet wird. In dem folgenden Essay über post-imperiale Männlichkeiten widmet sich Judith Halberstam der Frage nach der Relation dieser beiden von Breger ange deuteten Tendenzen und untersucht, welcher Stellenwert *Queer Masculinities* im Verhältnis zu dominanten und hegemonialen Konzeptionen von Männlichkeit zukommt. Hatte sie sich in ihrem Buch "Female Masculinity" der Adaption dominanter Männlichkeitsmuster und hegemonialer Repräsentationsweisen durch biologische Frauen angenommen, steht an dieser Stelle der Vergleich von modernen und post-modernen, imperialen und post-imperialen Männlichkeiten, wie sie in den Filmen "Trainspotting" und "The Full Monty" zu erkennen sind, im Vordergrund ihrer Ausführungen. Alternative Männlichkeiten werden durch den weiblichen Blick und auch den weiblichen Körper konstruiert. Minoritäre und abjekt Repräsentationen von Männlichkeiten entlarven den Mythos von Omnipotenz, Unverletzlichkeit und Gewalt in den hegemonialen Männlichkeitsbildern, da sie auf einer Rekonfiguration des männlichen Blicks, insbesondere des Voyeurismus, durch eine weibliche und zuweilen feministische Perspektive beruhen.

Inter- und multikulturell sowie postkolonialistisch geprägte Theorien haben die Gender- und Queer-Studien im anglo-amerikanischen Raum in der jüngsten Zeit maßgeblich geprägt. Reflektiert werden dort die Konzepte von Fremdheit, Alterität und Hybridität aus der geschlechtsspezifischen Perspektive, um den Verstörungen, Verschiebungen und Differenzen gegenüber den hegemonialen westlichen Diskursen auf die Spur zu kommen. Die Grundfrage nach der Sichtbarkeit, Erfahrbarkeit und Beschreibungsmöglichkeit von Eigenem und Fremdem stellen sich James Smalls und Ralph J. Pool in ihren Studien, die auch eine Positionsbestimmung von *Queer Ethnographies* im Rahmen von postkolonialen Studien vorzunehmen versuchen. In den Skulpturen des afro-amerikanischen Künstlers James Richmond Barthé verbinden sich ethnographische, klassizistische und homoerotische Züge, die ein neues Licht auf die Rolle des Primitivismus in der amerikanischen Moderne werfen. James Smalls interpretiert Barthés Arbeiten als Entprivilegierung des heterosexuellen Imperativs innerhalb einer avantgardistischen Bewegung, die auf höchst widersprüchliche Weise ethnische und sexuelle Identitäten zu vermitteln suchte. Auf die Enttabuisierungsversuche von schwarzer Sexualität, insbesondere von Homosexualität, so wie sie beispielsweise in Tanzperformances der dreißiger und vierziger Jahre anzutreffen sind, reagiert Barthé mit einer Strategie der Hyper-Maskulinisierung der Repräsentationen von Körpern in seinem Werk. Die-

se forcierte Visualisierung ethnischer und (homo-)sexueller Identitätsbilder liest Smalls als frühe Form postkolonialer Resistenz, die sich in scheinbarer Mimikry an das Stereotyp der unlöslichen Verbindung von Primitivismus und Perversion vollzieht. Mit seiner exemplarischen Untersuchung der ethnographischen Romane von Tobias Schneebaum versucht Ralph J. Poole die Bedeutung der Beobachterperspektive, die bei ethnographischen Tätigkeiten eine eminente Rolle spielt, theoretisch aufzuarbeiten. "Jede Beobachtung ist eine Beobachtung am Beobachter" – diese Aussage von Georges Devereux begleitet leitmotivisch seine Überlegungen. Bei seiner Erforschung kannibalischer und homosexueller Rituale erfährt und beschreibt Schneebaum die Differenzen, die zwischen dem Erlebenden und passiv Beobachtenden, dem aktiv Teilnehmenden und dem Schreibenden bestehen. Poole setzt sich in diesem Zusammenhang insbesondere mit den Prämissen der Kulturanthropologie von Clifford Geertz auseinander und kontrastiert sie mit poststrukturalistischen Verfahren, um bei seiner methodischen "Durchque(e)rung" gewandelte theoretische Prämissen für die zwischen Autobiographie und Ethnographie changierenden Texte analytisch fruchtbar zu machen.

In der Sektion, die sich auf den Zusammenhang von Identitätskonstitutionen und Geschlechterbildern im Kontext der Gegenwartskunst konzentriert, geht es den Beiträgerinnen um eine kritische Revision und fortgesetzte Arbeit mit poststrukturalistischen Ansätzen, die die vielfach diagnostizierte Aufhebung geschlechtlicher Differenzen vor dem Hintergrund aktueller Beispiele in Frage stellt. Akzentuiert wird in den untersuchten Beispielen gerade die emphatische Sichtbarmachung von geschlechtlichen und sexuellen Differenzen als vergleichbare Strategie unterschiedlicher postmoderner Ästhetiken, die allerdings von einer explizit anti-essentialistischen Position ausgehen. In den zeitgenössischen Porträt-Photographien von Collier Schorr und Catherine Opie, Lyle Ashton Harris und Yasuma Morimura kommt es jeweils zu einer spielerischen Reinszenierung und Auflösung konventioneller geschlechtlicher und sexueller Identitätsbilder mit ihren spezifischen ethnischen Hintergründen. Annette Jael Lehmann zufolge legen sie den BetrachterInnen eine Doppelstrategie nahe, mit der die Bilder gelesen werden können, bei der sich sowohl ein Realitätseffekt als auch die ästhetischen Konstruktionsstrategien der Photographien vermittelt. Vor dem Hintergrund des Wissens um den spezifischen Inszenierungsaspekt der Photographien indizieren etwa die in den Porträts zur Schau gestellten Parodien, ebenso wie eine Drag-Performance oder die durchlässig werdenden Formen einer Mimikry, welche sozialen und symbolischen Repräsentationsweisen jeweils an der Erzeugung von Geschlechterbildern beteiligt sind. Ausgangspunkt der Überlegungen von Hanne Loreck stellt die Reflexion des Verhältnisses von Kunstwerk und Kunstkritik dar, im engeren Sinn die symbolische Besetzung von Kunstprodukten mit geschlechtlichen Konnotationen und die bestimmten Kunstwerken unterstellte feministische Intention. Demzufolge entwickelte sich ein feministischer Diskurs um die Werke der Künstlerin Rosemarie Trockel, da in ihrem Werk Objekten mit funktionalem Alltagsbezug, die in der hohen Kultur allenfalls instrumentellen, aber doch minderwertigen Sta-

tus besitzen, ein hoher Stellenwert zukommt. Die Verquickungen von Alltagskultur und Konsumstrategien, Industrievokabular und Rhetorik männlich dominierter Kunstdiskurse vollziehen sich bei Trockel vor allem in Auseinandersetzung mit Andy Warhol und Marcel Duchamp. Die in Anspielung auf Duchamps Jungesellenmaschine entstandene Brust-Herd-Heliogravüre hat nicht zuletzt Trockels Ruf als feministische und auch feministisch rezipierte Künstlerin begründet. Beide Interpretationsmodi sind Loreck zufolge immer noch einem identitätspolitischen Zwangskonzept verhaftet. Erst im Zuge einer Neuverortung der Relationen zwischen Kunstwerk, Kunsttheorie und Kunstkritik könne ein anti-essentialistisches Potential feministischer Kritik erneut fruchtbar gemacht werden.

An den Schnittstellen von Alltags- bzw. Populärkultur tritt die ungebrochene Wirkungsmacht von stereotypen, geschlechtlichen und sexuellen Visualisierungsstrategien mit ihrer Fähigkeit zur symbolischen Verkörperung und relativ eindeutigen Vergegenwärtigung von Identitäten offen zu Tage. Am Beispiel der Inszenierungen und Identifikationsfiguren der Mode lassen sich die Bindungskräfte kollektiver sozialer und geschlechtlicher Identitäten ebenso reflektieren wie die Widersprüche und die Faktoren kultureller Differenzierung. Barbara Vinken zufolge sind für geschlechtliche Identitäten weniger normative, sondern phantasmatische Konstruktionen prägend. Auf dieser phantasmatischen Ebene, auf der auch die Mode als Hyper-Fetischismus angesiedelt ist, kommt es zu ständigen Verfehlungen performativer Akte. Mode unterminiere ihr zufolge die Ordnung der Repräsentation grundsätzlich; Haute-Couture könne beispielsweise nur als Cross-Dressing adäquat erfaßt werden. Mode markiere und entstelle zugleich die sexualisierenden, oppositionellen Zuordnungen von Weiblich- bzw. Männlichkeiten. In seiner Funktion als Ausstellung und Zur-Schau-Stellung, die Vinken historisch skizziert und in Spuren bis in die gegenwärtigen Kollektionen nachweist, enthülle und verkleide das Phänomen Mode paradoxerweise, daß die weibliche Geschlechtsrolle von vornherein als Travestie, mithin als Verkleidung männlicher Identität anzusehen sei, und das soziale Geschlecht als einen – zwangsläufig fehlgehenden – performativen Akt ausstelle. Im Zentrum des Beitrags von Gabriele Werner steht die geschlechtlich konnotierte Blick-Bild-Konstellation, die aus Beispielen der Sexualisierung von Mädchen als Frau in der jüngsten Modephotographie erkennbar wird. In den sechziger Jahren ebenso wie in den neunziger Jahren entwickelten sich Modemagazine dabei zu prominenten Orten der Fetischisierung, die jedoch um das Phänomen der Girlie-Kultur in der Techno- und House-Szene der Gegenwart erweitert werden. Die Diskurse, die die Vermarktung dieser ästhetisierenden Inszenierungen eines autoerotischen Kindchenschemas begleiten, negieren feministische Emanzipationsbestrebungen. Die Substrate identitätspolitischer Debatten werden gleichwohl nicht allein in künstlerischen Gegenbildern zu den Produkten der Massenmedien und der Populärkultur transparent, sondern auch in den Modephotographien Versaces sichtbar. Mode als fetischistische Objektinszenierung erscheint hier im Gegenzug zur verkündigten Weiblichkeit an den lebendigen Leib zurückgebunden, dessen geschlechtliche Konnotationen und Differenzen in

den Übergängen von Kleider- und Körperformen als einem neu zusammengesetzten Collagematerial aufgelöst werden. Die Geschichte der Konstruktion der Freiheitsstatue, die zu den populärsten Symbolen der westlich-amerikanischen Kultur zählt, liest Cindy Donatelli als frühe Form der Konstruktion eines "Technobody", die u. a. von Jean Baudrillard ausschließlich in einem postmodernen Kontext verortet wird. Beim Bau und bei der Errichtung des monumentalen weiblichen Stahlkörpers spielt nicht allein die Obsession hinsichtlich ihrer Größe – ihr Zeigefinger hat eine Länge von 2,45 Metern –, sondern auch ihre konzeptionelle und reale Zerstückelung beim Entwurf, Bau und Transport ihres Körpers eine ausschlaggebende Rolle. Auf der Ebene der mechanischen Konstruktion durch Männer wie Frédéric Bartholdi, Gustave Eiffel und Edouard Laboulaye vollzieht sich dabei ein technologisch gerechtfertigtes Spiel der phantasmatischen Figuration einer imaginären Geschlechtsidentität, dies jedoch innerhalb der binären Konstituenten von Männlichkeit und Weiblichkeit. Donatellis Aufmerksamkeit gilt vor allem der Tour der Statue auf Shows in Paris und Philadelphia vor ihrer permanenten Aufstellung im Hafen von New York 1886 sowie ihrer massenhaften Verbreitung als kitschiger Souvenirartikel in Form von kleinen Plastikstatuen. Mit dem Symbol der Freiheitsstatue verbindet sich paradoxerweise noch heute ein Projektionsort und eine Einschreibefläche utopischer Formationen, zugleich jedoch spiegelt sie die historische Archivierung normativer Konstruktionsprinzipien wider, die die Figurationen geschlechtlicher Körper prägen.

