GENDER
OPEN
REPOSITORIUM

Mehr(wert) queer : Visuelle Kultur, Kunst und Gender-Politiken

Paul, Barbara; Schaffer, Johanna (Hrsg.)

2009

https://doi.org/10.25595/1108

Veröffentlichungsversion / published version
Buch / book

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

. Paul, Barbara; Schaffer, Johanna (Hrsg.): *Mehr(wert) queer : Visuelle Kultur, Kunst und Gender-Politiken*. Bielefeld: transcript Verlag, 2009. DOI: https://doi.org/10.25595/1108.

GenderOpen – Repositorium für die Geschlechterforschung: www.genderopen.de

FREIE UNIVERSITÄT BERLIN

HUMBOLDT-UNIVERSITÄT ZU BERLIN

Studien|zur|visuellen|Kultur



Barbara Paul,
Johanna Schaffer (Hg.)

Mehr(wert) queer
Queer Added (Value)

Visuelle Kultur, Kunst und Gender-Politiken
Visual Culture, Art, and Gender Politics

[transcript]

Barbara Paul, Johanna Schaffer (Hg.)
Mehr(wert) queer | Queer Added (Value)

Studien | zur | visuellen | Kultur
Herausgegeben von Sigrid Schade und Silke Wenk | Band 11

Barbara Paul, Johanna Schaffer (Hg.)

Mehr(wert) queer.
Visuelle Kultur, Kunst und Gender-Politiken
Queer Added (Value).
Visual Culture, Art, and Gender Politics

[transcript]

Gedruckt mit Unterstützung der Kunstuniversität Linz, Österreich

kunstuniversitätlinz
Universität für künstlerische und industrielle Gestaltung
www.ufg.ac.at

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.d-nb.de abrufbar.

© 2009 transcript Verlag, Bielefeld

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 3.0 License.

Die Herausgeberinnen des Bandes betrachten den Abdruck der Abbildungen als durch das wissenschaftliche Zitatrecht gedeckt. Sollten sich Eigner_innen in ihren Rechten verletzt fühlen, bitten wir um Kontaktaufnahme.

Umschlaggestaltung: Kordula Röckenhaus, Bielefeld
unter Verwendung eines Cover-Bildes von Helga Hofbauer
Übersetzungen: Erika Doucette, Charlotte Eckler, Catherine Kerkhoff-Saxon, Wilfried Prantner, Lisa Rosenblatt
Übersetzungsredaktion: Johanna Schaffer
Satz: Jörg Burkhard, Bielefeld
Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar
ISBN 978-3-8376-1057-4

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

Besuchen Sie uns im Internet:
http://www.transcript-verlag.de

Bitte fordern Sie unser Gesamtverzeichnis und andere Broschüren an unter:
info@transcript-verlag.de

Inhalt/Content

Barbara Paul, Johanna Schaffer
Einleitung: Queer als visuelle politische Praxis 7

Introduction: Queer as a Visual Political Practice 20
Translated by Erika Doucette, translation edited by Charlotte Eckler

A READER - a visual archive,
a work by Stefanie Seibold 2006 35

Josch Hoenes
»Du bist das Beste von beiden Welten« – »Du gehörst hier
nicht hin«. Loren Camerons *Zerrbilder* gegen
heteronormative Zweigeschlechtlichkeit 43

»You're the best of both worlds«—»You don't belong here«.
Loren Cameron's *Distortions* of Heteronormative Gender Dualism .. 59
Translated by Erika Doucette, translation edited by Charlotte Eckler

Sushila Mesquita
»Liebe ist …«. Visuelle Strategien der Normalisierung
und das Schweizer Partnerschaftsgesetz 71

»Liebe ist … *(Love is …)*«. Visual Strategies of Normalization
and the Swiss Partnership Law 88
Translated by Erika Doucette, translation edited by Charlotte Eckler

Antke Engel
How to Queer Things with Images? Von der Phantasielosigkeit
der Performativität und der Bildlichkeit des Begehrens 101

How to Queer Things with Images? On the Lack of Fantasy in
Performativity and the Imaginativeness of Desire 119
Translated by Dream Coordination Office
(Lisa Rosenblatt and Charlotte Eckler)

Renate Lorenz
Körper ohne Körper. Queeres Begehren als Methode 135

Bodies without Bodies. Queer Desire as Method 152
Translated by Dream Coordination Office
(Lisa Rosenblatt and Charlotte Eckler)

Claudia Reiche
Tanja Ostojić: ~~Black Square on White~~.
Von der Mehrlust zum Ekel und zurück 165

Tanja Ostojić: ~~Black Square on White~~.
From *Mehrlust* to Nausea and Back 184
Translated by Dream Coordination Office
(Lisa Rosenblatt and Charlotte Eckler)

Susanne Lummerding
Mehr-Genießen: Von nichts kommt etwas.
Das Reale, das Politische und die Produktionsbedingungen –
zur Produktivität einer Unmöglichkeit 199

Surplus Enjoyment: You *Can* Make Something out of Nothing.
The Real, the Political, and the Conditions of Production—
On the Productivity of an Impossibility 211
Translated by Wilfried Prantner and Catherine Kerkhoff-Saxon

Beitragende 223
Contributors 227
Register 231
Index 238

Barbara Paul, Johanna Schaffer

Einleitung: Queer als visuelle politische Praxis

Von Paradoxien und Solidaritäten

Der Sammelband *Mehr(wert) queer. Visuelle Kultur, Kunst und Gender-Politiken* diskutiert das kritische und ermöglichende Potential queerer[1] und queer-feministischer Bilder- und Kunstpolitiken. Einen zentralen Ausgangspunkt bildet die Frage, wie visuelle Argumentationen mit rechtlichen und politischen Diskursen interagieren. Durch diese schwerpunktmäßige Verzahnung bilder- und realpolitischer Argumentationen beabsichtigen wir, zu Ausdifferenzierungen und Zuspitzungen queerer Positionalitäten und Möglichkeiten beizutragen. Unser Interesse an den Möglichkeiten von Kunst und visueller Kultur als Wissensproduktion und Kommunikation ist dabei an einer der zentralen Herausforderungen queerer Politiken orientiert: »Gleichzeitigkeiten und Paradoxien zu denken und zu praktizieren« (Engel/Schulz/Wedl 2005: 18). So formulieren Antke Engel, Nina Schulz und Juliette Wedl 2005 in der Zeitschrift *femina politica* einen Anspruch an ein queeres Praxisfeld, dem wir folgen möchten. Denn »[q]ueere Theorien und Politik [...] fordern geradezu die Entwicklung widersprüchlicher und unvereinbarer Positionen, verbunden mit dem Ziel, produktive Auseinandersetzungen zu führen und diese in solidarische Praxen münden zu lassen.« (ebd.: 10) Dieses Bestreben, »Gleichzeitigkeiten und Paradoxien« zu realisieren, möchten wir von einer Lust an Widersprüchlichkeiten, Uneinheitlichkeiten, Uneindeutigkeiten und von einer Orientiertheit an grundsätzlich solidarischem Agieren getragen wissen.

Den Aspekt einer von Paradoxien ebenso wie Solidaritäten getragenen Praxis betonen wir angesichts zeitgenössischer neoliberalisierter politischer und kulturpolitischer Tendenzen, die auf zahlreichen Übernahmen

und vor allem Um-Interpretationen linker politischer Prinzipien beruhen. Konzepte wie Autonomie, Selbstorganisation und Selbstverwaltung werden heute so re-funktionalisiert, dass sie sich in jenen hegemonialen Bedeutungszusammenhängen als dienlich erweisen, die ökonomische Logiken als letzt-, wenn nicht sogar alleingültige setzen möchten. Der Titel unseres Buches schließt an dieses Bedeutungsfeld ökonomischer Logiken an, um sich unter dieser Perspektive seinerseits an Umdeutungen zu beteiligen: Mit *Mehr(wert) queer* soll zum einen programmatisch *mehr queer* postuliert werden; gemeint sind sowohl die Möglichkeiten von Kunst und visueller Kultur im Sinne gender²-kritischer Wissensproduktionen als auch konkrete politisch-kulturelle Realisierungen. Zum anderen beabsichtigt der Buchtitel, mit dem aus der politischen Ökonomie stammenden Begriff des *Mehrwerts* die grundlegende ökonomische Matrix auch von Kultur und damit die Verwobenheit wirtschaftlicher und symbolischer Verhältnisse zu betonen. Zu diskutieren ist deshalb, welcher Mehrwert sich ›für queer, mit queer, durch queer‹ gewinnen lässt. Dabei gilt es gleichzeitig, gegenüber Aneignungsbestrebungen diskursiv wirksamer Institutionen und den integrativen Kräften neoliberalisierter kapitalistischer Herrschaft aufmerksam zu sein (vgl. u.a. Pühl/Wagenknecht 2001; Pühl 2003). Auf jeden Fall soll *Mehr(wert) queer* dazu auffordern, ein reflexives Verhältnis zur Überschneidung ökonomischer und sexueller Diskurse einzunehmen und die Formen des daraus resultierenden Regiert-Werdens zu problematisieren. Schließlich geht es um die Bedingungen von Handlungsräumen mit dem Ziel, diese eigenen und gemeinsamen Vorstellungen entsprechend mit zu gestalten und durchzusetzen.

Visuelle Kultur, Kunst und queere Politiken

Das Interesse der vorliegenden Publikation richtet sich zuallererst auf ästhetische, analytische und politische Praktiken, die daran arbeiten, die Regime des Normalen und deren hierarchisierende Effekte zu demontieren. Ausgehend von einem Verständnis vergeschlechtlichter und sexueller Verhältnisse als gesellschaftskonstituierende Kräfte bedeutet dies ein Zurückweisen von Heteronormativität und Zweigeschlechtlichkeit als vorherrschende Ordnungsparameter. Somit lassen sich queere Strategien als Potential und als Denkbewegung nutzen, anhand derer die Effekte identitärer und auf Binaritäten gründender Setzungen kritisch darstellbar sind. Darüber hinaus können mit ihrer Hilfe die Zwänge der Vereindeutigung und Unveränderbarkeit problematisiert und die Überkreuzungen und gegenseitigen Modulierungen verschiedenster Herrschaftsachsen untersucht werden (vgl. u.a. Castro Varela/Dhawan 2005; Dietze/Yekani/Michaelis 2007).

Im Zentrum der gemeinsamen Aufmerksamkeit steht daher die Frage, wie spezifische Bildpolitiken einflussreiche Normalitäts- und Normativitätsdiskurse, die mit sexuellen und vergeschlechtlichten Verhältnissen argumentieren, nachhaltig anfechten, verschieben und umarbeiten können. Diese Frageperspektive betrifft nicht allein das vorhandene und/oder umgearbeitete *visuelle* Vokabular. Vielmehr adressiert sie auch politische Vorstellungen und Ordnungen sowie Arten und Weisen eines eigenen Involviert- und Investiertseins in diese politischen Strukturen, Denk- und Handlungsraster. Als Beispiel sei der oft unantastbar und unkorrigierbar gesetzte Begriff der Demokratie angeführt. Demokratie meint zunächst eine spezifische Regierungsform samt deren Machtstrukturen und Effekte in politischer, ökonomischer und kultureller Hinsicht. Darüber hinaus bezeichnet das Konzept Demokratie auch Formen von Sozialleben, von Gruppen und/oder Individuen, wie auch die Rolle jeder/s Einzelnen im politischen Leben. Demokratien garantieren bestimmten Subjekten, zum Beispiel ›Frauen‹, oft mehr Rechte und Teilhabe als früher. Zugleich nehmen sie jedoch eine Fixierung der Zweigeschlechtlichkeit nicht nur vor, sondern nutzen diese zur Legitimation hegemonialer Strukturen. Entsprechende politisch ambivalente Parameter müssen sich einer kritischen Diskussion in Richtung Antinormativität, Antinormalisierung und Antirassismus stellen und sind möglichenfalls radikal zu verändern. Dieses Desiderat hat im Jahre 2000 das Autor_innenkollektiv *quaestio* in ihrem Buch *Queering Demokratie [sexuelle politiken]* benannt und erste Vorschläge formuliert (quaestio 2000). Beziehen möchten wir uns vor allem auf die von ihnen anhand des Konzepts der *sexual citizenship* dargelegte Aufforderung, Beschränkungen und Ausschlüsse aus gesellschaftlicher Definitions- und Gestaltungsmacht zu bekämpfen. Dieser Appell zielt nicht auf integrationslogische Aufnahmen in bestehende Strukturen. Vielmehr geht es um ein Arbeiten an den *Bedingungen* der Teilnahme an politischen Gestaltungsprozessen, wird dadurch doch schließlich entschieden, wer überhaupt inwieweit mitgestalten kann und wer nicht (quaestio 2000a: 23-25).

Unser Buch unterstreicht die zentrale Bedeutung des Feldes der Visualität als Teil queerer Politiken. Das argumentative und imaginative Potential des Visuellen stellen Künstler_innen und alle in diesem kulturellen und ästhetischen Feld Produzierenden[3] recherchierend, experimentierend und forschend immer wieder unter Beweis. Die textbasierte (kunst-) wissenschaftliche Analyse und Kommentierung hält sich vor allem im deutschsprachigen Raum im Vergleich dazu oft noch zurück, liegen doch nur wenige explizit queer-politische Untersuchungen zur visuellen Kultur vor.[4] Um so erfreulicher ist es im Sinne einer ermutigenden Koinzidenz, dass im laufenden Jahr 2008 die Zeitschrift *FKW//Zeitschrift für*

Geschlechterforschung und Visuelle Kultur ihr Juni-Heft dem Schwerpunkt »*Indem es sich weigert, eine feste Form anzunehmen*«. *Kunst, Sichtbarkeit, Queer Theory* widmet. Ausgehend von der Frage, wie »innerhalb der Wirkmächtigkeit der visuellen Kultur [...] mit Bildern politisch zu handeln« (Brandes/Adorf 2008: 9) ist, orientiert sich das Heft, wie Kerstin Brandes und Sigrid Adorf in ihrer Einleitung schreiben, an den »politischen Möglichkeiten ästhetischer Arbeit« (ebd.). Hier heben sie vor allem deren »produktive Unbestimmtheit« und »ein Wirken an einer Zwischenräumlichkeit« hervor (ebd.).

Zu den einzelnen Beiträgen: Visuelle und/als politische Praxis

Aufgrund der uns interessierenden Verknüpfung bilder- und realpolitischer Diskurse beginnen wir die Textbeiträge mit dem Aufsatz »*Du bist das Beste von beiden Welten« – »Du gehörst hier nicht hin«. Loren Camerons* Zerrbilder *gegen heteronormative Zweigeschlechtlichkeit* von *Josch Hoenes*. Er diskutiert, wie die in den künstlerischen Arbeiten vorgetragenen Argumentationen für aktuelle realpolitische Debatten um die dringend notwendige Reform des deutschen Transsexuellen-Gesetzes interventionistisch und impulsgebend wirken könnten und sollten. Loren Camerons Fotografien *Distortions/Zerrbilder* (1996) liest er in diesem Zusammenhang entlang ihrer ambivalent gehaltenen, konkurrierenden Text-Bild-Relation als produktive Darstellungen einer Unabschließbarkeit und notwendigen Uneindeutigkeit der Frage, was ein Mann bzw. Mann-Sein ist. Um dieser Unabschließbarkeit und Unmöglichkeit jeglicher Definition von Geschlecht entgegen den Normen und Zwängen hegemonialer Zweigeschlechtlichkeit Raum zu verschaffen, bedarf es, so Josch Hoenes, der Diskussion unterschiedlicher, auch widersprüchlicher Konzeptionen von Geschlecht und der Möglichkeit, diese gleichberechtigt nebeneinander bestehen zu lassen. Geschlecht sollte dabei nicht länger wesentlich an Körper, Körperlichkeit und Geschlechtsfunktionen gekoppelt bleiben, wie dies das Gesetz bislang noch vorsieht.

Mit einem juridischen Kontext und damit verbundenem Bildmaterial beschäftigt sich auch *Sushila Mesquita* in ihrem Beitrag »*Liebe ist ...«. Visuelle Strategien der Normalisierung und das Schweizer Partnerschaftsgesetz*. Anhand des im Jahre 2007 in der Schweiz etablierten Partnerschaftsgesetzes diskutiert sie die Mechanismen der Normalisierung bei der Aufnahme in ein bestehendes Normgefüge. Diese Aufnahme erfolgt allerdings bei gleichzeitiger Unterstreichung eines hierarchisch untergeordneten Sonderstatus. Anhand der visuellen Strategien der »*Liebe ist* ...«-Plakatkampagne, mit der für die Einführung des Partnerschaftsgeset-

zes geworben wurde, arbeitet Sushila Mesquita die Ambivalenzen dieser rechtlichen Anerkennungspolitiken heraus. Sie zeigt, wie durch das Zitieren und Umarbeiten einer heteronormativen visuellen Formatvorlage eine neue ›Homo-Norm‹ produziert wird, mit der die »Passförmigkeit« von Lesben und Schwulen garantiert werden soll. Die Normalisierungsangebote der Formatvorlage nutzend, wird so die Anpassung bestimmter sexuell nicht normentsprechender Existenzweisen auf Kosten anderer queerer Lebensweisen produziert. Und doch tragen die Repräsentationen der Plakate etwa in ihrer Verknüpfung von Liebes- und Rechtsdiskurs auch Spannungen aus, die sich als potenziell widerspenstige Elemente nutzen lassen.

Von Bildlichkeiten, visuellen Formaten und queeren Ermöglichungen handeln auch die folgenden Beiträge, die weitere Beispiele vor allem in Verbindung mit methodischen Überlegungen diskutieren. So erarbeitet *Antke Engel* in ihrem Text *How to Queer Things with Images? Von der Phantasielosigkeit der Performativität und der Bildlichkeit des Begehrens* eine theoretische Fassung der sozialen Produktivität von Bildern. Ihr geht es damit um einen Performativitätsbegriff, der sich nicht in der Wiederholung normativer Vorgaben erschöpft, sondern die Produktion von Unvorhergesehenem und Neuem und damit auch von Effekten, die normativen Vorgaben widersprechen, denkbar macht. Diese Effekte haben materielle Dimensionen, da sie an der Gestaltung von Subjektivitäten, sozialen Beziehungen und gesellschaftlichen Verhältnissen beteiligt sind. Um also die materiellen Effekte bildlicher Repräsentationen zu erfassen, verschaltet Antke Engel, *durbahns computergenerierte Zeichnungen *pinups for beginners* (2005) lesend, das Konzept der Performativität mit dem der Phantasie. Denn *durbahns Darstellungen sind »ungehörig«, da sie Körperformen als »sexy« herstellen, deren Bilder gängigen (hetero)normativen Vorgaben entschieden widersprechen. Das produktive Potential dieser Bilder bedarf aber zu seiner Entfaltung der performativen Wirksamkeit der Phantasie. Denn Phantasie als Form, in der sich Begehren bewegt, ermöglicht es, die an Wiederholung ausgerichtete Performativität in andere Richtungen in Bewegung zu setzen.

Ging es in *durbahns Zeichnungen noch um das Zeigen von Körper/n, so rückt bei *Renate Lorenz* das Nicht-Zeigen ins Zentrum. In *Körper ohne Körper. Queeres Begehren als Methode* plädiert sie insbesondere anhand der Arbeiten von Felix Gonzalez-Torres aus den 1980er Jahren für ein Verweisen auf queere Subjektpositionen und Körper, ohne diese Körper visuell zu repräsentieren. Durch plurale Subjektpositionen und deren nicht-normative Zugehörigkeiten vermeiden die Installationen des Künstlers Dilemmata, die visuellen Darstellungen queerer Körper oft eingeschrieben sind; das sind insbesondere die Produktion von Voyeurismus, die Affirmation tradierter Strukturen des Wissensgewinns und die Affirmation bestehen-

der minorisierender Repräsentationsgrammatiken, entlang derer manche Körper als normentsprechend und andere als queer markiert werden. Die Arbeiten von Felix Gonzalez-Torres betreiben, was Renate Lorenz »queeren Raumsex als Methode« nennt. Denn hier entstehen Anordnungen, die statt einer monolithischen Ordnung der Zentralperspektive rhizomatische Verflechtungen privilegieren und bewegliche Topografien erzeugen. Ausgehend von der Auffassung, dass Sexualität und Begehren als beweglich und gesellschaftlich zu verstehen sind, gelingt es den Arbeiten von Felix Gonzalez-Torres und auch der Lesart von Renate Lorenz, die konventionellen Verläufe gesellschaftlicher Gewalt- und Machtverhältnisse und der mit ihnen verbundenen Repräsentationsökonomie zu dezentrieren. Felix Gonzalez-Torres starb 1996 an den Folgen von AIDS. Seine Arbeit, so sei hier ergänzt, ist auch Ort einer intensiven kritischen (politischen und künstlerischen) Auseinandersetzung mit HIV/AIDS, und sie bietet insofern Gelegenheit, die äußerst enge und zugleich komplexe historische Verbindung zwischen dem Aufkommen von AIDS und der Entstehung queerer Theorien zu bedenken.[5]

Die Frage des Zeigens und Nicht-Zeigens als bewusst ambivalent gehaltene Strategie spielt im nächsten Beitrag in Verbindung mit dem Konzept der Mehrlust eine wichtige Rolle, um schließlich eine spezifisches Verständnis von *queer* zur Diskussion zu stellen. *Claudia Reiche* beschäftigt sich in ihrem Aufsatz *Tanja Ostojić*: ~~Black Square on White~~. *Von der Mehrlust zum Ekel und zurück* mit dem Zusammenhang von Mehrwert und Mehrlust (Lacan). Sie argumentiert, dass die Mehrlust ebenso wie der Mehrwert einer exzessiv zu nennenden Logik verpflichtet ist, da der Verlust des Genießens dem Subjekt ein Mehr an Befriedigung eröffnet, also Mehrlust. Diese Überlegungen setzt die Autorin in Beziehung zu Tanja Ostojićs Arbeit *Black Square on White* (1996/2001), die seit ihrem Skandalerfolg auf der Biennale in Venedig 2001 mitunter als Kritik des kapitalistisch operierenden Kunstbetriebs und der Geschlechterordnung gilt, ferner zur Lesart dieses Kunstwerks seitens der Künstlerin und Theoretikerin Marina Gržinić und zur Lacan-Rezeption des Philosophen Slavoj Žižek, soweit sie den Begriff Mehrlust betrifft. Visuelle Referenzpunkte sind dabei Gustave Courbet, *L'origine du monde*, 1866, und Kasimir Malewitsch, *Schwarzes Quadrat auf weißem Grund*, 1915. Über den (Um-)Weg des Ekels gelangt Claudia Reiche schließlich zu einer »möglicherweise« queeren Lektüre bzw. einem queeren Lektüreeffekt, denn unter *queer* möchte sie den »Effekt, der seine Ursache zur Gänze selbst setzt«, verstanden wissen.

Der folgende Beitrag von *Susanne Lummerding* über *Mehr-Genießen: Von nichts kommt etwas. Das Reale, das Politische und die Produktionsbedingungen – zur Produktivität einer Unmöglichkeit* ermöglicht abschließend eine grundsätzliche, sowohl methodische wie auch ethisch-politische Per-

spektivierung einiger wichtiger Überlegungen des *Mehr(wert) queer*-Themas. Susanne Lummerding verknüpft den marxistisch-kapitalismuskritischen Begriff des Mehrwerts und Jacques Lacans Terminus des Mehr-Genießens mit denen der Verantwortung und der Ethik, um die Verbindung zwischen Ökonomie, Ethik und Politik queer zu denken. Überprüft wird so auch ein möglicher (jedoch nicht-quantifizierbarer) Gebrauchswert von *queer* als kritische, politische Kategorie. Die in Anknüpfung an Claude Lefort und Ernesto Laclau getroffene Unterscheidung zwischen Politik und dem Politischen, also zwischen der Einschreibung ins Symbolische zwecks Kohärenzbildung und der Inkohärenz als Unmöglichkeit par excellence, Fixierungen von Bedeutung vorzunehmen, nutzt die Autorin, um in der Unmöglichkeit die Grundlage von Produktivität zu markieren. Immer neue Prozesse der Ausverhandlung als Prinzip stärken die Kategorie *queer* in ihrer Kritik an identitätslogischen Positionen, geht es doch um die Etablierung kontinuierlicher Anfechtbarkeiten. Jegliche Bedeutungskonstruktionen, wie sie die konkrete Politik täglich praktiziert, sind mit dem Politischen als stets offengehaltener Auseinandersetzung zu konfrontieren, damit sich dementsprechende Demokratieverständnisse nicht länger wie selbstverständlich zum Beispiel auf vermeintlich ›gerechte‹ allgemeingültige Verteilungs- und Minderheiteninteressen konzentrieren.

Stefanie Seibold baten wir um einen Beitrag zu *Mehr(wert) queer* aufgrund der Zusammenarbeit mit ihr als Gestalterin des Plakats für die dem Buch vorangegangene gleichnamige Tagung, die am 10./11. Januar 2008 an der Kunstuniversität Linz/Österreich in der Abteilung Kunstgeschichte und Kunsttheorie/Gender Studies des Instituts für Bildende Kunst und Kulturwissenschaften stattfand.[6] In ihrer Plakatarbeit verband Stefanie Seibold den ästhetisch-repräsentativen Anspruch, den das Format Tagung mitunter reklamiert, mit Flüchtigkeit, Beweglichkeit und Nicht-Stillstellung. Gleichzeitig setzte sie vor allem auf die Herstellung von Bezüglichkeiten. So etabliert das Foto, das die Grundlage für die Plakatvorderseite bildet,[7] Verbindungen zwischen textuellen und visuellen ästhetischen Praktiken, zwischen Popkultur und Theorie. Zudem legt es das Schwergewicht auf den Teil eines visuellen Archivs, der aus lesbischen Bildwelten und einem auf Weiblichkeiten konzentrierten Queeren von Bildern realisiert wird. Diesen Fokus fanden wir herausfordernd in seiner Parteilichkeit angesichts des Übergewichts schwul konnotierter Zeichen und Bildsprachen in Kontexten, die sich explizit um queere Visualität bemühen und vornehmlich popkulturelle Bezüge praktizieren. Auch ihr Buchbeitrag *A READER – a visual archive* setzt hier an.[8] Die Verschiedenheit der Kontexte, auf die sich Stefanie Seibolds ästhetische Formulierungen visuell beziehen, ist uns auch deshalb wichtig, da queere Argumentationen, ebenso wie alle theoretischen Unterfangen mit politischem Anspruch verschiedene Einsatzorte haben und von deren Konkre-

tisierungen abhängen. Der Verschiedenheit dieser Einsatzorte Rechnung zu tragen, heißt nicht, diese Unterschiedlichkeiten auflösen zu wollen. Es bedeutet allerdings zu bedenken, welche Herausforderungen und auch Normierungen der jeweilige Zusammenhang herstellt.

Dank und: eine Art Ausblick

An erster Stelle gilt unser herzlicher Dank allen Beiträger_innen des Buches: den Autor_innen der textuellen und visuellen Beiträge und den Übersetzer_innen. Ohne ihr großes Engagement und ihre intensive Diskussionsfähigkeit wären die nun hier veröffentlichten Argumentationen, die den extremen Energien zur Aufrechterhaltung von Heteronormativitäten mit ebensolchen Energien widersprechen, nicht zustande gekommen. Die Beitragenden besitzen, was wir an dieser Stelle gerne hervorheben möchten, unterschiedliche akademisch-disziplinäre Herkünfte und Arbeitsfelder, wie Politikwissenschaften, Ethnologie, Philosophie, Sprach-, Medien- und Kunstwissenschaften; manche arbeiten theoretisch-wissenschaftlich *und* künstlerisch, und wenn künstlerisch, dann wiederum in unterschiedlichen Bereichen (sogenannte Freie Kunst, Theater, Film, Video, Internet, Musik, Radio, TV u.a.m.). Diese Herkünfte und Zusammenhänge formieren ihre jeweiligen Beiträge und betonen zusätzlich Verschiedenheiten und Vielfalt eines queeren Umgangs mit Fragen der visuellen Kultur, Kunst und Gender-Politiken. Darüber hinaus haben alle Beitragenden jenseits der Institution Universität eine Praxis als politische Aktivist_innen und/oder als kulturelle Produzent_innen in selbstorganisierten Kontexten. Unterstrichen sei hier also, dass queere Theorien ebenso wie feministische an vielfältigen Orten produziert und praktiziert werden.

Wir danken des weiteren dem österreichischen Bundesministerium für Wissenschaft und Forschung (ehemals Bundesministerium für Bildung, Wissenschaft und Kunst), das Mittel zur Profilbildung der Kunstuniversität Linz/Österreich im Bereich *Gender Studies* zur Verfügung gestellt hat. Es war uns beiden ein wichtiges wissens-, wissenschafts- und alltagspolitisches Anliegen, an der Kunstuniversität Linz innerhalb des Profilbildungsmaßnahme *Gender Studies* den vielversprechenden, wegweisenden Schwerpunkt *queer* zu wählen.[9] Für die weitere und vor allem dauerhafte Etablierung der *Queer Studies* wie der *Gender Stu*dies sind dringend zusätzliche Gelder insbesondere für kontinuierlich zur Verfügung stehende Personalmittel erforderlich.

In Kooperation mit der Leiterin der Koordinationsstelle für Genderfragen an der Kunstuniversität Linz, Karina Koller, der wir für die sehr gute Zusammenarbeit danken, verwendeten wir einen Teil dieser Profilbil-

dungsmittel zur Realisierung der *Mehr(wert) queer*-Tagung an der Kunstuniversität Linz im Januar 2008 und der nun vorliegenden *Mehr(wert) queer*-Publikation. Deshalb gilt unser Dank auch Rektor Reinhard Kannonier. Unser Dank gilt zudem allen, die uns innerhalb und außerhalb der Kunstuniversität Linz unterstützt haben, sodass wir beide als Veranstalterinnen und Herausgeberinnen das Projekt, das auf einer stets inspirierenden und solidarischen Zusammenarbeit basierte, realisieren konnten. Schließlich danken wir Sigrid Schade und Silke Wenk für die Aufnahme des Buches in die von ihnen herausgegebene, im transcript Verlag Bielefeld publizierte Reihe *Studien zur visuellen Kultur*. Herzlich danken wir auch Gerlinde Schmierer für ihre Unterstützung bei der Bearbeitung der Bildvorlagen, Kea Wienand für die wesentliche Mithilfe bei der Erstellung des Registers und Helga Hofbauer für das queer-schöne Cover-Bild.

Festhalten möchten wir, dass eine nachgewiesene Spezialisierung im Bereich queerer Forschung bis heute im deutschsprachigen Raum eher selten zu einer Stelle im Wissenschafts- oder zeitgenössischen Kunstbetrieb verhilft. Darüber sollten die zunehmenden, queeren textuellen ebenso wie künstlerischen Forschungstätigkeiten und deren Erfolg an Platz- und Raumnahmen etwa in Form von Buchpublikationen nicht hinwegtäuschen. Diese strukturell bedingten Diskriminierungen heteronormativ ausgerichteter und oft trans- und homophob agierender Institutionen unterstreichen nochmals aus einem anderen Blickwinkel die Notwendigkeit, verschiedenste queere politische Bestrebungen, Arbeiten und Ziele zu vernetzen. Als Teil dieser Vernetzung trägt *Mehr(wert) queer* Argumentationen zusammen, denen ein analytisches Interesse an Visualität, an Bildproduktionen und an queer-feministischen Perspektiven gemeinsam ist. Im Sinne dieser Perspektivierung hoffen wir auf diverse Lesweisen, die sich von Paradoxien, Verunsicherungen und Konflikthaftigkeiten als Dimensionen des Vielfältigkeiten ebenso wie des Solidarischen produktiv provozieren lassen.

Linz/Oldenburg und Linz/Wien, Herbst 2008

Anmerkungen

1 Das ursprünglich homophobe und transphobe Schimpfwort *queer* (engl. für schräg, sonderbar, falsch; das negative Bedeutungsfeld des Wortes lässt sich gut mit dem des deutschen Begriffs ›pervers‹ vergleichen) hat im englischen und US-amerikanischen Sprachraum seit den 1980er Jahren und im deutschen seit Mitte der 1990er Jahre eine Rückaneignung erfahren. Dieser Prozess der Rückaneignung wurde und wird durch Personen und Kontexte vorgenommen, die damit abgewertet werden soll(t)en. Heute wird *queer* zum einen als Begriff der politischen (Selbst-)Bezeichnung und zum anderen in theoretischen/kritischen Arbeiten verwendet und benennt (auch programmatisch) Widersprüchliches. Umgangssprachlich gilt *queer* zunehmend als Identitätsbezeichnung all jener Menschen, deren sexuelle Lebensweisen nicht mit der heterosexuellen Norm übereinstimmen. Als theoretische Denkbewegung argumentiert *queer* jedoch grundsätzlich identitätskritisch und zielt, ausgehend von Sexualität als gesellschaftlicher Analysekategorie und als Raster der Privilegienvergabe, auf die Demontage normativer, normalisierender und identitätslogisch operierender Zwangsregime.

2 In den späten 1970er Jahren etablierte sich die damals mit viel Gewinn diskutierte Entgegensetzung von *sex* und *gender*, mit der die biologisch gegebenen (*sex*) und gesellschaftlich bedingten (*gender*) Dimensionen von Geschlecht denkbar gemacht werden sollten. Diese Entgegensetzung wurde aber seit Beginn der 1990er Jahre selbst gründlich dekonstruiert. Denn auch *sex* wurde und wird als durch und durch gesellschaftlich bedingt herausgestellt. Es lässt sich nun argumentieren, dass die damit verknüpfte Arbeit des Denaturalisierens auch von *sex* und nicht nur von *gender* im Deutschen verkürzt werden kann, indem schlichtweg von *Geschlecht* die Rede ist. Zudem werden durch die Verwendung des Terminus *gender* bestimmte Bedeutungsdimensionen von *Geschlecht* verdrängt: z.B. die denaturalisierende und dekonstruktive Perspektive, welche die deutschsprachige Frauenforschung bzw. Frauen- und Geschlechterforschung der 1970er und 1980er Jahre bereits erarbeitet hatte, ferner das Obszöne am Geschlecht und zudem genau die Kontingenz, Konventionalität und/oder Konstruiertheit der körperlichen Dimensionen von *Geschlecht*. Innerhalb dieser spannenden Diskussionen haben wir uns im Titel der vorliegenden Publikation dennoch für den Terminus *gender* entschieden, weil wir bereits auf der Titelseite die Konnotationen der Konstruiertheit, die diesen Begriff begleiten, nutzen wollen. Darüber hinaus werden die Lehrveranstaltungen, die wir an der Kunstuniversität Linz/Österreich anbieten, in den Studienplänen unter *Gender Studies* klassifiziert, und schließlich wird das Buchprojekt aus Mitteln zur Profilbildung der Kunstuniversität Linz im Bereich *Gender Studies* finanziert. In dieses bestehende Begriffsfeld möchten wir *queer* als wegweisende Dimension gerne einschließen.

3 Vgl. Melanie Groß (2007: 173) und Christiane Wehr (2007: 163-166), die auf »(Sub-)Kulturproduktionen« (Wehr 2007: 166) als vielfältige Interventionen verweisen, auch wider Fixierungen und Normierungen in subkulturellen Kontexten (z.B. Radical Cheerleading, die Vegane Oper, Fanzines, Flyers, Websites, Workshops und Performances im Zusammenhang mit den Ladyfesten, queere Clubbings, Musikperformances und -produktionen u.a.m.).

4 Dieses queer-politische Desiderat im Feld der visuellen Kultur haben jüngst auch Brandes/Adorf (2008: 5) markiert. Frühere Untersuchungen sind u.a. *FrauenKunstWissenschaft*, Heft 21 (1996): *Schwulen- und Lesbenforschung in den Kunst- und Kulturwissenschaften* und *FrauenKunstWissenschaft*, Heft 33 (2002): *Tomboys. Que(e)re Männlichkeitsentwürfe,* einzelne Beiträge in Sammelbänden wie Heidel/Micheler/Tuider 2001 und polymorph 2002 und jüngst vgl. NGBK 2005 und Lorenz 2007. Verwiesen sei zudem auf den Workshop *Queere Kunst. Theorie. Politik*, den Renate Lorenz im Rahmen ihrer *Queer Theory*-Gastprofessur gemeinsam mit Studierenden am 7./8. April 2006 in der Hochschule für bildende Kunst Hamburg veranstaltet hat, und den Workshop *Queer Kunst Machen*, der vom 27.-29. April 2007 im Vorfeld der von Chris Campe organisierten Ausstellung *Behauptungen aufstellen :: Haltungen einnehmen :: Strike a pose!* in der Galerie Broll in Hamburg stattfand.

5 Vgl. Kosofsky Sedgwick in Kerr/O'Rourke 1995: 1, Crimp in Takemoto 2003 und Klapeer 2007: 28-34.

6 Beide, sowohl Stefanie Seibolds Buchbeitrag wie auch ihr Tagungsplakat, sind Varianten einer dreiteiligen, 2006 entstandenen Poster-Arbeit, vgl. www.clevergretel.com. Für die Tagung und das Tagungsplakat vgl. www.ufg.ac.at/Aktivitaeten.2022+M596a365b502.0.html?&tx_ttnews[pS]=1222778763 (30.09.2008). Etwa ein Jahr vor *Mehr(wert) queer* fand bereits eine andere Tagung mit queeren Themen in Linz statt: *Heteronormativität und Homosexualitäten. Forschung in Anknüpfung an Michael Pollak*, 9.-11. November 2006, Johannes Kepler Universität (JKU), veranstaltet von der Homosexuellen Initiative Linz (HOSI Linz), dem Institut für Frauen- und Geschlechterforschung der JKU Linz und dem Institut für Soziologie der JKU Linz. Vgl. Bartel/Horwath/Kannonier-Finster/Mesner/Pfefferkorn/Ziegler 2008.

7 Im Unterschied dazu basiert die Plakatrückseite nicht auf einer Fotografie, sondern bietet in einer (typo)grafischen Realisierung Informationen zu Tagungskonzeption und -verlauf sowie zu den einzelnen Vorträgen.

8 Wir baten Stefanie Seibold zudem um ein Raumkonzept für den Tagungsort: Den betreffenden Hörsaal unterteilte sie in zwei Bereiche. Der eine Raum für Vortrag und Diskussion verblieb eher ›klassisch‹ tagungsmäßig, wurde aber durch den zweiten, dem ›Socialising‹ gewidmeten Bereich konterkariert, den Stefanie Seibold durch den Einsatz glitzernder Dekorationen mit »camp-ästhetischen Referenzen« (so Wibke Straube in ihrer Tagungsbesprechung 2008: 89) ausgestattet hatte.

9 In Reaktion auf das im Jahre 2004 in Kraft getretene, sehr umstrittene neue österreichische Universitätsgesetz (UG 2002) und der darin von Seiten der Politik geforderten spezifischen Profilbildung entwickelte die Kunstuniversität Linz als ihre drei Schwerpunkte »Intermedialität, Raumstrategien und künstlerisch-wissenschaftliche Forschung« (zum Profil vgl. www.ufg.ac.at/Aktivitaeten.2022+M5a1e3aded64.0.html?&tx_ttnews[pS]=1222774732, 30.09.2008). Zur Stärkung des gewählten Profils konnten u.a. im Wintersemester 2005/06 beim österreichischen Bundesministerium für Bildung, Wissenschaft und Kunst (heute Bundesministerium für Wissenschaft und Forschung) Mittel beantragt werden; die Kunstuniversität Linz war dabei insbesondere im Bereich *Gender Studies* als Teil der künstlerisch-wissenschaftlichen Forschung erfolgreich.

Literatur

Bartel, Rainer/Horwath, Ilona/Kannonier-Finster, Waltraud/Mesner, Maria/Pfefferkorn, Erik/Ziegler, Meinrad (2008): *Heteronormativität und Homosexualitäten*. Innsbruck u.a.: StudienVerlag.

Brandes, Kerstin/Adorf, Sigrid (2008): »Einleitung: ›Indem es sich weigert, eine feste Form anzunehmen‹. Kunst, Sichtbarkeit, Queer Theory«. In: *FKW//Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur*, 45 (Juni), 5-11.

Castro Varela, María do Mar/Dhawan, Nikita (2005): »Spiel mit dem ›Feuer‹ – Post/Kolonialismus und Heteronormativität«. In: *femina politica. Zeitschrift für feministische Politikwissenschaft* 14 (1), 47-59.

Dietze, Gabriele/Hashemi Yekani, Elahe/Michaelis, Beatrice (2007): »›Checks and Balances‹. Zum Verhältnis von Intersektionalität und Queer Theory«. In: Katharina Walgenbach/Gabriele Dietze/Antje Hornscheidt/Kerstin Palm, *Gender als interdependente Kategorie. Neue Perspektiven auf Intersektionalität, Diversität und Heterogenität*, Opladen u.a.: Verlag Barbara Budrich, 107-139.

Engel, Antke/Schulz, Nina/Wedl, Juliette (2005): »Kreuzweise queer: Eine Einleitung«. In: *femina politica. Zeitschrift für feministische Politikwissenschaft* 14 (1), 9-23.

Groß, Melanie (2007): »Feministischer Widerstand aus post-/queer-/linksradikal-feministischer Perspektive«. In: Melanie Groß/Gabriele Winker (Hg.), *Queer-/Feministische Kritiken neoliberaler Verhältnisse*, Münster: Unrast, 169-189.

Heidel, Ulf/Micheler, Stefan/Tuider, Elisabeth für die AG LesBiSchwule Studien/Queer Studies an der Universität Hamburg (Hg.) (2001): *Jenseits der Geschlechtergrenzen. Sexualitäten, Identitäten und Körper in Perspektiven von* Queer Studies, Hamburg: MännerschwarmSkript Verlag.

Kerr, Mark/O'Rourke, Kristin (1995): »Sedgwick Sense and Sensibilit: An Interview with Eve Kosofsky Sedgwick«, http://proxy.arts.uci.edu/~nideffer/Tvc/interviews/20.Tvc.v9.intrvws.Sedg.html (20.08.2008).

Klapeer, Christine M. (2007): queer. *contexts. Entstehung und Rezeption von* Queer Theory *in den USA und Österreich*, Innsbruck u.a.: StudienVerlag.

Lorenz, Renate (Hg.) (2007): *Normal Love. Precarious sex. precarious work* (Ausst.-Kat. Künstlerhaus Bethanien, Berlin), Berlin: b_books.

NGBK Neue Gesellschaft für Bildende Kunst (Hg.) (2005): *1-0-1 [one 'o one] intersex. Das Zwei-Geschlechter-System als Menschenrechtsverletzung* (Ausst.-Kat. NGBK, Berlin), Berlin.

polymorph (Hg.) (2002): *(K)ein Geschlecht oder viele? Transgender in politischer Perspektive*, Berlin: Querverlag.

Pühl, Katharina/Wagenknecht, Nancy [Peter] (2001): »Wir stellen uns queer. Die Queer Theory muss ihren inneren dark continent entdecken, die Kapitalismuskritik«. In: *jungle world. Die linke Wochenzeitung.* 15 (4. April), www.nadir.org/nadir/periodika/jungle_world/_2001/15/05a.htm (20.08.2008).

Pühl, Katharina (2003): »Queere Politiken im Neoliberalismus (1)?« In: *arranca! – Für eine linke Strömung*, 26, 21-25. http://arranca.nadir.org/arranca/article.do?id=212 (20.08.2008).

quaestio [Nico Beger/Sabine Hark/Antke Engel/Corinna Gentschel/Eva Schäfer] (Hg.) (2000): *Queering Demokratie [sexuelle politiken]*, Berlin: Querverlag.

quaestio [Nico Beger/Sabine Hark/Antke Engel/Corinna Gentschel/Eva Schäfer] (2000a): »Sexuelle Politiken. Politische Rechte und gesellschaftliche Teilhabe«. In: quaestio (Hg.), *Queering Demokratie [sexuelle politiken]*, Berlin: Querverlag, 9-27.

Straube, Wibke (2008): »Mehr(wert) queer. Visuelle Kultur, Kunst und Gender-Politiken. Linz 10./11.01.2008, Tagungsbericht«. In: *FKW// Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur*, 45 (Juni), 89-93.

Takemoto, Tina (2003): »The Melancholia of AIDS: Interview with Douglas Crimp«. In: *Art Journal* 62 (4), 80-91. http://findarticles.com/p/articles/mi_m0425/is_4_62/ai_111655803/pg_3 (20.08.2008).

Wehr, Christiane (2007): »Queer und seine Anderen. Zu den Schwierigkeiten und Möglichkeiten queerer Bündnispolitik zwischen Pluralismusansprüchen und Dominanzeffekten«. In: Melanie Groß/Gabriele Winker (Hg.), *Queer-/Feministische Kritiken neoliberaler Verhältnisse*, Münster: Unrast, 149-168.

Barbara Paul, Johanna Schaffer

Introduction: Queer as a Visual Political Practice

Translated by Erika Doucette, translation edited by Charlotte Eckler

Of Paradoxes and Solidarities

Queer Added (Value). Visual Culture, Art, and Gender Politics discusses the critical and enabling potential of queer[1] and queer-feminist politics of images and art. A central point of departure is examining how visual argumentations interact with legal and political discourses. By focusing on the relations between visual and political argumentations we intend to contribute to differentiating and expanding both queer positionalities and potentialities. Our interest in the possibilities art and visual culture provide as forms of knowledge production and communication is a response to one of the major challenges of queer politics: to create practices and concepts with which »simultaneities and paradoxes [can be] imagined and practiced« (Engel/Schulz/Wedl 2005: 18). These are the words Antke Engel, Nina Schulz, and Juliette Wedel use in a 2005 issue of the journal *femina politica* to formulate an expectation regarding a field of queer practice that we also seek to address here. For, »[q]ueer theories and politics ... virtually demand that contradictory and incompatible positions be developed in order to create opportunities for engaging in productive debates that can lead to solidary practices« (ibid.: 10). For us as the editors of this volume, the endeavor of realizing such »simultaneities and paradoxes« is unmistakably driven by a pleasure in and a desire for contradictoriness, discordances, ambiguities and a vital orientation toward acts of solidarity.

This emphasis on practices connected to paradoxes and solidarities is a motion against the current tendencies in politics and cultural policy toward

neoliberalization that are enabled, in part, by countless appropriations and reinterpretations of political principles of the Left. Today, notions such as autonomy, self-organization, and self-management have been re-functionalized within hegemonic realms of meaning production, which serve to instate the logic of the economy as the ultimate if not universal logic. Our book's title ventures into the field of capitalist meaning production, taps into the possibilities this field offers, and forges its own project of reconstructing and re-functionalizing meaning. For one, *Queer Added (Value)* programmatically postulates a queer value, which refers here to an augmentation of the potentialities of art and visual culture as gender[2] critical forms of knowledge production and as specific politico-cultural realizations. Furthermore, our use of »added value,« or *Mehrwert* in German—a term derived from political economy—in the title points to the constitutive economic matrix underlying culture and thereby also to the interrelatedness of the economic and symbolic dimensions. The discussion we raise therefore revolves around the added value that can be gained ›for queer, with queer, and through queer.‹ At the same time, it is crucial to remain aware of the appropriative dynamics of institutions and of the integrative and subsuming powers of neoliberal and capitalist domination (see also Pühl/Wagenknecht 2001; Pühl 2003). With this in mind, *Queer Added (Value)* seeks to problematize the specific ways in which we are governed by overlapping economic and sexual discourses and to provoke the challenge of reflexively engaging with such intersections. For, what is at stake here are the conditions for agency and action and the possibilities for forming and realizing these through individual and collective ideas.

Visual Culture, Art, and Queer Politics

The primary interest of our publication lies in aesthetic, analytical and political practices put to work to dismantle normalizing regimes and their hierarchializing effects. Within this context this means that heteronormativity and binary concepts of gender are rejected as the predominant parameters of order. This rejection—based on an understanding of gender and sexual relations as powers that constitute society—enables queer strategies to be employed both as a potentiality and as a movement of thought for critically laying out the effects produced by identitarian and binary formulations. In addition, queer strategies are instrumental for problematizing the social constraints of disambiguation and fixedness as well as for examining specific points of intersections for various axes of domination and their reciprocal modulations (see, among others, Castro Varela/Dhawan 2005; Dietze/Yekain/Michaelis 2007).

The central question in the book's contributions is how certain image politics can substantially challenge, shift and rework prominent discourses of normality and normativity that utilize sexual and gendered relations in their argumentations. The analytical perspective here not only addresses an existing and/or reworked *visual* vocabulary. More significantly, it is concerned with political ideas and orders as well as one's own involvement and investment in political structures and patterns of thought and action. To name an example, the notion of democracy is often portrayed as an inviolable and infallible ideal. In the first instance, it denotes a specific form of government with its own power structures in addition to its own political, economic and cultural effects. The concept of democracy also applies to individual and group forms of social life and to the role of the individual in political life. Nowadays, democracies often grant certain subjects, such as ›women,‹ more rights and greater possibilities for political participation than in former times. By doing so, however, a heteronormative conceptualization of gender is not only fixated, but also used to legitimate hegemonic structures. These kinds of politically ambivalent parameters must be confronted, made the subject of critical discussions of anti-normativity, anti-normalization and anti-racism, and radically transformed where possible. The author collective *quaestio* recognized this desideratum and provided preliminary suggestions in their book *Queering Demokratie [sexuelle politiken]* (quaestio 2000). A particularly salient point for us, which they formulate in their discussion of *sexual citizenship*, is the challenge to resist the ways in which restrictions and exclusions from the power to define and shape society are devised. This particular argument and appeal is not based on a logic of being included within preexisting structures. Instead, it is concerned with restructuring the *conditions* for participating in political processes, as these conditions ultimately determine the eligibility and extent of one's participation in political processes that shape the social order (quaestio 2000a: 23-25).

Our book underscores the great importance of the field of visuality as an integral part of queer politics. Artists and cultural producers[3] are constantly probing the argumentative and imaginative potentials of the cultural and aesthetic field of visuality, and pushing them to their limits in their research, experiments and investigations. Comparatively, contributions from textual or (art) theory analyses and commentaries have been quite reserved within German-speaking contexts, and explicitly queer-political investigations of visual culture have been remarkably sparse.[4] For this reason, we find it even more encouraging that the journal *FKW//Zeitschrift für Geschlechterforschung und Visuelle Kultur* coincidentally also dedicated its June 2008 issue to a project that carries the descriptive title »›Indem es sich weigert, eine feste Form anzunehmen‹—Kunst, Sichtbarkeit,

Queer Theory« [»*By refusing to take on a fixed form*‹—*Art, Visibility, Queer Theory*«]. The issue takes as its point of departure the question of »how to use images for political action while reckoning with the powerfulness and potency of visual culture« (Brandes/Adorf 2008: 9), and is oriented along the »political possibilities of aesthetic work.« Such possibilities are particularly informed by the »productive indeterminability« of *queer* and its »effectiveness in interstitial spaces,« as Kerstin Brandes and Sigrid Adorf point out in their editorial (ibid).

The Contributions: The Visual and/as Political Practice

The textual contributions open with an essay that underscores our interest in the interplay between visual politics and »realpolitische« practices: *Josch Hoenes's »You're the Best of Both Worlds«—»You don't belong here.« Loren Cameron's* Distortions *of Heteronormative Gender Dualism*. Josch Hoenes discusses how the argumentations in the artwork can and should intervene in as well as incite current political debates on the urgently necessary reform of the German Transsexual Law. It is within this context that Josch Hoenes reads Loren Cameron's photographic series *Distortions* (1996); the deliberately ambivalent, competing text-image relationship in the photographs leads him to view these works as representing a necessary ambivalence and the impossibility of any stable definition of what a man is or what it means ›to be a man.‹ Contrary to the norms and constraints of hegemonic gender dualism, Josch Hoenes asserts that in order to make room for the incompleteness and inconclusiveness of any definition of gender it is necessary to discuss differing and contradictory gender concepts. Consequently, he also argues that these differing and contradictory concepts ought to be able to coexist equally. Thus, gender should no longer be essentially tied to the body, corporeality and sexual functions, the way that the law still conceives of it.

The second text also addresses a legal context and relates it to visual material: *Sushila Mesquita's »Liebe ist…«* (»Love is…«). *Visual Strategies of Normalization and the Swiss Partnership Law*. On the basis of the Swiss Partnership Law established in 2007, she discusses the mechanisms of normalization that take effect upon being incorporated into an existing structure of norms: for, accompanying the incorporation of gay and lesbian partnerships into the existing norm structure is the simultaneous emphasis of their subordinate position and exceptional status. In her reading of the visual strategies employed in the »*Liebe ist…*« poster campaign that lobbied for the ratification of the partnership law, Sushila Mesquita elaborates on the ambivalences inherent in this legislative politics

of recognition. She shows how reiterating and reworking heteronormative visual templates produces a new ›homo-norm‹ that is allegedly capable of ensuring »conformity« for lesbians and gays. Through utilizing the offer of normalization provided in these templates, the acceptance of certain sexually deviant subjectivities is created—but at the expense of other queer ways of living. Despite this, the representations on the posters still manage to play out tensions, for example, by linking love discourse with legal discourse. They thus present potentially intractable elements that can be put to use in a productive manner.

The following contributions tackle the themes of imaginativeness, visual formats and queer enablement. The discussions in these texts link visual material and methodological considerations. *Antke Engel* develops a theoretical framework for describing the social productivity of images in *How to Queer Things with Images? On the Lack of Fantasy in Performativity and the Imaginitiveness of Desire*. She devises a concept of performativity that, rather than becoming depleted through repetitions of the norm, incorporates the unexpected and new; in doing so, effects that contradict the norm can therefore also be taken into consideration. These effects entail a material dimension, as they too play a role in forming subjectivities, social relationships, and social conditions. In order to conceive of these material effects within visual representations, Antke Engel—in a reading of *durbahn's computer-generated drawings in *pinups for beginners* (2005)—couples the concept of performativity with fantasy. For *durbahn's images are »unseemly« because bodies that significantly deviate from prevalent (hetero)normative standards are presented as »sexy«. However, the performative effectiveness of fantasy becomes necessary here in order for the productive potential of these images to unfold; since fantasy, as a form within which desire stirs, is what allows this performativity based on repetition to be set in motion and take another course.

While *durbahn's drawings are about showing the body/bodies, it is »not-showing« that takes center stage in *Renate Lorenz's* contribution *Bodies without Bodies. Queer Desire as Method*. Renate Lorenz addresses the necessity of referencing queer subject positions and bodies without visually representing these bodies and develops her argument through discussing some of Felix Gonzalez-Torres's works from the 1980s. Through the use of plural subject positions and their non-normative affiliations or »belongings,« the artist's installations successfully avoid dilemmas often inscribed in visual representations of queer bodies, such as the production of voyeurism, the affirmation of conventional structures for gaining knowledge and the affirmation of minoritizing grammars of representation that mark some bodies as norm-compliant and others as queer. The works of Felix Gonzalez-Torres employ the practice of what Renate Lorenz calls »queer space sex as method.« Configurations emerge here that privilege

rhizomatic entwinements over a monolithic order of the central perspective and produce dynamic topographies. Taking as its basis an understanding of sexuality and desire as dynamic and socially constructed, Felix Gonzalez-Torres's works and Renate Lorenz's interpretation both manage to alter the conventional courses of social and power relations and the economy of representation associated with them. Felix Gonzalez-Torres died from the consequences of AIDS in 1996. We would like to add here that his work is also a site of rigorous critical (political and artistic) involvement around HIV/AIDS and that it also offers an opportunity to reflect on the extremely narrow yet complex historical concurrence of the emergence of AIDS and queer theories.[5]

This question of showing and not-showing as a strategy for consciously maintaining ambivalence plays an important role in the following text, which links this ambivalence to the concept of surplus or added enjoyment (*mehrlust*) and proposes a discussion of one particular understanding of *queer*. In *Tanja Ostojić:* ~~Black Square on White.~~ *From* Mehrlust *to Nausea and Back, Claudia Reiche* engages with the link between added value and Lacan's *mehrlust*. She argues that *mehrlust* similar to surplus or added value owes itself to what must be understood as an excessive logic, for the subject's loss of enjoyment gives rise to a surplus in satisfaction, a *mehrlust*. The author sets these thoughts in relation to Tanja Ostojić's *Black Square on White* (1996/2001), which, since its scandalous success at the Venice Biennale 2001, has also been interpreted as a critique of the gender order and of the capitalist manner the art world operates. Claudia Reiche also refers to interpretations of the work by artist and theoretician Marina Gržinić and adds philosopher Slavoj Žižek's reception of Lacan's work on the concept of *mehrlust*. The visual points of reference Reiche provides are Gustave Courbet's *L'origine du monde* (1866) and Kasimir Malevich's *Black Square on White Ground* (1915). By taking an (indirect) route—through pursuing her nausea induced by Tanja Ostojić's art work—Claudia Reiche ultimately arrives at a »possibly« queer reading, or rather at a queer reading effect, for she understands *queer* as »an effect that creates its cause entirely on its own.«

The subsequent contribution *Surplus Enjoyment: You Can Make Something out of Nothing. The Real, the Political, and the Conditions of Production—on the Productivity of an Impossibility* by *Susanne Lummerding* is the closing text that provides a methodological and ethical-political perspective on some of the most important considerations regarding the *Queer Added (Value)* theme. Susanne Lummerding forms a link between the Marxian concept of added/surplus value (*Mehrwert*) and Jacques Lacan's term surplus enjoyment with concepts of responsibility and ethics; this provides the basis for queering the connections between economics, ethics and politics. This productive link also enables an examination of a

possible (yet unquantifiable) use value of *queer* as a critical and political category. The author utilizes Claude Lefort and Ernesto Laclau's distinction between politics and the political—that is, between the inscription within the symbolic in order to create coherency and the establishment of incoherency as the impossibility to fixate meaning par excellence—as a way of establishing impossibility as the basis of productivity. New and constantly emerging negotiation processes buttress the role of *queer* as a category capable of critiquing identity-logical positions and as an endeavor that seeks to install continuous contestability. All modes of constructing meaning, including concrete practices in everyday politics, should remain open to the challenges of the political as the ultimate impossibility of fixity and closure. Such openness would thus preclude associated democratic ideas from merely focusing on issues (i.e. of distribution or ›minority‹ interests) in a way that presents them as ›just‹ and universally valid.

We asked *Stefanie Seibold* to contribute to the book *Queer Added (Value)* based on our previous collaboration with her when she had designed the poster for the conference this book is based on. The conference took place from 10 – 11 January 2008 at the Institute for Fine Arts and Cultural Studies of the University of Art and Industrial Design Linz, Austria and was hosted by the Department of Art History and Art Theory/Gender Studies.[6] In Stefanie Seibold's poster piece there is a convergence of the aesthetic-representative aims, which the format of the conference sometimes claim, and notions of the ephemeral, volatility, nonfixity and movement. At the same time, Stefanie Seibold places a strong emphasis on connectivity and referentiality. As a result, the background photo for the front of the poster[7] links textual and visual aesthetic practices with popular culture and theory. Moreover, its primary attention is on showcasing lesbian image worlds that are part of the visual archive in addition to queer(ing) images that focus on femininities. We found the partiality of this focus challenging, as it calls into question the prevalence of gay male signs and imageries within contexts explicitly geared toward creating queer visualities, especially by referencing pop culture. Stefanie Seibold's contribution *A READER – a visual archive* takes this as its starting point.[8] Another aspect we find important is the diversity of contexts that Stefanie Seibold's aesthetic phrasing visually references. This is because, like all theoretical endeavors with political aspirations, there are various sites of action for queer argumentations that nonetheless are still contingent on the concretizations of these sites. While accounting for the diversity of these sites of action does not necessarily imply the dissolution of their differences, it does entail a consideration of the challenges and normalizations produced by each particular context.

Acknowledgements & A Way of Looking Forward

First and foremost we would like to express our gratitude to those who have contributed to this book: to the authors who have supplied the textual and visual contributions and to the translators. Without their great dedication and rigorous discussion skills, it would not have been possible to publish the argumentations here. Substantial amounts of energy have been invested in these argumentations that seek to challenge those enormously powerful energies at work in maintaining heteronormativites. It is important for us to also note the variety of the contributor's academic and disciplinary backgrounds, which include political science, ethnology, philosophy, linguistics, media studies and art theory; some engage in theoretical-scientific *and* artistic work—and those who come from artistic backgrounds also work in several different areas, including fine arts, theater, film, video, Internet, music, radio, TV etc. This variety of backgrounds and contexts informs the contributions in this book, underscoring the variety and diversity of queer approaches to visual culture, art and gender politics. In addition to the contributor's activities within the institutional structure of the university, they are all political activists and/or cultural producers who also work in non-institutional, self-organized contexts. This simultaneity of queer activist engagement represented here underscores the multifarious sites in which queer theory—in the same way as feminist theory—is produced and practiced.

We would like to also thank the Austrian Federal Ministry for Science and Research (formerly the Federal Ministry for Education, Science and Art) for providing the funds to create a *gender studies* profile at the University of Art and Industrial Design Linz, Austria. In terms of shaping the politics that inform knowledge as well as scientific and everyday practice, it was of great concern to us that we position *queer* as a highly promising and groundbreaking focus within this new *gender studies* profile at the University of Art and Industrial Design Linz.[9] In order to ensure the further development and long-term establishment of *queer studies* and *gender studies* it is urgently necessary to secure additional funding, in particular funds that would ensure a continuity of expert staff.

Through our cooperation with Karina Koller, Director of the Coordination Office for Gender Issues at the University of Art and Industrial Design Linz, to whom we would like to express our gratitude for a remarkable collaboration, we were able to utilize a portion of the gender studies profile development funding for realizing the *Queer Added (Value)* conference in January 2008 as well as for the publication of the book *Queer Added (Value)*. We would also like to thank Rector Reinhard Kannonier for making this possible. We are also grateful to those at and outside the University of Art and Industrial Design Linz who supported and facilitated

our work as organizers and editors throughout this entire project—these numerous solidary collaborations have been truly inspiring. Finally, we are also indebted to Sigrid Schade and Silke Wenk, the editors of the *Studien zur visuellen Kultur* series published by *transcript Verlag* Bielefeld, for including our book in their series. Our thanks also goes to Gerlinde Schmierer for her assistance in editing the images for print, Kea Wienand for her significant contribution in creating the index, and Helga Hofbauer for the beautifully queer cover image.

We would also like to mention here that, still today, it is relatively rare—particularly in German-speaking contexts—that a position in the scientific community or contemporary art world would be gained by displaying an expertise in the area of queer studies. The increase in queer activity, both in theoretical texts and artistic research, and their achievements of a formal status and greater visibility in the form of, say, published books, should not conceal that fact. Such structural forms of discrimination displayed by heteronormative—and often trans- and homophobic institutions—underscore, from a different perspective, the need to network different queer political endeavors, works and goals. As part of this network, *Queer Added (Value)* has compiled a wide range of argumentations that hold in common a shared interest in analytically engaging with visuality, image production and queer-feminist perspectives. With these perspectives in mind, we look forward to a myriad of interpretations and ways of reading that are productively informed—and provoked—by paradoxes, uncertainties, and confrontations as key dimensions of diversity and solidarity.

Linz/Oldenburg and Linz/Vienna, autumn 2008

Notes

1 [Footnotes 1 & 2 are meant for a German readership. They comment on the use of English terms within the context of German critical, political and social debates.] The homophobic, transphobic and derogatory use of the word *queer* refers to its negative definition as uncanny, weird, abnormal. Queer was reclaimed during the 1980s within English-speaking and U.S.American contexts and in the 1990s as a foreign word in German-speaking contexts. This reclamation process is and has been largely carried out by the people and contexts whom the term had been meant to discredit. Today, *queer* describes contradictory things (and in some cases it does so programatically). For one, it is employed in defining a political (self-)identification. Moreover, colloquially, *queer* is increasingly understood as a term of identification for people whose sexual lifestyles do not conform to heterosexual norms. In theoretical or critical writing and as a theoretical field and intellectual movement, *queer* operates as a principal critique of notions of identity; by deeming sexuality a category of social analysis and structure of privilege distribution, it seeks to dismantle regimes of identity, normativity and normalization.

2 *Gender* versus *Geschlecht*: In the late 1970s, highly productive discussions established the distinction between sex and gender as a means to differentiate biologically given aspects of *sex* from culturally acquired dimensions of *gender*. During the 1990s, however, an emphasis on sex as founded on discourse and thus a deconstruction of the sex-gender differentiation entered center stage in discussions on women's, feminist and gender studies. It could be argued that, in a German-speaking context, using the term *Geschlecht* instead of the adopted term *gender* would help the efforts put into denaturalizing not only *gender* but also *sex*, as the term the *Geschlecht* is used to speak of both *sex* and *gender*. By the same token, the German-language use of the foreign word *gender* suppresses certain dimensions of the term's meaning: for example, the denaturalizing and deconstructive perspective on *Geschlecht* developed by German-speaking *Frauenforschung* [women's studies] or women's and gender studies already in the 1970s and 1980s, i.e., before the term *gender* was adopted in German. Furthermore, *gender* suppresses an obscene dimension as well as precisely the contingency, conventionality, and/or constructedness of the corporeal dimensions signified by the term *Geschlecht*. With these fascinating discussions in mind, we have chosen to use the term *gender* in our book's title, in order to include, from the outset, a discussion of the constructedness of gender. In addition, the courses classified under the heading *Gender Studies* that we offer at the University of Art and Industrial Design Linz in Austria, as well as this book project, have been made possible by the funds dedicated to creating a *Gender Studies* profile for the University of Art and Industrial Design Linz. Within this existing terminological field we seek to incorporate *queer* as an ambitious and resourceful dimension.

3 See Melanie Groß (2007: 173) and Christiane Wehr (2007: 163-166) who refer to »(sub)cultural productions« (Wehr 2007: 166) as offering a myriad of interventions that also seek to undermine fixations and normalizations within subcultural contexts

(for example: radical cheerleading, the vegan opera, fanzines, flyers, web pages, workshops, and performances at ladyfests, queer dance events, music performances and productions etc.).

4 Brandes and Adorf have also recently identified this queer-political desideratum in the field of visual culture (Brandes/Adorf 12008: 5). Earlier studies can be found, for instance, in: *FrauenKunstWissenschaft*, issue 21 (1996): *Schwulen- und Lesbenforschung in den Kunst- und Kulturwissenschaften [Gay and lesbian studies in art history and cultural studies]* and *FrauenKunstWissenschaft*, issue 33 (2002): *Tomboys. Que(e)re Männlichkeitsentwürfe [Tomboys. Designing queer masculinities],* see also individual contributions in the collections by Heidel/Micheler/Tuider 2001 and polymorph 2002 and, for a more recent discussion, see NGBK 2005 and Lorenz 2007. Further points of reference in the German-speaking context are: the workshop *Queere Kunst. Theorie. Politik*, 7-8 April 2006, organized by Renate Lorenz and student participants during her *Queer Theory* guest professorship at the Hochschule für bildende Kunst Hamburg, and the workshop *Queer Kunst Machen*, 27-29 April 2007, which took place prior to the exhibition *Behauptungen aufstellen :: Haltungen einnehmen :: Strike a pose!* organized by Chris Campe at Galerie Broll in Hamburg.

5 See Kosofosky Sedgwick in Kerr/O'Rourke 1995: 1; Crimp in Takemoto 2003; and Klapeer 2007: 28-34.

6 Both Stefanie Seibold's contribution to the book and her conference poster are variations of a three-part poster work from 2005. (See www.clevergretel.com.) For more information on the conference and the poster, see www.ufg.ac.at/Aktivitaeten.2022+M596a365b502.0.html?&tx_ttnews[pS]=1222778763_(30 September 2008). About one year prior to *Queer Added (Value)*, another queer-themed conference took place from 9 -11 November 2006 at Johannes Kepler University (JKU) in Linz: *Heteronormativität und Homosexualitäten. Forschung in Anknüpfung an Michael Pollak*. The conference was a joint effort of the Homosexuellen Initiative Linz (HOSI Linz), the Institut für Frauen- und Geschlechterforschung der JKU Linz (JKU Institute for Gender Research and Women's Studies), and the Institut für Soziologie der JKU Linz (JKU Institute for Sociology). See Bartel/Horwath/Kannonier-Finster/Mesner/Pfefferkorn/Ziegler 2008.

7 This differs from the back of the poster, which is not based on a photograph but is a (typo-)graphic realization that provides information on the conference's concept and schedule and a synopsis of each contribution.

8 We also asked Stefanie Seibold to develop a spatial concept for the conference location. She divided the auditorium into two sections: the space for the lectures and discussions was ›classically‹ conference-like. The counterpoint to this space was the second area designated for ›socializing,‹ which Seibold adorned with glittering decorations that »referenced a camp aesthetic« (Wibke Straube in her reflection on the conference 2008: 89).

9 In response to the new and highly controversial Austrian University Law (2002), which came into effect in 2004, and to the policymaker's requirements to create specific profiles for university programs, the University of Art and Industrial Design Linz designated three areas of focus: »intermediality, spatial strategies and artistic-

scientific research« (for more information on the profile, see: www.ufg.ac.at/Aktivitaeten.2022+M5a1e3aded64.0.html?&tx_ttnews[pS]=1222774732, (30 September 2008). To support the substantiation of the profiles the Austrian Federal Ministry for Education, Science and Art (now called the Federal Ministry for Science and Research) provided a funding program; the University of Art and Industrial Design Linz was a particularly successful participant in the area of *Gender Studies* in artistic-scientific research.

Literature

Bartel, Rainer/Horwath, Ilona/Kannonier-Finster, Waltraud/Mesner, Maria/Pfefferkorn, Erik/Ziegler, Meinrad (2008): *Heteronormativität und Homosexualitäten*. Innsbruck: StudienVerlag.

Brandes, Kerstin/Adorf, Sigrid (2008): »Einleitung: ›Indem es sich weigert, eine feste Form anzunehmen‹. Kunst, Sichtbarkeit, Queer Theory«. In: *FKW//Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur*, 45 (June), 5-11.

Castro Varela, María do Mar/Dhawan, Nikita (2005): »Spiel mit dem ›Feuer‹ – Post/Kolonialismus und Heteronormativität«. In: *femina politica. Zeitschrift für feministische Politikwissenschaft* 14 (1), 47-59.

Dietze, Gabriele/Hashemi Yekani, Elahe/Michaelis, Beatrice (2007): »›Checks and Balances‹. Zum Verhältnis von Intersektionalität und Queer Theory«. In: Katharina Walgenbach/Gabriele Dietze/Antje Hornscheidt/Kerstin Palm, *Gender als interdependente Kategorie. Neue Perspektiven auf Intersektionalität, Diversität und Heterogenität,* Opladen: Verlag Barbara Budrich, 107-139.

Engel, Antke/Schulz, Nina/Wedl, Juliette (2005): »Kreuzweise queer: Eine Einleitung«. In: *femina politica. Zeitschrift für feministische Politikwissenschaft* 14 (1), 9-23.

Groß, Melanie (2007): »Feministischer Widerstand aus post-/queer-/linksradikal-feministischer Perspektive«. In: Melanie Groß/Gabriele Winker (eds.), *Queer-/Feministische Kritiken neoliberaler Verhältnisse,* Münster: Unrast, 169-189.

