



MASTERARBEIT | MASTER'S THESIS

Titel | Title

Bild von Gewicht. Eine qualitative Fotoanalyse von
Selbstportraits feministischer Künstlerinnen mit Fokus auf
Körperlichkeit nach Judith Butler.

verfasst von | submitted by
Anna Radaschütz BA

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

Wien | Vienna, 2025

Studienkennzahl lt. Studienblatt | Degree
programme code as it appears on the
student record sheet:

UA 066 808

Studienrichtung lt. Studienblatt | Degree
programme as it appears on the student
record sheet:

Masterstudium Gender Studies

Betreut von | Supervisor:

Assoz. Prof. Dr. Claudia Wilhelm M.A.

Abstract

Die vorliegende Masterarbeit widmet sich der Analyse zeitgenössischer Selbstportraits von Künstlerinnen und untersucht, wie Körperlichkeit im Bild inszeniert und zugleich dekonstruiert werden kann. Die zentrale Forschungsfrage lautet: "Wie inszenieren und dekonstruieren feministische Fotokünstlerinnen Körperlichkeit in Selbstportraits?". Ziel der Arbeit ist es, die Verbindung zwischen Bildsprache, kulturellen Normen und Geschlechterkonstruktionen zu analysieren. Judith Butlers Körpertheorie dient als theoretischer Rahmen für die Analyse der Bilder. Die Arbeit untersucht, wie performative Handlungen durch fotografische Inszenierungen sichtbar gemacht werden können und verortet sich in der gendertheoretischen Kunstforschung. Dabei wird der Körper, genauso wie die Bilder, als schon immer diskursiv angesehen.

Abstract (Englisch)

This master's thesis is dedicated to the analysis of contemporary self-portraits by female artists and examines how the body can be staged and deconstructed in the image at the same time. The central research question is: "How do feminist photo artists stage and deconstruct the body in self-portraits?". The aim of the work is to analyze the connection between visual language, cultural norms and gender constructions. Judith Butler's body theory serves as a theoretical framework for analyzing the images. The work examines how performative actions can be made visible through photographic stagings and locates itself in gender-theoretical art research. The body, just like the images, is always seen as discursive.

Inhaltsverzeichnis

Einleitung.....	1
Hauptteil.....	4
1. Relevanz & Problemaufriss.....	4
2. Forschungsfragen.....	6
3. Forschungsstand.....	7
4. Verwendeter Genderbegriff.....	9
5. Theoretische Einbettung.....	10
5.1 Frauenkörper in der Kunst.....	10
5.2 Fotografie und feministische Ästhetik.....	12
5.3 Körper als materielle Gegebenheit und soziale Konstruktion.....	14
5.4 Körper von Gewicht.....	16
5.4.1 Performativität und der Körper.....	17
5.4.2 Die heterosexuelle Matrix.....	18
5.4.3 Intelligible Körper.....	19
5.4.4 Butlers Kritik an klassischen Körpertheorien.....	21
5.4.5 Subjektwerdung bei Butler.....	23
5.4.6 Fazit.....	24
5.5 Körper im Bild.....	25
6. Methodologie.....	28
6.1 Forschungsdesign.....	28
6.2 Kritische wissenschaftliche Praxis.....	30
6.3 Meine Position als Forscherin.....	32
6.4 Offener Zugang.....	34
6.5 Materialauswahl.....	35
6.6 Bildanalyse nach Rose.....	39
6.7 Semiotische Analyse.....	40
6.8 Leitfaden für die Fotoanalyse.....	42
6.9 Verschränkung mit der Theorie.....	44
6.10 Über Visuelles schreiben.....	46
7. Empirischer Teil.....	48
7.1 “They hired a few of us for the debut of egalitarian architecture in Chicago” - Jennifer Greenburg.....	49
7.1.1 Körper im Bild.....	52
7.1.2 Male Gaze.....	52
7.1.3 Gender im Bild.....	53
7.1.4 Symbolik und Semiotik.....	54
7.1.5 Fazit.....	55
7.2 “Untitled #575” - Cindy Sherman.....	55
7.2.1 Gender im Bild.....	57
7.2.2 Gaze.....	58

7.2.3 Körper im Bild.....	59
7.2.4 Subjekt-Objekt Beziehung.....	59
7.2.5 Symbolik und Semiotik.....	61
7.2.6 Fazit.....	62
7.3 “Ödipuskomplex” - Sophia Süßmilch.....	63
7.3.1 Körper im Bild.....	65
7.3.2 Körperloser Gaze.....	66
7.3.3 Sigmund Freud und Judith Butler.....	67
7.3.4 Gender im Bild.....	68
7.3.5 Symbolik und Semiotik.....	69
7.3.6 Fazit.....	70
7.4 “Raeding Glasses” - Elinor Carucci.....	70
7.4.1 Körper im Bild.....	73
7.4.2 Symbolik und Semiotik.....	73
7.4.3 Gaze.....	74
7.4.4 Gender im Bild.....	75
7.4.5 Fazit.....	76
7.5 “Walk To Freedom Frederick Douglass” - Nona Faustine.....	77
7.5.1 Intersektionalismus.....	79
7.5.2 Körper im Bild.....	80
7.5.3 Black Gaze.....	81
7.5.4 Gender im Bild.....	83
7.5.5 Symbolik und Semiotik.....	84
7.5.6 Subjektivierung als intelligibler Körper.....	85
7.5.7 Fazit.....	86
7.6 “GELATO” - Haley Morris-Cafiero.....	87
7.6.1 Körper im Bild.....	89
7.6.2 Fat Gaze.....	90
7.6.3 Gender im Bild.....	92
7.6.4 Symbolik und Semiotik.....	93
7.6.5 Fazit.....	93
Conclusio.....	94
8. Nutzung von KI-Tools.....	97
Anhang.....	104

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1.....	51
Abbildung 2.....	56
Abbildung 3.....	64
Abbildung 4.....	72
Abbildung 5.....	78
Abbildung 6.....	88

Einleitung

Ausgangspunkt dieser Masterarbeit ist der Wunsch, theoretisches Wissen mit künstlerischer Praxis in einen produktiven Dialog zu bringen. Während meines Studiums habe ich mich intensiv mit gendertheoretischen Fragestellungen auseinandergesetzt, stets im Rahmen akademischer Diskurse. Doch wie lassen sich diese theoretischen Überlegungen in eine gelebte Praxis übersetzen? Wie wirken sich Konzepte wie Performativität oder die soziale Konstruktion von Gender konkret in künstlerischen Ausdrucksformen aus? Diesen Fragen möchte ich anhand der Analyse von feministischer Fotokunst nachgehen.

Fotografie und Kunst bilden zentrale Interessen von mir. Ich beschäftige mich selbst seit über zehn Jahren mit Fotografie und arbeite seit meiner Schulzeit auch selbst als Fotografin. Ich beschäftige mich außerdem in meiner Freizeit intensiv mit Kunst und Kunstfotografie, wodurch ich mir ein breites Verständnis von künstlerischen Diskursen aneignen konnte. In meiner Masterarbeit möchte ich dieses zentrale Interesse von mir mit den Gender Studies verbinden und so eine vertiefte Auseinandersetzung eingehen.

Fotografien, so meine These, können performative Handlungen festhalten, insbesondere, wenn es um die Darstellung des Körpers geht. Mein zentrales Erkenntnisinteresse liegt also darin herauszufinden, wie Künstlerinnen ihren Körper kontextualisieren und dadurch Gendernormen (de)konstruieren. Oder: wie Künstler:innen das (de)konstruieren von Gendernormen verkörpern und in eine visuelle Praxis übersetzen. Dieser Prozess wird hier als ein nie abgeschlossener Austausch zwischen den zwei Sphären angesehen.

In der vorliegenden Arbeit werden die Sphären Text und Bild, Körper und Gender sowie feministische Theorie und Kunst miteinander verschränkt. Dadurch verfolgt die Arbeit einen interdisziplinären Zugang. Ich finde es außerdem interessant, Fotografien mit einem theoretischen Hintergrund von Butler zu analysieren, weil dadurch die Frage aufgeworfen wird, ob sich durch eine Betrachtung mit dem Bewusstsein, dass Gender performativ erzeugt wird und nicht inhärent ist, die Bedeutung der analysierten Fotografien verändert.

Der Körper nimmt hier eine zentrale Rolle ein, nicht nur als Bildmotiv, sondern auch als Austragungsort gesellschaftlicher Machtverhältnisse, Normierungen und Zuschreibungen. Selbst wenn sich theoretische Diskurse darum bemühen, sich von essenzialistischen Körperbildern zu lösen, bleibt der Körper ein entscheidender Bezugspunkt in Fragen von Identität, Sichtbarkeit und Subjektwerdung. Frauenkörper können gleichermaßen mit normativen Erwartungen aufgeladen sein und zugleich als Medium fungieren, durch welches

diese Erwartungen dekonstruiert und neu definiert werden. Im Kontext feministischer Fotografie können Körperinszenierungen als „[...] soziale und kulturelle Praktiken [verstanden werden], mit denen sich eine Person mit ihrem eigenen Körper in ein Verhältnis zur Welt setzt“ (Friebertshäuser et. al 2004, 33).

Körper werden in der vorliegenden Arbeit als schon immer diskursiv angesehen. Damit wird auf Judith Butler rekurriert, die argumentiert, dass Körper, genauso wie Gender, schon immer diskursiv geformt werden. Butler argumentiert, dass auch Körper erst durch wiederholte Praktiken und normative Zuschreibungen entstehen und durch wiederholte performative Handlungen stabilisiert werden. Demnach ist nicht nur Sprache diskursiv, sondern auch Körper und Körpervisualisierungen.

Judith Butlers Werk *Körper von Gewicht* (2021) bildet daher die zentrale theoretische Auseinandersetzung der vorliegenden Masterarbeit. Butler dekonstruiert hier die Vorstellung eines "natürlichen" Körpers und richtet den Blick auf die Verflechtung von Körper und Diskurs. Sie zeigt, wie Geschlecht nicht nur diskursiv produziert, sondern auch materiell verankert und in alltäglichen Praktiken reproduziert wird. Dieser Ansatz bildet das theoretische Fundament für die anschließende Bildanalyse und ermöglicht es, fotografische Selbstporträts als Beitrag zum Diskurs zu sehen.

Methodologisch verortet sich die Arbeit als qualitative, empirische Untersuchung, die auf visuellen Methoden basiert. Die vorliegende Masterarbeit erforscht wie visuelle Methoden zur Erkenntnisschöpfung eingesetzt werden können. Dies ist umso wichtiger, da unsere soziale Wirklichkeit schon immer und immer stärker über visuelle Medien geformt wird. Mit dem Fokus auf das Visuelle geht ein Fokus auf den Körper sowie ein Fokus auf visuelle Darstellungen von Körpern einher. Fotografische Selbstporträts dienen dabei als zentrales Material, weil sie es erlauben Körperinszenierungen zu analysieren.

Die gewählte Methodologie kombiniert Bildanalyse mit semiotischer Analyse und erschafft anhand dessen eine Methodologie, durch die sowohl Gestaltungselemente als auch diskursive Rahmenbedingungen untersucht werden können. So können die performativen Akte der Körperinszenierung in ihren ästhetischen, sozialen und politischen Dimensionen erforscht und in einen interdisziplinären Zusammenhang eingebettet werden.

Obwohl performative Aspekte von Gender in der Theorie inzwischen vielfach behandelt wurden, fehlt es an empirischen Studien, die gerade das hier behandelte fotografische Material im Kontext der Gender Studies systematisch analysieren. Besonders die

Verknüpfung mit Judith Butler erweist sich dabei als essentiell und unterstreicht die wissenschaftliche Relevanz dieser Arbeit.

Die Fragestellung dieser Arbeit ist daher sowohl für die Gender Studies als auch für kunst- und kulturwissenschaftliche Debatten von Relevanz. Ziel ist es, theoretische Konzepte mit visueller Analyse zu verschränken und ein vertieftes Verständnis davon zu entwickeln, wie Körperbilder in der zeitgenössischen feministischen Fotokunst produziert, inszeniert und gedeutet werden können.

Im Folgenden wird der Aufbau der Arbeit grob skizziert.

Neben der Einleitung und der Conclusio ist der Hauptteil der vorliegenden Arbeit in drei große Abschnitte gegliedert. Beginnend mit der theoretischen Einbettung, fortführend mit der Methodologie und abschließend mit der Auswertung der Werke.

Der Hauptteil beginnt mit der Darlegung der Relevanz dieser Arbeit. Im Anschluss werden die Forschungsfragen dargestellt, sowie der Forschungsstand definiert. Folgend wird kurz auf den verwendeten Genderbegriff eingegangen.

Darauf folgt die theoretische Einbettung der Arbeit. Hier wird eingangs der Frauenkörper in der Kunst thematisiert. Im Anschluss daran wird näher auf die Fotografie und wie dadurch eine feministische Ästhetik entstehen kann, eingegangen. Folgend wird darauf eingegangen, wie der Körper als materielle Gegebenheit, sowie als soziale Konstruktion verstanden werden kann. Daran anknüpfend beginnt der ausführlichste Teil der theoretischen Einbettung, hier wird spezifisch auf Judith Butler und ihr Werk *Körper von Gewicht* (2021) eingegangen.

Anschließend wird die verwendete Methodologie der Arbeit vorgestellt. Hier wird eingangs das Forschungsdesign vorgestellt, danach beziehe ich mich darauf, was es bedeutet, eine wissenschaftliche kritische Praxis zu führen. Im Zusammenhang damit werde ich kurz meine Position als Forscherin reflektieren und erläutern, wieso ein offener Zugang zur Forschung gewählt wurde. Im nächsten Punkt lege ich die Materialauswahl dar. Darauf folgt der Kern der Methodologie, hier beziehe ich mich auf die Bildanalyse nach Gillian Rose (2016). Im Anschluss gehe ich nochmals genauer auf die semiotische Analyse ein und komme dann zu dem Leitfaden, welchen ich für die Analyse erstellt habe. Abschließend wird erläutert, wie die Theorie mit dem empirischen Material verknüpft werden kann und wie man über Visuelles schreiben kann.

Der nächste Teil, der empirische Teil, bildet den größten Teil der Arbeit. Hier wird die Auswertung der sechs Bilder dargelegt. Dieser Teil ist nach den Bildern gegliedert und geht unter jedem Bild auf die zentralen Analysekategorien ein.

In der Conclusio werden die zentralen Erkenntnisse dieser Arbeit nochmals zusammengefasst. Gefolgt von einer kurzen weiterführenden Diskussion, sowie einem abschließenden Fazit.

Hauptteil

1. Relevanz & Problemaufriss

Die feministische Auseinandersetzung mit Bildsprache in der Kunst hat in den letzten Jahrzehnten erheblich an Bedeutung gewonnen. Einerseits, weil visuelle Medien durch die ständige Verfügbarkeit einer Kamera, sowie durch die immer größer werdende Präsenz von Social Media in unserer Kommunikation immer mehr als diskursive Medien eingesetzt werden. Andererseits, weil feministische Kunst zentrale Fragen der Konstruktion von Gender und Identität in den Mittelpunkt ihrer Auseinandersetzung rückt.

Feministische Kunstwerke fordern traditionelle Repräsentationsformen von Gendernormen – nach Butler dem ‚act‘ – heraus und bieten alternative Narrative, die auch in den Gender Studies als Basis für theoretische Diskussionen dienen. Im Gegenzug dazu finden theoretische Diskussionen aus den Gender Studies in feministischen Kunstwerken Ausdruck, was maßgeblich dazu beigetragen hat, Gender als performativen und konstruierten Prozess zu etablieren. Kunstbezogene Genderforschung gewinnt daher an Relevanz (Klein 2019).

Indem Künstlerinnen ihre Körper inszenieren, rekonstruieren sie nicht nur visuelle Narrative, sondern liefern auch empirische Beispiele dafür, wie Genderrollen dekonstruiert und neu verhandelt werden können. Sie zeigen dadurch die inhärente Verbindung von Körper und Gender auf, ähnlich wie Judith Butler das theoretisch tut. „Butler beantwortet die Frage nach der Konstruktion des Geschlechts (als Identität und Körper) ausschließlich auf der diskursanalytischen Ebene“ (Villa 2010, 148). Butler arbeitet aus einer sprachtheoretischen Perspektive und definiert den “[...] Diskurs als Ort und Modus der Konstruktion von Wirklichkeit“ (Villa 2010, 149). Ich argumentiere, dass auch Bilder, insbesondere Kunstwerke, zur Konstruktion von Wirklichkeit beitragen. Kunstwerke verstehe ich daher als Teil des Diskurses, als Teil eines visuellen Diskurses. Genauso wie Körper nach Butler schon

immer diskursiv sind, sind auch Körper im Bild schon immer diskursiv. Diskurse sind für Butler, da sie “[...] den Bereich des Denk- und Lebbareren ab[stecken]” (Villa 2010, 149), auch immer mit einer Form von Macht verbunden. Durch ein Abstecken werden zwangsweise alternative Definitionen ausgeschlossen. Auf Gender bezogen werden Subjekte in binäre Kategorien eingeordnet. Das passiert über wiederholte performative Akte, sowie über visuelle Erscheinungsbilder. Die Einordnung von Körpern in binäre Systeme wird dadurch als Wirklichkeit wahrgenommen und unterstützt die Annahme, Körper, sowie Subjekte seien auf natürliche Weise gegendert. Butler verneint diese Natürlichkeit aber und stellt die These auf, dass sowohl das biologische Geschlecht (*sex*), als auch das soziale Geschlecht (*gender*) durch eine sich “[...] ständig wiederholende und zitierende Praxis” (Butler 1995, 22), geformt werden. Im Bezug auf Bilder von Frauenkörpern in der Kunst, liegt nun das Problem, dass der westliche Kunstkanon primär von Männern geformt wurde. So wurde ein Großteil der Bilder von Frauen, von Männern und für Männer erstellt. Mit dem Aufschwung der feministischen Fotografie in den 1970er-Jahren ändert sich das. Heute gibt es einige bedeutende Fotokünstlerinnen, welche diesen Diskurs mitformen und so Körpernormen durch Bilder dekonstruieren. Dadurch werden theoretische Auseinandersetzungen aus den Gender Studies visuell kommuniziert. Durch die Analyse von bisher kaum oder nicht analysierten Selbstportraits zeitgenössischer Künstlerinnen - der Moment des Selbstportraits ist hier entscheidend, darauf gehe ich später genauer ein - nutzt die vorliegende Masterarbeit eben erwähnten theoretischen Rahmen, um einen neuen Beitrag zur kunstbezogenen Genderforschung, verortet im feministischen Fotografie-Diskurs, beizutragen.

Zeitgenössische Künstlerinnen nutzen bewusst inszenierte Selbstporträts, um ihren Körper als Medium der Selbstrepräsentation und als Instrument der Kritik an vorherrschenden Gendernarrativen einzusetzen. Die Kunstwerke, welche in dieser Masterarbeit untersucht werden, sind keine zufälligen Momentaufnahmen, sondern bewusst inszenierte Interventionen, die auf Machtstrukturen und normative Zuschreibungen aufmerksam machen. Dadurch liefern sie einen Beitrag zum Diskurs und etablieren ein alternatives Narrativ. Die Bilder können daher als persönlicher Ausdruck und politischer Widerstand zugleich gesehen werden und sind daher auch in den Gender Studies relevant.

Wissenschaftlich relevant ist die vorliegende Masterarbeit außerdem, weil sie eine bisher in der kunstbezogenen Genderforschung weitgehend unerschlossene Bildersammlung ins Zentrum der Analyse rückt. Ein weiteres Argument für die Relevanz dieser Arbeit ist die Verknüpfung von visuellen Forschungsmethoden mit einer der einflussreichsten

feministischen Theoretiker:innen, Judith Butler. Kaum jemand hat die aktuellen feministischen Theoriedebatten so beeinflusst wie sie (Villa 2010).

Indem mit dieser Masterarbeit die Relevanz von Butlers Theorie als analytisches Instrument herausgestellt wird leistet diese einen innovativen Beitrag zur kunstbezogenen Genderforschung. Durch die Auswahl unterschiedlichster Künstlerinnen soll außerdem der Diskurs erweitert und neue Perspektiven auf die Konstruktion von geschlechtlichen Körpern eröffnet werden.

Es wäre zu wünschen, dass die Gender Studies die aktuelle radikale Kunst von Frauen im Hinblick auf ihre Ästhetik, aber auch auf ihre subversive Kraft und existentielle Dringlichkeit befragen. (Klein 2019, 7).

2. Forschungsfragen

In der vorliegenden Masterarbeit werden ausgehend von der Hauptfrage **“Wie inszenieren und dekonstruieren feministische Fotokünstlerinnen Körperlichkeit in Selbstportraits?”**, unterschiedliche Aspekte dieser Themenstellung beleuchtet:

Wie kann der Körper durch Fotografie thematisiert und dekonstruiert werden?

Wie inszenieren feministische Künstlerinnen ihren eigenen Körper auf Fotografien?

Wie kann die Auseinandersetzung der Künstlerinnen mit Körperlichkeit mit Judith Butlers Konzept der Performativität kontextualisiert werden?

Wie wird der Körper als Widerstandsfläche gegen traditionelle Geschlechterbilder genutzt?

Die Annäherung an die Beantwortung dieser umfangreichen Frage, wird sich durch die komplette Masterarbeit ziehen.

Die erste Unterfrage lautet: “Wie kann der Körper durch Fotografie thematisiert und dekonstruiert werden?”, darauf werde ich vor allem in der theoretischen Einbettung eingehen, da sie sich auf die generelle diskursive Kraft von Fotografie bezieht.

Auch auf die zweite Unterfrage: "Wie wird der Körper als Widerstandsfläche gegen traditionelle Geschlechterbilder genutzt?", werde ich hauptsächlich in der theoretischen

Auseinandersetzung mit Körpertheorien in den Gender Studies eingehen. Diese Frage wird aber auch in der Auswertung direkt auf die visuellen Darstellungen von Körpern bezogen.

Die Auswertung wird sich auf die dritte Unterfrage: “Wie inszenieren feministische Künstlerinnen ihren eigenen Körper auf Fotografien?”, fokussieren. Diese Frage wird hier, durch das Einsetzen visueller Methoden, explizit auf die ausgewählten Fotografien bezogen.

Durch die vierte und letzte Unterfrage: “Wie kann die Auseinandersetzung der Künstlerinnen mit Körperlichkeit mit Judith Butlers Konzept der Performativität kontextualisiert werden?”, wird Butlers theoretische Auseinandersetzung mit geschlechtlichen Körpern mit der visuellen Auseinandersetzung mit geschlechtlichen Körpern und die performativen Akte, durch welche Gender geformt wird, verbunden. Dieser Frage wird in der Auswertung durch die Analyse der visuellen Auseinandersetzung der Künstlerinnen mit Körperlichkeit und in der theoretischen Einbettung durch die Auseinandersetzung mit Butlers Konzept der Performativität nachgegangen.

3. Forschungsstand

Die Schnittstelle zwischen Kunst und Gender Studies ist Gegenstand zahlreicher Forschungsarbeiten. Einige davon beleuchten insbesondere die Darstellung von Gender in der Kunst sowie in der Fotografie. Die spezifische Analyse von Körperlichkeit in fotografischen Selbstportraits ist aber ein Bereich, der bisher weniger intensiv untersucht wurde.

Es gibt außerdem zu visuellen Methoden in den Sozialwissenschaften zahlreiche Forschungen, sowie es in den Gender Studies intensive Auseinandersetzungen mit Judith Butlers Theorien gibt. Die Intersektion von visuellen Forschungsmethoden und Judith Butlers Theorien wurde bisher wenig erforscht. Im folgenden Abschnitt werde ich auf ausgewählte Forschungsarbeiten eingehen, die ich als relevant für diese Masterarbeit halte. Eine Berücksichtigung sämtlicher relevanter Forschungen zu diesem Thema würde den Rahmen dieser Masterarbeit sprengen. Es wird hier auf jene Forschungen fokussiert, die sich spezifisch auf die Präsentation von Gender in der Kunst und eine gendertheoretische Auseinandersetzung damit beziehen. Im Folgenden werde ich einige dieser Forschungen vorstellen.

Nieman und Guydish Bucholz (2023) analysieren in ihrem Artikel *Gender and Beauty Presentation in Art* genderqueere Selbstporträts unter dem Blickwinkel von Butlers theoretischem Gerüst. Sie untersuchen Werke von Künstlerinnen wie Cindy Sherman und

Claude Cahun und argumentieren, dass weder Geschlecht noch Schönheit inhärente Qualitäten sind, sondern durch kulturelle Signifikanten vermittelt werden (Nieman et al. 2023). Hier beziehen sich die Autor:innen nicht nur ausschließlich auf Butler, sondern auch spezifisch auf Selbstportraits. Thematisch fokussiert sich die Arbeit aber auf Schönheit als Analysekategorie, wobei sich die vorliegende Masterarbeit auf Körperlichkeit als Analysekategorie fokussieren wird.

Claire Raymonds Text *The Selfie, Temporality, and Contemporary Photography* (2021) bietet eine theoretische Untersuchung der Beziehung zwischen Identität, zeitgenössischer Fotografie und Zeitlichkeit, mit einem speziellen Fokus auf die Praxis des *Selfies*. Raymond untersucht, wie das *Selfie* mit kapitalistischen Ideologien von Identität interagiert und kontrastiert es mit dem Selbstportrait. In dieser Studie werden unter anderem Arbeiten von Nona Faustine und Cindy Sherman analysiert, welche auch in meiner Materialauswahl Platz gefunden haben. Die Studie überschneidet sich teils in der Materialauswahl, unter anderem, weil sie sich mit Selbstportraits beschäftigt, analysiert aber nicht mit Butlers Theorien.

Ein weiteres relevantes Werk von Raymond lautet *Women Photographers and Feminist Aesthetics* (2017). In diesem Werk analysiert Raymond die Schlüsselwerke von 22 Fotografinnen und formuliert anhand dessen eine feministische Ästhetik. Ihre Analyse bezieht sich dabei auf die Kategorien Gender, Klasse und *race*. Raymond versucht die Polarisierung von Kultur und Ästhetik zu überwinden und postuliert, dass aus einer ästhetischen Kraft das wahrhaft Politische hervorgeht. Dadurch leistet sie einen bedeutenden Beitrag zur Betrachtung von Fotografien im Hinblick auf ihr subversiv politisches und kulturelles Potential.

Wie an der Kürze des Forschungsstandes zu erkennen ist, gibt es wenige Forschungen, die sich mit Fotografien – insbesondere mit Selbstportraits und der körperlichen Repräsentation von Gender – verknüpft mit Butlers Thesen zum Körper befassen. Zur Fotografie an sich, zu Gender und Körper und zu Kunst und Gender gibt es umfassende Literatur und Forschungen. Auf einige dieser werde ich im folgenden Abschnitt, der theoretischen Einbettung, genauer eingehen, daher werde ich sie hier nicht nennen. Die vorliegende Arbeit kann hier eine Forschungslücke füllen und sich gleichzeitig in einem bestehenden Forschungsstand verorten.

4. Verwendeter Genderbegriff

Zunächst möchte ich einige terminologische Klärungen darlegen. In der vorliegenden Masterarbeit wird nicht von *Fotograf:innen*, sondern von *Fotografinnen* gesprochen, nicht, weil von einem inhärent binären ‚Frau-sein‘ ausgegangen wird, sondern, weil ich mich auf ein Bild von Frauen(körpern) beziehe, welches in binären Denkweisen fungiert.

Wenn ich von ‚Frauen‘ spreche, spreche ich von ‚der Frau‘ als Konstrukt. Butler betont, dass es keine ‚Frau‘ an-sich gibt, sondern ‚Frau‘ eine illusionierte Kategorie ist, welche sich durch wiederholte performative Akte geformt hat. Gender ist nach der Auffassung von Butler ein kulturelles Konstrukt. Butler betont aber auch, dass es sinnvoll ist “[...] die Kategorie [Frau] anzuführen und dementsprechend eine Identität vorläufig zu stiften und die Kategorie [Frau] gleichzeitig als Ort der dauernden politischen Auseinandersetzung zu öffnen.” (Butler 2021, 303).

Für die Analyse von Bildern, welche sich auf das kulturelle Erbe des Patriarchats beziehen, empfinde ich es daher als notwendig, die Kategorie Frau zu verwenden.

Daß [sic!] der Begriff [Frau] fragwürdig ist, bedeutet nicht, daß [sic!] wir ihn nicht gebrauchen dürften, aber die Notwendigkeit, ihn zu verwenden, bedeutet auch wiederum nicht, daß [sic!] wir nicht andauernd die Ausschlüsse befragen müssen, mit denen er vorgeht (Butler 2021, 303).

Da ich mich genau mit diesen Ausschlüssen, die der Begriff Frau hervorbringt, auseinandersetze, halte ich es für sinnvoll, auf die Einschränkung, die mit der Verwendung des Begriffs einhergeht, einzugehen. Für die vorliegende wissenschaftliche Arbeit wurden ausschließlich Arbeiten von Künstlerinnen ausgewählt, weil ich mich auch in meiner Forschungsfrage ausschließlich auf Frauenkörper beziehe. Ich beziehe mich spezifisch auf Frauenkörper, weil ich herausfinden möchte, wie Körper gegendert wahrgenommen werden. Da die Wahrnehmung auf binären Konstrukten aufgebaut ist, werden die abgebildeten Körper in dieser Masterarbeit ausschließlich als weibliche Körper gelesen.

‚Fotografinnen‘ meint demnach Personen, welche sich als Frauen identifizieren, wohlwissend, dass Frau-sein ein Konstrukt ist. Fotografinnen meint im Falle von Selbstportraits eben auch Personen, die als Frauen gelesen werden. Ich erachte diese Entscheidung als sinnvoll, weil es darum geht, das Konstrukt von ‚Frau‘ visuell und wissenschaftlich zu theoretisieren. Die vorliegende wissenschaftliche Arbeit befasst sich damit, wie Gender visuell wahrgenommen und vermittelt wird.

Gender wird hier auch als Blick wahrgenommen, als Zuschreibung. Die Kategorie ‚Frau‘ wird demnach nicht als Geschlecht *an sich*, sondern als sozialisierte Art zu sehen, wahrgenommen. Es wird die Frage danach gestellt, wie Gender visuell durch Körperdarstellungen kommuniziert werden kann.

Um diese Darstellung aus einem gender-theoretischen Blick zu betrachten, werden Butlers Konzept der Performativität sowie ihre theoretischen Überlegungen zum Körper in die Analyse miteinbezogen werden. Auf diese werde ich im folgenden Abschnitt, der theoretischen Einbettung, genauer eingehen.

5. Theoretische Einbettung

Zu Beginn wird der Blick auf die historische und gegenwärtige Darstellung des weiblich gelesenen Körpers in der Kunst gelenkt. Dabei wird aufgezeigt, welche normativen Vorstellungen den Frauenkörper im westlichen Kunstkanon prägen und welche Brüche feministische Positionen darin erzeugt haben. Darauf aufbauend wird die Fotografie als Medium in den Fokus gerückt, insbesondere im Hinblick auf das Potenzial eine feministische Ästhetik zu entwickeln.

Im weiteren Verlauf wird der Körper sowohl als materielle Gegebenheit als auch als soziale Konstruktion betrachtet. Diese doppelte Perspektive eröffnet ein Verständnis von Körperlichkeit, welches auf diskursiven Prozessen beruht. An diesen Überlegungen schließt der zentrale Abschnitt der theoretischen Einbettung an, eine ausführliche Auseinandersetzung mit Judith Butlers Theorien, besonders mit ihrem Werk *Körper von Gewicht* (2021). Ihre Überlegungen zur Materialität des Körpers, zur Wirkmacht gesellschaftlicher Normen und zur Performanz von Geschlecht bilden das theoretische Fundament der anschließenden Auswertung.

5.1 Frauenkörper in der Kunst

Einleitend möchte ich flüchtig darauf eingehen, wie Frauenkörper im westlichen Kunstkanon abgebildet wurden und werden. Das halte ich für sinnvoll, weil unser Frauenbild und die Normen, denen Frauenkörper unterlegen sind, maßgeblich durch die Bilder, welche wir von Ihnen gesehen haben, geformt wurden. Darauf gehe ich unter *Relevanz und Problemaufriss*

hinsichtlich der Formierung des Diskurses bereits ein. Der Diskurs, auf den ich mich hier beziehe, ist ein visueller und ein kunsthistorischer. Aktuelle künstlerische Visualisierungen von Frauenkörpern spielen daher im Umkehrschluss eine wichtige Rolle im Aufbrechen dieser normativen Bilder. Bilder von Frauenkörpern, insbesondere wenn diese von Frauen erstellt wurden, können daher eben auch als Instrument des Widerstands eingesetzt werden, so wie es die Künstlerinnen, welche ich in meiner Auswertung analysieren werde, tun. Im folgenden Abschnitt möchte ich aber darauf eingehen, wie Frauenkörper historisch visuell dargestellt wurden, um ein Verständnis für die normativen Bildpraxen zu schaffen, mit denen zeitgenössische Künstlerinnen brechen.

Die visuelle Darstellung von Frauenkörpern im westlichen Kunstkanon ist historisch eng mit patriarchalen Machtverhältnissen verknüpft. Frauen wurden über Jahrhunderte hinweg - überwiegend von Männern - vor allem als nackte, passive und sexualisierte Objekte inszeniert. Diese Darstellungen betonen Zärtlichkeit, Schönheit oder Mütterlichkeit und wurden in den meisten Fällen erstellt, um dem männlichen Blick zu dienen und prägen bis heute unsere Vorstellung von idealen Frauenbildern. Diese Bildpolitiken spiegeln nicht nur ästhetische Vorlieben wider, sondern verfestigen auch gesellschaftliche Machtstrukturen, sie produzieren selbst Diskurse.

Barbara Klein (2019) betont in *Kunstpraxis von Frauen: künstlerische Praxis und genderspezifische Kunstforschung*, dass der Kunstkanon bis heute von patriarchalen und heteronormativen Strukturen durchzogen ist. Dass Frauenkörper in Kunstwerken meist nackt dargestellt wurden, liegt auch daran, dass die meisten Kunstwerke von Männern erstellt wurden. Daran wird schon lange Kritik geäußert, beispielsweise mit der künstlerischen Intervention der Guerrilla Girls "Do Women have to be naked to get into the Met. Museum?" (1989). Diese Darstellung von Frauenkörpern, welche hauptsächlich von Männern geformt wurde, liegt unter anderem daran, dass die Anzahl an Künstlerinnen viel geringer war, als die Anzahl an Künstlern. Frauen hatten daher lange eingeschränkte Möglichkeiten, den Kunstkanon mitzugestalten. Das thematisieren die Guerrilla Girls durch ihre provokative Frage, ob Frauen nackt sein müssen, um in einem Museum repräsentiert zu werden. Die Antwort auf diese Frage lautete sehr lange: Ja.

Lina Nochlin stellt sich in ihrem Essay *Why have there been no great woman artists?* (2024) (erstmalig veröffentlicht 1971), die Frage, wieso es keine großen Künstlerinnen gab. Mit diesem Essay legt Nochlin den Grundstein für eine feministische Kunstgeschichtsschreibung. Ihr zentrales Argument ist, dass Kreativität nicht durch eine angeborene Genialität, sondern

durch institutionalisierte Unterstützung gefördert wird. So liegt es natürlich nicht daran, dass Frauen die schlechteren Künstlerinnen sind, sondern daran, dass institutionalisierte Förderung in patriarchalen Strukturen stark auf Männer bezogen worden ist, wodurch Frauen nicht die Mittel hatten, große Künstlerinnen zu werden. Sie bezieht sich in einem aktuelleren Text nochmals darauf und beschreibt, wie sich die Auffassung von Frauen in der Kunst verändert hat, auch hinsichtlich dem, was als etablierte Kunst angesehen wird.

