



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Visibilität, Irritation und Provokation. Mari Katayamas
Selbstdarstellung als Frau mit Behinderungen“

verfasst von / submitted by

Sophie Ollmann, BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien, 2023 / Vienna 2023

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

UA 066 835

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Masterstudium Kunstgeschichte

Betreut von / Supervisor:

Univ.-Prof. Dr. Magdalena Nieslony

Abstract

Das Ziel der vorliegenden Masterarbeit war, die inszenierten Selbstdarstellungen von Mari Katayama und ihrem Körper auf die visuelle Positionierung der Künstlerin in einer ableistisch geprägten Gesellschaft zu untersuchen. Dies wurde durch eingehende Bildanalysen, die methodische Grundlage der *Disability Studies* sowie weiterer Literaturrecherche erreicht. Die Wahl des Mediums der Fotografie der Künstlerin spielt in Verbindung mit historischen Darstellungen von *Freak Shows* und Diane Arbus eine wichtige Rolle. Zusätzlich instrumentalisiert sie das Selbstportrait, um anonymisierenden Bildern von Menschen mit Behinderungen der Vergangenheit Selbstbestimmung entgegenzusetzen. Katayama setzt sich in ihren Selbstportraits dem Starren der Betrachter*innen aus, schafft dadurch aber Visibilität. Die Fotografien sind von Schönheitsidealen, deren Unterbrechung und erotischer Assoziationen geprägt, welche sich in der Inszenierung als Puppe verdichten und Stereotype des asiatischen Fetischismus reproduzieren. Die Künstlerin wählt bewusst ein Auftreten mit oder ohne Prothesen. Diese setzt sie entweder als rein visuelles Accessoire ein oder modifiziert sie, um mehr aufzufallen, Erwartungen zu unterbrechen und durch Größenveränderung Assoziationen mit dem posthumanistischen Bild des Cyborgs zu erschaffen. Katayama inszeniert sich als mythologisches Wesen wie eine Meerjungfrau und betont dadurch ihr auffälliges Aussehen. Denn auch ihr Alltag wird von der Umwelt zum Spektakel gemacht.

The goal of this master's thesis was to examine the visual position of the artist Mari Katayama and her body in an ableist society through her staged self-depictions. This was achieved through detailed picture analysis, the methodological foundation of the *disability studies* as well as further literature research. The choice of the artist to use photography as a medium plays a role in connection to historical depictions from *Freak Shows* and Diane Arbus' work. Additionally, she instrumentalizes the self-portrait with agency to oppose anonymizing depictions of people with disabilities from the past. Katayama exposes herself to the staring of spectators, thereby she creates visibility. The photographs are informed by beauty standards, their disruption and erotic associations which deepen when she presents herself as a puppet and reproduces stereotypes of Asian fetishism. The artist consciously chooses to appear with or without prosthetics. She either uses them as purely visual accessories, modifies them to draw more attention and disrupt expectations or creates associations with the posthuman idea of the Cyborg by altering her height. Katayama stages herself as a mythological being like a mermaid or siren which emphasizes her remarkable appearance, since even her everyday life is made into a spectacle by society.

Inhalt

1. Einleitung	1
2. Forschungsstand	4
3. Mari Katayama	5
3.1 Der Werdegang und zentrale Themen	5
3.2 Leben mit Behinderungen in Japan	8
4. Die Wahl des Mediums der Fotografie und dessen historische Implikationen	12
4.1 Vorangegangene Fotografie von Menschen mit Behinderungen	15
4.2 Instrumentalisierung des Selbstportraits	24
5. Die Bedeutung des Blicks und des Starrens	27
6. Schönheit, Weiblichkeit und Sexualität in Katayamas Selbstpräsentation	33
6.1 Das Zitat der Venus-Darstellung in <i>you're mine #001</i>	33
6.2 Die Rolle des <i>Male Gaze</i> und erotischer Assoziationen	36
6.3 Asiatischer Fetischismus und seine Verbindung zu Puppen	42
7. Neue Ansätze von Prothesen	47
7.1 Die Prothese als Selbstausdruck und Modeaccessoire	47
7.2 Visionen der Cyborg und deren Medienrepräsentation	51
8. Der Mensch mit Behinderungen als Zentrum eines Spektakels	55
8.1 Groteske und mythologische Assoziation	56
8.2 Das Spektakel des Alltags	58
9. Schlussfolgerungen	62
Literaturverzeichnis	67
Abbildungsnachweise	73
Abbildungen	77

1. Einleitung

Die folgende Arbeit untersucht die Positionierung der Künstlerin Mari Katayama in ihren fotografischen Selbstportraits im Kontext der Darstellung von Menschen bzw. Frauen mit Behinderungen. Die Fotografie ist das Hauptmedium Katayamas, die sich auf Selbstportraits spezialisiert hat. Katayamas Körper steht immer im Zentrum ihrer Kunst und wird durch Kulissen, Naturaufnahmen und textile Nachbildungen von Gliedmaßen ergänzt. Das Sichtbarmachen und Präsentieren einer Person mit Behinderungen ist ein wichtiger Aspekt von Katayamas Arbeiten, der im folgenden Text betrachtet wird. Das Ziel dieser Arbeit ist die individuell inszenierten Darstellungen von Katayama und ihrem Körper auf die subjektive visuelle Positionierung der Künstlerin in einer ableistisch geprägten Gesellschaft zu untersuchen.

Das Thema von Behinderungen wurde in der Kunstgeschichte wenig beachtet. Selbstverständlich war es schon immer Teil der Kunst wie es auch Teil der Gesellschaft war und ist. Analysen von Werken, die Menschen mit Behinderungen darstellen, konzentrierten sich bisher, wenn diese Erwähnung fanden, auf medizinische Details und optische Beschreibungen, wie es zur Zeit des 19. Jahrhunderts, als die Disziplin der Kunstgeschichte entstand, üblich war.¹ Selten wurden diese mit politischer und sozialer Perspektive analysiert, die sich auf die gezeigten Menschen mit Behinderungen bezog.² Durch die medizinische Perspektive findet sich darüber hinaus selten das Wort *Behinderung* – häufiger werden die Abgebildeten als *Lahme*, *Krüppel* oder *Blinde* beschrieben, die symbolisch für Themen der Moral und des Mitleids stehen.³ Mari Katayama hat ihren Körper zum Zentrum ihrer Kunst gemacht. Da dieser visuell auffallende Behinderungen hat, sind Behinderungen Teil der Kunstwerke, die sie auch als solche behandelt: Sie spricht bei öffentlichen Auftritten und Interviews immer über ihre Behinderungen und die Erfahrungen, die sie in Verbindung damit machte. Besonders ihre Prothesen stellt die Künstlerin in den Mittelpunkt, wenn sie diese bei Auftritten und Performances vorführt und auswechselt. Über die Kunst Mari Katayamas wurde bisher keine umfassende Publikation veröffentlicht. Die Künstlerin wird meist nebenbei erwähnt, und nur gewisse Aspekte ihrer Arbeiten finden Raum. Diese Arbeit soll sich erstmals umfassend mit all

¹ Millet-Gallant/Howie 2017, S. 3.

² Millet-Gallant/Howie 2017, S. 3.

³ Millet-Gallant/Howie 2017, S. 4.

den Themen befassen, die Katayama in ihrer Selbstdarstellung als Frau mit Behinderungen visuell thematisiert.

Als wichtige methodische Grundlage dieser Arbeit dienen die *Disability Studies*, welche als interdisziplinäre wissenschaftliche Disziplin seit den 1980er-Jahren alle Aspekte von Behinderungen diskutieren.⁴ Es gibt verschiedene Modelle, um Behinderungen zu beschreiben und zu definieren: das medizinische Modell, welches Unterschiede zum normativen Körper sucht und diesen wieder reparieren möchte, und das soziale Modell, welches sich mehr damit beschäftigt, welche strukturellen Probleme in der Gesellschaft zur Unterdrückung von Menschen mit Behinderungen führen.⁵ Das soziale Modell wird von den *Disability Studies* verwendet und liegt auch diesbezüglichen Argumenten dieser Arbeit zugrunde. Aus dem sozialen Modell entstand der Begriff *Menschen mit Behinderungen*, den ich im Folgenden verwenden werde. Dieser Begriff impliziert, dass Behinderungen in der Mehrzahl nicht von der Person selbst ausgehen, sondern von der Gesellschaft geschaffen werden. Menschen mit Behinderungen erfahren also Behinderungen. Diese Formulierung ist derzeit in der Forschung die gängigste im deutschen Sprachraum, selbstverständlich unterscheidet sie sich aber teilweise von der Selbstbezeichnung, die Menschen mit Behinderungen bevorzugen. Der Begriff des Ableismus ist ebenfalls ein Begriff, der sich im folgenden Text wiederfindet. Er beschreibt die Unterdrückung von Menschen mit Behinderungen und wurde bewusst im Kontext von Rassismus, Klassizismus und Sexismus gebildet.⁶

Die Bildanalyse nimmt den wichtigsten Teil der Arbeit ein. Da Katayama ihre Fotografien inszeniert und daher jedes Detail der meist in ihrem Inhalt umfangreichen Darstellungen gewollt ist, werden diese genau betrachtet. Katayama wiederholt in ihren Fotografien Motive der Kunstgeschichte wie zum Beispiel das der Venus, wodurch die Ikonografie der Werke und die verwendeten Bezüge in deren Diskussion miteinbezogen werden. Die Kunstwerke werden darüber hinaus mit anderen Positionen und Perspektiven von Künstler*innen, die ihre Erfahrungen mit Behinderungen in ihrer Kunst verhandeln, verglichen werden, um Nuancen in ihrer Darstellung ihrer Wahrnehmung der Gesellschaft und deren Umgang mit Menschen mit Behinderungen zu ermitteln.

⁴ Millet-Gallant/Howie 2017, S. 1.

⁵ Millet-Gallant/Howie 2017, S. 2.

⁶ Millet-Gallant/Howie 2017, S. 2.

Katayama hat ein umfassendes Werk, daher muss sich diese Arbeit auf einige Bilderserien beschränken. Die Auswahl der analysierten Kunstwerke beinhaltet nur Fotografien der Künstlerin und von diesen speziell Selbstportraits, die Katayama und ihren Körper zeigen. Folgende Arbeiten aus dem fruchtbaren Zeitraum von 2011 bis 2016 werden im Fokus stehen: *high heels* von 2012, *you're mine* von 2014, *shell* von 2016, *bystander* von 2016, *shadow puppet* von 2016 und *on the way home* von 2016. Einige weitere Werke der Künstlerin werden zusätzlich für Beispiele herangezogen.

Das erste Kapitel befasst sich mit dem Werdegang Katayamas, der eng mit ihrer Lebenserfahrung verbunden ist und Einfluss auf ihre Kunstwerke nimmt. Teil davon sind bestimmte Merkmale wie bemalte Prothesen, Gliedmaßen aus Textilsulpturen und die Hand der Künstlerin. Des Weiteren soll die Lebensrealität einer Person mit Behinderungen, die in Japan lebt, untersucht werden, um Hinweise auf solche Erfahrungen in den Werken wiederzuerkennen und die Relevanz der amerikanisch geprägten *Disability Studies* abzuwägen.

Das zweite Kapitel untersucht eingehend die Wahl des Mediums der Fotografie, welches historisch in negativ behafteten Kontexten für Menschen mit Behinderungen verwendet wurde. Besonders Darstellungen, die für *Freak Shows* und *Misemonos* geschaffen wurden, nehmen dabei einen wichtigen Platz ein. Eine zeitnähere populäre Position der Fotografie von Menschen mit Behinderungen ist die von Diane Arbus, welche sich das Thema der Außenseiter zu Lebensaufgabe machte und damit sehr einflussreich wurde. Schließlich entscheidet sich Katayama immer dafür, Selbstportraits anzufertigen, obwohl dies eine zusätzliche Herausforderung bedeutet. Das Ende des Kapitels versucht mögliche Erklärungen dafür zu finden.

Im fünften Kapitel werden die Blickbeziehungen in Katayamas Werk diskutiert, welche zwischen Künstlerin und Betrachter*innen geschaffen und von Katayama bewusst eingesetzt werden. Das sechste Kapitel widmet sich den Themen von Schönheit, Weiblichkeit und Sexualität, die die Künstlerin durch das Zitieren einer Venusdarstellung aufgreift und durch Assoziationen mit Puppen weiterführt. Als asiatische Frau sind objektivierende Puppendarstellungen auch im Kontext des rassistischen Fetischismus in Katayamas Werk zu erörtern. Das siebte Kapitel setzt sich mit den unterschiedlichen Prothesen auseinander, die Katayama in den Werken präsentiert und wie diese eingesetzt werden. Themen des Posthumanismus werden durch ästhetische Zusammenhänge mit dem Bild des Cyborgs ebenfalls besprochen. Schlussendlich widmet sich das letzte Kapitel dem Spektakel, zu dem

Menschen mit Behinderungen gemacht werden, und inwiefern Katayama dieses thematisiert. Besonders alltägliche Handlungen, die auch in der japanischen Gesellschaft auf ein Podest gestellt werden, werden veranschaulicht.

2. Forschungsstand

Über Mari Katayama gibt es nur wenige Publikationen. Da sie eine noch recht junge Künstlerin ist, finden sich über ihr Schaffen vorwiegend Katalog- und Ausstellungstexte von Galerien sowie Rezensionen und Besprechungen ihrer Ausstellungen in Kunstzeitschriften. Hervorzuheben sind davon die Texte der *White Rainbow Gallery* in London von 2020⁷, die auf japanische Künstler*innen spezialisiert war und Katayama eine Ausstellung widmete. Die Autor*innen der Galerie orientieren sich stark an den Aussagen der Künstlerin, verbinden ihre biografischen Daten mit den Fotografien der Ausstellung und geben kulturellen Kontext. Peter Truschner konzentriert sich 2020 in seinem Text, der im Kulturmagazin *Perlentaucher* erschien, auf eine Verortung Katayamas und stellt Vergleiche zwischen ihr und Cindy Sherman her, die in der Arbeit weiterdiskutiert werden sollen.⁸ Shintaro Maki schreibt in dem Artikel *Künstlerin Mari Katayama entdeckt groteske Schönheit* 2020 über Katayamas Darstellung eines Körpers und vergleicht die inszenierten Fotografien mit Gemälden.⁹ Er stützt sich so besonders auf die visuellen Eigenschaften, welche im Folgenden auf ihre Vielseitigkeit untersucht werden. Darüber hinaus bieten Katayamas Vorträge, Auftritte und Interviews wichtige Primärquellen. Besonders die Interviews von Mitsuhiro Wakayama von 2019¹⁰ und Chi Sumiyoshi von 2020¹¹ zeichnen sich durch ihre Ausführlichkeit und innovativen Fragen aus. Schlussendlich bietet auch die persönliche Website der Künstlerin, die sie ständig aktualisiert, eine informative Quelle über bestimmte Kunstwerke und biografische Daten.¹²

In der Sekundärliteratur wird Katayama nur in drei Texten erwähnt: Laini Burton und Jana Melkumova Reynolds beschäftigen sich in dem Text *My Leg is a Giant Stiletto Heel. Fashioning the Prosthetised Body* 2019¹³ mit unterschiedlichen Formen von Prothesen und deren Ausdrucksmöglichkeiten. Katayama wird in dieser Publikation im Kontext von modischen Prothesen erwähnt. Grzegorz Kubiński widmet Katayama in *Dolls and Octopuses*.

⁷ White Rainbow Gallery 2020.

⁸ Truschner 2020.

⁹ Maki 2020.

¹⁰ Wakayama 2019.

¹¹ Sumiyoshi 2020.

¹² Katayama 2022.

¹³ Burton/Melkumova-Reynolds 2019.

The (In)human Sexuality of Mari Katayama 2019 eine Veröffentlichung, die sich mit den erotischen Aspekten von Katayamas Selbstdarstellung auseinandersetzt und einige der Bilder auf traditionelle japanische Drucke bezieht. Leslie Bow schreibt in *Racist Love* 2022¹⁴ über Fetischismus, der auf asiatische Frauen gerichtet ist. Ein Kapitel des Buches ist Katayama gewidmet, um ihre Ähnlichkeit zu und Inszenierung als eine Puppe zu diskutieren und Parallelen mit asiatischen Sexpuppen aufzuzeigen.

3. Mari Katayama

Die japanische Künstlerin Mari Katayama wurde 1987 in Saitama geboren und wuchs in Gunma auf.¹⁵ Als junges Mädchen entschied sie sich aufgrund von Tibialer Hemimelie, die ihre Beine und eine Hand verformte, ihre Beine amputieren zu lassen, um Prothesen tragen zu können.¹⁶ Zuvor war es ihr nicht möglich, Kleidung, die passte, zu kaufen, daher nähten ihre Mutter und Großmutter alles, was sie damals trug.¹⁷ So wuchs sie, umgeben von Stoffen, Nadel und Faden, auf und lernte selbst Kleidung und Objekte zu konstruieren – eine Befähigung, die sich auch in vielen ihrer Kunstwerken als brauchbar erwies.¹⁸

Katayama fing mit 15 Jahren an, ihre Prothesen zu bemalen,- textile Nachbildungen derer zu fotografieren und auf einer selbst programmierten Website sowie auf der Social Media Site *MySpace* hochzuladen.¹⁹ Der virtuelle Raum war für die Künstlerin ein wichtiger Rückzugsort, da sie aufgrund ihrer Behinderungen in der Schule ausgeschlossen und gemobbt wurde.²⁰ Im Internet suchte sie nach Freund*innen, lernte Englisch und teilte ihre Kunst.²¹

3.1 Der Werdegang und zentrale Themen

Durch einen Lehrer bestärkt, präsentierte Katayama ihre Kunst zum ersten Mal 2005 auf der Gunma-Jugend-Biennale und erhielt den Förderpreis des *Gunma Museum of Modern Art*.²² Die Installationsaufnahme *seeking* (Abbildung 1) zeigt erste öffentliche Arbeiten, in denen sie ihre alten Prothesen in Assemblagen einarbeitet. Die Prothesen sind auf Leinwänden befestigt und von Ketten und Schnüren umwickelt. Die linke Leinwand bildet ein abstraktes Muster aus

¹⁴ Bow 2022.

¹⁵ Katayama 2022, o. S.

¹⁶ Stefflitsch/Meran 2018, o. S.

¹⁷ Katayama/Oyobe 2019, o. S.

¹⁸ Katayama/Oyobe 2019, o. S.

¹⁹ Wakayama 2019, o. S.

²⁰ Mishima 2020, o. S.

²¹ Mishima 2020, o. S.

²² Katayama 2022, o. S.

gelben Kreisen, die an einen trockenen Boden mit Rissen erinnern, während die rechte Leinwand einen Bambuswald abbildet. Beide Prothesen scheinen an den Fußsohlen Reste der Materialien auf der Leinwand zu haben, die diese mit dem abgebildeten Boden verbinden. Das Thema, das Katayama damals beschäftigte, war *Wurzeln* zu bilden – also durch die Prothesen fest auf dem Boden zu stehen und diese als Fuß und Teil ihres Körpers zu betrachten anstatt als Schuh- bzw. einer Erweiterung ihres Körpers.²³ Die Fotografie *my legs #001* (Abbildung 2) zeigt die bemalten Prothesen, die darauffolgt, die auch heute noch Platz in ihrer Arbeit finden und über die Katayama viel in Interviews spricht. Zu sehen sind drei Prothesen, die auf einem gelben Hintergrund nebeneinander aufgereiht liegen. Die aufgemalten Motive sind organische Formen, die Pflanzen und Tiere zweidimensional darstellen. Diese Prothesen trug sie unter anderem auch in der Schule.²⁴ Der nächste Schritt in ihrer Entwicklung als Künstlerin waren textile Nachbildung ebenjener ornamentreichen Prothesen.

Pink legs (Abbildung 3) ist eine frühe Fotografie von 2008, die genau jene Objekte zeigen. Zwei wurstförmige Stoffröhren, im Patchwork-Stil aus verschiedenen Stoffen geschaffen, liegen auf einem schwarzen Hintergrund. Die Oberseite ist ein einfacher Stumpf, während die unteren Enden in fünf ovalen Halbkreisen enden, welche an Zehen erinnern. Die Prothesen sollten im Mittelpunkt ihrer Fotografien stehen, da sie die Objekte präsentieren wollte.²⁵ Der Titel *pink legs* impliziert, dass Beine dargestellt werden, doch ohne diesen sind die Formen nicht einfach zu identifizieren. Um sie lebendiger wirken zu lassen und in ihrem Kontext darzustellen, inszenierte sich Katayama schließlich selbst mit den Kunstwerken wie eine *Schaufensterpuppe* – so bezeichnet sie es selbst – und fing an, Selbstportraits anzufertigen.²⁶ Somit war das Selbstportrait nicht ihr ursprüngliches Ziel, wurde aber zu einem zentralen Bestandteil in Katayamas Kunst. *White Legs* (Abbildung 3) zeigt eines dieser ersten Selbstportraits, bei dem die Textilobjekte den Fokus der Fotografie bilden sollen. Die noch junge Künstlerin sitzt in einer kindlichen Position mit den Armen zwischen den Beinen auf dem Boden, aus einer Perspektive von oben. Zu dem Zeitpunkt ihres Schaffens ist sie als Person noch kein zentrales Thema in den Fotografien, sondern sie gibt den textilen Prothesen Kontext und Rahmung. Der Kopf Katayamas ist gesenkt, wodurch ihr Gesicht nicht gut sichtbar ist, und der Rest ihres Körpers ist nur von einem schlichten weißen Korsett und ihren Armen bedeckt. Ganz klar stechen die Stoffbeine hervor, die länger als gewöhnliche Beine sind und deren

²³ Katayama 2005, o. S.

²⁴ Mishima 2020, o. S.

²⁵ Nakajima 2021, o. S.

²⁶ Nakajima 2021, o. S.

Oberfläche durch unterschiedlichste Stoffe wie Spitze, Schafsfell und Perlenstickereien gestaltet sind. Die Beinstümpfe der Künstlerin sind unter den Stoffen verborgen. Wenn diese nicht in einem unnatürlichen Winkel abgebogen wären, würde man darunter Beine vermuten können. Auch die verformte Hand der Künstlerin ist durch ihre andere Hand so abgedeckt, dass sie nicht als solche zu erkennen ist. In dieser Schaffensperiode versteckt Katayama ihren Körper und dessen Behinderungen und betont die Aspekte ihres Aussehens, die einer durchschnittlichen und attraktiven Person entsprechen – ihre Schultern, die schmale Taille, lange Arme und schöne, weiche Haut. Lange Zeit versuchte die Künstlerin so wie ihre Mitschüler*innen zu sein und nicht durch ihre Behinderungen hervorstechen.²⁷ Sie musste sich der Realität stellen, dass sie nie dem Durchschnitt entsprechen würde, und steht inzwischen positiver zu ihrem Körper.²⁸ Diesen Wandel kann man durchaus in ihren Kunstwerken sehen.

Die linke Hand Katayamas ist durch ihre Erkrankung ebenso verformt, wie ihre Beine es vor der Amputation waren. Ihre Finger scheinen zusammengewachsen zu sein, wodurch ihre Hand nur zwei finger-ähnliche Gliedmaßen aufweist. Früher versteckt spielt diese Hand ebenfalls eine zunehmende Rolle in ihren Kunstwerken und wird zu einem Markenzeichen der Künstlerin. Ihre Signatur ist der Umriss ebenjener Hand. Das Selbstportrait *my hand is handy* (Abbildung 5) bildet ihre Hand auf einem gemusterten Tuch liegend ab. Die zwei Fingernägel sind mit roter Farbe bemalt, was die Aufmerksamkeit auf die Finger der Hand lenkt. Katayama bezeichnet diese Hand als Krebs, da ihre Form an die Schere eines Krebses erinnert und in ihrer Kultur als Glückstier gilt.²⁹ So finden sich immer wieder Bezüge zu ihrer Hand und zu Krebsen in ihren Arbeiten. Ein Beispiel dafür ist das Detail aus *my legs #001* (Abbildung), das einen blauen Krebs zeigt, der mit *Cancer* beschriftet ist und eine Blume in der Hand hält.

Katayama studierte Kunstgeschichte im Bachelor an der *Gunma Prefectural Women's University*.³⁰ 2012 schloss sie ihren Master für Intermedia Art an der *Tokyo University of the Arts* ab.³¹ Seitdem wurde sie viel in Japan (Tokyo Photographic Art Museum, The Museum of Modern Art Gunma, Mori Art Museum) und inzwischen auch in Europa (Maison Européenne de la Photographie Paris, White Rainbow Gallery London) ausgestellt.³² Durch *shell* (Abbildung 7) gelangte Katayama zu internationaler Bekanntheit, da dieses Bild auf der

²⁷ Mishima 2020, o. S.

²⁸ Mishima 2020 o. S.

²⁹ Katayama/Oyobe 2019, o. S.

³⁰ Katayama 2022 o. S.

³¹ Katayama 2022 o. S.

³² Katayama 2022, o. S.

Venedig Biennale 2019 in der Ausstellung in der Arsenale gezeigt wurde. Die Künstlerin sitzt im Zentrum der Komposition in Unterwäsche gekleidet. Während ihr schwarzes Haar heraussticht, wirkt Katayamas Körper beinahe unscheinbar durch den Raum und die Skulpturen, die sie umgeben. Katayama trägt ihre Prothesen nicht und zeigt somit ihre amputierten Beine. Sie sind nicht durch Strümpfe bedeckt, was bei den meisten Rezipient*innen einen kuriosen beziehungsweise schockierenden Eindruck auslöst. Davon abgesehen gibt es noch zahlreiche Anhaltspunkte für das Auge: Die textilen Skulpturen, die die Künstlerin umgeben, sind sehr typisch für ihre Werke und bilden ihren Körper nach, der so auf Umwegen wieder im Zentrum steht. Der Körper der Künstlerin wirkt - wie ein Teil der Skulpturen – nicht ganz real und von ihrer Person entfernt. Dies wird nur unterbrochen von dem Kabel der Kamera in der Hand der Künstlerin, das auf Aktivität und Selbstbestimmung über die Darstellung hinweist. *Beast* (Abbildung 8) zeigt die gleiche Szene, jedoch ist Katayama hier fast gänzlich von Stoff bedeckt, der an Schuppen erinnert. Ihr Körper endet in einem Bein, das von dem Stoff umhüllt ist, nur die Arme, eine Schulter und der Mund der Künstlerin sind noch zu sehen. Lange schwarze Haare entweichen der Bedeckung. Nun gerät die Stofffigur, die mit Katayama auf dem Sofa sitzt, mehr ins Zentrum der Aufmerksamkeit. Sie ist eine gespiegelte, lebensgroße Kopie von Katayamas Körper und ist nach hinten gelehnt. Beide Figuren haben durch ähnliche Stoffe die beige-weiße vorherrschende Farbe angenommen, welche nur durch schwarze Akzente unterbrochen wird.

3.2 Leben mit Behinderungen in Japan

Die *Disability Studies* und somit auch deren wichtigste wissenschaftliche Vertreter*innen kommen zu großen Teilen aus dem englischsprachigen Raum. Daher ist sehr viel der Literatur zu diesem Thema auf Amerika bezogen. Um festzustellen, wie relevant die Theorien der *Disability Studies* für die aus Japan stammende Künstlerin sind, beschäftigt sich dieses Kapitel mit der Lebensrealität von Menschen mit Behinderungen in Japan und der Entwicklung des Aktivismus diesbezüglich. Zusätzlich werden die Unterschiede und Gemeinsamkeiten der japanischen und amerikanischen Systeme für Menschen mit Behinderungen erläutert.

Kulturell enge Gesellschaften, die sich wie Japan auf engem geografischem und stark bevölkertem Raum entwickeln, folgen häufig strengen Regeln und Ideen, wie man sich verhalten sollte, wodurch ein Abweichen der Norm schnell bemerkt und kritisiert wird.³³ Behinderungen passen nicht in solche Systeme, da sie von der erwarteten Norm abweichen und

³³ Iwakuma 2014, o. S.

diese unterbrechen.³⁴ Sowohl in Amerika als auch in Japan wird von Menschen mit Behinderungen erwartet, sich anzustrengen und sich im Verhalten und Aussehen der Gesellschaft anzupassen, also wenn möglich auch Behinderungen zu verstecken.³⁵ Der große Unterschied, der von Katharina Heyer und Miho Iwakuma identifiziert wurde, ist, dass die gesetzliche Herangehensweise der USA sich darauf konzentriert eine Gleichheit der Möglichkeiten durchzusetzen, während Europa und Japan das Ziel der Gleichheit von Resultaten verfolgen.³⁶ So wird in Amerika versucht, neutral gegenüber allen zu sein, während der japanisch-europäische Weg Unterschiede anerkennt und spezielle staatliche Hilfe zur Verfügung stellt.³⁷ In Japan führt dies zu besserer Versorgung als in Amerika, Menschen mit Behinderungen werden aber zu großen Teilen in speziellen Institutionen untergebracht und wenig in die Gesellschaft integriert.³⁸ Um Menschen mit Behinderungen stärker zu fördern, werden sie schon in jungen Jahren in spezielle Schulen geschickt und arbeiten später in Werkstätten und Sozialhilfeeinrichtungen, wo gut für sie gesorgt wird, ohne jedoch das Bedürfnis der Inklusion mit dem Rest der Gesellschaft zu erfüllen.³⁹ Das Ziel, Menschen mit Behinderungen stärker zu fördern, führt zu einer abgesonderten Blase, in der sie sich bewegen und wodurch sie in der Gesellschaft unsichtbar werden.⁴⁰ In Japan sind kulturelle Stigmata stark, die Menschen mit Behinderungen als *verschmutzt* abschreiben.⁴¹ Historisch wurden Familienmitglieder mit Behinderungen isoliert und zu Hause eingesperrt, da die Gesellschaft sie als Bedrohung wahrnahm und sogar Ansteckungsmöglichkeiten befürchtete.⁴² So gab es noch in den 1980er-Jahren schlimme Missbrauchsvorfälle in einer Psychiatrischen Klinik.⁴³

Aus dem Problem der Isolation und Absonderung entstand die erste aktivistische Bewegung von Menschen mit Behinderungen in den 1960er-Jahren in Japan, die soziale Partizipation forderte und erstmals einen Dialog zwischen der Politik und den Aktivist*innen ermöglichte.⁴⁴ Seit den 1980er-Jahren orientieren sich japanische Aktivist*innen für Rechte von Menschen mit Behinderungen an den amerikanischen *Disability Studies* und reisten für Konferenzen und Austauschprogramme dorthin.⁴⁵ Im folgenden Jahrzehnt wurde die Barrierefreiheit für

³⁴ Iwakuma 2014, o. S.

³⁵ Iwakuma 2005, S. 133.

³⁶ Heyer 2000, S. 105.

³⁷ Heyer 2000, S. 105.

³⁸ Heyer 2000, S. 107.

³⁹ Heyer 2000, S. 112.

⁴⁰ Iwakuma 2014, o. S.

⁴¹ Heyer 2008, S. 235.