Heidel, Ulf/Micheler, Stefan/Tuider, Elisabeth für die AG LesBiSchwule Studien/Queer Studies an der Universität Hamburg (eds.) (2001): *Jenseits der Geschlechtergrenzen. Sexualitäten, Identitäten und Körper in Perspektiven von* Queer Studies, Hamburg: MännerschwarmSkript Verlag.

Kerr, Mark/O'Rourke, Kristin (1995): »Sedgwick Sense and Sensibilit: An Interview with Eve Kosofsky Sedgwick«, http://proxy.arts.uci.edu/~nideffer/Tvc/interviews/20.Tvc.v9.intrvws.Sedg.html (20 August 2008).

Klapeer, Christine M. (2007): queer. *contexts. Entstehung und Rezeption von* Queer Theory *in den USA und Österreich,* Innsbruck: StudienVerlag.

Lorenz, Renate (ed.) (2007): *Normal Love. Precarious sex. precarious work* (exh.-cat. Künstlerhaus Bethanien, Berlin), Berlin: b_books.

NGBK Neue Gesellschaft für Bildende Kunst (ed.) (2005): *1-0-1 [one 'o one] intersex. Das Zwei-Geschlechter-System als Menschenrechtsverletzung* (exh.-cat. NGBK, Berlin), Berlin.

polymorph (ed.) (2002): *(K)ein Geschlecht oder viele? Transgender in politischer Perspektive,* Berlin: Querverlag.

Pühl, Katharina/Wagenknecht, Nancy [Peter] (2001): »Wir stellen uns queer. Die Queer Theory muss ihren inneren dark continent entdecken, die Kapitalismuskritik«. In: *jungle world. Die linke Wochenzeitung.* 15 (4 April), www.nadir.org/nadir/periodika/jungle_world/_2001/15/05a.htm (20 August 2008).

Pühl, Katharina (2003): »Queere Politiken im Neoliberalismus (1)?« In: *arranca! – Für eine linke Strömung*, 26, 21-25. http://arranca.nadir.org/arranca/article.do?id=212 (20 August 2008).

quaestio [Nico Beger/Sabine Hark/Antke Engel/Corinna Gentschel/Eva Schäfer] (eds.) (2000): *Queering Demokratie [sexuelle politiken]*, Berlin: Querverlag.

quaestio [Nico Beger/Sabine Hark/Antke Engel/Corinna Gentschel/Eva Schäfer] (2000a): »Sexuelle Politiken. Politische Rechte und gesellschaftliche Teilhabe«. In: quaestio (eds.), *Queering Demokratie [sexuelle politiken]*, Berlin: Querverlag, 9-27.

Straube, Wibke (2008): »Mehr(wert) queer. Visuelle Kultur, Kunst und Gender-Politiken. Linz 10./11.01.2008, Tagungsbericht«. In: *FKW// Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur*, 45 (June), 89-93.

Takemoto, Tina (2003): »The Melancholia of AIDS: Interview with Douglas Crimp«. In: *Art Journal* 62 (4), 80-91. http://findarticles.com/p/articles/mi_m0425/is_4_62/ai_111655803/pg_3 (20 August 2008).

Wehr, Christiane (2007): »Queer und seine Anderen. Zu den Schwierigkeiten und Möglichkeiten queerer Bündnispolitik zwischen Pluralismusansprüchen und Dominanzeffekten«. In: Melanie Groß/Gabriele Winker (eds.), *Queer-/Feministische Kritiken neoliberaler Verhältnisse*, Münster: Unrast, 149-168.

A READER - a visual archive,
a work by Stefanie Seibold 2006


KUTT
texts
texts
texts


YOU CAN BE THE NEXT
PUNK-SUBS-TANZ
SOFT PINK TRUTH
Crisis
LA LOTTA NON È FINITA
BRUCE LABRUCE FROM TORONTO INTERVIEWED IN BERLIN ABOUT PUNKS, FANS, FAGGOTS, TERRORISTS, SKINHEADS AND GERMAN ANCESTORS
NOT HALT
I USED TO
BE
LAS VEGAS
degrees of organisation


TOUT FOU LACAN
LA MOGLIE GIAPPONESE
VOTES FOR WOMEN

environments / utopian and dystopian

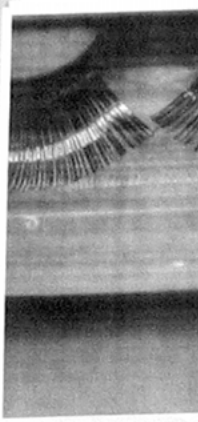


gay and
bian i



MONA

MONA



song lyrics

Ba da ba ba ching ching ching
Ba da ba ba ba ching ching



Lise Meitner and th
Discovery of
Nuclear
Fission



One of the discoverers of fission in 1938, Meitner was at the time overlooked by the Nobel judges. Racial persecution, fear and opportunism combined to obscure her contributions

ewspa-
er clips
out ho-
sexual
mals and
ictional

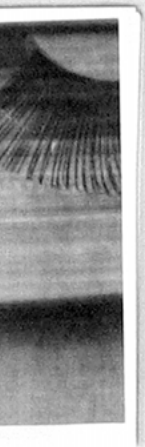
male gaze/
woman as
spectator

visual

samples
quo

d les-
cons

bands with
feminist and
queer
politics



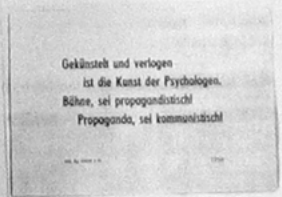






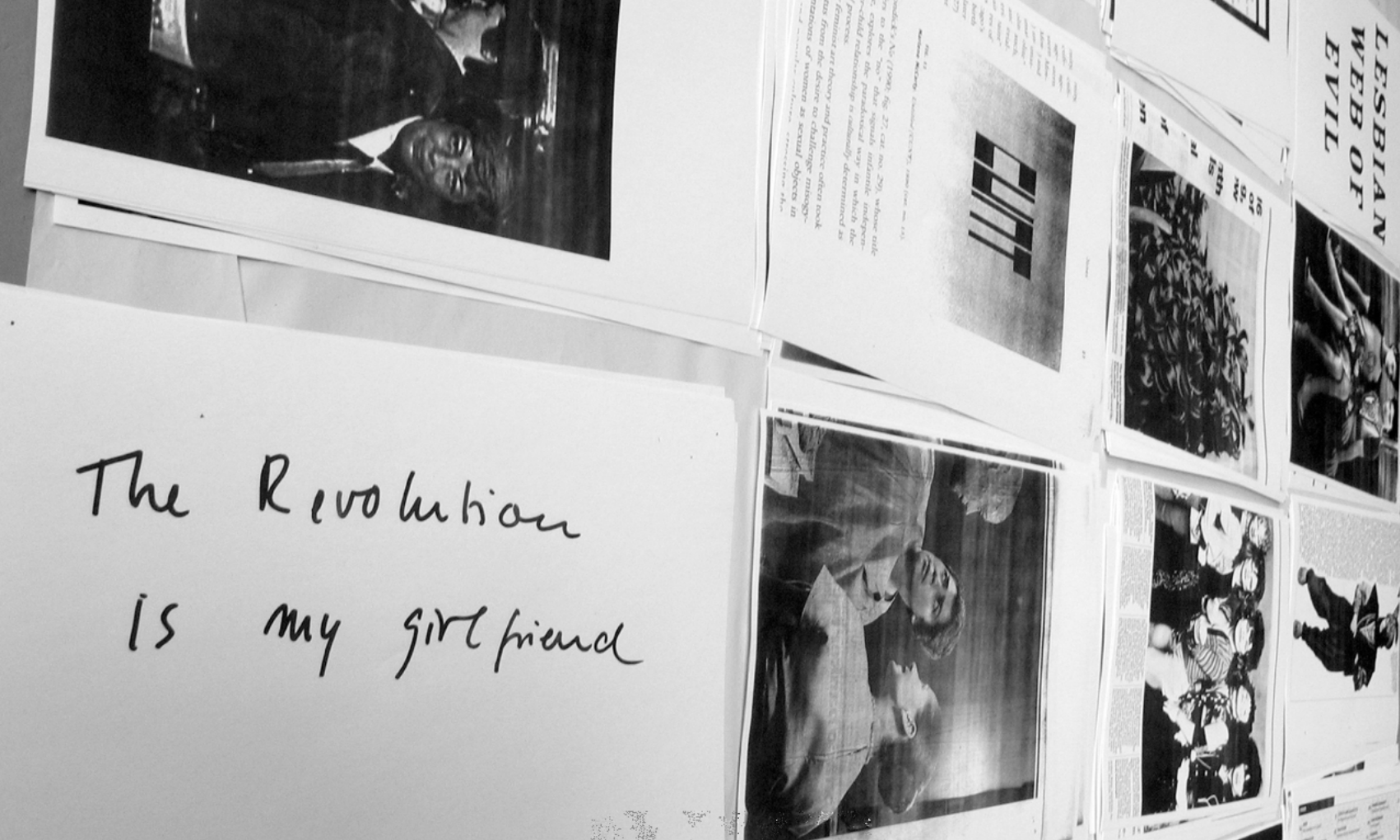
information
feminist
groups

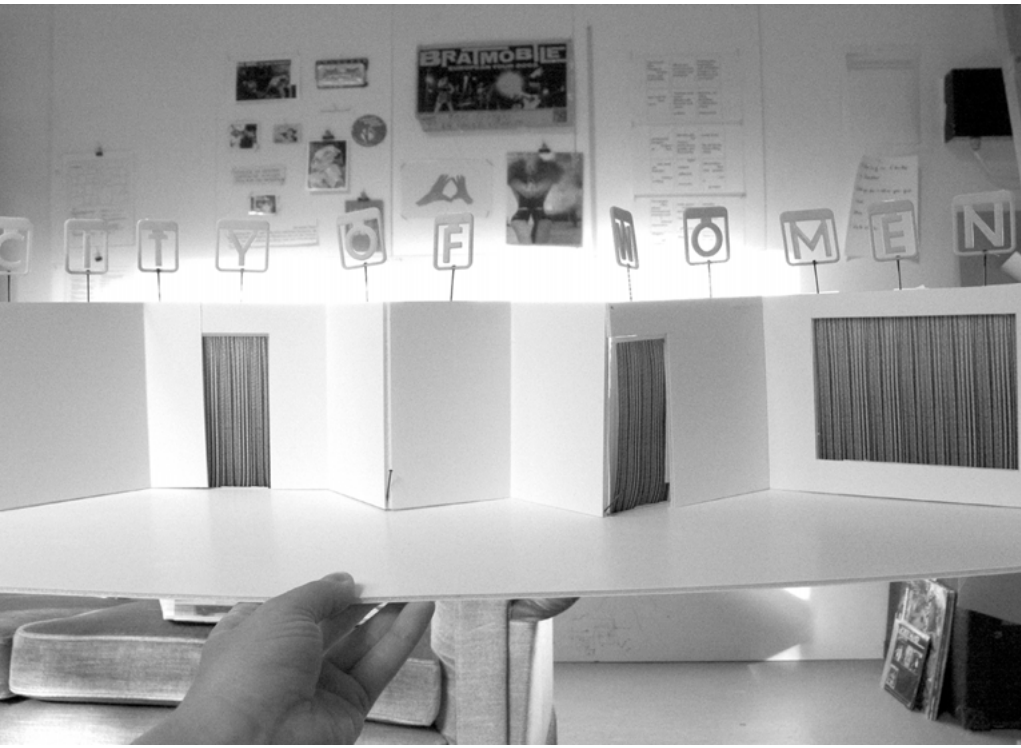
i am a
groupie



tes

territory
(zentrum und
peripherie)


The Revolution
is my girlfriend
LESBIAN
WEB OF
EVIL


BRAMOBILE

Josch Hoenes

»Du bist das Beste von beiden Welten« – »Du gehörst hier nicht hin«. Loren Camerons *Zerrbilder* gegen heteronormative Zweigeschlechtlichkeit

Die für den Titel des Beitrags gewählten Zitate »Du bist das Beste von beiden Welten« und »Du gehörst hier nicht hin« sind der Arbeit *Distortions/Zerrbilder* (1996) des Künstlers und Transmanns Loren Cameron entnommen.[1] Sie markieren zwei unterschiedliche, gleichermaßen problematische Sichtweisen auf Transsexuelle. Einerseits formulieren sie eine idealisierende Überhöhung, in der Transsexuelle die Grenzen beider Geschlechter überwinden sollen, andererseits einen klaren Ausschluss. In beiden Fällen scheint die Zugehörigkeit zu einer der beiden existierenden Welten, sowohl der Welt der Männer als auch der der Frauen, unmöglich. Für Transsexuelle war diese Unmöglichkeit, als Mann oder Frau anerkannt zu werden, lange Zeit Realität und für viele ist dies in großen Teilen auch heute noch so.

In der Bundesrepublik Deutschland wurde 1980 mit dem Erlass des Transsexuellen-Gesetzes (TSG) eine erste und wichtige rechtliche Grundlage geschaffen, die Transsexuellen die staatliche Anerkennung ihres Geschlechts ermöglichte und die Kostenübernahme medizinischer Behandlungen durch Krankenkassen gewährleistete. Allerdings stieß diese Form der Institutionalisierung und Normalisierung (vgl. Hirschauer 1999) in der Praxis schnell an ihre Grenzen. Seit Mitte der 1990er Jahre treten Transsexuelle und Transgender vermehrt für die Anerkennung ihrer Existenzweisen ein, auch mittels künstlerischer Produktionen, zu denen international beispielsweise die Arbeiten Loren Camerons zählen. Dieses Sichtbarwerden, die Veränderung der bundesdeutschen Gesetzgebung,

wie insbesondere die ersatzlose Streichung des § 175 StGB (Strafgesetzbuch, Schwulenparagraph) und die Einführung der *Eingetragenen Lebenspartnerschaft* für gleichgeschlechtliche Paare sowie Urteile des Bundesverfassungsgerichts, die das TSG in seiner vorliegenden Form als nicht mit dem Grundgesetz (GG) vereinbar erklärten,[2] setzten anhaltende Debatten über Reformen des Gesetzes in Gang. Diskutiert wird, wie grundlegende Rechte auf freie Entfaltung der Persönlichkeit und körperliche Unversehrtheit gesetzlich garantiert werden können. Es stellt sich die Frage, was künstlerische Arbeiten hierzu beitragen können und inwiefern sie ein spezifisches Potential besitzen, um gegenwärtige realpolitische Praxen anzufechten und/oder diese zu bereichern.

Die Paradoxie der Debatten um das Transsexuellen-Gesetz (TSG)

Das TSG sieht ein zweistufiges Verfahren des Geschlechtswechsels vor. Der erste Schritt beinhaltet die Vornamensänderung durch ein Amtsgericht.[3] Hierfür muss die antragstellende Person »sich dem anderen Geschlecht zugehörig fühlen« und »seit mindestens drei Jahren unter dem Zwang steh[en], ihren Vorstellungen entsprechend zu leben« (TSG 2007: § 1), sowie zwei Gutachten beibringen, dass sich dies nach Erkenntnissen der medizinischen Wissenschaft nicht mehr ändern wird (ebd.: § 4 Abs. 3).[4] Eine Diagnose oder Indikation ist hingegen nicht erforderlich.[5] Der zweite Schritt betrifft die Personenstandsänderung und erfordert eine erneute Begutachtung. Der/die Antragsteller_in darf zudem nicht verheiratet sein, er/sie muss dauerhaft fortpflanzungsunfähig sein und sich den die äußeren Geschlechtsmerkmale verändernden, operativen Eingriffen unterzogen haben, durch die eine deutliche Annäherung an das Erscheinungsbild des anderen Geschlechts erreicht worden ist (ebd.: § 8 Abs. 4).

Schnell entwickelte sich jedoch eine Praxis, die dieses zweistufige Verfahren tendenziell unterläuft. Die Standards der Behandlung und Begutachtung sowie das Bestreben vieler Transsexueller beide Verfahren möglichst schnell hinter sich zu bringen, führten zur dominanten Praxis, die gerichtlichen Gutachten der Vornamensänderung bereits als Indikation und Diagnose für die medizinische Behandlung zu verwenden. Damit müssen Transsexuelle oft bereits für die Vornamensänderung langwierige Begutachtungsverfahren durchlaufen, insbesondere häufig den für eine Diagnose notwendigen einjährigen Alltagstest. Personen, die nicht vorhaben, eine Personenstandsänderung zu beantragen und damit einen Weg wählen, den der Gesetzgeber mit der sogenannten ›kleinen Lösung‹ explizit ermöglicht, werden zum Teil gezwungen, falsche Tatsachen vorzutäuschen oder die Ablehnung ihrer Vornamensänderung zu riskieren.

Transgender-Organisationen und -Personen haben diese Praxis und das TSG in den letzten Jahren verstärkt kritisiert. Im Zentrum der Kritik stehen zum einen die Verquickung rechtlicher und medizinischer Verfahren sowie der Missbrauch durch Gutachter, zum anderen die Regelung, die Geschlechtsbestimmung von operativen Eingriffen und der dauerhaften Fortpflanzungsunfähigkeit abhängig zu machen. Der Zwang zu Operationen und Ehelosigkeit steht im Widerspruch zu den Grundrechten auf körperliche Unversehrtheit und freie Entfaltung der Persönlichkeit und reduziert Transsexuelle de facto auf »einen Blick zwischen die Beine« (Alter 2000: 14-15).

Bestrebungen, das TSG zu reformieren bzw. durch das Transgender-Gesetz (TrGG) zu ersetzen,[6] werden durch Urteile des Bundesverfassungsgerichts unterstützt.[7] Von besonderer Bedeutung ist ein Urteil von 1996, das Transsexuellen das Recht auf Anrede und Selbstbestimmung einräumt.[8] Mit Bezug auf das im deutschen Grundgesetz (GG) verankerte Persönlichkeitsrecht wird argumentiert, »[...] dass die Frage über das Geschlecht eines Menschen ausdrücklich dem Sexualbereich zuzuordnen ist, auch dem Genitalbereich, welcher der Privatsphäre zuzuordnen ist, die unter dem besonderen Schutz des GG steht. [...] Das schließt die Pflicht ein, die individuelle Entscheidung eines Menschen über seine Geschlechtszugehörigkeit zu respektieren.« (Alter 2007: 4) Trotz der Kritiken kommt die deutsche Bundesregierung 2002 zu einer anderen Einschätzung der Lage. Auf eine Anfrage der damaligen Bundestagsabgeordneten Christina Schenk (PDS) antwortet sie, dass weder ein Operationszwang noch ein Fortpflanzungsverbot bestehe, da die Zustimmung zu diesen Maßnahmen freiwillig erfolge. Sie hält »[...] eine Regelung für sinnvoll, nach der sichergestellt ist, dass ein personenstandsrechtlicher Mann nicht Mutter und eine personenstandsrechtliche Frau nicht Vater werden kann. § 8 Abs. 1 TSG zielt darauf ab, ein Auseinanderfallen von Geschlecht und Geschlechtsfunktion zu vermeiden.« (Deutscher Bundestag 2002)[9]

Lässt sich jedoch von einer freiwilligen Behandlung sprechen, wenn das Gesetz als Voraussetzung ein Leiden formuliert, das ein lebenswertes Leben in dem bei der Geburt zugewiesenen Geschlecht verunmöglicht? Mit dem Verweis auf Freiwilligkeit weicht der Gesetzgeber der grundlegenden Problematik aus und verschleiert den Widerspruch konfligierender Auffassungen von Geschlecht. Einerseits wird Geschlecht der Privatsphäre zugeordnet und der Selbstverantwortung der Einzelnen übertragen. Andererseits wird Geschlecht in Bezug auf die Fortpflanzungsfähigkeit zum Gegenstand einer Biopolitik, die massive körperliche Eingriffe gesetzlich legitimiert.[10]

Damit entsteht die paradoxe Situation, dass das TSG die Anerkennung und Legitimierung Transsexueller suggeriert, gleichzeitig jedoch auf einer Definition von Geschlecht besteht, die der transsexuellen Erfahrung, dass sich das Geschlecht gerade nicht in erster Linie an den Genitalien fixieren lässt, widerspricht. Auf diese Weise wird eine wirkliche Anerkennung transgeschlechtlicher Existenzweisen verweigert. Auch wenn die Verschiebung von Geschlecht in die Privatsphäre dazu beitragen kann, Persönlichkeitsrechte und das Recht auf körperliche Unversehrtheit weitgehender zu schützen, so bleibt sie gleichwohl problematisch. Sie basiert auf einer liberalen Vorstellung, der zufolge das Individuum eine fixe und bereits gegebene Identität besitzt, die sich scheinbar unabhängig von ihrem kulturellen Umfeld entwickelt. Unter dem Deckmantel der Selbstbestimmung und eines ideologisch schöngefärbten Freiheitsbegriffs werden die konstitutive Verstrickung von Macht- und Identitätsverhältnissen sowie deren inhärenten Widersprüche geleugnet. Ob und inwiefern künstlerische Arbeiten Potentiale besitzen, diese Problematiken zu kritisieren und zu verschieben sowie in gegenwärtige realpolitische Debatten zu intervenieren, diskutiere ich im Folgenden anhand von Loren Camerons Arbeit *Distortions*.

Das Paradox der Zweigeschlechtlichkeit

Die Reihe *Distortions/Zerrbilder* (1996) besteht aus drei Bildern, die strukturell ähnlich aufgebaut sind (Abb. 1-3). Je eine Schwarzweiß-Fotografie zeigt den Künstler im Brustporträt. Hinzu kommt eine schwarze, fettgedruckte Schrift, die das Bild zweireihig ähnlich einer Spirale umfängt. Durch starke Helldunkel-Kontraste lenken die Fotografien die Aufmerksamkeit auf den unbekleideten, muskulösen und tätowierten Oberkörper sowie auf Kopf und Gesicht. Dies evoziert einen Eindruck evidenter Männlichkeit, der im direkten Gegensatz zu den Bedeutungen der rahmenden Sätze steht.[11] Sie alle formulieren Anrufungen, wie z.B. »Du bist bloß eine Lesbe mit einem Bart«/»You're just a Dyke with a beard« oder »Du bist kein Mann: Du wirst nie Sperma spritzen«/»You're not a man: you'll never shoot sperm« (Abb. 1), die der repräsentierten Person ihre Männlichkeit absprechen. Es liegt nahe, den Text als eine Repräsentation des Blicks auf Transmänner zu interpretieren (vgl. Prosser 1998: 229) und dementsprechend den Widerspruch zwischen Bild und Text als einen zwischen Selbst- und Fremdwahrnehmung aufzufassen. In dieser Lesart könn(t)en die Bilder als Reflexion der Erfahrungen Transsexueller verstanden werden. Eine solche Lesart verfehlt allerdings zentrale Aspekte, indem sie den Text als Betrachterposition und das Bild als Selbstrepräsentation interpretiert. Bereits der Titel *Distortions* weist die Arbeit jedoch als Verzerrungen

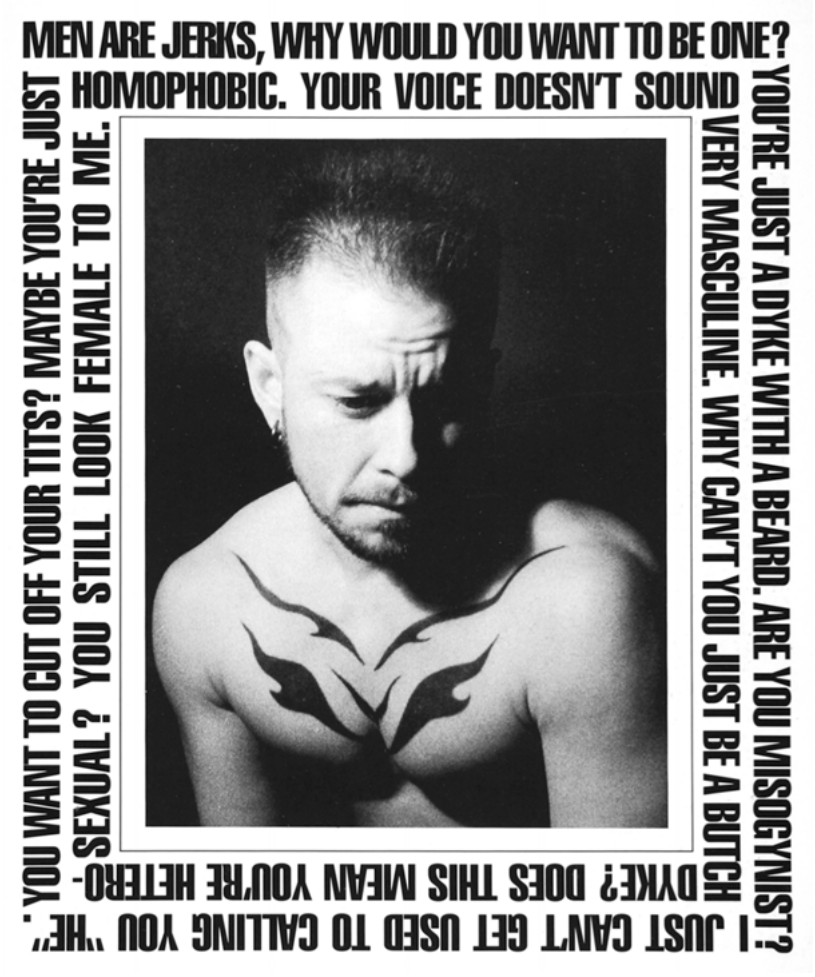


Abbildung 1: Loren Cameron, Distortions, 1996

aus und legt es nahe, Bild und Text als ein widersprüchliches, sich wechselseitig formierendes Gefüge zu analysieren.[12]

Ist die Vorstellung ›echter‹ Männlichkeit nach wie vor hochgradig naturalisierend an den Besitz eines Penis geknüpft? *Distortions* stellt diese Selbstverständlichkeit in Frage, indem sie zwei sich widersprechende Artikulationen von Männlichkeit untrennbar miteinander verknüpft. In den Bildern wird der Eindruck evidenter Männlichkeit über das Format des Brustporträts produziert. Männlichkeit konstituiert sich hier durch den Einsatz von Signifikanten geschlechtlicher Identität, die den Genitalbereich unsichtbar halten. Der Text dagegen stellt Männlichkeit mit

Verweis auf primäre und sekundäre Geschlechtsmerkmale (*sex*) in Frage: »Do you have a penis?«/»Hast Du einen Penis?« (Abb. 2), »You piss like a woman«/»Du pisst wie eine Frau« (Abb. 3). Mit der Artikulation von Abwehr, Begehren und sexueller Identität wird die Bedrohung ausgestellt, die eine Anerkennung[13] von Transsexuellen für eine heterosexuelle Identität produziert: »My attraction to you doesn't mean I'm gay: You're really a woman.«/»Dass du mir gefällst, bedeutet nicht, dass ich schwul bin: In Wirklichkeit bist Du eine Frau.« (Abb. 2)[14] Diese Abwehr und das Gefühl von Bedrohung muss ernst genommen werden. Denn für viele Menschen knüpft sich die eigene geschlechtliche Identifikation wie auch die sexuelle Orientierung an spezifische körperliche Geschlechtsmerkmale. Da dies ihre Lebensrealität ist, können sie diese nicht einfach aufgeben. Um überhaupt eine Situation zu schaffen, in der ein Aushandeln der entstehenden Konflikte möglich wird, ist es meines Erachtens notwendig, die Unmöglichkeit einer wirklichen Anerkennung von Transsexuellen bei gleichzeitiger Aufrechterhaltung heteronormativer Identitätspositionen in den Blick zu nehmen. In Camerons Arbeit wird diese Unmöglichkeit durch die enge Verknüpfung von Männlichkeit bejahendem Bild und verneinendem Text ausgestellt, und zugleich werden beide Aussagen destabilisiert: Wenn das Bild evident ist, spricht der Text nicht die Wahrheit – und umgekehrt. Damit wird die Frage, was ein Mann und was Männlichkeit ist, diskutierbar.

Männlichkeit im/als Widerspruch

Camerons Arbeit greift mit den Medien der Fotografie und der Schriftsprache zwei zentrale Modalitäten sowohl der Produktion von Identität als auch von Wissen auf, wie sie sich in der westlichen Moderne herausgebildet haben. Indem die Arbeit *Distortions* beide Äußerungsmodalitäten miteinander in Konkurrenz bringt, fordert sie dazu auf, zu reflektieren, was wir sehend wissen (aus dem Bild ziehen wir das Wissen, das ist ein Mann) und wissend sehen (aufgrund des Wissens das ist ein Mann, sehen wir die Genitalien) bzw. zu sehen und zu wissen glauben. Damit produziert Camerons künstlerische Argumentation eine kritische Distanz zu Annahmen von Objektivität und gesichertem Wissen. Zugleich widersetzt sie sich Phantasien eines *anything goes*, indem sie die Diskussion um Männlichkeit durch den Bezug auf spezifische Darstellungstraditionen kulturell verortet.

Auf visueller Ebene wird Männlichkeit hier primär über das Brustporträt produziert. Im Dreiviertel-Porträt aufgenommen, blickt die Person direkt in die Kamera. Damit greifen die Bilder auf ein Format der Repräsentation weißer, bürgerlicher Männlichkeit zurück, das mit Konnotationen des vernunftbegabten Subjekts verbunden ist und »traditionell als die

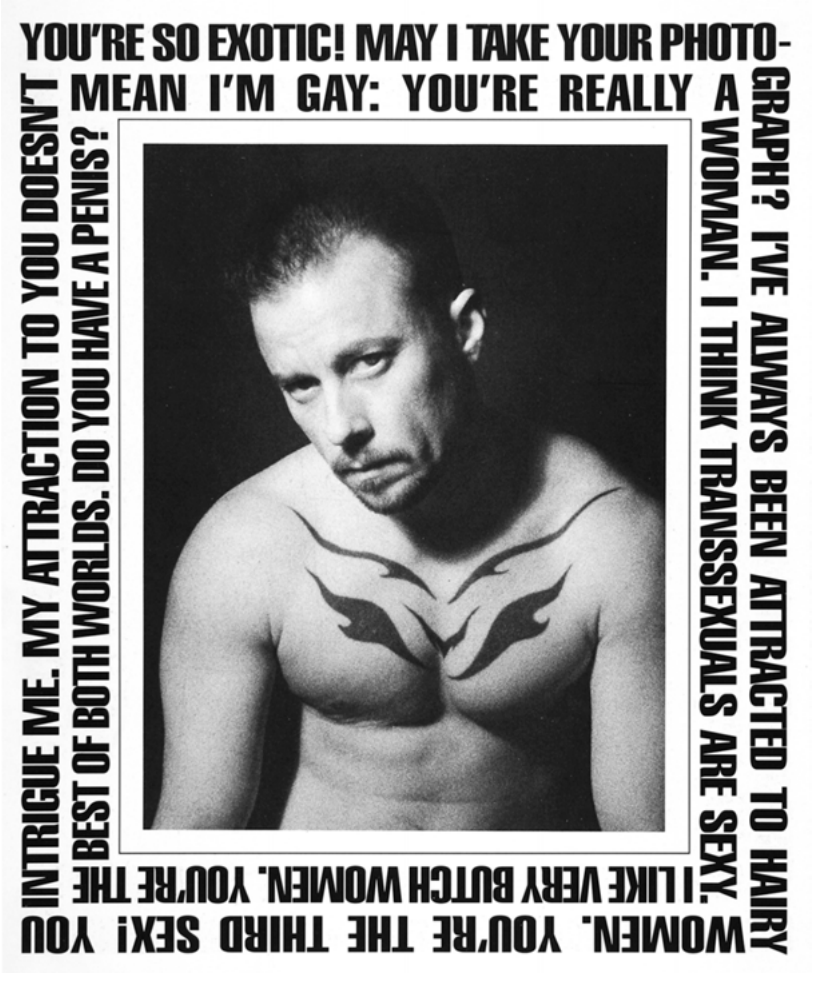


Abbildung 2: Loren Cameron, Distortions, 1996

bildliche Verarbeitung biographischer Erfahrung und als Visualisierung ›psychologischer Einsichten‹« (Rogoff 1989: 22) dient. Männlichkeit wird visuell somit über die Figur des ›Gesichts als Spiegel der Seele‹ produziert und vermeidet einen Bezug auf die Kategorie Sex (Foucault 1983), die den Fokus queerer Debatten bildet.[15] Auf visueller Ebene fungiert damit nicht Sex, sondern das Gesicht als Produktionsmaschine des ganzen Körpers (Deleuze 2002) und als Signifikant der inneren Wahrheit einer Person.

Allerdings produzieren Camerons Bilder entscheidende Verschiebungen gegenüber dem Format des klassischen Brustporträts. Die deutlichen Helldunkel-Kontraste transferieren die erwarteten ›psychologischen Ein-

sichten‹ vom Inneren des Körpers auf dessen Oberfläche. Die Art der Inszenierung verweist auf Traditionen der Fotografie, denen es weniger um die Produktion von Individualität als vielmehr um spezifische ›Charaktertypen‹ geht. Durch die Dramatisierung der Gesichtszüge und die Reihung variierender Posen rücken die Aufnahmen in die Nähe von Darstellungskonventionen physiognomischer und psychiatrischer Fotografie, wie sie seit den 1860er Jahren geprägt wurden.[16] Unterstützt wird diese Assoziation durch den dunklen Hintergrund, der keinen spezifischen Raum bezeichnet. Diese ›Neutralisierung‹ hebt den Körper als das Wesentliche hervor und sie begünstigt eine Konnotation tendenzieller Allgemeingültigkeit, die den repräsentierten Körper als Typus lesbar macht. Zudem produziert sie eine Differenz zu sozialpolitisch motivierter Dokumentarfotografie, die soziale und kulturelle Umgebung mit ins Bild setzt.

Gleichzeitig vermeidet die Repräsentation jedoch eine einfache Reproduktion von Psychiatrisierung und Pathologisierung, indem sie Gemütszustände von Melancholie (Abb. 1), Skepsis (Abb. 2) und Nachdenklichkeit (Abb. 3) evoziert. Diese zählen zu den wenigen traditionell auch mit Figuren der Männlichkeit verknüpften Emotionen und sind nicht unbedingt mit Vorstellungen von Krankheit verbunden. Die Kombination von Darstellungsweisen bürgerlicher Männlichkeit und psychiatrischer Fotografie, die ähnlich einem Vexierbild mal mehr oder weniger Kontur annehmen, problematisiert die kategorische Differenz zwischen hegemonialer und transsexueller Männlichkeit, indem sie beide intrinsisch miteinander verbindet. Die Nacktheit des Oberkörpers produziert schließlich einen Bruch mit Darstellungskonventionen sowohl des bürgerlichen Brustporträts als auch der psychiatrischen Fotografie. Indem die Fotografie den Kopf und das Gesicht mit dem Oberkörper verbindet, stellt sie die Singularität des Gesichts als ›Spiegel der Seele‹ in Frage.[17] Ruft der unbekleidete Oberkörper Assoziationen von Körperlichkeit und Sexualität hervor, trägt er mit den Tatoos und letztlich auch den trainierten Muskeln sichtlich Zeichen der Kulturation, die dem Mythos eines ›ganzen‹ und unversehrten Körpers widersprechen.[18] Indem die Arbeit unterschiedliche, sich widersprechende Spuren von Darstellungstraditionen der Männlichkeit aufgreift, stellt Camerons Arbeit die Produktion von Männlichkeit durch Codes und Bedeutungszuschreibungen innerhalb kultureller und ideologisch aufgeladener Bedeutungsgefüge aus und widersetzt sich damit einer Fixierung durch dominante Ordnungsmuster ebenso wie Vorstellungen essentialistischer Identität.

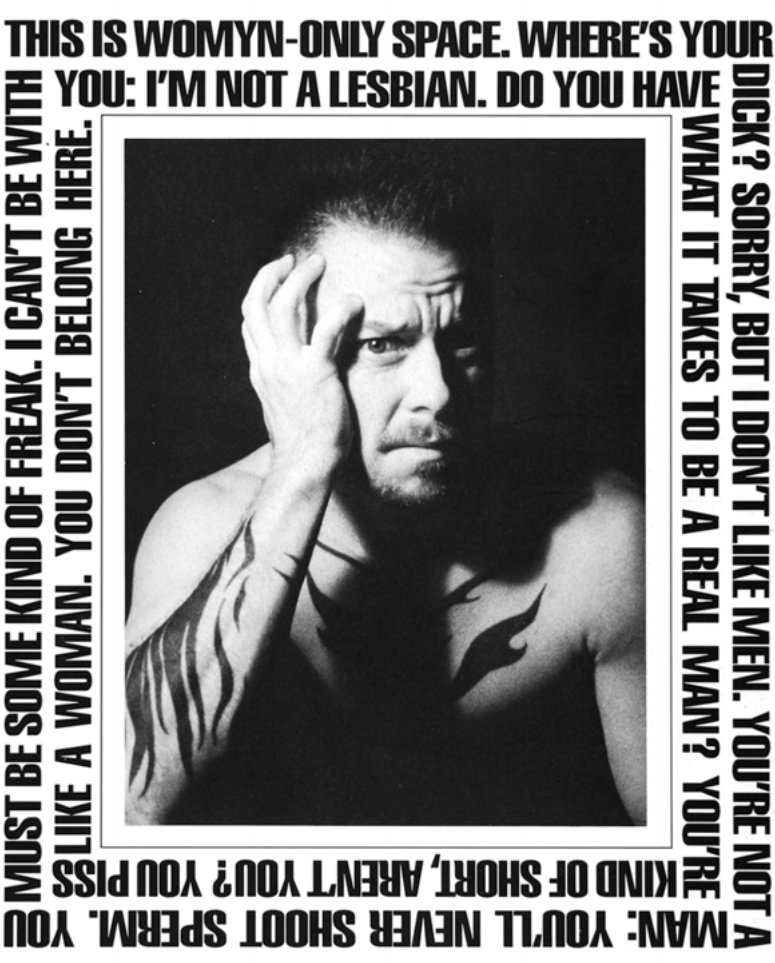


Abbildung 3: Loren Cameron, Distortions, 1996

Transsexualität als Widerspruch

Das Infragestellen essentialistischer Identität, die auch die Vorstellung von Transsexualität als Im-falschen-Körper-Gefangen impliziert, verschärft sich in der Kombination von Bild und Text. Mit der Verschiebung des Widerspruchs vom repräsentierten Körper auf einen Widerspruch zwischen Bild und Text erscheint Transsexualität nicht länger als essentialistische Identität, sondern vielmehr als Ergebnis relationaler Prozesse der Bedeutungszuschreibung. Der Schriftsprache kommt dabei eine gleichsam determinierende Funktion zu. Ihre Platzierung als Rahmen legt es nahe,

sie als Repräsentation von gesellschaftlicher Ordnung und abstrakten allgemeingültigen Gesetzen zu begreifen. Die sehr subjektiven und teilweise emotionalen Formulierungen unterlaufen jedoch den Anspruch von Objektivität und Rationalität. Vielmehr weisen sie die Ordnung als hochgradig emotional und mit inhärenten Widersprüchen aufgeladen aus: »This is womyn-only space. [...] You're not a man [...] You don't belong here.«/»Dieser Raum ist nur für Frauen. [...] Du bist kein Mann [...] Du gehörst hier nicht hin.« (Abb. 3) Visuell sind diese Widersprüche nicht markiert. Erkennbar werden sie erst beim Lesen und Denken, wodurch eine pseudo-rationalisierende Distanz ausgestellt wird. In einer Modifizierung der Kritik Georges Didi-Hubermans an der psychiatrischen Fotografie des 19. Jahrhunderts kann *Distortions* als eine Artikulation von Transsexualität gelesen werden, in der diese auf zwei Künsten basiert: auf der »*Kunst, Tatsachen zu erheben*« und auf der »*Kunst, sie ins Werk zu setzen*« (Didi-Huberman 1997: 29). Ähnlich wie für die Hysterie gilt vielleicht auch für Transsexualität, dass sie »[...] das Gepräge einer fixen Idee hat und vielleicht von einer verzweifelten Debatte zeugt: einer Debatte des Wissens von Körpern, Handlungen und ›Beobachtungen‹ die, obschon ›ins Werk gesetzt‹, von Widersprüchen gepresst und geschnürt bleiben.« (ebd.: 29) Anders als im Falle der Hysterie handelt es sich in *Distortions* jedoch nicht um eine Repräsentationssituation, in der die Ärzte ihre jeweiligen ideologischen Positionierungen in den psychisch Kranken verlagern. Vielmehr geht es um eine Darstellung, die ganz alltägliche Reaktionen und Emotionen in Bezug auf Transsexualität, die Selbstverständlichkeit heteronormativer Zweigeschlechtlichkeit und die Abwehr von Homosexualität verhandelt. Insofern kann *Distortions* als eine Serie gelesen werden, die Transsexualität als Effekt zweier in- und gegeneinander wirkender heteronormativer Produktionsmaschinen des ganzen Körpers und des einheitlichen Subjekts artikuliert, d.h. derjenigen des Gesichts und derjenigen des Sexes. Mit der Sichtbarmachung der inhärenten Widersprüche wird ein unreflektierter Glaube an Fakten kritisiert und die Aufmerksamkeit auf Formen der Wissensproduktion gelenkt.

Und die Realpolitik?

Distortions kann, so lässt sich zusammenfassen, als eine Arbeit gelesen werden, die ähnliche Widersprüche artikuliert, wie sie in den Debatten um das TSG auftreten. Zugleich produziert sie jedoch entscheidende Verschiebungen, in denen sich ihr kritisches Potential situiert.

Erstens stellt die Arbeit die Unmöglichkeit einer nicht pathologisierenden Anerkennung von Transsexuellen bei gleichzeitiger Aufrechterhaltung von Vorstellungen heteronormativer Zweigeschlechtlichkeit sichtbar

aus. Dies ermöglicht eine politische Dimension in der Relation zwischen Kunstwerk und Rezipierenden. Adrian Piper zeigt, dass Diskriminierungen in hohem Maße von kognitiven Fehlleistungen und Pseudorationalisierungen, von Stereotypenbildungen und/oder Verleugnungen abhängen, durch die einheitliche Subjekte auf Destabilisierung reagieren (Piper nach Kravagna 2000: 24f). Indem die Arbeit diese Abwehrbewegungen sichtbar macht, ermöglicht sie die in der Betrachtung erfahrenen Affekte und Gefühle weiter zu reflektieren. Zweitens macht *Distortions* die sehr grundlegende und nach wie vor hochgradig naturalisierte Frage, was ein Mann ist, radikal diskutierbar. In der Art und Weise, wie Widersprüche artikuliert werden, reflektiert sie drittens die konstitutive Funktion von Bild und Text für die intrinsisch miteinander verknüpften Phänomene von Transsexualität und Zweigeschlechtlichkeit und verweigert eine einfache oder abschließende Antwort auf die Frage, was Männlichkeit bzw. Mann-Sein ist.

Damit kann *Distortions* einen wichtigen Impuls für realpolitische Debatten um die Reform des TSG liefern. Statt von einer Definierbarkeit von Geschlecht auszugehen, regt die Arbeit dazu an, die Unmöglichkeit, Geschlecht dauerhaft zu fixieren, endlich zu akzeptieren. *Distortions* fordert zudem ein, nicht Geschlechter zu definieren, sondern verschiedene, auch widersprüchliche Erscheinungsformen und Konzeptionen von Geschlecht zu diskutieren. Da sich dabei keine Position auf das Argument der Natürlichkeit/Naturgegebenheit stützen kann, ist auch zu hinterfragen, wieso der Gesetzgeber das Auseinanderfallen von Geschlecht und Geschlechtsfunktion zu verhindern sucht. Darüber hinaus wirft die Arbeit die sehr grundsätzliche Frage auf, was das Recht auf freie Entfaltung der Persönlichkeit und körperliche Unversehrtheit eigentlich bedeuten soll, wenn Machtverhältnisse durch und über Körper operieren. Letztendlich werden diese Probleme jedoch nicht allein auf einer realpolitischen Ebene zu lösen sein. Vielmehr ist eine Auseinandersetzung mit den Ängsten, Wünschen und Begehrensformen notwendig, die uns bewegen. Von daher kann es hilfreich sein, diese auch in realpolitischen Kontexten stärker zu artikulieren. Eine Politik jedoch, die Ängste, Wünsche und Begehren ernst nimmt und verhandelt, benötigt auch andere Bilder ihrer Repräsentanten als die weithin üblichen Brustporträts der vernunftbegabten, männlich-emotionalen Anzugträger gegenwärtiger ›echter‹ Politik.

Anmerkungen

1 Die Übersetzung des Titels sowie aller weiteren Textzitate Camerons stammen vom Verf., JH.

2 Bereits 1982 und 1983 hoben zwei Urteile die für einen Geschlechtswechsel bestehende Altersgrenze von 25 Jahren auf. 2006 entschied zudem das Bundesverfassungsgericht, dass das jetzige TSG nicht verfassungskonform ist, da es nur für Deutsche im Sinne des Deutschen Grundgesetzes, staaten- und heimatlose Ausländer_innen mit Wohnsitz in der Bundesrepublik Deutschland und Asylberechtigte und ausländische Flüchtlinge mit Wohnsitz in der Bundesrepublik Deutschland gilt (und nicht für andere in der Bundesrepublik Deutschland lebende Personengruppen, z.B. mit anderer Staatsangehörigkeit).

3 Die Notwendigkeit der Vornamensänderung ergibt sich, da jede Person mit amtlich registriertem Vornamen bei Geburt einen geschlechtseindeutigen Namen zugewiesen bekam (Neugeborene müssen laut Gesetz einen geschlechtseindeutigen Vornamen bekommen, der mit dem offiziell eingetragenen Geschlecht übereinstimmt).

4 Die Gutachten müssen von Sachverständigen erstellt werden, »[...] die auf Grund ihrer Ausbildung und ihrer beruflichen Erfahrung mit den besonderen Problemen des Transsexualismus ausreichend vertraut sind« (TSG 2007, § 4). Das Gesetz schreibt hier nicht vor, welchen Beruf die Gutachter_innen ausüben müssen, in der Praxis werden jedoch überwiegend Ärzt_innen, Psycholog_innen und Psychiater_innen als Gutachter_innen anerkannt.

5 Die Vornamensänderung wird allerdings unwirksam, sofern die betreffende Person nach Ablauf einer Frist von 300 Tagen ein Kind gebiert, ein in dieser Zeit geborenes Kind rechtlich als ihres anerkannt wird oder sie eine Ehe schließt (TSG 2007: § 7).

6 Zum Transgender-Gesetz (TrGG) vgl. www.dgti.org/trggtx.htm (12.11.2007).

7 Zur Rechtssprechung vgl. Alter 2007.

8 Mit der Änderung des geschlechtlich codierten Vornamens verband sich bis zu diesem Urteil nicht das Recht, entsprechend des Vornamens als ›Frau/Herr‹ bzw. ›sie/er‹ angesprochen zu werden. Auch wenn das Urteil von 1996 dieses Recht eindeutig einräumt, hat sich in der Praxis bislang wenig geändert (vgl. Alter 2007).

9 Vgl. im Gegensatz dazu die britischen Debatten um den *Gender Recognition Act*, in denen auf den Zwang zu medizinischen Behandlungen verzichtet und gefragt wurde, inwiefern die Anerkennung von Transsexuellen die Rechte anderer Personengruppen berührt (vgl. Da Silva 2007). Kritisch ließe sich fragen, inwiefern sich in Deutschland das Festhalten an der Voraussetzung der Fortpflanzungsunfähigkeit auch in der Regelung der Staatsbürgerschaft begründet, die noch immer auch über Elternschaft und Reproduktion vergeben wird.

10 Zur Biopolitik und der Kategorie des Sex als Scharnier zwischen den Technologien des Lebens und der Sexualität vgl. Foucault 1983: 140f.

11 Der komplette Text lautet: »Men are jerks, why would you want to be one? You're just a Dyke with a beard. Are you misogynist? I just can't get used to calling you ›he.‹ You want to cut off your tits? Maybe you're just homophobic. Your voice doesn't sound

very masculine. Why can't you just be a butch dyke? Does this mean you're heterosexual? You still look female to me.«/»Männer sind Trottel, warum würdest Du einer sein wollen? Du bist bloß eine Lesbe/Dyke mit Bart. Bist Du ein Frauenhasser? Ich kann mich einfach nicht daran gewöhnen Dich ›er‹ zu nennen. Du willst Deine Titten abschneiden? Vielleicht bist Du nur homophob. Deine Stimme klingt nicht sehr männlich. Warum kannst Du nicht einfach eine Butch Dyke sein? Bedeutet das, Du bist heterosexuell? Für mich siehst Du immer noch weiblich aus.« (Abb. 1). »You're so exotic! May I take your photograph? I've always been attracted to hairy women. You're the third sex! You intrigue me. My attraction to you doesn't mean I'm gay: You're really a woman. I think transsexuals are sexy. I like very butch women. You're the best of both worlds. Do you have a penis?«/»Du bist so exotisch! Darf ich Dein Photo haben? Ich fühle mich schon immer zu Frauen mit viel Körperbehaarung hingezogen. Du bist das dritte Geschlecht! Du faszinierst mich. Dass du mir gefällst, bedeutet nicht, dass ich schwul bin: In Wirklichkeit bist Du eine Frau. Ich finde Transsexuelle sexy. Ich mag sehr butchige Frauen. Du bist das Beste von beiden Welten. Hast Du einen Penis?« (Abb. 2). »This is womyn-only space. Where's your dick? Sorry, but I don't like men. You're not a man: you'll never shoot sperm. You must be some kind of freak. I can't be with you: I'm not a lesbian. Do you have what it takes to be a real man? You're kind of short, aren't you? You piss like a woman. You don't belong here.«/»Das ist ein Frauenraum. Wo ist Dein Schwanz. Sorry, aber ich mag Männer nicht. Du bist kein Mann: Du wirst nie Sperma spritzen. Du musst eine Art von Freak sein. Ich kann nicht mit Dir zusammen sein: Ich bin keine Lesbe. Hast Du was man braucht um ein echter Mann zu sein? Du bist ein bisschen klein, nicht wahr? Du pisst wie eine Frau. Du gehörst hier nicht hin.« (Abb. 3).

12 Jay Prosser argumentiert, dass mit dem Sichtbarmachen der Operationsnarben der Blick auf den Referenten und damit auf das Reale der Transsexualität zugelassen werde. An dieser Stelle erscheint es notwendig darauf zu bestehen, dass sich das Reale *immer* der Möglichkeit einer Repräsentation entzieht. Was jedoch durch diesen Fehler, der Prosser unterläuft, erkennbar wird, ist die Existenz verschiedener *Realitäten* von Transsexualität als konkurrierende Einschreibungen in den Bereich des Soziosymbolischen (vgl. Lummerding 2007).

13 Johanna Schaffer hat für die ambivalente Form der Anerkennung durch pathologisierende Darstellungsweisen den weiterführenden Begriff der *Anerkennung im Konditional* geprägt, die nur so lange verliehen wird, wie das Souveränitätsgefühl der majoritären Position unangetastet bleibt (2008). *Distortions* kann als eine Produktion gelesen werden, die diese bedingte Anerkennung sichtbar macht. Damit wird die Kritik ein Stück verschoben, insofern als sie auf der Unmöglichkeit von Anerkennung besteht und zugleich den einen allwissenden Anspruch majoritärer souveräner Subjekte bezweifelt.

14 Verknüpfungen und Wörter für körperliche Geschlechtsmerkmale variieren. Abb. 1 ist die einzige, in der sich der Text nicht in Widersprüche verstrickt und die eher ein Begehren nach Homosexualität artikuliert als Abwehr wie Abb. 2 und 3. Insgesamt reduziert Abb. 1 damit das Konfliktpotential, was sich visuell im gesenkten Blick, textuell in Frageformulierungen sowie in der Verwendung der Ich-Form zeigt.

15 Foucault zeigt, wie der Begriff des Sex es möglich gemacht hat, »[...] anatomische Elemente, biologische Funktionen, Verhaltensweisen, Empfindungen und Lüste in einer künstlichen Einheit zusammenzufassen und diese fiktive Einheit als ursächliches Prinzip, als allgegenwärtigen Sinn und allerorts zu entschlüsselndes Geheimnis funktionieren zu lassen: der Sex als einziger Signifikant und als universales Signifikat.« (Foucault 1983: 148f) Mit der Problematisierung einer zweiten Produktionsmaschine wird diese künstliche Einheit tendenziell wieder aufgebrochen.

16 Siehe z.B. die Studien des französischen Neurologen Guillaume Benjamin Amand Duchenne de Boulogne aus der Mitte des 19. Jahrhunderts, vgl. dazu Didi-Huberman 1997.

17 Zur zentralen Bedeutung der Trennung von Kopf und Körper für Konstruktionen bürgerlich-vernünftiger Männlichkeit vgl. Ellwanger 2002, diskutiert am Beispiel von Politikerkleidung, insbesondere des Herrenanzugs.

18 Zur Kritik an diesem Mythos vgl. Schade 1987.

Literatur

Alter, Katrin Helma (2000): 20 Jahre TSG, www.dgti.org/recht/ef_trgg.htm (08.06.2008).

Alter, Katrin Helma (2007): Eckpunkte für die Änderung des Vornamens und des Geschlechtes, www.dgti.org/politik/Eckpunkte_Aenderung_TSG_Vorschlag.htm (20.06.2008).

Cameron, Loren (1996): *Body Alchemy. Transsexual Portraits*, San Francisco: Cleis Press.

Da Silva, Adrian (2007): »Zur Konstruktion von Geschlecht und Geschlechterregimen in dem Gender Recognition Act 2004 und im englischen Parlament«. In: *Liminalis. Zeitschrift für geschlechtliche Emanzipation*, Nr. 1, www.liminalis.de (01.11.2007).

Deleuze, Gilles/Guattari, Félix (2002 [1980]): »Das Jahr Null. Die Erschaffung des Gesichts«. In: dies., *Tausend Plateaus: Kapitalismus und Schizophrenie*. Übers. Gabriele Ricke/Roland Voullié, 5. Auflage, Berlin: Merve, 226-262.

Deutscher Bundestag (2002): Antwort der Bundesregierung auf die Kleine Anfrage der Abgeordneten Christina Schenk und der Fraktion der PDS. In: Drucksache 1/9837 vom 31. Juli 2002, Berlin: H. Heenemann.

Didi-Huberman, Georges (1997 [1982]): *Erfindung der Hysterie*. Übers. Silvia Henke/Martin Stingelin/Hubert Thüring, München: Fink.

Ellwanger, Karen 2002: »Kleiderwechsel in der Politik? Zur vestimentären Inszenierung der Geschlechter im Raum des Politischen«. In: Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Oldenburg (Hg.), *Kleider machen Politik. Zur Repräsentation von Nationalstaat und Politik durch Kleidung in Europa vom 18. bis zum 20. Jahrhundert* (Ausst.-Kat. Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Oldenburg), Oldenburg: Isensee, 108-124.

Foucault, Michel (1983 [1976]): *Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit 1*. Übers. Ulrich Raulff/Walter Seitter, 14., durchgesehene und korrigierte Auflage, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Hirschauer, Stefan (1999 [1993]): *Die soziale Konstruktion der Transsexualität,* 2. Auflage, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Kravagna, Christian (2000): »Politische Künste, ästhetische Politiken und eine kleine Geschichte zur Nachträglichkeit von Erfahrung«. In: Roger M. Buergel/Ruth Noack (Hg.), *Dinge, die wir nicht verstehen* (Ausst.-Kat. Generali Foundation Wien), Wien: Generali, 23-31.

Lummerding, Susanne (2007): »Sex revisited – ›Geschlecht‹ vs. Bedeutung«. In: Irene Dölling u.a. (Hg.), *Transformationen von Wissen, Mensch und Geschlecht. Transdisziplinäre Interventionen*, Königstein/Ts.: Ulrike Helmer, 224-235.

Prosser, Jay (1998): *Second Skins. The Body Narratives of Transsexuality*, New York: Columbia University Press.

Rogoff, Irit (1989): »Er selbst – Konfigurationen von Männlichkeit und Autorität in der deutschen Moderne«. In: Ines Lindner u.a. (Hg.), *Blickwechsel. Konstruktionen von Männlichkeit und Weiblichkeit in Kunst und Kunstgeschichte,* Berlin: Reimer, 21-40.

TSG (2007): Gesetz über die Änderung der Vornamen und die Feststellung der Geschlechtszugehörigkeit in besonderen Fällen (Transsexuellen-Gesetz – TSG), Online-Publikation vom Bundesministerium der Justiz 2007, http://bundesrecht.juris.de/bundesrecht/tsg/gesamt.pdf (20.06.2008).

Schade, Sigrid (1987): »Der Mythos des ›Ganzen Körpers‹. Das Fragmentarische in der Kunst des 20. Jahrhunderts als Dekonstruktion bürgerlicher Totalitätskonzepte«. In: Ilsebill Barta u.a. (Hg.), *Frauen, Bilder – Männer, Mythen. Kunsthistorische Beiträge*, Berlin: Reimer, 239-260.

Schaffer, Johanna (2008): *Ambivalenzen der Sichtbarkeit. Arbeit an den visuellen Strukturen der Anerkennung*, Bielefeld: transcript.

Abbildungsnachweis

Abb. 1-3: Cameron, Loren (1996): *Body Alchemy. Transsexual Portraits*, San Francisco: Cleis Press, 29-31.

Josch Hoenes

»You're the best of both worlds« – »You don't belong here«. Loren Cameron's *Distortions* of Heteronormative Gender Dualism

Translated by Erika Doucette, translation edited by Charlotte Eckler

The quotes in the title, »you're the best of both worlds« and »you don't belong here,« are extracts from citations used in artist and transman Loren Cameron's photographic series *Distortions* (1996). These statements mark two different yet equally problematic perceptions of transsexuals. The one view idealizes and elevates transsexuals based on their supposed transgression of both gender boundaries, while the other formulates a clear exclusion. In both cases, it seems that belonging to one of two existing worlds, the world of men or the world of women, is impossible. This impossibility of receiving recognition/acknowledgement as a man or woman has been the reality of transsexuals for a very long time, and for many it still is the case even today.

In 1980, the Federal Republic of Germany issued the Transsexuellen-Gesetz or TSG (*Transsexual Law*), creating the first significant legal basis for transsexuals to ensure state recognition of their gender and state health insurance coverage for medical treatment costs. However, in practice, this form of institutionalization and normalization (see Hirschauer 1999) soon proved to be quite limited. Since the mid-1990s, transsexuals and transgender persons have advocated more and more for the recognition/acknowledgement of their forms of existence. In doing so, they have also utilized art projects, an international example of which are the works of Loren Cameron. This increased visibility, along with the changes

in the German Federal Republic's legislature, particularly the repeal without substitution of section 175 in the German Criminal Code which criminalized homosexuality (also known as the ›gay paragraph‹), the introduction of *registered partnerships* for same-sex couples and the ruling of the German Federal Constitutional Court declaring the Transsexual Law unconstitutional in its present form have set in motion ongoing debates on reforming the law.[1] The discussions are concerned with ways of legally securing the fundamental rights to the free development of one's personality and physical integrity. The question that arises, then, is what artistic works can contribute to this debate and to what extent they can specifically challenge and/or enhance current *realpolitische* practices.

The Paradox of the Debates on the German Transsexual Law

The Transsexual Law defines a two-step process of gender transition. The first step involves registering a change of one's first name at the local court.[2] In order to do so, the applicant must »feel they belong to the opposite sex« and »have felt compelled to live according to their desires for at least three years« (TSG 2007: section 1). In addition, the applicant must provide two expert opinions attesting, based on the findings in medical science, the applicant's condition is indeed permanent (ibid.: section 4, subsection 3).[3] The law does not, however, require a diagnosis or indication.[4] The second step concerns changing one's civic status (i.e., one's personal information in legal documents), which requires a new expert opinion. This step calls for the applicants to be unmarried, permanently incapable of reproduction, and have undergone sex reassignment surgical procedures to change their physical sexual characteristics, thus coming closer to visibly resembling the opposite sex (ibid.: section 8, subsection 4).

Yet, it was not long before applicants developed a practice that gradually undermined this two-step procedure. The standards of treatment and of the expert opinion in combination with the efforts of many transsexuals eager to complete the procedure as quickly as possible led to a dominant practice in which the legal opinion for the name change was simultaneously used as an indication and diagnosis for medical treatment. As a consequence, transsexuals must already undergo a tedious evaluation process for their name change, which often includes the one-year »real life experience« test that is necessary for a diagnosis. Those who do not intend to change their civil status and therefore choose to go with the so-called »small solution« explicitly provided for by law are, to some extent, forced to present false data or else risk the rejection of their application to change their first name.

Over the past few years, transgender organizations and individuals have become more vocal in criticizing this practice as well as the Transsexual Law. The critique focuses, on the one hand, on the inextricability of legal and medical procedures and the abuse by experts issuing opinions, and on the regulation that makes sex reassignment surgery contingent on a person being permanently incapable of reproduction, on the other. Being forced to undergo surgery or remain unmarried infringes on the basic civil rights to physical integrity and the freedom to develop one's personality, and reduces transsexuals de facto to »a look between their legs« (Alter 2000: 14-15).

Attempts to reform the German Transsexual Law or replace it with a Transgender Law[5] have been bolstered by rulings of the Federal Constitutional Court.[6] A particularly important ruling in this matter took place in 1996, entitling transsexuals to the right to their form of address and to self-determination.[7] Referring to the personality right anchored in German Basic Law, it is argued that »the question of a person's gender is expressly linked to the realm of sexuality, which includes the genital area, both of which belong to the private sphere explicitly protected under the Basic Law.... This includes the obligation to respect a person's individual decision regarding the gender to which they choose to belong « (Alter 2007: 4). Despite this criticism, the German government assessed the situation in 2002 in quite a different light. In a response to a query by Christina Schenk, at the time a member of Parliament for the Party of Democratic Socialism or PDS, the government responded by asserting that neither sex reassignment surgery nor permanent incapability of reproduction were actually forced, as people voluntarily consent to these procedures. It upheld that »... it makes sense to have a regulation preventing someone with the personal status of a man from becoming a mother or someone with the personal status of a woman from becoming a father. Section 8, subsection 1 of the German Transsexual Law aims to avoid creating any discrepancy between one's gender and sexual function«[8] (Deutscher Bundestag 2007).

Yet, is it possible to speak of a person voluntarily undergoing treatment if the law formulates that in order to receive treatment a person has to suffer to such an extent that a life worth living as the sex they were born with is considered impossible? By referring to voluntary acts, the legislature sidesteps the core of the problem and conceals the contradiction inherent in conflicting concepts of gender. On the one hand, gender is relegated to the private sphere and the individually assigned self-responsibility; on the other hand, in matters of reproduction gender becomes a biopolitical issue, which provides legal legitimacy for extremely invasive operations on the body.[9]

This creates a paradoxical situation in which the German Transsexual Law suggests a basis for the recognition and legalization of transsexuals while simultaneously insisting on a definition of gender that contradicts the very transsexual experience that sex and gender are precisely not primarily attached to genitals. This denies a real recognition of transgender modes of existence. Although relocating gender in the private sphere could be a possible step toward extending the protection of personality rights and the right to physical integrity, it remains problematic all the same. For, it is based on a liberal concept, according to which individuals have fixed and preconceived identities that have emerged independent from their cultural and social environment. Under the pretense of self-determination and an ideologically whitewashed concept of freedom, the constitutive entanglement among relations of power and identity and their contradictions is denied. The main issues I will discuss below, using the example of Loren Cameron's *Distortions*, are if and to what extent artwork is able to critically address and shift these problematic issues and intervene in current *realpolitische* practices and debates.

The Paradox of Gender Dualism

Distortions (1996) is a series of three photographs, which are all structurally composed in a similar manner (fig. 1-3). Each of the black and white photographs shows a bust portrait of the artist and features black boldface lettering that runs in a double-row spiral around the image. Through the use of strong light and dark contrasts, the photographs call attention to the naked, muscular, tattooed upper body, and to the head and face. This evokes the impression of an obvious form of masculinity that stands in direct contrast to the content of the sentences framing the images.[10] The text is entirely composed of interpellations, such as »You're just a dyke with a beard,« or »You're not a man: you'll never shoot sperm,« which deny the represented person's masculinity. This lends to an interpretation of the text as a representation of how transmen are seen (see Prosser 1998: 229) and consequently to reading the contradiction between the image and the text as a contradiction between self-perception and the perception by others. In this interpretation, the images can (possibly) be understood as a reflection of the experience of transsexualism. This reading, however, overlooks crucial aspects by interpreting the text as coming from the viewer's position and the image as a self-representation. The work's title, *Distortions*, already identifies the images as distortions and suggests an analysis of the images and texts as contradicting and as a construction based on the interplay between the two.[11]

Has the naturalized notion of ›real‹ masculinity persisted to such an extent that it still remains bound to having a penis? *Distortions* questions the self-evidence of this naturalized notion by inextricably linking two contradictory articulations of masculinity. In the images, the impression of an obvious form of masculinity is produced through the bust portraits. Here, masculinity is constructed by means of gender identity signifiers without making the genital area visible. In contrast, the text questions masculinity by referencing primary and secondary sexual characteristics, such as: »Do you have a penis?« (fig. 2) or »You piss like a woman.« (fig. 3) These articulations of defensiveness, desire, and sexual identity expose a threat to heterosexual identity that recognizing/acknowledging transsexuals produces:[12] »My attraction to you doesn't mean I'm gay: you're really a woman« (fig. 2).[13] This defensiveness and feeling threatened must, however, be taken seriously, as many people's own gender identification and sexual orientation are bound to specific bodily and sexual characteristics. Because this is their everyday reality, they cannot simply give it up. In order to create a situation where arising conflicts become negotiable, I believe it is necessary to take a closer look at the impossibility of really recognizing/acknowledging transsexuals while maintaining heteronormative identity positions. In Cameron's work, this impossibility is exhibited through the close association of affirmative images of masculinity with negating texts, which simultaneously destabilize one another: if the image is true, then the text must be false and vice versa. Thus, the question of what masculinity or what a man is becomes discussible.

Masculinity in/as Contradiction

Cameron's work uses the media of photography and text to identify two predominant modes of producing both identity and knowledge as they have emerged in Western modernity. By pitting these two modes of expression against each other, *Distortions* challenges us to reflect on what we seemingly know (from the image, we take the knowledge that this is a man) and what we knowingly see (because we know this is a man, we see genitals), i.e., what we believe to know and see. With this, Cameron's artistic line of argumentation creates critical distance from claims of objectivity and the certainty of knowledge. At the same time, his piece opposes fantasies of *anything goes* by referring to specific traditions of representation, thus embedding the discussion of masculinity in a cultural context.

On a visual level, masculinity is mainly created here through the bust portrait. The person in the three-quarter portrait shot looks directly into the camera. In this way, the images make use of a representation format that is commonly used to depict white, bourgeois masculinity and tied to

connotations of the rational subject. This format »traditionally [functions] as a pictorial processing of biographical experience and [serves] as a form of visualizing ›psychological insight‹« (Rogoff 1989: 22). Visually, masculinity is produced through the employment of the figure of the »face as a mirror of the soul,« avoiding making any reference to the category sex (Foucault 1990), which is the focus of queer debates.[14] Thus, on a visual level, it is not sex but the face that functions as a production machine for the unified body (Deleuze 2000) and as a signifier of a person's inner truth.

Nonetheless, Cameron's images decisively shift the format of the classical bust portrait. The distinct light and dark contrasts transport the anticipated ›psychological insights‹ from the inside of the body to its outer surface. The composition of the photograph references photographic traditions that have been more concerned with creating specific ›character types‹ than creating individuality. In their dramatization of the facial features and the series of varied poses, the photographs are reminiscent of representational conventions used in physiognomic and psychiatric photography that dates back to the 1860s.[15] The dark background keeps the viewer from establishing any particular setting in the photos, contributing to this association. This ›neutralization‹ underscores the body as the primary element in the photo and favors a connotation tending toward general validity, making the body readable as a type. This mode of portrayal also sets these images apart from socio-politically motivated documentary photography, which brings the social and cultural contexts into the picture. Simultaneously, by evoking emotional states of mind, such as melancholy (fig. 1), skepticism (fig. 2), and reflectiveness (fig. 3), this form of representation steers clear of simply reproducing images of psychiatrization and pathologization. These are some of the few emotions that are traditionally associated with figures of masculinity and not necessarily with notions of sickness. The combination of bourgeois modes of depicting masculinity and psychiatric photography, reminiscent of a picture puzzle with varying contours, problematizes the categorical difference between hegemonic and transsexual forms of masculinity by intrinsically linking them together. The naked torso in the image ultimately breaks with the representational conventions of the bourgeois bust portraits and of psychiatric photography. By connecting the head and face to the upper body, the uniqueness of the face as a ›mirror of the soul‹ is called into question.[16] While the naked chest evokes associations of corporeality and sexuality, the tattoos and sculpted muscles are visible signs of culturation that contradict the myth of the body as ›whole‹ and unscathed.[17] By addressing various and contradictory traces of traditional forms of representing masculinity, Cameron's work exhibits how masculinity is produced through codes and meaning ascription within culturally and ideologically charged structures of meaning, and

thereby resists being fixated, through dominant ordering patterns as well as essentialist notions of identity.

Transsexuality as Contradiction

This questioning of an essentialist identity, which also implies a notion of transsexuality as being imprisoned in the wrong body, is amplified through the combination of the image and text. The shift that takes place, from a contradiction of the represented bodies to a contradiction of image and text makes transsexuality no longer appear as an essentialist identity, but as an identity that is in fact the outcome of relational processes of meaning ascription. Thus, the written text is assigned a determining function to a certain extent, as the text's placement as the frame suggests it be read as a representation of social order and abstract universal laws. The highly subjective and somewhat emotional phrasings, however, subvert claims to objectivity and rationality. In fact, they mark this order as inherently contradictory and also as extremely emotionally charged: »This is a womyn-only space.... You're not a man.... You don't belong here« (fig. 3). These contradictions are not marked visually. They only become recognizable after reading and reflecting on the text, thus creating a distance founded on a pseudo-rationalization process. A modification of Georges Didi-Huberman's critique of nineteenth-century psychiatric photography could read *Distortions* as a way of articulating transsexuality as based on two forms of art: the »art of obtaining facts« and the »art of putting them to work« (Didi-Huberman 1990: 19). Thus, similar to hysteria, it may also apply to transsexuality that »... it bears the mark of an *idée fixe*, which may be implicated in an almost desperate debate: the debate between knowledge and bodies, acts and ›observations‹ that, although ›put to work,‹ remain permeated and knotted with contradictions« (ibid.: 20). *Distortions* differs from hysteria in that it does not relate to a situation of representation in which the doctors project various ideological positions onto the psychologically ill person. In fact, *Distortions* is more about a form of representation that negotiates plain everyday feelings and reactions in relation to transsexuality, the implicitness of heteronormative gender dualism, and the resistance to homosexuality. In this way, *Distortions* can be read as a series of photographs that articulates transsexuality as an effect of two intricately connected yet contradicting heteronormative machineries that produce the body as intact and the subject as unified, that is, one that produces the face and the other that produces sex. Rendering visible these inherent contradictions challenges a blind faith in facts and calls to our attention forms of knowledge production.

What about *realpolitische* Practice?

