

MASTERARBEIT | MASTER'S THESIS

Titel | Title

As the Monster speaks: Das Monster als Transgression von vergeschlechtlichten
Körpergrenzen und -normen

verfasst von | submitted by

Lena Mader 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:

Mag. Dr. Andrea Braidt Privatdoz. MLitt

Abstract

In der vorliegenden Masterarbeit wird das subversive Potenzial des Monsterbegriffs im Hinblick auf normative Vorstellungen von Körper und Geschlecht untersucht. Dabei steht die Frage im Zentrum, inwiefern fabrizierte Grenzen dieser Kategorien mithilfe eines solchen Potenzials überschritten werden können. Ziel ist es, diese Subversionsmöglichkeit in Beziehung zur Praxis der Maskerade zu stellen und es anhand künstlerischer Aufarbeitungen erfahrbar zu machen. Daraus ergeben sich folgende Forschungsfragen: Wie kann der monströse Körper Normvorstellungen durchbrechen und überschreiten? Welche Rolle spielen Kostümierung und Maskerade als Praktiken der „Vemonsterung“ dabei?

Die Methode Künstlerische Forschung wird für die Bearbeitung dieser Forschungsfragen angewandt, indem theoretische Auseinandersetzungen zu Monster, Maskerade, Körper und Karneval in einen kreativen Prozess überführt werden. Die dadurch entstandenen Arbeiten – Masken, Textilskulpturen, Collagen und Selbstportraits – fungieren als ästhetisch-empirische Instrumente, die das monströse Potenzial sichtbar und erfahrbar machen. Die Analyse dieses Forschungsprozesses zeigt: Das Monster entzieht sich den normierenden Regulierungen von Körper und Geschlecht und verunmöglicht damit eine eindeutige Zuordnung im binären System. Durch seine fluide, ambivalente und transgressive Gestalt bedroht es die Vorstellung eines abgeschlossenen Subjekts. Die Praxis der Maskerade dient dabei als zentrales Werkzeug der Transformation – sie ermöglicht, eine monströse Körperlichkeit anzunehmen und somit das Regime binärer Identitätskategorien zu unterlaufen. Damit öffnet die Arbeit eine erweiterte Perspektive auf die Subversion von gesellschaftlichen Normvorstellungen durch eine künstlerisch-kritische Bearbeitung.

Abstract (English)

This thesis examines the subversive potential of the concept of monsters regarding normative ideas about the body and gender, focusing on the extent to which fabricated boundaries between these categories can be transcended. The aim is to relate this potential to the practice of masquerade and to make it tangible through artistic interpretations. This results in the following research questions: How can the monstrous body break through and transcend normative ideas? What role do costume and masquerade play as practices of “monsterisation”?

The method Artistic Research is used to address these questions by translating theoretical discussions on monsters, masquerades, bodies and carnivals into a creative process. The resulting works – masks, textile sculptures, collages and self-portraits – function as aesthetic-empirical instruments that make the monstrous potential visible and tangible. Analysis of this research process shows that monsters elude the normative regulations of body and gender, thus making it impossible to assign them clearly to the binary system. With their fluid, ambivalent and transgressive form, they pose a threat to the idea of a contained subject. The practice of masquerade functions as a central tool of transformation in this context – it enables the adoption of a monstrous corporeality and thus undermines the regime of binary identity categories. In this way, the thesis provides an expanded perspective on the subversion of social norms through artistic-critical engagement.

Inhalt

1. Einleitung.....	5
2. Methodischer Zugang	11
3. Theoretische Rahmung	17
3.1 Queer*theoretische Einordnung des Monsters.....	18
3.1.1 Queere* Körper als monströse Körper	18
3.1.2 Potenzial der Subversion	30
Interludium I: Prozess der künstlerischen Reflexion	39
3.2 Karnevalistische Einordnung des Monsters	44
3.2.1 Maskerade, Identität und Transformation	45
3.2.2 Das Monster als Protagonist*in im Karneval	55
Interludium II: Prozess der künstlerischen Reflexion.....	67
4. Künstlerische Umsetzung und Forschungsergebnisse.....	71
4.1 <i>AS THE MONSTER SPEAKS</i>	71
4.2 Reflexion und Rückkopplung an die theoretische Rahmung	80
5. Schluss	89
6. Literaturverzeichnis	94
7. Abbildungsverzeichnis	98
8. Anhang.....	99

1. Einleitung

„What am I doing here? I have come to terrorize you!
I am a monster you say? No! I am the people! I am an
exception? No! I am the rule; you are the exception!
You are the chimera; I am the reality!”¹

Wer oder was gilt als monströs – und warum? Ist das Monster die Ausnahme oder die Regel, Chimäre oder Realität? Die vorliegende Masterarbeit befasst sich mit dem Monster als Begriff, der bestimmten Körpern und Eigenschaften zugeschrieben wird. Sie erforscht, inwiefern ebensolche monströsen Eigenschaften ihr subversives Potenzial entfalten können, und beschäftigt sich mit der Frage, wie der monströse Körper Normvorstellungen durchbrechen und überschreiten kann.

Ausgangspunkt der Forschung ist dabei Judith Butlers kritische Auseinandersetzung mit Normen. Butler dekonstruiert in diesem Zusammenhang die Annahme, dass Gender unabhängig von äußerer Regulierung existiert. Stattdessen wird Gender in und durch den Prozess der Regulierung erst hervorgebracht. Darüber hinaus ist Gender als eine Norm zu verstehen, welche innerhalb sozialer Praktiken als impliziter Standard zur Normalisierung fungiert. Auch jede Abweichung der Norm wird immer in Bezug zu dieser definiert und kann sich somit nie ganz von dieser Kategorisierung lösen. Dabei ist entscheidend, dass Normen durch wiederholte körperliche Praktiken hervorgebracht werden und durch diesen performativen Akt gesellschaftliche Realität erzeugen. Sie agieren als ein regulierendes Kontrollwerkzeug, das implizit Macht ausübt. Wird von diesen Gendernormen, welche unter anderem durch regulatorische Mächte aufrechterhalten werden, abgewichen, folgen gesellschaftliche Strafen wie Pathologisierung, Kriminalisierung, Diskriminierung und Gewalt. Es stellt sich daher die Frage: Welche Abweichung der Norm schafft es, den regulatorischen Prozess selbst zu durchbrechen?²

¹ Zitiert nach Paul B. Preciado, *Can the Monster speak?*, London: Fitzcarraldo Editions 2023, S.15.

² Vgl. Judith Butler, *Die Macht der Geschlechternormen und die Grenzen des Menschlichen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2009, S.42-55.

Im Hinblick auf die Abweichung von Gendernormen ist bedeutsam, inwiefern queere* Körper als monströse Körper gelten und welche schädlichen Auswirkungen solche Zuschreibungen haben können. Susan Stryker und Paul B. Preciado eröffnen eine wertvolle Perspektive auf diese Problematik. Stryker nutzt den Monsterbegriff emanzipatorisch als radikale Selbstbeschreibung und erklärt die Abschaffung biologisch begründeter Identitätskategorien zu einem aktivistischen Ziel. Auch Preciado erkennt subversives Potenzial in der Annahme einer monströsen Identität. Er beschreibt das Monster als etwas Fluides, Ungreifbares, das ständig in Transition lebt. Als Monster werden wir bezeichnet, sobald wir uns nicht in den von Butler beschriebenen Gendernormen bewegen können oder wollen, sobald wir Unbehagen auslösen. Das Monster, mit all seinen transgressiven, bedrohlichen und unkonventionellen Eigenschaften eröffnet eine Möglichkeit des Ausbruchs aus diesem normierenden Regime.³

Anschließend an das Verständnis des Monsters als transgressiv und als Möglichkeit des Ausbruchs aus regulierenden Normen folgt eine Auseinandersetzung mit Maskerade und Identität, welche ebenfalls das subversive Potenzial in diesem Zusammenhang untersucht. Efrat Tseëlon begreift Maskerade als ein Werkzeug, um Identitätskategorien, und somit auch das Paradigma geschlechtlicher Differenzen, zu dekonstruieren. Dabei kommen grundlegende Fragen auf: Gibt es eine Essenz, die die Maske verdeckt? Ist die Maske ein wahres oder ideales Selbst? Verbirgt sie oder befreit sie eine dahinterliegende Identität? Maskerade fungiert gleichzeitig als „Technologie der Identität“ und als Mittel, diese Identität zu hinterfragen. Dieser Argumentation folgend wird die Maskerade, ebenso wie das Monster, als fluides, transgressives und dekonstruktives Konzept verstanden, welches einen Ausweg aus diesem System darstellen kann.⁴

Der karnevalistische Raum kann als ein Ort des Ausbruchs aus gesellschaftlichen Zwängen betrachtet werden, aber auch als ein Ort, an dem ein Vergrößerungsglas auf hierarchische Beziehungen gelegt wird. Häufig sind diskriminierende Darstellungen oder Praktiken Teil des Karnevals. Monströse Figuren finden sich auch in diesem Kontext wieder, was die Frage aufwirft, welche Rolle das Monster hierbei einnimmt und wie Gendervorstellungen dabei inszeniert werden. Diese Frage wird anhand eines bestimmten Faschingsbrauchtums, den Tiroler Mullerumzügen, illustriert.

³ Vgl. Preciado, *Can the Monster speak?*, S.35.

⁴ Vgl. Efrat Tseëlon (Hg.), „Introduction. Masquerade and identities“, *Masquerade and Identities. Essays on Gender, Sexuality and Marginality*, hg. v. Efrat Tseëlon, London: Routledge 2001, S.1-17, hier S.9ff.

Auf einer parallelen Ebene findet die künstlerische Erforschung des Themas statt. Die theoretischen Erkenntnisse fließen in diese Auseinandersetzung mit ein und zeigen eine weitere Facette des emanzipatorischen Potenzials des Monsters und der Maskerade als Praxis der „Vermonsterung“ auf. Um dieses Ziel einer Herstellung subversiver Monstrosität durch grenzüberschreitende Kostümierung zu erreichen, kommt die Methode Künstlerische Forschung zum Einsatz. Diese ermöglicht sowohl eine theoretische als auch eine künstlerische Auseinandersetzung mit der Thematik. Im Zuge der Methodenanwendung findet zum einen eine wissenschaftliche Bearbeitung der Forschungsfrage statt, zum anderen werden daraus gezogene Erkenntnisse künstlerisch interpretiert. Die Ergebnisse werden wiederum in einen theoretischen Rahmen eingebettet und reflektiert.

Die Relevanz des Themas zeichnet sich in der vielschichtigen und interdisziplinären Aufarbeitung durch verschiedene Theoretiker*innen ab, wie der unten beschriebene Forschungsstand deutlich macht. Weiters kann das Verständnis des Monsters als emanzipatorisches Konzept im Sinne einer positiven Neubesetzung verstanden werden – ein Prozess, der in queer*feministischen Diskursen immer wieder zur Anwendung kommt und großen Stellenwert hat. Zudem eröffnet die Auseinandersetzung mit dem Thema auf wissenschaftlicher und künstlerischer Ebene eine neue Perspektive auf die gesellschaftlich relevante Frage, wie das gegenderte Subjekt einen Ausweg aus dem regulierenden Regime der patriarchalen Zweigeschlechtlichkeit finden kann.

Der 2020 erschienene Sammelband *The Monster Theory Reader*, herausgegeben von Jeffrey Andrew Weinstock, vereint bedeutende Texte zum Themenkomplex des Monsters. Autor*innen aus verschiedenen Disziplinen – beispielsweise Elizabeth Grosz („Intolerable Ambiguity. Freaks as/at the Limit“), Julia Kristeva („Approaching Abjection“) oder Margrit Shildrick („The Self’s Clean and Proper Body“) – sind darin vertreten und betrachten das Monster aus unterschiedlichen Perspektiven. Zudem sind Judith Butlers theoretische Auseinandersetzungen grundlegend für ein Verständnis von Gender, Performativität, Normierung und Körperlichkeit, welche etwa in *Undoing Gender* (2009) ausgeführt werden. Auf diese bezieht sich auch die Rede *Can the Monster speak?* (2023) von Paul B. Preciado, in welcher das Monster als Ausbruchsmöglichkeit aus Geschlechternormen verhandelt wird. Susan Stryker eröffnet mit ihrem Essay „My Words to Victor Frankenstein Above the Village of Chamounix“ (2011) eine weitere wertvolle Perspektive auf die Beziehung von Monsterbegriff und trans* Körper.

Auf diesen bedeutenden Theorien und Erkenntnissen beruht auch die vorliegende Auseinandersetzung mit der Thematik. Der Fokus liegt dabei zum einen auf dem Potenzial des Monsters als subversives Konzept, welches – Preciado folgend – gesellschaftliche Normen und Grenzen des Körpers durchbrechen und überschreiten kann. Zum anderen wird verhandelt, inwiefern Maskerade ebenfalls als eine Praxis dieser Durchbrechung und Überschreitung verstanden werden kann und in welchen kulturellen Kontexten sie zu verorten ist. Die Diskussion von Maskerade und karnevalistischen Kontexten basiert in der Arbeit unter anderem auf Texten der Theoretiker*innen Efrat Tseëlon (*Masquerade and Identities*, 2001), Mary Russo (*The Female Grotesque: Risk, Excess and Modernity*, 1995) und Mikhail Bakhtin (*Rabelais and His World*, 1996). Diese Auseinandersetzungen finden ebenso Eingang in die Überlegungen zu Erweiterungen und Transgressionen von Körpergrenzen. Schließlich steht ein künstlerischer Zugang im Zentrum des Forschungsprozesses, wodurch auch wissenschaftlicher Mehrwert gewonnen werden kann. Aus diesen Ansätzen und Zusammenführungen ergeben sich die folgenden Fragestellungen:

1. Wie kann der monströse Körper Normvorstellungen durchbrechen und überschreiten?
2. Welche Rolle spielen Kostümierung und Maskerade als Praktiken der „Vermonsterung“ dabei?

Ziel dieser Fragestellungen ist die Herausarbeitung des subversiven Potenzials, welches sowohl das Monster als auch die Maskerade in sich bergen, um (Körper-, Gender-, Identitäts-)Grenzen zu sprengen. Dieses Potenzial wird nicht nur theoretisch aufgezeigt, sondern auch durch eine künstlerische Bearbeitung praktisch umgesetzt. Somit sollen die erwarteten Erkenntnisse Möglichkeiten der Normüberschreitung und -abweichung sichtbar machen und damit einen künstlerischen, wissenschaftlichen und gesellschaftlichen Mehrwert zum Themenkomplex beitragen.

Um die vorgestellten Forschungsfragen zu beantworten, wird die Methode Künstlerische Forschung angewandt. Elke Bippus beschreibt diese in „Künstlerische Forschung“ (2015) folgendermaßen:

„Eine künstlerische Forschung, die auf ästhetische Praktiken zurückgreift, ist weder ›reine Vision‹, ›stille Gebärde‹ oder ›unendlich leere Bedeutung‹, die darauf wartet, interpretiert zu werden. Sie ist von der ›Positivität des Wissens‹ völlig durchlaufen. Sie

schaftt jedoch Bedingungen für eine Transformation dessen, was ist, und fragt nach den Möglichkeiten anderer Weisen des Wissen sowie nach einem anderen Wissen.”⁵

Ähnlich wie wissenschaftliches Arbeiten beginnt auch Kunst immer mit einer Intention oder einem Konzept, und wird im Laufe der Entstehung durch Recherche und Experimente geformt. Durch diese Parallelen können theoretische und künstlerische Arbeitsweisen ineinandergreifen und voneinander profitieren. Ausschlaggebend sind in der Anwendung Künstlerischer Forschung drei Aspekte. Erstens: der Arbeitsprozess wird offengelegt, indem er dokumentiert wird. Zweitens: Diskurse, die auf diesen Einfluss nehmen, werden mit reflektiert. Und drittens: die daraus entstandenen Synergien werden in die wissenschaftliche Arbeit einbezogen. Ziel ist es, durch diesen Prozess neue Sichtweisen zu generieren und darzustellen.⁶

Im Kontext der vorliegenden Masterarbeit wird somit das theoretisch Verhandelte auch künstlerisch bearbeitet. Durch Techniken der Fotografie, des Collagierens und der textilen Handarbeit wird die behandelte Thematik auf einer Sinnesebene erfahrbar. Dabei entstehende Resultate fließen wiederum in die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit ein. In Zwischenkapiteln wird die Verflechtung von Theorie und Praxis nachgezeichnet. Konkret finden somit die gewonnenen Erkenntnisse aus der Theorie Eingang in eine künstlerische Reflexion, wodurch der Forschungsprozess eine weitere, aufschlussreiche Dimension erhält. Die dabei entstandenen Werke werden schließlich in einer öffentlichen Ausstellung präsentiert und im Kontext ihrer wissenschaftlichen Verankerung ebenso in der Arbeit verhandelt.

Um diesen Prozess nachvollziehbar darzustellen und Antworten auf die Forschungsfragen zu finden, ist die Arbeit wie folgt gegliedert: Zu Beginn wird die Methode Künstlerische Forschung erklärt. Dabei vereint das Kapitel verschiedene Zugänge zur Methode – es werden sowohl die geschichtliche Beziehung zwischen Kunst und Wissenschaft verhandelt als auch anwendbare Strategien, unter anderem basierend auf *Kunst und Wissenschaft* (2007). Zudem werden spezifische Auseinandersetzungen zu feministischen Ästhetiken und zur Collage als Ausdruck von Differenzerfahrungen genannt und ein Ausblick auf die eigene Methodenapplication skizziert.