No longer is it the case that the boys are the important artists, the girls positioned as appreciative muses or groupies. There has been a change in what counts – from phallic “greatness” to being innovative, making interesting, provocative work, making an impact, and making one’s voice heard. There is less and less emphasis on the masterpiece, more on the piece (Nochlin 2024, 84).

Klein (2019) betont zudem, dass Künstlerinnen, schon früher als die Gender Studies, in ihren Arbeiten diskutierten, “[...] dass Gender unmittelbar mit dem Körper verbunden ist, sich hier materialisiert, symbolisiert und repräsentiert und es der Körper ist, der mit heteronormativen Imaginationen und Fantasien aufgeladen wird (Betterton 1996)” (Klein 2019, 5). Genau damit befasst sich auch Butler in *Körper von Gewicht* (2021). Durch die Arbeiten feministischer Künstlerinnen werden Körper und Gender, genauso wie Körper und Bild miteinander verknüpft (Klein 2019). Indem Künstlerinnen sich selbst ins Bild setzen, entziehen sie sich dem männlichen Blick und nutzen die Darstellung des eigenen Körpers als Medium für Kritik, Selbstermächtigung und die Dekonstruktion normativer Weiblichkeitsbilder (Klein 2019). Im folgenden Abschnitt werde ich spezifisch auf das Medium der Fotografie und die kulturelle, politische und feministische Kraft, die diese besitzt, eingehen.

5.2 Fotografie und feministische Ästhetik

Die Fotografie, ähnlich wie die Performancekunst, wurde lange nicht als etablierte Kunstgattung angesehen. Dadurch besitzt sie historisch gesehen die Qualität, freier zu sein als etablierte Kunstgattungen wie die Malerei. Heute werden auch die Fotografie und die Performancekunst als etablierte Kunstgattungen anerkannt. In dem folgenden Absatz wird dieser vielschichtige Diskurs entfaltet: Ausgehend von der historischen Entwicklung der Fotografie im Verhältnis zur Darstellung weiblich gelesener Körper werden zentrale theoretische Positionen vorgestellt. Die Fotografie wird hier nicht als ästhetisches Medium verstanden, sondern trägt auch eine ethische und politische Dimension in sich.

In den 1970er-Jahren begannen Künstler:innen neue Medien wie die Fotografie zu nutzen. Da diese weniger von der männlich dominierten Kunstgeschichte geprägt waren als etablierte Medien wie die Malerei oder Bildhauerei, konnte sich die Fotografie von tradierten Bildästhetiken lösen und neue Bildästhetiken formen. Insbesondere fotografische Selbstportraits bieten Künstler:innen die Möglichkeit, mit Selbst- und Fremdbild – mit individuellen Lebensrealitäten und strukturellen Erwartungen – zu spielen. Zudem rückten gesellschaftspolitische Themen wie Körperpolitik oder Geschlechterrollen in den Mittelpunkt der Auseinandersetzungen der feministischen Avantgarde. Vor allem für Künstlerinnen bietet die Fotografie daher eine Möglichkeit, ihre eigene feministische Ästhetik zu formen.

Raymond (2017) argumentiert in *Women Photographers and Feminist Aesthetics*, dass die politische Dimension einer Fotografie nicht allein aus dem visuellen Inhalt abgeleitet werden kann, sondern vielmehr aus der ästhetischen Kraft, die diese Inhalte in einen subversiven politischen und kulturellen Kontext erhebt. Es geht also nicht primär um die inhärente Ästhetik oder die bloße visuelle Darstellung einer Szene, sondern um ein Zusammenspiel aus Bildinhalt und Kontextualisierung. Raymond betont, dass vor allem feministische Fotografien durch eine subversive politische und kulturelle Kraft gelesen werden.

Butler wirft hingegen die Frage auf, ob und wie Fotografien eine ethische oder politische Kraft entfalten können. Sie bezieht ihre Überlegungen zur Fotografie auf Susan Sontags Thesen. Susan Sontag hat 1977 eines der bedeutendsten Werke zur Fotografie geschrieben, *On Photography*. Hier behauptet Sontag, dass Fotografien ohne textbasierte Kontextualisierungen – beispielsweise Überschriften, Titel, usw. – nicht verstanden werden können. Sontag betont außerdem, dass Fotografien immer ästhetisierend sind und daher keine dauerhafte ethische oder politische Wirkung bewahren können (Thonhauser 2011).

Sontags These diskutiert und hinterfragt Butler. Butler argumentiert, dass Fotos nicht erst durch eine textbasierte Kontextualisierung Bedeutungen zugesprochen werden, sondern dass Fotos bereits Bedeutungen enthalten (Thonhauser 2011). Laut Butler ist es daher nicht primär das Foto selbst oder die darauf abgebildete Szene, die eine bestimmte Interpretation hervorruft. Vielmehr beeinflusst der Rahmen des Fotos – also die spezifische Perspektive, aus der die Szene präsentiert wird – maßgeblich die Deutung des Bildes (Thonhauser 2011). Für Butler ist der fotografische Rahmen – verstanden als der kontextuelle und performative Rahmen, in dem ein Bild entsteht – von grundlegender Bedeutung, da er die Art und Weise prägt, wie Geschlechterrollen konstruiert und dekonstruiert werden. In diesem Zusammenhang wird klar, dass es nicht allein der Inhalt eines Fotos ist, der politische oder

ethische Aussagen vermittelt, sondern dass diese Wirkung durch die Art der Inszenierung und den Rahmen des Bildes erst hervorgehoben wird. Butler hält fest, dass der Körper in fotografischen Darstellungen nicht als ein vorgegebener, neutraler Gegenstand erscheint, sondern als ein Produkt diskursiver Praktiken, in denen Machtverhältnisse und normative Zuschreibungen wirksam werden. Fotografien tragen bereits inhärente Bedeutungen in sich, die erst durch den gewählten Präsentationsrahmen sichtbar und wirksam werden. Das bedeutet, dass der fotografische Rahmen – die Auswahl der Perspektive, der Inszenierung und die Entscheidung, welche Elemente der Realität hervorgehoben oder ausgeblendet werden – einen wesentlichen Einfluss auf die politische und kulturelle Aussagekraft eines Bildes hat. Die performative Dimension der Fotografie liegt somit in der Art und Weise, wie Bilder als produktive Akte verstanden werden können, die normative Zuschreibungen nicht nur widerspiegeln, sondern aktiv unterlaufen.

Für die vorliegende Masterarbeit, die sich mit bewusst inszenierten Selbstporträts feministischer Künstlerinnen beschäftigt, ist dieser theoretische Rahmen von zentraler Bedeutung. Die untersuchten Werke zeichnen sich dadurch aus, dass sie nicht als bloße Dokumentationen, sondern als performative Interventionen verstanden werden müssen – als bewusste Akte der Selbstrepräsentation, die normative Geschlechterkonstruktionen dekonstruieren. Dabei eröffnet sich ein vielschichtiger Analyseansatz, bei dem sowohl der Bildinhalt, als auch der Kontext des Bildes ausgewertet wird. Dadurch soll herausgefunden werden, wie die Inszenierung des Körpers bestehende Machtstrukturen in Frage stellen kann.

Die Fotografie, und insbesondere Selbstportraits, haben einen großen Stellenwert und eine lange Tradition in der feministischen Kunst. Genauso hat die Thematisierung von Körperlichkeit einen großen Stellenwert in der feministischen Kunst. Im folgenden Abschnitt werde ich daher darauf eingehen mit welchem Verständnis von Körper die vorliegende Arbeit denkt. Der Körper wird hier gleichzeitig als materielle Gegebenheit und als soziale Konstruktion verstanden.

5.3 Körper als materielle Gegebenheit und soziale Konstruktion

Der Körper kann, so argumentiert Terhart (2014), nur in dem dialektischen Zusammenspiel von materieller Gegebenheit und sozialer Konstruktion einen Eindruck von dem, was wir sind, formen. Es genügt also nicht den Körper aus einer der beiden Perspektiven zu betrachten (Terhart 2014).

In der vorliegenden Masterarbeit wird eine körpertheoretische Position eingenommen, welche Körperlichkeit als spürende Wahrnehmung sowie als Umgang mit und Präsentation des eigenen Körpers wahrnimmt (Terhart 2014). Der ‚weibliche‘ Körper kann hier sowohl als Objekt patriarchaler Unterdrückung, als auch als Ort von Befreiungshoffnungen fungieren. Frauenkörper sind demnach gleichzeitig aufgeladen mit normativen Erwartungen und bergen gleichzeitig das Potential, diese zu redefinieren.

Körperinszenierungen können demnach als „[...] soziale und kulturelle Praktiken [verstanden werden], mit denen sich eine Person mit ihrem eigenen Körper in ein Verhältnis zur Welt setzt“ (Friebertshäuser, Langer & Richter 2004, 33). Terhart (2014) bezieht sich in diesem Kontext, unter Anderem, auf Donna Haraway und den von ihr geprägten Begriff der *Diffraktion*. Durch die Diffraktion werden binäre Vorstellungen von Körpern in Kategorien (wie beispielsweise Mann und Frau) aufgebrochen. Haraway (1995) betont, ähnlich wie Butler (2021) die Gleichzeitigkeit von diskursiver Bedingtheit und materiellen Verankerung des Körpers. Diffraktion ist

[...] eine Metapher dafür, wie sich Körper und Bedeutungen unaufhörlich innerhalb ihres Netzes verschieben und somit immer neue vielfältige Möglichkeiten eröffnen, ohne jedoch vollständig aus ihren materiellen und gesellschaftlichen Kontexten herauszufallen (Rohr 2004, 44).

Der Körper kann also nur in materiellen und gesellschaftlichen Kontexten existieren, diese Kontexte werden zugleich durch den Körper verschoben. Dadurch wird die körperliche Dimension von Sozialität aufgezeigt. Der Körper ist somit auch eine Ebene der Repräsentation von gesellschaftlichen Machtstrukturen.

In dieser Masterarbeit wird folglich versucht, anhand feministischer Fotokunst, aufzuzeigen, wie die Machtstrukturen, in denen Frauenkörper fungieren müssen, visuell verbildlicht werden. Denn gerade durch Körperlichkeit werden soziale Zuschreibungen naturalisiert, somit wird der Körper auch zum zentralen Ort, um diese Naturalisierung performativ aufzubrechen. Der Körper und dessen performativen Akte sind ein zentraler Faktor in der nicht-sprachbasierten Kommunikation von Gendernormen. Die Kunstwerke, welche ich in der Auswertung mit Fokus auf den geschlechtlichen Körper im Bild analysieren werde, fange diese performativen Akte fotografisch ein.

In der Auswertung arbeite ich nah an Butlers Werk *Körper von Gewicht*. Die für diese Masterarbeit relevanten Thesen Butlers werden im folgenden Abschnitt und dessen Unterpunkten erläutert. Da der gendertheoretische Fokus der Arbeit auf Grundlage von Butler

erarbeitet wird, ist diesem Abschnitt der umfangreichste Teil der theoretischen Einbettung gewidmet.

5.4 Körper von Gewicht

Judith Butler zählt zu den zentralen Stimmen in der zeitgenössischen Auseinandersetzung mit Körper und Gender. In ihrem Werk *Körper von Gewicht - die diskursiven Grenzen des Geschlechts* (2021) stellt sie den Körper nicht als ein vorgegebenes, biologisches Faktum dar, sondern als ein durch gesellschaftliche und kulturelle Diskurse erzeugtes Faktum.

Sie formiert die Ansicht, dass nicht nur Gender (das soziale Geschlecht), sondern auch *sex* (das biologische Geschlecht) konstruiert ist. Dadurch wird dem Körper aber nicht seine Materie abgesprochen, sondern diese Materie wird lediglich in einen Machtdiskurs eingebettet und hinterfragt so die angenommene Natürlichkeit von gegenderten Körpern. Dieser Diskurs formt nicht nur, wie wir Körper wahrnehmen, sondern auch, wie wir Körper verkörpern und erleben. Besonders im Bereich der Gender Studies hat Butlers Ansatz maßgeblich dazu beigetragen, heteronormative Vorstellungen von Geschlecht und von Körpern zu dekonstruieren. Butler zeigt auf, dass Körper immer schon Orte waren und sind, an denen sich Machtverhältnisse und gesellschaftliche Normen manifestieren. Der Körper ist bei Butler somit nie nur materiell, sondern immer schon diskursiv verfasst.

Im folgenden Theorieabschnitt wird der Fokus auf Butlers Werk *Körper von Gewicht - Die diskursiven Grenzen des Geschlechts* (2021) gelegt. Wie der Untertitel vermuten lässt sieht Butler den Körper nicht als “[...] bloße Oberfläche der Einschreibung kultureller Bedeutungen, sondern [...] [sieht den] Körper [als] eine Grenze, innerhalb derer die kulturelle Bedeutung erzeugt und eingeschränkt wird“ (Butler 2021, 167).

Der folgende Abschnitt soll sich demnach nicht *nur* mit dem Diskurs um Körper, dem Diskurs um *sex* und Gender, befassen, sondern vor Allem auch damit wie der Körper selbst als diskursives Medium eingesetzt werden kann und permanent wird. Um zu verstehen, wie Körper das tun können, ist es von Bedeutung, eine theoretische Einführung zu Butlers Thesen bezüglich den diskursiven Grenzen des Körpers darzulegen. In der Auswertung werden Butlers Thesen dann mit den Bildpraxen der Künstlerinnen verbunden. Der Fokus wird hier daher nicht *nur* auf die diskursive Macht von Körpern, sondern genauso auf die diskursive Macht von Bildern gelegt.

In den folgenden Unterkapiteln wird auf wesentliche Konzepte Butlers eingegangen: Performativität und der Körper, die heterosexuelle Matrix, Intelligible Körper, Butlers Kritik an klassischen Körpertheorien und die Subjektwerdung bei Butler.

5.4.1 Performativität und der Körper

Judith Butlers weit verbreitete und bahnbrechende Theorie der Performativität ist grundlegend für ihr Verständnis von Körperlichkeit und Gender.

Performativität bedeutet, dass Geschlecht keine feste, stabile Eigenschaft eines Subjekts ist, sondern durch wiederholte Handlungen und Ausdrucksformen konstruiert oder beziehungsweise performiert wird (Butler 2021). Folglich können Subjekte ihr Geschlecht durch wiederholte Handlungen und Ausdrucksformen konstruieren aber auch dekonstruieren. Dies wird in der feministischen Kunst oft als Mittel eingesetzt, um Gender und gegenderte Körper bewusst zu performieren und eben zu dekonstruieren - in Form einer tatsächlichen Performance beispielsweise.

An dieser Stelle ist es wichtig, die beiden Begriffe Performance und Performanz voneinander abzugrenzen. Performance meint eine tatsächliche Aufführung, ein Spielen. Performanz hingegen ist ein Begriff, den Butler eingeführt hat. Der Begriff Performanz bezieht sich auf die konstitutive Kraft von Handlungen (Butler 2021), welche gesellschaftlichen Normen folgen und diese wiederholen. Durch diese Wiederholungen werden gesellschaftliche Normen als natürlich erachtet. Der Körper hat demnach kein natürliches Geschlecht, sondern er wird durch performative Akte in eine bestimmte Geschlechterordnung eingebunden und erweckt so den Anschein natürlich zu sein.

[...] [Die] Konstruktion findet nicht nur *in* der Zeit statt, sondern ist selbst ein zeitlicher Prozeß [sic!], der mit der laufenden Wiederholung von Normen operiert [*Performanz*]; im Verlauf dieser unentwegten Wiederholung wird das biologische Geschlecht [*sex*] sowohl hervorgebracht, als auch destabilisiert (Butler 2021, 32).

Butler beschreibt diesen Prozess als einen Akt der *Materialisierung*, in dem der Körper durch gesellschaftliche Normen in eine bestimmte Form gebracht wird. „Regulierende Normen materialisieren das biologische Geschlecht“ (Butler 2021, 32). Für Butler sind diese Normen nicht nur abstrakte Regeln, sondern sie greifen auf den Körper selbst ein und formen dessen Materialität. Butler verbindet hier die Begriffe *sex* und *Gender* mit den Begriffen *Materie* und *Form*.

Materie/sex kann es demnach nicht ohne *Form/gender* geben (Krüger-Kirn 2016), denn die “[...] Materie braucht eine Formierung, um verstehbar, das heißt mit Butlers Worten: »intelligibel« zu sein.” (Butler 2021., 84). Die Vorstellung eines vor-diskursiven, natürlichen Körpers lehnt sie ab, da der Körper immer schon durch kulturelle und soziale Diskurse konstituiert wird. Der physiologische Körper (*sex*) stellt folglich keine vor-diskursive Kategorie dar, sondern wird erst durch das Konzept *gender* greifbar (die Formierung der Materie) (ebd.). “Folglich ist sex ohne gender nicht denkbar. [...] Gender ist demnach als eine Strukturkategorie zu verstehen.” (Butler 2021, 85). Butlers Gendertheorie ist aber nicht als ein Weggehen vom Körper, sondern als ein Zurückgehen zum Körper zu verstehen.

Indem Geschlecht als performativer Akt verstanden wird, der durch die ständige Wiederholung von Normen erzeugt wird, wird deutlich, dass Gender nichts Stabiles oder Unveränderliches und vor Allem nichts Natürliches ist. Butler verortet sich theoretisch damit im Konstruktivismus, welcher davon ausgeht, dass soziale und kulturelle Realitäten durch Diskurse und Praktiken konstruiert werden. Es handelt sich um einen fortlaufenden Prozess, in dem das Subjekt Normen verkörpert und in deren Wiederholung verfestigt.

„Die Reiteration von Normen erzeugt den Anschein einer natürlichen und fixen Geschlechtsidentität“ (Butler 1990, 25). Das bedeutet, dass der Körper durch diese Normen geformt wird, aber gleichzeitig Raum für Widerstand und Veränderung bietet. Durch das Bewusstsein, dass Geschlecht performativ und nicht biologisch determiniert ist, eröffnet sich die Möglichkeit, gegen diese Normen zu agieren und alternative Formen der Körperlichkeit, oder eben alternative Formen von Gender, abseits der heteronormativen Matrix, zu leben.

5.4.2 Die heterosexuelle Matrix

Die heterosexuelle Matrix ist das diskursive Gitter, das Körper anhand gegensätzlicher und hierarchischer Geschlechtskategorien definiert. Ein Existieren außerhalb dieser Struktur ist unmöglich, weshalb eine kritische feministische Genealogie notwendig ist (Butler 2021). An dem Begriff der Matrix wird deutlich wie Heterosexualität als strukturierende Logik wirkt, durch die Geschlecht, Subjekte und eben auch Körper nur in entweder männlich oder weiblich gedacht werden können. Mann und Frau wirken hier dichotom indem sie sich ständig aufeinander beziehen (sollen) und werden so durch den Effekt der heterosexuellen Logik in einer Machtmatrix verankert. Es soll verdeutlicht werden, dass

[...] der unbestrittene Status des *sex* innerhalb der heterosexuellen Dyade [- die “natürliche” Ordnung von binären Paaren -] die Funktionsweise bestimmter symbolischer Ordnungen sicherstellt und daß [sic!] seine Aufrechterhaltung in Frage stellt, wo und wie die Grenzen der symbolischen Intelligibilität gesetzt werden (Butler 2021, 41).

Der unbestrittene Status von *sex* innerhalb der heterosexuellen Dyade sichert nicht nur die Funktionsweise bestimmter symbolischer Ordnungen, sondern beeinflusst auch, wo und wie die Grenzen der symbolischen Intelligibilität gezogen werden (Butler 2021). Dies bedeutet, dass Gender durch Normen in den Körper eingeschrieben wird, wodurch Körper als männlich oder weiblich wahrgenommen werden. Diese Einschreibung dringt so tief, dass das Gender nicht nur von Außen so wahrgenommen wird, sondern auch von dem Subjekt selbst. Dies wirft die Frage auf, wie diese Konstruktion erfolgt und wer die Subjektivierung vornimmt, wenn das Subjekt selbst bereits ein Produkt dieser kulturellen Konstruktion ist. Im nächsten Abschnitt soll darauf eingegangen wie Machtstrukturen von Innen und von Außen auf den Körper, auf das Subjekt, durch das Subjekt, wirken.

5.4.3 Intelligible Körper

Wie bereits erläutert, ist Butlers Verständnis des Körpers eng mit Fragen der Macht und Herrschaft verbunden. Den Begriff der ‚Intelligibilität‘ führt Butler ein, um Körper, welche den gesellschaftlichen Erwartungen an Geschlecht und Geschlechterrollen entsprechen, zu bezeichnen. Für Butler sind Körper Orte, an denen sich Machtstrukturen manifestieren und durch welche diese Machtstrukturen aufrechterhalten werden. Es lässt sich also “[...] einerseits die Verkörperung von Gesellschaft und andererseits die Vergesellschaftung von Körpern” (Degele 2004, 245), beobachten.

Besonders deutlich wird dies in der Konstruktion von Geschlecht und Sexualität. Geschlechterrollen und -normen sind nicht einfach natürliche Gegebenheiten, sondern Produkte sozialer und politischer Diskurse, die bestimmte Körper als intelligibel kennzeichnen und andere Formen von Körperlichkeit ausgrenzen und marginalisieren. In *Körper von Gewicht* zeigt Butler auf, wie Normen des Geschlechts durch die Materialisierung des Körpers wirken:

Wir können versuchen, zur Materie als etwas dem Diskurs Vorgängigen zurückzukehren, um unsere Thesen hinsichtlich der sexuellen Differenz eine

Grundlage zu geben. Wir könnten dann allerdings entdecken, daß [sic!] Materie vollständig erfüllt ist mit abgelagerten Diskursen um das biologische Geschlecht und Sexualität [...] (Butler 2021, 55).

Körper, die sich nicht nach heteronormativen Idealen verhalten, sind nach Butler nicht intelligibel. Körper, welche diskursiv ausgegrenzt werden, sind demnach nicht intelligibel. Butlers Verwendung des Begriffs der Intelligibilität dient der Dekonstruktion der Vorstellung, dass es vorgegebene, natürliche Körper oder Geschlechter gibt und möchte ausdrücken, dass diese Körper nicht unnormale, sondern eben ‚nur‘ im Diskurs nicht intelligibel sind. Dieser Diskurs formt aber unsere Gesellschaft und durchdringt alle Lebensbereiche.

In der Dekonstruktion dieser Machtverhältnisse zeigt Butler auf, wie diese Normen auf den Körper einwirken. Sie erklärt, dass Macht nicht nur als etwas verstanden werden sollte, das auf den Körper *von außen* einwirkt, sondern als etwas, das den Körper *von innen* heraus formt und konstituiert. Gesellschaftliche Normen können also nicht bloß als äußere Regeln betrachtet werden, sondern wirken so tief in das Subjekt hinein, dass sie verinnerlicht werden.

Butler greift hier stark auf Michel Foucaults (1977) These zurück, in der er darlegt, dass Macht nicht nur repressiv, sondern auch produktiv wirkt – Macht erschafft Identitäten, Subjekte und Körper. Regulative Diskurse, durch die Geschlechterintelligibilität etabliert wird, produzieren so auch die Körper, die sie regulieren sollen. Geschlechter werden also produziert, um zu *passen* (Butler 2021). Der Körper wird in seiner materiellen Gegebenheit als natürlich wahrgenommen, obwohl er durch diskursive und gesellschaftliche Normen geformt ist (Butler 2021). Foucault betont diesen Mechanismus, indem er erklärt, dass „[...] Macht von innen kommt; sie durchdringt die Individuen und regiert über ihre Körper und ihre Begierden“ (Foucault 1977, 136). Damit beschreibt Foucault die Art und Weise, wie Normen tief in das Subjekt eindringen und dessen Selbstverständnis formen.

Butlers Philosophie fragt danach, welche Bedürfnisse und Interessen in unserer Gesellschaft geäußert werden und wie diese Formen der Macht prägen. Machtstrukturen manifestieren sich in Diskursen, in denen alles, was als Objekt betrachtet wird, potenziell beherrscht werden kann. Für Butler ist Macht jedoch nicht bloß eine von außen auf das Subjekt einwirkende Kraft; sie wird von dem Subjekt übernommen. In diesem Kontext möchte ich auf die Konzepte der Iterabilität und der Performativität eingehen.

Macht wird durch wiederholte Handlungen ausgeübt und kann durch diese Handlungen sowohl gestärkt als auch subversiv unterlaufen werden. Performative Handlungen werden durch Machtsysteme strukturiert. Diese Macht verleiht aber auch Handlungsmacht, durch die

sich ein Subjekt im Diskurs bewegen und agieren kann. Sie ist also nicht extern, sondern immer auch in das Subjekt selbst eingebettet (Butler 2021).

Butlers Verständnis von Macht legt den Fokus darauf, wie wir etwas wahrnehmen. Es gibt keine reine Wahrnehmung von Tatsachen, sondern jede Wahrnehmung ist bereits im Kontext von Machtverhältnissen verankert. Damit betont Butler die ständige Versetzung der Wahrnehmung, die durch gesellschaftliche Diskurse beeinflusst wird. Die Macht dieser Normen liegt darin, dass sie durch ständige Wiederholung - durch ständiges performieren - als selbstverständlich erscheinen. Doch Butler zeigt auch auf, dass es möglich ist, diese Normen subversiv zu wiederholen und dadurch zu dekonstruieren, dies ist nur möglich, weil auch Macht von innen wirkt und subversiv eingesetzt werden kann (Butler 2021). Durch abweichende Performanzen können neue Formen von Körperlichkeit und Geschlecht entstehen, die den vorherrschenden Normen widersprechen und Raum für Widerstand schaffen. Im Anschluss folgt eine Auseinandersetzung mit den Theoretiker:innen, auf denen Butler ihre Körpertheorie aufbaut.

5.4.4 Butlers Kritik an klassischen Körpertheorien

Judith Butlers Kritik an klassischen Körpertheorien beginnt bei den Arbeiten von Simone de Beauvoir (1949) und Maurice Merleau-Ponty (1962), welche beide zentrale Positionen in der feministischen Philosophie sowie in der Phänomenologie des Körpers einnehmen.

De Beauvoir betont in ihrem berühmten Werk *Le Deuxième Sexe*, dass „[...] man nicht als Frau geboren wird, sondern zur Frau gemacht wird“ (Beauvoir 1949, 295). Diese Aussage bringt den zentralen Gedanken zum Ausdruck, dass Gender ein kulturelles und soziales Konstrukt ist, das auf einer vorgegebenen biologischen Basis, dem *sex*, aufbaut. Das biologische Geschlecht wird dabei von De Beauvoir als Faktizität anerkannt, die durch gesellschaftliche Normen überformt wird. Sie trennt klar zwischen dem biologischen Körper und den sozialen Bedeutungen, die diesem zugewiesen werden.

Butler hingegen geht in ihrer Kritik an dieser Unterscheidung einen entscheidenden Schritt weiter. Für Butler existiert kein vor-diskursiver, biologischer Körper, auf dem soziale Bedeutungen aufgesetzt werden. Stattdessen fragt sie: „Durch welche regulierenden Normen wird das biologische Geschlecht selbst materialisiert?“ (Butler 2021, 32). Mit dieser Frage fordert sie die Annahme heraus, dass *sex* eine natürliche, unveränderliche Grundlage für Gender darstellt. Die Dichotomie von *sex* und Gender wird somit dekonstruiert, indem

gezeigt wird, dass *sex* selbst als ein kulturell geformtes Phänomen verstanden werden muss. Butler verneint De Beauvoirs klare Trennung von Körper und sozialen Zuschreibungen zu diesem Körper.

Weiter bezieht sich Butler auf Merleau-Ponty und dessen Konzept des Körpers als *transzendentaler Leib*, welches in seiner phänomenologischen Theorie eine zentrale Rolle spielt. Merleau-Ponty sieht den Leib als eine Art Bedingung der Möglichkeit, Subjekt zu sein, und beschreibt den Körper als Fleisch (*chair*), durch das sich das Subjekt in der Welt verortet und die Welt erfährt (Merleau-Ponty 1962). Der Leib ist für Merleau-Ponty die Voraussetzung für jegliche Wahrnehmung, das Medium, durch das wir die Welt erfahren. „Der Leib ist unser allgemeines Mittel, die Welt zu haben.“ (Merleau-Ponty 1962, 147). Dieser transzendente Leib ist jedoch unbestimmt und wird als anonym beschrieben, da er keine spezifischen sozialen oder kulturellen Normen reflektiert.

Hier setzt Butlers Kritik an. Sie weist darauf hin, dass Merleau-Pontys Vorstellung des transzendentalen Leibs keinen Bezug zu den gesellschaftlichen und historischen Kontexten herstellt, in denen der Körper immer verortet ist. Der transzendente Leib bleibt ungeschichtlich und ungesellschaftlich, was ihn in seiner vermeintlichen Anonymität problematisch macht. Butler argumentiert, dass diese Anonymität bei näherer Betrachtung auf heteronormative und universalisierte Vorstellungen von Körperlichkeit zurückgreift. Sie kritisiert, dass Merleau-Pontys transzendentaler Leib letztlich eine normative Vorstellung von Natur und Heteronormativität widerspiegelt, weil er diese nicht hinterfragt.

Der transzendente Leib bleibt anonym, aber spiegelt in seiner Anonymität *Natur ist gleich Hetero, Hetero ist gleich Normal und Normal ist gleich Universal* wider (Butler 2021). Diese Normativität, so Butler, bleibt unausgesprochen, stellt aber eine unsichtbare Grenze dar, die den Körper innerhalb hegemonialer Geschlechternormen verankert.

Dennoch sieht Butler auch Potenzial in Merleau-Pontys Konzept des transzendentalen Leibs. Obwohl sie dessen scheinbare Universalität kritisiert, erkennt sie darin die Möglichkeit, das Konzept zu nutzen, um diese Normativität zu dekonstruieren und die Normen, die Körper als natürlich definieren, aufzubrechen.

Der Körper ist ein Materialisieren von Möglichkeiten (Butler 2021). Indem Butler Merleau-Pontys Konzept des Leibs aufgreift und weiterentwickelt, zeigt sie, dass der Körper nicht nur als Medium der Wahrnehmung und Erfahrung zu verstehen ist, sondern als etwas, das durch Machtstrukturen und Diskurse ständig geformt und neu verhandelt wird. Diese Performativität des Körpers eröffnet die Möglichkeit, Gendernormen subversiv zu

wiederholen und so neue Formen der Körperlichkeit und Identität zu erschaffen. Im nächsten Abschnitt wird darauf eingegangen, wie Butler die Subjektwerdung durch den Körper wahrnimmt.

5.4.5 Subjektwerdung bei Butler

[D]ie Materialisierung von Normen erfordert [...] Identifizierungsprozesse, in denen Normen angenommen oder angeeignet werden, und diese Identifizierungen gehen der Bildung eines Subjekts voraus und ermöglichen sie (Butler 2021, 40).

Butler zeigt also auf, dass die “[...] Materialisierung von Normen” (Butler 2021, 40), mit Identifikationsprozessen und somit auch mit der Subjektwerdung, zusammenhängt. Materialisierung, Identität und Subjekt folgen demnach keiner nachvollziehbaren Abfolge, sondern koexistieren und bedingen sich gegenseitig. Butlers Kritik an der Dichotomie von Subjekt und Körper, wie sie sowohl bei Beauvoir als auch bei Merleau-Ponty eine zentrale Rolle spielt, verdeutlicht den Unterschied zwischen ihren Theorien.

Während Merleau Ponty den Körper als leibliches Subjekt versteht, durch das wir die Welt erfahren, betont Butler, dass diese körperlichen Erfahrungen immer schon durch gesellschaftliche Machtstrukturen geprägt sind. Diese Machtstrukturen beeinflussen, wie wir unseren Körper erleben und wie Subjektivität konstituiert wird. Der Körper ist demnach ein Produkt diskursiver Formungen.

Indem Butler den Körper als einen „[...] gelebten Ort der Möglichkeit[en]“ (Butler 2021, 11) beschreibt, verweist sie auf das Potenzial, bestehende Normen zu dekonstruieren und neue Formen der Subjektivität und Körperlichkeit zu schaffen. Butlers Verständnis der Subjektwerdung setzt genau hier an: Subjektivität muss neu gedacht werden – nicht als stabile, vorgegebene Entität, sondern als das Resultat von Normierungspraxen, die tief in den Körper eingeschrieben sind. Diese Normierungen bestimmen, welche Körper als intelligibel gelten und somit gesellschaftlich anerkannt sind. Butler beschreibt in *Körper von Gewicht* (2021), dass Subjekte, deren Körper den hegemonialen Normen entsprechen, privilegiert werden, während andere Körper, die diesen Normen widersprechen, marginalisiert werden. Die Subjektivierung durch gesellschaftliche Normen schließt bestimmte Lebensformen aus, wodurch Machtverhältnisse aufrechterhalten werden (Butler 2021).

Für Butler existiert das Subjekt nicht vor seinen Handlungen, sondern wird ständig durch wiederholte Akte, die mit den sozialen Normen der Intelligibilität übereinstimmen, produziert und neu konstituiert. Wie Färber (2022) hervorhebt, versteht Butler Subjektivierung als einen Prozess, der “[...] nicht nur einseitig beherrschend auf ein gegebenes Individuum einwirkt, sondern das Subjekt auch aktiviert oder formt” (Färber 2022, 165). Diese doppelte Natur der Subjektivierung – sowohl Macht als auch Freiheit zu ermöglichen – eröffnet Räume für Widerstand und Veränderung. Das Subjekt ist nicht einfach ein passiver Empfänger gesellschaftlicher Normen, sondern kann diese reflektieren und subversiv unterlaufen (Färber 2022).

Trotzdem ist es für Butler unerlässlich, das Konzept eines autonomen Subjekts nicht völlig aufzugeben, da politische Handlungsfähigkeit und sozialer Wandel die Existenz eines Subjekts voraussetzen, das sich im Diskurs bewegt und widerstehen kann. Das Subjekt, so Butler, bleibt – allerdings in einer dekonstruierten Form, die seine Abhängigkeit von den sozialen und kulturellen Normen anerkennt und dadurch Raum für subversive Handlungen eröffnet.

In dem Abschnitt 'Auswertung' soll versucht werden, Butlers theoretische Überlegungen mit den subversiven Handlungen von Künstler:innen zusammen zu denken.

5.4.6 Fazit

Butler baut auf den Körpertheorien von Beauvoir und Merleau-Ponty auf und entwickelt durch eine kritische Weiterentwicklung ihre eigene. Während Beauvoir die soziale Konstruktion von Gender betont, aber das biologische *sex* als naturgegeben annimmt, kritisiert Butler diese Unterscheidung und argumentiert, dass auch das biologische Geschlecht sozial und diskursiv konstruiert ist. In ihrer Dekonstruktion der Dichotomie von *sex* und Gender legt Butler dar, dass der Körper nicht vor-diskursiv ist, sondern erst durch die Einbettung in gesellschaftliche Normen verständlich wird. Dies wird durch den Begriff der *Materialisierung* verdeutlicht, der beschreibt, wie Normen den Körper formen und wie sich diese Formung als natürlich darstellt.