In summary, *Distortions* can be read as a work that articulates contradictions that resemble those in the debates on the German Transsexual Law. However, the piece simultaneously produces decisive displacements wherein its critical potential lies.

First, *Distortions* visibly demonstrates that a non-pathologizing form of recognizing transsexuals remains impossible as long as notions of heteronormative gender dualism still remain in place. This opens up a political dimension within the relationship between the artwork and recipient. Adrian Piper shows that discrimination largely depends on cognitive errors and pseudo-rationalizations, on the production of stereotypes and denials, which are the ways unified subjects react to destabilization (Piper, quoted in Kravagna 2000: 24f). By rendering these defensive motions visible, Cameron's piece enables its viewers to further reflect on the affects and feelings they experience when looking at it. Second, *Distortions* radicalizes the most basic, persistent and still highly naturalized question of what a man is and puts it up for discussion. Third, the way contradictions are expressed in *Distortions* reflects the constitutive function of the image and text for the intrinsically intertwined phenomena of transsexuality and gender dualism and refuses to provide any simplistic or final answer to the question of what masculinity or being a man is.

In this way, *Distortions* is able to provide a significant impulse for political debates on the reform of the German Transsexual Law. Rather than basing gender on definability, this piece makes a case for accepting that it is not possible to ever locate gender once and for all. *Distortions* also calls for a discussion of different and even contradictory manifestations and conceptions of gender rather than a definition of gender. As the use of terms of naturality/that which is naturally given does not serve to substantiate the arguments from any standpoint, the question also remains as to why the legislature is trying to prevent any divergence between gender and its function. In addition, the piece raises the principal question of what the right to the freedom to develop one's personality and the right to physical integrity are supposed to mean if power relations operate through and on the body. Ultimately, these problems cannot be solved on a *realpolitische* level alone. It is much more necessary, instead, to address the fears, aspirations and forms of desire that motivate us. In this respect, it could be helpful to be more vocal about these within *realpolitischen* contexts. A political practice that takes seriously and negotiates fears, aspirations and desires also calls for images that portray its representatives in a different way than the conventional bust portraits of the rational man in a suit with his masculine emotional expressions typical in today's ›real‹ politics.

Notes

1 There had already been two verdicts in 1982 and 1983 that repealed the age limit for a sex change, which had been set at 25. In addition, in 2006, the German Federal Constitution Court ruled the TSG unconstitutional in its existing form, as it solely applies to those defined under the German Basic Law as German citizens, to stateless and displaced persons who are legal residents of Germany, to refugees and those entitled to asylum legally residing in Germany (while it does not apply to other types of persons living in Germany, such as citizens of other countries).

2 The necessity of changing one's first name is relevant here, because every person is officially ascribed and registered under a first name that clearly signifies one's sex. (According to German law, newborns must be given a first name that clearly distinguishes one's sex and corresponds with the sex registered in one's official records.)

3 The expert opinions submitted must be obtained from specialists who »have sufficient knowledge of the specific problems of transsexualism on the grounds of their education and professional experience« (TSG 2007: § 4). Although the law does not specify what profession the specialists must have, in practice, accepted opinions are predominantly from doctors, psychologists and psychiatrists.

4 The name change becomes invalid if the applicant bears a child after the legally prescribed period of 300 days, if a child born within this term receives legal recognition as the applicant's child or if s/he marries within this time period (TSG 2007: § 7).

5 For more on the Transgender Law see www.dgti.org/trggtx.htm (12 November 2007).

6 For more on this ruling, see Alter 2007.

7 Until this ruling, changing one's gender-specific first name was not linked to the right to be addressed as ›Mr./Ms.‹ and ›he/she‹ to conform to the name change. The 1996 verdict unmistakably grants this right; in practice, however, little has changed (see Alter 2007).

8 For a different take on this discussion, see the British debates on the Gender Recognition Act, which forwent requiring the enforcement of medical treatment and questioned the extent to which the recognition of transsexuals could possibly affect the rights of other social groups (see Da Silva 2007). A critical reading of this discussion raises the question if insisting on the requirement in Germany that a person be permanently incapable of reproduction is also founded on legal concepts as articulated in German Citizenship Law, which still grants citizenship on the basis of one's biological family line and along issues of reproduction.

9 For more on biopolitics and the category of sex as an interface between technologies of life and sexuality, see Foucault 1990.

10 The complete text for these images reads: »Men are jerks, why would you want to be one? You're just a dyke with a beard. Are you misogynist? I just can't get used to calling you ›he.‹ You want to cut off your tits? Maybe you're just homophobic. Your voice doesn't sound very masculine. Why can't you just be a butch dyke? Does this mean you're heterosexual? You still look female to me.« (fig. 1). »You're so exotic! May I take

your photograph? I've always been attracted to hairy women. You're the third sex! You intrigue me. My attraction to you doesn't mean I'm gay: You're really a woman. I think transsexuals are sexy. I like very butch women. You're the best of both worlds. Do you have a penis?« (fig. 2). »This is womyn-only space. Where's your dick? Sorry, but I don't like men. You're not a man: you'll never shoot sperm. You must be some kind of freak. I can't be with you: I'm not a lesbian. Do you have what it takes to be a real man? You're kind of short, aren't you? You piss like a woman. You don't belong here.« (fig. 3).

11 Prosser argues that showing the scars from surgery draws the viewer's eye to the referent and thus to the real of transsexuality. It is important to note here that the real per definition *always* escapes any possibility of representation. The error Prosser makes here reveals the existence of different *realities* of transsexuality as competing inscriptions within the socio-symbolic realm (see Lummerding 2007).

12 Johanna Schaffer (2008) coined the term of *conditional recognition* (*Anerkennung im Konditional*) to describe an ambivalent form of recognition that becomes possible through the use of pathologizing representations. The term describes recognition that applies only as long as the majority position's feeling of sovereignty remains untouched. *Distortions* can be read as a way of visualizing this conditional recognition. In this way, the critique shifts somewhat in that it insists on the impossibility of recognition while the claim of omniscience by majoritarian, sovereign subjects is simultaneously called into question.

13 The associations and words for bodily sexual characteristics vary here. Fig. 1 is the only piece with a text that is not entangled in contradictions and the only one that articulates more a desire for homosexuality rather than resisting it, as in figs. 2 and 3. On the whole, fig. 1 reduces the potential for tension, which is depicted in the lowered eyes, the textual form of the question, and through the inclusion of the ›I‹ or first person.

14 Foucault shows how »the notion of ›sex‹ made it possible to group together, in an artificial unity, anatomical elements, biological functions, conducts, patterns, sensations, and pleasures, and it enabled one to make use of this fictitious unity as a causal principle, an omnipresent meaning, a secret to be discovered everywhere: sex was thus able to function as a unique signifier and as a universal signified« (Foucault 1990: 154). Problematizing a second production machinery is a possible mode of breaking up this artificial unity.

15 See, for example, the studies of French neurologist Guillaume Benjamin Amand Duchenne de Boulogne from the mid-nineteenth century; see Didi-Huberman 1990.

16 For more on the significance in separating the head and the body in constructing bourgeois-rationalist masculinity and a discussion of this particular issue in terms of politician's clothing, particularly men's suits, see Ellwanger 2002.

17 For more on critiques of this myth, see Schade 1987.

Literature

Alter, Katrin Helma (2000): 20 Jahre TSG, www.dgti.org/recht/ef_trgg.htm (08 June 2008).

Alter, Katrin Helma (2007): Eckpunkte für die Änderung des Vornamens und des Geschlechtes, www.dgti.org/politik/Eckpunkte_Aenderung_TSG_Vorschlag.htm (20 June 2008).

Cameron, Loren (1996): *Body Alchemy. Transsexual Portraits*, San Francisco: Cleis Press.

Da Silva, Adrian (2007): »Zur Konstruktion von Geschlecht und Geschlechterregimen in dem Gender Recognition Act 2004 und im englischen Parlament.« In: *Liminalis. Zeitschrift für geschlechtliche Emanzipation*, Nr. 1, www.liminalis.de (1 November 2007).

Deleuze, Gilles/Guattari, Félix (2000 [1987]): »Year Zero: Faciality2. In: ibid., *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Transl. Brain Massumi, 8th edition, Minneapolis: University of Minnesota Press, 167-191.

Deutscher Bundestag (2002): Antwort der Bundesregierung auf die Kleine Anfrage der Abgeordneten Christina Schenk und der Fraktion der PDS. In: Drucksache 1/9837 31 July 2002, Berlin: H. Heenemann.

Didi-Huberman, Georges (1990 [1982]): *The Invention of Hysteria. Charcot and the Photographic Iconography of the Salpêtière*. Transl. Alisa Hartz, Cambridge/Mass: MIT Press.

Ellwanger, Karen 2002: »Kleiderwechsel in der Politik? Zur vestimentären Inszenierung der Geschlechter im Raum des Politischen.« In: Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Oldenburg (ed.), *Kleider machen Politik. Zur Repräsentation von Nationalstaat und Politik durch Kleidung in Europa vom 18. bis zum 20. Jahrhundert* (exh. cat. Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Oldenburg), Oldenburg: Isensee, 108-124.

Foucault, Michel (1990 [1978]): *The History of Sexuality. Volume I. An Introduction*, Transl. Robert Hurley. New York: Random House.

Hirschauer, Stefan (1999 [1993]): *Die soziale Konstruktion der Transsexualität*, 2nd edition, Frankfurt/M: Suhrkamp.

Kravagna, Christian (2000): »Politische Künste, ästhetische Politiken und eine kleine Geschichte zur Nachträglichkeit von Erfahrung.« In: Roger M. Buergel/Ruth Noack (eds.), *Dinge, die wir nicht verstehen* (exh. cat. Generali Foundation Vienna), Vienna: Generali, 23-31.

Lummerding, Susanne (2007): »Sex revisited – ›Geschlecht‹ vs. Bedeutung.« In: Irene Dölling et al. (eds.), *Transformationen von Wissen, Mensch und Geschlecht. Transdisziplinäre Interventionen*, Königstein/Ts.: Ulrike Helmer, 224-235.

Prosser, Jay (1998): *Second Skins. The Body Narratives of Transsexuality*, New York: Columbia University Press.

Rogoff, Irit (1989): »Er selbst – Konfigurationen von Männlichkeit und Autorität in der deutschen Moderne.« In: Ines Lindner et al. (eds.), *Blickwechsel. Konstruktionen von Männlichkeit und Weiblichkeit in Kunst und Kunstgeschichte*, Berlin: Reimer, 21-40.

TSG (2007): Gesetz über die Änderung der Vornamen und die Feststellung der Geschlechtszugehörigkeit in besonderen Fällen (Transsexuellen-Gesetz – TSG; *Transsexual Law*), Online-Publikation vom Bundesministerium der Justiz 2007, http://bundesrecht.juris.de/bundesrecht/tsg/gesamt.pdf (20 June 2008).

Schade, Sigrid (1987): »Der Mythos des ›Ganzen Körpers‹. Das Fragmentarische in der Kunst des 20. Jahrhunderts als Dekonstruktion bürgerlicher Totalitätskonzepte.« In: Ilsebill Barta et al. (eds.), *Frauen, Bilder – Männer, Mythen. Kunsthistorische Beiträge*, Berlin: Reimer, 239-260.

Schaffer, Johanna (2008): *Ambivalenzen der Sichtbarkeit. Arbeit an den visuellen Strukturen der Anerkennung*, Bielefeld: transcript.

Sushila Mesquita

»Liebe ist …«. Visuelle Strategien der Normalisierung und das Schweizer Partnerschaftsgesetz

Das Schweizer Partnerschaftsgesetz, seit 1.1.2007 in Kraft, wurde im Juni 2005 mit einer Mehrheit von 58 Prozent der Bevölkerung angenommen. Der Abstimmung gingen langjährige, teils hitzig geführte, inner- wie außerparlamentarische Debatten um die konkrete Verfasstheit des Gesetzes voran. Zudem warben Gegner_innen wie auch Befürworter_innen des Partnerschaftsgesetzes u.a. mit Plakatkampagnen um die Gunst der Bevölkerung. Im Folgenden werde ich anhand der *Liebe ist* …-Plakatkampagne des Vereins *Ja zum Partnerschaftsgesetz* zeigen, wie das Normalisierungsangebot des Gesetzes in den visuellen Strategien der Kampagne seine Entsprechung findet.[1] Meine Lesart richtet sich auf die Ambivalenzen und Widersprüche, die sich auftun, wenn es darum geht, innerhalb eines vorgegebenen Rahmens Anerkennungsstrukturen mittels des Versuchs, »Andersartigkeit« einzupassen, zu erweitern.

Ich werde deshalb zunächst kurz auf das Partnerschaftsgesetz und auf sein Verhältnis zur Ehe eingehen, anhand dessen ich den Mechanismus der Normalisierung als Aufnahme in ein bestehendes Normgefüge bei gleichzeitiger Betonung des außergewöhnlichen, hierarchisch untergeordneten Status veranschauliche.[2] Danach widme ich mich der *Liebe ist* …-Plakatkampagne, wobei mein Augenmerk hauptsächlich auf die Strategie gerichtet ist, über das Zitieren und Umarbeiten einer heteronormativen visuellen Formatvorlage eine bestimmte Passförmigkeit von Lesben und Schwulen herzustellen – ein meiner Meinung nach geradezu anti-queeres Projekt. Meine kritische Diskussion dieser Form der Selbstnormalisierung geschieht nicht zuletzt aus dem Begehren heraus, ihre

ambivalenten und widersprüchlichen Strategien für künftige queere Aneignungsversuche zu erschließen.

Das Schweizer Partnerschaftsgesetz (PartG)

Zentrales Anliegen bei der Ausgestaltung des Partnerschaftsgesetzes (vgl. Partnerschaftsgesetz 2004) war die klare Abgrenzung von der Ehe. Dies wird an formalen, symbolischen und inhaltlichen Aspekten deutlich: Einerseits stellt das Partnerschaftsgesetz ein Sondergesetz dar, das zwar weitgehend an das Eherecht angelehnt, jedoch autonom ausformuliert und im Gegensatz zum Eherecht bewusst nicht in das Familienrecht des Zivilgesetzbuches integriert wurde. Zudem wurden einige Differenzen zum Eherecht mit eher symbolischem Charakter denn tatsächlichen Auswirkungen auf die Ausgestaltung der Partner_innenschaft eingestreut. So gibt es kein Verlöbnis, das Paar verfügt nicht über ein gemeinsames Bürgerrecht, es darf keinen gemeinsamen amtlichen Namen tragen, und das Jawort auf dem Zivilstandsamt (so der Schweizer Name) wurde zugunsten einer schlichten Protokollierung der Willenserklärung gestrichen. Schließlich weisen Ehe und eingetragene Partnerschaft (EP)[3] in der Ausgestaltung der einzelnen Rechtsnormen eine Reihe signifikanter Ähnlichkeiten und ebenso signifikanter Verschiedenheiten auf. Die Trennlinie zwischen den beiden Rechtsinstituten verläuft dabei bis auf wenige Ausnahmen zwischen den partnerschaftlichen Elementen der Ehe, die im Partnerschaftsgesetz weitgehend analog zum Eherecht angelegt wurden, und deren familienrechtlich geschütztem Bereich, der erhebliche Differenzen aufweist.[4] Diese Diskrepanz zeigt einerseits deutlich, dass die eingetragene Partnerschaft »keine Grundlage für eine Familiengründung« (Botschaft PartG 2002: 1310) darstellen und sich deutlich von der Ehe unterscheiden soll.

Andererseits gilt das Eherecht bzw. sein »vorgegebener Kerninhalt« (Büchler/Michel 2006: 15) als logischer Ausgangspunkt der gesetzlichen Regelung gleichgeschlechtlicher Partnerschaften – nämlich eine auf Dauer angelegte monogame Wohn-, Wirtschafts- und Geschlechtsgemeinschaft zwischen zwei Menschen. Dies ist insofern bedauerlich, als hier die Chance (bewusst) vergeben wurde, kreativ normsetzend tätig zu werden (vgl. Cottier 2005). Statt eine auf die unterschiedlichen Bedürfnisse vielfältiger Beziehungskonstellationen und Lebensrealitäten zugeschnittene alternative Institution zu schaffen, wurde die Ehe als Idealvorlage fortgeschrieben. Diese Idealvorlage diente als Ermessensgrundlage, um zu bestimmen, wo Gleichheit angebracht ist bzw. ähnliche Bedürfnisse bestehen, und wo Differenzierungen erforderlich scheinen, die den »Besonderheiten gleichgeschlechtlicher Paare Rechnung tragen« (Medienmittei-

lung EJPD 2000). Zum Zwecke der Bestimmung dieser Besonderheiten wurde ein Idealtypus der gleichgeschlechtlichen Lebensgemeinschaft vorgestellt, respektive produziert: Aufhänger dieser ›Homo-Norm‹, auf die das Gesetz zugeschnitten wurde, ist die angenommene Kinderlosigkeit, von der sich u.a. die ebenso vorausgesetzte Vollerwerbstätigkeit beider Personen ableiten lässt.[5] In Anbetracht des Lohngefälles zwischen Männern und Frauen und der wesentlich höheren Zahl an Kindern, die in lesbischen Beziehungen leben, lässt sich unschwer folgern, dass schwule Paare in weitaus größerem Ausmaße der dem Partnerschaftsgesetz zugrunde gelegten ›Homo-Norm‹ entsprechen und daher auch in weitaus größerem Ausmaß vom Partnerschaftsgesetz profitieren.

Die Art der Aufnahme, die das Partnerschaftsgesetz in das Normgefüge staatlicher Anerkennungsstrukturen erfahren hat, lässt sich mit dem Begriff der Normalisierung bezeichnen. In Anlehnung an Michel Foucault (vgl. Foucault 1977 und 1983) und Antke Engel verstehe ich Normalisierung als einen »Mechanismus hierarchisch differenzierter Integration« (Engel 2005: 136). Als zwiespältig erweist sich die hier beschriebene rechtliche Normalisierung vor allem insofern, als sie zwar endlich lesbischen und schwulen Paaren zu einer unbestreitbar wichtigen und notwendigen Form von Rechtssicherheit verhilft. Allerdings gilt dies nur für bestimmte lesbische und schwule Paare. Außerdem ist das Partnerschaftsgesetz wesentlich durch sein Verhältnis zur Ehe bestimmt. Das hat einerseits zur Folge, dass die neue Normsetzung des Partnerschaftsgesetzes einem zweifellos ungerechten Anerkennungssystem verhaftet ist, das beispielsweise bestimmte Arten von Zweierbeziehungen gegenüber anderen Zweier- ebenso wie Dreier-, Vierer- oder Fünferbeziehungen privilegiert.[6] Überdies wird die Notwendigkeit der Zugehörigkeit zu einem von zwei Geschlechtern entsprechend vorgegebener Kriterien als eine der grundlegenden Bedingungen der Anerkennung durch das Rechtssystem gestärkt.[7] Andererseits wird im Zuge der Neusetzung die übergeordnete Stellung der Ehe hervorgehoben. Denn es handelt sich um eine Integration als *Anderes* im Verhältnis zur Ehe, was durch die bewusste Abgrenzung auf formaler, symbolischer und inhaltlicher Ebene zum Ausdruck kommt. Obwohl die Ehe nicht länger die einzige legitime, anerkennungswürdige Beziehungsform darstellt, erfährt sie durch die Abgrenzung eine Aufwertung und wird zudem in ihrer derzeitigen Form als gute, erhaltenswerte und unantastbare Norm bestätigt. Legitimiert wird die Privilegierung der Ehe vorrangig über ihre gesellschaftliche Bedeutung aufgrund ihrer vorgeblichen Ausrichtung auf Kinder, eine Ausrichtung, die gleichgeschlechtlichen Paaren gerade durch das Partnerschaftsgesetz verweigert wird.[8] Die Anerkennung gleichgeschlechtlicher Partner_innenschaften verdankt

sich stattdessen vor allem einem anders gelagerten öffentlichen Interesse. Und dieses ist tatsächlich im Kontext der zunehmenden Privatisierung staatlicher Sozialleistungen zu verstehen.[9] So lautet beispielsweise eine in diesem Zusammenhang höchst aufschlussreiche Passage aus der erläuternden Botschaft des Bundesrats zum Partnerschaftsgesetz:

»Schliesslich geht es um die Anerkennung von *Leistungen* gegenseitiger Fürsorge und Vorsorge, die in gleichgeschlechtlichen Partnerschaften erbracht werden. Für das Zusammenleben in der Gesellschaft und die gesellschaftliche sowie persönliche Entwicklung ist es grundsätzlich erwünscht, dass Menschen verlässliche Beziehungen eingehen. Dementsprechend ist es angemessen, dass der Staat derartige Beziehungen als sog. *Verantwortungsgemeinschaften* rechtlich anerkennt.« (Botschaft PartG 2002: 1291f, Hervorhebungen S.M.)

Mit Volker Woltersdorff ließe sich dies zugespitzt folgendermaßen interpretieren:

»Im Zuge des neoliberalen Umbaus der Familie zu einer Absicherungsgemeinschaft, an die sich vormals sozialstaatliche Funktionen delegieren lassen, geraten auch homosexuelle Partnerschaften in die Aufmerksamkeit des Staates. Die gesellschaftliche Entsolidarisierung ist damit die historische Bedingung für die Anerkennung einzelner nicht-heterosexueller Lebensweisen [...].« (Woltersdorff 2004: 146)

Damit sich Lesben und Schwule als passförmige Adressat_innen des Normalisierungsangebots des Partnerschaftsgesetzes qualifizieren, müssen sie also bestimmte Vorgaben erfüllen. Neben der grundsätzlichen Notwendigkeit, nach rechtlichen Kriterien einem von zwei Geschlechtern zu entsprechen, unterliegt auch das Begehren Reglementierungen. So werden in der Botschaft etwa lesbische Mütter und schwule Väter als »Bisexuelle« bezeichnet, auf die zwar »Rücksicht genommen« werden soll, die aber »nicht zum Ausgangspunkt der Regelung gemacht werden sollen« (Botschaft PartG 2002: 1311). Lesbisch und schwul, genauso wie hetero- und bisexuell, erscheinen als stabile, unveränderliche Identitäts- bzw. Begehrenskategorien. Und lesbische und schwule Elternschaft ist im Partnerschaftsgesetz nicht nur nicht vorgesehen, sie ist noch nicht einmal vorstellbar. Das hat zur Konsequenz, dass für Kinder, die de facto mit lesbischen und schwulen Paaren leben, nur beschränkte Absicherungsmöglichkeiten bestehen. Eine weitere Voraussetzung der Passförmigkeit stellt schließlich der Besitz des richtigen Passes dar. Um sog. ›Scheinpartnerschaften‹ und ›Scheinehen‹ zu unterbinden, wird im Sommer 2008 über eine Revision des Zivilgesetzbuches sowie des Partnerschaftsgesetzes beraten, wonach in Zukunft beide Partner_innen vor der Eheschließung bzw. Eintragung über einen legalen Aufenthaltsstatus in der Schweiz verfügen müssen.

Darüber hinaus resultiert die (neue) Anerkennungswürdigkeit gleich-

geschlechtlicher Paare nicht zuletzt daraus, dass sie bestimmte gesellschaftlich relevante Leistungen wie »gegenseitige Fürsorge und Vorsorge« (Botschaft PartG 2002: 1291) erbringen. Die rechtliche Anerkennung, das wird deutlich, geschieht vor dem Hintergrund einer ökonomistischen Logik bzw. eines ökonomischen Interesses. Die Entlastung des Sozialstaats und der damit verbundene gesellschaftliche Nutzen, nicht aber eine prinzipielle Wertschätzung unterschiedlicher Lebensformen und deren Bedürfnis nach Absicherung bilden die Voraussetzung für die Anerkennung gleichgeschlechtlicher Partner_innenschaften.

Das Partnerschaftsgesetz verlangt und bringt damit ein auf spezifische Weise passförmiges lesbischwules Rechtssubjekt hervor. Die Form, die das Geschlecht dieses Subjekts hat, ist ebenso unveränderbar und immergleich wie sein Begehren. Dieses Subjekt ist zudem aufenthaltsberechtigt, einkommensstark, zweierbeziehungsfixiert und kinderlos. Wie dieses Rechtssubjekt zur Darstellung gebracht, seine Passförmigkeit visuell zu untermauern versucht wird, zeigen folgenden Überlegungen zur *Liebe ist* …-Plakatkampagne.

Die Volksabstimmungskampagne *Ja zum Partnerschaftsgesetz*[10]

Der Verein *Ja zum Partnerschaftsgesetz* bestand von Oktober 2003 bis September 2006 und setzte sich hauptsächlich aus den Organisationen *LOS* (Lesbenorganisation Schweiz), *pink cross* (Schweizerische Schwulenorganisation), *NETWORK* (Gruppe schwuler Führungskräfte) und *FELS* (Freundinnen, Freunde und Eltern von Lesben und Schwulen) zusammen. Zielpublikum seiner *Liebe ist*…-Kampagne waren laut Lilian Schaufelberger, Co-Präsidentin des Vereins *Ja zum Partnerschaftsgesetz*, die über Fünfzigjährigen. Mit einem Augenzwinkern, so wird sie in der linken Deutschschweizer Wochenzeitung WOZ zitiert, sollte zu verstehen gegeben werden, dass Homosexuelle keine Exot_innen seien. Der kritische Artikel bemerkt weiters, dass die Kampagne versucht, das »Klischee des avantgardistisch-schrillen Homosexuellen« zu untergraben, indem nicht länger die Differenz hervorgehoben, sondern die »Normalisierung« (Hafner 2005) gesucht wird. Dieser Versuch lässt sich auch deutlich an der politischen Rhetorik der Kampagne ablesen. Denn die Texte, mit denen die Kampagne mit Pro-Argumenten begleitet wurde, sind bemüht zu betonen, dass das Partnerschaftsgesetz keinen Angriff auf das gesellschaftliche Wertesystem darstellt, da es »die Ehe respektiere und als Institution unangetastet lasse« (Gute Argumente PartG 2004). Denn da das Partnerschaftsgesetz auf »einfachen, altbekannten Spielregeln« – nämlich denen der Ehe – basiere, sei es »in keiner Wei-

se neu oder gar extrem oder revolutionär«, sondern vielmehr Resultat eines »vernünftigen Kompromisses« (ebd.). Neben dieser defensiven und selbst-normalisierenden Rhetorik, die gleichermaßen den Sonderstatus wie auch den Vorbildcharakter der Ehe hervorhebt, bekommt vor allem die Betonung des gesamtgesellschaftlichen Nutzens der eingetragenen Partnerschaft, der durch die an den Zugewinn von Rechten gekoppelten Pflichten entsteht, einen zentralen Stellenwert in der Argumentationsstruktur des Vereins. Die Betonung des Pakets gemeinsamer Rechte und Pflichten bildet dann auch das zentrale Element der textlichen Ebene der *Liebe ist…*-Plakatkampagne.

Als Vorlage für die Plakatkampagne dienten dem Verein *Ja zum Partnerschaftsgesetz* bekannte Arbeiten der neuseeländischen Comic-Zeichnerin Kim Casali. Das erste Bild ihrer Reihe zeichnete sie 1968 für ihren Freund und späteren Mann Roberto, der es, so heißt es, heimlich an die *LA Times* schickte. Diese veröffentlichte das erste *Love is …*-Comic zum Valentinstag 1970.[11] Der Rest ist (Erfolgs)Geschichte und findet sich in Zeitungen, auf Handtüchern, Bettbezügen, Postkarten, Kaffeetassen und dergleichen mehr.

Kim Casali arbeitet mit kindlich stilisierten Darstellungen. Auf ihren Comics zu sehen sind zumeist zwei Figuren – eine männlich, die andere weiblich. Beide Figuren sind nackt, primäre oder sekundäre Geschlechtsorgane lassen sich jedoch nicht identifizieren. Die Geschlechterdifferenz wird visuell durch das Fehlen von Brustwarzen bei ihm sowie durch die unterschiedliche Länge von Kopfhaar und Wimpern und durch die unterschiedliche Größe der beiden Figuren signifiziert. In den Bedeutungen, die über die Bildtexte produziert werden, findet das allgegenwärtige »Liebe ist…« nicht nur seine (banale) alltägliche Ergänzung, sondern auch seine stereotyp heteronormativ differenzierten Gemeinplätze wie »wenn er sie vor dem Gang ins Büro küsst«, »ihr beim Einkauf hilft«, oder »sie ihm einen Sweater strickt, der passt«.[12]

Werfen wir einen Blick auf die Kampagne, denn wer bzw. was kommt hier wie zur Darstellung? Der Verein *Ja zum Partnerschaftsgesetz* wirbt mit vier unterschiedlichen Motiven (siehe Abb. 1-4). Diese sind zwar wie Casalis Vorlage im Comic-Format gehalten, zitieren aber lediglich die Bildkomposition. Hinsichtlich ihrer zentralen Motive unterscheiden sie sich wesentlich von der Vorlage. Denn unter der Textüberschrift »Liebe ist …« findet sich im Bildzentrum zwar ebenfalls ein Paar in einer alltäglichen Situation, und darunter ist die jeweilige textliche Ergänzung gesetzt. Die Motive weichen aber bezüglich Alter und Bekleidetheit sowie der Tatsache, dass die Zeichnungen acht verschiedene Figuren zeigen, vom Original ab: Auf den auf Plakaten, Postkarten und Inseraten zirkulierenden Motiven sind je zwei Frauen- und zwei Männerpaare zu sehen. Die Figuren, die

die Paare bilden, sind allesamt weiß, in mittlerem Alter, unauffällig gekleidet. Sie richten den Blick zumeist aufeinander und werden in eher alltäglichen Situationen dargestellt. Bei genauerem Hinsehen fällt auf, dass die Frauenpaare für die Rechte-Slogans, also Besuchs- und Erbrecht (vgl. Abb. 1 und 2), die Männerpaare für die Pflichten in Gestalt einer partnerschaftlich bedingten Verringerung ihrer Alters- und Hinterbliebenenversicherungsrente (AHV) herangezogen wurden (vgl. Abb. 3 und 4). Die Geschlechterdifferenz wird zudem nicht nur durch Haupthaare und Art der Bekleidung, bzw. Bart(stoppeln) und Brusthaare bei den Männern, sowie Lippenstift, lackierte Fingernägel und Dekolleté bei den Frauen signifiziert, sondern zusätzlich farblich hervorgehoben. Die Frauenpaare sind rosa gerahmt und mit orange-farbenem Bildtext ausgestattet, die Männerpaare wurden mit orangem Rahmen und rosa Bildtext versehen. Dies legt den Schluss nahe, dass die Betonung der Geschlechterdifferenz bzw. der Zweigeschlechtlichkeit eine nicht ganz unwichtige Rolle in der Kampagne gespielt hat. Auffällig an der Farbwahl ist auch, dass eine Zuweisung der Farben gemäß szene-lesbarer Farbcodes (gemeinhin steht rosa für schwul und lila für lesbisch) vermieden wurde.

Die Selbst-Einschreibung in die altbekannte, bislang strikt heteronormative Formatvorlage ermöglicht, so die These, passförmig sichtbar zu werden. Bestimmte Parameter der Passförmigkeit sind dabei bereits durch den Rahmen der Diskurse rund um das Partnerschaftsgesetz vorgegeben. Wie ich gezeigt habe, richtet sich das Normalisierungsangebot des Rechts an bestimmte schwullesbische Partner_innenschaften (kinderlos, vollerwerbstätig, aufenthaltsberechtigt etc.), um diese dann als Fürsorge- bzw. Verantwortungsgemeinschaften zu formatieren. Beim Versuch, eine (gesellschaftlich und rechtlich) anerkennungswürdige Form von Paarbeziehung ins Bild zu setzen, bedient sich die *Liebe ist* …-Kampagne geschickt der normalisierenden Angebote des visuellen Rahmens, in den sie sich einpasst. Denn das Zitieren der Vorlage Kim Casalis, die mittels ihrer kindlich stilisierten Form von Nacktheit eine Aura der Unschuld und Verniedlichung erzeugt, ist einer Normalisierung durch Verharmlosung der Lesben- und Schwulenpaare äußerst dienlich. Diese Verharmlosung ist allem voran der höchst entsexualisierten Darstellungsform geschuldet, die sexuelles Begehren wie auch sexuelle Praktiken, die ja den eigentlichen Ursprung der rechtlichen (und gesellschaftlichen) Diskriminierung darstellen, erfolgreich aus dem Bild drängen.

Woran wird dennoch deutlich, dass es sich bei den beiden Personen um ein Liebespaar und nicht etwa um Geschwister oder beste Freund_innen handelt? Oder anders gefragt: Wodurch werden sie auf rein visueller Ebene als Lesben und Schwule lesbar? Es gibt zwar ansatzweise die Möglichkeit, die Paare bzw. dargestellten Figuren über den verhaltenen



Abbildung 1: Kampagne »Ja zum Partnerschaftsgesetz«, 2005

Einsatz stereotypisierter Darstellungen für Schwul- oder Lesbisch-Sein als solche zu identifizieren. Es gibt die klischeehafte Effeminisierung der Männer, erzeugt durch die Art des Augenaufschlags und die rosa Bademäntel bei den beiden Männern am Frühstückstisch (Abb. 3). Und es gibt



Abbildung 2: Kampagne »Ja zum Partnerschaftsgesetz«, 2005

die stereotype Maskulinisierung der Frau am Krankenbett durch kurze Haare und Brille (Abb. 2). Vor allem bei den beiden nicht stereotypisierten Paaren wird hingegen der Blick- und Körperkontakt erst durch den Bild-



Abbildung 3: Kampagne »Ja zum Partnerschaftsgesetz«, 2005

text, durch den Kontext der Kampagne und aufgrund des Zitierens der Vorlage eindeutig zuordbar (Abb. 1 und 4).

Die Referenz an Casalis heteronormative Vorlage liefert damit also paradoxerweise den Rahmen, durch den die Paarkonstellation als lesbi-



Abbildung 4: Kampagne »Ja zum Partnerschaftsgesetz«, 2005

sche bzw. schwule lesbar wird. Dieser Rahmen ist absolut dominierend, denn es finden sich keine subkulturellen Zeichen oder Anzeichen für eine Anbindung an eine Community, die die Personen als Lesben und Schwule lesbar machen würden. Folgerichtig wird auch keinerlei bewegungs-

politischer Hintergrund und Kontext der Forderung nach rechtlicher Anerkennung und Absicherung ersichtlich. Im Zentrum der visuellen Darstellung steht alleine das Paar. Durch diese Form der Privatisierung wird die politische Forderung nach staatlicher Anerkennung einer diskriminierten Lebensweise entgesellschaftlicht, individualisiert und somit auch radikal entpolitisiert. Gleichzeitig wird die ›Privatsache‹ auf der textlichen Ebene sehr wohl wieder als Sache der Gesellschaft herausgestellt, da die scheinbar private Forderung dadurch Legitimation erfährt, dass sie aufgrund der Entlastung des Sozialstaats auch einem ökonomischen, öffentlichen Interesse dienlich ist.

Es entsteht also eine Spannung zwischen der Privatisierung einer schwullesbischen Beziehungskultur, die auf der Bildebene hergestellt wird, und der Rückübersetzung der privatisierten Partner_innenschaft in ein ökonomisch-öffentliches Interesse auf der Textebene. Dieser Spannung möchte ich ein zweites spannendes Element hinzustellen: Das Zusammenspiel von textlicher und visueller Ebene erzeugt einen Bruch mit der Vorlage, der zwar der Passförmigkeit keinen Abbruch tut, dennoch aber ein zumindest potentiell störendes, ein widerspenstiges Element einschmuggelt. Während die visuelle Darstellung des Paares in einer alltäglichen Situation noch mit Casalis Vorlage korrespondiert, findet der »*Liebe ist* …«-Text in der Kampagne keine alltäglich banale Fortsetzung wie etwa »ihren Hund zu füttern« oder »ihm Milch in den Kaffee zu gießen«. Vielmehr arbeitet die Kampagne mit einer meines Erachtens doch zumindest stellenweise irritierenden Verknüpfung des Liebesdiskurses mit dem Rechtsdiskurs. Denn Liebe wird gleichgesetzt mit »einander im Spital besuchen zu dürfen« (Abb. 2), »nicht nur Rechte, sondern auch Pflichten zu haben« (Abb. 3), »alles miteinander zu teilen, auch die AHV« (Abb. 4) und »ihr Haus und Hund vererben zu können« (Abb. 1). Eine ziemlich ›unromantische‹ Überlagerung also, die insofern einen Bruch mit der Vorlage erzeugt, als hier statt alltäglicher Liebesplänkeleien auf der textlichen Ebene tatsächlich alltägliche Diskriminierungserfahrungen impliziert sind, die als Negativform die positive Formulierung der textuellen Ebene ermöglichen. Damit wird zudem auch indirekt auf weitgehend unsichtbare Privilegien der Ehe verwiesen. Allerdings wird das System dieser Privilegienbildung nicht in Frage gestellt, sondern durch die Forderung nach Einlass bzw. Anspruch auf dieselben Privilegien noch bestärkt.

Während also die textliche Ebene der *Liebe ist* …-Kampagne die Verleihung von Rechten und Pflichten an eingetragene Partner_innen über eine Koppelung von Fragen der Gerechtigkeit und des gesellschaftlichen Nutzens propagiert, findet auf visueller Ebene der Versuch statt, mittels Zitieren einer kindlich stilisierten heteronormativen Formatvorlage Passförmigkeit zu erzielen. Die Formatvorlage ermöglicht eine Abbildung von Lesben und Schwulen, die diese zwar als solche lesbar macht, dies aber

in einer Weise, die sie keine Bedrohung für das gesellschaftliche Wertesystem darstellen lässt: Als brave Bürger_innen, die ihren Beitrag leisten können und wollen.

Schluss

Lesben und Schwule sind in der Schweiz derzeit mit einem zwiespältigen Normalisierungsangebot konfrontiert, das An-Erkennbarkeit an bestimmte Bedingungen koppelt. Es richtet sich lediglich an diejenigen, die bereit bzw. in der Lage dazu sind, sich an vorhandene Strukturen anzupassen, an diejenigen also, die sich als passförmig im Sinne der heteronormativen Vorlage erweisen. Diese Passförmigkeit, die den Zugang zu mehr Rechten und Sichtbarkeit ermöglicht, unterliegt zum einen ökonomischen Kriterien. Denn das Partnerschaftsgesetz wurde auf vollerwerbstätige und kinderlose Paare als »Verantwortungsgemeinschaften« (Botschaft PartG 2002: 1292) zugeschnitten. Zum anderen verlangt der heteronormative Rahmen des Rechts nach zwei geschlechtlich eindeutigen Rechtssubjekten. Zudem werden lesbische und schwule Partner_innenschaften durch das Partnerschaftsgesetz zwar in das Gefüge staatlich anerkannter Beziehungsformen aufgenommen. Dies allerdings als hierarchisch untergeordnet im Verhältnis zur Ehe, die weiterhin die bestimmende Norm darstellt.

Diese Ambivalenz bzw. Paradoxie, die an den Versuch der Einpassung in und Anpassung an einen vorgegebenen heteronormativen Rahmen gekoppelt ist, lässt sich auch in Zusammenhang mit der *Liebe ist* …-Plakatkampagne feststellen. Hier wird über das Zitieren des heteronormativen Bilderrahmens eine anerkennungswürdige Sichtbarkeit von Schwulen und Lesben hergestellt, die wesentlich auf deren verniedlichender Entsexualisierung und Entpolitisierung beruht. Und dennoch: die Möglichkeit, über ein Umarbeiten, oder besser noch Besetzen, eines in dieser Form vormals ausschließlich heterosexuellen Bilderrepertoires auf anerkennungswürdige Weise sichtbar und lesbar zu werden, könnte auch durchwegs als Ausgangspunkt für queere Sichtbarkeitspolitiken dienen. Das Wissen um diese Art der Herstellung normalisierender Sichtbarkeit schreit gerade zu nach weiteren Versuchen der strategischen Nutzbarmachung. Wie könnte also etwa eine Forderung nach Anerkennung aller Formen von Partner_innenschaften, die dies wünschen, jenseits ökonomischer Interessen zur Darstellung gebracht werden?

Anmerkungen

1 Leider ist es mir an dieser Stelle nicht möglich, auch auf die Kampagne der Abstimmungsgegner_innen einzugehen. Die Website des Referendumskomitees *Nein zum Partnerschaftsgesetz* existiert nicht mehr; Bildmaterial ist nur noch über Anfrage bei den beteiligten Parteien (Eidgenössische demokratische Union, EDU, und Evangelische Volkspartei, EVP) verfügbar.

2 Eine genauere Analyse unterschiedlicher Aspekte des Partnerschaftsgesetzes findet sich in Mesquita 2009.

3 Im Folgenden abgekürzt als EP.

4 Eingetragene Partner_innen sind Ehepaaren gleichgestellt im Erbrecht, in der beruflichen Vorsorge, im Steuerrecht, im Ausländerrecht, im Prozessrecht, im Schuldbetreibungs- und Konkursrecht sowie in der Verfügung über die gemeinsame Wohnung, der Vertretung der Gemeinschaft und bezüglich der gegenseitigen Auskunftspflicht; ähnlich gestaltet sind Beistands- und Rücksichtspflicht sowie das Unterhaltsrecht. Im Sozialversicherungsrecht herrscht Gleichstellung mit der wichtigen Ausnahme der Behandlung der überlebenden Partnerin als Witwer. Wesentliche Differenzen bestehen dagegen im Bürgerrecht, bezüglich der Namensgebung, der Auflösung der Partnerschaft, im Vermögensrecht sowie durch das ausdrückliche Verbot von Adoption und Zugang zu fortpflanzungsmedizinischen Technologien.

5 In meiner Dissertation, die ich derzeit erarbeite, interpretiere ich diesbezügliche Aussagen der Botschaft des Bundesrates ausführlich. Hier nur ein kurzer, aber hinsichtlich der Dominanz einer ökonomischen Logik signifikanter Ausschnitt: »Im (sic!) heutigen Zeitpunkt soll für die gesetzliche Regelung primär das Bild zweier erwachsener Personen maßgebend sein, die miteinander einen Haushalt führen und gemeinsam ihr Leben gestalten wollen. Die beiden Partnerinnen oder Partner werden durch ihre Gemeinschaft in ihrer Erwerbsfähigkeit nicht oder nur unbedeutend eingeschränkt.« (Botschaft PartG 2002: 1311)

6 Für eine weiterführende queere Kritik am System der Privilegienvergabe siehe u.a. Bubeck 2000 und Ganz 2007.

7 Vgl. dazu Andrea Büchler: »Kaum eine andere Entwicklung hat das System der Zweigeschlechtlichkeit diskursiv derart gestärkt wie die Bestrebungen zur Verrechtlichung gleichgeschlechtlicher Partnerschaften des letzten Jahrzehnts« (Büchler 2001: 86). Zu dem Umstand, dass das Recht nur zwei Geschlechter kennt, siehe auch Holzleithner 2002, Danielczyk/Holzleithner 2004, Büchler/Cottier 2005.

8 Paradoxerweise dürfen Lesben und Schwule in der Schweiz als Einzelpersonen sehr wohl Kinder adoptieren. Diese Möglichkeit entfällt jedoch, sobald sie eine eingetragene Partnerschaft eingehen.

9 Für weiterführende Arbeiten, den Zusammenhang von Prozessen der Normalisierung mit ökonomischen Verhältnissen betreffend, siehe beispielsweise Hennessy 2000, Engel 2005, Duggan 2003 und Woltersdorff 2004.

10 Die Abstimmung über das Partnerschaftsgesetz fand am 5.6.2005 zeitgleich mit der Abstimmung über bilaterale Abkommen zwischen der Schweiz und der EU unter

überdurchschnittlich hoher Beteiligung von 56,6 Prozent der Stimmberechtigten statt. Das Partnerschaftsgesetz wurde mit 58 Prozent der Stimmen angenommen und trat am 1.1.2007 in Kraft. Zwar hatten zuvor schon beide Kammern des Parlaments dem Gesetzesentwurf nach mehrjährigem Gesetzgebungsverfahren im Sommer 2004 letztendlich relativ klar zugestimmt. Doch haben erwartungsgemäß die (rechts)konservativen Parteien EDU (Eidgenössische demokratische Union) und EVP (Evangelische Volkspartei), wie es in der Schweiz heißt, »das Referendum ergriffen« und mit dem Erreichen von über 66.000 Stimmen eine Volksabstimmung notwendig gemacht. Um einen Gesetzesentwurf zur Abstimmung zu bringen, müssen innerhalb der Referendumsfrist von 100 Tagen nach der Veröffentlichung von Beschlüssen, die vom Parlament verabschiedet wurden, mindestens 50.000 Wahlberechtigte oder acht Kantone eine Volksabstimmung über diese Beschlüsse beantragen. Sind genügend Unterschriften eingelangt, so kann ein Parlamentsbeschluss erst und nur dann in Kraft treten, wenn er durch eine Volksabstimmung bestätigt wurde.

11 Vgl. http://de.wikipedia.org/wiki/Kim_Casali (27.11.2007).

12 Ein Archiv von »Love is ...«-Sprüchen findet sich unter www.segurafamily.com/li/. (27.11.2007).

Literatur

Botschaft PartG 2002: Botschaft zum Bundesgesetz über die eingetragene Partnerschaft gleichgeschlechtlicher Paare vom 29. November 2002, www.admin.ch/ch/d/ff/2003/1288.pdf (27.04.2007).

Bubeck, Ilona (Hg.) (2000): *Unser Stück vom Kuchen? Zehn Positionen gegen die Homo-Ehe*, Berlin: Quer Verlag.

Büchler, Andrea (2001): »Eherecht und Geschlechterkonstruktion. Ein Beitrag zur Abschaffung der institutionalisierten Zweigeschlechtlichkeit«. In: Verein Pro FRI (Hg.), *Recht Richtung Frauen. Beiträge zur feministischen Rechtswissenschaft*, Lachen, St. Gallen: Dike Verlag, 59-90.

Büchler, Andrea/Cottier, Michelle (2005): »Intersexualität, Transsexualität und das Recht. Geschlechtsfreiheit und körperliche Integrität als Eckpfeiler einer neuen Konzeption«. In: Degele, Nina/Penkwitt, Meike (Hg.), *Queering Gender – Queering Society*. Freiburger Frauenstudien, Ausgabe 17, 2005, Freiburg: Jos Fritz Verlag, 115-141.

Büchler, Andrea/Michel, Margot (2006): »Das Bundesgesetz über die eingetragene Partnerschaft gleichgeschlechtlicher Paare im Überblick«. In: Stephan Wolf (Hg.), *Das Bundesgesetz über die eingetragene Partnerschaft gleichgeschlechtlicher Paare*, Bern: Stämpfli Verlag, 1-52.

Cottier, Michelle (2005): »Registered Partnerships for Same-Sex Couples in Switzerland: Constructing a New Model of Family Relationships«. In: Maclean, Mavis (Hg.), *Family Law and Family Values*, Oxford: Hart Publishing, 181-200.

Danielczyk, Kati/Holzleithner, Elisabeth (2004): »Queer im medizinischen Diskurs«. In: Czollek, Leah Carola/Perko, Gudrun (Hg.): *Lust am Denken. Queeres im experimentellen Raum jenseits kultureller Verortungen*, Köln: PapyRossa, 94-107.

Duggan, Lisa (2003): *The Twilight of Equality. Neoliberalism, Cultural Politics, and the Attack on Democracy*. Boston: Beacon Press.

Engel, Antke (2005): »Die Verschränkung von Sexualität und Ökonomie. Subjektkonstituierung unter neoliberalen Vorzeichen«. In: Ernst, Waltraud (Hg.), *Leben und Wirtschaften – Geschlechterkonstruktionen durch Arbeit*, Münster: LIT-Verlag, 136-152.

Foucault, Michel (1977 [1976]): *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*, Übers. Walter Seitter, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Foucault, Michel (1983 [1975]): *Sexualität und Wahrheit, Bd. 1: Der Wille zum Wissen*, Übers. Ulrich Raulff/Walter Seitter, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Ganz, Kathrin (2007): »Neoliberale Refamiliarisierung & queer-feministische Lebensformenpolitik«. In: Groß, Melanie/Winkler, Gabriele (Hg.), *Queer-/Feministische Kritiken neoliberaler Verhältnisse*, Münster: Unrast, 51-77.

Gute Argumente PartG 2004: Gute Argumente für ein JA zum Partnerschaftsgesetz (Stand 25.08.2004), www.partnerschaft-ja.ch/index.php?module=News&cat=64 (21.12.2007).

Hafner, Urs (2005): »Der Bund fürs Leben. Liebe ist…« In: *WOZ*, 19.05.2005, www.woz.ch/artikel/inhalt/2005/nr20/Wissen/11818.html (13.08.2007).

Hennessy, Rosemary (2000): *Profit and Pleasure. Sexual Identities in Late Capitalism*, London, New York: Routledge.

Holzleithner, Elisabeth (2002): *Recht Macht Geschlecht. Legal Gender Studies. Eine Einführung*, Wien: WUV Universitätsverlag.

»Love is …« Archiv: (Luv-is Archive), www.segurafamily.com/li/ (10.11.2007).

Medienmitteilung EJPD 2000: Medienmitteilung des Eidgenössisches Justiz- und Polizeidepartement vom 25.10.2000, www.ejpd.admin.ch/ejpd/de/home/dokumentation/mi/2000/2000-10-250.html (17.07.2007).

Mesquita, Sushila (2009): »Alte Normen – neue Normsetzungen? Betrachtungen zum Schweizer Partnerschaftsgesetz«. In: Pechriggl, Alice u.a. (Hg.), *Die Zukunft der Geschlechterdemokratie*, Klagenfurt: drava Verlag (in Vorbereitung).

Partnerschaftsgesetz 2004: Bundesgesetz über die eingetragene Partnerschaft gleichgeschlechtlicher Paare vom 18. Juni 2004, www.admin.ch/ch/d/sr/2/211.231.de.pdf (05.07.2007).

Woltersdorff, Volker (2004): »Zwischen Unterwerfung und Befreiung. Konstruktionen schwuler Identität im Coming Out«. In: Helduser, Urte/Marx, Daniela/Paulitz, Tanja/Pühl, Katharina (Hg.), *under construction? Konstruktivistische Perspektiven in feministischer Theorie und Forschungspraxis*, Frankfurt a.M., New York: Campus, 138-149.

Abbildungsnachweis

Abb. 1-4: Kampagne *Ja zum Partnerschaftsgesetz*, Verein *Ja zum Partnerschaftsgesetz*, vgl. www.partnerschaft-ja.ch/index.php?template=70 (30.07.2008).

Sushila Mesquita

»Liebe ist … *(Love is …)*«. Visual Strategies of Normalization and the Swiss Partnership Law

Translated by Erika Doucette, translation edited by Charlotte Eckler

The Swiss Partnership Law, which took effect on 1 January 2007, had been affirmed in June 2005 by a majority vote of 58 percent of the population in a referendum. Years of often heated debates inside and outside the Parliament regarding the concrete constitution of the law had preceded the referendum. In addition, advocates and opponents of the Partnership Law attempted to influence the public opinion in different ways, including through poster campaigns. In the following, I will show how the law's provision for normalization correlates with the visual strategies employed in the *Liebe ist … (Love is …)* poster campaign by the association *Ja zum Partnerschaftsgesetz (Yes to the Partnership Law)*.[1] My reading focuses on the ambivalences and contradictions that arise when attempts are made to integrate forms of ›otherness‹ into a preexisting framework of structures of recognition.

I will thus first give a brief account of the Partnership Law and its relationship to marriage. This will provide the basis for my clarification of how mechanisms of normalization, on the one hand, enable the Partnership Law to become accepted into the existing structure of norms and, on the other hand, simultaneously underscore its exceptional status and hierarchical subordination to marriage.[2] I will then address the *Liebe ist …* poster campaign, focusing on how the strategy of referencing and recontextualizing a heteronormative visual template produces a certain conventionalization of lesbians and gays—a strategy that, in my opinion, is the epitome of an anti-queer endeavor. My critical discussion of this form

of self-normalization is fueled by the desire to uncover its ambivalent and contradictory strategies to better understand and utilize them in future projects of queer appropriation.

The Swiss Partnership Law (*Partnerschaftsgesetz* or *PartG*)

The main issue at stake in formulating the Partnership Law (see Partnerschaftsgesetz 2004) was to clearly distinguish it from marriage. This becomes evident on the formal and symbolic levels as well as in its content. On the one hand, the Partnership Law presents a separate piece of legislation. Although it is largely based on the marriage law, it is formulated as a distinctly separate legal issue and unlike the marriage law the Partnership Law was consciously omitted from the family law of the Swiss Civil Code. In addition, several differences to the marriage law are interspersed throughout the law, which have more symbolic character and less of an actual effect on the constitution of a partnership. There is no formal engagement, the couple has no shared civil rights, it is not possible to officially take on the same name and exchanging vows at the Swiss *Zivilstandsamt* (civil registry office) is substituted by simply registering a declaration of intent. Finally, marriages and registered partnerships (RPs) have a series of significant similarities as well as significant differences in the constitution of specific legal norms.[3] The main demarcation between these two legal institutions, with few exceptions, runs between the partnership elements, which are largely conceived as analogous to the marriage law, and between the protected realm of family law, which shows substantial differences.[4] This discrepancy clearly shows that registered partnerships do »not [constitute] a basis for starting a family« (Botschaft PartG 2002: 1310) and should be clearly distinguishable from marriage.

On the other hand, the marriage law or its »preexisting specified core,« (Büchler/Michel 2006: 15) is considered the logical point of departure for the legal regulations governing same-sex partnerships: namely a long-term, monogamous, financial and sexual partnership comprised of two persons who live together. This conceptualization is unfortunate, since it (consciously) forfeits an opportunity to actively set norms in a creative manner (see Cottier 2005). Instead of forming an alternative institution that is able to accommodate the different needs of multifaceted relationship constellations and life realities, marriage is further inscribed as the ideal model. This ideal model serves as the basis for assessing where equality is appropriate or similar needs arise and where differentiation is necessary in »accounting for the specificities of same-sex couples« (Medienmitteilung EJPD 2000). In order to determine these specificities, an ideal type of

same-sex partnership was introduced or produced: the crux of this ›homo-norm,‹ which the law was tailored to fit, is its assumption that the couple is without children from which it is inferred, among other things, that both partners are gainfully employed on a full-time basis.[5] In light of the disparity of income between men and women and the significantly greater number of children who live in lesbian relationships, it is not difficult to conclude that to a much greater extent gay male couples fit the image of the ›homo-norm‹ at the basis of the Partnership Law and consequently benefit from the Partnership Law to a much greater extent.

The way in which the Partnership Law was introduced into the normalizing fabric of state-sanctioned structures of recognition can be described through the concept of normalization. Drawing on Michel Foucault (see Foucault 1977 and 1983) and Antke Engel, I understand normalization as a »mechanism of hierarchically differentiated integration« (Engel 2005: 136). The legal normalization as described above is ambivalent, as it finally provides lesbian and gay couples an undeniably significant and necessary form of legal certainty, which however applies only to certain lesbian and gay couples. Aside from that, the Partnership Law is primarily defined through its relation to marriage. This implicates, on the one hand, that the Partnership Law's norm setting is rooted in an irrefutably unjust system of recognition that privileges certain forms of two-person relationships over other forms of two-person relationships or those between three, four or five persons.[6] Moreover, the necessity of belonging to one of two clearly distinguishable genders that correspond to specified criteria is reinforced as one of the fundamental prerequisites for attaining legal recognition.[7] On the other hand, setting new norms further emphasizes the hierarchically dominant position of marriage. For, it is a matter of integrating that which is *different/other* in relation to marriage, which is expressed by the deliberate demarcation of the Partnership Law in its form, symbolism and content. Despite the fact that marriage no longer constitutes the only legitimate form of relationship worthy of recognition, through its demarcation, it becomes elevated and valorized in its present form as virtuous, inviolable and worthy of preservation. This privileging of marriage is primarily legitimized by its social significance based on its professed orientation towards children, an orientation that same-sex couples are denied under the Partnership Law.[8] Instead, the recognition of same-sex partnerships lies primarily in a different area of public interest. It is, in fact, to be understood within the framework of an increasing privatization of state social welfare benefits.[9] An extremely revealing passage in this regard is included in the Swiss Federal Council's commentary on the Partnership Law:

»Ultimately it is about recognizing the *services* of mutual care and provision that same-sex partnerships can furnish. In terms of one's social and personal development and being participants in society, it is generally desirable for people to engage in reliable relationships. In turn, it is pertinent that the state recognizes these types of relationships under the law as so-called *unions of responsibility*.« (Botschaft PartG 2002: 1291f, author's emphases.)

Volker Woltersdorff provides a pointed interpretation of this in the following:

»In the course of the neoliberal reconstruction of the family as a legally recognized union to which former social security functions can be delegated [*Absicherungsgemeinschaft*], the state has also taken notice of homosexual partnerships. Breaking up social solidarity is thus the historical condition for the recognition of certain non-heterosexual ways of living…« (Woltersdorff 2004: 146)

So, in order for lesbians and gays to qualify as conformist addressees of the normalization offered by the Partnership Law they must fulfill certain requirements. Along with the basic requirement of conforming to one of two genders according to legal criteria, desire is also subject to regulation. In regards to lesbian mothers and gay fathers, the Swiss Federal Council also speaks of »bisexually oriented persons« who will be »taken into consideration,« but »are not intended to be the premise of the regulations« (Botschaft PartG 2002: 1311). The terms lesbian, gay, heterosexual and bisexual appear here as stable unchangeable categories of identity and desire. Also, under the Partnership Law lesbian and gay parenting is not simply left out; it is not even conceivable. Consequently, children who actually live with lesbian and gay parents have only limited access to legal protection. A further requirement for conformity is being in possession of the right passport. In order to prevent so-called ›partnerships of convenience‹ and ›marriages of convenience,‹ consultations for a revision of the Swiss Civil Code and the Partnership Law are scheduled for summer 2008. The deliberations aim to implement regulations requiring both partners to be legal residents of Switzerland previous to marriage or registering partnership.

Furthermore, the fact that same sex-couples (newly) qualify for formal recognition is, not least, the result of their ability to provide certain socially relevant services, such as »to care and provide for one another« (Botschaft PartG 2002: 1291). This clearly demonstrates that the legal recognition is founded on economic reasoning or economic interests. Providing relief to the social welfare state and the associated benefits to society—not, however, a principal appreciation of diverse ways of living and of their need for recognition—is the precondition for the recognition of same-sex partnerships. The Partnership Law thus demands and produces a conformist lesbian/gay legal subject in a very specific manner. The form of

gender of the legal subject is as unchangeable and consistent as her desire. Furthermore, this subject is a legal resident, in a high-income bracket, focused on a two-person relationship and childless. How this legal subject is depicted in an attempt to visually underpin her conformity is shown in the following considerations concerning the *Liebe ist …* poster campaign.

The *Ja zum Partnerschaftsgesetz* national referendum campaign[10]

The association *Ja zum Partnerschaftsgesetz (Yes to the Partnership Law)* was active from October 2003 to September 2006, and was mainly comprised of the organizations *LOS* (Lesbian organization of Switzerland), *pink cross* (Swiss gay organization), *NETWORK* (Gay manager's association) and *FELS* (Friends and parents of lesbians and gays). According to Lilian Schaufelberger, co-president of the association *Ja zum Partnerschaftsgesetz*, the *Liebe ist …* campaign was targeted at people over the age of fifty. The leftist German-language Swiss weekly newspaper *WOZ* quotes Schaufelberger as saying »with a wink« that the campaign intends to convey that homosexuals are not strange or exotic. The critical article further notes that the campaign attempts to undermine the »cliché of the boisterous, avant-garde homosexual« by no longer highlighting difference, but rather »normalization« (Hafner 2005). This endeavor can also be read in the campaign's political rhetoric. The texts with which the campaign transports arguments in favor of the Partnership Law seek to underscore that the Partnership Law does not present an assault on society's value system, since it »respects marriage and leaves it fully intact as an institution« (Gute Argumente PartG 2004). Because the Partnership Law is based on »simple, well-known rules of the game«—that is, the rules of marriage—it is »by no means new, extreme or revolutionary«; instead, it is the outcome of a »reasonable compromise« (ibid). In addition to the campaign's defensive and self-normalizing rhetoric that draws equal attention to the model character of marriage and to the Partnership Law's status as a separate piece of legislation, the argumentation structure of the association's campaign allots a central position to emphasizing the social benefits of registered partnerships, through which social responsibilities are tied to the gain in rights. The campaign's emphasis on the legal package's shared rights and obligations also forms the central element on the textual level of the *Liebe is …* poster campaign.

As a template for their poster campaign, *Ja zum Partnerschaftsgesetz* used the well-known works of illustrator Kim Casali from New Zealand. Casali drew the first comic in the *Love is …* series in 1968 as a present for her

boyfriend Roberto (later her husband). It is reported that he secretly sent the drawing to the *LA Times*. The first *Love is …* comic appeared in the newspaper on Valentine's Day 1970. The rest is a (success) story seen in newspapers, on towels, bed sheets, postcards, coffee cups and countless other items.[11]

Kim Casali utilizes stylized, child-like representations. Her comics commonly depict two figures: one male and one female. Both figures are naked and have no identifiable primary or secondary sexual organs. Gender differences are visually signified by the omission of the male's nipples, the difference in the length of their hair and eyelashes, and in the different sizes of the two figures. In the meanings produced in the texts, the ubiquitous »love is …« is completed not only through its (banal) everyday complement, but also through stereotypical, heteronormatively differentiated commonplaces, such as »when he kisses her before going to the office,« »helping her with the shopping« or »knitting him a sweater that fits.«[12]

Let's take a look at the campaign to see who or what is represented. The campaign of the association *Ja zum Partnerschaftsgesetz* utilizes four different motifs (see fig. 1-4). They echo Casali's design in their comic format, but the image composition is a mere reference at most. The primary motifs substantially differ from the original comic. Beneath the text heading »Love is …« there is also a couple in the center in an everyday situation, below which the text continues. The campaign's figures, however, differ from the original in terms of age, in that they are clothed, and in that eight different figures are portrayed. The motifs that were brought into circulation via posters, postcards and advertisements depict two pairs of women and two pairs of men. All the figures are white, middle-aged and ordinarily clothed. Most of the couples have their eyes on one another and are shown in rather common situations. A closer look at the images reveals that the women couples are associated with the slogans concerning rights, such as visitation rights and entitlement to inheritance (see fig. 1 and 2), while the male couples represented responsibilities, such as being obliged to make do with a reduced retirement pension (AHV) because of their same-sex partnership (see fig. 3 and 4). The gender differences are further signified not only by hair length and styles or beard (stubble) and chest hair for the men, and lipstick, nail polish and cleavage for the women, but also by the colors in the images. The female couples are framed in pink and have orange lettering in their captions while the male couples are framed in orange and have pink lettering. This indicates that emphasizing gender difference or gender dualism did not play an utterly unimportant role in the campaign. It is also apparent that the campaign avoids referencing colors according to the codes readable by the gay and lesbian scene (in which traditionally pink signifies gay and lavender lesbian).

I argue that the self-inscription of gays and lesbians into the familiar and thus far strictly heteronormative template renders them visible in a conformist manner. The frame of discourse surrounding the Partnership Law thereby already provided certain parameters of conformity. As I have shown, the Partnership Law's offer of normalization is directed at certain kinds of gay and lesbian partnerships (childless, gainfully employed on a full-time basis, legal residence status etc.) in order to then configure them as unions of care and responsibility. Through its attempt to insert into the picture a certain type of two-person relationship worthy of (social and legal) recognition, the *Liebe ist …* campaign makes use of the mode of normalization available within the visual framework into which it fits itself. For, referencing the format of Kim Casali's comics and their stylized, child-like nudity that exudes an aura of innocence and cuteness, normalization is extremely well-served by making lesbian and gay couples seem unthreatening. This harmlessness owes its effectiveness primarily to the highly desexualized form of representation that successfully forces sexual desire and sexual practices—which, after all, present the actual basis of legal (and social) discrimination of lesbians and gays—out of the picture.

This notwithstanding, what indicates that the two persons in the image are a couple and not just siblings or best friends? In other words, what makes them decipherable as gay or lesbian on a purely visual level? There may be a small chance of identifying the couples or the figures represented as gays or lesbians through the restrained use of stereotypical depictions of gays and lesbians. The images contain references to the cliché of the effeminate man in the way the men look at each other or in the pink bathrobes they wear at the breakfast table (fig. 3). The images also contain the stereotypical masculinization of a woman with short hair and glasses sitting at her partner's bedside in the hospital (fig. 2). In contrast, for the two non-stereotypically portrayed couples, their eye and physical contact only become decipherable as gay and lesbian through the picture caption, through the context of the campaign, and through the reference to the original comics (fig. 1 and 4).

The reference to Casali's heteronormative template thus paradoxically creates the framework within which the constellations of couples become readable as lesbian or gay. This framework is absolutely dominant, as there are no subcultural signs or indications that could possibly connect them to a community that would render these persons readable as lesbian or gay. This means that there is absolutely no sign of a context or background linking demands for legal rights and recognition to a political movement. It is solely the couple that forms the center of the visual depictions. This form of privatization de-socializes, individualizes and thus also radically depoliticizes the political demand for state recognition of a discriminated

way of life. At the same time, this ›private matter‹ is revealed on the textual level to be very much a social matter, as the seemingly private demand derives its legitimacy from its ability to relieve the social welfare state, thus serving economic and public interests.

A tension thus arises between the privatization of a gay and lesbian relationship culture that is created on the visual level and the retranslation of the privatized partnership into an economic and public interest on the textual level. I would like to add a second contentious element to this tension: the interplay between the textual and visual levels breaks with the original template. Although this rupture does not disturb the conformity, it still manages to smuggle in at least a potentially disruptive and insubordinate element. While the visual representation of the couple in an everyday situation still corresponds with Casali's original drawings, the *Liebe ist …* campaign text does not continue with mundane sayings, such as »feeding her dog« or »putting milk in his coffee.« Instead, the campaign employs what I find to be, at least in some places, disruptive ways of connecting the love discourse with the legal discourse. Love is equated with »visiting each other in the hospital« (fig. 2), »not only having rights, but also obligations« (fig. 3), »sharing everything, including old age pension« (fig. 4) and »being able to inherit the rights to her house and dog« (fig. 1). These ›unromantic‹ superimpositions break with the original here because, rather than evoking the playful banter of lovers, the images pinpoint actual everyday instances of discrimination, the negative forms of which facilitate the positive statements on the textual level. This allows for indirect references to be made to the largely invisible privileges of marriage. And yet, the system that creates the formation of privileges remains unquestioned and is even bolstered by demands for allowance or entitlement to these very privileges.

While the *Liebe ist …* campaign's textual level publicizes and links the granting of registered partners rights and obligations to questions of justice and social advantages, its visual level attempts to create conformity by referencing a stylized, child-like heteronormative template. Although the format of the representations allows them to be decipherable as lesbian and gay, it does so in such a way as to underscore that they are not a threat to the social value system and portrays them as upstanding citizens who are willing and able to do their part.

Conclusion

In Switzerland lesbians and gays are currently confronted with an ambiguous offer of normalization that enables their recognition/visibility only under certain conditions. This offer of normalization is directed at those who are prepared or in a position to adapt to the preexisting structures, that is, those who demonstrate their conformity in the sense of a heteronormative template. This conformity, which is the key to accessing more rights and greater visibility, relies, for one, on economic criteria. The Partnership Law is tailored to accommodate full-time, gainfully employed couples without children and aims to create »unions of responsibility« (Botschaft PartG 2002: 1292). Furthermore, the heteronormative legal framework calls for legal subjects corresponding with two clearly distinguishable genders. In addition, although the new Partnership Law inserts lesbian and gay partnerships into the fabric of state-sanctioned relationships they still remain hierarchically subordinate to marriage, which prevails as the decisive norm.

This ambivalence or paradox inherent in the attempt to fit into and adapt to a preexisting heteronormative framework is also visible in the *Liebe ist…* poster campaign. By referencing the heteronormative framework of images, a form of visibility of gays and lesbians is created that qualifies them for recognition, while still relying on a trivializing portrayal that is significantly desexualizing and depoliticizing. Nonetheless, the reworking or—better yet—occupation of a hitherto exclusively heterosexual visual repertoire and thus creating an opportunity to become visible and readable in a way that is worthy of recognition could serve as a point of departure for queer politics of visibility. The knowledge of this mode of producing normalizing visibility strongly calls for further attempts of strategic employment. How then might the demand to recognize all forms of partnerships that seek recognition be portrayed in a way that reaches beyond economic interests?

Notes

1 Unfortunately, at this point I cannot go into the opponent's campaigns that argue against the Partnership Law. The website of the referendum committee *Nein zum Partnerschaftsgesetz (No to the Partnership Law)* no longer exists. Their campaign material is available only upon request from the committee's parties (Union of Federal Democrats or EDU and Evangelical People's Party or EVP).

2 For a more detailed analysis of the different aspects of the Partnership Law, see Mesquita 2009.

3 In the following, registered partnerships may be referred to as RPs.

4 Registered partners have the same rights as married partners in laws regarding inheritance, the provision of benefits from employed partners, federal tax, residence and work laws for foreign nationals, procedural law, debt enforcement and bankruptcy, shared entitlement to housing contracts, legal representation of the partnership and the obligation of disclosure to one another; further similarities include the obligation of care and provision, and alimony. Equal rights are also afforded in social security law; the only significant discrepancy regards the rights of surviving lesbian partners who are treated as widowers and receive a pension under more restricted conditions than widows. Major differences occur, however, in the areas of civil rights concerning, for example, names, dissolving the partnership, property rights and the explicit denial of the right to adoption and access to reproductive medical technology.

5 My doctoral thesis, which I am still working on, contains a detailed analysis of the Swiss Federal Council's statements regarding this fact. Here I include a brief excerpt from their statements, which is significant as it reflects the dominance of a logic grounded in economics: »At this point in time, the standard for legal regulations should primarily be the image of two adults who share their household and wish to lead their lives together. Through this union, the partners will not or only insignificantly be limited in their ability to work.« (Botschaft PartG 2002: 1311).

6 For a more comprehensive queer critique of the privilege distribution system see, for example, Bubeck 2000 and Ganz 2007.

7 For more on this see Andrea Büchler: »Hardly any other development has reinforced the discourse around the dual-gender system as much as the endeavors to legally establish (*Verrechtlichung*) same-sex partnerships within the last decade.« (Büchler 2001: 86) For more on how laws acknowledge only two genders, see also Holzleithner 2002, Danielczyk/Holzleithner 2004, Büchler/Cottier 2005.

8 Paradoxically, single lesbians and gays have the right to adoption in Switzerland. This right is, however, forfeited as soon as they enter into a registered partnership.

9 For further discussions on the connection between normalization processes and economic conditions see, for example, Hennessy 2000, Engel 2005, Duggan 2003, and Woltersdorff 2004.

