ROBIN K. SAALFELD

TRANS-GESCHLECHTLICHKEIT UND VISUALITÄT

SICHTBARKEITSORDNUNGEN IN MEDIZIN, SUBKULTUR UND SPIELFILM

[transcript] Queer Studies

Aus:

Robin K. Saalfeld
Transgeschlechtlichkeit und Visualität
Sichtbarkeitsordnungen in Medizin, Subkultur und Spielfilm

März 2020, 376 S., kart., 71 SW-Abb., 13 Farbabb.

39,99 € (DE), 978-3-8376-5076-1
E-Book:
PDF: 39,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-5076-5

Transgeschlechtliche Menschen werden vermehrt auch in populären Medien dargestellt und repräsentiert. Nicht selten ist diese mediale Sichtbarkeit von Trans* jedoch geprägt von Voyeurismus und Sensationsgier. Robin K. Saalfeld geht daher der Frage nach, wie Transgeschlechtlichkeit visuell konstruiert wird. Dabei nimmt er nicht nur populäre Erzeugnisse wie Spielfilme in den Blick, sondern untersucht auch medizinische und aktivistische Sichtbarkeitspraktiken. Aus der Perspektive einer visuellen Soziologie kann er somit reflektieren, inwiefern es gerade der Konnex von Geschlecht und Körper ist, der die Visualität des Phänomens strukturiert.

Robin K. Saalfeld, geb. 1986, ist wissenschaftlicher Mitarbeiter im Bereich Angewandte Sozialwissenschaften an der Fachhochschule Dortmund, wo er ein Forschungsprojekt zur Verbesserung der Gesundheitsversorgung von inter- und transgeschlechtlichen Menschen koordiniert. Er lehrt und forscht im Bereich von trans*/queer studies, der Visuellen Soziologie und den Gender Media Studies.

Weiteren Informationen und Bestellung unter:
www.transcript-verlag.de/978-3-8376-5076-1

© 2020 transcript Verlag, Bielefeld

Inhalt

Dank | 7
Einleitung | 9

1 Vorbemerkungen zum Zusammenhang von Sichtbarkeit, Diskurs und Geschlecht | 29
1.1 Zum Zusammenhang von (Un-)Sichtbarkeit von Geschlecht und Transgeschlechtlichkeit | 29
1.2 Reviewing Foucault | 39
1.2.1 Zur Rekonstruktion von Denksystemen in Vorher-Nachher-Bildern | 40
1.2.2 Die Verhaftung von Diskursgegenständen in (Un-)Sichtbarkeitsordnungen | 41
1.2.3 Die Ordnung der Dinge in der Malerei | 45
1.2.4 Der ärztliche Blick als Agens der Wahrheitsproduktion | 54

2 Zur Untersuchung von Sichtbarkeiten: Bilder von Transgeschlechtlichkeit interpretieren | 59
2.1 Bilder als Diskurse: Diskursanalytische Forschungsperspektive | 62
2.2 Forschungsmethode: Eine visuelle Grounded Theory | 70
2.3 Sampling und Arbeitsprogramm | 85
2.4 Selbstreflexivität | 91

3 Die Diskursebene der Medizin: Der medizinische Blick und die historische Genese von Transgeschlechtlichkeit als Abnormalität | 95
3.1 Die Medikalisierung der Geschlechtszuweisung über ‚Hermaphroditen' als Vorläufer von Transgeschlechtlichkeit | 97
3.2 Der Diskurs über gleichgeschlechtliches Begehren als Diskurs über ‚Zwischengeschlechtlichkeit' | 110
3.3 Die Ausdifferenzierung von ‚sexuellen Zwischenstufen' und ihre Bildlichkeit | 124
3.4 Kategoriale Ausdifferenzierungen: Die Medikalisierung des ‚Geschlechtswechsels' als Erfindung der Transsexualität | 142
3.5 Das Behandlungsprogramm als Management der ‚Geschlechtsidentitätsstörung' und neuere Entwicklungen in der Neuroanatomie | 148

3.6 Zwischenfazit: Medizin und Transgeschlechtlichkeit – ein visuelles Spannungsverhältnis | 159

4 Die Diskursebene der Transgender Subkultur | 165
4.1 Die Formierung der Transgender Bewegung: Von (trans-)feministischen Kämpfen und Widerständen gegen das psychomedizinische Regime | 168
4.2 Bilder des modifizierten Körpers | 187
4.3 Bilder des versehrten Körpers | 206
4.4 Hypersichtbare GeschlechtsKörper | 218
4.5 Bilder des androgynen Körpers | 229
4.6 Zwischenfazit: Der transgeschlechtliche Körper als angeeigneter Körper | 242

5 Filmische Diskursebene: Transgender Cinema | 249
5.1 Historiografische Skizze eines *Cinema of Gender Role Change* und die Entwicklung eines *Transgender Cinemas* | 251
5.2 Zur Dramaturgie der Trans*Filme | 261
5.3 Körperästhetik der Begrenzung | 271
5.3.1 Die visuelle Strategie der *Naked-Body-Shots* | 272
5.3.2 Das Spiegelmotiv als visuelle Begrenzung | 282
5.3.3 Von Spaltungen und Differenzen | 295
5.4 Subjektive Wirklichkeitsebenen: Zur Inszenierung transgeschlechtlicher Erfahrung | 300
5.4.1 Träumen und Fantasieren | 306
5.4.2 Cisgeschlechtliche Blickregime und der transgeschlechtliche Blick | 318
5.5 Zwischenfazit: Transgender Cinema zwischen VerAnderung und Subversion | 327

6 Fazit: Das visuelle Archiv der Transgeschlechtlichkeit | 331
6.1 Ergebnisse | 331
6.2 Ausblick und Schlussbetrachtungen | 340

Literaturverzeichnis | 347
Filmverzeichnis | 373

Dank

> „Schreiben ist Kämpfen, Widerstand leisten; Schreiben ist Werden; Schreiben ist Kartographieren [...]." (Deleuze 2015 [1992]: 66)

Ich danke Sylka Scholz herzlichst und gern für ihre Unterstützung, ihren Zuspruch und ihre konstruktive Kritik an Teilen der Arbeit. Ihre wohlwollende Betreuung und ihr Vertrauen in mein Können haben mich sehr darin bestärkt, die Arbeit sukzessive voranzutreiben und letztlich zu Ende zu bringen. An zweiter Stelle möchte ich Hedwig Wagner für ihre Zweitbetreuung danken, die ich als unkompliziert und gutherzig wahrnahm. Dem Seminar für Kunstgeschichte und Filmwissenschaft der Friedrich-Schiller-Universität Jena danke ich ebenso für die kollegiale Zusammenarbeit über die Zeit meiner Promotion.

Es gab verschiedenste Menschen, die mir im Verlaufe immer wieder gut zugesprochen, mich unterstützt, mir hilfreiche Anregungen und Motivationsschübe gegeben haben: Jeannette Bergfeld und Franziska Hausig danke ich für ihr tiefes Vertrauen in mich und meine Fähigkeiten. Ohne euch hätte ich mich gar nicht erst auf den Weg hin zu einer Promotion begeben. Danke für eure Liebe. Tilman Hesse danke ich für sein unerschütterliches An-meiner-Seite-Stehen. Ich danke Joris Gregor für das bestärkende Feedback zu Teilen meiner Arbeit, für den emotionalen Rückhalt und vor allem die Einsicht, „[that] the only way out is through". Ich danke meinen Eltern für den sozialen Rückhalt, sodass ich meinen „Weg hindurch" überhaupt realisieren konnte. Mein Dank geht außerdem an Samanta Berrutti für ihre so oft geleistete emotionale Unterstützung, wenn ich nicht mehr weiterwusste, an mir zweifelte oder einfach ein offenes Ohr brauchte. You are my hero. Danken möchte ich auch Judith von Seggern, die mir gerade in der Abschlussphase eine so wichtige Begleitung war.

Ich danke all den vielen Menschen, die sich – wie ich – als transgeschlechtlich verstehen und die meinen Weg kreuzten, ob nun als Freund_innen, Bekannte oder

scheinbar Anonyme in den Weiten des Internets. Ohne euch wäre ich so oft verzweifelt, hätte ich die Balance zwischen eigener Geschlechtsaffirmation und notweniger Distanz zum Thema nicht finden können.

Danken möchte ich – last not least – Josch Hoenes, dessen Dissertation mir so viele konstruktive inhaltliche Impulse geliefert hat. In freudiger Erwartung war ich, meine Arbeit mit dir zu diskutieren. Es macht mich betroffen und traurig, dass du nicht mehr da bist. Mögen deine Gedanken in den sich etblierenden Trans* Studies weiterleben.