Das darauffolgende Kapitel diskutiert relevante Theorien und Perspektiven rund um den Forschungsgegenstand. In einem ersten Schritt geht es dabei um das Monster in queer*- und

⁵ Elke Bippus, „Künstlerische Forschung“, *Künstlerische Forschung. Ein Handbuch* hg. v. Jens Badura, Zürich-Berlin: Diaphanes 2015, S.65-68, hier S.68.

⁶ Vgl. Nina Malterud, „Gibt es Kunst ohne Forschung?“, *Kunst und künstlerische Forschung*, hg. v. Corina Caduff / Fiona Siegenthaler / Tan Wälchli, Zürich: Scheidegger & Spiess 2010, S.24-31, hier S.25-30.

trans*theoretischen Kontexten. Ausgehend von Butlers Überlegungen zu Normen als Kontrollwerkzeuge werden körperliche und geschlechtliche Abweichungen ebendieser mit einer historischen Einordnung des Monsters in Verbindung gebracht. Die darauffolgende Verhandlung von Normabweichungen und dem Monsterbegriff aus einer queer*theoretischen Perspektive eröffnet einerseits die Frage, inwiefern monströse Zuschreibungen schädlich sind, und wie diese andererseits als emanzipatorisches Werkzeug genutzt werden können. Insbesondere die Auseinandersetzung mit Paul B. Preciados Rede *Can the Monster speak?* (2023) steht hierbei im Fokus. Das erste von zwei Zwischenkapiteln („Interludien“) zeigt, im Sinne der angewandten Methode, den Prozess der künstlerischen Bearbeitung auf und setzt diese in Beziehung mit den beforschten Theorien.

Der zweite Teil des Theoriekapitels befasst sich mit den Themen Maskerade und Karneval. Efrat Tseëlon folgend wird Maskerade als Identitätstechnologie diskutiert. Auch eine historische Einordnung von Kleidungs Vorschriften, Masken und Umsetzungen in der Kunst werden dabei verhandelt. Darüber hinaus erforscht das Kapitel die Monsterfigur im Kontext des Karnevals. Konkret steht eine spezifische Faschingstradition, der Mullerumzug im Innsbrucker Umland, im Zentrum dieser Auseinandersetzung. Die künstlerische Reflexion der daraus gewonnenen Erkenntnisse wird in einem zweiten Zwischenkapitel aufbereitet. Schließlich bietet das letzte Kapitel des Hauptteils, „Künstlerische Umsetzung und Forschungsergebnisse“, Platz für die Beschreibung von künstlerischen Arbeiten, die im Zuge des Forschungsprozesses entstanden sind. Diese werden im Kontext der theoretischen Ergebnisse nochmals reflektiert und in Beziehung zu diesen gesetzt.

Auf einer sprachlichen Ebene ist zu beachten, dass in der Arbeit stets der Asterisk eingesetzt wird, wenn von Frauen* oder Männern*, Männlichkeit* oder Weiblichkeit* geschrieben wird. Damit soll der Konstruktionscharakter des binären Genderverständnis aufgezeigt werden und eine Erweiterung dieser begrifflichen Einordnung ermöglicht werden.

Der folgende Teil der Arbeit widmet sich der angewandten Methode, Künstlerische Forschung. Dabei werden sowohl die Verbindung von Kunst und Wissenschaft im Allgemeinen verhandelt als auch konkrete Ansätze, die Eingang in den nachfolgenden Forschungsprozess finden.

2. Methodischer Zugang

„Aber ist es nicht auch so, dass die (künstlerische) Forschung gültige Perspektivierungen von Wissen zur Disposition stellt und damit auch die Zuschreibungen an die Darstellungs- und Erkenntnisformen von Kunst und Wissenschaft neu zu denken gibt?“⁷, fragt die Kunsttheoretikerin Elke Bippus in ihrer Auseinandersetzung mit Künstlerischer Forschung. Um dieser Frage auf den Grund zu gehen, soll die Methode Künstlerische Forschung im Folgenden skizziert werden und einen Ausblick auf die konkrete Umsetzung im Rahmen der vorliegenden Arbeit bieten.

Künstlerische Forschung bezeichnet eine Verflechtung künstlerischer und wissenschaftlicher Praxen. Henk Borgdorff definiert das Vorgehen wie folgt: „Das in exploratorischer, technologischer und wissenschaftlicher Forschung erlangte Wissen wird in künstlerischen Verfahren und Produkten in die Praxis umgesetzt.“⁸ Bei der Verbindung von Kunst und Wissenschaft geht es also um eine Ausverhandlung davon, wie ästhetische Verfahrensweisen selbst zu Forschungsinstrumenten werden können – Forschungsinstrumente, die sich jenseits von traditioneller Wissenschaft und künstlerischer Praxis bewegen, und stattdessen etwas Eigenes hervorbringen und somit einen eigenen Platz für sich beanspruchen.

Gelten die beiden Disziplinen Kunst und Wissenschaft heute als oppositionelle Pole, die einander scheinbar ausschließen, zeigt ein Blick in die Geschichte ein anderes Bild. So wurden etwa in der griechischen Antike die Bereiche Technik und Poetik stets gemeinsam gedacht, im Mittelalter waren die Begriffe *ars* und *scientia* gar deckungsgleich. Als Beispiel für diesen Zusammenschluss kann das Verständnis von Musik zu dieser Zeit herangezogen werden. Die Musik galt als die Vollendung der Wissenschaften und bezeichnete somit die Erfüllung von Kunst in der Wissenschaft. Gleichzeitig erhielt das musikalische Kunstwerk erst durch seine mathematische Dimension seine vollkommene Gestalt und repräsentierte damit die Ordnung der göttlichen Schöpfung. Ein weiteres Beispiel für die Verschränkung von Kunst und Wissenschaft weist die Herangehensweise von Leonardo da Vinci auf. Er stellte die Malerei an die Spitze der Künste und bezeichnete sie gleichzeitig auch als die ausgezeichnetste *Scientia*. Als obersten Sinn definierte er den Sehsinn, welcher als Quelle des Wissens galt. Dies wird

⁷ Bippus, „Künstlerische Forschung“, S.65.

⁸ Henk Borgdorff, „Forschungstypen im Vergleich“, *Künstlerische Forschung. Ein Handbuch* hg. v. Jens Badura, Zürich-Berlin: Diaphanes 2015, S.69-76, hier S.73.

auch in seinen praktizierten Verfahren der Anschauung, der Zeichnung und der Malerei deutlich. Den Verfahrensweisen wurde eine eigene Erkenntniskraft zugeschrieben, die den empirischen Wissenschaften voran ging. Leonardo da Vinci selbst bezeichnete sich als einen Ungebildeten, der sein Wissen aus seiner Intuition und aus Naturstudien schöpfte.

Dieter Mersch und Michaela Ott beschreiben da Vincis Ansätze in *Kunst und Wissenschaft* (2007) folgendermaßen:

„Es handelte sich also im wesentlichen um ein praktiziertes Wissen, ein *tacit knowledge*, das, neben dem, was durch persönliche Gespräche aufgenommen wurde, dem eigenhändigen Experimentieren mit mathematischen Figuren, Kartografien oder Maschinen und Ähnlichem entstammte. Auf diese Weise mit den Überlieferungen in Berührung gekommen, kann Leonardo vor allem als ein *ästhetischer Denker* charakterisiert werden, der als solcher *auch* Wissenschaft betrieb und dem die Wissenschaften wiederum bedeutende Entdeckungen verdankten, besonders auf den Gebieten der Mathematik, der Transformation der regelmäßigen Körper, oder der Naturkunde und Anatomie, und zwar gerade, weil er unkonventionell vorging.“⁹

Künstlerische Forschung greift diese Verbindung von Kunst und Wissenschaft auf und zielt darauf ab, einen innovativen Beitrag zur Entwicklung dieser Forschung in Form einer konkreten kreativen Praxis zu liefern. Die Methode findet jedoch nicht nur in künstlerischen und akademischen Kontexten statt, sondern verhandelt auch substantielle gesellschaftliche Fragen und spiegelt somit wider, „wer wir sind und wo wir stehen.“¹⁰ Somit wird Forschung mit gesellschaftlichem Mehrwert durch die Erzeugung von innovativer Kunst hervorgebracht.

Bippus skizziert Künstlerische Forschung vor dem Hintergrund der bildenden Kunst der Moderne. Zwei Haltungen standen sich in diesem Kontext gegenüber. Ausgangspunkt war dabei die Trennung von Bild und Realität, durch welche die „(schöpferischen) Möglichkeiten der ästhetischen Mittel“¹¹ in den Fokus gerückt wurden. Somit wurden diese hinsichtlich Form und Material experimentell ausgetestet. Einerseits betrachteten Künstler*innen der Avantgarde diese ästhetischen Mittel im Hinblick auf ihr Potenzial, Lebensrealitäten zu verändern. In diesem Zug sollte der*die Künstler*in zum*zur Forscher*in werden. Anhänger*innen des Abstrakten Expressionismus hingegen vertraten die Ansicht, kreative Selbstverwirklichung sei die „einzige Möglichkeit freien menschlichen Handelns“¹². Beide Haltungen gehen dabei jedoch über eine Verschränkung von Kunst, Leben und Gesellschaft hinweg: „Weder kann die

⁹ Dieter Mersch, Michaela Ott (Hg.), „Tektonische Verschiebungen zwischen Kunst und Wissenschaft“, *Kunst und Wissenschaft* hg. v. Dieter Mersch, Michaela Ott, München: Wilhelm Fink 2007, S.9-31, hier S.11.

¹⁰ Borgdorff, „Forschungstypen im Vergleich“, S.72.

¹¹ Bippus, „Künstlerische Forschung“, S.66.

¹² A.a.O., S.67.

Kunst als avantgardistisches Modell für die Gesellschaft noch als Gegenmodell zur Gesellschaft fungieren. Zur Disposition stehen vielmehr die Möglichkeiten und Funktionen von Kunst und von künstlerischer Forschung in ihren historischen, gesellschaftlichen und kulturellen Rahmungen.”¹³

Weiters beschreibt Bippus die Methoden der künstlerischen Forschung als jene Praktiken, die die moderne Kunst in ihrer Abgrenzung von Wissenschaft entwickelt hat. Diese Praktiken können als „Produktionsästhetiken“ bezeichnet werden. Auch Anke Haarmann erklärt in ihrem Verständnis dieser Methoden: „Die Rede von der künstlerischen Forschung ist aber nur dann sinnvoll, wenn eigene künstlerische Methoden und deren intrinsische Logik für die Produktion von Wissen in der Kunst als ausreichend erachtet werden und sich von den naturwissenschaftlichen oder geisteswissenschaftlichen Methoden unterscheiden.”¹⁴

Dieter Mersch setzt sich detailliert mit den Strategien des künstlerischen Forschens auseinander und erkennt darin Paradoxien und Brüche. Eine dieser Paradoxien ist das Verhältnis von Kunst zu ihrem Material, da sie einerseits daran gebunden ist und sich dennoch erst von der Materialität lösen muss, beziehungsweise über sie hinaus gehen muss, um zu entstehen. Künstlerische Praktiken versuchen in diesem Prozess, das herauszuarbeiten, was als ungewöhnlich, verdrängt und herausfallend gilt, also das, was „in den Ordnungen der Normalität verloren geht.”¹⁵ Als Beispiel dafür nennt Mersch den Materialtransfer, wobei sich ein Gegenstand oder ein Bild von seiner ursprünglichen Funktion löst und, in einen neuen Kontext eingebettet, eine andere Symbolik erlangt. Der Autor benennt eine dadurch entstehende „Verschiebung oder ‚Ver-Rückung‘, die, wie Heidegger sich ausdrückte, die ‚Ungeheuerlichkeit‘ kenntlich macht [...]”.¹⁶ Durch solche Strategien, durch das Erzeugen von Paradoxien und Gegenentwürfen, erhält Kunst einen performativen Charakter und wird zu einem Forschungsprozess. Dieser ist nicht durch Diskurse vorgegeben, sondern entsteht durch den Prozess selbst und entdeckt seine Methoden im Tun. Im Gegensatz zu rein wissenschaftlicher Forschung muss der Untersuchungsgegenstand somit nicht fix festgelegt sein, vielmehr wird er erst geschaffen und kontinuierlich ausgetestet. Mersch fasst in seiner Definition zusammen: „Kunst als Forschung bedeutet diese spezifische Erkenntnisarbeit, zu

¹³ Ebd.

¹⁴ Anke Haarmann, „Methodologie“, *Künstlerische Forschung. Ein Handbuch* hg. v. Jens Badura, Zürich-Berlin: Diaphanes 2015, S.85-88, hier S.85.

¹⁵ Dieter Mersch (Hg.), „Paradoxien, Brüche, Chiasmen“, *Kunst und Wissenschaft* hg. v. Dieter Mersch, Michaela Ott, München: Wilhelm Fink 2007, S.91-101, S.93.

¹⁶ A.a.O., S.94.

der das Experiment, die Probe, das *tacit knowledge* gehört und die anders nicht vollzogen werden kann, die darum auch des fortwährenden Spiels der Gegensätze bedarf.“¹⁷

Der Forschungscharakter der Künstlerischen Forschung liegt also nicht darin, auf exakten Beweisen oder theoretischen Diskussionen zu basieren. Stattdessen arbeitet sie mit den Sinnen und dem, was wahrnehmbar ist. Dabei spielen die Materialien eine Rolle, die miteinander in Beziehung treten und etwas sichtbar machen. Die Logik der Künstlerischen Forschung liegt also nicht im Erklären oder Begründen, sondern im Zeigen. Dieses Zeigen folgt eigenen Regeln und kann dadurch zum Nachdenken anregen – zum Beispiel, indem es auf verborgene oder verdrängte Aspekte hinweist, bestehende Ansätze infrage stellt oder die Absurdität bestimmter Fragestellungen offenlegt. Entscheidend sind dabei nicht eindeutige Ergebnisse, welche auf allgemeingültige Gesetzmäßigkeiten hinweisen. Vielmehr geht es darum, neue Verbindungen, Gegensätze und Assoziationen herzustellen. Diese können neue Blickwinkel eröffnen oder die Aufmerksamkeit auf etwas bislang Übersehenes lenken.¹⁸

In diesem Kontext bezeichnet Mersch die künstlerische Forschung als Bedingung jeder ästhetischen Produktion:

„Sie ist Forschung am Material, Forschung an Wahrnehmungsereignissen, Forschung am Undarstellbaren, Forschung am Wissbaren und Nichtwissbaren, Forschung an kulturellen Differenzsystemen, Forschung in öffentlichen Räumen und intermedialen Konstellationen, Forschung in sozialen Zwischenräumen und ihren Frakturen, Forschung an der Gegenwart der Archive oder Forschung an möglichen utopischen Entwürfen und dergleichen mehr.“¹⁹

Spannende Herangehensweisen zu Kunst, Feminismus und Ästhetik vereint der von Gisela Ecker herausgegebene Band *Feminist Aesthetics*, welcher sich mit feministischen Ansätzen in verschiedenen Kunstdisziplinen beschäftigt. Darin verhandelte Perspektiven finden auch Eingang in die Analyse des eigenen künstlerischen Forschungsprozesses, weshalb die Grundideen hier kurz skizziert werden sollen.

In ihrer Einleitung beschreibt Ecker, wie Kunst von Frauen* häufig einer essentialistischen Definition von Weiblichkeit* unterliegt. Sie spricht sich dagegen aus, unterdrückende Strukturen des Patriarchats auf die Definition weiblicher* Kunst Einfluss nehmen zu lassen, um diese nicht weiter zu reproduzieren. Historisch gesehen führten gesellschaftliche Umstände und Ausschlüsse dazu, dass Frauen* sich nur in begrenzten Räumen und mit begrenzten Materialien künstlerisch betätigen konnten. Die oft abwertende Auffassung von Kunst und

¹⁷ Ebd.

¹⁸ Vgl. A.a.O., S.97f.

¹⁹ A.a.O., S.99.

Handwerk, welches traditionell mit Weiblichkeit* in Verbindung gebracht wird, gibt Auskunft über die patriarchale Beeinflussung ästhetischer Normen. Ecker plädiert, die Hierarchisierungen solcher Bewertungen nicht einfach umzukehren, sondern die damit verbundenen Ambivalenzen zu berücksichtigen und zu befragen. Als Beispiel für ein solches ambivalentes Verhältnis nennt sie ihre eigene Beziehung zum Handarbeitsunterricht während ihrer Schulzeit, da dieser als essenziell für die Ausbildung von Frauen* (und zur Frau*) galt.