10 The referendum on the Partnership Law took place on 5 June 2005 at the same time as the referendum that determined the bilateral agreements between Switzerland and the EU; there was an above-average participation of voters, as 56.6 percent of the

eligible voters cast their vote. The Partnership Law was passed with 58 percent of the votes and went into effect on 1 January 2007. Before the referendum in summer 2004, both chambers of parliament had relatively clearly approved of the draft legislation, after years of legislative procedures. Nonetheless, as expected, the (right-wing) conservative parties, the Eidgenössische Demokratische Union or EDU (Union of Federal Democrats) and the Evangelische Volkspartei or EVP (Evangelical People's Party), made use of their right to call in a referendum, for which they procured over 66,000 signatures, making a national referendum compulsory before being able to pass the law. In order to put a bill up for popular vote, it is necessary that at least 50,000 registered voters or eight cantons sign a petition that calls for a referendum on the decisions; the petition must be submitted within 100 days after publication of the decisions voted on in the parliament. If a sufficient number of signatures is collected, a parliamentary decision may come into effect only after it is affirmed by public referendum.

11 See http://de.wikipedia.org/wiki/Kim_Casali (10 November 2007).

12 An archive of »Love is ...« sayings is available online at: www.segurafamily.com/li/(10 November 2007).

Literature

Botschaft PartG 2002 (Statement on the PartG 2002): Botschaft zum Bundesgesetz über die eingetragene Partnerschaft gleichgeschlechtlicher Paare vom 29. November 2002 (Statement on the federal law on registered partnerships for same-sex couples, 29 November 2002), www.admin.ch/ch/d/ff/2003/1288.pdf (27 April 2007).

Bubeck, Ilona (ed.) (2000): *Unser Stück vom Kuchen? Zehn Positionen gegen die Homo-Ehe*, Berlin: Quer Verlag.

Büchler, Andrea (2001): »Eherecht und Geschlechterkonstruktion. Ein Beitrag zur Abschaffung der institutionalisierten Zweigeschlechtlichkeit«. In: Verein Pro FRI (ed.), *Recht Richtung Frauen. Beiträge zur feministischen Rechtswissenschaft*, Lachen, St. Gallen: Dike Verlag, 59-90.

Büchler, Andrea/Cottier, Michelle (2005): »Intersexualität, Transsexualität und das Recht. Geschlechtsfreiheit und körperliche Integrität als Eckpfeiler einer neuen Konzeption«. In: Degele, Nina/Penkwitt, Meike (eds.), *Queering Gender – Queering Society*. Freiburger Frauenstudien, Ausgabe 17, 2005, Freiburg: Jos Fritz Verlag, 115-141.

Büchler, Andrea/Michel, Margot (2006): »Das Bundesgesetz über die eingetragene Partnerschaft gleichgeschlechtlicher Paare im Überblick«. In: Stephan Wolf (ed.), *Das Bundesgesetz über die eingetragene Partnerschaft gleichgeschlechtlicher Paare*, Bern: Stämpfli Verlag, 1-52.

Cottier, Michelle (2005): »Registered Partnerships for Same-Sex Couples in Switzerland: Constructing a New Model of Family Relationships«. In: Maclean, Mavis (ed.), *Family Law and Family Values*, Oxford: Hart Publishing, 181-200.

Danielczyk, Kati/Holzleithner, Elisabeth (2004): »Queer im medizinischen Diskurs«. In: Czollek, Leah Carola/Perko, Gudrun (eds.): *Lust am Denken. Queeres im experimentellen Raum jenseits kultureller Verortungen*, Cologne: PapyRossa, 94-107.

Duggan, Lisa (2003): *The Twilight of Equality. Neoliberalism, Cultural Politics, and the Attack on Democracy*. Boston: Beacon Press.

Engel, Antke (2005): »Die Verschränkung von Sexualität und Ökonomie. Subjektkonstituierung unter neoliberalen Vorzeichen«. In: Ernst, Waltraud (ed.), *Leben und Wirtschaften – Geschlechterkonstruktionen durch Arbeit*, Münster: LIT-Verlag, 136-152.

Foucault, Michel (1977 [1976]): *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*, Trans. Walter Seitter, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Foucault, Michel (1983 [1975]): *Sexualität und Wahrheit, Bd. 1: Der Wille zum Wissen*, Trans. Ulrich Raulff/Walter Seitter, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Ganz, Kathrin (2007): »Neoliberale Refamiliarisierung & queer-feministische Lebensformenpolitik«. In: Groß, Melanie/Winkler, Gabriele

(eds.), *Queer-/Feministische Kritiken neoliberaler Verhältnisse*, Münster: Unrast, 51-77.

Gute Argumente PartG 2004: Gute Argumente für ein JA zum Partnerschaftsgesetz (25 August 2004), www.partnerschaft-ja.ch/index.php?module=News&cat=64 (21 December 2007).

Hafner, Urs (2005): »Der Bund fürs Leben. Liebe ist…«. In: *WOZ*, 19 May 2005, www.woz.ch/artikel/inhalt/2005/nr20/Wissen/11818.html (13 August 2007).

Hennessy, Rosemary (2000): *Profit and Pleasure. Sexual Identities in Late Capitalism*, London, New York: Routledge.

Holzleithner, Elisabeth (2002): *Recht Macht Geschlecht. Legal Gender Studies. Eine Einführung*, Wien: WUV Universitätsverlag.

»Love is …« Archive: (Luv-is Archive), www.segurafamily.com/li/ (10 November 2007).

Medienmitteilung EJPD 2000: Medienmitteilung des Eidgenössisches Justiz- und Polizeidepartement (EJPD) vom 25.10.2000 (Media announcement of the Swiss Federal Department of Justice and Police from 25 October 2000), www.ejpd.admin.ch/ejpd/de/home/dokumentation/mi/2000/2000-10-250.html (17 July 2007).

Mesquita, Sushila (2009): »Alte Normen – neue Normsetzungen? Betrachtungen zum Schweizer Partnerschaftsgesetz.« In: Pechriggl, Alice et al. (eds.), *Die Zukunft der Geschlechterdemokratie*, Klagenfurt: drava Verlag (forthcoming).

Partnerschaftsgesetz 2004: Bundesgesetz über die eingetragene Partnerschaft gleichgeschlechtlicher Paare vom 18. Juni 2004 (Federal law on registered partnerships on same-sex couples from 18 June 2004), www.admin.ch/ch/d/sr/2/211.231.de.pdf (5 July 2007).

Woltersdorff, Volker (2004): »Zwischen Unterwerfung und Befreiung. Konstruktionen schwuler Identität im Coming Out.« In: Helduser, Urte/Marx, Daniela/Paulitz, Tanja/Pühl, Katharina (eds.), *under construction? Konstruktivistische Perspektiven in feministischer Theorie und Forschungspraxis*, Frankfurt a.M., New York: Campus, 138-149.

Antke Engel

How to Queer Things with Images? Von der Phantasielosigkeit der Performativität und der Bildlichkeit des Begehrens

Häufig ist die Rede von der Macht der Bilder und gerne wird dieser Begriff für Ausstellungs-, Tagungs- und Buchtitel verwendet. Entsprechend gering sind die Chancen, dass sich in der Wiederholung noch eine Verschiebung ereignet. Ich möchte den Topos leicht modifizieren und – indem ich von der sozialen Produktivität der Bilder spreche – zum einen die Macht in Michel Foucaults Sinne als produktive, hervorbringende Macht kennzeichnen, zum anderen einen Ort umreißen, wo sie sich entfaltet, nämlich im Sozialen. Damit ist implizit bereits ein Verständnis kultureller Politiken angedeutet, die mittels symbolisch-imaginären Praxen Wirkungen nicht allein im Kulturellen zu erzielen, sondern auch Subjektivitäten, soziale Beziehungen und gesellschaftliche Verhältnisse zu gestalten trachten. Anliegen dieses Textes ist es zu klären, was gemeint sein kann, wenn von der sozialen Produktivität von Bildern die Rede ist, und wie Bilder in kulturellen Politiken eingesetzt werden. Was bedeutet es, wenn es sich hierbei um queere kulturelle Politiken handelt, die darauf abzielen, die Normen und Hierarchien rigider Zweigeschlechtlichkeit und Heterosexualität im Zusammenspiel einer Vielfalt weiterer sozialer Differenzen herauszufordern? Nicht nur, aber auch in queer/feministischen Kontexten spielt diesbezüglich das Konzept der Performativität eine wichtige Rolle, um die Prozesse zu verstehen, in denen Repräsentationen und Diskurse wirkungsmächtig werden. Im Folgenden möchte ich zeigen, inwiefern das Konzept der Performativität zur Macht- und Herrschaftsanalyse beitragen und Veränderungen unterstützen kann, die sich nicht in die

Verstehensraster hegemonialer Ordnungen einpassen. Gerade bezüglich der antizipativ-transformatorischen Dimension wird, so meine These, die Phantasielosigkeit der Performativität zum Problem. Anhand einer Bildlektüre der 2005 als Computerzeichnungen von *durbahn hergestellten *pinups for beginners* möchte ich zeigen, wie sich die queere Produktivität der Bilder verändert, wenn das Konzept der Performativität mit dem der Phantasie verschaltet wird.[1]

Die soziale Produktivität von Bildern

Im Kontext poststrukturalistisch informierter Kunst- und Kulturwissenschaften werden mit Bezug auf die These, dass Repräsentation nicht abbildet, sondern Bedeutungen und Wirklichkeit konstruiert, die Möglichkeiten kultureller Politiken ausgelotet.[2] Wie aber lässt sich das Postulat der ›Repräsentation als Intervention‹ (Engel 2002) argumentativ und methodologisch unterfüttern, ohne eine simple Spiegelfunktion zwischen Bild und Sozialem zu behaupten? Zu bedenken ist, dass sich – provokative, subversive, innovative, jedoch auch entwertende, diskriminierende, gewaltsame – kulturelle Produktionen und Praxen, Rezeptionsweisen und Lektüren nicht gradlinig auf soziale Praxen und gesellschaftliche Verhältnisse auswirken. Denn führte ein Porno automatisch zu sexuellen Handlungen oder bewirkte ein Gewaltvideo per se, dass seine Konsument_innen verletzt oder verletzend werden, wäre die politische Option durch einen Determinismus ersetzt (vgl. Hentschel 2008).[3] Umso mehr gilt es dann aber Methoden zu finden, um die kontingenten, ab- oder umwegigen Effekte und Produkte wahrzunehmen und deren gesellschaftspolitische Relevanz auszuloten und gegebenenfalls zu forcieren. In diesem Zusammenhang soll nun genauer auf das Konzept der Performativität eingegangen werden, das Wiederholungen und die sich in der Wiederholung ereignenden Verschiebungen zu bezeichnen trachtet.

Die Unterscheidung von Performativität und Performativem

Das Konzept der Performativität trägt dazu bei, das Zusammenspiel von Bedeutungsproduktion und Wirklichkeitskonstruktion zu verstehen, insofern es kennzeichnet, wie durch Signifikationsprozesse soziale Wirkungen erzielt werden. Im Laufe seiner Entwicklung von J.L. Austins Formulierung im Rahmen der Sprechakttheorie, der gemäß Sprechen als Handeln gilt (Austin 2002), über Jacques Derridas Verweis, dass dieser Prozess grundlegend an Konventionen gebunden ist (Derrida 1999), zu

Judith Butlers Verständnis der Performativität als Wiederholen sozialer Normen (Butler 1995) wird es zunehmend dem autonomen Handlungssubjekt entzogen und stattdessen als Prozess der Konstituierung (sexuierter) Subjektivität aufgefasst. Daran anknüpfend entfaltet sich jedoch auch die Kritik, dass Veränderung in Butlers Modell nur über Verschiebungen im Prozess der Wiederholung stattfinden können, jedoch keine Gestaltungsmacht denkbar ist, die ihre eigene Bedingtheit überschreitet (Lorey 1996; Engel 2002). Deshalb habe ich jüngst vorgeschlagen, das Moment des Handelns in die Performativität wieder einzuführen, ohne jedoch zu Austins intentionalem Subjekt zurückzukehren (Engel 2008). Indem eine *agency*-Funktion des Bildes angenommen wird (Brosch 2004), entfalten sich Rezeptions- und Lektüreprozesse als reflexive Machtrelationen, in denen sich die wechselseitige Konstituierung von visueller Repräsentation, Subjektivität und Bedeutung vollzieht.

Verschiedentlich ist kritisiert worden, dass Performance-Theorie (Phelan 1993; Fischer-Lichte 2000) und das linguistisch-philosophische Konzept der Performativität undifferenziert in eins gesetzt werden (Sedgwick 2005; Bal 2002; Adorf 2007; Oster/Ernst/Gerards 2008). Diese Vermischung, wie sie beispielsweise von Christoph Wulf und Jörg Zirfas in ihrer Einführung zu *Ikonologie des Performativen* (2005) vorgenommen wird, ist in mehrfacher Hinsicht problematisch: Zum einen weitet sich der Begriff ›performativ‹ auf die gleichermaßen vage wie banale Bedeutung des ›Wirkungen Erzielens‹ aus (ebd. und Wulf 2005); zum anderen wird er auf die »inszenatorische Seite und den Aufführungscharakter kulturellen Handelns und Verhaltens« (Wulf/Zirfas 2005: 7) verengt.[4] Der Effekt ist, dass der Aspekt der Machtanalytik, der zentrale Bedeutung für die von Derrida und Butler vorgeschlagene Austin-Lektüre gewonnen hat, in den Status eines möglichen, aber nicht notwendigen Nebeneffekts zurücktritt (vgl. ebd.: 10f.). Die Machtkritik konzentriert sich im Begriff des Rituals, das die Wirkungsweise von Macht und Konventionen *im* Performativen bezeichnet (ebd.: 14), aber nicht das Performative als Modus des Wirkens von Macht.[5] Damit wird das Performative neutralisiert, während es aus poststrukturalistisch feministischer, queer-theoretischer und anti-rassistischer Perspektive als das betrachtet wird, was die Reproduktion von Unterdrückungs- und Normalisierungsordnungen absichert.

Der Ansatz von Wulf und Zirfas erscheint für die hier verhandelte Thematik dennoch interessant, weil er eine direkte Verbindung zwischen Performativem und Phantasie herstellt, und zwar indem die Phantasie als eine performative Kraft bezeichnet wird (Wulf 2005: 43). Die Phantasie sei es, die sich kultureller Bilder bedient (und damit Bestehendes wiederholt), aber auch Bilder erzeugt (und damit das Potenzial hat, Neues entstehen zu lassen). Doch obwohl hier eine Produktivität bezeichnet ist, wird

schnell deutlich, dass der Ansatz hinsichtlich der Bedeutung der Phantasie für Reproduktion und Veränderung von Machtverhältnissen wenig zu bieten hat. Denn die Phantasie selbst verbleibt außerhalb sozio-kultureller Konstituierungsprozesse, erscheint als universell menschliche Fähigkeit der Bilderzeugung, »[...] die im Vegetativen des menschlichen Körpers wurzelt« (ebd.: 39). Sie wird präsentiert als Alternative zur symbolischen Ordnung der Zeichen, die als entfremdete Formen, als Ausdruck von Ideologie, Macht und Zwang erscheinen, während den durch Phantasie erzeugten Bildern und ihrer performativen Aufführung eine unmittelbare, körperliche Ereignishaftigkeit zugeschrieben wird: Im Performativen werde »die Fokussierung auf Zeichenprozesse abgelöst durch die Fokussierung auf die konkrete Materialität von räumlichen, zeitlichen Bedingungen und Gegenständen, auf Körperlichkeit und Wahrnehmungsprozesse – auf das konkrete, singuläre Ereignis« (Wulf/Zirfas 2005: 14). Aktiviert wird eine Anthropologie der Körperlichkeit und der Sinne, die zumindest implizit die vertraute Natur/Kultur-Unterscheidung reproduziert, insofern auch in der Umkehr die kategoriale Trennung und Hierarchisierung von Körper/Geist sowie Natur/Kultur greift.

Wie also lässt sich der Zusammenhang zwischen Phantasie, Bildererzeugung und sozialer Produktivität anders fassen, so dass die Phantasie als konstituiert in gesellschaftlichen Machtverhältnissen erscheint und doch auch zu deren politischer Anfechtung beitragen kann? Welche Rolle kann ihr in der Performativität zukommen? Geht es um die Performativität der Phantasie? Oder darum, die Performativität als ein sich durch Wiederholen von Normen und Phantasien vollziehenden Modus der Macht zu verstehen?[6]

Die Phantasielosigkeit der Performativität

Weder in Austins noch Derridas oder Butlers Verständnis der Performativität spielt die Phantasie eine Rolle, so dass es mir angemessen erscheint, die »Phantasielosigkeit der Performativität« zu behaupten.[7] Zwar kommt bei Butler (1995) der imaginären Morphologie des Körpers eine wichtige Bedeutung hinsichtlich der Ausbildung vergeschlechtlicher, heterosexualisierter Subjektivität zu. Doch erscheint die Imagination hier einzig als Effekt der Wiederholung von Normen (vgl. ebd.: 37) und die »Neufassung des morphologischen Imaginären« (ebd.: 105) erfolgt als Arbeit an den Verboten und Gesetzen, so dass sich in diesem Falle tatsächlich sagen ließe, dass die Imagination nichts anderes als eine Konvention ist. Und tatsächlich findet der Begriff der Phantasie bei Butler kaum Verwendung. Auch dann, wenn sie die für das heteronormativ verfasste Subjekt bedrohlichen Figuren des effeminisierten Schwulen und der phallischen Lesbe

aufruft, bezeichnet sie diese nicht als Phantasien, sondern als Phantasmen (vgl. Butler 1995: 143-146 und 346, FN 106). Wäre es somit denkbar, dass die Phantasie, obwohl sie zweifellos auch Konventionen, Normen, Klischees und gewaltsame Stereotype wiederholen kann, womöglich zu den Praxen zählt, mittels derer sich auch Verschiebungen, Anfechtungen, Umarbeitungen und Neuerfindungen von Bildern vollziehen können?

Es gibt eine kurze Passage in *Undoing Gender* (2004), in der Butler die Phantasie explizit aufruft, dann aber sogleich wieder aus dem Blick verliert. Interessanterweise erscheint sie im Kontext der Frage, inwiefern soziale Transformationen nicht allein durch Scheitern oder Verfehlen der Norm, sondern auch durch kollektive Praxen zustande kommen können. Diese Frage wird von Butler mit dem Hinweis auf die Potentiale eines »cultural life of fantasy« (ebd.: 216) beantwortet. Die Doppeldeutigkeit dieses Begriffs bewirkt ein Changieren zwischen Versprechen und Aussichtslosigkeit: Phantasie, die ein kulturelles Leben führt und sich in sozialen Praxen ausprägt, versus ein kulturelles Leben, das nicht den Rastern sozialer Normen und Verstehbarkeit, sondern phantasievollen Inszenierungen folgt. Wenn Butler den transformatorischen Gehalt der Phantasie charakterisiert als »Fantasy is what allows us to imagine ourselves and others otherwise« (ebd.: 216), spielt die Verknüpfung von Phantasie und Praxen eine entscheidende Rolle. Leider arbeitet sie nicht genauer aus, inwiefern, so in einem Nebensatz behauptet, (kollektiv gelebte) Phantasien die materiellen Bedingungen des Lebens organisieren und Schutz gegen Gewalt bieten können. Doch erläutert sie, dass die Praxis, sich etwas anders oder etwas anderes vorzustellen, deshalb soziale Relevanz gewänne, weil sie Beziehungen strukturiert und Praxen sowie Formen der Verkörperung verändert: »Fantasy is not simply a cognitive exercise [...]. Fantasy structures relationality, and it comes into play in the stylization of embodiment itself« (ebd.: 217). Dieser bedeutsame Hinweis auf die materiellen Auswirkungen einer veränderten Vorstellungsweise, der Butler im folgenden Verlauf des Aufsatzes entschwindet, ebenso wie auch die Phantasie kein weiteres Mal auftaucht, soll hier nun auf andere Weise wieder aufgegriffen werden.

Sexy Someones – selbstzufrieden, unproduktiv und vergnügt

Dir begegnet eine Reihe skurriler Gestalten, selbstzufrieden und vergnügt, eher mit sich beschäftigt als produktiv; nackt oder manche mit einem einzelnen Kleidungsstück ausgestattet, reichlich mit weiblichen Geschlechtsmarkern versehen, jedoch nicht eindeutig vergeschlechtlicht; menschlich, und zugleich Träger_innen tierischer Aspekte, comic-haft,

aber ohne klischeehaft zu sein (Abb. 1-3). Ihnen steht Vergnügen in die Gesichter geschrieben. Da keine anderen Quellen angedeutet sind, scheint es aus ihnen selbst heraus, aus der Berührung der eigenen Körper, einer Phantasie oder Erinnerung zu resultieren. Die üppigen rosa-farbenen Körper präsentieren sich einzeln und ohne Kontext vor einem gleichmäßig hellblauen Hintergrund. Jede_r ist besonders, trägt einen Namen; und doch bilden sie ob ihrer Ähnlichkeiten eine Community.

Die Gestalten sind Zeichnungen, die die Künstlerin *durbahn erstmals auf den 12 Blättern eines Kalenders für das Jahr 2006 unter dem Titel *pinups for beginners* veröffentlichte.[8] *Pinups*: Große Brüste, breite Hüften, pralle Schenkel sowie manch demonstrative Pose lassen uns die gezeichneten Bilder als sexy lesen. Doch sofort entsteht auch ein Zögern. Denn die Körper widersprechen vertrauten Schönheitsvorstellungen, sind fett oder unproportioniert, haben klitzekleine Köpfe oder verkrüppelte Hände, ungelenke oder verdrehte Körper. Zweifelsohne sind sie Sympathieträger_innen. Doch sind es ihre lächelnden Münder, ist es die demonstrative Zurschaustellung ihrer Körper, ist es das Fingern an Nippeln und Mösen, sind es die Uneindeutigkeiten ihrer Körper, die dein Begehren wecken? Wecken sie Begehren? Als einzelnes Kalenderblatt bietet sich jede, Matti, Sofna, Gnirrta und wie sie heißen, an, dir für einen ganzen Monat Vergnügen zu bereiten. *Sexy Someones* möchte ich sie nennen, wobei *ones* ihre Einzigartigkeit hervorhebt, *someones* aufgreift, dass sie nicht in den Kategorien männlich/weiblich zu fixieren sind, und *sexy* ihre erotische Ausstrahlung betont. Werden sie gemeinsam als Poster oder nebeneinander auf der Wand präsentiert,[9] faszinieren zudem die Bezüge, die sich zwischen ihnen entwickeln.

Dadurch, dass *durbahn ihre Zeichnungen als *pinups for beginners* bezeichnet, schreibt sie die Arbeiten in das Feld kommerzieller Erotika und ihrer queer/feministischen Kritik, Aneignung und Umarbeitung ein.[10] Traditionellerweise gehen Pin-ups mit kulturell codierten, normativen Erwartungen bezüglich der dargestellten Körper einher, zumeist Idealisierungen von Weiblichkeit. Als Gebrauchsgegenstände bieten sie der Betrachter_in die Identifizierung mit dem Kamerablick an und ermöglichen dem Begehren sich durch ein »sexual investment in looking« (Mercer 1998: 244) sein Objekt zu schaffen. Doch was geschieht, wenn, wie im Falle der *pinups for beginners* sich kein Ideal als Fetisch darbietet? Zum einen, so möchte ich argumentieren, erfüllen die *pinups* auf vorbildliche Weise jene Funktion des Fetischs, Ungehöriges zu sehen zu geben: das Diktat des maskulinisierten Phallus zu verweigern und seine Macht, das Begehren zu repräsentieren, auf andere Objekte oder Zeichen zu verschieben (Lauretis 1996). Zum anderen entfalten sie dadurch ein queerendes Potenzial, dass sie ein neues Verhältnis zwischen kulturellen Körpernormen und sozialen Körpern vorschlagen, indem sie Körper als sexy prä-



*Abbildung 1: *durbahn, pinups for beginners, 2005, 9 digitale Zeichnungen*

sentieren, die nicht den hetero- oder körpernormativen Vorstellungen der *sexiness* entsprechen.[11] Meine These ist, dass Phantasie eine entscheidende Rolle in dieser Produktivität spielt.

Doch was bedeutet in diesem Zusammenhang Phantasie? Folgen wir Laplanche/Pontalis (1992), so ist eine Phantasie ein mit Begehren aufgeladenes Vorstellungsbild. Es erlaubt die Verschiebung des Wunsches

von einem realen Objekt der Bedürfnisbefriedung zu einem phantasmatischen Objekt sexuellen Begehrens. In der Ausdeutung des Phantasiebildes in Form von Repräsentationen (Zeichen, Objekten oder Subjekten) entsteht der Kontakt oder die Vermittlung zwischen Innenwelt und Außenwelt, was für Teresa de Lauretis (1996) bedeutet, dass die Phantasie auf entscheidende Weise an der Konstituierung des psycho-sozio-sexuellen Subjekts und dessen Einbindung in soziale Beziehungen und gesellschaftliche Verhältnisse beteiligt ist. Dabei fasst sie Phantasie als Geschehen, mittels dessen Normen auf die Körper projiziert werden; sei es, dass sie Bilder der Identifizierung, der Ähnlichkeit oder Differenz zur Verfügung stellen; sei es, indem bestimmte Körperzonen erogen aufgeladen werden; sei es, dass bestimmte Merkmale, die kulturell sanktioniert sind, affektiv angeeignet werden. Des Weiteren werden die Körper eingeladen, ihr Verhältnis zu den Normen in geteilten Phantasieszenarien aufzuführen. Phantasie ist bei Lauretis kein innerliches und persönliches, sondern ein aufgeführtes, sozial gelebtes Geschehen. Insofern es hierbei immer darum geht, diverse, womöglich inkohärente kulturelle und individuelle Phantasien miteinander zu vermitteln, lässt sich nicht im Vorfeld sagen, ob eine Phantasie zur Durchsetzung dominanter Normen oder zu deren Umarbeitung oder Ersetzung beiträgt (vgl. ebd.: 112; 267-273).

Um auf die Performativität zurück zu kommen, so erscheint mir interessant, dass im Falle der Phantasie die Frage nach dem ›Gelingen‹ des Sprechaktes oder dem erfolgreichen Wiederholen der Norm ausgesetzt ist. Die Unglücksfälle, Missbräuche, Regelverletzungen, die laut Austin ein Scheitern des performativen Aktes kennzeichnen, können gerade die performative Wirksamkeit einer Phantasie ausmachen. So zeigt sich im Falle der *pinups for beginners*, dass das Nichterfüllen der Norm dazu führt, dass das Begehren neue Bewegungsrichtungen erproben kann. Hierbei bleibt allerdings die Ausrichtung an der Norm, und sei es, indem sie ignoriert oder verweigert wird, bestehen.

Sind Pin-ups im Spind Pin-ups im *closet*?

Damit sind Phantasien (Bilder oder Szenarien) die Form, in der sich Begehren bewegt. Mit dem bewegten Begehren tritt in die Performativität etwas ein, was potentiell anderes ist als ein Wiederholen der Norm, etwas, was das Wiederholen der Norm zumindest affektiv oder sexuell auflädt (vgl. Butler 1995; Lorenz/Kuster 2007), was aber womöglich auch ganz andere Fluchtlinien, Verkettungen oder Bewegungsrichtungen entfaltet als die Norm verlangt (vgl. Probyn 1996; Lorenz/Kuster 2007). Wenn sich die Bilder *durbahns nämlich mit anderen Vorstellungen, Bildern oder Geschichten und den daran geknüpften psycho-sozialen, materiellen und

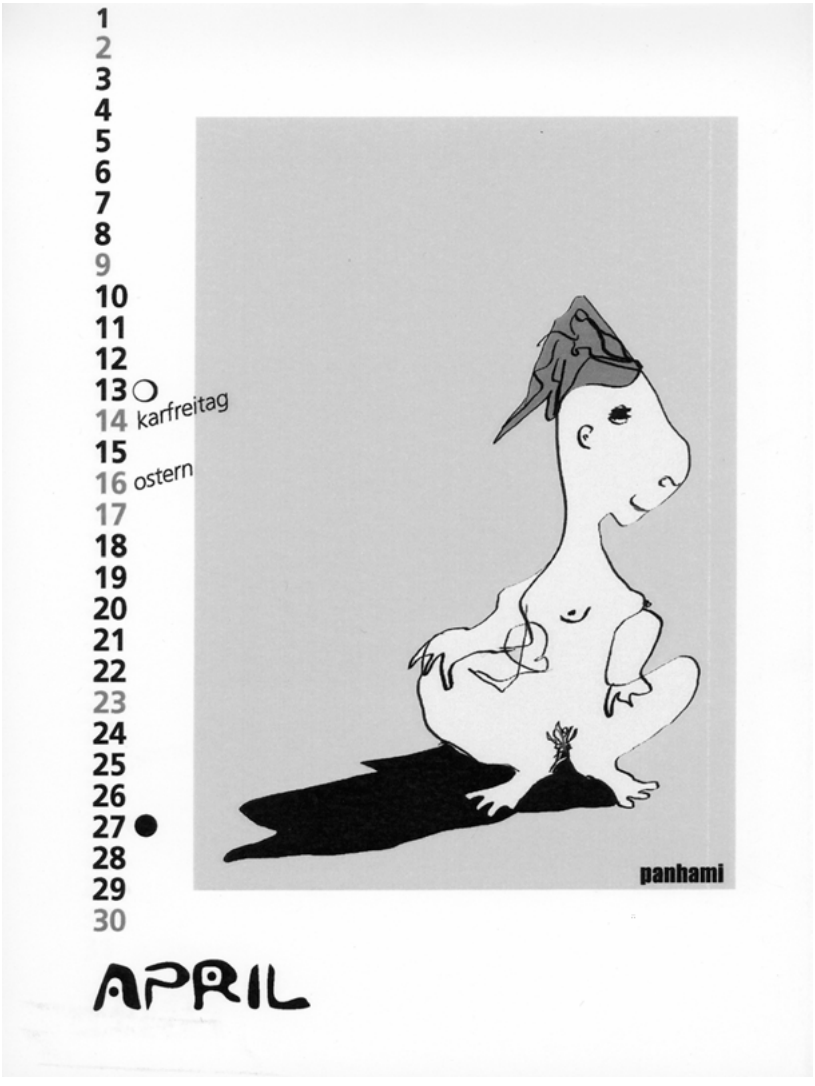


*Abbildung 2: *durbahn, pinups for beginners, kalender für 2006, April*

diskursiven Kontexten verbinden, kommt der Phantasie eine Produktivität zu, die sich nicht mehr über die Ausrichtung an der Norm erklären lässt: Was geschieht, wenn sich durbahns *pinups for beginners* in Richtung des Spinds einer Werksumkleide bewegen, in dem Pin-ups bevorzugt präsentiert werden?

Ähnlich wie die Selbstrepräsentationen lesbischen und schwulen Begehrens lange Zeit der hegemonialen Öffentlichkeit entzogen und ins *clo-*

set der Subkultur verwiesen sein sollten, scheinen die Pin-up-Bilder eines Begehrens zu sein, das öffentliche Wertvorstellungen der Gesellschaft verletzt, indem es Begehrensrelationen zur dargestellten Figur nahe legt, die der Betrachter_in sozial nicht verfügbar sind – sei es, weil sich die Idealfiguren nicht finden lassen oder auch weil ökonomische, geschlechtliche, sexuelle, ethnische oder religiöse Statusgrenzen überschritten werden. Bedeutet diese Präsentationsform, so möchte ich queer inspiriert fragen, dass es sich um ein *closeted pin-up* handelt?

Doch obwohl das Pin-up im *closet* für Repräsentationen einsteht, die meinem Begehren eigentlich gar nicht zugänglich sein sollen, ist es doch Teil eines kollegialen Austauschs und damit einer sozialen Praxis und einer sexuellen Kultur. Mit Michael Warner (1999) gesprochen ist es damit Teil einer ›public sex culture‹. Steht diese womöglich gar nicht so eindeutig für die Affirmation einer heteromaskulinistischen Dominanz über weibliche Objekte, wie das pornographische bzw. pornographiekritische Verständnis voyeuristischer Kontrolle dies nahelegt? Sollen die Momente des *closets* und der sozialen Praxis des Pin-up-Genusses miteinander verbunden werden, so ist auch zu bedenken, dass das *closet* heute nicht mehr, wie in früheren Zeiten des Homo-Emanzipationsdiskurses, verpönt ist. Denn mittlerweile ist auch das *coming-out*, das Mittel der Befreiung aus dem *closet*, dafür kritisiert worden, dass es Normen der Sichtbarkeit, Normen des Sexuellen, des Moralischen, des Politischen kreiert (vgl. Butler 1996). Angesichts dessen entgeht das *closet* diesen Normen zwar nicht, kann aber als deren ›Hinterzimmer‹ angesehen werden: Zum einen erlaubt es der Norm überhaupt erst, Norm zu sein; zum anderen kommt ihm damit auch eine beachtliche Definitionsmacht über die Norm zu, die nicht umhin kann, die Herausforderungen aus dem Hinterzimmer auf sie einwirken zu spüren.

Ein Phantasieszenario ausspielen

Inspiriert von potentiellen Geschehnissen im Hinterzimmer, möchte ich an Lauretis anknüpfend ein Phantasieszenario mit Betrachter_in, Spind und Bildern vorschlagen, in dem die heteronormativ stabilisierten Relationen durch Triangulierung und Reflexivität der Blickachsen aufgehoben wird; ein Szenario, das zudem der Phantasie in der Performativität zum Einsatz verhilft. Wenn der bevorzugte Präsentationsort des Pin-ups der Spind ist, und zwar die Innenseite der Spindtür, welche zumeist auch von einem Spiegel geziert ist, so eröffnet sich ein Szenario, das dem Objekt des voyeuristischen Blicks (dargestellte Figur) eine Spiegelung des voyeuristischen Blicks (das Gesicht der Betrachter_in im Spiegel) beiordnet. Die Betrachter_in erfährt ein Hin- und Her ihres Blicks zwischen

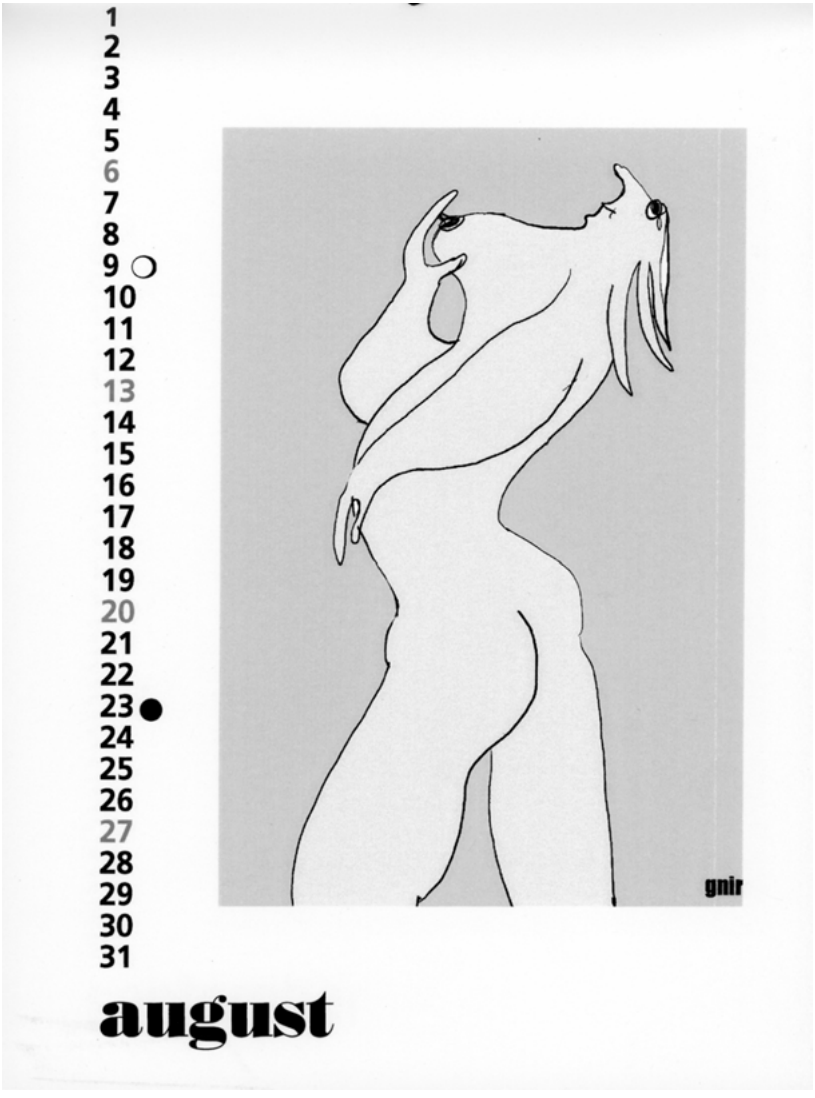


*Abbildung 3: *durbahn, pinups for beginners, kalender für 2006, August*

der Pin-up-Figur und ihrem Spiegelbild, die sie beide anblicken. Verstehen wir die Spiegelszene als eine, in der sich das Ich als imaginäre Ganzheit verkennt, so gelingt das in diesem Falle nur, wenn Aspekte des Pin-ups in das Selbstbild eingearbeitet werden. Die Erfahrung, dass ich immer schon ein_e Andere_r bin, bedeutet in diesem Falle, dass ich immer schon ein Pin-up bin. Statt der Kohärenzproduktion des autonomen,

maskulinen Subjekts, erfolgt eine Dezentrierung, die die glatten Grenzen sozialer Differenzkategorien, seien sie durch Geschlecht, Begehren, Klasse, Herkunft, Ethnisierung gekennzeichnet, unterläuft. Somit ist das Spiegelszenario weit davon entfernt, sexistische Machophantasien einer zum Klischee geronnenen weißen Arbeiterklassen-Hetero-Maskulinität zu inszenieren, wie dies das kulturelle Imaginäre zum Thema Pin-up vorsieht. Die Spiegelszene produziert ein fragmentiertes Bild, dem gemäß Identifizierung und Begehren keine einander ausschließenden Prozesse sind, denen abverlangt ist, einander heterosexuell zu ergänzen. Vielmehr stellen sie eine potenzielle Verunsicherung der kontrollierenden Macht und eine Dezentrierung des voyeuristischen Subjekts dar, eröffnen aber auch neue Begehrensachsen.

*Durbahns *pinups for beginners* erscheinen mir sehr geeignet, solche Dezentrierungserfahrungen zu provozieren. In dem Maße, wie traditionelle Vorstellungen weiblicher Schönheit unterbrochen werden, sieht sich die Betrachter_in mit der Frage konfrontiert, welche Identifizierungen sich einstellen, welche verweigert werden und mit welchen Gefühlen es einhergeht, wenn ich einen Körper erblicke, der wie ein Äffchen auf dem Boden hockt, der durch Schnauzbart und volle Brüste geziert ist, der mit seinem Schnäbelchen zirpt, aber mich keines Blickes würdigt. Repräsentieren die prallen Schenkel und der klein geratene Kopf mein eigenes Körpergefühl? Und befördert dies mein Selbstbewusstsein, zum Objekt des Begehrens zu werden? Butler sieht in derartigen Dezentrierungserfahrungen, von denen ich sagen würde, dass sie gleichermaßen durch Normen wie durch Phantasien inspiriert sind, ihr Verständnis von Sexualität begründet: »If we understand sexuality not as an attribute of the subject, but as a set of relations that de-privilege or undermine the autonomy of the subject, then it seems to me that sexuality gives us an understanding of how we are socially constituted by our relations to others; and even how we are impressed upon by others in ways that we might never have chosen.« (Butler 2008: 137)

Angesichts eines solchen Verständnisses der Sexualität gerät das *closet* als normative Institution an seine Grenze und wird zu einem Phantasieszenario, in dem das homosexuelle Geheimnis der Heteros in queere Praxen stürzt. Eve Kosofsky Sedgwick (1990) bezeichnet das *closet* als eine epistemologische Figur der unausgesprochenen/unaussprechlichen Homosexualität, die konstitutiv ist für heteronormative Kultur. In der Literatur der Moderne dient sie als beliebte Folie, auf der sich normativ heterosexuelle Maskulinität formiert, sei es als homoerotisches Gegenüber, sei es als inneres Geheimnis. Beide Möglichkeiten lassen die Grenzziehung zwischen Selbst und Anderem zum Problem werden, das mit Hilfe des *closet* eingehegt werden soll: »It is not a closet in which there is a homosexual man, for Marcher is not a homosexual man. Instead, it is the closet

of, simply, the homosexual secret – the closet of imagining a homosexual secret.« (ebd.: 205) Dass Lesben und Schwule mit ihren sozialen Lebens- und intimen Liebespraxen ins *closet* verwiesen worden sind, hatte auch die Funktion, das homosexuelle Geheimnis der Heteros aufrecht zu erhalten und zu verkörpern. Die *pinups for beginners* verwischen genau diese Grenze und scheuen sich nicht, aus dem *closet* einen Spind werden zu lassen, von dem sich nicht mehr sagen lässt, ob er im Lesbenfußballclub oder der Werksumkleide steht.

Vom *closet* zur Produktivität

Auch wenn *durbahns *pinups for beginners*, präsentiert auf neutralem, hellblauen Hintergrund, keinerlei Indizien der Arbeit oder kulturellen Kapitals aufweisen, so lässt sich doch eine Aussage zur Produktivität machen. Deutlich geworden ist, dass sich die soziale Produktivität der Bilder nicht jenseits von Rezeption und damit verknüpfter Lektürearbeit entfaltet, und dass diese Lektürearbeit sich von Phantasien inspirieren und irritieren lässt. So treten Möglichkeiten hervor, welche habitualisierte Wiederholungen normativ heterosexueller, rigide zweigeschlechtlicher Konventionen unterbrechen und Veränderungen provozieren. Hierbei handelt es sich um Veränderungen, die nicht der kontrollierenden Macht oder Intention eines politischen/künstlerischen Subjekts unterliegen, aber auch nicht das Ergebnis zufälliger Verschiebungen durch das Misslingen exakter Wiederholungen sind, sondern die sich in Interaktionen zwischen Bild und Betrachter_in abspielen. Sie entstehen durch das Eröffnen eines Phantasieszenarios, das Betrachter_in und Bild aus der Gegenüberstellung als getrennte Einheiten heraustreten lässt. Es ist also nicht die Lektüre, die das Bild produktiv macht, aber auch keine magische Eigenheit des Bildes, sondern ein sozio-kulturelles Geschehen, in dem der Phantasie eine entscheidende Rolle zukommt, insofern sie Verbindungslinien zieht, innerhalb von und zwischen Betrachter_in und Bild, wie auch über diese hinaus in soziale und diskursive Kontexte hinein. Deshalb ist es produktiv, die Performativität nicht nur als Wiederholung von Normen, sondern auch als Wiederholung von Phantasien zu verstehen und den Zusammenhang zwischen beiden als kontingentes und umkämpftes Verhältnis zu fassen, in dem sich die Umarbeitung von Machtverhältnissen vollzieht.

Anmerkungen

1 Als ›Bild‹ bezeichne ich im Folgenden eine materialisierte visuelle Repräsentation, als ›Vorstellung‹ ein mentales Bild. ›Phantasie‹ wird entweder allgemein als Vorstellungsvermögen gefasst oder im Sinne des Phantasiebildes/-szenarios als eine mit Identifizierung und/oder Begehren aufgeladene (bewusste oder unbewusste) Vorstellung, inklusive libidinös besetzter Bilder vom (eigenen) Körper.

2 Vgl. besonders Schade/Wenk 1995, Lauretis 1996, Hall 1997, Holert 2000, Lummerding 2005, Hentschel 2008.

3 Die frühe feministische Repräsentationskritik, wie sie vor allem im Kontext der Filmtheorie entwickelt wurde, setzte genau bei diesen Fragen nach den Effekten gewaltsamer und pornographischer Darstellungen an und konterte deterministische Auffassungen durch Verweise auf die Komplexität der Phantasietätigkeit; vgl. Burgin/Donald/Kaplan 1986 (Hg.).

4 Ähnlich Dagmar von Hoff (2005), die im Anschluss an Erika Fischer-Lichte das Ereignishafte des Performativen und seine Materialität im Unterschied zum abbildungs- und vertretungslogischen Konzept der Repräsentation betont und nur bezüglich Butler auf die performative Wiederholung von Normen eingeht.

5 Andrea Kern (1999) insistiert darauf, zwischen dem Performativen als Bezeichnung all derjenigen konzeptuellen Aktivitäten zu unterscheiden, die durch Normen bestimmt sind (die sie umsetzen/verfehlen) und dem Performativen als Charakterisierung der Norm, die erst durch ihre Wiederholung und praktische Umsetzung zu einer solchen wird. Das Subjekt, das im ersten Falle vorausgesetzt wird, sei im zweiten Fall Effekt der Wiederholungsprozesse.

6 Ich lasse hier eine Doppeldeutigkeit von Phantasietätigkeit und Phantasiebild/-szenario bestehen, wobei ich mit Astrid Deuber-Mankoswky (1998) den Hinweis auf Vorstellungsvermögen und Phantasietätigkeit als Möglichkeit sehe, die Macht- und Herrschaftseffekte zu analysieren, die aus einer Leugnung der Bildhaftigkeit des Denkens entstehen. Mit Lauretis (1996) lässt sich Phantasie als psycho-sozialer Prozess verstehen, der Subjektivität strukturiert, indem äußere und psychische Realität durch Phantasiebilder miteinander vermittelt werden (vgl. ebd.: 245).

7 Abschließend unterscheidet Austin fünf Klassen von Äußerungen, die performative Rollen erfüllen (169-183); keine bietet Raum für ›sich vorstellen, erträumen, sich ausmalen‹ oder ähnliche Praxen. Butler (1990) befasst sich zwar explizit mit Phantasie, doch schreibt sie ein performatives Verständnis ihren Gegnerinnen zu und verengt ihren eigenen Begriff, indem sie ihn mit dem Phantasma verschaltet, so dass Phantasie das konstitutive Außen einer phantasmatischen, auf Ausschluss beruhenden Konstruktion des Realen ist (106-110). Vgl. auch Butler 2000: 151f.

8 Die hier diskutierten Arbeiten *durbahns sind Bestandteil einer Serie digitaler Zeichnungen. Den Kalender *pinups for beginners*, der Blätter dieser Serie verwendet, produzierte *durbahn 2005 in limitierter Auflage für die Förder_innen von *bildwechsel – dachverband für frauen/medien/kultur* in Hamburg (Maße der einzelnen Kalenderblätter: 15 cm x 21 cm). *durbahn lebt und arbeitet in Lübeck, Deutschland. Zeichnungen sind

seit vielen Jahren zentraler Bestandteil ihrer Arbeit. Sie entstehen mittlerweile überwiegend am Computer und werden dann auf Spezialpapier ausgedruckt und laminiert. Vgl. www.durbahn.net, ›Biographie‹ (03.08.2008). *durbahn ist zudem Mitbegründerin und Mitarbeiterin von *bildwechsel*.

9 In den Ausstellungen *Der andere Blick* (Erotic Art Museum, Hamburg 2006) und *Behauptungen Ausstellen* (galerie broll, Hamburg 2007) wurden die Zeichnungen als laminierte DIN A4-Bögen präsentiert, zusammengestellt zu einem Tableau bzw. in linearer Serie.

10 Bezüglich kritischer feministischer und queerer Aneignung vgl. Straayer 1996; Lauretis 1996; Mercer 1998; Buszek 1998; Schaffer/Stecher 2004; Bourcier 2006 und Annie Sprinkles Arbeiten *Anatomy of a Pin-Up* und *Post-modern Pin-Up Pleasure Activist Playing Cards*, vgl. www.anniesprinkle.org/html/art (17.01.2008).

11 Vgl. Engel 2008, wo ich diesen Gedanken ausgearbeitet habe, indem ich zunächst ein post-ödipales Verständnis von Begehren eingeführt und dies dann mit dem Diskurs der kritischen *Disability Studies* verschaltet habe.

Literatur

Adorf, Sigrid (2007): »Nicht unmittelbar, sondern bedingt. Zum performativen Verhältnis von Subjekt und Bild am Beispiel einer Videoprojektion«. In: *FKW. Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur* 44, 14-22.

Austin, John L. (2002 [1962]): *Zur Theorie der Sprechakte*. Übers. Eike von Savigny, Stuttgart: Reclam (*How to do Things with Words*, Oxford: Clarendon).

Bal, Mieke (2002): *Kulturanalyse*. Übers. Joachim Schulte, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Bourcier, Marie-Hélène (2006): *Queer Zones. Politique des identités sexuelles et des savoirs*, Paris: Ed. Amsterdam.

Brosch, Renate (2004): »Die ›gute‹ Ekphrasis: Grenzgänge der Repräsentation«. In: dies. (Hg.), *Ikono/Philo/Logie: Wechselspiele von Texten und Bildern*, Berlin: trafo, 61-78.

Burgin, Victor/Donald, James/Kaplan, Cora (Hg.) (1986): *Formations of Fantasy*, London: Methuen.

Buszek, Maria Elena (1998): »War Goddess. The Varga Girls, WWII and Feminism«. In: *N.Paradoxa*, 6. Webveröffentlichung auf http://web.ukonline.co.uk/n.paradoxa/buszek.htm (05.08.2008).

Butler, Judith (1990): »The Force of Fantasy: Feminism, Mapplethorpe, and Discursive Excess«. In: *differences* 2 (2), 105-125.

Butler, Judith (1995 [1993]): *Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts*. Übers. Karin Wördemann, Berlin: Berlin Verlag.

Butler, Judith (1996 [1991]): »Imitation und Aufsässigkeit der Geschlechtsidentität«. Übers. Claudia Brusdeylins. In: Sabine Hark (Hg.), *Grenzen lesbischer Identitäten*, Berlin: Querverlag, 15-37.

Butler, Judith (2000): »Competing Universalities«. In: Judith Butler/Ernesto Laclau/Slavoj Žižek(2000), *Contingency, Hegemony, Universality. Contemporary Dialogues on the Left*, London/New York: Verso, 136-181.

Butler, Judith (2004): *Undoing Gender*, New York u.a.: Routledge.

Butler, Judith (2008): »Politics under Conditions of Precariousness and Violence«, Interview by Antke Engel. In: Marina Grzinic/Rosa Reitsamer (Hg.), *New Feminisms. Worlds of Feminism, Queer and Networking Conditions*, Wien: Loecker, 135-146.

Derrida, Jacques (1999 [1972]): »Signatur, Ereignis, Kontext«. In: ders., *Randgänge der Philosophie*. Übers. Donald Watts Tuckwiller, Wien: Passagen, 325-352.

Deuber-Mankowsky, Astrid (1998): »Geschlecht und Repräsentation. Oder, wie das Bild zum Denken kommt«. In: *Die Philosophin* (18), 24-41.

Engel, Antke (2002): *Wider die Eindeutigkeit. Sexualität und Geschlecht im Fokus queerer Politik der Repräsentation*, Frankfurt a.M.: Campus.

Engel, Antke (2008): »Das Bild als Akteur – das Bild als Queereur. Methodologische Überlegungen zur sozialen Produktivität der Bilder«. In: *FKW. Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur* 45, 12-25.

Fischer-Lichte, Erika (2000): *Theater als Modell für eine performative Kultur. Zum* performative turn *in der europäischen Kultur des 20. Jahrhunderts*, Saarbrücken: Universität des Saarlandes.

Hall, Stuart (Hg.) (1997): *Representation. Cultural Representation and Signifying Practices*, London u.a.: Sage.

Hentschel, Linda (2008): »Einleitung«. In: dies. (Hg.), *Bilderpolitik in Zeiten von Krieg und Terror. Medien, Macht und Geschlechterverhältnisse*, Berlin: b_books, 7-27.

Hoff, Dagmar von: »Performanz/Repräsentation«. In: Christina von Braun/Inge Stephan (Hg.), *Gender@Wissen. Ein Handbuch der Gender-Theorien*, Köln u.a.: Böhlau, 162-179.

Holert, Tom (Hg.) (2000): *Imagineering. Visuelle Kultur und Politik der Sichtbarkeit*, Köln: Oktagon.

Kern, Andrea (1999): »Concept of the Performative: Between Pragmatism and Deconstruction«. In: *ASCA Brief*, Amsterdam: ASCA, 83-95.

Laplanche, Jean/Pontalis, Jean-Bertrand (1992 [1985]): *Urphantasie. Phantasien über den Ursprung, Ursprünge der Phantasie*. Übers. Max Looser, Frankfurt a.M.: Fischer.

Lauretis, Teresa de (1996 [1994]): *die andere szene. Psychoanalyse und lesbische Sexualität*. Übers. Karin Wördemann, Berlin: Berlin Verlag.

Lorenz, Renate/Kuster, Brigitta (2007): *Sexuell arbeiten. Eine queere Perspektive auf Arbeit und prekäres Leben*, Berlin: b_books.

Lorey, Isabell (1996): *Immer Ärger mit dem Subjekt. Theoretische und politische Konsequenzen eines juridischen Machtmodells: Judith Butler*, Tübingen: discord.

Lummerding, Susanne (2005): *agency@? Cyber-Diskurse, Subjektkonstituierung und Handlungsfähigkeit im Feld des Politischen*, Wien: Böhlau.

Mercer, Kobena (1998): »Just Looking for Trouble. Robert Mapplethorpe and Fantasies of Race«. In: Anne McClintock/Aamir Mufti/Ella Shohat (Hg.), *Dangerous Liaisons. Gender, Nation, and Postcolonial Perspectives*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 240-251.

Oster, Martina/Ernst, Waltraud/Gerards, Marion (Hg.) (2008): *Performativität und Performance. Geschlecht in Musik, Theater und MedienKunst*, Hamburg: LIT.

Phelan, Peggy (1993): *Unmarked. The Politics of Performance*, London: Routledge.

Probyn, Elspeth (1996): *Outside Belongings*, New York: Routledge.

Schade, Sigrid/Wenk, Silke (1995): »Inszenierungen des Sehens: Kunst, Geschichte und Geschlechterdifferenz«. In: Hadumod Bußmann/Re-

nate Hof (Hg.), *Genus. Zur Geschlechterdifferenz in den Kulturwissenschaften*, Stuttgart: Kröner, 342-407.
Schaffer, Johanna/Stecher, Marcella: »Prekäre Phantasien«. In: Monika Bernhold/Andrea B. Braidt/Claudia Preschl (Hg.), *Screenwise: Film, Fernsehen, Feminismus*, Marburg: Schüren 2004, 79-85.
Sedgwick, Eve Kosofsky (1990): *Epistemology of the Closet*, Berkeley u.a.: University of California Press.
Sedgwick, Eve Kosofsky (2005 [1993]): »Queere Performativität: Henry James' ›The Art of the Novel‹«. Übers. Michaela Wünsch. In: Matthias Haase/Marc Siegel/Michaela Wünsch (Hg.), *Outside. Die Politik queerer Räume,* Berlin: b_books, 13-39.
Straayer, Chris (1996): *Deviant Eyes, Deviant Bodies. Sexual Re-Orientation in Film and Video*, New York: Columbia University Press.
Warner, Michael (1999): *The Trouble With Normal. Sex, Politics, and the Ethics of Queer Life*, Cambridge/MA: Harvard University Press.
Wulf, Christian (2005): »Zur Performativität von Bild und Imagination. Performativität – Ikonologie/Ikonik – Mimesis«. In: Christian Wulf/Jörg Zirfas (Hg.), *Ikonologie des Performativen*, München: Fink, 35-49.
Wulf, Christian/Zirfas, Jörg (2005): »Bild, Wahrnehmung und Phantasie. Performative Zusammenhänge«. In: dies. (Hg.), *Ikonologie des Performativen*, München: Fink, 7-34.

Abbildungsnachweis

Abb. 1-3: Courtesy of the artist: *durbahn/www.durbahn.net; Copyright by *durbahn

Antke Engel

How to Queer Things with Images? On the Lack of Fantasy in Performativity and the Imaginativeness of Desire

Translated by Dream Coordination Office (Lisa Rosenblatt and Charlotte Eckler)

The power of images is a common subject of debate and a popular phrase used extensively in the titles of exhibitions, conferences, and books. It is, correspondingly, unlikely that by repeating the phrase a shift in meaning will occur. I would like to modify the topos slightly. By speaking of the social productivity of images, I will, for one, identify their power as a productive, creative power, and for another, outline a site where this power unfolds, namely, the social sphere. This implies an understanding of cultural politics as aspiring by means of symbolic and imaginary practices to achieve effects in the cultural realm and shape subjectivities, social relationships, and relations within society. The present text aims to clarify what is meant by the social productivity of images, and the ways that images are employed in cultural politics. What does that mean when we are dealing with queer cultural politics that aim at provoking the norms and hierarchies of a strict binary sex/gender model and a rigid heterosexuality through interaction with a variety of further social differences? In queer/feminist contexts, as well as others, the concept of performativity plays a crucial role in understanding the processes through which representations and discourses become effective. In the following, I will show how the concept of performativity can contribute to analyses of power and dominance and support changes that do not fit within the conceptual grid of a hegemonic order. My thesis is that the lack of fantasy in performativity must be problematized in order to support challenges to the hegemonic order and anticipatory transformations. Based on a pictorial

reading of *pinups for beginners,* which were created as computer drawings by *durbahn in 2005, I would like to show how the queer productivity of images changes when the concept of performativity is connected with that of fantasy.[1]

The social productivity of images

The possibilities of cultural politics are sounded out in the context of post-structuralist art theory and cultural studies by referring to the thesis that representation does not depict, but rather, constructs meanings and reality.[2] But what methods and arguments can we use to support the postulate that representation is an intervention (Engel 2002) without asserting a simple mirror-function of image and the social sphere? It is necessary to keep in mind that neither provocative, subversive, and innovative, nor devaluing, discriminating, and violent cultural production or readings have linear effects on social practices and social relations. If a porno were to automatically lead to sexual acts or a violent video cause its consumers to suffer or cause injury, per se, then the political option would be replaced by determinism (see Hentschel 2008).[3] It is thus crucial to find methods for perceiving the contingent, digressive, and roundabout effects of images and cultural imaginaries. Perhaps one even needs methods for sounding out and if necessary intensifying their sociopolitical relevance. Within this context, I will now critically evaluate the concept of a performativity that aspires to identify repetitions and the displacements within those repetitions.

The distinction between performativity and the performative

The concept of performativity explains the interplay of meaning production and reality construction by pointing out how social effects are achieved through signification processes. The concept developed vibrantly from J.L. Austin's formulation in the context of the speech act theory, according to which speaking is considered to be acting (Austin 1962), through Jacques Derrida's suggestion that this process is fundamentally bound to conventions (Derrida 1986), to Judith Butler's understanding of performativity as a repetition of social norms (Butler 1993). In the course of its development it was increasingly extracted from the autonomous, acting subject and instead considered a process of constituting (sexed/gendered) subjectivities. Accordingly, the criticism has emerged that in Butler's model, the only possibility for changes to occur is through shifts in the

process of repetition. No shaping power is conceivable that transgresses its own conditionality (Lorey 1996; Engel 2002). For that reason, I recently suggested re-introducing the moment of agency into performativity; without, however, returning to Austin's intentional subject (Engel 2008). By assuming that the image has an agency function (Brosch 2004), reception and reading processes unfold as reflexive power relations within which the mutual constitution of visual representation, subjectivity, and meaning takes place.

On several occasions the critique has come up that performance theory (Phelan 1993; Fischer-Lichte 2000) and the linguistic-philosophical concept of performativity are treated as one without differentiation (Sedgwick 1993; Bal 2002; Adorf 2007; Oster/Ernst/Gerards 2008). This imprecise amalgamation, as carried out for example by Christoph Wulf and Jörg Zirfas in their introduction to *Ikonologie des Performativen* (2005), is problematic in a variety of ways. For one, the term »performative« is expanded to the vague and equally banal meaning of »effect achievement« (ibid., and Wulf 2005; transl. here and the following: Rosenblatt/Eckler); for another, it is constricted to the »staged aspects and performance character of cultural action and behavior« (Wulf/Zirfas 2005: 7).[4] The result is that the aspect of power analysis that gained central meaning in the reading of Austin suggested by Derrida and Butler steps back to the status of a possible but not necessary side effect (see ibid.: 10f.). The critique of power concentrates on the concept of the ritual, which defines the mode by which power and conventions become effective *in* the performative or *as* performance (ibid.: 14), but does not explain the performative as power's mode of action.[5] The performative is thereby neutralized, whereas from a poststructuralist, feminist, queer-theoretical, and anti-racist perspective, it is viewed as that which assures the reproduction of arrangements of oppression and normalization.

The approach by Wulf and Zirfas nonetheless appears interesting in terms of the theme dealt with here. It creates a direct connection between the performative aspect and fantasy, and does so by identifying fantasy as a performative force (Wulf 2005: 43). Fantasy uses cultural images (and thereby repeats what exists), but also generates images (and thus has the potential to allow something new to arise). Nonetheless, although a productivity is defined here, it quickly becomes clear that the approach has little to offer with regard to the significance that fantasy has for the reproduction and transformation of power relations. Fantasy itself remains beyond socio-cultural processes of constitution. It appears as a universally human capacity for image generation »... which is rooted in the human body's vegetative system« (ibid.: 39). Fantasy is presented as an alternative to the symbolic order of signs, which appear as alienated

forms, or as an expression of ideology, power, and coercion. The images generated through fantasy and their performative acting out, however, are assigned a direct, physical event character: In the performative, »the focus on signification processes is dissolved through the focus on the concrete materiality of spatial, temporal conditions and objects, on physicality and perception processes—on the concrete, singular event« (Wulf/Zirfas 2005: 14). An anthropology of physicality and of the senses is activated, which at least implicitly reproduces the familiar nature/culture differentiation, to the extent that in the reversal, the categorical separation and hierarchical order of nature/culture and body/mind also hold.

But how can the connection between fantasy, image production, and social productivity be understood in a different way? In a way in which fantasy appears constituted in social power relations and is, likewise, capable of contributing to their political contestation? What role can it be assigned in performativity? Is the performativity of fantasy at issue? Or is it about understanding performativity as a mode of power realized through the repetition of norms and fantasies?[6]

The lack of fantasy in performativity

Fantasy does not play a role in Austin's, Derrida's, or Butler's understanding of performativity, which makes it seem appropriate to assume a »lack of fantasy« in performativity.[7] Although in Butler (1993), the *imaginary* morphology of the body is deemed important with regard to the constitution of gendered, heterosexual subjectivity, imagination appears solely as the effect of repetition of norms (see ibid.: 14). »Rewriting the morphological imaginary« (ibid.: 72) occurs as work on prohibitions and laws, so that in this case, it is actually possible to say that imagination is no more than a convention. In fact, Butler rarely uses the term fantasy. Also when she evokes the fag and the dyke she prefers the term phantasm to signal the threat they pose to the hetero-normatively composed subject (see Butler 1993: 103-105 and 265 n2) Undoubtedly, imagination can repeat conventions, norms, clichés, and violent stereotypes. But might it also be possible that imagination, or, for that matter, fantasy could cause displacements, refutations, reworkings, and inventions of images?

Butler explicitly invokes fantasy in a brief passage in *Undoing Gender* (2004), but then immediately loses sight of it. It is interesting that this appears in a context fathoming the possible extent to which social transformations arise not only through the failure of norms, but also through collective practices. Butler stresses the potential of a »cultural life of fantasy« (ibid.: 216) with reference to social transformations. Though the ambiguity of this term causes a wavering between promise and

hopelessness: Fantasy, which claims a cultural life and finds expression in social practices, versus a cultural life that follows fantasy-filled stagings but falls short of social norms and comprehensibility. The linking of fantasy and practice plays a decisive role when Butler characterizes the transformative moment of fantasy as: »... what allows us to imagine ourselves and others otherwise« (ibid.: 216). In an aside she claims that (collective, lived) fantasies organize the material conditions of life and can offer protection against violence. Unfortunately, she does not go into any greater detail on this. Yet she does explain that the practice of imagining something differently or something different gains social relevance because it structures relationships and changes practices as well as forms of embodiment: »Fantasy is not simply a cognitive exercise.... Fantasy structures relationality, and it comes into play in the stylization of embodiment itself« (ibid.: 217). The current text will return, in a different way, to this meaningful reference to the material effects of a transformed mode of imagination, which vanishes in the further course of Butler's essay, as do any further references to fantasy.

Sexy someones – self-satisfied, unproductive, and cheerful

You are confronted with a series of strange figures, self-satisfied and cheerful, entirely self-involved rather than outwardly productive. They are naked or perhaps outfitted in a single piece of clothing, provided with substantial female gender markers, but not clearly gendered; human and likewise bearers of animalistic aspects, comic-like, but without being cliché (fig. 1-3). Their faces speak of pleasure. Since no other sources are hinted at, this pleasure must come from the figures themselves, from the way they touch their bodies, from a fantasy or memory. The lush pink bodies present themselves singly, void of context, before an evenly colored light blue backdrop. Each one is special, has a name: and yet through their similarities they form a community.

The figures are drawings that the artist *durbahn first published on the twelve pages of a 2006 calendar, *pinups for beginners*:[8] *Pinups*, whose large breasts, wide hips, ample thighs, and a few demonstrative poses let us interpret the drawn images as sexy. Still, there is an instant hesitation. The bodies contradict familiar ideas of beauty. They are fat and disproportioned, have minute heads and crippled hands, are awkward and twisted. They are, undoubtedly, beloved figures. But is it their smiling mouths, the demonstrative display of their bodies, the fingering of nipples and cunts, or the ambiguities of their bodies that stir our desire? Do they stir desire? As individual pages of a calendar, each one, Matti, Sofna,

Gnirrta, and so on, offer pleasure a whole month long. I'd like to call them *sexy someones*, whereby *ones* emphasizes their uniqueness, *someones* plays with the fact that they can't be arranged in the categories male/female, and *sexy* highlights their erotic aura. Whether presented together as a poster or juxtaposed on the wall,[9] also the relations they develop amongst themselves remain fascinating.

By calling her drawings *pinups for beginners,* *durbahn inscribes the works in the field of commercial erotica and its queer/feminist critique, appropriation, and reworking.[10] Traditionally, pinups are accompanied by culturally coded, normative expectations of the bodies on display, usually visions of idealized femininity. As use objects, pinups let viewers identify with the camera's gaze. They allow desire to create its object through a »sexual investment in looking« (Mercer 1998: 244). But what happens when there is no ideal offered as a fetish, as in the case of *pinups for beginners*? For one, it can be argued, the *pinups* exemplarily fulfill the function of the fetish, of offering something unseemly to see: denying the dictate of the masculinized phallus and displacing its power to represent desire onto other objects or signs (Lauretis 1996). For another, a queering potential develops. They suggest a new relationship between cultural body norms and social bodies by presenting as sexy, bodies that do not correspond with heteronormative or body-normative ideas of *sexiness*.[11] My theory is that fantasy plays a decisive role in this productivity.

But what does fantasy mean in this context? If we follow Laplanche/Pontalis (1986), a fantasy is an imaginary image charged with desire. It allows the displacement of the wish from a real object of gratification of needs to a phantasmatic object of sexual desire. The interpretation of the fantasy image in the form of representations (signs, objects, or subjects) gives rise to the contact or mediation between inner and outer worlds. For Lauretis (1994), this means that fantasy is a key element in the constitution of the psycho-socio-sexual subject and its integration into social and societal relations. She thereby understands fantasy as social process that becomes productive by projecting norms onto the body. One then has to ask very specifically whether the concrete fantasy makes available images of identification, similarity, or difference; whether certain body zones are given an erogenous charge; whether certain characteristics, which are culturally sanctioned, are affectively appropriated. Furthermore, the bodies are invited to enact their relationship to the norms in shared fantasy scenarios. For Lauretis, fantasy is not something internal and personal, but rather, an enacted, socially experienced happening. To the extent that this always involves mediating diverse, possibly incoherent cultural and individual fantasies, it is not possible to say beforehand whether a fantasy contributes to the reinforcement of dominant norms or to their reworking or replacement (see ibid.: 84; 307-312).

Returning to performativity, I find it promising that in the case of fantasy, the question of the ›success‹ of the speech act or the successful repetition of norms is abandoned. The mishaps, abuses, and breaches of rules, which according to Austin mark a failure of the performative act, could possibly constitute precisely the effectiveness of a fantasy. For example, in the case of *pinups for beginners*, the non-fulfillment of the norm allows for a situation in which desire is able to try out moving in new directions. But an orientation on the norm still persists, even if it is one in which the norm is ignored or denied.

Are pinups in the locker, closeted pinups?

Fantasies (images or scenarios) are thereby the form or vehicle in which desire moves. With a mobile desire, something enters performativity that has the potential to be something different than repetition of the norm, something that, at the least, adds an affective or sexual charge to the repetition of the norm (see Butler 1993; Lorenz/Kuster 2007), but quite possibly unfurls entirely different alignments, interconnections, and directions of motion than those craved by the norm (see Probyn 1996; Lorenz/Kuster 2007). When *durbahn's images combine with other ideas, images, or stories and their related psycho-social, material, and discursive contexts, fantasy has a productivity that can no longer be explained through orientation on the norm. What happens, then, when *durbahn's *pinups for beginners* move in the direction of the factory locker room, a favored place for presenting pinups?

Similar to the way that self representations of lesbian and gay desire were, for quite some time, meant to be removed from the hegemonic public realm and expelled to the closet of subculture, pinups appear as images of a desire that breaches the public's social values. They suggest a relationship involving desire for depicted characters unavailable to the beholder in social life. These ideal characters do not exist, or if they did, relations would entail a border transgression of economic, gender, sexual, ethnic, or religious status. In a queer-inspired way, I would like to ask whether this form of presentation means that we are dealing with closeted pinups?

Indeed, although pinups in the closet display representations that should actually not be available to my desire, they are nonetheless part of an exchange among colleagues and thereby of a social practice and sexual culture. In the words of Michael Warner (1999), they are part of a ›public sex culture.‹ Is it possible that this does not present as clear an affirmation of heteromasculinized dominance over feminine objects as suggested by a pornographic and anti-pornographic understanding of voyeuristic

control? When the moment of the closet and that of the social practice of gaining pleasure from pinups become intertwined, it is necessary to also bear in mind that the closet is no longer frowned upon as it was in the early days of homo-emancipation discourse. Coming out, the means of liberation from the closet, is meanwhile also criticized for its part in creating norms of visibility, sexual norms, moral and political ones (see Butler 1993). The closet thus does not escape from these norms, but can be seen as their ›backroom‹: on the one hand, it enables the norms to exist as norms, while on the other, it has a considerable power of definition over the norms, which cannot help but sense the challenges put to them from the backroom.

Playing out a fantasy scenario

Following from Lauretis, I would like to propose a fantasy scenario inspired by potential happenings in the backroom. The scenario has beholders, a closet, and images in which the hetero-normatively stabilized relations are cancelled out through triangulation and reflexivity of the lines of sight. And additionally, it helps activate the fantasy in performativity. Since the preferred site for presentation of pinups is the locker, to be precise, the inside of the locker door, which is usually also decorated with a mirror, a scenario unfolds that places a reflection of the voyeuristic gaze (the face of the beholder in the mirror) alongside the object of the voyeuristic gaze (depicted figure). For beholders, their gaze wavers between the pinup character and their own mirror image, as they are looking at both. Reading the mirror scene as one in which the ego misrecognizes itself as an imaginary whole functions in this case only when aspects of the pinup are worked into the self-image. The experience that I am always already another means, in this case, that I am always already a pinup. Rather than producing a coherence of the autonomous, masculine subject, a realignment occurs undermining the smooth demarcations of categories of social difference, whether defined by gender, desire, class, origins, or ethnicity. The mirror scenario is thereby far removed from staging sexist macho fantasies of a cliché-ridden, white, working class, hetero-masculinity as the cultural imagination might anticipate with regard to the theme of the pinup. The mirror scene produces a fragmented image in which identification and desire are not mutually exclusive processes forced to supplement one another heterosexually. Instead, it depicts a potential state of uncertainty of the controlling power and a de-centering of the voyeuristic subject, while likewise opening up new axes of desire.