Danke.

Einleitung

> „So beschloß ich, die Anziehungskraft, die bestimmte Photos [und Filme, Anm. R.K.S.] auf mich ausübten, zum Leitfaden meiner Untersuchung zu machen: dieser Anziehungskraft war ich mir zum mindesten sicher." (Barthes 1989: 26)

Bilder und Filme sind nicht nur Spiegel oder Illustrationen der sozialen Wirklichkeit. Sie bilden auch keine Fenster, die den Blick auf die gesellschaftliche Wirklichkeit unvermittelt freigeben. Vielmehr konstruieren sie als visuelle Medien die soziale Wirklichkeit mit (vgl. Peltzer und Keppler 2015). Sie liefern mit ihren (Bewegt-)Bildern, der in und zwischen diesen Bildern erzählten Geschichten, mit dem, was in und zwischen ihnen sicht- und hörbar ist und mit dem, was unsichtbar und verschwiegen bleibt, vielfache Interpretationen der Welt. Durch die Art und Weise, was und wie visuelle Medien etwas zeigen, legen sie Positionen fest, mit denen das Publikum auf bestimmte gesellschaftliche Phänomene blickt. Mittels der angelegten Interpretationsperspektiven und Interpretationsformen machen sie das Publikum gleichsam „sehend". Durch die formale Strukturierung der Art und Weise des Zeigens und Repräsentierens wird ein „bestimmtes visuelles Wissen oder eine Vorstellung von einem (wissenschaftlichen) Objekt, einer Subjektposition oder einem Sachverhalt [...] zuallererst produziert" (Prinz und Reckwitz 2012: 186). Visuelle Medien haben damit einen maßgeblichen Anteil an der Hervorbringung, Konsolidierung, Veränderung und Weitergabe von Interpretationsperspektiven als kulturelle Wissensbestände. Sie modifizieren soziale Wirklichkeit, ordnen diese Wirklichkeit neu oder bringen sie erst hervor. Im Forschungsfeld der *visuellen Kultur* (vgl. Schade und Wenk 2011) wird dieser Umstand als *visuality* (vgl. Foster 1988) bezeichnet. Dass die spezifischen Formen von Visualität die Konstruktion von Geschlecht beeinflussen, wurde vielfach herausgestellt (vgl. Lünenborg 2013). Visuelle Medien, wie Filme, Fernsehen, Internet und Werbung,

die als Medien der Unterhaltung und Information fungieren, haben einen tiefgreifenden Effekt auf Fragen bezüglich der eigenen Geschlechtlichkeit[1] und der eigenen Geschlechtsidentität (vgl. Shelley 2008: 134). Die kanadische Geschlechtersoziologin Dawn H. Currie (1999) fand beispielsweise in ihrer Studie zur Wirkung von Jugendmagazinen, die weibliche Jugendliche als Zielgruppe adressieren, heraus, dass über Bild und Text diskursive Botschaften darüber verbreitet werden, was es in einer neoliberal-kapitalistischen Gesellschaft bedeutet, ein Mädchen bzw. eine Frau zu sein. Diese normativen Inhalte werden nicht nur internalisiert und beeinflussen die Konstruktion der weiblichen Geschlechtsidentität, sie verbreiten auch Bilder von Schönheitsidealen, an denen sich junge Mädchen und Frauen orientieren (sollen) (vgl. Currie 1999).

Da es medial in den letzten Jahren zu einer „umfassenderen Sichtbarwerdung von Trans-Menschen" (Krauß 2018: 166) kam, ist davon auszugehen, dass Visualitäten, die Transgeschlechtlichkeit thematisieren, ebenfalls diskursive Auswirkungen auf die Konstruktion des Phänomens haben. Peter Ringo konnte in seiner Studie, bei der er 19 trans*männliche Personen interviewte, nachweisen, dass Medien eine zentrale Rolle spielen hinsichtlich des eigenen Coming Outs und hinsichtlich der Ausbildung einer transgeschlechtlichen bzw. in diesem Falle (trans*)männlichen Identität. Mediale Darstellungen halfen Trans*Männern nicht nur ein neues Bewusstsein über ihr verkörpertes Selbst zu bilden, sie unterstützten die Betroffenen auch bei der Konstruktion und Stabilisierung ihrer Identität (vgl. Ringo 2002). Auch die Studie von Christopher Shelley dokumentiert, dass einigen Betroffenen mediale Darstellungen halfen, das Bewusstsein über ihre Transgeschlechtlichkeit zu stärken (vgl. Shelley 2008: 132-140). Mediale Bilder haben dabei jedoch nicht nur positive Effekte. Obwohl Repräsentationen der Informationsvermittlung dienen, insofern als dass sie nicht nur die Existenz des Phänomens dokumentieren sowie die Botschaft vermitteln können, dass ‚Heilung' des „missexed body" (Shelley 2008: 135) möglich sei, so sind es gerade die stereotypen Repräsentationen von Trans*Menschen – deren exploitative Darstellung als Spektakel, als Soziopath_innen oder als „fiendish and frightening characters" (ebd.) –, die negative Auswirkungen auf das Leben von Betroffenen haben.

Die spezifischen Formen der Visualität von Transgeschlechtlichkeit beeinflussen die diskursive Konstruktion des Phänomens. Das, was (Bewegt-)Bilder sichtbar machen, das, was sie unsichtbar halten, und die Art und Weise, wie etwas gezeigt oder nicht gezeigt wird, konstituieren sogenannte *Felder der Sichtbarkeit*.

1 Die für diese Studie getroffenen Begriffsentscheidungen werden unter dem Punkt *Sprachliche und begriffliche Entscheidungen* am Ende der Einleitung thematisiert (s. S. 24).

Die Kunsthistorikerin Johanna Schaffer führt den Begriff des „Feld[s] der Sichtbarkeit“ (Schaffer 2008a: 113) als deutsche Übersetzung zu Kaja Silvermans Konzept des „screen[s]“ (Silverman 1992: 150) ein, und beschreibt damit einen

„[...] Gesamtkomplex an Repräsentationsparametern und -praktiken sowie Weisen des Wahrnehmens und Wahrgenommenwerdens, die Sichtbarkeit und Lesbarkeit ebenso wie Unsichtbarkeit und Unlesbarkeit bestimmen. Als Rahmen des Wahrnehmbaren, Sichtbaren, Intelligiblen bestimmt das Feld der Sichtbarkeit, wie die einzelnen sich als Selbst und als Subjekt wahrnehmen und wie sie die Welt und Realität als solche sehen.“ (Schaffer 2008a: 113)

Diese Felder produzieren Subjekte und weisen ihnen spezifische Positionen im gesellschaftlichen Gefüge zu (vgl. Rose 2007: 143). Die Sichtbarkeitsfelder sind damit zwangsläufig durchdrungen von Macht- und Herrschaftsverhältnissen, ebenso wie sie diese Relationen herstellen und tradieren. (Bewegt-)Bilder wirken damit an der Produktion und Reproduktion von sozialen Differenzierungen mit (vgl. Fyfe und Law 1988). John Berger hat diesen Umstand bereits 1972 festgestellt, als er bemerkte, dass soziale Ungleichheiten, Differenzen und Differenzierungen in Bildern nicht nur dadurch konstruiert werden, dass etwas gezeigt bzw. nicht gezeigt wird, sondern auch dadurch, dass Bilder in ihrer ästhetischen Gemachtheit zu einer bestimmten *Sehweise* auf soziale Distinktionskategorien einladen (vgl. Berger 1977). Indem die in (Bewegt-)Bildern angelegten Visualitäten (und Praktiken des Sehens) bestimmte gesellschaftliche Phänomene auf spezifische Art und Weise sichtbar machen, während andere unsichtbar oder marginalisiert bleiben, müssen sie folglich als diskursive Formation betrachtet und als solche in den analytischen Blick genommen werden.

