

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 Sprechakththeorie, 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, Bilderzeugung 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 gewinne, 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 Bedürfnisbefriedigung 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

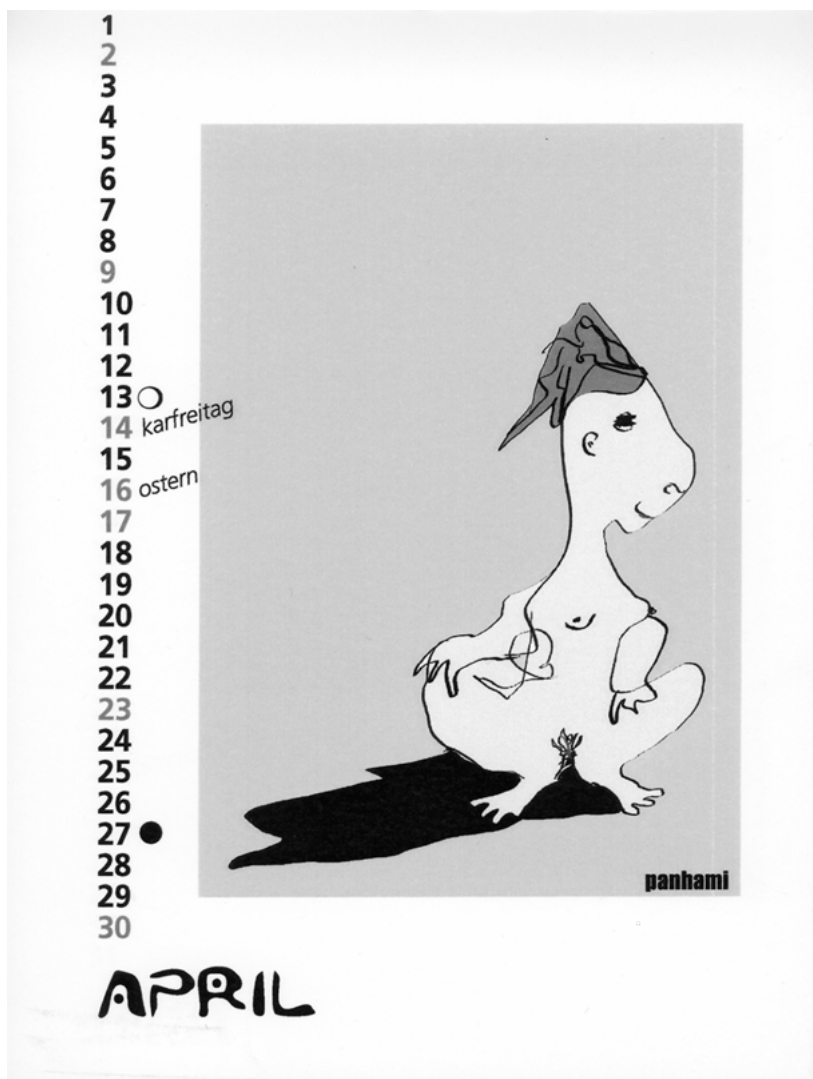


Abbildung 2: *durbahn, pinups for beginners, kalender für 2006, April

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 durbahn's *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 entsteht, 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

Inspiziert 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) beordnet. Die Betrachter_in erfährt ein Hin- und Her ihres Blicks zwischen

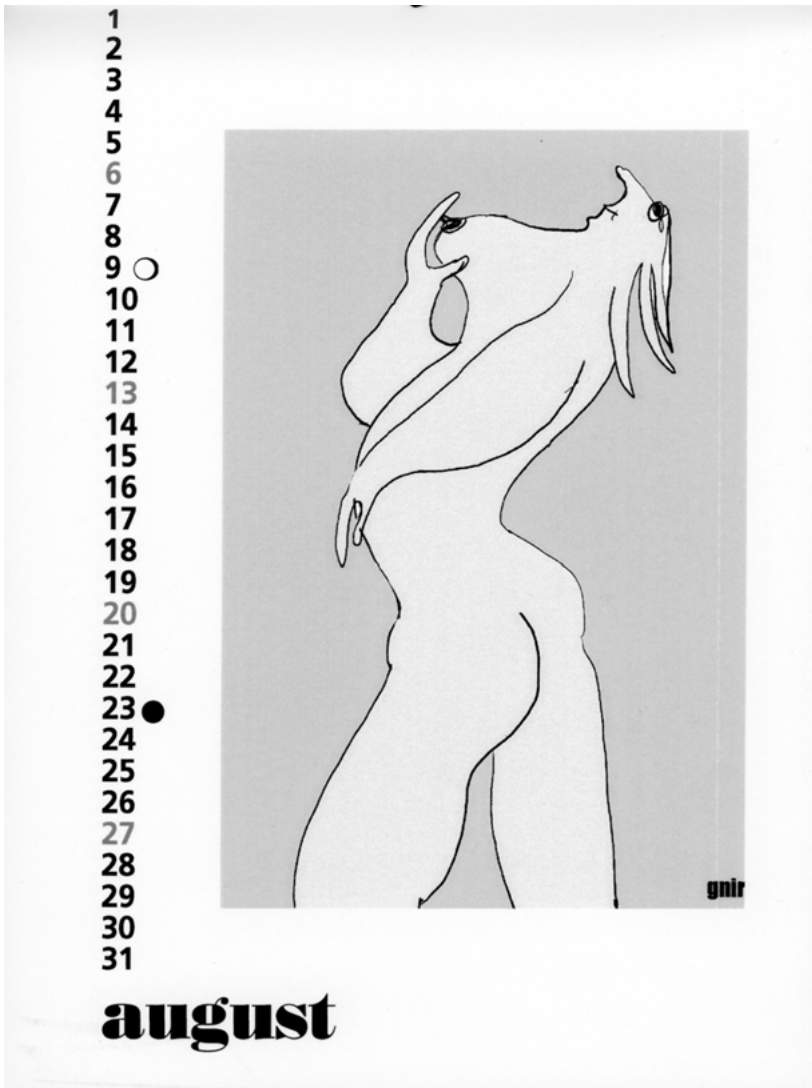


Abbildung 3: *durbahn, pinups for beginners, kalender für 2006, August

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 erkennt, 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, Lummerting 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-Mankosky (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/Stecker 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-ödpales 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 Grzinić/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 scene. 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 juristischen 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