Aus den Untersuchungen eines weiten Spektrums von Bildern als Vollzugsformen geschlechtlicher und sexueller Identitäten resultieren diskursanalytische, ästhetische und sozial-historische Perpektivierungen, die das Zusammenspiel von Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit der Differenzen thematisieren. Über die Korrespondenzen zwischen einzelnen Schwerpunkten des Bandes, wie der Beschäftigung mit Beobachterpositionen oder Zuschauerrollen, hinaus sind dabei theoretische Verbindungslinien zwischen den einzelnen Sektionen entstanden. Differenzen werden demzufolge nicht mehr in Abgrenzung zu Identitätsbildern bestimmt, sondern als ihr integraler Bestandteil aufgefaßt. Es ist zu hoffen, daß die vorliegenden Auseinandersetzungen den transkontinentalen Austausch weiter stimulieren und auch den inter- und transdisziplinären Diskurs, etwa in den Diskussionen um neueste Entwicklungen in der Medienkultur, anregen.

## Positions and Perspectives Differenzen im Denken der Geschlechterdifferenz



Jahren und entwickelte für die künstlerische Porträt-Photographie wesentliche Eigenschaften:

Portraits are icons. The image is made and interpreted at the co-presence of the viewer and the subject, and the latter is given a suitably polite expression of social awareness. The portraits, therefore, constitute a complex of extra-visual ideas – character, decorum, habit, expression – that would seem to make a congenial topic for Conceptual artists. The element of arranged appearances is built into the genre.<sup>4</sup>

Porträts sind demzufolge Kunstwerke, die von der Konzeption des Photographen wesentlich geprägt werden, wobei die visuellen Elemente der Umgebung ebenso wie die der interaktiven Prozesse zwischen den PhotographInnen, den Betrachtenden und den Porträtierten reflektiert werden.<sup>5</sup> Es entsteht ein Porträt, das die Sichtweise der PhotographInnen auf eine Person, ihren sozialen Status, ihre ethnische Zugehörigkeit und nicht zuletzt ihr Geschlecht wieder spiegelt. Die unter Stichworten wie "self-impersonation of the sitter" oder "rhetoric of exposure"<sup>6</sup> indizierte Erweiterung und die Infragestellung der konventionellen, mimetischen und repräsentativen Basis des Porträts, kann im Rahmen der genderorientierten Photographie auf eine lange Tradition zurückblicken.

Claude Cahun, Cecile Beaton, Man Ray oder Brassai seien stellvertretend für eine Reihe von KünstlerInnen genannt, die das Medium der Photographie für ihre Re-Vision von Geschlechterbildern bereits in den zwanziger und dreißiger Jahren einzusetzen verstanden, indem sie ein stabiles Selbst und seine unhinterfragbare Identität zur Disposition stellten. Robert Mapplethorpe führt vierzig Jahre später sowohl die Ambiguität des Sujets der Selbst-Porträt-Photographie als auch den in der Postmoderne veränderten Subjektbegriff in seinen Arbeiten so zusammen, daß Gender, Sexualität und Performance in einer unlöslichen Wechselwirkung zueinander stehen.<sup>7</sup> Seine zwischen den siebziger und achtziger Jahren entstandenen Serien von Selbst-Porträts verknüpfen eine Auskunft über die sexuelle Identität unlöslich mit der Frage nach den Möglichkeiten der Selbstrepräsentation. In Mapplethorpes Selbst-Porträts erweitern sich einzelne Posen und inszenatorische Elemente zu einer elaborierten Performance. In einer solchen photographischen Performance wird der Aspekt des Posierens 'für' durch den Aspekt des Exponierens 'von' erweitert und die demonstrativen und deiktischen Funktionen des Bildes gestärkt. Über Mapplethorpes *Self-Portraits* resümiert Graham Clarke:

4 Amy Goldin, "The Post-Perceptual Portrait", in: *Art in America* 63, January, February 1975, pp. 79–82.

5 Vgl. *Photography as Concept. Fotografie als Handlung*, Renate Wiehager (Hg.), Ostfildern 1998.

6 Max Kozloff, "Opaque Disclosures", in: *Art in America* 75, October 1987, p. 151.

7 "Postmodern photography foregrounds its inevitable identity as simulacrum in a special way, overtly offering both its obvious intertextuality and its undeniable nature as multiply reproducible mass media as challenges to 'auratic' art and to the related humanist assumptions of subjectivity, authorship, singularity, originality, uniqueness and autonomy." Linda Hutcheon, *Poetics of Postmodernism*, New York 1988, p. 228.

Oftentimes Mapplethorpe [...] dresses for the camera – in a tuxedo, in leather, in make-up. Most contentiously, in a 1978 self-portrait he has inserted a bull-whip into his anus as he looks at the camera: an obvious radical and extrovert reversal of virtually all the convention of the portrait photograph. These photographic portraits place themselves within a larger context of gender and identity, but as photographs they insist upon themselves as part of a continuing metamorphosis in which a single personality does not so much change as reject the codes through which identity, private as much as public, is assumed, determined, and declared.<sup>8</sup>

Dieses Verständnis der Metamorphose einer Person, das sich prägnant in Mapplethorpes Porträt-Serien manifestiert, ist konzeptionell für die Photographie der neunziger Jahre in den USA äußerst bedeutsam. Sie impliziert vielfach auch eine kritische Auseinandersetzung mit der hegemonialen Geschlechterordnung und ihren homogenen Identitätsvorstellungen. So unterschiedliche KünstlerInnen und PhotographInnen wie Matthew Barney, Della Grace oder Nan Goldin widmen sich der Dekonstruktion der normativen Dimensionen von Gender und Sexualität, um sich von essentialistischen Wahrnehmungs- und Repräsentationsmodi abzugrenzen. Sie entfalten ein metareflexives Spiel mit der kulturellen Matrix von Geschlechterbildern, um durchaus widersprüchliche Identifikationsangebote innerhalb der für entsprechende Differenzen durchlässig gewordenen Raster von Sexualität und Gender anzubieten. Ihr Austragungsort ist vor allem der Körper, dessen ethnische, soziale und gestisch-habituellen Markierungen den Fokus ihrer Aufnahmen ausmachen. Als grundlegend erweist sich in dem Zusammenhang die performative Implikation der meisten photographischen Porträts. Dies bedeutet, daß die Photographien das, was sie zeigen und darstellen zugleich auch mithervorbringen.<sup>9</sup> Das Medium der Photographie trägt somit wesentlich zur Konstruktion und Verwirklichung differenter Identitätsmodelle bei. Für die hier exemplarisch herangezogenen Arbeiten der AmerikanerInnen Collier Schorr, Catherine Opie, Lyle Asthon Harris und des Japaners Yasumasa Morimura gilt eine gemeinsame Ausrichtung, die Deborah Bright so zusammenfaßt:

This selection of works by contemporary photographers addresses gender, desire, the body, cross-cultural and cross-historical models of queer identity, and photography itself as an instrument of cultural knowledge and authentication. Disrupting and strategically redefining the gestures, codes and signs of masculinity and femininity have been a central preoccupation of many of these photographers.<sup>10</sup>

8 Clarke, op.cit., p. 117.

9 Vgl. Carol Squiers, (ed.), *The Critical Image: Essays on Contemporary Photography*. Seattle 1998.

10 Deborah Bright, "Introduction to 'Inverted Views and Dissident Desires'", in: *The Passionate Camera. Photography and Bodies of Desire*, Deborah Bright (ed.), New York 1998, p. 145.

## Verfehlte Ähnlichkeiten

Die amerikanischen Photographinnen Collier Schorr und Catherine Opie konzentrieren sich in ihren Arbeiten auf visuelle Konstruktionen von Geschlechterbildern, die die Zuweisung einer eindeutigen Identität weitestgehend verweigern. Ihre Photographien erweisen sich dahingehend performativ, daß sie nicht allein die Prozesse der Dekonstruktion von geschlechtlichen Identitäten sichtbar machen, sondern sie auch erst ermöglichen. Charakteristisch für die Konzeption von Schorr und Opie ist eine genau geplante szenische Ausgestaltung (*mise-en-scène*), die häufig *Cross-Dressing* und *Drag* einschließt. Dies bedeutet hier zunächst in einem weiten Sinn, daß maskuline Codes performativ erzeugt werden und Maskulinität das Erscheinungsbild 'biologischer Frauen' bestimmt.

Für Collier Schorr ist die Adoleszenz als Übergangsstadium bzw. liminale Phase für ihre Photographie von besonderem Interesse, da die Geschlechtsmerkmale und die sexuellen Orientierungen erst allmählich ausgebildet werden und oftmals noch nicht eindeutig fixierbar erscheinen. Schorrs Photographien mit den Titeln *The Pupil* (1995), *Girlfriends Bathing*, *Durlangen* (1995) oder *Brown Bathrobe* (1995) zeigen Teenager, die gemeinsam oder allein auf einem Bett liegen, ihre Freizeit am Pool und auf einer Wiese verbringen.<sup>11</sup> Diese Photographien von Schorr besitzen zunächst dokumentarischen Charakter; sie können als Momentaufnahmen aus der Welt der Jugendlichen gelten, die einer alltäglichen Situation entstammen. Auf den ersten Blick scheinen sie dem Sujet des "informellen Porträts" anzugehören:

Informal portraiture features people viewed at ease on their own ground, or in an environment to which they relate. The material world in which they move locates them socially for the time being and gives some account of their action [...]. The informal portrait subject abides an outsider's near presence with a certain nonchalance, a grace, really – and it's that grace wants to convince us that things were as we see them.<sup>12</sup>

In den Posen und Gesten der meist liegenden Jugendlichen schwingen auch (homo-)erotische Konnotationen mit; ihre Körperhaltungen und Blickrichtungen vertragen ein erwachendes Begehren. Die Ansicht des eigenen Körpers ebenso wie der Blick auf den anderen Körper erscheinen noch verhalten oder auf ein scheinbar unwichtiges Detail fixiert zu sein. In den Vordergrund rücken bei einigen Mädchen androgyne oder knabenhafte Gesichtszüge und Körperformen. Dabei werden die Jugendlichen nie nackt, aber häufig in Unterwäsche gezeigt, wobei der weißen, noch eher kindlich wirkenden Bekleidung eine besondere Rolle zukommt. Eines der Mädchen trägt etwa in *The Pupil* anstelle eines BHs ein weißes Stück

<sup>11</sup> Aufgrund von urheberrechtlichen Gründen können leider keine Abbildungen gezeigt werden. Die hier untersuchten Arbeiten finden sich in Chris Townsend, *Vile Bodies. Photography and the Crisis of Looking*, München, New York 1998, pp. 36–37.

<sup>12</sup> Kozloff, op.cit., p. 152.