⁴² Heyer 2008, S. 235.

⁴³ Heyer 2000, S. 120.

⁴⁴ Iwakuma 2014, o. S.

⁴⁵ Iwakuma 2005, S. 134.

öffentliche Transportmittel verbessert und eine höhere Notwendigkeit für Inklusion anerkannt.⁴⁶ Aktivistische Bemühungen der letzten Jahre konzentrierten sich auf Selbstständigkeit, Selbstbestimmung und Integration in allen Ebenen der Gesellschaft.⁴⁷

Des Weiteren spiegelt sich die Haltung der japanischen Gesellschaft gegenüber Menschen mit Behinderungen in der Sprache und Verwendung von Begriffen wider.⁴⁸ Während sich die Bezeichnungen für Menschen mit Behinderungen in den USA fortwährend verändern und der Zeit angepasst werden, wurde der Begriff *Shogaisha* aus dem Japanischen seit mindestens 50 Jahren nicht verändert.⁴⁹ Der Begriff teilt sich in chinesische Schriftzeichen auf, die sich wie im Folgenden übersetzen lassen: *Sha* bedeutet Person oder Personen, *Sho* kann als Hindernis oder Beschwernis übersetzt werden und *Gai* bedeutet Leid, Unglück oder Verschmutzung.⁵⁰ So kann der Begriff verstanden werden als Menschen mit Beschwernissen oder als leidende Menschen.⁵¹ Die Bedeutung dieser Begriffe ist negativ und lokalisiert das *Problem* bei den Menschen und nicht bei der Gesellschaft, die das Leben für Menschen mit Behinderungen erschwert.

Die bekannteste Persönlichkeit mit Behinderungen in Japan ist Hirotada Otake, ein Schriftsteller und Aktivist, der durch seine Autobiografie *Gotai Fumanzoku* (übersetzt *No One's Perfect*) Bekanntheit erlangte.⁵² Otake wurde ohne Arme und Beine geboren und gilt als Musterbeispiel für einen Menschen mit Behinderungen, der sich in einer ableistischen Welt behaupten und integrieren konnte. Seine Geschichte handelt davon, wie er durch die Förderung seiner Eltern eine gewöhnliche Schule besuchen konnte, wo er keine besondere Behandlung bekam und dadurch täglich herausgefordert wurde – diesen Aspekt hebt er aber als einen positiven hervor.⁵³ Der charismatische Otake navigierte seine Schulzeit als populärer und fleißiger Schüler, der sich keine Grenzen setzen ließ und so zum Beispiel dem Basketball-Club in der Mittelschule beitrug.⁵⁴ Immer wieder betont er, wie er durch Anstrengungen und Talent Hürden überwinden und im gewöhnlichen Schulsystem bestehen konnte: *My mother took me along to demonstrate in person what I could do. I remember showing off various things. Writing with the pencil held between my arm and my cheek. Eating by using the spoon or fork on the*

⁴⁶ Iwakuma 2014, o. S.

⁴⁷ Heyer 2000, S. 122.

⁴⁸ Iwakuma 2005, S. 131.

⁴⁹ Iwakuma 2005, S. 131.

⁵⁰ Iwakuma 2005, S. 131.

⁵¹ Iwakuma 2005, S. 132.

⁵² Heyer 2008, S. 234.

⁵³ Heyer 2008, S. 236.

⁵⁴ Otake 2000, S. 85.

*principle of a lever against the rim of the bowl. Cutting paper by taking one handle of the scissors in my mouth, steadying the other handle with my arm, and moving my head. Walking on my own by moving my short legs in turn, keeping my body in its normal L-shaped position. Everything I did seemed to take the board members's breath away. Or perhaps I should say it mystified them. After all, here was an armless, legless person, happily carrying out all sorts of tasks one after another, right before their eyes.*⁵⁵ Dieses Zitat beschreibt wie Ototake immer wieder Menschen, die ihn ausgrenzen wollten, mit seinen Fähigkeiten beeindruckte und so mehr Möglichkeiten geboten bekam – er hatte sich sozusagen die Teilhabe *verdient*. Doch ganz klar ist sein Fall eine Ausnahme, denn Ototakes Eltern hatten genug Vermögen, um ihn zu unterstützen, und seine Mutter hatte dadurch auch die Möglichkeit, ihn jeden Tag, wie es von ihr verlangt wurde, in die Schule zu begleiten.⁵⁶

Andere Menschen mit Behinderungen beschreiben ihre Lebensrealität als negativer, als Ototake es tut. Atsuko Kuwana zum Beispiel beschreibt in einem Essay, wie sie in Japan wie ein Kind behandelt wurde, auf das man aufpassen musste, und wie dabei auch große Dankbarkeit von ihr für die spezielle Rücksichtnahme erwartet wurde.⁵⁷ Auch Katayama spricht häufig von negativen Erfahrungen, die sie speziell in ihrer Schulzeit aufgrund ihrer Behinderungen und Mobbing ihrer Mitschüler*innen erlebte. Sie war sich immer bewusst, dass ihr Körper nicht in das Idealbild der Gesellschaft passte und versuchte, sich so gut wie möglich anzupassen und *nützlich* zu sein.⁵⁸ Obwohl Ototakes Erfahrungen also eher einzigartig waren, ist seine Geschichte als prominente Person sehr maßgebend in der Formung des Bildes einer *vorbildlichen* Person mit Behinderungen in Japan und wird von Menschen ohne Behinderungen als Inspiration und Erwartung an andere Menschen mit Behinderungen angesehen.⁵⁹ Ototake fordert das System, das es für Menschen mit Behinderungen in Japan gibt, nicht stark heraus – in seiner Autobiografie hebt er häufig hervor, dass er nie eine Sonderbehandlung erhalten wollte.⁶⁰ Aus seiner Perspektive ist es am wichtigsten, dass die Menschen mit offenem Herz auf andere zugehen.⁶¹ Für diesen laut Heyer zu simplen und optimistischen Ansatz wurde er in der Vergangenheit schon öfter kritisiert.⁶² Auch Yue legt in einer Buchrezension dar, dass Ototake in seinem Buch die positiven Seiten seines Lebens stark betonte während die

⁵⁵ Zitat von Hirotada Ototake in: Ototake 2000, S. 21.

⁵⁶ Heyer 2008, S. 238.

⁵⁷ Heyer 2008, S. 244.

⁵⁸ Matsumoto 2022, o. S.

⁵⁹ Yue 2000, S. 94.

⁶⁰ Heyer 2008, S. 248.

⁶¹ Heyer 2008, S. 249.

⁶² Heyer 2008, S. 249.

Schwierigkeiten, denen er begegnete, nur am Rande Erwähnung finden, wofür er auch kritisiert wurde.⁶³

4. Die Wahl des Mediums der Fotografie und dessen historische Implikationen

Im folgenden Kapitel soll dargelegt werden, welche Implikationen die Wahl von Katayamas Hauptmedium, der Fotografie, mit sich bringt und welche Aspekte dessen bedeutungsgebend für die Rezeption ihrer Kunstwerke sind. Fotografie hat sehr viele Kontexte, die über Kunst hinausgehen. So wurde sie im Zusammenhang mit *Freak Shows* für Medizin, Überwachung, Spektakel, Dokumentation, Journalismus, Werbung, Beweise und Identifikationen von Personen verwendet.⁶⁴ Sie begleitet der Glaube, dass Fotografien Abbildungen der Wahrheit beziehungsweise Realität produzieren. Stets besteht eine Verbindung zwischen dem realen Objekt und dem abgebildeten Objekt in der Fotografie, wodurch eine Verbindung zur Realität entsteht – die Fotografie bestätigt, dass etwas zu einem bestimmten Zeitpunkt so existierte.⁶⁵ Weil das Medium der Fotografie einem mechanischen Prozess zugrunde liegt, wirkt es vermeintlich unmittelbar und nah an der Realität.⁶⁶ Doch selbstverständlich sind Fotografien selten objektiv und realitätsabbildend. Fotograf*innen wählen den Ausschnitt und das Thema des Abzubildenden mit Gedanken an die spätere Rezeption und Verwendung. Und auch das abgebildete Subjekt kann nicht vermeiden, sich für die Fotografie zu positionieren und sich selbst in eine Abbildung zu verwandeln.⁶⁷ Barthes beschreibt dies als eine Verwandlung des Körpers, die die Fotografie nach Willkür verursacht.⁶⁸

Katayama versucht nicht den Eindruck einer realitätsabbildenden Fotografie zu erzeugen, vielmehr verneint sie diesen, indem sie einerseits durch die Beifügung von Textilobjekten surreale Szenen erschafft, die keineswegs aus dem Alltag kommen können und andererseits auch in realistischeren Szenen, die sie einfach bekleidet darstellen, durch Positionierung, schwarze Perücke und einen Eindruck von Perfektionismus künstlich wirkt. *Shell* (Abbildung 7) zeigt eine Kulisse, die speziell für das Foto aufgebaut zu sein scheint. Dieser Eindruck entsteht durch den weißen Vorhang, der auf der linken oberen Seite etwas zur Seite geschoben ist. Dahinter kann man nur schwach einen dunklen, ungeschmückten Raum erkennen. Der

⁶³ Yue 2000, S. 95.

⁶⁴ Millet-Gallant 2014, o. S.

⁶⁵ Tagg 1988, S. 1.

⁶⁶ Jones 2002, S. 951.

⁶⁷ Barthes 1982, S. 10.

⁶⁸ Barthes 1982, S. 11.

Raumausschnitt, der beinahe das ganze Bild ausfüllt, ist dagegen sehr hell und mit vielen verschiedenen Objekten vollgestellt. Diese sind farblich auf Katayama abgestimmt, welche ein Kabel für den Selbstauslöser der Kamera in der Hand hält. Das Kabel führt durch das Bild und aus dem Bildausschnitt hinaus zur Kamera, deren Präsenz dadurch betont wird. Die Szene ist so klar für die Kamera konstruiert und wirkt dadurch künstlich, nicht real. Auch die Lichtpunkte, die im Bild verteilt sind, sollen hier Erwähnung finden. Sie sind nämlich künstlich und später hinzugefügt, was den Wahrheitsbezug umso mehr verneint.

Die Textilobjekte, die in vielen von Katayamas Selbstportraits vorkommen und oftmals Teil ihres Körpers sind, spielen ebenfalls mit der Realität. Sie bestehen aus Fotografien realer Körperteile, welche in neuen Konstellationen zu surrealen Objekten und Erweiterungen von ihrem Körper werden. Die Bilder der Serie *bystander* unterscheiden sich von den restlichen Selbstportraits Katayamas dadurch, dass die Gliedmaßen anderer Personen im Zentrum der Arbeiten stehen. Die Fotografien, die bei der Setouchi Triennale ausgestellt wurden, sollten sich auf den Ausstellungsort der Insel Naoshima beziehen, wo Katayama einige Zeit in einer Künstler*innenresidenz verbrachte.⁶⁹ Sie interessierte sich besonders für das traditionelle Puppentheater *Naoshima Onna Bunraku*, welches ausschließlich durch Frauen der Region besetzt ist.⁷⁰ Die ungefähr einen Meter großen Bonraku-Puppen werden von drei Personen gleichzeitig bewegt, welche schwarze Kleidung tragen, um auf der Bühne hinter den Puppen weniger aufzufallen (Abbildung 9).⁷¹ Abbildung 10 zeigt das Gesicht einer Bonraku-Puppe, die die schwarze Perücke Katayamas trägt und dadurch ihrem für Selbstportraits inszenierten Selbst ähnelt. Parallelen der Künstlerin mit einer Puppe finden sich immer wieder in ihren Darstellungen und finden als eigenes Thema später Erwähnung. Die Inspiration des Theaters drückt sich in *bystander* durch die Puppenspielerinnen und deren Gliedmaßen aus, welche Katayama fotografierte und auf Stoffe druckte.⁷² Daraus stellte sie anschließend ein Gewand her, das aus den ausgestopften und zusammengenähten Drucken der Gliedmaßen besteht. Abbildung 11 zeigt ebenjene Hände auf den bedruckten Stoffen und teils transparenten, ausgestopften Gliedmaßen. Auch Katayamas Hand ist leicht durch ihre Form zu identifizieren und wurde für das Kostüm ebenfalls reproduziert. Die Gliedmaßen sind mit Steinen, Haaren und Muscheln gefüllt und mit Perlen bestickt – Materialien, die man auf einer Insel finden kann.

⁶⁹ Nakajima 2021, o. S.

⁷⁰ White Rainbow Gallery 2019, o. S.

⁷¹ Setouchi Triennale 2018, o. S.

⁷² White Rainbow Gallery 2019, o. S.

Das Gewand lässt sich wie ein Rock um die Hüfte tragen und erweitert den Körper Katayamas durch die Arme und Hände der Puppenspielerinnen. Inszeniert wurde das Kostüm am Strand von Naoshima durch Selbstportraits der Künstlerin, in denen sie im Sand sitzt beziehungsweise liegt (Abbildungen 12 und 13). Die Haut, die Kleidung und die genähten Elemente Katayamas heben sich nur leicht vom grau-braunen Strand ab, wodurch die Künstlerin in ihrer Erscheinung dem Ort zugehörig zu sein scheint. Teilweise werden die Bilder noch durch Polster und das vergrößerte Abbild ihrer Hand ergänzt. *Bystander* zeigt auch Selbstportraits Katayamas, in denen sie in einem ungeschmückten Zimmer auf einem Bett liegt und von der Masse des Gliedmaßen-Gewandes bedeckt ist (Beispiel *bystander #008* Abbildung 14). Von Katayamas Körper ist nicht mehr viel zu sehen, im Gegensatz zu den vorher besprochenen Bildern, wo die zusätzlichen Gliedmaßen ein Teil von ihr zu sein scheinen, wirken sie hier weniger lebendig. Katayama klammert sich an die Nachbildungen, während diese schlaff auf ihrem Körper liegen.

Die Gliedmaßen sehen nicht natürlich aus, da sie aus unterschiedlichen Fotografien und Stoffen collagiert wurden und scheinbar mit Watte ausgestopft sind. Katayama nimmt hier die zweidimensionale Fotografie eines einst dreidimensionalen Objekts, um es wiederum dreidimensional in einem zweidimensionalen Bild zu machen. Die wiederholte Reproduktion und Entfernung vom ursprünglich Fotografierten führt zu einer Verfremdung des fotografierten Objekts. Das Selbstportrait spielt dadurch mit der Abbildung von realen Dingen und der möglichen Deformierung derer in einer vermeintlich wahrheitsgemäßen Fotografie.

Des Weiteren spielt Katayama mit dem Bild einer Puppe oder eines futuristischen Roboters. *You're mine #001* (Abbildung 15) entstand 2014 und zeigt die Künstlerin in weißer Unterwäsche vor einem weißen Hintergrund. Sie liegt zwischen weißen Polstern, hinter denen ein transparenter Vorhang die Wand bedeckt. Die Beinstümpfe Katayamas sind von medizinischen Strümpfen umhüllt, die dem beige-weißen Farbschema ihrer Unterwäsche angepasst sind. Durch das Fehlen von Prothesen oder anderen Elementen, die im Alltag amputierte Gliedmaßen verbergen, sind diese besonders sichtbar und stechen durch ihren ungewohnten Anblick hervor. Auch die verformte Hand Katayamas wird durch den leuchtend roten Nagellack betont und zeichnet sich gegen die weißen Polster klar ab. Alles an ihr außer ihre von Strümpfen bekleideten Beine wirkt perfekt, und die Farbkontraste von schwarzen Haaren, roten Lippen und weißer Haut erinnern an das Ebenbild einer fiktionalen Frau wie etwa Schneewittchen. Die abgebildete Figur scheint für die Kamera zu existieren und posiert als Ideal für die Betrachter*innen. Durch die Perfektion und Sterilität in Komposition und Farbgebung wirkt das Bild beinahe wie ein Gemälde. Sie macht einen artifiziellen Eindruck

wie eine künstlich kreierte Puppe, und nichts an dem offensichtlich inszenierten Bild scheint die unmittelbare Realität darzustellen.

Auch in *high heels* (Abbildung 16) wirkt Katayama nicht wie eine *echte* Person. Alle Gliedmaßen, die für die Betrachter*innen sichtbar sind, wirken artifiziell: die Schuhe, die Prothesen, die einerseits nahtlos in ihr Kleid übergehen und auf dem stehenden Bein kaum vom gleichfarbigen Strumpf zu unterscheiden sind, aber auch ihre Hand, welche die ungewöhnliche Form einer Schere besitzt. In dem Selbstportrait steht die Künstlerin an eine Stange gelehnt auf einem Bein. Das andere Bein hebt sie auf die Höhe ihres Oberkörpers an, wodurch die Prothesen mit High Heels gut zu sehen sind. Das Bild ist in Schwarz-Weiß gehalten und das scharfe Licht des Raumes wirft große Schatten hinter die in ein schwarzes Samtkleid gehüllte Figur, die uns direkt aus dem Bild ansieht. Durch die Stange und die elegante Haltung der Abgebildeten werden Assoziationen mit einem Ballettstudio geweckt, welche nur durch den im Hintergrund stehenden Rollstuhl unterbrochen werden. Vermutlich handelt es sich bei den Stangen um Stützhilfen, mit denen Katayama lernte, mit den High Heels zu gehen.

4.1 Vorangegangene Fotografie von Menschen mit Behinderungen

Das gewählte Medium der Fotografie spielt im Zusammenhang mit der Geschichte der Darstellung von Menschen mit Behinderungen eine wichtige Rolle in Katayamas Kunst.⁷³ In der Vergangenheit wurden Körper mit Behinderungen vor allem zu angeblich medizinisch-wissenschaftlichen Zwecken fotografiert, wodurch sie objektiviert wurden.⁷⁴ Die Wissenschaft, die Überreste von Menschen mit Behinderungen wie Hai-Zähne und Fossilien sammelte und in Anatomischen Theatern sezierte, hatte zum Ziel, das Ungewöhnliche zu erklären und in Kategorien zu ordnen.⁷⁵ Ebenso objektivierend und faszinierend waren die sogenannten Kuriositätenkabinetts und Museen in denen ungewöhnliche Körper den Blicken des Publikums ausgesetzt wurden.⁷⁶

In Japan gab es schon früh Ausstellungen von Menschen mit Behinderungen in einer Form, wie sie später auf der ganzen Welt in *Freak Shows* stattfanden. Es fing schon vereinzelt in der Muromachi-Periode an: Um 1449 wurde zum Beispiel eine sogenannte *weiße Nonne* in Kyoto ausgestellt, die Albinismus hatte.⁷⁷ In den Shows wurde aber behauptet, dass sie das Fleisch

⁷³ Millet-Gallant 2014, o. S.

⁷⁴ Millet-Gallant 2000, S. 12.

⁷⁵ Garland Thomson 1996, S. 1.

⁷⁶ Garland Thomson 1996, S. 1.

⁷⁷ Markus 1985, S. 503.

eines Meermannes gegessen habe und daher so blass sei.⁷⁸ 1674 wurde von der *Riesin* O-Yome und dem *Zwerg* Hoshun aus Osaka berichtet.⁷⁹ Besonders in der Edo-Periode wurden auf *Misemonos* (einer Art Karneval) Menschen mit Behinderungen zur Unterhaltung ausgestellt und für Shows eingesetzt.⁸⁰ Beispielsweise ein *Bärenjunge*, dessen Körper gänzlich mit Haaren bedeckt war, und ein riesiger Mann namens Chan Cheng-chiu.⁸¹ Ausstellungen wie diese finden sich auf der ganzen Welt wieder, speziell für Japan war aber, dass die gezeigten Menschen mit Behinderungen von den Ausstellern als warnende Beispiele für schlechtes Karma dargestellt wurden.⁸² Sie behaupteten, dass diese nach buddhistischer Lehre in ihrem vorherigen Leben schlechte Menschen waren und daher die Behinderungen *verdient* hatten.⁸³

Für viele waren die *Misemono*-Vorführungen der erste Kontakt mit jeglichen Neuigkeiten wie Kunstwerken, westlichen Produkten und Technologien.⁸⁴ Der Japanologe Andrew Markus zieht einen Vergleich zwischen *Misemono* und der Entwicklung von Unterhaltungsshows in Amerika im ähnlichen Zeitraum.⁸⁵ Besondere Popularität fanden Ausstellungen von Menschen mit Behinderungen durch P. T. Barnums Vorführungen in sogenannten *Freak Shows*, die er im 19. Jahrhundert an Straßenecken und in Tavernen der USA veranstaltete.⁸⁶ 1841 gründete er *P. T. Barnum's American Museum* und später einen Wanderzirkus, welche beide als Attraktion Menschen mit Behinderungen bzw. sogenannte *Freaks* bis ins 20. Jahrhundert ausstellte.⁸⁷ P. T. Barnum war sehr interessiert an den japanischen Unterhaltungsshows und fragte in Briefen nach Zeichnungen derer.⁸⁸ Japanische Delegierte wurden darüber hinaus in sein Museum eingeladen, und ein Austausch zwischen den Kulturen entstand.⁸⁹ Um 1869 kamen zwei kleinwüchsige Darsteller von Barnums Show auf ihrer dreijährigen Tournee durch die Welt nach Yokohama.⁹⁰ Inspiriert voneinander entwickelten sich diese Unterhaltungsshows beziehungsweise *Freaks Shows* weiter und benutzten Menschen mit Behinderungen als Spektakel. Robert Bogdan geht so weit zu behaupten, dass alle Ausgestellten zu einem gewissen

⁷⁸ Markus 1985, S. 503.

⁷⁹ Markus 1985, S. 505.

⁸⁰ Markus 1985, S. 500.

⁸¹ Markus 1985, S. 529.

⁸² Markus 1985, S. 529.

⁸³ Markus 1985, S. 529.

⁸⁴ Markus 1985, S. 500.

⁸⁵ Markus 1985, S. 500.

⁸⁶ Garland Thomson 1996, S. 1.

⁸⁷ Garland Thomson 1996, S. 5.

⁸⁸ Markus 1985, S. 534.

⁸⁹ Markus 1985, S. 534.

⁹⁰ Markus 1985, S. 535.

Maß Betrug waren, da sie falsch dargestellt wurden bzw. Geschichten um sie erfunden wurden.⁹¹

Die Inszenierung der Darsteller*innen beinhaltete dramatische Reden, die die Ausgestellten anpriesen, Texte mit erfundenen Lebensgeschichten, welche diese noch exotischer und mystischer wirken ließen, durchchoreografierte Bühnenshows mit Kostümen und schließlich Zeichnungen und Fotografien, die diese inszenierten Darstellungen von fiktiv gewordenen Personen mit speziellem Aussehen verbreitete.⁹² Solche Bilder verstärkten das *Anderssein* der dargestellten Menschen mit Behinderungen durch starke Kontraste, zum Beispiel wurden sehr kleine Personen mit besonders großen Personen dargestellt oder sie bekamen Kostüme, die ihre Auffälligkeiten noch betonten.⁹³ Die Postkarte von 1929 (Abbildung 17) zeigt eine solche kontrastierende Fotografie, in der eine sehr kleine Person neben einer sehr großen Person steht. Durch diese Inszenierung wird die Andersartigkeit der beiden Darstellerinnen stark betont. Es scheint eine einfache Fotografie zu sein, doch zeigt sie in der Zusammenstellung keinen realistischen Maßstab, der realitätsgetreu ist. Die Abbildungen wurden von professionellen Fotograf*innen in ihren Studios erstellt und als Souvenirs nach den Vorstellungen und Museumsbesuchen verkauft.⁹⁴ Die wie Visitenkarten gehandelten Bilder galten auch als Beweis, dass die Personen tatsächlich so existierten, da der Glaube an die Wahrheit in Fotografien noch stark vertreten war.⁹⁵

Ein weiteres Beispiel für eine solche Abbildung ist die Postkarte von Stefan Bibrowski, der *Lionel der Löwenmensch* genannt wurde (Abbildung 18). Bibrowski hatte aufgrund eines Gendefekts sehr starke Behaarung auf Gesicht und Körper.⁹⁶ Die fabrizierte Geschichte, die über ihn verbreitet wurde, war, dass sein Vater von einem Löwen tödlich verletzt worden sei und seine Mutter dies mit angesehen habe, wodurch das Kind in ihrem Bauch zu einem *Löwenmenschen* wurde.⁹⁷ Auf der Abbildung lehnt der Darsteller auf einem edel aussehenden Samtkissen. Er trägt eine schwarze Samthose mit goldenen Mustern und schwarze Lederschuhe, die glänzen. Im Kontrast dazu steht der nackte Oberkörper des Mannes, welcher von goldenen Haaren bedeckt ist und dessen lange Kopfhare an die Mähne eines Löwen erinnern. Die Oberfläche, auf der er liegt, ist ein gemusterter Teppich, während der Hintergrund,

⁹¹ Bogdan 1996, S. 25.

⁹² Garland Thomson 1996, S. 7.

⁹³ Garland Thomson 1996, S. 10.

⁹⁴ Bogdan 1996, S. 27.

⁹⁵ Ostman 1996, S. 122.

⁹⁶ Nagel 2020, S. 132.

⁹⁷ Nagel 2020, S. 133.

welcher eine Foto-Kulisse zu sein scheint, exotische Pflanzen und Nebel zeigt – vielleicht die Darstellung eines Dschungels. Die Postkarte ist eine schwarz-weiße Fotografie, die nachträglich koloriert wurde. Es ist nicht möglich festzustellen, ob Bibrowski tatsächlich goldene Haare hatte, aber es kann angenommen werden, dass die Farbe seiner Haare nicht ganz so gut mit der eines Löwen übereinstimmte. Tatsächlich war es üblich, in der Nachbearbeitung der Bilder zum Beispiel besonders haarige Darsteller*innen noch haariger zu machen.⁹⁸ Daher ist die Annahme der veränderten Farbgebung nicht zu weit hergeholt. Die Inszenierung versucht die beiden Seiten von Bribowskis Geschichte darzustellen: einerseits ein Löwe mit dem Dschungel im Hintergrund, andererseits ein Mensch, der sich schön kleidet und durch das Buch in seiner Hand gebildet wirkt.

Oftmals wurden die dargestellten Personen exotisch aber unterlegen inszeniert, es gab aber auch übertriebene Darstellungen, die die besonderen Talente der Abgebildeten präsentierten, durch welche sie im Alltag bestehen konnten.⁹⁹ Solche Personen wurden oftmals mit ihren Familien in gewöhnlichem Umfeld dargestellt und zeigten abgesehen von ihrer Behinderung, welche ihnen Bekanntheit verschaffte, keine Abweichungen von der durchschnittlichen Bevölkerung.¹⁰⁰ Die Kulissen für solche Fotografien waren meist häusliche viktorianische Wohnzimmer.¹⁰¹ In so einem für die meisten Menschen vertrauten Umfeld wirkten die dargestellten Menschen mit Behinderungen besonders auffällig und kontrastierten durch ihr besonderes Aussehen noch stärker.¹⁰² Die Fotografie eines Mannes mit ungewöhnlich gewachsenen Beinen und Händen (Abbildung 19) zeigt eine solche Szene. Der Mann ist in für die Zeit angemessene, elegante Samtkleidung gehüllt und steht an ein Sofa angelehnt. Der Raum, in dem er sich befindet, sieht wie ein Haus der Oberschicht des 19. Jahrhunderts aus. Komposition und Hintergrund wirken sehr gewöhnlich für ein Bild dieser Zeit. Jedoch fallen die Hände, die ähnlich wie bei Katayama zu Scheren geformt sind, und sein abgewinkeltes Bein auf und identifizieren ihn als *Anders*.

Eine andere Dimension, in der Menschen mit Behinderungen ebenfalls viel Aufmerksamkeit bekamen und fotografiert wurden, waren medizinische Fotografien, die sich Anfang des 20. Jahrhunderts häuften.¹⁰³ Diese Abbildungen unterscheiden sich stark von den gezeigten

⁹⁸ Nowak 2015, S. 208.

⁹⁹ Bogdan 1996, S. 30.

¹⁰⁰ Bogdan 1996, S. 30.

¹⁰¹ Lindgren 2015, S. 281.

¹⁰² Lindgren 2015, S. 281.

¹⁰³ Lindgren 2015, S. 281.

Freakshow-Postkarten, da sie die Subjekte ohne häusliche oder individuelle Details zeigten und sich stattdessen nur auf die Besonderheiten der Körper konzentrierten.¹⁰⁴ Somit wurden Menschen mit Behinderungen weniger als Individuum dargestellt, sondern als eine Fallstudie.¹⁰⁵ Manchmal wurden auch die Augen der Dargestellten verdeckt, damit sie anonym blieben, dadurch hatten sie aber auch keine Möglichkeit, den Blicken der Betrachter*innen etwas entgegenzusetzen.¹⁰⁶ In keinem dieser Szenarien war es den Dargestellten möglich, viel Kontrolle über ihre Bilder auszuüben, welche für Profit, Unterhaltung und medizinische Neugierde geschaffen wurden.¹⁰⁷ Lars Nowak schreibt, dass zumindest die Darsteller*innen der Freakshows Einfluss auf die Verbreitung und Inszenierung ihrer Abbildungen hatten.¹⁰⁸ Da die meisten aber von dieser Arbeit lebten, ist es fragwürdig, wie frei sie in diesen Entscheidungen waren: Viele der Darsteller*innen wurden ausgenutzt und von anderen Unterhaltungsbranchen ausgeschlossen.¹⁰⁹

Die ersten Kameras, die in den 1840er-Jahren in Frankreich und England hergestellt wurden, wurden vorwiegend von Erfinder*innen und Kuriositätensammler*innen verwendet.¹¹⁰ Menschen reagieren stark auf Unbekanntes, und die Kamera zwischen sich und das Ungewöhnliche zu schieben erschafft Entfernung und Sicherheit.¹¹¹ Susan Sontag beschreibt den Akt des Fotografierens als eine Art Voyeurismus.¹¹² Die Kamera kann zudringlich werden, sich unbefugten Zutritt verschaffen, verzerrt darstellen und ausbeuten.¹¹³ Diese Dinge sind aus der Entfernung und mit einer inneren Distanz möglich.¹¹⁴ Diane Arbus formulierte ihr Verhältnis zur Fotografie wie folgt: *Ich hielt das Fotografieren immer für etwas Unanständiges – das fand ich daran besonders kennzeichnend und als ich es zum erstenmal [sic!] selbst tat, kam ich mir sehr pervers vor.*¹¹⁵

Arbus spielt in der Geschichte der Darstellung von Menschen mit Behinderungen eine wichtige Rolle, da sie zwischen 1950 und 1970 Fotografien von ihnen herstellte und diese große

¹⁰⁴ Lindgren 2015, S. 281.

¹⁰⁵ Lindgren 2015, S. 281.

¹⁰⁶ Lindgren 2015, S. 281.

¹⁰⁷ Lindgren 2015, S. 282.

¹⁰⁸ Nowak 2015, S. 203.

¹⁰⁹ Nowak 2015, S. 204.

¹¹⁰ Sontag 2008, S. 13.

¹¹¹ Sontag 2008, S. 15.

¹¹² Sontag 2008, S. 18.