Gleichzeitig zeigen zahlreiche Beispiele, wie Frauen* genau jene Instrumente in ihrer Kunst nutzen, welche zu ihrer Benachteiligung eingesetzt worden waren. Rachel Blau du Plessis nennt hierzu einige beispielhafte Merkmale in Bezug auf die weibliche* Schreibpraxis: „inwardness, illumination in the here and now (Levertow); use of the continuous present (Stein); the foregrounding of material (Woolf); the muted, multiple or absent telos; a fascination with process; a horizontal world; a decentered universe where ‘man’ is no longer privileged.”²⁰ Weiters betont Ecker, dass weibliche* Kunst nicht als Repräsentation einer weiblichen* „Natur“ oder „Essenz“ gelesen werden darf. Aspekte weiblicher* Sexualität, welche in patriarchalen Strukturen und Kunstproduktionen unterdrückt werden, finden zwar Eingang in künstlerische Auseinandersetzungen, jedoch zeigt eine solche Ikonografie des Körpers nicht auf, was Frauen* essenziell definiert. Stattdessen betonen weibliche* Künstler*innen damit ein Bewusstsein für die politische Bedeutung geschlechtlicher Unterschiede in der Kunst.²¹

Als besondere Methode und Arbeitsweise, die im vorliegenden Forschungs- und Kunstprozess zur Anwendung kommt, soll im Folgenden kurz auf die Collage eingegangen werden. Collage kommt vom französischen Verb *coller*, welches kleben oder einfügen bedeutet. Der Begriff wurde im 20. Jahrhundert geprägt, die Technik des Collagierens ist jedoch viel älter. Frühe Beispiele der Collage sind etwa japanische Kalligraphien aus dem 12. Jahrhundert, welche auf bunt beklebte Papierbögen geschrieben wurden. Ein Beispiel für die ersten Fotocollagen liefert Lady Filmer, welche in den 1860er Jahren den Prince of Wales fotografierte, die Bilder anschließend zerschnitt und in ihr Album klebte.²²

²⁰ Zitiert nach Gisela Ecker (Hg.), „Introduction“, *Feminist Aesthetics* hg. v. Gisela Ecker, Boston: Beacon Press 1986, S.15-22, hier S.17.

²¹ Vgl. Ebd.

²² Vgl. Lena Marie Staab, „Differenzerfahrungen und deren künstlerischer Ausdruck in Collagen. Am Beispiel Hannah Höchs“, Diss., Pädagogische Hochschule Heidelberg, 2021, S.15-17.

In der Kunstgeschichte werden häufig Pablo Picasso und Georges Braque als Begründer der künstlerischen Collage genannt, wobei die Künstlerinnen Miriam Schapiro und Melissa Meyer dieses Narrativ im Essay „Waste Not, Want Not: An Inquiry into What Women Saved and Assembled – FEMMAGE” (1977-78) kritisieren. Sie geben zu bedenken:

„Picasso and Braque are credited with inventing it. Many artists made collage before they did, Picasso’s father for one and Sonia Delaunay for another. When art historians mandate these beginnings at 1912, they exclude artists not in the mainstream. Art historians do not pay attention to the discoveries of non Western artists, women artists or anonymous folk artists. All of these people make up the group we call others.”²³

Collage ist jedoch nicht ausschließlich als Klebebild zu verstehen, vielmehr bezeichnet der Begriff eine Komposition, die aus verschiedensten Materialien, Bildern und Techniken zusammengesetzt sein kann. Dieses erweiterte Begriffsverständnis vertritt auch der Psychoanalytiker Karl-Josef Pazzini: „Wenn ich im folgenden [sic!] ‚Collage‘ schreibe, meine ich dies nicht im strengen Sinne, nur eines bildnerischen Verfahrens oder gar eines Klebebildes. Sondern auch: Ein Verfahren, Begriffe zu bilden, zu denken, wahrzunehmen, zu handeln, zu leben.“²⁴ Collage bezeichnet also auch ein Konstruktionsprinzip, welches Widersprüchliches und Gegensätzliches zusammenbringen kann.

Die vorliegende Forschungsarbeit selbst ist collagenartig strukturiert: verschiedene Theorien und Perspektiven werden miteinander verknüpft, Skizzen und visuelles Material werden dazu in Beziehung gesetzt. Die Zwischenkapitel „Interludien” sind hierbei Einschübe, in welchen diese Verbindungen deutlich werden. In dieser Vernetzung sind besonders die Bruch-, Naht- oder Klebestellen von Bedeutung, an welchen (De-)Konstruktionsprozesse sichtbar gemacht werden. Weiters wird die Collage als Aufbereitungs- und Darstellungsmittel im Forschungsprozess selbst genutzt, wie auf der untenstehenden Abbildung zu sehen ist.

Künstlerische Forschung bietet somit einen vielfältigen Werkzeugkasten, der bei der Bearbeitung des vorliegenden Forschungsanliegens konstruktiv anwendbar ist. Die theoretische Auseinandersetzung mit wissenschaftlicher Literatur bildet im folgenden Kapitel den Ausgangspunkt der Forschung. Daraus gezogene Erkenntnisse und Ideen werden parallel dazu in künstlerischer Form bearbeitet. Die hervorgehende Synthese und die Entwicklung dieses Prozesses werden in den Interludien beschrieben. Abschließend wird im Kapitel

²³ Zitiert nach a.a.O., S.21.

²⁴ Zitiert nach a.a.O., S.38.

„Künstlerische Umsetzung und Forschungsergebnisse“ das Resultat dieses Forschungsprozesses diskutiert und an die theoretische Auseinandersetzung rückgekoppelt.



Abbildung 1: Forschungswand

3. Theoretische Rahmung

Das Kapitel „Theoretische Rahmung“ verhandelt eine Auseinandersetzung mit theoretischen Konzepten rund um das Monster und die Maske. Im Unterkapitel „Queer*theoretische Einordnung des Monsters“ bildet Judith Butlers Normkritik und die Hervorbringung des gegenderten Subjekts durch Regulierung den Ausgangspunkt. Darauf folgt eine Beleuchtung von Körpern, die ebensolchen Normen nicht entsprechen und daher als monströs gelten, sowie eine historische Einordnung des Monsterbegriffs. Welche Bedeutung das Monster in den Trans* Studies einnimmt, wird mit Hilfe von Susan Strykers Ansätzen erörtert. Davon ausgehend wird ein zentraler Text der Arbeit, *Can the Monster speak?* (2023) von Paul B. Preciado diskutiert – und damit auch die Frage, inwiefern eine monströse Transformation als Ausweg aus einem regulierendem Genderregime gelesen werden kann.

Das darauffolgende Unterkapitel „Karnevalistische Einordnung des Monsters“ legt den Fokus auf Maskerade, Identität und Karneval im Zusammenhang mit der Figur des Monsters. Dabei wird sowohl Kleidung als Werkzeug der Normierung behandelt, als auch historische Funktionen der Maskerade. Im Kontext von Identitätskategorien und -abgrenzungen zeigt eine Analyse von Efrat Tseëlon auf, wie Gender, Maske und Performance miteinander verwoben sind. Schließlich verhandelt das Kapitel den Karneval als Raum der Subversion und Transgression, aber auch der Diskriminierung. Ein konkretes Beispiel dafür bieten traditionelle

Faschingsumzüge in Tirol, die im Hinblick auf Kostümierung, Genderbeziehungen und Machtstrukturen untersucht werden.

3.1 Queer*theoretische Einordnung des Monsters

Das nachfolgende Kapitel untersucht in einem ersten Schritt, inwiefern Normen, Gender und Körper miteinander verwoben sind. Mithilfe von Judith Butlers kritischer Auseinandersetzung dazu wird deutlich, wie Normen als Werkzeug der Regulierung wirken, wie sie durch Wiederholung Realität schaffen und wie Abweichungen der Norm gesellschaftlich bestraft werden. Ausgehend davon zeigt eine Auseinandersetzung von Margrit Shildrick zu ebensolchen Abweichungen auf, welche Funktion der Begriff des Monsters in den vergangenen Jahrhunderten erfüllte und welche Implikationen davon noch heute zu spüren sind.

Diese Auswirkungen werden auch im darauffolgenden Teil behandelt, welcher das Monster in Zusammenhang mit den Trans* Studies diskutiert. Es wird sowohl aufgezeigt wie schädlich und gefährlich eine solche Zuschreibung einerseits sein kann, als auch welches emanzipatorische Potenzial der Begriff andererseits birgt. Neben Susan Strykers bedeutenden Texten wird hierzu insbesondere Paul B. Preciados Rede *Can the Monster speak?* (2023) beleuchtet. Somit wird herausgearbeitet, inwiefern das Monster – mit all seinen fluiden, transgressiven Fähigkeiten – als Mittel des Ausbruchs aus den Käfigen der Normzuschreibungen fungieren kann.

3.1.1 Queere* Körper als monströse Körper

Der folgende Abschnitt der Arbeit hinterfragt, welche Normvorstellungen prägend für westliche Körperbilder sind und welchen geschlechtlichen Vorstellungen sich der Körper in diesem Zuge zu unterwerfen hat. Zu diesem Zweck zeigen Judith Butlers Untersuchungen zu Normen in *Die Macht der Geschlechternormen und die Grenzen des Menschlichen* (2009) auf, inwiefern diese als Machtinstrumente fungieren und inwiefern im Speziellen Gendernormen regulierend wirken. In einem weiteren Schritt werden diese Erkenntnisse mit Margrit Shildricks Text „*The Self's Clean and Proper Body*” (2020) in Verbindung gebracht. Dieser behandelt den Zusammenhang von angeborenen körperlichen Normabweichungen und Monstrosität.

Normvorstellungen zu Körper und Geschlecht

„Die Bestimmungen anhand derer wir als menschlich anerkannt werden, sind gesellschaftlich artikuliert und veränderbar“²⁵, schreibt Judith Butler in ihrem 2009 erschienenen Werk *Die Macht der Geschlechternormen und die Grenzen des Menschlichen*. Diese Bestimmungen dienen dazu, Menschen voneinander abzugrenzen und in „menschlich“ und „nicht-menschlich“ zu unterteilen. Sie beeinflussen somit, ob einem Menschen Rechte und die Möglichkeit auf Mitbestimmung zuerkannt werden. Im Prozess dieser Abgrenzung stellt sich der Mensch in Verhältnis zu dem, was er nicht ist – und überschreitet seine Grenzen im Versuch, diese zu setzen.

Butler hinterfragt diese einschränkenden Bestimmungen, um das Potenzial neuer, anderer Lebensweisen zu eröffnen. Diese Kategorisierung des „Menschlichen“ schließt verschiedene marginalisierte Personengruppen aus, sie ist jedoch in sich unabgeschlossen und veränderbar. In Bezug auf Gender lässt sich festhalten, dass das gegenderte Subjekt erst durch seine Regulierung hervorgebracht wird. Gender ist nicht etwas, was bereits existiert, sondern die Bedingungen für seine Konstruktion liegen im Außen, im sozialen Feld. Somit ist Subjektivierung als Prozess zu verstehen, welcher Gender durch Regulierungen produziert. Die Auseinandersetzung mit ebendiesem Prozess stammt aus der Foucaultschen Lehre, wobei Butler zwei Punkte zu bedenken gibt: Erstens wirkt die regulatorische Macht nicht nur auf ein Subjekt ein, sondern formt dieses auch gleichzeitig. Jede juristische Macht hat daher einen produktiven Effekt. Zweitens bedeutet einer Regulierung unterworfen zu sein gleichzeitig auch, von dieser subjektiviert zu werden. Gender erfordert somit „sein eigenes, unverwechselbares regulatorisches und disziplinarisches Regime.“²⁶

Dieses Verständnis ist ausschlaggebend, um Gender auch als Norm zu begreifen. Foucault erklärt in *Der Wille zum Wissen: Sexualität und Wahrheit I* (1976), dass die Norm im 19. Jhd. als Mittel zur sozialen Regulierung dient. Der von Foucault geprägte Soziologe François Ewald argumentiert daran anschließend, die Norm zeichne sich nicht durch Zwang und Gewalt aus, sondern durch eine „implizite Logik, die es der Macht erlaubt, ihre eigenen Strategien zu reflektieren und ihre Objekte klar zu definieren.“²⁷ Negative Einschränkungen werden somit in

²⁵ Butler, *Die Macht der Geschlechternormen und die Grenzen des Menschlichen*, S.10.

²⁶ A.a.O., S.73.

²⁷ zitiert nach A.a.O., S.86.

ein positives Kontrollwerkzeug der Normalisierung umgewandelt – die Norm erfüllt eine transformative Funktion.

Die Norm ist dabei ungleich einem Gesetz oder einer Regel, sie ist viel mehr „ein impliziter Standard der Normalisierung“²⁸, welcher innerhalb sozialer Praktiken wirksam wird. Das bedeutet weiters, dass Gendernormen nicht als Vorbilder zu verstehen sind, denen sich Individuen bewusst annähern wollen, sondern als

„eine Form sozialer Macht, die das intelligible Feld der Subjekte hervorbringt, und ein Apparat, durch den die Geschlechterbinarität eingerichtet wird. Als Norm, die unabhängig von den Praktiken zu sein scheint, die sie regiert, resultiert die Idealität von Gender aus dem wiederholt herbeigeführten Effekt genau jener Praktiken.“²⁹

Wiederholung ist daher essenziell für das Fortbestehen der Norm als solche. Sie wird in sozialen Ritualen und körperlichen Handlungen immer und immer wieder produziert und damit idealisiert. Diese Notwendigkeit zeigt auf, dass Normen sozial hergestellt sind: Sie sind eine Konstruktion, die Realität erschafft. Sie sind aber auch, durch diese Bedingung der verkörperten Wiederholung, veränderbar. Subjekte werden somit durch Gender reguliert, diese Regulierung macht Subjekte wiederum als solche lesbar. Der Aspekt der Performativität ist hierbei entscheidend, Butler betont diesen aber auch in Bezug auf Gender selbst: „[...] Gender ist eine Praxis der Improvisation im Rahmen des Zwangs. Außerdem ‚spielt‘ man seine Geschlechtsrolle nie allein. Man ‚spielt‘ immer mit oder für einen anderen, selbst wenn dieser andere nur vorgestellt ist.“³⁰ Es wird also klar, dass Gender performativ in einem normierten Rahmen verkörpert wird. Wenn Gender als Norm gedacht wird, kann jede*r diese durch körperliche Handlungen und soziale Praktiken (re-)produzieren.

Wird Gender als historische Kategorie verstanden, dann impliziert das gleichzeitig, dass diese ständiger kultureller und sozialer Veränderung unterliegt. Butler denkt Gender als Verfahren zur kulturellen Anpassung des Körpers, wodurch die konstruktive Dimension von Anatomie und Geschlecht deutlich wird. Im Zuge dieses Verfahrens definiert der Genderapparat ebenso, was als männlich* und weiblich* gilt und normalisiert gewisse Erscheinungsformen von Geschlecht. Dabei werden bestimmte psychische, chromosomale, und performative Annahmen vorausgesetzt.³¹

²⁸ A.a.O., S.73.

²⁹ A.a.O., S.84.

³⁰ A.a.O., S.9.

³¹ Vgl. A.a.O., S.74.

Gender ist somit einerseits ein Mechanismus, durch den Vorstellungen von Männlichkeit* und Weiblichkeit* normalisiert werden – andererseits hat er das Potenzial, genau solche Vorstellungen zu dekonstruieren und zu ent-naturalisieren, und damit „die naturalisierte Binarität zu überschreiten“³². Somit beschreibt Butler den Genderbegriff als transformativ – er ist nicht auf hierarchisch organisierte Heterosexualität reduzierbar, sondern nimmt durch queere Sexualität(en) andere Formen an. Er ist instabil und veränderbar, und kann dadurch Genderformen aufzeigen, die nicht durch hegemoniale Heterosexualität vorbestimmt sind.³³

Abweichungen von Gendernormen werden von regulatorischen Mächten (etwa medizinischen, psychiatrischen oder rechtlichen Institutionen) genutzt, um ihre eigenen disziplinierenden Praktiken zu legitimieren. Als Beispiel für diesen Prozess nennt Butler intergeschlechtliche Kinder, deren primäre Geschlechtsorgane bei der Geburt nicht der Norm entsprechen. Diese abweichenden Körper werden durch ebensolche regulatorische Mächte an die Norm angepasst. Die Folgen für Betroffene umfassen häufig massive körperliche und psychische Schäden. Es wird also deutlich, dass für Verstöße gegen Gendernormen soziale Strafen drohen, worunter die operative Anpassung von inter* Personen fällt, aber auch die Pathologisierung und Kriminalisierung von trans* Personen, sowie die Diskriminierung und Gewalt, der alle ausgesetzt sind, die nicht den vorherrschenden Gendernormen entsprechen.³⁴

Es lässt sich also festhalten, dass Regulierung durch Normen geschieht. Regulierung ist eine Operation der Macht, die über rechtliche Formen hinausgeht. Sie beruht auf Kategorien, die Individuen sozial austauschbar machen und damit den Prozess der Normalisierung stützen. Weiters bewirken Regulierungen „die Produktion von Parametern der Personalität, das heißt die Herstellung von Personen in Übereinstimmung mit abstrakten Normen, welche die einzelnen Menschenleben zugleich bedingen und übersteigen - und auch zerbrechen.“³⁵

Die Frage danach, was außerhalb der Norm liegt, erweist sich als gedankliches Paradox. Die Norm dient dazu, ein soziales Feld lesbar zu machen und es durch diesen Prozess zu normalisieren. Auch jede Form der Abweichung wird immer in Relation zur Norm definiert und kann sich somit nie ganz von dieser lösen. Es stellt sich somit unabdingbar die Frage: „Welche Abweichung von der Norm unterbricht den regulatorischen Prozess selbst?“³⁶ Diese

³² A.a.O., S.75.