Stoff, das ihren Brustansatz eher zurückschnürt als hervorzuheben versucht. Kündigt sich darin das Spiel mit oder die gewünschte Unterdrückung von Geschlechtsmerkmalen an? Oder wird bloß die prinzipielle Offenheit der Entwicklung in die eine oder andere Richtung akzentuiert? Schorr bietet visuelle Szenarien an, die sich nicht von einem stabilen Blickpunkt aus interpretieren lassen. Sie entwirft Möglichkeitsspielräume, in denen die Entwicklungsrichtungen ebenso wie die Beziehungskonstellationen offen gehalten werden. Gleichwohl favorisiert die Photographin dabei lesbische Annäherungen und maskuline Körperbilder, vorzugsweise in militärischen Uniformen.

Die Porträts *Swedish Soldier (Poster)* (1997), *Thomas on Watch (Braces)* (1997) und das Porträt *Soldier (Winchester.270, Model 70w/Weaver K-3 Tilden Mount)* (1998)<sup>13</sup> haben junge Männer in Armee-Uniformen zu ihrem Gegenstand. *Swedish Soldier* zeigt ein Gesicht in der Frontalansicht, dessen blaue Augen vom Kontrast des dunklen Helms und der Tarnuniform hervorgehoben werden. Auch die Gesichtszüge von *Thomas on Watch* können unzweifelhaft als die eines jungen Mannes identifiziert werden. Die dokumentarische Qualität der soldatischen Porträts legt eine spezifische Sichtweise auf die Photographien nahe, die sie als Zeugnisse einer unmittelbar vorgefundenen Realität ausweisen. "Schorr's photographs allow an endless amount of staring – at men, or more precisely, at what appears to be, what becomes, male."<sup>14</sup> In diesem Sinn zeigt *Soldier* einen jungen Soldaten im *Boot Camp*, mit seiner engen Uniform, seinen kurzgeschorenen Haaren und dem Namensschild "Newman". Die Photographie *Soldier* ist jedoch kein Porträt eines jungen Mannes in einer Kaserne. Es ist vielmehr das erste Bild einer pornographischen Serie für das Magazin *Honcho*, in dem eine 'biologische' Frau den Part eines schwulen Soldaten spielt. Erst diese zusätzliche Information verändert grundlegend die Sichtweise auf die Photographien aus dem militärischen Milieu. Die Arbeiten haben zwar viel mit dem konventionellen Bild von jungen Soldaten gemeinsam, aber nichts mit dem Realitätsstatus der Situation zu tun, die sich abgespielt hat. Schorrs Porträts sind Resultat einer von der Photographin inszenierten und arrangierten Szene, in der Modelle posieren und Situationen nachgespielt werden. Darauf weisen jedoch erst Interviews und Kommentare zu Schorrs Arbeiten hin, in denen auch deutlich wird, daß die Mehrzahl ihrer Modelle weiblichen Geschlechts sind, auch wenn dies nicht für jede Aufnahme präzisiert wird. Erst infolge dieser Informationen wird es möglich, das scheinbar paradoxe Sujet von Schorrs Arbeiten auf eine Formel zu bringen: Boys are Girls, Becoming – Newman.

Schorr verfolgt in ihren Photographien eine gezielte Illusionsbildung: Die Bildrealität wird so konstruiert, daß die BetrachterInnen ohne entsprechende Informationen nicht erkennen können, ob es sich um ein in Szene gesetztes Bild oder ein

<sup>13</sup> Die Photographien sind in Bruce Hainley, "Like a Man", in: *Artforum International*, Vol. 37, No. 3, November 1998, pp. 96–99, abgedruckt.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 98.

'Abbild' einer vermeindlich vorgängigen Realität handelt. Vielfach wird das angedeutete Spiel mit geschlechtlichen Identitätszuweisungen erst im Rahmen von kontextuellen Informationen aufgelöst, die die Photographien begleiten. Ohne einen entsprechenden Diskurs über die Bildentstehung oder den Kontext einer Serie, der schließlich zum integralen Bestandteil des Bilderlesens bei Schorr wird, erzielen diese Porträts einen Effekt, der zutreffend als "Passing" beschrieben wird:

'Passing', as used in the context of both race and gender, describes a situation of intelligibility in which the perception of the race or gender of the passing subject is actually a misreading. To pass effectively, a subject is (mis) read as 'real'. In the case of a passing female, as genuinely male. Race and gender passing require stable legible markers so that the passing subject can acquire, master, and perform the appearance and nuances of the appropriated race or gender. Passing is a question of public (and sometimes private) legibility and requires a spectator in order to legitimate the pass. Passing is performative in the sense that it relies on a spectator for validity and requires the construction of a visible, intelligible appropriation inscribed on the body counter to the predetermined racialized body or the biologically sexed body of the subject.<sup>15</sup>

"Passing" impliziert also die effektive und kalkulierte (Fehl-)Leistung der BetrachterInnen, die einem *Cross-Dressing* oder einer *Drag-Performance* den Eindruck des Realen, Dokumentarischen und Unmittelbaren abgewinnen. Schorrs Photographien bieten potentiell all das an, was die Realitätserfahrung hergeben könnte, bestätigen aber nichts als 'real' im Sinne einer faktisch nachweisbaren Wirklichkeit. Die Photographin spielt mit der möglicherweise vorhandenen Erwartung der BetrachterInnen, daß die Photographie ein Dokument einer Wirklichkeit sei, die als 'natürlicherweise' gegeben hypostasiert wird. Daher bleibt es häufig unentscheidbar, welche 'anatomischen' und 'biologischen' Fakten der jeweiligen Person innerhalb und außerhalb der Aufnahmen zugrunde gelegt werden können. Schorr spricht in einem Interview von "erotics of perceptual misperception"<sup>16</sup>, die am Beispiel der Arbeit *Soldier* (1998) besonders deutlich wird. Der referenzielle Rahmen und der Inszenierungscharakter ihrer Photographien wird erst dann in den Horizont der Betrachtung einbezogen, wenn sich der rein visuelle Eindruck des Bildes durch Angaben zu seinem Kontext öffnet und verschiebt.

Daß Schorrs Alltagsszenen von Jugendlichen und die soldatischen Porträts durchaus "informelle Porträts" und nicht gestellte Szenen sein könnten, läßt auf eine weitere Strategie schließen, die ihren Arbeiten zugrunde liegt. Die Bilder verteidigen trotz ihres inszenierten Charakters einen dokumentarischen Anspruch, jedoch einen solchen, der die subjektive Herkunft und den konstruktiven Charakter jeder 'Realitätsabbildung' behauptet. Die Imagination stellt bei Schorr ein gleich-

15 Robin Maltz, "Real Butch: The performance/performativity of male impersonation, drag kings, passing as male, and stone butch realism", in: *Journal of Gender Studies*, Vol. 7, No. 3, 1998, pp. 277-278.

16 Bruce Hainley, op.cit., p. 98.

wertiges und ebenso verbindliches Wirklichkeitsmodell bereit.<sup>17</sup> In diesem Inszenierungsmodell ist nicht nur die Verringerung des Abstands zwischen Möglichkeit und Wirklichkeit angelegt, sondern sie suggeriert auch die täuschende Ähnlichkeit bzw. Ununterscheidbarkeit zwischen beiden Ebenen. Wenn Bruce Hainley bemerkt: "such slippages haunt the word 'like'",<sup>18</sup> dann bezieht er dies auf den Zusammenhang zwischen den Ähnlichkeitsbeziehungen und den Identifikationsprozessen. Angesichts von Schorrs Photographien stellt sich nämlich die für ihre Arbeit grundlegende Frage: "What is actually meant or seen when something is said to look 'like' something else?"<sup>19</sup> Die mögliche Antwort enthält eine ihrer Photographien, in der erneut der Illusionscharakter von Wirklichkeitsbildern hervorgehoben wird. Die Realität, die als natürlicherweise gegeben hypostasiert wird, ist in Wahrheit das Resultat einer vielschichtigen Konstruktion. Collier Schorrs *Self-Portrait as Bait* (1994) zeigt einen Jungen mit leichtem Oberlippenbart, geschminkten Lippen und freiem Oberkörper, der bis zu den Hüften in einer Frontalaufnahme zu sehen ist. Hat Collier Schorr tatsächlich für diese Photographie selbst posiert? Allein der Altersunterschied, der zwischen dem Jugendlichen und der Photographin besteht, läßt dies äußerst unwahrscheinlich erscheinen. Der Photographie liegt erneut eine spezifische Konzeption zugrunde. Auch der Titel der Arbeit legt eine Spur in diese Richtung: Das Porträt fungiert wie ein Köder, mit dem man in eine Falle gelockt wird. Ausgangspunkt für dieses Porträt ist bei Schorr auch hier die Imagination einer möglichen Identität, die im Medium der Photographie einen hohen Grad an Wahrscheinlichkeit erlangt. Denn das Modell, das in Schorrs *Self-Portrait as Bait* (1994) posiert, ist tatsächlich nicht Collier Schorr. Es handelt sich nicht um die Aufnahme ihres eigenen Körpers, sondern um ein von Schorr zum Selbst-Porträt erklärtes Bild eines männlichen Teenagers, der mit den Spuren von Make up im Gesicht auch die Züge einer weiblichen Maskerade andeutet. Der Vorgang der visuellen Identifikation beglaubigt und erzeugt gleichermaßen, in welcher Weise Schorr sich zu zeigen wünscht.

In Schorr's work there is only the masquerade of another's body, the surface of another's skin, the stripped-down uncanny of everyday appearance. It would be easier to think that this is not what the self is – an other – and that, strangely, this difference is not what makes anyone like anyone else.<sup>20</sup>

Der oder die Andere wird zum Bild des Eigenen. Die Schaulust, die von den Bildern evoziert wird, richtet sich auf die Entdeckung eines möglichen Selbst, das sich auf der imaginären Ebene zwischen der Realität und der Photographie for-

17 An dieser Stelle bietet sich ein Vergleich mit der Arbeitsweise und den Konzeptionen von Jeff Wall an. Vgl.: *Jeff Wall. Szenarien im Bildraum der Wirklichkeit. Essays und Interviews*, Georg Stemmrich, (Hg.), Dresden 1997, pp. 260-272.

18 Bruce Hainley, op.cit., p. 98.

19 Ibid.

20 Ibid.

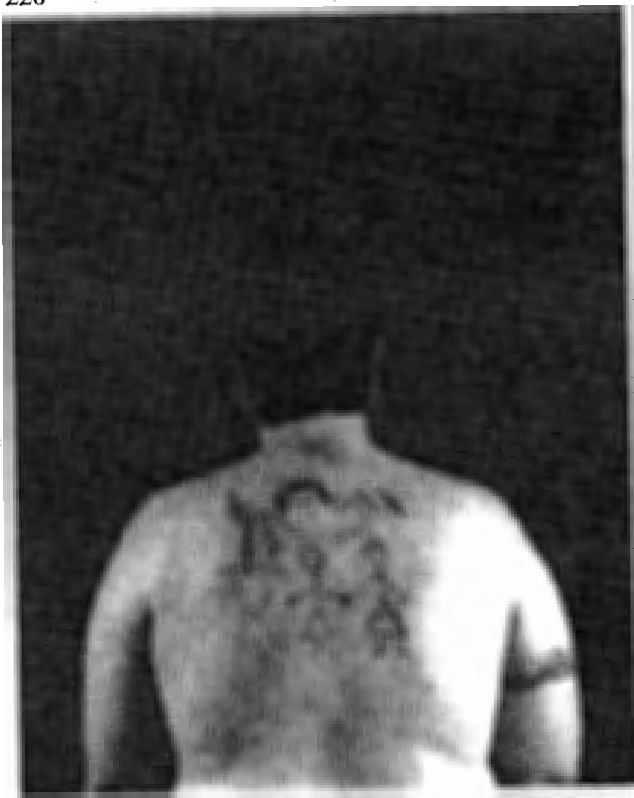


Abbildung 1. Catherine Opie, Self-Portrait, 1993. Chromogenic print, edition of 8. 40" x 30". Courtesy Regen Projects, Los Angeles

miert. Schorr spricht davon, daß ihre eigene autoerotische Erfahrung dabei zwischen "a desire to be and a desire to have"<sup>21</sup> changiere. Hinzuzufügen sei: what a gendered body might want to be. Schorrs Genderbilder entwerfen ein Spektrum von Möglichkeiten der Identifikation abseits binärer und essentialistischer Versionen. Individuelle geschlechtliche und womöglich auch sexuelle Identifikationen erscheinen grundsätzlich als transitorische und auch ephemere Praktiken, deren offene Prozessualität im Medium der Photographie eine vorübergehende Fixierung erfährt.