¹¹³ Sontag 2008, S. 19.

¹¹⁴ Sontag 2008, S. 19.

¹¹⁵ Zitat Diane Arbus, in: Sontag 2008, S. 18.

Bekanntheit erlangten.¹¹⁶ Ihre Arbeiten werden oft kritisiert, da ihr Fokus dem Beobachten anderer Menschen galt, welche Blicke aufgrund ihrer *Otherness* anzogen.¹¹⁷ Arbus wird häufig beschuldigt, dass sie ihre Modelle zu Ausstellungsstücken reduzierte, sie dadurch objektivierte und ihre soziale Exklusion deshalb unterstützte.¹¹⁸ Sie suchte an den Grenzen der Gesellschaft nach Fotosubjekten und wollte zeigen, was *gewöhnliche* Menschen sonst nie sahen.¹¹⁹ David Hevey geht so weit zu sagen, dass Arbus Menschen mit Behinderungen in ihren Fotografien zu *Freaks* machte und somit dabei half, Stereotype zu konstruieren und zu verbreiten.¹²⁰ Manche halten ihr aber zugute, dass sie Menschen sichtbar machte, die sonst unsichtbar und von der Gesellschaft ausgegrenzt waren, um die Menschen an ihren Anblick zu gewöhnen.¹²¹

Abbildung 20, eine Fotografie von Eddie Carmel, zeigt den sehr großen Mann zusammen mit seinen Eltern bei sich zu Hause. Arbus platzierte ihn vor der Ecke des Raumes neben dem Sofa. Rechts von ihm stehen Carmels Eltern. Das Paar und Carmel sehen sich gegenseitig an, wodurch Carmel auf seine Eltern hinabblickt und seine Mutter staunend zu ihm hinaufblickt. Arbus wählte dieses Bild, obwohl es auch Fotografien der Familie gab, in denen sie wie in einem durchschnittlichen Familienfoto gemeinsam lächelten und ihre Oberkörper zur Kamera gedreht hatten.¹²² Der dargestellte Kontrast in der Größe der Personen wurde von Arbus absichtlich so kreiert. Dies erinnert an die Inszenierung von Abbildung 17, einer Postkarte von 1929, bei der eine sehr große Frau neben einer sehr kleinen abgebildet ist. Die Postkarte entstammt einer zuvor beschriebenen Freakshow, einem Ort für das Staunen, Starren, Beobachten, das Spektakel und das Gruseln. So gewinnt man den Eindruck, dass Arbus genau dieses Staunen und das Spektakel verstärken wollte und das *Anderssein* von Carmel unterstreichen wollte. Arbus kannte Carmel seit zehn Jahren und sprach mit ihm über seinen Beruf, seine Wünsche und Träume, als sie ihn abbildete, spielte das aber alles keine Rolle: Er sieht auf dem Bild wie eine fremde Person aus, wir erahnen nichts von seiner Persönlichkeit und sehen nur, was Arbus auf ihn projizieren wollte.¹²³

Mexican dwarf in his hotel room (Abbildung 21) von Diane Arbus wird positiver als andere Fotografien von Menschen mit Behinderungen von ihr rezipiert, da viele dem dargestellten

¹¹⁶ Nowak 2015, S. 201.

¹¹⁷ Millet-Gallant 2004, o. S.

¹¹⁸ Nowak 2015, S. 201.

¹¹⁹ Millet-Gallant 2004, o. S.

¹²⁰ Hevey 1992, S. 58.

¹²¹ Millet-Gallant 2004, o. S.

¹²² Millet-Gallant 2004, o. S.

¹²³ Hevey 1992, S. 62.

Mann Handlungsmacht zuschreiben. Zu sehen ist ein kleinwüchsiger Mann in einem Hotel. Er ist nackt, nur seine untere Körperhälfte ist von einem Handtuch bedeckt. Gemütlich lehnt er mit einem Arm auf dem Nachttisch, auf dem eine Flasche Alkohol steht. Er trägt einen Hut und Schnurrbart, was ihm Individualität verleiht und auf seine Persönlichkeit hinweist. Der Oberkörper des Mannes ist in die Richtung der Kamera gedreht, und er blickt entspannt den Betrachter*innen entgegen. Diese Möglichkeit, unserem Blick zu begegnen und Individualität zu zeigen, ist für viele Autor*innen ein positives Zeichen, dass dies eine Fotografie ist, die den Menschen als solchen versteht und repräsentiert. Allerdings gibt es auch hierzu Kritik: Amanda Cachia zum Beispiel argumentiert, dass der entgegengesetzte Blick nicht das Problem eliminiert, dass das Bild einem Stereotyp folgt.¹²⁴ Die Sexualität des Mannes, die in dem Bild durch seinen Blick, seine Haltung und die Inszenierung im Bett betont wird, könnte auch als anrühig oder schmutzig verstanden werden.¹²⁵

Zuletzt soll die letzte Bilderserie *Untitled* (1969-1971) von Arbus diskutiert werden, welche sehr kontrovers ist. Im Unterschied zu Freakshows wählte die Fotografin als Modelle auch Menschen, die blind waren, kognitive Störungen oder Downsyndrom hatten.¹²⁶ Diese fotografierte sie in deren Heimen und nicht nur an öffentlichen Orten, wo sie präsentiert wurden.¹²⁷ In der Zeit, in der die Fotografien entstanden, verschwanden *Freak Shows* allmählich aus der Öffentlichkeit, und Lars Nowak argumentiert, dass Arbus mit ihren Darstellungen der Menschen mit Behinderungen zu Hause dem Unsichtbar-Werden derer entgegenwirkte.¹²⁸ Die Frage stellt sich aber, *welche* Sichtbarkeit Arbus diesen Personen gab. Die Abgebildeten sind nun kaum im Austausch mit der Kamera und sie wirken, als ob sie aus einer anderen Welt kämen.¹²⁹ In 50 Fotografien werden Menschen gezeigt, die in die Kamera schauen, aber meist Masken tragen (zum Beispiel für eine Halloween-Feier).¹³⁰ Ein kurzer Blick auf die Bilder der Serie (Abbildungen 22, 23 und 24) hinterlässt einen eigenartigen Eindruck: Durch das schwarz-weiße Farbschema wirkt die Wetterstimmung meist sehr düster, und die abgebildeten Personen wirken durch ihre Haltung und ihre Kleidung sehr fremdartig. Abbildung 22 *Untitled 6* zeigt drei Frauen in einer vermeintlich positiven Szene. Die Drei tragen Badekleidung und scheinen vor der Kamera herumzuturnen. Links und rechts stehen

¹²⁴ Cachia 2014, o. S.

¹²⁵ Cachia 2014, o. S.

¹²⁶ Nowak 2015, S. 214.

¹²⁷ Nowak 2015, S. 215.

¹²⁸ Nowak 2015, S. 215.

¹²⁹ Hevey 1992, S. 64.

¹³⁰ McDonald 2017, S. 33.

zwei Frauen aufrecht, von denen die rechte den Kopf nach hinten geworfen hat, um zu lachen. Vor ihnen in der Mitte steht eine Frau auf allen Vieren und macht sich bereit für einen Purzelbaum. Die Komposition wirkt aber durch die Wahl des Moments, den Arbus in der Abbildung auswählte, etwas unheimlich. Keines der Gesichter der Frauen ist zu sehen, sie alle schauen in verschiedene Richtungen. Die Frau am Boden hat ihren Kopf Richtung Brust gesenkt, sodass dieser kaum sichtbar und ihr Körper dadurch verdreht zu sein scheint. Die Ellbogen zeigen nach oben, wodurch die Haltung ihrer Arme an die Beine einer Spinne erinnern. Die Fotografie ist eine sehr befremdliche Art, Menschen darzustellen – vor allem Menschen, die durch ihre Behinderungen wenig Möglichkeit zur Selbstbestimmung und keine Kontrolle über die Anfertigung und Verbreitung ihrer Bilder hatten.¹³¹

Untitled 4 und *27* (Abbildungen 23 und 24) entstanden zu Halloween und wirken auch dementsprechend unheimlich. Die abgebildeten Personen bei *Untitled 4* tragen unförmige Kleidung, teilweise nur ausgeschnittene Stoffsäcke, welche lose ihren Körper umgeben. Die Person in *Untitled 27* trägt zwar einen eleganten Mantel, ihr Gesicht ist aber mit einer Maske bedeckt, die nur aus einem Stück Stoff zu bestehen scheint und auf welche ein kleines Gesicht gemalt wurde. Die Gruppe in *Untitled 4* trägt ebenfalls Masken, welche aus Papiertüten und Stoffresten zusammengestellt sind. Über die Umstände der Feier und der Kostüme können wir heute nicht leicht urteilen, womöglich hatten die Heimbewohner*innen eine schöne Feier und halfen bei dem Anfertigen der Kostüme mit. Fragwürdig ist, aber, dass Arbus aus ihrer Zeit mit diesen Menschen fast nur Bilder veröffentlichte, die sie durch Masken und Kostüme verfremdet darstellen. Ihre Gesichter sind nicht zu sehen, und dadurch gibt es keine Möglichkeit, unserem Blick etwas entgegenzusetzen. Ohne Gesicht fehlt Identität, und die Personen werden wiederum zum Spektakel, das an die Zeit der Freakshows erinnert. Arbus zeigte wenig Interesse an den Persönlichkeiten, die sie fotografierte, und lernte wenige von ihnen kennen.¹³² Ihre Beschreibungen der Abgebildeten wirken distanziert: *They are the strangest combination of grownup and child [...] I think Johanna is the one with the cowboy hat.*¹³³

Mit dem Kontext dieser Geschichte der Darstellung von Menschen mit Behinderungen lässt sich nun Katayamas Werk betrachten. Die Künstlerin wählte die Fotografie, ein Medium, das seit seiner Entstehung die Andersartigkeit bestimmter Menschengruppen festhalten und betonen wollte. Obwohl dies, wie eben dargelegt, meist einen negativen Kontext hatte,

¹³¹ McDonald 2017, S. 34.

¹³² McDonald 2017, S. 34.

¹³³ Zitat Diane Arbus 2003, in: McDonald 2017, S. 34.

wiederholt Katayama aber gewisse Elemente dieser vergangenen Darstellungen in ihren zeitgenössischen Fotografien. Sie erschafft nämlich eine Bühnenperson, die nicht direkt Katayama reflektiert. Die Person, die wir in den meisten ihrer Selbstportraits sehen, trägt eine schwarze Perücke, Make-Up und Kostüme. Die Künstlerin spricht oft davon, dass sie sich nicht in ihren Selbstportraits erkennt, eine gewisse Distanz besteht. Sie benutzt ihren Körper, der ihr Anderssein markiert, und betont dieses.¹³⁴ Wie bei Abbildungen der Freakshows entfernt sie sich in ihren Inszenierungen teilweise weiter von dem Bild einer Person, das andere Menschen erwarten, und verstärkt so die Reaktion der Betrachter*innen auf ihren Körper.

Zum Beispiel in *bystander #016* (Abbildung 12) ergänzt Katayama ihre nackten Beinstümpfe mit vielen neuen Gliedmaßen und Händen. Sie sitzt am Strand, hinter ihr ist das Meer zu erkennen. Durch den *Rock* aus Gliedmaßen wirkt sie wie ein mythologisches Wesen. Vielleicht eine Mischung aus Meerjungfrau und Oktopus. Durch die vielen Ergänzungen ihres Körpers und die künstlich erzeugte Andersartigkeit betont Katayama, was ihren Körper von dem anderer unterscheidet, und steigert diesen Eindruck so stark, dass sie weniger wie ein realer Mensch aussieht, sondern mehr wie ein Wesen, das einer Geschichte entspringt. In dieser Inszenierung gibt es eine Parallele zu *Freak Show*-Darstellungen wie zum Beispiel bei der Postkarte von Stefan Bibrowski (Abbildung 18), der eine Persona um sich erschuf und so zu einem mythologischen Geschöpf wurde. Katayama zeigt dadurch die Absurdität der auf ihren Körper projizierten Erklärungen und Ideen, die andere Menschen auf ihrem Körper aushandeln, und spielt auch auf übertriebene Reaktionen an, die Menschen mit sichtbaren Behinderungen im Alltag erleben – als ob sie Außerirdische sehen würden.

Auch die Selbstdarstellungen wie *I have child's feet* (Abbildung 25), in welchen sie an eine Puppe erinnert, entmenslichen sie – eine mögliche Reflexion der Entmenslichung und Befürwortung von Menschen ohne Behinderungen, die sie regelmäßig erfährt. In dem Selbstportrait liegt Katayama, auf ihren Ellbogen gestützt, in einem Zimmer auf dem Boden, während ihre von Prothesen bekleideten Beine auf Kissen hochgelegt sind. Katayama trägt eine Perücke und ein Kleid mit Rüschen und Spitze. Ihre Prothesen sind rosa bemalt. Ihr Aussehen wirkt durch das Kostüm nicht nur kindlich, sondern erinnert auch stark an eine Puppe. Die Art, wie sie am Boden liegt und ihren Blick in die scheinbare Leere richtet, erschafft Assoziationen mit einem Objekt oder Spielzeug. Dies wird durch eine Ganzkörpernachbildung aus weißem Stoff, dekoriert mit Perlen und Steinen, welche neben ihr liegt, verstärkt. Sie wirkt schlaff und

¹³⁴ White Rainbow Gallery 2019, o. S.

leiblos, hat aber dieselben Proportionen wie Katayama, wodurch der ganze Raum auf die vermeintliche Größe eines Puppenzimmers schrumpfen könnte.

4.2 Instrumentalisierung des Selbstportraits

Doch Katayama wiederholt und übertreibt nicht nur Darstellungen der Vergangenheit, sondern widersetzt sich ihnen auch. Ein Aspekt, der die Darstellungen von Menschen mit Behinderungen für Jahrhunderte begleitete, ist, dass diejenigen, die sie fotografierten, Menschen ohne Behinderungen waren. Barthes definiert drei Positionen, die man im Zusammenhang mit Fotografie einnehmen kann: der*die Bedienerin (der*die Fotografin), der*die Beobachter*in (alle, die sich Fotografien ansehen) und die Person, oder das Objekt, das fotografiert wird.¹³⁵ Katayama nimmt gleich zwei dieser Positionen an, da sie als Fotografin und als fotografiertes Subjekt fungiert. Fotograf*innen wie Diane Arbus bedienten sich der Fotografie, um aus Menschen mit Behinderungen Spektakel zu machen, die so aus der Entfernung der Unterhaltung der Betrachter*innen dienten. So kann die Wahl Katayamas zum Medium der Selbst-Fotografie als Wiederaneignung und Überholung vergangener Darstellungen von Menschen mit Behinderungen gesehen werden, da sie selbstbestimmte Repräsentation schafft.

Für weibliche Künstler*innen ist es besonders interessant, sich selbst darzustellen, da Frauen in der Kunst so oft als Subjekte verwendet wurden, welche durch die Darstellung zu Objekten wurden.¹³⁶ Wie zuvor dargelegt, erlebten auch Menschen mit Behinderungen diese Objektivierung und Darstellung, auf die sie wenig Einfluss hatten. Katayama hat durch die Wahl des Selbstportraits volle Kontrolle über die Art, wie sie dargestellt wird. So wählt sie sehr ausdrucksstarke Kulissen wie bei *shell* (Abbildung 7) und Kostüme wie in *bystander #016* (Abbildung 12), um das Bild einer Person darzustellen, die viele Seiten und Persönlichkeit besitzt. Nicole Morse schreibt dem Selbstportrait eine Relationalität zu den Betrachter*innen zu, da die Künstler*innen sich selbst abbilden, um etwas Persönliches zu übermitteln.¹³⁷ Was genau sie übermitteln, hängt aber auch von den Betrachter*innen ab, die sich mehr oder weniger mit der abgebildeten Person identifizieren können und sich selbst nicht immer angesprochen fühlen.¹³⁸ Durch den Unterschied, der zwischen Katayama und Menschen ohne Behinderungen besteht, können diese sich nie ganz in ihre Position hineinfühlen, sondern können nur als

¹³⁵ Barthes 1982, S. 9.

¹³⁶ Loewenberg 1999, S. 399.

¹³⁷ Morse 2022, S. 6.

¹³⁸ Morse 2022, S. 6.

Beobachter*innen fungieren, welche das suchen, was sie von ihnen unterscheidet und ihre Ideen auf den präsentierten Körper projizieren. Katayama spielt mit der Beziehung zu den Betrachter*innen, indem sie teils selbstbewusst in die Kamera blickt und so unserem Blick begegnet wie zum Beispiel bei *shell* und *you're mine* (Abbildung 15), dagegen aber in anderen Bildern keinen Kontakt zu uns aufnimmt, wodurch wir zu bloßen Beobachter*innen werden wie bei den Selbstportraits *bystander #008* (Abbildung 14) und *shadow puppet #006* (Abbildung 27).

Shadow puppet beschäftigt sich mit der Hand von Katayama, die zu zwei Fingern verformt ist. Die Künstlerin fotografierte und druckte wie schon bei *bystander* deren Form auf Stoff und nähte daraus eine Nachbildung, die etwa so groß wie ihr halber Körper ist. Die Stoffhand ist ausgestopft, wodurch sie ihre Form beibehält. Katayama findet unterschiedliche Verwendungen für diese überdimensionale Kopie: So besteht *shadow puppet* einerseits aus Schwarz-Weiß Aufnahmen, in denen Katayama damit vor einem Fenster am Boden posiert, und andererseits aus Selbstportraits der Künstlerin, die sie bei alltäglichen Dingen zeigen, während sie die Nachbildung wie eine Hose trägt. *Shadow puppet #001* (Abbildung 26) zeigt Katayama im Profil, der dargestellte Ausschnitt reicht nur bis zur Hälfte des Oberkörpers. Durch den Kontrast mit einem hell erleuchteten Fenster im Hintergrund ist die Figur sehr dunkel und größtenteils nur durch scharfe Umrisse zu erkennen. Neben dem Gesicht der Künstlerin bildet ihre Hand das Zentrum des Bildes, welche durch die Reduzierung auf einen dunklen Umriss besondere Gestalt erhält. Katayama beschreibt diesen Umriss als Schlange – tatsächlich kann man in der Hand die Profilansicht eines Schlangenkopfes mit geöffnetem Maul erkennen.¹³⁹ Das Ziel der Künstlerin in dieser Darstellung war es, die Vielseitigkeit und Wandelbarkeit ihrer Hand zu zeigen.¹⁴⁰ Die unterschiedlich gefüllten Einmachgläser links im Bild vermitteln den Eindruck einer Vergangenheit und Zukunft, da Essen in der Vergangenheit eingelegt wurde und in der Zukunft noch haltbar sein soll. Katayama gibt hier sogar ihrer Hand als Schlange Mehrdeutigkeit, und die zu sehende Person scheint in ihren eigenen Räumlichkeiten abgebildet zu sein. Diese Hinweise auf persönliche Zeit, Raum und Wandelbarkeit stehen im Kontrast zu Bildern von Arbus wie *Untitled 4* (Abbildung 23) und *Untitled 27* (Abbildung 24). Alle drei Fotografien verbergen die Gesichter der Dargestellten. Die Subjekte in Arbus Fotografien haben aber auch abgesehen davon keine persönlichen Merkmale, da sie in Leinensäcke und Kostüme gekleidet sind und in einem leeren Feld stehen.

¹³⁹ Katayama/Oyobe 2019, o. S.

¹⁴⁰ Katayama/Oyobe 2019, o. S.

In den Beispielen *shadow puppet #006* und *#009* (Abbildungen 27 und 28) liegt Katayama im selben Lichtverhältnis wie bei *shadow puppet #001* vor einem großen, mit weißem Vorhang nur leicht bedeckten Fenster. Der Vorhang verbirgt, was draußen zu sehen ist, lässt aber viel Licht hindurch, das den Körper der Künstlerin und der Handnachbildung beleuchtet. Die auf dem Rücken liegende Figur trägt wie schon bei *you're mine* enganliegende Unterwäsche, aber keine Prothesen oder Strümpfe. Ihr Gesicht ist in die Richtung des Fensters gedreht, während ihr Körper entspannt auf der überdimensionalen Handnachbildung liegt. *Shadow puppet #009* zeigt eine ähnliche Szene, nur streckt Katayama hier lasziv ihre Beine nach oben und berührt anmutig mit den Händen ihren Beinstumpf. Die Stoffnachbildung ihrer Hand liegt unberührt daneben, ein klar unbelebtes Objekt. Die schwarz-weißen Bilder vermitteln durch die Schatten, das Liegen am Boden und den Blick nach draußen ein beklemmendes, kaltes Gefühl. Die Figur scheint einsam im Zimmer zu liegen. Somit vermittelt Katayama eine vielseitige Gefühlswelt, durch die Betrachter*innen sich in das Bild einfühlen können beziehungsweise einen Bezug zur Person herstellen können.

Weitere Bilder von *shadow puppet* fallen durch starke Farben, viele Muster sowie persönliche Gegenstände auf. In den folgenden drei Selbstportraits hat die Handnachbildung - wie Katayama sie bezeichnet: die Schlange – ihren Unterkörper verschlungen. Wie eine Hose trägt sie nun ihre Hand, während sie Alltagsbeschäftigungen nachgeht. So sehen wir die Künstlerin beim Nähen (Abbildung 29), in der Küche neben dem Herd beim Rauchen (Abbildung 30) und am Schreibtisch mit Klavier und Gitarre bei der Musikproduktion (Abbildung 31). Die Wände der Wohnung, in der sich die dargestellte Figur befindet, sind gleichmäßig und repetitiv mit denselben Zeitungsausschnitten bedeckt, die den Eindruck eines sehr vollen und belebten Zimmers erzeugen. Besonders diese Fotografien zeigen durch die verschiedenen Tätigkeiten und Räumlichkeiten, dass die Dargestellte Interessen und Alltag besitzt.

Wie zuvor schon erwähnt, versucht Katayama nicht ihr *wahres Ich* zu vermitteln, sondern inszeniert sich zu einer Kunstfigur. In einem Portrait soll eine Person meist dokumentiert und festgehalten werden, und ein Maß an Wahrheit wird erwartet.¹⁴¹ Das Selbstportrait vermittelt vermeintlich noch mehr dieser Wahrheit, da es die Künstler*innen aus ihrer eigenen Perspektive zeigt.¹⁴² Bei Selbstportraits von Künstler*innen wie Katayama, welche übersteigerte Darstellungen anfertigen, wird aber klar, dass wir das Subjekt hinter und vor dem Bild nie wirklich kennen können – das Selbstportrait wird, wie Amelia Jones es formuliert, *als*

¹⁴¹ Jones 2002, S. 951.

¹⁴² Jones 2002, S. 951.

*Illusion enttarnt.*¹⁴³ Durch diese geplante Performance des Körpers der Künstlerin wird das künstlerische Subjekt zur Repräsentation.¹⁴⁴

In Interviews erklärt die Künstlerin, dass sie sich nicht selbst darstellen möchte, sondern ihren Körper wie eine Schaufensterpuppe verwendet.¹⁴⁵ Wie Andy Warhol und Yayoi Kusama verwendet sie die Möglichkeit des Selbstportraits für eine übersteigerte, performative Darstellung ihrer selbst, welche Möglichkeiten für die Diskussion ihrer Erfahrung und Identität bietet.¹⁴⁶ Diese Art des performativen Selbstportraits ist immer noch ein Selbstportrait in dem Sinne, dass es den Betrachter*innen mitteilt, wer für die Inszenierung der Darstellung verantwortlich war.¹⁴⁷ Das Subjekt spielt sich selbst im Rahmen eines Blicks, der den Körper als Repräsentation festhält.¹⁴⁸ Solch ein Bild unterstreicht nur die Tatsache, dass Selbstportraits schlussendlich immer performativ sind.¹⁴⁹

5. Die Bedeutung des Blicks und des Starrens

Menschen mit sichtbaren Behinderungen wie Katayama sind dem Starren anderer regelmäßig ausgesetzt, da sie sich in ihrem Aussehen von der durchschnittlichen Person unterscheiden. Wie zuvor dargelegt wurden sie auch in der Vergangenheit entweder als Spektakel der Freakshow oder als Objekt medizinischer Neugier dem unverhohlenen Starren anderer ausgesetzt und dadurch entmenschlicht. Katayamas Selbstportraits rufen starke Reaktionen hervor: Ihr Anblick ist ungewohnt und für viele sogar unheimlich. Ein besonderer Aspekt der Darstellungen ist, dass Betrachter*innen die Gelegenheit bekommen, einen Körper mit Behinderungen ausführlich anzustarren. Fotografien stellen eine allgemein akzeptierte Form des Starrens dar.¹⁵⁰ Man kann ein Foto ausgiebig betrachten und ohne Konsequenzen nach Bedeutung suchen.¹⁵¹

Rosemarie Garland-Thomson widmete das Buch *Staring. How We Look*¹⁵², dem Phänomen des Starrens, welches sich häufig auf Menschen mit Behinderungen bezieht, da diese nicht dem erwarteten Anblick entsprechen. Drew Leder beschreibt, wie die meisten Körper als

¹⁴³ Jones 2002, S. 951.

¹⁴⁴ Jones 2002, S. 952.

¹⁴⁵ Maki 2020, o. S.

¹⁴⁶ Jones 2002, S. 948.

¹⁴⁷ Jones 2002, S. 948.

¹⁴⁸ Jones 2002, S. 949.

¹⁴⁹ Jones 2002, S. 949.

¹⁵⁰ Hiles 2015, o. S.

¹⁵¹ Hiles 2015, o. S.

¹⁵² Garland-Thomson 2009.

automatische Maschinen wahrnehmen, die tun, was man möchte, wodurch man sie kaum wahrnimmt.¹⁵³ Wenn Körper aber nicht so wie erwartet funktionieren, werden sie sichtbar und erregen Aufmerksamkeit.¹⁵⁴ Solche Körper nennt Leder *unexpected bodies* – also Körper, die nicht den Erwartungen entsprechen und deshalb angestarrt werden.¹⁵⁵ Starren ist die unmittelbare Reaktion auf etwas, das man nicht erwartet hat zu sehen – in diesem Sinne ist Starren eine Geste, die herausfinden will, was vor sich geht und was der Hintergrund einer Situation ist.¹⁵⁶ Die Augen bleiben währenddessen an dem hängen, was das Gehirn nicht begreifen kann – so beginnt das Starren als ein Impuls der durch Interesse zu einer Interaktion werden kann.¹⁵⁷ Obwohl jede*r starrt, wissen alle, dass man es nicht tun sollte, es ist etwas Verbotenes, das doch viele gerne heimlich machen.¹⁵⁸ Dem Voyeurismus sehr nahe kann es eine unhöfliche und zugleich peinliche Handlung sein.¹⁵⁹ Das Starren ist daher eine forsche Art des Schauens, es ist zudringlich und unangenehm.¹⁶⁰ Es unterscheidet sich vom *Gaze* insofern, dass dieser dem gewidmet ist, was wir verlangen und ersehnen, während das Starren dem Erstaunen gilt.¹⁶¹ So kann es auch soziale Hierarchien erschaffen und lenkt den Blick von der Person und deren Persönlichkeit ab, wodurch diese objektiviert wird.¹⁶² Bei Menschen mit Behinderungen wird durch das Starren anderer der Unterschied zwischen ihnen und der starrenden Person betont.¹⁶³

Katayama zeigt nicht nur ihren Körper, mit dem sie tagtäglich die Welt betritt, sondern fotografiert ihn in einigen Darstellungen auch ohne Prothesen und nur in Unterwäsche gekleidet. Das erste Beispiel dafür ist *you're mine* (Abbildung 15). In diesem Selbstportrait sind die Beine der Künstlerin von Strümpfen umhüllt, es ist aber sichtbar, dass sie ungewöhnlich kurz sind. Der Rest des Bildes ist ein vertrauter Anblick: eine klassisch schöne Frau, die ihren Körper präsentiert und wie eine Venusdarstellung der Renaissance zwischen Kissen posiert. Die Haltung und Komposition sind vielfach in den Medien reproduziert, und man könnte ein solches Bild auch in der Werbung für Unterwäsche finden. Umso mehr stechen daher Katayamas Beine hervor, welche Betrachter*innen von der Komposition ablenken und deren

¹⁵³ Garland-Thomson 2009, S. 7.

¹⁵⁴ Garland-Thomson 2009, S. 37.

¹⁵⁵ Garland-Thomson 2009, S. 37.

¹⁵⁶ Garland-Thomson 2009, S. 3.

¹⁵⁷ Garland-Thomson 2009, S. 3.

¹⁵⁸ Garland-Thomson 2009, S. 5.

¹⁵⁹ Garland-Thomson 2009, S. 5.

¹⁶⁰ Garland-Thomson 2009, S. 13.

¹⁶¹ Garland-Thomson 2009, S. 13.

¹⁶² Garland-Thomson 2009, S. 20.

¹⁶³ Garland-Thomson 2005, S. 32.

Betrachten zum Starren umändern können. Die Entscheidung, die Prothesen wegzulassen, ist keine zufällige – der Prozess des Anfertigens der Selbstportraits wird für sie dadurch erschwert. *Shell* (Abbildung 7) zeigt ebenfalls die Beine der Künstlerin, jedoch sind sie nun unbekleidet und werden in ihrem gewöhnlichen Zustand abgebildet. Die Szenerie ist eine gänzlich andere als bei *you're mine*, da Katayama in einem außergewöhnlichen Zimmer sitzt, welches durch Gläser, Puppen und Lichter gefüllt ist, und die Komposition eine weniger vertraute Frauendarstellung ist. Da ihr Körper und ihre Kleidung eine ähnliche Farbe wie die Stoffe aufweisen, die sie umgeben, fällt er nicht sofort auf, doch ist er entdeckt, provoziert er auch hier in der Rezeption Überraschung und Starren, da der Anblick nackter, amputierter Beine ungewohnt ist. Am Boden liegen die Prothesen Katayamas, an die High Heels geschraubt sind neben den Fußprothesen, die abgeschraubt wurden. Sie zeigt die Prothesen, hat aber kein Interesse daran, sie für das Foto zu tragen. So setzt sie sich dem Starren anderer aus und macht sich verletzlich.