³³ Vgl. A.a.O., S.94.

³⁴ Vgl. A.a.O., S.95.

³⁵ A.a.O., S.96.

³⁶ A.a.O., S.91.

Frage stellt sich auch die Forscherin Margrit Shildrick in ihrem Text „The Self’s Clean and Proper Body” (2020), in dem sie den Zusammenhang zwischen Normierung und Verkörperung behandelt. Die darin entwickelten Thesen werden im Folgenden beleuchtet.

Die Phänomenologie begreift Verkörperung als zentrales Konzept, welches besagt, dass unser Körper und unsere physische Interaktion mit der Welt einen entscheidenden Einfluss auf unsere Wahrnehmung, unser Denken und unser Bewusstsein haben. Dieses Konzept nimmt einen den Normen entsprechenden Körper als Standard an, welcher im westlichen Kontext als *weiß* und männlich* definiert ist. Markierte Unterschiede dazu werden als Abweichungen eines solchen angesehen, nicht als gleichwertige Alternativen. Während der gesunde Körper kaum wahrgenommen wird, gar abwesend in seiner Normentsprechung zu sein scheint, tritt Körperlichkeit in den Vordergrund, sobald sie unvollkommen oder abweichend ist. Da diese Verkörperung mit einer Zerrüttung des Subjekts assoziiert wird, wird sie als potenziell monströs betrachtet. Die Voraussetzung des westlichen Subjektverständnisses lautet, dass ein vollkommener, souveräner Geist in einem entsprechenden Körper beheimatet ist. Demnach ist es für das Unangemessene / Andere / Nichtentsprechende – für „inappropriate/d others“³⁷ – unmöglich, die Subjektposition einzunehmen. Daher ziehen jene Körperformen Aufmerksamkeit auf sich, die die Unterscheidung zwischen Körper und Geist am deutlichsten in Frage stellen.

Shildrick beschreibt ein Verständnis der Norm, welches an Ewalds Definition erinnert: „[...] in the case of congenital conditions in particular, negative comparison to a putative model of normality seems more a matter of disciplinary regulation and control than of pragmatic value. But what if the focus were on the ‘abnormal’, on the explicitly monstrous?”³⁸ Die Abweichung von Körnernormen wird somit mit dem Monströsen in Verbindung gebracht und zum Fokus von Shildricks Auseinandersetzung. Sie vertritt dabei die Ansicht, normabweichende Körperformen als alternative Daseinsweise statt als Formfehler zu verstehen und betont, dass der definierende Maßstab nicht normal, sondern normativ ist. Ein Blick in die Geschichte zeigt, welche Implikationen der monströse Körper mit sich bringt.

³⁷ Margrit Shildrick, „The Self’s Clean and Proper Body”, *The Monster Theory Reader*, hg. v. Jeffrey Andrew Weinstock, Minneapolis: University of Minnesota Press 2020, S.303-329, hier S.306.

³⁸ A.a.O., S.305.

Der Begriff „Monster“ stammt vom lateinischen Wort *monstrum*, welches so viel bedeutet wie „göttliches Vorzeichen“. *Monstrum* lässt sich wiederum vom Verb *monere*, „warnen“, ableiten. In der Antike wurde der Begriff für abnorme Körperformen und Fabelwesen verwendet, da die Erscheinung solcher als Vorbote eines übernatürlichen Ereignisses gedeutet wurde. Ähnlich wie Engel fungierten Monster als Zeichen für etwas Außergewöhnliches. Mit der Lehre der Teratologie, heute als Lehre von Fehlbildungen bezeichnet, entstand eine Wissenschaft des Monströsen, welche jedoch geprägt war von Mystik und Aberglaube. Im 16. Jahrhundert wurden Fehlbildungen im Zuge einer breiteren Medikalisierung der Körperregulierung zu einer kategorisierten Krankheit erklärt. Der Chirurg Ambroise Paré unterteilte das Monströse in pseudowissenschaftlicher Form in drei Kategorien: Anomalien des Exzesses, Anomalien des Ausfalls und Anomalien der Duplizität. Dieses Schema wurde bis zum Ende des 19. Jahrhunderts weiter ausgebaut und differenziert.³⁹

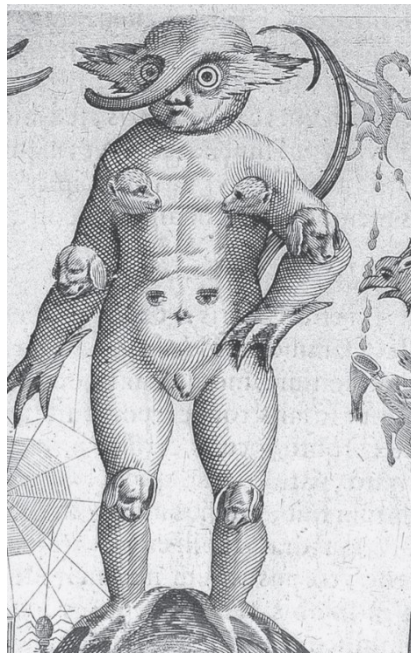


Abbildung 2: Das „Monster of Cracow“ in *De monstrorum natura, caussis et differentis* (1634)

Mit den Worten der Philosophin Elisabeth Grosz kann dieses Verständnis des Monsters wie folgt beschrieben werden: „Monsters involve all kinds of doubling of the human form, a duplication of the body or some of its parts. The major terata recognized throughout history are largely monsters of excess, with two or more heads, bodies, or limbs, or with duplicated sexual organs.”⁴⁰ Das Monster überschreitet Grenzen, welche das „normale“ Subjekt in seiner

³⁹ Vgl. Elisabeth Grosz, „Intolerable Ambiguity. Freaks as/at the Limit“, *The Monster Theory Reader*, hg. v. Jeffrey Andrew Weinstock, Minneapolis: University of Minnesota Press 2020, S.272-285, S.275.

⁴⁰ A.a.O., S.284.

bestimmten Identität und Sexualität absichern. Der Horror des*der Betrachtenden liegt in der Erkenntnis, dass das Monster im Herzen der eigenen Identität zu finden ist. Es ist das, was abgestoßen werden muss, um das begrenzte, kategorisierte Selbst zu ermöglichen.

Als Beispiel für eine solche normabweichende Körperform und die damit verbundenen Implikationen kann das „Monster of Cracow“ genannt werden. So wurde ein Neugeborenes bezeichnet, das angeblich im 16. Jahrhundert zur Welt kam, nur vier Stunden lang überlebte und später auf verschiedenen Illustrationen, unter anderem in einem Handbuch für Hebammen, abgebildet wurde. Die Illustrationen zeigen einen hybriden Körper mit animalischen Elementen wie Fell und Klauen. Über dem Bauchnabel befindet sich ein weiteres Paar Augen und an Knien, Ellbogen und Achseln sind verschiedene Tierköpfe abgebildet. Diese zusätzlichen Körperöffnungen betonen die Übergänge zwischen innerhalb und außerhalb des Körpers und können somit auf mehreren Ebenen interpretiert werden. Einerseits betonen auch rassistische Ideologien Unterschiede von Körperformen anhand von Körperöffnungen wie Mündern, Nasen und Genitalien, was zur Markierung und Erotisierung des rassifizierten „Anderen“ beiträgt. Andererseits sind solche Übergänge zwischen innen und außen auch Punkte der Verletzlichkeit und lassen Zweifel am abgeschlossenen Körper zu. Nicht zuletzt impliziert diese Überbetonung von Körperöffnungen im Falle des „Monsters of Cracow“ auch sein kontaminierendes Potenzial.

Im Laufe der Jahrhunderte wandelte sich zwar das Verständnis von angeborenen körperlichen Abweichungen, einige Perspektiven sind jedoch auch für heutige Ansichten noch prägend. Aristoteles etwa definierte Tugend als das ausgewogene Verhältnis zwischen Exzess und Mangel, und sah Monstrosität im Ungleichgewicht zwischen diesen Kategorien begründet. Weiters besagt ein römisches Gesetz: „A father shall immediately put to death a son recently born, who is a monster, or who has a form different from that of members of the human race”.⁴¹ Die Verbindung von Normabweichung und der Aberkennung von Menschlichkeit, wie auch von Butler herausgearbeitet, wird hierbei deutlich erkennbar.

Während des Mittelalters galt der Mensch in einem christlichen Verständnis als Nachfolger Adams. Körperliche Vollkommenheit war ein Zeichen von Gottesnähe, während Abweichungen davon als Bestrafung für Sünden gelesen wurden. Auch in den darauffolgenden Jahrhunderten hielt sich diese Implikation: „[...] despite the partial turn in subsequent centuries toward more scientific forms of knowledge, those exist alongside a persistent belief that

⁴¹ Zitiert nach Shildrick, „The Self's Clean and Proper Body“, S.309.

nonnormative bodies of all kinds are marked by moral deficiency.”⁴² Dies zeigte sich unter anderem in den 1980er Jahren, als HIV-Erkrankungen von konservativen Gruppen als göttliche Bestrafung für die Sünde der Homosexualität angesehen wurden. Es wird somit deutlich, dass das Monströse historisch äußerst negativ konnotiert war. Diese Konnotation hält sich auch heute noch, wenn Körper normativen Standards nicht entsprechen und aufgrund dessen Diskriminierung erfahren.

Der Standard des „normalen“, „natürlichen“ Körpers, der dieser idealen Ordnung entspricht, glatt und abgeschlossen ist, bleibt jedoch unerreicht. Der Prozess der Normalisierung, wie Mikhail Bakhtin ihn beschreibt, wird im Streben nach dieser Idealvorstellung deutlich: „That which protrudes, bulges, sprouts or branches off ... is eliminated, hidden, or moderated. All orifices of the body are closed. The basis of the image is the individual, strictly limited mass, the impenetrable façade.”⁴³

Das Monster ist somit nicht nur ein Beispiel für Andersartigkeit, sondern erinnert uns stets daran, was aus dem sauberen und ordentlichen Körper verbannt werden muss. Durch seinen Schwellenzustand fordert es die Unterscheidung zwischen Körper und Geist, zwischen Selbst und Anderem, heraus. Seine nicht fixierte Form zeigt die Verletzlichkeit des idealen Körpers auf und ruft deshalb Unruhe hervor. Die Sicherheit des Menschlich-Seins wird stetig von dem bedroht, was Julia Kristeva als „abject“ bezeichnet und wie folgt definiert: „It is thus not lack of cleanliness or health that causes abjection but what disturbs identity, system, order. What does not respect borders, positions, rules. The in-between, the ambiguous, the composite.”⁴⁴ Das Konzept einer solchen Transgression thematisiert Kristeva auf verschiedene Art und Weise in ihren Schriften. Anne-Marie Smith führt im Artikel „Transgression, Transubstantiation, Transference“ (1997) die Überlegungen dazu zusammen und beschreibt die Darstellung des Nicht-Repräsentierbaren als Überschreitung von symbolischen, sozialen oder sprachlichen Codes. Dabei muss stets gefragt werden, welches Potenzial die Transgression solcher Bestimmungen beinhaltet. Die psychoanalytische Perspektive auf Transgression versteht diese als eine Befragung sozialer Gesetzmäßigkeiten und als prozesshafte Kritik, die die Entstehung

⁴² A.a.O., S.309.

⁴³ Zitiert nach a.a.O., S.310.

⁴⁴ Julia Kristeva, „Approaching Abjection“, *The Monster Theory Reader*, hg. v. Jeffrey Andrew Weinstock, Minneapolis: University of Minnesota Press 2020, S.95-107, hier S. 97.

eines totalitären Systems verhindert. Somit ermöglicht sie es, die Grenzen politischer, sexueller und kultureller Identität laufend zu hinterfragen und zu verändern.⁴⁵

Das Monster ist also – im Sinne des Abjekten – etwas, das abgestoßen und abgespalten wird, jedoch nie ganz externalisiert wird. Es ist weder hier noch dort zu verorten und zeigt durch sein grenzüberschreitendes Potenzial die Zerbrechlichkeit des „fixierten“ Subjekts auf: „In collapsing the boundaries between self and other, monsters constitute an undecidable absent presence at the heart of human being.“⁴⁶

Zusammengefasst behandelt Shildricks Auseinandersetzung somit angeborene Monstrosität und den Prozess der Normalisierung. Ihrem Verständnis nach impliziert das Konzept körperlicher Modifizierung eine biologische Selbstverständlichkeit, welche denaturalisiert werden kann. Es setzt eine standardisierte Morphologie voraus, die dann verändert oder überschritten werden kann. Körpermodifizierung betrachtet sie demnach als einen Eingriff in den an sich instabilen Körper, wobei das Ziel der Praxis nicht Transgression ist, sondern eine klinische Beherrschung des Widerspenstigen. In solchen Fällen gilt der unveränderte Körper als unnatürlich und unnorm und benötigt „korrigierende“ Eingriffe, was auch Butler am Beispiel intergeschlechtlicher Kinder deutlich machte.⁴⁷

Vor diesem Hintergrund wird im Folgenden der Monsterbegriff in den Trans* Studies untersucht. Dabei stellt sich einerseits die Frage, welche schädlichen Auswirkungen eine monströse Zuschreibung von außen haben kann. Andererseits wird erörtert, wie eine positive Umdeutung des Monsters als emanzipatorisches Konzept verstanden wird.

Das Monster im Kontext der Trans* Studies

„If trans people are to be monsters – our lives and bodies a source of disgust and shame, our difference the cause of fear and anger – then maybe we can reclaim this monstrosity as a source of possibility and determination. Turning shame to strength is an alchemy of the marginalised. We can admire and find pride in our lives and bodies, embracing our very aberration as a source of bravery and love. This is a matter of transfiguring values as we transform monstrosity: holding on joyously and stubbornly to the power that comes with strangeness and difference.“⁴⁸

⁴⁵ Vgl. Anne-Marie Smith, „Transgression, Transubstantiation, Transference“, *Edinburgh University Press* 11/20, 1997, S.270-280, hier S.271.

⁴⁶ Shildrick, „The Self's Clean and Proper Body“, S.312.

⁴⁷ Vgl. A.a.O., S.311.

⁴⁸ Ruth Pearce, Kat Gupta, Igi Moon, „The Many-Voiced Monster. Collective determination and the emergence of trans“, *The Emergence of Trans. Cultures, Politics and Everyday Lives*, hg. v. Ruth Pearce, Igi Moon, Kat Gupta, Deborah Lynn Steinberg, New York: Routledge 2019, S.1-12, hier S.4f.

Im Sammelband *The Emergence of Trans* (2019) wird Trans* als ein weit gefasster Begriff definiert, der übergreifend und offen Körper, Identitäten und Erfahrungen beschreibt, welche sich normativen Vorstellungen widersetzen. Somit gilt er potenziell für alle, deren Genderidentität und / oder physischer Körper sich von dem unterscheidet, was ihnen bei der Geburt zugewiesen wurde. Genderdiversität existierte schon immer, doch mit der Verbreitung eines patriarchalen, westlichen Medizinsystems wird eine klare Binarität im Geschlechterverständnis postuliert. Alles, was sich außerhalb dieser Binarität befindet, wird von diesem System als Störung pathologisiert. Mit der wachsenden Sichtbarkeit nichtbinärer und trans* Identitäten geht auch ein zunehmender Backlash durch politisch konservative Gruppierungen einher.⁴⁹

Trans*politiken überlappen sich mit anderen Bewegungen, Communities und Identitäten, die ebenfalls gegen die Kontrolle durch das Normieren von Körpern kämpfen. „I feel that being trans makes me kin with intersex people, fat people, people who don’t embody beauty norms, people on the neurocognitive diversity spectrum, people who are ‘enfreaked’ for whatever reason [...]”⁵⁰, beschreibt die Theoretikerin Susan Stryker ihre Position. Sie verortet ihr aktivistisches Interesse darin, das System abzubauen, das uns alle in biologisch begründete Kategorien verkörperter Subjektivität einteilt, die als lebenswert oder nicht lebenswert definiert werden.

In ihrem Essay „My Words to Victor Frankenstein Above the Village of Chamounix” (2011) zieht Stryker Verbindungslinien zwischen der Figur des Monsters in Mary Shelleys *Frankenstein oder Der moderne Prometheus* (1818) und transgeschlechtlicher Verkörperung anhand ihrer eigenen Identität. 1993 wurde der Text im Rahmen einer Performance vorgetragen. Er vereint theoretische, poetische und prosahafte Elemente. Zu Beginn des Monologs schreibt sie: „The transsexual body is an unnatural body. It is the product of medical science. It is a technological construction. It is flesh torn apart and sewn together again in a shape other than that in which it was born. In these circumstances, I find a deep affinity between myself as a transsexual woman and the monster in Mary Shelley’s Frankenstein.”⁵¹ In dieser radikalen Selbstbeschreibung formuliert Stryker ein Bewusstsein für die Historizität und Konstruiertheit des trans* Körpers – als Ergebnis chirurgischer Eingriffe, als Assemblage aus

⁴⁹ Vgl. A.a.O., S.1ff.