Die Photographin Catherine Opie gibt zu ihrer Arbeit *Self-Portrait* (1993) einen lapidaren Kommentar: "It says a lot of different things. One of them is that I have my back to you."<sup>22</sup> Die Unsichtbarkeit des Gesichts und die Rückenansicht lassen auf eine radikale Inversion der Porträt-Tradition bzw. auf eine Art Anti-Porträt

schließen, das diese Photographie bereitstellt. Sie zeugt in mehrfacher Hinsicht von einer Umkehrung der gewohnten Blickrichtung und einem Neu-Arrangement ihrer visuellen Elemente. Gerade das, was dieses Selbst-Porträt auf dem Rücken zeigt, mag mehr enthüllen als ein Blick, der sich aus dem Porträt auf die BetrachterInnen richtete. Die *Cuttings*, die Ritzungen in die Haut und die Zeichnung, die sich als dünne Blutspur auf dem Rücken abzeichnen, geben wie ein Graffiti Auskunft über eine lesbische Beziehungskonstellation. Zwei Strichfiguren in Röcken halten sich an den Händen und stehen vor einem Haus, neben dem eine Wolke und eine Teil der Sonne geritzt sind. Diese an eine Kinderzeichnung erinnernde Ritzung setzt ein abstraktes Zeichen und ist zugleich eine – wenn auch anders als Tätowierungen – temporäre, körpereigene Markierung, die später als Dauerspür undeutliche Narben hinterlassen kann. Ihrer Prägung auf die Oberfläche der Haut liegt ein durchaus gewaltsamer Akt zugrunde; sie erzeugt eine recht unzweifelhafte sexuelle Identitätszuschreibung bei den BetrachterInnen und steht als eine Körperbeschriftung auf dem Rücken als pars pro toto ihrer personalen Identität. Die Haut wird als Einschreibefläche und zugleich als Matrix des geschlechtlichen Körpers exponiert. Beide sind in gewisser Weise Piktogramme, die geschlechtliche Markierungen und ihre Wunden tragen. Zwei visuelle Ebenen verschränken sich dabei in dieser Photographie: das Körper-Bild als Einzeichnung auf dem Rücken und die Gesamtaufnahme der Porträtierten. Die geschlossene Hülle des Körpers wird geöffnet, um ihn zum Träger einer Botschaft zu machen, die auf der photographischen Oberfläche reflektiert wird. Die hier gezeigte Szene erinnert auch an den Schmerz solcher vielfach unwiderruflichen Markierungen und Zuschreibungen. Die Schmerzhaftigkeit dieser Einzeichnung, dieser Ritzung, die auf rituelle Praktiken aller Art anspielt, verweist nicht zuletzt darauf, daß vor allem der Körper ein Austragungsort sexueller Praktiken und Medium sozialer Identität ist. Es wird deutlich, daß der Körper dabei sowohl als Bild als auch als formbares Material für veränderte Repräsentationsweisen eingesetzt und infolgedessen grundlegend verändert werden kann.

Catherine Opies Arbeiten setzen sich nicht nur mit einer *Art of Gender* auseinander, in der die Haut und der Körper als Einschreibefläche für Zeichen und Kodierungen dienen, sie widmet sich auch den verschiedenen Formen der *Technologie of Gender*, so wie sie in den *Transgender Communities* praktiziert werden.<sup>23</sup> Hierbei handelt es sich um verschiedene Strategien der Transformation, oftmals des gezielten hormonellen und chirurgischen Eingriffs in die anatomischen Grundlagen des jeweiligen Geschlechts, das die verschiedenen Spielarten von *Cross-Dressing* und *Drag* überschreitet. Ziel ist ebenso die Destabilisierung wie die Entnaturalisierung des anatomischen Geschlechts. In der Serie *Being and Having* (1991) porträtiert Opie einige Mitglieder der Lesben-, Transgender- und Sado/Masochistischen Sze-

21 Ibid.

22 Zitiert nach: Judith Halberstam, "The Art of Gender. Bathrooms, Butches, and the Aesthetics of Female Masculinity", in: *Rose is a Rose is a Rose. Gender Performance in Photography*, Jennifer Blessing (ed.), New York 1997, p. 183.

23 Vgl., Ibid., pp. 182–186.

nen.<sup>24</sup> Eine Reihe dieser Porträts zeigt Gesichter mit Bärten vor einem gelben Hintergrund, wobei jede Frontalaufnahme das Gesicht so nah wie möglich heranholt und den Rahmen des Bildes sprengt, so daß Teile des aufgenommenen Kopfes abgeschnitten werden. An dieser Stelle wird ersichtlich, daß Opie auch auf die konventionellen und ideologischen Rahmungen von Porträts anspielt<sup>25</sup> und in der Wahl ihrer formalen Mittel eine kritische Distanzierung andeutet. Ihre Aufnahmen überschreiten die vorgegebenen Maße. In die Rahmen der Photographien sind silberne Namenschilder geschraubt, die Titel wie "Chief", "Jake", "Papa Bear" oder "Chicken" tragen. Diese 'Label' geben über eine Namesgebung Auskunft, die der in den jeweiligen Szenen veränderten Persona entsprechen. Trotz der angedeuteten Typisierungen verweigern die Porträts eine binäre geschlechtliche Zuordnung. Sie halten eine Ambiguität aufrecht, indem die BetrachterInnen keine eindeutigen Identitätszuschreibungen vornehmen können, die zwischen lesbischen oder transsexuellen Personen, zwischen *Drag Kings* oder *Trans-Man* unterscheiden. Judith Halberstam kommentiert diese Unbestimmbarkeit oder Vieldeutigkeit folgendermaßen:

Opies models become in her portraits far more than the signifiers of outlaw status. Whether we are confronted with the hormonally and surgically altered bodies of transgender men or the tattooed and pierced and scarred skin of the butch dyke, we look at bodies that display layered and multiple identities, adding a gender dimension unassimilable within the boundaries of 'men' or 'women'.<sup>26</sup>

Diesem Befund fügt das Porträt von *Angela Hans Scheirl* (1992) die Dimension des *Glamour* hinzu, dessen Wirkung aus dem Zusammenspiel zwischen der Farbigkeit der Aufnahme und den Posen der Porträtierten entsteht. Die hochglänzende und stark reflektierende photographische Oberfläche ist aus der Werbe- und Modephotographie bekannt. Der durchgängig rote Hintergrund der Photographie füllt den gesamten Raum, in dem Wand und Boden ununterscheidbar werden, mit einem gesättigten Dunkelrot. *Angela Hans Scheirl* sitzt mit breit gespreizten Beinen auf einem Drahtstuhl und hält ihre/seine linke Hand auf den Oberschenkel gestützt. Sie/er trägt eine Krawatte und einen Männeranzug, dessen Hosenbeine weit hochgezogen sind und den Blick auf stahlend weiße Socken lenken. Die Ausrichtung auf dieses Detail, dem durchaus die Funktion eines *punctum* (Roland Barthes) zukommen kann, liefert einen leicht ironischen Kommentar zur ansonsten perfekten Kopie der männlichen Posen und des maskulinen Habitus', den das Porträt

24 Die Abbildung der Serie findet sich in: *Rose is a Rose is a Rose. Gender Performance in Photography*, Jennifer Blessing (ed.), op.cit., pp. 104–105.

25 Victor Burgin bemerkt dazu: "The structure of representation – point-of-view and frame – is intimately implicated in the reproduction of ideology (the 'frame of mind' of our 'points-of-view')." Victor Burgin: "Looking at Photographs", in: *Thinking Photography*, Victor Burgin (ed.), London 1982, p. 146.

26 Judith Halberstam, "The Art of Gender. Bathrooms, Butches, and the Aesthetics of Female Masculinity", in: *Rose is a Rose is a Rose. Gender Performance in Photography*, op.cit., p. 184.



Abbildung 2. Catherine Opie, *Angela Scheirl*, 1992. Chromogenic print, edition of 8. 22" × 17" framed. Courtesy Regen Projects, Los Angeles

entwirft. Das hier gezeigte *Cross-Dressing* kann als Prozeß einer sekundären Mimesis verstanden werden, eignet sich das Modell doch ein Männlichkeitsbild an, das seinerseits auf performativen Akten gründet. Die Photographie reproduziert eine Reproduktion bzw. leistet ihre pastichehafte Aneignung und stellt den ebenso imitativen wie kontingenten Charakter der Erzeugung von Geschlechterbildern heraus. Das selbstbewußte Posieren von Scheirl findet hier erneut sein Pendant in dem Blick, den der/die Porträtierte offensiv auf die Kamera und die potentiellen BetrachterInnen richtet. Opie sagt dazu: "I mean they're always going to be stared at, but I try to make the portraits stare back. The photographs stare back, or they stare through you. They are very royal. I say that my friends are like my royal family."<sup>27</sup> Die Redé von der "royal family" spielt auf den Kult-Status an, den das *Self-fashioning* in und außerhalb der Subkulturen erlangt hat. Diese Aussage akzentuiert zugleich einen Subjekt- und nicht Objektstatus, den jedes Modell besitzt,

27 "Russel Ferguson im Interview mit Catherine Opie", in: *Catherine Opie, The Photographer's Gallery London*, London 2000, p. 44.

und konnotiert neben der Möglichkeit einer voyeuristischen Betrachtung auch die eines Selbstentwurfes, den das Bild vermittelt. Die Reversibilität der Blicke aus der und auf die Photographie affirmiert die in den Porträts angelegten Traditions- und Tabu-Brüche, mit denen sich die Porträtierten identifizieren. Sie werden so präsentiert, wie sie sich selbst den BetrachterInnen zur Schau stellen möchten. Dennoch handelt es sich um ein stilisiertes Porträt, das in die Nähe der Arbeiten von Robert Mapplethorpe oder auch Annie Leibovitz rückt, da es dadurch individualisierend verfährt, daß es gegebene Konventionen der stilisierenden Porträttradition – etwa konventionelle Posen – aufgreift, jedoch dabei reformuliert. Auch Opie wiederholt die Elemente der Stilisierung, die ansonsten der normierenden Kraft geschlechtsspezifischer Schönheitsideale zu eigen sind. Sie überträgt die privilegierenden und idealisierenden Präsentationsmechanismen auf marginalisierte und bisweilen abjekte Geschlechterbilder. Opie bleibt zugleich einem dokumentarischen Anspruch verpflichtet, den sie durchaus in Beziehung zu einer Reihe von historischen Vorläufern zu setzen versucht. In einem Interview gibt sie Auskunft über ihre Position:

RUSSEL FERGUSON

On the one level your standardised portrait formats evoke early twentieth-century photography – social survey photographs like August Sander – but because you don't have the environmental clues in the background, it's much more iconic presentation. Your portraits all have brightly coloured backgrounds, for example.