Die kleinwüchsige Künstlerin Laura Swanson verfolgt eine gegenteilige Strategie. Sie schafft sogenannte *Anti-Self-Portraits*, die das Starren der Kunstbetrachter*innen nicht zulässt, da sie Teile ihres Körpers versteckt. Abbildung 32 ist ein Beispiel dieser Serie: *Pillow* zeigt ein Bett, auf dem die Künstlerin mit einem Polster in den Armen sitzt. Das Polster ist so groß, dass man nur noch die Arme und Füße der auf dem Bett Sitzenden sehen kann. Der Rest ihres Körpers ist verdeckt. Eine ähnliche Szene ist in *Coat* (Abbildung 33) zu sehen. Swanson steht im Eingangsbereich einer Wohnung unter einer Leiste mit Kleiderhaken, auf der ein Mantel hängt. Sie hat sich so darunter gestellt, dass ihr Körper von dem Mantel bis zu den Beinen bedeckt ist. Da nicht ersichtlich ist, wo der Kopf der Künstlerin ist, kann man ihre Größe nur schätzen, jedoch ist durch den Kleiderhaken ersichtlich, dass sie kleiner als durchschnittliche Menschen ist. Ihr Gesicht ist in beiden Bildern verdeckt, wodurch sie anonym wird. Auf diese Art und Weise entzieht sie den Betrachter*innen die Möglichkeit, den eindringlichen Blick, den sie als kleinwüchsige Person jeden Tag erlebt, zu reproduzieren. Auch schafft sie ein Bild, das den Darstellungen von Menschen mit Behinderungen der Vergangenheit wie zuvor anhand der *Freak Shows* und von Diane Arbus beschrieben, widerspricht. Durch das Verstecken nimmt sie visuell im Bild den Blick, den die Betrachter*innen auf sie werfen, zur Kenntnis.¹⁶⁴ Was dem Blick nun geboten wird, ist eine Idee der Person, da man sich durch ihre kleinen Hände und Füße und die Größe des Polsters die Person dahinter vorstellen kann.¹⁶⁵ Swanson nimmt den

¹⁶⁴ Lindgren 2015, S. 278.

¹⁶⁵ Lindgren 2015, S. 288.

Betrachter*innen die Möglichkeit, über ihren Körper zu spekulieren, und bietet stattdessen die Aufgabe, darüber zu spekulieren, was überhaupt zu sehen ist.¹⁶⁶ Dadurch hinterfragt sie das Verlangen danach, Abweichungen und Unterschiede in anderen Menschen anzusehen.¹⁶⁷

Nun stellt sich die Frage, welche Implikationen die Wahl Katayamas hat, ihren Körper so zu zeigen und damit nicht unbedingt Darstellungen der Vergangenheit zu negieren und das Starren der Betrachter*innen zuzulassen. Tatsächlich hat Gesehen-Werden für Menschen mit Behinderungen noch andere Bedeutung, denn das Gegenteil von Starren ist nicht Wegsehen. Das Wegsehen von Menschen, die ungewohnt aussehen, unterscheidet sich davon, ihnen visuelle Anonymität zu geben, da es eine aktive Verweigerung ist, die andere Person wahrzunehmen.¹⁶⁸ Die Psycholog*innen Ellen Langer und Gregory Berns schreiben, dass Menschen in einer unvorhersehbaren Welt vor allem Vorhersehbarkeit wollen und dass die Wurzel des Verlangens, Ungewohntes zu sehen, die ist, dass es irgendwann nichts Unvorhersehbares zu sehen gibt.¹⁶⁹ So ergibt sich ein Widerspruch, denn das Ungewöhnliche reizt und erschreckt Menschen gleichzeitig, während das Gewöhnliche beruhigt, aber auch langweilt.¹⁷⁰ Behinderungen sind einer der unvorhersehbarsten Aspekte des Lebens, und Menschen mit Behinderungen zu sehen erinnert, wie Bryan Turner argumentiert, an die Verletzlichkeit des Körpers und die Willkürlichkeit des Schicksals.¹⁷¹ Jede*r wird eventuell mit Behinderungen leben – sei es durch Krankheiten, Verletzungen, hohes Alter oder Abhängigkeit.¹⁷² Diese Tatsache beunruhigt Menschen, die ohne Behinderungen leben, und sie glauben lieber daran, dass es nur manche Menschen betrifft.¹⁷³ Turner erklärt hiermit, warum die Gesellschaft sich weigert, Behinderungen zu sehen, und warum Menschen mit Behinderungen in Institutionen versteckt werden.¹⁷⁴ Die Folge davon ist schließlich, dass Behinderungen ungewöhnlich und fremd erscheinen, obwohl sie Teil der menschlichen Körperlichkeit sind.¹⁷⁵

Dies führt zu einem Paradox, das Menschen mit Behinderungen erfahren, nämlich stark visuell aufzufallen und dem Starren ausgesetzt zu sein, aber gleichzeitig von der Gesellschaft nicht

¹⁶⁶ Lindgren 2015, S. 288.

¹⁶⁷ Cachia 2014, o. S.

¹⁶⁸ Garland-Thomson 2009, S. 83.

¹⁶⁹ Garland-Thomson 2009, S. 19.

¹⁷⁰ Garland-Thomson 2009, S. 19.

¹⁷¹ Garland-Thomson 2009, S. 19.

¹⁷² Garland-Thomson 2009, S. 19.

¹⁷³ Garland-Thomson 2009, S. 19.

¹⁷⁴ Garland-Thomson 2009, S. 19.

¹⁷⁵ Garland-Thomson 2009, S. 19.

wahrgenommen zu werden. Audre Lorde formuliert dieses Phänomen wie folgt: *[W]e fear the visibility without which we cannot truly live.*¹⁷⁶ Das Objekt von Starren zu sein bedeutet, dem Urteil anderer ausgesetzt zu sein.¹⁷⁷ Angesehen-Werden kann aber auch eine gegenseitige Bestätigung der Existenz darstellen.¹⁷⁸ Durch das Erschaffen von Portraits kann mitgeteilt werden, dass eine Person gesehen werden sollte und dass sie wichtig genug ist, gesehen zu werden.¹⁷⁹ Kunstwerke können so eine Möglichkeit bieten, Personen anzusehen und wertzuschätzen, ohne in eine unangenehme Situation des Starrens zu kommen.¹⁸⁰ Indem Katayama ihren Körper sichtbar macht, öffnet sie neue Möglichkeiten der Sichtbarkeit für Menschen mit Behinderungen, da sie sich zum Beispiel in *you're mine* (Abbildung 15) schön wie eine Venus zeigt und sie auch bei *shadow puppet #001* (Abbildung 26) und *shadow puppet #006* (Abbildung 27) einen neuen ästhetischen Kontext für ihre Hand und ihren Körper zeigt. Dabei kann aber keinesfalls behauptet werden, dass Sichtbarkeit in visueller Kultur einen Ersatz für soziale oder politische Sichtbarkeit darstellt.¹⁸¹

Wichtig in diesem Zusammenhang ist, dass Katayama in vielen der Fotografien direkt in die Kamera schaut und unser Starren erwidert. Besonders in den Bildern, die ihren Körper unbekleidet zeigen und das Starren der Betrachter*innen auf ihre amputierten Beine zulassen wie *shell* (Abbildung 7) und *you're mine* (Abbildung). Sie konfrontiert die Betrachter*innen mit ihrem Blick und vermittelt in diesen Kompositionen die volle Anwesenheit ihrer selbst. Die Blickaufnahme und der Blickkontakt, der entsteht, führen dazu, dass man nicht mehr völlig objektivierend ihren Körper betrachten kann, sondern sich einer Person bewusst ist, deren Körper präsentiert wird. In diesem Aspekt kommt das Konzept des *Oppositional Gaze* von bell hooks ins Spiel, welches das Konzept des *Male Gaze* von Laura Mulvey weiterdenkt, das für weiße Frauen ohne Behinderungen erstellt wurde. Mit dem *Male Gaze* beschrieb Mulvey in der Filmtheorie, dass Filme meist aus der Sicht weißer, heterosexueller Männer geschaffen werden und dadurch auch dem entsprechen, was diese sehen wollen. Dies führt zu sehr objektivierenden Darstellungen von Frauen. Den Ursprung findet der *Oppositional Gaze* in bell hooks Essay *The Oppositional Gaze. Black Female Spectators*¹⁸², wo die Autorin darlegt, dass besonders Schwarze Menschen sich durch nicht gern gesehenes Schauen bzw. Starren Selbstbestimmung

¹⁷⁶ Zitat Audre Lorde 1984, in: Garland-Thomson 2009, S. 59.

¹⁷⁷ Garland-Thomson 2009, S. 59.

¹⁷⁸ Garland-Thomson 2009, S. 59.

¹⁷⁹ Garland-Thomson 2009, S. 80.

¹⁸⁰ Garland-Thomson 2009, S. 81.

¹⁸¹ Millet-Gallant 2000, S. 14.

¹⁸² Hooks 2014

und Dominanz zurückerobern müssen.¹⁸³ Sie beschreibt den *Oppositional Gaze* als eine Möglichkeit des Widerstands und bestärkt das Starren Schwarzer Menschen auf weiße Menschen in Medien, die keine Identifikationsfiguren für Schwarze Menschen bieten.¹⁸⁴ Die Geschichte der Unterdrückung von Menschen mit Behinderungen unterscheidet sich von der von Schwarzen Menschen, jedoch waren auch Menschen mit Behinderungen immer den Blicken und dem Starren anderer ausgesetzt. Ein *Oppositional Gaze*, wie ihn Katayama einsetzt, kann auch für sie selbstbestimmend und dominant wirken. Sie setzt dem Starren von Menschen ohne Behinderungen ihr eigenes Starren entgegen und verändert so die Blick-Hierarchien.

In *high heels* (Abbildung 16) und *you're mine* (Abbildung 15) scheint uns Katayama nicht nur mit ernstem Ausdruck anzusehen, sondern erschafft durch die Haltung ihres Kopfes den Eindruck des Hinab-Sehens. Die Figur in *high heels* wirkt durch den Winkel der Kamera, welche sich nur ca. einen Meter vom Boden entfernt zu befinden scheint, sehr groß. Sie blickt von oben auf die Betrachter*innen hinab und hat den Kopf leicht zurückgelegt, um diesen Eindruck zu verstärken. Bei *you're mine* befindet sich der Körper der Künstlerin auf einer Linie und scheint mit der Höhe der Kamera übereinzustimmen, jedoch neigt Katayama ihren Kopf wiederum ein wenig nach hinten, sodass ihr Blick leicht von oben zu kommen scheint. Der Titel des Bildes *you're mine* impliziert darüber hinaus, dass sie Dominanz besitzt und Kontrolle über die Betrachter*innen haben kann.¹⁸⁵ Auch *shell* (Abbildung 7) weist einen *Oppositional Gaze* auf, der sich durch den starren und geraden Blick der Künstlerin auszeichnet. In diesem Bild ist ihr Kopf nicht geneigt, sondern sehr gerade gehalten. Die Kamera scheint auf Augenhöhe platziert zu sein, wodurch der direkte Blickkontakt der Betrachter*innen mit Katayama entsteht. Obwohl der Körper der Künstlerin verletzlich für unsere Augen präsentiert ist, wirkt sie aufgrund des durchdringenden Blicks nicht schwach. Umgeben von perlenbestickten Stoffen, Muscheln, Lichtern und Glanzpunkten scheint sie eher auf einem Thron zu sitzen. Dies wird durch den Auslöser der Kamera in Katayamas Hand unterstrichen, welcher auf ihre Präsenz vor und hinter der Kamera und die daraus folgende Kontrolle über ihre eigene Darstellung hinweist.

¹⁸³ Hooks 2014, S. 116.

¹⁸⁴ Hooks 2014, S. 122.

¹⁸⁵ Kubiński 2019, S. 70.

6. Schönheit, Weiblichkeit und Sexualität in Katayamas Selbstpräsentation

Die Figur, die Katayama in ihren Fotografien darstellt, trägt meist eine schwarze Perücke und roten Lippenstift. Die Kleidung, für die sie sich entscheidet, basiert häufig auf engen, körperbetonten Bodies. Das Sichtbarmachen eines Körpers mit Behinderungen ist ohnehin für viele schon ungewohnt und teilweise erschreckend. Was aber eine weitere Unterbrechung des zu Erwartenden darstellt, ist, dass die Künstlerin sich schön und häufig erotisch präsentiert. Zuschreibungen, die viele nicht mit Menschen mit Behinderungen verbinden. Tatsächlich zeigt sie ihren Körper in so großer Perfektion, dass er in manchen Darstellungen künstlich wirkt und an Puppen erinnert. Eine Assoziation, die besonders für asiatische Frauen nicht selten ist.

6.1 Das Zitat der Venus-Darstellung in *you're mine #001*

Katayama präsentiert sich in Kleidung und Position oftmals klassisch schön und zitiert nicht nur Frauendarstellungen der Kunstgeschichte, aber auch uns bekannte Bilder aus Medien und Werbung. Besonders in *you're mine #001* (Abbildung 15) nimmt die Künstlerin die Position einer Venus an, die so in vielen Bildern der Kunstgeschichte repräsentiert wurde. Die Künstlerin positioniert sich klassisch in der Position einer Venus, wie Tizian sie gemalt hätte. Das Motiv der Venus stellte im Laufe der Geschichte immer wieder konventionelle, aber auch subversive Formen der Repräsentation dar. Die Venus stellte Schönheitsideale, Körperideale, aber auch Abweichungen derer, dar.¹⁸⁶ Das Sujet der Venus rechtfertigte immer das oftmals ausbeuterische Darstellen von weiblichen Körpern als sexuell verfügbar und als Objekt, das für den Konsum des Betrachters geschaffen wurde.¹⁸⁷ Vergleicht man *you're mine* mit einem sehr bekannten Beispiel einer Renaissance-Venus-Darstellung, der *Venus von Urbino* (Abbildung 34), fällt die Ähnlichkeit stark auf: Beide Frauen lehnen auf ihrem rechten Arm, neigen ihren Kopf leicht und blicken die Betrachter*innen direkt an. Die linke Schulter der beiden ist nach hinten geschoben, wodurch der Blick auf ihren Körper, besonders des nach oben gedrehten Oberkörpers, freisteht. Auffällig ist darüber hinaus noch die Position der linken Hand der Venus, welche in ihrem Schoß liegt. Katayama legt ihre linke Hand etwas tiefer auf ihr Bein, imitiert die Position aber dennoch. Dadurch ist ihre Hand sehr gut zu sehen, welche ungewöhnlich geformt ist. Die Oberfläche, auf der die Frauen liegen, besteht aus weißen Bettlaken und weißen Polstern. Der große Unterschied, der sich zwischen den Darstellungen als Erstes erkennbar macht, ist, dass Katayamas Beine schon bei den Knien beziehungsweise

¹⁸⁶ Millet-Gallant 2000, S. 27.

¹⁸⁷ Millet-Gallant 2000, S. 28.

dem Unterschenkel enden – anders als bei der Venus, deren Füße das Ende ihrer Körperachse bilden und mit viel Detail gemalt wurden. Venus, die Liebesgöttin, verkörpert Schönheit und Perfektion und wurde daher gerne von Künstler*innen als Möglichkeit verwendet, schöne Frauenkörper abzubilden. Die *Venus von Urbino* stellt eine klassische Schönheit dar, die das Ideal ihrer Zeit widerspiegelt. Künstler der Renaissance schufen unzählige Venus-Darstellungen, die sich in Komposition und Sujet sehr stark ähnelten. Immer vereinte sie im Zentrum eine dem Schönheitsideal entsprechende Darstellung eines Frauenkörpers.

Katayama ist nicht die erste Künstlerin, die dieses Symbol weiblicher Perfektion und Schönheit instrumentalisiert. Schon Édouard Manet übersetzte das Sujet der Venus in *Olympia* (Abbildung 35) in seine Zeit und überraschte das Publikum. Das Gemälde zeigt eine Frau mit dem rechten Arm auf Polster gestützt, die ihre Beine ausstreckt. Der Raum hinter ihr ist dunkel gehalten, und eine Schwarze Frau zeigt Blumen, die *Olympia* vermeintlich von einem Verehrer bekommen hat. Besonders die zahlreichen Hinweise darauf, dass *Olympia* eine Prostituierte darstellte (die Orchidee in ihren Haaren, ihr Armband und die Perlenohrringe) und Blickkontakt herstellte, führte zu einem Skandal der Zeit.¹⁸⁸ Der Realismus der *Olympia* war damals schockierend für das Publikum, und die Dargestellte wurde als entstellt und verdreht bezeichnet.¹⁸⁹ Sie wurde an die Stelle der Göttin Venus gesetzt, einer hoch angesehenen Form der Darstellung, zeigte aber nicht deren Perfektion. Die Frau auf dem Bild nimmt dieselbe Position wie Katayama und die Venus von Urbino ein, schaut aber den Betrachter*innen mit geradem Blick in die Augen. Sie liegt ebenfalls auf weißen Bettlaken, hält aber einen bestickten Schal in der Hand. Bemerkenswert ist ihre Hand, die zwar wie die der Venus in ihrem Schoß liegt, aber so platziert ist, dass sie verdeckend und abweisend wirkt – ein mögliches Symbol für ihre sexuelle Selbstbestimmung.¹⁹⁰

Ein Künstler, der dieses Motiv weiterdachte, ist Yasumasa Morimura, der die Venus bzw. die *Olympia* von Manet in seinem Selbstportrait nachstellt (Abbildung 36). Er wiederholt Elemente der Positionierung des Körpers, Komposition und Accessoires von Manet, ersetzt aber auch Details wie den Schal in der Hand Olympias durch japanische Elemente. Seine Interpretation unterscheidet sich visuell schon stärker von der Katayamas, da er besonders starke und vielfältige Farben verwendet. Relevant ist aber, dass er sich wie Katayama ein Symbol westlicher Schönheit aneignet und sich so in die Tradition einfügt. Die Unterbrechung der

¹⁸⁸ Delphi Classics 2016, S. 41.

¹⁸⁹ Millet-Gallant/Howie 2017, S. 3.

¹⁹⁰ Delphi Classics 2016, S. 41.

Tradition, die er erstellt, ist jene, einen männlichen Körper an der Stelle der Frau einzusetzen. Die Venus wurde für den *Male Gaze* konstruiert: eine Frau, deren Körper für das Ansehen gemacht wurde und die dadurch stark objektiviert wird. Sie verfügt über wenig Persönlichkeit oder Selbstbestimmung und dient der Verführung der Betrachter*innen. Morimura setzt sich nun als Mann an die Stelle der Frau und kehrt so den *Male Gaze* um.¹⁹¹ Das Bild wird dadurch *queer* und schafft viele neue Blickhierarchien und Blickbeziehungen, da ein Mann dem Blick der Betrachter*innen in einer objektivierenden Position für Frauen erwidert.¹⁹² Er wird zum Objekt des Begehrens und präsentiert einen homosexuellen Körper, der, so feminin dargestellt, westliche Traditionen von Männlichkeit und Weiblichkeit auf den Kopf stellt.¹⁹³

Eine Künstlerin, die ebenfalls das Motiv der *Venus* bzw. *Olympia* aufgreift, ist Katarzyna Kozyra in *Olympia (blue)* (Abbildung 37). Wie Katayama macht sie den Körper zum Thema der Fotografie, welcher in ihrem Fall durch die Chemotherapie gezeichnet ist: Sie hat ihre Haare und Augenbrauen verloren und wirkt in der kalten Beleuchtung und ohne Make-Up erschöpft und blass.¹⁹⁴ Ihr Körper nimmt dieselbe Position ein, die *Venus* und *Olympia* schon zeigten, indem sie sich auf ihren rechten Arm stützt und ihre Beine leicht überschlagen auf einem Sofa bzw. Bett ausstreckt. Der Untergrund, auf dem sie liegt, scheint in diesem Fall ein Krankenhausbett zu sein, dessen Lehne verstellbar ist. Es ist mit blauem, glänzendem Stoff bezogen, der in seiner Farbe an Krankenhaus-Stoffe erinnert. Mit den Accessoires einer Orchidee hinter dem Ohr, dem schwarzen Band um den Hals, dem Schal unter ihr und den Schuhen an ihren Füßen orientiert sie sich stark an der *Olympia* von Manet. Auch die Schwarze Frau hinter ihr, die Blumen präsentiert, und das Tier am Ende des Betts sind dem Original stark nachempfunden. Doch wie Morimura verwendet Kozyra diese traditionelle Darstellung einer klassisch schönen Frau mit gesundem Körper im jungen Alter, um sie im Rahmen dieser Assoziation mit einem unerwarteten Körper auszutauschen. Während Morimura als gesund und stark aussehender Mann die Darstellung im Bezug auf Gender und Sexualität unterbricht, tut Kozyra dies, indem sie ihren kranken Körper zeigt.

Die vorgestellten Beispiele zeigen, dass es in der modernen und zeitgenössischen Kunst bereits eine Tradition gibt, die *Venus* und deren Nachfolgerin *Olympia* zu zitieren, um klassische, westliche, gesunde, weibliche und nicht behinderte Schönheit zu symbolisieren. Wenn

¹⁹¹ Michiko 2012, S. 503.

¹⁹² Michiko 2012, S. 503.

¹⁹³ Michiko 2012, S. 504.

¹⁹⁴ Katarzyna Kozyra Foundation 2022, o. S.

Künstler*innen dieses Thema mit Körpern aufgreifen, die nicht diesen Merkmalen entsprechen, unterbrechen sie Erwartungen, die auf solche Körper projiziert werden, und die Konvention von *Normalität* wird aufgerüttelt.¹⁹⁵ Ann Millet-Gallant argumentiert, dass das Bild der Venus eine Frau wie in einer Freakshow ausstellt, mit dem Unterschied, dass diese Darstellung vertraut und akzeptiert ist.¹⁹⁶ Katayama hält sich mit den Details der Kopie der Darstellung zurück: Sie trägt keine Accessoires, und auch der Raum, in dem sie sich befindet, ist leer, während die anderen Beispiele immer noch weitere Personen zeigen. Ihr Zitat ist dadurch recht minimalistisch gehalten, und auch die Tatsache, dass Katayama nicht nackt ist, unterscheidet sie von den Originalen sowie anderen Interpretationen. Dennoch ist die Positionierung ihres Körpers Hinweis genug, um ihre Nachahmung der Göttin der Schönheit zu erkennen. So reiht sie sich einerseits in eine Tradition der Darstellung von Schönheit und Perfektion ein, indem sie ihre konventionell schöne Erscheinung, die sich durch ihre schlanke Figur, ihre blasse Haut und ihr Gesicht ausdrückt, zeigt. Andererseits präsentiert sie ihre Beine ohne Prothesen und unterbricht so die ansonsten dem zeitgenössischen Schönheitsideal entsprechende Darstellung.

6.2 Die Rolle des *Male Gaze* und erotischer Assoziationen

Der Tropus der Venus brachte oftmals objektivierende und voyeuristische Abbildungen hervor, vor allem solche, die den weiblichen Körper als verfügbar darstellten. Das Modell wird zu einem Objekt des Konsums.¹⁹⁷ So kann eine solche Venus-Darstellung, die Katayama nachahmt, als Bild einer nicht realen Version einer Frau verstanden werden, sondern als Ansammlung von Eigenschaften, die dem *Male Gaze* entsprechen.¹⁹⁸ Der Blickkontakt mit den Betrachter*innen verhindert, dass sie als passives Objekt erscheint, jedoch ist die Position einer Verführerin, wie es in Film und Werbung zu sehen ist, unverkennbar. Katayama bildet, wie zuvor dargelegt, nicht unbedingt sich selbst als Person ab, sondern eine Kunstfigur, die in einer Performance Erfahrungen und Identität behandelt.

Cindy Sherman fertigte in ihrer Serie der *Untitled Film Stills* von 1980 Selbstportraits an, in denen sie Charaktere, Posen und Geschichten aus alten Hollywood-Filmen übernahm, ohne sie exakt zu kopieren.¹⁹⁹ Die Frauen in ihren Bildern scheinen nach Begehrtheit zu streben, indem sie sich mit Make-Up, High Heels und Kleidung zu einem Charakter formen, der den

¹⁹⁵ Millet-Gallant 2000, S. 15.

¹⁹⁶ Millet-Gallant 2005, S. 39.

¹⁹⁷ Millet-Gallant 2000, S. 28.

¹⁹⁸ Millet-Gallant 2000, S. 28.

¹⁹⁹ Warbelow 2013, S. 195.

verschiedenen Typen von Frau, die gerne in den Medien und in der Gesellschaft gesehen werden, entspricht.²⁰⁰ Laura Mulvey argumentiert, dass die Illusion und Glaubwürdigkeit der Abbildungen durch die wiederholte Darstellung Shermans in verschiedenen Charakteren unterbrochen wird.²⁰¹ Dadurch werden die Beobachter*innen sich bewusst, dass die Abbildungen erschaffen wurden, um den *Gaze* greifbar beziehungsweise sichtbar zu machen.²⁰² So schaffte sie ähnliche Selbstportraits wie Katayama in dem Sinne, dass sie sich selbst – eine Frau – in einer Performance spielte, welche übertrieben das Bild einer Frau zeigt, das auf sie projiziert wird und von ihr verstärkt durch Hollywood-Medien erwartet wird. Sie produzierte *anonyme* Selbstportraits, da sie immer andere Positionen einnahm, sich selbst aber als Leinwand verwendete – sie stellt das allgemeine Abbild einer weißen Frau ohne Behinderungen dar und arbeitet mit dieser – ihrer – Identität, um die Repräsentation derer zu verhandeln.²⁰³ So sind ihre Abbildungen durchaus Selbstportraits, beziehen sich aber nicht unbedingt auf sie als Individuum.²⁰⁴

Ein Beispiel der *Untitled Film Stills* ist #2 (Abbildung 38). Zu sehen ist eine Frau, die vor einem Badezimmerspiegel posiert. Sie ist nur mit einem Handtuch bekleidet, welches sie mit einer Hand festhält. Die vermeintlich intime Szene wirkt nicht wie das natürliche Verhalten einer Frau im Badezimmer, sondern wie ein gestelltes Bild, da die Frau ihren Körper verführerisch platziert und sich elegant über die Schulter im Spiegel ansieht. Auch ihre rechte Hand ist besonders elegant auf ihrem Schlüsselbein platziert, und die linke Hand hält mit dem Handtuch ihre Brust. *Untitled Film Still #34* (Abbildung 39) erzeugt einen ähnlichen Eindruck: Die abgebildete Frau liegt auf einem Bett, nur mit einem Hemd bekleidet. Ihr Körper ist in einer eleganten Pose über dem Bett ausgestreckt, welche ihre Hüften und langen Beine betont. Ihr Blick geht ins Leere, ihr Kopf ist in den Nacken gelegt, wodurch dieser und ihr Brustkorb den Betrachter*innen des Bildes offengelegt wird. Wiederum posiert die Frau zu künstlich und verführerisch, um einem echten Schnappschuss zu entsprechen. Sie hat sich an der Kamera bzw. den vermeintlichen Beobachter*innen des Bildes orientiert, um ein Bild zu schaffen, das dem *Male Gaze* entspricht.

Dieses Künstliche, das für den *Male Gaze* konstruiert ist, ist auch in manchen von Katayamas Bildern vertreten. Besonders durch ihre Perücke, das Make Up und den Nagellack schlüpft sie

²⁰⁰ Mulvey 1991, S. 141.

²⁰¹ Mulvey 1991, S. 141.

²⁰² Mulvey 1991, S. 141.

²⁰³ Loewenberg 1999, S. 401.

²⁰⁴ Loewenberg 1999, S. 401.

in einen Charakter, der auch durch ihre Pose den *Male Gaze* einlädt. Dies geschieht bei *you're mine #001* (Abbildung 15), aber auch bei *high heels* (Abbildung 16) und *shadow puppet #006* (Abbildung 27) und *#009* (Abbildung 28). Das *High Heel Projekt* wurde 2011 von Katayama ins Leben gerufen. Damals arbeitete sie als Sängerin in einer Jazz Bar, wo ein Kunde meinte, dass sie High Heels tragen sollte und dass Frauen, die keine High Heels tragen, keine echten Frauen seien.²⁰⁵ Frustriert versuchte die Künstlerin Prothesen anfertigen zu lassen, mit welchen sie High Heels tragen konnte.²⁰⁶ Dies gestaltete sich aber als schwierig, da das japanische Gesundheitssystem solche Abweichungen vom Notwendigsten nicht unterstützte.²⁰⁷ Schließlich erhielt Katayama aber Prothesen, an die speziell konstruierte High Heels montiert werden können.²⁰⁸ Diese werden in *high heels* festgehalten. Bei *high heels* spielen vor allem die Prothesen mit Stöckelschuhen eine wichtige Rolle, welche Katayama aufgrund des Kommentars eines Mannes anfertigte. Er verlangte von ihr eine *echte* Frau zu sein und verband dies mit einem gewissen Aussehen, welches Katayama in *high heels* nachspielt. Die Prothesen zeigen zu viel Metall, um tatsächlich für durchschnittliche Beine gehalten zu werden, dennoch hat die Künstlerin hier eine imaginäre, männlich konstruierte Checkliste, welche beschreibt, wie sich Frauen präsentieren sollen, abgehakt. Während Katayama in *shadow puppet #006* noch relativ gemütlich und natürlich auf dem Boden liegt, posiert sie mit erhobenen Beinen und Armen in *shadow puppet #009* ganz klar für die Person, die das Bild betrachtet bzw. für die Kamera. In beiden Bildern ist sie in bestickte Unterwäsche gekleidet und trägt die schwarze Perücke. Von ihrem Gesicht ist nicht viel zu erkennen, aber ihr Körper steht den Beobachter*innen zur freien Ansicht.

Während es üblich ist, solche Abbildungen von Frauen in den Medien zu sehen, ist es ungewohnt, Frauen mit Behinderungen zu sehen, besonders in einem erotischen Kontext. Es gibt eine lange Tradition der Stigmatisierung der Sexualität von Menschen mit Behinderungen, die ihren Ursprung in der Eugenik hat.²⁰⁹ Auf solch pseudowissenschaftlichen Grundlagen wurde die soziale und legale Kontrolle der Sexualität von Menschen mit Behinderungen genommen, und es wurde ihnen sogar verboten, Kinder zu zeugen.²¹⁰ In der Gegenwart sind solche Gesetze zwar verändert worden, ihr Schatten findet sich aber durchaus im Umgang mit

²⁰⁵ Katayama 2022, o. S.

²⁰⁶ Katayama 2022, o. S.

²⁰⁷ Katayama 2022, o. S.

²⁰⁸ Katayama 2022, o. S.

²⁰⁹ Kangaude 2014, o. S.

²¹⁰ Kangaude 2014, o. S.