⁵⁰ Susan Stryker, *Transgender History. The Root’s of today’s Revolution*, New York: Seal Press 2017, S.xii.

⁵¹ Susan Stryker, „My Words to Victor Frankenstein Above the Village of Chamounix. Performing Transgender Rage”, *Kvinder, køn & forskning* 6/3-4, 2011, S.83-96, hier S.84.

Technologie, Fleisch und Begehren. Sie positioniert sich damit bewusst an der Seite des Monsters, das ebenso aus Einzelteilen zusammengesetzt und von außen als widernatürlich markiert wird.

Die Figur des Monsters ist dabei nicht nur symbolisch gemeint, sondern Ausdruck einer realen gesellschaftlichen Zuschreibung. Trans*feindliche Diskurse bedienen sich nicht selten einer explizit monströsen Rhetorik, um trans* Personen zu delegitimieren. Die Theologin Mary Daly bezeichnete trans* Personen etwa als „agents of a ‘necrophilic invasion’“⁵². Doch auch innerhalb queerer* Milieus werden diese Abwertungen reproduziert. In einem Leserbrief an eine queere* Zeitschrift aus dem Jahr 1986 wird eine trans* Frau etwa als „mutant man, a self-made freak, a deformity, an insult“⁵³ beschrieben. Welche tiefgreifenden Wirkungen solche Zuschreibungen auf trans* Leben haben können, zeigt sich eindrücklich in einem Tagebucheintrag der damals 22-jährigen trans* Frau Filisa Vistima: „I wish I was anatomically ‘normal’ so I could go swimming. ... But no, I’m a mutant, Frankenstein’s monster.“⁵⁴ Nur wenige Monate nach diesem Eintrag nahm sich Vistima das Leben.

Es wird somit deutlich, dass solche Zuschreibungen einer monströsen Identität niemals leichtfertig zu tätigen sind. Wie Susan Stryker erklärt: „I want to lay claim to the dark power of my monstrous identity without using it as a weapon against others or being wounded by it myself. I will say this as bluntly as I know how: I am a transsexual, and therefore I am a monster.“⁵⁵ Ursprünglich degradierende Begriffe wie *queer*, *slut*, *bitch*, *fag* oder *dyke* wurden sich in vergangenen Jahren von den betroffenen Gruppen als Selbstbezeichnung wieder angeeignet und emanzipatorisch genutzt. Stryker erkennt auch in der Rhetorik des Monströsen transformatorisches Potenzial. Sie plädiert, dass diese Praxis der Überschreibung auch für Worte wie *Kreatur*, *Monster* und *unnatürlich* stattfinden muss: „By embracing and accepting them, even piling one on top of another, we may dispel their ability to harm us.“⁵⁶

Stryker zieht Parallelen zwischen ihrer eigenen Erfahrung und der von Frankenstein's Monster und ordnet diese sowohl theoretisch als auch strukturell ein. So wie das Monster nicht allein die Schöpfung von Victor Frankenstein ist, sondern ein eigenständiges Bewusstsein jenseits seiner zusammengesetzten Körperlichkeit entfaltet, ist auch das trans* Subjekt mehr als das

⁵² Ebd.

⁵³ A.a.O., S.85.

⁵⁴ Ebd.

⁵⁵ Ebd.

⁵⁶ A.a.O., S.86.

Ergebnis medizinischer Verfahren: „As we rise up from the operating tables of our rebirth, we transsexuals are something more, and something other, than the creatures our makers intended us to be.“⁵⁷

Weiters erkennt sie das Monster in Bezug auf Mary Shelleys Werk als eine Figur, die Genderdefinitionen entgeht. Es problematisiert Genderkategorien, indem es sich durch seine Gestalt einem phallischen Voyeurismus widersetzt. Durch das Erlernen von Sprache kann es jedoch eine Position als sprechendes Subjekt einnehmen. Damit wird ihm ermöglicht, die Subjektivität, die ihm aufgrund seiner visuellen Erscheinung verwehrt wurde, verbal zum Ausdruck zu bringen. Die Erfahrung des trans* Subjekts ordnet Stryker als entgegengesetzt zu diesem Prozess ein: Im Gegensatz zum Monster schafft es der trans* Körper oft, visuelle und kulturelle Normen der geschlechtlichen Verkörperung zu zitieren. Ebendiese sichtbare Zitation wird zu einer subversiven, widerständigen Praxis, wenn die Unnatürlichkeit der eingenommenen Subjektposition durch Sprache geltend gemacht wird.

Die Erfahrung dieser Widersprüchlichkeit, zwischen Natürlichkeit und Künstlichkeit, Verkörperung und Abweichung von Normen, schreibt sich auch in das eigene Körperbild ein. In einem Tagebucheintrag beschreibt Stryker: „I’m a self-mutilated deformity, a pervert, a mutant, trapped in monstrous flesh. God, I never wanted to be trapped again.“⁵⁸ Doch gerade aus dieser Verletzung erwächst eine transformative Kraft, welche Stryker als „transgender rage“⁵⁹ bezeichnet. Diese Wut ist als eine Notwendigkeit zu verstehen, das zu überschreiten, was Butler als vergeschlechtlichte Regulierungen zur Bestimmung der Lebensfähigkeit von Körpern benannt hat. Sie ist auch eine Reaktion auf die erzwungene Einordnung in das Feld abgelehnter Körper, in das Feld der Deformation. Dieses Feld, und die Unmöglichkeit, in diesem zu existieren, macht paradoxerweise erst die Kontur des „normalen“ Subjekts sichtbar. In Butlers Worten wird die Norm somit stets in Relation zu ihrer Abweichung definiert. Doch vor allem erwächst aus dieser Wut Widerstand und die Stigmatisierung wird zur Quelle subversiver Akte: „Through the operation of rage, the stigma itself becomes the source of transformative power.“⁶⁰

Die Rolle von Sprache wird bei der Betrachtung dieser Fremd- und Selbstbeschreibungen deutlich. Sie ist ein entscheidendes Werkzeug für die Emanzipation marginalisierter Gruppen:

⁵⁷ A.a.O., S.87.

⁵⁸ A.a.O., S.91.

⁵⁹ A.a.O., S.92.

⁶⁰ Ebd.

„With the emergence of trans, we are also seeing the emergence of a more articulate monster, the monster who speaks back.”⁶¹ Die Frage ob und wie das Monster sprechen kann, stellt sich auch Paul B. Preciado in der Rede *Can the monster speak?* (2023). Anhand dieser soll im Folgenden das subversive Potenzial, welches im Begriff des Monsters steckt, herausgearbeitet werden.

3.1.2 Potenzial der Subversion

„I am the little girl who walks through a village in Cantabria, climbs cherry trees and scratches her legs. I am the boy who sleeps in the byre with the cows. I am the cow climbing the mountain slopes that hides from human eyes. I am Frankenstein’s monster, carrying a flower and searching for someone to love while all around flee. I am the reader whose body becomes a book. I am the teenage boy kissing a girl behind the church door. I am the young girl who dresses up as a Jesuit and learns screeds of Spinoza’s Ethics by heart. I am the skinhead lesbian going to seminars on BDSM at the Lesbian, Gay, Bisexual and Transgender Community Center on West 13th Street in Manhattan. I am the person who refuses to identify as a woman and who self-administers small doses of testosterone every day. I am an Orlando where writing has become chemistry.”⁶²

Paul B. Preciados Rede *Can the monster speak?* (2023) wird auf der ersten Seite des veröffentlichten Buches als „Speech given by a trans man by a non-binary body before the école de la cause freudienne in France” kontextualisiert. Sie wurde am 17.11.2019 vor 3.500 Psychoanalytiker*innen auf einer Tagung zum Thema „Women in psychoanalysis” gehalten. Im Vorwort zur Rede führt Preciado aus, wie sein Vortrag an diesem Tag rezipiert wurde. Als Einstieg fragte Preciado das Publikum, ob eine Person unter den Anwesenden queer*, trans* oder nichtbinär sei, woraufhin Stille eintrat – nur von Gelächter durchbrochen. Auf seine Forderung hin, psychoanalytische Institutionen sollten zur Verantwortung gezogen werden und sich den zeitgenössischen Wandlungen im Diskurs rund um Gender Identität(en) anpassen, lachte das Publikum, rief heraus, und forderte ihn auf, die Bühne zu verlassen. Eine Frau* aus dem Publikum sagte in Preciado Hörweite: „We shouldn’t allow him to speak, he’s Hitler”. Die Rede musste vorzeitig beendet werden. Teile davon, die aus dem Publikum mitgefilmt wurden, wurden daraufhin online veröffentlicht, transkribiert und übersetzt. Fragmente des Vortrags zirkulierten kontextlos im Internet. Als Reaktion darauf veröffentlichte Preciado den

⁶¹ Pearce, Gupta, Moon, „The Many-Voiced Monster“, S.6.

⁶² Preciado, *Can the Monster speak?*, S.39

gesamten Text der geplanten Rede im Jahr 2020, eine englische Übersetzung von Frank Wynne erschien 2021.⁶³

Bereits auf den einleitenden Seiten vor der verschriftlichten Rede finden sich einige interessante Aspekte, auf welche an dieser Stelle kurz eingegangen werden soll. Zuerst kann der Titel der Rede als Referenz auf Gayatri Chakravorty Spivaks Text „Can the Subaltern Speak?“ (1994) gelesen werden, in welchem die Frage verhandelt wird, ob und wie sich marginalisierte, *subalterne* Gruppen in einem unterdrückenden System artikulieren können. Preciado greift die Relevanz dieser Sprechfähigkeit auf und nutzt seine Rede, um pathologisierenden Institutionen wie der Psychoanalyse, welche trans* und nichtbinäre Personen als monströs markieren, zu widersprechen. Sowohl Spivak als auch Preciado befassen sich damit, wer sprechen kann, wer gehört wird und wer zum Schweigen gebracht wird.

Auf der ersten Seite der Printausgabe ist die Widmung „For Judith Butler“ abgedruckt. Preciados Thesen sind eindeutig von Butler geprägt – eine Verbindung, die in der detaillierten Aufarbeitung der Rede deutlich wird. Darauf folgt ein einleitendes Zitat aus Victor Hugos *Der lachende Mann* (1869) mit dem Verweis auf Lorenza Böttners Abschlussarbeit „Behindert?“ (1982), in welcher diese Textstelle ebenfalls zitiert wird: „What am I doing here? I have come to terrorize you! I am a monster, you say? No! I am the people! I am an exception? No! I am the rule; you are the exception! You are the chimera; I am the reality!“⁶⁴

Victor Hugo verfasste seinen Roman *Der lachende Mann* (*L'Homme qui rit*) während seiner Zeit im Exil. Die Geschichte handelt von Gwynplaine, dessen Gesicht auf Befehl des Königs hin entstellt wurde, indem sein Mund in ein dauerhaftes Grinsen verzogen wurde. Gwynplaine, eine körperlich transgressive Figur, welche von der Gesellschaft als Monster angesehen wird, überschreitet gesellschaftliche Sphären, indem er sich in der Geschichte zwischen Unterschicht und Aristokratie bewegt. Hugo kritisiert dadurch die Konstruktion der sozialen Identität auf der Grundlage des Klassenstatus.⁶⁵

Lorenza Böttner war eine multidisziplinär arbeitende Künstlerin. Sie wurde 1959 als Ernst Lorenz Böttner in eine deutsche Familie, die in Chile lebte, geboren. Im Alter von acht Jahren

⁶³ Vgl. A.a.O., S.13.

⁶⁴ Zitiert nach a.a.O., S.15.

⁶⁵ Vgl. Peter Sallabrass, Allon White, *The Politics and Poetics of Transgression*, Ithaca, New York: Cornell University Press 1986, S.140-142.

erlitt sie einen Stromschlag, als sie beim Klettern einem Strommasten zu nahe kam, woraufhin beide Arme amputiert werden mussten. Die Familie zog nach Deutschland und Böttner besuchte eine Schule gemeinsam mit Kindern, die durch das Medikament Contergan mit morphologischen Unterschieden zur Welt gekommen waren. Böttner verweigerte Prothesen und entwickelte eine Leidenschaft für Tanz und Malerei. Sie lernte, mit dem Mund und den Füßen zu malen und studierte Malerei an der Kunsthochschule Kassel. In ihrer Abschlussarbeit „Behindert?“ hinterfragt sie die Kategorie Behinderung in der Kunst. Während ihrer Zeit an der Kunsthochschule nahm Böttner den Vornamen Lorenza an und thematisierte ihre trans* und armlose Körperlichkeit in Fotografien, Selbstportraits und performativen Aufarbeitungen. In diesen werden Fragen von Sexualität, Transformation und Körperpolitiken verhandelt. Darüber hinaus engagierte sie sich im Disabled Artists Network und wurde zu einer politischen Figur. 1994 starb Lorenza Böttner an HIV-bedingten Komplikationen.

2018/19 kuratierte Paul B. Preciado die Ausstellung „Requiem for the norm“ zum Werk der Künstlerin im Württembergischen Kunstverein Stuttgart und im La Virreina Centre de la Imatge in Barcelona und beschreibt ihr Wirken folgendermaßen:

„Lorenzas oppositioneller Transgender-Körper wurde zu einer lebenden politischen Plastik, einem trans-armlosen plastischen Manifest. Lorenza überschritt Kategorien des abstrakten Expressionismus und der feministischen Tradition von Performance-Kunst; sie malte und tanzte auf Straßen, auf Papier oder Leinwand und beanspruchte für sich das Recht, in einem armlosen Transgender-Körper zu existieren und in ihm schöpferisch tätig zu sein.“⁶⁶

Nach dem einleitenden Victor Hugo Zitat aus Lorenza Böttners Arbeit beginnt die verschriftlichte Rede mit einer Begrüßung der anwesenden Damen und Herren. Preciado zweifelt im Zuge dessen an der Notwendigkeit, jemanden begrüßen zu müssen, der*die sich außerhalb dieser Kategorien definiert – da eine solche Person als Psychoanalytiker*in höchstwahrscheinlich nicht praktizieren dürfte. „If such a person exists, allow me here and now to offer this dear mutant my warmest greetings“⁶⁷, unterstreicht er.

Darauffolgend bezieht sich Preciado auf Franz Kafkas Erzählung *Ein Bericht für eine Akademie* (1917), um seine eigene Position zu verdeutlichen. In dieser erzählt ein Affe, Rotpeter, vor einer Akademie aus Wissenschaftlern, wie sich die menschliche Evolution auf ihn auswirkte. Als er gefangen und in einen Käfig eingesperrt wurde, versuchte er als Ausweg,

⁶⁶ Paul B. Preciado, „Leben und Werke der Lorenza Böttner“, *documenta 14*, Leben und Werke der Lorenza Böttner - South Magazine Issue #9 [documenta 14 #4] - documenta 14, 22.05.2025.

⁶⁷ Preciado, *Can the Monster speak?*, S.17.

das Sprechen und Verhalten der Menschen nachzuahmen. Als sprechender Affe feierte er große Erfolge im Varieté und wurde von hohen Gesellschaftsschichten anerkannt und aufgenommen. Jedoch beschreibt Kafka diesen Prozess der Humanisierung nicht als emanzipatorisch oder befreiend, sondern übt damit Kritik am kolonialen, europäischen Anthropozentrismus und seinem Klassifizierungssystem. „Once captured, the ape says he had no choice: if he did not wish to die locked up in a cage, he had to accept the ‘cage’ of human subjectivity”⁶⁸, erklärt Preciado und stellt sich, wie Rotpeter, einer Akademie, um aus seinem Käfig als trans* Mann zu berichten. Bezugnehmend auf die Pathologisierung von trans* Personen, welche unter anderem durch psychoanalytische Institutionen geschieht, erklärt er:

„And so, it is from the position assigned to me by you as a mentally ill person that I address you, an ape-human in a new era. I am the monster who speaks to you. The monster you have created with your discourse and your clinical practices. I am the monster who gets up from the analyst’s couch and dares to speak, not as a patient, but as a citizen, as your monstrous equal.”⁶⁹

Wie Rotpeter musste auch er erst die Sprache von Freud und Lacan erlernen, da sein Wissen über seine eigene Gegebenheit sonst nicht anerkannt werden würde. Neben der Bedeutung des Sprechens wird hierbei wiederum deutlich, dass Normen durch Diskurse strukturiert werden. Angelehnt an Judith Butler kann dieses Bild eines Käfigs folgendermaßen ausgedrückt werden: Die Wahl des eigenen Körpers bedeutet auch, sich in (Gender-)Normen zurechtzufinden, die bereits im Vorhinein gestaltet worden waren.⁷⁰

Preciado fährt fort, indem er anhand seiner Biografie den eigenen Prozess des Ausbruchs nachzeichnet. Bereits als Kind in einem spanischen Dorf, unter dem Regime von Francisco Franco, suchte er nach einem Ausweg aus den einengenden gesellschaftlichen Gegebenheiten: „Just as children endlessly repeat gestures that give them pleasure and allow them to learn, so I repeated gestures that violated the norm so I could find a way out.”⁷¹ Diese Praxis der wiederholten Gesten als Bestätigung oder Verletzung der Norm lässt sich als Bezug auf Butlers Theorie der Normkritik identifizieren. Wie bereits weiter oben ausgeführt, besteht die Norm nur als solche fort, wenn sie im täglichen sozialen Leben praktiziert wird.