CATHERINE OPIE

To photograph the people in their environments would have been too much like documentary for me. I was thinking about Hans Holbein and the way that he used colour behind his subjects. Formally it can bring out all these different shapes within the body, to make it pop. It is a way to take the people out of their environments and isolate them, because the art is really what they're doing with their bodies. It's also to make the focus really on the person. And then the body of work as a whole brings it back to documentary by the way that it's kind of narrowed down, and by the repetition within different formats of the portraits.<sup>28</sup>

Opie dokumentiert – im prominenten Unterschied etwa zu Nan Goldin – nicht die Umgebung der Porträtierten, sondern versetzt sie in einen völlig isolierten Raum, ein Studio, das allenfalls einen kulissenhaften Hintergrund bereitstellt, aber keine direkte Auskunft über einen sozialen Zusammenhang vermittelt. Die ausgeblendete Dimension des sozialen Kontexts rückt die porträtierte Person ins Zentrum des Blickfeldes, deren dominanter Anspruch auf Präsenz jedoch nicht der dokumentarischen Intention der Arbeiten widerspricht. Hier wird die Selbstermächtigung sexuell und geschlechtlich marginalisierter vorgeführt. Opie ästhetisiert ihrerseits die mit der geschlechtlichen und sexuellen Persona verbundene Selbst-Produktion,

28 Ibid, p. 45.

die von den Porträtierten bewußt als alltäglicher und zugleich künstlerischer Akt vollzogen wird.

Catherine Opies Photographien re-präsentieren die Porträtierten. Sie geben die performative Realisierung der geschlechtlichen Identität einer Person wieder, die selbst ein Bild von sich entworfen und (mit-)inszeniert hat, das für ihn/sie gegenläufig zu den dominanten Normen Verhindlichkeit besitzt. Opie hält allein der jeweils für die Porträtierten relevanten Dekonstruktion ihrer Geschlechtsidentität gewissermaßen einen Spiegel vor. Gerade der hier offen gehaltene Prozess der geschlechtlichen Selbstkonstitution ermöglicht Identifikationsprozesse, bei der den entstehenden Bildern eine neuartige Spiegelfunktion zukommt. Sie mag eine negative Spiegelerfahrung, die in konventionellen Porträts angelegt ist, korrigieren.<sup>29</sup> Craig Owens bemerkt zur herkömmlichen Analogie von Spiegel und Photographie: "Der Spiegel vollzieht sowohl die Identifikation mit dem Anderen als auch die spiegelhafte Enteignung, die das Subjekt als solches zugleich instituiert und dekonstituiert."<sup>30</sup> In dieser These klingt das Wissen um Lacans Analyse der Genese von Subjektpositionen an. Lacan spricht von der Bestimmung des Ich durch einen imaginierten Blick eines überpersonalen, also symbolisch-sozialen Anderen, das im eigenen Spiegelbild vermittelt wird und dies durchkreuzt. Verkürzt gesagt bedeutet dies, daß ein 'Ich' sich nicht in seinem Spiegelbild wiederkennt, weil es sich mit den Augen der anderen zu identifizieren versucht. Die bisher vorgelegten Beispiele demonstrieren in gewisser Weise die invertierte Funktionsweise des symbolischen Spiegels im Lacanschen Sinne, indem sie nicht mehr die ursprüngliche Verfehlungserfahrung des Selbst vorführen, sondern sie korrigieren und alternativen Subjektpositionen Sichtbarkeit verleihen.

Grundsätzlich kann gesagt werden, daß das Spezifikum der Photographien von Collier Schorr und Catherine Opie darin besteht, eine implizite identitätspolitische Strategie zu verfolgen. Bildern geschlechtlicher Identitäten, die in der Regel aus der visuellen kulturellen Matrix ausgeschlossen sind, soll Sichtbarkeit verliehen werden, ohne ein monolithisches Identitätsmodell zu perpetuieren. Es handelt sich also um transitorische Identitätsbilder, die keine irreversible Verfestigung oder Stabilisierung anstreben, sondern eine subjektiv affirmierte und konstruierte Gender-Konfiguration wiedergeben, dem das Medium der Photographien zusätzlich einen gefestigten Realitäts-Status verleiht. Schorr und Opie konzentrieren sich auf normativ erweiterte Identifikationsmöglichkeiten und Selbstspiegelungsversuche, die jedoch im Rahmen einer subjektiven Vergewisserung und Bestätigung verbleiben. Zu fragen wäre jedoch auch nach den Möglichkeiten, solche affirmativen Identitätsbildungsprozesse aus einer erweiterten Perspektive zu betrachten: "How can we understand identification and identity differently or displace the concept in

29 Vgl. Roland Barthes, *Die Helle Kammer. Bemerkung zur Photographie*. Frankfurt/Main. 1989.

30 Craig Owens, "Fotografie *En Abyme*", in: *Theorie der Fotografie IV 1980-1995*, Hubertus von Amelunxen (Hg.), München 2000, p. 71.

such a way that we are not trapped by the narcissistic illusion of perpetual self-production?"<sup>31</sup>

### Brüchige Mimikry

Die Prozesse der geschlechtlichen und sexuellen Identitätskonstitution, die sich von der hegemonialen Sex-Gender-Matrix distanzieren und abgrenzen, werden von Lyle Asthon Harris und Yasumasa Morimura durch Fragen nach ethnischen und kulturellen Differenzen entschieden erweitert und in ein komplexes Spannungsfeld gesetzt. Dabei spielt die künstlerische Auseinandersetzung mit Machtgefügen und Hierarchien innerhalb der dominanten westlichen Kultur aus der Perspektive von marginalisierten Ethnien eine besondere Rolle. Geschichtsbilder und Geschichtsschreibung ebenso wie die Produkte der Hoch- und Populärkultur werden zu bevorzugten Gegenständen einer kritischen Infragestellung der Selbst- und Fremd-Repräsentation. Im Kontext der Photographiegeschichte des letzten Jahrzehnts fallen komplexe Aneignungsstrategien gegenüber den Traditionen des jeweiligen Genres ins Auge. Die Konventionen von Stadt-, Akt-, oder auch Porträtphotographie werden von farbigen KünstlerInnen auf ihren versteckten ideologischen Gehalt hin geprüft. Lyle Asthon Harris bezieht sich in diesem Sinn auf photographische Selbst- und Familienporträts, während Yasumasa Morimura Meisterwerke der abendländischen Kunst und Porträts von Pop-Stars adaptiert. Die sozial kodifizierten und symbolisch aufgeladenen Genres erweisen sich jedoch gegenüber einer möglichst engen Nachahmung als widerständig. Gerade die fehlgehende performative Reproduktion bestimmt eine zentrale Komponente des ästhetischen Repräsentationskalküls von Harris und Morimura. Performative Elemente wie etwa Gestik, Mimik und Habitus werden von beiden Künstlern mit ihrem eigenen Körper zur Re-Präsentation ethnischer und sexueller Differenzen mit entsprechenden Hybridbildungen visuell in Szene gesetzt.

Der afro-amerikanische Photograph und Künstler Lyle Asthon Harris schuf eine Serie von Selbst-Porträts, *The Americas* (1988), in denen er sich teilweise nackt, mit einer blonden Perücke und einem weiß-geschminktem Gesicht präsentiert. Seine "Whiteface" Persona spielt auf die "Blackface-Performance" der *Minstrel Shows* in den USA des 19. Jahrhunderts an und führt sie unter umgekehrten Vorzeichen vor. Hier karikiert nicht ein weißer Mann einen Schwarzen, sondern ein Schwarzer diesen Weißen und seine Tradition. Seine Maskierungen demaskieren die rassistische Tradition und erfüllen eine subversive Funktion. Kobena Mercer führt dazu aus, "[Harris] performs a version of black masculinity that signifies upon the grotesque pathos of the minstrel mask [...] and does so in such a

31 Judith Roof, *Come As You Are. Sexuality and Narrative*, New York 1996, p. 155.

way as to simultaneously evoke the masquerade of femininity as spectacle."<sup>32</sup> Die Verbindung von – diskursiv und repräsentativ – verschiedenen Ebenen, von *Cross-Dressing*, *Race* und *History*, deren ursprüngliche Konstellationen aufgelöst, invertiert und an entscheidenden Stellen ausgetauscht werden, ist typisch für die Arbeiten von Lyle Asthon Harris. Solche Juxtapositionen und Spannungsbeziehungen zwischen neu arrangierten Elementen machen unsichtbare gesellschaftliche und politische Faktoren sichtbar. Die angedeutete Überlagerung differenter Repräsentationsschichten wird in späteren Arbeiten durch eine "intersection of performance, masquerade, and familial relations"<sup>33</sup> erweitert.

In einer Polaroid-Photo-Serie von 1994 setzt sich Asthon Harris mit den Darstellungskonventionen und der Ideologie von Familienporträts auseinander.<sup>34</sup> In die ikonische Folie von konventionellen Familienphotographien, ihrer Erzählweise und ihrer Funktion werden gegenläufige Momente eingezeichnet, die sich zu den Versatzstücken eines *Counter-Narratives*, einer gegenläufigen Wieder-Erzählung, zusammensetzen lassen. Die Arbeit gründet auf einem inszenierten Rollenspiel zwischen verschiedenen Familienmitgliedern und Freunden, die die normativen Konstellationen von Vater, Mutter, Kind, Brüdern und Schwestern, Geliebten und Freunden mit ihren rollen- und geschlechtspezifischen Zuordnungen auflösen.<sup>35</sup> Aus der Tradition der Studio-Photographie stammen ihr dekoratives Mobiliar und ihr farbenreicher Hintergrund, so etwa die Flagge von Marcus Garvey, die mit dem *Black Nationalist Movement* assoziiert wird. Lyle Asthon Harris steht häufig selbst in der Rolle als *Black Queen* im Zentrum der Inszenierungen. Die Arbeit mit dem Titel *Sisterhood* zeigt Harris und Iké Udé in dandyhaften Kostümen und mit stark weiblich geschminkten Gesichtern vor einem reich verzierten, goldenen Thronessel. Die einzelnen Informationen und Anspielungen, die das Bild liefert, lassen sich nicht zu einer kohärenten Einheit fügen, vielmehr noch: eindeutige Zuweisungsmöglichkeiten, die den geschlechtlichen, sexuellen und auch sozialen Status der beiden Personen betreffen, laufen ins Leere. Allein die ethnische Zugehörigkeit bleibt eindeutig bestimmbar. Die Photographie wird zur Projektionsfläche, die Bedeutungen gleichermaßen enthüllt und verbirgt, anzieht und abstößt. Auch die Photographie *Alex and Lyle* setzt die Auflösung von Rollenstereotypen fort und knottiert eine in mehrere Richtungen mögliche Beziehungskonstellation. Je nach dem, welches Geschlecht Alex und Lyle jeweils zugesprochen wird, ändert sich die Andeutung ihrer sexuellen Orientierung. Es ergeben sich beispielsweise die Lesart

32 Kobena Mercer, "Busy with the Ruins of Wretched Phantasia", in: *Mirage. Enigmas of Race, Difference and Desire*, London Institute of Contemporary Arts (ed.), London 1995, p. 32.