Erkenntnisinteresse

Das Ziel der vorliegenden Arbeit ist es, die visuelle Produktion von diskursiven Botschaften am Beispiel von Transgeschlechtlichkeit zu untersuchen. Es gilt herauszuarbeiten, wie Bilder und Filme das Phänomen der Transgeschlechtlichkeit visuell hervorbringen. Im Konkreten geht es um die Untersuchung von Figuren, die „herkömmliche Geschlechtergrenzen überschreiten“ (Baumgartinger 2017: 45f.), denn am Phänomen der Transgeschlechtlichkeit lässt sich der Zusammenhang und die Verknüpfung von der Konstruktion von Visualität, den die Sichtbarkeitsfelder durchdringenden Machtverhältnisse (hier insbesondere das Machtverhältnis von Cis- und Zweigeschlechtlichkeit, ferner von Heteronormativität) und die diskursive Genese von Subjekten besonders deutlich studieren. Es geht es also

nachfolgend um die Frage, wie das Phänomen der Transgeschlechtlichkeit in unterschiedlichen visuellen Medien (Bild und Film) und in unterschiedlichen Kontexten „zu sehen gegeben wird“ (Schade und Wenk 2011: 9), womit ganz wesentlich „Praktiken des Sehens [...] oder auch des Zuverstehen-Gebens, der Gesten und Rahmungen des Zeigens und Sehens“ (ebd.), aber auch Fragen nach „darin eingeschlossenen Effekten von Autorität, Macht und Begehren in der Konstitution von Relationen zwischen Individuen und Gemeinschaften“ (ebd.) fokussiert werden.

Die Besonderheit der Untersuchung visueller Darstellung über Transgeschlechtlichkeit ergibt sich aus der Definition des Phänomens. Im Allgemeinen handelt es sich bei transgeschlechtlichen Menschen um Personen, die sich mit dem ihnen bei Geburt zugewiesenen Geschlecht nicht (vollständig) identifizieren können oder wollen (vgl. Sauer 2015: 118). Es handelt sich um Menschen, die sich gewissermaßen von ihrem bei Geburt zugewiesenen Geschlecht ‚wegbewegen‘ (vgl. Straube 2014: 32), sei es, indem sie eine andere als die von ihrem zugewiesenen Geschlecht erwartete Geschlechterperformance ausdrücken, und/oder sei es, indem sie ihren Körper hormonell, chirurgisch oder über andere Praktiken modifizieren. Bei Transgeschlechtlichkeit geht es also um Bewegung. Transgeschlechtlichkeit ist zudem ein äußerst bewegendes Phänomen. Für Betroffene stellt die Anerkennung und Herstellung ihres Geschlechts einen Konstruktionsprozess des leiblichen Selbst dar (vgl. Saalfeld 2017: 268f.). Gesa Lindemann (1993) hat in ihrer mikrosoziologischen Studie herausgearbeitet, dass erst am Ende dieses Konstruktionsprozesses das entwickelt sein wird, was transgeschlechtliche Menschen für deren Voraussetzung halten: eine Geschlechtsidentität, die mit dem bei Geburt zugewiesenem nicht übereinstimmt. Bei cisgeschlechtlichen Menschen ist die unauflösliche Verschränkung von Leib und Körper bereits präreflexiv vorhanden; bei Transsexuellen muss sie über verschiedene Mechanismen erst konstruiert werden. Das weist Lindemann in Rekurs auf leibphänomenologische Ansätze von Helmuth Plessner und Hermann Schmitz nach. Schriften aus dem Umkreis jener *Neuen Phänomenologie* betonen diese Doppelaspektivität des Körpers, die für den Menschen charakteristische Gleichzeitigkeit von ‚Körper haben‘ und ‚Leib sein‘, während die traditionelle Philosophie von einem Dualismus von Körper und Seele ausgeht. In *Die Stufen des Organischen und der Mensch* (1975) unterscheidet Plessner vor dem Hintergrund der Erkenntnisse der philosophischen Anthropologie das ‚Leib sein‘ vom ‚Körper haben‘, womit eine Trennung zwischen dem menschlichen Organismus bezeichnet ist: Der Mensch ist stets in dem Hier-und-Jetzt einer bestimmten raumzeitlichen Situation verhaftet, während er ebenso die Fähigkeit besitzt, sich von seinem leiblichen Eingebunden-Sein in seine Umwelt zu distanzieren. Hermann Schmitz konstatiert in seiner

Leibphänomenologie (1982) zudem, dass der Mensch von bestimmten Situationen auch derart affektiv betroffen sein kann, dass sie eigenleiblich gespürt werden. Für ihren körpersoziologischen Ansatz nimmt Lindemann die Impulse Plessners und Schmitz' auf und belegt am Beispiel von transgeschlechtlichen Menschen, dass das geschlechtliche Körperwissen von reflexiven Bezugnahmen auf den eigenen Körper – als Objekt – bestimmt ist, während der Körper primär prä-reflexiv als unmittelbare Wirklichkeit erfahren wird. Der GeschlechtsKörper wird also vorrangig leiblich erfahren. Den Menschen gehen gesellschaftliche Ordnungsstrukturen, wie die des binär organisierten Geschlechts, gewissermaßen ‚unter die Haut' und können demgemäß nicht ohne Weiteres abgestreift werden (vgl. Saalfeld 2018: 154). „[The] moving away from the birth-assigned sex and gender" (Straube 2014: 32) vollzieht sich folglich als leiblich spürbare Integration des Körpers in den Leib. Bei Transgeschlechtlichkeit handelt es sich also – mit Lindemann argumentiert – um ein Phänomen, das auch und vor allem im Inneren eines Menschen erfahren wird. Dergestalt ist es nicht nur mit (leiblicher) Bewegung, sondern mit Unsichtbarkeit verknüpft. Wenn nun visuelle Medien Transgeschlechtlichkeit ästhetisch vermitteln, müssen sie über die Präsenz von Bildern (und Tönen) ein Phänomen darstellbar machen, das sich nach Lindemann einer sicht- (und hör-)baren Präsenz entzieht. Da Transgeschlechtlichkeit ein von außen nicht unmittelbar sichtbares Phänomen darstellt, kann einerseits davon ausgegangen werden, dass dessen bildliche Darstellung in besonderer Weise von *Repräsentationspolitiken* („politics of representation" (Hall 1997)) regiert ist, deren Analyse Zugang zu den kollektiven Vorstellungen über (Cis-, Trans*- und Zwei-) Geschlechtlichkeit ermöglicht. Es lassen sich die Konflikte um die zweigeschlechtliche Ordnung und ihre Regularien studieren, indem die Darstellungsweisen von Transgeschlechtlichkeit in den kulturkritischen Blick genommen werden.[2] Andererseits ist mit dem Kunstphilosophen Tom Holert davon auszugehen, dass der diskursive Status von etwas nominell Unsichtbarem durch Visualisierungsaktivitäten irreversibel transformiert wird (vgl. Holert 2000). Visualisierungen von Transgeschlechtlichkeit wirken demgemäß an den Prozessen der gesellschaftlichen Konstruktion der

2 Indem die Studie dezidiert von einer (auch) leiblichen Komponente von Transgeschlechtlichkeit ausgeht, versucht sie sich in ihren theoretischen Prämissen an einer Versöhnung der beiden, vor allem in den 1990er Jahren diametral entgegengesetzten Seiten feministischer Theoriebildung: den leibphänomenologisch-orientierten Feminismus mit seinem de/konstruktivistischen Antagonisten. Vgl. zur Herausbildung der und aktuell durch die Strömung des *New Materialism* sich wandelnden Theoriedifferenz: Stammberger 2017.

bipolar organisierten Geschlechterordnung mit. Zudem formt die Wirkmächtigkeit des auf visueller Ebene verhandelten Transgeschlechtlichkeitsdiskurses die Materialität des Phänomens. Beide Momente sollen in der vorliegenden Studie beleuchtet werden: Der Analyse der Repräsentationspolitiken schließt sich die Frage an, welchen Stellenwert visuelle Praktiken der Sichtbarkeit hinsichtlich der Erzeugung und Transformation diskursiver Botschaften einnehmen.