I find *durbahn's *pinups for beginners* entirely suitable for provoking such experiences of de-centering. In that traditional ideas of female beauty

are disturbed, beholders are confronted by the issue of which identifications are available, which are refused, and what feelings are evoked by viewing a body that squats on the floor like a little monkey, that is adorned with a mustache and full breasts, that chirps with its beak but doesn't deem me worthy of a glance. Do the bulging thighs and minute heads represent my own bodily sense? And do they promote my own self awareness of becoming an object of desire? For Butler, such experiences of de-centering, which I would say are inspired equally by norms as they are by fantasies, provide a sound base for her understanding of sexuality: »If we understand sexuality not as an attribute of the subject, but as a set of relations that de-privilege or undermine the autonomy of the subject, then it seems to me that sexuality gives us an understanding of how we are socially constituted by our relations to others; and even how we are impressed upon by others in ways that we might never have chosen« (Butler 2008: 137).

The closet reaches its borders as a normative institution in the face of this type of understanding of sexuality, and becomes a fantasy scenario in which the heterosexual's homosexual secret plunges into queer practices. Eve Kosofsky Sedgwick (1990) identifies the *closet* as an epistemological figure of unexpressed/inexpressible homosexuality that is constitutive for heteronormative culture. In modern literature it serves as the favorite screen upon which normative heterosexual masculinity forms, whether as a homoerotic counterpart or internal secret. Both possibilities turn the demarcation between the self and the other into a problem that can be encased with the help of the closet: »It is not a closet in which there is a homosexual man, for Marcher is not a homosexual man. Instead, it is the closet of, simply, the homosexual secret – the closet of imagining a homosexual secret« (ibid.: 205). Expelling lesbians and gays, with their social lives and intimate love practices to the closet also has the function of maintaining and embodying the heterosexual's homosexual secrets. *Pinups* blur precisely this border and do not shy away from turning the closet into a locker that could stand either in a lesbian soccer club or in a factory locker room.

From the closet to productivity

Although *durbahn's *pinups for beginners,* presented on a neutral, light blue background, do not reveal any indications of work or cultural capital whatsoever, statements on productivity are still possible. Made clear thus far is that the social productivity of images does not develop outside of reception and the associated work of reading, and that this analytical work can be inspired and unsettled by fantasy. Opportunities to disrupt the habitual repetitions of normative heterosexual, rigid binary gender

conventions and provoke transformations thus become evident. We are hereby dealing with transformations that are played out in the interactions of image and beholder rather than those intended or controlled by a political/artistic subject, or occurring as the result of coincidental dislocations caused by the failure to produce exact repetitions. These transformations arise through the opening of a fantasy scenario that allows beholder and image to emerge from a juxtaposition that poses them as separate units. It is thus not the reading itself that makes the image productive, and also not some sort of magical quality of the image. Instead, it is a socio-cultural happening in which fantasy is afforded the decisive role of creating connections within and between beholder and image, as well as beyond, out to the social and discursive contexts. Understanding performativity as entailing not just the repetition of norms, but also the repetition of fantasies thus becomes productive, as does understanding the connection between the two as a contingent and contested relationship in which the reworking of power relations takes place.

Notes

1 In the following, I identify as an ›image,‹ a materialized visual representation, and as an ›imagination,‹ a mental image. ›Fantasy‹ is either understood generally as the ability to imagine, or as an image or scenario charged (consciously or unconsciously) with desire and/or identification including images of one's own body.

2 See, in particular, Schade/Wenk 1995, Lauretis 1994, Hall 1997, Holert 2000, Lummerding 2005, and Hentschel 2008.

3 Early feminist representation critique, developed in the context of film theory, in particular, began precisely with these questions of the effect of violent and pornographic depictions and countered deterministic accounts through references to the complexity of fantasizing; see Burgin/Donald/Kaplan (eds.) 1986.

4 Similar to Dagmar von Hoff (2005), who following Erika Fischer-Lichte emphasizes the event nature of the performative and its materiality. She contrasts this with the concept of representation, which she understands as mirroring or standing in for something or somebody. She considers the performative repetition of norms only in reference to Butler.

5 Andrea Kern (1999) insists on differentiating between the performative as a description for all of those conceptual activities that are determined by norms (that implement/don't achieve them) and the performative as characterization of the norms that only become such through their repetition and practical implementation. The subject, which is assumed in the first instance, is the effect of the process of repetition in the second.

6 Here I let stand an ambiguity of fantasizing and fantasy image/scenario, whereby I agree with Astrid Deuber-Mankoswky (1998), who sees the reference to practices of imagination and fantasizing as an opportunity to analyze the effects of power and domination that arise from a denial of the visual nature of thought. Teresa de Lauretis (1994) activates a similar ambiguity when she understands fantasy as a psycho-social process that structures subjectivity by mediating external and psychic reality together through fantasy images (see ibid.: 285).

7 In conclusion, Austin differentiates five classes of expressions that fulfill the performative roles (169-183); none of them offer room for ›imagining, dreaming, or picturing one's self‹ or similar practices. Butler (1990) is concerned explicitly with fantasy, but concedes the performative understanding to her opponents, while she narrows her own concept in that she equates it with phantasm (so that fantasy is the constitutive exterior of a phantasmatic construction of the Real that is based on exclusion) (106-110). See also Butler 2000: 151f.

8 The works by *durbahn discussed here are part of a series of digital drawings. *durbahn produced the calendar *pinups for beginners*, which uses the sheets from this series, in 2005 in a limited edition for the sponsors of *bildwechsel – dachverband für frauen/medien/kultur* in Hamburg (size of the individual calendar sheets: 15 cm x 21 cm). *durbahn lives and works in Lübeck, Germany. For many years, drawings have been a central component of her work. Meanwhile, they are made primarily on the computer and

are printed on special paper and laminated. See http://www.durbahn.net, ›Biographie‹ (03 August 2008). *durbahn is also a co-founder and on the staff of *bildwechsel*.

9 The drawings were presented as laminated DIN A4 sheets compiled to a tableau or in a linear series in the exhibitions *Der andere Blick* (Erotic Art Museum, Hamburg 2006) and *Behauptungen Ausstellen* (galerie broll, Hamburg 2007).

10 With regard to critical feminist and queer appropriation, see Straayer 1996; Lauretis 1994; Mercer 1998; Buszek 1998; Schaffer/Stecher 2004; Bourcier 2006, and Annie Sprinkle's works *Anatomy of a Pin-Up* and *Post-modern Pin-Up Pleasure Activist Playing Cards*, www.anniesprinkle.org/html/art (17 January 2008).

11 See Engel 2008, where I worked out these thoughts by first introducing a post-oedipal understanding of desire and then connecting this with the discourse of the critical *Disability Studies*.

Literature

Adorf, Sigrid (2007): »Nicht unmittelbar, sondern bedingt. Zum performativen Verhältnis von Subjekt und Bild am Beispiel einer Videoprojektion.« In: *FKW. Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur* 44, 14-22.

Austin John L. (1962): *How to do Things with Words: The William James Lectures delivered at Harvard University in 1955*. Ed. J. O. Urmson. Oxford: Clarendon.

Bal, Mieke (2002): *Kulturanalyse,* transl. Joachim Schulte, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Bourcier, Marie-Hélène (2006): *Queer Zones. Politique des identités sexuelles et des savoirs,* Paris: Ed. Amsterdam.

Brosch, Renate (2004): »Die ›gute‹ Ekphrasis: Grenzgänge der Repräsentation.« In: ibid. (ed.), *Ikono/Philo/Logie: Wechselspiele von Texten und Bildern*, Berlin: trafo, 61-78.

Burgin, Victor/Donald, James/Kaplan, Cora (eds.) (1986): *Formations of Fantasy*, London: Methuen.

Buszek, Maria Elena (1998): »War Goddess. The Varga Girls, WWII and Feminism.« In: *N.Paradoxa*, 6. web publication on http://web.ukonline.co.uk/n.paradoxa/buszek.htm (05 August 2008).

Butler, Judith (1990): »The Force of Fantasy: Feminism, Mapplethorpe, and Discursive Excess.« In: *differences* 2 (2), 105-125.

Butler, Judith (1993): *Bodies That Matter. On the Discursive Limits of Sex,* New York, London: Routledge.

Butler, Judith (1991): »Imitation and Gender Insubordination.« In: Diana Fuss (ed.), *Inside/Out. Lesbian Theories, Gay Theories*, London: Routledge, 13-31.

Butler, Judith (2000): »Competing Universalities.« In: Judith Butler/Ernesto Laclau/Slavoj Žižek (eds.), *Contingency, Hegemony, Universality. Contemporary Dialogues on the Left,* London/New York: Verso, 136-181.

Butler, Judith (2004): *Undoing Gender*, New York: Routledge.

Butler, Judith (2008): »Politics under Conditions of Precariousness and Violence.« Interview by Antke Engel in Marina Grzinic/Rosa Reitsamer (eds.), *New Feminisms. Worlds of Feminism, Queer and Networking Conditions*, Vienna: Loecker, 135-146.

Derrida, Jacques (1985 [1972]): »Signature Event Context.« In: *Margins of Philosophy*, transl. Alan Bass, Chicago: University of Chicago Press, 308-330.

Deuber-Mankowsky, Astrid (1998): »Geschlecht und Repräsentation. Oder, wie das Bild zum Denken kommt.« In: *Die Philosophin* (18), 24-41.

Engel, Antke (2002): *Wider die Eindeutigkeit. Sexualität und Geschlecht im Fokus queerer Politik der Repräsentation*, Frankfurt a.M.: Campus.

Engel, Antke (2008): »Das Bild als Akteur – das Bild als Queereur. Methodologische Überlegungen zur sozialen Produktivität der Bilder.« In: *FKW. Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur* 45, 12-25.

Fischer-Lichte, Erika (2000): *Theater als Modell für eine performative Kultur. Zum* performative turn *in der europäischen Kultur des 20. Jahrhunderts*, Saarbrücken: Universität des Saarlandes.

Hall, Stuart (ed.) (1997): *Representation. Cultural Representation and Signifying Practices*, London: Sage.

Hentschel, Linda (2008): »Einleitung.« In: ibid. (ed.), *Bilderpolitik in Zeiten von Krieg und Terror. Medien, Macht und Geschlechterverhältnisse*, Berlin: b_books, 7-27.

Hoff, Dagmar von: »Performanz/Repräsentation.« In: Christina von Braun/Inge Stephan (eds.), *Gender@Wissen. Ein Handbuch der Gender-Theorien*, Cologne: Böhlau, 162-179.

Holert, Tom (ed.) (2000): *Imagineering. Visuelle Kultur und Politik der Sichtbarkeit*, Cologne: Oktagon.

Kern, Andrea (1999): »Concept of the Performative: Between Pragmatism and Deconstruction.« In: *ASCA Brief*, Amsterdam: ASCA, 83-95.

Laplanche, Jean/Pontalis, Jean-Bertrand (1986 [1985]): »Fantasy and the Origins of Sexuality [no transl. mentioned].« In: Victor Burgin et al. (ed.), *Formations of Fantasy*, London: Methuen, 5-34.

Lauretis, Teresa de (1994): *The Practice of Love. Lesbian Sexuality and Perverse Desire*, Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press.

Lorenz, Renate/Kuster, Brigitta (2007): *Sexuell arbeiten. Eine queere Perspektive auf Arbeit und prekäres Leben*, Berlin: b_books.

Lorey, Isabell (1996): *Immer Ärger mit dem Subjekt. Theoretische und politische Konsequenzen eines juridischen Machtmodells: Judith Butler*, Tübingen: discord.

Lummerding, Susanne (2005): *agency@? Cyber-Diskurse, Subjektkonstituierung und Handlungsfähigkeit im Feld des Politischen*, Vienna: Böhlau.

Mercer, Kobena (1998): »Just Looking for Trouble. Robert Mapplethorpe and Fantasies of Race.« In: Anne McClintock/Aamir Mufti/Ella Shohat (eds.), *Dangerous Liaisons. Gender, Nation, and Postcolonial Perspectives*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 240-251.

Oster, Martina/Ernst, Waltraud/Gerards, Marion (eds.) (2008): *Performativität und Performance. Geschlecht in Musik, Theater und MedienKunst*, Hamburg: LIT.

Phelan, Peggy (1993): *Unmarked. The Politics of Performance*, London: Routledge.

Probyn, Elspeth (1996): *Outside Belongings*, New York: Routledge.

Schade, Sigrid/Wenk, Silke (1995): »Inszenierungen des Sehens: Kunst, Geschichte und Geschlechterdifferenz.« In: Hadumod Bußmann/Re-

nate Hof (eds.), *Genus. Zur Geschlechterdifferenz in den Kulturwissenschaften*, Stuttgart: Kröner, 342-407.

Schaffer, Johanna/Stecher, Marcella: »Prekäre Phantasien.« In: Monika Bernhold/Andrea B. Braidt/Claudia Preschl (eds.), *Screenwise: Film, Fernsehen, Feminismus*, Marburg: Schüren 2004, 79-85.

Sedgwick, Eve Kosofsky (1990): *Epistemology of the Closet*, Berkeley: University of California Press.

Sedgwick, Eve Kosofsky (1993): »Queer Performativity. Henry James's *The Art of the Novel*.« In: *GLQ* 1, 1-16.

Straayer, Chris (1996): *Deviant Eyes, Deviant Bodies. Sexual Re-Orientation in Film and Video*, New York: Columbia University Press.

Warner, Michael (1999): *The Trouble With Normal. Sex, Politics, and the Ethics of Queer Life*, Cambridge/MA: Harvard University Press.

Wulf, Christian (2005): »Zur Performativität von Bild und Imagination. Performativität – Ikonologie/Ikonik – Mimesis.« In: Christian Wulf/Jörg Zirfas (eds.), *Ikonologie des Performativen*, Munich: Fink, 35-49.

Wulf, Christian/Zirfas, Jörg (2005): »Bild, Wahrnehmung und Phantasie. Performative Zusammenhänge.« In: ibid. (eds.), *Ikonologie des Performativen*, Munich: Fink, 7-34.

Renate Lorenz

Körper ohne Körper. Queeres Begehren als Methode

das nicht-zeigen

Seit 1991 stellte Felix Gonzalez-Torres eine Reihe von Arbeiten aus, die aus Anordnungen kleinteiliger Objekte, nämlich Bonbons, bestehen (Abb. 1-4).[1] Ins Auge fallen jedoch nicht die zuckrigen Klumpen oft unklarer, gelblicher Farbe, sondern vor allem die Verpackungen: eine Arbeit verwendet eine Bonbonsorte, die in silbernes Cellophan gewickelt ist und die, in großer Zahl auf dem Boden ausgelegt, ein ausgedehntes metallisch glänzendes, reflektierendes Rechteck herstellt. Sie trägt den Titel *›Untitled‹ (Placebo – Landscape – for Roni)* (Abb. 1). Für eine andere Arbeit wurden Bonbons, eingewickelt in Cellophan in verschiedenen Buntfarben, als farbenfroher Hügel in einer Ecke aufgehäuft. Ihr Titel lautet *›Untitled‹ (Ross)* (Abb. 2). Diese Arbeiten bieten keine direkte politische Positionierung an, sie verweigern einen konkreten Bezug auf das tagespolitische Geschehen und ebenso einen deutlichen Bruch mit der bürgerlichen Institution des Museums. Sie verzichten auf Zeichen, die sie auf den ersten Blick als eine künstlerische Praxis im Kontext der Debatten um sexuelle Identität und Herkunft erkennbar machen könnten: Weder gibt es Körper zu sehen, die zweigeschlechtliche und heterosexuelle Normen, Blickregime und Darstellungskonventionen herausfordern oder umarbeiten, wie dies etwa queere fotografische Arbeiten von Catherine Opie, Del LaGrace Volcano oder Sarah Lucas tun, um einige Beispiele zu nennen. Noch wird einer der regulierenden Körperdiskurse um Sexual- oder Geschlechterpolitik aufgegriffen und in der Arbeit mittels Text, Ton oder Abbildung reproduziert. Um Bausteine für eine queere Kunsttheorie zu gewinnen, hat mich die Frage beschäftigt, was eigentlich erlaubt, diese Installationen als *queer* zu kennzeichnen. Welche queere Politik betreiben sie und welche queer-

theoretischen Überlegungen eignen sich, diese künstlerisch-politischen Strategien zu fassen?

Ich verstehe diese Arbeiten von Gonzalez-Torres als ›Repräsentationen von Körpern ohne Körper‹ (vgl. Spector 2007: 139ff)[2] und möchte der These folgen, dass sie queere verkörperte Subjektivitäten repräsentieren, ohne den Versuch zu unternehmen, sie visuell darzustellen. Die inszenierten Räume repräsentieren das Begehren nach unterschiedlichen, pluralen, nicht klar voneinander abgegrenzten Zugehörigkeiten jenseits der Ideale von Zweigeschlechtlichkeit, Heterosexualität, Künstler-Sein und US-Amerikanisch-Sein. Sie verzichten jedoch darauf, Körper, die für eine Abweichung von der Norm oder eine Nichterfüllung der Norm einstehen sollten, explizit zu zeigen.

das einbrechen der syntax

Das Idealgewicht der Bonboninstallation ›*Untitled‹ (Ross)* wird mit 175 lb angegeben; dies entspricht laut Informationen, die durch Katalog und Museumspersonal gegeben werden, dem Körpergewicht der im Titel der Arbeit namentlich genannten Person. Der Name verweist auf den Lebenspartner von Gonzalez-Torres, Ross Laycock, der im Entstehungsjahr der Arbeit, 1991, an Aids starb. Es ist also durchaus ein Körper repräsentiert, allerdings nur mittels eines linguistischen Zeichens, das dem visuellen Zeichen, dem Haufen bunter Bonbons, im Titel hinzugefügt wurde.

Um zu verdeutlichen, welche Form der Repräsentation hier angeboten und welche verweigert wird, möchte ich den kunsthistorischen Kontext aufrufen, auf den sich Gonzalez-Torres' Arbeit offensichtlich bezieht[3] – zunächst eine klassische Arbeit der so genannten Konzeptuellen Kunst aus den 1960er Jahren, *One or three Chairs* von Joseph Kosuth (1965). Sie zeigt drei Darstellungen des gleichen Gegenstandes: das Objekt Stuhl, eine Fotografie des gleichen Stuhls und eine linguistische Darstellung, in Form eines vergrößerten Lexikoneintrags in englischer Sprache zu dem Wort Stuhl (Chair). Wenn diese Arbeit verkauft oder verliehen wird, besteht sie nur aus einer Vergrößerung des Lexikoneintrags und einer schriftlichen Anweisung, einen Stuhl als Objekt auszuwählen und diesen zu fotografieren. Sie könnte demnach auch jenseits des Kunstmarktes distribuiert und benutzt werden (vgl. Buchmann 2007: 37). So sollten künstlerische Geste, Stil und ein daraus möglicherweise entstehender Wert vermieden werden, auch indem auf jede Unähnlichkeit zu der Bedeutung ›Stuhl‹ verzichtet wurde. Die drei Zeichen verweisen aufeinander und könnten einander auch ersetzen. Sprache kann nach dieser Vorstellung an die Stelle eines Objektes oder eines Bildes treten, die alle auf derselben sozialen Konvention beruhen.



Abbildung 1: Felix Gonzalez-Torres, ›Untitled‹ (Placebo – Landscape – for Roni), 1993, einzeln in Goldcellophan eingewickelte Bonbons, unbegrenzte Stückzahl, Gesamtmaße variieren je nach Installation, Idealgewicht 1,200 lb (448 kg)

Die Arbeit *›Untlitled‹ (Ross)* von Gonzalez-Torres greift – wie andere seiner Arbeiten auch – bestimmte Strategien der Konzeptuellen Kunst auf. Ganz ähnlich wie bei Kosuth existiert für diese Arbeit lediglich ein Zertifikat mit Hinweisen des Künstlers, welche Objekte für die Installation der Arbeit gekauft werden sollen, und wie die Arbeit dann installiert werden kann (vgl. auch Föll 2007: 105). Da ein Titel gewählt wurde, der eine offensichtlich entscheidende Bedeutung hinzufügt, »(Ross)«, scheinen auch hier Visualität und Objekt nicht außerhalb der Sprache gedacht zu werden. Allerdings handelt es sich anders als bei Kosuth bei den linguistischen und visuellen Zeichen keineswegs um Darstellungsmodi, die einander ersetzen könnten. Die Bonbons lassen überhaupt nicht an *Ross* denken und *Ross* nicht an Bonbons. Das Gewicht der Bonbons, das auf das Gewicht eines Körpers referiert, ist durch Augenschein nicht zu erkennen, so dass kein visuelles Zeichen eingesetzt wird, das auf einen individuellen Körper verweist und eine Ähnlichkeit zu einer lebenden oder verstorbenen Person herstellt. Zudem gibt es eine Reihe ganz gleicher Arbeiten von Gonzalez-Torres – Anhäufungen oder rechteckige Felder von Bonbons in

bunten Farben oder in silbernem Cellophan – die alle unterschiedliche Titel tragen: ›*Untitled*‹ *(Lover Boys),* 1990 (Abb. 3), ›*Untitled*‹ *(Welcome Back Heroes),* 1991, oder ›*Untitled*‹ *(Public Opinion),* 1991 (Abb. 4), haben jeweils einen konkreten soziohistorischen Bezug, aber die Verbindung zwischen Namen und dem Bonbonobjekt bleibt arbiträr und diese Arbitrarität wird ausgestellt. Anstatt mittels einer tautologischen Vervielfältigung weitgehend zu verhindern, dass andere Bedeutungen an die visuellen Zeichen herangetragen werden, wie es Kosuth tat, wird hier vorgeführt, dass das Zeichen ›Bonbons‹ durchaus mit wechselnden Bedeutungen versehen werden kann, und zwar auch in einer Weise, die die konventionelle Verwendung von Sprache verlässt. Gerade die Reihe verschiedener Arbeiten produziert einen Verweis auf den Prozess der Bedeutungszuweisung als eine soziale Praxis – eine zeigende Geste, die durch das allen Arbeiten im Titel vorangestellte »Untitled« noch unterstrichen wird. Es wird mit der Konvention gebrochen, dass der Titel einer Arbeit – bei Kosuth war es *One or three Chairs* – das präsentierte visuelle Zeichen verdoppelt oder erläutert.

Die Bonbons zeigen nicht den Körper oder das Gesicht von Ross Laycock. Dessen Körper und auch jeder andere Körper, der den Vornamen Ross tragen könnte, bleibt in der Arbeit unsichtbar. Durch den Verzicht auf jede Visualisierung von Ross, von Schwulen oder von HIV/Aids-Erkrankten erlaubt die Arbeit nicht, ihr gegenüber eine voyeuristische Position einzunehmen und etwa zu fragen, ob der Körper einer Person namens Ross Spuren von Krankheit sehen ließ, ob er verzweifelt wirkte oder entspannt, oder ob er dem Künstler ein attraktiver, liebenswerter Partner war. Stattdessen wird eine andere Topographie entworfen: der Raum, den die Arbeit ›*Untitled*‹ *(Ross)* herstellt, kann als eine Heterotopie betrachtet werden, als ein Ort, an dem laut Michel Foucault die Syntax, »die Wörter und Dinge zusammenhält« (Foucault 2005: 42), zunichte gemacht wird. Es handelt sich um einen Visualisierungsprozess, der, indem er Sichtbarkeit herstellt, Bedeutungskonventionen im Verhältnis zwischen dem Sichtbaren und den Wörtern zusammenbrechen lässt. Die Inszenierung einer solchen zusammenbrechenden Syntax in dieser Installation erlaubt, so meine These, Subjektivitäten zu repräsentieren und produzieren, die nicht in der performativen Wiederholung gesellschaftlicher Normen aufgehen. Während Bedeutung verliehen wird, werden (konventionelle) Bedeutungen zugleich entzogen. Einen solchen Prozess bezeichnet Stuart Hall als »Artikulation«, als ein Re-Artikulieren unterschiedlicher Elemente, das möglich ist, weil diese keine notwendige Verbindung oder, wie Elspeth Probyn formuliert, »Zugehörigkeit« besitzen (Hall in Grossberg 1986: 53, Probyn 1996: 5). Ein solcher Prozess erlaubt, gesellschaftliche Veränderung denken und praktizieren zu können.



Abbildung 2: Felix Gonzalez-Torres, ›Untitled‹ (Ross), 1991, einzeln in verschiedenfarbiges Cellophan eingewickelte Bonbons, unbegrenzte Stückzahl, Gesamtmaße variieren je nach Installation, Idealgewicht 175 lb (65 kg)

no palm trees

Mich interessiert, was es ermöglicht, die Arbeit von Felix Gonzalez-Torres als eine Repräsentation queerer Subjektivitäten zu verstehen, obwohl oder gerade weil diese in der Arbeit nicht visuell dargestellt werden.

Der Entzug von Bedeutungskonventionen führt zunächst dazu, dass seine eigenen, etwa in Interviews gemachten Aussagen ein besonderes Gewicht erhalten und zum Teil der Arbeit werden. So formulierte Gonzalez-Torres in einem häufig zitierten Gespräch, dass er sich nicht für die Rolle eines *token* eigne. Damit positionierte er sich kritisch gegenüber dem Angebot, als Vertreter einer marginalisierten Gruppe Wertschätzung im Kunstfeld zu finden, jedoch mit der unausgesprochenen Auflage – oft abgestützt über die Vergabe oder den Entzug von Ressourcen –, diese Gruppe auch mittels seiner Arbeit zu repräsentieren: »We have an assigned role that's very specific, very limited. As in a glass vitrine, ›we‹ – the ›other‹ – have to accomplish ritual, exotic performances to satisfy the needs of the majority. ... Who is going to define my culture? It's not just Borges and García Marquez, but also Getrude Stein and Freud and Guy Debord – they are all part of my formation« (Gonzalez-Torres 1993, nach Muñoz 1999: 165f.). Der Queer-Theoretiker José Esteban Muñoz bemerkt zu der Strategie von Gonzalez-Torres, in seinen Arbeiten Identität nicht explizit aufzugreifen: »By refusing to simply *invoke* identity, and instead to *connote* it, he is refusing to participate in a particular representational economy« (ebd.). Was heißt es, sich nicht auf Identität zu berufen (to invoke identity), sondern diese zu konnotieren (to connote)? Muñoz erläutert dies mit Hinweis auf den opaken Charakter der Arbeiten, die es nicht erlauben zu verstehen, ohne zu fragen: »Was ist das?« Ein rationales Verstehen oder unmittelbares Wissen, das sich aus dem Gezeigten oder Gesagten ableiten ließe, ist damit verstellt. Da eine solche Opazität jedoch charakteristisch für viele Arbeiten der so genannten Avantgarde-Kunst ist, wird daraus noch nicht verständlich, warum die Arbeit als Repräsentation *queerer* Subjektivitäten gelten kann. Da Bedeutungskonventionen entzogen sind, so meine Überlegung, werden *Spezifitäten* – mögliche begriffliche Repräsentationen von Kunst, Aids oder Schwulsein – durch die Möglichkeit ersetzt, an singuläre Narrationen und Biographien anzuknüpfen. Während die formale Gestaltung eine Verbindung zu dem Wissen über und den Erfahrungen mit Arbeiten der Konzeptuellen Kunst und der Minimal Art herstellt, verweist die Nennung des Names *Ross* für Betrachter_innen, die sich informiert haben, auf emotionale Bindung, Verlust, Aidstod der Partner_in, schwule Freundschaft, Liebe, Sex. Um dem Funktionieren dieser Verbindungen weiter nachzugehen, möchte ich den Begriff der Phantasie einsetzen.

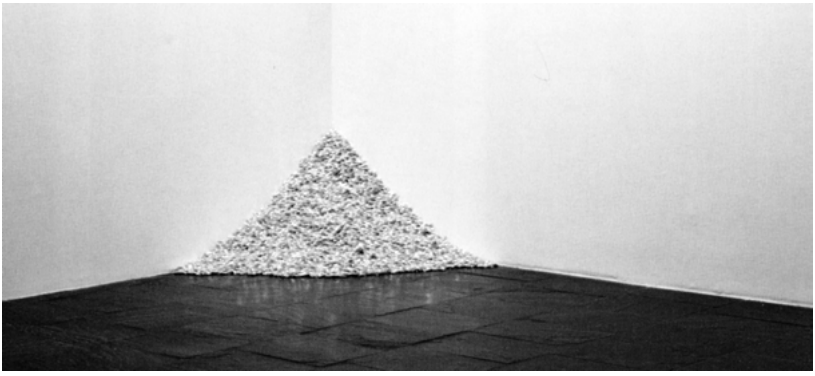


Abbildung 3: Felix Gonzalez-Torres, ›Untitled‹ (Lover Boys), 1990, einzeln in Silbercellophan eingewickelte Bonbons, unbegrenzte Stückzahl, Gesamtmaße variieren je nach Installation, Idealgewicht 335 lb (125 kg)

phantasien teilen

Teresa de Lauretis nutzt den Begriff der Phantasie um ein Konzept gesellschaftlicher Veränderung zu entwickeln, das der Macht öffentlicher Bilder und Phantasien gerecht wird, aber zugleich erlaubt, diese zu verändern (Lauretis 1999). Hierbei setzt sie darauf, dass sowohl öffentliche als auch individuell bedeutsame Bilder, sowohl bewusste als auch unbewusste Vorgänge in die Szenarien der Phantasie einfließen, die Vorstellungen und Bilder ebenso wie Tagträume oder nächtliche Träume umfassen, und deren komplexes, womöglich widersprüchliches Repertoire Material für Neuinszenierungen liefert (ebd.: 100). Ich möchte an dieser Stelle noch einmal auf eine historische konzeptuelle Arbeit Bezug nehmen, und zwar auf Vito Acconcis Video *Undertone* von 1972: Über 30 Minuten und gefilmt mit einer unbeweglichen Kamera sehen wir zentral im Video ebenfalls ein Alltagsobjekt, einen Tisch, dessen Platte an der unteren Bildschirmkante endet, so dass der Blick der Betrachter_innen auf der Tischplatte ruht, während der Blick unter den Tisch knapp verwehrt ist. Den Protagonisten – es ist der Künstler selbst – sehen wir an der hinteren Tischkante auf einem Stuhl. Er bewegt die Arme unter dem Tisch und spricht. Da jegliche Handlung, von der die Videoarbeit erzählt, *unter* dem Tisch, außerhalb des Sichtfeldes der Betrachter_innen stattfindet, ist der Tisch – darauf weist auch der Titel *Undertone* hin – nur Anlass für ein phantasiertes Geschehen, das ebenso wie der agierende Körper, von dem gesprochen wird, ausschließlich über die Worte des Protagonisten repräsentiert ist: »I want to believe. There is a girl under the table«. Während der Protagonist das zentral sichtbare Objekt der Videoarbeit immer wieder als »Tisch« be-

nennt, beschreibt er zugleich sexuelle Handlungen, die eine unter dem Tisch mit ihm oder an ihm ausübt. Die phantasierte Szene macht deutlich, inwieweit ein Tisch nicht einfach ein Tisch ist. Die beiden involvierten/phantasierten Figuren nehmen jeweils unterschiedliche Positionen im Verhältnis zum Tisch, zueinander und zu den Betrachter_innen ein. Man könnte diese Szene als eine ›Szene der Anrufung‹ (Althusser 1977: 142) lesen, in der soziale Plätze vergeben werden, die hierarchisch organisierte heterosexuelle Praxen sowohl zitieren als auch produzieren. Der Protagonist, der mit seinen langen Haaren, seinem schmächtigen Körperbau, seiner leisen Stimme und der leicht gebeugten Haltung nicht eben eine Pose idealer heterosexueller Männlichkeit zitiert, phantasiert sich in der sozialen Position eines Mannes, der von den sexuellen Diensten einer Frau profitiert. Nachdem er die Szene geschildert hat, nimmt der Protagonist die Arme unter dem Tisch hervor, blickt direkt in die Kamera und spricht die Betrachter_innen an: »I need to know you are there facing me. ... Listening to me ... Forcing me to keep talking to you.« Die Phantasien sind also offenbar davon abhängig, dass sie mit den Betrachter_innen geteilt werden können; die Betrachter_innen hören zu und sind zugleich Teil der Phantasie. Es ensteht eine Szene der Anrufung, in der auch den Betrachter_innen ein Platz – der des Voyeurs, der vor dem Schlüsselloch überrascht wird und sich voll Scham seiner eigenen Rolle bewusst wird – zugewiesen wird, obwohl der voyeuristische Blick auf das beschriebene *Objekt*, die Frau unter dem Tisch, verwehrt wird.

Ich habe an anderer Stelle vorgeschlagen, die von Louis Althusser dargestellte Szene der Anrufung und ihre klare Anordnung – der Polizist spricht das Subjekt an, ›Hey Sie da!‹, und dieses wendet sich um – mit Lauretis' Konzept der Phantasie kurzzuschließen und als eine sexuelle Szene zu verstehen, deren Figuren und deren Syntax mittels der Arbeit der Phantasie neu angeordnet werden können. So wird die Szene der Anrufung als eine soziale Praxis mit mehreren Beteiligten verstanden, in der soziale Plätze auch umgearbeitet oder vervielfältigt werden können (Lorenz 2007: 48). Betrachter_innen von ›*Untitled*‹ *(Ross)* wären entsprechend Teil einer sexuellen Szene, auf die sie zugleich von außen – als Betrachter_innen – blicken. Die öffentlichen Bilder und Erzählungen bilden und strukturieren nach Lauretis das psychische Leben des Subjekts, so dass die Psyche auf diese Weise nicht als ein individueller, sondern als ein sozialer Apparat verstanden wird, der sich genau an der Grenze zwischen Individuellem und Gemeinschaftlichem, Öffentlichem und Privatem befindet. Bedeutungen werden reproduziert, aber in der singulären Zusammenstellung und Kontextualisierung der Bilder auch in neuer Weise verliehen. Im zweiten Teil seiner Arbeit murmelt Acconci die gleichen Worte, aber »I want to believe there is a girl ...« wird ersetzt durch die Vorstellung,

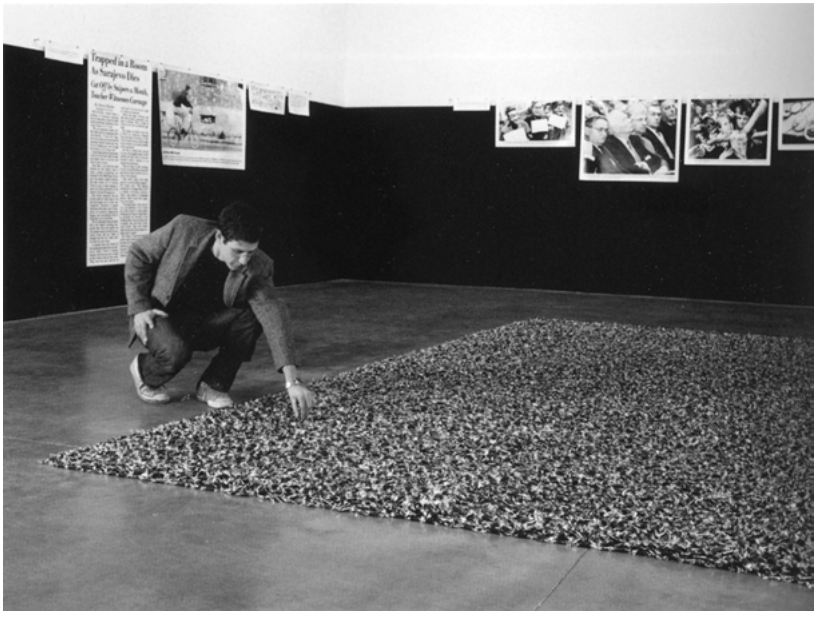


Abbildung 4: Felix Gonzalez-Torres, ›Untitled‹ (Public Opinion), 1991, einzeln in Cellophan verpackte Bonbons aus schwarzer Lakritze, unbegrenzte Stückzahl, Gesamtmaße variieren je nach Installation, Idealgewicht 700 lb (261 kg)

dass er die sexuellen Handlungen selbst vornehme, so dass die voyeuristische Szene nur noch zwischen ihm und den Zuschauer_innen abläuft.

Zwei Jahre später produzierte die Künstlerin Susan Mogul ein Reenactment von *Undertone*. Ihre Videoarbeit *Take off* (1974, 10 Min.) reproduziert exakt die Anordnung von Acconcis Video. Sie wiederholt die Worte: »There is no woman under the table, there is no man under the table. There is only my vibrator under the table ...«. Die in Acconcis Video formulierte sexuelle Phantasie wird damit als eine ausgestellt, die durchaus nicht in gleicher Weise von allen geteilt wird. Die zweifache Verneinung »no woman, no man« erzeugt dabei zunächst einmal die Vorstellung, dass sowohl Frau als auch Mann für eine sexuelle Interaktion mit der Protagonistin infrage kommen würden. Der Vibrator ermöglicht zudem eine dritte sexuelle Phantasie, für die weder Mann noch Frau nötig sind. Die Protagonistin/Künstlerin holt den Vibrator unter dem Tisch hervor, erklärt, wie sie ihn bekommen hat, wie er funktioniert oder wie viele Batterien für seinen Betrieb nötig sind. Auf diese Weise wird die Phantasie als ein fabriziertes Produkt sozialer und kollektiver Praxen ausgestellt, die etwa auch das Herumreichen eines Vibrators unter Freundinnen oder Debatten der Frauenbewegung über Sexualität außerhalb

heterosexueller Verhältnisse umfassen. Er ist das Produkt materieller Erfindungen, die diese Praxen ermöglichen. Moguls Video zeigt, dass die an den Tisch geknüpften Phantasien sich von öffentlichen heteronormativen Phantasien unterscheiden, von diesen abheben können (»take off«) und so andere Subjektivitäten erzeugen. Obwohl in beiden Videos der Tisch als Tisch adressiert ist, können sich offenbar unterschiedliche Bilder an ihn knüpfen. Es sind singuläre Bilder, die eine Geschichte seines Gebrauchs adressieren oder einen möglichen Gebrauch projizieren, Bilder, die als singuläre aber Verbindungen aufrecht erhalten zu einer Geschichte von Macht, von Geschlechterhierarchie und von Heteronormativität. Erfahrungen, bewusste oder unbewusste Bilder erlauben, so Kaja Silverman, Objekte »produktiv« mit Erzählungen zu verknüpfen, die nicht von den sozialen Normen erzeugt oder beschränkt werden (Silverman 1996: 180-185). Der von Mogul vorgestellte Umgang mit dem Vibrator weist zudem darauf hin, dass die soziale Wirksamkeit der Phantasien darauf beruht, dass die Betrachter_innen Kompliz_innen werden, dass es eine geteilte Geschichte der Kritik an heteronormativen Vorannahmen oder ein geteiltes Lachen über den impliziten Sexismus in Acconcis Video gibt.

Um auf die Arbeit von Felix Gonzalez-Torres zurückzukommen: Indem ein arbiträrer Zusammenhang verschiedener Zeichen und ein momentaner Konsens mit den Betrachter_innen über diese Verbindung hergestellt wird, kann das Objekt der Bonbons, das sich isoliert nicht als Repräsentant queerer Erfahrung verstehen ließe, mittels der Arbeit der Phantasie mit einer singulären queeren Geschichte verknüpft werden. Sich nicht auf eine Identität zu berufen, sondern diese zu »konnotieren« – José Muñoz' Beschreibung der Arbeiten von Felix Gonzalez-Torres –, wäre demnach die Arbeit produktiver Phantasien, die Zeichen entgegen der gesellschaftlichen Konventionen mit unterschiedlichen und möglicherweise auch widersprüchlichen ästhetischen, emotionalen und affektiven Bedeutungen und mit einer Geschichte anderer Praxen in Verbindung zu bringen erlaubt. Diese ist wiederum Teil einer kollektiven queeren Geschichte und der sozialen Kontexte, Widerstandsformen, Emotionalitäten, die sich an diese Geschichte knüpfen.

Ein solches *take off* wird noch deutlicher, wenn die Installationen von Gonzalez-Torres als direkte Bearbeitung von bekannten Arbeiten der Avantgarde-Kunst betrachtet werden. So lehnt sich etwa *›Untitled‹ (Go-Go Dancing Platform)* von 1991, ein grauer Kubus, der am oberen äußeren Rand mit einer Reihe von Glühbirnen besetzt ist, an die grauen Kuben von Robert Morris an. Oder *›Untitled‹ (Placebo)*, das rechteckige Feld von Bonbons, eingewickelt in silbernes Cellophanpapier, greift die schweren Metallskulpturen von Carl André auf, beides Arbeiten aus den 1960er Jahren. Man könnte sagen, dass diese Arbeiten als Nachkommen der Minimal Art durchgehen/*passen*. Sie bestehen aus Materialien, die dem Stahl

zwar von weitem ähneln, die aber sowohl andere Konnotationen erlauben als auch anders verwendet werden können, wenn sie nämlich gegessen, gelutscht oder mit nach Hause genommen werden. Anstatt das Materielle von jeder sozialen Geste zu befreien, wie die Skulpturen von Carl André es seiner eigenen Aussage nach tun sollen (vgl. Gonzalez-Torres 2006: 74), verbindet die Zusammenstellung von Objekten und Titeln das Materielle mit sozialen Diskursen und Praxen, zum Beispiel der so genannten Aidskrise oder schwulem Sex. Die konnotierte Identität ruft dann weniger eine Kategorie oder eine Spezifität auf, über die in der Gesellschaft Konsens besteht und die das Bild des Anderen fixiert und einsperrt, sondern stellt eher eine Art zusammengebastelter kollektiver Subjektivität her, die sich aus unterschiedlichen singulären Bildern, Erfahrungen und Eindrücken zusammensetzt.[4]

outside belongings

Eine solche Subjektivität hat Elspeth Probyn in ihrem gleichnamigen Buch als »outside belongings« bezeichnet (Probyn 1996). Sie wendet sich mit ihren Überlegungen gegen ein Denken von Identität, das Differenz absolut setzt. Zugleich hält sie an der Bedeutung von »Zugehörigkeiten« fest, auch wenn eine_r sich außerhalb dieser befindet bzw. diese im Außerhalb angesiedelt sind – eine Doppeldeutigkeit, die Probyn nicht auflöst. »Outside belongings« werden im Plural verwendet: Es gibt immer unterschiedliche Zugehörigkeiten, die begehrt werden, die aber nicht besessen werden können. Eher sind Bewegungen möglich, die sich diesen Zugehörigkeiten annähern oder sich von ihnen entfernen. So verweist Gonzalez-Torres in der Aufzählung seiner kulturellen Bezüge darauf, dass er sich sowohl auf bestimmte Künstler_innen der Latino-Kultur, der queeren Kultur als auch der Avantgarde-Kunsttradition bezieht, die alle Teil seiner Erfahrungen, seiner Bildproduktion und seines Denkens wurden. Die Visualisierungen, die er produziert, sind sozial, indem sie (mit) bestimmte(n) andere(n) Visualisierungen weitermachen, mit ihnen konkurrieren oder mit ihnen brechen. Sie sind damit konstitutiver Teil der Durchquerungen unterschiedlicher sozialer Positionen und der notwendigen Bearbeitung der mit ihnen verbundenen Anrufungen.[5] Wie Probyn zeigt, leben wir Zugehörigkeiten nicht als »Spezifitäten«, worunter sie verallgemeinerte soziale Kategorien fasst, sondern als »Singularitäten« (Probyn 1996: 9): So bezieht sich Gonzalez-Torres nicht auf Latino-Kultur, sondern auf Jorge Luis Borges und Gabriel García Marquez, nicht auf Queer-Kultur, sondern auf Gertrude Stein. Das Konzept der »outside belongings« ermöglicht damit, Identität zu depersonalisieren, ohne dem Begehren nach Zugehörigkeit – wie es sich nach Probyn auf der Straße, bei Queer-Konferenzen, in

feministischen Zeitschriften oder, wie man hinzufügen könnte, in Ausstellungsräumen zeigt (ebd.: 25) – seinen bedeutsamen und effektvollen Stellenwert zu nehmen. *Queer* ist laut Probyn eine Methode des »making strange of belonging« (ebd.: 68).

queerer raumsex als methode

Wenn Betrachter_innen, Bonbonobjekt und »outside belongings« Teil einer Topographie sind, interessiert es mich, welche Rolle das Verhältnis von Raum und Begehren für die Weise spielt, in der ›*Untitled*‹ *(Ross)* queere Subjektivitäten repräsentiert.

Linda Hentschel hat die Kategorie der Sexualität an den visuellen Raum herangetragen und das Verhältnis von Betrachter_innen zu einem Raum/Bild in Analogie zu sexuellen Praxen gesetzt (Hentschel 2001). Die visuelle Lust, die an ein Repräsentationssystem geknüpft ist, bezeichnet sie provokativ als »Raumsex«, um die Produktivität visueller Settings hinsichtlich sozialer Konzepte von Sexualität und Geschlecht zu betonen (ebd.: 34ff). Linda Hentschel konzentriert sich allerdings auf ein als westlich gekennzeichnetes, durch die Zentralperspektive organisiertes Repräsentationssystem, in dem nach ihrer Darstellung ein als männlich positionierter Betrachter das räumliche Setting in Bildern eines weiblichen Körpers erfährt (ebd.: 12ff). Die Interaktion zwischen dem Betrachter, seinem Körper und dem Bildraum verläuft demgemäß analog zur Sextechnik der Penetration, wie sich am Beispiel von Acconcis *Undertone* leicht ausbuchstabieren ließe. Was hieße es aber, eine Arbeit – etwa eine Installation von Felix Gonzalez-Torres und die Interaktion, zu der sie einlädt – unter dem Aspekt eines queeren Raumsexes zu betrachten? Es würde bedeuten, dieses visuelle, räumlich organisierte Setting zunächst überhaupt als eines zu verstehen, das es ermöglicht, produktiv in das Verhältnis zwischen Sexualität und Gesellschaftlichkeit einzugreifen.

Wie nicht nur Probyn, sondern auch Judith Butler oder Teresa de Lauretis formulieren, ist Sexualität ein Medium, das Verbindungen herstellt, die zwischen Individuen/Subjekten und dem Gesellschaftlichen verlaufen. Sie ist ein Modus der Selbstrepräsentation und -reflexion, so dass die Betrachter_in vor der Arbeit ihre eigene gesellschaftliche Positionierung in der Welt reflektiert und als beweglich erfährt. Zugleich ist aber, wie Butler formuliert, Sexualität auch der Modus, der die Autonomie des Subjekts untergräbt und bewirkt, dass wir anderen ausgesetzt, von anderen abhängig sind. Butler hat diese grundlegende Abhängigkeit unter dem Begriff des »Prekären« (Butler 2004: 23) gefasst und als eine »öffentliche Dimension« (ebd.: 21) des Körpers dargestellt. Als sexuelle Wesen sind wir durch Bedürfnisse, Gewalt, Betrug, Zwang und Phantasien verletzbar, so

Butler, wir projizieren Begehren und dieses wird auf uns projiziert: »Sexuality is not simply an attribute one has or a disposition or patterned set of inclinations. It is a mode of being disposed toward others, including in the mode of fantasy, and sometimes only in the mode of fantasy. If we are outside of ourselves as sexual beings, given over from the start, crafted in part through primary relations of dependency and attachment, then it would seem that our being beside ourselves, outside ourselves, is there as a function of sexuality itself.« (ebd.: 33) Wenn Sexualität und sexuelles Begehren also nicht »uns gehören«, nicht unsere Identität definieren, sondern im Gegenteil sogar anzeigen, dass das, was uns ausmacht, außerhalb von uns existiert, dann ist eine Visualisierung von Sexualität und Begehren immer auch eine Praxis der Prekarisierung von Subjektivität.[6] Es entsteht eine Subjektivität, die sich darüber definiert, dass sie, nicht zuletzt über die Arbeit der Phantasie, mit anderen und anderem in Verbindung steht. Begehren wird queer, so Elspeth Probyn, in der Weise, wie es Verbindungen zwischen Bildern, Situationen und Affekten herstellt oder diese löst. Es ist das Begehren, das Bewegung und Interesse überhaupt erlaubt. Durch die jeweiligen Verbindungen formiert sich eine je spezifische »Oberfläche«, die durch rhizomatische Verflechtungen verschiedener Vektoren des Begehrens und gerade nicht durch die monolithische Ordnung der Zentralperspektive strukturiert ist.

In der Weise, in der *›Untitled‹ (Ross)* Sichtbarkeit herstellt oder entzieht, wird hier entsprechend eine sexuelle Szene möglich, in der Elemente *nahe* oder *weiter weg* angeordnet werden. Repräsentiert werden daher nicht Körper, sondern *Körper im Raum*, eine bewegliche Topographie, in die sich auch Betrachter_innen einfügen. Eine solche interessierte Verbindung wird durch die Arbeit von Gonzalez-Torres noch befördert, da es den Betrachter_innen von *›Untitled‹ (Ross)* und von anderen Bonbonarbeiten ausdrücklich nahgelegt wird, Bonbons zu essen und damit das (Körper-)Gewicht der Arbeit zu reduzieren – bis hin zu ihrem drohenden Verschwinden. Das Essen von Bonbons verweist für diejenigen, die über das Gewicht der Arbeit und seine Bedeutung informiert sind, auf das Verschwinden des sterbenden Körpers. Allerdings wird die Arbeit laut Zertifikat, das einen »endless supply« fordert, immer wieder aufgefüllt. Das Lutschen der Bonbons wurde von verschiedenen Kommentator_innen mit (schwulem) Oralsex in Verbindung gebracht. Es lässt sich festhalten, dass mehr als der Sehsinn an der Wahrnehmung dieser Arbeit beteiligt ist. Die Situation, in der sich die Betrachter_innen wiederfinden, wäre die einer zufällig zusammengesetzten Gruppe, involviert in diverse Zugehörigkeiten und Präsentationen von Geschlecht, die sich einzeln, aber auch gemeinsam, lutschend mit einer kleinteiligen Arbeit in Verbindung setzen, die als schwuler Körper vorgestellt wird, und die diese Tätigkeit sowie

ihren visuellen Eindruck von der Arbeit mit Bildern ihres Wissens und ihrer Erfahrung verknüpfen.

Probyn bezeichnet queeres Begehren wie erwähnt als »Methode«:[7] Entsprechend wäre Begehren, das nicht in heteronormativer Weise reterritorialisiert wird, hier eine besondere Art und Weise, die Zeichen Ross und Bonbons mit anderen Zeichen und Bildern zu verknüpfen oder gerade nicht. Vielleicht wird die Verknüpfung mit Bonbons, die in einem Laden verkauft werden, gelöst, während die bunten Farben von ›*Untitled*‹ *(Ross)* oder die spiegelnde Oberfläche von ›*Untitled*‹ *(Placebo)* mit einer Barszene, den silbernen Heliumkissen von Andy Warhol (*Silver Clouds,* 1966), einer Demo, mit Camp-Ästhetik oder mit den artifiziell wirkenden AZT-Pillen der Künstlergruppe General Idea (*One Day of AZT*, 1991) in Verbindung gebracht werden. Was dabei produziert wird, ist ein Modus der Subjektivierung, des Sich-in-Verbindung-Setzens, der nicht individuell sondern sozial und plural organisiert ist. Wenn Teresa de Lauretis argumentiert, Chantal Akermans Film *Jeanne Dielman* (F/BE 1976) adressiere die Betrachter_innen als »Frauen« oder als »feministisch«, so ließe sich hier sagen, die Installation adressiere die Betrachter_innen als *queer.*[8] Die produzierten Zugehörigkeiten entstehen im Prozess des Verbindens, sie sind weder im Besitz der Arbeit oder des Künstlers noch im Besitz des Individuums, das die Arbeit betrachtet. Dennoch sind sie nicht unabhängig von dem Begehren nach Zugehörigkeit, das an die Arbeit herangetragen wird.

›*Untitled*‹ *(Ross)* greift also in die Ökonomie der Repräsentation *nicht* ein, indem diese Installation das Publikum eines Mainstream-Ausstellungsraumes mit dort unüblichen Darstellungen *anderer* Körper konfrontiert, sondern indem sie solche Darstellungen gerade weglässt. Stattdessen dezentriert sie mittels der Methode des Begehrens das Publikum aus der Position der Wissenden oder des verstehenden Blicks. In dieser Szene wird eine zusammenbrechende Syntax durch einen ›Film‹, eine Folge von Phantasiebildern ersetzt, in der die Betrachter_innen/Beteiligten sowohl vorkommen als sich auch von außen sehen. Die Installation aktiviert das Begehren nach Zugehörigkeit, das Begehren, Verbindungen herzustellen, und konstituiert eine Gruppe von Betrachter_innen, die sie als queer adressiert.

Anmerkungen

1 Dieser Text ist in einer anderen Version erschienen als »No palm trees! Repräsentationen von Körpern ohne Körper«, in: *FKW//Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur*, 45, Juni 2008, 26-40.

2 Ein weiteres Beispiel für Repräsentationen von Körpern ohne Körper wäre etwa *›Untitled‹ (1991)* von Gonzalez-Torres, eine Werbetafel, die im Außenraum plakatiert wird und die Fotografie eines ungemachtenen Bettes präsentiert. Zu sehen sind die Abdrücke zweier Körper, die hier offenbar gelegen haben. Eine andere Arbeit (ebenfalls 1991) zeigt zwei Uhren, die nebeneinander hängen und ziemlich genau die gleiche Zeit zeigen. Sie trägt den Titel: *›Untitled‹ (Perfect Lovers)*. Eine Fotografie, die Blumen in einer Nahaufnahme von oben zeigt, trägt den Titel *›Untitled‹ (Alice B. Toklas' and Getrude Stein's Grave, Paris)*. Zu nennen wären auch seine Porträts, Arbeiten mit Text, für die er individuell bedeutsame Daten einer Person mit sozial oder politisch bedeutsamen Ereignissen verknüpfte. Auch bestimmte Arbeiten von Henrik Olesen, Zoe Leonard oder Collier Schorr würde ich in diesem Sinne als Repräsentationen von Körpern ohne Körper bezeichnen.

3 Auf die formalen Parallelen zwischen der Arbeit von Felix Gonzalez-Torres und bestimmten Arbeiten der Avantgarde-Kunst wurde wiederholt hingewiesen (vgl. etwa Spector 2007: 16 oder Föll 2006: 106).

4 Muñoz (1999: 170) formuliert, dass die Arbeiten von Gonzalez-Torres anstelle einer Evidenz des Verstehens eine »structure of feeling« ermöglichen, die geteilt wird. Diese stelle keine identitäre Gruppe her, sondern produziere einen Schnitt durch bestimmte Latino und queere Communities.

5 Der Begriff der *Durchquerung* ist gewählt, um zu kennzeichnen, dass die Prekarisierung sozialer Plätze einerseits einen Freiheitsgewinn erlaubt, der u.a. durch feministische, lesbisch-schwule, antirassistische Bewegungen erkämpft wurde, andererseits aber mit der aufwändigen und teils gewalttätigen Anforderung verknüpft ist, diese Plätze beständig zu durchqueren (vgl. Lorenz/Kuster 2007). Ähnliches wurde auch von Women of Color wiederholt formuliert und drückt sich beispielsweise in Gloria Anzaldúas Figur der Mestiza aus (Anzaldúa 1999: 100), einer Figur zwischen den Kulturen, bei der das unauflösbare Zusammentreffen unterschiedlicher Stimmen eine Ambivalenz erzeugt und zu einer psychischen Rastlosigkeit führt.

6 Hinsichtlich künstlerischer Arbeiten lässt sich das beispielsweise an der Skandalisierungswelle rund um die sexuell expliziten Fotografien Robert Mapplethorpes nachvollziehen, wodurch in den USA der 1990er Jahre ›the culture wars of the arts‹ mitbegründet wurden. Denn Mapplethorpes Arbeiten wurden Anfang der 1990er Jahre zu einem der zentralsten Instrumente rechter Kulturpolitiken: Die staatliche Förderung der Retrospektive *Robert Mapplethorpe: The Perfect Moment* durch die National Endowment for the Arts (NEA) zum Anlass nehmend, wurden Mapplethorpes Arbeiten mit Diskreditierungen und homophoben Angriffen überzogen, um sie als Paradebeispiel ihrer Vorstellung von ›obszöner Kunst‹ zu stilisieren.

7 Vgl. »a method of doing things, of getting places« (Probyn 2006: 41).

8 Lauretis argumentiert, Akermans Film definiere alle Möglichkeiten der Identifikation (Figur, Bild, Kamera) als weiblich oder feministisch (Lauretis 1987: 133).

Literatur

Anzaldúa, Gloria (1999 [1987]): *Borderlands La Frontera. The New Mestiza*, San Francisco: Aunt Lute Books.

Althusser, Louis (1977 [1970]): *Ideologie und ideologische Staatsapparate. Aufsätze zur marxistischen Theorie*, Hamburg, Westberlin: VSA.

Buchmann, Sabeth (2007): *Denken gegen das Denken: Produktion, Technologie, Subjektivität bei Sol LeWitt, Yvonne Rainer und Hélio Oiticica*, Berlin: b_books.

Butler, Judith (2004): *Undoing Gender*, New York, London: Routledge.

Föll, Heike-Karin (2006): »Form, Referenz und Kontext: Felix Gonzalez-Torres' ›candies‹«, in: NGBK Berlin (Hg.), *Felix Gonzalez-Torres* (Ausst.-Kat. NGBK, Berlin), Berlin: NGBK, 105-124.

Foucault, Michel (2005 [1966]): *Die Heteropien – Der utopische Körper*, Übers. Michael Bischoff, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Gonzalez-Torres, Felix (2006 [1993]): »Interview mit Tim Rollins«. In: Julie Ault (Hg.), *Felix Gonzalez-Torres*, Göttingen: Steidl, 68-76.

Grossberg, Lawrence (1986): »On Postmodernism and Articulation: An Interview with Stuart Hall«. In: *Journal of Communication Inquiry* 10, 45-60.

Hentschel, Linda (2001): *Pornotopische Techniken des Betrachtens: Raumwahrnehmung und Geschlechterordnung in visuellen Apparaten der Moderne*, Marburg: Jonas.

Lauretis, Teresa de (1999): *Die andere Szene. Psychoanalyse und lesbische Sexualität*, Übers. Karin Wördemann, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Lauretis, Teresa de (1987): *Technologies of Gender*, Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press.

Lorenz, Renate (2007): »The diaries I – Hannah Cullwick«. In: Lorenz/Kuster 2007, 89-150.

Lorenz, Renate/Kuster, Brigitta (2007): *Sexuell arbeiten: Eine queere Perspektive auf Arbeit und Prekäres Leben*, Berlin: b_books.

Muñoz, José Esteban (1999): *Disidentifications: Queers of Color and the Performance of Politics*, Minneapolis: University of Minnesota Press.

Probyn, Elspeth (1996)*: Outside Belongings*, New York, London: Routledge.

Silverman, Kaja (1996): *The Treshold of the Visible World*, London, New York: Routledge.

Spector, Nancy (2007 [2005]): *Felix Gonzalez-Torres*, Ostfildern: Hatje Cantz, 2. Aufl.

Renate Lorenz

Bodies without Bodies. Queer Desire as Method

Translated by Dream Coordination Office (Lisa Rosenblatt and Charlotte Eckler)

not-showing

In 1991 Felix Gonzalez-Torres began exhibiting a series of works made up of arrangements of small, detailed objects, namely hard candies (fig. 1-4).[1] What meets the eye aren't sugary lumps of an often indiscriminate yellowish color, but instead, the wrappers. In one work he uses a brand of candy that comes wrapped in silver cellophane. Large numbers of these wrapped candies laid out on the floor create a vast, reflecting rectangle with a metallic shimmer. The name of the piece is ›*Untitled*‹ *(Placebo – Landscape – for Roni)* (fig. 1). In another work, the candies are wrapped in various brightly colored bits of cellophane and piled up in the corner as a colorful mound. This work is named ›*Untitled*‹ *(Ross)* (fig. 2). These works offer no direct political positioning, they refrain from a concrete reference to the events of daily politics, and likewise, make no clear break with the museum as a bourgeois institution. They forego any signs that might make them recognizable at first glance as an artistic practice contextualized by debates on sexual identity and origins. Contrary to queer photographic works by Catherine Opie, Del LaGrace Volcano, or Sarah Lucas, to cite but a few examples, there are no visible bodies that challenge or rework dual-gendered and heterosexual norms, viewing regimes, or conventions of depiction. The work doesn't take up a particular regulating body discourse on sexual or gender politics and reproduce it by means of text, sound, or illustration. To gather building blocks for queer theory, I became involved with the question of what it is that actually allows this installation to be identified as *queer*. What queer politics does it practice and what queer-

theoretical considerations are suitable for grasping these artistic-political strategies?

I understand these works by Gonzalez-Torres as a »representation of bodies without bodies« (see Spector 2007: 139ff)[2] and would like to pursue the theory that they represent queerly embodied subjectivities without undertaking the attempt to depict them visually. The staged spaces represent the desire for diverse, plural, not clearly demarcated affiliations or ›belongings‹ beyond the ideals of a two-gender system, heterosexuality, and being an artist and U.S. American. However, they refrain from explicitly showing bodies that are meant to represent a deviation from or non-fulfillment of the norm.

the collapse of syntax

The candy installation ›*Untitled*‹ *(Ross)* has an ideal weight stated as 175 pounds. According to information provided by the catalogue and museum staff, this corresponds with the body weight of the person named in the title of the work. The name is a reference to Gonzalez-Torres's life partner, Ross Laycock, who died of AIDS in 1991, the year the work was created. There is, indeed, a body represented, although it is done so only by means of a linguistic sign, the title, which is added to the visual sign, the pile of colorful hard candies.

In order to clarify which form of representation is offered here and which denied, I would like to call forth the art historical context that frames Gonzalez-Torres's work.[3] First, a classical work from so-called Conceptual art of the 1960s, *One or three Chairs* by Joseph Kosuth (1965). This work shows three portrayals of the same object: the chair as object, a photograph of the same chair, and a linguistic portrayal in the form of an enlarged dictionary entry for the word chair (in English). Should the work be sold or loaned, it would comprise simply an enlargement of the dictionary entry and written instructions to select a chair as object and take a photo of it. The work can, accordingly, be distributed and used also beyond the art market (see Buchmann 2007: 37). The aim is to evade artistic gesture and style, and any possible value they might create, which is further reinforced by the stark refusal of every deviation from the meaning ›chair.‹ The three signs refer to one another and can also replace one another. According to this concept, language can enter in place of an object or a picture resting on the same social convention.

Like other works by Gonzalez-Torres, ›*Untlitled*‹ *(Ross)* takes up particular strategies from Conceptual art. Quite similar to works by Kosuth, for this piece there is simply a certificate with instructions from the artist on which objects to buy for the installation and how to then install the work

(see also Föll 2007: 105). Since a title is chosen that adds an obviously crucial meaning, »(Ross),« here, too, visuality and object are not thought of as separate from language. However, different than with Kosuth, the linguistic and visual signs are in no way modes of depiction that could replace one another. The candies do not bring to mind memories of *Ross* and *Ross* does not make us think of candies. The weight of the candies, which refers to the weight of a body, cannot be recognized by appearances: no visual sign is employed that refers to an individual body or produces a similarity to a living or deceased person. In addition, there is an entire series of similar works by Gonzalez-Torres—piles or rectangular fields of candies in bright colors or in silver cellophane—that all have different titles. ›*Untitled*‹ *(Lover Boys)*, 1990 (fig. 3), ›*Untitled*‹ *(Welcome Back Heroes)*, 1991, and ›*Untitled*‹ *(Public Opinion)*, 1991 (fig. 4) all make concrete socio-historical references, but the connection between the names and the candy objects remains arbitrary and it is this arbitrariness that is highlighted. Rather than using tautological multiplication to prevent other meanings from being added to the visual signs, like Kosuth did, exhibited here is that a variety of meanings can most definitely be applied to the sign ›candies.‹ And these meanings can be applied in a way that abandons conventional language use. The series of diverse works, per se, produces a reference to the process of assigning meaning as a social practice—an indicative gesture, which is further emphasized by the prefix ›untitled‹ added to the name of all of the works. The convention that the title of a work—as with Kosuth's *One or three Chairs*—doubles or explains the presented visual sign, is broken with.

The candies do not show Ross Laycock's body or face. His body, and also every other body that might have the first name ›Ross‹ remains invisible in the work. By foregoing any visualization of Ross, gay men, or HIV/AIDS patients, the work does not allow one to take a voyeuristic position toward it and ask, for example, if a person named Ross's body showed traces of illness, if he seemed full of despair or relaxed, or if he was an attractive, loving partner to the artist. Instead, a different topography is drafted: the space that the work ›*Untitled*‹ *(Ross)* creates can be seen as a heterotopy, as a site at which the syntax, which Michel Foucault claims »causes words and things … to ›hold together‹« (Foucault 1970: xviii), is shattered. At issue is a visualization process which, by establishing visibility, allows a collapse in the meaning conventions in the relationship between the visible and the words. My theory is that staging a collapsing syntax in this installation enables representation and production of subjectivities that add up to more than the performative repetition of social norms. At the same time that meaning is bestowed, meaning conventions are withdrawn. Stuart Hall defines this type of process as »articulation,« as a re-articulation of diverse

elements, which is possible because these elements do not possess any necessary connection, or »belonging« as Elspeth Probyn puts it (Hall in Grossberg 1986: 53, Probyn 1996: 5). Such a process allows for thinking and practicing social change.

no palm trees

I am interested in what it is that enables Gonzalez-Torres's work to be understood as a representation of queer subjectivities although these are not visually represented in his work, or perhaps precisely because they are not.

The withdrawal of meaning conventions leads at first to his own remarks, such as those made in interviews, to be granted special weight and become part of the work. For example, Gonzalez-Torres states in a commonly quoted conversation that he doesn't fit in the role of a token. He thereby takes a critical stance toward the offer of acting as representative of a marginalized group to generate esteem within the art world, a role that includes the unspoken condition (often supported by granting or withholding resources) of representing this group by means of one's work. »We have an assigned role that's very specific, very limited. As in a glass vitrine, ›we‹ – the ›other‹ – have to accomplish ritual, exotic performances to satisfy the needs of the majority.... Who is going to define my culture? It's not just Borges and García Marquez, but also Getrude Stein and Freud and Guy Debord – they are all part of my formation« (Gonzalez-Torres 1993, from Muñoz 1999: 165f). Queer theorist José Esteban Muñoz comments on Gonzalez-Torres's strategy of not explicitly taking up identity in his work: »By refusing to simply *invoke* identity, and instead to *connote* it, he is refusing to participate in a particular representational economy« (ibid.). What does it mean to not »invoke« identity, but instead, to »connote« it? Muñoz explains this with reference to the opaque character of a work by Gonzalez-Torres: one must ask »What is that?« in order to understand it. A rational understanding or direct knowledge that can be derived from what is shown or said is thereby displaced. Yet this type of opacity is characteristic for a number of so-called avant-garde works, which means that it does not clarify why the work is considered a representation of *queer* subjectivities. My thoughts are: since meaning conventions are revoked, *specificities*—conceptual representations of art, AIDS, or homosexuality—are replaced by the possibility to connect with singular narrations and biographies. Whereas the formal design produces a connection to knowledge about the work of Conceptual art and Minimal art and experience with these art works, the citing of the name Ross refers beholders who are informed about Gonzalez-Torres to emotional ties, loss, and death of a partner by

AIDS, gay friendship, love, and sex. In order to further pursue the way in which these connections function, I would like to insert the concept of fantasy.

sharing fantasies

Teresa de Lauretis uses the concept of fantasy to develop a concept of social change that does justice to the power of public images and fantasies, but at the same time, makes it possible to change these (Lauretis 1994). In this, she relies on the fact that both public as well as individually meaningful images, and conscious as well as unconscious processes flow into the scenarios of fantasies, which include ideas and images as well as daydreams and nocturnal dreams, whose complex, possibly contradictory repertoire delivers material for re-stagings (ibid.: 75). Here, I would like to once again refer to a historical conceptual work: Vito Acconci's 1972 video *Undertone*. In the video we see center stage another everyday object, a table, filmed for thirty minutes with a still camera; the table top ends at the lower edge of the screen so that the beholder's view rests on the table top, whereas the view under the table is curtly refused. We see the protagonist—the artist himself—at the back edge of the table on a chair. He moves his arms under the table and speaks. Since all of the actions that the video relates take place under the table, beyond the beholder's field of vision, the table—as the title *Undertone* also points out—is merely provocation for a fantasized happening, which similar to the acting body that is referred to, is represented exclusively by the protagonist's words: »I want to believe. There is a girl under the table.« Whereas the protagonist continually states the name of the central visible object of the video, the ›table,‹ at the same time, he describes sexual acts that someone under the table carries out with or on him. The fantasized scene elucidates to what extent a table is not simply a table. The two involved/fantasized characters take different positions with relation to the table, to one another, and to the beholder. One could interpret this scene as an »interpellation« (Althusser 1971: 174), in which social positions are meted out that quote and also produce hierarchically organized heterosexual practices. The protagonist, who does not exactly quote a pose of ideal heterosexual masculinity with his long hair, slight physique, soft voice, and slightly bowed position, fantasizes himself in the social position of a man who profits from a woman's sexual services. After he gives an account of the scene, the protagonist takes his arms out from under the table and addresses the beholders: »I need to know you are there facing me.... Listening to me... Forcing me to keep talking to you.« The fantasies thus apparently rely on the ability to share them with the beholders: the beholders listen to, and are likewise part of

the fantasy. A scene of interpellation arises that assigns also the beholders a place—that of voyeurs caught off guard in front of the keyhole, aware of their role and duly ashamed—although the voyeuristic gaze of the described *object*, the woman under the table, is denied.

Elsewhere I have suggested crossing the interpellation and its clear arrangements depicted by Louis Althusser—the police officer calls to the subject »Hey, you there!« and the subject turns back—with Lauretis's concept of fantasy and comprehending it as a *sexual scene* whose characters and their syntax can be rearranged through the work of fantasy. In this way, interpellation is understood as a social practice involving several participants, which permits the reworking or multiplying of social positions (Lorenz 2007: 48). Beholders of *›Untitled‹ (Ross)* would correspondingly be part of a sexual scene that they likewise view from outside—as beholders. According to Lauretis, the public images and narrations form and structure the psychic life of the subject in such a way that the psyche is not understood as an individual apparatus, but rather, as a social apparatus that is found precisely at the border of the individual and social, the public and private. Meanings are reproduced, but also conferred in new ways in this particular, singular combination and contextualization of the pictures. In the second part of his work, Acconci mumbles the same words. In this case, however, »I want to believe there is a girl…« is replaced by the notion of him carrying out the sexual acts himself, so that the voyeuristic scene unwinds simply between him and the viewers.