Seine Suche nach einem Ausweg bezieht sich auf das von ihm sogenannte „regime of sex, gender and sexual difference”⁷². Dieses Regime sei eine semiotische, technische und kognitive

⁶⁸ A.a.O., S.18.

⁶⁹ A.a.O., S.19.

⁷⁰ Vgl. Butler, *Die Macht der Geschlechternormen und die Grenzen des Menschlichen*, S.18.

⁷¹ Preciado, *Can the Monster speak?*, S.24.

⁷² A.a.O., S.17.

Rahmenbedingung, welche unsere Wahrnehmung und Gefühle einschränkt. Der Weg seiner Transition ermöglichte es ihm, diese Einschränkungen zu übertreten. Um seine eigene Transformation zu ermöglichen, setzte er sich zwei Regeln: Erstens, sich von der bereits in seiner Kindheit eingetrichterten Angst, abnormal zu sein, loszulösen. Und zweitens, sich vor jeglicher Vereinfachung zu hüten und nicht vorauszusetzen, was ein Mann*, eine Frau*, eine homo- oder heterosexuelle Person ist – und somit die Welt jenseits von sexueller Differenz wahrzunehmen und zu benennen. Diese Transformation, dieser Ausweg, führte ihn zu einer Identität, die er selbst als die eines Monsters bezeichnet: „I prefer my new condition as a monster to that of man or woman, because his condition is like a foot stepping forward into the void, indicating the path to another world.“⁷³

Preciado erzählt, wie er lernte, sich wie ein Mann* zu verhalten – mit Strykers Worten also visuelle Gendernormen zu zitieren, beziehungsweise, im Sinne Butlers, Gender zu performen. Dabei lernte er das Privileg einer als universell anerkannten Identität (*weiß*, männlich*) kennen: „If I did not publicly announce myself as ‘trans’ and accepted being acknowledged as a man, I could shrug off the burden of identity once and for all. Why is it, my beloved binary friends, that you are convinced that only subalterns possess an identity?“⁷⁴ In dieser Frage wird der Bezug auf Gayatri Spivak nochmals deutlich. Darüber hinaus kritisiert Preciado die Allgemeingültigkeit einer hegemonialen, binären, bürgerlichen Identität. Die Unsichtbarkeit und Schwerelosigkeit dieser verkörpert Privilegien hinsichtlich sexueller, gegenderter und rassifizierter Normen.

Im Zusammenhang mit diesem Prozess der Transformation entwirft Preciado den Begriff *Somatheque*, unter welchem der lebendige Körper nicht als anatomisches Objekt, sondern als pulsierendes, politisches Archiv verstanden wird. So wie Freud von einem psychischen Apparat sprach, der größer ist als das Bewusstsein, so sei es heute notwendig, einen neuen Begriff des körperlichen Apparats zu postulieren. Dieser muss die historischen und externalisierten Modalitäten des Körpers berücksichtigen – jene Modalitäten, die durch digitale, pharmakologische, biochemische und prosthetische Technologien existieren und vermittelt werden. Das Konzept *Somatheque* ist dabei mutierend und unterliegt ständigem Wandel, so wie auch das Monster: „The monster is one who lives in transition. One whose

⁷³ A.a.O., S.33.

⁷⁴ A.a.O., S.31.

face, body and behaviours cannot yet be considered true in a predetermined regime of knowledge and power.”⁷⁵

Preciado erkennt darüber hinaus in der Erfahrung des Trans*körpers eine verändernde Kraft, durch welche alle politischen und kulturellen Bedeutungsträger neu codiert werden. Sie macht eine klare Unterscheidung zwischen feminin und maskulin unmöglich.

Die zweite Hälfte der Rede besteht aus der Darstellung dreier Ideen, welche Preciado durch seine Beschäftigung mit den verschiedenen „Käfigen“ des Regimes sexueller Differenz entwickelt hat. Es folgt eine kurze Zusammenfassung der drei Thesen, bevor detaillierter auf jede Idee eingegangen wird:

1. Das Regime der sexuellen Differenz, wie es unter anderem von der Psychoanalyse propagiert wird, ist weder eine natürliche noch eine symbolische Ordnung. Sie ist als eine epistemologische Körperpolitik zu verstehen und ist als solche historisch bedingt und wandelbar.
2. Dieses hierarchische, epistemische und binäre Regime steckt seit den 1940er Jahren in einer Krise, welche einerseits durch politische Bewegungen marginalisierter Gruppen bedingt ist und andererseits durch die Gewinnung neuer medizinischer Daten, die Gender Zuschreibungen streitbar (wenn nicht gar unmöglich) machen. Die Psychoanalyse beharrt dennoch auf dem System der Zweigeschlechtlichkeit und pathologisiert jegliche Abweichung davon.
3. Durch diese Veränderungen und Erschütterungen unterliegt das Regime seither einem Wandel und wird, laut Preciado, in den nächsten zehn bis zwanzig Jahren einer neuen Epistemologie weichen. Dabei sind trans*feministische, queere* und antirassistische Bewegungen, sowie neue Zugänge zu Beziehungen, Identitäten und Benennungen lediglich Symptome dieses Wandels und als Experimente im kollektiven Aufbau einer neuen Epistemologie des Körpers zu verstehen.⁷⁶

⁷⁵ A.a.O., S.35.

⁷⁶ Vgl. A.a.O., S.43f.

1. Regime der sexuellen Differenz als epistemologische Körperpolitik

Das Regime der sexuellen Differenz wird als universell angenommen, stellt aber weder eine empirische Realität dar noch eine symbolische Ordnung des Unterbewusstseins. Es ist eine Epistemologie des Lebendigen, eine anatomische Kartografie, eine politische Ökonomie des Körpers und eine kollektive Administration reproduktiver Energien. Diese Epistemologie repräsentiert nicht die Realität, sondern ist ein performativer Motor, der die heteropatriarchale, koloniale Gesellschaftsordnung herstellt. Unter dieser Epistemologie versteht Preciado ein historisches System von Repräsentationen, eine Sammlung von Diskursen, Institutionen, Konventionen, Praktiken und kulturellen Einigungen – sei es auf symbolischer, religiöser, wissenschaftlicher, technischer, kommerzieller oder kommunikativer Ebene. Diese Sammlung ermöglicht es einer Gesellschaft zwischen richtig und falsch, menschlich und nicht menschlich zu unterscheiden. Wie alle Epistemologien unterliegt auch diese der Kritik und der Veränderung. Zur historischen Kontextualisierung dieser Veränderbarkeit geht Preciado auf das vorherrschende monosexuelle Paradigma ein, welches bis ins 19. Jahrhundert wirkte.⁷⁷

Bis zum 19. Jahrhundert existierten Frauen* weder anatomisch noch politisch als unabhängige Subjekte, sondern galten als eine hierarchisch untergeordnete Version des Männlichen*. Dieses eingeschlechtliche Paradigma funktionierte somit als ein System der Ähnlichkeiten. Im 18. und 19. Jahrhundert entwickelten sich neue medizinische und visuelle Technologien, welche körperliche Unterschiede in den Vordergrund rückten. Sie ermöglichten somit eine sogenannte Ästhetik anatomischer Differenz. Im Zuge dessen wurden körperliche Geschlechtsmerkmale einander gegenübergestellt. Diese binäre Epistemologie bewirkte eine Wandlung vom System der Ähnlichkeiten hin zu einem System der Unterschiede zwischen den Geschlechtern. Die Erfindung einer Ästhetik anatomischer Differenz stützte das Patriarchat, indem Unterschiede zwischen Männern* und Frauen* als natürlich etabliert und hervorgehoben wurden.

Die Epistemologie von Gender und sexueller Differenz ist eine Bedingung, auf der die psychoanalytische Theorie von Sexualität basiert. Preciado fordert daher einen radikal politischen Zugang zur Psychoanalyse, welcher den Körper und den psychischen Apparat entpatriarchisiert und dekolonialisiert.⁷⁸

⁷⁷ Vgl. A.a.O., S.45-49.

⁷⁸ Vgl. A.a.O., S.50f.

2. Pathologisierung und Psychoanalyse

Die unkritische Verwendung dieser Epistemologie durch die Freudsche Psychoanalyse gerät nach dem Zweiten Weltkrieg in eine Krise. Diese Krise ist zum einen bedingt durch aufkommende politische Bewegungen, zum anderen durch die Erfindung und Verbreitung neuer Medizintechnologien, wie etwa pränatale Diagnostik oder die Verabreichung von Hormonen.

Auch in diesem Zusammenhang geht Preciado auf die historische Dimension seiner These ein und bietet einen kurzen Überblick über die Geschichte und Pathologisierung des Trans*begriffs. Bereits im späten 19. Jahrhundert machte der Mediziner Karl Friedrich Otto Westphal eine Unterscheidung zwischen natürlichem und unnatürlichem Verlangen und bezeichnete Letzteres als „conträre Sexualempfindung“⁷⁹. In den 1950ern beschrieb der Sexualwissenschaftler David Oliver Cauldwell Personen, die sich nicht dem Geschlecht zugehörig fühlen, das ihnen bei der Geburt zugewiesen wurde, mit dem Begriff „psychopathic transsexual“⁸⁰. Der Psychologe John Money erklärte den „irrationalen Wunsch, als das andere Geschlecht leben zu wollen“⁸¹, zur sogenannten Gender Identity Disorder. 1973 führte der Psychiater Norman Fisk die Bezeichnung „Gender Dysphoria“ ein, welche als pathologische Charakterisierung von trans* Personen ins *DSM - Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders* aufgenommen wurde.⁸²

Auch im Feld der Psychoanalyse finden sich pathologisierende und diskriminierende Umschreibungen. So veröffentlichte etwa Catherine Millot, Psychoanalytikerin und Partnerin von Jacques Lacan, ein Essay mit dem Titel *Horsexe* (1983), in dem sie den Trans*körper als abstoßend und grotesk beschreibt, als monströse Verkörperung, die nur von psychisch kranken Personen gegenüber dem normalen, gesunden Körper bevorzugt werden würde. Noch zwanzig Jahre später bezeichnete die Psychoanalytikerin Colette Chiland operative Geschlechtsanpassung als „Selbstverstümmelung“⁸³. Dabei wird deutlich, wie sehr die Psychoanalyse alles außerhalb der selbst verordneten Norm als Bedrohung wahrnimmt. Geschlechtliche Binarität und Differenz ist für die Psychoanalyse unverzichtbar, da sie selbst auf diesen Prinzipien basiert. Preciado formuliert diese Problematik folgendermaßen: „For

⁷⁹ A.a.O., S.60.

⁸⁰ A.a.O., S.61.

⁸¹ Ebd.

⁸² Vgl. S.59-61.

⁸³ S.65.

Lacan and his supporters, sexual binarism is a symbolic fact and the bodily aesthetic as irrefutable as the sun revolving around the earth for Ptolemy. It is possible to get rid of the organ but, for psychoanalysis, it is impossible to get rid of the patriarchal-colonial epistemology of sexual difference.”⁸⁴

3. Hin zu einer neuen Epistemologie

Seit den 1950er Jahren gerät die Epistemologie von Gender und sexueller Differenz zunehmend ins Wanken. Grund dafür sind politische Umbrüche wie die Emanzipation von Frauen*, die Entpathologisierung von Homosexualität, die Verbreitung der Pille und die zunehmende Sichtbarkeit von nichtbinären Individuen. Dazu kommen neue wissenschaftliche Ansätze zu chromosomalen und biochemischen Daten, generiert aus verbesserten Techniken zur Kartierung von Chromosomen und zur endokrinen Diagnostik. Operative Geschlechtsanpassung und die Anerkennung nichtbinärer Geschlechter forderten normative Kategorien, welche unter anderem von der Psychoanalyse genutzt werden, von Männlichkeit* / Weiblichkeit* und Heterosexualität / Homosexualität heraus.

Preciado vergleicht diesen transformatorischen Prozess mit der Wandlung vom one-sex Modell hin zur Anatomie sexueller Differenz oder der Wandlung vom geozentrischen zum heliozentrischen Weltbild. Diese neu entstehende Epistemologie bezeichnet Preciado als eine radikale Erweiterung des demokratischen Horizonts, um alle lebenden Körper als politische Subjekte sozial und politisch anzuerkennen, ohne dass diese Anerkennung von einer geschlechtlichen Zuweisung abhängig ist. Er beendet seine Rede mit der Aufforderung:

„Set Oedipus free, join the monsters, do not hide patriarchal violence behind the so-called incestuous desire of children, and place at the heart of your clinical practice the bodies and the voices – his, hers and *their* – of those who have overcome rape and patriarchal violence, of those who already live beyond the patriarchal nuclear family, beyond heterosexuality and sexual difference, and of those – he, she and *they* – who are searching for and creating a way out.”⁸⁵

Um dieses Kapitel zur queer*theoretischen Einordnung des Monsters zu schließen, soll hier noch ein Absatz aus dem Gedicht „The Seam of Skin and Scales” von Elena Rose (2019)

⁸⁴ Ebd.

⁸⁵ A.a.O., S.75.

angeführt werden, welches das subversive Potenzial monströser (Trans*-)Körperlichkeit auf poetische Weise verarbeitet:

„What I say may be in a language incomprehensible, but there is a time for that, and it is right now, because this is a monster’s creed. It is for the cobbledtogether, the sewn-up, the grafted-on. It is for the golden, the under-the-earth, the foreign, the travels-by-night; the filthy ship-sinking blood-drinking cavedwelling bone-cracking gorgeousness that says hell no, I am not tidy. I am not easy. I am not what you suppose me to be and until you listen to my voice and look me in my eyes, I will cling fast to this life no matter how far you drive me, how deep, with how many torches and pitchforks, biting back the whole way down. I will not give you my suicide. I will not give you my surrender.”⁸⁶

Interludium I: Prozess der künstlerischen Reflexion

Der folgende Teil soll dazu dienen, den künstlerischen Forschungsprozess, welcher aus der theoretischen Auseinandersetzung im Kapitel „Queer*theoretische Einordnung des Monsters“ hervorgegangen ist, nachvollziehbar darzustellen. Zu diesem Zweck werden jeweils inspirierende oder ausschlaggebende Textstellen angeführt. Darauf folgt der dazugehörige Logbucheintrag im Forschungstagebuch, welcher meist durch Freewriting Techniken entstanden ist. Schließlich werden darauf aufbauende Skizzen und Materialien dokumentiert. Durch diese Aufgliederung soll die assoziative Arbeitsweise greifbar werden.

Anomalien des Exzesses

Textstelle(n):

„Ambroise Paré classified and organized the monstrous in (pseudo)scientific form according to the (presumed) causes of terata. He postulated three major categories of monstrosities: anomalies of excess, of default, and of duplicity.”⁸⁷

„Freaks traverse the very boundaries that secure the ‘normal’ subject in its given identity and sexuality. Monsters involve all kinds of doubling of the human form, a duplication of the body or some of its parts. The major terata recognized throughout history are largely monsters of excess, with two or more heads, bodies, or limbs, or with duplicated sexual organs.”⁸⁸

⁸⁶ Elena Rose „The Seam of Skin and Scales”, *The Emergence of Trans. Cultures, Politics and Everyday Lives*, hg. v. Ruth Pearce, Igi Moon, Kat Gupta, Deborah Lynn Steinberg, New York: Routledge 2019, S.60-61, hier S.61.

⁸⁷ Grosz, „Intolerable Ambiguity”, S.275.

⁸⁸ Grosz, „Intolerable Ambiguity”, S.284.

Logbucheintrag:

Körperteile wie Augen, Köpfe oder Arme werden bis zur Absurdität vervielfältigt und verdoppelt, wodurch die Grenzen des „normalen“, abgeschlossenen Subjekts überschritten werden. Körperteile werden neu zusammengesetzt, um Grenzen zu sprengen, ungeahnte Körperformen zu konstruieren und das stabile Subjekt zu dekonstruieren. Sie werden herausgeschnitten, gelöscht, negiert. Dort, wo sich Lücken auftun, entsteht Raum für Imagination – neue Körperbilder formen sich, bestehende lösen sich auf.

Material / Skizzen:



Abbildung 3: Collage aus Bildern von Plüschtieren, ergänzt durch skizzierte Körperteile

Zwischen Innen und Außen

Textstelle(n):

„One need only look at the many representations of the Monster of Cracow [...] – a sixteenth-century favorite displaying both excess and displacement – to appreciate how violently monstrosity might breach the borders of humanity. [...] Moreover, the deformities constitute a multiplicity of additional orifices, the creature being described as having apes’ faces instead of breasts, dogs’ heads at both elbows and knees, toads’ feet, and cats’ eyes under the navel. The emphasis on the points of exchange between inner and outer marks the creature’s monstrosity as a matter of being as much as of appearance.”⁸⁹

⁸⁹ Shildrick, „The Self’s Clean and Proper Body“, S.307.