33 Lyle Asthon Harris und Thomas Allen Harris, *Black Widow. A Conversation*, in: Deborah Bright (ed.), op.cit., p. 248.

34 Eine vollständige Abbildung der Serie findet sich in: *Rose is a Rose is a Rose. Gender Performance in Photography*, op.cit., pp. 108–110.

35 Vgl. Deborah Bright, "Exposing Family Values: Sexual Dissent and Family Photography", in: Chris Scoates (ed.), *Family Matters: Lesbian and Gay Photographs of Family Life*. The Atlanta College of Art Gallery, 1995.

von Alex als *Butch-Dyke* und Lyle als *Femme* ebenso wie von beiden als heterosexuelles Paar in *Drag*. Anhand dieser Aufnahme können geradezu paradigmatisch die Verschiebungen im Koordinatensystem der Sex-Gender-Matrix nachvollzogen werden. In *The Child* nimmt die Künstlerin Renée Cox die Rolle des Vaters ein während Harris die Mutter spielt und ein Kind auf dem Arm hält. Den Hintergrund bilden wieder die Farben des *African-Nation Movements*. Cox trägt einen Herrenanzug, eine Krawatte und einen schmalen Ober- und Unterlippenbart; Harris hat Lippenstift aufgelegt und sein Haar mit einem roten Band aus der Stirn zurückgebunden. Beide übernehmen zwar den Habitus, die Posen und die charakteristische Rollenverteilung zwischen Vater und Mutter, aber sind dennoch als sie selbst erkennbar. Die Photographie zeigt geschlechtliche Maskeraden und ihre ordnungsstiftende Funktion. Hier wird die Mythologie der bürgerlichen Kleinfamilie ebenso in Frage gestellt wie die heteronormative Ideologie des *African-Nation Movements*. In einem Interview erklärt Harris gegenüber dem Kunstkritiker Michael Cohen: "Using masquerade as our mode of transgression [...] we are challenging a construction of African nationalism that positions queers and feminists outside of the black family, the Million Man March and other black institutions."<sup>36</sup> In diesem Triptychon sind es vor allem die performativen Praktiken der Parodie und der Maskerade, die miteinander kombiniert werden. Sie rufen eine Reihe von ikonographischen Konventionen ab und spielen sie gegen die in ihnen fixierten Differenzen aus. Charakteristisch sind die Operationen der Inversion und der Umbesetzung von klassischen Rollenstereotypen, die nicht zuletzt eine politisch motivierte Resistenz gegenüber den Ideologien geschlechtlicher Differenzen erkennen lassen.<sup>37</sup>

Den konzeptionellen Kontext der Photo-Serie *Brotherhood, Crossroads, Etcetera* (1994) stellt gleichfalls die afro-amerikanische Kultur und die vielfältigen Formen des amerikanischen Rassismus der Gegenwart dar.<sup>38</sup> In diesem Triptychon spielen die Zwillingbrüder Lyle Asthon Harris und Thomas Allen Harris auf verschiedene Motive mythologischer Erzählungen über brüderliche Beziehungen an. In den drei schwarz/weißen Polaroid-Photographien sind die Brüder unbekleidet. Das erste Bild evoziert das klassische Bild der griechischen Heroen Achilles und Parroclus, in dem einer der Brüder im Kampf fällt. In der nachgestellten Szene hält Lyle seinen nach hinten zurückfallenden Bruder in einer erotisierten und leidenschaftlichen Pose den BetrachterInnen entgegen. Die zweite Photographie zeigt die Brüder, wie sie einen leidenschaftlichen Kuß austauschen, wobei Thomas eine Pistole auf Lyles Brust setzt. Dieses Bild soll sich auf die biblische Geschichte von Kain und Abel beziehen, die in ihrer Dimension des Betrugs und des Mordes, aber auch der gegenseitigen Haßliebe zitiert wird. Das dritte Bild schließlich spielt auf entfernte Weise auf Jacques-Louis David's *Schwur der Horatier* an, bezieht sich aber hier nur entfernt auf das heroische Bild kriegführender, sich verbündender

Helden und den Mythos der Spartaner. In dieser Szene umarmen sich die Brüder und richten ihre Waffen ebenso wie ihre Blicke aus dem Bild auf die BetrachterInnen. Das im Titel des Zyklus aufgeführte Wort "Crossroads" liefert einen wichtigen Hinweis über die Repräsentationsstrategie dieses Zyklus. Sie changiert ständig zwischen der symbolischen (vor allem als Referenz auf die Geschichte), der imaginären (die homoerotische Dimension) und der realen Ebene (die wirkliche Beziehung der Brüder und ihr Dialog). Der autobiographischen Implikation kommt im Rahmen der afro-amerikanischen Emanzipationsbestrebungen traditionell ein besonderes Gewicht zu. Der umfangreiche Kommentar und der Dialog, den Lyle Asthon Harris und Thomas Allen Harris zu dieser Arbeit abgeben, spricht für die Bedeutung, die sie diesem Aspekt in ihrer Konzeption zumessen. Dementsprechend betont Lyle Asthon Harris in einem aufgezeichneten Gespräch mit seinem Bruder: "It is important to disclose that these three images embody aspects of our relationship."<sup>39</sup> Die damit angedeutete Überschreitung der Grenze zwischen dem Öffentlichen und Privaten, zwischen intimen und kollektiven Diskursen hat eine politische Absicht, die Thomas Allen Harris folgendermaßen formuliert: "We are claiming a queer space in the public and private discourse around the black middle-class family [...]. The gun is a metaphor for the historical violence that we are perpetrating on ourselves. The kiss symbolically penetrates the surface to reveal illicit homosocial desire."<sup>40</sup> Diese politische Intention und ihre komplexe Repräsentationsstrategie verfolgt vor allem ein Ziel: eine – im wortwörtlichen Sinn – Revision von Geschichtsbetrachtung. Dies bedeutet nicht allein, daß ihre impliziten familiären Normen und machtdurchwirkten Hierarchien hinterfragt, sondern auch, daß ihre spezifischen Auslassungen und blinden Flecken, die Unsichtbarkeit dessen, was in seiner Differenz negiert, also auch nicht gezeigt und dargestellt werden durfte, hier sichtbar gemacht wird.

Der japanische Künstler Yasumasa Morimura beruft sich in verschiedenen Äußerungen zu seiner Arbeit gerne auf einen Satz von Oskar Wilde: "The one duty we owe to history is to re-write it."<sup>41</sup> Morimura ist im letzten Jahrzehnt vor allem in den USA durch seine photographischen Reaktionen von Meisterwerken der westlich-europäischen Kultur bekannt geworden.<sup>42</sup> In Photographien der Gemälde von Breugel, Rembrandt, Velázquez oder Manet fügt und montiert er in ihre Schlüsselfiguren sein Körperbild mittels der Manipulation über den Computer ein. Morimura steht dabei einerseits in der japanischen Tradition von Frauendarstel-

39 Lyle Asthon Harris und Thomas Allen Harris, *Black Widow. A Conversation*, in: Deborah Bright (ed.), op.cit., p. 251.

40 Ibid., p. 253.

41 Zitiert nach Paul B. Franklin, "Orienting the Asian Male Body in the Photography of Yasumasa Morimura", in: Deborah Bright (ed.), op.cit., p. 236.

42 Seine Arbeiten wurden in den letzten Jahren an prominenter Stelle gezeigt, etwa in der Ausstellung "Rose is a Rose is a Rose" im Solomon R. Guggenheim Museum in New York 1988 und in der Einzelausstellung der Fondation Cartier pour l'Art Contemporain, Paris 1993.

36 Michael Cohen, "Lyle Ashton Harris", *Flash Art* 29, May-June 1996, p. 107.

37 Vgl. bell hooks, *Outlaw Culture: Resisting Representations*, New York 1994.

38 Die Arbeit ist in: Deborah Bright (ed.), op.cit., p. 249, abgebildet.



lern und andererseits der Bewegung des *Camp* nahe.<sup>43</sup> Die Arbeit *Portrait (Twin)* (1988) stellt ein solches photographisches *Re-enactment*, eine szenische Wieder-Darstellung von Manets berühmtem Bild *Olympia* (1863) dar.<sup>44</sup> Morimura verkörpert in seiner photographischen Re-Inszenierung eine weiße, weibliche Prostituierte und ihre schwarze Bedienstete. Das Bild zeichnet eine intensive, fast floreszierende Farbigekeit aus. Der elfenbeinfarbene, nackte Körper Morimuras streckt sich auf einem gold und silber laminierten Kimono aus: Er trägt eine platinblonde, eher billig wirkende Perücke; als schwarze Bedienstete hält er ein Bouquet von farblich nicht harmonisierenden Plastikblumen in der Hand. Morimura spielt in dieser Arbeit ebenso gezielt mit der ethnischen wie mit der geschlechtlichen Differenz seines Körpers. Das Erscheinungsbild seines asiatischen Körpers, seine feingliedrige und haarlose Gestalt, wird in diesem Bild exponiert und markiert seine Differenz zu weißen ebenso wie zu schwarzen Körperbildern. Mit dieser Effeminierung rekurriert er absichtlich auf westliche Stereotypen asiatischer Männlichkeit und Homosexualität, die ihren Ursprung in der kolonialistischen Imagination des 19. Jahrhunderts haben. Zugleich parodiert er die Ikonen westlicher Hoch- und Popkultur.<sup>45</sup> Er stellt ihre Stereotypen heraus, aber mit einer Wirkung von Differenz, die darauf beruht, daß seine möglichst identischen Nachahmungen gezielt scheitern. Es scheint durch, daß ein Schwuler eine weibliche Prostituierte spielt und ein Asiate sich als ihre schwarze Dienerin verkleidet hat. Die Nähe der Photographie zum *Camp* stellen die Details in der Bildkomposition her: die orange lackierten Fingernägel, die hochhackigen, mit Perlen abgesetzt und glitzernden Sandalen und die kitschige, schwarze Porzellanfigur einer Katze, die an seinen Füßen sitzt und ihre angehobene Pfote zur Faust ballt. Manets *Olympia* wird von Morimura höchst eigenwillig zitiert, nämlich als visuelles Palimpsest, das an den entscheidenden Stellen die Konturen der binären Ordnung von weiß/färbig, männlich/weiblich oder homo/heterosexuell verschwimmen läßt. Morimuras Imitation

scheint gegenüber dem Vorbild zwischen fetischistischer Identifikation und transvestischer Dis-Identifikation zu schwanken. Die einzelnen visuellen Elemente werden in diese Prozesse der Vermischung und der Verschiebung so einbezogen, daß sie eine oszillative Dynamik ausbilden, die eine inverse Tendenz annimmt. "*Portrait (Twin)* is a queer palimpsest that documents not only a history of inversion but history as inversion – gender, racial and sexual inversion."<sup>46</sup>

In Morimuras 1994 entstandener *Psychoborg* Serie greift er auf die Ikonen der Pop- und Filmkultur zurück, wobei sich stilistisch die Tendenzen des *Camp* verstärken.<sup>47</sup> In *Psychoborg 8 Michael Jackson* inszeniert er sich als Michael Jackson, der einen Stofftier-Chimpanse im Arm hält. Morimura als "Jackson" trägt High Heels, hat lange Fingernägel und hält Bubbles, den Stoffaffen an seine Hand gekettet. Die Künstlichkeit der Figur Jacksons, der seinerseits das Geschlecht seines Idols Diana Ross und die Hautfarbe seiner mütterlichen Mentorin Elisabeth Taylor zu inkorporieren sucht, kann exponiert und zugleich noch überboten werden. Auffallend in dieser Arbeit von Morimura ist erneut, daß ein *Passing* nicht ganz gelingen mag; Morimura als "Jackson" sieht Michael Jackson nicht zum Verwechseln ähnlich. Das "double crossing of gender and race"<sup>48</sup> und das Moment der parodistischen Übertreibung markiert vielmehr solche Differenzen, die auf der gezielten Substitution einzelner Bildzeichen beruhen und den Repräsentationscode des Vor-Bildes insgesamt durchlöchern.