Two years later, the artist Susan Mogul produced a reenactment of *Undertone*. Her video *Take off* (1974, 10 min.) is an exact reconstruction of the arrangement from Acconci's video. She repeats the words: »There is no woman under the table, there is no man under the table. There is only my vibrator under the table.…« The sexual fantasy formulated in Acconci's video is hereby revealed as one that is not shared in the same way by everyone. The double negation »no woman,« »no man,« generates, first of all, the idea that either a woman or a man would be considered for a sexual interaction with the woman protagonist. The vibrator enables, in addition, the evocation of a third sexual fantasy for which neither a man nor a woman are necessary. The protagonist/artist pulls the vibrator from under the table, explains where she got it, how it works, and how many batteries it takes. This exposes the fantasy as a fabricated product of social and collective practices that include, for example, sharing a vibrator among women friends and debates within the women's movement about sexuality outside of heterosexual relations. It is the product of material inventions that enable these practices. Mogul's video shows that the fantasies linked to the table differ from public, hetero-normative fantasies, can »take off« from these, and in this way generate other subjectivities. Although in both videos the table is addressed as a table, different images can link up with it.

They are singular images that address a story of its use or project a possible use. Nonetheless, these images, as singular images, maintain connections to a history of power, gender hierarchy, and heteronormativity. As Kaja Silverman claims, experiences, conscious or unconscious images, allow a »productive« linking of objects with narratives that are not generated or limited by social norms (Silverman 1996: 180-185). The way of handling the vibrator presented by Mogul additionally points out that the social effectiveness of fantasies rests on beholders becoming accomplices, that is, that there is a common history of criticism of hetero-normative assumptions or a shared chuckle at the implicit sexism in Acconci's video.

Now to return to the work by Gonzalez-Torres. Here, an arbitrary connection is produced between various signs and a momentary consensus with the beholders about this connection, allowing the candy object, which does not permit an isolated understanding of itself as representative of queer experience, to be linked with a unique, singular queer story through the activity of the fantasy. Thus, »connoting« an identity, rather than »evoking« one—José Muñoz's description of Gonzalez-Torres's work—would accordingly be the activity of productive fantasies, which allows, in defiance of social conventions, connecting signs with various and possibly also contradictory aesthetic, emotional, and affective meanings and with a history of other practices. This history of other practices, for its part, belongs to a collective queer history and the social contexts, forms of resistance, and emotional states that are connected with this narrative.

A *take off* of this kind becomes even clearer when the installation by Gonzalez-Torres is viewed as a direct reworking of famous avant-garde art works. For example, *›Untitled‹ (Go-Go Dancing Platform)* from 1991, a gray cube that is furnished with a row of light bulbs on the top outer edge, makes reference to the gray cube by Robert Morris from the 1960s. *›Untitled‹ (Placebo)*, the rectangular field of candies wrapped in silver cellophane, takes up the heavy metal sculptures by Carl André, also from the 1960s. One could say that these works ›pass‹ as progenies of Minimal art. They are made of materials that, from a distance, resemble steel, but also allow other connotations and can be used in different ways. They can, namely, be eaten, sucked, or taken home. Rather than liberating the material from all social gesture, as Carl André intended for his own sculptures (see Gonzalez-Torres 2006: 74), the placing together of objects and titles links the material with social discourses and practices, such as the so-called AIDS crisis or gay sex. The identity that is connoted produces a type of pieced-together, collective subjectivity that is composed of various singular images, experiences, and impressions, rather than invoking a category or a specificity on which there is a social consensus, and which sets and confines the picture of the Other.[4]

outside belongings

Elspeth Probyn identified this type of subjectivity as »outside belongings« in her eponymous book (Probyn 1996). Her reflections are directed against a concept of identity that sets difference as an absolute. At the same time, she stresses the significance of »belongings,« regardless of whether someone finds themselves outside of them, or if the »belongings« are located outside—an ambiguity that Probyn does not resolve. »Outside belongings« is used in the plural: there are always different belongings that are desired, but cannot be had. Possible instead are movements that approach these belongings or distance themselves from them. In this way, in listing the cultural references that he draws from, Gonzalez-Torres points out particular artists from Latino culture, queer culture, as well as the avant-garde art tradition who have all been part of his experiences, his picture production, and his thinking. The visualizations that he produces are social in that they continue with certain other visualizations, compete or break with them. They are thereby a constitutive part of *crossing* through[5] various social positions and the necessary reworking of the interpellations associated with them. As Probyn shows, we do not live belongings as »specificities,« which she conceives as generalized social categories, but as »singularities« (Probyn 1996: 9). Gonzalez-Torres thus refers to Jorge Luis Borges and Gabriel García Marquez rather than *Latino culture*, to Gertrude Stein rather than *queer culture*. The concept of »outside belongings« thus enables depersonalizing identity without taking away a desire for the significance and effectiveness of belonging. A desire that can be seen, as Probyn says, on the street, at queer conferences, in feminist magazines, or, one could add, in exhibition spaces (ibid.: 25). According to Probyn, *queer* is a method of »making strange of belonging« (ibid.: 68).

queer space sex as method

Since beholders, candy objects, and »outside belongings« are part of a topography, I'm interested in the role that the relationship between space and desire plays in the way that ›*Untitled*‹ *(Ross)* represents queer subjectivities.

Linda Hentschel brought the category of sexuality into the visual space and conceived the relationship of beholders to a space/image as analogous to sexual practices (Hentschel 2001). She identifies the visual desire that is tied to a system of representation provocatively as *raumsex*[6] to emphasize the productivity of visual settings with regard to social concepts of sexuality and gender (ibid.: 34ff). Hentschel concentrates, however, on one system of representation that is identified as ›Western‹ by its organization on the

central perspective, according to which, she writes, a beholder positioned as a man, experiences the spatial setting in pictures of a woman's body (ibid.: 12ff). The interaction between the beholder, his body, and the pictorial space runs accordingly along the lines of the sexual technique of penetration, which can easily be spelled out using the example of Acconci's *Undertone*. But what would result from viewing a work—for example, an installation by Gonzalez-Torres and the interaction that it invites—under the aspect of a queer *raumsex*? It would mean, first of all, understanding this visual, spatially organized setting as one that enables productively intervening in the relationship between sexuality and sociability.

As Probyn says, and also Judith Butler and Teresa de Lauretis, sexuality is a medium that creates connections occurring between individuals/subjects and the social realm. It is a mode of self representation and reflection, so that standing before the work, beholders reflect on their own social positioning in the world and experience it as maneuverable. At the same time, as Butler states, sexuality is also the mode that erodes the subject's autonomy and puts us at the mercy of others, makes us dependent on others. Butler subsumed this fundamental dependency under the term »precariousnesses« (Butler 2004: 23) and depicted it as a body's »public dimension« (ibid.: 21). As sexual beings, we are vulnerable through our needs, power, deceit, compulsion, and fantasies; according to Butler, we project desires and these are projected onto us. »Sexuality is not simply an attribute one has or a disposition or patterned set of inclinations. It is a mode of being disposed toward others, including in the mode of fantasy, and sometimes only in the mode of fantasy. If we are outside of ourselves as sexual beings, given over from the start, crafted in part through primary relations of dependency and attachment, then it would seem that our being beside ourselves, outside ourselves, is there as a function of sexuality itself« (ibid.: 33). If sexuality and sexual desire do not »belong to us,« do not define our identity, but on the contrary, even indicate that what comprises us exists outside of us, a visualization of sexuality and desire is thereby always also a practice of precarizing subjectivity.[7] A subjectivity arises that is defined through the fact that it has connections with others, which occur, to no small degree, through the activity of fantasy. Desire becomes queer, says Probyn, in the way that it creates or dissolves connections between pictures, situations, and affects. It is desire that allows movement and interest to arise at all. A specific »surface« forms from each of the connections, one that is structured along rhizomatic interlacings of various vectors of desire and precisely not by the monolithic arrangement of the central perspective.

The manner in which ›*Untitled*‹ *(Ross)* creates or refuses visibility enables a sexual scene to develop here in which elements are arranged *closer* or *further away*. It is therefore not bodies that are represented, but *bodies in space*, a maneuverable topography into which also beholders insert

themselves. The work of Gonzalez-Torres further promotes this sort of inquisitive connection, as the beholders of ›*Untitled*‹ *(Ross)* and of other candy works are expressly advised to eat the candies and thereby reduce the (body) weight of the work—through to the threat of its disappearance. For those who are informed about the weight of the work and what it means, eating the candies implies a disappearance of the dying body. Yet since the certificate calls for an »endless supply,« the work will be constantly replenished. Various reviewers have made the connection between sucking the hard candies and (gay) oral sex. It can be concluded that more than the sense of sight is involved in the perception of this work. Beholders find themselves in the situation of a randomly composed group involved in diverse belongings and presentations of sex, connecting—while sucking individually, but also collectively—with a work composed of small pieces, which is presented as a gay body, and which links this activity as well as their visual impressions of the work with images that they know and have experienced.

As mentioned, Probyn identifies queer desire as »method.«[8] Correspondingly, desire that is not re-territorialized in a hetero-normative way would be a special way here for linking or not linking the sign of Ross and hard candies with other signs and images. Perhaps the link with candies that are sold at a store would be dissolved, whereas the bright colors of ›*Untitled*‹ *(Ross)* or the mirroring surfaces of ›*Untitled*‹ *(Placebo)* would be associated with a bar scene, with Andy Warhol's silver Mylar pillow-shaped balloons (*Silver Clouds,* 1966), a demo, camp aesthetics, or the artificial seeming AZT pills of the art group General Idea (*One Day of AZT*, 1991). What is hereby produced is a mode of subjectification, of connecting, that is not organized individually, but rather, socially and in plural. In the way that Lauretis argues that Chantal Akerman's Film *Jeanne Dielman* (F/BE 1976) addresses beholders as »women« or as »feminists,« it is possible to say here that the installation addresses beholders as *queer.*[9] The belongings that are produced arise in the process of connecting, they are possessed by neither the work, the artist, or the individual who views the work. Nonetheless, they are not independent of the desire for belonging that is brought to the work.

›*Untitled*‹ *(Ross)* does *not* confront the audience of a mainstream exhibition space with depictions not commonly seen in the space, depictions of *other* bodies, but instead, enters the economy of representation by foregoing precisely such depictions. Using the methods of desire, it decenters the audience from a position of knowing and the understanding gaze. In this scene, a collapsing syntax is replaced by a ›film,‹ a sequence of fantasy images that the beholders/participants are involved in and likewise see from outside. The installation activates the desire for belonging, the desire to create connections, and it constitutes a group of beholders that it addresses as queer.

Notes

1 A different version of this text was published as »No palm trees! Repräsentationen von Körpern ohne Körper.« In: *FKW//Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur*, 45, June 2008, 26-40.

2 A further example of representations of bodies without bodies would be *›Untitled‹ (1991)* by Gonzalez-Torres, an outside advertising board that displays a photo of an unmade bed. Visible is the imprint of two bodies that have obviously been lying here. Another work (likewise 1991), shows two clocks hanging next to one another, reading nearly the same time. It is called: *›Untitled‹ (Perfect Lovers)*. A photograph that shows a close up of flowers from above is called *›Untitled‹ (Alice B. Toklas' and Getrude Stein's Grave, Paris)*. Also necessary to mention are his portraits, text-based works in which he links dates that are significant to a person with socially or politically important events. Certain works by Henrik Olesen, Zoe Leonard, and Collier Schorr can, in this sense, also be identified as representations of bodies without bodies.

3 The formal parallels between the work by Felix Gonzalez-Torres and certain avant-garde art works are continually pointed out (see for example, Spector 2007: 16 and Föll 2006: 106).

4 Muñoz (1999: 170) states that the works by Gonzalez-Torres enable a »structure of feeling« that is shared rather than an evidence of understanding. This, he writes, does not produce any identity group, but rather, produces an incision through certain Latino and queer communities.

5 The term *Durchquerung* or crossing in English has been chosen to identify that the precarization of social positions allows, on the one hand, a gain in freedom, which is fought for by feminist, lesbian-gay, and anti-racist movements among others. On the other hand, the term is associated with the elaborate and, in part violent demand of continually crossing these positions (see Lorenz/Kuster 2007). Women of color repeatedly formulate something similar, which is expressed, for example, in Gloria Anzaldúa's figure of the Mestiza (Anzaldúa 1999: 100), a figure between cultures for whom the indissoluble meeting of different voices generates an ambivalence and leads to a psychic restlessness.

6 Literally »space sex.«

7 In terms of artistic works, this can be seen exemplarily in the wave of scandals surrounding the sexually explicit photographs by Robert Mapplethorpe, whereby the »culture wars of the arts« were co-founded in the U.S. in the 1990s. Mapplethorpe's works became one of the central instruments of right-wing cultural politics in the early 1990s. State funding of the retrospective *Robert Mapplethorpe: The Perfect Moment* by the National Endowment for the Arts (NEA) was taken as the occasion for entirely discrediting Mapplethorpe's work and hurling homophobic attacks at it, in order to stylize it as a prime example of the right's idea of »obscene art.«

8 See »a method of doing things, of getting places« (Probyn 2006: 41).

9 De Lauretis argues that Akerman's film defines all possibilities of identification (character, image, camera) as female or feminist (Lauretis 1987: 133).

Literature

Anzaldúa, Gloria (1999 [1987]): *Borderlands La Frontera. The New Mestiza*, San Francisco: Aunt Lute Books.

Althusser, Louis (1971 [1970]): »Ideology and Ideological State Apparatuses.« In: *Lenin and Philosophy and Other Essays,* part 2, translated by Ben Brewster, New York, London: *Monthly Review Press*, 127-186; available online at: www.marx2mao.com/Other/LPOE70ii.html#s5 (2 November 2008; the article appeared first in the French journal *La Pensée* in 1970).

Buchmann, Sabeth (2007): *Denken gegen das Denken. Produktion, Technologie, Subjektivität bei Sol LeWitt, Yvonne Rainer und Hélio Oiticica*, Berlin: b_books.

Butler, Judith (2004): *Undoing Gender*, New York, London: Routledge.

Föll, Heike-Karin (2006): »Form, Referenz und Kontext: Felix Gonzalez-Torres' ›candies.‹« In: NGBK Berlin (ed.), *Felix Gonzalez-Torres* (exhib. cat. NGBK, Berlin), Berlin: NGBK, 105-124.

Foucault, Michel (1966 [2004]): *Utopies et Hétérotopies* audio CD of radio broadcasts on France Culture radio, 7 and 21 December 1966 (INA Mémoire Vive, IMV056).

Foucault, Michel (1970 [1966:]): *The Order of Things. An Archeology of the Human Sciences*, translated by A M Sheridan Smith, New York: Random House.

Gonzalez-Torres, Felix (2006 [1993]): »Interview mit Tim Rollins,.« In: Julie Ault (ed.), *Felix Gonzalez-Torres*, Göttingen: Steidl, 68-76.

Grossberg, Lawrence (1986): »On Postmodernism and Articulation: An Interview with Stuart Hall.« In: *Journal of Communication Inquiry* 10, 45-60.

Hentschel, Linda (2001): *Pornotopische Techniken des Betrachtens. Raumwahrnehmung und Geschlechterordnung in visuellen Apparaten der Moderne*, Marburg: Jonas.

Lauretis, Teresa de (1987): *Technologies of Gender*, Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press.

Lauretis, Teresa de (1994) *The Practice of Love. Lesbian Sexuality and Perverse Desire*, Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press.

Lorenz, Renate (2007): »The diaries I – Hannah Cullwick.« In: Lorenz/Kuster 2007, 89-150.

Lorenz, Renate/Kuster, Brigitta (2007): *Sexuell arbeiten: Eine queere Perspektive auf Arbeit und Prekäres Leben*, Berlin: b_books.

Muñoz, José Esteban (1999): *Disidentifications: Queers of Color and the Performance of Politics*, Minneapolis: University of Minnesota Press.

Probyn, Elspeth (1996)*: Outside Belongings*, New York, London: Routledge.

Silverman, Kaja (1996): *The Treshold of the Visible World*, London, New York: Routledge.

Spector, Nancy (2007 [2005]): *Felix Gonzalez-Torres*, Ostfildern: Hatje Cantz, 2nd ed.

Claudia Reiche

Tanja Ostojić: *Black Square on White*. Von der Mehrlust zum Ekel und zurück

1.

Zwischen dem Begriff des Mehrwerts und der Lacan'schen Mehrlust gibt es einen Zusammenhang. Das Fehlgehen, die inhärente Unmöglichkeit des (vollständigen) Genießens sei es, was dem Subjekt immer neue Möglichkeiten an Befriedigungen schaffe, sogar solche, die den bloßen ›Gebrauchswert‹ von Befriedigungen durch ein überschießendes ›Mehr‹ an Lust überträfen: Das nennt Jacques Lacan »plus-de-jouir«, als »Mehrlust« übersetzt (Lacan 1970: 87 bzw. Lacan 1988: 37).[1] Dabei ist von keiner ausgeglichenen Lustbilanz auszugehen, etwa der intuitiven Vermutung folgend, dass wenig Genießen wenig Befriedigung bedeute. Statt dessen gelte, je ferner das Genießen, desto mehr Mehrlust. Mehrlust folgt somit wie Mehrwert – als zentrale kapitalistische Antriebsgröße in der marxistischen Formulierung – einer exzessiven Logik.

Slavoj Žižek erklärt diesen Mechanismus der Mehrlust an dem gängigsten kapitalistischen Objekt, der Ware schlechthin: *Coca-Cola*. »Es überrascht nicht, dass Coca-Cola zunächst als Medizin auf den Markt kam. Weder bereitet der merkwürdige Geschmack des Getränks besonderen Genuß noch wirkt er auf Anhieb angenehm und anregend. Doch genau dadurch, daß es seinen unmittelbaren Gebrauchswert transzendiert, fungiert Coca-Cola als die unmittelbare Verkörperung des ›Es‹, des reinen Mehr-Genießens gegenüber den üblichen Formen der Befriedigung, des mysteriösen und schwer zu fassenden X, dem wir mit unserem zwanghaften Warenkonsum hinterherhetzen. Die unerwartete Folge dieses Merkmals besteht [...] darin, daß die völlige Überflüssigkeit von Coca-Cola den Durst danach ›noch unstillbarer‹ macht. Coca-Cola hat die paradoxe Eigenschaft, um so süchtiger zu machen, je mehr man davon trinkt;

durch seinen bittersüßen Geschmack wird der Durst danach nie wirklich gelöscht.« (Žižek 2000: 13)[2] Žižek entwickelt an der *Diet Coke*, die seither durch *Zero Coke* mit »Echter Geschmack und zero Zucker – das Leben, wie es sein sollte«,[3] noch übertroffen wurde, die Formel, dass es um die süchtig machende Eigenschaft des Nichts geht. Es ist die Verführung, das »Nichts selbst trinken« zu wollen (Žižek 2000: 15). Der Screenshot von *Coke Zero* TV-Spot, *Das Leben, wie es sein sollte*, director's cut (2007; Abb. 1), zeigt anschaulich den unmittelbar bevorstehenden Zugriff auf eine Flasche als einem günstigen Moment, anhand dessen die Unterscheidung zwischen dem begehrten, zugleich unerträglichen ›Nichts‹ und dem ›Nicht-Erreichen‹ bildlich *und* strukturell gedacht werden kann: als noch in der Schwebe.

Der Zusammenhang von drei hier besonders interessierenden Begriffen ist aus dem Beispiel der *Diet Coke* zu entwickeln: »[...] dem marxistischen Mehrwert, dem Lacan'schen *Objekt a* als Mehr-Genießen und dem von Sigmund Freud schon vor langer Zeit erkannten Paradox des Über-Ichs: Je mehr Cola man trinkt, desto durstiger wird man; je mehr Gewinn man macht, desto mehr will man haben; je mehr man den Befehlen des Über-Ichs gehorcht, desto schuldiger wird man – in allen drei Fällen wird die Logik eines ausgeglichenen Austauschs zugunsten einer exzessiven Logik des ›Je mehr man gibt (Schulden abbezahlt), desto mehr schuldet man‹ gestört (oder ›je mehr man besitzt, wonach man sich sehnt, desto mehr vermisst man etwas‹).« (Žižek 2000: 15) Schlüssel zu Žižeks Darstellung ist die Konzeption des *Objekts a* bei Jacques Lacan: »Je mehr man sich ihm nähert, desto mehr entzieht es sich dem Zugriff (oder je mehr man davon besitzt, desto größer der Mangel).« (Žižek 2000: 15)

Das hieße schlicht: Nichts stabilisiert Subjekte und Gesellschaft mehr wie das Entgleiten des Genießens als paradoxalem Motor zu immer neuer Konsumption und Mehrlust. Dies sei, so behauptet Žižeks Lacan-Lektüre, einer der Gründe für die Zähigkeit und den Fortbestand des kapitalistischen Systems. Kommt doch aus solchem Nichts so viel, etwa an Profiten, wie sie durch Waren, die niemand braucht, erwirtschaftet werden. Aber was heißt hier brauchen, wenn es um die Lust geht?

Mehrlust als Lacans Anwendung des Prinzips Mehrwert auf die paradoxale und exzessive Ökonomie des Begehrens könnte somit in dieser Parallelführung als eine ökonomische Formulierung von »queer« auch in Referenz zum Konzept der Tagung angewendet werden.[4] Mehrere Zugänge hinsichtlich dieser Anwendung von Ökonomie auf Queerness (und andersherum) bestehen, die entsprechend zur Eröffnung dieses Textes auf die Frage hinauslaufen: Ist queer ein anderer Name für Mehrlust – ein *Objekt a* – und wäre dies darüber hinaus eine Möglichkeit für ein wissenskritisches Verfahren? Wenn ein ›Nichts‹ und eine exzessive Logik queer antreiben würden, hieße das: Je mehr Verwissenschaftlichung und Ins-



Abbildung 1: Coke Zero TV-Spot, Das Leben, wie es sein sollte, Director's Cut, 2007

titutionalisierung von queer betrieben wird, desto weniger würde diese paradoxale Leerstelle – Ursache (von) queer – erreicht. Je mehr Theorie also queer zu erfassen sucht, desto mehr entzieht es sich. Nur mit List und unter Gefahren für WissenschaftlerIn und Wissenschaft kann diesem jeweiligen *Objekt a* der theoretischen Bemühungen (wie zum Beispiel auch ›Feminismus‹) doch jeweils näher gekommen werden. Dies geschieht, wenn queer als entstehend in der Lektüre, in den Wünschen, der Wahrnehmung zugrunde gelegt wird, um es selbst als Verfahren in Kunst und Theorie zu realisieren. Queer wäre dann im weitesten Sinne als Deutung hervorgebracht: nachträglich – und als sei es immer schon da gewesen.

Hinsichtlich *Objekt a* und dem Subjekt, die diesbezüglich korrelativ sind, sei noch einmal Žižek befragt: »Das *Objekt a* als Ursache ist ein An-sich, das sich der Subjektivierung-Symbolisierung widersetzt, doch weit davon entfernt ist, ›unabhängig vom Subjekt zu sein‹; vielmehr ist es [...] der Schatten des Subjekts unter den Objekten, eine Art Platzhalter für das Subjekt, eine reine Form, die jeder eigenen Konsistenz entbehrt [...]. Mit anderen Worten, ›Wechselwirkung‹ bezeichnet [...] jenen Kreis, in dem das symbolische Netz der Wirkungen nachträglich seine traumatische Ursache setzt. So gelangen wir zur konzisesten Definition des Subjekts: Das Subjekt ist ein Effekt, der seine Ursache zur Gänze selbst setzt.« (Žižek 1995: 68)

Queer ist – so also mein Vorschlag – ein Effekt, der seine Ursache zur Gänze selbst setzt. Das allein gültige Kriterium ist demnach das Verfahren, das Wie. Wie erzeuge und wie finde ich zugleich queer?

Wenn ich im Folgenden die Frage nach queer anhand eines künstlerischen Beispiels, Tanja Ostojićs Arbeit *Black Square on White* (2001; Abb. 2), bespreche, geht es nicht vorrangig um die Intention der Künstlerin, sondern ebenso sehr um Verfahren der Deutung. Queer oder nicht, das ist hier die Frage, deren Beurteilung ich mit Hoffnung auf rückwirkende Verwandlung abzugeben habe.

2.

Tanja Ostojićs Arbeit *Black Square on White* (2001; Foto aus Serie *Personal Space*, 1996; Abb. 2) war ein Teil der viertägigen Performance *I'll Be Your Angel* während der Venedig Biennale 2001 (Abb. 3), für die die Künstlerin laut eigener Aussage dem damaligen Kurator Harald Szeemann exklusiv einen Blick auf ihre Schamhaare gestattete, die als Quadrat rasiert waren. Dieser privilegierte Blick des Kurators soll (in Funktion von Zeugenschaft und Anerkennung) das Werk in die Liste der offiziellen Kunstwerke eingefügt haben. Ihr öffentliches, vertrautes Erscheinen mit Szeemann auf der Biennale, nämlich als begleitender oder beschützender ›Angel‹, wie der Titel *I'll Be Your Angel* sie nennt, bietet Ostojić in vielsagender Verknüpfung mit dessen auktorialen Blick auf ihren Körper an. In Ostojić eigener Beschreibung klingt das so:

»Black Square on White [...] [is] made of pubic hair on my Venus Hill [...]. Only the Biennale director, Mr. Harald Szeemann, will have the right to see this ›hidden Malevich‹ in order to declare it an official part of the 49th Venice Biennale. Walking around Venice during opening days, elegantly dressed, my work of art will be hidden. [...] ›I'll Be Your Angel‹ consists of my accompanying Mr. Szeemann during the opening days around Venice (including cocktails, dinners, press conferences). I will be naturally performing as his escort – his Angel. This piece [...] poses potential ambiguous narratives concerning the scandalous artist (and the curator). It provokes an invitation/invasion, and questions the power structure in the art world. [...]. The structure of the piece is the process of mystery, both personal and public, encased in the glossy gossip of artworld whispers.«[5]

Die Arbeit wird in der Rezeption mehrfach als Kritik des kapitalistischen Kunstbetriebs und der heteronormativen Geschlechterverhältnisse behandelt,[6] und zwar insbesondere durch etwas, das subversive Affirmation oder auch Überidentifikation genannt wird, und in diesem Sinne gilt sie als »queer«.[7] Bevor ich aus anderen Gründen diesem Urteil zustimmen werde, scheint mir von Interesse, dass meine Begegnung mit *I'll be Your Angel* mit einer Irritation begann. Die Annäherung an die Darstellungen der Ostojić-Arbeit löste bei mir eine gewisse Abscheu aus, und zwar Abscheu vor der Aufforderung, mir ein sexualisiertes Blickszenario



Abbildung 2: Tanja Ostojić, Black Square on White, 2001, Conceptual Body Art Work, Plateau for Humankind, 49. Biennale Venedig, Foto aus Serie Personal Space, 1996 (Foto: Saša Gajin)

zwischen Künstlerin und Kurator ausmalen zu sollen und diesem den Beifall der Überwindung der Heteronormativität zu spenden. Das zweifelhafte Vergnügen eines verfremdenden (in meinem Fall lesbischen) Blicks auf gängige Beziehungsverhältnisse war mir bereits aus eigenem Antrieb habitualisiert. Doch konnte ich die Phantasie, die *I'll Be Your Angel* mir andiente, tatsächlich so fernhalten, wie ich wollte?

Um die Abscheu als erkenntnisleitend zu nutzen, sei eine philosophisch-psychoanalytische Kritik und Analyse von der Künstlerin und Philosophin Marina Gržinić zitiert, die mir erstmals Kenntnis der Arbeit verschaffte:

»Meanwhile, during the opening days of the Biennale, Ostojić elegantly dressed, acted as the Angel/Escort [...] of Mr. Szeemann, publicly exhibiting herself near him, while the artwork, the pubic Malevich, stayed

discretly hidden [...]. Some feminists were furious that she exposed her [...] body as an object [...]. Contrary to such a legitimate, but ›traditional‹ way of understanding an Ostojić happening [...] as a perverted self-instrumentalisation [...], I want to develop [...] alternative approaches [...]. [It] is *the authentic act of traversing the fantasy* [...]. Power reproduces itself only through a form of self-distance, by relying on the obscene, disavowed fantasies, rules and practices that are in conflict with its publicly visible, installed norms. [...]. One possible strategy is Žižekian over-identification with the power edifice: acting in such a way as to overtly stage the phantasmal scenarios that are [...] incited, [...] but not made public. This means that if the art power edifice is relying on obscenity and promiscuity, and if this is the whole story regarding art and its power, then the proposed process of over-identification will exaggeratedly display precisely this in the public realm. [...] Ostojić performed exactly such an act. An authentic act [...]. Between her legs, the real/impossible kernel of the art/power machine has received the only possible appearance in flesh and blood.« (Gržinić 2005: 172-175)

Marina Gržinić schlägt also vor, anstatt die Arbeit als eine »pervertierte Selbstinstrumentalisierung« abzulehnen, diese als Taktik der Überidentifikation zu deuten, als einen authentischen Akt der Durchquerung eines fundamentalen Phantasmas, das »der Macht« und insbesondere dem »Gebäude der Kunstinstitution« als verdeckte »Obszönität und Promiskuität« zugrunde liegen könnte und nun veröffentlicht und in Frage gestellt würde. Allerdings bewirkt eine komplizenhafte Kenntnis dessen, wodurch das »Kunst/Macht-Gebäude« als obszöne, doch verleugnete Wunschproduktion« zusammengehalten werden soll, dass diese Wunschproduktion im Allgemeinen und Individuellen als gleichbedeutend vorausgesetzt wird. Allein im öffentlichen Akt eines authentischen Hindurchgehens durch Szenarien, die zwar stets angeregt, aber an sich nicht öffentlich werden dürften, ließe sich dann eine Unterwerfung genau unter dieses System subvertieren.

Ein solches Durchqueren entspricht jedoch nicht dem, was ich als queeres Verfahren von Kunst und Theorie suche. Vielleicht wurde meine Abscheu in dem Verhältnis begründet, das sich zwischen dieser kunstgeschichtlichen Einordnung und dem Diskurs von Tanja Ostojić lückenlos zu schließen scheint. Ostojić liefert ein Objekt, das wie ein Köder funktioniert. Sie benennt es als Verführung, mit der sie »artworld whispers« über einen suggerierten Skandal auslösen möchte. Dies ist aber auch ein Köder für kunsttheoretische Darstellungen, selbst für diejenigen, die diese Arbeit als queer ansehen. Schauen wir noch einmal genauer hin:

Wenn es heißt »This piece provokes an invitation/invasion, and questions the power structure in the art world«, so stellt Ostojić die Arbeit als einladendes weibliches Objekt für eine Invasion der Phantasien des Publikums her. Marina Gržinićs Analyse schließt hier eng an, invadiert



Abbildung 3: Tanja Ostojić, I'll Be Your Angel, 2001, viertägige Performance mit dem Kurator Harald Szeeman, Plateau for Humankind, 49. Biennale Venedig (Foto: Borut Krajnc)

gewissermaßen. Was jedoch bei Tanja Ostojić in der riskanten Schwebe von Identifikation oder Überidentifikation mit der Möglichkeit einer wechselnden Besetzung der Plätze gehalten wird, ist bei Marina Gržinić einer Eindeutigkeit gewichen. Allerdings kann das überidentifikatorische Verfahren gerade als *Erfinden* von Faktizitäten samt Verleitung zur Inva-

sion authentischer Reaktionsbildung beschrieben werden.[8] So möchte ich versuchen, ein Missverständnis in Marina Gržinićs Deutung aufzuzeigen und dessen Authentizität zugleich als Vermittlung anzuerkennen.

Ein »authentischer Akt«, wie ihn Marina Gržinić der Arbeit von Tanja Ostojić bescheinigt, heißt nichts weniger als die analytische Wertung im Sinne Lacans, dass eine Künstlerin nicht von ihrem Begehren abgelassen hat.[9] Sie spricht, da sie von der Authentizität *und* dem bruchlosen Gelingen der Ostojić-Arbeit in ihrer Deutung überzeugt ist, sogar von einer Formwerdung eines »realen/unmöglichen Kerns der Kunst/Macht-Maschinerie« als *einzig* möglicher, *einzig* geglückter Form in genau diesem Werk. Zum einen ist hierbei geltend zu machen, dass »art as such is always organized around the central void of the impossible real thing« (Žižek 2000b: 216). Zum anderen attestiert Marina Gržinić eine modellhafte Erfüllung einer *per definitionem* unerreichbaren künstlerischen Intention: »Zwischen den Beinen hat der reale/unmögliche Kern der Kunst/Macht-Maschinerie die einzig mögliche Form in Fleisch und Blut angenommen.« Dies wäre keine Kunst, sondern Erscheinung des somit nicht mehr unmöglichen Realen, die Kunsttheoretikerin psychotische Zeugin eines Wunders.[10]

Gegen die Formulierung der »einzig möglichen Form in Fleisch und Blut« ist insbesondere einzuwenden: Liegt die »Form« hier wirklich als »Fleisch und Blut« vor oder besteht die Form dieser Arbeit nicht eher zwischen Schamhaar und Schnitt, den Worten und Bildern der Künstlerin, zwischen Künstlerin und Fotograf, dem kunsthistorischen Zitaten und den geköderten Medieneffekten, um nur Einiges zu nennen? Auch in der Ortsbestimmung »zwischen den Beinen« wird eine Verschiebung vorgenommen, die die Arbeit verstellt: Nie wäre zwischen den Beinen ein schwarzes Quadrat zu sehen,[11] denn dieses befindet sich auf dem Venushügel. Ganz im Gegenteil, ein suggeriertes Spreizen der Beine, das den Blick zwischen die Schenkel freigäbe, verhinderte die Ansicht eines Quadrats. Statt dessen wird in Marina Gržinićs Darstellung das imaginäre Schema eines (visuellen) naturalisierten Eindringens auf das weibliche Genital in der einzig möglichen »Form« der »Kunst/Macht-Maschinerie« in »Fleisch und Blut« angewendet, so dass das Bild des *Black Square on White* verblasst. Somit findet keine Kommentierung dieser identifikatorischen, imaginären Operation im Darstellungsverfahren statt, etwa als Prozess einer ›Realisierung‹ der Arbeit.

Ich denke, dass die Arbeit von Tanja Ostojić, so wie Marina Gržinić sie liest, nicht als queer bezeichnet werden kann. Wie aber dann?

3.

Der Versuch geht dahin, mich bei der Arbeit *I'll Be Your Angel* auch meinem Affekt der Abscheu zu widmen, dem Peinlichen, dem Ungewissen, mit dem Tanja Ostojić umgeht, so wie ich es aufnahm. Mir geht es also vor allem um einen authentischen Akt der Durchquerung der Arbeit, nicht gleich des »grundlegenden Phantasmas«. Authentizität als Kriterium zur Beurteilung kann dabei nur funktionieren, wenn die Authentizität eines Aktes von einer Überidentifikation der Künstlerin getrennt wird. Sonst ist die normierende Gewalt einer psychologischen Beurteilung als ästhetisches Hauptkriterium unumgänglich. Wenn Überidentifikation als kalkuliert und antipsychologisch verstanden wird (ohne dass daraus ein möglicher Kritikpunkt abzuleiten wäre), dann ist sie erst als Strategie zu würdigen, den eigenen Künstlernamen in Verknüpfung mit dem des Kurators und dem von Malewitsch in die Internet-Suchmaschinen und in die Erinnerungen der »Kunst/Macht-Maschinerie« einzuschreiben – mit dem Effekt, die Celebrity News als integralen Bestandteil der Arbeit und als Wertsteigerung innerhalb der Kunstmarkt-Rankings nutzen zu können.

Zur ›peinlichen‹ Durchquerung der Arbeit bietet es sich an, das suggestive Szenario des Kurators mit der Künstlerin durch weitergehende Spekulationen über deren Entstehung zu ergänzen und zu korrigieren, die andere auktoriale Einflüsse (an) dieser Arbeit durchspielen. Dazu möchte ich zeigen, wie ein Kapitel aus dem bereits zitierten Buch von Slavoj Žižek als Effekt verstanden werden kann, der das Ostojić-Werk *I'll Be Your Angel* als seine Ursache zur Gänze selbst erzeugt, und genauso gut andersherum, wie sich die Arbeit von Ostojić als Effekt lesen lässt, der den entsprechenden Žižek-Text als seine Ursache erzeugt. Das Buch *The Fragile Absolute* ist 2000 erschienen, also vor der Präsentation von Ostojićs Arbeit bei der 49. Venedig Biennale 2001. Allerdings ist *Black Square on White* bereits in Tanja Ostojićs Arbeit *Personal Space* von 1996 enthalten, nämlich in der Fotografieserie, die sie in diesem Kontext mit Saša Gajin herstellte.[12] Žižek kann also das Foto von dem schwarzen Quadrat der Schamhaare auf weißem Hautgrund von Tanja Ostojić bereits beim Verfassen seines Buches gekannt und es zur Grundlage eines Kapitels gemacht haben, ohne in diesem angenommenen Fall die Ideengeberin zu erwähnen. Es scheint mir weiterhin möglich, dass Tanja Ostojić ein Kapitel dieses Žižek-Buches recht genau studiert hat, um die neue performative Kontextualisierung ihrer Arbeit *Black Square on White* als *I'll Be Your Angel* in Venedig zu realisieren. Es geht mir darum, eine implizite gegenseitige Verweisungsstruktur wahrnehmbar und wirksam zu machen, und zwar zwischen der Performance *I'll Be Your Angel* und dem dritten Kapitel in Slavoj Žižeks Buch *The Fragile Absolute*: Es ist das bereits bekannte »Coke as *objet petit a*«.

Žižek beschreibt darin einen Kurzschluss zwischen Markt und Kultur. Die Kunstwerke seien in der Moderne mit immer stärkeren Schockeffekten aufgeladen worden; die Postmoderne funktioniere daraufhin anders. Der Exzess, die Überschreitung verlören Schockwirkung und würden sofort, ohne Abwehr und Wartezeit, widerstandslos in den Kunstmarkt integriert. Wir bemerken hier einen Unterschied zu Marina Gržinićs in diesem Sinne noch ›moderner‹ Hoffnung auf die Widerständigkeit provokanter Kunst wie beispielsweise *I'll Be Your Angel*.

Es gehe, so Žižek, im Lacan'schen Sinne heute nicht mehr darum, ein Objekt in die Würde des Dings (des privilegierten *Objekts a*), insbesondere eines schönen, zu erheben (Lacan 1996: 138). Statt dessen wird ein fast Nichts (Leichenteile, Exkremente) an den Platz des Dings gestellt. In der Kunst sei aber weiterhin die Spannung zwischen dem leeren, sublimen Platz für das Ding und dem jeweiligen Objekt selbst entscheidend. Es handelt sich um eine negative Beziehung, kein Objekt füllt diesen Platz je aus. Am offensichtlichsten wird dies bei der Provokationskunst. Nur so werde die Platzhaltung, die Herstellung einer Leerstelle als radikale Negativität noch möglich.

Žižek nennt *ein* Werk als Wendepunkt zur Moderne, in dem es erstmalig um die Erhaltung und Wahrnehmbarmachung des minimalen Unterschieds zwischen dem Platz und dem Objekt geht, das ihn einnimmt: Kasimir Malewitschs *Schwarzes Quadrat auf weißem Grund* von 1915 (Abb. 4). Die Erhaltung des Platzes für das Ding ist die unvordenkliche Anstrengung und die Durchquerung des Scheins (des Schönen) von Malewitschs *Schwarzem Quadrat*. Es gebe allerdings, so Žižek, vor dieser Entgegenständlichung eine Voraussetzung, die den Übergang von klassischer Malerei und Moderne überhaupt ermöglicht habe. Dies sei Gustave Courbets Gemälde *L'origine du monde* von 1866 (Abb. 5).

Lesen wir dazu Žižek, so wie ihn Tanja Ostojić vielleicht auch gelesen hat: »Gustave Courbet's (in)famous ›L'origine du monde‹, the torso of a shamelessly exposed, headless, naked and aroused female body, focusing on her genitalia; this painting, which literally vanished for almost hundred years, was finally and quite appropriately found among Lacan's belongings after his death. [...] So the exposed female body is the impossible object which, precisely because it is unrepresentable, functions as the ultimate horizon of representation whose disclosure is forever postponed – in short, as the Lacanian incestuous Thing.« (Žižek 2000: 36)

Die weibliche Genitalität in einem Bild, das den Kopf der Dargestellten nicht zeigt, meint hier für Žižek das ultimative, unmögliche Objekt und damit das Undarstellbare, immer in der Enthüllung notwendig aufgeschobene: das Lacan'sche inzestuöse Ding. Eine übergroße Nähe der Objekt-Ursache des Begehrens wird dargestellt, ein Genießen, bei dem jede Vermittlung durch die Phantasie zu kippen droht. Es geht um das

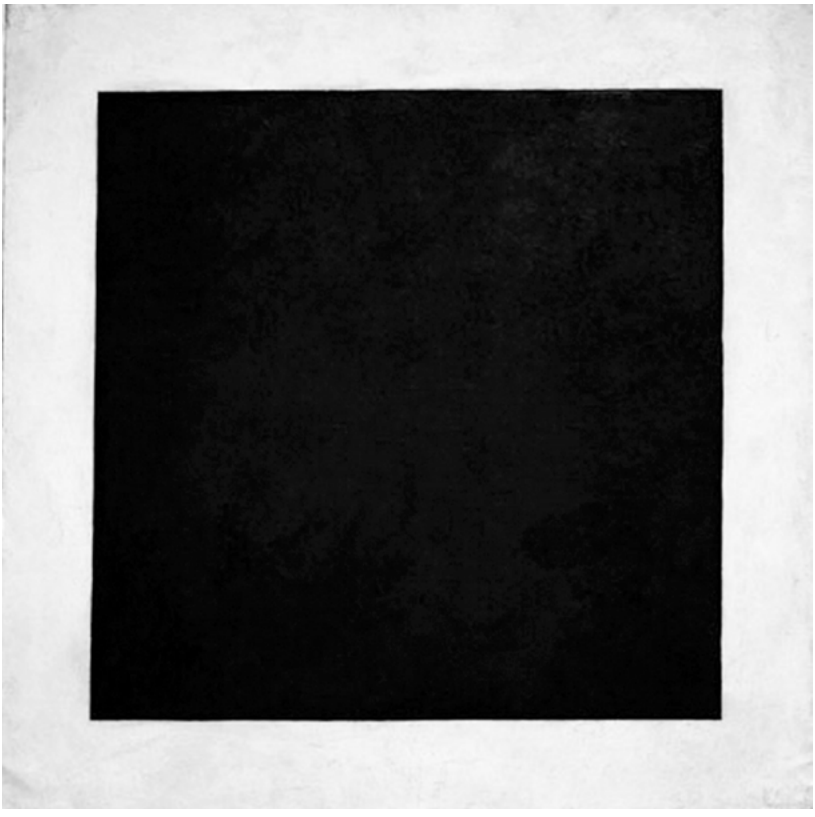


Abbildung 4: Kasimir Malewitsch, Schwarzes Quadrat auf weißem Grund, 1915 (hier abgebildet Version von ca. 1923, Öl/Lw., St. Petersburg, Staatliches Russisches Museum)

Objekt a, wie wir es schon eingangs mit Žižek in anderer Weise als bequeme, üblicherweise nicht abstoßende Mehrlust bei der *Coca-Cola* kennen, die wie ein Schutzschirm vor einer unvermittelten Konfrontation mit dem Ding wirkt.

Im Gegensatz dazu wirkt die Begegnung mit Courbets Gemälde gefährlich, (für Žižek) wie ein Non-Plus-Ultra des Horrors: »What Courbet accomplishes here is the gesture of radical *desublimation*: he took the risk and simply went to the end by *directly depicting* what previous realistic art merely hinted at as its withdrawn point of reference – the outcome of this operation of course was [...] the reversal of the sublime object into an abject, into an abhorrent, nauseating excremental piece of slime. [...] The woman's body in ›L'origine‹ retains its full erotic attraction, yet it becomes repulsive precisely on account of its excessive attraction.« (Žižek 2000: 37)

Nach anfänglichem Stutzen scheint es wohl so, dass Žižeks Abscheu vor dem »grauenvollen, Übelkeit erregenden, exkrementellen Stück Schleim« in Form des kostbaren, exzellent gemalten weiblichen Genitals fingiert ist. Denn die Argumentation verfährt so, als sei der Betrachter oder die Betrachterin statt mit einem Gemälde unmittelbar mit einer entblößten Frau konfrontiert. Kaum vermeidbar ist der Eindruck eines Künstlichen, Gemachten; so als hätte Žižek hier auffallend zu viel aufgetragen. Geht es ihm um die Unmöglichkeit, an den Punkt einer Inzestphantasie durch (nach)erlebende Inszenierung ›zurück zu kehren‹, erzielt durch einen entgleitenden Naturalismus in der Schilderung eines Erlebnisses? Vielleicht enthält uns Žižek auch etwas vor, nämlich die Angewohnheit des letzten privaten Besitzers von *L'origine du monde,* Jacques Lacan, das Gemälde vor Besuchern in seinem Arbeitszimmer zu enthüllen, um die Reaktionen der einzelnen Gäste genau zu studieren (Savatier 2007: 173-199).

Brüskierend wirkt in diesem Zusammenhang die beanspruchte Allgemeingültigkeit der Formulierung Žižeks, als sei sein Ekel vor diesem Bild die einzig mögliche und die Lacans Lehre entsprechende Reaktion. Denn selbst wenn alle Differenzierungen in Geschlechtsidentitäten und sexuelle Orientierungen vom Phantasma der phallischen Mutter ausgehen, so ist des weiteren daraus dennoch keine einheitliche Reaktion auf den Anblick einer konkreten genitalen Anatomie abzuleiten. Die von Žižek reklamierte fatale Anziehung des weiblichen Genitals gilt durchaus nicht universell. Nötig ist sein Ekel als dramatische Darstellung einer riskanten Ambivalenz zwischen großer Anziehung und daraus drohender großer Abscheu. Dabei geht es um den Übergang zur Postmoderne mit ihrer Integration des Abscheulichen, allgemeiner: paranoischer und obszöner Visionen. Diesen Übergang hätten, so Žižek, ja zunächst *L'origine,* dann *Schwarzes Quadrat* ermöglicht.

Tanja Ostojić wiederum kann sich nun – hypothetisch gesprochen – an der bei Žižek inszenierten Übereinanderblendung von Courbets *L'origine du mond*e und Malewitschs *Schwarzem Quadrat auf weißem Grund* als äußerster Provokation bedienen und unter dieser Deutung ihre Fotografie der quadratisch rasierten Schamhaare neu kontextualisieren. Nach Žižeks Darstellung wird nämlich jeder imaginierte Blick auf das *Schwarze Quadrat* zugleich zu einem Blick auf das dahinter aufscheinende, ersehnte und beängstigende Bild von Courbets *L'origine du monde*. Tanja Ostojićs Fotografie *Black Square on White* funktioniert ähnlich, nur mit einem weiteren Dreh: In der kompositorisch zitierten suprematistischen Abstraktion des *Schwarzen Quadrats* wird die konkrete weibliche Genitalität in einer neuen Evidenz und Abstraktion aufgerufen. Der Blick verliert sich in den Details der mit geringer Tiefenschärfe und weit offener Blende aufgenommenen, vielfach in Unschärfe verschwimmenden Schamhaare. Die Überbelichtung lässt zudem die Formen von Venushügel und Scham-



Abbildung 5: Gustave Courbet, L'origine du monde, 1866, Öl/Lw., Paris, Musée d'Orsay

lippen mehr erraten als erkennen. Fast könnte man sagen, dass hier der weibliche Körper wie ein Vorhang vor dem *Schwarzen Quadrat* funktioniert und eine Vertauschung der Plätze stattgefunden hat. Das *Schwarze Quadrat* würde insofern als die größere Obszönität hinter dem Bild von der weiblichen Scham kaschiert. Wenn *Black Square on White* also die verschwiegene Inspiration, die Ursache des Kapitels »Coke as *objet petit a*« gewesen wäre, dann hätte die Abwendung Žižeks gar nicht wie behauptet vor dem Gemälde Courbets stattgefunden, sondern er hätte sich von dem fotografischen Kombinationsbild der Tanja Ostojić aus einem weiß gepuderten Venushügel und dem *Schwarzen Quadrat* abgewendet. Er hätte die innovative Platzvertauschung verschwiegen und lediglich auf die Grundidee der Kombination von *L'origine* und *Schwarzem Quadrat* kunsthistorisch Bezug genommen. Das heißt, er hätte sich von der Objekt-Ursache seines Begehrens abgewendet. Allerdings wird diese anderswo gelegen haben als von ihm behauptet.

Trotzdem oder gerade deswegen kann Tanja Ostojić wiederum das von Žižek neu erzeugte oder rekonstruierte Kombinationsbild aus Courbets und Malewitschs Gemälden als Platz des abscheulichen und stark anzie-

henden *Objekts a* nochmals neu besetzen, und zwar ganz im Sinne einer postmodernen Žižek'schen Version in *I'll Be Your Angel*. Zeigt sich schon die Fotografie *Black Square on White* als sei sie eine paradoxale Übersetzung der referenzierten Gemälde in Žižeks Text, so arbeitet die performative Anwendung mit fingiertem, zumindest kulturell abgestumpften Ekel und dem erwarteten Skandal unter Einsatz aller zu erwartenden Projektionen auf den lebenden Körper der Künstlerin. Ostojić hat Žižeks darstellungstechnischen Trick, mit dem er den einstigen Skandal um Courbets Bild wie sein eigenes Erlebnis beschreibt, sowohl nachvollzogen als auch korrigiert, indem sie ihn mit ihrer eigenen Person aktualisiert. Diese erkenntnistheoretisch und performativ überbietende Žižek-Anwendung von Ostojić auf der Venedig Biennale ist queer, denn sie fügt dazu ein Nichts, eine möglicherweise nie stattgehabte sexuelle Offerte an Harald Szeemann in ihre Arbeit als leeres Zentrum ein. Ein Nichts, das nicht aufhört, »glossy gossip« zu produzieren, etwas, das Ding und Platz (im Sinne von Žižek) zugleich ist und die minimale Grenze zwischen beidem aufrecht erhält, insbesondere durch den ausgesäten Zweifel an der Erzählung von *I'll Be Your Angel*: »Only the Biennale director, Mr. Harald Szeemann, will have the right to see this ›hidden Malevich‹ [...] The structure of the piece is the process of mystery.«[13] Der Kurator hat also das Recht, diesen verborgenen Malewitsch zu sehen. Wenn damit ein Blickrecht auf den enthüllten Körper der Künstlerin gemeint ist, so wissen wir nicht, ob dieses Recht in Anspruch genommen wurde. Wenn damit der Blick auf die Fotografie *Black Square on White* gemeint ist, so hätte es nicht nur der Kurator rechtmäßig sehen können, sondern alle an Kunst Interessierten, denn diese Fotografie war ja bereits 1996 veröffentlichter Bestandteil von der Fotografieserie *Personal Space*.

4.

So lassen sich die zitierten Slavoj Žižek-Argumentationen als Lektüreeffekt, als beeinflusst von Tanja Ostojićs *Black Square on White* aus *Personal Space* vermuten und die Ostojić-Arbeit *I'll Be Your Angel* teilweise als Lektüreeffekt der entsprechenden Žižek-Passagen. Für beide Konstellationen gilt zugleich (ungeachtet dieser Spekulationen über stillschweigende Kooperationen oder verschwiegene Inspirationen), dass sie jeweils Effekte sind, die ihre eigene Ursache (auch im anderen Werk) zur Gänze selbst erzeugt haben. Dieser Gedanke scheint mir exemplarisch in der mehrdeutigen Formulierung von Tanja Ostojićs Beschreibung ihrer Arbeit *I'll Be Your Angel* ausgeführt, die biographische Spekulationen über ihre möglicherweise skandalöse Begegnung mit dem Kurator anregt und zugleich auf einen zweiten Blick als ins Leere laufend zu erkennen gibt.

Darin sehe ich Tanja Ostojićs Abarbeitung an den heteronormativen Geschlechterrollen und dem Žižek'schen Universalismus. Diese Abarbeitung wird in einer Weise realisiert, die ich queer finde und die nur erreichbar zu sein scheint im Durchgang durch das naturalistische Missverständnis einer stattgehabten Obszönität zwischen Künstlerin und Kurator und dem Darstellungstrick eines universal gültigen, unendlichen Ekels vor dem anziehendsten aller Bilder. Aber hat die inzestuöse Phantasie, die Marina Gržinićs und Slavoj Žižeks Interpretation nährt, tatsächlich etwas mit dem Ding in *I'll Be Your Angel* zu tun, an dem für mich zunächst Abscheu entstanden war? Die queere Antwort lautet hier: möglicherweise. Gewiss ist allerdings, dass bei näherer Beschäftigung mit dieser Ostojić-Arbeit mir erste Liebesversuche wieder einfielen. Eine unliebsame Ähnlichkeit fand sich zu Szenen, die mir einstige Partnerinnen zumuteten, indem sie sich in Form von berichteten oder ausgestellten Obszönitäten mit hochrangigen Herren an mich adressierten. Es ist Marina Gržinićs Verdienst, mit der Verschiebung von *I'll Be Your Angel* ›zwischen die Beine‹ meine Erinnerungsspur zu einer Erfahrung exzessiver Logik freigelegt zu haben, die von einer Lücke in der Symbolisierung angetrieben wird. Diese weist über persönliche Erinnerungslücken hinaus. Durch die Einsetzung der naturalisierten, obszönen ›Väter‹ an meine Stelle als Geliebte und an die Stelle des Namens-des-Vaters (der symbolischen Vaterfunktion) sollte ein exzessives Genießen herausgefordert werden, das jedoch umso deutlicher als leer wirkte, je vehementer es meine Zeugenschaft und das Wunder eines Phallus suchte, der nicht im Signifikanten aufgehoben ist.[14]

Als Bezeugerin eines vermissten mütterlichen Penis eigne ich mich allerdings genau so viel wie Marina Gržinić für ein vermisstes mögliches Reales,[15] wenn davon ausgegangen wird, dass das Subjekt sich selbst einem strukturellen Mangel verdankt, einer Spaltung, die stets an den gleichen Punkten sich anzeigt, der weiblichen Identität, der Autorität und dem sexuellen Rapport. Sie existieren, indem sie paradoxal aus ›ihrem‹ Mangel an Sein bestehen, und existieren so zugleich ›nicht‹.[16]

Ebenso wie der strukturell unstillbare Durst nach *Coca-Cola* oder Kunst, dem Mehrwert oder der Queer Theory entstehen weibliche Identität, Autorität und sexueller Rapport anstelle dieses Fehlens, dieses leeren Platzes. In dieser Weise, denke ich, ist zudem ein queeres Zentrum der Theorie von Jacques Lacan wahrzunehmen. So erklärt sich schließlich auch meine Motivation im Titel *Black Square on White* durch- bzw. querzustreichen und »Von der Mehrlust zum Ekel und zurück« an einen anderen Platz des Authentischen zu gelangen. Die Durchstreichung gilt mir als Zeichen einer Spaltung, die das Subjekt als Effekt einer Ursache anzeigt, die es selbst erzeugt,[17] und das finde ich queer.

Anmerkungen

1 »La *Mehrwert*, c'est la *Marxlust*, le plus-de-jouir de Marx.« bzw. »Der *Mehrwert*, das ist die *Marxlust*, die Mehrlust von Marx.«

2 Die deutsche Ausgabe weicht von der englischen stark ab. Der leichteren Lesbarkeit halber ist, wenn möglich, aus der deutschen Ausgabe zitiert.

3 Coca-Cola zero, www.cokezero.de/main.html (22.04.2008).

4 »Welche Möglichkeiten haben Kunst und visuelle Kultur im Sinne gender-kritischer Wissensproduktion, um *mehr queer* politisch-kulturell zu realisieren? Und inwiefern lässt sich [...] ein *Mehrwert* ›für queer, mit queer, durch queer‹ formulieren?«, Barbara Paul/Johanna Schaffer, Text auf dem Plakat zur Tagung: *mehr(wert) queer. Visuelle Kultur, Kunst und Gender-Politiken*. Januar 2008, Kunstuniversität Linz. Vgl. auch in diesem Buch: Barbara Paul/Johanna Schaffer, Einleitung: Queer als visuelle politische Praxis.

5 Tanja Ostojić, *I'll Be Your Angel,* www.kultur.at/howl/tanja/int/angel.htm (22.01.2008).

6 Das von Brigitta Kuster und Karin Michalski konzeptionierte *queer-feminist film program on labor & sexuality*, Sektion *melancholic work on heterosexuality*, das im Rahmen der Ausstellung *Normal Love – precarious sex. precarious work*, kuratiert von Renate Lorenz, Künstlerhaus Bethanien, Berlin 2007 stattfand, zeigte das Performance-Video *I'll Be Your Angel* von Tanja Ostojić, Paris, Venice, Novi Sad (Serbia) 2001/02, 15 min., www.normallove.de/htm/engl_film.htm (20.04.2008). Vgl. zudem Gržinić 2002, Gržinić 2003, Gržinić 2005.

7 Ich danke Renate Lorenz für ihre persönliche Einschätzung und den Bericht über das Video *I'll Be Your Angel*. Sie beschrieb eine etwas zu aufdringliche Fürsorge des ›Angel/Escort‹ bis hin zur Verlegenheit des solcherart Begleiteten als queeres Ereignis.

8 »Die Erfindung falscher Tatsachen zur Schaffung wahrer Ereignisse«, vgl. »Kommunikationsguerrilla«. In: *Wikipedia*. http://de.wikipedia.org/wiki/Kommunikationsguerilla (13.04.2008).

9 Vgl. »Was ich ablassen von seinem Begehren nenne, ist das Schicksal des Subjekts [...] – immer von irgendwelchem Verrat begleitet.« (Lacan 1996: 383).

10 Vgl. eine ähnliche Verwechslung zwischen Realem und Absolutem angesichts computererzeugter Klitorisdarstellungen beim Psychoanalytiker Guy Massat, der diese als »absoluten Schlüssel des Universums« bezeichnet (Reiche 2009).

11 Ich danke Anja Westerfrolke für diese Bemerkung.

12 Tanja Ostojić weist in ihrem Begleittext zu *I'll Be Your Angel* darauf hin, vgl. www.kultur.at/howl/tanja/int/angel.htm (23.01.2008) und Ostojić/Gajin 1996: 63.

13 Tanja Ostojić, *I'll Be Your Angel,* www.kultur.at/howl/tanja/int/angel.htm (22.01.2008).

14 Diese mangelhafte Stelle im Text von einem biographischen Detail, das sich in seiner Deutung verbirgt, verdient besondere Aufmerksamkeit. Sie kann nicht übersprungen werden.

15 Vgl. Marian Gržinić: »Zwischen den Beinen hat der reale/unmögliche Kern der

Kunst/Macht-Maschinerie die einzig mögliche Form in Fleisch und Blut angenommen.« in Abschnitt 2 dieses Textes.

16 Vgl. Verhaeghe 2000: 131-154, besonders 136: »[...] thus the subject is always a divided subject [...], owing to a structural lack in the symbolic order. This division emerges at the same characteristic points: feminine identity, authority, and sexual rappport. This was summarized by Lacan [...] in his three provocative statements: the Woman does not exist, the Other of the Other does not exist, the sexual rapport does not exist. This is a structural problem: While the three of them *do* exist in the Real, they do not find an appropriate answer in the Symbolic. As a result, the subject has to fall back on solutions in the Imaginary.«

17 Vgl. Zimmermann 2008. Tanja Zimmermann zeigt anhand von Reisebeschreibungen und Fotografien von Frauen über den ›Balkan‹ des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts dessen »function [...] as rhetoric repository and supplement for projections of Europe's own repressed otherness«. Dies geschieht durch die Verknüpfung von Freud- und Žižek-Lektüren mit eben diesem historischen Bild-/Text-Material und künstlerischen Arbeiten, insbesondere mit Tanja Ostojićs *o.t./Untitled* von 2004, die als Effekte von Ver- und Entschleierungen und so auch als Effekte von Querstreichungen lesbar werden.

Literatur

Coca-Cola zero, www.cokezero.de/main.html (22.04.2008).

Gržinić, Marina (2002): »Malevich on Tanja Ostojic's mons veneris«. In: *Springerin. Hefte für Gegenwartskunst*, 8 (1). Online: www.springerin.at/dyn/heft_text.php?textid=970&lang=en und »Malewitsch auf dem Venushügel von Tanja Ostojic«. Übers. Hina Berau, www.springerin.at/dyn/heft_text.php?textid=970&lang=de (22.04.2008).

Gržinić, Marina (2003): »The Politics of Queer Curatorial Positions«. In: *Dérive. Zeitschrift für Stadtforschung*, Heft 14, 34-35.

Gržinić, Marina (2005): »Flexible Colonisations«. In: Geoff Cox/Joasia Krysa/Anya Lewin (Hg.), *Economising Culture: On The (Digital) Culture Industry*, New York: autonomedia. Online: www.data-browser.net/01/DB01/Grzinic.pdf. (23.01.2008).

Kommunikationsguerrilla. In: *Wikipedia*, http://de.wikipedia.org/wiki/Kommunikationsguerilla (13.04.2008).

Lacan, Jacques (1970): »Radiophonie«. In: *Scilicet* 2/3, 55-99 und In: Transcription des Séminaires de Lacan, http://gaogoa.free.fr/SeminaireS.htm, ›Scripta(t)s‹ anklicken, in neuem Fenster ›Radiophonie‹ anklikken, download 1970_06_05.doc. (24.04.2008).

Lacan, Jacques (1988 [1970/1974]): *Radiophonie, Télévision*. Übers. Hans-Joachim Metzger (Radiophonie) und Jutta Prasse/Hinrich Lühmann (Télévision), Weinheim, Berlin: Quadriga.

Lacan, Jacques, (1996 [1986]): *Das Seminar, Buch VII [1959-1960]. Die Ethik der Psychoanalyse*. Übers. Norbert Haas, Weinheim, Berlin: Quadriga.

Ostojić, Tanja, *I'll Be Your Angel*, www.kultur.at/howl/tanja/int/angel.htm (23.01.2008).

Ostojić, Tanja/Gajin, Saša (1996): *Personal Space*, Gallery +12, Belgrad (Ausst.-Kat.).

Reiche, Claudia (2009): »›Der reale kleine Penis des Weibes‹ in neuen Abbildungen. Die Klitoris im Verhältnis zur Medialisierung«. In: Astrid Deuber-Mankowsky/Christoph F.E. Holzhey/Anja Michaelsen (Hg.), *Der Einsatz des Lebens. Lebenswissen, Medialisierung, Geschlecht*, Berlin: b_books, 131-144.

Savatier, Thierry (2007): *L'Origine du monde, histoire d'un tableau de Gustave Courbet*, Paris: Bartillat.

Verhaeghe, Paul (2000): »The Collapse of the Function of the Father and Its Effect on Gender Roles«. In: Renata Salecl (Hg.), *Sexuation*, SIC 3, Durham, London: Duke University Press, 131-154.

Zimmermann, Tanja (2008): »Rituals of (Un)veiling: Orientalism and the Balkans«. In: Claudia Reiche/Andrea Sick (Hg.), *do not ~~exist~~: woman, europe, digital medium*, Bremen: thealit, 133-152.

Žižek, Slavoj (1995): *Hegel mit Lacan*. Übers. Nikolaus G. Schneider. Mit einem Vorwort von Peter Widmer, Zürich: RISS-Verlag (= *Riss-Extra 2*).

Žižek, Slavoj (2000): *The Fragile Absolute – or, why is the christian legacy worth fighting for?*, London, New York: Verso.

Žižek, Slavoj (2000 [2000]): *Das fragile Absolute. Warum es sich lohnt das christliche Erbe zu verteidigen*, Übers. Nikolaus G. Schneider, Berlin: Verlag Volk und Welt.

Žižek, Slavoj (2000b): »The Thing from Inner Space«. In: Renata Salecl (Hg.), *Sexuation*, SIC 3, Durham, London: Duke University Press, 216-259.

Abbildungsnachweis

Abb. 1: www.cokezero.de/main.html, download coca-cola_zero_tv-spot.mov (22.04.2008)

Abb. 2: Courtesy Tanja Ostojić, Foto: Saša Gajin

Abb. 3: Courtesy Tanja Ostojić, Foto: Borut Krajnc

Abb. 4: Gaßner, Hubertus (Hg.): *Das schwarze Quadrat: Hommage an Malewitsch* (Ausst.-Kat. Hamburger Kunsthalle), Ostfildern: Hatje Cantz 2007, 25

Abb. 5: Metken, Günter: *Gustave Courbet. Der Ursprung der Welt*, München, New York: Prestel, 48

Claudia Reiche

Tanja Ostojić: *~~Black Square on White~~.* From *Mehrlust* to Nausea and Back

Translated by Dream Coordination Office (Lisa Rosenblatt and Charlotte Eckler)

1.

There's a connection between Lacanian »mehrlust« (*surplus enjoyment*) and the term »mehrwert« (*surplus value*). Missing the mark, or the inherent impossibility of (complete) enjoyment is that which creates ever new possibilities for pleasure for the subject, even those pleasures that go beyond the mere »use value« of pleasures via a »surplus (*mehr*)« of pleasure: This is what Jacques Lacan calls »plus-de-jouir,« translated as »mehrlust« or »surplus enjoyment« (Lacan 1970: 87).[1] In this, one cannot assume an equal balance of pleasure; for example, following an intuitive assumption that little pleasure means little satisfaction. Instead, what holds true is that the more remote the pleasure, the more surplus of enjoyment there is. *Mehrlust*, like *mehrwert*—the central motivational force of capitalism in a Marxist formulation—thus follows an excessive logic.

Slavoj Žižek explains this mechanism of surplus pleasure using the most common capitalist object there is, *Coca-Cola*, the commodity par excellence: »It is no surprise that Coke was first introduced as a medicine—its strange taste does not seem to provide any particular satisfaction; it is not directly pleasing and endearing; however, it is precisely as such, as transcending any immediate use value… that Coke functions as the direct embodiment of ›it‹, of the pure surplus of enjoyment over standard satisfactions, of the mysterious and elusive X we are all after in our compulsive consumption of merchandise. The unexpected result of this feature is… this very superfluous character that makes our thirst for Coke all the more insatiable… Coke has the paradoxical property that the more

you drink, the thirstier you get, the greater your need to drink more—with that strange, bitter-sweet taste, our thirst is never effectively quenched.« (Žižek 2000: 22) Through *Diet Coke*, which has since been outdone by *Coke Zero* with »Real Coca-Cola taste and zero calories,«[2] »Coke Zero: a Taste of Life, as it Should Be,«[3] Žižek develops the thesis that the interest in *Coke Zero* has to do with the addictive feature of the void. It is the enticement of wanting to »drink the Nothingness itself« (Žižek 2000: 23). The screenshot (fig. 1: *Coke Zero* TV commercial, *Das Leben, wie es sein sollte [Life as it should be]*, director's cut, 2007) vividly shows that the moment just before grabbing the bottle is an opportune moment, on the basis of which the differentiation between the desired and at the same time unbearable »Nothingness« and »not-reaching« can be thought of visually *and* structurally: as still in suspension.

A relationship between the three concepts especially interesting to us here can be developed from the *Diet Coke* example: »That of Marxist *surplus-value*, that of Lacanian *objet petit a* as surplus-enjoyment ... and the paradox of the superego, perceived long ago by Freud: The more Coke you drink, the thirstier you are; the more profit you make, the more you want; the more you obey the superego command, the guiltier you are—in all three cases, the logic of balanced exchange is disturbed in favour of an excessive logic of ›the more you give (the more you repay your debts), the more you owe‹ (or, ›the more you have what you long for, the more you lack, the greater your craving‹).« (Žižek 2000: 24) The key to Žižek's depiction is Jacques Lacan's concept of the *objet petit a*: »The nearer you get to it, the more it eludes your grasp (or the more you possess it, the greater the lack).« (Žižek 2000: 24)

That simply means: Nothing stabilizes subjects and society more than escaping from enjoyment as a paradoxical motor for ever more consumption and surplus enjoyment. According to Žižek's reading of Lacan, this is one of the reasons for the tenacity and continued existence of the capitalist system. From such Nothingness, comes, after all, as much profit, for example, as is gained from commodities that no one needs. But what exactly do we mean by »need« when we're speaking of desire?

Mehrlust, as Lacan's application of the principle of *mehrwert* to the paradoxical and excessive economy of desire, could thus, along the lines of this parallel, be applied as an economic formulation of »queer,« also in reference to the concept of the symposium.[4] There are several approaches in terms of this application of economy to queerness (and vice-versa), which corresponding with the opening of this text, amount to the question: Is queer another name for *mehrlust*—an *objet petit a*—and would this, moreover, be a possibility for a method that maintains a critical stance toward knowledge? If »Nothingness« and an excessive logic were to fuel queer, would that mean: The more scientification and institutionalization

of queer are carried out, the less this paradoxical void—origin (of) queer—is reached. Thus, the more that theory attempts to grasp queer, the more it evades description. Only with cunning and at a risk to academics and science can the respective *objet petit a* of theoretical efforts (like that of ›feminism,‹ too, for example) be approached. This occurs when perception is based on queer as it emerges in readings, in desires, in order to realize queer as a method in art and theory. Queer would then be created as interpretation in the broadest sense: in retrospect—and as if it had always already been there.

Concerning *objet petit a* and the subject, which are correlative in this regard, once again we turn to Žižek: »The *objet petit a* as cause is an *an-sich*, which resists subjectivation—symbolization, yet is far from ›being independent of the subject‹; instead, it is … the shadow of the subject below the object, a kind of placeholder for the subject, a pure form that makes do without any individual consistency …. In other words, ›interaction‹ describes … that cycle in which the symbolic network of effects retrospectively sets its traumatic cause. We thereby arrive at the most concise definition possible of the subject: The subject is an effect that posits its cause entirely on its own.« (Žižek 1995: 68)

Queer is, then—I want to suggest—an effect that creates its cause entirely on its own. The only valid criteria is, accordingly, the process, the how. How do I generate and at the same time find queer?

In the following, as I explore the question of queer using the example of an artwork, Tanja Ostojić's work *Black Square on White* (2001; photo from the series *Personal Space*, 1996; fig. 2) priority is not given to the intention of the artist; of equal importance is the process of interpretation. Queer or not, that is the question whose assessment I have to give here, with hope of retroactive transformation.

2.