Körper, die den hegemonialen Geschlechternormen nicht entsprechen, werden marginalisiert und aus dem gesellschaftlichen Diskurs ausgeschlossen. Doch gerade hier zeigt sich das Potenzial der Performativität. In der ständigen Wiederholung von Normen liegt auch die Möglichkeit, diese subversiv zu unterlaufen und neue Formen von Identität und

Körperlichkeit zu schaffen. Die performative Natur von Gender eröffnet somit Räume für Widerstand und Veränderung. Subjekte, die sich dieser Mechanismen bewusst sind, können durch abweichende Performanzen die vorherrschenden Normen infrage stellen und destabilisieren.

Abschließend lässt sich sagen, dass Butlers Theorie von Körper eigentlich eine Theorie von gesellschaftlichen Machtstrukturen ist. Der Körper ist bei Butler nicht nur biologisch oder materiell, sondern immer schon in gesellschaftliche und diskursive Machtverhältnisse eingebettet. Die Performativität von Gender und die Materialisierung des Körpers zeigen, dass Identität und Körperlichkeit nicht festgeschrieben sind, sondern immer wieder neu verhandelt werden können.

Durch die ständige Wiederholung von Normen besteht nicht nur die Gefahr der Stabilisierung dieser Normen, sondern auch die Möglichkeit, sie subversiv zu unterlaufen und alternative Formen der Körperlichkeit zu leben. Zuletzt möchte ich eine Stelle aus *Körper von Gewicht* zitieren:

Die Performativität beschreibt diese Beziehung des Verwickelt-seins in das, dem man sich widersetzt, dieses Wenden der Macht gegen sie selbst, um alternative Modalitäten der Macht zu erzeugen und um eine Art der politischen Auseinandersetzung zu begründen, die nicht "reine" Opposition ist, eine "Transzendenz" derzeitiger Machtbeziehungen, sondern ein schwieriges Abmühen beim Schmieden einer Zukunft aus Ressourcen, die unweigerlich unrein sind (Butler 2021, 331).

5.5 Körper im Bild

Kunst und vor allem die mit Kunst verbundene Performance spielen eine zentrale Rolle in der Auseinandersetzung mit Machtstrukturen und der Dekonstruktion dieser. Performativität legt nahe, dass Identität – und insbesondere Gender – durch wiederholte Handlungen erzeugt wird, die gesellschaftlichen Normen folgen und diese gleichzeitig bestätigen. Der Körper ist dabei ein entscheidender Schauplatz, auf dem diese Normen verhandelt und reproduziert werden (Butler 2021).

Besonders Kunstwerke eignen sich dazu durch den sowieso schon performativen Charakter, die Performativität und somit auch die Konstruiertheit von gegenderten Körpern aufzuzeigen. In der Kunst werden Körper vermehrt als Mittel genutzt, um heteronormative Strukturen

sichtbar zu machen und durch eine neue, performte, körperliche Praxis zu konstruieren. Kunst wird hier nicht nur als eine passive Form der Repräsentation verstanden, sondern als aktives Mittel der Transformation.

In diesem Zusammenhang betonen Formenti, Luraschi und Del Negro (2019):

Art was very helpful indeed: as the highest form of communication about human dilemmas, it shows that certain disorienting dilemmas cannot be solved by simply analysing them; they may dissolve, however, when they are performed, embodied, shared, and transformed by action. Transformation of a deeper kind is here at stake (Formenti & West, 2018), entailing a political as well as epistemological and ethical engagement (Formenti et al. 2019, 135).

Diese Aussage spiegelt, einerseits, das transformative Potenzial wider, das in der Kunst und insbesondere in der performativen Darstellung des Körpers liegt. Andererseits spiegelt sie auch das Potential wider, Kunst mit Butler zusammenzudenken.

Ein Beispiel hierfür ist Valie Export's Werk *TAPP und TASTKINO* (1968), in dem sie ihren Körper aktiv inszeniert und die traditionelle Objektifizierung des weiblichen Körpers durch den *male gaze* in Frage stellt. Durch das direkte Einbeziehen des Betrachters in die Performance – Passant:innen konnten durch eine Box ihre Brüste berühren – bricht Export die passive Rolle der betrachteten Frau auf und thematisiert die Machtverhältnisse, die im Blick und in der Berührung eingeschrieben sind.

Postl (2009) betont, dass Export hier die normativen Vorstellungen von Weiblichkeit nicht nur sichtbar macht, sondern sie performativ dekonstruiert, indem sie die Kontrolle über die Darstellung und die Interaktion mit ihrem Körper übernimmt. Dies entspricht Butlers Idee, dass der Körper durch performative Akte immer wieder neu verhandelt und seine Natürlichkeit hinterfragt werden kann (Butler 2021).

Das oben angeführte Zitat von Formenti et al. (2019) verdeutlicht, dass diese Transformation nicht nur auf einer theoretischen Ebene stattfindet, sondern durch den Akt der Verkörperung und das Teilen von Erfahrungen im Rahmen künstlerischer Praktiken eine tiefere Form des Wandels ermöglicht wird. Kunst bietet einen Raum, in dem Dilemmata, wie die Konstruiertheit von Identitäten und Machtverhältnissen, nicht nur analysiert, sondern durch Handlung und Verkörperung aktiv transformiert und vor allem auch kommuniziert werden können. Der Körper wird dabei zum Ort, an dem neue Möglichkeiten der Identitätskonstitution geschaffen werden.

An dieser Stelle möchte ich ein Zitat von Merleau-Ponty anbringen, in dem er schreibt: “Die Geschlechtlichkeit hat, so sagt man, ihre Dramatik, weil wir uns mit unserem ganzen persönlichen Sein in ihr engagieren.” (Merleau-Ponty 1962, 204). Ich denke, dieses Zitat kann so interpretiert werden, dass wir uns eben nicht nur theoretisch, akademisch, sondern tatsächlich auch körperlich, performativ, persönlich mit der Naturalisierung von Körperpolitiken auseinandersetzen sollten. Fotografien und Performances feministischer Künstlerinnen wie Cindy Sherman und Lorna Simpson knüpfen hier ebenfalls an. In Shermans *Untitled Film Stills* (1977-1980) schlüpft sie in stereotype weibliche Rollen aus der Populärkultur und dem Kino der 1950er Jahre. Diese Inszenierungen verbildlichen die Künstlichkeit dieser Rollen und decken die Konstruierbarkeit von Gender - und nach Butler auch von *sex* - auf (Mulvey 1991). Der Körper wird zur Leinwand für die Dekonstruktion normativer Geschlechtervorstellungen, ähnlich wie bei Export, die den Körper als subversives Medium gegen die Mechanismen der Geschlechterdarstellung einsetzt (Jones 1998).

Letztlich zeigt sich in diesen künstlerischen Werken, dass der Körper im Bild mehr ist als nur eine Repräsentation. Er wird zu einem Ort der Transformation, an dem soziale und kulturelle Normen performativ verhandelt werden. Kunstwerke wie die von Export und Sherman illustrieren Butlers Theorie der Performativität, indem sie verdeutlichen, dass der Körper nicht nur passiv den gesellschaftlichen Normen ausgesetzt ist, sondern aktiv daran beteiligt sein kann, diese zu unterlaufen und zu verändern (Jones 1998). Butler schreibt Subjekten dadurch auch eine gewisse Verantwortung zu, ohne dabei die sozialen Strukturen in denen wir uns subjektivieren zu verneinen.

Abschließend möchte ich hier auf die Frage *Wie wird der Körper als Widerstandsfläche gegen traditionelle Geschlechterbilder genutzt?*, eingehen. Kunst wird als Praxis gelebt, die tiefgreifende Transformationen ermöglicht. Dadurch wird der Körper in Kunstwerken als Materialisierung von Normen und gleichzeitig als Widerstandsfläche gegen Gendernormen eingesetzt. Kunst wird somit als eine Praxis gelebt, die tiefgreifende Transformationen ermöglicht.

Im folgenden Abschnitt werde ich auf die Methodologie eingehen, welche ausgewählt wurde um mit visuellen Medien in einem gendertheoretischen Kontext zu arbeiten.

6. Methodologie

In der vorliegenden Arbeit wird ein qualitativer Forschungsansatz gewählt, der sich insbesondere auf die Analyse von Fotografien als Träger visueller und kultureller Bedeutungen konzentriert. Ziel ist es, die spezifischen Strategien feministischer Fotokünstlerinnen bei der Inszenierung und Dekonstruktion von Körperlichkeit zu untersuchen. Die Methodik orientiert sich an Ansätzen der visuellen Kommunikationsforschung und der semiotischen Analyse, die eine strukturierte und tiefgehende Betrachtung visueller Materialien ermöglicht.

Bilder besitzen eine eigene Logik und kommunizieren auf eine Weise, die sich von textbasierten Medien unterscheidet. Diese besondere Eigenschaft macht es erforderlich, methodische Ansätze zu entwickeln, die sowohl die Eigenständigkeit der Bildsprache berücksichtigen als auch eine Übersetzung in textbasierte wissenschaftliche Darstellungen erlauben. Visuelle Materialien erfordern dabei nicht nur eine detaillierte Analyse ihrer sichtbaren Elemente, sondern auch eine Reflexion ihrer kulturellen und sozialen Kontextualisierung.

Eingangs wird ein Überblick über das Forschungsdesign gegeben. Im Anschluss werde ich reflektieren, was es bedeutet, eine kritische wissenschaftliche Praxis zu bewahren und im Zusammenhang damit meine eigene Position als Forscherin, als Fotografin und als Frau in dieser Forschung zu reflektieren. Zudem wird der offene Zugang zum Material und zum Feld beschrieben und begründet. Im Anschluss werde ich meine Materialauswahl darlegen. Im Anschluss daran werde ich die Bildanalyse nach Gillian Rose (2016) vorstellen, da diese den Kern meiner Analyse ausmacht. Anhand von Roses Konzepten zur semiotischen Analyse habe ich meinen eigenen Leitfaden für die Analyse erstellt, dieser wird im Anschluss vorgestellt. Abschließend wird die Verschränkung von Methodik und Theorie angesprochen und in einem letzten Abschnitt wird reflektiert wie über Visuelles geschrieben werden kann. Diese Methodologie trägt dazu bei die vielfältigen Beziehungen zwischen Körper, Gender und visueller Repräsentation in der feministischen Fotografie sichtbar zu machen.

6.1 Forschungsdesign

Visuelle Methoden bieten einen wichtigen Zugang zur Analyse von gesellschaftlichen und kulturellen Bedeutungen, da Bilder selbst Träger sozialer Bedeutungen sind (Rose 2016).

Dies gilt insbesondere in der feministischen Kunst, die den Körper als Ausdruck der Selbstrepräsentation und als Mittel zur Dekonstruktion traditioneller Geschlechterbilder nutzt (Stutz 2005). Bilder sind komplexe Konstrukte mit verschiedenen Bedeutungsebenen, durch die ausgewählte Methodik soll versucht werden, diese möglichst gründlich und nachvollziehbar offenzulegen. Ziel ist es, ein differenziertes Analyseinstrument bereitzustellen. Dieses wird sich im Laufe der Forschung an die Anforderungen der Forschung anpassen. Der Zugang zum Feld und zur Forschung wird daher qualitativ und offen sein, dadurch wird die Forscherin als Teil des Feldes betrachtet (Strauss 1998).

Zu Beginn muss geklärt werden, mit welchen empirischen Methoden sich nichtsprachliche Ausdrucksformen, etwa wie Rituale, Raum und eben auch der Körper und dessen nonverbale Formen zu Interagieren, überhaupt erfassen lassen. (Terhart 2014). Zudem stellt sich die Schwierigkeit, über Bilder zu schreiben, denn Bilder sagen eben nicht nur in einem anderen Medium dasselbe wie Text aus, sondern bespielen andere Sphären, welche schwierig(er) durch Text eingefangen werden können (Harper 2002). Ich möchte behaupten, dass Körperrepräsentationen eine dieser Sphären darstellen. Durch den Kontext einer wissenschaftlichen Arbeit ist es aber natürlich zwingend notwendig, eine textbasierte Arbeit zu verfassen.

Es geht also um einen visuellen Diskurs, welcher nicht nur in der Wissenschaft, sondern auch in der Gesellschaft geführt wird. Die für die Analyse herangezogenen Bilder werden nicht erst im Forschungsprozess entstehen, sondern sind unabhängig von der Forschung bereits davor entstanden. Es wird demnach kein partizipatives Forschungsdesign verfolgt. Um den starken Bezug zur Wissenschaft nicht zu verlieren, werde ich einen zirkulären Forschungsansatz verfolgen, und mich immer wieder zwischen Theorie und Fotografie, zwischen theoretischer Auseinandersetzung und praktischer Auswertung, hin und her bewegen (Strauss 1998). So soll eine Offenheit gegenüber einer Änderung des Forschungsinteresses im Laufe der Analyse bewahrt bleiben.

Bezüglich der Analyse werde ich mich auf Stephanie Geise und Katharina Lobinger beziehen, welche in ihrem Text *Nicht standardisierte Methoden Visueller Kommunikationsforschung* (2016), zwischen vier Analyseperspektiven unterscheiden.

(1) Die Bildproduktanalyse, (2) die Bildproduktionsanalyse und (3) die Bildnutzungs-, Bildrezeptions- und Bildwirkungsanalyse (Geise et al. 2016). Im Mittelpunkt der (1) Bildproduktanalyse steht das Bild *an sich*, also die “[...] visuelle Darstellung und Konfiguration des Bildes sowie dessen Bedeutungsinhalt” (Geise & Lobinger 2016, 500).

Die (2) Bildproduktionsanalyse stellt das Bild als “[...] visuelle[n] Kommunika[n]t” (Geise et al. 2016, 500), in den Fokus. Der Analysefokus der (3) Bildnutzungs-, Bildrezeptions- und Bildwirkungsanalyse liegt auf der “[...] Nutzung, der Wahrnehmung und der Rezeption von Bildern sowie ihren Wirkungen. [...] Was machen die Menschen mit den Bildern? Was machen die Bilder mit den Menschen?” (Geise et al. 2016, 500). Geise und Lobinger fügen diesen drei Analysekategorien eine vierte hinzu und zwar die der (4) “[...] theoretisch, methodologisch und forschungspraktisch motivierte[n] Auseinandersetzung mit der Methodologie Visueller Kommunikationsforschung” (Geise et al. 2016, 500-501). Sie bringen außerdem zum Ausdruck, dass Bildkommunikation über eine spezifische Logik operiert und somit auch nach spezifischen Analysemethoden fragt.

Nicht zuletzt aufgrund dieser Besonderheit haben nicht standardisierte, qualitative Methoden eine starke Tradition in der Visuellen Kommunikationsforschung (Geise et al. 2016, 501).

Auf Grund dessen wird nicht mit einer festgeschriebenen Methodik gearbeitet, sondern mit verschiedenen Ansätzen, welche miteinander verbunden werden. Ein Fokus soll jedoch auf die Bildsemotik gelegt werden. Hier wird danach geforscht, was Bilder repräsentieren und welche Bedeutungen sie transportieren. Die Analyse der Bilder wird auf zwei Ebenen durchgeführt: (1) die Denotation - Wer oder was wird im Bild gezeigt? - und (2) die Konnotationen - Welche Ideen und welche Werte werden durch das Gezeigte und seine Darstellungsweise ausgedrückt? (Geise et al. 2016, 505). Diese Aufteilung in zwei Abschnitte folgt Geise und Lobinger. Ich werde mich in meinem Leitfaden zur Analyse jedoch stärker an der semiotischen Bildanalyse nach Gillian Rose (2016) orientieren, trotzdem bezieht der Leitfaden auf jeden Fall die Ebene der Denotation und die der Konnotation mit ein.

Im folgenden Abschnitt soll reflektiert werden, wie eine kritische wissenschaftliche Praxis kultiviert werden kann, um eine qualitativ hochwertige Arbeit zu schreiben.

6.2 Kritische wissenschaftliche Praxis

Eingangs empfinde ich es als wichtig zu erwähnen, dass eine kritische wissenschaftliche Praxis unbedingt notwendig ist, um eine qualitativ hochwertige Arbeit zu verfassen. Diese ist, gerade in qualitativen Forschungsmethoden, nicht einfach gegeben, sondern muss bewusst durch unterschiedliche Methoden aufrechterhalten werden. Die Aufrechterhaltung einer kritischen Haltung als Forscher:in in einer qualitativen Arbeit ist ein fortlaufender Prozess,

welcher kontinuierliche Reflexion, Engagement und Anpassung erfordert. Dies soll aber nicht bedeuten, damit einer wertfreien Wissenschaft nachzugehen, sondern vielmehr anzuerkennen, dass auch Wissenschaft immer eine politische Praxis ist, in die der:die Forschende zwingend einbezogen ist (Winter 2014). Auf meine spezifische Position als Forscherin werde ich im nächsten Kapitel genauer eingehen.

Winter (2014) schreibt, dass es in der qualitativen Forschung “[...] weniger um Beschreibung als um Momente der “Einschreibung” [geht] [...], in denen Forschende eine situierte Version der untersuchten Welt schaffen” (ebd., 8). Qualitative Forschungspraktiken möchten daher keine totalen Aussagen treffen, sondern “[...] machen flüchtige Augenblicke bzw. Ausschnitte der prozesshaften Wirklichkeit einsehbar” (Winter 2014, 5). Im Fall dieser Forschung werden Bilder aus meinem Blickwinkel mit Butler analysiert, so wird versucht aktuell relevante Kunstwerke in einen gendertheoretischen Diskurs einzubauen. Theoretisch liegt der Fokus darauf herauszufinden wie Körper in visuellen Medien kontextualisiert werden. Trotzdem muss beachtet werden, dass eine einzige untersuchte Lebenswelt nicht die Wahrheit eines Phänomens vermitteln kann. Um zu einer wahrhaftigen Aussage zu gelangen ist es notwendig die Verschränkung mehrerer Perspektiven zu untersuchen und so eine Theorie zu formulieren, welche politische, persönliche und interpersonale Ebenen berücksichtigt.

Forschende nehmen demnach nicht die Position eines objektiven Beobachters von außen ein, sondern sind selbst schon immer auch Teil des Feldes und Teil der Forschung. Der Forschungsprozess ist demnach auf Kooperation zwischen Beforschtem und Forschenden aufgebaut.

So ist mit der dialogischen Validität auch die ethische Verpflichtung verbunden, den untersuchten Welten gerecht zu werden (Winter 2014, 7).

Um dieser ethischen Verpflichtung gegenüber den untersuchten Welten gerecht zu werden, ist eine kritische wissenschaftliche Praxis unabdingbar. Die Wahrnehmung wird hier als ästhetische Rationalität verstanden, denn „[...] die Idee einer durch Wahrnehmungserfahrungen initiierten Erkenntnisgenerierung lässt sich sowohl durch die konstruktivistische als auch gestalttheoretische Bestimmung von Wahrnehmung als aktiven Deutungsprozess fundieren“ (Stutz 2005, 7). Daraus folgt, dass Wahrnehmung und Rationalität nicht zu trennen sind und eben dadurch entsteht der Begriff der *ästhetischen Rationalität*. Dies ist ein Konzept, welches ursprünglich in der Kunstanalyse verwendet wurde, es kann aber auch in der qualitativen empirischen Forschung eingesetzt werden (Stutz

2005) – beziehungsweise stellt die dargelegte Forschung eine Verschränkung von Kunstanalyse und qualitativen empirischen Sozialforschung dar.

Durch die Verschränkung von Wahrnehmung und Rationalität ist eine „[...] Annäherung an mögliche Bedeutungen von Bildern im Wechselspiel von Wahrnehmung, Handlung und Reflexion“ (Stutz 2005, 11), möglich. Um die Bedeutungen aus Bildern heraus zu lesen, ist es demnach von Bedeutung, in seinen Wahrnehmungen, Handlungen und Reflexionen kritisch zu bleiben.

Eine Sphäre meiner Auseinandersetzung bilden visuelle Materialien, die andere Sphäre bildet der Körper und die performativen Äußerungen dessen. Dwight Conquergood schreibt in ‚Rethinking Ethnography‘ (2006), dass *Performance ethnography* “[...] sich als eine Form ethnografischer Forschung begreifen [lässt], in deren Zentrum leiblich verankerte Interaktionen und deren Bedeutungen stehen” (Winter 2014, 12).

Da ich mich in der vorliegenden Arbeit mit leiblich verankerten Performanzen beschäftige, halte ich es als sinnvoll, mich an dieser Ethnologie zu orientieren. Conquergood versteht *Performance* als ein umfassendes und integrierendes „[...] Konzept, um kulturelle und soziale Prozesse verstehen und verändern zu können“ (Winter 2015, 13). In der vorliegenden Forschung werden Fotografien betrachtet, diese können als Festhalten von leiblichen Performanzen angesehen werden. Der Fokus der Analyse soll auf die semiotischen Merkmale dieser Bilder und ein Zurückgehen zum Körper gelegt werden. Folgend gehe ich auf meine Position als Forscherin im Feld ein.

6.3 Meine Position als Forscherin

In der vorliegenden Masterarbeit wird eine qualitative Analyse durchgeführt und das von nur einer Person, von mir. Ich denke es ist daher wichtig meine Position als Forscherin, als Fotografin und als Frau zu reflektieren, beziehungsweise meinen Bezug zu der Arbeit zu reflektieren.

Als Forscher:in mache ich mir durch das Forschungsprojekt ein Bild von anderen oder versuche es zumindest. Dieses Bild von den Anderen verweist aber auch immer auf den:die Forscher:in zurück. “Das Selbst wird im Schreiben und durch das Schreiben des Textes konstituiert, in seinen Beziehungen dargestellt und in Szene gesetzt” (Winter 2014, 4). Genauso wird das Selbst in Fotografien durch das Fotografieren konstruiert, in seinen Beziehungen dargestellt und in Szene gesetzt. Als Forscherin in dieser Arbeit, welche sich

mit Bildern befasst, versuche ich mir also ein Bild von einem Bild zu machen. Noch dazu von einem Bild, welches bereits von einer Künstlerin, welche Bildsprache versteht und verwenden kann, konstruiert wurde. Ich versuche also mir ein Bild zu machen, welches stark durch meine wissenschaftliche Linse beeinflusst wird. Ich führe in der vorliegenden Arbeit eine qualitative Analyse durch und diese wird zwingend meinen Blick auf das behandelte Material widerspiegeln und nicht zu einer objektiven Aussage kommen. Eine objektive Aussage wird aber auch nicht angestrebt. Es wird eine gut argumentierte *Einschreibung* zu den behandelten Themen angestrebt.

Zuerst möchte ich betonen, dass mich das *Lesen* von Bildern schon sehr früh beeinflusst hat. Mit Fotoanalysen bin ich bereits in meiner Schulzeit in Berührung gekommen. Ich habe mit 14 Jahren meine Ausbildung als Fotografin an der Höheren Graphischen Bundes-, Versuchs- und Lehranstalt begonnen. Der Umgang mit Bildsprache und wie man diese Lesen kann, ist mir daher schon lange vertraut. Zudem habe ich während meines Studiums immer auch als Fotografin gearbeitet. Ich habe daher nicht nur einen Blick *von außen*, also von Sicht der Analyse, sondern auch einen Blick *von innen*, also den Blick der Fotografin, den Blick des Erstellens eines Fotos. Diese Dualität ist für mich, glaube ich, in dieser Forschungsarbeit sehr hilfreich.

Mein ästhetisches Verständnis und mein Blick auf Bilder sind dadurch aber auch stark durch (westliche) Institutionen geprägt. Ich beziehe mich hier auch auf einen westlichen Kunstkanon. Ich denke, dass das hinsichtlich dieser spezifischen Forschungsarbeit Sinn macht, da ich mit Butler arbeite, welche sich ebenso in einem westlichen akademischen Diskurs bewegt.

Das Zeichensystem und die Lesart, mit der ich arbeite, ist eine, die mir angelernt wurde. Ich wurde als weiße Frau in Mitteleuropa großgezogen und ausgebildet. Das beeinflusst auch das Zeichensystem oder die Semiotik, mit der ich mich durch diese Forschung bewege.

Außerdem werde ich selbst als Frau in einem sehr heteronormativen Weg gelesen. Dadurch ist mir innig bewusst, wie man Femininität performieren kann oder eben nicht. Zudem wurde mir bereits in meiner Ausbildung zur Fotografin gelernt, wie Männer und wie Frauen visuell zu präsentieren sind. Mir sind die klassischen visuellen Mittel, welche eingesetzt werden um Feminität oder Maskulinität zu betonen, daher bewusst.

Auf der anderen Seite studiere ich Gender Studies und habe innerhalb meines Studiums gelernt, diese Muster erstens, aufzudecken und sie, zweitens, zu verstehen. Ich möchte daher behaupten, dass mir die visuelle Komponente von Gender schon lange bewusst ist. Zudem

pflege ich auch in meiner privaten Zeit ein großes Kunstinteresse und konnte mir somit einen guten Überblick über die Kunstwelt und deren Künstler:innen machen.

Aufgrund der eben angesprochenen Punkte bin ich als Forscherin stark in mein Feld und in die Forschung einbezogen. Da es sich um eine qualitative Forschung mit einem offenen Zugang handelt, ist das unvermeidbar und auch ok so. Ich werde aber natürlich trotzdem versuchen, meine eigene Position und meinen Blick innerhalb der Analyse andauernd zu reflektieren und zu argumentieren. Zudem werde ich ein Forschungstagebuch führen, um meine eigene Voreingenommenheit zu reflektieren, ohne diese in die Analyse miteinbeziehen zu müssen. Durch das Forschungstagebuch soll eine gewisse Neutralität bewahrt werden, ohne dabei die Offenheit der Forschung einzugrenzen. Folglich werde ich darauf eingehen, was es bedeutet, mit einem offenen Zugang ins Feld zu gehen und begründen, wieso ich das für sinnvoll halte.

6.4 Offener Zugang

Die Forschung wird einen offenen und interdisziplinären Zugang verfolgen, dadurch wird der:die Forschende als Teil des Feldes betrachtet (Strauss 1998). Nach Atteslander (2010) könne der:die Forschende nur durch eine *Offenheit* und einer damit einhergehenden Flexibilität den Widersprüchlichkeiten der sozialen Wirklichkeit gerecht werden.

Zudem geht es in einer feministischen Praxis immer auch um Intersektionalität und Interdisziplinarität. Krasny (2015) schreibt:

[...] from a feminist standpoint practicing knowledge includes the activities of dis/ordering, un/learning, inventing, inter/venting, and becoming inter/disciplinary (Krasny 2015, 39).

Diese „[...] dis/ordering, un/learning, inventing, inter/venting“ (Krasny 2015, 39) beziehen sich sowohl auf das Forschungsthema als auch auf die Methodik. In beiden Bereichen soll versucht werden, gängige Methoden kritisch zu reflektieren und offen für neue Erkenntnismöglichkeiten zu bleiben.

Im Folgenden werde ich meinen methodischen Zugang sowie die zentralen theoretischen Bezugspunkte darlegen. Teil der Forschung ist es dabei auch, visuelle Methoden selbst als Erkenntnisinstrument zu untersuchen. Das bedeutet, dass nicht nur das Material, sondern auch die Methodik Gegenstand der Reflexion ist.

Der Fokus auf visuelle Methoden ist besonders relevant, da unsere soziale Wirklichkeit zunehmend über visuelle Medien geformt wird. Die visuelle Selbstrepräsentation gewinnt im Kontext sozialer Medien und durch die ständige Verfügbarkeit von Kameras zunehmend an Bedeutung. Mit dem Fokus auf das Visuelle geht zugleich ein Fokus auf den Körper einher.

Dementsprechend erfordert das gewählte Forschungsdesign Offenheit gegenüber Veränderungen – sowohl in Bezug auf das Thema als auch auf die Methodik. Vertiefende Fragestellungen ergeben sich oftmals erst im Verlauf der Analyse, im Austausch mit dem Material – oder aus diesem heraus.

Die Entscheidung für einen interdisziplinären Ansatz beruht auf der Überzeugung, dass gesellschaftliche Strukturen nicht allein durch wissenschaftliche Diskurse oder theoretische Analyse verändert werden können. Transformationen finden auch durch Performierungen, Körperinszenierungen und Bilder statt.

Genau diesen Aspekt möchte ich in meiner Arbeit herausarbeiten – mit einer Offenheit gegenüber dem Material, der Methodik und möglichen inhaltlichen Verschiebungen im Forschungsprozess. Im Anschluss werde ich auf meine Materialauswahl eingehen.

6.5 Materialauswahl

Das Material setzt sich aus Werken zeitgenössischer Künstlerinnen zusammen. Genauer wurden Selbstporträts, die in den letzten 15 Jahren entstanden sind, ausgewählt. Es wurden spezifisch Bilder von Künstlerinnen und nicht von Amateur:innen ausgewählt, weil diese eine bewusste und erprobte visuelle Sprache verfolgen. Ich gehe somit von einem bildbezogenen und bildlichen Handeln von individuellen Akteurinnen aus. Ich beschäftige mich also bewusst nicht mit Bildern von Laiinnen, sondern mit Bildern, die erstellt wurden, um Gender visuell zu thematisieren. Die Fotografien bilden daher keinen *natürlichen* Habitus ab, sondern eine bewusste und gekonnte Inszenierung.

Der Moment des Selbstportraits ist außerdem entscheidend in der Auswahl. Die Bilder sind entstanden, weil das Sujet das selbst so entschieden hat. Das ist besonders im Kontext von Bildern von Frauenkörpern in der Kunst wichtig, da diese historisch kaum vom Sujet selbst erstellt wurden. Ich erachte es daher für sinnvoll, den Blick darauf zu richten, wie Frauen Frauenkörper darstellen. Umso mehr, weil es sich hier um deren eigenen Körper handelt. Durch die Inszenierung auf Selbstportraits wird das emanzipatorische Potenzial von

Fotografie genutzt. Hier sind die Frauen nicht Muse, sondern entscheiden selbst wie sie dargestellt werden.

Ich habe mich bei der Materialauswahl auf sechs Künstlerinnen beschränkt. Pro Künstlerin habe ich ein Foto analysiert. Jedes der ausgewählten Fotos entstand im Rahmen einer Serie, daher wird auch der Kontext der Serie in meiner Auswertung Platz finden. Die ausgewählten Künstlerinnen verorte ich in der Postmoderne. Charakteristisch für die postmoderne Ästhetik ist die Ablehnung von festen Identitätskonzepten zugunsten pluralistischer und fragmentierter Sichtweisen. Postmoderne Fotografie zeichnet sich dadurch aus, dass sie traditionelle Darstellungsweisen bewusst dekonstruiert und historische Codes in einem neuen Licht erscheinen lässt. Zudem gewinnt der Prozess des Fotografierens als performativen Akt an Bedeutung.

Die in dieser Masterarbeit untersuchten Werke, die Selbstporträts der Künstlerinnen, verorten sich in diesem Kontext, weil sie nicht nur historische Weiblichkeitsideale reproduzieren, sondern diese als performative Akte kritisch hinterfragen und somit die fluiden und vielfältigen Konstruktionen von Gender sichtbar machen. Die Auswahl wurde so getroffen, dass ausschließlich Künstlerinnen berücksichtigt wurden, die sich in ihrem Werk intensiv mit Selbstporträts auseinandersetzen. Selbstportraits sind daher die primäre Arbeitsweise der ausgewählten Künstlerinnen.

Ein weiteres Merkmal ist, dass die Künstlerinnen Zeitgenossinnen sind und die für die Analyse herangezogenen Werke in den letzten 15 Jahren (2009 – 2024) entstanden sind. Diese Eingrenzung wurde getroffen, weil in den letzten 15 Jahren visuelle Selbstrepräsentation – unter anderem durch soziale Medien – zunehmend an Bedeutung gewonnen hat. Gleichzeitig wurden Debatten über die Repräsentation von Frauenkörpern immer mehr in den öffentlichen Diskurs gerückt. Diese zeitliche Beschränkung ermöglicht es mir, Material zu analysieren, das aktuell ist und noch nicht tiefgehend untersucht wurde, sowie eine sinnvolle Einschränkung des Materialumfangs.

Neben Ausschlusskriterien wie dem zeitlichen Rahmen sind auch Einschlussfaktoren von Bedeutung. Hier wurde darauf geachtet, das Material möglichst divers zu gestalten. Diese Diversität bezieht sich einerseits auf die Künstlerinnen selbst, hier war es mir ein Anliegen Künstlerinnen verschiedener Altersgruppen, verschiedenen Bekanntheitsgrades und verschiedener Kulturen auszuwählen. Im Rahmen dieser Masterarbeit kann ich jedoch, auf Grund des Umfangs und den Eingrenzungen, die damit einhergehen, keine große Bandbreite an Diversität abdecken. Andererseits wurde auch hinsichtlich der stilistischen Mittel auf

Diversität geachtet. Es wurden Fotografien ausgewählt, die in einem Studio aufgenommen wurden, in öffentlichen Räumen, Werke, die stark mit Kleidung und Schminke arbeiten, Fotos, auf denen nur eine Person zu sehen ist, Fotos, auf denen mehrere Personen zu sehen sind, und vieles mehr. Durch diese Kriterien habe ich versucht, eine geeignete Auswahl zu treffen, welche eine gewisse Bandbreite von Ansätzen und Perspektiven miteinbezieht.

In meiner Recherche bin ich wie folgt vorgegangen: Zunächst habe ich im Internet mit Stichwörtern wie ‚Fotokünstlerinnen‘, ‚Künstlerinnen‘, ‚Selbstporträts‘, ‚feministische Künstlerinnen‘, ‚Selfportrait‘, ‚Photographer‘, ‚feminist Art‘, ‚feminist photography‘ und so weiter gesucht. Dadurch bin ich hauptsächlich auf Artikel über Künstlerinnen, die fotografisch arbeiten, gestoßen. Ein wichtiger Fund war das Kollektiv *Female Photographers Org*, welches die Publikation *The Body Issue* (2020) herausgebracht hat. *The Body Issue* ist ein Sammelband mit Fotografien, welche sich, wie der Titel vermuten lässt, mit Körperlichkeit befassen. Hier konnten einige für die Analyse relevanten Fotografien gefunden werden. Zusätzlich konnten durch Internetrecherchen einige Artikel gefunden werden, wodurch weitere Künstlerinnen gefunden wurden. Zudem wurde in Bildbände und in Büchereien recherchiert. Diese breit angelegte Recherche erlaubte mir eine fundierte und umfassende Materialauswahl.

Nun zu den ausgewählten Künstlerinnen und Werken:

1. **Jennifer Greenburg** – *They hired a few of us for the debut of egalitarian architecture in Chicago* (2017), Abb. 1
<https://jennifergreenburg.com/revisinghistory.html#/> In der Serie *Revising History* ersetzt Jennifer Greenburg die Hauptfiguren historischer Fotos mit Fotografien von sich selbst. Der performative Akt des Verkleidens und Nachstellens historischer Szenen macht sie zum Subjekt dieser Bilder.
2. **Cindy Sherman** – *Untitled #575* (2016), Abb. 2
<https://spruethmagers.com/exhibitions/cindy-sherman-berlin/> Cindy Sherman inszeniert sich in diesem Bild als *Grande dames* der 1920er-Jahre. Mit aufwendigem Styling, klassischem Studiolicht und digitaler Nachbearbeitung thematisiert sie die mediale Konstruktion weiblicher Identität und entlarvt historische Weiblichkeitsbilder als performative Fiktionen.
3. **Sophia Süßmilch** – *Ödipuskomplex* (2023), Abb. 3
<https://sophiasuessmilch.com/works/photography/> In *Ödipuskomplex* inszeniert sich Sophia Süßmilch nackt und konfrontativ. Sie verwendet ihren eigenen

Körper, um Weiblichkeit, Scham und Intimität mit einer Mischung aus Humor und Provokation zu thematisieren. Sie beschäftigt sich in ihren Arbeiten intensiv mit Körpern, Weiblichkeit, Scham und Offenheit.