Logbucheintrag:

Die zusätzlichen Körperöffnungen betonen Übergänge zwischen dem Innerhalb und dem Außerhalb des Körpers. Sie weisen Punkte der Verletzlichkeit und Angreifbarkeit auf. Weiters können sie mit Sexualität assoziiert werden. Vor allem aber lassen sie Zweifel am abgeschlossenen Körper zu. Was liegt hinter den Öffnungen? Die duplizierten Köpfe und Gesichter sind nicht nur Vervielfältigungen im Sinne des Exzesses, sondern auch Stellen des Austauschs, hier kann etwas aufgenommen, absorbiert, verschluckt, zerkaut, eingeführt werden, es kann aber auch etwas extrahiert, ausgeschieden, erbrochen, herausgezogen werden. Öffnungen durchlöchern die fixierten Begrenzungen, bersten ihre Grenzen, weisen dahinterliegende Welten auf. Der Körper als einsehbar, eindringbar, explodierend statt abgeschlossen, beherrscht, umfasst.

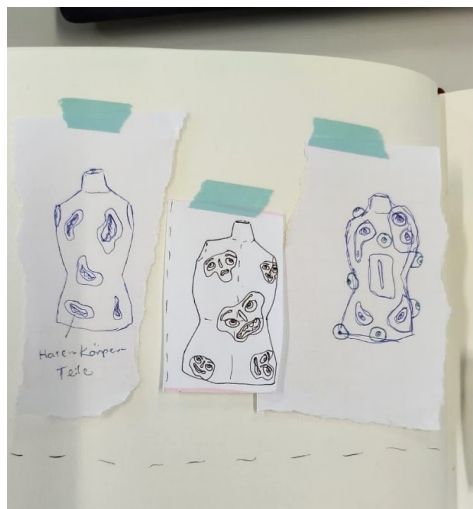
Material / Skizzen:

Abbildung 4: Skizzen zu Körperöffnungen

Transformation und Ambiguität**Textstelle(n):**

„And as Kristeva makes clear, that which is abjected is never completely externalized. It is, then, in their failure to wholly and only occupy the place of the other that such monsters betray the fragility of the distinctions by which the human subject is fixed and maintained as fully present to itself and autonomous. In collapsing the boundaries between self and other, monsters constitute an undecidable absent presence at the heart of human being.”⁹⁰

⁹⁰ A.a.O., S.312.

„The monster is one who lives in transition. One whose face, body and behaviours cannot yet be considered true in a predetermined regime of knowledge and power.“⁹¹

Logbucheintrag:

Die Sicherheit des fixierten Subjekts wird bedroht durch das Abgestoßene, das Monströse. Es stellt die Trennung zwischen dem Selbst und dem Anderen in Frage. Die geschaffenen Grenzziehungen werden vom Monster ignoriert und überschritten – es missachtet körperliche und geschlechtliche Normen und Formen, geht über sie hinaus, oder zerbricht sie. Das Monster nimmt keinen fixierten Platz ein, stattdessen bewegt es sich in einem Zwischenraum, in einer sich ständig transformierenden Ambiguität. Genormte Körperformate werden in ihrer fixen Position gestört, indem sie mit etwas anderem zusammengesetzt werden. Schnipsel von Körperformen und -teilen gehen eine unvorhersehbare, unlesbare, uneindeutige Beziehung ein – es entstehen Körper ohne Körperlichkeit? Körperkonstruktionen ohne Skelett? Körperbilder ohne Vorbilder? Teile werden transformiert und transferiert, die Körper-Collagierungen befinden sich weder hier noch dort. Körper (-normen, -bilder, -formen) werden zerschnitten, gerissen und aufgetrennt, an den Naht- und Klebestellen eröffnen sich neue Räume.

Material / Skizzen:



Abbildung 5: Collage aus eigenen Fotografien

⁹¹ Preciado, *Can the Monster speak?*, S.35.

Textstelle(n):

„And in such cases, it is the unmodified body that is seen as unnatural, in need of ‘corrective’ interventions. In short, the normal body is materialized through a set of reiterative practices that speak to the instability of the singular standard.”⁹²

„The transsexual body is an unnatural body. It is the product of medical science. It is a technological construction. It is flesh torn apart and sewn together again in a shape other than that in which it was born. In these circumstances, I find a deep affinity between myself as a transsexual woman and the monster in Mary Shelley’s *Frankenstein*.”⁹³

Logbucheintrag:

Der abnorme, widerspenstige Körper muss beherrscht werden. Materielle Eingriffe biegen ihn zurecht (Zahnspangen), vervollständigen ihn (Prothesen) oder schnüren ihn ein (Korsett). Metall und Kunststoff finden Eingang in die Körperlichkeit, mechanische Interventionen korrigieren das, was außerhalb der Norm liegt, was Beschränkungen übertritt, oder den Standard nicht erfüllt. Herausquellende, überflüssige, exzessive Körper werden in ihr vorgesehene Format gepresst. Der widerständige Körper ist ein transgressiver Körper, ist ein monströser Körper. Künstlichkeit herrscht über das scheinbar Natürliche. Sie dekonstruiert und setzt neu zusammen, es entsteht eine Assemblage aus Material und Fleisch. Entstandene Bruchstellen werden vernäht und verklebt. In ihnen verbirgt sich die Subversion des natürlichen, genormten, singulären, fixierten Körpers, Geschlechts, Subjekts.

⁹² Shildrick, „The Self’s Clean and Proper Body“, S.311.

⁹³ Susan Stryker, „My Words to Victor Frankenstein Above the Village of Chamounix“, S.84.

Material / Skizzen:

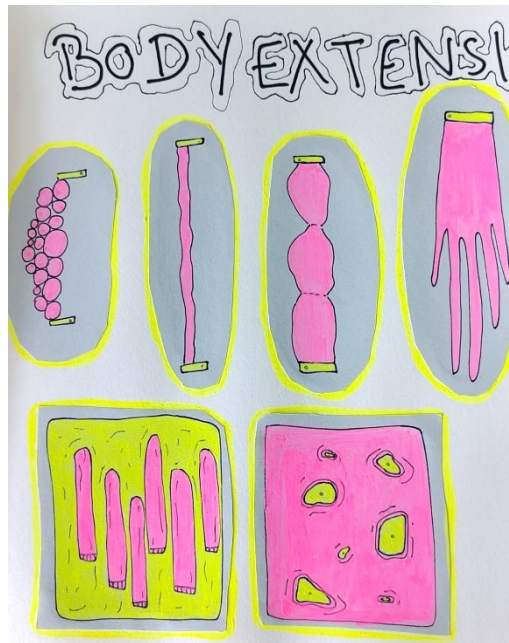


Abbildung 6: Skizze zu "Body Extensions"

3.2 Karnevalistische Einordnung des Monsters

Im folgenden Abschnitt der Arbeit wird das Konzept der Maskerade untersucht und mit der Figur des Monsters in Verbindung gebracht. Sowohl das Monster als auch die Maske repräsentieren Formen der Grenzüberschreitung, die das System stabiler, dichotomer Identitätskategorien herausfordern. Während das Monster jenes Andere verkörpert, das sich der taxonomischen Ordnung der Moderne entzieht, agiert die Maske als kulturelles Mittel der Ambiguität, der Verunsicherung und der Transformation. Beide destabilisieren Vorstellungen von Gender, Status und Identität – und markieren Orte der epistemischen Unordnung innerhalb einer normativen Ordnung, die auf Differenz, Sichtbarkeit und Lesbarkeit beruht.

In einem weiteren Schritt wird der Karneval als Raum erörtert, in welchem transgressive Verhaltensweisen auf unterschiedlichen Ebenen stattfinden. Anhand der Mullerumzüge, einer Tiroler Faschingstradition, werden Aspekte rund um das ambivalente Spektakel des Karnevals aufgezeigt: von prachtvoll kostümierten Figuren über diskriminierende Darstellungen bis hin zur Rolle grotesker Weiblichkeit*. Ziel ist es hierbei, eine Verflechtung von Macht, Identität und Geschlecht im Zusammenhang mit Karneval und Maskerade aufzuzeigen.

3.2.1 Maskerade, Identität und Transformation

Wie Normvorstellungen in Kleidungs Vorschriften oder Dresscodes widergespiegelt werden – und somit Gender- und Körperbilder manifestieren oder brechen können – zeigt Marjorie Garber in ihrem Werk *Vested Interests: Cross-Dressing and Cultural Anxiety* (1992) auf. Ein historisches Beispiel dafür sind sogenannte Aufwandgesetze (*Sumptuary Laws*), die darauf abzielten, soziale und geschlechtliche Grenzen sichtbar und fixierbar zu machen, um Ambivalenzen zu unterbinden. Kleidung sollte Status und Geschlecht eindeutig markieren, Ambiguitäten wurden als Bedrohung wahrgenommen. Garber verweist auf die Figur des*der Transvestit*in als „uncanny supplement“, wörtlich übersetzt also als „unheimliche Ergänzung“, welche nicht eine weitere Kategorie aufmacht, sondern die Krise des Kategoriendenkens selbst herbeiführt.⁹⁴

Aufwandgesetze bestimmten im Mittelalter und der frühen Moderne, wer welche Kleidung zu welchem Anlass tragen durfte. In bestimmten Kontexten, etwa in Schulen oder manchen Berufsfeldern, gelten noch immer Überreste solcher Gesetze in Form von Dresscodes. Die dahinterstehende Motivation war zum einen Disziplinierung, zum anderen das Aufzeigen von Hierarchien. Diese Gesetze wurden nach patriotischen, ökonomischen und konservativen Prinzipien aufgestellt. Durch das Beschränken bestimmter Stoffe oder Stile auf eine soziale Gruppe wurde – ganz im Sinne einer Regulierung durch Normen – eine eindeutige Visualisierung und Lesbarkeit von sozialer Zugehörigkeit angestrebt. Somit sollte jegliche Art von Ambiguität bezüglich Identität, Gender und Status ausgeschlossen werden. Die meisten dokumentierten Kleidungs Vorschriften der englischen Geschichte wurden unter Queen Elizabeth I. herausgegeben. Eine dieser Vorschriften aus dem Jahr 1597 wurde als Vorgehen gegen einen Überfluss an Kleidung begründet. Ein weiteres Argument war jedoch, dass es zu Verwirrung führen würde, wenn unterste Stände gleich gekleidet sind wie die hierarchisch Höhergestellten.⁹⁵

Die Vorschrift sah Kategorien für Männer* und Frauen* vor, in denen genau festgehalten wurde, wer welche Kleidungsstücke tragen durfte. Eine beispielhafte Formulierung lautete etwa: „none shall wear [...] cloth of gold, sylver tissued, silke of purple color [...] except [...]

⁹⁴ Vgl. Marjorie Garber, *Vested interests. Cross-dressing & cultural anxiety*, New York: Routledge 1992, S.26-28.

⁹⁵ Vgl. A.a.O., S.26.

earls and above that rank and Knights of the Garter in their purple mantles”⁹⁶. Somit wurde eindeutig kommuniziert: Kleidung ist eine Frage von Klasse und eine Markierung sozialer Zugehörigkeit.

Unter diesen Regulierungen begannen die Bürger*innen mit eben diesen „Verwirrungen“ von Gender und Klasse durch äußere Markierungen zu spielen. Eine Form dabei war Transvestismus. Garber erklärt diese Praxis wie folgt:

„Excess, that which overflows a boundary, is the space of the transvestite. Dancing shirts, ruffles, face painting – all of the Homily’s iconographic indicators of excess could be dislocated from the context of sumptuary laws and rearticulated as signs of another kind of vestimentary transgression, one that violated expected boundaries of gender identification or gender decorum.”⁹⁷

Der*die Transvestit*in markierte die Unsicherheiten hinsichtlich veränderbarer Identitäten deutlich. Die Überschreitung von Grenzen bedeutete, nicht nur die Unantastbarkeit von Klasse und Gender in Frage zu stellen, sondern auch die sozialen Codes, durch die diese Kategorien kontrolliert und aufrechterhalten wurden. Der*die Transvestit*in in diesem Szenario ist sowohl erschreckend als auch verführerisch, gerade weil er*sie das störende Element verkörpert und damit eine Krise der Kategorie selbst auslöst.

Ein Beispiel, wie Geschlecht durch Kleidung und Maskierung regelrecht aufgelöst wird, liefert Claude Cahun. Cahun verwendete zu Lebzeiten die Pronomen sie/ihr, thematisierte jedoch häufig eine nichtbinäre Selbstdefinition: „Masculine? Feminine? That depends on the occasion. Neuter is the only gender that invariably suits me.“⁹⁸ Da wir nicht sicher sagen können, welche Pronomen Cahun heute für sich beanspruchen würde, werden im Folgenden die genderneutralen Pronomen dey/dem verwendet.

Claude Cahun wurde 1894 als Lucy Schwob in Nantes in eine jüdische, intellektuelle Familie geboren. In deren Jugend lernte dey Suzanne Malherbe kennen, mit welcher dey bis ans Lebensende eine Beziehung führte. Als das Paar nach Paris zog, nahmen beide neue, genderambivalente Namen an: Claude Cahun und Marcel Moore. Diese Namen betonten ihr Selbstverständnis als nicht eindeutig im binären System zuordenbar und schafften eine eigene Identität. Cahun engagierte sich in Paris in der männlich* dominierten Surrealist*innen Bewegung. Mit dem Aufstieg Hitlers wurden Cahun und Moore zunehmend politisch im

⁹⁶ Zitiert nach ebd.

⁹⁷ A.a.O., S.28.

⁹⁸ Zitiert nach Tirza True Latimer, *Women Together/Women Apart. Portraits of Lesbian Paris*, New Brunswick, New Jersey, London: Rutgers University Press 2005, S.101.

Kampf gegen den Faschismus aktiv. 1937 zogen sie nach Jersey, wo sie abgeschieden lebten und gemeinsam künstlerisch arbeiteten. Als Konsequenz ihres politischen Widerstandes und der deutschen Okkupation in Jersey wurden beide im Juli 1944 verhaftet und zum Tode verurteilt. Nach fast einem Jahr im Gefängnis erfolgte jedoch die Befreiung und sie konnten in ihr okkupiertes Zuhause zurückkehren. Der Großteil von Cahuns Arbeiten war allerdings zerstört worden. 1954 starb Cahun im Alter von 60 Jahren.⁹⁹

Während deren Schaffenszeit verweigerte es Cahun stets, sich eindeutig zuordnen zu lassen – weder als Autor*in, noch als Frau*, noch als lesbisch. In deren fragmentarisch, collagenartig gestalteter Anti-Autobiographie *Aveux non avenues* (1930) schreibt dey: „Individualism? Narcissism? Certainly. My best characteristic, the one and only intentional fidelity I am capable of. You don't care? I'm lying anyway: Scatter myself too widely for that.“¹⁰⁰



Abbildung 7: *I am in training, don't kiss me* (ca. 1927)

Eines der ersten Beispiele, welches Cahuns Transformation in eine genderneutrale Figur bezeugt, ist *Self-portrait (against granite wall)* (ca. 1916). Dey trägt maskulin konnotierte Klamotten und der Kopf ist frisch rasiert, womit dey die Lesbarkeit von Gendermarkierungen durch Kleidung und Frisur unterläuft. Ein weiteres Beispiel, welches mit den Ambivalenzen von Gendernormen auf theatrale Weise spielt, ist ein Selbstportrait aus der Serie *I am in training don't kiss me* (ca. 1927), auf dem Cahun als Archetyp des „starken Mannes“ zu sehen

⁹⁹ Vgl. Sarah Howgate (Hg.), *Gillian Wearing and Claude Cahun. Behind the mask, another mask*, Katalog zur gleichnamigen Ausstellung, London: National Portrait Gallery 2017, S.9-11.

¹⁰⁰ Zitiert nach a.a.O., S.11.

ist. Dabei trägt dey ein Shirt mit aufgenähten Nippeln, deren Wangen und Lippen sind herzförmig geschminkt. Eine Langhantel liegt auf Cahuns Schoß, während dey mit überkreuzten Beinen kokett in die Kamera blickt. Cahun übernimmt somit männlich* und weiblich* konnotierte Aspekte, überträgt sie auf den eigenen Körper, und macht durch oppositionelle Kostümelemente Geschlecht unlesbar.

Weiters bilden Masken ein wiederkehrendes Element in Cahuns Darstellungen. Die Künstler*innen des Surrealismus nahmen immer wieder Bezug auf Freuds Konzept des *Alter Ego*. Als Anspielung darauf wurden häufig Maskierungen eingesetzt und einige Vertreter*innen, etwa Marcel Duchamp, entwickelten selbst ein eigenes Alter Ego. Auch Cahun wurde sichtlich beeinflusst von dieser Idee und zeigt sich in *Self-portrait (full-length masked figure in cloak with masks)* (ca. 1928) mit Maske, Perücke und einem Umhang, auf welchem Venezianische Masken aufgenäht sind. Das Bild ist somit eine Visualisierung von Cahuns Selbstverständnis als multipel und vielschichtig. Somit bricht dey mit der Annahme eines singulären Subjekts und löst eindeutige Zuschreibungen auf. Das Selbstportrait repräsentiert die zahlreichen Persönlichkeiten, welche Cahun in deren Kunst ausdrückt und welche sich fernab fixierter Kategorien bewegen: „Under this mask, another mask. I will never finish removing all these faces.“¹⁰¹

Während deren Zeit in Paris entwickelte Cahun große Begeisterung für das experimentelle französische Theater der 1920er Jahre. Die Selbstportraits aus dieser Zeit spiegeln dieses Interesse wider, da sie im Gegensatz zu anderen Arbeiten den Anschein erwecken, als würden sie sich an ein Publikum richten, als würde Cahun eine Rolle darstellen. Ein Beispiel für ein solches Portrait ist die Inszenierung von Blaubarts Ehefrau Elle aus der vielinszenierten Märchenerzählung „Blaubart“. Für diese schlüpft Cahun in eine überzeichnete feminine Rolle. Deren Gesicht ist puppenhaft geschminkt, ein geflochtenes Haarteil und ein langes Kleid vervollständigen die weibliche* Maskerade. Eine Doppelbelichtung zeigt Cahun in zweifacher Ausführung. Es scheint, als würden zwei Köpfe aus einem Körper entwachsen. Durch diese Verdopplung und Kostümierung spielt die Künstlerperson wiederum mit der Vielschichtigkeit des Selbst und lässt eindeutige Grenzziehungen von Körper und Geschlecht verschwimmen.¹⁰²

¹⁰¹ A.a.O., S.99.