Forschungsstand

In der Film- wie den Bildwissenschaften ist bis dato eher ein Mangel an Monographien über die Repräsentation von Transgeschlechtlichkeit zu verzeichnen, was aufgrund der seit den 1990er Jahren im Zuge der Popularisierung der Queer Studies entstandenen Bedeutungszunahme der Transgender Studies verwunderlich erscheint. Die Transgender Studies verstehen sich als Forschungsfeld,

„[that] is, in many ways, an effort to account for the profound shifts in culture, society, and political economy that are indexed by transgender's dramatic emergence and rapid dissemination more than two decades ago. It has explored a range of phenomena related to deep, pervasive, and historically significant changes in attitudes toward, and understandings of, what gender means and does in our sometimes chaotically (post)modernizing world." (Stryker und Aizura 2013: 3)

Die Transgender Studies nehmen dezidiert kritischen Bezug auf Formen der Wissensproduktion um das Phänomen, die auf den Diskursebenen der Medizin und der Rechtsprechung stattfanden und stattfinden (vgl. ebd.), und setzen ihnen eigene Weisen der Wissensproduktion entgegen:

„[S]elf-identified trans people found new ways to enter into conversation with others about the objective and subjective conditions of gendered embodiment, rather than remaining mere objects of knowledge in the discourse of others about them, or continuing to speak in constrained autobiographical modes that, for the most part, narrated diagnostic categories from first-person perspectives." (Ebd.:2)

Im Bereich der Filmwissenschaft liegen derzeitig mit der Dissertation von Wibke Straube (2014) und der Dissertation von Annette Raczuhn (2018) nur zwei im deutschsprachigen Raum entstandene Studien zur Darstellung von Transgeschlechtlichkeit im zeitgenössischen Erzählfilm vor. Auf dem internationalen Feld der genderorientierten Filmforschung wurden bisher einige wenige wissenschaftliche Publikationen zum Themenkomplex veröffentlicht. John Phillips reflektiert

in seiner 2006 veröffentlichten Dissertationsschrift *Transgender on Screen* mittels des theoretischen Rüstzeugs der Psychoanalyse die filmischen Repräsentationen von Crossdressing, Transvestismus, auch Transsexualität. 2009 publizierte Joelle Ruby Ryan ihre Doktorarbeit *Reel Gender. Examining the Politics of Trans Images in Film and Media*, in der die Autorin einen ideologiekritischen Blick auf die Nutzung transgeschlechtlich identifizierter Film- und Fernsehfiguren in Filmen und TV-Serien der 1950er Jahre bis 2007 richtet, und arbeitet den Einsatz verschiedener Stereotype heraus, den sie als Miss- und Negativrepräsentation von Transgeschlechtlichkeit bewertet. Zwei Jahre später erschienen zwei weitere Dissertationen: Während sich Eliza Steinbock in *Shimmering Images. On Transgender Embodiment and Cinematic Aesthetics* vornehmlich auf die Darstellung von transgeschlechtlichen Körpern im Genre des pornografischen Films fokussiert und dabei feststellt, dass jene Bilder der ‚shimmering bodies' stellvertretend für das diskursive, zwischen Intelligibilität und Nichtintelligibilität changierende Phänomen stehen, bettet sich Jonathan Rachel Williams' Studie (*Trans Cinema – Trans Viewers*) in das Feld der Rezeptionsforschung ein. Indem Williams narrative Interviews mit einem transgeschlechtlichen Publikum durchführte, ging sie_r der Frage nach, inwiefern die Interaktion zwischen einem queeren Publikum und einem sogenannten ‚Trans Cinema' hinsichtlich gelingender Subkultur- und Community-Entwicklungsprozesse gestaltet sein muss.

In den kunstgeschichtlich orientierten Bildwissenschaften gibt es einige wenige Studien zur Visualisierung von Transgeschlechtlichkeit. J. Jack Halberstam nimmt in seinen_ihren Arbeiten immer wieder dezidierten Bezug auf die Sichtbarmachung der Diskursfigur des transgenders im Allgemeinen und des transgeschlechtlichen Körpers im Speziellen. In *In a Queer Time and Place* (2005) zeigt Halberstam an einer Vielzahl von aktuellen Malereien und Fotografien, die sowohl von etablierten als auch von subkulturellen (queeren) Künstler_innen stammen, auf, wie der transgeschlechtliche Körper in der zeitgenössischen Kunst als ein „gender-ambiguous body" (Halberstam 2005b: 107) visualisiert wird, der ein postmodernes Verständnis von Zeit- und Örtlichkeit sowie kultureller Produktion liefert (vgl. ebd.: 105). Künstlerische Arbeiten von und zu transgeschlechtlichen Menschen fokussiert auch Josch Hoenes' Dissertation *Nicht Frosch – Nicht Laborratte: Transmännlichkeiten im Bild* (2014). Anhand von Fotografien der subkulturell zu verortenden Künstler_innen Del LaGrace Volcano und Loren Cameron sowie des Films BOYS DON'T CRY (USA 1999, R: Kimberly Peirce) weist er nach, dass jene Trans*männlichkeitsrepräsentationen Einspruch gegen hegemoniale Wissensformationen zu Geschlecht und Sexualität erheben. Kathrin Peters Studie *Rätselbilder des Geschlechts. Körperwissen und Medialität um 1900* (2010) setzt sich mit visuellen Repräsentationen zum Geschlecht auseinander, die

im medizinischen Diskurs zur Jahrhundertwende zirkulierten. Obwohl ihr Fokus auf fotografischen Darstellung vom ‚uneindeutigen Geschlecht' (‚Hermaphroditismus') liegt, betrachtet Peters auch medizinische Illustrationen zu den ‚Zwischenstufen des Geschlechts', womit zu Beginn des 20. Jahrhunderts Geschlechts- und Sexualitätsentwürfe bezeichnet wurden, die sich jenseits des Männlichen und Weiblichen bzw. des Heterosexuellen verorten, und worunter später als transgeschlechtlich bzw. transsexuell benannte Menschen subsummiert wurden. Die Verbindung zwischen der Geschichte der Medizin und ihrer Visualisierungspraktiken stellen auch die Studien von Ludmilla Jordanova (*Sexual Visions: Images of Gender in Science and Medicine between the Eighteenth and Twentieth Centuries* [1989]) und Lisa Cartwright (*Screening the Body. Tracing Medicine's Visual Culture* [1997]) her. Beide Studien enthalten keine expliziten Hinweise auf die Diskursgeschichte der Visualisierung von Transgeschlechtlichkeit, beleuchten jedoch die Bedeutung von Visualisierungspraktiken hinsichtlich der Generierung von medizinischem Wissen über Geschlecht.

Trotz des Mangels an vor allem deutschsprachigen Studien ist seit den 1990er Jahren eine verstärkte mediale Sichtbarkeit des Phänomens zu verzeichnen. Mit dem Aufkommen der filmischen Bewegung des *New Queer Cinema* (NQC)[3] wurden beispielsweise erstmalig sich explizit als transgeschlechtlich identifizierende Filmfiguren in diegetische Verläufe aufgenommen. Transgender Filme tauchten

3 Das mittlerweile als abgeebbt geltende NQC umfasst eine Gruppe an Independent-Filmen, die im Kontext der queeren Subkultur entstanden und in den 1990er Jahren auf diversen Filmfestivals publik wurden. Diese Filme legen den narrativen Fokus dezidiert auf die Vielfältigkeit nicht-heteronormativer Lebensweisen. Nicht nur finden sich Bewegtbilder von weißen Schwulen und Lesben der Mittelklasse. Vor allem auch die eher randständigen Subjekte der queeren Community, wie queere people of color, inter*- und transgeschlechtliche Menschen erhielten im NQC ihren narrativen Platz. Während Rich (1992) die große Vielfalt der Filme über einen gemeinsamen Stil (der Stil des „homosexual postmodern") verbunden sieht, der sich durch ästhetische Formula auszeichnet, die konventionalisierte Darstellungsformen herausfordern, sind sie laut Aaron (2004) über eine gemeinsame Haltung (die der „defiance") verknüpft, die sich sowohl auf ästhetische Konventionen als auch auf tradierte Repräsentationspolitiken bezieht. So behaupten sich Filme nach Aaron dadurch als (new) queer, indem sie beispielsweise Genregrenzen überschreiten, tradierte Schnitt- und Narrationsmuster unterlaufen und Marginalisierte auf eine Art und Weise zu Wort (und ins Bild) kommen lassen, die sich gegen die von der schwul-lesbischen Identitätspolitik anvisierte Strategie der Schaffung ‚positiver' Bilder richtet. Vgl. zur Entwicklung und Nutzung der *positive imagery* im Kontext schwul-lesbischer Identitätspolitik: Dyer 1991.

im Zuge der Erstarkung der Transgender Bewegung als politischer und emanzipatorischer Teilbewegung der Queer Politics innerhalb des Kontexts der Populärkultur auf[4]. Im Jahr 2000 gewann Hilary Swank beispielsweise einen Oscar als beste Hauptdarstellerin für ihr filmisches Portrait des Trans*Manns Brandon Teena in BOYS DON'T CRY (USA 1999, R: Kimberly Peirce). Auch die preisgekrönte Netflix-Serie ORANGE IS THE NEW BLACK (USA 2013, R: Jenji Kohan) thematisiert Transgeschlechtlichkeit, hier durch die Figur der Sophia Bursett, die von der transsexuellen Schauspielerin und LGBT Aktivistin Laverne Cox gespielt wird. Die Amazon-Prime-Serie TRANSPARENT (USA 2014-2019, R: Jill Soloway) erfreut sich mit dem Portrait einer Rentnerin, die sich im hohen Alter als Trans*Frau outet, großer Beliebtheit. Mittlerweile gibt es sogar Filmfestivals, die sich eigens dem Transgender Film widmen.