4. **Elinor Carucci – *Reading Glasses* (2015), Abb. 4**
<https://www.elinorcarucci.com/closer> Elinor Carucci zeigt sich in *Reading Glasses*, einem Werk aus der Serie *Midlife*, beim Entfernen von Körperhaaren. Die intime Alltagsszene offenbart die disziplinierenden Rituale weiblicher Selbstpflege und verweist auf internalisierte Normen von Weiblichkeit und Alter.
5. **Nona Faustine – *Walk to Freedom Frederick Douglass* (2015), Abb. 5**
<https://www.dailyartmagazine.com/nona-faustine-white-shoes/> In *Walk to Freedom Frederick Douglass* aus der Serie *White Shoes* positioniert sich Nona Faustine nackt an einem historischen Ort der Sklaverei in New York City. Durch die Inszenierung ihres Körpers setzt sie sich mit kolonialer Geschichte und deren Fortwirken auseinander.
6. **Hailey Morris-Cafiero – *GELATO* (2011), Abb. 6**
<https://www.haleymorriscaferio.com/#wait-watchers-preview> In *GELATO* aus der Serie *Wait Watchers* fotografiert sich Hailey Morris-Cafiero im öffentlichen Raum, während Passant:innen sie beobachten. Die Arbeit macht gesellschaftliche Blicke auf nicht-konforme Körper sichtbar.

Natürlich gibt es noch viele weitere Fotografinnen, welche sich in ihren Werken mit Selbstportraits beschäftigen, auf grund der oben genannten Ein- und Ausschlusskriterien habe ich mich aber dazu entschlossen, die eben genannten Fotografinnen auszuwählen. Durch den begrenzten Umfang dieser Masterarbeit ist es mir nicht möglich einen breiten Teil der zeitgenössischen feministischen Kunst abzudecken, bzw. zu diskutieren. Das ist aber auch nicht mein Anspruch. Ich denke, dass die Materialauswahl so wie sie jetzt ist einen guten Einblick in die zeitgenössische Fotografie gibt und ich anhand dessen der Frage nachgehen kann, wie feministische Fotokünstlerinnen Körperlichkeit in Selbstportraits dekonstruieren. In den folgenden Abschnitten werde ich darauf eingehen, wie ich das tun werde. Eingangs beziehe ich mich hier auf die Bildanalyse nach Gillian Rose.

6.6 Bildanalyse nach Rose

Nun werde ich auf die Kategorien eingehen, die ich zur Analyse heranziehen werde. Hier beziehe ich mich auf Gillian Rose (2016) und ihre Werk *Visual Methodologies: An Introduction to Researching with Visual Materials*. Die Arbeit bietet ein umfassendes Framework für die Analyse visueller Daten, das sowohl theoretische als auch praktische Aspekte berücksichtigt. Der Prozess der Analyse umfasst folgende drei Schritte:

1. *Beschreibung der Fotografien*: In einem ersten Schritt erfolgt eine detaillierte Beschreibung der visuellen Komposition. Es wird festgehalten, was auf dem Foto zu sehen ist, einschließlich der relevanten technischen Details wie Perspektive, Objektivwahl und Bildkomposition. Diese Phase ähnelt der vorikonografischen Analyse (Stutz 2005). Hier geht es also primär um das Foto an sich und noch nicht um die performativen Akte der Person auf dem Foto, dies wird im nächsten Schritt analysiert.
2. *Semiotische Analyse*: In dieser Phase wird untersucht, wie visuelle Zeichen (z.B. Körperhaltungen, Kleidung, Farben) als Träger von Bedeutungen fungieren. Die Semiotik bietet hier die Werkzeuge, um die Beziehung zwischen Signifikanten (den sichtbaren Zeichen) und Signifikaten (den Bedeutungen) zu entschlüsseln (Rose 2016). Dabei wird besonders auf die ikonischen, indexikalischen und symbolischen Zeichen geachtet, um die unterschiedlichen Bedeutungsebenen zu entschlüsseln.
3. *Sozialer Kontext und Diskursanalyse*: Der soziale und kulturelle Kontext der Bilder wird in die Analyse einbezogen, um zu verstehen, wie die Fotografien im öffentlichen Diskurs über Geschlechterrollen und Körperpolitik positioniert sind. Dies ist besonders relevant, da die Darstellungen des weiblichen Körpers historisch stark von männlich geprägten Perspektiven dominiert wurden. Durch eine feministische Repräsentation von Körpern wird dies in Frage gestellt und visuell neu definiert. Ich betrachte in dieser Arbeit die Bilder aber eben spezifisch aus einem gendersensiblen Blick, welcher nicht männlich geprägt ist, sondern das patriarchale Bild von Frauen mitdenkt und so dekonstruiert. Hierzu zählt auch der *Vergleich mit Bildikonen*: In diesem Schritt wird analysiert, inwiefern die Selbstporträts bekannte Bildikonen oder Stereotype imitieren, subversiv brechen oder transformieren. Dieser intertextuelle Vergleich ermöglicht eine tiefere Auseinandersetzung mit der Dekonstruktion von Geschlechterrollen (Rose 2016).

Außerdem möchte ich der Bildanalyse nach Rose (2016) einen weiteren Unterpunkt hinzufügen. Dieser wird sich mit einer kurzen Beschreibung der Fotografin, sowie der Darlegung des Konzepts der Künstlerin befassen. Das halte ich im Hinblick, dass es sich um Selbstportraits handelt, als sinnvoll.

In dieser Arbeit wird nicht darauf eingegangen, wie über die ausgewählten Bilder geschrieben wird, weil das einerseits den Rahmen der Arbeit sprengen würde und es andererseits für das angestrebte Ergebnis nicht relevant ist. Ich beziehe mich in der Auswertung teils auf relevante Texte, ich gebe aber nicht den Diskurs über die Bilder generell wieder. Es geht hier nicht darum, die Reaktion auf die Bilder zu erforschen, sondern darum, die Bilder gendertheoretisch zu lesen. Die Konzepte der Künstlerinnen zu den ausgewählten Serien werden aber in der Auswertung erwähnt, um die Intentionen der Künstlerinnen wiederzugeben und auf ihnen aufbauen zu können. Ein besonderer Fokus bei der Analyse wird auf den zweiten Punkt, die semiotische Analyse, gelegt.

6.7 Semiotische Analyse

Um näher auf die semiotische Analyse einzugehen, werde ich hier kurz auf die Semiotik oder die Semiologie, die Wissenschaft der Zeichen, eingehen.

Ein Zeichen besteht aus Signifikant (dem sichtbaren Zeichen) und Signifikat (der Bedeutung). Den Fokus möchte ich auf die semiotische Analyse legen, weil ich durch die Analyse vor Allem herausfinden möchte wie Bilder - in meinem Fall Selbstportraits - Genderstereotypen verhandeln und brechen. Es geht also genau um den Diskurs, welcher zwischen Signifikanten und Signifikaten stattfindet, denn darum geht es auch in meiner theoretischen Auseinandersetzung mit gegenderten Körpern.

Mein Fokus wird hier auf Butler und ihr Konzept der Performativität gelegt. Was zwischen Signifikanten und Signifikaten liegt, kann auch als das Zeichen (*Sign*) gesehen werden. Es geht darum herauszufinden, wie Künstlerinnen Zeichen verwenden, um Körper (Signifikant) und Genderzuschreibungen (Signifikat) zu thematisieren. Ich möchte nun nochmal etwas genauer auf die semiotische Analyse eingehen.

Zentral geht es hierbei darum, die (1) ikonischen, (2) indexikalischen und (3) symbolischen Zeichen eines Bildes zu entschlüsseln (Rose 2016). (1) Ikonische Zeichen, wie zum Beispiel die Darstellung eines Körpers, repräsentieren das, was sie zeigen. Unter anderem auf Grund einer gewissen Ähnlichkeit. Damit ist gemeint, dass beispielsweise Körper mit weiblich

gelesenen Merkmalen eben als weiblicher Körper und somit als Frau und alles, was mit *Frau-sein* einhergeht, gelesen wird. Die (2) indexikalischen Zeichen hingegen verweisen auf eine direkte kausale Beziehung zum dargestellten Sujet, wie etwa die Körperhaltung, welche auf eine bestimmte emotionale oder physische Verfassung hinweisen kann. Die (3) symbolischen Zeichen beruhen auf sozialen und kulturellen Konventionen, denen bestimmte Bedeutungen zugeschrieben werden, wie zum Beispiel die Wahl bestimmter Farben oder Kleidungsstile, welche mit Geschlechterrollen oder sozialen Positionen verbunden sind.

Für die Analyse im Kontext von feministischer Fotografie ist entscheidend zu verstehen, wie Künstlerinnen diese verschiedenen Arten von Zeichen nutzen, um alternative Narrative zu erzeugen oder bestehende zu brechen und zu dekonstruieren. Um Machtstrukturen zu dekonstruieren, muss man sie zuerst erkennen und benennen. Hierbei geht es nicht nur um die visuelle Darstellung von Körpern, sondern auch um die Frage, wie durch die Inszenierung von Körperhaltungen, Blickrichtungen und Interaktionen mit der Umgebung Geschlechterrollen kritisch hinterfragt werden können. In diesem Zusammenhang wird die Bedeutung von Performativität nach Butler relevant, weil diese vorschlägt, dass Gender durch wiederholte performative Akte konstruiert wird.

Ein weiterer wichtiger Aspekt der semiotischen Analyse ist die Polysemie von Zeichen (Rose 2016). Bedeutungen, welche Zeichen inhärent sind, sind oft mehrdeutig und können je nach kulturellem Kontext und individuellem Interpretationshorizont variieren. Daher ist es von Bedeutung, während der Analyse auch immer wieder meine Position als Forscherin und meinen kulturellen Hintergrund zu reflektieren. Um eine beschränkte Blickweise zu verhindern, verwende ich die semiotische Analyse, denn diese hilft die Mehrdeutigkeit der Bilder zu erkennen und zu hinterfragen, welche gesellschaftlichen Codes und Ideologien durch die Bilder transportiert werden und welche sozialen Bedeutungen diese visuelle Zeichen mit sich tragen.

Abschließend lässt sich zusammenfassen, dass ich zuerst die Analyse der Fotos nach den oben angeführten Kategorien durchführen werde und mir währenddessen bereits Gedanken zur theoretischen Verschränkung der Fotos mit den Theorien Butlers machen werde. Dadurch sollen sich während der Analyse und Auswertung Kategorien und Wiederholungen herauskristallisieren. Diese werden anschließend in der Auswertung theoretisch eingebettet. Im Folgenden werde ich den genauen Leitfaden für die Fotoanalyse vorstellen.

6.8 Leitfaden für die Fotoanalyse

Anhand der Bildanalyse nach Rose (2016) und meiner bisherigen Erfahrung mit Bildanalysen habe ich einen Leitfaden für die Analyse der einzelnen Fotografien erstellt. Der Leitfaden folgt also keinem vorgegebenen Schema, sondern wurde von mir spezifisch für diese Arbeit erstellt. Dieser soll eine systematische und ganzheitliche Betrachtung der fotografischen Werke ermöglichen. Im Folgenden wird der Leitfaden vorgestellt – der vollständige Leitfaden, so wie er für die Analyse verwendet wurde, ist im Anhang unter ‚Leitfaden für die Analyse‘ zu finden.

Der Leitfaden gliedert die Analyse in fünf Kategorien, um sowohl eine genaue Beschreibung der technischen und ästhetischen Merkmale der Fotografien als auch die sozialen, symbolischen und diskursiven Elemente des Bildes zu erfassen.

Im ersten Schritt werden (1) **Fakten zum Werk** gesammelt, darunter das Datum, der Ort der Aufnahme, die Künstlerin, der Titel des Bildes, sowie der Titel der Serie. Auch die Quelle, über die das Bild aufgerufen wurde, wird vermerkt, um die Quellenlage und den Zugang zum Werk transparent zu machen.

Im Anschluss daran erfolgt eine kurze (2) **Beschreibung der Fotografin**. Dieser Schritt stellt den Kontext der Künstlerin und ihre Arbeitsweise vor und liefert relevante Informationen zur Biografie, etwa das Alter, den Wohnort und den künstlerischen Hintergrund. Auch der Kontext, in dem das Bild entstand, wird betrachtet.. Hier soll das Foto außerdem im Kontext der Serie vorgestellt werden. Zudem wird das Konzept der Künstlerin zu dem Werk oder der Serie wiedergegeben, sofern es eines gibt. Dies soll entweder über die Website der Künstlerin oder über Interviews mit der Künstlerin herausgefunden werden. Dieser Punkt ist besonders relevant, da ich mit Selbstportraits arbeite und sich das Sujet somit selbst formt.

Im nächsten Punkt wird eine (3) **Beschreibung der Fotografie** durchgeführt, um die ästhetischen und technischen Merkmale des Werks zu erfassen. Es wird beschrieben, was und wer abgebildet ist, welche Perspektive und Kamerawinkel gewählt wurden und welche spezifischen fotografischen Techniken wie Objektiv und Lichtsetzung verwendet wurden. Darüber hinaus wird die Komposition in Hinblick auf Stilmittel wie Farbgebung, Helligkeit, Sättigung und Blickführung analysiert, um die visuelle Wirkung der Fotografie zu verstehen. Außerdem soll auf die emotionale Wirkung, die das Bild entfaltet, eingegangen werden, sofern das möglich ist. Dieser Punkt ist vielleicht nicht bei allen Bildern erfassbar oder schwer zu fassen, ich habe den Punkt trotzdem in die Analyse miteinbezogen, um mich auf das Bild einzulassen. In dieser Kategorie sollen die sichtbaren Zeichen der Fotografie

(Signifikanten) im Detail erfasst werden, um dann zum nächsten Schritt, der semiotischen Analyse, überzugehen.

Im Zentrum der Analyse steht die (4) **semiotische Analyse**. Dieser Teil des Leitfadens orientiert sich stark an der Bildanalyse nach Rose (2016), welche bereits in die Tiefe erläutert wurde. Hier werde ich Fragen stellen, die sich zuerst auf die Person an sich beziehen, ich werde in meiner Analyse aber auch immer schon mitdenken, wie diese erkannten Merkmale wirken oder welche Bedeutungen sie mit sich tragen.

Ich werde (1) zuerst benennen was zu sehen ist und dann (2) beschreiben welche Bedeutung das Gesehene kommuniziert und vor Allem was das Gesehene im Kontext dieser Arbeit und im Kontext der künstlerischen Arbeit kommuniziert. So soll die Beziehung zwischen (1) Signifikaten und (2) Signifikanten entschlüsselt werden. Im Analysepunkt (3) ‚Beschreibung der Fotografie‘ nenne ich bereits die sichtbaren Stilmittel, die ich hier in der semiotischen Analyse auf ihre Bedeutungen hin untersuchen werde. Hier wird untersucht, wie das Motiv in Bezug auf Körpersprache, Kleidung, Styling und Positionierung im Raum dargestellt ist. Es wird analysiert, ob die Körperhaltung als natürlich oder inszeniert wahrgenommen wird und in welche Richtung die Person blickt, um herauszufinden wohin der Blick des:der Betrachter:in geführt wird. Die Kleidung und das Styling der Person werden in Hinblick auf mögliche kulturelle, soziale oder geschlechterbezogene Assoziationen untersucht, etwa, ob die Kleidung stereotypisch maskulin oder feminin ist oder symbolische Anspielungen enthält, die über die persönliche Identität der abgebildeten Person hinausreichen. Ebenso werden die Farbgebung und die Symbolik des Bildes betrachtet, um die Wirkung und die vermittelte Bedeutung des Werkes zu erschließen. In diesem Teil soll ein besonderes Augenmerk darauf gelegt werden, wie Gender durch die visuellen Mittel des Bildes konstruiert, überzeichnet oder möglicherweise dekonstruiert wird. Hier soll ein besonders geschärfter gendersensibler Blick auf das Bild geworfen werden. Dadurch soll die Beziehung zwischen Signifikanten und Signifikaten vor allem bezogen auf Genderkonstrukte reflektiert werden. Deswegen stellt dieser Teil der Analyse auch den wichtigsten dar.

Als letzten und ergänzenden Schritt sollen die (5) **visuelle Codes** erforscht werden. Eine besondere Rolle spielt dabei die Frage, ob die Darstellung an ikonische Bilder oder kulturell etablierte Symbole erinnert und wie diese Verweise neue Bedeutungen im feministischen Kontext annehmen können.

Durch diesen Leitfaden soll eine strukturierte und zugleich flexible Herangehensweise an die Fotoanalyse gewährleistet werden. Indem die unterschiedlichen Ebenen der Bildsprache und

der gesellschaftlichen Lesbarkeit von Bildern systematisch erfasst werden, wird eine umfassende Analyse möglich gemacht. Wenn im Laufe der Analyse weitere Punkte aufkommen, welche mir für die Analyse als wichtig erscheinen, werde ich diese dem Leitfaden anfügen. Ich denke aber, dass dieser einen guten Ausgangs- und Anhaltspunkt für die Analyse bietet. Ich werde so vorgehen, dass ich zuerst mit jedem der Fotos die Analyse anhand des Leitfadens machen werde. Im Anschluss werde ich dann die Analyse in der Auswertung mit der Theorie verknüpfen. Auf die Verknüpfung mit der Theorie werde ich im nächsten Abschnitt eingehen.

6.9 Verschränkung mit der Theorie

Zusammen mit der semiotischen Analyse (Rose 2016), welche vorrangig darauf abzielt, sichtbare Zeichen und deren kulturell kodierte Bedeutungen zu entschlüsseln, wird die visuelle Dekonstruktion verwendet, um Machtstrukturen, welche über diese Ebene hinausgehen und deren zugrundeliegenden gesellschaftlichen Annahmen und Hierarchien innerhalb der Bildsprache, zu analysieren. Diese Methode analysiert somit nicht nur, was auf einem Foto abgebildet wird, sondern auch, wie Bilder gesellschaftliche Normen und kulturelle Konstrukte von Identität, Gender und Machtstrukturen in Frage stellen. So wird versucht Machtstrukturen in Bildern zu dekonstruieren. Ziel ist es, herauszuarbeiten, ob die Bildsprache bewusste Brüche oder Abweichungen von traditionellen Gendernormen enthält, die alternative und subversive Lesarten ermöglichen und so eine Antwort auf die Forschungsfrage ‚Wie inszenieren und dekonstruieren feministische Fotokünstlerinnen Körperlichkeit in Selbstportraits?‘, zu finden.

Die visuelle Dekonstruktion ist eine analytische Methode, die untersucht, wie visuelle Darstellungen kulturelle Normen und Bedeutungen hervorbringen, reproduzieren oder hinterfragen. Sie basiert auf Jacques Derridas Konzept der Dekonstruktion, das ursprünglich für die Analyse textbasierter Inhalte entwickelt wurde, um implizite Annahmen, ideologische Konstrukte und verborgene Machtstrukturen offenzulegen (Derrida 1967).

Dekonstruktion bezeichnet [...] [das Suchen] nach textimmanenten Differenzen und deren produktiver Kraft für die Schaffung von Sinn. Der Sinn eines Textes ergibt sich demnach auch daraus, dass das, was nicht gesagt bzw. geschrieben [bzw. gezeigt] wird, konstitutiv für den explizit formulierten Sinn ist (Villa 2010, 148).

In der vorliegenden Arbeit wird versucht, Dekonstruktion nicht an textbasierten Diskursen, sondern an visuellen Diskursen anzuwenden. Bilder können – ebenso wie Texte – als diskursive Konstrukte verstanden werden. Diskurs meint einen „[...] Ort und Modus der Konstruktion von Wirklichkeit“ (Villa 2010, 149). Hinzu kommt, dass die Bilder, welche hier für die Analyse herangezogen werden, bereits in einem Kunstkanon oder -diskurs eingebettet sind.

Im Zentrum dieser Methode steht die Analyse der zugrundeliegenden kulturellen Codes und Normen, die durch visuelle Darstellungen transportiert werden. Dies umfasst auch die Untersuchung, wie Fotografien gesellschaftliche Vorstellungen von Körperlichkeit und Geschlecht konstruieren. Die visuelle Dekonstruktion bietet somit eine Grundlage, um Bilder in ihrem sozialen und kulturellen Kontext kritisch zu hinterfragen und die vermeintliche Natürlichkeit dieser Konstruktionen offenzulegen.

Judith Butler bezieht sich auf Derrida und erweitert dessen Ansatz, indem sie Performativität als Prozess beschreibt, durch den kulturelle Normen durch wiederholte Darstellungen natürlich erscheinen (Butler 1990). Diese Wiederholungen betreffen nicht nur sprachliche Handlungen, sondern auch körperliche Inszenierungen, die in Fotografien festgehalten werden können. Durch diese Verbindung von Sprache, Körper und Bild eröffnet die visuelle Dekonstruktion die Möglichkeit, Gender als ein performatives, dynamisches und damit dekonstruierbares Konzept zu analysieren. Die Fotografie dient dabei als Medium, welches Körperinszenierungen sichtbar macht und dadurch eine differenzierte Analyse ermöglicht. Ziel ist es, die komplexen Beziehungen zwischen Bildsprache, kulturellen Normen und Machtverhältnissen offenzulegen. Durch die Verbindung von Derridas Dekonstruktion und Butlers Performativitätstheorie wird die visuelle Dekonstruktion zu einem methodischen Zugang, der theoretische und empirische Ansätze integriert und eine tiefgehende Analyse der Bildsprache in feministischen Selbstporträts ermöglicht. Als abschließenden Unterpunkt der Methodologie möchte ich darauf eingehen, wie über visuelle Medien geschrieben werden kann, also reflektieren, was es bedeutet, bildbasierte Diskurse in einen textbasierten Diskurs zu übersetzen.

6.10 Über Visuelles schreiben

Um die Wirkungsästhetik von Bildern zu erschließen, ist es notwendig den Prozess der Wahrnehmung und des «Lesens von Bildern» zu betrachten (Stutz 2005).

Das Betrachten des Prozesses der Wahrnehmung bildet die Grundlage dafür, wie wir visuelles Material nicht nur interpretieren, sondern auch darauf reagieren und es in andere diskursive Formen, wie etwa Sprache, übersetzen können. So stellt sich die Frage, wie man über Bilder, wie man über Visuelles, schreiben kann?

Bilder kommunizieren in ihrer eigenen Logik, das wissenschaftliche Arbeiten fordert aber eine textbasierte Darstellung und Argumentation. Dadurch entsteht hier ein Spannungsfeld, das als eine Art Übersetzungsarbeit verstanden werden kann, bei der visuelle Inhalte in eine sprachlich-logische Form gebracht werden müssen, ohne die Eigenheiten visueller Inhalte zu verfremden.

Visuelles Material folgt seiner eigenen Logik, im Zuge einer wissenschaftlichen Auseinandersetzung ist es aber unausweichlich zu versuchen, diese sprachlich zu fassen. Dies erfordert eine reflexive Auseinandersetzung. Einerseits müssen Bilder in ihrer eigenen Logik ernst genommen werden, andererseits sollen ihre semiotischen Bedeutungen verständlich und analytisch greifbar gemacht werden, das ist nur durch Sprache möglich.

Zunächst möchte ich auf die verschiedenen Bedeutungsebenen von Bildern eingehen. Zum einen dienen sie als Bezugspunkt weiterer Kommunikation, also als Auslöser für einen weiteren Diskurs über die Bilder. Zum anderen fungieren Bilder als eigenständige Kommunikationsmedien, welche in ihrer eigenen Logik kommunizieren. Bilder sind demnach sowohl “[...] Träger und Mittel der Kommunikation” (Lobinger 2019, 550).

Lobinger geht außerdem auf die “[...] material-gestaltende[n] und performative[n] Tätigkeiten an Bilder oder im Hinblick auf Bilder” (Lobinger 2019, 550), ein, wie etwa das Fotografieren. Lobinger betont demnach nicht *nur* die diskursive Ebene der *fertigen* Bilder, sondern betont auch die Ebene des Erstellens der Bilder. Dieser Aspekt ist besonders im Kontext dieser Arbeit von Bedeutung, da es einerseits um Körperperformanzen, und andererseits um das Fotografieren selbst, geht. Bilder sind demnach nicht nur ein Endprodukt, sondern auch Teil eines Prozesses, welcher performativ und kulturell geprägt ist.

Wie Bilder kommunizieren fängt daher bereits beim Erstellen der Bilder an.

Nun möchte ich darauf eingehen, wie Bilder kommunizieren, wie Sprache kommuniziert und wie sich diese zwei diskursiven Medien miteinander verbinden lassen. Sprache wird häufig

als “[...] flexibles und universales Medium der Vergegenständlichung von Erfahrung” (Lobinger 2019, 553), gefasst. Fotografie wird als das Einfangen eines Moments gefasst. Dieselben Eigenschaften, welche für die Sprache gelten, können aber auch für visuelle Medien gelten. Trotzdem sind diese nicht gleichzusetzen, da Bilder in ihrer eigenen Logik funktionieren. Durch eine Öffnung gegenüber Bildern und deren Logik kann sich an unerforschte Felder angenähert werden.

Heßler und Mersch (2015) sprechen in diesem Zusammenhang von visuellem Denken. Hier geht es um Bildlogik und wie man diese Logik einsetzen kann, um zu sinnvollen Erkenntnissen über Bilder zu kommen. Sie argumentieren, dass “[...] Bild und Logik, Denken und Visualität [...] nicht mehr als unvereinbare Gegensätze [gelten], sondern [vielmehr] versucht wird [...], ihren spezifischen Zusammenhang zu erkunden” (Heßler et. al. 2015, 8). Bilder werden demnach, so wie Kunst, nicht mehr nur dem A-Logischen, dem Gefühl, zugeordnet, sondern finden neben Sprache und Logik einen Platz (Heßler et. al. 2015). Sie werden also als eigenständige Medien der Sinnerzeugung betrachtet. Es geht also nicht darum den Bildern die Sprache aufzudrängen, sondern darum “[...] eine visuelle ‚Logik‘ denkbar zu machen [so]wie ein bildliches Denken zu verteidigen” (Heßler et. al. 2015, 9). Bildern wird somit eine eigene Weise der Sinnerzeugung zugesprochen.

Bilder sind demnach für das Verständnis von sozialen Strukturen ebenso relevant wie die Sprache. Diese Einsicht soll vor allem im nächsten großen Abschnitt dieser Arbeit, dem empirischen Teil, berücksichtigt werden. Hier werde ich mich darin versuchen, durch eine visuelle Denkweise, Bild und Logik in einen Kontext zu setzen.

7. Empirischer Teil

Im folgenden Abschnitt, der Auswertung, wird insbesondere der Forschungsfrage “Wie inszenieren und dekonstruieren feministische Fotokünstlerinnen Körperlichkeit in Selbstporträts?”, sowie der Unterfrage “Wie inszenieren feministische Künstlerinnen ihren eigenen Körper auf Fotografien?”, nachgegangen. Angesichts der Aktualität der untersuchten Kunstwerke sowie der andauernden Relevanz von Judith Butlers Theorie der Performativität erachte ich diese Untersuchung als sinnvoll.

Einleitend soll nochmals knapp auf Butlers Verständnis von Performativität eingegangen werden, da dieses den theoretischen Rahmen der Bildanalysen bildet. Butler beschreibt Performativität durch drei zentrale Aspekte: *act*, *stylization* und *repetition*. Ein Akt [*act*] ist eine Handlung oder Ausdrucksweise, etwa eine bestimmte Art zu gehen oder zu sprechen. Die Stilisierung [*stylization*] bezeichnet eine wiedererkennbare, oft unbewusst übernommene Art, sich zu bewegen oder aufzutreten, etwa eine unbewusste Feminisierung der Art zu Gehen. Die Wiederholung [*repetition*] ist der Schlüssel zu Butlers Theorie; der Akt und die Stilisierung entstehen durch die wiederholte Ausführung solcher Handlungen. Das ist laut Butler der zentrale Mechanismus der Performativität.

[...] Performativität [kann] nicht außerhalb eines Prozesses der Wiederholbarkeit verstanden werden (Butler 2021, 139).

Mit Butlers Theorie der Performativität wird der Fokus im Hinblick auf Gender auf den Akt, also darauf, wie Gender ausgedrückt wird, gelegt. Durch die Analyse von Selbstportraits, auf denen Körper, welche als weiblich gelesen werden, abgebildet sind und das klare Ziel verfolgen, diese Weiblichkeit visuell zu thematisieren, wird versucht, diese Körperhaltungen aufzulegen. Gender wird in den Werken sowohl im Sinne einer bewussten Performance als auch im Sinne von Butlers Performativität hervorgebracht. Dabei ist es wichtig zu betonen, dass Performativität nach Butler „[...] weder freie Entfaltung noch theatralische Selbstdarstellung [ist], und [...] auch nicht einfach mit darstellerischer Realisierung [performance] gleichgesetzt werden [kann]“ (Butler 2021, 139). Ich argumentiere, dass in den untersuchten Selbstinszenierungen beide Ebenen – Performativität im butlerischen Sinne und performative Inszenierung im künstlerischen Sinne – miteinander verwoben sind. Nun werde ich kurz darauf eingehen, wie die Bilder gereiht sind und nach welchen Kategorien die Auswertung aufgebaut ist.

Die Analyse ist nach einzelnen Bildern aufgebaut. Die Reihenfolge der Werke folgt dabei einer thematischen Ordnung. Die ersten beiden Fotografien (Abb. 1 und Abb. 2) setzen sich mit historischen Darstellungen von Frauen auseinander: In *They hired a few of us for the debut of egalitarian architecture in Chicago* (Abb. 1) montiert sich Jennifer Greenburg mittels Fotomontage in ein Bild aus der Nachkriegszeit und versetzt sich dadurch in die Rolle der Frau auf dem Originalfoto. Cindy Sherman (Abb. 2) lässt sich in ihrer Serie *Untitled Film Stills* von Darstellungen aus den 1920er-Jahren inspirieren und inszeniert sich in stereotypen weiblichen Rollenbildern.

Im dritten Bild (Abb. 3) verweist Sophia Süßmilch mit dem Titel *Ödipuskomplex* auf Sigmund Freud, verortet ihre Darstellung aber in einer zeitgenössischen Ästhetik. In diesem Bild – ebenso wie im darauffolgenden Werk von Elinor Carucci (Abb. 4) – steht der nackte weibliche Körper im Zentrum. Beide Werke thematisieren zudem die Brust als zentrales Bildelement. Die ersten vier Abbildungen zeigen außerdem alle Fotografien, welche in privaten Räumen oder in Studios aufgenommen wurden.

Mit Nona Faustine (Abb. 5) wird erstmals ein Werk analysiert, in dem der nackte Körper explizit im öffentlichen Raum inszeniert wird. Diese Verschiebung des Settings wird in der letzten Analyse weitergeführt: Haley Morris-Cafiero (Abb. 6) positioniert sich im urbanen Umfeld und bezieht die Blicke von Passant:innen in ihr Bild mit ein.

Während der Auswertungen bildeten sich übergreifende Analyseketegorien heraus, anhand derer die Auswertung der Fotografien kontextualisiert und strukturiert wurde. Diese Kategorien nehmen je nach Werk einen unterschiedlichen Stellenwert ein – manche werden ausführlich, andere nur punktuell behandelt. Zudem wurden bei Bedarf weitere Unterpunkte ergänzt, sofern ich diese für das jeweilige Werk als sinnvoll erachtet habe. Die zentralen Kategorien, die sich durch die Auswertung ziehen, sind: (1) Körper im Bild, (2) Gaze, (3) Gender im Bild sowie (4) Symbolik und Semiotik.

Im folgenden Teil werde ich nun die ausgewählten Werke sowie meine daran anknüpfenden Überlegungen und die Verbindung mit der Theorie vorstellen.

7.1 “They hired a few of us for the debut of egalitarian architecture in Chicago” - Jennifer Greenburg

Beginnen möchte ich mit einem Werk aus Jennifer Greenburgs Serie ‚Revising History‘. In dieser Serie setzt sich Greenburg selbst an die Stelle einer historischen Protagonistin und

inszeniert sich als Hauptfigur des Bildes. Um das zu erreichen fotografiert sie sich selbst in einem Studio und integriert anschließend ihren Körper nahtlos in das Originalbild. Sie nimmt in jeder der Fotografien die Position des Hauptsubjets ein. Ohne das Konzept gelesen zu haben würde der:die Betrachter:in im Glauben sein, es handle sich um eine “reale” Aufnahme und nicht um eine Fotomontage, im Sinne, dass diese nicht im Nachhinein verändert wurde.

Die Serie ‚Revising History‘ wurde über einen Zeitraum von 2011 bis 2022 erstellt. Greenburg selbst schreibt, dass sie durch die Serie das Ziel verfolgt eine Konversation über historische Darstellungen von Frauen und wie diese häufig eingesetzt werden, um die amerikanische Vergangenheit zu romantisieren (Greenburg o.D.). Durch die performativen Techniken und den Moment der *Performance* verwandelt sie sich in eine Protagonistin und versucht so sardonisch auf die Diskrimination, welche Frauen auch heute noch erfahren, aufmerksam zu machen.

Fotos aus der amerikanischen Nachkriegszeit wirken durch ihre Ästhetik oft als wäre es eine Zeit der Zivilität gewesen, dabei wird aber oft vergessen, dass es auch eine Zeit der Diskriminierung von, unter Anderem, Frauen war (Greenburg o.D.). Die Lebensqualität einer Frau war, sowohl im Privaten als auch im Öffentlichen, maßgeblich von ihrem Äußeren und nicht durch ihre Qualifikationen bestimmt. Durch die Ästhetik der Fotos, so Greenburg, werden Aspekte der Vergangenheit verdeckt (Greenburg o.D.). Die Ästhetik hilft also, leichter zu vergessen. Greenburg versucht, durch ihre visuelle Auseinandersetzung ein Gespräch über die Erzählungen über die amerikanische Vergangenheit zu starten.

Durch performative Akte versetzt sich Greenburg in die Rolle der Frauen auf den Originalfotos. Um diese Transformation durchzugehen, verwendet sie nur originale Vintage Kleidung und folgt Make-up Tutorials aus Vintage Beautymagazinen. Dadurch wird sie zur Charakterisierung der Person, die auf dem Originalbild anwesend war. Dadurch wirkt das fertige Werk einerseits wie eine Aufzeichnung von Ort und Zeit und produziert andererseits seine eigene Realität, seinen eigenen Mythos und seine eigenen Unwahrheiten. Greenburg schreibt:

By presenting photographs that are transmuted from their original intention, I foster a conversation about how historical depictions of women are used to help us idealize our past. I intend the series to engage the audience in a conversation about the way we interpret the media, record personal memories, and establish a collective history. (Greenburg o. D.)