Menschen mit Behinderungen. Nach wie vor wird ihnen Asexualität zugeschrieben.²¹¹ Harlan Hahn nennt diese Zuschreibung *asexual objectification*, womit er die Annahme beschreibt, dass Sexualität bei Menschen mit Behinderungen unangebracht ist.²¹² Viele können sich Schönheit, Sexualität und Behinderungen bei Frauen nicht vorstellen und halten diese Kombination für eine Ausnahme, wenn sie ihnen begegnet.²¹³

Katayama inszeniert sich in *you're mine* in einer erotischen Darstellung. Abgesehen von dem Zitat der Venus deuten auch andere Elemente darauf hin: Sie liegt zwischen Kissen auf einem Leintuch, wodurch der Eindruck eines Schlafzimmers entsteht. Die Betrachter*innen gewinnen Einblick in einen intimen Ort, an dem ihnen die Künstlerin in Unterwäsche entgegenschaut. Ihr Körper ist einladend platziert. Die Strümpfe, die sie trägt, wirken auf den ersten Blick auch passend zu der Szene einer Verführung. Jedoch sind es Kompressionsstrümpfe, die ihre amputierten Beine bedecken, welche Beobachter*innen erschrecken, wodurch der *Gaze* nicht nur ihren Körper, sondern auch ebenjene Beine fixiert.²¹⁴ Ähnlich verhält es sich mit den Fotografien der Reihe *shadow puppet*, welche mit Verführung, aber auch mit ungewöhnlicher Darstellung spielen. Der Körper der Künstlerin ist elegant dargestellt, und ihre Posen und das spärliche Licht sind der Boudoir-Fotografie nahe. Ganz ungewöhnlich und umso kontrastierender sind in der Fotografie das große Polster, welches ihre Hand nachahmt, aber ohne Kontext nicht so erkannt wird, und ihre nackten Beine, die verkürzt sind. So zeigt Katayama ihren Körper mit Behinderungen und sich selbst als sexuelle Person, die nicht dem Stereotyp der asexuellen Person mit Behinderungen entspricht. Sie schafft neue Abbildungen, die die Dimension dessen, was als begehrenswert und attraktiv angesehen wird, erweitern. Garland-Thomson benennt diese Selbstobjektifizierung von Menschen mit Behinderungen als Strategie, um gängigen Assoziationen des Körpers mit Behinderungen wie *bemitleidenswert* und *unerwünscht* zu entkommen.²¹⁵ So kann sich eine ausgeschlossene Gruppe immerhin in der dominierenden Kultur und Ordnung einfügen – ob das positiv zu betrachten ist, bleibt dahingestellt, aber mit der Teilnahme an der dominierenden Kultur kommt Sichtbarkeit, welche für Identitätspolitik ein wichtiges Instrument darstellt.²¹⁶

²¹¹ Kangaude 2014, o. S.

²¹² Garland-Thomson 2017, S. 25.

²¹³ Garland-Thomson 2017, S. 25.

²¹⁴ Kubiński 2019, S. 65.

²¹⁵ Burton/Melkumova-Reynolds 2019, S. 215.

²¹⁶ Burton/Melkumova-Reynolds 2019, S. 215.

Grzegorz Kubiński betont in diesem Zusammenhang die Selbstpräsentation der Künstlerin auf Instagram.²¹⁷ Katayamas Aktivität auf Social Media war, wie in der Einleitung dargelegt, schon immer groß und stellt eine wichtige Dimension ihrer künstlerischen Arbeit dar. In den letzten Jahren wurde besonders ihr Instagram-Account zu einem wichtigen Kommunikationskanal ihrer Kunst. Die Bilder, die sie veröffentlicht, entsprechen meist den Selbstportraits und Fotografien, die sich auch in Ausstellungen ihrer Werke sowie auf ihrer Webseite finden. So ist ihre Social-Media-Präsenz wohlüberlegt und wirkt besonders durch abgestimmte Bilder durchkuratiert. Abbildung 40 zeigt einen Screenshot ihres Instagram Accounts, der auch Bilder der Reihe *shadow puppet* enthält. Die vielseitigen und dekorativen Aspekte werden durch diese Ansammlung von verschiedenen Bildern deutlich. Deutlich wird aber auch, dass Katayama oft verführerisch posiert und diesen erotischen Aspekt mit Details ihres Körpers verbindet, die ungewöhnlich sind. *Instagram* ist ein Ort, an dem eine ideale Wirklichkeit produziert wird, welche Menschen beinhaltet, die durch und durch dem Schönheitsideal entsprechen.²¹⁸ Aufgrund dieser Tendenz hat sich dort aber eine *körperpositive* Bewegung entwickelt, die auch Körper, die nicht den gegenwärtigen Schönheitsidealen entsprechen, zeigen will, um diese zu verändern.

Ähnlich könnten die Bilder von Katayama funktionieren. Kubiński argumentiert, dass die Künstlerin neue Auffassungen des erotischen Körpers zeigt, wodurch Betrachter*innen sich damit vertraut machen können.²¹⁹ Er nennt die bisherige Behandlung von Frauen mit Behinderungen passiv und puppen-ähnlich, da sie wenig Gelegenheiten bekamen, sich als aktive und sexuelle Mitglieder der Gesellschaft zu zeigen, und sie als asexuell wahrgenommen werden.²²⁰ Die Darstellungen, welche Katayama wie eine Puppe zeigen (zum Beispiel *I have child's feet*, Abbildung 25), verbindet Kubiński mit diesem Argument und sieht sie als eine Möglichkeit die puppen-hafte Passivität für die Darstellung von Sexualität zu verwenden.²²¹ Dem stimme ich aber nicht zu, da das Stilmittel der Puppe noch andere Implikationen von Fetisch und Kindlichkeit mit sich bringt und wenig aktive Sexualität ausstrahlt. Durchaus reflektieren ihre Bilder aber das Defeminisieren von Frauen mit Behinderungen und öffnen Assoziationen derer mit Schönheit und Sexualität.²²²

²¹⁷ Kubiński 2019, S. 66.

²¹⁸ Kubiński 2019, S. 66.

²¹⁹ Kubiński 2019, S. 67.

²²⁰ Kubiński 2019, S. 67.

²²¹ Kubiński 2019, S. 67.

²²² Kubiński 2019, S. 68.

Auch in Darstellungen Katayamas, die weniger ihres Körpers zeigen, finden sich Elemente der Verführung und Sexualität. *Bystander #16* (Abbildung 12) zeigt Katayama mit dem Textilobjekt vieler Hände, die zur Erweiterung ihres Körpers werden. Schon zuvor sprach ich die Assoziation dieser Gliedmaßen mit denen eines mythologischen Wesens oder eines Oktopusses an. In *bystander #014* (Abbildung 13) liegt Katayama auf ihrer linken Seite am Strand, unter sich Kopfkissen, die man in einem Schlafzimmer erwarten würde. Sie scheint schläfrig, ihr Körper liegt auf natürliche Weise entspannt am Boden. Man kann sich die Szene einfach in ein Schlafzimmer denken, als Betrachter*in wird man angesehen, als ob man neben der Künstlerin liegen würde. In *bystander #008* (Abbildung 14) befindet die Szene sich tatsächlich in einem Schlafzimmer, wo die Stoff-Gliedmaßen auf der Künstlerin liegen, die ein Bein und einen Arm darum geschlungen hat. Kubiński verbindet diese Bilder mit Katsushika Hokusais *The Dream of the Fisherman's Wife* (Abbildung 41).²²³ Der Holzschnitt aus dem 19. Jahrhundert gehört zu der Kunstform des *Ukiyo-e*, welche *Shunga* hervorbrachte, eine Kunstrichtung, die erotische Darstellungen zum Inhalt hatte.²²⁴ Das Bild zeigt eine Frau, die auf dem Boden, umgeben von Gras und Sand, liegt – vermutlich an einem Strand. Ein Oktopus hat sich um ihren Körper geschlungen und stimuliert sie mit Mund und Tentakeln. Die Frau wirkt entspannt, sie hält sich an den Tentakeln fest und hat ihren Kopf in den Nacken gelegt. Das Bild wird unterschiedlich interpretiert: einerseits als die Fantasie eines Mannes, aber auch als Ausdruck weiblicher Lust und Befriedigung.²²⁵ Die Szene ist durch den Oktopus so fremdartig wie Sexualität von Frauen mit Behinderungen für die Gesellschaft.²²⁶ Die Ähnlichkeit von *bystander* und *The Dream of the Fisherman's Wife* besteht in der Verbindung von Tentakeln bzw. tentakel-ähnlichen Gliedmaßen mit dem Körper der Künstlerin und deren Dominanz in *bystander #008*. Aber auch der Kontext des Strandes und der schläfrigen bzw. traumgleichen Szene, in der sich Katayama in *bystander #014* befindet, erinnern an den Holzschnitt. In dieser Assoziation kann die Serie ebenfalls auf Sexualität hindeuten, die soziale Normen (wie die Erwartung der Asexualität von Menschen mit Behinderungen) überschreitet.²²⁷

²²³ Kubiński 2019, S. 72.

²²⁴ Im 2017, S. 10.

²²⁵ Keizer 2015, S. 103.

²²⁶ Kubiński 2019, S. 73.

²²⁷ Kubiński 2019, S. 72.

6.3 Asiatischer Fetischismus und seine Verbindung zu Puppen

Durch ihre Kostüme und ihre Positionierung erinnert Katayama häufig an eine Puppe. Diese Assoziation stellt sie nicht nur durch die Inszenierung ihres Körpers her, sondern platziert in vielen Fotografien zusätzlich Stoffpuppen neben sich, die ihren Körper nachahmen. So spielt sie damit, als Subjekt und Objekt wahrgenommen zu werden – ein Wechselspiel, dem sie, wie zuvor dargelegt, als Frau mit Behinderungen ohnehin ausgesetzt ist. Japan hat eine lange Tradition von verschiedenen Puppen, die unterschiedliche Funktionen erfüllen. So gab es die *Isho-Ningyo*, Puppen, die auch Mode-Puppen genannt wurden, da sie verschiedene Trends der Edo-Periode zeigten.²²⁸ Sie waren nicht zum Spielen gedacht, sondern als Objekte, die man bewunderte und die besondere Stoffe, Kleidung, Stickereien und Frisuren präsentierten.²²⁹ Gegen Ende der Edo-Periode in den 1800er-Jahren begann man die Puppen beweglicher zu konstruieren, und sie wurden von bewunderten zu unterhaltsamen Objekten, deren Kleidung und Haare ausgetauscht werden konnten.²³⁰ In den 1880er-Jahren wurden *Iki-Ningyo* beliebt, die vielfach in den Westen importiert wurden und daher zu großer Bekanntheit gelangten.²³¹ Diese sind Puppen, die durch viele Details speziell im Gesicht sehr realistisch aussehen, wodurch sie den Namen *Iki* bekamen, der *lebend* heißt.²³² Die Kunstrichtung der *Shunga* Darstellungen brachte auch Puppen hervor, die *Shunga-Ningyo* hießen, welche ebenfalls erotische Fantasien zeigten.²³³ Schließlich entstanden in Japan, inspiriert von den niederländischen Exemplaren, Sex-Puppen, die sehr realistisch aussahen und beweglich konstruiert wurden. Sie hießen *Shutsuro Bijin* (reisende Schönheiten) oder *Koshoku Onna* (Spielfrauen).²³⁴ Die Bedeutungen von Puppen in Japan sind also sehr vielseitig und bringen unterschiedliche Implikationen mit sich. Die Sekundärliteratur interpretiert Katayamas Selbstdarstellung in Puppengestalt vorwiegend im Kontext von Fetisch-Objekten und Sex-Puppen. Es sollte aber nicht außer Acht gelassen werden, dass Katayama sich durch die vielseitigen Stoffe, Materialien und Stickereien, die in ihren Bildern allgegenwärtig sind, nicht nur erotisch, sondern auch geschmückt, schön und modisch zeigt. Ein wichtiger Teil in ihrem Schaffen für die Künstlerin selbst ist, Kostüme auszuprobieren und ihren Körper zu schmücken, dem solch luxuriöse Möglichkeiten aufgrund ihrer Behinderungen und der medizinischen

²²⁸ Pate 2004, S. 176.

²²⁹ Pate 2004, S. 176.

²³⁰ Pate 2004, S. 217.

²³¹ Pate 2004, S. 243.

²³² Pate 2004, S. 243.

²³³ Pate 2004, S. 275.

²³⁴ Pate 2004, S. 275.

Umwelt, die nur Wert auf Praktikabilität legt, ursprünglich verwehrt wurden.²³⁵ Sich selbst als schön geschmückte Puppe zu zeigen kann bei Katayama also auch positivere Bezüge zu *Isho-Ningyo* bilden – Puppen, die Mode und Schönheit präsentierten.

I have child's feet (Abbildung 25) vermittelt besonders stark den Eindruck Katayamas als Puppe. Ihre Haut ist sehr hell und ebenmäßig. Sie trägt rosafarbene Prothesen, welche am Knie den gleichen Farbton wie ihre Haut annehmen. Dadurch ist es sehr schwierig zu erkennen, wo die Prothese anfängt und wo das Bein aufhört. Das Kniegelenk der Prothese wirkt sehr künstlich und wie das einer Marionette, da es aus unterschiedlichen Teilen zu bestehen scheint. Die Haare Katayamas sind leicht als Perücke zu erkennen, da sie synthetisch aussehen und nicht stark mit dem Kopf verbunden zu sein scheinen – sie sitzen wie eine Kappe auf ihrer Kopfhaut. Dies ist besonders an den Stirnfransen ersichtlich, die kaum auf der Stirn aufliegen. Auch das Gesicht der Künstlerin wirkt künstlich, da es ausdruckslos und sehr glatt ist. Die Augen sind halb geschlossen, und man kann nur noch lange schwarze Wimpern sehen. Die Haltung Katayamas ist ebenfalls unnatürlich: Ihr Körper liegt in einer Lücke der sie umgebenden Bücher und Schachteln. Während ihr Oberkörper auf den linken Arm gestützt und zur Seite gedreht ist, liegen ihre Beine auf einem Hocker. Die Objekte, die um die Figur herumstehen, sind rosa und weiß – dieselben Farben, die Katayama trägt. So scheint sie ein Teil der Bücher und Kisten zu werden, wie ein Spielzeug, das unachtsam zur Seite gelegt wurde. Auf dem Boden neben der Künstlerin liegt eine Stoffpuppe, die dieselbe Größe wie ihr Körper hat und auch ähnliche Proportionen zu besitzen scheint. Diese ist aber weniger ambivalent, da sie abstrahierend mit Perlen und weißem Stoff gefertigt ist.

Ein ähnlicher Eindruck entsteht bei *you're mine* (Abbildung 15) und *shell* (Abbildung 7). In beiden Selbstportraits trägt die Künstlerin eine schwarze, stark zur Farbe des Körpers kontrastierende Perücke und zeigt beinahe makellose Haut. Ihr Körper wirkt unbewegt und steif und in *shell* sogar, als ob sie wie im Puppenspiel auf dem Sofa platziert wurde, da sie in steifer Haltung darauf sitzt. Diese puppenhafte, perfekte, aber auch objektivierende Erscheinung entspricht den stereotypen Erwartungen von japanischen Frauen und fetischisierenden Abbildungen derer. Wichtigen Einfluss auf die Vorstellung japanischer Frauen hatte der *Kawaii-Stil*, der ursprünglich als Trend unter Teenager-Mädchen in Japan entstand und sich durch besonders süße, hübsche und liebenswerte Inszenierungen ausdrückt.²³⁶ Er gibt Betrachter*innen die Möglichkeit, sich überlegen gegenüber solch kindlichen und

²³⁵ Bow 2022, S. 167.

²³⁶ Bow 2022, S. 84.

sexualisierten weiblichen Körpern zu fühlen.²³⁷ Die *Kawaii*-Ästhetik formt sich schließlich um kleine, hilflose Objekte – der Fokus von Menschen, die Macht ausüben wollen und füge Partnerinnen suchen und solche Attribute in japanischen Frauen zu finden glauben.²³⁸ Diese Vorstellungen manifestieren sich auch in Sexpuppen, denen oftmals asiatisches Aussehen gegeben wird.²³⁹

Leslie Bow stellt den Vergleich von Katayamas Selbstportraits mit der Fotoserie *The Love Doll* von Laurie Simmons her.²⁴⁰ In dieser platziert Simmons eine hyperrealistische Latex-Puppe, die als Sex-Partnerin produziert wurde, in unterschiedlichen Szenen, die teilweise aus dem Alltag kommen.²⁴¹ Die verwendete Sex-Puppe hat asiatische Züge und schwarzes Haar. In der Komposition finden sich Ähnlichkeiten zu einigen von Katayamas Fotografien. *The Love Doll/Day 9 (Shiso Soda)* (Abbildung 42) zeigt die Puppe auf einem Parkettboden mit einer Flasche Limonade neben sich. Sie sitzt mit angewinkelten Beinen auf ihre Hände gestützt, und ihr Blick geht in die Ferne. Verglichen mit *shadow puppet #006* (Abbildung 27) ergeben sich einige Parallelen: Beide Frauen liegen auf einem Parkettboden, der einen großen Teil des Bildes einnimmt. Beide haben ihren Blick von der Kamera abgewendet, während ihre Körper gut für die Betrachter*innen zu sehen sind. Auch das Thema des Fensters ist in beiden Abbildungen gegenwärtig, da die Sex-Puppe im Licht der Sonne sitzt, das durch ein Fenster scheint, welches den Betrachter*innen verborgen bleibt. Das Fenster stellt die einzige Lichtquelle dar, der Rest des Raumes scheint dunkel zu sein. Auch Katayama liegt vor einem Fenster, das aber in ihrem Bild sichtbar ist. Es ist ebenfalls die einzige Lichtquelle im Raum, die ihren Körper beleuchtet. Während die Puppe ihren Blick vom Fenster abwendet, blickt Katayama durch das Fenster nach draußen. Katayama ähnelt der Puppe durch ihre scheinbare geistige Abwesenheit im Bild, die ihren Körper in der physischen Welt zurücklässt. Der Kamerawinkel beider Abbildungen kommt von oben, und die Betrachter*innen befinden sich so in einer höheren Position als die Abgebildeten und somit auch in einer Machtposition, da beide Figuren verletzlich wirken.

Ähnlichkeiten zwischen den Künstlerinnen finden sich auch bei *The Love Doll/Day 22 (20 Pounds of Jewelry)* (Abbildung 43). Die Puppe, die auf einem Sofa sitzt, trägt keine Kleidung, ist aber bedeckt von Perlenketten, die ihr um den Hals hängen, in ihrem Schoß liegen und welche sie in ihren Händen hält. Sie blickt auf ihre Hände hinab. Ihre Augen wirken wieder

²³⁷ Bow 2022, S. 84.

²³⁸ Bow 2022, S. 84.

²³⁹ Bow 2022, S. 159.

²⁴⁰ Bow 2022, S. 165.

²⁴¹ Bos 2022, S. 165.

etwas abwesend, und sie scheint durch die Haltung ihrer Hände verwirrt, als wüsste sie nicht, was sie mit dem Schmuck anfangen sollte. Diese Kombination von Überfülle an Perlen und Schmuck kombiniert mit wenig Anerkennung dieser findet sich in einigen Bildern Katayamas. In *I have child's feet* ist die Figur im Bild ebenfalls mit Perlen und Spitze geschmückt und von Perlen auf einem Kissen und auf der Puppe am Boden umgeben. Das Bild zeigt eine Fülle an schönen Gegenständen, die für Katayama jedoch uninteressant scheinen. Auch *shell* und *beast* umgeben die Künstlerin mit glitzerndem Schmuck, Spitze, Perlen und Muscheln in Überfülle, von welchen sie aber keine Notiz nimmt. Katayama ist in *shell* vielmehr auf die Betrachter*innen fixiert und wird bei *I have child's feet* und *beast* selbst zum Teil der Kulisse.

Simmons verleiht der Puppe durch die Inszenierung mehr Leben, während Katayama sich weniger lebendig und mehr wie eine Puppe darstellt. In diesem Zwischenstadium finden sich die beiden und weisen Übereinstimmungen auf. Simmons versucht, die Puppe, ein Objekt, abseits ihrer erniedrigenden Funktion zu zeigen.²⁴² Katayama macht sich dagegen zum Objekt und stellt im Bild so übersteigert die Objektifizierung ihres Körpers und ihrer Person in mehreren Aspekten dar. Bow argumentiert, dass Simmons Fotoserie den Widerstand von asiatischen Frauen gegen rassistischen Fetischismus darstellt, da sie die Puppe in täglichen Aktivitäten als *Person* zeigt.²⁴³ Katayama zeigt sich dagegen in den eben besprochenen Darstellungen gar nicht im Alltag, sondern erschafft Szenen, die nicht natürlich wirken und ihr einen künstlichen Eindruck geben.

Die allgegenwärtige Perücke Katayamas, die meist aus tiefschwarzen Haaren besteht, die zu einem Bob geschnitten wurden, spielt auch eine wichtige Rolle in der Künstlichkeit, die sie in ihren Bildern verkörpert und die sie zu einem puppenartigen Objekt machen. Leslie Bow beschreibt die Reduzierung von asiatischen Frauen durch rassistischen Fetischismus auf sexuelle Objektifizierung, die stereotype Elemente übertreibt.²⁴⁴ Die asiatische Frau existiert dadurch als Haare, Augen und Haut, was die Künstlerin Hong Chun Zhang in dem Selbstportrait *Drei Grazien* (Abbildung 44) widerspiegelt.²⁴⁵ Die Zeichnungen zeigen Figuren, die nur im Umriss als solche zu erkennen sind. Sie scheinen ganz aus langen, glatten, glänzenden Haaren zu bestehen, die sich um die Körper winden. Schon mehrmals habe ich in Analysen von Katayamas Werken besonders ihr schwarzes Haar und ihre weiße, glatte Haut hervorgehoben:

²⁴² Bow 2022, S. 159.

²⁴³ Bow 2022, S. 159.

²⁴⁴ Bow 2022, S. 154.

²⁴⁵ Bow 2022, S. 154.

Ausdruck des japanischen Schönheitsideals, aber auch der Stereotypisierung und Fetischisierung asiatischer Frauen.

Das Thema einer Puppe greift Katayama in der Bilderserie *bystander* nochmals konkreter auf, da sie den Bezug zum *Onna Bunraku Theater* herstellt. Sie kopierte die Arme und Hände der Darstellerinnen, welche mit diesen die Puppen steuern und lebendig machen. Die Künstlerin nähte ein Kleidungsstück aus diesen Handkopien und trägt dieses in einigen Selbstportraits. Die Hände, die sie an ihrem Körper befestigt, wirken wie Erweiterungen ihres Körpers. Dies kann auf zwei sehr gegensätzliche Weisen interpretiert werden: Im Kontext der Marionettenspielerinnen wird der oftmals als Puppe inszenierte Körper der Künstlerin zu einer Marionette, die von den Händen der anderen gesteuert wird. Auf Abbildung 9 sieht man diese Kontrolle, die von drei Puppenspielerinnen gleichzeitig auf den Körper in ihrer Mitte ausgeübt wird. In der Serie *bystander* findet sich auch das Bild einer Bunraku-Marionette, die wie die Künstlerin selbst aussieht. *Bystander #015* (Abbildung 10) zeigt einen Puppenkopf, der ab dem Hals in eine Holzkonstruktion übergeht. Das Gesicht der hölzernen Figur ist mit heller Farbe lackiert, die teilweise abbröckelt. Es wird von großen Augen und vollen Lippen dominiert, die von schwarzen Haaren umrandet sind. Die Ähnlichkeit mit Katayama ist unverkennbar, besonders durch die Haare, die den gleichen Haarschnitt wie ihre Kunstfigur haben. In diesem Sinne kann auch dieses Bild als Selbstportrait gesehen werden und zeigt Katayama, die oft visuell andeutet, die Position einer Puppe einzunehmen. Hier wird sie tatsächlich zu einem solchen Objekt. Wiederum spielen die Haare und Augen der Figur eine wichtige Rolle, um sie als asiatisch zu kennzeichnen, jedoch kommt die Darstellung aus keinem fetischisierenden Kontext. Von anderen gelenkt und kontrolliert zu werden vermittelt eine Machtlosigkeit, die Frauen und Menschen mit Behinderungen im Alltag erfahren. Hilfe kann nett gemeint sein, wird aber schnell übergriffig und infantilisiert.

Das Sujet der Puppenspielerinnen und der Erweiterung des Körpers durch andere Hände kann aber auch in einem positiveren Licht gesehen werden. *Bystander #004* (Abbildung 11) zeigt die Hände der Puppenspielerinnen und auch die Hand Katayamas, die auf den Stoffen der Künstlerin liegen und sie leicht umschließen. Dieses Bild wirkt durch die warme Lichtgebung und den zärtlichen Umgang mit den Stoffen positiv und vermittelt in der Vielzahl sehr unterschiedlicher Hände ein Gefühl der Gemeinschaft. Zu sehen ist die scherenförmige Hand Katayamas, eine Hand mit hellerer Haut, die jung wirkt, und daneben zwei Hände, die dunkler gefärbt sind und durch Falten und sichtbare Venen älteren Menschen zugeordnet werden können. Mehr Hände von anderen Menschen zur Verfügung zu haben kann für Menschen mit

Behinderungen auch etwas Positives sein, und Katayama bildet so möglicherweise die Unterstützung ihres Umfelds ab.

7. Neue Ansätze von Prothesen

Ein Aspekt, der bisher noch wenig Erwähnung gefunden hat, sind die Prothesen, die Katayama speziell anfertigen lässt und welche sie teilweise selbst dekoriert. 2011 schon ließ sie die ersten Prothesen anfertigen, die es ihr erlaubten, Füße mit High Heels zu tragen. Dieses Paar Prothesen ist in *high heels* (Abbildung 16) deutlich zu erkennen. Immer wieder finden sich die Prothesen in den Selbstportraits Katayamas, sie tun dies aber auf ganz unterschiedliche Weise in großer Variation. Die ersten zum Kunstwerk gewordenen Prothesen sind in *my legs #001* (Abbildung 2) abgebildet. Diese Prothesen waren ursprünglich traditionell an durchschnittlichen Beinen orientiert und sollten durch die Hautfarbe und Form den Eindruck vermitteln, dass die Künstlerin Beine hätte. Die Bemalung, die Katayama auftrug, könnte noch als Tattoos wahrgenommen werden. Jedoch entfernen sich die Prothesen dadurch etwas vom Durchschnitt.

Die darauffolgenden Prothesen, welche die Künstlerin in ihren Selbstportraits zeigt, entfernen sich immer weiter von der Idee realitätsnaher Beinnachbildungen. Die Prothesen, die in *I have child's feet* (Abbildung 25) sichtbar sind, nehmen zwar anatomisch durchschnittliche Form an, sind aber ganz in rosa gehalten, wodurch sie sich (ausgenommen dem linken Knie) von der weißen Haut Katayamas klar absetzen. *On the way home #001* (Abbildung 45) zeigt wieder Prothesen, welche hautfarben gehalten, aber durch Schmetterlinge und andere Zeichnungen verziert sind. Die Illusion von *echten* Gliedmaßen entsteht jedoch keineswegs, da große Teile der Prothesen aus einer einfachen Metallstange bestehen, die in realitätsnahen Füßen enden.

7.1 Die Prothese als Selbstaussdruck und Modeaccessoire

Das High Heel Projekt Katayamas ist der Ausdruck eines wichtigen Aspekts in Katayamas Arbeit: Sie sucht nach Möglichkeiten als Person mit Behinderungen in einer sehr praktisch orientierten, medizinischen Welt Schönheit für sich zu beanspruchen, ohne ihre Amputationen zu verstecken. *In the making of objects and self-portraits, tracing my own outline was equal to pursuing the beauty that everyone contained. It was one thing I truly desired since my childhood; that no matter how hated I was, I may too have such beauty.*²⁴⁶ Dieses Bedürfnis, Schönheit in ihrer Selbstpräsentation zu inkludieren, drückt sich durch Katayamas Arbeit mit zarten, durchsichtigen Stoffen, Perlen und Muscheln aus. Ebenfalls ist es, wie im vorherigen

²⁴⁶ Zitat Mari Katayama im Interview mit Megan Bent, in: Bent 2022.

Kapitel erläutert, ersichtlich, dass die Künstlerin sich sehr feminin und dem Schönheitsideal entsprechend zeigt.

On the way home zeichnet sich durch Selbstportraits aus, welche in der Natur aufgenommen wurden und, wie der Name schon besagt, die Dokumentation eines Weges darzustellen scheinen, da sich der Aufnahmeort in jedem Bild verändert. Der Ort spielt eine wichtige Rolle, denn die dargestellten Szenen befinden sich in Tochigi, einem Bezirk der Kanto-Region, der an Gunma, der Heimat Katayamas, grenzt. Der Ort ist berüchtigt für den Umweltschaden, den die Ashio-Kupfermine verursachte. Ab 1884 starben alle Bäume im Umkreis der Mine und 1885 wurden große Mengen an Fischen im anschließenden Fluss durch die dampfbetriebenen Maschinen umgebracht.²⁴⁷ 1890 gab es starke Überschwemmungen in 28 umgebenden Städten und Feldern, welche Gifte aus der Ashio Mine verbreiteten und ganze Ökosysteme zerstörten.²⁴⁸ Aufgrund dieser Vorfälle gab es viele Proteste, und erste Klimabewegungen wurden gegründet, jedoch wurde die Zerstörung der Umwelt weitergeführt, und Menschen starben aufgrund der Folgen der Giftstoffe, die sich durch das Wasser verteilten.²⁴⁹ In den 1970er-Jahren wurde die Produktion in der Ashio-Mine eingestellt, jedoch gibt es noch heute durch vergiftete Erde negative Auswirkungen auf die Bewohner*innen und die Umwelt in Tochigi.²⁵⁰

Katayama interessierte sich besonders für die Auswirkungen auf das Wasser der Kanto-Region und bildet sich in *on the way home* an wassernahen Orten ab, die teils karge, beschädigte Natur aufweisen. Der Weg, der sich in der Serie abzeichnet, ist für die Künstlerin eine Suche nach schönen Orten, die nach der Umweltkatastrophe neue Bedeutung finden sollten, welche aber fruchtlos bleibt.²⁵¹ Katayama vermutet, dass das Land für die Bewohner*innen schöner ist und mehr Bedeutung hat als für Fremde.²⁵² Dieses Gefühl vergleicht sie in einem Interview mit Natsu Oyobe mit der Zuneigung, die ihre Tochter ihren amputierten Beinen gegenüber empfindet – eine persönlich empfundene Schönheit für Dinge, die andere nicht verstehen.²⁵³ Für *on the way home* kreierte Katayama ein längliches Stoffobjekt, welches unten in einer Nachbildung ihrer Hand endet, die an eine Flosse oder einen Fuß erinnert. Die obere Hälfte des mit Fotografien von Händen und anderen Körperteilen bedruckten Objekts verfügt auf beiden Seiten über viele Arme, die durchschnittlich aussehende Hände formen. In *on the way home*

²⁴⁷ Shoji/Sugai 1992, o. S.

²⁴⁸ Shoji/Sugai 1992, o. S.

²⁴⁹ Shoji/Sugai 1992, o. S.

²⁵⁰ Shoji/Sugai 1992, o. S.

²⁵¹ Katayama/Oyobe 2019, o. S.

²⁵² Katayama/Oyobe 2019, o. S.

²⁵³ Katayama/Oyobe 2019, o. S.

#001 (Abbildung 45) steht Katayama in Unterwäsche mit Prothesen und halb von den Armen des Textilobjekts bedecktem Körper auf einer Brücke. Mit ihrem Arm arrangiert die Künstlerin den Fischeschwanz oder das dritte Bein so, dass es wie eine Erweiterung ihres Körpers aussieht und so auf dem Boden steht, als könnte es Katayama stützen, was natürlich nicht der Fall ist. Diese Erweiterung ihres Körpers dient nur ästhetischen und nicht praktischen Zwecken.