Solche Imitationspraktiken – mit zunächst unbestimmtem Differenzpotential – bezeichnet Morimura als "Monkey business", als Affenzirkus, könnte man übersetzen. Sarkastisch und zugleich verletzlich verweist er in einem Interview auf die Bedeutung, die diese Strategie für seine Arbeiten besitzt:

To 'monkey' means to mimic. Monkeys mimic humans. Monkeys are too often all-too-human in their mastery of humanity. Drag queens mimic women. Drag queens are often all-too-feminine in their mastery of femininity. Monkeys mimicking humans. Drag queens mimicking women. Drag queens as monkeys. Morimura as Olympia. Morimura as the African maidservant. Morimura as Michael Jackson. Such outlandish substitutions strike me as quite believable. As a child, it never took much imagination on my part to believe that I – a scrawny, chirping, gyrating, sissy boy – could mimic Curious George, could be Curious George. After all, it was through the adventures of this brave little monkey that I learned not to be afraid of things that were bigger than me, including my queerness.<sup>49</sup>

Morimuras Gleichsetzung des Wortes "to monkey" mit dem Verh "to mimic" legt eine Analogisierung mit dem Phänomen der Mimikry nahe. Mimikry ist ein biologischer Terminus eines 'natürlichen Vermögens', das den Aspekt der Fälschung von Signalen im Dienste einer Camouflage, also einer Tarnung anzeigt. Aus der

43 Francesco Bonami weist in dem Zusammenhang auf folgendes hin: "By imposing his face on to Diego Velázquez's *Infant Margaret*, (*Daughter of Art History*, *Princess B*, 1990), the artist injects a spirit of *onnagata* – the traditional wearing of women's clothes in Kabuki theater – into a Western icon. The allusion to a history which could be overturned is extremely subtle, offering his own traits to Vincent Van Gogh's self-portrait, suggesting the influence that Japanese *ukiyo-e* prints had on Impressionism and balancing an otherwise overly descriptive critique of the excesses of Japanese collector culture. By subjecting European masterpieces to such a disconcerting metamorphosis, Morimura gradually eradicates the spectator's belief that the artist's critical eye is set exclusively on the cultural establishment of his own country." Francesco Bonami, "Yasumasa Morimura", trans. Christopher Martin, in: *Flash Art*, 25: 163 (March–April 1992), pp. 82–83.

44 Eine ausgezeichnete Abbildung der Arbeit ist im Band von: Amelia Jones, Tracy Warr (eds.), *The Artist Body. Themes and Movements*, London 2000, p. 1, zu finden.

45 Die 1996 entstandene *Actress*-Serie widmet sich einem anderen Bezugfeld: "Morimura focuses on the world of cinema, interpreting classic scenes from film history and impersonating film divas. The *Actress*-series develops, with images of Vivian Leigh, Marilyn Monroe and Brigitte Bardot." Marcella Manni, "Yasumasa Morimura", in: *Appearance*, Milano 2000, p. 59. In diesem Buch ist die *Actress*-Serie vollständig abgedruckt.

46 Paul B. Franklin, op.cit., p. 236.

47 Ein Großteil der Serie findet sich in Deborah Bright (ed.), op.cit., p. 239.

48 Paul B. Franklin, op.cit., p. 236.

49 Ibid., p. 239.

scheinbaren Anpassung an die natürliche Umgebung entsteht ein Schutz. Diese Anpassungs- und Wandlungsfähigkeit bezieht Gabriele Brandstetter auf Prozesse "der Theatralität in einem weiten Sinne: [...] um die Spielarten von Inszenierung des Ich als Form der (Selbst)-Konstitution in und durch 'performance.'" <sup>50</sup> Damit verbunden sind "die Lust an der Verkleidung, der transvestischen Verwandlung: die Verstellung und Tarnung der Gestalt durch eine Maske [...]. Mimikry ist damit Imitation und Camouflage in einem." <sup>51</sup> Mimikry bezeichnet also grundsätzlich eine Nachahmungsleistung, die zur größtmöglichen, jedoch scheinbaren Angleichung an die jeweils dominante Umgebung verwendet wird. Mimikry als Darstellungsstrategie zielt auf eine möglichst perfekte Imitation, die im Verhältnis zum hypostasierten 'Original' ununterscheidbar zu werden sucht. Diese Mimikrykonzeption wird jedoch bei Morimura durchlässig zugunsten eines spezifischen Zusammenspiels von Ähnlichkeits- und Differenzmerkmalen. Der Akt der Imitation wird dabei seinerseits exponiert, die Strategien und Spielregeln der Inszenierung als solche mit zur Schau gestellt. <sup>52</sup> Die Logik der Täuschung, das Artifizielle der Posen und die Effekte der Nachahmung werden somit nicht allein im Detail sichtbar, dessen Wahrnehmung von der Sensibilität seiner BetrachterInnen abhängt. Zur performativen Strategie Morimuras gehört es, seine Modelle so zu imitieren, daß das Unähnliche als Differenz in den Rissen der repräsentativen Folie insgesamt hervortritt. Dabei wird das Verfahren der Mimikry als solches transparent. Die Aufmerksamkeit der BetrachterInnen kann sowohl auf die Darstellungsstrategien als auch auf die konstruktiven Achsen und Mechanismen der Identitätsbildungsprozesse selbst gelenkt werden.

Morimura demonstriert in seinen photographischen Inszenierungen gerade die Künstlichkeit der Imitationsversuche und ihre Grenzen, in denen einzelne Bildzeichen wie Indizien der subtilen ethnischen und sexuellen Differenzen lesbar werden. In den Theorien und Analysen, die sich mit dissidenten und postmodernen Identitätsbildungsprozessen auseinandersetzen, wird daher von spezifischen Hybridbildungen und vom Kippen der Mimikry in eine "Counter-Mimikry" gesprochen. Die performativen Strategien einer *Counter-Mimikry* werden etwa im Rahmen der Theoriebildungen von Homi Bhabha und José Esteban Muñoz analysiert. In "The Location of Culture" fordert Homi Bhabha dazu auf, den Fokus von monolithischen, widerspruchsfreien Identitäten hin zu den Stadien und Formationen des "in-between", auf die Prozesse des Übergangs und der vielfältigen Hybridbildung

gen zu verlagern. <sup>53</sup> Infolge des Scheiterns der Angleichungsversuche kommt es zu einer Druckkreuzung der identitätsstiftenden Inszenierungspraxen, die durch binäre Gegensätze zwischen den Geschlechtern und eine hegemoniale Ungleichheit zwischen den Ethnien gekennzeichnet sind. Das kritische Potential der vorgestellten Werke besteht darin, daß sie "Dis-Identifikationsprozesse" innerhalb der symbolischen Ordnung darstellen und auslösen können. <sup>54</sup> Infolgedessen entfaltet *Counter-Mimikry* nicht nur ein parodistisches und kritisches Moment, sondern die gezeigten Photographien tragen auch grundsätzlich zu dem bei, was auf eine dezentrierte Repräsentation von *Gender* und *Race* abzielt, die ihrerseits auf die involvierten Künstler zurückwirken könnte. Es mag sein, daß sich eben aus diesem neuen, verschobenen und differentiellen Blick ein hybrides und eklektizistisches Bild zusammensetzt, mit dem abseits der Stereotypen augenzwinkernd eine Identifikation möglich wird. Slavoj Žižek schreibt dazu in "Die Pest der Phantasmen:"

'Dezentrierung' bezeichnet somit zuerst die Ambiguität, das Oszillieren zwischen der symbolischen und imaginären Identifikation – die Unentscheidbarkeit macht meinen wahren Standort aus, in meinem 'realen' Selbst oder in meiner äußeren Maske, mit der möglichen Implikation, daß meine symbolische Maske 'wahrer' sein kann als das, was sie verdeckt, das 'wahre Gesicht' dahinter. <sup>55</sup>

Es handelt sich also um Masken, die nichts mehr verdecken, bei denen es kein verstelltes Gesicht gibt, sondern bloß eine potentiell endlose Folge von Präsentationen. So erscheinen auch die Gender-Bilder als *mise-en-abyme*, als Sukzessionen von Spiegelungen ohne Ursprung und Zielpunkt. Originalitätsvorstellungen und auf dem Prinzip der Originalität basierende Repräsentationen sind dem Prinzip der Simulation gewichen. Morimuras Referenzen auf die Populär-Kultur implizieren damit ein zentrales Element der kulturellen Produktion in der postmodernen Gesellschaft:

The self-imagining of Sherman, Koons and Morimura is 'simulacral' rather than 'representational' (the latter implying the existence of a stable or 'real' referent). The 'art history' images of Sherman and Morimura make this point especially clear: by posing themselves in photographic tableaux that mimic 'great works' of the Western

<sup>53</sup> "What is theoretically innovative, and politically crucial, is the need to think beyond narratives of originary and initial subjectivities and to focus on those moments or processes that are produced in the articulation of cultural differences. These 'in-between' spaces provide the terrain for elaborating strategies of selfhood – singular or communal – that initiate new signs of identity, and innovative sites of collaboration, and contestation, in the act of defining the idea of society itself. It is in the emergence of interstices – the overlap and displacement of domains of difference – that the intersubjective and collective experiences of *nationness*, community interest, or cultural value are negotiated." Homi K. Bhabha, *The Location of Culture*, London, 1994, pp. 1–2.

<sup>54</sup> Vgl. José Esteban Muñoz, *Disidentifications. Queers of Color and the Performance of Politics*, Minneapolis 1999.

<sup>55</sup> Slavoj Žižek, *Die Pest der Phantasmen*, Wien 1997, p. 109.

<sup>50</sup> Auf den Unterschied zwischen Mimesis und Mimikry geht Gabriele Brandstetter in ihrem Aufsatz ausführlich ein. Dort führt sie diesen Befund anhand des aus Japan stammenden Spiels des Karaoke ein. Gabriele Brandstetter, "Fälschung wie sie ist, unverfälscht". Über Models, Mimikry und Fake", in: *Mimesis und Simulation*, Andreas Kablitz, Gerhard Neumann (Hg.), Freiburg 1998, p. 430

<sup>51</sup> Ibid.

<sup>52</sup> Vgl. Elin Diamond, "Mimesis, Mimicry and the True-Real", in: *Modern Drama* 32 No 1, 1989, pp. 58–72.

art tradition [...] they mark the absence of an 'original' referent (Rose Sélavy is no more 'real' than Morimura as Rose Sélavy). This simulacral self-imaging lodges itself as an effect of the 'society of the spectacle.'<sup>56</sup>

Morimuras Arbeiten stellen nicht allein die Unterscheidungsmöglichkeit zwischen Realität und Phantasma, zwischen Tatsächlichem und Simulierten in Frage, sondern exponieren auch, daß den Vorstellungen von Originalität ähnlichen Prinzipien der Konstruktion zugrunde liegen wie dem essentialistischen Geschlechtermodell: beide existieren als Kopien ohne Original.