Abb. 1; "They hired a few of us for the debut of egalitarian architecture in Chicago" – Jennifer Greenburg; 2017; <https://jennifergreenburg.com/revisinghistory.html#/>

Das ausgewählte Foto trägt den Titel "They hired a few of us for the debut of egalitarian architecture in Chicago" und wurde 2017 erstellt. Auf dem Foto ist eine junge Frau auf einer Sonnenliege abgebildet. Durch den verfließten Boden scheint es so als wäre die Sonnenliege im Umfeld eines Pools platziert. Pool ist aber keines zu sehen. Durch die Glaswand betrachtet sie eine Gruppe von Männern und Frauen in eleganter Kleidung. Auffällig ist, dass sie keine sommerlicher Kleidung tragen, sondern Mäntel und lange Hosen. Greenburg ist im Gegensatz dazu sehr sommerlich gekleidet, sie trägt eine kurze Hose und ein Haltertop, das lässt vermuten, dass sich der Poolbereich im Inneren befindet und hinter der Glaswand ein Außenbereich ist. In der Spiegelung an der Glasfront lässt sich erkennen, dass gegenüber ein weiteres Haus steht. Mein Blick wird immer wieder zurück zu der Frau auf der Liege geführt. Durch den Titel weiß der:die Betrachter:in bereits, dass das Originalfoto in Chicago aufgenommen wurde. Der Titel verrät zudem, dass – wahrscheinlich ist damit nur die Frau

auf der Liege gemeint – sie angestellt wurde um bei der Eröffnung des Gebäudes zu posieren. Bei der Frau auf der Liege handelte es sich demnach wahrscheinlich um ein Model. Möglicherweise handelt es sich auch bei den Personen hinter der Glaswand um Models, es wirkt aber nicht so, da diese alle Greenburg betrachten.

7.1.1 Körper im Bild

Durch die Haltung Greenburgs wird betont, dass es sich um eine inszenierte Aufnahme, nicht um einen Schnappschuss, handelt. Dadurch wird dem:der Betrachter:in vermittelt, dass es sich bis zu einem gewissen Grad auch um eine *Performance* handelt. Durch die eingenommene Perspektive, leicht von unten, nimmt Greenburg eine leicht erhabene Position ein und drückt dadurch eine subtile Machtdynamik aus. In dieser Machtdynamik erscheint Greenburg als Mittelpunkt, als beneidenswert. Mit Rückbezug auf Greenburgs Konzept wird Greenburg auf dem Foto zwar in den Mittelpunkt gerückt, das passierte bereits in dem Original, das aber nur, weil sie schön ist. Die Positionierung der Frau im Foto lässt also nicht auf die Positionierung der Frau in der Gesellschaft schließen. Oder eben doch?

7.1.2 Male Gaze

Durch die Oberflächlichkeit der Fotografie und den Fokus auf die Silhouette der Frau, auch dadurch, dass ihr Körper viel deutlicher zu erkennen ist als die Körper der Personen hinter ihr, wird der Fokus auf ihr Erscheinen gelenkt. Durch die Vorgabe des Originalfotos wird durch den *Male Gaze* auf das Sujet geblickt. Greenburg betrachtet sich somit selbst durch den *Male Gaze*, sie stellt ihn praktisch nach und reflektiert ihn gleichzeitig auch. Der *Male Gaze* ist ein Begriff, welcher von Laura Mulvey (1975) eingeführt wurde und bezieht sich auf die Objektivierung von Frauen in visuellen Medien. Der Blick der Kamera wird demnach so geführt, dass er heterosexuelle cis Männer visuell befriedigt. Dadurch wird das weibliche Subjekt in eine passive oder “[...] looked-at” (Martin 2019, 1), -Position versetzt und so objektiviert, während das männliche Subjekt zum aktiven Betrachter wird. Durch diese Dynamik des Betrachters und der Betrachteten manifestieren sich Machtbeziehungen bereits im Blick, beziehungsweise in der bewussten Führung des Blicks durch den:die Fotograf:in.

Interessant an Greenburgs Serie ist, dass sie sich selbst und durch den *Male Gaze* betrachtet und diesen gleichzeitig kritisiert. Dadurch, dass sie mit Hilfe von Selbstportraits Fotografien nachstellt, die mit sehr hoher Wahrscheinlichkeit alle von Männern für Männer erstellt

wurden, wirft sie selbst einen heteronormativen Blick auf sich. Gleichzeitig posiert sie auch ihren Körper in einer offensichtlich als feminin gelesenen Haltung. Greenburg verwendet ihren Körper hier also eindeutig als diskursives Mittel, um Gender- und Machtdynamiken visuell zu thematisieren.

7.1.3 Gender im Bild

Greenburgs Werk thematisiert die Konstruktion von Weiblichkeit und deren Wahrnehmung in Bildern. Die Protagonistin nimmt eine betont inszenierte Körperhaltung ein: Ihr Bein ist leicht angewinkelt, die Arme elegant positioniert, während ihr Blick bewusst nach oben gerichtet ist. Greenburgs Pose erinnert an klassische Darstellungen weiblicher Normen von Schönheit aus der Werbefotografie der 1950er Jahre. Durch diese Darstellungen wurde beeinflusst, wie sich Frauen zu präsentieren haben und welche Körperhaltung eingenommen werden soll. Diese Bilder haben wir als Gesellschaft internalisiert und performen sie ständig, wodurch sie reproduziert werden. Darauf bezieht sich Butler (2021) mit ihrer Theorie der Performativität, indem sie betont, dass die Körperhaltung und das Styling der Protagonistin keine natürlichen Merkmale von Weiblichkeit sind, sondern kulturell erlernte Codes, die wiederholt und reproduziert werden (*act, stylization und repetition*).

Greenburg stellt dies hier durch eine übertriebene Körperspannung, ihr schelmisches Lächeln und ihren nach oben gerichteten Blick überspitzt nach und macht so auf die Künstlichkeit und die Performativität von Gendernormen, von "Frau-Sein", aufmerksam.

Neben der Performativität von Gender lässt sich auch Butlers Theorie zur Materialität des Körpers auf die Fotografie anwenden. Butler (2021) argumentiert, dass der Körper nicht nur durch gesellschaftliche Diskurse geformt wird, sondern dass auch seine Materialität durch normative Vorstellungen reguliert und eingeschränkt ist. In Greenburgs Inszenierung erscheint der weibliche Körper als Schauplatz dieser Normen: Die Pose der Frau, ihre Kleidung und ihr Styling orientieren sich an einer historisierten Vorstellung von Weiblichkeit, die durch bestimmte Schönheitsideale und Verhaltensweisen kodiert ist. Gleichzeitig wird diese Materialität hinterfragt, indem Greenburg ihren eigenen Körper in das historische Setting einfügt und somit eine zeitliche Verschiebung erzeugt. Dadurch wird aufgezeigt, dass auch der Körper selbst nicht unabhängig von kulturellen Einschreibungen existieren kann und diese Einschreibungen gleichzeitig ständig reproduziert.

Dadurch wird aber auch bewusst, dass Körperdarstellungen und Körperbilder Genderbilder nicht nur reproduzieren, sondern auch dekonstruieren können. Diesen Schritt macht Greenburg in ihrer Serie noch nicht, aber sie zeigt überhaupt mal auf, dass Gender und gegenderte Körper fast lächerliche, plastische Konstrukte sind.

7.1.4 Symbolik und Semiotik

Durch das Einfügen ihres eigenen Körpers in historische Szenen hinterfragt Greenburg die Darstellungen von Frauen im Bild. Sie zeigt auf, wie Weiblichkeit in der Vergangenheit konstruiert wurde und wie diese Bilder bis heute nachwirken. Indem sie sich selbst als Subjekt der Aufnahme einsetzt, verändert sie die ursprüngliche Bedeutung des Bildes und lädt zur kritischen Reflexion über die Wahrnehmung von Gender und sozialen Hierarchien ein. Durch symbolische Elemente verstärkt Greenburg dies. Hier ist anzumerken, dass die Fotos bereits vor Greenburgs Auseinandersetzung damit existierten und demnach durch einen heteronormativen Blick geprägt sind. Greenburg hat bewusst die Entscheidung getroffen sich für die ausgewählten Fotos zu entscheiden und wählt dadurch bewusst symbolische Merkmale aus. Diese werden daher, obwohl sie nicht direkt von Greenburg erstellt wurden, in die Analyse einbezogen.

Die Sonnenliege kann als Zeichen für Luxus, Entspannung und Freizeit interpretiert werden – Konzepte, die in den 1950er Jahren eng mit der idealisierten Vorstellung weiblicher Schönheit verknüpft waren. Auch heute wird Wellness stark mit Schönheit konnotiert. Greenburgs Körperhaltung und vor Allem ihr Gesichtsausdruck wirken im Gegensatz dazu alles andere als entspannt. Zu sehen ist zwar eine lächelnde Frau, zu spüren ist aber eine Frau die gezwungen wird zu lächeln. Durch ihren Blick nach Oben wirkt Greenburg unnahbar, fast wie eine Puppe, die in derselben Pose verharren muss. Die Glaswand dient als Barriere zwischen der Protagonistin und der Gruppe der Betrachtenden, was sowohl eine soziale Trennung als auch eine Art Schaufenstereffekt erzeugt. Zudem wird durch den starken Kontrast der hellen Kleidung Greenburgs und der dunklen Kleidung der Protagonisten eine weitere Grenze zu Greenburg geschaffen. Die Frau, oder das Bild von Weiblichkeit welches sie wiedergibt, wird ausgestellt und beobachtet, bleibt aber dennoch unnahbar. Diese übertriebene Stereotypisierung wurde durch zahlreiche Abbildungen naturalisiert und wird durch feministische Künstler:innen nun langsam aufgebrochen – in der generellen visuellen Landschaft ist das aber leider noch nicht so.

7.1.5 Fazit

Durch die bewusste Reproduktion klassischer Weiblichkeitsbilder eröffnet Greenburg eine kritische Reflexion über die Darstellung von Frauen in der Fotografie und deren gesellschaftliche Wahrnehmung. Sie rückt ihren Körper zentral ins Bild und macht ihn so zu einem zentralen Bestandteil ihrer Werke. Greenburg verwendet den Körper als Mittel zur Sichtbarmachung und Infragestellung gesellschaftlich verankerter Gendernormen. Indem sie sich selbst in historische Darstellungen von Weiblichkeit einfügt und diese überspitzt nachahmt, legt sie die Künstlichkeit dieser Bilder, dieser Bilder von Weiblichkeit, offen. Der Moment der Inszenierung wird damit zum Mittel der Dekonstruktion.

Hier kann eine klare Verbindung zu Butlers Theorie der Performativität gezogen werden. Greenburg zeigt in “They hired a few of us for the debut of egalitarian architecture in Chicago”, dass Frauenkörper und deren Haltungen nicht natürlich sind, sondern durch eine Reihe wiederholter kultureller Handlungen inszeniert werden – *act*, *stylization* und *repetition*. Greenburg zeigt auf, wie sehr Körperbilder durch gesellschaftliche Machtverhältnisse geprägt sind. Durch die Selbstinszenierung wird ihr Körper zum diskursiven Mittel, an dem sich gesellschaftliche (Gender)Normen ablesen lassen.

Ähnlich wie Greenburg arbeitet auch Cindy Sherman in ihren Werken mit einem Bezug zu historischen Frauenbildern, daher möchte ich im nächsten Abschnitt eines von Shermans Werken analysieren.

7.2 “Untitled #575” - Cindy Sherman

Cindy Sherman arbeitet, ähnlich wie Greenburg, mit traditionellen Frauenbildern. Ihre wohl bekannteste Serie ‘Untitled Film Stills’ (1977-1980), besteht aus Fotografien in denen sich Sherman in die Rolle von Frauen in bekannten Filmszenen begibt und sich dabei selbst fotografiert. Sherman verwendet die Fotografie als Medium, um traditionelle Frauenbilder zu hinterfragen und zu dekonstruieren. Sherman arbeitet ausschließlich mit Selbstportraits und entwickelt im Laufe ihrer Karriere zahlreiche Serien. Sie ist in dieser Materialauswahl mit Abstand die Künstlerin mit dem größten Bekanntheitsgrad. Ihr Werk ‘Untitled #96’ wurde um € 3,9 Mio. verkauft und ist somit die am teuersten verkaufte Fotografie einer Frau und die fünft teuerste Fotografie generell. Das American Magazine Art News nannte Sherman, unter anderem neben Duchamp, Warhol und Beuys, 1999 als eine der “25 Most Influential Artists of the 20th Century” (Chen 2023). Ihre Arbeiten werden sowohl in der Kunstwelt, als auch in

den Gender Studies breit diskutiert. In dem folgenden Kapitel werde ich daher meine Analyse mit den Analysen anderer Theoretiker:innen verbinden. Die Verknüpfung mit den Analysen anderer Theoretiker:innen ist mir nicht bei jeder Künstlerin möglich, weil manche von Ihnen in keinen für mich relevanten Analysen auftauchen. Sherman arbeitet ausschließlich in Serien, daher ist es sinnvoll, ihre Werke im Kontext ihres Gesamtwerkes zu betrachten. Durch den Umfang dieser Arbeit ist es mir aber leider nicht möglich mehrere Shermans Werke zu analysieren, der Kontext von Shermans Gesamtwerk wird aber trotzdem in die Auswertung mit einfließen.



Abb. 2; “Untitled #575” – Cindy Sherman; 2016;
<https://spruethmagers.com/exhibitions/cindy-sherman-berlin/>

Zunächst möchte ich auf die ausgewählte Serie eingehen. Ich habe eine Arbeit aus dem Jahr 2016 ausgewählt. Das Bild ist Teil der Serie ‚Untiteld Series‘ (2016), in der Sherman sich in die *grande dames* der 20er-Jahre verwandelt und fotografiert. Das ‚Hineinschlüpfen‘ in andere Frauenrollen zeichnet Shermans Werke aus.

Nun möchte ich jedoch näher auf das ausgewählte Foto eingehen. Auf dem Foto ist Cindy Sherman abgebildet, sie sitzt in einem Sessel, an dem sie sich genüsslich anlehnt. Im

Hintergrund ist verschwommen eine Landschaft zu erkennen, die Landschaft ist beleuchtet, der Himmel aber dunkel. Daran lässt sich schnell erahnen, dass das Foto mit Studiolichtern beleuchtet ist. Sherman setzt sich hier mit der Ikonographie der 1920er-Jahre auseinander. Sie verfolgt die Ästhetik eines Filmsets und ahmt durch ihr Styling den traditionellen *Look* dieser Epoche nach. Shermans Styling ist klassisch für die 1920er-Jahren, ihr Make-up, ihre Augenbrauen, die kurzen lockigen Haare, ihr Schmuck, ihre Kleidung, das Tuch, welches über dem Sessel liegt, passen alle perfekt in die Epoche. Auch das Studiolicht, welches auf Sherman gerichtet ist, ist ein klassisches Hollywood-Licht, welches typisch für klassische Studioportraits ist. Gut ausgeleuchtet, leicht von Oben, so, dass ein klarer Schatten geworfen wird, welche ihre Gesichtszüge betont. Gleichzeitig bricht Sherman diese Ästhetik durch, einerseits, den banalen Grund, dass es sich um eine Farbfotografie handelt und, andererseits, dadurch, dass das Foto eine sehr hohe Qualität hat und demnach höchstwahrscheinlich mit einer modernen Digitalkamera aufgenommen wurde. Sie fügt dem Bild keine Vintage-Ästhetik, durch beispielsweise Körnung, wie es in Analogfotos üblich ist, hinzu. Zudem ist ein klarer Unterschied in der Beleuchtung zwischen Hintergrund und Sujet zu erkennen, das Sujet wurde hier also höchstwahrscheinlich im Nachhinein eingefügt. Dadurch wird dem:der Betrachter:in suggeriert, dass es sich nicht um ein Original aus den 1920-Jahren handeln kann. Der Moment des Nachahmens ist daher, anders als bei Greenburg, offensichtlich.

7.2.1 Gender im Bild

Durch das Offensichtlich-machen des Moments des Imitierens und der Inszenierung kann an Butlers These angeknüpft werden, dass alle Geschlechtsidentität *drag* sei und

[...] *drag* keine sekundäre Imitation ist, die ein vorgängiges, ursprüngliches soziales Geschlecht voraussetzt, sondern daß [sic!] die hegemoniale Heterosexualität selbst ein andauernder und wiederholter Versuch ist, die eigenen Idealisierungen zu imitieren (Butler 2021, 178).

Shermans künstlerische Praxis kann hier auch als *drag* verstanden werden, zwar nicht in dem Sinne, dass Sherman sich in die Rolle des ihr binär gegengesetzten Geschlecht begibt, sondern in dem Sinne, dass Sherman sich in die Rolle von Frauen aus der Vergangenheit setzt. Dadurch wird visuell thematisiert, was Butler theoretisiert, und zwar, dass “[...] im Kern des heterosexuellen Projekts und seiner Geschlechtsbinarismen Imitation zu finden ist” (Butler 2021, 178). Das rekurrieren auf historische Frauenbilder und die Imitation derer

drückt daher aus, woher Genderbinaritäten herkommen und das auch diese schon immer eine Imitation sind.

So zeigt Sherman die Idealisierungen von Feminität anhand einer Imitation mit ihrem Körper auf. Sherman malt die Archetypen der Weiblichkeit auf sich selbst und gibt so dem:der Betrachter:in die Möglichkeit, seine eigenen Stereotypen zu überprüfen (Helt 2016). Sie nimmt eben keinen “Bruch” vor, sondern parodiert diese “perfekte” Weiblichkeit. Butler merkt an, dass die “[...] Identifizierung mit einem sozialen Geschlecht unter den derzeitigen Machtregimen [...] die Identifizierung mit einer Reihe von Normen, die realisierbar und die nicht realisierbar sind” (Butler 2021, 179-180), beinhaltet. Dadurch zeigt Sherman auch auf, dass binäre Geschlechterkonstrukte instabile Angelegenheiten sind, welche durch Normen – und dazu zählen auch normierte Körperhaltungen – konstruiert oder eben performiert werden.

7.2.2 Gaze

Indem sich Sherman in die *grande dames* der 1920er-Jahre verwandelt und fotografiert, nimmt sie drei Positionen zugleich an. Die der Fotografin, die des Models oder der Schauspieler:in und die der Regisseur:in. Diese Mehrdimensionalität ermöglicht es Sherman, den Prozess der Selbstinszenierung als kritisches Medium zur Dekonstruktion von Genderstereotypen darzustellen. Dadurch leistet Sherman einen wesentlichen Beitrag zur Diskussion um den weiblichen Körper in der Fotografie und in der Kunst. Durch das Nachstellen von bekannten Frauenbildern durch die immer wieder selbe Person – oder zumindest demselben Körper, Sherman ist hier ja nicht Privatperson, sondern Performer:in, wird der performative Aspekt von Femininität aufgezeigt. Ähnlich wie bei Greenburg, wirft Sherman hier den *Male Gaze* auf sich selbst. Bei Sherman ist dieser aber nicht so deutlich wie bei Greenburg, denn Sherman arbeitet mit ihrem eigenen stilistischen Mitteln, statt sich in eine alte Fotografie einzufügen. Indem Sherman stereotype und klischeehafte Frauenbilder überdramatisiert nachahmt, macht sie visuell auf die Performativität von Weiblichkeit und die mediale Darstellung von Weiblichkeit aufmerksam. Sie parodiert die Darstellungen von Frauen und parodiert somit in gewisser Weise auch den *Male Gaze*. Hier kann eine weitere Verbindung, ähnlich wie bei Greenburg, mit Butlers theoretischen Überlegungen zur Performativität gemacht werden.

7.2.3 Körper im Bild

Shermans Körperhaltung ist ganz klar posiert und bewusst, fast theatralisch. Sie nimmt eine klassisch feminine Haltung für das Portrait ein. Dies zieht sich durch Shermans Werk. Dem Sujet ist offensichtlich bewusst, dass es gerade fotografiert wird, die Körperposition ist auf keinen Fall eine natürliche Haltung aber wirkt trotzdem entspannt. Ihr Körper ist seitlich gedreht, mit dem Kopf schaut Sherman in die Richtung des Körpers. Ihr Kopf ist leicht angehoben und ihre Augen leicht gesenkt. Dadurch wird eine gewisse Erhabenheit oder Eitelkeit ausgestrahlt. Das Sujet sitzt generell sehr aufrecht und wirkt präsent. Ihre Hände sind beide so platziert, dass der getragene Schmuck präsentiert wird. Dadurch wird der Fokus erneut auf Symbole der Weiblichkeit gerichtet. Generell ist die Kleidung die Sherman trägt stark feminin konnotiert. Ihre Kleidung ist genauso wie ihre Körperhaltung essentiell, um Bilder von Weiblichkeit zu kommunizieren. Sie trägt ein langes, violette Samtkleid mit einer Goldkette und zwei pompösen Armbändern. Alles was sie trägt sieht edel und teuer aus, damit ordnet sie sich bewusst einer Schicht zu. Die Entstehung der perfekten Weiblichkeit ist intersektional mit sozialen Schichten und genauso mit Ethnizität verbunden. Shermans Werk bewegt sich in der weißen amerikanischen *Upper-* oder *Middleclass*. Sie bewegt sich in einem westlichen Kunstkanon. Im Kontext dieser Serie, den *grande dames* der 1920er-jahre, ist dies auch erwartet. Sherman schafft durch die gezielte Inszenierung ihres eigenen Körpers eine doppelte Lesart: Einerseits reproduziert sie klassische ästhetische Codes, andererseits entlarvt sie diese als konstruiert und dekonstruiert somit normative Frauenbilder (Mulvey 1975).

7.2.4 Subjekt-Objekt Beziehung

Shermans fotografische Praxis wird als exemplarisches Beispiel dafür untersucht, wie die Konstruktion von weiblicher Identität durch selbst inszenierende Fotografie subversiv dekontextualisiert und dadurch neu verhandelt wird.

Sherman's work is a female self-portrait "parody", showing the performative characteristics of "female behavior" in many places. (Chen 2023, 1).

Butlers These ist, dass Gender durch performative Akte geformt wird, daher stimmt Butlers These mit Shermans künstlerischer Arbeit überein (Chen 2023). Zudem werden Frauenkörper heute vermehrt über visuelle Medien wie Fotografien und Videografien materialisiert, wodurch die Analyse mit Butler hilfreich sein kann, um die Methoden, durch welche

Frauenbilder und -identitäten geschaffen werden, zu verstehen. Denn am Ende sind es immer noch die Annahmen des:der Betrachters:Beobachterin über das Sujet und keine inhärenten Eigenschaften des Sujets, die in Bildern kommuniziert werden. Dadurch wird der Status des Sujets, und somit auch des Gender des Sujets vom:von der Beobachter:in vermutet und determiniert. Dadurch verliert das Sujet seinen Subjektstatus und wird objektiviert. "The female role as the subject loses the initiative and becomes the object defined by others." (Chen 2023, 3).

Dadurch, dass Sherman die symbolische Bidsprache historisch überlieferter Weiblichkeitsideale nachstellt, welche für den *Male Gaze* erstellt wurden, leistet sie einen wichtigen Beitrag zu der Frage wie feministische Künstler:innen, und insbesondere Fotograf:innen, ihren Körper als performativen Akt nutzen, um normative Zuschreibungen aufzubrechen oder diese eben überhaupt aufzuzeigen. Shermans ausgewählte Arbeit aus der „Untitled Series“ (2016) demonstriert dies.

Das analysierte Foto zeigt Sherman in einer sorgfältig konzipierten Komposition, in der sie den *Look* der 1920er-Jahre nachahmt. Die Inszenierung – erkennbar an der stilistisch präzisen Kostümierung, dem klassischen Makeup und der Verwendung von Studiolichtern, die ihr Gesicht dramatisch modellieren – bestätigt den performativen Aspekt, den Chen (2023) als zentral für die Dekonstruktion traditioneller Genderbilder beschreibt.

Dabei wird der fotografische Rahmen als entscheidendes Element deutlich: "Sherman "performs" the status of female identity in society through composition and scene shaping." (Chen 2023, 3). Genauso wie der Körper hier diskursiv ist, ist auch die Lichtsetzung und Komposition diskursiv. Durch das bewusste Spiel mit diesen Symbolen, etwa durch den Kontrast zwischen scharf modelliertem Studiolicht auf das Subjekt und einem weichgezeichneten Hintergrund, der den Eindruck einer inszenierten Kulisse vermittelt, macht Sherman die Künstlichkeit dieser normativen Darstellungen sichtbar. Durch diese visuelle Künstlichkeit spielt sie auch auf die Künstlichkeit von gegenderten Körpern an.

Sherman präsentiert sich in einer Pose, die klassische weibliche Archetypen unterstreicht. Gleichzeitig positioniert sich sie selbst so, dass sie in eine Machtposition rückt. Dadurch schafft sie es, sich aus der Objektivierung des:der Betrachters:Beobachterin zu ziehen und sich selbst als aktives Subjekt zu etablieren, welches den *Male Gaze* herausfordert. Gleichzeitig fotografiert sie sich selbst immer bewusst mit dem *Male Gaze* und parodiert diese Symbole, performt diese Körperhaltungen, imitiert quasi den weiblichen Körper (Chen 2023). Durch den *Male Gaze* fällt der:die Beobachter:in vielleicht in eine Objektivierung des Sujets,

Sherman etabliert sich selbst aber eben als Subjekt und fordert so den *Gaze* des:der Betrachter:in heraus. “[...] Sherman questions the viewer's gaze on the female body and popular standards of femininity.” (Chen 2023, 4).

Die performative Inszenierung ihres eigenen Körpers führt dazu, dass der:die Betrachter:in gezwungen wird, die eigenen internalisierten Annahmen über weibliche Identität, welche maßgeblich durch visuelle Darstellungen in Filmen geformt wurden, zu hinterfragen. Dabei wird der fotografische Rahmen als strategisches Mittel genutzt, um den Blick des Publikums zu manipulieren. So wird deutlich, dass das Bild nicht primär als Abbild der Realität fungiert, sondern als konstruiertes Diskursinstrument – ein Ansatz, der auch in Butlers Überlegungen zur Performativität zentral ist. Butler betont, dass Identität nicht als etwas Vorhandenes, sondern als Produkt eines fortwährenden, normierenden Prozesses zu verstehen ist (Butler 2021). Shermans Bild spricht diese Theorie an, indem es nicht darauf abzielt, eine authentische oder natürliche Weiblichkeit zu zeigen, sondern vielmehr die Künstlichkeit dieser Konstruktion offenzulegen.

7.2.5 Symbolik und Semiotik

Sherman arbeitet mit keinen klaren visuellen oder sprachlichen Symbolen in ihren Bildern. Es sind keine Signifikanten zu erkennen, dadurch lenkt Sherman den Fokus auf die Semiotik, auf die dahinter liegenden Zeichensysteme. Mulvey (1991) merkt an, dass dadurch unterbewusste Ideen (über Frauen(körper)) ins Bewusstsein übersetzt werden.

The complete lack of verbal clues and signifiers in Cindy Sherman's work draws attention to the semiotic that precedes a successful translation of the symptom into language, the semiotic of displacements and fetishism, desperately attempting to disguise unconscious ideas from the conscious mind (Mulvey 1991, 150).

Durch die Imitation von historischen Frauenbildern zeigt Sherman diese unterbewusste Performativität von Gender auf. Mulvey betont, dass Sherman in ihren Werken immer wieder auf den weiblichen Körper als Ort kultureller Projektionen und genderbezogener Bedeutungen zurückkommt.

She uses iconography, connotation, or the sliding of the signifier, in a trajectory that ends by stripping away all accrued meaning to the limit of bodily matter. [...] [Her work] returns to cultural significance: that is, to the difficulty of the body, and above

all the female body, while it is subjected to the icons and narratives of fetishism. (Mulvey 1991, 150).

So ist der Frauenkörper, auch in feministischen Darstellungen immer noch durch die Ikonen und die "Narrative des Fetischismus" geprägt und kann sich nicht von ihnen loslösen. Sherman performt somit keine individuelle Auseinandersetzung mit ihrer Genderidentität, sondern zeigt den kulturellen und historischen Rahmen auf in dem diese überhaupt entstehen kann. Diesen zeigt auch Butler auf, vor Allem in ihrer These, dass sowohl das biologische Geschlecht (*sex*), als auch das soziale Geschlecht (*gender*) konstruiert sei.

7.2.6 Fazit

Konzeptuell wird Gender hier so thematisiert, dass das Sujet in die Rolle einer Frau, oder vielmehr in das Frauenbild einer Ära schlüpft. Dadurch wird einerseits visuell und andererseits performativ nachgeahmt und festgehalten, wie Femininität in unterschiedlichen Epochen performt wurde. Durch Bilder der *grande dames* in den 1920er-Jahren und deren mediale Verwendung (in Filmen und *Filmstills*) wurde unser westliches Frauenbild maßgeblich beeinflusst. Betrachten wir originale Fotografien aus der Zeit, wirken deren Körperhaltungen natürlich, betrachten wir die Imitation einer Künstlerin, begreifen wir die Unnatürlichkeit dieser Haltungen. Shermans Werke sind jedoch keine einfachen Nachahmungen, sondern gehen darüber hinaus.

Der Körper des Subjekts wird als Diskussionsfläche für Gendernormen verwendet. Sherman zeigt durch das Hineinfügen in zahlreiche *Filmstills* aus zahlreichen Epochen auf, wie Frauenbilder geformt wurden. Durch das Herausnehmen dieser *Stills* und der Präsentation in der Kunst mit demselben Sujet, verdeutlicht Sherman, wie sehr Geschlechterbilder durch tatsächliche Bilder entstehen. Der fotografische Akt wird somit zu einem politischen Akt. Sherman greift kritisch in den Diskurs um traditionelle Geschlechterbilder ein. Ihre Inszenierung historischer Frauenrollen zeigt exemplarisch, wie performative Handlungen genutzt werden können, um normative Zuschreibungen zu hinterfragen und neue Identitätsformen zu ermöglichen. Frauenkörper erscheinen in Shermans Werken nicht als statische, vorgefertigte Objekte, sondern als dynamische Räume, in denen Geschlechteridentitäten ständig neu verhandelt werden. Doch was Sherman auch aufzeigt sind die *Grenzen* der "weiblichen Identität" und deren Performativität. Shermans Arbeiten sind daher nicht nur als ästhetische Objekte zu betrachten, sondern fungieren als Instrumente zur kritischen Reflexion und Transformation von Gendernormen.

Starting from the source, she distorts the details of traditional works to make the audience feel dissonance and realize the problem independently, finally achieving the purpose of deconstruction (Chen 2023, 5).

7.3 “Ödipuskomplex” - Sophia Süßmilch

Sophia Süßmilch beschäftigt sich in ihren fotografischen Arbeiten intensiv mit ihrem Körper. Sie setzt ihn fast plakativ ein. Oft steht er mit seiner Körperlichkeit im Mittelpunkt. So auch auf dem für diese Arbeit ausgewählten Foto 'Ödipuskomplex' (2023).

Süßmilch ist eine interdisziplinäre Künstlerin, die mit Malerei, Performance und Fotografie arbeitet. Um ihre Fotografien deuten zu können, möchte ich einen kurzen Einblick in ihr Gesamtwerk und in die Thematiken, die ihre Arbeit inspirieren, geben. In ihren fotografischen Werken fotografiert sie immer sich selbst, teilweise alleine und teilweise mit weiteren Personen, oft mit ihrer Mutter und immer mit Frauen. In ihren Arbeiten beschäftigt sie sich intensiv mit Körpern, Weiblichkeit, Scham und Offenheit. Penisse, Vulven, Brüste und Gebärmütter sind sowohl in ihren Malereien, als auch in ihren fotografischen Arbeiten gängige Sujets. Anders als Sherman und Greenburg setzt Süßmilch nicht auf historische Bilder von Weiblichkeit, welche sie imitiert, sondern setzt ihren, meist nackten, Körper als Konfrontationsfläche ein. Süßmilch ist sich dem feministischen Œuvre, welches vor ihr kam, bewusst und baut auf ihm auf. Körperkonstruktionen und -politiken bilden eines der zentralen Themen Süßmilchs Kunstpraxis, dieser begegnet sie mit Absurdität und Humor. Anders als der in der feministischen Kunst – vor Allem mit Fokus auf Körperlichkeit – weit verbreitete Fokus auf Schmerz. Ihre Werke pendeln dadurch zwischen ironischer Distanz und aggressiver Nähe. Ihr Körper ist, vor Allem in ihren fotografischen Werken, exhibitionistisch, sie arbeitet mit ihm, verändert ihn, schreibt auf ihm, klebt Dinge auf ihn, usw.. Süßmilchs Arbeiten sind immer körperbetont, wodurch sie sich für die Thematik der vorgelegten Arbeit perfekt eignen.

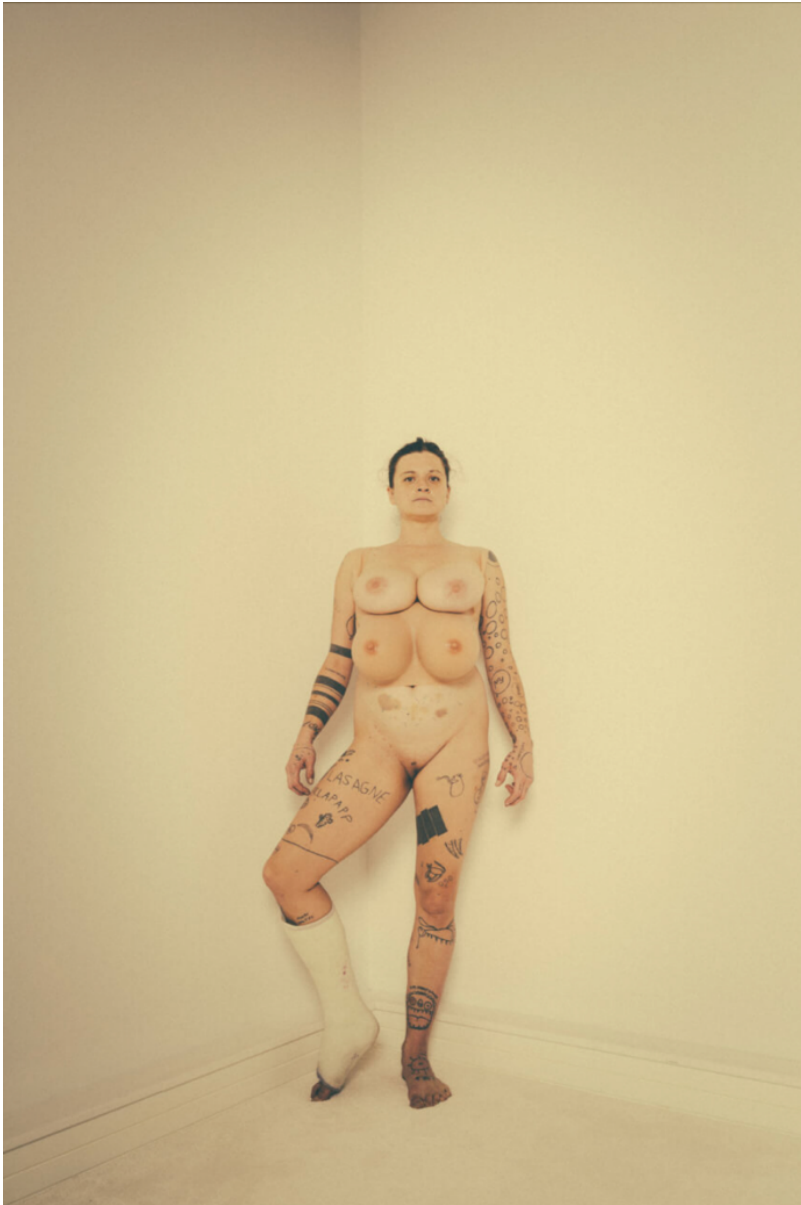


Abb. 3; “Ödipuskomplex” – Sophia Süßmilch; 2023;
<https://sophiasuessmilch.com/works/photography/>

Zunächst möchte ich genauer auf das ausgewählte Foto “Ödipuskomplex” (2023) eingehen. Auf dem Bild ist Süßmilch zu sehen, wie sie in der Ecke eines weißen Raumes lehnt. Sie ist nackt und trägt einen Gips, ob der Gips für das Foto angebracht wurde oder ob sie diesen einfach tatsächlich gebraucht hat, konnte ich nicht herausfinden. Am Auffälligsten ist wahrscheinlich, dass Süßmilch statt zwei, vier Brüste hat. Die dritte und vierte ist aber sichtlich nicht echt, sondern an ihren Körper dran geschnallt. In Süßmilchs Werk tauchen immer wieder Vulven, Penisse oder eben Brüste auf. Der Titel “Ödipuskomplex” ist natürlich

eine Anspielung auf Sigmund Freuds misogynie Theorie des Ödipuskomplexes, darauf werde ich später genauer eingehen, denn auch Butler bezieht sich kritisch auf Freud.