Immer wieder sind die Prothesen im Hintergrund oder am Boden der Selbstportraits zu sehen. Katayama macht sie zu einem Teil der Kulisse, auch wenn sie nicht mit ihrem Körper verbunden sind. So liegen die High-Heel-Prothesen im linken unteren Bildrand von *shell* (Abbildung 7) und *beast* (Abbildung 8), während die Fuß-Stücke einer anderen Prothese rechts unten zu sehen sind. Das Selbstportrait *30 days in tatsumachi studio #RZ001* (Abbildung 46) versammelt alle möglichen Erweiterungen von Katayamas Körper inklusive ihrem Rollstuhl, der sonst in wenigen Bildern zu sehen ist. In dem Bild sitzt die Künstlerin in einem schwarzen Rollstuhl, auf den ihre Ellbogen gestützt sind. Sie trägt Prothesen, die hautfarben, aber bemalt sind und in Metallstangen enden. Auf diesen könnte sie nicht stehen. Dadurch wird vermittelt, dass sie sie zu anderen Zwecken als praktischen trägt. Auf dem Boden neben ihr liegen die verschiedenen Füße, die die Künstlerin an die Prothesen schrauben könnte, neben dem dafür benötigten Werkzeug. Katayama betrachtet sich im Spiegel, wodurch die Betrachter*innen sie von beiden Seiten sehen können. Die Szene deutet an, dass sie dabei ist, sich für eine der beiden Fuß-Sets zu entscheiden, so wie man sich für die Kleidung des Abends entscheidet. Um sie herum liegen noch weitere Körperteile, die aus Stoff gefertigt wurden und den Prothesen ähnlichsehen. Das Foto ist in Schwarz-Weiß gehalten, was die Unterscheidung von Stoffobjekten, Prothesen und dem Körper der Künstlerin erschwert. Den Eindruck, den die Künstlerin durch diese große Variation in Prothesen und deren Präsentation vermittelt, ist einerseits der, dass sie diese wie ein Mode-Accessoire je nach Anlass austauschen kann, und andererseits, dass sie nicht unbedingt fester Bestandteil ihres Körpers sind. Sehr häufig bildet sich Katayama nämlich ohne Prothesen ab, obwohl sie im Alltag immer welche trägt, um mobil zu sein.

Die Designer*innen Martha Hall und Belinda Orzada beschäftigen sich mit der Idee die Funktion der Prothese weiter als ein praktisches Objekt, um den Alltag zu erleichtern und das *Fehlen* von etwas zu denken.²⁵⁴ Sie soll auch Möglichkeiten bieten um Identität auszudrücken und zu kommunizieren, sodass Prothesen in einem positiven Kontext gesehen werden können,

²⁵⁴ Burton/Melkumova-Reynolds 2019, S. 198.

anstatt möglichst unauffällig gestaltet zu sein, damit keine Aufmerksamkeit auf dem *Anderssein* liegt.²⁵⁵ Katayama ist nicht die erste Prothesen-Trägerin, die diese zu einem wichtigen Teil ihres Auftretens gemacht hat und sie in einem modischen Kontext wie Accessoires trägt. Viktoria Modesta beispielsweise trat 2014 in dem Musikvideo *Prototype*²⁵⁶ mit unterschiedlichsten Prothesen auf, welche durch glänzende Materialien und besondere Effekte sehr hochwertig wirken und auf ihre Kleidung abgestimmt sind. Abbildung 47 zeigt ein Still des Musikvideos, in dem Modesta eine silberne Beinprothese trägt, die mit glitzernden Steinen und Ketten bedeckt ist und in einem glitzernden Fuß endet, der für einen hohen Schuh gemacht ist. Die Prothese in Abbildung 48 ist dagegen sehr minimalistisch und futuristisch gestaltet. Sie versucht nicht mehr ein reales Bein zu imitieren, sondern endet in einem spitz zulaufenden, schwarzen Zylinder, der in seiner Inszenierung im Musikvideo Glas zerbrechen kann und laute, scharfe Töne beim Gehen erzeugt. Modesta nennt diese Prothese *a giant stiletto heel*.²⁵⁷ Die Prothesen, die einen wichtigen Teil des Musikvideos darstellen, werden hier positiv und ermächtigend inszeniert.

Eine weitere bekannte Persönlichkeit, die sich mit unterschiedlichsten Prothesen inszeniert, ist Aimee Mullins, die als Sportlerin in den Paralympischen Spielen bekannt wurde.²⁵⁸ Sie verwendete den *Flex-Foot-Cheetah*, eine neue, aber schon weit verbreitete Prothese, die sich nicht am menschlichen Bein, sondern an den Beinen des Gepards orientiert. Diese Erfahrung inspirierte sie dazu, herkömmliche Prothesen gegen einfallsreiche neue Designs zu tauschen, welche nicht das menschliche Bein nachzubilden versuchten.²⁵⁹ Viele der Prothesen, die sie trägt, ziehen Aufmerksamkeit absichtlich auf sich, statt das Fehlen ihrer Beine zu verstecken.²⁶⁰ Darauf folgten Auftritte als Model in Magazinen und auf Laufstegen.²⁶¹ Sowohl Modesta als auch Mullins lassen ihre Prothesen für bestimmte Anlässe und für bestimmte Schuhe und Kleider anfertigen – die übliche Hierarchie von Mode und Körper dreht sich um, denn die Kleidung und Schuhe entscheiden nun, wie das Körperteil aussehen soll. Die Autorinnen Laini Burton und Jana Melkumova-Reynolds fassen dies in folgenden Worten passend zusammen: *The fashionable amputee body such as those of Mullins and Modesta suggests an intimate,*

²⁵⁵ Burton/Melkumova-Reynolds 2019, S. 199.

²⁵⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=jA8inmHhx8c>

²⁵⁷ Burton/Melkumova-Reynolds 2019, S. 200.

²⁵⁸ Burton/Melkumova-Reynolds 2019, S. 200.

²⁵⁹ Burton/Melkumova-Reynolds 2019, S. 200.

²⁶⁰ Hall/Orzada 2015, S. 21.

²⁶¹ Burton/Melkumova-Reynolds 2019, S. 201.

*practically symbiotic relationship with fashion: such a body does not wear fashion – it becomes fashion, at least some of its parts do.*²⁶²

Burton und Melkumova-Reynolds vergleichen Katayamas Prothesen mit solch extravaganten, wie sie Mullins und Modesta tragen. Verglichen mit ihnen sind Katayamas Prothesen nach wie vor recht einfach konstruiert, was unter anderem daran liegt, dass sie noch keine so große Berühmtheit wie die beiden ist und so keinen Zugang zu solch fortgeschrittenen Technologien und modischen Prothesen hat.²⁶³ Die beiden Autor*innen erklären das Sichtbar-Machen der inneren Stange, des *Skeletts* der Prothese, als eine einfachere Art, diese zu modifizieren und ihren Ansprüchen gemäß anzupassen.²⁶⁴

Das Tragen von eindeutig als solche identifizierbaren Prothesen bei Katayama kann auch als ein Protest verstanden werden, da Prothesen meist versuchen, den Eindruck zu vermitteln, dass der Körper noch *vollkommen* ist.²⁶⁵ Aus diesem Grund bevorzugen viele Prothesen-Träger*innen realistisch aussehende vor funktionaleren Prothesen.²⁶⁶ So wie es den *Oppositional Gaze* gibt, existiert auch das *Oppositional dress*: ein Begriff, der von Susan Kaiser und Ryan Looyen geschaffen wurde und Mode beschreibt, die Abweichung zeigt.²⁶⁷ Solche Kleidung oder auch Prothesen repräsentieren politische Standpunkte der Trägerin und funktionieren als Kritik und politisches Statement.²⁶⁸ Die Künstlerin teilt so durch ihr Auftreten klar mit, dass sie sich nicht anpassen oder verstecken möchte. In diesem Zusammenhang sind komplett aus Stoff gefertigte Nachbildungen ihrer Beine, wie sie in *white legs #001* (Abbildung 4) zu sehen sind, spannend, da sie keinen praktischen Zweck erfüllen und nur eine ästhetische Wirkung besitzen. Die Beine sind unnatürlich abgewinkelt und sollen keine echten Beine darstellen, sie sind wie Accessoires, eine unpraktische, aber ausdrucksstarke Ergänzung des Aussehens.

7.2 Visionen der Cyborg und deren Medienrepräsentation

Das Wort Prothese stammt von dem griechischen Wort *prostithenai*, welches aus *pros* (Beifügung) und *tithenai* (platzieren) besteht.²⁶⁹ So beschreibt schon das Wort einen Zusatz,

²⁶² Zitat Laini Burton und Melkumova-Reynolds, in: Burton/Melkumova-Reynolds 2019, S. 203.

²⁶³ Burton/Melkumova-Reynolds 2019, S. 208.

²⁶⁴ Burton/Melkumova-Reynolds 2019, S. 210.

²⁶⁵ Hall/Orzada 2015, S. 15.

²⁶⁶ Hall/Orzada 2015, S. 15.

²⁶⁷ Hall/Orzada 2015, S. 25.

²⁶⁸ Hall/Orzada 2015, S. 25.

²⁶⁹ Burton/Melkumova-Reynolds 2019, S. 204.

der den Körper erweitern soll und ihn zu mehr machen kann als einen Körper ohne Behinderungen.²⁷⁰ Mullins beispielsweise macht sich durch unterschiedliche Prothesen größer und dünner und kontrolliert ihre Größe so, dass sie für ihre Auftritte als Model geeignet sind.²⁷¹ Auch Katayama hat sich bei der Wahl ihrer Prothesen dafür entschieden, ihre Größe zu verändern – mit den High-Heel-Prothesen ist sie 1,80 m groß, wodurch sie in einer Menge stark auffällt.²⁷²

Dadurch ergänzt die Künstlerin ihren Körper um etwas, das dieser auch ohne Amputationen nicht gehabt hätte. Sie benutzt die Prothesen als mehr als eine *Vervollkommnung* zum Standard-Körper, welche der ursprüngliche Zweck derer wäre. Dies kommt dem Konzept des Cyborgs nahe, welches in den Selbstportraits der Künstlerin auch ästhetisch eine Rolle spielt. Dadurch, dass Katayama wie zuvor beschrieben oftmals das Gerüst der Prothese zeigt, wirkt ihr Körper modifiziert, und die Grenzen zwischen Mensch und Roboter scheinen zu verwischen. Besonders sichtbar ist dies in *high heels* (Abbildung 16) und *30 days in tatsumachi studio* (Abbildung 46), aber auch *renaiss hall #001* (Abbildung 49) erschwert durch den langen Rock die Unterscheidung zwischen Prothese und Körper. In der Fotografie steht Katayama in einem Stiegenhaus, dessen Wände mit Wörtern beschmiert sind. Das Bild ist in Schwarz-Weiß gehalten, wodurch die weiße Wand und Katayamas schwarze Kleidung und Haare betont werden. Die Künstlerin stützt sich auf das gegenüberliegende Geländer, wodurch ihre Haltung unsicher wirkt. Diese instabile Haltung lässt sie sehr menschlich und greifbar wirken. Ihre Beine bestehen aber wiederum größtenteils aus geraden Metallstangen, die im Kontrast zu dem lebendig wirkenden, aufgestützten Oberkörper auffallen.

Hier bietet sich der Begriff des Posthumanismus an, der in den letzten Jahren stark diskutiert wurde: Definiert wird dieser durch eine Auseinandersetzung damit, was es bedeutet, in der Gegenwart Mensch zu sein, und wie Biotechnologie dies verändert.²⁷³ Der Körper wird als veränderbar und erweiterbar durch Wissenschaft und Technologie betrachtet – ein Konzept, das die Idee des Cyborgs widerspiegelt.²⁷⁴ Ein wichtiges Werk des Posthumanismus ist Donna Haraways *Cyborg Manifesto*, in welchem sie Möglichkeiten der Technologie beschreibt, die binäre Kategorien des Menschen erweitern sollen.²⁷⁵ Haraway plädiert dafür, die Vermischung

²⁷⁰ Burton/Melkumova-Reynolds 2019, S. 204.

²⁷¹ Burton/Melkumova-Reynolds 2019, S. 204.

²⁷² Sakuma 2020, o. S.

²⁷³ Dolezal 2017, S. 60.

²⁷⁴ Dolezal 2017, S. 60.

²⁷⁵ Burton/Melkumova-Reynolds 2019, S. 205.

von Mensch und Maschine positiv zu betrachten, und bezeichnet alle Menschen als Cyborgs und Hybride aus Maschine und Organismus.²⁷⁶ Sie nimmt einen feministischen Standpunkt ein und sieht die Möglichkeit einer postmodernen Welt ohne Gender: *Natur und Kultur werden neu definiert. Die eine stellt nicht mehr die Ressource für die Aneignung und Einverleibung durch die andere dar. Die Verhältnisse, auf denen die Integration von Teilen in ein Ganzes beruht, einschließlich solcher der Polarität und hierarchischen Herrschaft, sind im Cyborguniversum in Frage gestellt. [...] Mein Cyborgmythos handelt also von überschrittenen Grenzen, machtvollen Verschmelzungen und gefährlichen Möglichkeiten, die fortschrittliche Menschen als einen Teil notwendiger politischer Arbeit erkunden sollten. [...] Die Cyborg ist eine Art zerlegtes und neu zusammengesetztes, postmodernes kollektives und individuelles Selbst. Es ist das Selbst, das Feministinnen kodieren müssen.*²⁷⁷ Durch neue Maßstäbe der Menschheit, die nicht mehr so auf Vergangenem basieren, sieht Haraway die Möglichkeit, patriarchalen Hierarchien zu entkommen und sich selbst als Frau außerhalb dieser zu definieren. *Das Schreiben der Cyborgs handelt vom Willen zu Überleben, nicht auf der Grundlage ursprünglicher Unschuld, sondern durch das Ergreifen eben jener Werkzeuge, die die Welt markieren, die sie als Andere markiert hat.*²⁷⁸ Kurz finden auch Menschen mit Behinderungen Erwähnung als Beispiel für bereits verwirklichte Verschmelzungen von Mensch und Maschine in Haraways Manifesto, sie führt diese Richtung aber nicht weiter aus. *Gelähmte und andere schwer behinderte Menschen können vielleicht über die intensivsten Erfahrungen einer komplexen Hybridisierung mit anderen Kommunikationsgeräten verfügen (manchmal ist es auch so). [...] Für uns, sowohl in der Vorstellung als auch in anderen Praktiken können Maschinen Prothesen, vertraute Bestandteile oder ein freundliches (friendly) Selbst sein.*²⁷⁹ Haraway sieht in Menschen mit Behinderungen ein Beispiel eines Cyborgs, inkludiert deren Lebensrealität aber nicht in ihre utopische Vision, die Ideen der Normalität überwindet.

Überraschenderweise werden, wie Stuart Murray bemerkt, in den Publikationen über den Posthumanismus selten Themen von Behinderungen diskutiert, obwohl der Zusammenhang offensichtlich scheint, da Menschen mit Behinderungen ihren Körper schon lange durch Technologien erweitern.²⁸⁰ Da Körper mit Behinderungen oftmals als ungewöhnlich und mangelhaft beschrieben werden, kritisieren, wie zuvor schon beschrieben, Wissenschaftler*innen der *Disability Studies* wie Garland-Thomson schon lange das Konzept

²⁷⁶ Haraway 1995, S. 2.

²⁷⁷ Zitat Donna Haraway 1995, in: Haraway 1995, S. 2-8.

²⁷⁸ Zitat Donna Haraway 1995, in: Haraway 1995, S. 11.

²⁷⁹ Zitat Donna Haraway 1995, in: Haraway 1995, S. 14.

²⁸⁰ Dolezal 2017, S. 63.

der Normalität, so wie es auch der Posthumanismus tut.²⁸¹ Luna Dolezal hebt aber hervor, dass Posthumanismus und Behinderungen in vielen fiktionalen Filmen wie X-Men kombiniert dargestellt werden.²⁸² Dadurch sind die meisten Menschen des globalen Nordens inzwischen mit Darstellungen von Cyborgs und Menschen mit Körper -erweiternden Prothesen vertraut.

Während diese Darstellungen vermeintlich Selbstermächtigung und Stärke vermitteln sollen, sind sie dennoch meist auf Klischees und patriarchalen Mustern aufgebaut. Chris Ewart nennt als Beispiele für solche Figuren das spezielle Genre der sexualisierten Frauen, die Amputation erleben und fehlende Gliedmaßen mit Waffen ersetzen: Noboru Iguchi's *The Machine Girl* und Robert Rodriguez' *Planet Terror*.²⁸³ Abbildungen 50 und 51 zeigen die Poster dieser Filme, welche die Hauptdarstellerinnen in knapper Kleidung und japanischer Schuluniform mit Waffen als Gliedmaßen präsentieren. Sie zeigen verletzte Frauen und Mädchen, die Gewalt erfahren und durch mehr Gewalt ihre fehlenden Gliedmaßen rächen bzw. wettmachen.²⁸⁴ Nur durch ihre Rache haben sie *trotz* Prothesen einen *Nutzen*.²⁸⁵ Darüber hinaus werden sie zum Spektakel,²⁸⁶ das unterhaltsam anzusehen ist – ein sich wiederholendes Thema für Menschen mit Behinderungen, das im nächsten Kapitel behandelt wird.

Verschärft wird die Problematik solcher Cyborg oder Roboter-Darstellungen durch auffallend häufige Bezüge zu asiatischen Frauen. Bow beschreibt unterschiedliche Manifestationen von Figuren in Filmen, welche der Cyberpunk-Ästhetik zuspätspielen, die aus techno-orientalistischem Hintergrund kommt.²⁸⁷ Nicht nur in den Medien werden solche Figuren als junge asiatische Frauen dargestellt, sondern tatsächlich aus Ostasien, Kanada und England stammende Roboter-Prototypen sind diesen nachempfunden.²⁸⁸ Sowohl in der Realität als auch in den Medien wiederholen sich Stereotype von unschuldigen und passiven asiatischen Frauen, die sich für Künstliche Intelligenzen und Apps, die Menschen als Assistenz dienen sollen, eignen.²⁸⁹ Besonders KIs treten häufig als stark sexualisierte Bedienstete, Spielzeuge und Sexobjekte auf, deren Machtlosigkeit durch Assoziationen mit asiatischen Stereotypen verstärkt wird.²⁹⁰

²⁸¹ Dolezal 2017, S. 64.

²⁸² Dolezal 2017, S. 64.

²⁸³ Ewart 2019, S. 165.

²⁸⁴ Ewart 2019, S. 166.

²⁸⁵ Ewart 2019, S. 166.

²⁸⁶ Ewart 2019, S. 177.

²⁸⁷ Bow 2022, S. 113.

²⁸⁸ Bow 2022, S. 113.

²⁸⁹ Bow 2022, S. 113.

²⁹⁰ Bow 2022, S. 120.

Diese Assoziationen von weiblichen Cyborgs sind so etabliert, dass sie bei der Analyse von Katayamas Selbstdarstellungen mitgedacht werden müssen. Auch die im vorigen Kapitel diskutierte Aimee Mullins wird oft auf ihren dem Schönheitsideal entsprechenden Körper reduziert, der durch ihre besonderen Prothesen zum sexualisierten Cyborg-Körper wird.²⁹¹ Die Künstlerin stellt sich nicht mit Waffen dar, wie aber in vorangegangenen Kapiteln beschrieben, sind viele ihrer Darstellungen erotisch inspiriert und lassen sie künstlich wirken. Das Bild der Puppe bewegt sich nicht weit vom Bild des Roboters und wurde schon ausreichend diskutiert. Das Bild des Cyborgs hat in der Interpretation Haraways eine positive Assoziation, während die Populärkultur dieses wiederum zum objektivierenden Instrument asiatischer Frauen verwandelt hat. Katayama reiht sich durch künstliche Darstellungen und sichtbare Prothesen teilweise in Darstellungen ein, die solche objektifizierenden Elemente wiederholen. Doch gerade dadurch fallen im Kontrast dazu ihre Stoffprothesen ganz anders auf - die Stoffprothese beziehungsweise die Nachbildungen von Gliedmaßen aus Stoff, welche oft in Katayamas Fotografien zu sehen sind, interpretieren Burton und Mekumova-Reynolds als einen klaren Gegensatz zu Unterstützungstechnologien wie herkömmlichen Prothesen.²⁹² Diese Stoffskulpturen sind weich und geschmückt und dienen nur einem ästhetischen Nutzen – dem Körper der Künstlerin fehlt in diesem Sinne in den Bildern nichts, die genähten Gliedmaßen sind nur eine ästhetische Ergänzung.²⁹³ Katayama nimmt so scheinbar ihren Körper als vollkommen wahr und produziert daher keine Gliedmaßen oder Puppen, die sie dem Aussehen anderer näherbringen.²⁹⁴ Wenn Katayama sich ohne Prothesen zeigt, bewegt sie sich weg von der Assoziation eines Roboters oder Cyborgs und wirkt weniger künstlich und verletzlich.²⁹⁵ Beispiele dafür sind *you're mine #001* (Abbildung 15), *shell* (Abbildung 7) und *shadow puppet #006* (Abbildung 27). In diesen Selbstportraits sind die amputierten Beine der Künstlerin gut sichtbar und ziehen Aufmerksamkeit auf sich. Der Anblick von amputierten Beinen ohne Prothesen ist ungewohnt für die Meisten, was Katayama bewusst in ihren Bildern einsetzt.

8. Der Mensch mit Behinderungen als Zentrum eines Spektakels

Das Existieren mit Behinderungen stellt für viele Menschen eine Lebensrealität dar, die einer *Performance* gleicht.²⁹⁶ Bewusst oder unbewusst entscheiden sich Menschen mit

²⁹¹ Dolezal 2017, S. 68.

²⁹² Burton/Melkumova-Reynolds 2019, S. 213.

²⁹³ Burton/Melkumova-Reynolds 2019, S. 214.

²⁹⁴ Burton/Melkumova-Reynolds 2019, S. 214.

²⁹⁵ Burton/Melkumova-Reynolds 2019, S. 208.

²⁹⁶ Sandahl/Auslander 2005, S. 2.

Behinderungen, möglichst so wie Menschen ohne Behinderungen auszusehen oder mit ihrer Behinderung zu *performen*, also Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen und jeden Tag wie auf einer Bühne zu leben.²⁹⁷ Katayama entscheidet sich für diesen Weg und fällt durch Prothesen, die sie größer als viele andere machen, in einer Menge in Japan auf. Doch nicht nur dieses Instrument wählt die Künstlerin, um aus der bestehenden Aufmerksamkeit eine Performance zu machen. Sie trägt fantasievolle Kostüme und macht ihren vermeintlichen Alltag zu einem Spektakel.

Soziolog*innen sind sich einig, dass Menschen mit Behinderungen niedrigere Erwartungen von Menschen ohne Behinderungen erfahren.²⁹⁸ Das liegt zum Teil daran, dass die meisten daran gewöhnt sind, vom Aussehen einer Person Schlüsse zu ziehen, wie zum Beispiel von der Haltung einer Person – solche Hinweise lernt man zu lesen und ist daher von einem Körper, der diese zu lesenden Hinweise nicht in gleicher Form umsetzt, verwirrt.²⁹⁹

8.1 Groteske und mythologische Assoziation

Ann Millet-Gallant thematisiert in *Spectacular spectacles: The Disabled Body in Contemporary Art*³⁰⁰ den Begriff des Grotesken, welcher die Faszination mit Körpern von Menschen mit Behinderungen für viele erklärt: *The grotesque body aesthetic is excessive, uncontainable, uncontrollable, and decidedly unregulated and irregular, symbolized in the forms in which bodies appear and perform.*³⁰¹ Groteske Körper lassen sich nicht in gewohnte Muster einordnen und werden so zum Spektakel. Künstler*innen mit Behinderungen machen sich häufig selbst zum Spektakel, wobei sie riskieren, angestarrt und objektiviert zu werden, sie erlangen aber Sichtbarkeit und Selbstbestimmung.³⁰²

Das Wort *grotesk*, das Millet-Gallant mit Bezug auf Alixe Bovey verwendet, beschreibt nicht erschreckende, unheimliche Figuren, sondern komische und unbegreifbare Grenzgänger mit besonderen Körpern wie zum Beispiel Einhörner.³⁰³ Als weiteres Beispiel nennt sie Sirenen – Frauen, die zur Hälfte Meeresbewohnerinnen sind und aus biblischen und mythischen Geschichten entspringen.³⁰⁴ Sie überschreiten die Grenzen von Land und Meer und werden als

²⁹⁷ Sandahl/Auslander 2005, S. 3.

²⁹⁸ Garland-Thomson 2009, S. 38.

²⁹⁹ Garland-Thomson 2009, S. 38.

³⁰⁰ Millet-Gallant 2005

³⁰¹ Zitat Ann Millet Gallant 2005, in: Millet-Gallant 2005, S. 28.

³⁰² Millet-Gallant 2005, S. 33.

³⁰³ Millet-Gallant 2005, S. 64.

³⁰⁴ Millet-Gallant 2005, S. 65.

femme fatales beschrieben, die Seefahrer mit ihren Stimmen und ihrem Aussehen verführen und in Fallen locken.³⁰⁵ Hieronymus Bosch schuf die bekanntesten Darstellungen von fantastischen Mischwesen, die das *Groteske* verkörpern.³⁰⁶ Menschen mit Behinderungen bewegen sich in dem Sinne als Mischwesen durch die Welt, dass sie zwischen den Kategorien von *normal* und *abnormal* eingeordnet werden.³⁰⁷

Die Künstlerin scheint zwar in Darstellungen ohne Prothesen einen Kontrast zum Cyborg zu bilden, verabschiedet sich aber keineswegs von anderen Assoziationen, die ihre Menschlichkeit in Frage stellen. In den Bildern der Serie *bystander* hat Katayama ihren Körper um viele Arme und Beine in der Form ihrer Hände ergänzt. Durch diese Erweiterung, aber auch durch die Kulisse des Strandes (Abbildungen 12 und 13: *bystander #14* und *#16*) wird der Körper der Künstlerin zu dem eines mythologischen Wesens wie einer Meerjungfrau mit Fischschwanz oder einer anderen Mischung aus Mensch und Meeresbewohner wie beispielsweise dem zuvor schon erwähnten Oktopus. In Beschreibungen dieser Bilderserie wird Katayama darüber hinaus häufig als neue Interpretation der *Geburt der Venus* von Boticelli beschrieben. Dieser Bezug wirkt jedoch weit hergeholt und spiegelt sich nicht in Komposition oder Thematik wider.

Katayamas Körper scheint sich auch in *beast* (Abbildung 8) in ein anderes Wesen zu verwandeln. Noch sind Teile ihres menschlichen Körpers zu sehen, er wird aber von dem wie mit Schuppen besetztem Stoff verschlungen. Ihr Unterkörper ist ohne Prothesen, eingewickelt in den Stoff, sehr reduziert und gibt ihr eine neue Form. *On the way home #001* (Abbildung 45) zeigt ebenfalls ein fantastisches Wesen mit drei Beinen. Besonders der lange Schatten, den Katayama auf die Brücke wirft, sieht gar nicht mehr wie der eines Menschen aus.

In *on the way home #005* (Abbildung 52) verschmilzt das Textilobjekt mit dem Körper der Künstlerin. Ihre Beine sind nicht zu sehen, wodurch die Nachbildung ihrer Hand, welche wie eine Flosse aussieht, das Ende ihres Körpers darzustellen scheint – Katayama inszeniert sich als Meerjungfrau ohne Beine, die auf einem Rollstuhl sitzt, der in einer kargen Landschaft platziert wurde. Die Figur scheint in den Hintergrund von Schilf und Wasser zu passen. Der Rollstuhl, auf dem sie sitzt, überrascht aber, da fantastische Wesen selten mit moderner Technologie gemeinsam dargestellt werden. *On the way home #004* (Abbildung 53) bildet dazu einen Kontrast, da die Künstlerin das Textilobjekt komplett abgestreift hat und daneben auf

³⁰⁵ Millet-Gallant 2005, S. 65.

³⁰⁶ Garland-Thomson 2017, S. 112.

³⁰⁷ Garland-Thomson 2017, S. 114.

einem schwarzen Sandstrand liegt. Die vermeintliche Fischflosse sieht nun unbelebt aus. Katayama sticht mit weißer Unterwäsche bekleidet auf dem schwarzen Sand hervor und hat ihre Hand auf die Stoffe gelegt. Katayamas Körper ist zwar in *On the way home #004* in seinem natürlichen Zustand zu sehen. Durch den Fischeschwanz, der so lange wie ihr ganzer Körper ist und der neben ihr liegt, wirkt die Szene aber dennoch mystisch. Der schwarze Strand bildet einen starken Kontrast zu den beiden sichtbaren Körpern, die dadurch wie deplatziert oder vom Meer angeschwemmt aussehen.

Assoziationen mit mythologischen Wesen sind in der Darstellung von Menschen mit Behinderungen nicht weit hergeholt: Im Rahmen von *Freak Shows* wurden Menschen aus dem globalen Süden beispielsweise in die USA gebracht und als Zwerge, Riesen und Wesen der griechischen Mythologie dargestellt.³⁰⁸ Als im Text zuvor die Fotografie von Darsteller*innen in Freakshows behandelt wurde, stellte ich bereits den Vergleich von Katayama und dem *Löwenmenschen* (Abbildung 18) her, der auch durch eine Hintergrundgeschichte zu einem mythologischen Wesen gemacht wurde. Sogenannte *Freaks* wurden nicht nur in der Medizin und Anthropologie diskutiert, sondern wurden auch zu einem Teil von Folklore und Mythologie.³⁰⁹

8.2 Das Spektakel des Alltags

Hände, die nicht der Norm entsprechen, faszinieren Menschen, besonders wenn sie Arbeit verrichten.³¹⁰ Eine durchschnittliche Hand, die arbeitet, ist nichts Besonderes, aber eine ungewöhnliche Hand, die arbeitet, wird zum Schauspiel, und gewöhnliche Tätigkeiten wie Essen, Trinken, Waschen oder Objekte zu bearbeiten wirken auf viele faszinierend, wenn die Hand, die sie vollbringt, unkonventionell aussieht.³¹¹ Katayama greift in ihrer Kunst immer wieder auf die Form ihrer Hand zurück, die sie reproduziert, kopiert, vergrößert, deren Umrisse sie nachzeichnet und mit der sie alltägliche Dinge vollbringt. Immer wieder macht sie ihre Hand auch zu einem eigenständigen Lebewesen, indem sie Augen darauf zeichnet oder ihren Schatten so fotografiert, dass sie an eine Schlange erinnert (Beispiel *shadow puppet #001* Abbildung 26). Eine Überraschung kann Starren provozieren, bei ungewöhnlichen Händen aber, die eine alltägliche Aufgabe erfüllen, erfolgt als Reaktion auf das Starren eher ein Staunen und

³⁰⁸ Weinstock 1996, S. 329.

³⁰⁹ Weinstock 1996, S. 330.

³¹⁰ Garland-Thomson 2009, S. 132.