### Realitätseffekte und Kopien ohne Original

Die hier vorgestellten Konzepte der Porträt-Photographie implizieren eine Wendung gegen das strukturelle Muster, Ansichten von Gender und Sexualität nach den Vorstellungen von Original und Fälschung zu organisieren. Worum es stattdessen in unterschiedlichen Varianten geht, ist in der vielzitierten Formulierung von der "Parodie des Begriffs des Originals als solches"<sup>57</sup> ausgesprochen. Die binäre Logik von Original und Fälschung, von Vorbild und Kopie wird außer Kraft gesetzt. Diese Auflösung des Originalitätsparadigmas steht in enger Beziehung zum Verständnis von Genderbildern als Simulakra. Die Photographien reproduzieren allenfalls "falsche Kopien" einer essentialisierten Vorstellung von Gender. Rosalind Krauss hat am Beispiel von Cindy Sherman auf das Zusammenspiel von Realitätseffekt und Simulakrum für die Idee der falschen Kopie hingewiesen, die über die Deutung von Shermans Werk als kritische Parodie der Massenkultur hinausgeht. Mit Bezug auf Jean Baudrillard und Gilles Deleuze argumentiert Krauss, daß das Simulakrum an die Idee der "falschen Kopie" gekoppelt sei, die ihrerseits das ganze mimetische Projekt der Beziehung des Vorbilds zu der Nachahmung auflöse:

Die ganze Idee der Kopie besteht darin, daß sie ähnlich sein muß, daß sie die Idee der Identität verkörpert [...]. Doch der Begriff der falschen Kopie kehrt diesen ganzen Prozeß um. Die falsche Kopie übernimmt die Idee der Differenz oder Nicht-Ähnlichkeit, internalisiert sie und errichtet sie in einem gegebenen Objekt als vollständige Bedingung seines Seins. Wenn das Simulakrum irgendetwas ähnelt, dann der Idee der Nicht-Ähnlichkeit. Auf diese Weise wird ein Labyrinth errichtet, ein Spiegelsaal, in dem keine unabhängige Perspektive eingenommen werden kann, von der aus Unterscheidungen zu treffen sind – weil die Realität diese Unterscheidungen nun internalisiert hat.<sup>58</sup>

56 Amelia Jones, "The Artist Body. Themes and Movements", in: Amelia Jones, Tracy Warr (eds.), op.cit., pp. 36–37.

57 Judith Butler, *Das Unbehagen der Geschlechter*, Frankfurt/Main 1991, p. 203.

58 Rosalind Krauss, "Eine Bemerkung über die Fotografie und das Simulakrale", in: Hubertus von Amelunxen, op.cit., pp. 271–272.

Die Bilder von Gender können demzufolge immer nur als bloße Effekte simulierter Ähnlichkeiten ohne die Grundlage eines essentialisierbaren Originals verstanden werden. Die Bildproduktion orientiert sich nicht an einer vorgängigen, 'ursprünglichen' Realität, die zu reproduzieren wäre, sondern daran, selbst eine 'Realität' durch das photographische Bild zu konstituieren. Daß den Photographien ein solcher Realitätsstatus von den BetrachterInnen zugesprochen wird, hängt im wesentlichen von zwei Faktoren ab: von den medialen Eigenschaften im allgemeinen und den inszenatorischen Verfahren der Photographien im besonderen.

Photographische Bilder stehen in einer abdruckhaften Ähnlichkeitsbeziehung zu ihren Gegenständen; sie reproduzieren Spuren des Realen und besitzen daher Evidenzcharakter. Dieser Effekt des Realen ist auf ein besonderes Spezifikum des Mediums Photographie zurückzuführen, nämlich ihren indexikalischen Charakter.

Es ist allzu evident, daß das fotografische Zeichen durch seine konstitutive Seinsweise (den Lichtabdruck) voll und ganz in die Kategorie der Indizes (der Zeichen durch physische Verbindung) fällt, und zwar selbst dann, wenn das fotografische Bild durch seine Effekte auch dem Bereich der ikonischen Ähnlichkeit und manchmal sogar dem des Symbols zugehört [...]. Die Beziehung der indexikalischen Zeichen zu ihrem referentiellen Objekt gehorcht immer dem zentralen Prinzip einer physischen Verbindung, woraus sich notwendig ergibt, daß diese Beziehung drei Eigenschaften besitzt; sie ist singular und sie wirkt beweisend und bezeichnet.<sup>59</sup>

Auf dem indexikalischen Aspekt des Mediums beruht es, daß Photographien ein unwiderrufflicher Realitätsbezug und ein wahrhaftiger Aufzeichnungscharakter zugesprochen wird.<sup>60</sup> Die metareflexive Auseinandersetzung mit den medialen Eigenschaften der Photographie, die die vorgestellten KünstlerInnen betreiben, erwies sich für den Typus der "inszenierten Photographie" als besonders nützlich. Douglas Crimp zufolge kennzeichnet:

Fotographie, die selbstbewußt komponiert, manipuliert, fiktionalisiert ist, der sogenannte inszenierte Modus [...]. Die Strategie dieses Modus ist es, die scheinbare Wahrheitsliebe der Fotografie gegen sich selbst zu wenden und dabei die eigenen Fiktionen durch den Anschein einer nahtlosen Realität zu erschaffen, in die eine narrative Dimension eingeflochten ist.<sup>61</sup>

Trotz der Inszenierungsprozesse, seien es die Gestaltung von Szenen oder die Rollenspiele von Personen, rückt nicht der fiktionale und konstruierte Charakter einer Aufnahme unmittelbar ins Blickfeld der BetrachterInnen. Die Photographien erzeugen zunächst einen unzweifelhaften Realitätseffekt – die nahezu perfekte Il-

59 Herta Wolf, "Einführung", in: Philippe Dubois, *Der fotografische Akt. Versuch über ein theoretisches Dispositiv*, Amsterdam 1998, pp. 54–56.

60 Im Zuge der Digitalisierungsmöglichkeiten der Photographie wird allerdings der unhinterfragte Evidenzcharakter des photographischen Bildes endgültig verabschiedet.

61 Douglas Crimp, "Die Fotografische Aktivität der Postmoderne", in: Hubertus von Amelunxen (Hg.), op.cit., p. 241.

lusion wahrhafter oder wirklicher Abbildung – des Gezeigten. Erst die Bildunterschriften und andere kontextuelle Angaben sowie die Mehrfachcodierungen in den Bildern selbst konstituieren ein Feld multipler Deutungsmöglichkeiten, das die Betrachtungsweise in un/vorhergesehene Richtungen lenkt. Die Photographien eröffnen demzufolge sowohl ambivalente Schauplätze von Identitätsbildungsprozessen als auch wechselnde Identifikations- und Differenzverfahren gegenüber den Porträtierten.

Die Bedeutung der hier untersuchten Photographien besteht in ihren kritischen und alternativen Re-Visionen gegenüber den hegemonialen Bildern von Gender und Sexualität. In der Weise, wie diese Photographie als eine künstlerische Praxis betrieben und verstanden wird, stellt sie sich quer zu normativen Repräsentationsweisen. Das differentielle Verhältnis zur vorgegebenen Realitätsauffassung und die dekonstruktive Annäherung an scheinbar unhintergehbare Identitätsmodelle insistiert darauf, daß ein photographisches Bild immer nur eine mediale Konstruktion von Wirklichkeit anbietet. Die Photographie wird so auch zu einem Medium mit offensichtlich paradoxer Wirkung: "A means of appropriating reality and a means of making it obsolete."<sup>62</sup>

## Post-feministische Arabeske Zum Verhältnis von Wissenschaft, Diskurs und bildender Kunst in einigen Arbeiten von Rosemarie Trockel

HANNE LORECK

Derzeit wird Rosemarie Trockel (\* 1952) als eine der bekanntesten und anerkanntesten deutschen Künstlerinnen wahrgenommen. 1999 vertrat sie die Bundesrepublik Deutschland auf der Biennale in Venedig – ihr Werk kann also auch im nationalen Sinn als repräsentativ gelten.<sup>1</sup> Trockels frühere bildnerische Partizipation an einem feministischen Diskurs, jedoch explizit nicht an einer sogenannten weiblichen Ästhetik,<sup>2</sup> hat sich in den 90er Jahren auf kritische Beiträge zum Anthropozentrismus als Form kultureller, politischer und ökonomischer Hegemonie ausgeweitet.<sup>3</sup> Seit etwa zehn Jahren stellt die Künstlerin verstärkt die Art der

1 Siehe beispielsweise auch die ifa-Ausstellung *Leiblicher Logos. 14 Künstlerinnen aus Deutschland* von 1995, auf deren Katalogcover eine Arbeit von Trockel abgebildet war. Wie alle Ausstellungen des Instituts für Auslandsbeziehungen wurde und wird auch diese in alle Welt geschickt, um einen 'repräsentativen' Einblick in deutsche Kulturproduktion, hier in das Schaffen zeitgenössischer weiblicher Künstler zu geben. Zur feministischen Kritik an dieser Ausstellung siehe: Birgit Effinger, Annette Grund u. a. , " 'Keusch wie ein Kinderherz'. Lesarten der Ausstellung *Leiblicher Logos* und nationale Repräsentation", in: Kathrin Hoffmann-Curtius, Silke Wenke (Hg.), *Mythen von Autorschaft und Weiblichkeit im 20. Jahrhundert*, Marburg 1997, pp. 259–269, zu Trockel besonders p. 260 und p. 265.

2 Gegen eine Vereinnahmung durch Identitätsfeminismus wie 'genuin weibliche Kunst' versuchte Trockel sich jedoch zu verwahren; vgl. Jutta Koether, "Interview with Rosemarie Trockel", in: *Flash Art*, Nr. 134, Mai 1987, p. 42; Frage: "Does part of your work deal with this analysis of women and women's art?"; Antwort: "What is most painful, what is most tragic, about the matter is that women have intensified this alleged inferiority of the 'typically female'. The stumbling-block lies, therefore, in consciousness itself. Art about women's art is just as tedious as the art of men about men's art. [ . . . ]"

3 In einer Art von Scharnierfunktion ließe sich das *Mahnmal für die Homosexuellenverfolgung* in Frankfurt am Main, 1994, sehen. In dieser und für diese Arbeit hatten sich Motivation und Ort verschoben: Galten sie vorher in hohem Maße den unreflektierten Auswirkungen der Geschlechterhierarchie in der Kunst und ihrer Rezeption, so wurde hier nun Sexualität als politische 'Ordnungskategorie' im und für den öffentlichen Raum thematisiert und über die historische Verfolgung und Ermordung von in erster Linie schwulen Männern im Nationalsozialismus auch ein Zeichen gegen die heutige Marginalisierung und jederzeit wieder drohende Anfeindung von homosexuellen Frauen und Männern gesetzt. Trockel hatte den von der Initiative "Mahnmal Homosexuellenverfolgung" ausgeschriebenen Wettbewerb gewonnen. Zur Beschreibung der Arbeit und ihres Horizonts vgl. Ursula Panhans-Bühler, "Mahnmal Homosexuellenverfolgung", in: *Rosemarie Trockel*, hg. vom Museum für Moderne Kunst (Schriften zur Sammlung des Museums für Moderne Kunst Frankfurt am Main), Frankfurt am Main 1997, pp. 40–42. Die Mahnmalsinschrift lautet: "Homose-