Auch im Bereich der Bildkünste genießt das Phänomen aktuell Prominenz. Im Jahr 2014 erregte die Fotoserie *Relationship* von Rhys Ernst und Zackary Drucker mediales Aufsehen bei der Whitney Biennale. Das Ausstellungsprojekt dokumentiert die gemeinsame Beziehungsgeschichte der Künstler_innen, die sich beide jeweils als transgender verstehen und geschlechtlich transitionierten, während über einen Zeitraum von sechs Jahren die autobiographischen Fotografien angefertigt wurden. Beide Künstler_innen sind Co-Produzent_innen der Serie TRANSPARENT (USA 2014, R: Jill Soloway) sowie der Emmy-nominierten Dokuserie THIS IS ME (USA 2015, R: Xan Aranda et al.). Auch auf der social media Plattform YouTube häuften sich in den letzten 20 Jahren Kanäle, die von transgeschlechtlichen Menschen betrieben wurden und den eigens durchlebten Prozess der geschlechtlichen Affirmation für ein breites Publikum dokumentieren. Im medialen Bereich sind also kulturelle Produkte entstanden, die sich auf das Leben transgeschlechtlicher Menschen konzentrieren, und Teil eines gesellschaftlichen Diskurses über die Normierung und Normativität von Geschlecht, Geschlechtsidentität und Körper sind.

Es ist zu vermuten, dass diese ‚neue Sichtbarkeit' durch die wachsende Relevanz hervorgerufen wurde, die das Thema gesamtgesellschaftlich in den letzten Jahren erfahren hat. Halberstam begründet die zunehmende filmische Thematisie-

4 Vgl. u.a. MA VIE EN ROSE (F 1997, R: Alain Berliner), TRANSAMERICA (USA 2005, R: Duncan Tucker), EN SOAP (DK/S 2006, R: Pernille Fischer Christensen), TOMBOY (F 2011, R: Céline Sciamma), LAURENCE ANYWAYS (CDN 2010, R: Xavier Dolan), DALLAS BUYERS CLUB (USA 2013, R: Jean-Marc Vallée), THE DANISH GIRL (USA/GB 2015, R: Tom Hooper).

rung von Geschlechtergrenzen überschreitenden Phänomenen über die sich sukzessive aufweichenden gesellschaftlichen Vorstellungen um Körper(lichkeit) und Identität:

„The potentiality of the body to morph, shift, change, and become fluid is a powerful phantasy in transmodern cinema [...] [T]he body in transition indelibly marks late-twentieth-and-early-twenty-first-century visual phantasy. The phantasy of the shape-shifting and identity-morphing body has been nowhere more powerfully realized recently than in transgender film." (Halberstam 2005b: 76)

Sie_r geht sogar so weit zu behaupten, dass „gender ambiguity, in some sense, results from and contests the dominance of the visual within postmodernism" (ebd.). Andere bewerten die zunehmende Sichtbarkeit eher als „spectacularization of transgender phenomena in the media" (Stryker und Aizura 2013: 6). Es drängt sich also die Frage auf, welche ästhetischen Muster ausfindig gemacht werden können, wenn Transgeschlechtlichkeit visuell vermittelt wird, und wie der Beitrag dieser Darstellungsmuster hinsichtlich der Aktualisierung, Reproduktion aber auch Transformation des binär organisierten Geschlechterregimes zu bewerten ist.

Aufbau der Arbeit

Die vorliegende Studie interessiert sich für die diskursiven Funktionen von Visualität hinsichtlich der Konstruktion von Transgeschlechtlichkeit. Aus diskursanalytischer Perspektive und mit den Methoden einer *Visuellen Grounded Theory* ist sie dabei dem interpretativen Paradigma verpflichtet.[5] Am Beispiel von Transgeschlechtlichkeit, und ausgehend von der Diagnose einer derzeitig im kulturellen Bereich wahrnehmbaren verstärkten Sichtbarkeit des Phänomens, gilt es herauszuarbeiten, wie der Nexus von visuellen Transgeschlechterrepräsentationen und diskursiven Deutungsweisen gestaltet ist, womit ganz wesentlich auch die Frage nach dem Stellenwert von ästhetischen/künstlerischen Strukturen an der Reproduktion wie Transformation von Diskursstrukturen virulent wird. Das konkrete Forschungsziel besteht in der Rekonstruktion von ästhetischen Möglichkeiten und Strategien der Visualisierung von Transgeschlechtlichkeit, anhand derer die in

5 Zur Explikation der gewählten Forschungsperspektive und des methodischen Vorgehens: vgl. das Kapitel 2. *Zur Untersuchung von Sichtbarkeiten: Bilder von Transgeschlechtlichkeit interpretieren* in dieser Arbeit.

ihnen eingeschriebenen Sinn- und Deutungsmuster dokumentiert und problematisiert werden sollen. Die Arbeit untergliedert sich zur Beantwortung dieser Forschungsanliegen in drei Bestandteile:

Das erste – theoretische – Kapitel, das gleichsam im Sinne des von der *Grounded Theory* Forschungstradition (vgl. Strauss und Corbin 1996) vorgeschlagenen Prozesses der *theoretischen Sensibilität* den Weg für die anschließenden Bild- und Filmanalysen bereitet und begleitet, widmet sich der Problematik von Sicht- und Unsichtbarkeit, die nicht nur konstitutiv für visuelle Repräsentationen und diskursive Prozesse ist, sondern auch im Erleben von transgeschlechtlichen Menschen eine wesentliche Rolle spielt. Michel Foucault war einer der ersten Denker, für den das Visuelle nicht nur als ein Bereich fungierte, der gesehen wurde, sondern vor allem eine Manifestation dessen darstellt, was *gesehen werden konnte*, was *offensichtlich*, *ersichtlich* und *sichtbar* ist. Oder wie der Philosoph und Kunsthistoriker John Rajchman in Rekurs auf Foucault feststellt: „In dem, was wir sehen können, liegt viel mehr Regelmaß, viel mehr Zwang, als wir annehmen" (Rajchman 2000: 42). Bereits 1963 hat Foucault mit seiner Studie *Die Geburt der Klinik* (1988 [1963] eine kritische Betrachtung der Entwicklung und Veränderung medizinischen Wissens vorgelegt, in der er am Beispiel des ärztlichen Blicks deutlich macht, dass Sichtbarkeit eng mit Verhältnissen von Macht und Wissen verquickt ist. Für Foucault gibt es kein Wissen, das nicht Manifestation oder Voraussetzung einer sich entfaltenden Macht wäre, genauso wie für ihn kein auf Wissen basierendes Wahrheitsmodell existiert, das nicht auf eine bestimmte Form von Macht verwiese, und alles „Wissen [und jede Wahrheit, Anm. R.K.S.] geht von einem Sichtbaren zu einem Sagbaren und umgekehrt" (Deleuze 2015 [1992]: 59). Macht ist für Foucault die Ursache (und auch die Wirkung) von Wissen, das das Sichtbare mit dem Sagbaren verknüpft, und diskursive Botschaften strukturiert. Im ersten Kapitel wird dieser Zusammenhang von Sehen, Sichtbarkeit und Diskurs theoretisch gefasst durch eine Re-Lektüre von Foucaults Schriften.