Tanja Ostojić's work *Black Square on White* (2001; fig. 2) was a part of the four-day performance *I'll Be Your Angel* during the Venice Biennale 2001 (fig. 3). According to the artist's own statement, for the performance she allowed Harald Szeemann the curator at the time, an exclusive look at her pubic hair, which was shaved into a square. The curator's privileged view should (in the function of witness and recognition) add the work to the list of the official artworks. Ostojić offers her public, intimate appearance with Szeemann at the Biennale, namely as an accompanying or protective ›angel‹ as she dubs herself with the title *I'll Be Your Angel*, in a telling connection with his authorial view of her body. Ostojić's own description explains:

»Black Square on White … [is] made of pubic hair on my Venus Hill.… Only the Biennale director, Mr. Harald Szeemann, will have the right to see this ›hidden Malevich‹ in order to declare it an official part of the 49th Venice Biennale. Walking around Venice during opening days, elegantly dressed, my work of art will be hidden.… ›I'll Be Your Angel‹ consists of my accompanying Mr. Szeemann during the opening days around Venice (including cocktails, dinners, press conferences). I will be naturally performing as his escort—his Angel. This piece… poses potential ambiguous narratives concerning the scandalous artist (and the curator). It provokes an invitation/invasion, and questions the power structure in the art world.… The structure of the piece is the process of mystery, both personal and public, encased in the glossy gossip of artworld whispers.«[5]

In its reception, the work has been repeatedly treated as a critique of the capitalist art industry and heteronormative gender relations;[6] especially through its use of something that is called subversive affirmation or even over-identification, and in this sense, is considered »queer.«[7] Before I agree with this verdict for other reasons, it seems to me of interest that my encounter with *I'll Be Your Angel* began with a disturbance. The approach to the depictions of Ostojić's work set off a certain type of repulsion in me. I was repulsed by the request for me to envision a sexualized scenario of glances exchanged between artist and curator and to applaud this as a contribution to overcoming heteronormativity. The dubious pleasure of an alienating (in my case lesbian) view of conventional relationships was something that I had habitualized on my own accord. Yet could I really distance myself far enough from the fantasy that *I'll Be Your Angel* palms off on me as I wanted to?

In order to use this repulsion as a way of arriving at knowledge, I cite a philosophic-psychoanalytic critique and analysis by the artist and philosopher Marina Gržinić, which is what first created knowledge of the work for me:

»Meanwhile, during the opening days of the Biennale, Ostojić elegantly dressed, acted as the Angel/Escort … of Mr. Szeemann, publicly exhibiting herself near him, while the artwork, the pubic Malevich, stayed discretely hidden.… Some feminists were furious that she exposed her … body as an object.… Contrary to such a legitimate, but ›traditional‹ way of understanding an Ostojić happening … as a perverted self-instrumentalisation …, I want to develop … alternative approaches … [It] is *the authentic act of traversing the fantasy*.… Power reproduces itself only through a form of self-distance, by relying on the obscene, disavowed fantasies, rules and practices that are in conflict with its publicly visible, installed norms.… One possible strategy is Žižekian over-identification with the power edifice: acting in such a way as to overtly stage the phantasmal scenarios that are … incited, … but not made public. This means that if the art power edifice is relying on obscenity

and promiscuity, and if this is the whole story regarding art and its power, then the proposed process of over-identification will exaggeratedly display precisely this in the public realm.... Ostojić performed exactly such an act. An authentic act .... Between her legs, the real/impossible kernel of the art/power machine has received the only possible appearance in flesh and blood.« (Gržinić 2005: 172-175)

Marina Gržinić thus suggests that the work be interpreted as a tactic of over-identification, rather than rejecting it as a »perverted self-instrumentalization«; interpreting it as an authentic act of traversing a fundamental fantasy that could lie at the base of »power« and, especially, the »art edifice« as hidden »obscenity and promiscuity« now made public and questioned. This of course effectuates a recognition as an accomplice of that which holds the »art/power edifice« together as an obscene, yet denied *wunschproduktion*: and that this *wunschproduktion* in general, and the individual case, are considered as identical. According to Marina Grzinic, only the public act of an authentic traversing of these universal obscene scenarios that are constantly triggered, yet officially not made public, subverts subjugation under precisely this system.

Such a traversal, however, does not correspond to that which I seek as a queer process in art and theory. Perhaps my repulsion can be explained by the relationship that would seem to close the gap between this art-historical categorizing and the discourse surrounding Tanja Ostojić. Ostojić presents an object that functions as bait. She calls it a form of seduction with which she aims to create »artworld whispers« through a suggested scandal. Yet this is also bait for art-theoretical presentations, even those that view this work as queer. Let us take a closer look:

When she states, »This piece provokes an invitation/invasion, and questions the power structure in the art world,« Ostojić thereby presents the work as an inviting feminine object for an invasion of the public's fantasies. Marina Gržinić's analysis begins here, invades, as it were. However, what Ostojić keeps suspended in the risky state of identification, or over-identification, with the possible changing of places, has yielded to a simplification in the interpretation by Marina Gržinić. The over-identifying process can, however, be described precisely as an *invention* of factualities that includes the temptation to invade the production of ›true‹—authentic, revealing, symptomatic—reactions.[8] I would like, then, to show a misunderstanding in Marina Gržinić's interpretation and, at the same time, recognize its authenticity as mediation.

An »authentic act,« as Marina Gržinić deems the work of Tanja Ostojić, means nothing less than a Lacanian analytic assessment that an artist has not given ground relative to her desire.[9] Because she is convinced of the authenticity *and* the seamless success of Ostojić's work, in her interpretation she even speaks of the formation of a »real/impossible kernel of the art/

power machine« as the *only* possible, *only* successful form in this same work. For one thing, it must be said that »art as such is always organized around the central void of the impossible real thing« (Žižek 2000b: 216). For another, Marina Gržinić attests to an exemplary fulfillment of an artistic intention that is, *per definition,* unreachable: »Between her legs, the real/impossible kernel of the art/power machine has received the only possible appearance in flesh and blood.« That would not be art but rather the appearance of a thereby no longer impossible reality, the art theorist as psychotic witness to a miracle.[10]

Objections can be made especially to the formulation »only possible appearance in flesh and blood«: Is the »appearance« here really »flesh and blood« or is the form of the work to be found between pubic hair and its cut, the words and pictures of the artist, between artist and photographer, art historical texts and seducing media effects, just to name a few? Also, in the locus »between the legs« a displacement has taken place that alters the work: There was never a black square between the legs,[11] since this is to be found on the Venus mound. Quite the contrary, a suggested spreading of the legs, which would open up a view between the thighs, blocks the view of the square. Instead, in Marina Gržinić's view, the imaginary scheme of a (visually) naturalized penetration of female genitals as the only possible »appearance« of the »art/power machine« in »flesh and blood« is applied thus fading the view of the *Black Square on White*. There is no commentary on the identificatory, imaginary operation in the interpretative process, for example, as a process of ›realizing‹ the work. I think that the work by Tanja Ostojić, as Marina Gržinić reads it, cannot be described as queer. How would it have to be read then?

3.

My attempt to deal with the work *I'll Be Your Angel* also aims at attending to my affect of repulsion, the embarrassment and uncertainty with which Tanja Ostojić deals, as I take it up. I am concerned above all with an authentic act of traversing the work and not all at once the »fundamental fantasy.« Authenticity as criterion for assessment can only function if the authenticity of an act is separated from understanding the artist's over-identification. Otherwise, the normative force of a psychological assessment inevitably becomes a key aesthetic criterion. When over-identification is understood as calculated and anti-psychological (without deriving possible points of criticism from that), then it is to be recognized first as a strategy of ascribing the artist's own name in connection with the curator and the name Malevich in Internet search engines and in the memories of the »art/power machine«—with the effect that celebrity news could be used

as an integral component of the work and as an added value within the rankings of the art market.

Available as an ›embarrassing‹ traversal of the work is to expand and correct the suggestive scenario of curator and artist through further speculation about its origins: playing out possible other authorial influences on and of this work. Additionally, I would like to show how a chapter of the previously cited book by Slavoj Žižek can be read as an effect, which produces the Ostojić work *I'll Be Your Angel* as its cause entirely on its own; and vice-versa, how Ostojić's work can be read as the effect, which produces the corresponding Žižek text as its cause. The book *The Fragile Absolute* was published in 2000, prior to Ostojić's work at the 49th Venice Biennale in 2001. However, *Black Square on White* was already included in Tanja Ostojić's work *Personal Space* in 1996, namely, in the photo series that she created with Saša Gajin in this context.[12] Žižek could also have already known the photo of Tanja Ostojić's black square of pubic hair on a white skin background during the writing of his book and could have made it a base for the chapter, without, in this assumed case, mentioning the artist. It furthermore appears possible to me that Ostojić could have carefully studied a chapter of the Žižek book in order to realize the new performative contextualization of her work *Black Square on White* as *I'll Be Your Angel* in Venice. My concern is to make an implicit, mutual reference structure tangible and effective: specifically the one between the performance *I'll Be Your Angel* and the third chapter in Žižek's *The Fragile Absolute*: It is the already mentioned »Coke as *objet petit a*.«

Žižek describes in this chapter a short-circuiting between market and culture. Artworks of the modern era are charged with ever-stronger shock effects; postmodernism functions differently in this regard. The excess, the transgression, lost their shock effect and were immediately integrated into the art market without question, without resistance or waiting period. Here we notice a difference from Marina Gržinić's (still) ›modern‹ hope for the persistence of provocative art like *I'll Be Your Angel*. According to Žižek, concern today is no longer with elevating an object (especially something beautiful) in a Lacanian sense to the worthiness of a thing (the privileged *object petit a*) (Lacan [1986] 1996: 138). Instead, a virtual void (parts of corpses, excrement), is set in the place of the thing. In art, however, the friction between the empty, sublime place for the thing and the respective object remains decisive. It is about a negative relationship; no object ever completely fills this place. This is most obvious with provocative art. Only in this way is the place holding, the creation of a void as a radical negation, still possible.

Žižek cites *one* work as the turning point to modernism, in that it is the first to concern the preservation and perceptibility of the minimal gap between the place and the object that occupies it: Kasimir Malevich's *Black*

Square on White from 1915 (fig. 4). The unprecedented effort and traversal of appearance (of beauty) undertaken by Malevich's *Black Square* is the preservation of the Place of the Thing. There was, however, according to Žižek, a condition present before this ›emptying of substance,‹ which enabled the very break from traditional to modern painting. This is Gustave Courbet's painting *L'origine du monde* from 1866 (fig. 5).

Let us now read Žižek as Tanja Ostojić perhaps read him: »Gustave Courbet's (in)famous ›L'origine du monde‹, the torso of a shamelessly exposed, headless, naked and aroused female body, focusing on her genitalia; this painting, which literally vanished for almost a hundred years, was finally and quite appropriately found among Lacan's belongings after his death. … So the exposed female body is the impossible object which, precisely because it is unrepresentable, functions as the ultimate horizon of representation whose disclosure is forever postponed—in short, as the Lacanian incestuous Thing.« (Žižek 2000: 36)

For Žižek, the female genitalia in a picture that does not show the head of the subject is the ultimate, impossible object and with this the unrepresentable, which is always necessarily postponed in its disclosure: the Lacanian incestuous Thing. An overly enlarged proximity to the object-cause of desire is presented, a pleasure that threatens to topple with every representation through fantasy. This concerns the *object petit a*, which we know in a different way as the familiar, normally not repulsive surplus pleasure or *mehrlust* of *Coca-Cola* discussed at the beginning of the text with reference to Žižek, which acts as a protective shield before an unmediated confrontation with the Thing.

In contrast to that, the encounter with Courbet's painting seems dangerous, the epitome of a horror trip (for Žižek): »What Courbet accomplishes here is the gesture of radical *desublimation*: he took the risk and simply went to the end by *directly depicting* what previous realistic art merely hinted at as its withdrawn point of reference—the outcome of this operation of course was … the reversal of the sublime object into an abject, into an abhorrent, nauseating excremental piece of slime. … The woman's body in *L'origine* retains its full erotic attraction, yet it becomes repulsive precisely on account of its excessive attraction.« (Žižek 2000: 37)

After first pausing for a moment, it seems probable that Žižek's repulsion for the »abhorrent, nauseating excremental piece of slime« in the appearance of the precious excellently painted female genitals is feigned. The argumentation proceeds, after all, as though the observer were standing directly before a disrobed woman rather than in front of a painting. The impression of the artificial, of a put-on, is quite unavoidable: as if Žižek had obviously put on too much here. Is he concerned with the impossibility of »turning back« to the point of an incestuous fantasy through a (re-)experienced staging, attained through a slippery naturalism

in the depiction of his viewing experience? Perhaps Žižek also conceals something from us, namely, the habit of the last private owner of *L'origine*, Jacques Lacan, of unveiling the painting for visitors in his office, in order to carefully study the exact reactions of each guest (Savatier 2007: 173-199).

In this context, the claimed universal validity of Žižek's formulation seems an affront, as if his nausea caused by looking at the picture were the only possible reaction and the one consistent with Lacan's teachings. For even if all differentiations of gender identities and sexual orientations were based in the fantasy of the phallic mother, no uniform reaction can thus be derived from the view of the actual genital anatomy. Žižek's advertised fatal attraction of the female genitals is in no way universal. His nausea is required as dramatic depiction of a risky ambivalence between great attraction and the resulting threat of great repulsion. In that, it deals with the transition to postmodernism with its integration of the repulsive, or more generally: paranoiac and obscene visions. This transition, according to Žižek, was first enabled by *L'origine,* then *Black Square*.

Tanja Ostojić, on the other hand, could—hypothetically—operate Žižek's superimposing of Courbet's *L'origine du mond*e and Malevich's *Black Square on White* as utmost provocation and with this interpretation recontextualize her photograph of pubic hair shaved into a square. According to Žižek's depiction, every imagined view of the *Black Square* would at the same time be a view of the image behind it, the desired and threatening picture of Courbet's *L'origine du monde*. Tanja Ostojić's photograph *Black Square on White* functions similarly, only with one further twist: In the compositional reference to the Suprematist abstraction of *Black Square*, the concrete female genitalia are evoked with a new evidence and abstraction. The view is lost in the details, which, recorded with a narrow depth of field, and wide-open aperture, consist mainly of pubic hair floating in a blur. The overexposure also causes one to guess more so than recognize the forms of the Venus mound and labia. One could almost say that here the female body functions as a curtain before the *Black Square* and a reversal of places has occurred. To this extent, the *Black Square* would be concealed as the larger obscenity behind the image of the female vulva. If *Black Square on White* were therefore the veiled inspiration, the origin of the chapter »Coke as *objet petit a*,« then the aversion by Žižek would not have taken place, as claimed, before Courbet's painting; instead, he would have turned away from the photographic composition by Tanja Ostojić of a white-powdered Venus mound and the *Black Square*. He would have concealed the innovative switching of places and at most made an art-historical comment referring to the basic idea of combining *L'origine* and *Black Square*. That is, he would have turned away from the object-cause

of his desire. Nonetheless, this would have been located elsewhere than where he claimed.

Nevertheless, or precisely because of this, in *I'll Be Your Angel*, Tanja Ostojić could, for her part, re-occupy Žižek's newly created or reconstructed image combining Courbet's and Malevich's paintings as the place of the abhorrent and strongly attractive *objet petit a*, and do so completely in the sense of a postmodern, Žižekian version. The photograph *Black Square on White* already appears to be a paradoxical translation of the referenced paintings in Žižek's text. But even more so, the performative application works with feigned, or at least culturally dulled, repulsion and the expected scandal from the deployment of all predictable projections onto the artist's live body. Ostojić understands and also corrects Žižek's representative trick, with which he describes the one-time scandal surrounding Courbet's picture as if it were his own experience, in that she updates it through her own person. Ostojić's application of Žižek at the Venice Biennale, which outdoes him epistemologically and performatively, is queer because she adds to it a void, a possibly never haven taken place sexual offer to Harald Szeemann in her work, as an empty center. A void that does not fail to produce »glossy gossip,« something that is a thing and place (in the sense of Žižek) at the same time and that retains the minimal gap between both, especially through the disseminated doubt of the story behind *I'll Be Your Angel*: »Only the Biennale director, Mr. Harald Szeemann, will have the right to see this ›hidden Malevich‹... The structure of the piece is the process of mystery.«[13] Thus the curator has the right to see this hidden Malevich. If by this the right to view the naked body of the artist is meant, then we do not know whether this right was ever exercised. If by this a view of the photograph *Black Square on White* is meant, then this would mean not only the curator has the right to see, but also all those interested, because this photograph was already made public in 1996 as an element in the photo series *Personal Space*.

4.

The Žižek argumentation quoted here can be presumed to be a reading effect that has been influenced by Tanja Ostojić's *Black Square on White* from *Personal Space*, and the Ostojić work *I'll Be Your Angel,* in part as a reading effect of the corresponding Žižek passages. Applicable for both constellations at the same time (regardless of these speculations about a secret cooperation or a hidden inspiration) is that they are each effects that have created their own cause (also in the other work) entirely on their own. This idea seems to me exemplarily developed in the ambivalent formulation of Ostojić's description of her work *I'll Be Your Angel*, which

excites biographical speculation about her possibly scandalous encounter with the curator and, at the same time, at second glance, makes it recognizable as going nowhere.

This is where I see Tanja Ostojić's eradication of heteronormative gender roles and Žižekian universalism. This eradication is realized in a way that I would consider queer; it seems feasible only by traversing the naturalistic misunderstanding of an obscenity that existed between the artist and the curator and the trick of presenting a universally valid, eternal repulsion at the most attractive of all images. But does the incestuous fantasy, which Marina Gržinić's and Slavoj Žižek's interpretations explore, in fact have something to do with the thing in *I'll Be Your Angel* that caused my initial repulsion? Here, the queer answer is: maybe. What is certain is that, upon closer examination of Ostojić's work, it called to mind my early painful experiences in love affairs. I found an uncanny similarity to scenes that former female partners had expected of me, in which they confronted me with their reported or displayed obscenities with high-ranking male partners. Marina Gržinić, by placing *I'll Be Your Angel* ›between the legs,‹ has exposed my memory track to an experience of excessive logic that is driven by a gap in the symbolization. This refers beyond personal gaps in memory. The implementation of the naturalized, obscene ›fathers‹ in place of me as a lover and in place of the name-of-the-father (the symbolic father function) was meant to dare an excessive jouissance, which nevertheless, seemed that much more clearly to be empty the more vehemently it sought my testimony and the wonder of a phallus that is not suspended by the Signified.[14]

As witness to a missed motherly penis, I am indeed just as suited as Marina Gržinić is to a missed possible Real[15] if it is assumed that the subject owes its existence to a structural lack, a split, which always shows itself at the same points: feminine identity, authority, and sexual rapport. They exist in that they consist paradoxically of ›their‹ lack of existence, and thus, at the same time ›don't exist.‹[16]

Produced in place of this gap, this void, are surplus value or Queer Theory; female identity, authority, and sexual rapport, like the structurally unquenchable thirst for *Coca-Cola* or art. In this way, I think, a queer center can be perceived in the theory of Jacques Lacan. This also explains my motivation to draw a line through the title *Black Square on White*, and to add »from *mehrlust* to nausea and back« in order to arrive at a different location of the authentic. The line through the title is a sign of that split that reveals the subject as the effect of a cause that it creates itself,[17] and that's what I find queer.

Notes

1 »La *Mehrwert*, c'est la *Marxlust*, le plus-de-jouir de Marx,« or »The *Mehrwert* is the *Marxlust*, the *plus-de-jouir* of Marx.« See http://web.missouri.edu/~stonej/Radiophonie.pdf p. 21 (19 October 2008).

2 www.cokezero.com (29 June 2008).

3 Taken from the 2007 campaign in the US involving a series of videos. On the German website www.cokezero.de, »Echter Geschmack und zero Zucker—das Leben, wie es sein sollte« (True taste and zero sugar—life as it should be). See http://www.cokezero.de/main.html (28 June 2008).

4 »What are the possibilities for art and visual culture to be realized with a political-cultural *mehr queer* (queer surplus) in the sense of gender-critical knowledge production? And to what extent can ... a *Mehrwert queer* (surplus value) be formulated ›for queer, with queer, through queer?‹« Barbara Paul/Johanna Schaffer, poster text for the symposium: *mehr(wert) queer. Visuelle Kultur, Kunst und Gender-Politiken,* January 2008, Kunstuniversität Linz. See also in this book: Barbara Paul/Johanna Schaffer, Introduction: Queer as a Visual Political Practice.

5 Tanja Ostojić, *I'll Be Your Angel,* http://www.kultur.at/howl/tanja/int/angel.htm (22 January 2008).

6 The film program conceived by Brigitta Kuster and Karin Michalski, *queer-feminist film program on labor & sexuality*, section *melancholic work on heterosexuality*, shown in the context of the exhibition *Normal Love—precarious sex. precarious work*, curated by Renate Lorenz, Künstlerhaus Bethanien, Berlin 2007, showed the performance video *I'll Be Your Angel* by Tanja Ostojić, Paris, Venice, Novi Sad (Serbia) 2001/02, 15 min, http://www.normallove.de/htm/engl_film.htm (20 April 2008). See, additionally, Gržinić 2002, Gržinić 2003, Gržinić 2005.

7 I thank Renate Lorenz for her personal interpretation and report on the video *I'll Be Your Angel*. She described the *Angel/Escort's* somewhat too insistent nurturing, even to the point of embarrassing the person being escorted, as a queer happening.

8 »False information creates ›true events,‹« see »Kommunikationsguerrilla,« in: *Wikipedia*. http://de.wikipedia.org/wiki/Kommunikationsguerilla (13 April 2008).

9 See »What I call ›giving ground relative to one's desire‹ is always accompanied in the destiny of the subject by some betrayal... .« (Lacan 1992: 321), »From an analytic point of view, the only thing of which one can be guilty is having given ground relative to one's desire.« (Lacan 1992: 319)

10 Cf. psychoanalyst Guy Massat's similar confusion between the real and the absolute when faced with computer-generated clitoris depictions; he describes these as the »absolute key to the universe.« (Reiche 2009)

11 I thank Anja Westerfrolke for this comment.

12 Tanja Ostojić refers to this in her accompanying text on *I'll Be Your Angel*, see http://www.kultur.at/howl/tanja/int/angel.htm (23 January 2008) and Ostojić/Gajin 1996: 63.

13 Tanja Ostojić, *I'll Be Your Angel,* http://www.kultur.at/howl/tanja/int/angel.htm (22 January 2008).

14 This incomplete section in the text about a biographic detail that hides in its interpretation deserves special attention. It cannot be skipped over.

15 See Marina Gržinić: »Between her legs, the real/impossible kernel of the art/power machine has received the only possible appearance in flesh and blood« in part 2 of this text.

16 See Verhaeghe 2000: 131-154, esp. 136: »... [T]hus the subject is always a divided subject ..., owing to a structural lack in the symbolic order. This division emerges at the same characteristic points: feminine identity, authority, and sexual rapport. This was summarized by Lacan ... in his three provocative statements: the Woman does not exist, the Other of the Other does not exist, the sexual rapport does not exist. This is a structural problem: While the three of them *do* exist in the Real, they do not find an appropriate answer in the Symbolic. As a result, the subject has to fall back on solutions in the Imaginary.«

17 See Zimmermann 2008. In her travel descriptions and photographs of Balkan women from the nineteenth and beginning twentieth centuries, Tanja Zimmerman shows the Balkans' »function ... as rhetoric repository and supplement for projections of Europe's own repressed otherness.« She does this by combining readings of Freud and Žižek with this historical image/text material and with artistic works, especially Tanja Ostojić's *Untitled* of 2004. These works thereby become readable as effects of veiling and unveiling and thus also as effects of transversing (crossing out).

Literature

Coca-Cola zero, www.cokezero.de/main.html (22 April 2008).

Gržinić, Marina (2002): »Malevich on Tanja Ostojic's mons veneris.« In: *Springerin. Hefte für Gegenwartskunst*, 8 (1). Online: www.springerin.at/dyn/heft_text.php?textid=970&lang=en (22 April 2008).

Gržinić, Marina (2003): »The Politics of Queer Curatorial Positions.« In: *Dérive. Zeitschrift für Stadtforschung*, No. 14, 34-35.

Gržinić, Marina (2005): »Flexible Colonisations.« In: Geoff Cox/Joasia Krysa/Anya Lewin (ed.), *Economising Culture: On The (Digital) Culture Industry*, New York: autonomedia. Online: www.data-browser.net/01/DB01/Grzinic.pdf. (23 January 2008).

Lacan, Jacques (1970): »Radiophonie.« In: *Scilicet* 2/3, 55-99 and In: Transcription des Séminaires de Lacan, http://gaogoa.free.fr/SeminaireS.htm, click on ›Scripta(t)s‹ in the new window, click on ›Radiophonie‹, download 1970_06_05.doc. (24 April 2008). English version translated by Jack W. Stone available at: http://web.missouri.edu/~stonej/Radiophonie.pdf (19 October 2008).

Lacan, Jacques (1992 [1986]): *The Ethics of Psychoanalysis 1959-1960: The Seminar of Jacques Lacan, Book VII*. Transl. Dennis Porter, New York, London: Norton (*Le seminaire. Livre VII. L'éthique de la psychanalyse, (1959-1960*), ed. Jacques-Alain Miller, Paris: Seuil).

Ostojić, Tanja, *I'll Be Your Angel*, www.kultur.at/howl/tanja/int/angel.htm (23 January 2008).

Ostojić, Tanja/Gajin, Saša (1996): *Personal Space*, Gallery +12, Belgrade (exh. cat.).

Kommunikationsguerrilla. In: *Wikipedia*, http://de.wikipedia.org/wiki/Kommunikationsguerilla (13 April 2008).

Reiche, Claudia (2009): »›Der reale kleine Penis des Weibes‹ in neuen Abbildungen. Die Klitoris im Verhältnis zur Medialisierung.« In: Astrid Deuber-Mankowsky/Christoph F.E. Holzhey/Anja Michaelsen (eds.), *Der Einsatz des Lebens. Lebenswissen, Medialisierung, Geschlecht*, Berlin: b_books, 131-144.

Savatier, Thierry (2007): *L'Origine du monde, histoire d'un tableau de Gustave Courbet*, Paris: Bartillat.

Verhaeghe, Paul (2000): »The Collapse of the Function of the Father and Its Effect on Gender Roles.« In: Renata Salecl (ed.), *Sexuation*, SIC 3, Durham, London: Duke University Press, 131-154.

Zimmermann, Tanja (2008): »Rituals of (Un)veiling: Orientalism and the Balkans.« In: Claudia Reiche/Andrea Sick (ed.), *do not ~~exist~~: woman, europe, digital medium*, Bremen: thealit, 133-152.

Žižek, Slavoj (1995): *Hegel mit Lacan*. Transl. Nikolaus G. Schneider. With a foreword by Peter Widmer. Zürich: RISS-Verlag (= *Riss-Extra 2*).

Žižek, Slavoj (2000): *The Fragile Absolute. Or, Why is the Christian Legacy Worth Fighting For?*, London, New York: Verso.

Žižek, Slavoj (2000 [2000]): *Das fragile Absolute. Warum es sich lohnt das christliche Erbe zu verteidigen*, Transl. Nikolaus G. Schneider, Berlin: Verlag Volk und Welt.

Žižek, Slavoj (2000b): »The Thing from Inner Space.« In: Renata Salecl (ed.), *Sexuation*, SIC 3, Durham, London: Duke University Press, 216-259.

Susanne Lummerding

Mehr-Genießen: Von nichts kommt etwas. Das Reale, das Politische und die Produktionsbedingungen – zur Produktivität einer Unmöglichkeit

Von nichts kommt – nicht nichts, sondern: – etwas. Mit dieser Behauptung, die ich im Folgenden näher erläutern möchte, will ich nicht nur dem allzu bekannten Nachhall einer christlich-kapitalistisch geprägten pädagogischen Ermahnung zur ›rechtschaffenen‹, produktiven Arbeit widersprechen. Vielmehr geht es mir vor allem darum, den im marxistischen Konzept des Mehrwerts benannten Zusammenhang von Produktion und Überschuss mit Jacques Lacans auf Karl Marx rekurrierendes Konzept des Mehr-Genießens neu zu formulieren, um dies für eine Konzeption von *queer* als kritische/politische Kategorie einer Kritik an identitätslogischen Repräsentationskonzepten produktiv zu machen. Den im Begriff des Mehr-Genießens benannten Überschuss, der notwendig jede Konstruktion von Identität konstituiert und zugleich eindeutige Identitätsbestimmungen verunmöglicht, will ich als *logischen*, nicht quantitativen, begreifbar machen. Der im Tagungskonzept formulierten Frage nach einem »Mehr(wert) queer« möchte ich in ihrer Bezugnahme auf den marxistisch-kapitalismuskritischen Begriff des Mehrwerts folgen und hinsichtlich der Funktion bzw. auch des Gebrauchswerts des Terminus *queer* überprüfen: Inwieweit ist der Begriff des Mehrwerts als quasi positiv gewendeter Kampfbegriff für eine antinormative, (neo-)liberalismuskritische queere Repräsentationspraxis anwendbar? Inwieweit wäre hier von ›Profit‹ oder von ›Verlust‹ zu sprechen?

Der marxistische Begriff des Mehrwerts, der im Unterschied zu den Konzepten von Adam Smith und David Ricardo vor allem als historisch

variabler definiert ist, meint zunächst einen Wert, der über Gebrauchswert wie auch Tauschwert hinausgeht und vor allem größer ist als der Tauschwert.[1] Im System kapitalistischer Akkumulation und Aneignung von Mehrwert wird dieser allerdings selbst quasi zum Gebrauchswert für kapitalistische Interessen. Marx hat jedoch mit seiner Annahme nicht recht behalten, die kapitalistische Produktionsweise würde sich aufgrund der ständig steigenden Mehrwertproduktion, der Akkumulation von Kapital und Konkurrenz und infolge dieser Ausbeutungsstrategien der tendenziell sinkenden Durchschnittsprofitrate quasi von selbst erledigen. Mit Blick auf die Voraussetzungen, auf deren Basis eine derartige Utopie denkbar war, ist also zu fragen, inwieweit sich Warenproduktion und Bedeutungsproduktion als vergleichbare Praktiken verstehen lassen bzw. wie sich der Zusammenhang ökonomischer und politisch-kultureller hegemonialer Strukturen kritisch analysieren und verändern ließe, *ohne* identitätslogische Parameter zu reproduzieren und *ohne* von einem abschließbaren Prozess auszugehen. Vor allem geht es mir aber darum, zum einen die mit den Kategorien Pflicht und Wert verbundenen Konzepte von Ökonomie und Ethik kritisch zu befragen, um sie von den Imperativen der Akkumulation und der Moral zu entkoppeln; zum anderen interessiert es mich, der Vorstellung einer Kalkulierbarkeit von Identität als diskreter, berechenbarer Größe bzw. ›Wert‹ eine Kritik an Identitätslogik entgegenzusetzen, die gerade mit dem Verweis auf die Unverfügbarkeit einer außersprachlichen Garantie einen ethischen Anspruch formuliert. Damit will ich auch ein kritisches Neu-Denken des Zusammenhangs von Ökonomie, Politik und Ethik anregen, das die Definition dieser Kategorien selbst und vor allem jene des Politischen tangiert. Denn genau diese Unverfügbarkeit einer außersprachlichen Sicherheit führt auch jeden herkömmlichen Begriff von Ethik, das heißt jeden absoluten, als Gemeingut auch im ökonomischen Sinn verstandenen Begriff eines Guten und Rechten ad absurdum. Und genau diese Unverfügbarkeit verknüpft auf diese Weise jede Produktion von Bedeutung und Realität mit Verantwortung.

Mehr-Genießen

Eine darauf aufbauende Neu-Definition von Ethik jenseits moralischer Regelwerke ist mit Jacques Lacan eng an eine Theorie des Genießens bzw. Mehr-Genießens zu knüpfen. Diese folgt nicht der Idee der Befriedigung eines Begehrens oder der Erfüllbarkeit eines Ideals, sondern verweist auf die permanente Produktion von Überschuss (Lacan 1996: 250ff, 276f). Lacans Ansatz bietet sich hier nicht nur aufgrund des expliziten Bezugs auf den Marx'schen Begriff des Mehrwerts an, sondern auch deshalb, weil er erlaubt, den Vorgang der Produktion und vor allem die Produktions-

bedingungen, anders als Marx, jenseits einer Akkumulationsökonomie zu denken. Auf dieser Basis lässt sich, über Lacan hinausgehend, die Argumentation einer Identitätskritik, die sich auf die sprachlogischen Voraussetzungen der Produktion von Werten in Form von Bedeutung, Identität und Realität konzentriert, mit einer Neu-Konzeptualisierung des Politischen und eines politischen Subjekts verknüpfen. Produktion erweist sich in diesem Zusammenhang als ein durch Begehren und Überschuss bestimmter und auf dieser Basis grundsätzlich unabschließbarer Prozess, das heißt als ein weder vollendbarer noch sich quasi von selbst erschöpfender Prozess.

Lacans Begriff des Mehr-Genießens (*plus-de-jouir*) ist, wie es zunächst zu betonen gilt, dem des Genießens (*jouissance*) insofern letztlich gleichbedeutend, als das Genießen unumgänglich einen die vollständige Befriedigung verhindernden Überschuss, das Mehr-Genießen, erzeugt (Lacan 1986: 9; Lacan 1975: 145; Hong 2000: 244). Lacans expliziter Bezug auf Marx' Begriff des Mehrwerts scheint zunächst auf eine vergleichbare Produktionsweise hinzudeuten; Mehr-Genießen als Überschuss ohne Gebrauchswert (Lacan 1986: 9; Lacan 1996: 276f) scheint der Marxschen Unterscheidung des Mehrwerts vom Gebrauchswert und vom Tauschwert zu entsprechen: Der Gebrauchswert wird dort als Nützlichkeit definiert, die unmittelbar an den Warenkörper gebunden ist (Marx 1975: 50), Grundlage des Gebrauchswerts wiederum ist zweckmäßige produktive Arbeit (ebd.: 56ff, 192ff). Zugleich bedeutet Arbeit immer auch unumgänglich Mehrwertproduktion, die die involvierten Faktoren – bei Marx der Mensch, die Natur und der Arbeitsgegenstand – verändert. Damit sind aber zugleich schon wesentliche Unterschiede zwischen Marx und Lacan benannt. Bei Marx nämlich werden »Mensch, Natur, Arbeitsgegenstand« als positiv definierbare und quantifizierbare Größen eingeführt, also als gegebenes ›Etwas‹ vorausgesetzt – der Produktionsprozess »erlischt im Produkt« (ebd.: 195). Lacans Begriff des Mehr-Genießens, verstanden als Überschuss ohne Gebrauchswert, also als etwas, »was zu nichts dient« (Lacan 1986: 9), bezieht sich hingegen nicht auf Quantitäten. Es geht hier nicht um ein Mehr an Genießen gegenüber einem Weniger, sondern viel eher um einen Überschuss im Sinn eines Mehr-als-Genießen und somit um eine nicht quantifizierbare Dimension des »Darüber-hinaus«,[2] die – als radikale Uneinholbarkeit – die Bewegung des Begehrens aufrechterhält. Das ›Mehr‹ in Mehr-Genießen ist nicht als Akkumulation zu denken, sondern als *Darüber-hinaus-Verweisen* im Sinn unabschließbarer Verweisketten. Mehr-Genießen als Grund des Begehrens (*Objekt a*) bezieht sich also nicht auf ein positiv definierbares Objekt und ist kein positiv definierbarer Wert. Vielmehr geht es um einen Überschuss des Signifikanten bzw. des Bezeichnens und damit um ein *Über-eine-bestimmte-Bedeutung-hinauswei-*

sen, das eine Fixierung von Bedeutung verhindert (Lacan 1987: 73-128; vgl. Lummerding 2005: 114ff, 258-264). Bei dem Überschuss, von dem hier die Rede ist, handelt es sich also nicht um einen quantifizierbaren, sondern um einen logischen. Demgemäß ist Begehren durch diese Unmöglichkeit einer Fixierung von Bedeutung bedingt und somit als wesentlich sprachlogisch bedingt zu verstehen.

Das Mehr-Genießen bei Lacan impliziert zwar ähnlich wie der Mehrwert bei Marx eine unumgängliche und notwendig unaufhörliche Bewegung.[3] Dennoch werden hier zwei unterschiedliche Ökonomien angesprochen. Im Unterschied zur Akkumulation von Kapital bei Marx, die zur Steigerung der Mehrwertrate mit einer zunehmenden, quantifizierbaren Ausbeutungsrate einhergeht, bezeichnet das Mehr-Genießen die Unmöglichkeit einer Totalität. Denn das unumgänglich jeden Prozess der Produktion von Bedeutung charakterisierende *Über-eine-spezifische-Bedeutung-hinausweisen* verunmöglicht zum einen das Abschließen, Vollenden oder Fixieren jeglicher spezifischer Bedeutung; zum anderen lässt sich eine unendliche Progression per definitionem nicht als absolute, begrenzbare Gesamtheit denken. Das mit dem Begriff des Mehr-Genießens verbundene sprachlogische Konzept des Begehrens ist hinsichtlich einer kritischen Konzeption von *queer* somit von mehrfachem Interesse. Denn im Unterschied zu einem identitätslogischen Verständnis von Begehren, das Begehren an ein bereits spezifisch definiertes (z.B. sexuell definiertes) Objekt knüpft und damit allererst eine Unterscheidung in Gleiches und Anderes bzw. ›hetero‹ und ›homo‹ erlaubt,[4] ermöglicht ein sprachlogischer Begehrensbegriff eine Argumentation der grundsätzlichen Unmöglichkeit von Identität als kohärente, positiv definierbare Einheit (bzw. Totalität). Vor allem aber wird damit gleichzeitig auch die für je spezifische Identitätskonstruktionen konstitutive, also *ermöglichende* Funktion dieser Unmöglichkeit formulierbar. Dies wiederum bietet eine Argumentationsgrundlage für eine heteronormativitätskritische Entkoppelung von Sexualität und Geschlechtszuordnung.

Geschlecht versus Bedeutung

Um Identität als sprachlich bedingt und das Moment der *Unmöglichkeit* eines ›Vollendens‹ und damit ›Stillstellens‹ von Identität bzw. Bedeutung in seiner zugleich *ermöglichenden* Dimension benennbar zu machen – und um zu begründen, weshalb jede Identitäts- bzw. Bedeutungskonstruktion zugleich notwendig durch ein *Darüber-hinausweisen* gekennzeichnet ist – wählt Lacan den Terminus des »*Realen*« (Lacan 1987: 175f; Lacan 1988: 55-98; Lacan 1975: 15-55; vgl. Lummerding 2005: 100-104, 116f, 166-174). Dieses *Reale* (als Unmöglichkeit), das er als eine von drei Dimensionen

von Sprache, unterschieden vom »Symbolischen« und vom »Imaginären« benennt, ist also keineswegs mit ›Realität‹ gleichzusetzen. Ganz im Gegenteil, als Unmöglichkeit eines Fixierens von Bedeutung macht es die unaufhörliche Re-Artikulation immer neuer Realitätskonstruktionen allererst notwendig. Denn diese Unmöglichkeit muss immer wieder aufs Neue verdeckt werden, um das konstitutive Phantasma der Möglichkeit von Fixierung, also von Sicherheit, aufrecht erhalten zu können – um also ›Etwas‹ anstelle von ›Nichts‹ zu setzen. Genau in diesem Sinn, d.h. aufgrund dieser *Unmöglichkeit* einer Totalität, ist der Prozess der Herstellung von Bedeutung *konstitutiv* und damit realitätserzeugend (vgl. Lummerding 2005: 126, 155ff, 265ff).

Inwiefern dieser Prozess nur als differenzieller denkbar ist, zeigt sich beispielhaft an der Frage der Sexuierung, insofern als Existenz Subjekten nur als sexuierte verfügbar ist. Entgegen jeglicher biologistischen Erklärung heißt dies nichts anderes, als dass Existenz immer das Resultat einer Differenzierung ist, die sich auf keinerlei biologisch oder anders definierte Vorgängigkeit stützen kann. Dafür ist die Konstruktion einer Andersheit notwendig. Der sprachlogische Vorgang der Differenzierung (und nicht etwa vermeintlich vorgängige Identitäten oder Materialitäten) ist in diesem Sinn subjekt-*konstituierend*. Um zu verdeutlichen, inwiefern jegliche Identität demnach *Folge* und nicht Grundlage einer Differenzierung, also eines sprachlichen Prozesses ist (und gerade in diesem Sinn: Realität), will ich mit Joan Copjec vorschlagen, Geschlecht als Kategorie neu zu denken (Copjec 1994: 201-236). Damit will ich vorschlagen, gerade jene traditionell essentialistisch konnotierte Kategorie anti-essentialistisch neu zu definieren, und das auf radikalere Weise, als Geschlecht einfach mit je spezifischen diskursiven Konstruktionen von Identität (also z.B. Gender-Konstruktionen) gleichzusetzen. Vielmehr soll in dieser Neukonzeption Geschlecht als sprachlogisches Moment der Unmöglichkeit definiert werden, womit die *Voraussetzung* jeglicher diskursiven Konstruktion begreifbar zu machen ist, *ohne* sich auf Vorstellungen vermeintlich prädiskursiver Vorgängigkeiten zu stützen (vgl. Lummerding 2005: 97-148, 265-275). Diese Unmöglichkeit, Bedeutung zu schließen bzw. zu fixieren, weist nicht nur jede Konstruktion von Identität als notwendig phantasmatische aus, sondern bedeutet vor allem auch den Grund, weshalb jede Übersetzung in eine ›Binarität‹, in gegensätzliche symbolische Einschreibungen, scheitern muss. Denn Binarität impliziert zwei eindeutig definierte Totalitäten, was per definitionem jedoch unmöglich ist. Dieses ›Scheitern‹ bzw. dieses *Über-eine-bestimmte-Bedeutung-hinausweisen* ist also nicht nur in höchstem Maß produktiv, es ist die einzig verfügbare Form der Produktivität (Lummerding 2005: 126, 155ff, 265ff; Lummerding 2007a+b). Dass die Notwendigkeit einer Differenzierung gerade keine spezifische Form der differentiellen Einschreibung festlegt bzw. je spezifisch recht-

fertigt, bedeutet, dass keine Identitäts- bzw. Realitätskonstruktion und keine soziosymbolische ›Norm‹ gegenüber einer beliebigen anderen eine privilegierte Legitimität beanspruchen kann. Dies schließt auch eine Berufung auf Kategorien wie ›Natur‹ aus. Genau an diesem Punkt ist daher auch das Moment des *Politischen* anzusetzen. Dieses ist somit der Dimension des *Realen* zuzuordnen und mit Claude Lefort und Ernesto Laclau von ›Politik‹ als Dimension des Soziosymbolischen zu unterscheiden. Während das *Politische* (*le politique*) in diesem Sinn eine Konfrontation mit dem Moment radikaler Inkohärenz (also der Unmöglichkeit von Fixierung) bedeutet, bezeichnet Politik (*la politique*) die je spezifischen Einschreibungen im Symbolischen als Versuche, mit dieser Inkohärenz umzugehen und sie durch die phantasmatischen Konstruktionen von Kohärenz vorübergehend zu verdecken (vgl. Lefort 1986; Laclau 1990).

Es ist also eine dezidiert politische Überlegung, die für die VerWendung gerade des Terminus Geschlecht (als analytischen Begriff) spricht, um eben nicht ›Etwas‹ (quasi ›vorsprachlich Vorhandenes‹) zu bezeichnen, sondern um das Moment des Realen – und damit die sprachlich bedingte Notwendigkeit einer Differenz als solcher – in ihrer konstitutiven Funktion für die je immer nur temporäre Herstellung von ›Subjekt‹ im Sinne einer Identitätsposition deutlich zu machen. Dies erlaubt, gerade an diesem traditionell essentialistisch konnotierten Begriff Geschlecht beispielhaft die absolute Unverfügbarkeit jedweder Vorgängigkeit (also quasi ›natürlicher Gegebenheit‹) festzumachen. Geschlecht als Unmöglichkeit kann in diesem Sinn also nicht mit den symbolischen Einschreibungen bzw. Differenzkonstruktionen – zum Beispiel mit Gender-Konstruktionen – gleichgesetzt werden. Vielmehr ist die Kategorie Geschlecht als deren sprachlich-logische Voraussetzung auf der Ebene des *Realen* zu verstehen, die zugleich deren Schließung bzw. Fixierung verunmöglicht. Das Moment des *Realen* determiniert nicht, was sich auf der Ebene des Soziosymbolischen und damit auf der Ebene der Politik einschreibt. Vielmehr bedeutet das Moment des *Realen* den Grund, weshalb sich das, was sich auf dieser Ebene einschreibt und damit als ›Realität‹ hergestellt wird, niemals etwas anderes sein kann als das vorläufige Resultat hegemonialer Auseinandersetzungen – und genau aus diesem Grund anfechtbar ist (vgl. Lummerding 2005: 159ff, 265ff). Jeder Anspruch auf eine ›Eigentlichkeit‹ oder ›Unvermitteltheit‹ erweist sich somit als Phantasma; jede Realitätskonstruktion ist in diesem Sinn immer schon vermittelt. Daher ist jede Artikulation als Produktion von Bedeutung und Identität gerade in dem Sinn politisch, als sie sich eben nicht auf eine ›Garantie‹ bzw. Legitimation berufen kann – und genau darin begründet sich Verantwortung. Entscheidend in diesem Sinn ist die Anerkennung und Verknüpfung zweier Aspekte, nämlich die Anerkennung sowohl der Unumgänglichkeit von Differenzierung als auch des notwendig phantasmatischen Charakters

je spezifischer Differenzkonstruktionen bzw. der Unmöglichkeit einer Eigentlichkeit oder Vorgängigkeit als vermeintlich außersprachliche Referenz, um die daraus resultierende Verantwortung wahrzunehmen.

»Mehrwert *queer*« – Marketing-Instrument oder politische Metapher?

Queere Repräsentationspraxen lassen sich als Ansätze der Bedeutungsproduktion verstehen, die mit dem Anspruch verknüpft sind, genau jene binäre Identitätslogik eines Denkens in absoluten, berechenbaren und akkumulierbaren Größen anzufechten. Wenn nun davon auszugehen ist, dass sowohl eine Ökonomie der Akkumulation wie auch eine binäre Logik im Widerspruch stehen zu als *queer* bezeichneten Repräsentationspraxen, dann stellt sich die Frage, wie sich der oben genannte Anspruch einer Kritik an Identitätslogik bzw. entsprechenden Praxen identifizieren lassen, ohne mit dieser Benennung zugleich genau diesen Anspruch zu unterlaufen. David L. Engs, Judith Halberstams und José Muñoz' Definition zum Beispiel von »queerness« als »politische Metapher ohne fixe Referenz« (Eng/Halberstam/Muñoz 2005: 1) kann als ein Versuch in diese Richtung gesehen werden. Die Frage ist aber, auf welche Weise sich dieser Versuch radikalisieren ließe, um phantasmatische Schließungen in Form etwa eines Labels, mit dem eine scheinbar klare Bedeutung wie selbstverständlich assoziiert wird, weitestgehend zu vermeiden. *Queer* als Bezeichnung, also als soziosymbolische Konstruktion und somit Differenzkonstruktion, ist in diesem Sinn auf der Ebene der Politik zu verorten. Damit wäre ein Zweck erfüllt, also gewissermaßen ein Gebrauchswert verbunden, der in der Differenzierung zu dem, wogegen sich der Begriff richtet, besteht. Gerade weil Differenzierung aber Identität (Bedeutung) herstellt, wird gleichzeitig genau dies zum Problem, insofern als damit die Möglichkeit eines »Queer-*Seins*« im Sinn eines positiv definierbaren Werts suggeriert wird.

Die damit aufgeworfene, in ethischer wie politischer Hinsicht relevante Frage, auf welche Weise mit der Unumgänglichkeit von Differenzierung umzugehen wäre, ohne binäre Identitätslogiken zu reproduzieren, möchte ich mit einem Verweis auf den Zusammenhang zwischen der *Unmöglichkeit* von Identität als positiv definierter Einheit und dem *Politischen* bzw. der *Verantwortung* beantworten (vgl. Lummerding 2005: 151-158, 265-275). Denn wenn die Bezugnahme auf eine außersprachliche Referenz unmöglich und damit auch kein Ideal des Guten und Rechten jenseits gesellschaftlich-diskursiver Konstruktionen verfügbar ist, dann lässt sich Ethik und Verantwortung nicht moralisch, also nicht durch ein Ideal eines Guten begründen, sondern ganz im Gegenteil gerade durch

die Unverfügbarkeit einer derartigen Garantie. Das bedeutet, dass sich jede Entscheidung ohne jeglichen Rückhalt allein über ihre Artikulation innerhalb spezifischer hegemonialer Kontexte im Verhältnis zu anderen Artikulationen zu rechtfertigen hat und als solche anfechtbar bleibt.

Um *queer* als analytischen Begriff zu stärken und den Anspruch einer Kritik an Identitätslogik benennen zu können, ist der Umstand produktiv zu machen, dass auch der Begriff *queer* als Bezeichnung per definitionem in seiner Bedeutung nicht fixierbar ist und sich ebenso wenig wie jede andere soziosymbolische Konstruktion auf eine außersprachliche Referenz berufen kann. Genau diesen Umstand gilt es als Moment des Politischen wahrzunehmen und zu beanspruchen. Von daher ist es wichtig, immer wieder aufs Neue explizit zu machen, dass die Ansprüche und Konsequenzen der damit bezeichenbaren Praxen keineswegs auf Fragen der sexuellen Identität, der Sexualität oder auf eine Kritik von Heteronormativität im Sinn von Sex und Gender reduzierbar sind, sondern jegliche Konstruktion von Bedeutung und damit Realität betreffen. Denn das Ausweisen jeglicher Realitätskonstruktion als lediglich temporäres Resultat hegemonialer Ausverhandlungsprozesse[5] bildet einen notwendigen Verweis auf deren Anfechtbarkeit. Dazu und vor allem um verständlich zu machen, *weshalb* jegliche Realitätskonstruktion niemals etwas anderes sein *kann* als ein solches temporäres Resultat hegemonialer Ausverhandlungsprozesse – weshalb also auch die Verkoppelung von Sexualität und sexueller Identität nur ein hegemoniales Konstrukt sein kann – ist es notwendig, das Moment des *Realen* (als konstitutive Unmöglichkeit einer Fixierung von Bedeutung) als Voraussetzung von Produktion zu berücksichtigen. Letztere definiert sich damit notwendig immer über ein Mehr-Genießen.

Eine ökonomische Logik des Werts bzw. Mehrwerts erscheint demgegenüber insofern problematisch, als sie etwa einer aktuell dominierenden, der Tradition des Liberalismus nach wie vor verpflichteten politischen Theorie und Praxis wenig entgegenzusetzen hat. Denn insofern als sich liberale Prinzipien wie etwa eine liberale Definition von Freiheit, das Ideal einer Systemstabilisierung, aber auch die Forderung einer Verteilungsgerechtigkeit wesentlich auf Identitätslogik stützen, sind etwa Privilegierte und Benachteiligte einer Gesellschaft dabei als Identitäten unhinterfragt vorausgesetzt. Die Frage nach deren Hervorbringung ist auf diese Weise nicht formulierbar. Ein Rekurs auf Warenproduktion, Ausbeutung und auf eine die Kapitalakkumulation fokussierende Kapitalismuskritik ist daher nicht geeignet, liberale Identitätslogik auszuhebeln, weil hier gleichermaßen identitätslogisch argumentiert wird.

Es geht also nicht um eine Quantifizierbarkeit eines ›mehr‹ oder ›weniger‹ *queer* (als Wert), sondern viel eher um die Beanspruchung und Forcierung einer unumgänglichen Bewegung, indem anstelle des Zuflucht-Suchens bei den phantasmatischen Sicherheiten binärer Identi-

tätskonstruktionen vielmehr – mit dem Hinweis auf deren notwendig phantasmatischen Charakter – die Anfechtbarkeit je spezifischer Realitätskonstruktionen beanspruchbar wird. Das heißt auch, die je eigene Identitätsposition zur Disposition zu stellen und anstatt vermeintlicher Sicherheitsgarantien die ZuMutung eines fundamentalen Risikos zu suchen. Zwar ist nicht auszuschließen, dass ein »Mehrwert queer« quasi als Gebrauchswert in Form eines *Labels* und als Marketing-Instrument in aktuellen Lifestyle-Ökonomien operationalisiert wird und auf diese Weise als Sicherheitsgarantie einer spezifischen Definition von Identität fungiert. Genau dieses Festhalten aber an vermeintlichen Sicherheiten gilt es im Sinn einer Kritik an identitätslogischen Positionen anzufechten, um jegliche Identitäts-, also Bedeutungs- bzw. Realitätskonstruktion (d.h. konkrete Politik) mit dem Moment des Politischen zu konfrontieren und damit verhandelbar zu halten. Es macht einen entscheidenden Unterschied, ob ich lediglich auf den Umstand der Konstruiertheit verweise oder ob ich aufzeige, *weshalb* das, was ich als Realität wahrnehme, grundsätzlich nichts anderes sein kann als eine Konstruktion.

Entscheidend vor allem in einem demokratiepolitischen Sinn ist, dass die Unverfügbarkeit einer außersprachlichen Referenz nicht nur in Bezug auf Subjektidentität geltend zu machen ist, sondern ebenso für kollektive Identitäten (Gesellschaft bzw. ein ›Gemeinwesen‹ ist ebenso wenig als Totalität definierbar) wie für jede andere Realitätskonstruktion. Während etwa Identitäts- und Quantifizierungslogiken (sowohl einer marxistischen Kapitalismuskritik wie auch des Liberalismus) nicht nur Subjektidentitäten, sondern auch das Vorhandensein einer spezifischen und damit begrenzten Menge an definierten Ressourcen (dazu gehören auch Rechte) als Basis ihrer Gesellschaftskonzepte voraussetzen, kann demgegenüber eine identitätskritische Definition von Demokratie nicht der Logik einer Verteilungsgerechtigkeit oder von Minderheitenpolitiken folgen. Vielmehr wäre sie als Aufrechterhaltung von Auseinandersetzung zu verstehen, die sich auf die sprachlogisch begründete *Unmöglichkeit* eines spezifischen Ideals von Gemeinwesen oder Gemeingut beruft und die diese konstitutive Unmöglichkeit als Möglichkeitsbedingung beanspruchbar macht.

Anmerkungen

1 »[Der Kapitalist] will nicht nur einen Gebrauchswert produzieren, sondern eine Ware, nicht nur einen Gebrauchswert, sondern Wert, und nicht nur Wert, sondern auch Mehrwert.« (Marx 1975: 200ff).

2 Vgl. Derridas Konzept der *différance* (Derrida 1976: 6-37).

3 Dabei imaginierte Marx diese Bewegung, wie gesagt, sehr wohl als potentiell endende (Marx 1975 [1867]: 195).

4 Ein derartiges Verständnis von Begehren bildet die Basis für z.B. Judith Butlers Argumentation der Grundlage für Geschlechtszugehörigkeit bzw. *gender*, die Butler zufolge auf den ›Verlust‹ eines spezifischen *Objekt*-Bezugs, eines ›verworfenen Begehrens‹ bzw. auf eine verworfene »leidenschaftliche Bindung« an das »*gleiche* Geschlecht« zurückzuführen sei. Diese Argumentation setzt eine definierte Identität schon voraus, um ein ›Objekt des Begehrens‹ überhaupt als ›gleich‹/›homo‹ oder ›anders‹/›hetero‹ klassifizieren zu können (vgl. Butler 2001: 125-141, 151-156, 168f; siehe dazu kritisch: Lummerding 2005: 165-171).

5 Mit der Bezeichnung *hegemonial* will ich unter Bezugnahme auf Laclau/Mouffes Rekurs auf Gramscis Hegemoniebegriff deutlich machen, dass es (entgegen romantischer Vorstellungen oppositioneller Orte oder Positionen ›jenseits‹ der Macht) keinen machtfreien Raum gibt und in diesem Sinn Macht nicht Positionen oder Identitäten zuzuordnen ist, sondern dass Identitäten in Prozessen des Ausverhandelns allererst laufend neu hergestellt werden (vgl. Laclau/Mouffe 1991: 27ff, 109-137, 198, 219ff).

Literatur

Butler, Judith (2001 [1997]): *Psyche der Macht. Das Subjekt der Unterwerfung*, Übers. Reiner Ansén, Frankfurt a.M.: Suhrkamp. (*The Psychic Life of Power. Theories in Subjection*, Stanford: University Press 1997).

Copjec, Joan (1994): »Sex and the Euthanasia of Reason«. In: Joan Copjec, *Read my Desire. Lacan against the Historicists*, Cambridge/MA, London: The MIT Press, 201-236.

Derrida, Jacques (1976 [1972]): »Die Différance«. Übers. Eva Pfaffenberger-Brückner. In: Jacques Derrida, *Randgänge der Philosophie*, Frankfurt a.M.: Ullstein (*Marges de la philosophie*, Paris: Minuit), 6-37.

Eng, David L./Halberstam, Judith/Muñoz, José Esteban (2005): »Introduction: What's Queer about Queer Studies Now?«. In: *Social Text*, Special Issue: *What's Queer about Queer Studies Now?*, hg. von David L. Eng/Judith Halberstam/José Esteban Muñoz, 84-85 (fall/winter), Durham: Duke University Press, 1-16.

Hong, Joon-kee (2000): *Der Subjektbegriff bei Lacan und Althusser*, Frankfurt a.M., Berlin, Wien: Lang.

Lacan, Jacques (1975 [1966]): *Die Schriften II*. Übers. Chantal Creusot/Norbert Haas, Olten, Freiburg i.Br.: Walter (*Écrits II*, Paris: Seuil).

Lacan, Jacques (1986 [1975]): *Encore. Das Seminar. Buch XX (1972-73)*. Übers. Norbert Haas/Vreni Haas/Hans-Joachim Metzger, Weinheim, Berlin: Quadriga (*Livre XX, Encore*, Hg. Jacques-Alain Miller, Paris: Seuil).

Lacan, Jacques (1987 [1973]): *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse. Das Seminar Buch XI*. Übers. Norbert Haas, Weinheim, Berlin: Quadriga 1978, 1980, 3. Auflage (*Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris: Seuil).

Lacan, Jacques (1988 [1970]): »Radiophonie«. In: Ders., *Radiophonie. Television*. Übers. Hans-Joachim Metzger, Weinheim, Berlin: Quadriga, 7-54 (»Radiophonie«, in: *Scilicet*, 2-3, 1970).

Lacan, Jacques (1996 [1986]): *Das Seminar, Buch VII (1959-1960). Die Ethik der Psychoanalyse*. Übers. Norbert Haas, Weinheim, Berlin: Quadriga (*Le seminaire. Livre VII. L'éthique de la psychanalyse, (1959-1960)*, Hg. und Texterstellung Jacques-Alain Miller, Paris: Seuil).

Laclau, Ernesto (1990): *New Reflections on the Revolution of our Time*, London: Verso.

Laclau, Ernesto/Mouffe, Chantal (1991 [1985]): *Hegemonie und radikale Demokratie. Zur Dekonstruktion des Marxismus*. Übers. Michael Hintz/Gerd Vorwallner, Wien: Passagen (*Hegemony and Socialist Strategy. Towards a Radical Democratic Politics*, London: Verso).

Lefort, Claude (1986): *Essais sur le politique: XIXe-XXe siècles*, Paris: Seuil.

Lummerding, Susanne (2005): *Agency@? Cyber-Diskurse, Subjektkonstituierung und Handlungsfähigkeit im Feld des Politischen*, Wien, Köln, Weimar: Böhlau.

Lummerding, Susanne (2007a): »Sex revisited. *Geschlecht* versus Bedeutung«. In: Irene Dölling/Dorothea Dornhof/Karin Esders/Corinna Genschel/Sabine Hark (Hg.): *Transformationen von Wissen, Mensch und Geschlecht. Transdisziplinäre Interventionen*, Königstein/Ts.: Ulrike Helmer, 224-235.

Lummerding, Susanne (2007b): Das *Reale*, das *Politische* und eine Reformulierung von *Geschlecht*. Unmöglichkeit als Möglichkeitsbedingung. In: *Feministische Studien. Zeitschrift für interdisziplinäre Frauen- und Geschlechterforschung* 25 (2), 299-310.

Marx, Karl (1975 [1867/1885/1894]): *Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie. Erster Band, Buch I: Der Produktionsprozess des Kapitals*, Berlin: Dietz Verlag.

Susanne Lummerding

Surplus Enjoyment: You *Can* Make Something out of Nothing. The Real, the Political, and the Conditions of Production—On the Productivity of an Impossibility

Translated by Wilfried Prantner and Catherine Kerkhoff-Saxon

You *can* make something out of nothing. With this assertion, which I will elaborate on shortly, I do not want to just contradict the all too familiar echo of a pedagogical admonishment shaped by Christianity and capitalism – the admonishment to do ›honest‹ and productive work. Rather, my main concern is to reformulate the connection between production and excess as defined in the Marxian concept of surplus value in terms of Jacques Lacan's concept of surplus enjoyment. In doing so I intend to make this concept productive for a conception of ›queer‹ as a critical/political category with which to critique notions of representation based on the logic of identity. The excess referred to in the concept of surplus enjoyment—an excess that by necessity constitutes constructions of identity while making unequivocal determinations of identity impossible—shall be explained here as a *logical* rather than quantitative concept. I would like to pursue the idea of »*Mehr(wert)* queer« (surplus [value] queer), as formulated for the conference, in its reference to the Marxian critique of capitalism embodied by the concept of surplus value, and question it with respect to the function or use value of the term ›queer‹: to what extent can the concept of surplus value be used as a kind of re-appropriated battle slogan for a queer practice

of representation that is both anti-normative and critical of (neo)liberalism? And to what extent can we speak of ›profit‹ or ›loss‹ in this context?

The Marxian concept of surplus value, which differs from the concepts of Adam Smith and David Ricardo primarily in that it is defined as historically variable, refers first to a value that is beyond both the use value and exchange value, and—most importantly—is larger than the exchange value.[1] Within the system of capitalist accumulation and appropriation of surplus value, the latter itself becomes a kind of use value for capitalist interests. Yet Marx has proven wrong in his assumption that the capitalist mode of production would ultimately do itself in because of the constantly rising production of surplus value, the accumulation of capital and competition, and the tendency towards a decreasing average profit rate as a result of such exploitation strategies. Looking at what made such a utopia imaginable, the question must be asked, to what extent the production of commodities and meanings can be understood as comparable practices or in which way the connection between economic and political-cultural hegemonic structures can be critically analyzed and altered *without* reproducing parameters based on the logic of identity and *without* predicating it on the possibility of closure. Yet above all I am concerned with critically examining the concepts of economics and ethics that are related to the categories of duty and value, in order to decouple them from the imperatives of accumulation and morals. At the same time I will counter the idea of the calculability of identity as a discrete, predictable volume or ›value‹ by putting forward a critique of the logic of identity, which pursues an ethic precisely by referring to the unavailability of any extralinguistic guarantee. By doing so, I would also like to encourage a critical reconsideration of the connection between economy, politics and ethics that affects the very definition of these categories, and particularly that of the political. For it is precisely the unavailability of an extralinguistic certainty that reduces any traditional idea of ethics—that is, any absolute concept of good and proper, also in the economic sense of common property—to absurdity. And so this unavailability links all production of meaning and reality to responsibility.

Surplus Enjoyment

Based on the above, a redefinition of ethics that goes beyond moral codes must, in accordance with Jacques Lacan, be closely linked with a theory of enjoyment or surplus enjoyment. This theory does not pursue the idea of satisfying a desire or fulfilling an ideal but refers to the continuous production of excess (Lacan 1992: 208-210, 229-230). Lacan's approach offers itself here not only because of its explicit reference to the

Marxian concept of surplus value, but also because, in contrast to Marx, it facilitates conceiving the process of production and, in particular, the *conditions* of production outside an economy of accumulation. From here, the argumentation of a critique of identity focusing on the linguistically determined preconditions of the production of values in the form of meaning, identity and reality can be linked, to take Lacan a step further, to a reconceptualization of the political and of a political subject. Production, in this context, turns out to be a process that is determined by desire and excess and, based on this, can by definition never attain closure, i.e., it is a process that can neither be completed nor, as it were, exhaust itself.

For a start, it should to be emphasized that Lacan's concept of surplus enjoyment (*plus-de-jouir*) is ultimately the equivalent of his concept of enjoyment (*jouissance*), in that the latter inevitably generates an excess, a surplus enjoyment that prevents complete satisfaction (Lacan 1998: 3; Lacan 2007: 657; Hong 2000: 244). At first sight, Lacan's explicit reference to Marx's concept of surplus value seems to suggest a comparable mode of production. Surplus enjoyment as excess without use value (Lacan 1998: 3; Lacan 1992: 229-230) seems to correspond to Marx's distinction between surplus value, on the one hand, and use value and exchange value, on the other: he defines use value as a utility directly related to the physical properties of the commodity (Marx 1996: 46), and its basis is productive labor (ibid.: 51-53, 187-189). At the same time, labor is inevitably a production of surplus value, which transforms the factors involved—according to Marx, these are man, nature and the object of labor. We have now specified some of the substantial differences between Marx and Lacan. For Marx introduces »man«, »nature«, and »object of labor« as positively definable and quantifiable factors, in other words, he assumes they are a given ›something‹—the production process »disappears in the product« (ibid.: 190). In contrast, Lacan's concept of surplus enjoyment, which is understood as an excess without use value, i.e., as something that »serves no purpose« (Lacan 1998: 3), does not relate to quantities. It is not about more versus less enjoyment, but rather about an excess in terms of a more-than-enjoyment and hence about an unquantifiable dimension of »beyond«,[2] which—as a radical irretrievability—sustains the movement of desire. The ›surplus‹ in surplus enjoyment must not be conceived as an accumulation but as a *going beyond,* in the sense of chains of reference that cannot be completed. Consequently, surplus enjoyment as the cause of desire (*objet petit a*) does not refer to a positively definable object and does not constitute a positively definable value. Rather it is about an excess of the signifier or of signifying, and thus is a *going beyond a specific meaning,* which prevents meaning from being fixed (Lacan 1977: 67-122; see Lummerding 2005: 114-116, 258-264). Therefore, the excess at issue here is

not a quantifiable one but a logical one. Accordingly, desire is determined by this impossibility of fixing meaning and hence has to be understood as determined largely by the logic of language.

True, Lacan's surplus enjoyment implies, like Marx's surplus value, an inevitable and essentially perpetual movement.[3] Nevertheless we are dealing with two different economies here. Unlike the accumulation of capital in Marx, which, for the sake of increasing the rate of surplus value, is accompanied by an increasing and quantifiable rate of exploitation, surplus enjoyment refers to the impossibility of totality. For the *going beyond a specific meaning* that characterizes any production of meaning makes it impossible, on the one hand, to conclude, complete or fix any specific meaning; while, on the other hand, an infinite progression cannot by definition be conceived as an absolute, delineable totality. Hence, with respect to the critical notion of ›queer‹, the language-based concept of desire connected with the concept of surplus enjoyment is of multiple interest. For in contrast to an understanding of desire based on the logic of identity—an understanding that connects desire with a specific predefined (e.g., sexually defined) object and hence allows for a distinction between ›same‹ and ›other‹ or ›hetero‹ and ›homo‹[4]—, a concept of desire based on the logic of language makes it possible to argue for a fundamental impossibility of identity as a coherent, positively definable entity (or totality). Above all, however, this makes the function of this impossibility—which is constitutive of and hence *enabling for* each specific identity construction—*formulable*. And this, in turn, provides a basis for the anti-heteronormative decoupling of sexuality and sexual categorization.

Sex versus Meaning

Lacan chooses the term of the *real* to define both identity as language-based, and the *impossibility* of ›completing‹ and ›fixing‹ identity or meaning in what is simultaneously its *enabling* dimension; as well as to explain why each construction of identity or meaning is simultaneously and necessarily marked by a *going beyond* (Lacan 1977: 167; Lacan 1990: 3-47; Lacan 2007: 412-443; see Lummerding 2005: 100-104, 116-117, 166-174). Hence this *real* (as impossibility), which he calls one of the three dimensions of language and distinguishes from the »symbolic« and the »imaginary«, should in no way be equated with ›reality‹. Quite to the contrary, the *real*, as the impossibility of fixing meaning, is what makes the perpetual rearticulation of ever-new constructions of reality necessary in the first place. For this impossibility must be obscured each time anew in order to maintain the constitutive fantasy of the possibility of fixation, that is, of certainty—in other words, in order to replace ›nothing‹ by ›something‹. It is precisely

in this sense, that is, due to this impossibility of totality, that the process of generating meaning is *constitutive*, and hence produces reality (see Lummerding 2005: 126, 155-158, 265-274).

The fact that this process can only be conceived as a one of differentiation is exemplified in the question of sexuation, since existence is only available to subjects as sexuated existence. Contrary to all biological explanations, this means that existence is always the result of a differentiation that cannot draw on any biological or otherwise defined *a priori*. For this, the construction of some kind of alterity is necessary. In this sense, the language-based process of differentiation (rather than any identities or materialities ostensibly prior to this process) is *constitutive* of subjects. In order to highlight the extent to which any form of identity is hence the *consequence* rather than the basis of a differentiation, i.e. of a linguistic process (and precisely in this sense, reality), I would like to suggest rethinking, in accordance with Joan Copjec, sex as a category (Copjec 1994: 201-236). In other words, I want to suggest an anti-essentialist redefinition of precisely that category traditionally associated with essentialism, and a more radical redefinition than a mere equation of sex with specific discursive constructions of identity (for instance, gender constructions). Rather, in this new conception, sex shall be defined as a linguistically determined moment of impossibility, thus allowing the *precondition* of any discursive construction to be grasped without having to draw upon notions of ostensibly prediscursive priorisms (see Lummerding 2005: 97-148, 265-275). This impossibility of a closure or fixation of meaning not only reveals that every construction of identity is inevitably phantasmatic, but also accounts for why any translation into ›binary terms‹, into opposing symbolic inscriptions is bound to fail. For binarism implies two unequivocally delineated totalities, and these by definition are impossible. This ›failure‹, or this *going beyond a specific meaning* is therefore not only highly productive, but the only form of productivity available (Lummerding 2005: 126, 155-158, 265-275; Lummerding 2007a+b). The fact that the necessity for differentiation does not predefine or specifically legitimize any specific form of differential inscription means that no construction of identity or reality and no socio-symbolic ›norm‹ can lay claim to a privileged legitimacy over another. This also excludes invoking categories such as ›nature‹. And this is exactly where the realm of the *political* is to be located. Which is to say, the *political* has to be assigned to the dimension of the *real* and, in accordance with Claude Lefort and Ernesto Laclau, distinguished from ›politics‹, which belongs to the dimension of the socio-symbolic. While the *political* (*le politique*) refers to a confrontation with radical incoherence (i.e., the impossibility of fixation), politics (*la politique*) refers to its specific inscriptions in the symbolic as attempts to come to

terms with and temporarily cover up this incoherence with phantasmatic constructions of coherence (see Lefort 1986; Laclau 1990).