³¹¹ Garland-Thomson 2009, S. 132.

neugieriges Beobachten der menschlichen Raffinesse.³¹² Die Starrenden setzen sich durch ihren Blick mit der neuen manuellen Möglichkeit auseinander, einer neuen Beziehung zwischen Körper und Aufgabe, die sie noch nie gesehen haben.³¹³

In den Bildern der Serie *shadow puppet* (Abbildung 29, 30, 31) widmet sich Katayama betont lässig alltäglichen Aufgaben und Hobbies. Die Künstlerin näht, produziert Musik und kocht, während sie eine Zigarette raucht. Die Bilder wirken, im Gegensatz zu den vorher thematisierten Bildern der *Shadow-puppet*-Serie, natürlicher. Die Künstlerin scheint sich nicht für die Kamera in Pose geworfen zu haben. Stattdessen wirkt es, als hätte jemand ein Foto von ihr geschossen, während sie ihren Tätigkeiten nachging. Für *shadow puppet #014* blickt sie dafür noch in die Kamera, während dies bei *shadow puppet #015* und *#016* nicht mehr wichtig zu sein scheint. Was besonders in den Bildern hervorsticht, ist die Hose Katayamas, die eine überdimensionale Kopie ihrer Hand darstellt und durch ihre Ungewöhnlichkeit zum Mittelpunkt des Bildes wird. Die ungewöhnliche Form von Katayamas echter Hand ist erst auf den zweiten Blick zu erkennen, hat aber auf Betrachter*innen einen großen Effekt, da sie einer Person mit Behinderungen, die ungewohnte Körpermerkmale aufweist, nicht so viel zugetraut hätten. So wird die Tätigkeit der Künstlerin in den Augen vieler plötzlich zum Wunder und die gewöhnliche Tätigkeit wird aufgeblasen – was durch Katayamas Hose widergespiegelt wird. In dramatisch aufgeblasener Dimension schleppt die Künstlerin diese auch durch *on the way home #002* (Abbildung 54). Die Beine der Künstlerin sind nicht sichtbar, aber ihre Haltung drückt Anstrengung aus, welche für sie auf einer so unebenen Fläche zu erwarten ist. Der Titel impliziert, dass sie sich auf dem Weg nach Hause befindet – etwas das jede*r tut, doch die riesige Hand, die sie mitträgt, erschwert ihr diese Bewegung. Die Künstlerin scheint unter dem Gewicht zur Seite geneigt zu gehen. Vielleicht erschwert ihre Hand das alltägliche Leben, vielleicht erschwert aber auch nur die Auffälligkeit ihrer Hand für andere ihren gewöhnlichen Alltag.

Eine Künstlerin, deren künstlerische Rezeption zu großen Teilen von der von Katayama zitierten übermäßigen Bewunderung der Erledigung gewöhnlicher Tätigkeiten mit einem ungewöhnlichen Körper überschattet wurde, ist Lorenza Böttner.³¹⁴ Sie machte ihren Körper zum politischen Instrument, um normative Vorstellungen von Gender und körperlicher

³¹² Garland-Thomson 2009, S. 132.

³¹³ Garland-Thomson 2009, S. 132.

³¹⁴ Linnenkohl 2019, o. S.

Unversehrtheit zu thematisieren und sichtbar zu machen.³¹⁵ Auch noch 2017 wurden, wie Andrea Linnenkohl beschreibt, ihre Kunstwerke auf der *dokumenta 14* vor allem durch das Staunen über ihre Maltechnik wahrgenommen, wodurch die Kunst selbst wenig Platz fand.³¹⁶ Dieses Interesse am Spektakel, das noch aus der Tradition der Freakshows nachklingt, wurde von Böttner immer wieder in Performances im öffentlichen Raum aufgegriffen, bei denen sie vor Publikum großformatige Arbeiten mit Pastellkreide auf Papier zeichnete.³¹⁷

In Abbildung 55 sieht man eine solche Performance von Böttner, die von einigen Menschen umgeben ist. Auf dem Boden ist ein großes Blatt Papier aufgeklebt, auf dem die Künstlerin mit ihrem Fuß zeichnet. Sie steht aufrecht und trägt alltägliche Kleidung. Die Gesichter der Zuschauer*innen wirken interessiert und bewundernd, da sie teilweise lächeln und scheinbar schon länger dort stehen. Durch die künstlerische Tätigkeit wird Böttner nicht entgeistert angestarrt, sondern bewundernd beobachtet. Dabei spielt doch die Implikation mit, dass das Bewundernswerte an der Performance das Zeichnen mit dem Fuß und nicht das Bild selbst ist. Abbildung 56 wird sehr oft als Portrait der Künstlerin in Artikeln über sie verwendet. Wiederum zeigt das Bild die Künstlerin bei einer Tätigkeit, die sie mit dem Fuß ausführt. Böttner schminkt sich und scheint konzentriert in einen Spiegel zu schauen. Obwohl es viele unterschiedliche Portraits von Böttner gibt, erfreut sich dieses großer Beliebtheit. Nicht unwahrscheinlich ist der Grund dafür, dass es Aufmerksamkeit auf sich zieht. Schon als kleines Kind wurde Böttner in einem Artikel als Inspiration für andere Kinder präsentiert, da sie, wie es dort formuliert wurde, alle Hindernisse überwand und solch eine tolle Resozialisierung vollbrachte.³¹⁸ Diese Worte und die Bewunderung für Menschen mit Behinderungen sind immer an die Bedingung geknüpft, dass sie sich der Gesellschaft optimal angepasst haben, und inkludieren nur Menschen, die nichts von der Gesellschaft fordern, da sie aus eigener Kraft so weit gekommen sind, die stattdessen aber durch ihre Willenskraft, die nur besonders *angepassten* Menschen mit Behinderungen zugesprochen wird, inspirieren. Böttner machte auch Performances, in denen sie ganz gewöhnliche Alltagsdinge erledigte wie Einkaufen, sich anziehen und Kaffee zu machen – eine Betonung des Spektakels, zu dem sie wurde, aufgrund ihrer sichtbaren Behinderung einerseits und andererseits, da sie ihr Leben *trotzdem* ohne Beschränkungen leben konnte.³¹⁹ Ein solches Spektakel war auch das Leben von Ototake, das anfangs kurz

³¹⁵ Linnenkohl 2019, o. S.

³¹⁶ Linnenkohl 2019, o. S.

³¹⁷ Linnenkohl 2019, o. S.

³¹⁸ Fischer 2014, S. 752.

³¹⁹ Fischer 2014, S. 753.

beschrieben wurde. Seine gepriesene Fähigkeit war, *trotz allem* ein normales Leben zu führen und der japanischen Gesellschaft keine Bürden aufzuladen.

*In some ways I am an exhibitionist, and I like it. I benefit from it. But I was not always an exhibitionist. It came as a result of my handicap, because people stare at me whether I dress conservatively or very flamboyantly. But it is fun for me. I like to open people's eyes and show them how stupid it is to hide behind a bourgeois façade.*³²⁰ In diesem Zitat Böttners adressiert die Künstlerin, dass sie in ihrem Dasein schon als Spektakel behandelt wird und es daher kaum einen Unterschied macht, wie sie sich präsentiert. Auch spielt sie darauf an, dass sie in ihrer Kunst den Betrachter*innen ihr eigenes Verhalten vor Augen führen möchte. Diesen Versuch sehe ich auch bei Katayama in *shadow puppet* vertreten. Ihr kühler Blick konfrontiert die Betrachter*innen mit Gleichgültigkeit, während sie in einer außergewöhnlichen Szenerie sitzt. Sie wirkt der Aufmerksamkeit, die ihre Erscheinung anzieht, müde und fährt mit ihrem Alltag fort, während sie die Beobachter*innen durch die Fotografie, die sie veröffentlicht, weiterschauen und staunen lässt.

Diese Art des Spektakels war auch den *Freak Shows* nicht fremd. Charles Tripp war ein Mann ohne Arme, der lange Zeit in P. T. Barnum's *Freak Shows* mit dem Namen *Armless Wonder* auftrat.³²¹ Bei diesen Auftritten tat er nicht mehr als alltägliche Haushaltsaufgaben zu erfüllen.³²² Diese wurden aber aufgrund seines Aussehens und seines Geschicks mit den Füßen als außergewöhnlich präsentiert und wurden zu einem großen Spektakel.³²³ Die Zuschauer*innen bewunderten, dass er seine Behinderungen *überwinden* konnte und *trotzdem* gut lebte.³²⁴ Abbildung 57 zeigt ein Portrait des Darstellers, das für eine der sogenannten Visitenkarten produziert wurde, welche bei *Freak Shows* verkauft wurden. Tripp sitzt im Zentrum des Bildes auf einem Stuhl. Er ist in einen eleganten Anzug gekleidet und sitzt augenscheinlich beim Nachmittagstee. Neben ihm ist ein Tisch mit Teekanne und Tasse darauf platziert. Der Darsteller hält die Teetasse locker in seinem Fuß, hat die Beine überschlagen und sieht in die andere Richtung. Durch den Blick weg von der Tasse wird der Eindruck unterstrichen, dass es sich um eine einfache und alltägliche Tätigkeit handelt. Auf dem Boden sind Scheren, Hammer, Spiegel und Haarbürsten verstreut, zwischen denen beschriebene Blätter aufgestellt sind. Diese Objekte symbolisieren seine weiteren Fähigkeiten im

³²⁰ Zitat Lorenza Böttner, in Dokumentarkurzfilm *Lorenza* 1991 von Michael Stahlberg, in: Fischer 2014, S. 753.

³²¹ Millet-Gallant 2000, S. 103.

³²² Millet-Gallant 2000, S. 103.

³²³ Millet-Gallant 2000, S. 103.

³²⁴ Millet-Gallant 2000, S. 104.

Scherenschnitt, seine Fähigkeit, für sich selbst zu sorgen und sich zu pflegen, und seine Fertigkeit in der Kalligrafie.³²⁵

Tripp war auch Fotograf und Dichter, aber seine Kunst wurde nie wirklich beachtet: Im Zentrum stand immer das Spektakel rund um die Art, wie er die Kamera bediente oder wie er den Stift hielt.³²⁶ Ein Phänomen, das auch Böttner verfolgte. Die Schriftstellerin Nancy Mairs beschreibt das fragwürdige Kompliment, *erstaunlich zu sein*, wenn Menschen mit Behinderungen tägliche Aufgaben erfüllen, als einen Mechanismus, um sich von diesen zu distanzieren: Wenn ihre Fähigkeiten etwas Besonderes darstellen, besteht nicht die Gefahr, Menschen mit Behinderungen ähnlich zu sein.³²⁷

9. Schlussfolgerungen

Da Menschen mit Behinderungen ohnehin ständig auffallen, wählt Katayama durch besondere Inszenierungen, Kleidung und Prothesen absichtlich aufzufallen, nachdem sie viele Jahre versuchte nicht aufzufallen und sich in Internet-Communities zurück-gezogen hatte. Die Künstlerin tritt mit unterschiedlichsten künstlerisch gestalteten Prothesen auf, die sie teilweise sogar größer und auffälliger machen, und hat ihren Körper zum Zentrum ihrer Kunstwerke gemacht. Dies kann in einem Land wie Japan, wo Menschen mit Behinderungen aus der Öffentlichkeit ausgeschlossen werden, um in speziellen Institutionen versorgt zu werden, schon als Akt der Rebellion gesehen werden.

Die Künstlerin wählte das Medium der Fotografie, welches besonders in seinen Anfängen als realitätsabbildend verstanden wurde. Sie schafft aber Bilder, die durch Motive und Kulissen fantastisch und künstlich wirken. So finden sich Hintergründe, die eindeutig durch ein Leintuch andere Räumlichkeiten verbergen, und Textilobjekte, die den Körper Katayamas erweitern und so verändern, dass sie wie ein Fantasiewesen aussieht, wobei sie auch bei den Textilobjekten nicht das Ziel verfolgt, etwas Realistisches zu erschaffen: Sie bestehen aus zweidimensionalen Fotografien von Armen, die collagiert werden und deren Materialität klar ersichtlich ist. Weitere Assoziationen, die ihr Aussehen erweckt, sind das einer Puppe oder eines Cyborgs.

In der Vergangenheit waren Menschen mit Behinderungen besonders im medizinischen Kontext und im Kontext der Unterhaltung sichtbar. Sowohl in Japan als auch in Amerika und

³²⁵ Millet-Gallant 2000, S. 104.

³²⁶ Millet-Gallant 2000, S. 104.

³²⁷ Millet-Gallant 2005, S. 91.

anderen Teilen der Welt entstanden sogenannte *Freak Shows*, die Menschen mit besonderen körperlichen Merkmalen ausstellten und ihre Biografien aufbliesen, um sie besonders fremd erscheinen zu lassen. Viele dieser Darsteller*innen wurden als mythologische Wesen wie *Riesen*, *Zwerge* und *Löwenmenschen* präsentiert und inszeniert. Souvenirs solcher Shows bestanden meist aus Postkarten beziehungsweise Visitenkarten, die die verschiedenen Darsteller*innen mit passenden Hintergründen und Kostümen als ihre jeweiligen Fabelwesen zeigten oder ihre ungewöhnlichen Merkmale durch Kontraste wie Größenunterschiede und besonders durchschnittliche Hintergründe hervorhoben.

Auf solche Abbildungen folgten medizinische Darstellungen und Fotografien, bei denen das Interesse nur bei den jeweiligen Behinderungen lag und nicht bei der Person selbst. Die Gezeigten wurden wie Objekte oder Fallstudien behandelt und blieben durch verdeckte Augen oftmals anonym. Diese Praxis machte es ihnen aber unmöglich, Selbstbestimmung über ihre Abbildungen auszuüben. Im Anschluss an diese Darstellungen wurden die Fotografien von Diane Arbus wichtig, die unter anderem viele Menschen mit Behinderungen fotografierte. Die Künstlerin wird heute noch viel dafür kritisiert, dass sie die Abgebildeten noch mehr entfremdete und sie zum Unterhaltungsobjekt für den Rest der Bevölkerung machte. So bildete sie, wie es schon die *Freak Shows* machten einen sehr großen Menschen im Kontrast zu seinen kleinen Eltern und der kleinen Wohnung ab, um den Effekt zu verstärken. Ihre Arbeiten sind aber vielseitig und stellen nicht immer schlechte Repräsentation dar, zum Beispiel zeigte sie einen kleinwüchsigen Mann mit viel Persönlichkeit und Selbstbestimmung. Ihre letzte Fotoserie *Untitled* ist dagegen von befremdlichen und anonymisierenden Fotografien geprägt, die den Dargestellten Handlungsmacht zu rauben scheinen.

Vergleicht man Katayamas Selbstportraits und die fantastischen Bilder aus *Freak Shows*, fällt auf, dass beide Kunstfiguren darstellen und ihre Merkmale – bei Katayama die fehlenden Beine und die verformte Hand – übersteigert zeigen und so betonen. Die gezeigten Menschen werden in beiden Fällen zu Fantasiewesen und entfernen sich noch weiter von dem, was die Gesellschaft als *normal* betrachtet. Katayama versucht also keinen Kontrast zu solch übertriebenen Darstellungen der Vergangenheit zu bilden und reiht sich selbst in einer Übersteigerung in solch groteske Traditionen ein. Durch die Wahl des Mediums der Fotografie bezieht sie sich einerseits auf vergangene Darstellungen, die nicht der bildenden Kunst entspringen, und betont durch den Kontrast von vermeintlich realitätsabbildender Fotografie und fantastischen Bildmotiven, die aber nicht gezielt realistisch aussehen, deren Künstlichkeit.

Durch die Entscheidung, nur Selbstportraits von sich anzufertigen, unterscheiden sich ihre Fotografien aber von den Bildern der Vergangenheit, die immer von anderen bestimmt wurden. Sie entkommt der Anonymität medizinischer oder entfremdender Abbildungen wie sie Diane Arbus erstellte durch die Autorinnenschaft, die ihr starken Einfluss auf das zu Sehende gibt, und wählt durch Hintergrund, Kostüme und Ausdruck Elemente, die Persönlichkeit in der Darstellung vermitteln. Dabei sind die Selbstportraits nicht als wahrheitsgemäße Darstellungen der Künstlerin und ihrer Persönlichkeit zu sehen, sondern als eine Kunstfigur, mit der sie Identität verhandelt.

Katayama wiederholt das Ausstellen und die Möglichkeit genauer Betrachtung ihres Körpers, welche in *Freak Show* Fotografien und medizinischen Abbildungen üblich waren. Menschen mit Behinderungen sind täglich Starren ausgesetzt, eine Situation, die die Künstlerin im Bild reproduziert. Laura Swanson widersetzt sich durch Selbstportraits, in denen sie ihren Körper verbirgt, dem ausgiebigen Betrachten anderer. Sichtbarkeit kann aber für Menschen mit Behinderungen sehr wichtig sein, um als Teil der Gesellschaft wahrgenommen zu werden. Dadurch, dass Katayama sich sichtbar macht, konfrontiert sie die Betrachter*innen mit ihrem Körper und ihrem Blick und erreicht dadurch eine Veränderung der Objektifizierung der Betrachter*innen und der Blick-Hierarchien.

Katayama wählt die traditionsreiche Darstellung der Venus, um sich in *you're mine #001* selbst abzubilden. Schon bei Monet stellte dieses Zitat eine Unterbrechung des Ideals dar und wurde später von anderen Künstler*innen als solches weiter benutzt. Die Künstlerin reiht sich durch Merkmale wie glatte Haut und einem schönen Gesicht in Darstellungen von Perfektion ein, unterbricht sie aber gerade dort durch das Zeigen ihrer amputierten Beine. In vielen der Bilder scheint sie sich so zu inszenieren, dass sie dem *Male Gaze* wie in Fotografien von Cindy Sherman entspricht. Da Menschen mit Behinderungen oft Asexualität zugeschrieben wird und sie selten mit Schönheit in Verbindung gebracht werden, stellt diese Kombination bei Katayama eine Besonderheit dar.

Die Assoziation mit einer Puppe ist in vielen von Katayamas Selbstportraits gegenwärtig. Generell ist diese negativ behaftet, da Puppen Objekte sind, mit denen gespielt wird. Dies wird dadurch verstärkt, dass die Künstlerin eine japanische Frau ist und diese ohnehin überdurchschnittlich viel in Verbindung mit Stereotypen als Sex-Puppen verwendet werden. Wenn Katayama eine Puppe imitiert, zeigt sie sich als machtloses Objekt. In Verbindung mit

dem Marionetten-Theater, auf das sie Bezug nimmt, sogar als gelenkte Puppe, die nicht die Freiheit erlebt, die andere erfahren.

Prothesen spielen eine wichtige Rolle in Katayamas Werk: Sie trägt nie Prothesen, die echte Beine imitieren, sondern modifiziert diese mit Bemalung, Reduktion und Größen. Oftmals ist sie auch mit Prothesen zu sehen, die nicht vollständig sind oder durch das Material gar nicht als Gehhilfe fungieren könnten. Durch das Sichtbarmachen ihrer Prothesen unterbricht sie Erwartungen der Anpassung an den Rest der Gesellschaft und nutzt sie wie ein Accessoire, um ihren Stil und sich selbst auszudrücken. Darüber hinaus erweitert sie ihren Körper durch Prothesen um mehr, als er mit gewöhnlichen Beinen gewesen wäre: Sie macht sich größer. Solche Modifikationen werden mit Cyborgs verknüpft, die im Kontext des Posthumanismus und mit Donna Haraway ganz neue Aspekte des Mensch-Seins definieren können und Umwälzungen von Ideen der *Normalität* inspirieren. Weibliche Cyborgs sind in den Medien aber oftmals sexualisiert und tragisch dargestellt. Besonders Cyborgs und Roboter mit künstlicher Intelligenz werden schließlich wiederum mit Stereotypen unterwürfiger asiatischer Frauen in Verbindung gebracht, wodurch es viele negative Konnotationen gibt. Auffallend ist, dass Katayama sich häufig ohne und mit rein ästhetischen Prothesen zeigt. Das könnte ein Schritt weg von solchen Assoziationen sein und Ausdruck von Vollkommenheit auch ohne solcher. Dazu wirkt es wie eine Weigerung, sich anzupassen und sich über *Nützlichkeit* und *Selbstständigkeit* zu definieren, wie es von *vorbildlichen* Menschen mit Behinderungen wie Ototake verlangt wird.

Schon am Anfang dieser Arbeit war Katayamas Selbstinszenierung zum Spektakel Bestandteil der Diskussion. Das Thema zieht sich für Menschen mit sichtbaren Behinderungen durch jeglichen öffentlichen Auftritt, da sie immer auffallen. Katayama zieht diese Tatsache in die Extreme und stellt sich selbst als mythologische, unfassbare Wesen wie Sirenen oder Meerjungfrauen dar. Eine Assoziation, die bereits Teil von *Freak Shows* war. Aber nicht nur in fantastischem Kontext werden Menschen mit Behinderungen zum Spektakel: Besonders wenn sie alltägliche Aufgaben wie andere Menschen bewältigen, führt es zu Staunen. Katayama zeigt sich beim Verrichten von Haushaltsaufgaben und beim Ausführen von Hobbies, während sie eine überdimensionale Textilkopie ihrer verformten Hand wie eine Hose trägt, wodurch sie die extreme Aufmerksamkeit adressiert, die ihr zuteil wird, wenn sie *trotz* Behinderungen ihren Alltag meistert. Diesen Effekt kann man auch bei anderen Künstler*innen wie Lorenza Böttner und Darsteller*innen wie Charles Tripp beobachten.

Selbstverständlich spannt sich das Oeuvre Katayamas weiter, als es im Umfang dieser Arbeit möglich war zu diskutieren. Während Behinderungen durch die Thematisierung ihres Körpers in ihren Arbeiten eine große Rolle spielen, definieren diese nicht jeden Aspekt dieser. Wie schon kurz angesprochen beschäftigt sich die Künstlerin auch mit Themen ihrer Umwelt, Weiblichkeit und Selbstliebe, welche aber immer eine Verbindung zum Leben mit Behinderungen besitzen. Derzeit wird das *High-Heel-Projekt* in Kooperation mit dem italienischen Designer Sergio Rossi und der *Vogue* ausgeweitet, wodurch der Ausblick für Katayama in die Richtung der Mode zu gehen scheint. Körperlichkeit bleibt aber das zentrale Thema der Künstlerin, die dabei ist, in Europa Fuß zu fassen.

Literaturverzeichnis

Barthes 1982

Roland Barthes, *Camera Lucida. Reflections on Photography*, New York 1982.

Blythe 2020

Finn Blythe, *My Body*. "Everyone tries too hard to be useful": exploring the exquisite self-portraits of Japanese artist Mari Katayama, 2020, URL: <https://hero-magazine.com/article/169283/mari-katayama-japanese-artist/> (25.05.2021).

Bow 2022

Leslie Bow, *Racist Love. Asian Abstraction and the Pleasures of Fantasy*, Durham 2022.

Burton/Melkumova-Reynolds 2019

Laini Burton/Jana Melkumova Reynolds, "My Leg is a Giant Stiletto Heel". Fashioning the Prosthetised Body, in: *Fashion Theory. The Journal of Dress, Body and Culture*, Vol. 23, No. 2, S. 195-218, 2019.

Cachia 2014

Amanda Cachia, *Composing Dwarfism. Reframing Short Stature in Contemporary Photography*, in: *Review of Disability Studies. An International Journal*, Vol. 10, No. 3 & 4, 2014.

Delphi Classics 2016

Delphi Classics, *Édouard Manet*, Hastings 2016.

Dolezal 2017

Luna Dolezal, *Representing Posthuman Embodiment: Considering Disability and the Case of Aimee Mullins*, in: *Women's Studies*, Vol. 46 (1), S. 60-75, 2017.

Ewart 2019

Chris Ewart, *An Arm Up or a Leg Down? Grounding the Prosthesis and Other Instabilities*, in: Mitchell/Antebi/Snyder 2019, S. 160-181.

Fischer 2014

Carl Fischer, Lorenza Böttner. *From Chilean Exceptionalism to Queer Inclusion*, in: *American Quarterly*, Vol. 66 (3), S. 749-765, 2014.

Garland-Thomson 1996

Rosemarie Garland-Thomson (Hg), *Freakery. Cultural Spectacles Of The Extraordinary Body*, New York/London 1996.

Garland-Thomson 2002

Rosemarie Garland-Thomson, *Integrating Disability. Transforming Feminist Theory*, in: *NWSA journal*, Vo. 14 (3), S. 1-32, 2002.

Garland-Thomson 2005

Rosemarie Garland Thomson, *Dares to Stares. Disabled Women Performance Artists and the Dynamics of Staring*, in: Sandahl/Auslander 2005.

Garland-Thomson 2009

Rosemarie Garland-Thomson, *Staring. How We Look*, New York 2009.

Garland-Thomson 2017

Rosemarie Garland Thomson, *Extraordinary Bodies. Figuring Physical Disability in American Culture and Literature*, Twentieth Anniversary Edition, New York 2017.

Hall/Orzada 2015

Martha L. Hall/Belinda T. Orzada, Expressive Prostheses: Meaning and Significance, in: Fashion Practice. The Journal of Design, Creative Process & the Fashion Industry, Vol. 5 (1), S. 9-32, 2015.

Haraway 1995

Donna Haraway, Ein Manifest für Cyborgs. Feminismus im Streit mit den Technowissenschaften, in: Donna Haraway, Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen, Frankfurt am Main/New York 1995, S. 33-72.

Hevey 1992

David Hevey, The Creatures Time Forgot. Photography and Disability Imagery, London 1992.

Heyer 2000

Katharina Heyer, Between Equality and Difference. The Politics of Disability in Japan, in: Japanstudien, Vol. 11 (1), S. 105-133, 2000.

Heyer 2008

Katharina Heyer, No One's Perfect: Disability and Difference in Japan, in: Ian Sutherland/Elizabeth Hamilton/Tammy Berberi, Worlds Apart? Disability and Foreign Language Learning, New Haven 2008.

Hiles 2015

Timothy W. Hiles, Shifting Perception. Photographing Disabled People During the Civil Rights Era, in: Review of Disability Studies. An International Journal, Vol. 10, No. 3 & 4, 2015.

Hooks 2014

Bell Hooks, Black Looks, New York 2014.

Im 2017

Hwayeon Im, Eroticism in Illustration: History, Culture and the Female Influence, New York 2017.

Iida 2019

Mami Iida, Mari Katayama "Broken Heart". Talk session with Simon Baker, London 2019, URL: <https://www.realtokyo.co.jp/en/interview/mari-katayamabroken-heart-white-rain-bow-2019-1-24-3-2/> (25.05.2021).

Iwakuma 2014

Miho Iwakuma, Disability in the Far East. Japan's Social Transformation in Perceptions of People with Disabilities, in: Review of Disability Studies. An International Journal, Vol. 7 No. 3 & 4, 2014.

Iwakuma 2005

Miho Iwakuma, Culture, disability, and disability community. Notes on differences and similarities between Japan and the United States, in: Atenea, Vol. 25 (1), S. 131, 2005.

Jones 2002

Amelia Jones, The "Eternal Return": Self-Portrait Photography as a Technology of Embodiment, in: Signs, Vol. 27, No. 4, S. 947-978, 2002.

Kangaude 2014

Godfrey Kangaude, Disability, the Stigma of Asexuality, and Sexual Health. A Sexual Rights Perspective, in: Review of Disability Studies. An International Journal, Vol. 5, No. 4, 2014.

Katarzyna Kozyra Foundation 2022

Katarzyna Kozyra Foundation, Olympia. Photographic installation 1996, Katarzyna Kozyra Foundation, 2022, URL: <http://katarzynakozyra.pl/en/projekty/olympia/> (05.09.2022).

Katayama 2022

Mari Katayama, CV, Website der Künstlerin, 2022, URL: <http://marikatayama.com/cv-2/> (15.07.2022).

Katayama 2022

Mari Katayama, High Heels Projekt, Website der Künstlerin, 2022, URL: http://marikatayama.com/highheelproject_en/ (16.08.2022).

Katayama 2022

Mari Katayama, Website der Künstlerin, 2022, URL: <http://shell-kashime.com/> (02.05.2022).

Katayama 2005

Mari Katayama, Über die Arbeit „seeking“ aus den Bewerbungsmaterialien für die 8. Gunma Biennale für junge Künstler*innen 2005, Website der Künstlerin, URL: <http://marikatayama.com/works/seeking/> (14.07.2022).

Katayama/Baker 2019

Mari Katayama/Simon Baker, Gift, Tokio 2019.

Katayama/Oyobe 2019

Mari Katayama, My Body as Material, interview von Natsu Oyobe, in: Konversation Penny Stamps Speaker Series, Stamps School of Art and Design, Michigan 2019, URL: <https://www.youtube.com/watch?v=YQPbbzuMC4E> (05.05.2021).

Katayama/Mishima 2020

Mari Katayama, Interview mit Mari Katayama, interviewt von Emiko Mishima, in: EduA, 2020, URL: <https://www.asahi.com/edua/article/13355170> (25.05.2021).

Katayama/Mito 2020

Mari Katayama, Interview mit Mari Katayama. Zeit ist das einzig Reine dem man vertrauen kann, interviewt von Mihie Mito, in: Numéro Tokyo, 2020, URL: <https://numero.jp/interview193/> (25.05.2021).

Katayama/Nakajima 2021

Mari Katayama, Von der Schaufensterpuppe zur Realität. Mari Katayama Gewinnerin des Kimura Ihei Fotografie Awards spricht über damals und heute, interviewt von Ryohei Nakajima, in: pen, 2021, URL: <https://www.pen-online.jp/article/001143.html> (25.05.2021).

Katayama/Sakuma 2020

Mari Katayama, Mari Katayama. Besser Leben ist die beste Rache, interviewt von Yumiko Sakuma, in: Column 02, 2020, URL: <https://www.parasapo.tokyo/gojournal/issue01/column02/> (25.05.2021).

Keizer 2015

Garret Keizer, Hokusai's Octopus: A Romp at the Edge of the Deep, in: The Kenyon Review, Vol. 37, No. 3, 2015, S. 103-112.

Kubiński 2019

Grzegorz Kubiński, Dolls and Octopuses. The (In)human Sexuality of Mari Katayama, in: The Polish Journal of Aesthetics, Vol. 55, No. 4, 2019.

Lindgren 2015

Kristin Lindgren, Looking at Difference: Laura Swanson's Anti-Self-Portraits, Diane Arbus's Protraits, and the Viewer's Gaze, in: Journal of Literary & Cultural Disability Studies, Vol. 9, No. 3, 2015.

Linnenkohl 2019

Andrea Linnenkohl, Lorenza Böttner. Der Körper im Widerstand, in: documenta studien #04, 2019, URL: <https://www.documenta14.de/de/artists/21958/lorenza-boettner> (25.11.2021).

Loewenberg 1999

Ina Loewenberg, Reflections on Self-Portraiture in Photography, in: Feminist Studies, Vol. 25, No. 2, 1999.

Maki 2020

Shintaro Maki, Künstlerin Mari Katayama entdeckt groteske Schönheit, in: Brutuscope, 2020, URL: <https://brutus.jp/article/916/36058> (25.05.2021).

Markus 1985

Andrew L. Markus, The Carnival of Edo: Mimesemono Spectacles From Contemporary Accounts, in: Harvard journal of Asiatic studies, Vol. 45, No. 2, S. 499-541, 1985.