Im zweiten Kapitel zeichne ich mein methodisches Vorgehen nach. Ganz zentral geht es mir darum, zu begründen, wie medial vermittelte Formen der Sichtbarkeit von Transgeschlechtlichkeit gegenstandsangemessen analysiert werden können. Dabei gilt es dem Umstand Rechnung zu tragen, dass visuelle Medien wesentliche „Element[e] der Repräsentationsordnung einer Gesellschaft" (Mai und Winter 2006: 10) und damit wesentliche Elemente der Repräsentationsordnung des Geschlechts darstellen, die einerseits gesellschaftliche Werte und Meinungen über Geschlechtlichkeit zum Ausdruck bringen, während sie jene Ansichten und Deutungen andererseits ästhetisch vermitteln und reflektieren. (Bewegt-)Bilder sind folglich nicht nur als Medien zu verstehen, die diskursiv zirkulierende Deutungsmuster über Transgeschlechtlichkeit abbilden. Indem sie als Kunstwerke mit

ästhetischen Parametern, Strukturen und Konventionen experimentieren, wohnt ihnen hinsichtlich der Vermittlung diskursiver Sinnmuster auch ein eigensinniges Potential inne, das – so die Prämisse der Studie – im Stande ist, diskursive Verschiebungen zu erzielen. Dass dieses Potential angenommen wird, bedeutet nicht, dass von einer *Hegemonie des Visuellen*, d.h. einer „Übermacht der [Bewegt-]Bilder" (Schaffer 2008a: 45f.) in einer vollständig vom Visuellen regierten Kultur der Gegenwart ausgegangen wird, so wie sie beispielsweise von Marshall McLuhan, Jean Baudrillard oder Vilém Flusser behauptet wird. Tom Holert (2000) diskutiert diesen im Zuge des ausgerufenen *pictorial turn* debattierten, veränderten epistemologischen Status von Bildlichkeit in der sogenannten ‚Bildergesellschaft' kritisch, und plädiert hinsichtlich der Analyse von verschiedenen Formen von Visualität und Sichtbarkeit für eine im Anschluss an Reflektionen von Foucault informierte Repräsentationskritik. Sichtbarkeit müsse auf ihre gesellschaftlichen und epistemologischen Möglichkeitsbedingungen, d.h. auf das Verhältnis von Wissen und Macht, hin untersucht werden (vgl. Holert 2000: 20). Das Forschungsfeld der *visual culture* bildet einen Kontext an Ansätzen, in dem kulturelle Phänomene als Effekte der Verwobenheit von Macht und Wissen betrachtet werden.[6] (Bewegt-)Bilder über Transgeschlechtlichkeit zählen zu solch kulturellen Phänomenen. Sie stellen einen wichtigen Bereich der Bedeutungsproduktion um das System der Zweigeschlechtlichkeit dar. Sie werden in dieser Studie folglich in den Blick genommen als *diskursive Ereignisse* im Diskurs. In dieser Studie übersetzt sich der von Holert (2000) vorgeschlagene repräsentationskritische Anspruch gleichsam in das Vorhaben, die Entwicklung, Wandlung und Etablierung eines Bilderrepertoires, eines sogenannten *visuellen Archivs,* zum Phänomen der Transgeschlechtlichkeit in Zusammenhang zu seiner diskursiven Genese zu bringen. Dieses Vorhaben realisiere ich durch ein vor dem Hintergrund einer diskursanalytischen Forschungsperspektive angewandtes methodisches Programm, das ich als *Visuelle Grounded Theory* bezeichne. Es ermöglicht nicht nur, der verschiedenen visuellen Formate (insbesondere dem Einzel- und Bewegtbild) Rechnung zu tragen, es befähigte mich vor allem durch den offenen und zirkulär organisierten Forschungsstil der *Grounded Theory*, die verschiedenen visuellen Dimensionen

6 Die meisten Publikationen des sich vor allem in den 1990er Jahren herausbildenden Forschungsfeldes stammen aus dem angloamerikanischen Umfeld. Diese Impulse aufnehmend sind seither auch einige deutschsprachige Veröffentlichungen zu verzeichnen. Vgl. beispielhaft für den englischsprachigen Kontext: Bryson et al. 1994; Mirzoeff 1998; Evans und Hall 1999. Vgl. beispielhaft für das deutschsprachige Umfeld: Kleinspehn 1991; Schaffer 2008a; Helbig 2014.

von diskursiven Ereignissen herauszuschälen. Ein möglichst offen gestalteter Forschungsprozess war notwendig, schließlich ging es mir um die Analyse einer großen Bandbreite von visuellen Dokumenten: Einerseits war es für mich zentral, herauszuarbeiten, wie Transgeschlechtlichkeit überhaupt bildfähig wurde. Dafür war die Beschäftigung mit medizinischen Sichtbarkeitsformen unerlässlich. Andererseits ging es mir um weitere (auch alternative) Formen von Sichtbarkeit, weshalb ich mich mit visuellen Dokumenten auf subkultureller Diskursebene und auf Ebene der Populärkultur beschäftigte.

Im dritten Kapitel wird die Genese von Transgeschlechtlichkeit als sichtbares medizinisches Phänomen nachgezeichnet. Die Rekonstruktion solch einer visuellen (medizinischen) Diskursgeschichte der Transgeschlechtlichkeit geschieht anhand der Analyse zentraler diskursiver Ereignisse, zu denen auch der Transgeschlechtlichkeit vorläufige Konzepte, wie das des ‚Hermaphroditismus' (3.1) oder das des gleichgeschlechtlichen Begehrens (3.2) gehören. Die auf medizinischer Ebene rekonstruierbare Diskursgeschichte lässt sich gleichsam als *Viskursgeschichte* der Transgeschlechtlichkeit beschreiben. Knorr Cetina (2011) verwendet den Begriff des *Viskurses* in Analogie zum Diskursbegriff. Sie führte ihn ein, um zu verdeutlichen, dass visuelle Logiken vor allem im Bereich der naturwissenschaftlichen Forschung eine zentrale Rolle bei der Konstituierung legitimen Wissens spielen. Hinsichtlich der diskursiven Genese der medizinischen Diagnose(n) um Transgeschlechtlichkeit lässt sich zeigen, wie visuelle Darstellungsformen – beispielsweise der Einsatz medizinischer Abbildungen zu Genitalien und die Nutzung spezifischer medizinischer Sichtbarkeitsverfahren – wesentlich zur Ordnung des Wissenschaftsgebietes der Sexualwissenschaft beitrugen. Wie sich herausstellen wird, konstruiert die Sexualwissenschaft Transgeschlechtlichkeit als abnormales Phänomen, das über die Bearbeitung des Körpers normalisiert wird. Damit einher geht eine *klinische Sichtbarkeit*, die den ärztlichen Blick gegenüber dem Betroffenenkörper privilegiert. Besonderes Augenmerk liegt in dem Kapitel auf den Abbildungen, die von Magnus Hirschfeld in den sexualwissenschaftlichen Diskurs eingebracht wurden (3.3), weil Hirschfeld der erste Sexologe war, der dezidiert mit visuellen Dokumenten arbeitete. Obwohl mit der Etablierung des transsexuellen Phänomens als eigenständige psychiatrische Diagnose (3.4) dessen Visualisierung abnahm, lassen sich anhand des eingeführten Behandlungsprogramms dennoch diskursive Strukturen ableiten, die mit dem Verhältnis von Sicht- bzw. Unsichtbarkeit in Zusammenhang stehen. Ziel des Behandlungsmanagements war und ist eine Normalisierung des Geschlechts, die mit der Herstellung eines ‚echt' *aussehenden* GeschlechtsKörpers einhergeht. Eine Renaissance der medizinischen Visualität von Transgeschlechtlichkeit wird derzeitig im Feld der

Neuroanatomie erlebt. Die Visualisierungen des Gehirns dokumentieren einen binären Blick auf Geschlechtlichkeit, der Transsexualität visuell (und damit auch diskursiv) als Abweichung und Pathologie markiert. Diese ‚neueren' Entwicklung werden unter 3.5 zusammengetragen.