Hence, it is a decidedly political consideration to use and redefine exactly the term sex (as an analytical concept) to designate what is precisely not ›something‹ (existing prior to language, as it were), but to stress the dimension of the *real*—and thus the language-based necessity of a difference as such—in its constitutive function for what is always merely a temporary production of ›subject‹ in the sense of an identity position. This permits us to use precisely the concept of sex, which is traditionally associated with essentialism, to demonstrate the absolute unavailability of any *a priori* (i.e., a ›natural fact‹ of sorts). Thus sex as impossibility cannot be equated with symbolic inscriptions or constructions of difference—for instance, gender constructions—but should rather be understood as their linguistic and logical precondition on the level of the *real*, which at the same time makes its closure or fixation impossible. The dimension of the *real* does not determine what inscribes itself at the level of the socio-symbolic and hence of politics. Rather, the dimension of the *real* refers to the reason why that which inscribes itself at this level, and is hence produced as ›reality‹, can never be anything else but the preliminary outcome of hegemonic dispute—and for this very reason is contestable (see Lummerding 2005: 159-165, 265-275). Thus, any claim of ›authenticity‹ or ›immediacy‹ turns out to be a fantasy; in this sense, any construction of reality is always already mediated. This is why any articulation as a production of meaning and identity is political. It is so precisely to the extent that it cannot draw on some ›guarantee‹ or legitimacy—and this is exactly what constitutes responsibility. What's decisive is to recognize and connect two aspects, namely, both the inevitability of differentiation and the necessarily phantasmatic nature of each specific construction of difference, or the impossibility of authenticity and an *a priori* as an ostensibly extralinguistic reference, and then to accept the responsibility that ensues.

»*Mehrwert* queer«— Marketing Tool or Political Metaphor?

Queer practices of representation can be seen as approaches to the production of meaning that are tied to the claim of contesting precisely that binary logic of identity which is the basis of thinking in absolute, calculable, and accumulable terms. Accepting the supposition that both an economy of accumulation and a binary logic are in contradiction to practices of representation that are labeled ›queer‹, we are confronted with the question of how the aforementioned claim to critique the logic of

identity or practices of such critique can be identified without undermining the claim itself by such labeling. David L. Eng's, Judith Halberstam's and José Muñoz' definition of »queerness« as a »political metaphor without a stable referent« (Eng/Halberstam/Muñoz 2005: 1), for instance, can be seen as an attempt in this direction. However, the question is how might this attempt be radicalized so as to avoid, as far as possible, phantasmatic closures, e.g., in the form of a label associated, as a matter of course, with a seemingly unambiguous meaning. ›Queer‹ as a designation, that is, as a socio-symbolic construction, and hence a construction of difference, has thus to be located at the level of politics. This would serve a purpose, i.e., ›queer‹ would, so to speak, be linked with a use value that involves its differentiating itself from that against which it is directed. Yet precisely because differentiation produces identity (meaning), this also becomes a problem in that it suggests the possibility of »*being* queer«—a value that can be positively defined.

To answer the ethically and politically relevant question raised here, namely, the question of how to deal with the inevitability of differentiation without reproducing a binary logic of identity, I would like to refer to the connection between the *impossibility* of identity as a positively defined entity, and the *political* or *responsibility* (see Lummerding 2005: 151-158, 265-275). For if the reference to an extralinguistic referent is impossible and hence an ideal of what is good and proper is unavailable outside social-discursive constructions, then ethics and responsibility can no longer be founded on morals, i.e., on an ideal of the good, but quite to the contrary must be founded on the very unavailability of any such guarantee. This means that any decision must legitimize itself, without substantiation, merely by means of its articulation within specific hegemonic contexts and in relation to other articulations—and as such remains contestable.

In order to reinforce *queer* as an analytical concept and be able to define the claim to critique the logic of identity, we have to avail ourselves of the fact that the term ›queer‹ itself cannot by definition be fixed and, like any other socio-symbolic construction, is unable to rely on an extralinguistic referent. It is precisely this fact that needs to be seen and claimed as a moment of the political. In this respect it is important to reveal over and over again that the claims and consequences of the practices designated by the term ›queer‹ are in no way reducible to questions of sexual identity, sexuality, or a critique of heteronormativity in terms of sex and gender, but extend to every construction of meaning and hence of reality. For revealing constructions of reality as merely temporary results of hegemonic negotiation processes[5] constitutes a necessary reference to their contestability. In order to clarify *why* every construction of reality *can* never be anything but a temporary result of hegemonic negotiation processes—that is to say, why even the coupling of sexuality and sexual

identity can only be a hegemonic construct—it is necessary to consider the dimension of the *real* (the constitutive impossibility of fixing meaning) as a precondition of production. Thus the latter is, by necessity, always defined by surplus enjoyment.

In contrast, an economic logic of value or surplus value is somewhat problematic in that it offers little to counter the currently dominating political theory and practice still indebted to the tradition of liberalism. For liberal principles—such as a liberal definition of freedom, the ideal of system stabilization, and the demand for distributive justice—draw on a logic of identity, and to this extent turn privileged and deprived members of a society presupposed identities. Consequently, the question of how such members and identities are produced is unformulable. Therefore, taking recourse to commodity production, exploitation, and a critique of capitalism that focuses on the accumulation of capital is an inadequate means for unhinging a liberal logic of identity, because such argumentation is equally based on a logic of identity.

So what is at stake is not being able to quantify ›more‹ or ›less‹ *queer*ness (as a value), but rather seizing and reinforcing an inevitable movement, in which, instead of resorting to phantasmatic securities of binary constructions of identity, it becomes possible to draw upon the contestability of specific constructions of reality, while referring to their inherently phantasmatic nature. This also means to put one's own position of identity up for negotiation and, instead of ostensible securities, to seek the imposed audacity of a fundamental risk. It cannot be excluded that a »surplus value queer« will be instrumentalized as a kind of use value in the form of a *label* and as a marketing tool in current lifestyle economies, and thus function as a security guarantee of a specific definition of identity. All the same it is precisely this adherence to ostensible securities that needs to be contested in terms of a critique of identity-logical positions in order to confront any construction of identity—that is to say, of meaning or reality (i.e. concrete politics)—with the moment of the political and thus keep it negotiable. It makes a crucial difference whether I merely refer to the fact that something is constructed, or whether I demonstrate *why* what I perceive as reality can inherently be nothing but a construction.

What is decisive here, especially in terms of a politics of democracy, is that the unavailability of an extralinguistic referent can be brought to bear not only with regard to subject identity but also with regard to collective identities (society or a ›community‹ is equally indefinable as a totality) as with any other reality construction. Thus, in contrast to the logic of identity and quantification (both of liberalism and a Marxian critique of capitalism), which does not only presuppose subject identities but also the existence of a specific, and hence limited, amount of defined resources (including rights) as the basis of societal conceptions, a definition of democracy that

is critical of identity cannot comply to the logic of distributive justice or minority politics. Instead such a definition has to be seen as a perpetuation of dispute that draws on the language-based *impossibility* of a specific ideal of a community or common property, and allows us to seize this constitutive *im*possibility as a condition of possibility.

Notes

1 »[The captitalist's] aim is to produce not only a use-value, but a commodity also; not only use-value, but value; not only value, but at the same time surplus-value.« (Marx 1996: 196).

2 See Derrida's concept of *différance* (Derrida 1982: 3-27).

3 Though, as said, Marx imagined this movement as potentially finite (Marx 1996: 190).

4 Such an understanding of desire is, for instance, the basis of Judith Butler's argument for the foundations of *gender*, which, according to Butler, can be traced to the ›loss‹ of a specific relation to an *object*, a »foreclosed desire« or a repudiated »passionate attachment« to the »*same sex*«. This argument presupposes an already defined identity in order to be able to categorize an object as ›same‹/›homo‹ or ›other‹/›hetero‹ (see Butler 1997: 132-150, 160-166, 180-181; for a critical analysis of this see Lummerding 2005: 165-171).

5 With the term *hegemonic*, which draws on Laclau/Mouffe's reference to Gramsci's concept of hegemony, I would like to emphasize that (in contrast to romantic ideas of oppositional places or positions ›outside‹ power) there is no space without power, and thus power cannot be attributed to positions or identities, but identities are perpetually recreated in ongoing processes of negotiation (see Laclau/Mouffe 1985).

Literature

Butler, Judith (1997): *The Psychic Life of Power. Theories in Subjection*, Stanford: University Press.

Copjec, Joan (1994): »Sex and the Euthanasia of Reason«, in: Joan Copjec, *Read my Desire. Lacan against the Historicists*, Cambridge/MA, London: The MIT Press, 201-236.

Derrida, Jacques (1982 [1972]): »Différance«, in: Jacques Derrida, *Margins of Philosophy*, trans. Alan Bass, Chicago: University of Chicago Press (*Marges de la philosophie*, Paris: Minuit), 3-27.

Eng, David L./Halberstam, Judith/Muñoz, José Esteban (2005): »Introduction: What's Queer about Queer Studies Now?«, in: *Social Text*, Special Issue: *What's Queer about Queer Studies Now?*, ed. by David L. Eng/Judith Halberstam/José Esteban Muñoz, 84-85 (fall/winter), Durham: Duke University Press, 1-16.

Hong, Joon-kee (2000): *Der Subjektbegriff bei Lacan und Althusser*, Frankfurt a.M., Berlin, Vienna: Lang.

Lacan, Jacques (1977 [1973]): *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis: The Seminar of Jacques Lacan, Book XI*, trans. Alan Sheridan, New York, London: Norton (*Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris: Seuil).

Lacan, Jacques (1990): *Television. A Challenge to the Psychoanalytic Establishment*, trans. Dennis Hollier, Rosalind Krauss, Annette Michelson, New York, London: Norton.

Lacan, Jacques (1992 [1986])*: The Ethics of Psychoanalysis 1959-1960: The Seminar of Jacques Lacan, Book VII*, trans. Dennis Porter, New York, London: Norton (*Le seminaire. Livre VII. L'éthique de la psychanalyse, (1959-1960)*, ed. Jacques-Alain Miller, Paris: Seuil).

Lacan, Jacques (1998 [1975]): *On Feminine Sexuality: The Limits of Love and Knowledge 1972-1973. Encore: The Seminar of Jacques Lacan, Book XX*, trans. Bruce Fink, New York, London: Norton (*Livre XX, Encore*, ed. Jacques-Alain Miller, Paris: Seuil).

Lacan, Jacques (2007 [1966]): *Écrits: The First Complete Edition in English*, trans. Bruce Fink et al., New York, London: Norton (*Écrits II*, Paris: Seuil).

Laclau, Ernesto (1990): *New Reflections on the Revolution of our Time*, London: Verso.

Laclau, Ernesto/Mouffe, Chantal (1985): *Hegemony and Socialist Strategy. Towards a Radical Democratic Politics*, London: Verso.

Lefort, Claude (1986): *Essais sur le politique: XIXe-XXe siècles*, Paris: Seuil.

Lummerding, Susanne (2005): *Agency@? Cyber-Diskurse, Subjektkonstituierung und Handlungsfähigkeit im Feld des Politischen*, Vienna, Cologne, Weimar: Böhlau.

Lummerding, Susanne (2007a): »Sex revisited. *Geschlecht* versus Bedeutung«, in: Irene Dölling/Dorothea Dornhof/Karin Esders/Corinna Genschel/Sabine Hark (eds.): *Transformationen von Wissen, Mensch und Geschlecht. Transdisziplinäre Interventionen*, Königstein/Ts.: Ulrike Helmer, 224-235. (A version of this text in English is in print: »Sex revisited. Defining a Political Subject«, in: Alvin Henry, ed., *Psychoanalysis in Context*, Berkeley: University of California Press, 2008).

Lummerding, Susanne (2007b): »Das *Reale*, das *Politische* und eine Reformulierung von *Geschlecht*. Unmöglichkeit als Möglichkeitsbedingung«, in: *Feministische Studien. Zeitschrift für interdisziplinäre Frauen- und Geschlechterforschung* 25 (2), 299-310.

Marx, Karl (1996 [1867/1885/1894/1975]): *Capital, Volume 1: The Process of the Production of Capital*, trans. Samuel Moore and Edward Aveling, Moscow: Progress Publishers (*Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie. Erster Band, Buch I: Der Produktionsprozess des Kapitals*, Berlin: Dietz Verlag).

Beitragende

Erika Doucette, Aktivistin, Künstlerin, Übersetzerin. Lebt in Wien und Amsterdam. Kontakt: doucette@gmx.net.

Charlotte Eckler lektoriert und übersetzt (vom Deutschen ins Englische) kunst- und kulturbezogene Texte, Kunstbücher und Kataloge (gegenwärtig für die Generali Foundation, Wien, und Secession, Wien). Nachdem sie ihr World Literature Studium an der University of California Los Angeles mit einem BA abgeschlossen hatte, ging sie 1991 als Studentin an die Universität Wien und beschäftigte sich mit Kunst, Literatur, Musik und Journalismus (MA in Journalismus, Donau-Universität Krems). Sie ist Mitbegründerin des Dream Coordination Office und arbeitet gegenwärtig freiberuflich in den USA, während sie ihre Tochter großzieht.

Antke Engel ist promovierte Philosophin, feministische Queer-Theoretikerin und freiberuflich in Wissenschaft und Kulturproduktion tätig. Sie leitet das Institut für Queer Theory (Berlin/Hamburg, http://www.queer-institut.de), das seit 2006 Projekte initiiert, die sich einer »queeren Politik der Repräsentation« verschreiben und in denen sich akademische und aktivistische, philosophische, politische und künstlerische Praxen verflechten. Zwischen 2003-05 war sie Gastprofessorin für Queer Studies an der Universität Hamburg; von 2007-09 für zwei Jahre Research Fellow am Institute for Cultural Inquiry (ICI), Berlin. Jüngste Veröffentlichung: *Bilder von Sexualität und Ökonomie. Queere kulturelle Politiken im Neoliberalismus*, Bielefeld: transcript, 2009.

Josch Hoenes, M.A., Kultur- und Kunstwissenschaftler, queer/trans-Aktivist, seit 2007 wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Kunstwissenschaft und Kunstpädagogik der Universität Bremen. Schwerpunkte der Forschung und Lehre: queere/trans* Geschlechterforschung, Kulturgeschichte, visuelle Politiken und KörperBildern. Derzeit Arbeit an der Dissertation *Visuelle Politiken in Repräsentationen von Transmännlichkeiten* (Arbeitstitel) im Rahmen des Kollegs Kulturwissenschaftliche Ge-

schlechterstudien an der Universität Oldenburg. Mitarbeit im *kraß. projekt für lesben.schwule.queers* (Bremen). Jüngste Veröffentlichung: »Und wenn sie ›eine feste Form angenommen haben‹ – die Tranzportraits von Del LaGrace Volcano«. In: *FKW // Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur*, H. 45, Juni 2008.

Helga Hofbauer, die das Cover des vorliegenden Buches gestaltet hat, ist umtriebig im queer-aktivistischen Feld, ist Musiker_in in diversen feministisch-queeren Bands, bloggt, kreiert Bilder, Videos & Visuals, fabriziert Druckgrafik, hält Computerkurse und ist ein_e free software/GNU/Linux Geek.

Cathy Kerkhoff-Saxon (Berlin) und **Wilfried Prantner** (Berlin/Graz) sind freie ÜbersetzerInnen, LektorInnen und KulturarbeiterInnen. Schwerpunkte der Übersetzungstätigkeit: Kunst, Film, Neue Medien, Kultur- und Sozialwissenschaften, nebst gelegentlichen literarischen Texten. Im Team übersetzen sie vor allem die Texte von Eva Meyer ins Englische, zuletzt: *Undercover Autobiography* (in Vorbereitung).

Renate Lorenz bewegt sich seit Beginn der 1990er Jahre am Schnittpunkt von Visueller Kultur, Theorie und Politik; sie arbeitet als Künstlerin und Kuratorin und lehrt Kunst, Gender und Queer Theory. Mit Pauline Boudry produziert sie Filme und Installationen (http://www.boudry-lorenz.de). Sie kuratierte die Ausstellung *Normal Love. precarious work, precarious sex* im Künstlerhaus Bethanien Berlin und gab den gleichnamigen Katalog heraus (2007, http://www.normallove.de). Zudem erschien u.a. die Publikation *Sexuell arbeiten – eine queere Perspektive auf Arbeit & prekäres Leben* (Berlin 2007). Zur Zeit arbeitet sie im Kontext des DFG-Sonderforschungsbereichs *Kulturen des Performativen*, FU Berlin, an einer queeren Kunsttheorie unter dem Titel *Eine Freak-Theorie der Gegenwartskunst*.

Susanne Lummerding, PD Dr. phil., Kunst- und Medienwissenschaftlerin; Coach und Supervisorin; Gastprofessorin für Intermedialität am Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft der Universität Wien; seit 2005 Aufbau der internationalen Forschungsplattform *Visuelle Kultur im Feld des Politischen*; Autorin von: *agency@? Cyber-Diskurse, Subjektkonstituierung und Handlungsfähigkeit im Feld des Politischen*, Wien/Köln/Weimar: Böhlau 2005. Im Erscheinen ist u.a. »Sex Revisited: Defining a Political Subject«. In: Alvin Henry (Hg.), *Psychoanalysis in Context*, Berkeley: University of California 2008. http://www.lummerding.at.

Sushila Mesquita ist derzeit Lehrbeauftragte am Institut für Politikwissenschaft in Wien und promoviert am Institut für Philosophie der Universität Wien zu *Sexuelle Politiken an der Schnittstelle von Öffentlichkeit und Privatheit*. Ihre Arbeitsschwerpunkte und -interessen umfassen queer-feministische und postkoloniale Theorien sowie Gender und Cultural Studies. Zudem ist sie verstrickt in diverse queer-feministische, anti-rassistische und popkulturelle Zusammenhänge und Projekte (z.B. DJ-Kollektiv *Quote*, Wien, und Programm *BauchBeinPo*, Radio Orange, Wien). Jüngste Veröffentlichung: »Heteronormativität und Sichtbarkeit«. In: Rainer Bartel u.a. (Hg.): *Heteronormativität und Homosexualitäten*, Innsbruck: Studienverlag 2008.

Barbara Paul, seit Herbst 2008 Professorin für Kunstgeschichte mit dem Schwerpunkt Moderne und Gender am Kulturwissenschaftlichen Institut der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg/D, zuvor 2003-08 Professorin für Kunstgeschichte und Kunsttheorie/Gender Studies an der Kunstuniversität Linz/A. Arbeitsschwerpunkte: Kunst, Kunsttheorie und Kunstbetrieb des 18.-21. Jahrhunderts; Geschichte und Theorie der Kunstgeschichte; kunstwissenschaftliche Gender, Postcolonial und Queer Studies. Veröffentlichungen zuletzt u.a.: *FormatWechsel. Kunst, populäre Medien und Gender-Politiken/FormatChange. Art, Popular Media and Gender Politics*, Wien: Sonderzahl 2008 (Linzer Augen Bd. 2).

Claudia Reiche, Medienwissenschaftlerin, Künstlerin, Kuratorin. Ihre Arbeit entwickelt Zugänge zur Frage, wie Mensch/Maschine-Verhältnisse mit Worten und Bildern geformt werden. Sie ist Mitgestalterin von Frauen. Kultur.Labor *thealit* Bremen (http://www.thealit.de) und *The Mars Patent* (mit Helene von Oldenburg, http://www.mars-patent.org). Arbeitet derzeit an dem Projekt *Das Visible Human Project: ein medizinischer Bildkörper als digitale Szene und geschlechtlicher Raum*. Bücher zuletzt (Auswahl): *Digitaler Feminismus* (2006) und mit Andrea Sick (Hg.): *do not exist - europe, women, digital medium* (2008). http://www.claudia-reiche.net.

Lisa Rosenblatt, geboren in Boston, wohnt und arbeitet hauptsächlich in Wien und ist Mitbegründerin von Dream Coordination Office. Übersetzt, lektoriert und schreibt Texte und Beiträge mit einem Schwerpunkt auf Kunst; arbeitet u.a. mit dem MAK - Österreichischen Museum für angewandte Kunst/Gegenwartskunst, Wien, dem ZKM - Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe, der Secession, Wien, und weiteren in- und ausländischen Institutionen und Verlagen. Schreibt regelmäßig für *Kunst in Migration*, Wien. MA der Universität Amsterdam, Dr. phil. der Universität Wien (Dissertation: *Feminist International Relations*).

Johanna Schaffer, Kunsthistorikerin und Kulturwissenschafterin, forscht, lehrt und übersetzt im Feld visueller Kulturen und materieller Ästhetiken mit einem queer-feministischen, antirassistischen Schwerpunkt. Sie war lange Zeit in selbstorganisierten politischen Zusammenhängen und in künstlerisch und theoretisch arbeitenden Kollektiven aktiv. 2006-09 als Assistentin im halben Beschäftigungsausmaß an der Abteilung Kunstgeschichte und Kunsttheorie/Gender Studies an der Kunstuniversität Linz tätig. Seit Frühjahr 2009 als wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Akademie der Bildenden Künste Wien an der Entwicklung des transdisziplinären PhD-Programms *PhD in practice* beteiligt. Jüngste Veröffentlichung: *Ambivalenzen der Sichtbarkeit. Über die visuellen Strukturen der Anerkennung*, Bielefeld: transcript 2008.

Stefanie Seibold ist Künstlerin und arbeitet mit Performances, Installationen, Video und Sounds. Ihre Arbeiten wurden u.a. in De Appel, Amsterdam, dem Salzburger Kunstverein und der Akademie der Künste, Berlin gezeigt. Sie unterrichtet Performance und Gender an der Kunstuniversität Linz und ist zusammen mit Carola Dertnig Herausgeberin des Buchs *Let's twist again – Performance in Wien von 1960 bis heute*, Gumpoldskirchen: DeA-Verlag 2006. Ihr Bildbeitrag im vorliegenden Buch steht in Zusammenhang mit einem größeren Poster-Projekt mit gleichnamigem Titel.

Contributors

Erika Doucette, activist, artist, translator, lives in Vienna and Amsterdam.

Charlotte Eckler edits and translates (German to English) art and culture related texts, art books and catalogues (currently, Generali Foundation, Secession, Vienna). She attended the University of California in Los Angeles (BA, World Literature), coming as a student in 1991 to the University of Vienna, where she became involved in art, literature, music, and journalism (MA, Journalism, Donau University Krems). She is co-founder of Dream Coordination Office, and now works from her home in the US while raising her daughter.

Antke Engel graduated with a PhD in philosophy. She is a freelance feminist queer theorist working in the areas of science and cultural production. She heads the Institute for Queer Theory (Berlin/Hamburg, http://www.queer-institut.de), which has initiated projects committed to a "queer politics of representation" integrating academic and activist, philosophical, political, and artistic practices since 2006. She was a visiting professor for Queer Studies at the University of Hamburg from 2003 to 2005; and a research fellow at the Institute for Cultural Inquiry (ICI, Berlin) from 2007 to 2009. Her most recent publication is *Bilder von Sexualität und Ökonomie. Queere kulturelle Politiken im Neoliberalismus*, Bielefeld: transcript, 2009.

Josch Hoenes, MA, cultural anthropologist and visual culture theorist, queer/trans activist, since 2007 member of the academic staff at Bremen University's Institute of Art History and Art Education. Research and teaching focus: queer/trans*, gender studies, cultural history, visual politics, and body images. He is currently working on his dissertation: *Visuelle Politiken in Repräsentationen von Transmännlichkeiten* (*Visual Politics in Representations of Transmasculinities*; working title) in the PhD program of Cultural Gender Studies, University of Oldenburg. He works in the lesbian, gay, queer project *kraß. projekt für lesben.schwule.queers*

(Bremen). His most recent publication is »Und wenn sie ›eine feste Form angenommen haben‹ – die Tranzportraits von Del LaGrace Volcano«. In: *FKW // Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur*, no. 45, June 2008.

Helga Hofbauer, who designed the cover image for the present book, is on the move in the queer-activist field. She is also a musician in feminist-queer bands, an active blogger, and creates images, videos & visuals, produces graphic design, gives computer courses, and is a free software/GNU/Linux geek.

Cathy Kerkhoff-Saxon (Berlin) and **Wilfried Prantner** (Berlin/Graz) are freelance translators, editors, and ›cultural workers.‹ Their main translation areas are the arts, film, new media, cultural studies, and the social sciences, as well as an occasional literary text. As a team they primarily translate texts by Eva Meyer into English, most recently: *Undercover Autobiography* (in the making).

Renate Lorenz has been active at the interface of visual culture, theory, and politics since the early 1990s. She works as an artist and curator and teaches art, gender, und queer theory. She produces films and installations together with Pauline Boudry (http://www.boudry-lorenz.de). She curated the exhibition *Normal Love. precarious work, precarious sex* at the Künstlerhaus Bethanien Berlin and edited the catalogue of the same name (2007, http://www.normallove.de). In addition, she also published the book *Sexuell arbeiten – eine queere Perspektive auf Arbeit & prekäres Leben* (Berlin 2007). She is currently working in the context of the DFG-Collaborative Research Center project *Kulturen des Performativen*, FU Berlin, on a queer art theory entitled *Eine Freak-Theorie der Gegenwartskunst (A Freak Theory of Contemporary Art)*.

Susanne Lummerding, PD Dr. phil., art theory and media studies scholar; coach and supervisor; visiting professor for intermediality at the University of Vienna's Institute for Theatre, Film and Media Studies. Since 2005, she has worked on development of the international research platform *Visuelle Kultur im Feld des Politischen* (*The Visual as Political*). She is the author of *agency@? Cyber-Diskurse, Subjektkonstituierung und Handlungsfähigkeit im Feld des Politischen*, Vienna/Cologne/Weimar: Böhlau 2005. Her forthcoming publications include »Sex Revisited: Defining a Political Subject«. In: Alvin Henry (ed.), *Psychoanalysis in Context*, Berkeley: University of California 2008. http://www.lummerding.at.

Sushila Mesquita is currently a lecturer at the Department of Political Science, University of Vienna. She is working on her doctorate at the Department of Philosophy at the University of Vienna, her dissertation is entitled *Sexuelle Politiken an der Schnittstelle von Öffentlichkeit und Privatheit (Sexual Politics at the Interface of the Public and the Private Spheres)*. Her research focuses and interests are queer-feminist and postcolonial theories, as well as gender and cultural studies. She is also involved in various queer-feminist, anti-racist, and pop cultural contexts and projects (e.g., DJ group *Quote*, Vienna, and the program *BauchBeinPo*, Radio Orange, Vienna). Her most recent publication is »Heteronormativität und Sichtbarkeit«. In: Rainer Bartel et al (eds.), *Heteronormativität und Homosexualitäten*, Innsbruck: Studienverlag 2008.

Barbara Paul has been a professor of art history with a focus on modernity and gender at the Faculty of Cultural Studies, Carl von Ossietzky University of Oldenburg, Germany since autumn 2008. Previously she was a professor of art history and art theory/gender studies at the Kunstuniversität Linz, Austria from 2003 to 2008. Her research focuses are art, art theory, and the art world of the eighteenth to twenty-first centuries; history and theory of art history; art theoretical gender, postcolonial, and queer studies. Her latest publication is *FormatWechsel. Kunst, populäre Medien und Gender-Politiken/FormatChange. Art, Popular Media and Gender Politics*, Vienna: Sonderzahl 2008 (Linzer Augen Vol. 2).

Claudia Reiche is a media studies scholar, artist, and curator. Her work develops approaches to the question of how relationships are formed between people and machines with words and images. She is co-designer of Frauen.Kultur.Labor *thealit* Bremen (http://www.thealit.de) and *The Mars Patent* (with Helene von Oldenburg, http://www.mars-patent.org). She is currently working on the project *Das Visible Human Project: ein medizinischer Bildkörper als digitale Szene und geschlechtlicher Raum*. Her most recent publications are *Digitaler Feminismus* (2006) and together with Andrea Sick (eds.): *do not exist – europe, women, digital medium* (2008). http://www.claudia-reiche.net.

Lisa Rosenblatt lives and works mainly in Vienna, she is co-founder of Dream Coordination Office, a translator (German to English), editor, and writes articles and contributions with a focus on art. She works with MAK and Secession in Vienna, ZKM Karlsruhe, and other institutions and presses in Austria and abroad. She writes regularly for *Art in Migration*, Vienna. MA University of Amsterdam, PhD University of Vienna (dissertation: *Feminist International Relations*).

Johanna Schaffer researches, teaches, and translates in the areas of visual culture and material aesthetics with a queer-feminist, anti-racist focus. She was active for many years in self-organized political contexts and in artistic and theoretical collectives. From 2006-09, she had a part-time position as assistant in the Department of Art History and Art Theory/ Gender Studies at the Kunstuniversität Linz. From spring 2009 onwards she will be partaking in the development of the transdisciplinary PhD program *PhD in practice* at the Academy of Fine Arts, Vienna. Her most recent publication is *Ambivalenzen der Sichtbarkeit. Über die visuellen Strukturen der Anerkennung*, Bielefeld: transcript 2008.

Stefanie Seibold is an artist working in performance, installation, video, and sound. Her work has been shown at various venues including De Appel, Amsterdam; Salzburger Kunstverein; and Akademie der Künste, Berlin. She teaches Performance and Gender at the Kunstuniversität Linz. She co-edited with Carola Dertnig, *Let's twist again - Performance in Vienna since the 1960s,* Gumpoldskirchen: DeA-Verlag, 2006. Her artwork for the present book corresponds to a more extensive poster-project with the same title.

Register

Acconci, Vito, 141-146; *Undertone*, 141, 143, 146
Akerman, Chantal, 148, 150 Anm. 8; *Jeanne Dielman*, 148
Adorf, Sigrid, 10, 17 Anm. 4, 103
agency-Funktion, 103
Aids, 12, 136, 138, 140
Alter, Katrin Helma, 45, 55 Anm. 7, 55 Anm. 8
Althusser, Louis, 142
Andere, der/die/das, 73, 111, 112, 145, 202
André, Carl, 144, 145
Anerkennung, 43, 46, 48, 52, 54 Anm. 9, 55 Anm. 13, 73-75, 82, 83, 168, 204; Anerkennungspolitiken, 11; Anerkennungsstrukturen, 71, 73; Anerkennungssystem, 73
Anrufung/en, 46, 142, 145
Antinormalisierung, 9
Antinormativität, antinormativ, 9, 199
Antirassismus, antirassistisch, 9, 149 Anm. 5
Anzaldúa, Gloria, 149 Anm. 5
Artikulation/en, 47, 48, 52, 138, 203, 204, 206
Austin, John, L., 102-104, 108, 114 Anm. 7
Authentizität, 172, 173
Autonomie, autonom, 8, 103, 111, 146
Bal, Mieke, 103
Bartel, Rainer, 17 Anm. 6
Begehren, 11, 12, 48, 53, 55 Anm. 14, 71, 74, 75, 77, 101, 106-112, 114 Anm. 1, 115 Anm. 11, 135, 136, 145-148, 166, 172, 174, 177, 180 Anm. 9, 200-202, 208 Anm. 4; Begehrensachsen, 112; Begehrensformen, 53; Begehrenskategorien, 74; Begehrensrelationen, 110
Bildwechsel, 114 Anm. 8
Binarität/en, binär, 8, 203, 205, 206
Biopolitik, 45, 54 Anm. 10
Blick, 45, 46, 48, 55 Anm. 12, 110, 141, 142, 148, 168, 169, 172, 176, 178; Blickachse/n, 110; Blickregime, 135; Blickszenario, 168; Blickwinkel, 15
Borges, Jorge Luis, 140, 145
Bourcier, Marie-Hélène, 115 Anm. 10
Brandes, Kerstin, 10, 17 Anm. 4
Brosch, Renate, 103
Bubeck, Ilona, 84 Anm. 6
Büchler, Andrea, 72, 84 Anm. 7
Buchmann, Sabeth, 136
Burgin, Victor, 114 Anm. 3
Buszek, Maria Elena, 115 Anm. 10
Butler, Judith, 103-105, 108, 110, 112, 114 Anm. 4, 114 Anm. 7, 146, 147, 208 Anm. 4

Cameron, Loren, 10, 43-58; *Distortions/Zerrbilder*, 10, 43, 46-53, 55 Anm. 13
Casali, Kim, 76, 77, 80, 82, 85 Anm. 11
Castro Varela, María do Mar, 8
closet, 108, 110, 112, 113
Copjec, Joan, 203
Cottier, Michelle, 72, 84 Anm. 7
Courbet, Gustave, 12, 174-178; *L'origine du monde*, 12, 174-177
Crimp, Douglas, 17 Anm. 5

Da Silva, Adrian, 54 Anm. 9
Danielczyk, Kati, 84 Anm. 7
Darstellungskonventionen, 50, 135
Debord, Guy, 140
Deleuze, Gilles, 49
Demokratie, 9, 207
Derrida, Jacques, 102-104, 208 Anm. 2
Deuber-Mankowsky, Astrid, 114 Anm. 6
Dezentrierung, 112
Dhawan, Nikita, 8
Didi-Huberman, Georges, 52, 56 Anm. 16
Dietze, Gabriele, 8
Differenz/en, 50, 72, 75, 84 Anm. 4, 101, 108, 112, 145, 204, 205
Differenzierung/en, 72, 176, 203-205
Diskriminierung/en, 15, 53, 77, 82
Donald, James, 114 Anm. 3,
Duggan, Lisa, 84 Anm. 9
*durbahn, 11, 102, 106-113, 114 Anm. 8; *pin ups for beginners*, 11, 102, 106-113, 114 Anm. 8
Durchquerung/en 145, 149 Anm. 5, 170, 173, 174

Ellwanger, Karen, 56 Anm. 17
Emotion/en, emotional, 50, 52, 53, 140, 144
Eng, David, 205
Engel, Antke, 7, 11, 73, 84 Anm. 9
Entpolitisierung, entpolitisiert, 82, 83
Ernst, Waltraud, 103
Es, das, 165
Ethik, 13, 200, 205
Etwas, das, 201, 203, 204
Exzess, exzessiv, 12, 165, 166, 174, 179

FELS (Freundinnen, Freunde und Eltern von Lesben und Schwulen), 75
Feminismus, feministisch, 7, 14, 15, 101, 103, 106, 114 Anm. 3, 115 Anm. 10, 146, 148, 149 Anm. 5, 150 Anm. 8, 167
Fetisch, 106
Fischer-Lichte, Erika, 103, 114 Anm. 4
Fixierung, fixieren, 9, 13, 16 Anm. 3, 50, 202-204, 206
Föll, Heike-Karin, 137, 149 Anm. 3
Fortpflanzungsfähigkeit, 45
Foucault, Michel, 49, 54 Anm. 10, 56 Anm. 15, 73, 101, 138
Frau/en, 9, 43, 45, 48, 52, 54 Anm. 8, 55 Anm. 11, 73, 76, 77, 79, 142, 143, 148, 176, 181 Anm. 17
Freud, Sigmund, 140, 166, 181 Anm. 17

Gajin, Saša, 169, 173, 180 Anm. 12
Ganz, Kathrin, 84 Anm. 6
General Idea, 148; *One Day of AZT*, 148
Genießen, 12, 165, 166, 174, 179, 200, 201
Gerards, Marion, 103
Gonzalez-Torres, Felix, 11, 12, 135-137, 139-147, 149 Anm. 2-4; *Untitled (Alice B Toklas' and Gertrude Stein's Grave, Paris)*, 149 Anm.

2; *Untitled (Go-Go Dancing Platform)*, 144; *Untitled (Lover Boys)*, 138, 141; *Untitled (Perfect Lovers)*, 149 Anm. 2; *Untitled (Placebo)*, 135, 137, 144, 148; *Untitled (Public Opinion)*, 138, 143; *Untitled (Ross)*, 135-139, 142, 146-148; *Untitled (Welcome Back Heroes)*, 138
Gramsci, Antonio, 208 Anm. 5
Groß, Melanie, 16 Anm. 3,
Grossberg, Lawrence, 138
Gržinić, Marina, 12, 169-172, 174, 179, 180 Anm. 6, 180 Anm. 15

Hafner, Urs, 75
Halberstam, Judith, 205
Hall, Stuart, 114 Anm. 2, 138
Hegemonie, hegemonial, 8-10, 50, 102, 109, 200, 204, 206, 208 Anm. 5
Heidel, Ulf, 17 Anm. 4
Hennessy, Rosemary, 84 Anm. 9
Hentschel, Linda, 102, 114 Anm. 2, 146
Herrschaft, 8; Herrschaftsanalysen, 101; Herrschaftseffekte, 114 Anm. 6
Heteronormativität/en, heteronormativ, 8, 10, 11, 14, 15, 48, 52, 71, 76, 77, 80, 82, 83, 104, 110, 112, 144, 148, 168, 169, 179, 202, 206
Heterosexualität/en, heterosexuell, 16 Anm. 1, 48, 55 Anm. 11, 74, 83, 101, 104, 112, 113, 135, 136, 142, 144
Heterotopie, 138
Hirschauer, Stefan, 43
Hoenes, Josch, 10
Hoff, Dagmar von, 114 Anm. 4
Holert, Tom, 114 Anm. 2
Holzleithner, Elisabeth, 84 Anm. 7
Homo-Norm, 11, 73
Homophobie, homophob, 15, 16 Anm. 1, 55, 67 Anm. 10, 149 Anm. 6
Homosexualität, homosexuell, 52, 55 Anm. 14, 74, 75, 112, 113
Homosexuellen Initiative Linz, 17 Anm. 6
Hong, Joon-kee, 201
Horwath, Ilona, 17 Anm. 6
Hysterie, 52

Identifikation, 48, 150 Anm. 8, 171
Identifizierung, 106, 108, 112, 114 Anm. 1
Identitätslogik, identitätslogisch, 13, 16 Anm. 1, 199, 200, 202, 205-207
Imaginäre, das; imaginär, 101, 104, 111, 112, 172, 203
Institution/en, 8, 14, 15, 72, 75, 112, 135
Institutionalisierung, 43

Ja zum Partnerschaftsgesetz, (Plakat-) Kampagne und Verein, 71, 75-81

Kannonier-Finster, Waltraud, 17 Anm. 6
Kapitalismus, kapitalistisch, 8, 12, 165, 166, 168, 199, 200
Kapitalismuskritik, -kritisch, 13, 199, 206, 207
Kaplan, Cora, 114 Anm. 3
Kern, Andrea, 114 Anm. 5
Kerr, Mark, 17 Anm. 5
Klapeer, Christine M., 17 Anm. 5
Kommunikationsguerrilla, 180 Anm. 8
Konzeptuelle Kunst, 136, 137, 140
Kosuth, Joseph, 136-138; *One or three Chairs*, 136, 138

Krajnc, Borut, 171
Kravagna, Christian, 53
Kulturation, 50
Kunst/Macht-Maschinerie, 172, 173, 181 Anm. 15
Kunstmarkt, 136, 173, 174
Kuster, Brigitta, 108, 149 Anm. 5, 180 Anm. 6

Lacan, Jacques, 12, 13, 165, 166, 172, 174, 176, 179, 180 Anm. 9, 181 Anm. 16, 199-202
Laclau, Ernesto, 13, 204, 208 Anm. 5
Laplanche, Jean, 107
Lauretis, Teresa de, 106, 108, 110, 114 Anm. 2, 114 Anm. 6, 115 Anm. 10, 141, 142, 146, 148, 150 Anm. 8
Laycock, Ross, 136, 138
Lefort, Claude, 13, 204
Leonard, Zoe, 149 Anm. 2
Lesbe/n, lesbisch, 11, 13, 46, 55 Anm. 11, 71, 73-75, 77, 78, 80-83, 84 Anm. 8, 104, 109, 113, 149 Anm. 5, 169
Liebe ist…-Kampagne, 10, 71, 75-77, 82, 83
Lorenz, Renate, 11, 12, 17 Anm. 4, 108, 180 Anm. 6, 180 Anm. 7
Lorey, Isabell, 103
Love is…-Comic, 76
LOS (Lesbenorganisation Schweiz), 75
Lucas, Sarah, 135
Lummerding, Susanne, 12, 13, 55 Anm. 12, 114 Anm. 2

Macht, 101, 103, 104, 106, 112, 113, 141, 144, 170, 208 Anm. 5; Machtanalytik, 103;
Machtverhältnisse, 12, 46, 53, 104, 113; Machtrelationen, 103; Machtstruktur/en, 9
Malewitsch, Kasimir, 12, 173-178; *Schwarzes Quadrat auf weißem Grund*, 12, 174-176
Mann/Männer, Mann-Sein, männlich, 10, 43, 45, 46, 48, 52, 53, 55, 73, 76-78, 106, 142, 143, 146
Männlichkeit, Maskulinität, 46-50, 53, 56 Anm. 17, 112, 142
Mapplethorpe, Robert, 149 Anm. 6
Marquez, Gabriel García, 140, 145
Marx, Karl, 180 Anm. 1, 199-202, 208 Anm. 1, 208 Anm. 3
marxistisch, 13, 165, 166, 199, 207
Massat, Guy, 180 Anm. 10
Mehr-Genießen, 12, 13, 165, 166, 199-202, 206
Mehrlust, 12, 165, 166, 175, 179, 180 Anm. 1
Mehrwert, 8, 12, 13, 165, 166, 179, 180 Anm. 1, 180 Anm. 4, 199-202, 205-207, 208 Anm. 1
Mercer, Kobena, 106, 115 Anm. 10
Mesner, Maria, 17 Anm. 6
Mesquita, Sushila, 10, 11
Michaelis, Beatrice, 8
Michalski, Karin, 180 Anm. 6
Michel, Margot, 72
Micheler, Stefan, 17 Anm. 4
Minimal Art, 140, 144
Mogul, Susan, 143, 144; *Take off*, 143
Morris, Robert, 144
Mouffe, Chantal, 208 Anm. 5
Muñoz, José Esteban, 140, 144, 149 Anm. 4, 205

naturalisiert, 47, 53, 172, 179
Naturalismus, naturalistisch, 176, 179
Natürlichkeit, 53
neoliberal, neoliberalisiert, 7, 8, 74
NETWORK (Gruppe schwuler Führungskräfte), 75

NGBK (Neue Gesellschaft für Bildende Kunst), Berlin, 17 Anm. 4
nicht-normativ, 11
Nichts, das, 166, 174, 178, 203
Norm/en, 10, 16 Anm. 1, 71-73, 83, 101, 103-113, 114 Anm. 4, 114 Anm. 5, 135, 136, 138, 144, 204
Normalisierung, normalisierend, 10, 11, 16 Anm. 1, 43, 71, 73-77, 83, 84 Anm. 9, 103
Normativität, normativ, 9, 11, 16 Anm. 1, 106, 107, 112, 113
Normierung/en, normierend, 14, 16 Anm. 3, 173

O'Rourke, Kristin, 17 Anm. 5
Objekt a, 166, 167, 175, 201
Ökonomie, ökonomisch, 8, 9, 13, 75, 82, 83, 84 Anm. 5, 84 Anm. 9, 110, 148, 166, 200-202, 205-207
Olesen, Henrik, 149 Anm. 2
Opie, Catherine, 135
Oster, Martina, 103
Ostojić, Tanja, 12, 165-183; *Black Square on White Ground*, 12, 165-183; *I'll Be Your Angel*, 168, 169, 171, 173, 174, 178, 179, 180 Anm. 5-7, 180 Anm. 12, 180 Anm. 13; *o.T./Untitled*, 181 Anm. 17; *Personal Space*, 168, 169, 173, 178

Partnerschaftsgesetz (der Schweiz), 10, 71-87
Paul, Barbara, 180 Anm. 4
Performance-Theorie, 103
Performative, das; performativ, 11, 103, 104, 108, 114 Anm. 4, 114 Anm. 5, 114 Anm. 7, 138, 173, 178
Performativität, 11, 101-104, 108, 110, 113
Pfefferkorn, Erik, 17 Anm. 6
Phallus, 106, 179
Phantasie/n, 11, 48, 102-113, 114 Anm. 1, 114 Anm. 3, 114 Anm. 6, 114 Anm. 7, 140-148, 169, 170, 174, 179
Phantasma/en, phantasmatisch, 108, 114 Anm. 7, 170, 173, 176, 203-206
Phelan, Peggy, 103
pink cross (Schweizerische Schwulenorganisation), 75
Pin-Up, 106, 108-112
Piper, Adrian, 53
Politische, das, 13, 110, 200, 201, 204-207
Pollak, Michael, 17 Anm. 3
polymorph, 17 Anm. 4
Pontalis, Jean-Bertrand, 107
Probyn, Elspeth, 108, 138, 145-148, 149 Anm. 7
Prosser, Jay, 46, 55 Anm. 12
Pühl, Katharina, 8

quaestio [Beger, Nico; Engel, Antke; Gentschel, Corinna; Hark, Sabine; Schäfer, Eva], 9

Reale, das, 55 Anm. 12, 114 Anm. 7, 172, 179, 180 Anm. 10, 202, 204, 206
Realität/en, 43, 55 Anm. 12, 114 Anm. 6, 200, 201, 203-207; Realitätskonstruktion, 203, 204, 206, 207
Reiche, Claudia, 12
Ricardo, David, 199
Ritual, 103
Rogoff, Irit, 49

Savatier, Thierry, 176
Schade, Sigrid, 56 Anm. 18, 114 Anm. 2
Schaffer, Johanna, 55 Anm. 13, 115 Anm. 10, 180 Anm. 4

Schaufelberger, Lilian, 75
Schenk, Christina, 45
Schorr, Collier, 149 Anm. 2
Schulz, Nina, 7
Schwule, schwul, Schwulsein, 11, 13, 48, 55 Anm. 11, 71, 73-78, 81-83, 84 Anm. 8, 104, 109, 113, 138, 140, 145, 147, 149 Anm. 5
Sedgwick, Eve Kosofsky, 17 Anm. 5, 103, 112
Seibold, Stefanie, 13, 17 Anm. 6, 17 Anm. 8
Sexismus, sexistisch, 112, 144
Sexuierung, sexuiert, 103, 203
sexy, sexiness, 11, 55, 105, 106
Sichtbare, das; sichtbar, Sichtbarmachung, 43, 52, 53, 55 Anm. 12, 55 Anm. 13, 77, 83, 138
Sichtbarkeit, 83, 110, 138, 147; Sichtbarkeitspolitik, 83
Silverman, Kaja, 144
Smith, Adam, 199
Solidarität, solidarisch, 7, 15
Soziale, das, 101, 102
Soziosymbolische, das; soziosymbolisch, 55 Anm. 12, 204-206
Spector, Nancy, 136, 149 Anm. 3
Sprinkle, Annie, 115 Anm. 10; *Anatomy of a Pin-Up*, 115 Anm. 10; *Post-modern Pin-Up Pleasure Activist Playing Cards*, 115 Anm. 10
Stecher, Marcella, 115 Anm. 10
Stein, Gertrude, 140, 145, 149 Anm. 2
Stereotyp/en, stereotyp, 76, 79, 105; Stereotypenbildung, 53
stereotypisiert, 78, 79
Straayer, Chris, 115 Anm. 10
Straube, Wibke, 17 Anm. 8
Subjekt/e, 9, 12, 48, 52, 53, 55 Anm. 13, 75, 83, 103, 104, 108, 112, 113, 114 Anm. 5, 142, 146, 165-167, 179, 180 Anm. 9, 201, 203, 204; Subjektidentität/en, 207; Subjektpositionen, 11
Subjektivierung, 148, 167
Subjektivität/en, 11, 101, 103, 104, 114 Anm. 6, 136, 138, 140, 144-147
Subkultur, subkulturell, 16 Anm. 3, 81, 110
Symbolische Ordnung, 104
Symbolische, das, 13, 203, 204
Szeemann, Harald, 168, 169, 178

Takemoto, Tina, 17 Anm. 5
Transgender, 43, 45
Transgender-Gesetz (der Bundesrepublik Deutschland), 45, 54 Anm. 6
Transmann/männer, 43, 46
transphob, 16 Anm. 1
Transsexualität, 51-53, 55 Anm. 12
Transsexuelle/r, 43-46, 48, 50, 52, 54 Anm. 9, 55 Anm. 11
Transsexuellen-Gesetz (der Bundesrepublik Deutschland), 10, 43-46, 52, 53, 54 Anm. 2, 54 Anm. 4, 54 Anm. 5
Tuider, Elisabeth, 17 Anm. 4

Über-Ich, 166
Überidentifikation, 168, 170, 171, 173
Überschuss, 199-202

Verhaeghe, Paul, 181 Anm. 16
Visualität, 9, 13, 15, 137
Volcano, Del LaGrace, 135
Voyeur, 142
Voyeurismus, voyeuristisch, 11, 110, 112, 138, 143

Wagenknecht, Nancy [Peter], 8
Warhol, Andy, 148; *Silver Clouds*, 148

Warner, Michael, 110
Wedl, Juliette, 7
Wehr, Christiane, 16 Anm. 3
Weiblichkeit/en, 13, 106
Wenk, Silke, 114 Anm. 2
Woltersdorff, Volker, 74, 84 Anm. 9
Wulf, Christian, 103, 104

Zentralperspektive, 12, 146, 147
Ziegler, Meinrad, 17 Anm. 6
Zimmermann, Tanja, 181 Anm. 17
Zirfas, Jörg, 103, 104
Žižek, Slavoj, 12, 165-167, 170, 172-179, 181 Anm. 17
Zugehörigkeit/en, 11, 43, 73, 136, 138, 145, 147, 148
Zweigeschlechtlichkeit, zweigeschlechtlich, 8-10, 46, 52, 53, 77, 84 Anm. 7, 101, 113, 135, 136

Index

Acconci, Vito, 156-160; *Undertone*, 156, 157, 160
Akerman, Chantal, 161, 162 fn9; *Jeanne Dielman*, 161
added enjoyment, 25
added value, 21, 25, 190
Adorf, Sigrid, 23, 30 fn4, 121
agency, 21, 121
AIDS, 25, 153-158
Alter, Katrin Helma, 61, 67 fn6, 67 fn7
Althusser, Louis, 156, 157
André, Carl, 158
anti-normalization, 22
anti-normativity, anti-normative, 22, 212
anti-racism, anti-racist, 22, 121, 162 fn5
Anzaldúa, Gloria, 162 fn5
art market, 153, 190
art/power machine, 170, 188, 189, 196 fn15
articulation, 63, 154, 216, 217
Austin, John, L., 120-122, 125, 129 fn7
authenticity, 188, 189, 216
autonomy, autonomous, 21, 112, 120, 126, 127, 160

Bal, Mieke, 121
Bartel, Rainer, 30 fn8
Bildwechsel, 129 fn8
binarism, binary, 21, 119, 127, 215-218
biopolitics, biopolitical, 61, 67 fn9
Borges, Jorge Luis, 155, 159
Bourcier, Marie-Hélène, 130 fn10
Brandes, Kerstin, 23, 30 fn4
Brosch, Renate, 121
Bubeck, Ilona, 97 fn6
Büchler, Andrea, 89, 97 fn7
Buchmann, Sabeth, 153
Burgin, Victor, 129 fn3
Buszek, Maria Elena, 130 fn10
Butler, Judith, 120-127, 129 fn4, 129 fn7, 160, 220 fn4

Cameron, Loren, 23, 49-70; *Distortions*, 23, 59, 62, 63, 65, 66, 68 fn12
capitalism, capitalist, 21, 25, 184, 185, 187, 211, 212, 218
Casali, Kim, 92-5, 98 fn11
Castro Varela, María do Mar, 21
central perspective, 25, 160
closet, 125-127
conceptual art, 153, 155
conventions of depiction, 152
Copjec, Joan, 215
Cottier, Michelle, 89, 97 fn7
Courbet, Gustave, 25, 191-193; *L'origine du monde*, 25, 191, 192
Crimp, Douglas, 30 fn5

critique of capitalism, 211, 218; critique of power, 121
crossing, 157, 159, 162 fn5, 196 fn17
culturation, 64

Da Silva, Adrian, 67 fn8
Danielczyk, Kati, 97 fn7
Debord, Guy, 155
de-centering, 126, 127
Deleuze, Gilles, 64
democracy, 22, 218
depoliticizing, depoliticize, 94, 96
Derrida, Jacques, 120-122, 220 fn2
desire, 20, 24, 25, 60, 63, 66, 68 fn13, 89, 91, 92, 94, 123-127, 129 fn1, 130 fn11, 153, 159-161, 185, 186, 188, 191-193, 195 fn9, 212-214, 220 fn4
Deuber-Mankowsky, Astrid, 129 fn6
Dhawan, Nikita, 21
Didi-Huberman, Georges, 65, 68 fn15
Dietze, Gabriele, 21
difference, 26, 89, 92, 93, 97 fn4, 119, 124, 126, 159, 190, 213, 216-218
differentiation, 29 fn2, 121, 122, 185, 192, 215-217
discrimination, 28, 66, 94, 95
diversity, 26-28
Donald, James, 129 fn3
dual-gender system, dual-gendered, 97 fn7, 152
Duggan, Lisa, 97 fn9
*durbahn, 24, 120, 123-127, 129 fn8; *pinups for beginners*, 24, 120, 123-127, 129 fn8

economy, economic, 21, 22, 25, 91, 95, 96, 97 fn5, 97 fn9, 125, 140, 155, 161, 185, 212-214, 216, 218
Ellwanger, Karen, 68 fn16
emotion, emotional, 64-66, 155, 158
Eng, David, 217
Engel, Antke, 20, 24, 90, 97 fn9
enjoyment, 25, 184, 185, 212, 213
Ernst, Waltraud, 121
ethic, 25, 212, 217
excess, excessive, 25, 184, 185, 190, 191, 194, 211-213

fantasy, fantasize, 24, 63, 119-128, 129 fn1, 129 fn3, 129 fn6, 129 fn7, 156-161, 187-192, 194, 214, 216
FELS (Freundinnen, Freunde und Eltern von Lesben und Schwulen), 92
femininity, 26, 124
feminism, feminist, 20, 27-29, 119, 121, 124, 129 fn3, 130 fn10, 161, 162 fn5, 162 fn9, 170, 186, 187
fetish, 124
Fischer-Lichte, Erika, 121, 129 fn4
fixation, fixing, 29 fn3, 214-216, 218
Föll, Heike-Karin, 154, 162 fn3
Foucault, Michel, 64, 67 fn9, 68 fn14, 90, 154
Freud, Sigmund, 155, 185, 196 fn17

Gajin, Saša, 190, 195 fn12
Ganz, Kathrin, 97 fn6
gay, 23, 26, 60, 63, 68 fn10, 90-96, 125, 154, 156, 158, 161, 162 fn5
gaze, 124, 126, 157, 161
General Idea, 161; *One Day of AZT*, 161
Gerards, Marion, 121
glance, 127, 152, 194

Gonzalez-Torres, Felix, 24, 25, 152-155, 158-161, 162 fn2-4; *Untitled (Alice B Toklas' and Gertrude Stein's Grave, Paris)*, 162 fn2; *Untitled (Go-Go Dancing Platform)*, 158; *Untitled (Lover Boys)*, 154; *Untitled (Perfect Lovers)*, 162 fn2; *Untitled (Placebo)*, 152, 158, 161; *Untitled (Public Opinion)*, 154; *Untitled (Ross)*, 152-154, 157, 159-161; *Untitled (Welcome Back Heroes)*, 154
Gramsci, Antonio, 220 fn5
Groß, Melanie, 29 fn3
Grossberg, Lawrence, 155
Gržinić, Marina, 25, 187-190, 194, 195 fn6, 196 fn15

Hafner, Urs, 92
Halberstam, Judith, 217
Hall, Stuart, 129 fn2, 154, 155
hegemony, hegemonic, 21-23, 64, 119, 125, 212, 216-218, 220 fn5
Heidel, Ulf, 30 fn4
Hennessy, Rosemary, 97 fn9
Hentschel, Linda, 120, 129 fn2, 159
heteronormativity, heteronormative, 21, 22, 24, 27, 28, 63, 65, 66, 88, 93-96, 122, 124, 126, 127, 157, 158, 161, 187, 194, 214, 217
heterosexuality, heterosexual, 29 fn1, 63, 67 fn10, 91, 96, 119, 122, 126, 127, 152, 153, 156, 157
heterotopy, 154
Hirschauer, Stefan, 59
Hoenes, Josch, 23
Hoff, Dagmar von, 129 fn4
Holert, Tom, 129 fn2
Holzleithner, Elisabeth, 97 fn7
homo-norm, 24, 90
homophobic, 28, 29 fn1, 54 fn11, 67 fn10, 162 fn7
homosexuality, homosexual, 60, 65, 68 fn13, 91, 92, 112, 113, 127, 155
Homosexuellen Initiative Linz, 30 fn6
Hong, Joon-kee, 213
Horwath, Ilona, 30 fn6
hysteria, 65

identification, 29 fn1, 63, 124, 126, 127, 129 fn1, 162 fn9, 188
imaginary, 119, 120, 122, 124, 126, 181 fn16, 189, 196 fn16, 214
institution, 21, 28, 89, 92, 127, 152
institutionalization, 59, 185
integrity, 60-62, 66
interpellation, 62, 156-159
›it‹, 184

Yes to the Partnership Law (Ja zum Partnerschaftsgesetz), campaign and association, 88, 92, 93

Kannonier-Finster, Waltraud, 30 fn6
Kaplan, Cora, 129 fn3
Kern, Andrea, 129 fn5
Kerr, Mark, 30 fn5
Klapeer, Christine M., 30 fn5
Kommunikationsguerrilla, 195 fn8
Kosuth, Joseph, 153, 154; *One or three Chairs*, 153, 154
Krajnc, Borut, 171
Kravagna, Christian, 66
Kuster, Brigitta, 125, 162 fn5, 195 fn6

Lacan, Jacques, 25, 184, 185, 188, 190-192, 194, 195 fn9, 196 fn16, 211-214

Laclau, Ernesto, 26, 215, 216, 220 fn5
Laplanche, Jean, 124
Lauretis, Teresa de, 124, 126, 129 fn2, 129 fn6, 130 fn10, 156, 157, 160, 161, 162 fn9
Laycock, Ross, 153, 154
Lefort, Claude, 26, 215, 216
Leonard, Zoe, 162 fn2
lesbian, 23, 24, 26, 68 fn10, 88, 90-96, 97 fn4, 97 fn8, 125, 127, 162 fn5, 187
Liebe ist… campaign, 23, 88, 92, 94, 96
logic of identity, 211-218
look, 61, 186
Lorenz, Renate, 24, 25, 30 fn4, 125, 195 fn6, 195 fn7
Lorey, Isabell, 121
LOS (Lesbenorganisation Schweiz), 92
love is… comic, 92, 93
Lucas, Sarah, 152
Lummerding, Susanne, 25, 68 fn11, 129 fn2

Malevich, Kasimir, 25, 168, 169, 187, 189-193; *Black Square on White Ground*, 25, 191, 192
man/men, male, 23, 26, 59, 61-66, 67 fn10, 90, 93, 94, 112, 124, 127, 154, 156, 157, 160, 194, 213
Mapplethorpe, Robert, 162 fn7
Marquez, Gabriel García, 155, 159
Marx, Karl, 195 fn1, 212-214, 220 fn1, 220 fn3
Marxian, marxist, 25, 184, 185, 211-213, 218
masculinity, 62-66, 68 fn16, 126, 127, 156
Massat, Guy, 195 fn10
Mehrlust, 25, 184, 185, 191, 194
Mehrwert, 21, 25, 184, 185, 195 fn1, 195 fn4, 216
Mercer, Kobena, 124, 130 fn10
Mesner, Maria, 30 fn6
Mesquita, Sushila, 23
Michaelis, Beatrice, 21
Michalski, Karin, 195 fn6
Michel, Margot, 89
Micheler, Stefan, 30 fn4
minimal art, 155, 158
Mogul, Susan, 157, 158; *Take off*, 157
Morris, Robert, 158
Mouffe, Chantal, 220 fn5
Muñoz, José Esteban, 155, 158, 162 fn4, 217

naturalism, naturalistic, 191, 194
naturality, 66
naturalized, 63, 66, 189, 194
neoliberal, 21, 91
NETWORK (Gruppe schwuler Führungskräfte), 92
NGBK (Neue Gesellschaft für Bildende Kunst), Berlin, 30 fn4
norm, 23, 24, 29 fn1, 88-90, 96, 119-128, 129 fn4, 129 fn5, 152-154, 158, 170, 187, 215
normalization, normalizing, 21, 23, 24, 26, 29 fn1, 29 fn3, 59, 88-94, 96, 97 fn9, 121
normativity, normative, 22, 24, 29 fn1, 124, 127, 189
›nothingness‹, 185

O'Rourke, Kristin, 30 fn5
objet petit a, 173, 177, 185, 186, 190, 192, 193, 213
Olesen, Henrik, 162 fn2
Opie, Catherine, 152
Oster, Martina, 30 fn5
Ostojić, Tanja, 25, 184-198; *Black Square on White Ground*, 25,

184-198; *I'll Be Your Angel*, 186, 187, 189, 190, 193, 194, 195 fn5-7, 195 fn12, 196 fn13; *Personal Space*, 186, 190, 193; *Untitled*, 196 fn17
other, 158, 196 fn16
over-identification, 170, 187-189

partnership law (swiss), 23, 88-100
Paul, Barbara, 195 fn4
performance theory, 121
performative, 24, 121, 122, 125, 129 fn4, 129 fn5, 129 fn7, 154, 190, 193
performativity, 24, 119-122, 125, 126, 128
Pfefferkorn, Erik, 30 fn6
phallus, 124, 194
phantasm, phantasmatic, 124, 129 fn7, 187, 215-218
Phelan, Peggy, 121
pink cross (Schweizerische Schwulenorganisation), 92
pinups, 124-127
Piper, Adrian, 66
political, the, 26, 212, 213, 215, 217, 218
Pollak, Michael, 30 fn3
polymorph, 30 fn4
Pontalis, Jean-Bertrand, 124
power, 21, 119, 121, 122, 124, 126, 129 fn6, 158, 160, 170, 187, 188, 220 fn5; power structure, 22, 168, 170, 187, 188; power of images, 119, 156; power analysis, 119, 121; power relations, 25, 66, 121, 122, 128
Probyn, Elspeth, 125, 155, 159-161, 162 fn8
Prosser, Jay, 62, 68 fn11
psyche, 157
Pühl, Katharina, 21

quaestio [Beger, Nico; Engel, Antke; Gentschel, Corinna; Hark, Sabine; Schäfer, Eva], 22

real, the, 68 fn11, 129 fn7, 181 fn16, 194, 195 fn10, 196 fn16, 214-218
reality, 59, 63, 68 fn11, 89, 120, 129 fn6, 189, 212-218
recognition, 24, 59, 62, 67 fn4, 67 fn8, 68 fn12, 88, 90, 91, 94, 96, 186, 188
Reiche, Claudia, 25
representational conventions, 64
Ricardo, David, 212
right to see, 168, 178, 187, 193
ritual, 121, 155
Rogoff, Irit, 64

Savatier, Thierry, 192
Schade, Sigrid, 68 fn17, 129 fn2
Schaffer, Johanna, 68 fn12, 130 fn10, 195 fn4
Schaufelberger, Lilian, 92
Schenk, Christina, 61
Schorr, Collier, 162 fn2
Schulz, Nina, 20
Sedgwick, Eve Kosofsky, 30 fn5, 121, 127
Seibold, Stefanie, 26, 30 fn6, 30 fn8
sexism, sexist, 126, 158
sexual citizenship, 22
sexuation, sexuated, 215
sexy, sexiness, 24, 68 fn10, 123, 124
Silverman, Kaja, 158
Smith, Adam, 212
social sphere, 119, 120
socio-symbolic, 68 fn11, 215, 217
solidarity, solidary, 20, 28, 91
›something‹, 213, 214, 216
Spector, Nancy, 153, 162 fn3

Sprinkle, Annie, 130 fn10; *Anatomy of a Pin-Up,* 130 fn 10; *Post-modern Pin-Up Pleasure Activist Playing Cards,* 130 fn10
Stecher, Marcella, 130 fn10
Stein, Gertrude, 155, 159, 162 fn2
stereotype, stereotypical, 66, 93, 94, 122
Straayer, Chris, 130 fn10
Straube, Wibke, 30 fn8
subculture, subcultural, 29 fn3, 94, 125
subject, 22, 24, 25, 64-66, 68 fn12, 91, 92, 96, 112, 120-128, 129 fn5, 157, 160, 181 fn16, 184-186, 194, 195 fn9, 196 fn16, 213, 215, 216, 218
subjectivation, 186
subjectivity, 24, 119-122, 129 fn6, 153-155, 158-160
superego, 185
surplus enjoyment, 25, 184, 185, 211-214, 218
surplus value, 25, 184, 185, 194, 195 fn4, 211-214, 218, 220 fn1
surplus, 25, 184, 191, 195 fn4, 213
symbolic order, 121, 181 fn16, 196 fn16
symbolic, the, 26, 181 fn16, 196 fn16, 214, 215
Szeemann, Harald, 186, 187, 193

Takemoto, Tina, 30 fn5
transgender, 59, 61, 62
Transgender Law (german), 61, 67 fn5
transman/-men, 59, 62
transphobic, 29 fn1
transsexual, 59-64, 66, 67 fn8, 68 fn10
Transsexual Law (german), 23, 59-62, 66, 67 fn1, 67 fn3, 67 fn4
transsexuality, 65, 66, 68 fn11
traversing, traversal, 170, 187-191, 194
Tuider, Elisabeth, 30 fn4
two-gender system, 153

Verhaeghe, Paul, 196 fn16
view, 59, 156, 186, 187, 189, 192, 193
viewing regimes, 152
visibility, 28, 59, 96, 126, 154, 160
visible, 63-66, 94-96, 152, 154, 156, 162 fn2, 170, 187
visuality, 22, 28, 154
void, 123, 172, 185, 186, 189, 190, 193, 194
Volcano, Del LaGrace, 152
voyeur, 157
voyeurism, voyeuristic, 24, 125, 126, 154, 157

Wagenknecht, Nancy [Peter], 21
Warhol, Andy, 161; *Silver Clouds,* 161
Warner, Michael, 125
Wedl, Juliette, 20
Wehr, Christiane, 29 fn3
Wenk, Silke, 129 fn2
Woltersdorff, Volker, 91, 97 fn9
woman/women, 22, 29 fn2, 55 fn11, 59, 61, 63, 68 fn10, 90, 93, 94, 156, 157, 160, 161, 162 fn5, 181 fn16, 191, 196 fn16, 196 fn17
Wulf, Christian, 121, 122

Ziegler, Meinrad, 30 fn6
Zimmermann, Tanja, 196 fn17
Zirfas, Jörg, 121, 122
Žižek, Slavoj, 25, 184, 187, 189-194, 196 fn17

Studien zur visuellen Kultur



Antke Engel
Bilder von Sexualität und Ökonomie
Queere kulturelle Politiken
im Neoliberalismus

Mai 2009, 258 Seiten, kart., 26,80 €,
ISBN 978-3-89942-915-2



Jennifer John, Sigrid Schade (Hg.)
Grenzgänge zwischen den Künsten
Interventionen in Gattungshierarchien
und Geschlechterkonstruktionen

2008, 200 Seiten, kart., zahlr. Abb., 25,80 €,
ISBN 978-3-89942-967-1



Sigrid Schade, Silke Wenk
Studien zur visuellen Kultur
Eine Einführung

Oktober 2009, ca. 160 Seiten, kart., ca. 16,80 €,
ISBN 978-3-89942-990-9

Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten finden Sie unter www.transcript-verlag.de

Studien zur visuellen Kultur



Johanna Schaffer
Ambivalenzen der Sichtbarkeit
Über die visuellen Strukturen der Anerkennung

2008, 200 Seiten, kart.,
zahlr. z.T. farb. Abb., 24,80 €,
ISBN 978-3-89942-993-0



Corinna Tomberger
Das Gegendenkmal
Avantgardekunst, Geschichtspolitik und Geschlecht in der bundesdeutschen Erinnerungskultur

2007, 362 Seiten, kart., zahlr. Abb., 34,80 €,
ISBN 978-3-89942-774-5



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

Februar 2009, 254 Seiten, kart.,
zahlr. Abb., 27,80 €,
ISBN 978-3-89942-860-5

Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten finden Sie unter www.transcript-verlag.de

Studien zur visuellen Kultur

Sigrid Adorf
Operation Video
Eine Technik des Nahsehens und ihr spezifisches Subjekt: die Videokünstlerin der 1970er Jahre
2008, 400 Seiten, kart., zahlr. Abb., 36,80 €,
ISBN 978-3-89942-797-4

Marion Hövelmeyer
Pandoras Büchse
Konfigurationen von Körper und Kreativität. Dekonstruktionsanalysen zur Art-Brut-Künstlerin Ursula Schultze-Bluhm
2007, 284 Seiten, kart., zahlr. Abb., 30,80 €,
ISBN 978-3-89942-633-5

Renate Lorenz
Aufwändige Durchquerungen
Subjektivität als sexuelle Arbeit
Juni 2009, 236 Seiten, kart., zahlr. Abb., 27,80 €,
ISBN 978-3-8376-1196-0

Tanja Maier
Gender und Fernsehen
Perspektiven einer kritischen Medienwissenschaft
2007, 280 Seiten, kart., 27,80 €,
ISBN 978-3-89942-689-2

Yvonne Volkart
Fluide Subjekte
Anpassung und Widerspenstigkeit in der Medienkunst
2006, 302 Seiten, kart., zahlr. z.T. farb. Abb., 28,80 €,
ISBN 978-3-89942-585-7

Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten finden Sie unter www.transcript-verlag.de

ZfK – Zeitschrift für Kulturwissenschaften



Karin Harrasser,
Helmut Lethen,
Elisabeth Timm (Hg.)

Sehnsucht nach Evidenz

Zeitschrift für Kulturwissenschaften,
Heft 1/2009

Mai 2009, 128 Seiten, kart., 8,50 €,
ISBN 978-3-8376-1039-0
ISSN 9783-9331

ZFK – Zeitschrift für Kulturwissenschaften

Der Befund zu aktuellen Konzepten kulturwissenschaftlicher Analyse und Synthese ist ambivalent: Neben innovativen und qualitativ hochwertigen Ansätzen besonders jüngerer Forscher und Forscherinnen steht eine Masse oberflächlicher Antragsprosa und zeitgeistiger Wissensproduktion – zugleich ist das Werk einer ganzen Generation interdisziplinärer Pioniere noch wenig erschlossen.

In dieser Situation soll die **Zeitschrift für Kulturwissenschaften** eine Plattform für Diskussion und Kontroverse über Kultur und die Kulturwissenschaften bieten. Die Gegenwart braucht mehr denn je reflektierte Kultur, historisch situiertes und sozial verantwortetes Wissen. Aus den Einzelwissenschaften heraus kann so mit klugen interdisziplinären Forschungsansätzen fruchtbar über die Rolle von Geschichte und Gedächtnis, von Erneuerung und Verstetigung, von Selbststeuerung und ökonomischer Umwälzung im Bereich der Kulturproduktion und der naturwissenschaftlichen Produktion von Wissen diskutiert werden.

Die **Zeitschrift für Kulturwissenschaften** lässt gerade auch jüngere Wissenschaftler und Wissenschaftlerinnen zu Wort kommen, die aktuelle fächerübergreifende Ansätze entwickeln.

Lust auf mehr?

Die **Zeitschrift für Kulturwissenschaften** erscheint zweimal jährlich in Themenheften. Bisher liegen die Ausgaben Fremde Dinge (1/2007), Filmwissenschaft als Kulturwissenschaft (2/2007) und Kreativität. Eine Rückrufaktion (1/2008), Räume (2/2008) und Sehnsucht nach Evidenz (1/2009) vor.
Die **Zeitschrift für Kulturwissenschaften** kann auch im Abonnement für den Preis von 8,50 € je Ausgabe bezogen werden.
Bestellung per E-Mail unter: bestellung.zfk@transcript-verlag.de

www.transcript-verlag.de