Visuell spielt das Bild darauf an, dass Süßmilch vielleicht krank ist. Ihre Haare sind zerzaust, ihre Augenringe klar erkennbar und das Foto hat einen starken Sepia-Look. Süßmilch sieht ernst oder eben trotzig aus. Durch die Verfärbung des Bildes wird der Eindruck erweckt, es handle sich um ein altes Foto, welches schlecht gelagert wurde und sich deswegen stark verfärbt hat. Der *Look* des Fotos erinnert mich an eine Psychiatrie, das mag aber auch an dem Titel liegen. Süßmilch selbst leidet aber nicht auf dem Foto, sie fügt sich auch in keiner ihrer Arbeiten Schmerzen zu. Anders als viele der Künstlerinnen, die vor ihr kamen, welche häufig das Leiden in den Mittelpunkt ihrer Arbeiten stellten (Marina Abramović, Carolee Schneeman, Valie EXPORT, usw.), stellt Süßmilch einen spielerischen, zynischen Humor, sowie Solidarität und Empowerment in den Mittelpunkt ihrer Arbeiten. Durch diese zynische und humorvolle Weise mit dem eigenen Körper umzugehen wirken ihre Werke provokativ. Süßmilch nutzt ihren Körper als Mittel der Konfrontation und Selbstermächtigung.

7.3.1 Körper im Bild

Auf dem analysierten Foto präsentiert sich Süßmilch in einer klar inszenierten Pose, in der sie ihre Nacktheit bewusst als Konfrontationsfläche einsetzt. Durch die humorvolle Überspitzung legt Süßmilch die Künstlichkeit von vermeintlich natürlichen, oder vermeintlich natürlich weiblichen, Körpermerkmalen offen. Es ist aber absolut offensichtlich, dass ihr Körper hier nicht natürlich ist, einerseits, weil sie vier Brüste hat und andererseits, weil die dritte und vierte Brust eindeutig nicht echt sind.

Süßmilch steht frontal zur Kamera, ihr Blick ist direkt, beinahe konfrontativ – sie wirkt ernst und fordert dadurch den Blick des:der Betrachters:Beetrachterin heraus. Der leicht angehobene Kopf, das aufgestellte Bein und ihre Haltung insgesamt wirken inszeniert. In dieser Pose liegt weder eine klassisch feminine Zartheit noch eine klassisch maskuline Stärke. Vielmehr etabliert Süßmilch hier eine Körperhaltung, die sich bewusst jeder eindeutigen Geschlechtszuschreibung entzieht. Gleichzeitig folgt durch die Konfrontation mit ihrem nackten Körper sofort eine eindeutige Geschlechtszuschreibung in binären Mustern.

Beim Betrachten des Fotos fällt der Blick als erstes auf die hervorgehobene Brustpartie, wandert dann ihren Körper entlang. Das Gewicht verlagert sich auf das linke Bein, während das angewinkelte rechte Bein und der Gips am linken Fuß zusätzliche Aufmerksamkeit

erregen. Mein Blick endet schließlich bei ihrem Gesicht und ihren Tattoos. Diese visuelle Strategie beabsichtigt keine erotisierende Darstellung, sondern zielt auf eine kritische Auseinandersetzung mit normativen Körperbildern ab. Die kritische Auseinandersetzung mit Körnernormen ist im Einklang mit Butlers kritischer Auseinandersetzung mit Gendernormen, welche nach Butler bereits in den Körper eingreifen.

In der Wahl des Raumes, eine kahle weiße Ecke, ist keine narrative Tiefe angelegt, kein Ornament, kein ablenkendes Detail. Stattdessen inszeniert sich die Künstlerin in einem beinahe klinisch-neutralen Umfeld. Die Entscheidung, sich in der Ecke zu positionieren, unterstreicht die Spannung im Bild. Süßmilch steht nicht *vor* einer Wand, sondern *in* einem Raum, der sich visuell zuspitzt. Diese räumliche Komprimierung intensiviert die gezielte Sichtbarmachung des Körpers. Die Platzierung des Körpers innerhalb dieses engen Raums könnte auch als Metapher auf normative Zwänge gelesen werden. Dadurch wird der:die Betrachter:in so unmittelbar mit dem Körper Süßmilch konfrontiert, wie es in theoretischen Auseinandersetzungen vielleicht nicht möglich ist.

7.3.2 Körperloser Gaze

Süßmilch inszeniert ihren nackten Körper hier nicht als ‚Objekt der Begierde‘, also nicht für den *Male Gaze*, sondern eben als Konfrontationsfläche. Oder zumindest lese ich das so. Das ist im Angesicht des Sujets, einer nackten Frau, die den Fokus ganz klar auf ihre Brüste lenkt und dazu sind zwei der vier Brüste auch noch plastisch und dadurch ‚perfekt‘, überraschend. Anders als Greenburg und Sherman inspiriert sich Süßmilch auch von keiner vorgegebenen Ästhetik (im Sinne einer Ära), sondern schafft ihre eigene. Ähnlich wie bei Greenburg schafft auch Süßmilch eine Vintage-Ästhetik. Süßmilch imitiert keine historischen Frauenbilder, wobei diese natürlich immer mitschwingen, sondern sie schafft mit ihrem Körper eine Diskrepanz zu der tradierten, patriarchalen Darstellungen von (nackten) Frauenkörpern – welche in der Kunst weit verbreitet sind – und hebt sich so in einer emanzipatorischen Selbstrepräsentation hervor. Der Moment des Selbstportraits ist hier entscheidend. Durch die Kamera kann das Sujet einen *körperlosen* Blick auf sich selbst werfen.

Die Kamera macht sich deshalb das männliche Privileg des körperlosen Blicks zunutze, des Blicks, der die Macht hat, Körper hervorzubringen, selbst jedoch kein Körper ist (Butler 2021, 192).

Machen sich die Künstlerinnen in meiner Auswahl demnach selbst zum körperlosen Objekt und bringen gleichzeitig ihre Körper (visuell) hervor? Hier möchte ich auf meine Forschungsfrage “Wie inszenieren und dekonstruieren Fotokünstlerinnen Körperlichkeit in Selbstportraits?”, eingehen. Durch den *körperlosen* Blick auf sich selbst dekonstruieren Fotokünstlerinnen Körperlichkeit in Selbstportraits. Interessant ist es, diesen dezentrierten Blick durch Selbstportraits auf sich selbst zu beziehen. Butler schreibt in dem eben genannten Zitat über den Film “Paris is burning”. Bezieht man sich hier auf Butler und ihre Aussage, dass die Kamera einen dezentrierten Platz oder Blick ermöglicht, macht es aus einer feministischen und emanzipatorischen Perspektive Sinn diesen Blick auf sich selbst zu richten. Die Kamera schafft hier also einen gewissen Abstand zum Sujet, sowie einen Abstand zum *Male Gaze*. Sie bringt, dadurch, dass das Sujet den *Gaze* auf sich selbst richtet, eine Reflektionsebene ein, auf der Körpernormen reflektiert werden können.

Im Kontext von Butlers Performativitätstheorie lässt sich “Ödipuskomplex” als eine *Performance* lesen, in dem die Wiederholung und bewusste Überzeichnung von Geschlechtsmerkmalen, etwa durch das Hinzufügen zusätzlicher Brüste, den Effekt erzeugt, die Norm selbst als solche bloßzustellen. Die scheinbare Natürlichkeit von Geschlecht wird hier durch einen körperlichen Eingriff entlarvt, nicht, um sie zu maskieren, sondern um ihre Gemachtheit zu markieren. Zudem verweist der Titel “Ödipuskomplex” ironisch auf den psychoanalytischen Diskurs, angestoßen von Sigmund Freud, in dem Weiblichkeit mit einem Defizit verbunden wird. Süßmilchs Antwort auf diese Tradition ist keine Gegenüberstellung im Sinne eines moralischen Korrektivs, sondern eine subversive Übersteigerung, die sich ihrer Absurdität bewusst ist und genau darin ihre politische Kraft entfaltet.

7.3.3 Sigmund Freud und Judith Butler

Genauso wie sich Süßmilch hier konzeptionell und visuell auf Sigmund Freud bezieht, bezieht sich auch Judith Butler in *Körper von Gewicht* auf Freuds Theorien.

“Ödipuskomplex” ist Teil einer Serie, deren Werke alle einen Titel tragen, welche sich auf Freud beziehen. Daher halte ich es für sinnvoll, kurz auf Freuds Theorien einzugehen.

Freud geht in seinen Theorien davon aus, dass das Ich stets als ein verkörpertes, also physisch existierendes Subjekt, zu verstehen ist. Das Ich wird bei Freud immer als körperliches Ich verstanden. Butler bezieht sich im Zusammenhang mit der Wichtigkeit von symbolischen Wiederholungen für das Ent- und Bestehen von Genderstereotypen auf “[...] die

psychoanalytische Erklärung für die Formierung des sexuierten Körpers" (Butler 2021, 194). Mit dem Begriff des „sexuierten Körpers“ meint Freud, dass der Körper nicht nur ein materielles, sondern vor allem auch ein sexualisiertes Subjekt ist, das untrennbar mit der Entwicklung des Ich verbunden ist. Das heißt, die Art und Weise, wie das Ich seinen Körper erlebt und wahrnimmt, wird immer auch von sexuellen Trieben und Impulsen durchdrungen. Freud legt damit nahe, dass Körperlichkeit immer schon eine fundamentale Basis für die Ausbildung der Persönlichkeit darstellt. Butler (2021) bezieht sich zwar auf Freud, suggeriert aber, dass die Persönlichkeit – Gender ist ein essentieller Teil dieser Persönlichkeit – auch entscheidend für die Körperlichkeit ist und vice versa. Butler hinterfragt Freuds Annahme, dass Gender und Sexualität durch biologische Tatsachen bestimmt sind und betont stattdessen, dass Gender konstruiert ist und performativ geformt wird. Betrachtet man Süßmilchs Bild aus diesem Blickwinkel, leuchtet ein, wieso sie so einen starken Fokus auf ihren Körper und vor allem auf gegenderte Körperteile legt. Brüste können als Symbol für Weiblichkeit und für Sexualität gesehen werden.

7.3.4 Gender im Bild

Butler fügt dem außerdem eine weitere Ebene der kritischen Dimension der Wahrnehmung und Repräsentation hinzu. In *Körper von Gewicht* bezieht sich Butler wiederholt auf die psychoanalytische Erklärung für die Formierung des sexuierten Körpers. Sie schreibt, dass "[...] die psychoanalytische Erklärung für die Formierung des sexuierten Körpers" (Butler 2021, 194), maßgeblich dazu beiträgt, zu verstehen, wie das Ich – als immer ein körperliches Ich – in "[...] ein Feld der visuellen Andersheit projiziert" wird (Butler 2021, 194) (hier bezieht sich Butler wieder auf Freud).

Damit wird deutlich, dass das visuelle Erscheinungsbild eines Körpers immer schon durch die Prozesse der sexuellen Differenzierung geprägt ist. Die Annahme des Geschlechts erfolgt dann nicht neutral, sondern durch die "[...] sexuierte Integrität als männlich oder weiblich" (Butler 2021, 195), was impliziert, dass die kulturellen und symbolischen Repräsentationen von Geschlecht eng mit den körperlichen Aspekten der Sexualität verknüpft sind. Für die Analyse von Süßmilchs Werken mit Butler ist diese theoretische Perspektive von zentraler Bedeutung. Sie liefert den Rahmen, um zu verstehen, wie der Körper als visuell erkennbare, aber zugleich konstruierte Entität in den Bildern inszeniert wird – ein Prozess, der normative Geschlechterzuschreibungen sowohl reproduziert als auch untergräbt. Insbesondere in Werken, die sich auf Freuds Theorien beziehen, zeigt sich, dass die Darstellung des Körpers

als sexuiertes Subjekt eine wesentliche Rolle in der Konstruktion von Genderidentität spielt. Süßmilch sexualisiert oder sexuiert sich hier aber nicht selbst, sondern wird von:m der:dem Betrachter:in sexuiert. Nicht auf Grund ihrer Körperhaltung oder einem *Look* des Bildes, sondern nur dadurch, dass sie nackt ist. Diese Verknüpfung zwischen psychoanalytischer Theorie und künstlerischer Praxis ermöglicht es, den subversiven Gehalt der Selbstinszenierung in der feministischen Fotografie herauszuarbeiten.

7.3.5 Symbolik und Semiotik

Bilder können als Verkörperung von Normen gesehen werden. Diese Normierungen, welche durch laufende Wiederholungen erst zu Normen werden, drücken sich durch den oder im Körper aus.

[D]ie Figur eines Körpers, die nicht ein besonderer Körper ist, sondern ein morphologisches Ideal, das den Maßstab bildet, der die Darstellung reguliert (Butler 2021, 183).

Der Körper verkörpert also ein Ideal und reguliert damit die Darstellung von Körpern. Dieses Ideal parodiert Süßmilch in „Ödipuskomplex“. Durch den beabsichtigten und offensichtlichen Fokus auf die Brüste, welche natürlich das absolute Symbol für Weiblichkeit, einerseits sexuell und andererseits mütterlich sind, wird es schwierig, den Körper vom Symbol zu trennen.

Die Unmöglichkeit einer Deutung heißt aber, daß [sic!] die Kunstfertigkeit funktioniert, die Echtheit ist offenkundig zustande gebracht, der darstellende Körper und das dargestellte Ideal erscheinen ununterscheidbar (Butler 2021, 183).

Das ‚Frau-sein‘ und der Frauenkörper werden so zu einem. In diesem Sinn ist das ‚Frau-sein‘ das Ideal und der Frauenkörper, der unter anderem durch Brüste symbolisiert wird, eben der Körper. Der Körper und das dargestellte Ideal werden also ununterscheidbar. Genau damit spielt Süßmilch in ihren Fotografien. Die Brüste und der extreme Fokus auf diese machen offensichtlich, dass an Körperteilen starke Symbole oder Ideale festgemacht sind. Süßmilch zeigt auch auf, dass diese Körper sich Gesetzen zu fügen haben. Sie müssen dem dargestellten Ideal nacheifern. Tun sie das nicht, verlieren sie ihren sicheren Halt. Süßmilch konfrontiert damit, wie einfach es ist, als Frauenkörper diese Gesetze zu brechen oder wie unmöglich es ist, dem Ideal zu entsprechen.

Der Körper der es versäumt, sich dem Gesetz zu fügen, oder der das Gesetz auf eine Weise einnimmt, die gegen dessen Diktat verstößt, verliert deswegen seinen sicheren Halt – seine kulturelle Schwerkraft – im Symbolischen und erscheint wieder in seiner imaginären Dürftigkeit, seiner fiktionalen Gerichtetheit. Solche Körper fechten die Norman an, die die Intelligibilität des biologischen Geschlechts regieren (Butler 2021, 195-196).

7.3.6 Fazit

In “Ödipuskomplex” widersetzt sich Süßmilch bewusst Körpernormen. Indem sie sich diesen kulturellen Gesetzen nicht unterordnet, verliert ihr Körper seinen sicheren Halt im Symbolischen – ein Zustand, der laut Butler als Zeichen der offenen Möglichkeit und der Unstetigkeit von Identität zu verstehen ist. Diese bewusste Ablehnung der normativen Zuschreibung macht deutlich, dass das Subjekt hier nicht passiv den Erwartungen entspricht, sondern aktiv alternative Identitätsformen konstruiert oder zumindest alte hinterfragt. Süßmilchs künstlerischer Akt, ihren eigenen Körper als Konfrontationsfläche zu inszenieren, entspricht somit dem theoretischen Ansatz, dass Geschlecht als performativer Prozess verstanden werden muss, bei dem wiederholte Handlungen normative Identitäten sowohl hervorbringen als auch unterlaufen. Süßmilch verbildlicht die Vorstellung von einer Geschlechterparodie und rekurriert dabei offensichtlich auf den Körper zurück.

7.4 “Raeding Glasses” - Elinor Carucci

Als nächstes wende ich mich einem Werk von Elinor Carucci zu, welches hier inhaltlich an “Ödipuskomplex” anschließt, da auch hier die Brust als zentrales Bildelement inszeniert wird.

Carucci ist eine bedeutende und erfolgreiche Fotografin, welche sich schon seit Jahrzehnten intensiv mit Selbstportraits befasst. Anders als die bis zu diesem Punkt vorgestellten Fotografinnen, schlüpft sie nicht als Performerin in eine Rolle, sondern fotografiert sich selbst oder zumindest wirkt es so. Ihre Fotografien zeigen Szenen ihres Alltags. Ihre Familie, ihr Partner und eben auch ihren Körper. Ihre Serien erzeugen dadurch ein Gefühl von Intimität.

Elinor Carucci lebt und arbeitet in New York City. Sie zeigte ihre Arbeiten bereits in etablierten Museen wie dem MoMa – Museum of Modern Art in New York City. In ihrem

Werk hat Carucci bis dato drei große Serien veröffentlicht, die auch alle als Bildband erhältlich sind: “Closer” (2002), “Mother” (2013) und “Midlife” (2019). Ihre Arbeiten entstehen oft über Jahre hinweg und beschäftigen sich mit ihrem Privatleben und ihrer Rolle als Frau darin. Genauer: mit ihrer Rolle als Freundin, als Mutter, als Tochter, als Liebhaberin. In ihren Fotografien spielt Körperlichkeit eine zentrale Rolle. Sie fotografiert aber nicht ausschließlich sich selbst, sondern auch ihre Kinder, ihre Eltern (vermehrt ihre Mutter) und ihren Mann, oft zusammen mit ihr. Auch wenn Carucci selbst nicht auf jedem Foto abgebildet ist, können ihre Serien als Selbstportrait gelesen werden, denn ihre Kinder, ihre Eltern, ihr Mann und Körperteile oder -flüssigkeiten, sind Teile ihrer Identität. In Caruccis Werk werden vor allem auch die intimen Beziehungen, durch welche sich Identität formt, thematisiert.

Für diese Analyse beziehe ich mich auf ein Foto aus der Serie “Midlife” (2013-2015). Die Serie habe ich ausgewählt, da es sich um ihre aktuellste Arbeit handelt und somit in meinen Untersuchungszeitraum fällt. Gleichzeitig schafft “Midlife” eine visuelle Thematisierung eines Themas, welches in der Fotokunst selten frontal verhandelt wird. In “Midlife” geht es, wie der Titel vermuten lässt, um den Prozess des Alterns, die Wechseljahre einer Frau. Die Serie wurde in den Jahren von 2013 bis 2015 aufgenommen und 2019 als Bildband veröffentlicht. Der Prozess des Alterns wird nicht nur an Carucci thematisiert, sondern auch an ihren Eltern und ihren Kindern. Carucci visualisiert die körperlichen Veränderungen nicht *nur* durch Selbstportraits ihres ganzen Körpers, sondern auch durch Detailaufnahmen von beispielsweise Haaren, Blut oder einem Bild ihres Uterus nach einer Hysterektomie. Carucci schafft es so – zwischen Portraits, Körperteilen und Detailaufnahmen – ihre Körperlichkeit in einen Diskurs einzubetten. Ihre Sujets ergeben einen sehr intimen Einblick in eine generationenübergreifende Veränderung. Für die Analyse im Kontext dieser Arbeit habe ich aber ein Foto ausgewählt, auf dem Carucci alleine abgebildet ist.

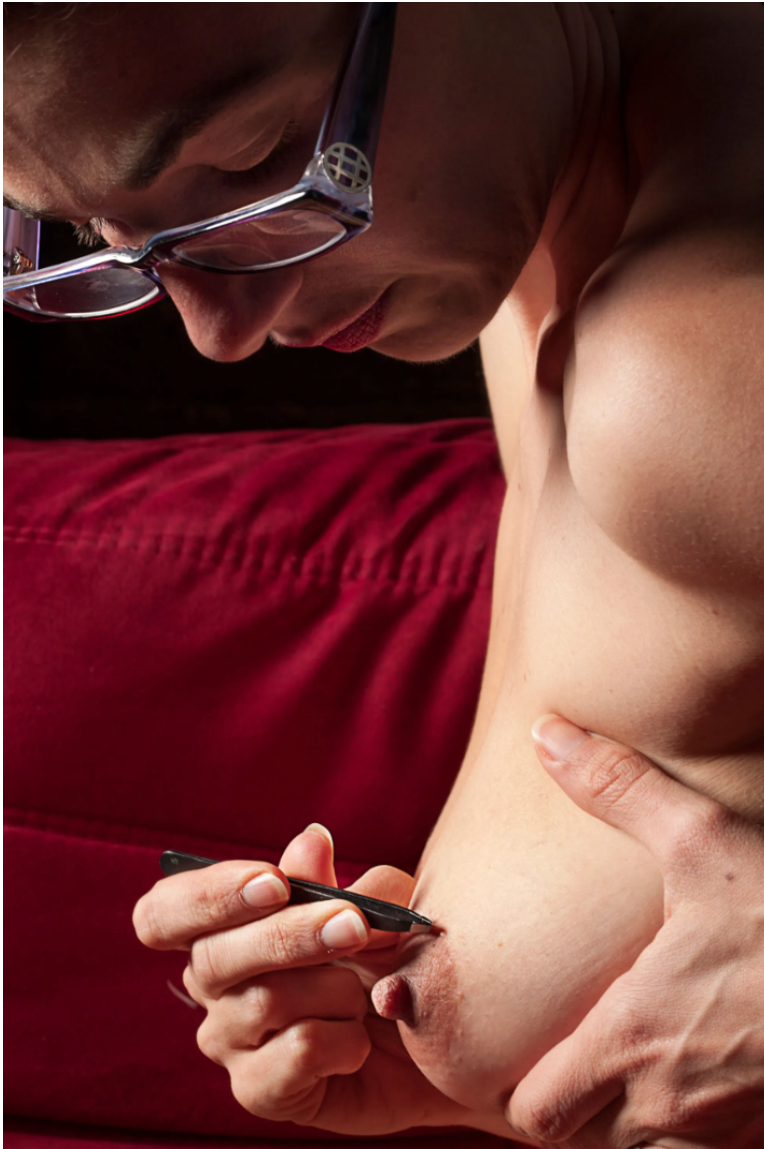


Abb. 4; “Raeding Glasses” – Elinor Carucci; 2015;
<https://www.elinorcarucci.com/midlife>

Der Titel des ausgewählten Werks lautetet “Raeding Glasses”. Auf dem Foto ist Carucci in einer sehr nahen Aufnahme abgebildet. Sie trägt Lesebrillen (*Reading Glasses*) und zupft mit einer Pinzette ein Haar von ihrem Nippel. Der Titel des Werks bezieht sich aber nicht nur auf Lesebrillen (*Reading Glasses*), das e und das a sind im Titel vertauscht, sodass statt *Reading*, *Raeding* zu lesen ist. Eine direkte Übersetzung für das Wort *Raeding* gibt es nicht. Carucci wählt hier eine bewusst gesetzte Schreibweise, eine Fusion zwischen *Reading*, dem Lesen und *Raiding*, dem Durchsuchen oder Überfallen. In diesem sprachlichen Spiel liegt bereits eine Interpretationsebene: Der scheinbar banale Akt des Haares-Zupfens bekommt eine

gewisse Drastik – ein Eingriff in den Körper, ein kleiner Übergriff im Sinne einer (hetero)normativen Kontrolle über den eigenen Körper.

7.4.1 Körper im Bild

Durch das Abbilden dieses kleinen Eingriffs in ihren Körper, bezieht sich Carucci hier offensichtlich auf den Körper. Die Szene zeigt sie beim Entfernen eines Haares mit einer Pinzette – eine Geste, die auf das gesellschaftlich konstruierte Ideal des haarlosen Frauenkörpers reagiert.

Beim Betrachten des Bildes fällt der Blick auch direkt auf die Brust. Durch die Pinzette wird mein Blick auf die Brustwarze gelenkt, dann zu Caruccis Gesicht. Durch ihre Blickrichtung fällt auch mein Blick direkt wieder zurück auf ihre Brust. Die Brust steht hier, ähnlich wie bei Süßmilch, als Symbol im Zentrum.

In diesem Bild wurde ein sehr naher Ausschnitt gewählt, daher ist, anders als bei allen anderen Werken in dieser Arbeit, nur ein Ausschnitt ihres Körpers zu erkennen. Die genaue Körperhaltung lässt sich dadurch schwer erfassen, wirkt jedoch natürlich, wobei das Auszupfen von Haaren *natürlich* unnatürlich ist. Damit spielt Carucci darauf an, dass es naturalisiert wurde, dass Frauen haarlos sein sollen. Indem Carucci diesen Moment offen zeigt, entlarvt sie die vermeintliche Natürlichkeit dieser Norm und thematisiert gleichzeitig das Spannungsverhältnis zwischen Anpassung und Selbstbestimmung.

7.4.2 Symbolik und Semiotik

Visuell erinnert mich das Bild an ein biblisches Gemälde. Durch ihren nach unten geneigten Kopf in Verbindung mit der sichtbaren Brust, ist meine erste Assoziation, dass das Sujet auf ein Kind blickt, das gerade gestillt wird. Das Sujet wirkt auf mich im ersten Moment so, als hätte ich es schon mal gesehen. Im zweiten Moment fällt mir aber auf, dass es sich um einen Moment handelt, den ich noch nie auf einem Bild gesehen habe. Mit dem Symbol der Brust und des nach unten geneigten Kopfes spielt Carucci möglicher Weise. Die Brust wird nämlich entweder als Symbol der sexuellen Begierde oder als Symbol der Mütterlichkeit dargestellt – die Brust wurde durch patriarchale Strukturen also so behaftet, dass sie alles beinhaltet, was eine Frau sein sollte.

Carucci zeigt in der Aufnahme, wie sie ihren Körper näher zu dem idealen Frauenbild bringt. Auf dem Foto ist sie nackt, trägt lediglich eine Brille – eine moderne violette Brille, die als

einziges modisches Element hervorsteht. Durch die Brille kann als Metapher gelesen werden für den kontrollierenden Blick, den Frauen auf sich selbst werfen.

7.4.3 Gaze

Carucci nimmt sich selbst sehr nah und von der Seite auf, dadurch entsteht der Eindruck, einen Einblick in einen Moment gewährt zu bekommen, der eigentlich privat ist. Dadurch schafft Carucci durch visuelle Mittel Intimität. Sie selbst erwidert den Blick des:der Betrachter:in nicht, wodurch wieder der Eindruck entsteht, an einem intimen Moment teilzuhaben. Der:Die Betrachter:in kann Carucci beobachten, ohne direkt von dem Sujet konfrontiert zu werden. Konträr dazu ist Carucci mit einem Blitzlicht beleuchtet, wodurch vermittelt wird, dass es sich um eine bewusste Inszenierung handelt. Durch die Lichtsetzung erlangt das Foto außerdem eine gewisse Dramatik. Das Blitzlicht ist ein immer wiederkehrendes Stilmittel Caruccis, wodurch sie alltägliche Momente, wie auch auf diesem Bild, in den Mittelpunkt oder fast auf eine Bühne hebt. Durch diese fast theatralisch wirkende Inszenierung werden alltägliche Momente und deren gefühlte Automatie bewusst gemacht. Durch die Auswahl der Momente, die Carucci fotografiert, wird die Performativität von Frauenkörpern bewusst. Sie macht das Unsichtbare sichtbar, das Alltägliche bemerkbar, das Intime öffentlich und die Performativität von Frauenkörpern offensichtlich.

Carucci bricht in ihrem Werk nicht mit dem heterosexuellen Ideal einer Frau, sie bewegt sich in einem heterosexuellen Rahmen, der ihre Lebensrealität authentisch widerspiegelt. Sie ist sich bewusst, dass sie diesem Ideal in vielen Hinsichten entspricht. Sie ist mit einem Mann verheiratet, hat zwei Kinder, einen Bub und ein Mädchen, ihre Eltern sind in einer heterosexuellen Beziehung, sie entspricht dem Schönheitsideal, usw.. Carucci bewegt sich in einem stark normierten, heteronormativen Rahmen, der gesellschaftlich als „normal“ gelesen wird. Zudem fotografiert sie sich die meiste Zeit zu Hause, sie thematisiert in ihrem Werk also die Rolle der Frau im Privaten. Sie thematisiert also auch die Sphäre der Frauen traditionell zugeordnet werden. Bilder von Frauen in privaten Lebensräumen sind in der Kunst viel vertreten. Selten ist aber, dass diese Bilder aus weiblicher Perspektive stammen, noch seltener, dass sie vom abgebildeten Subjekt selbst produziert wurden. Dem:der Betrachter:in wird hier ein sehr intimer Einblick gewährt. Carucci schafft dadurch einen intimen Einblick in die Beziehung zu ihrem Bild von sich selbst und ihrem Körper.

Der Akt des Haare-Zupfens verweist auf gesellschaftliche Vorstellungen von Frauenkörpern. Diese Vorstellung ist, dass Frauenkörper haarlos sein sollen. Folgen sie (die Körper) diesen

Idealen nicht, werden sie durch Strafen diszipliniert. Machtstrukturen wirken also durch Normen und äußern sich in performativen Akten. Raymond (2017) schreibt: “Women try to look pretty for men because men have social power; a man can choose whether he wants to share that power with a given woman if her appearance pleases him.” (ebd., 126). In diesem Zitat wird klar, wie sich patriarchale Machtstrukturen auf Frauenkörper auswirken. Diese inszenierte Gestik des Auszupfen des Haares kann als performativer Akt gesehen werden, der die Konstruktion von Weiblichkeit und die damit verbundenen normativen Erwartungen thematisiert. Wie Butler betont ist

[...] Weiblichkeit [...] deshalb nicht das Ergebnis einer Wahl, sondern das zwangsweise Zitieren einer Norm, einer Norm, deren komplizierte Geschichtlichkeit untrennbar ist von den Verhältnissen der Disziplin, der Regulierung des Strafs (Butler 2021, 318-319).

Carucci thematisiert diesen Zwang visuell, indem sie ihn in ein Scheinwerferlicht positioniert und dokumentiert. Sie bricht aber nicht mit der Norm, sondern zeigt die Unnatürlichkeit dieser Normen auf. Dadurch schafft Carucci es, die politische Dimension in einem sehr intimen Akt aufzuzeigen. Die Inszenierung ihres nackten Körpers, kombiniert mit der strategischen Verwendung von Requisiten wie der Brille und der Pinzette, hebt nicht nur die körperliche Repräsentation von Weiblichkeit hervor, sondern eröffnet auch eine kritische Auseinandersetzung mit normativen Genderbildern, wie sie in Butler’s theoretischen Überlegungen reflektiert werden. Carucci bleibt dabei in einem heterosexuellen Rahmen – ein Rahmen, der *ihre* Lebenswirklichkeit als Frau spiegelt – und nutzt ihn, um aufzuzeigen, wie Geschlechtnormen durch repetitive, symbolische Handlungen konstruiert werden.

7.4.4 Gender im Bild

Butler geht darauf ein, dass

[...] Geschlechtnormen [so] wirken, indem sie die Verkörperung bestimmter Ideale von Weiblichkeit und Männlichkeit verlangen, und zwar solche, die fast immer mit der Idealisierung der heterosexuellen Bindung in Zusammenhang stehen (Butler 2021, 318).

Damit ist gemeint, dass Gendernormen immer in einem heterosexuellen Rahmen fungieren. Deswegen wird Caruccis Serie, im Gegensatz zu den anderen Bildern, vielleicht so natürlich. In “Raeding Glasses” gibt sich Carucci heteronormativen Vorstellungen von Frauenkörpern

hin. Sie zupft sich mit einer Pinzette Härchen von ihrem Nippel, um einem Körperideal zu entsprechen. Durch die genaue Betrachtung durch die Brille wird verstärkt mit welchem Perfektionismus Frauenkörper betrachtet werden und durch welchen Perfektionismus Frauen ihre eigenen Körper betrachten. Frauenkörper unterliegen einer “[...] symbolischen Macht, [...] einer körperlich gesetzten Weiblichkeit, die die Norm niemals ganz erreicht.” (Butler 2021, 318). Diese Macht der Frauenkörper unterliegen zwingt Frauen dazu Weiblichkeit zu performieren. Dieser “[...] körperlich gesetzten Weiblichkeit” (ebd., 318), nachzueifern. Butler schreibt:

Tatsächlich gibt es kein “jemand”, die oder der eine geschlechtliche Norm aufnimmt. Diese Zitierung der geschlechtlichen Norm ist vielmehr notwendig, um sich als ein “jemand” zu qualifizieren, um als ein “jemand” lebensfähig zu werden, wobei die Subjektbildung abhängig ist von dem früheren Vorgang der Legitimierung geschlechtlicher Normen (Butler 2021, 319).

Das bedeutet, dass sich das Subjekt nur im Rahmen von geschlechtlichen Normen, welche im Zusammenhang mit heterosexuellen Erwartungen und Machtstrukturen stehen, bilden kann. Das bedeutet auch, dass das Subjekt diesen Machtstrukturen unterliegt. Das Subjekt unterliegt einer Zitierung bestimmter Normen, bestimmter Gendernormen. Dadurch wird deutlich gemacht, wie essentiell Gender für die Subjektbildung ist. Caruccis Serie kann in diesem Kontext als eine visuelle Auseinandersetzung mit ihrer eigenen Subjektwerdung gelesen werden. Indem sie intime, alltägliche und körpernahe Momente festhält, verweist sie nicht nur auf ihre eigene Position innerhalb familiärer und gesellschaftlicher Strukturen, sondern auch auf die Mechanismen, durch die Weiblichkeit im Privaten hergestellt und reproduziert wird. Ihre Fotografien legen offen, wie die Subjektbildung durch normative Vorstellungen von Mutterschaft, Intimität und Weiblichkeit geprägt ist.

7.4.5 Fazit

Caruccis Darstellung dieses intimen Moments offenbart die alltäglichen Rituale, durch die Weiblichkeit konstruiert und aufrechterhalten wird. Der Akt des Haarentfernens wird zu einem Akt der Selbstbeobachtung und -disziplinierung, der die internalisierten Normen und Erwartungen an den weiblichen Körper aufzeigt.