Das vierte Kapitel schließt direkt an das erste an, insofern als dass der Befund der durch die Medizin stattfindenden Normalisierung und Vereindeutigung des Körpers zum Anlass genommen wird, um über alternative Sichtbarkeitsformen zu reflektieren, wie sie auf YouTube, in Fotografien von Betroffenen und in Kunstprojekten realisiert werden. Ich arbeite heraus, dass die subkulturelle Ebene dezidiert daran interessiert ist, den ‚Stimmen' (und Blicken) von transgeschlechtlichen Menschen Raum zu geben (4.1). Dieser Anspruch manifestiert sich auch in den Sichtbarkeitspraktiken. Besonders augenfällig ist an den auf subkultureller Ebene verorteten visuellen Dokumenten die Beschäftigung mit dem transgeschlechtlichen Körper. Die Dokumente scheinen in ihren Sujets an das auf medizinischer Ebene etablierte visuelle Archiv an Nackt- und Genitalaufnahmen anzuknüpfen. Während die Sichtbarkeitspolitiken auf medizinischer/sexualwissenschaftlicher Diskursebene allerdings auf der Tendenz der Objektivierung und VerAnderung bei anschließender Vereindeutigung der Betroffenen(-körper) beruhen, so kommt es auf subkultureller Ebene zur Umschreibung exhibitionistischer Qualitäten. Der transgeschlechtliche Körper wird visuell aufgefächert. Diese Vervielfältigung der visuellen Entwürfe des Körpers wird hier typisiert. Ausgehend von YouTube-Kanälen, die von transgeschlechtlichen Menschen betrieben werden, dokumentiere ich zuerst den visuellen Entwurf des *modifizierten transgeschlechtlichen Körpers* (4.2). Hier wird der geschlechtlich codierte Körper im Prozess der Affirmation (Transition) zu sehen gegeben, der sich sowohl auf hegemoniale Geschlechter-, Körper- und Schönheitsnormen bezieht, als auch gegen jene richtet. Dann stelle ich, ausgehend von den YouTube-Kanälen und der Bildreihe *Relationship* (2016) von Rhys Ernst und Zackary Drucker, den visuellen Entwurf des *versehrten transgeschlechtlichen Körpers* vor (4.3), bei dem die Spuren des chirurgischen Blicks durch das Sichtbarmachen von Narben, Wunden und Hämatomen dokumentiert werden, womit er einen Gegenentwurf zum schönen und gesunden Körper bildet. Anschließend beschreibe ich vor dem Hintergrund der Fotoreihe *TransGenital Landscapes* (1996) des Künstlers Del LaGrace Volcano den visuellen Entwurf des *hypersichtbaren GeschlechtsKörpers* (4.4). Die Fotografien liefern eine Kritik an der Tradition der sexualwissenschaftlichen Fotografie. Übergroße Genitalien, die sich als fast schon haptisch spürbare Landschaften präsentieren, unterlaufen übliche Wahrnehmungskonventionen hinsichtlich des Geschlechts. Schließlich stelle ich den visuellen Entwurf des *androgynen Körpers* vor (4.5), den ich in dem Bild-

band von Rhys Ernst und Zackary Drucker entdecke. Das Kapitel schließt mit Reflexionen zum Verhältnis der jeweiligen auf medizinischer und subkultureller Diskursebene eingesetzten Visualisierungsweisen des transgeschlechtlichen Körpers ab und verbindet dieses mit dem von Butler und Athanasiou (2014) vorgelegten Konzept der Ent- bzw. Aneignung (4.6).

Die aktuelle Sichtbarwerdung von Trans*Personen zeigt sich wohl am stärksten im filmischen Bereich. In einem aktuellen Artikel des Berliner Stadtmagazins Siegessäule heißt es: „[Q]ueere Filme ha[b]en nicht nur einen festen Platz in den Arthouse-, sondern auch in den Multiplex-Kinos [...] Queere Figuren, wohin man schaut, mehr noch: ihre Sexualität und ihre Identität sind sichtbar, ohne zum Selbstzweck zu werden“ (Schock 2019: 25, 27). Das fünfte Kapitel widmet sich fünf Langspielfilmen, bei denen eine Trans*Figur im Zentrum der Handlung steht. Während die Filme zunächst in einen filmhistorischen Kontext eingeordnet werden (5.1), skizziere ich das dramaturgische Modell, an denen die Transgender Filme hinsichtlich ihrer Erzählweise orientiert sind (5.2). Es wird sich zeigen, dass die Spielfilme die Trans*Figur als zentrale Protagonist_in einsetzen, die im Laufe der narrativen Entwicklungen zunehmend vereinzelt wird. Sie unterscheiden sich allerdings in Bezug auf die spezifische Figurencharakterisierung. Während BOYS DON'T CRY (USA 1999, R: Kimberly Peirce), TRANSAMERICA (USA 2005, R: Duncan Tucker) und THE DANISH GIRL (USA/GB 2015, R: Tom Hooper) Trans*Figuren präsentieren, die dem *transsexuellen Typus*, wie er innerhalb der Medizin konstruiert wird, ähneln, liefern MA VIE EN ROSE (F 1997, R: Alain Berliner) und TOMBOY (F 2011, R: Céline Sciamma) Beispiele für transgeschlechtliche Figuren, die sich ambivalent gegenüber ‚klassischen Trans*-Narrativen' und gegenüber konventionellen Weiblich- und Männlichkeitsvorstellungen präsentieren. Das alle Filme einende narrative Moment der Vereinzelung dokumentiert sich auch ‚im Kleinen', d.h. auf visueller Ebene. Anhand einiger visueller Parameter (Bildaufbau, Kadrage, Bildmotivik, Mise-en-scène) beschreibe ich eine *Körperästhetik der Begrenzung* (5.3), die den Körper der Trans*Figuren im Kader fixiert und exponiert. Er fungiert als hypersichtbares Element eines regelrechten visuellen Spektakels. Gleichwohl lassen sich dabei geschlechtersubversive Momente ausmachen. Einige der Filme versuchen sich an der filmischen Vermittlung einer subjektiven, transgeschlechtlichen Erfahrensperspektive. Diese filmischen Momente und Szenen betrachte ich im Unterkapitel 5.4 genauer und arbeite heraus, dass sie eine Kritik nicht nur an der Verfasstheit der heteronormativen Zweigeschlechterordnung, die den diegetischen Welten zugrunde liegt, liefert, sondern auch filmästhetische Konventionen zugunsten einer trans*sensiblen Perspektivierung umarbeitet.

Im Schlussteil sind die zentralen Folgerungen aus den visuellen Analysen dokumentiert. Die Studie beschreibt die verschiedenartigen Prozesse der Visualisierung eines Phänomens, das sich genuin (s)einer Sichtbarkeit entzieht. Daran schließen sich Überlegungen für zukünftige Forschungen im Bereich der *visuell-orientierten Transgender Studies* an. Es werden erste Vorschläge und Ideen für eine in Zukunft weiter zu realisierende *anerkennende Sichtbarkeit* geäußert.

Sprachliche und begriffliche Entscheidungen

Gender_Gap, Gender Sternchen und das Generische Maskulinum

Um auch durch mein Sprachhandeln[7] meinem Forschungsgegenstand gerecht zu werden, bemühe ich mich um eine möglichst geschlechterinklusive Schreibweise, indem ich den Unterstrich (gender_gap) verwende, der den Raum zwischen den Geschlechtern öffnen soll. Die Leerstelle (der _gap) symbolisiert vielfältige geschlechtliche Möglichkeiten und Spielräume der geschlechtlichen Gestaltung und Verortung. Bei Substantiven nutze ich den *statischen Unterstrich*, um, trotz des Anspruchs der Weitung geschlechtlicher Möglichkeiten, auf die gesellschaftlich etablierte zweigeschlechtliche Logik hinzuweisen, die die Konstitution des Phänomens der Transgeschlechtlichkeit mitbestimmt (vgl. Hornscheidt 2012: 304). Bei vergeschlechtlichten Pronomina und Artikeln verwende ich statt des *statischen Unterstrichs* den *dynamischen Unterstrich*, um leseunfreundliche Wiederholungen, wie der_die, er_sie, zu vermeiden. Der *dynamische Unterstrich* verweist also nicht nur kritisch auf die gesellschaftlich verankerte Logik des Zwei-Genderings, er bringt vor allem die Vorstellung, dass es nur Frauen und Männer gäbe, in Bewegung. Beim *dynamischen Unterstrich* gibt es keinen festen Ort, an dem der Unterstrich eingesetzt wird. Formen, wie „si_er“ oder „eine_r“, sind genauso legitim wie „sie_r“ bzw. „ein_er“. Dieses „Wandern des Unterstrichs“ (AG Feministisch Sprachhandeln 2014: 18) macht kenntlich, dass es keine feste Stelle gibt, an der sich der Bruch mit der Logik des Zwei-Genderings vollzieht. An einigen Stellen verwende ich zudem das *Gender Sternchen* (*), um auf die Vielfältigkeit von Positionierungen hinzuweisen. Das Sternchen ist der Informatik entlehnt und dient als unspezifischer Platzhalter. So verweist „trans*“ beispielsweise auf

7 Unter Sprachhandeln verstehe ich die Tatsache, dass der Gebrauch von Sprache nicht darauf abzielt, auf neutrale Art und Weise Informationen zu vermitteln. Vielmehr gehe ich davon aus, dass über das Benutzen bestimmter Begrifflichkeiten soziale Wirklichkeit geschaffen wird. Sprache ist also immer als konkrete Handlung zu verstehen (Vgl. AG Feministisch Sprachhandeln 2014: 6ff.).

vielfältige Verortungen, wie transgeschlechtlich, transgender, transsexuell, transident, etc. Im Kapitel zur medizinischen Diskursebene nutze ich zur Bezeichnung des ärztlichen Personals allerdings das *generische Maskulinum*, um nicht die Tatsache zu verschleiern, dass es sich bei den Medizinern primär um cisgeschlechtliche Männer handelte. Das *generische Maskulinum* macht an der Stelle auch auf das zwischen Ärzten und Patient_innen bestehende Machtverhältnis aufmerksam.