Matsumoto 2022

Masanobu Matsumoto, Meet the Rising Japanese Artist Who Uses Her Amputated Legs to Question What Is a 'Correct Body', 2022, in: ARTnews, URL: <https://www.artnews.com/art-news/artists/meet-japanese-artist-mari-katayama-1234626715/> (07.07.2022).

Mcdonald 2017

Donna McDonald, We have to talk about Diane Arbus: An art-as-research perspective of visual arts representations of intellectual disability, in: Social Alternatives, Vol. 36, No. 4, 2017.

Michiko 2012

Kasahara Michiko, Morimura Yasumasa – Portrait (Futago), in: Art in Translation, Vol. 4, No. 4, 2012.

Millet-Gallant 2000

Ann Millet-Gallant, The Disabled Body in Contemporary Art, New York 2000.

Millet-Gallant 2004

Ann Millet-Gallant, Exceeding the Frame: The Photography of Diane Arbus, in: Disability Studies Quarterly, Vol. 24, No. 4, 2004.

Millet-Gallant 2005

Ann Millet-Gallant, Spectacular Spectacles. The Disabled Body in Contemporary Art, Dissertation University of North Carolina, Chapel Hill 2005.

Millet-Gallant 2014

Ann Millet-Gallant, Little Displays. The Photographs of Ricardo Gil, in: Review of Disability Studies. An International Journal, Vol. 5, No. 2, 2014.

Millet-Gallant/Howie 2017

Ann Millet-Gallant/Elizabeth Howie (Hg), Disability and Art History, New York 2017.

Mitchell/Antebi/Snyder 2019

David T. Mitchell/Susan Antebi/Shaun L. Snyder (Hg.), *The Matter of Disability. Materiality, Biopolitics, Crip Affect*, Michigan 2019.

Morse 2022

Nicole Erin Morse, *Selfie Aesthetics. Seeing Trans Feminist Futures in Self-Representational Art*, Durham 2022.

Mulvey 1991

Laura Mulvey, *A Phantasmagoria of the Female Body. The Work of Cindy Sherman*, in: *New Left Review*, Vol. 188, 1991, S. 137.150.

Nagel 2020

Stefan Nagel, *Schaubuden. Geschichte und Erscheinungsformen*, Münster 2020.

Nowak 2015

Lars Nowak, *Disabling/Enabling Photography. On Freak Photography and Diane Arbus's Portraits*, in: Sandra Umathum (Hsg.)/Benjamin Wihstutz (Hsg.), *Disabled Theatre*, Zürich 2015.

Ototake 2000

Hirotada Ototake, *No one's perfect*, Tokyo 2000.

Pate 2004

Alan Scott Pate, *Ningyo: The Art of the Japanese Doll*, North Clarendon 2004.

Raymond 2021

Claire Raymond, *The Selfie, Temporality, and Contemporary Photography*, Oxfordshire 2021.

Robert 2020

Henri Robert, Mari Katayama. *Embroiderer of Identity*, in: *Pen*, 2020, URL: <https://pen-online.com/arts/mari-katayama-embroiderer-of-identity/> (25.05.2021).

Sandahl/Auslander 2005

Carrie Sandahl/Philip Auslander, *Bodies in Commotion. Disability and Performance*, Michigan 2005.

Setouchi Triennale 2018

Setouchi Triennale, *Women Breathe Life into Bunraku Puppets*, 2018, URL: <https://setouchi-artfest.jp/en/blog/detail140.html> (10.08.2022).

Shoji/Sugai 1992

Kichiro Shoji/Masuro Sugai, *The Aisho Copper mine pollution case: The origin of environmental destruction*, in: Jun Ui (Hg.), *Industrial pollution in Japan*, The United Nations University, Tokyo 1992, URL: <https://archive.unu.edu/unupress/unupbooks/uu35ie/uu35ie04.htm> (16.08.2022).

Sontag 2008

Susan Sontag, *Über Fotografie*, Wien 2008.

Stefflitsch/Meran 2018

Lena Stefflitsch/David Meran, *In High Heels*, c/o vienna, Wien 2018, URL: <http://www.co-vienna.com/de/leute/high-heels/> (25.05.2021).

Sumiyoshi 2020

Chie Sumiyoshi, Die heißeste Künstlerin der Kyotographie 2020. Mari Katayama spricht über ihr Leben und Werk, in: ELLE Japan, 2020, URL: <https://www.elle.com/jp/culture/music-art-book/g33974927/mari-katayama-20-0915/> (02.05.2021).

Truschner 2020

Peter Truschner, Bestandteile des Narrativs, in: perlentaucher. Das Kulturmagazin, 2020, URL: <https://www.perlentaucher.de/fotolot/mari-katayamas-epochales-fotobuch-gift.html> (25.05.2021).

Tagg 1988

John Tagg, The Burden of Representation. Essays on Photographies and Histories, New York 1988.

Wakayama 2019

Mitsuhiro Wakayama, Interview Mari Katayama, in: IMA online, 2019, URL: <https://imaonline.jp/articles/interview/20190819mari-katayama/#page-1> (25.05.2021).

Warbelow 2013

Anna Gallagher Warbelow, Camping the Canon. Yasumasa Morimura's Queer Performative Critique of Art History, 2013.

Weinstock 1996

Jeffrey A. Weinstock, Freaks in Space: "Extraterrestrialism" and "Deep-Space Multiculturalism", in: Garland-Thomson 1996.

White Rainbow Gallery 2019

White Rainbow Gallery, Mari Katayama. Broken Heart, London 2019, URL: <https://www.white-rainbow.art/exhibitions/mari-katayama/> (25.05.2021).

White Rainbow Gallery 2020

White Rainbow Gallery (Hg), Mari Katayama. Broken Heart. Katalog, London 2020, URL: https://issuu.com/keithwhittle/docs/mari_katayama.catalogue (15.06.2021).

Yue 2000

Michael Yue, Surmounting Society's Hurdles (Book Review), in: Japan Quarterly Vol. 47 Nr. 3, 2000.

Abbildungsnachweis

Abb. 1: Mari Katayama, Website der Künstlerin, URL: <http://marikatayama.com/works/seeking/> (14.07.2022).

Abb. 2: Mari Katayama, Website der Künstlerin, URL: <http://marikatayama.com/works/mylegs/> (14.07.2022).

Abb. 3: Mari Katayama, Website der Künstlerin, URL: <http://marikatayama.com/works/pink-legs/> (14.07.2022).

Abb. 4: Mari Katayama, Website der Künstlerin, URL: <http://marikatayama.com/works/white-legs/> (14.07.2022).

Abb. 5: Mari Katayama, Website der Künstlerin, URL: <http://marikatayama.com/works/handy/> (15.07.2022).

Abb. 6: Mari Katayama, Website der Künstlerin, URL: <http://marikatayama.com/works/mylegs/> (14.07.2022).

Abb. 7: Mari Katayama, Website der Künstlerin, URL: <http://marikatayama.com/works/shell-beast/> (10.08.2022).

Abb. 8: Mari Katayama, Website der Künstlerin, URL: <http://marikatayama.com/works/shell-beast/> (10.08.2022).

Abb. 9: Naoshima Onna Bunraku Theater, Setouchi Triennale 2018, URL: <https://setouchi-artfest.jp/en/blog/detail140.html> (10.08.2022).

Abb. 10: Mari Katayama, Website der Künstlerin, URL: <http://marikatayama.com/works/bystander/> (10.08.2022).

Abb. 11: Mari Katayama, Website der Künstlerin, URL: <http://marikatayama.com/works/bystander/> (10.08.2022).

Abb. 12: Mari Katayama, Website der Künstlerin, URL: <http://marikatayama.com/works/bystander/> (10.08.2022).

Abb. 13: Mari Katayama, Website der Künstlerin, URL: <http://marikatayama.com/works/bystander/> (10.08.2022).

Abb. 14: Mari Katayama, Website der Künstlerin, URL: <http://marikatayama.com/works/bystander/> (10.08.2022).

Abb. 15: Mari Katayama, Website der Künstlerin, URL: <http://marikatayama.com/works/youre-mine/> (10.08.2022).

Abb. 16: Mari Katayama, Website der Künstlerin, URL: <http://marikatayama.com/works/high-heels/> (10.08.2022).

Abb. 17: Sammlung Stefan Nagel, in: Spiegel, Menschausstellungen. Unterhaltung und Sensationsgier, URL: <https://www.spiegel.de/fotostrecke/phaenomen-freakshows-fotostrecke-107245.html> (18.08.2022).

Abb. 18: Sammlung Stefan Nagel, in: Spiegel, Menschausstellungen. Unterhaltung und Sensationsgier, URL: <https://www.spiegel.de/fotostrecke/phaenomen-freakshows-fotostrecke-107245.html> (18.08.2022).

Abb. 19: Charles Eisenmann, in: watson Magazin, Marble Arch Mound. Attraktion in London wird zur Lachnummer, URL: <https://www.watson.ch/international/england/676894523-marble-arch-mound-attraktion-in-london-wird-zur-lachnummer>(22.08.2022).

Abb. 20: Diane Arbus, in: Princeton University Art Museum, URL: <https://artmuseum.princeton.edu/collections/objects/13410> (12.11.2022).

Abb. 21: Diane Arbus, in: MET, URL: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/288924> (12.11.2022).

Abb. 22: Diane Arbus, in: MET, URL: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/265087> (12.11.2022).

Abb. 23: Diane Arbus, in: New York Times, Arbus, Untitled and Unearthly, URL: <https://www.nytimes.com/2018/11/15/arts/design/diane-arbus-zwirner.html> (23.08.2022).

Abb. 24: Diane Arbus, in: New York Times, Arbus, Untitled and Unearthly, URL: <https://www.nytimes.com/2018/11/15/arts/design/diane-arbus-zwirner.html> (23.08.2022).

Abb. 25: Mari Katayama, Website der Künstlerin, URL: <http://marikatayama.com/works/i-have-childs-feet/> (10.08.2022).

Abb. 26: Mari Katayama, Website der Künstlerin, URL: <http://marikatayama.com/works/shadow-puppet/> (10.08.2022).

Abb. 27: Mari Katayama, Website der Künstlerin, URL: <http://marikatayama.com/works/shadow-puppet/> (10.08.2022).

Abb. 28: Mari Katayama, Website der Künstlerin, URL: <http://marikatayama.com/works/shadow-puppet/> (10.08.2022).

Abb. 29: Mari Katayama, Website der Künstlerin, URL: <http://marikatayama.com/works/shadow-puppet/> (10.08.2022).

Abb. 30: Mari Katayama, Website der Künstlerin, URL: <http://marikatayama.com/works/shadow-puppet/> (10.08.2022).

Abb. 31: Mari Katayama, Website der Künstlerin, URL: <http://marikatayama.com/works/shadow-puppet/> (10.08.2022).

Abb. 32: Laura Swanson, Website der Künstlerin, URL; <https://www.lauraswanson.com/anti-self-portraits/> (29.08.2022).

Abb. 33: Laura Swanson, Website der Künstlerin, URL; <https://www.lauraswanson.com/anti-self-portraits/> (29.08.2022).

Abb. 34: Tiziano Vecellio, in: Google Arts and Culture, URL: <https://artsandculture.google.com/asset/venus-of-urbino-tiziano-vecellio/bQGS8pnP5vr2Jg?hl=de> (03.09.2022).

Abb. 35: Édouard Manet, in: Google Art Project, URL: [https://de.wikipedia.org/wiki/Olympia_\(Gem%C3%A4lde\)#/media/Dat:Edouard_Manet_-_Olympia_-_Google_Art_Project_2.jpg](https://de.wikipedia.org/wiki/Olympia_(Gem%C3%A4lde)#/media/Dat:Edouard_Manet_-_Olympia_-_Google_Art_Project_2.jpg) (03.09.2022).

Abb. 36: Yasumasa Morimura, in: SF MoMA, URL: <https://www.sfmoma.org/art-work/97.788/> (03.09.2022).

Abb. 37: Katarzyna Kozyra, in: Katarzyna Kozyra Foundation, URL: <http://katarzynakozyra.pl/en/projekty/olympia/> (05.09.2022).

Abb. 38: Cindy Sherman, in: MoMA, URL: <https://www.moma.org/collection/works/56515> (29.08.2022).

Abb. 39: Cindy Sherman, in: MoMA, URL: <https://www.moma.org/collection/works/56515> (29.08.2022).

Abb. 40: Screenshot der Autorin, Instagram Mari Katayama Januar bis Februar 2018.

Abb. 41: Katsushika Hokusai, in: Katsushika Hokusai The Complete Works, URL: <https://www.katsushikahokusai.org/Dream-Of-The-Fishermans-Wife.html> (07.09.2022).

Abb. 42: Laurie Simmons, Website der Künstlerin, URL: <https://www.lauriesimmons.net/photographs/the-love-doll/selected-works?view=slider#10> (05.10.2022).

Abb. 43: Laurie Simmons, Website der Künstlerin, URL: <https://www.lauriesimmons.net/photographs/the-love-doll/selected-works?view=slider#4> (05.10.2022).

Abb. 44: Hong Chun Zhang, in: Asian American Art Oral History Project Gallery, The Institutional Repository at DePaul University, URL: https://via.library.depaul.edu/oral_history_gallery/241/ (03.10.2022).

Abb. 45: Mari Katayama, Website der Künstlerin, URL: <http://marikatayama.com/works/on-the-way-home/> (10.08.2022).

Abb. 46: Mari Katayama, Website der Künstlerin, URL: <http://marikatayama.com/works/30-days-in-tatsumachi-studio/> (15.08.2022).

Abb. 47: Screenshot der Autorin, Saam Farahmand/Viktoria Modesta, URL: <https://www.youtube.com/watch?v=jA8inmHhx8c> (15.11.2022).

Abb. 48: Screenshot der Autorin, Saam Farahmand/Viktoria Modesta, URL: <https://www.youtube.com/watch?v=jA8inmHhx8c> (15.11.2022).

Abb. 49: Mari Katayama, Website der Künstlerin, URL: <http://marikatayama.com/works/i-like-okayama/> (09.12.2022).

Abb. 50: Noboru Iguchi, The Machine Girl, Poster in URL: <https://www.walmart.com/ip/The-Machine-Girl-Movie-Poster-11-x-17-Item-MOVIJ3098/47110012> (19.12.2022).

Abb. 51: Robert Rodriguez, Planet Terror, Poster in URL: <https://www.moviepilot.de/movies/planet-terror-2/bilder/329149> (19.12.2022).

Abb. 52: Mari Katayama, Website der Künstlerin, URL: <http://marikatayama.com/works/on-the-way-home/> (10.08.2022).

Abb. 53: Mari Katayama, Website der Künstlerin, URL: <http://marikatayama.com/works/on-the-way-home/> (10.08.2022).

Abb. 54: Mari Katayama, Website der Künstlerin, URL: <http://marikatayama.com/works/on-the-way-home/> (10.08.2022).

Abb. 55: Lorenza Böttner, in: Art News, Who Was Lorenza Böttner, URL: <https://www.artnews.com/feature/who-was-lorenza-bottner-why-is-she-important-1234595987/> (10.09.2022).

Abb. 56: Lorenza Böttner, in: Art Museum Toronto, URL: <https://artmuseum.utoronto.ca/exhibition/lorenza-bottner-requiem-for-the-norm/#untitled-4/> (10.09.2022).

Abb. 57: Charles Eisenmann, in Art Blart, URL: <https://artblart.com/tag/charles-eisenmann/> (22.08.2022).



Abbildung 1: Ausschnitt Mari Katayama, seeking, 2005, Installationsabbildung der 8. Gunma Biennale für junge Künstler*innen 2005, Museum of Modern Art Gunma, Japan.



Abbildung 2: Mari Katayama, my legs #001, 2012, Acryl auf Plastik, Sammlung der Künstlerin.



Abbildung 3: Mari Katayama, pink legs, 2008, handgenähtes Objekt, Sammlung der Künstlerin.



Abbildung 4: Mari Katayama, white legs #001, 2009, Selbstportrait mit handgenähten Objekten, Sammlung der Künstlerin.



Abbildung 5: Mari Katayama, my hand is handy, 2015, Selbstportrait, Sammlung der Künstlerin.



Abbildung 6:
Ausschnitt Mari
Katayama, my legs #001,
2012, Acryl auf Plastik,
Sammlung der Künstlerin.



Abbildung 7: Mari Katayama, shell, 2016, Selbstportrait, Sammlung der Künstlerin.



Abbildung 8: Mari Katayama, beast, 2016, Selbstportrait, Sammlung der Künstlerin. 80

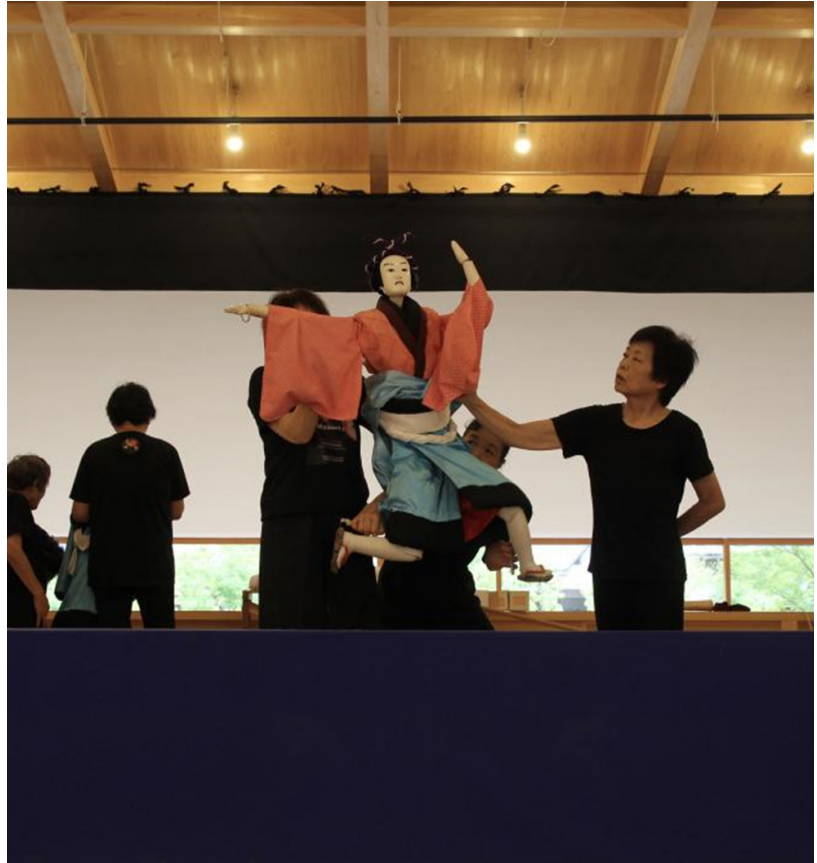


Abbildung 9: Darstellerinnen
des Naoshima Onna Bunraku
Theaters bei der Setouchi
Triennale 2018.



Abbildung 10: Mari Katayama,
bystander #015, 2016, Diasac
Druck, Sammlung der
Künstlerin.



Abbildung 11: Mari Katayama, bystander #004, 2016, Diasec Druck, Sammlung der Künstlerin.



Abbildung 12: Mari Katayama, bystander #016, 2016, Selbstportrait mit handgenähten Objekten, Sammlung der Künstlerin.



Abbildung 13: Mari Katayama, bystander #014, 2016, Selbstportrait mit handgenähten Objekten, Sammlung der Künstlerin.



Abbildung 14: Mari Katayama, bystander #008, 2016, Selbstportrait mit handgenähten Objekten, Sammlung der Künstlerin.



Abbildung 15: Mari Katayama, you're mine #001, 2014, Selbstportrait, Sammlung der Künstlerin.



Abbildung 16: Mari Katayama, high heels, 2012, Selbstportrait, Sammlung der Künstlerin.



Abbildung 17: „Riesin Elfriede und Prinzessin Elisabeth“, Postkarte von 1929, Sammlung Stefan Nagel.



Andenken an Lionel, den Löwenmenschen, 16 Jahre alt.

- Oktoberfest 1908

Abbildung 18: Stefan Bibrowski, genannt Lionel der Löwenmensch, Postkarte vom Münchner Oktoberfest 1908, Sammlung Stefan Nagel. 85



Abbildung 19: Charles Eisenmann,
Ohne Titel, 1880-1890, Privatbesitz.



Abbildung 20: Diane Arbus,
A Jewish giant at home with
his parents, in the Bronx, N.Y.
(Fotografie von Eddie Carmel
und seinen Eltern), 1970, Nach-
lass von Diane Arbus.

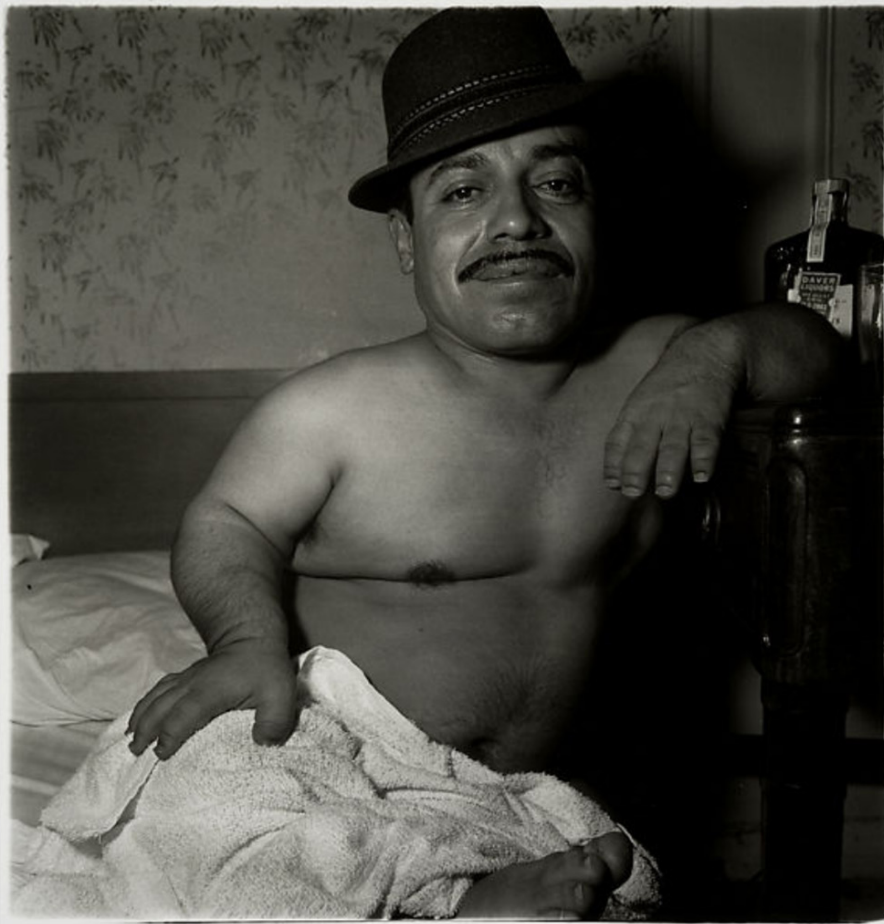


Abbildung 21: Diane Arbus, Mexican dwarf in his hotel room in N. Y. C., 1970, MET, New York.



Abbildung 22: Diane Arbus, Untitled 6, 1970-1971, MET, New York.



Abbildung 23: Diane
Arbus, Untitled 4,
1970-1971, Nachlass
Diane Arbus.



Abbildung 24: Diane
Arbus, Untitled 27,
1970-1971, The
Museum of Fine
Art, Houston. 88



Abbildung 25: Mari Katayama, I have child's feet, 2011, Selbstportrait mit handgenähten Objekten, Sammlung der Künstlerin.



Abbildung 26: Mari Katayama, shadow puppet #001, 2016, Selbstportrait, Sammlung der Künstlerin.



Abbildung 27: Mari Katayama, shadow puppet #006, 2016, Selbstportrait mit handgenähten Objekten, Sammlung der Künstlerin.



Abbildung 28: Mari Katayama, shadow puppet #009, 2016, Selbstportrait mit handgenähten Objekten, Sammlung der Künstlerin.



Abbildung 29: Mari Katayama, shadow puppet #014, 2016,
Selbstportrait mit handgenähten Objekten, Sammlung der Künstlerin.



Abbildung 30: Mari Katayama, shadow puppet
#015, Selbstportrait mit handgenähten
Objekten, Sammlung der Künstlerin.



Abbildung 31: Mari Katayama, shadow
puppet #016, Selbstportrait mit handgenähten
Objekten, Sammlung der Künstlerin. 91



Abbildung 32: Laura Swanson, Pillow, 2008, Sammlung der Künstlerin.



Abbildung 33: Laura Swanson, Coat, 2008, Sammlung der Künstlerin.



Abbildung 34: Tiziano Vecellio, Venus von Urbino, 1538, 1.65 x 1.19m,
Öl auf Leinwand, Uffizien, Florenz.



Abbildung 35: Édouard Manet, Olympia, 1863, 1.3 x 1.9 m, Öl auf Leinwand,
Musée d'Orsay, Paris.



Abbildung 36: Yasumasa Morimura, Portrait (Futago), 1988, SF MoMA, San Francisco.



Abbildung 37: Katarzyna Kozyra, Olympia (blue), 1996, Nationalmuseum Krakau, Krakau.



Abbildung 38: Cindy Sherman, Untitled Film Still #2, 1977, MoMA, New York.



Abbildung 39: Cindy Sherman, Untitled Film Still #34, 1979, MoMA, New York.

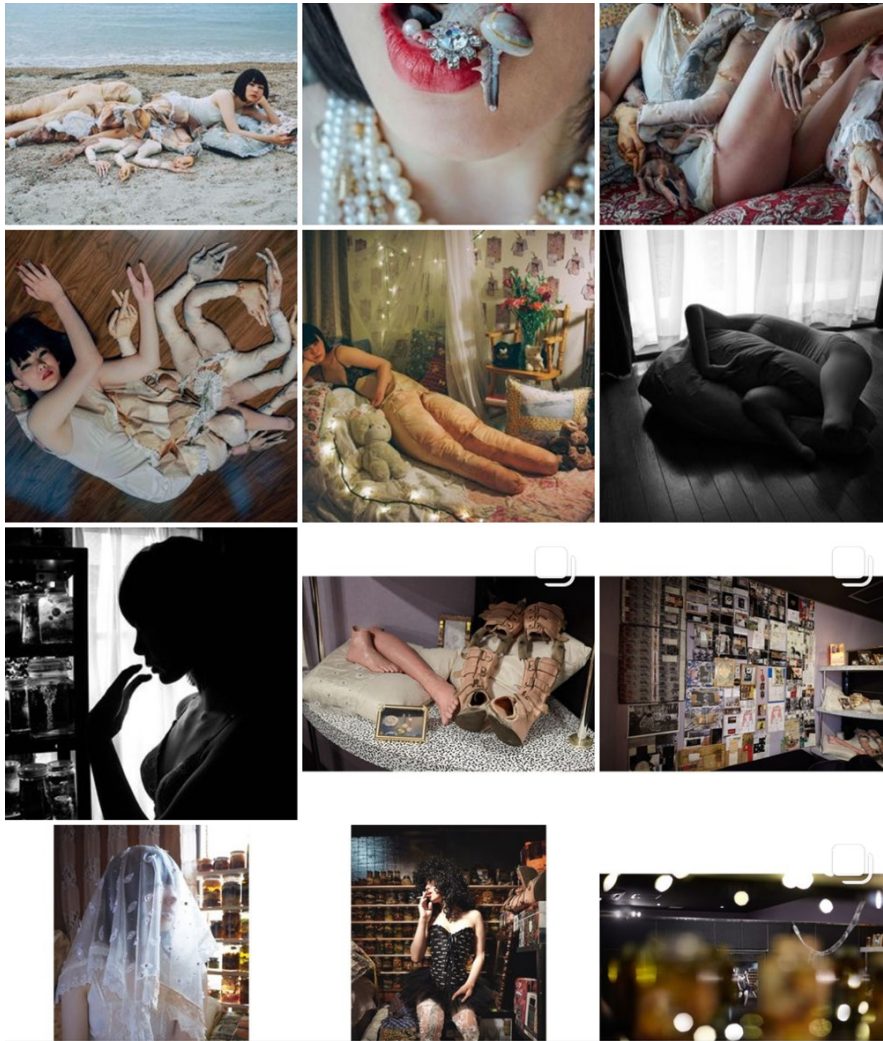


Abbildung 40: Screenshot von Mari Katayamas Instagram Seite, Ausschnitt der Posts von Januar bis Februar 2018.



Abbildung 41: Katsushika Hokusai, The Dream of the Fisherman's Wife, 1814, Holzschnitt, 19cm x 27cm, Freer Gallery of Art, Washington D.C. 96



Abbildung 42: Laurie Simmons, The Love Doll/Day 9 (Shiso Soda), 2010, Sammlung der Künstlerin.



Abbildung 43: Laurie Simmons, The Love Doll/Day 22 (20 Pounds of Jewelry), 2010, Sammlung der Künstlerin.



Abbildung 44: Hong Chun Zhang, Three Graces, 2010, Kohlezeichnung, Sammlung der Künstlerin.



Abbildung 45: Mari Katayama, on the way home #001, 2016, Selbstportrait mit handgenähten Objekten, Sammlung der Künstlerin.



Abbildung 46: Mari Katayama, 30 days in tatsumachi studio #RZ001, Selbstportrait, 2015, Sammlung der Künstlerin.



Abbildung 47: Screenshot Musikvideo „Prototype“ von Viktoria Modesta, Regisseur Saam Farahmand, Channel 4 Entertainment 2014.



Abbildung 48: Screenshot Musikvideo "Prototype" von Viktoria Modesta, Regisseur Saam Farahmand, Channel 4 Entertainment 2014.



Abbildung 49: Mari Katayama, renaiss hall #001, Selbstportrait, 2016, Sammlung der Künstlerin.



Abbildung 50: Filmposter: The Machine Girl, Regisseur Noboru Iguchi, abgebildete Schauspielerin Minase Yashiro, Media Blasters 2008.



Abbildung 51: Filmposter: Planet Terror, Regisseur Robert Rodriguez, abgebildete Schauspielerin Rose McGowan, StarPics 2012.



Abbildung 52: Mari Katayama, on the way home #005, 2016, Selbst-portrait mit handgenähten Objekten, Sammlung der Künstlerin.



Abbildung 53: Mari Katayama, on the way home #004, 2016, Selbstportrait mit handgenähten Objekten, Sammlung der Künstlerin. 101



Abbildung 54: Mari Katayama, on the way home #002, 2016, Selbstportrait mit handgenähten Objekten, Sammlung der Künstlerin.



Abbildung 55: Lorenza Böttner, Untitled, 1982, Privatbesitz.



Abbildung 56: Lorenza Böttner und Johannes Koch, Untitled, 1983, Privatbesitz.



Abbildung 57: Charles Eisenmann,
Charles B. Tripp "Armless Wonder"
(33 years old), 1888, Kabinettformat
16cm x 11cm, Privatbesitz.