“Raeding Glasses“ (Abb. 4), “Ödipuskomplex“ (Abb. 3), “Unititled #575“ (Abb. 2) und “They hired a few of us for the debut of egalitarian architecture in Chicago“ (Abb. 1)

verorten sich alle in einem westlichen, weißen Rahmen und vergessen dabei einen intersektionalen Ansatz. Um diese Perspektive zu erweitern, folgt nun die Analyse eines Werks von Nona Faustine, die sich explizit mit kolonialer Vergangenheit, Rassifizierung und Körperpolitik befasst.

7.5 “Walk To Freedom Frederick Douglass” - Nona Faustine

Nona Faustine ist eine Künstlerin schaffend in New York City, genauer Brooklyn. Ihre Arbeiten beschäftigen sich mit der Frage, was es bedeutet, eine Schwarze Frau im 21. Jahrhundert zu sein und wie historische Einflüsse auf die Lebensrealitäten von Schwarzen Frauen in Amerika einwirken. Ihre Arbeiten bieten ein Gegenarrativ zur stereotypischen und rassistischen Repräsentation von *People of Colour* (POC) in Amerikas öffentlichen Räumen (Shelby 2022). “With her body, Faustine explores the links between colonialism, racism, and capitalism that continues to be celebrated in public monuments in the United States.” (Shelby 2022, 42). Ich möchte ergänzen, dass Faustine dadurch auch Gender thematisiert oder eben die Verschränkung zwischen Gender, Kolonialismus, Kapitalismus und Rassismus.

Ihr Körper fungiert hier als diskursives Mittel, an dem sich Intersektionen von Machtstrukturen äußern. Ich beziehe mich hier auf ein Bild aus ihrer bisher erfolgreichsten Serie “White Shoes” (2012-2021). Die Serie wurde als Bildband veröffentlicht und ihre Arbeiten sind unter anderem in den Sammlungen des Brooklyn Museums und des Carnegie Museums zu finden. “White Shoes” ist eine Sammlung von Selbstporträts, in denen sich Faustine an historischen Orten in und um New York City fotografiert. Neben den Selbstporträts sind in der Serie auch Stillleben, beispielsweise der weißen Schuhe, zu sehen.

Die Orte, an denen sich Faustine fotografiert, waren einst zentrale Punkte des Sklavenhandels und wurden bis heute kaum oder gar nicht aufgearbeitet. An den Orten, an denen sie sich fotografiert, sind keine sichtbaren Zeichen, wie beispielsweise Denkmäler, die auf die Geschichte der Orte hinweisen, zu erkennen. Durch ihren Körper macht Faustine auf die Geschichte der Orte aufmerksam. Gleichzeitig nimmt sie diese ein und behaftet sie dadurch auch neu. So schafft Faustine Präsenz, wo Abwesenheit herrscht. “Faustine’s work challenges white patriarchal dominance through mediated images of Black bodies by creating presence where there is absence.” (Shelby 2022, 42). Der Moment des ‘Sichtbar-machens’ ist ein zentraler Punkt von Faustines Werk. Zudem macht Faustine dadurch darauf aufmerksam, wie Amerika bis heute von der strukturellen Ausbeutung und Versklavung von Schwarzen

Menschen profitiert. “Faustine directly challenges institutionalised forgetting.” (Shelby 2022, 44).



Abb. 5; “Walk To Freedom Frederick Douglass” – Nona Faustine; 2015; <https://www.dailyartmagazine.com/nona-faustine-white-shoes/>

Nun möchte ich genauer auf das ausgewählte Foto eingehen. Auf dem Foto ist Nona Faustine in einem langen Umhang und weißen Schuhen zu sehen. Sie überquert eine breite Straße mitten in New York City. Im vorderen Teil des Bildes sieht man Faustine und die Straße sowie die weißen Bodenmarkierungen der Straße. Auffällig sind außerdem ihre *White Shoes*. Die weißen Schuhe, die der Serie ihren Namen geben, ziehen sich wie ein roter Faden durch die Bilder und verweisen auf rassistische Strukturen, durch die weiße Menschen ihre Privilegien ziehen und nicht-weiße Menschen im Umkehrschluss diskriminiert werden. Sie verweisen auf das patriarchal-kapitalistische Ideal weißer Weiblichkeit. Diese Machtstrukturen, in denen Amerika bis heute fungiert, bauen auf der strukturellen und gewaltvollen Ausbeutung von Schwarzen Menschen auf. Bis heute wurde dies mangelnd aufgearbeitet, geschweige denn versucht, dies wieder gut zu machen. Die weißen Stöckelschuhe drücken aber auch eine gewisse Zerbrechlichkeit dieser Strukturen aus.

Gleichzeitig engen sie ein. Auf diese Intersektion von *race* und Gender werde ich später genauer eingehen.

Faustines Arbeit ist außerdem die erste in dieser Analyse, welche nicht in einem Studio oder im Privaten aufgenommen wurde, sondern an einem öffentlichen Ort. Sie fotografiert sich an einem realen Ort und greift in diesen ‚nur‘ durch ihre Präsenz ein. Durch den Titel wird die Arbeit in einen historischen Kontext gesetzt und verortet sich aber trotzdem in der Gegenwart. Der Kontext des Ortes ist für die Bedeutung des Bildes also zentral.

Der Titel “Walk To Freedom Frederick Douglass” verweist auf Frederick Douglass, einen Abolitionist, Menschenrechtsaktivist, Politiker und Publizist. Faustine tritt hier, ohne ihn dabei zu imitieren, in seine Fußstapfen, um auf Douglass und seine Errungenschaften aufmerksam zu machen. Visuell auffällig ist, dass die Straße sehr leer ist, obwohl das Foto inmitten von New York City aufgenommen wurde und Straßen in New York City tendenziell viel befahren sind. Es sind außerdem fast keine Passant:innen zu sehen. Dadurch kann darauf geschlossen werden, dass das Foto früh morgens aufgenommen wurde. Die Leere der Straße lenkt den Blick vollständig auf Faustine und kann zugleich als Hinweis darauf gelesen werden, dass ihr, trotz ihrer physischen Präsenz, gesellschaftlich wenig Sichtbarkeit zugestanden wird. Diese fehlende Aufmerksamkeit im Bild kann als Metapher dafür gelesen werden, dass die Thematik, die Faustine mit diesem Werk anspricht, zu wenig Aufmerksamkeit im Diskurs, in der Gesellschaft, bekommt. Somit schafft Faustine eine wechselseitige Blickbeziehung, darauf werde ich unter dem Punkt “*Black gaze*” detaillierter eingehen. Im folgenden Teil möchte ich auf den intersektionalen Aspekt von Faustines Arbeit und die Verknüpfung mit Butlers Theorien eingehen.

7.5.1 Intersektionalismus

Da sich Faustines Werk auf rassistische und postkoloniale Strukturen und auf Gender bezieht, möchte ich auf den Begriff der Intersektionalität und wie Faustines Werk intersektional analysiert werden kann, eingehen. Der Bezug auf rassistische und postkoloniale Strukturen in Amerika wird im Konzept der Serie stärker in den Fokus gerückt, als der Bezug auf Gendernormen. Faustines Körper steht jedoch visuell im Zentrum. Dadurch, dass sie mit ihrem Körper als Schwarze Frau im Zentrum des Bildes steht, wird Gender zu einem der zentralen Punkte ihrer Arbeit. Oder genauer: die Intersektion von Gender und *race*. Ich werde daher nun auf intersektionalen Feminismus eingehen und so eine Verbindung zu Butlers Körpertheorie schaffen.

Der Begriff “Intersektionalität” wurde von der Juristin Kimberlé Crenshaw, in ihrem Text , Demarginalizing the intersection of race and sex: A Black feminist critique of antidiscrimination doctrine, feminist theory and antiracist politics.’ (1989) geformt. Intersektionalität bedeutet, dass sich Formen der Unterdrückung nicht ,nur’ summieren, sondern intersektional miteinander verknüpft sind und einander beeinflussen. Eine Schwarze Frau wird demnach nicht ,nur’, einerseits, als Frau und, andererseits, als Schwarze Person diskriminiert, sondern wird intersektional als Schwarze Frau diskriminiert. Gender und *race* können hier also “[...] nicht bloß additiv, sondern kumulativ zusammenwirken” (Sußner 2024, 340).

Crenshaw (1989) argumentiert, dass durch dieses Zusammenspiel auch eine gewisse Unsichtbarkeit hervorgebracht werden kann. Diese Unsichtbarkeit betrifft unter anderem Schwarze Frauen, deren Beiträge “[...] strukturell in die Erfahrungswelten weißer Frauen eingepasst” (Sußner 2024, 342), wurden. Faustine kämpft gegen diese Unsichtbarkeit an. Entscheidend ist dabei, dass sie sich selbst fotografiert und nicht nur Sichtbarkeit per se erschafft. Faustine inszeniert sich in einer Art und Weise, die mit der gängigen Narrative des Ortes bricht: die des Verdrängens. Durch das ,Hinein-fügen’ ihres nackten Körper in den öffentlichen Raum macht sie an ihrem Körper Machtstrukturen sichtbar.

7.5.2 Körper im Bild

Am auffälligsten an dem Foto ist natürlich, dass Faustine, bis auf Schuhe und einen Umhang, nackt ist. Dadurch, dass sie sich im öffentlichen Raum fotografiert, ist dies nochmal auffälliger. Faustine ist nicht auf allen Fotos aus der Serie “White Shoes” nackt. Nackte Frauenkörper in der Kunst sind sonst meistens, erstens, von Männern dargestellt und zweitens, im privaten Raum dargestellt und werden meistens sexualisiert. Es sind außerdem fast immer weiße Frauenkörper. Durch die Auswahl eines öffentlichen Raumes für das Foto, macht Faustine deutlich, dass sie sich zu einer gewissen Weise sicher fühlt, gleichzeitig macht sie sich dadurch aber auch fragil. Sie posiert ihren Körper nicht bewusst, sondern überquert *einfach* die Straße. Sie nimmt aber eine sehr aufrechte, bestimmte Körperhaltung ein, so als wüsste sie genau wo sie hingehen möchte und so, als würde sie ihren Platz auf dieser Straße, in New York City, in Amerika selbstbestimmt einnehmen. Konzeptuell drückt Faustine auch genau das aus. Es geht ihr darum, als Schwarze Frau öffentliche Orte einzunehmen und das selbstbestimmt zu tun. Ihr Körper fungiert als Projektions- und Konfrontationsfläche an der sich heteronormative Machtstrukturen äußern.

Her Black, heavy, nude body stands in direct contrast to the tradition of allegorical statues, serving to widen the distance between the Black body and what are commonly assumed to be classical notions of beauty (Shelby 2022, 63).

Faustine widersetzt sich durch die Materialität ihres Körpers den dominanten und amerikanischen Mythen der *White Supremacy*.

The corporeality of the body was used as a temporary means to move from the margins to the centre of visibility, with the body becoming a transformative agent, a symbolic bridge between the self and the collective (Shelby 2022, 58).

Visuell fungiert Faustines Körper hier also so gegen traditionelle Geschlechterbilder – und gegen traditionelle Bilder von rassifizierten (Geschlechter)Bildern – indem sie ihren Körper in einem Kontext fotografiert, durch den an vergangene Prozesse, in denen Macht- und Herrschaftsverhältnisse produziert wurden, erinnert wird. Durch ihre Körperlichkeit schafft sie eine symbolische Brücke zwischen individuellen und kollektiven Prozessen. Die Entstehung von Gender- oder Körnernormen ist stark mit kolonialen Strukturen verbunden. So ist die ‚ideale‘ Form von Femininität mit Weiß-sein verbunden.

Gerade in der Kunst ist es üblich, dass Bilder von Frauen, erstens von Männern erstellt wurden und zweitens, fast ausschließlich weiße Frauen repräsentieren. Dadurch, dass Kunst, Filme, Musik, Zeitschriften für weiße Menschen produziert werden, entwickelt sich der *white gaze*. Der *white gaze* meint, dass Kunst von Schwarzen Personen immer in einem weißen Ethnozentrismus bewertet wird. Faustine etabliert einen *Black gaze*, darauf möchte ich im nächsten Abschnitt genauer eingehen.

7.5.3 Black Gaze

The body is laden with meaning; it is always in view and on view (Shelby 2022, 68).

Faustines Körper ist bereits geladen mit Bedeutungen, sie ist mit ihm und kann nur durch ihn in der Welt stehen, positioniert ihn hier so, dass sie ihren Körper direkt auf den Ort und dessen Geschichte bezieht. Sie platziert sich teilweise fast wie eine Statue, ein Monument oder ein Denkmal im Stadtraum. Durch den Akt des Fotografierens verfestigt sich dieser Moment. Der Blick, den Faustine auf sich wirft, ist außerdem ihr eigener, es ist ein oppositioneller Blick, der versucht, die rassifizierten Arten des Betrachtens – oder den *white gaze* – zu unterbrechen (Yu 2023).

Tina Campt und bell hooks haben diese Praxis des kritischen Betrachtens als *Black gaze* konzeptualisiert (ebd.). bell hooks beschreibt den *Black gaze* als Opposition zum *white gaze*, ähnlich wie der *female gaze* als Opposition zum *male gaze*.

“By characterizing the Black gaze as one of opposition, she challenges the privileging of the white gaze” (Yu 2023, 9). Yu spricht hier außerdem an, dass hooks dadurch die Privilegien des *white gaze* herausfordert. Ich möchte argumentieren, dass Faustine das auch tut, indem sie Facetten der Vergangenheit von Orten sichtbar macht, die durch einen *white gaze* nicht sichtbar gemacht werden. Faustines Werk ist das einzige in dieser Arbeit, welches den:die Betrachter:in durch den *Black gaze* auf das Sujet blicken lässt. Der *white gaze* wäre ein unhinterfragter Blick, welcher die rassifzierten Arten des Betrachtens nicht kritisch hinterfragt, es wäre sozusagen der “ganz normale” Blick. Faustine schafft es aber durch die Konzeptualisierung ihrer Werke in Opposition zu einem “normalen” Blick einen kritischen Blick, eine besondere Art des Sehens, zu etablieren. Anders als beim *male gaze*, welcher durch klare Stilmittel und die Führung des Blicks auf bestimmte Körperteile, fällt es mir schwer, den *Black gaze* stilistisch zu beschreiben. Entscheidend ist hier vor allem, dass Faustine ihren Blick auf sich wirft und sie somit eine Außenperspektive auf ihre eigene Subjektwerdung werfen kann.

In the photographs, Faustine is detached from their original time and place, yet her works are pointedly *about* time and place (Shelby 2022, 58).

Mit der “originalen Zeit und dem originalen Ort” sind, denke ich, die Ereignisse an den Orten, auf die sich Faustine durch den Titel bezieht, gemeint. Sie imitiert diese nicht, sie erinnert daran. Dadurch ist sie gleichzeitig losgelöst von dem Ort und thematisiert ihn aber.

Dieses Zurückschauen wird auch visuell betont. Faustine bewegt sich zwar sichtlich, sie geht aber nach Links, also gegen die Leserichtung. Sie geht also nicht ‘in die Zukunft’, sondern erinnert mit ihrer Gehrichtung an die Vergangenheit, ihr Blick folgt ihrer Gehrichtung. Faustine arbeitet dadurch, dass sie auf auffällige Stilmittel verzichtet, visuell eher minimalistisch. Die Szene wirkt so, als würde sie die Umgebung nicht absichtlich verändern. Die Bilder sind ohne Blitz und immer bei Tageslicht aufgenommen, der Blickwinkel ist immer auf Augenhöhe mit dem Sujet, die Brennweite bleibt gleich, der Bildausschnitt verändert sich in der Serie auch selten. Stilistisch könnte es sich bei diesem Bild auch um einen Schnappschuss handeln. In ihren Selbstportraits bleibt der Bildausschnitt und -winkel immer ähnlich, dazwischen finden sich auch Detailfotos, auf denen beispielsweise nur die weißen Schuhe abgebildet sind, in diesem Fall verändert sich der Bildausschnitt und -winkel

schon. Generell wirken die Bilder in “White Shoes” stilistisch so, als würden sie die Wirklichkeit abbilden wollen, denn auf diese möchte sie ja auch aufmerksam machen.

7.5.4 Gender im Bild

Gender kommt hier, so wie auch bei den bisherigen Bildern, durch den Körper ins Bild. Faustine setzt ihren Körper in der Serie bewusst so ein, dass er zentral inmitten des Bildes steht. Butler argumentiert, dass Körper Orte sind, an denen sich Machtstrukturen manifestieren und an denen diese aufrechterhalten werden. Geschlechternormen, Körpernormen und genauso auch *Racial Bias* – damit sind (unbewusste) Vorurteile gegenüber rassifizierten Personen gemeint, sowie die (unbewusste) Naturalisierung dieser – sind Produkte sozialer und politischer Diskurse und deswegen auch von Machtstrukturen beeinflusst.

Butler führt den Begriff der “Intelligibilität” ein, um Körper, die den gesellschaftlichen Erwartungen an Geschlechterrollen entsprechen, zu bezeichnen. Körper, die diesen Erwartungen nicht entsprechen, sind demnach nicht intelligibel, sie werden diskursiv ausgegrenzt. Faustines Körper kann in gewissen Formen als nicht intelligibel angesehen werden. Dass Faustines Körper nicht intelligibel ist, weil er der nackte Körper einer Schwarzen Frau ist, wird deutlich, weil Körper wie ihrer in dem Diskurs kaum repräsentiert wurden. Diskurs meint hier nach Butler strukturierte Bedeutungsprozesse, die Macht und Wissen miteinander verbinden und festlegen, was als intelligibel gilt und was nicht.

Diskurs wird als sozialer Konstruktionsprozess verstanden, in dem unter anderem Körpernormen festgelegt werden. Faustines Körper entspricht also nicht heteronormativen Normen und wird deswegen aus dem Diskurs ausgeschlossen. Das bedeutet nicht, dass etwas an ihrem Körper falsch ist, sondern möchte ausdrücken, dass der Diskurs, in dem wir uns gesellschaftlich bewegen strikten Machtsystemen unterliegt. Butler führt den Begriff der Intelligibilität genau deswegen ein, um auszudrücken, dass die Vorstellung, es gäbe eine natürliche (geschlechtliche) Körpernorm, zu dekonstruieren und um diese Unnatürlichkeit überhaupt greifbar zu machen.

Faustine macht sich hier aber auf eine gewisse Weise selbst intelligibel. Dadurch, dass sie sich mit und durch ihren Körper im Diskurs verortet und gleichzeitig auf die Geschichte, aus der dieser entstanden ist, verweist, nimmt sie Raum ein und zeigt gleichzeitig die Grenzen des Diskurses auf. Diese Selbstinszenierungen stellen eine konfrontative Sichtbarmachung

historischer Verdrängung dar: Sie zwingt den:die Betrachter:in dazu, sich mit der Kontinuität rassistischer Machtsystemen auseinanderzusetzen, die nicht vergangen, sondern in die kulturelle, soziale und urbane Struktur eingeschrieben ist. Ihr Körper fungiert als ein Produkt diskursiver Formungen und ist gleichzeitig eine Materialisierung von Möglichkeiten (Butler 2021).

7.5.5 Symbolik und Semiotik

Durch die politische Auseinandersetzung mit dem kulturellen Erbe Amerikas und der Konzeptualisierung an ihrem Körper, wird Faustine simultan zum Subjekt und zum Objekt.

Ihre Werke zeigen die Verbindung zwischen Kolonialismus, Kapitalismus und Rassismus auf (Shelby 2022). Kolonialismus, Kapitalismus und Rassismus bauen auf patriarchalen Strukturen auf, genauso wie das Patriarchat auf kolonialen und kapitalistischen Strukturen aufbaut. Diese Strukturen beeinflussen demnach auch, wie Gender, vor allem an der Intersektion von Gender und *race*, geformt wird. Die weißen Schuhe, welche für das weiße Patriarchat stehen, tragen Faustine nun. Gleichzeitig schränken sie sie aber auch ein. Sie haben einen Absatz, sie muss sich in die Schuhe reinzwängen, genauso wie sie sich zu einem gewissen Grad von der Gesellschaft (oder eben dem Diskurs) einengen lassen muss. Durch ihre selbstbewusste und sehr zielstrebige Körperhaltung wirkt es aber eher so, als würde sie die Schuhe zertrampeln, als würde sie den Diskurs verändern. Ihr Schritt wirkt, als wüsste sie genau wo sie hin möchte. Ihr Kopf ist leicht angehoben, ihr Blick entschlossen nach vorne gerichtet. Ihr Umhang, der so lang ist, dass er am Boden streift, unterstreicht ihre Körperhaltung. Er wirkt fast majestätisch. Die Schuhe spielen also eindeutig auf eine Machtposition an.

Die Schuhe wirken gleichzeitig als Symbol für Weiblichkeit. Außerdem sehen sie Vintage aus und spielen somit vielleicht auch auf eine vergangene Ära und die Emanzipation aus dieser Ära an. Faustine drückt durch ihren nackten Körper mitten in der Stadt auch ihre Freiheit aus. Der Körper kann hier also als ein zentrales Symbol gesehen werden. Sie macht sich dadurch aber trotzdem extrem vulnerabel, als Frau und als Schwarze Frau noch viel mehr. Gender spielt hier genauso eine Rolle wie *race*. Beziehungsweise spielt vor allem die Verschränkung von Gender und *race* hier eine Rolle. Die weißen Schuhe können als Symbol für den Intersektionalismus gelesen werden. Faustine macht die strukturellen Rahmungen sichtbar, in denen Weiblichkeit verhandelt wird.

Ihr Körper fungiert hier nicht nur als individuelles Ausdrucksmittel, sondern als symbolisches Gefäß kollektiver Erinnerung. Hier möchte ich einen Vergleich zu den bisher analysierten Bildern ziehen. Diese thematisieren alle – bis vielleicht auf Sophia Süßmilchs ‚Ödipuskomplex‘ (Abb. 3) – eine sehr normative, in der heterosexuellen Matrix existierende Form von Weiblichkeit. Sie sind auch alle von weißen Frauen geschaffen worden und beziehen sich alle auf weiße Frauen – die *Grande Dames* der 1920er-Jahre bei Cindy Sherman (Abb. 2) oder die romantisierten Darstellungen von Frauen in der amerikanischen Nachkriegszeit bei Jennifer Greenburg (Abb. 1). Sie thematisieren zwar den performativen Charakter (dieser Form) von Weiblichkeit, sie sind aber alle intelligibel. Bei Faustine ist das nicht so, ihr Körper ist nicht intelligibel. Im folgenden Absatz möchte ich auf den Zusammenhang zwischen der Subjektwerdung und der heterosexuellen Matrix eingehen, da die Intelligibilität von Körpern mit dem politischen Stand von Subjekten verbunden ist.

7.5.6 Subjektivierung als intelligibler Körper

Butler wirft die Frage nach der Subjektwerdung auf und fragt wie dieses

[...] politische Beharren auf kohärente Identitäten jemals die Basis sein kann, auf der eine übergreifende Verschränkung im politischen Bündnis mit anderen untergeordneten Gruppen stattfinden kann (Butler 2021, 165).

Kohärente Identitäten meint eine binäre Einteilung in Kategorien, wie Mann/ Frau oder Schwarz/ weiß. Butler merkt hier an, dass die Subjektwerdung nur innerhalb der heterosexuellen Matrix, innerhalb des Diskurses, fungieren kann. Dabei kritisiert sie, dass das Beharren auf kohärente Identitäten dem politischen Diskurs im Weg steht, weil Subjekte intersektional miteinander verschränkt sind. Die Subjekte sind “[...] selbst die gelebte übergreifende Verschränkung [...], [sind] selbst die gelebte Szene der Schwierigkeit einer Koalition [...]” (Butler 2021, 165). Ein Bruch mit Normen ist demnach nur möglich, weil wir uns zu einem Zeitpunkt bereits mit der Norm identifiziert haben. Butler bringt hier das Beispiel der *butchness* von Lesben, welche sie als Gegenzug zur *femmeness* identifiziert.

Und wenn *butchness* einen strikten Gegensatz zu *femmeness* erfordert, ist das dann die Ablehnung einer Identifizierung oder eine Identifizierung mit *femmeness*, die bereits gemacht wurde, gemacht und geleugnet, eine die *butch* aufrechterhaltende verleugnete Identifizierung, ohne die die *butch* als *butch* nicht identifizieren kann? (Butler 2021, 165).

Butchness wird hier also nicht als eine Ablehnung, sondern als eine Verbindung zu *femmeness* verstanden. Ich versuche hier nun Butlers Überlegungen zur Subjektwerdung hinsichtlich Gender, auf *race* anzuwenden oder *race* zumindest in den Prozess der Subjektwerdung miteinzubeziehen. Übertragen auf Faustines Bildpraxis bedeutet das, dass auch die Konfrontation mit weiß-normativer Weiblichkeit – mit deren visuellen Kodierungen, historischen Ausschlüssen und rassifizierten Repräsentationen – nicht als reine Ablehnung zu lesen ist. Vielmehr agiert Faustines Körper als Resultat einer bereits durchlebten Identifikation mit genau jenem kulturellen Skript, das sie nun performativ bricht. Der nackte Schwarze Körper in *White Shoes* verweist damit nicht nur auf historische Gewaltverhältnisse, sondern wird zur Artikulationsfläche eines intersektionalen Subjektstatus, der seine Intelligibilität nur über ein Spannungsverhältnis aus Identifikation und Abgrenzung erfährt.

Das bedeutet aber auch, dass sich eben *butchness* an *femmeness* orientiert und nicht andersherum, dass sich *Blackness* an *Whiteness* orientiert, die Norm bleibt bestehen. Versucht man nun dies zu dekonstruieren – hier beziehe ich mich auf Jacques Derrida – kann eine klare Wertung erkannt werden. *Femme* steht hier in der Machtdynamik weiter oben als *butch*. Weiß steht weiter oben als Schwarz. Mann steht weiter oben als Frau. Faustine stellt sich aber – zumindest in dem Foto – nach oben.

7.5.7 Fazit

Nona Faustine bietet mit ‚White Shoes‘ einerseits ein Gegennarrativ zu rassistischen Darstellungen von Schwarzen Menschen. Sie möchte durch ihre Arbeit andererseits vergessene historische Ereignisse aufarbeiten und sichtbar machen. Dadurch, dass sie sich selbst fotografiert, erschafft sie einen oppositionellen Blick, einen *Black gaze*. Das Werk thematisiert zentrale Themen dieser Arbeit, sowie die Performativität von Körpern, die Machtstrukturen der heterosexuellen Matrix und die Notwendigkeit einer intersektionalen Kritik an diesen. Faustines nackter, Schwarzer, weiblich gelesener Körper operiert als intersektionaler Performativakt – er thematisiert zugleich *race*, Gender und historische Machtstrukturen. Faustine fordert den heteronormativen Diskurs heraus seinen Blick zu hinterfragen und den intersektionalen Verschränkungen von Gender, *race*, Kapitalismus und Kolonialismus ins Auge zu sehen.

7.6 “GELATO” - Haley Morris-Cafiero

Haley Morris-Cafiero ist eine amerikanische Fotokünstlerin und arbeitet in ihren Werken ausschließlich mit Selbstportraits. In ihrer Kunst setzt sie sich kritisch mit der Bewertung ihres Körpers auseinander. Die Blicke und Kommentare auf ihr visuelles Auftreten spielen in ihren Arbeiten eine große Rolle. In ihren Werken geht es immer auch um einen Austausch mit ihrer Umwelt.

Ich beziehe mich hier auf ein Bild aus der Serie “Wait Watchers” (2010-2012), in welcher sich Morris-Cafiero mit dem disziplinierenden Blick von Passant:innen auseinandersetzt, dem marginalisierte Körper im öffentlichen Raum ausgesetzt sind. Ähnlich wie Nona Faustine, positioniert sich sie in der Serie in urbanen Räumen. Morris-Cafiero sucht hier aber keinen Bezug zur Geschichte des Ortes, sondern sie wählt die Orte, an denen sie sich fotografiert, so aus, dass die Orte hoch frequentiert sind. Durch ihre Präsenz an diesen Orten und das Einfangen der Blicke auf ihren Körper, macht sie sichtbar, wie Frauenkörper Projektionsfläche von gesellschaftlichen Normen und Bewertungen sind. Sie zeigt dadurch auch den kontrollierenden Blick der Gesellschaft auf Gendernormen auf. Die Serie lädt dazu ein, die Reaktionen der vorbeigehenden Passant:innen zu beobachten und so auch die eigenen Blicke zu reflektieren und vielleicht sogar zu dekonstruieren.

Die Fotografien der Serie bewegen sich an der Schnittstelle von inszenierter, performativer Fotografie und dokumentarischer Bildsprache. Sie zeigen Morris-Cafiero in alltäglichen Situationen an öffentlichen Plätzen in unterschiedlichen Städten. In „Wait Watchers“ liegt der Fokus auf dem Einfangen der ungefilterten Blicke auf ihren Körper. Nun möchte ich genauer auf das ausgewählte Foto und die Unterschiede und Ähnlichkeiten zu Nona Faustines “Walk To Freedom Frederick Douglass” (Abb. 5) eingehen.



Abb. 6; “GELATO” – Haley Morris-Cafiero; 2011;
<https://www.haleymorriscaferio.com/#wait-watchers-preview>

Für die Analyse habe ich das Foto ‚GELATO‘ ausgewählt. Dieses wurde 2011 aufgenommen und zeigt Morris-Cafiero wie sie an einer Kreuzung in Barcelona steht und ein Eis isst. Auf dem Foto ist eine Ampel zu sehen, an der einige Menschen warten, um die Straße zu überqueren. Die Ampel zeigt Rot an. Im Hintergrund sind zahlreiche weitere Menschen zu sehen, die an der Straße entlanggehen. Die sommerliche Umgebung sowie der Bildtitel lassen vermuten, dass das Foto in Italien im Hochsommer aufgenommen wurde, es wurde aber in Spanien aufgenommen. Hinter ihr befindet sich ein Haus mit einigen Balkonen und einem Tapas-Lokal. Große Sonnenschirme deuten auf ein weiteres Lokal hin. Morris-Cafiero ist zentral und im Vordergrund im Bild positioniert.

Mein Blick wird zunächst auf Morris-Cafiero gelenkt, die zentral im Bild positioniert ist. Direkt hinter ihr steht ein großer Mann, der sich scheinbar an die Sonnenbrille oder ins

Gesicht fasst; er scheint nicht sonderlich an ihr interessiert zu sein. Rechts von ihr fällt mein Blick auf ein junges Mädchen, das Morris-Cafiero auffällig ansieht – möglicherweise erstaunt oder irritiert. Daneben steht eine Frau mittleren Alters, deren Blick entweder auf Morris-Cafiero oder auf den Straßenverkehr gerichtet ist. Die beiden wirken, als wären sie gemeinsam unterwegs. Anschließend wandert mein Blick weiter nach hinten – auf den Mann hinter der Frau, auf weitere Passant:innen im Hintergrund, die sich in unterschiedliche Richtungen bewegen, keine der Personen im Hintergrund blickt explizit auf Morris-Cafiero.

Die Ampel im Hintergrund zieht immer wieder Aufmerksamkeit auf sich, da sie sowohl farblich als auch strukturell hervorsticht. Insgesamt erweckt das Bild ein Gefühl von Bewegung. Trotz dieser Bewegung wirkt Morris-Cafiero selbst ruhig, beinahe still und entspannt. Die emotionale Wirkung des Bildes ist für mich leicht und träumerisch, das Bild erinnert an einen Urlaubstag, an dem man ziellos durch die Stadt streift.

Die Kamera ist gegenüber und auf Augenhöhe mit Morris-Cafiero positioniert – ein wiederkehrendes Merkmal in der Serie. Das ist unter anderem daran zu erkennen, dass die waagerechten und senkrechten Linien im Foto gerade verlaufen. Ein Blitz wurde nicht eingesetzt, das Licht wirkt weich, das Foto wurde vermutlich tagsüber im Halbschatten aufgenommen. Dadurch wirkt das Bild sehr natürlich, fast wie ein Schnappschuss. Durch den dokumentarischen Bildstil wird verdeutlicht, dass hier ein natürlicher Moment abgebildet wurde und in die Szene nicht eingegriffen wurde, bis darauf, dass Morris-Cafiero sich bewusst in ihr positioniert. Aber auch ihre Positionierung wirkt natürlich, sie tut alltägliche Dinge im öffentlichen Raum. Die Aufmerksamkeit zieht also ihr Aussehen an sich und nicht per se ihre Handlungen.

7.6.1 Körper im Bild

„GELATO“ ist, neben Greenburgs Werk (Abb. 1), das einzige Bild in der Auswahl dieser Arbeit, auf dem viele Körper zu sehen sind, statt nur der Körper der Künstlerin. Bei Greenburg (Abb. 1) steht Greenburg selbst aber noch deutlicher im Vordergrund und ist offensichtlich zur Betrachtung positioniert. Bei Faustine (Abb. 5) sind zwar im Hintergrund verschwommen Passant:innen zu sehen, diese sind aber kaum zu erkennen, außerdem interagiert Faustine in keiner Weise mit ihnen.

Bei Morris-Cafiero sind die anderen Körper aber auch im Vordergrund, sowohl im Bild als auch konzeptuell geht es um eine Beziehung zwischen den Körpern. Diese Beziehung wirkt

am Bild einseitig, da Morris-Cafiero zwar betrachtet wird, selbst aber nie Kontakt zu den Passant:innen sucht, sie erwidert deren Blicke nicht. Morris-Cafiero wirkt so, als würde sie gar nicht bemerken, dass Blicke auf sie fallen. Durch den Kontext der Serie und das spätere Betrachten der Blicke im Bild, sowie dem Auswählen eines Bildes tritt Morris-Cafiero aber wieder in Kommunikation mit den anderen Körpern.

Auch ihre Körperhaltung wirkt auf dem Foto in sich gekehrt. Ihr Fokus liegt auf dem Eis und nicht auf der Umwelt. Ihre Füße sind zueinander gedreht, ihr Kopf leicht nach unten geneigt. Sie scheint sich fast von ihrer Umwelt abzuschirmen. Ihre Körperhaltung wirkt, im Gegensatz zu der von Greenburg (Abb. 1) oder Faustine (Abb. 5), nicht so, als wolle sie Aufmerksamkeit auf sich ziehen. Auch ihre Kleidung, die schwarze Caprihose, das weiße Top mit Blümchen und die schwarzen Sportschuhe, sind unauffällig. Sie betont weder ihren Körper besonders, noch ihre Feminität. Sie wirkt natürlich, genauso wie die Personen um sie herum. Morris-Cafieros Körper wird hier nicht, wie in künstlerischen Darstellungen von Frauenkörpern üblich, als sexualisiertes oder begehrenswertes Objekt dargestellt. Sie steht aber trotzdem als sexuiertem Körper im Bild. Auf den sexuierten Körper gehe ich bereits bei Süßmilch (Abb. 3) ein. Butler bezieht sich hier darauf, dass das Ich immer als ein körperliches Ich in der Welt steht. Der Körper und das visuelle Erscheinungsbild dessen ist schon immer durch Prozesse der sexuellen Differenzierung geprägt. Der Körper fungiert als “[...] morphologisches Ideal, [...] der die Darstellung reguliert” (Butler 2021, 183).

Morris-Cafieros Körper wird als *Vessel* gezeigt, durch das sie in der Welt steht. Dadurch entsteht hier, wie ich finde, auch ein direkter Vergleich mit den anderen Körpern, es entsteht ein Diskurs mit der regulierten Darstellung.