Transgeschlechtlichkeit

Die im Jahre 2015 vom Bundesministerium für Familie, Senioren, Frauen und Jugend veröffentlichte Studie *Geschlechtliche Vielfalt. Begrifflichkeiten, Definitionen und disziplinäre Zugänge zur Trans- und Intergeschlechtlichkeit* weist darauf hin, dass in den unterschiedlichen wissenschaftlichen Disziplinen mit diversen Definitionen und Begrifflichkeiten hinsichtlich des Phänomens gearbeitet wird. Obwohl keine allgemeingültige, Disziplinen übergreifende Definition bestehe, ist in der Studie die folgende Definition als größter gemeinsamer Nenner der Auseinandersetzung vermerkt:

„Trans*Menschen [...] ist gemein, dass sie sich in ihrem bei Geburt zugewiesenen Geschlecht nicht, zeitweise nicht oder teilweise nicht zuordnen wollen und/oder können bzw. den Rollenerwartungen, die an ihr bei Geburt zugewiesenes Geschlecht herangetragen werden, nicht entsprechen können und/oder wollen." (Sauer 2015: 118)

Transgeschlechtlichkeit bezeichnet folglich Menschen, bei denen keine (vollständige) Kongruenz zwischen dem bei Geburt zugewiesenen und gelebtem und/oder gefühltem Geschlecht vorliegt (vgl. Saalfeld 2017: 267). Es handelt sich um einen Oberbegriff, der möglichst weit gefasst ist. Di_er Kulturwissenschaftler_in J. Jack Halberstam, di_er als eine_r der federführenden Figuren im Bereich der Transgender Studies gilt, definiert Transgeschlechtlichkeit wie folgt:

„Transgender is for the most part a vernacular term developed within gender communities to account for the cross-identification experiences of people who may not accept all of the protocols and structures of transsexuality. Such people understand cross-identification as a crucial part of their gendered self, but they may pick and choose among the options of body modification, social representation, and legal recognition available to them [...] The term transgender in this context refuses the stability that the term transsexual may offer to some folks, and it embraces more hybrid possibilities for embodiment and identification." (Halberstam 2005b: 53)

Beide Definitionen umgehen die problematischen Implikationen, die eine sonst so übliche Differenzierung in ‚transgender' und ‚transsexuell' nahelegt. In dieser Unterscheidung werden meist all jene als ‚transgender' bezeichnet, die keine medizinischen Interventionen an ihrem Körper vorsehen, während Menschen, die im Laufe ihrer Geschlechtsaffirmation eine Hormontherapie beginnen und/oder sich chirurgischen Eingriffen unterziehen, als *transsexuell* klassifiziert werden. Um der Definitionsmacht der Medizin entgegenzutreten, lehne ich hier die Differenzierung in transgender vs. transsexuell ab, und folge damit der Bewertung Susan Strykers, die feststellt, dass es sich bei dem Begriff transgender um „the term of choice" (Stryker 2006: 3) handele „for a wide range of phenomena that call attention to the fact that ‚gender', as it is lived, embodied, experienced, performed, and encountered, is more complex and varied than can be accounted for by the currently dominant sex/gender ideology of Eurocentric modernity" (ebd.).

Beide Positionen, die des ‚transgenders' wie die des ‚Transsexuellen', können sich überlappen, überkreuzen und/oder gelegentlich voneinander abgrenzen. Gerade dadurch entsteht die Vielfalt des Phänomens. Eine Trennung zwischen beiden Positionen aufrecht zu erhalten, käme der Konsolidierung der Geschichte der Transsexualität als Gegenstand der dominanten medizinischen Praxis gleich (vgl. Halberstam 1998: 171, Williams 2011: 39, Straube 2014: 31). Transgeschlechtlichkeit impliziert also ein sehr bewegtes und bewegliches Konzept, das in seinen vielfältigen Ausdrucksformen und den diversen selbstgewählten Identitätspositionen dadurch gekennzeichnet ist, dass sich Betroffene von ihrem bei Geburt zugeordneten Geschlecht ‚wegbewegen' (vgl. Enke 2012: 5). Transgeschlechtlichkeit bezeichnet folglich keine statische Kategorie, sondern verweist vielmehr auf das Moment der Bewegung, nicht nur im Sinne einer Grenzüberschreitung, die die Idee einer auf Binaritäten beruhenden Bewegung impliziert (eine Bewegung von einer Seite auf die gegenüberliegende), sondern auch und vor allem im Sinne einer ‚queeren Bewegung', d.h.: „[t]rans is not only a doing but also a movement, and this relates to [...] trans as a moving *away* from the birth-assigned sex and gender [...] Trans as an ‚away from' is a queering phenomenon and not a point in time that leads to coherence" (Straube 2014: 32). Transgeschlechtlichkeit wird also verstanden als ein vielfältiges Konzept, „that refers to all identities or practices that cross over, cut across, move between or otherwise queer socially constructed sex/gender boundaries" (Stryker 1994: 251).

Vor allem im Kapitel zur medizinischen Diskursebene verwende ich mitunter Begrifflichkeiten, die mittlerweile unüblich und überholt sind, aber aus historischer Sicht die korrekten Benennungen von Phänomenen darstellen, so z.B. ‚Zwittertum', ‚Hermaphroditismus', ‚Inversion', ‚Zwischen- und Conträrgeschlecht-

lichkeit', ‚Geschlechtswechsel', ‚Transvestismus', etc. Ich setze die Termini bewusst in einfache Anführungszeichen, um kenntlich zu machen, dass es sich zwar um die je historisch korrekten Bezeichnungen handelt, ich aber in Distanz zu ihnen trete.

Geschlechtlichkeit

An manchen Stellen spreche ich von Geschlecht, an anderen von Geschlechtlichkeit. Den Begriff *Geschlechtlichkeit* verwende ich dann, wenn ich deutlich machen will, dass Geschlecht nicht in einer Binarität bzw. der Dichotomie von Frau/Mann aufgeht, sondern sich als Konzept präsentiert, das vielfältige, jenseits der Binarität und/oder zwischen der Dichotomie verortete Positionen und Positionierungen beinhaltet. Wenn ich den Begriff *Geschlecht* verwende, verweise ich also auf die soziale Kategorie Geschlecht, die historisch und gesellschaftlich gewachsen und binär sowie dichotom organisiert ist.

Geschlechtsaffirmation und Transition

Einige Trans*Personen bedienen sich medizinischer Interventionen (Hormoneinnahme, chirurgische Maßnahmen, etc.), um ihre Geschlechtlichkeit zu leben und sich in ihrem Körper wohl(er) zu fühlen. Andere lehnen das für sich ab, aber bemühen sich häufig ebenso, z.B. durch das Kaschieren oder Hinzufügen bestimmter körperlicher Merkmale, um ein der geschlechtlichen Verortung entsprechendes Auftreten. Die Phase, in der eine Trans*Person sich von ihrer bei Geburt zugewiesenen geschlechtlichen Position ‚wegbewegt', wird häufig als *Transition* bezeichnet. Im medizinischen Bereich wird diese Phase auch als ‚*Geschlechtsangleichung*' bezeichnet. Ich wähle in dieser Arbeit stattdessen den Begriff der *Geschlechtsaffirmation*, um deutlich zu machen, dass Betroffene sich nicht an ein Geschlecht (bzw. an eine Vorstellung eines intelligiblen Geschlechts) angleichen, sondern ihre Geschlechtlichkeit gleichsam bejahen und bekräftigen. Der Begriff der Geschlechtsaffirmation betont also das emanzipatorische Potenzial der Transitionsphase.

GeschlechtsKörper

Der Begriff des *GeschlechtsKörpers* verweist auf den Umstand, dass der Körper als vergeschlechtlicht zu betrachten ist. Der Körper hängt dezidiert mit der gesellschaftlichen Konstruktion des Geschlechts zusammen, und vice versa. Die besondere Schreibweise betont, dass beide Aspekte des Wortes Relevanz besitzen und Aufmerksamkeit verdienen. Obwohl also der Körper als vergeschlechtlichter zu verstehen ist, gilt es, ihn als eigenständige soziologische Kategorie zu betrachten,

die über Geschlecht hinausweist, genauso wie sich Geschlecht nicht auf den Körper reduzieren lässt (vgl. Gregor 2015: 18).