7.6.2 Fat Gaze

Morris-Cafiero wählt die Bilder so aus, dass die Meinungen der Passant:innen in ihrem Blick nicht klar zu deuten sind. Die Bilder wurden bewusst so ausgewählt, dass die Blicke in unterschiedlichen Arten und Weisen interpretiert werden können. Dadurch hinterfragt der:die Betrachter:in seinen:ihren eigenen Blick.

Der *Gaze* steht hier eindeutig im Vordergrund. Morris-Cafiero beschreibt in einem Interview ((Morris-Cafiero, o. D.)), dass die ursprüngliche Idee der Serie war, sich selbst an Orten zu fotografieren, an denen Essen stark beworben wurde. Als sie die ersten Fotos dann betrachtete, fiel ihr auf, dass Passant:innen Blicke auf sie werfen. Diese Blicke fand sie

interessant. Wieso werden diese Blicke ausgerechnet auf Morris-Cafiero geworfen, wobei sie sich an Orten positioniert, an denen viele Personen sind?

An dieser Stelle möchte ich außerdem kurz anmerken, dass sich Morris-Cafiero so fotografieren lässt (meist durch eine Student:in von ihr), dass es möglichst unauffällig ist. Ihr steht also kein Stativ mit riesiger Kamera gegenüber, wodurch die Blicke der Passant:innen erklärt werden könnten.

Die Passant:innen richten einen normierenden Blick auf Morris-Cafiero, ihr Blick kann als Metapher der gesellschaftlichen Fettphobie und dadurch auch der Kontrolle von Frauenkörpern gelesen werden.

Stephanie Snider (2013) spricht in ‚Visual Representations of Fat and Fatness‘ in diesem Zusammenhang von “[...] people with stareable bodies” (ebd., 114), von Körpern die von der Norm abweichen, sodass sie zum Objekt des Starrens werden. Dieser *Gaze* wird auf dem Bild greifbar. Es geht hier um die Wahrnehmung, Repräsentation und Objektivierung dicker (Frauen)Körper. Butler spricht in ‚Körper von Gewicht‘ (2021) nicht explizit über Fett-sein oder dicke Körper, sie thematisiert aber Körpernormen und wie diese kontrolliert werden. Durch diese Normen formulieren sich intelligible oder eben nicht intelligible Körper.

Die Materialisierung des Körpers fungiert nur durch oder im normativen Diskurs, in der heterosexuellen Matrix. Ein ‚normaler‘, ‚natürlicher‘, normierter oder intelligibler Körper ist Ergebnis wiederholter kultureller Praktiken. Dadurch konstruiert sich der schlanke, weiße, binäre Körper als Norm und grenzt dadurch dicke Körper aus.

Snider schreibt: “[...] the fat female body, as a constantly performing “artifact” of our white, middle-class, heterosexual, able-bodied, and thin dominant culture.” (Snider 2012, 14). Ähnlich wie bei Faustine (Abb. 5), geht es auch in diesem Bild um nicht intelligible Körper. Während Faustine den *Black Gaze* als oppositionellen Blick etabliert und selbst Kontrolle über die Bildproduktion ausübt, fängt Morris-Cafiero einen kontrollierenden Blick ein. Ihr Körper wird zum Projektionsfeld. Dadurch kommuniziert Morris-Cafiero visuell, wie tief verankert das gesellschaftliche Bedürfnis ist, Körper zu lesen, zu bewerten und zu regulieren. Das wird dadurch verstärkt, dass sich der *Gaze* hier nicht auf den Blick, welcher durch die Kamera geworfen wird bezieht – so wie das beim *male Gaze* der Fall ist – sondern auf die Blicke der Menschen im Bild.

7.6.3 Gender im Bild

Gender wird hier stark im Kontext zu Anderer dargestellt. Morris-Cafiero positioniert sich inmitten öffentlicher Räume, mitten im Diskurs. Dadurch wird einerseits der Vergleich und die, an den Blicke der Passant:innen abzulesende Bewertung, und andererseits der Vergleich den man als Betrachter:in des Bildes macht, dargestellt.

Da performative Akte immer in einem Diskurs stattfinden, gibt es kein außerhalb stehendes Ich und keine neutrale Sichtweise. Durch die wiederholte Beobachtung wird Gender hier sichtbar gemacht und gleichzeitig reproduziert. Morris-Cafiero löst zwar Blickreaktionen aus und rückt gesellschaftliche Normen ins Bild, agiert aber nicht als autonome Instanz, sondern als innerhalb vorgegebener Diskursstrukturen entstandenes Subjekt. So zeigt „GELATO“, dass Gender maßgeblich durch den Blick „von Außen“ geformt wird. Indem Morris-Cafiero mit ihrem Körper in der Welt steht, welcher keinen westlichen, heteronormativen Schönheitsidealen entspricht, offenbart sie die normative Kraft des Blicks und macht sichtbar, wie Frauenkörper im öffentlichen Raum als Projektionsfläche gesellschaftlicher Erwartungen fungieren.

Hier geht es im Bezug auf Gender außerdem darum, wie Weiblichkeit mit Schönheitsidealen verbunden ist. Das thematisiert Morris-Cafiero selbst nicht, so wird aber auf die reagiert. Von Morris-Cafiero wird erwartet, dass sie Schönheitsidealen entspricht, weil sie als Frau wahrgenommen wird. Ich möchte in diesem Kontext auf ein Zitat von Butler eingehen, in dem sie über die Macht des Diskurses im Zusammenhang mit performativen Äußerungen schreibt.

Wenn die Macht des Diskurses, das hervorzubringen, was er benennt, mit der Frage nach der Performativität verknüpft ist, dann ist die performative Äußerung *ein* Bereich, in dem die Macht *als* Diskurs agiert (Butler 2021, 309).

Die Macht als Diskurs meint aber nicht, dass die Macht zum Akteur wird, sondern meint, dass durch die ständige Wiederholung von Handlungen ein “[...] Nexus von Macht und Diskurs [entsteht,] [...] der die diskursiven Gesten der Macht wiederholt und nachahmt.” (Butler 2021, 309). Dadurch entsteht auch die Kraft von performativen Akten. Es gibt kein Ich, das hinter dem Diskurs steht. Die performativen Akte von Subjekten können sich demnach nur im Diskurs bewegen, sie sind in ihm gefangen. So ist auch Morris-Cafiero in den Blicken gefangen.

Durch diese Auffassung von Performativität wird das Subjekt als “[...] ausschließlicher Ursprung oder Eigentümer dessen, was gesagt wird, wirkungsvoll dezentriert.” (Butler 2021, 312). Das kann im Hinblick auf Morris-Cafiero so aufgefasst werden, dass sie natürlich eine Macht als Künstlerin hat, auf gewisse Diskurse aufmerksam zu machen und sie sich dabei auch die Macht, sich selbst als Subjekt neu zu positionieren. Gleichzeitig dezentriert sie sich als Subjekt, weil sie eben ‚nur‘ in dem “[...] Nexus von Macht und Diskurs” (Butler 2021, 309), agieren kann.

7.6.4 Symbolik und Semiotik

Symbole oder visuelle Codes sind in dem Bild, für mich, nicht klar erkennbar. Die Farbgebung von sanften Rosa-, Lila-, Blau- und Beigetönen deutet auf einen sommerlichen Urlaubsschnappschuss hin. Konträr dazu ist die rote Ampel. Sie symbolisiert das Stehen-bleiben, wobei das natürlich auch durch das tatsächliche Stehen einiger Personen symbolisiert wird. Die Rote Ampel könnte aber auch als eine Art Warnsignal oder als Zeichen für Kontrolle wahrgenommen werden.

Mit dem Faktor der Kontrolle spielt auch der Titel der Serie. “Wait Watchers” spielt auf den Diätkonzern “Weight Watchers” an. Durch das Wortspiel mit „wait“ (warten) und „weight“ (Gewicht) wird thematisiert, dass Morris-Cafiero beobachtet und in Bezug auf ihr Gewicht bewertet wird, insbesondere als Frau.

7.6.5 Fazit

Morris-Cafiero zeigt mit “GELATO” Frauenkörper im öffentlichen Raum zur Projektionsfläche gesellschaftlicher Bewertungen werden. Sie nutzt ihren eigenen Körper als Medium, um auf normative Vorstellungen von Schönheit, Gender und Körpern aufmerksam zu machen und die Rolle des kontrollierenden Blicks zu hinterfragen. Ihre Inszenierungen bewegen sich zwischen dokumentarischem Stil und performativer Fotografie, wodurch die Grenze zwischen Beobachtung und Inszenierung verschwimmt. Im Mittelpunkt steht der *Gaze*.

Die Serie macht sichtbar, wie gesellschaftliche Gendernormen in unseren Wahrnehmungsmechanismen verankert sind und wie Gender durch soziale Blicke (mit)konstituiert wird. Dabei agiert Morris-Cafiero innerhalb eines diskursiven Rahmens, der ihre Subjektposition begrenzt, hier kann ein Bezug auf den theoretischen Rahmen Butlers

hergestellt werden. Gerade durch die scheinbare Alltäglichkeit und dokumentarische Ästhetik des Bildes, verweist es subtil auf Prozesse sozialer Kontrolle und normativer Zuschreibungen.

Conclusio

Die Unterscheidung zwischen einer “inneren” Wahrheit der Weiblichkeit, die als psychische Disposition oder als Ich-Kern angesehen wird, und einer “äußeren” Wahrheit, die als Erscheinung oder Darstellung betrachtet wird, erzeugt eine widersprüchliche Formierung der sozialen Geschlechtsidentität, in der sich keine unumstößliche “Wahrheit” etablieren lässt (Butler 2021, 321).

In diesem Zitat formuliert Butler, dass durch die (visuelle) Erscheinung oder Darstellung von Weiblichkeit kein Rückschluss auf eine inhärente Wahrnehmung gemacht werden kann. Sie betont aber auch, dass die soziale Geschlechtsidentität nicht als “[...] eine rein psychische Wahrnehmung aufzufassen [ist], als “intern” und “verborgen” [...] (Butler 2021, 321). Gender ist also weder “[...] auf eine Oberflächenerscheinung reduzierbar [...]” (Butler 2021, 321, noch auf eine innere Wahrheit.

Dadurch formiert sich die soziale Geschlechtsidentität als Widerspruch, in der sich keine absolute Wahrheit etablieren lässt. Butler beschreibt Gender “[...] als Spiel zwischen Psyche und Erscheinung” (Butler 2021, 321). Hier wird die Wichtigkeit des Moments der Erscheinung deutlich. Der Körper stellt die offensichtlichste Erscheinung von Gender dar. Diese Erscheinung kann natürlich geändert werden, es kann aber auch geändert werden, wie Weiblichkeit wahrgenommen wird, wie die Erscheinung bewertet wird. Es soll also nicht darum gehen, die als weiblich gelesenen Merkmale an Körpern verändert zu müssen, um nicht Opfer von misogynen heteronormativen Bewertungen zu werden, sondern darum, Frauenkörper im Diskurs neu zu positionieren. Oder den Diskurs, aus dem sich (Frauen)Körper formieren, und dessen diskursiven Grenzen aufzuzeigen.

In dieser Arbeit beziehe ich mich auf einen kleinen Ausschnitt eines visuellen Diskurses. Anhand von sechs Kunstwerken von sechs Künstlerinnen, versuchte ich mit Butlers theoretischem Rahmen aufzuzeigen, wie Butlers Theorien in einem visuellen Kunstdiskurs verhandelt werden. Dieses “[...] Spiel zwischen Psyche und Erscheinung.” (Butler 2021, 321), führt diese Arbeit in ein Spiel zwischen Theorie und Praxis über. Mein zentrales Erkenntnisinteresse lag darin, aufzuzeigen, wie performative Handlungen und der Diskurs, in

dem diese geäußert werden, in Kunstfotografien dargestellt werden. Im Anschluss werde ich zusammenfassen, welche performativen Handlungen in den analysierten Bildern aufgezeigt wurden.

Einer der zentralen und offensichtlichsten Erkenntnisse dieser Arbeit ist die visuelle Komponente von Gender in Bildern. Visuell erkennbar ist Gender primär am Körper. Einerseits an körperlichen Merkmalen, andererseits an Körperhaltungen. Gender ist visuell auch sichtbar durch bestimmte Kleidung, Make-up oder Symbole. In allen den hier analysierten Werken wird Gender in erster Linie visuell erkennbar, dadurch, dass es sich um Fotografien von als weiblich gelesenen Körpern handelt.

Bei Greenburg (Abb. 1) wird durch die Kleidung, ihre Körperhaltung und dem Kontext der Arbeit Weiblichkeit visuell kommuniziert. Auch Sherman (Abb. 2) verfolgt eine klassisch normierte Darstellung von Weiblichkeit durch ihr Auftreten, durch ihr Styling und durch den klaren Bezug auf historische Darstellungen von Frauen. Süßmilch (Abb. 3) konfrontiert mit ihrem nackten Körper und dem Fokus auf die Brust als zentrales Symbol gendernormer Darstellungen von Frauen. Süßmilch imitiert dabei aber keine klassische Ästhetik und feminisiert sich nicht durch beispielsweise Make-up, der Körper steht hier im Vordergrund. Der nackte Körper steht auch bei Carucci (Abb. 4) und bei Faustine (Abb. 5) im Zentrum des Bildes. Carucci legt, ähnlich wie Süßmilch, einen Fokus auf die Brust als Symbol von Weiblichkeit und zeigt durch das Eingreifen in den Körper die Normen, denen Frauenkörpern unterliegen, auf. Faustine bezieht sich in ihrer Auseinandersetzung stark auf historische Prozesse der Unterdrückung von Schwarzen Körpern und zeigt auf, wie ihr Körper geladen mit Bedeutungen ist. Morris-Cafiero (Abb. 6) zeigt Gender weder durch einen besonderen Fokus auf den Körper, noch durch bestimmte feminisierte Symbole auf. Durch die Blicke, welche auf sie geworfen werden, wird aber bewusst, dass Körper immer gendert werden und im Zuge dessen bestimmte Erwartungen an den Körper gestellt werden. Abschließend kann subsumiert werden, dass Gender in allen analysierten Bildern visuell erkennbar ist, die Art und Weise, wie die Künstlerinnen das tun, variiert aber. Sie verorten sich aber alle, sowohl visuell als auch konzeptuell in deinem Diskurs.

Visuelle Diskurse werden hier in vergleichbarer Weise zu sprachlichen Sprechakten als performative Handlungen gelesen: körperliche Performanzen, Lichtsetzung, Kleidung oder Make-up wirken genauso normbildend und -unterlaufend wie verbale Äußerungen. Dass performative Handlungen auch visuell kommuniziert werden, wurde durch die Auswertung

der Bilder aufgezeigt. Durch äußerliche Erscheinungsmerkmale schreibt der:die Betrachter:in dem Sujet eine soziale Geschlechtsidentität zu. Diese Zuschreibung wird als “äußere Wahrheit” angenommen. Diese angenommene Wahrheit formt sich durch das Zurückgreifen auf bekannte Darstellungen von Gender. Diese wurden in patriarchalen binären und heteronormativen Strukturen geformt. Auch der westliche Kunstkanon bewegt sich bis heute in diesen Strukturen. Für diese Arbeit wurden Künstlerinnen ausgewählt, welche sich in diesem Diskurs einbetten und durch Selbstportraits die diskursiven Grenzen von Frauenkörpern weiten.

Das Aufzeigen von diskursiven Grenzen ist ein weiterer Punkt, der in dieser Arbeit herauskristallisiert wurde. Über alle Bilder hinweg zeigt sich, dass performative Akte niemals außerhalb gesellschaftlicher Machtverhältnisse stehen, sondern immer in ihnen eingebettet sind. Das zeigen vor allem Sherman (Abb. 2), Greenberg (Abb. 1) und Faustine (Abb. 5) durch das Rekurren auf historische Darstellungen von Frauenkörpern. Süßmilch (Abb. 3) und Carucci (Abb. 4) zeigen diese Grenzen dadurch auf, dass sie Szenen visuell festhalten, die kaum gezeigt werden. Carucci zeigt anhand des Auszupfens eines Haares beispielsweise auf, wie durch diesen Eingriff in den Körper die Körpernorm des haarlosen Frauenkörpers aufrechterhalten wird. Dadurch fügt sie sich den diskursiven Grenzen zwar, zeigt diese aber auf. Faustine (Abb. 5) und Morris-Cafiero (Abb. 6) zeigen in ihren Werken Frauenkörper die aus visuellen Darstellungen in der Kunst lange ausgegrenzt wurden, weil sie Normen denen Frauenkörper entsprechen sollen, nicht entsprechen. Hier werden die diskursiven Grenzen, in denen sich Körperinszenierungen bewegen, aufgezeigt und verändert.

Ein weiterer Punkt, welcher in allen der Analysen behandelt wird, ist der *Gaze*, der Blick. Dieser wird in den unterschiedlichen Werken auf unterschiedlichen Ebenen thematisiert. Greenburg (Abb. 1) fügt sich mittels einer Kollage in historische Bilder aus den 1950er-Jahren ein und wirft so auf eine gewisse Weise den *male Gaze* auf sich selbst. Durch ihre überspitzte Körperhaltung und ihr schelmisches Lächeln parodiert sie den *male Gaze* in gewisser Weise. Ähnlich orientiert sich auch Sherman (Abb. 2) an historischen Bildern von Frauen und parodiert hier den *male Gaze* durch ihre eigene Darstellung. Sherman entscheidet, anders als Greenburg, selbst über die stilistischen Mittel im Bild. Süßmilch (Abb. 3) fordert durch die Inszenierung ihres nackten Körpers den *Gaze* des:der Betrachters:Beobachterin heraus. Durch die überspitzte Darstellung der Brüste, welche durch den *male Gaze* sexualisiert wurden, konfrontiert sie den:die Betrachter:in mit ihrem Körper. Carucci (Abb. 4) thematisiert den *Gaze* subtiler. Sie inszeniert sich in einer sehr intimen Szenen. Durch die

bewusste Lichtsetzung hebt sie alltägliche, meist unsichtbare Routinen wie das Haareauszupfen in den Fokus und macht so deren performativen Charakter sichtbar. Faustine (Abb. 5) positioniert ihren nackten Körper bewusst im öffentlichen Raum. Der Blick, den sie auf sich wirft, ist ihr eigener, ein oppositioneller Blick, der sich dem *white gaze* widersetzt. In Anlehnung an bell hooks kann dieser als *Black gaze* gelesen werden, als kritischer, bewusst positionierter Blick, der koloniale Sehgewohnheiten unterbricht und neue Sichtweisen eröffnet. Morris-Cafiero (Abb. 6) hingegen dokumentiert den gesellschaftlichen *Gaze* auf nicht-konforme, nicht-intelligible Körper. Der sogenannte *Fat Gaze* wird hier durch die Blicke der Passant:innen sichtbar, deren Reaktionen exemplarisch für die normierenden Mechanismen gegenüber Körpern gelesen werden können. Alle der analysierten Fotos zeigen daher auf, dass der *Gaze* nicht neutral ist, sondern Ausdruck sozialer Machtstrukturen.

In der Analyse der Bilder konnte dargelegt werden, dass sich die Performativität von Gender nicht nur auf Sprechakte, sondern auch auf visuelle Akte bezieht. Dadurch entsteht eine performative Macht der Bilder. Genauer, der Körperinszenierungen in den Bildern. Der Körper wird als unausweichliche Materialisierung von Machtstrukturen aufgezeigt. Durch die Inszenierung in Selbstportraits wird der Körper aber als Materialisierung von Möglichkeiten aufgezeigt (Butler 2021). Die visuellen Inszenierungen der Körper zeigen demnach sowohl die Machtstrukturen, in denen sie fungieren auf und zeigen gleichzeitig eine Emanzipation von diesen auf. Dadurch wird aufgezeigt, dass Körper Resultat diskursiver Prozesse sind, dass Körper in normativen Regimen existieren. Körper sind aufgeladen von Bedeutungen und Zuschreibungen. Sie sind schwer, sie sind von Gewicht.

Wie der Körper von Gewicht ist, ist auch das Bild von Gewicht.

8. Nutzung von KI-Tools

Im Rahmen der Erstellung dieser Masterarbeit wurden die KI-gestützten Werkzeuge ChatGPT und DeepL als unterstützende Hilfsmittel eingesetzt. Sie dienten vor allem der Korrektur von Rechtschreibung und Satzbau, der Generierung von Synonymvorschlägen, als Hilfestellung zur Strukturierung der Arbeit sowie der Übersetzung von englischen Texten ins Deutsche. Die künstliche Intelligenz fungierte dabei lediglich als ergänzendes Tool zu Korrekturvorschlägen und hat weder die wissenschaftliche Arbeit noch die dafür erforderlichen Fertigkeiten ersetzt. Zudem wurde die gesamte Arbeit von Anna Radaschütz sorgfältig korrekturgelesen, um eine wissenschaftliche Qualitätssicherung sicherzustellen.

Literatur- und Abbildungsverzeichnis

Bildquellen

Greenburg, J. (2017). They hired a few of us for the debut of egalitarian architecture in Chicago. [Foto] <https://jennifergreenburg.com/revisinghistory.html#/>

Sherman, C. (2016). Untitled #575. [Foto] <https://spruethmagers.com/exhibitions/cindy-sherman-berlin/>

Süßmilch, S. (2023). Ödipuskomplex. [Foto] <https://sophiasuessmilch.com/works/photography/>

Carucci, E. (2015). Raeding Glasses. [Foto] <https://www.elinorcarucci.com/midlife>

Faustine, N. (2015). Walk To Freedom Frederick Douglass. [Foto] <https://www.dailyartmagazine.com/nona-faustine-white-shoes/>

Morris-Cafiero, H. (2011). GELATO. [Foto] <https://www.haleymorriscafiero.com/#wait-watchers-preview>

Internetquellen

Export, V. (1968). TAPP und TASTKINO. Körper-Aktion. https://www.valieexport.at/jart/prj3/valie_export_web/main.jart?rel=de&reservemode=active&content-id=1526555820281&tt_news_id=1956, Abgerufen am: 12.09.2024.

Female Photographers Org. (o. D.). <https://femalephotographers.org>, Abgerufen am: 29.11.2024.

Female Photographers Org (2020). The Body Issue. *No.1*. Herausgegeben von: Elisabeth Biondi, Hatje Cantz. <https://www.hatjecantz.de/products/52476-female-photographers-org>, abgerufen am: 20.11.2024.

Greenburg, J. (o.D.) *Revising History – Artist Statement*. <https://jennifergreenburg.com/revisinghistory.html#>, Abgerufen am: 16.05.2025.

Morris-Cafiero, H. (o. D.). *Wait Watchers*. Refinery29. <https://www.refinery29.com/en-gb/wait-watchers-haley-morris-cafiero>, Abgerufen am: 14.05.2025.

Sherman, C. (1977-1980). Untitled Film Stills. Foto-Serie.
<http://www.cindysherman.com/art.shtml>, Abgerufen am: 12.09.2024.

Literaturverzeichnis

- Atteslander, P. (2010). *Methoden der empirischen Sozialforschung* (13. Aufl.). Erich Schmidt Verlag. (Originalarbeit 1969)
- Averbeck-Lietz, S., & Meyen, M. (Hrsg.). (2016). *Handbuch nicht standardisierte Methoden in der Kommunikationswissenschaft*. Springer Fachmedien Wiesbaden.
<https://doi.org/10.1007/978-3-658-01656-2>.
- Beauvoir, S. de. (1949) *Le Deuxième Sexe*. Paris: Gallimard.
- Butler, J. (1990) *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge.
- Butler, J. (1995) *Körper von Gewicht: Die diskursiven Grenzen des Geschlechts*. Berlin: Berlin Verlag.
- Butler, J. (2002) *Unbehagen der Geschlechter*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Butler, J. (2010). *Raster des Krieges. Warum wir nicht jedes Leid beklagen* (R. Ansén, Übers.). Campus Verlag.
- Butler, J. (2021) *Körper von Gewicht: Die diskursiven Grenzen des Geschlechts*. 11th edn. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Chen, L. (2023). The Female identity being performed -- Gender rebellion in Cindy Sherman's photography. SHS Web of Conferences, 174, 2015.
<https://doi.org/10.1051/shsconf/202317402015>
- Conquergood, D. (1998). Beyond the text. Towards a performative cultural politics. In Sam J. Dailey (Hrsg.), *The future of performance studies: Visions and revisions* (S.25-36). Washington: National Communication Association.
- Crenshaw, K. W. (1989). Demarginalizing the intersection of race and sex: A Black feminist critique of antidiscrimination doctrine, feminist theory and antiracist politics. *University of Chicago Legal Forum*, 1989(1), 139–167.

- Degele, N. (2004) 'Bodification and Beautification: Zur Verkörperung von Schönheitshandeln', *Sport und Gesellschaft*, 1(3), pp. 244–268. Available at: <https://doi.org/10.1515/sug-2004-0306>.
- Derrida, J. (1967). *De la grammatologie*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- De Lauretis, T. (1994). *Feminist studies, critical studies* (5. [print.]). Indiana Univ. Press.
- Färber, C. (2022) 'Subjektivierung bei Judith Butler', in *Subjektivierung und Politische Handlungsfähigkeit*. Germany: transcript Verlag, pp. 165–232. Available at: <https://doi.org/10.1515/9783839461853-007>.
- Formenti, L., Luraschi, S., Del Negro, G. (2019) *Learning through Imagination: The Practice of Arts-based Research in Teacher Education*. *Studies in Art Education*, 60(2), pp. 135-147.
- Formenti, L., Luraschi, S. and Del Negro, G. (2019) *Relational aesthetics*. A duoethnographic research on feminism, *European Journal for Research on the Education and Learning of Adults*, 10(2), pp. 123-141. Available at: <https://doi.org/10.3384/rela.2000-7426.rela9144>.
- Foucault, M. (1977) *Überwachen und Strafen: Die Geburt des Gefängnisses*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Galea, E. (2020) *A Critical Comparison between the Works of Simone de Beauvoir and Judith Butler*. University of Malta. Available at: <https://www.um.edu.mt/library/oar/handle/123456789/70623>.
- Harper, D. (2002) 'Talking about pictures: A case for photo elicitation', *Visual Studies*, 17(1), pp. 13–26. Available at: <https://doi.org/10.1080/14725860220137345>.
- Helt, C. (2016). Cinema sisters: Laura Mulvey, Cindy Sherman, and the destruction of the male gaze. ProQuest Dissertations & Theses.
- Heßler, M., & Mersch, D. (2015). Einleitung. Bildlogik oder Was heißt visuelles Denken? In *Logik des Bildlichen* (Bd. 2, S. 8–62). transcript Verlag. <https://doi.org/10.1515/9783839410516-intro>
- Huth, M. (2015) 'Incorporated Recognizability: Merleau-Ponty and Judith Butler', in Babka, A., Posselt, G. (eds.) *Gender und Dekonstruktion*. Berlin: de Gruyter, pp. 75–88.

- Jones, A. (1998) *Body Art: Performing the Subject*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Klein, G., Sabisch, K., Kortendiek, B., & Riegraf, B. (2019). Kunstpraxis von Frauen: künstlerische Praxis und genderspezifische Kunstforschung. In *Handbuch Interdisziplinäre Geschlechterforschung* (S. 1359–1366). Springer Fachmedien Wiesbaden. https://doi.org/10.1007/978-3-658-12496-0_95
- Krasny, E. (2015) *Archive, Care, and Conversation. Suzanne Lacy's International Dinner Party in Feminist Curatorial Thought*. PhD thesis. Department of Art, University of Reading.
- Krüger-Kirm, H. (2016) *Geschlecht und Psychoanalyse bei Judith Butler*. Bielefeld: Transcript Verlag.
- Lacan, J. (1978) *Écrits*. Paris: Seuil.
- Lobinger, K. (Hrsg.). (2019). *Handbuch Visuelle Kommunikationsforschung*. Springer Fachmedien: Wiesbaden. <https://doi.org/10.1007/978-3-658-06508-9>
- Martin, D. N. (2019). Photography, Visual Culture, and the (Re)Definition/Queering of the Male Gaze. <https://doi.org/10.13023/etd.2019.016>
- Merleau-Ponty, M. (1962) *Phänomenologie der Wahrnehmung*. London: Routledge.
- Mulvey, L. (1991) *Cindy Sherman: Critical Essays*. New York: Routledge.
- Mulvey, L. (1975). Visual pleasure and narrative cinema. *Screen*, 16(3), 6–18. <https://doi.org/10.1093/screen/16.3.6>
- Mulvey, L. (1991). A PHANTASMAGORIA OF THE FEMALE BODY - THE WORK OF SHERMAN, CINDY. *New Left Review*, 188, 137–150.
- Nieman, H. & Guydish Bucholz, E. (2022) 'Gender and Beauty Presentation in Art: An analysis of gender queer self-portraiture through the lens of Judith Butler's Theory of Performativity and Aesthetic Subjectivism', *Journal of Student Research* (Houston, Tex.), 11(1). Available at: <https://doi.org/10.47611/jsrhs.v11i1.2407>.
- Nochlin, L. (2024). *Why have there been no great woman artists? 50th anniversary edition*. Thames & Hudson Ltd: London.

- Postl, G. (2009) 'From Gender as Performative to Feminist Performance Art', *Radical Philosophy Review*, 12(1-2), pp. 87–103. Available at: https://www.pdcnet.org/radphilrev/content/radphilrev_2009_0012_40180_0087_0103.
- Raymond, C. (2017). *Women Photographers and Feminist Aesthetics* (1. Aufl.). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315628912>
- Rose, G. (2022) *Visual methodologies : an introduction to researching with visual materials*. Fifth edition. Thousand Oaks: Learning Matters.
- Shelby, K. (2022). Absence and Presence: Nona Faustine and the Black Body in the National History of the United States. *Studies on National Movements*, 9(1). <https://doi.org/10.21825/snm.85269>
- Snider, S. (2012). Fatness and Visual Culture: A Brief Look at Some Contemporary Projects. *Fat Studies*, 1(1), 13–31. <https://doi.org/10.1080/21604851.2012.632725>
- Snider, S. (2013). Introduction to the Special Issue: Visual Representations of Fat and Fatness. *Fat Studies*, 2(2), 114–117. <https://doi.org/10.1080/21604851.2013.782250>
- Sontag, S. (1977). *On photography*. Farrar, Straus and Giroux.
- Sontag, S. (2003). *Das Leiden anderer betrachten* (R. Kaiser, Übers.). Carl Hanser Verlag.
- Strauss, A. (1998) *Grundlagen qualitativer Sozialforschung*. 2. Aufl., Stuttgart: UTB.
- Sußner, P. (2024). Kimberlé W. Crenshaw: Demarginalizing the Intersection of Race and Sex (1989). In *Soziologische Theorien des Rechts* (1. Aufl., S. 335–351). Velbrück Wissenschaft. <https://doi.org/10.5771/9783748948049-335>.
- Stutz, U. (2005) 'Ästhetische Annäherungen an Bilder in der qualitativen empirischen Forschung', *MedienPädagogik: Zeitschrift für Theorie und Praxis der Medienbildung*, 9, pp. 1–19. Available at: <https://doi.org/10.21240/mpaed/09/2005.01.07.X>.
- Terhart, H. (2014) *Körper und Migration : Eine Studie zu Körperinszenierungen junger Frauen in Text und Bild*. 1st ed. transcript Verlag.
- Thonhauser, G. (2011). Zwischen regulierter Perspektive und heimsuchender Wirkung. Judith Butler und Susan Sontag über die Rollen der Fotografie in Zeiten des Krieges. [kunsttexte.de](http://edoc.hu-berlin.de/kunsttexte/2011-1/thonhauser-gerhard-3/PDF/thonhauser.pdf), 1/2011. <http://edoc.hu-berlin.de/kunsttexte/2011-1/thonhauser-gerhard-3/PDF/thonhauser.pdf>

- Villa, P.-I. (2010). (De)Konstruktion und Diskurs-Genealogie. In R. Becker & B. Kortendiek (Hrsg.), *Handbuch Frauen- und Geschlechterforschung: Theorie, Methoden, Empirie* (S. 146–157). VS Verlag für Sozialwissenschaften. https://doi.org/10.1007/978-3-531-92041-2_18
- Villa, P.-I. (2011) *Sexy Bodies: Eine soziologische Reise durch den Geschlechtskörper*. 4th edn. Wiesbaden: Springer.
- Winter, R. (2014). Ein Plädoyer für kritische Perspektiven in der qualitativen Forschung. In G. Mey & K. Mruck (Hrsg.), *Qualitative Forschung* (S. 117–132). Springer Fachmedien Wiesbaden. https://doi.org/10.1007/978-3-658-05538-7_7
- Yu, J. M. (2023). Looking after the dead: The collective gaze in representations of anti-Black violence. *View. Theories and Practices of Visual Culture*, (36). <https://doi.org/10.36854/widok/2023.36.2740>

Anhang

Leitfaden für die Analyse:

1. *Fakten zu dem Werk*

Datum, Ort, Künstlerin, Titel.

Quellenangabe (wann und wo wurde das Foto aufgerufen)

2. *Beschreibung der Fotografin*

Kurze Biografie zur Fotografin: Alter, Wohnort, Hintergrund.

Kontext des Werks: In welcher Serie oder zu welchem Anlass wurde das Foto erstellt?

Konzept der Künstlerin zu dem Foto:

3. *Beschreibung der Fotografie*

Was ist auf dem Foto abgebildet?

Wer ist auf dem Foto abgebildet?

Welche Perspektive nimmt die Fotografin ein?

Mit welchem Objektiv ist das Foto aufgenommen?

Wurde ein Blitz verwendet? Ist das Licht eher weich oder eher hart?

Mit welchen Stilmitteln ist das Bild kompositioniert? (Natürliches oder unnatürliches Licht, über-/unterbelichtet, kalte oder warme Farben, s/w; Welchen ‚Look‘ hat das Bild?)

Wie wird mein Blick durch das Bild geführt? Welche emotionale Wirkung erzeugt das Bild?

4. *Semiotische Analyse*

Welche Körperhaltung nimmt das Sujet ein? Wirkt die Körperhaltung unüblich, geposet, offensichtlich inszeniert oder wirkt sie üblich, wie ein Schnappschuss?

In welche Richtung schaut die Person?

Wie ist die Person im Raum positioniert? Wird vielleicht mit Perspektive gespielt?

Was trägt die Person? Kann man die Kleidung vielleicht als stereotypisch maskulin oder feminin sehen? Spielt die Kleidung auf etwas an (wie ein Kostüm; auf einen Beruf, eine Machtposition, eine soziale Schicht, eine Ära, usw.)? Ist etwas auffällig anders (z.B. etwas ausgeschnitten oder Körperbereiche die ‚normalerweise‘ bedeckt sind wurden freigelassen)?

Wie ist die Person gestylt? Wie sieht die Frisur aus? Trägt die Person Make-up? Worauf möchte damit angespielt werden?

Welche Farben sind in dem Bild zu sehen und was drücken diese Farben aus?

Werden Symbole abgebildet? Wenn ja, wie werden diese Symbole kontextualisiert? (Symbole können Tiere, Zeichen, Werkzeuge, alles mögliche sein)

Wie wird Gender hier visuell dargestellt/ thematisiert? Durch einen ‚Bruch‘ oder durch eine übertriebene Stereotypisierung? Durch den Kontext?

5. Sozialer Kontext und Diskursanalyse

Gibt es bestimmte visuelle Codes? Wenn ja, wie können diese in unterschiedlichen sozialen Kontexten interpretiert werden?

Deutet die Haltung oder die Positionierung der Person auf eine Bildikone hin? Wenn ja auf welche und was will damit ausgedrückt werden?