¹⁰² Vgl. A.a.O., S.115.

Diese Form der Inszenierung und das Infragestellen jeglicher Kategorien steht auch im Zentrum der Analyse von Efrat Tseëlon. In *Masquerade and Identities* (2001) erfasst die Kultur- und Modetheoretikerin Maskierung als epistemologisches Phänomen. Maskerade unterläuft die Annahme einer essenziellen, stabilen Identität, indem sie genau jene Praxis der Verkörperung und Sichtbarmachung durchbricht, auf der normative Subjektpositionen beruhen. Maskerade verweist auf die Konstruiertheit des Selbst, das nicht hinter der Maske steckt, sondern durch die Maske entsteht. Es ergibt sich somit die Frage: „Is a mask a real or an ideal self? Does it hide or liberate the real self?“¹⁰³

Die Praxis der Maskerade wirft fundamentale Fragen rund um eine scheinbar wahre oder natürliche Identität und die grundsätzliche Stabilität von Identitätskategorien auf. Tseëlon beschreibt Identität als eine Organisationsstruktur, welche Wahrnehmungen des Selbst und des Anderen auf rechtlicher und moralischer Ebene konstruiert. Diese Struktur zeigt die Unvermeidbarkeit von Unterschieden auf – welche etwa durch Kategorisierungssysteme der Moderne geprägt wurde – und liegt unserem Verständnis davon zugrunde, was uns verbindet und was uns trennt. Sie zeigt somit die dünne Linie zwischen Inklusion und Exklusion auf. Tseëlon identifiziert zwei Zugänge zum Zusammenhang von Identität und Maske: Ersterer nimmt die Existenz eines authentischen Selbst an und betrachtet die Maske dementsprechend als verdeckend und täuschend. Zweiterer argumentiert, dass die Maske ein Mittel ist, um die Vielschichtigkeit von Identität aufzuzeigen.¹⁰⁴

Zwei Kernaspekte, die der Maskerade zugrunde liegen, sind also Ambiguität und die Herausforderung bestehender Identitätskategorien. David A. Napier schreibt in *Masks, Transformation, and Paradox* (1986): „[Masks] testify to an awareness of the ambiguities of appearance and to a tendency toward paradox characteristic of transitional states. They provide a medium for exploring formal boundaries and a means of investigating the problems that appearances pose in the experience of change.“¹⁰⁵

Die Maskerade fordert Binarität heraus, indem sie jegliche Kategorisierung von männlich* und weiblich* in Frage stellt. Sie problematisiert darüber hinaus nicht nur Geschlechtsidentität, sondern die Annahme einer essenziellen Identität generell. Maskierung ist hierbei ein Werkzeug zur Dekonstruktion von Identitätskategorien. Wie bereits in der Auseinandersetzung

¹⁰³ Tseëlon, „Introduction“, S.5.

¹⁰⁴ Vgl. A.a.O., S.4.

¹⁰⁵ Zitiert nach a.a.O., S.2.

mit Judith Butler und Paul B. Preciado herausgearbeitet, ist diese Dekonstruktion notwendig, um einen „way out“ zu ermöglichen. Auch die Figur des Monsters gliedert sich in diesen Vorgang ein, indem es – wie die Maske – Kategorien unverkennbar macht und sich ihnen entzieht. Die Verbindungslinie zwischen Monster und Maskerade kann ausgehend von der folgenden Beschreibung nach Tseëlon deutlich gezogen werden: Die Maskerade verunsichert und stört die Vorstellung von kohärenten, einheitlichen, stabilen Kategorien. Sie ersetzt Klarheit durch Mehrdeutigkeit, Gewissheit durch Reflexivität und einschränkende Gesellschaftsbilder durch Konstruktionen, die unordentlicher, vielfältiger, unreiner und unvollkommener sind. „The masquerade, in short, provides a paradigmatic challenge not only to dualistic differences between essence and appearance. It also challenges the whole discourse of difference that emerged with modernity“¹⁰⁶, fasst Tseëlon zusammen. Maskerade ist somit in Mittel der Transformation, wodurch Instabilität und Grenzverschiebungen ermöglicht werden. In der Verbindung von Maskerade und Monster liegt somit eine doppelte Subversion: die Infragestellung des Subjekts ebenso wie die Infragestellung der Ordnung, in der dieses Subjekt möglich ist.

Efrat Tseëlon versteht den Prozess des Maskierens als eine Identitätstechnologie und als Mittel zur Befragung dieser. Er ist ein Werkzeug für Selbstdefinition und -dekonstruktion. Weiters bietet er die Möglichkeit, den einengenden, starr definierten Rollen, welche wir konventionell zu erfüllen haben, zu entfliehen. Dabei ist die kontinuierliche und transformatorische Dimension des Prozess von Bedeutung:

„As a means of deconstruction, the mask is a moment of reflexivity. It is the quintessential postmodern device for destabilising categories, questioning, defying overdetermined images, problematising certainties, subverting established meanings, exposing the seams of crafted facades and the rules of narrative, the practices of ritual, the mechanics of the act, stylised elements of the performance.“¹⁰⁷

Genau an diesen Bruchstellen, an den Nähten von zusammengesetzten (Körper-)Teilen und Identitätsfragmenten kommt das zum Vorschein, was sich jeglichen Kategorien entzieht. Wie auch das Monster ermöglicht die Maske eine Transgression von Grenzen und eine Subversion von Normen.

Wie die oben angeführte Umschreibung von Identität deutlich macht, bilden markierte Unterschiede die Basis für Identität. Dieser Definitionsansatz entstand im Europa der Moderne.

¹⁰⁶ A.a.O., S.3.

¹⁰⁷ A.a.O., S.11f.

Bereits während der Aufklärung wurden Typologien, Ordnungen und essentialistische Kategorien entwickelt. Es entstand ein Mythos kultureller Homogenität, indem alles, was als „Anderes“ (*Other*) galt, unterdrückt wurde. Das Andere ist dabei das, was nicht klassifiziert werden kann. Damit wurden Identität und Exklusion eng miteinander verknüpft – die Abgrenzung der eigenen Identität definiert gleichzeitig das, was außerhalb dieser Begrenzung liegt.

Das Andere verkörpert dabei Ambiguität und somit eine Bedrohung für das Gesellschaftssystem der Moderne. Dies wird am Beispiel von naturwissenschaftlichen Arbeiten des 18. Jahrhunderts deutlich. Sichtbare Unterschiede bildeten die Grundlage für Klassifizierungen von Pflanzen, Tieren und Menschen. Die Betonung lag somit auf essenziellen Unterschieden statt auf einer Annahme fundamentaler Gleichheit. In diesem Kontext sind sowohl die historischen Aufwandgesetze zu verstehen, als auch der Wandel vom one-sex Modell hin zur Anatomie sexueller Differenz, wie von Preciado herausgearbeitet.

Es wurden somit kategorische Unterschiede (welche tatsächlich Unterschiede gesellschaftlicher Macht sind) in körperlichen Gegebenheiten verankert. Als ideologisches Hauptwerkzeug in diesem Prozess nennt Tseëlon „the idea of degeneration“¹⁰⁸. Unter dieser wird eine angeblich natürliche Veranlagung von bestimmten Eigenschaften, welche wiederum Kategorien gesellschaftlicher Andersartigkeit zugeschrieben wurden, verstanden. Diese Idee zieht sich als Rechtfertigung für Diskriminierung durch die Geschichte: im Viktorianischen Zeitalter wurden Frauen, People of Colour und Angehörige der unteren Klassen als degeneriert markiert. Unter Hitler galt diese Zuschreibung für Jüd*innen, Rom*nja und Sinti*zze, psychisch kranke Menschen und queere* Personen. Im psychiatrischen Kontext des 20. Jahrhunderts wurden Entartungen Verhaltensweisen zugeordnet, die als Perversionen kategorisiert wurden.

Masken bilden im Zusammenhang mit diesem System ein Werkzeug, um Identitätsgrenzen zu überschreiten: „Masks [...] are a means of dealing with otherness. Indeed, they represent not simply the quintessential Other but also its inversion and the possibility of transcending it.“¹⁰⁹ Daran anknüpfend benennt Tseëlon Eigenschaften der Maske, welche sich auf die Figur des Anderen in der Moderne beziehen lassen und auch auf das Monster zutreffen:

- Masken entziehen sich jeglicher Ordnung.

¹⁰⁸ A.a.O., S.7.

¹⁰⁹ A.a.O., S.6

- Masken zeigen Mehrdeutigkeit auf.
- Masken suggerieren die Fragwürdigkeit von Zugehörigkeit und Nichtzugehörigkeit.

Zusammengefasst formuliert die Autorin die Position des Anderen / des*der Maskierten / des Monsters folgendermaßen: „To place oneself as Other or as masked is already to position oneself in a resistive position, whereby difference is threatening to (the logical explanations, habitual practices and unquestioned assumptions of) the established order and its defined categories.“¹¹⁰

Die Annahme einer essentialistischen Identität wird weiters von feministischen, psychoanalytischen, postkolonialen und queeren* Theorien in Frage gestellt. Sie enttarnten die Idee einer fixen Identität als fiktionales Konzept, welches über eine fragmentierte Zusammensetzung aus Erfahrungen gestülpt wird. Judith Butler stellt etwa einen Zusammenhang zwischen Performance und Subjektivität her, indem sie argumentiert, Identität würde durch die Stilisierung des Körpers konstituiert werden. Diese Stilisierung besteht aus wiederholten öffentlichen Akten wie Gesten oder Bewegungen, wodurch Gender (und somit auch Gender als Norm) hergestellt wird. Die Performance verfolgt das Ziel, Geschlechtsidentität in einem binären System zu verankern. Die Stilisierung des Körpers erzeugt Gender und damit auch die „Illusion eines unvergänglichen, geschlechtlich bestimmten Selbst“¹¹¹. Somit lautet Butlers Conclusio: die Attribute von Gender sind performativ und stellen in diesem Zug Identität her. Das bedeutet gleichzeitig, dass diese Performanz die Annahme einer wahren, vergeschlechtlichten Identität als „regulierende Fiktion“¹¹² enthüllt.

Die Maske teilt Eigenschaften mit diesem Verständnis von Performativität, da auch sie Transformation statt Fixierung impliziert. Darüber hinaus wird die Existenz einer authentischen Identität, welche hinter der Maske oder Performance steckt, durch den Prozess des Maskierens / Performens als Illusion entlarvt. Die Verbindung von Maskerade und Identität wurde ebenso durch psychoanalytische und feministische Untersuchungen befragt. Preciado problematisiert etwa die Zwänge des heteronormativen Regimes, indem er betont: „The masks of the dominant strain of femininity and masculinity, of normative heterosexuality, concealed multiple forms of resistance and deviance.“¹¹³

¹¹⁰ Ebd.

¹¹¹ Judith Butler, *Das Unbehagen der Geschlechter*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991, S.207.

¹¹² A.a.O., S.208.

¹¹³ Preciado, *Can the Monster speak?*, S.31.

Butler knüpft an Lacans Verständnis der Maskerade an, welches diese als feminine Strategie der Entwaffnung betrachtet. Frauen* müssten sich in diesem Kontext gezwungenermaßen als phallisch inszenieren, wovon ausgehend Butler die Verbindung von Maskerade und Weiblichkeit* diskutiert. Die Maskierung impliziert, dass dahinter ein weibliches* Begehren liegt, das enthüllt werden und möglicherweise mit der „phallogozentrischen Bedeutungs-Ökonomie“¹¹⁴ brechen kann. Es ergeben sich dabei folgende Fragestellungen: Ist die Maskerade Ausdruck eines weiblichen* Wunsches, der eine eigene, unabhängige Identität schafft – eine, die nicht dem männlichen* Blick oder der männlichen* Macht untergeordnet ist – und dadurch das Scheitern der Männlichkeit* sichtbar macht? Oder ist sie vielmehr das Mittel, durch das Weiblichkeit* überhaupt erst entsteht – also ein Prozess, der Identität formt, indem er Männlichkeit* ausschließt und sie an den Rand, außerhalb einer eindeutig weiblichen* Rolle, drängt?¹¹⁵

Mit den Worten von Mary Russo ausgedrückt lässt sich der Zusammenhang von Maskerade und Weiblichkeit* in einer psychoanalytischen, feministischen Lesart wie folgt zusammenfassen: „Deliberately assumed and foregrounded, femininity as a mask, for a man, is a take-it-or-leave-it proposition; for a woman, a similar flaunting of the feminine is a take-it-and-leave-it *possibility*. To put on femininity with a vengeance suggests the power of taking it off.“¹¹⁶

Im Folgenden zeigt ein kurzer Abriss zum historischen Hintergrund der Maske ihre Funktionen und Einsatzgebiete auf. Der Konnex zwischen Maskerade, Identität und Performance wird bereits im Theater der Römischen und Griechischen Antike erkennbar. Dort wurde die Maske nicht genutzt, um Personen zu verbergen, sondern um Charaktere identifizierbar zu machen. Erst mit Beginn des Mittelalters wurden das Theater und die darin zu sehenden Figuren als Gegenstück zur „wahren“ Identität begriffen. Zurückzuführen ist diese Wandlung auf die Idee einer Trennung von seelischem und körperlichem, beziehungsweise sozialem Leben, welche vom Christentum vertreten wurde. Damit ging eine negative Konnotation der Maske einher: sie symbolisierte Täuschung und verkörperte somit das Gegenbild zu authentischer Identität. Verdeckungen des Gesichts wurden schon immer in verschiedenen Kulturen und Gesellschaften praktiziert, was durch Artefakte und Literatur überliefert ist. Die Ereignisse, an denen Masken zum Einsatz kamen, sind vielfältig und reichten von Initiationsriten über

¹¹⁴ Butler, *Das Unbehagen der Geschlechter*, S.79.

¹¹⁵ Vgl. A.a.O., S.79ff.

¹¹⁶ Mary Russo, *The Female Grotesque*, New York: Routledge 1995, S.70.

Bestattungsriten bis hin zur Feier des Jahreskreislaufs. In Europa gilt eine ebensolche Feier, die römischen Saturnalien, als frühes Beispiel von Maskerade in einem festlichen Rahmen. Spätere Beispiele sind der mittelalterliche Karneval und Maskenbälle im 18. Jahrhundert. Was die Verwendung von Masken jedoch stets verbindet, ist ihre Assoziation mit Transformation. Die Maske ist zugleich Zeichen und Anti-Zeichen, Sichtbarmachung und Verschleierung.¹¹⁷

Die frühesten Beispiele für den Einsatz von Masken sind im Kontext von Bestattungen zu finden. In einem römischen Ritual wurde ein Wachsmaskenmodell vom Gesicht des*der Verstorbenen angefertigt und während dem Begräbnis als Totenmaske getragen. Der*die Verstorbene sollte dadurch nachgeahmt werden. Ein weiteres Beispiel für den frühen Einsatz von Masken sind Totemkulte, in welchen Tiermasken getragen wurden. Diesen wurde eine dämonische Macht zugeschrieben, die sich auf den*die Träger*in übertrug. Der Verwendungszweck der Maske lag somit darin, mit übernatürlichen Kräften zu kommunizieren und dadurch etwa böse Geister zu vertreiben oder Krankheiten zu heilen.¹¹⁸

Der Religionswissenschaftler Mircea Eliade beschreibt in *Symbolism, the Sacred, and the Arts* (1992) ein Initiationsritual im Volk der Ubangi, bei welchem die Maske eine wichtige Rolle spielt. Dabei zitiert er Georges Buraud, welcher den Maskierten wie folgt charakterisiert: „He no longer knows himself, a monstrous cry escapes his throat, the cry of a beast or a god, a super human outcry, a pure emanation of battle force, of creative passion, of boundless magic power by which he believes himself—by which he is, in this moment—possessed.“¹¹⁹ Eliade bezeichnet diese Form der Maskierung als „morphology of terror-producing masks“¹²⁰. Diese sind inspiriert von Todesmythen, Albträumen und Vorstellungen von Dämonen und Skeletten. Solche Masken zeigen die Andersartigkeit des Toten auf und bahnen einen Weg hin zu dieser Gegenwelt – angelehnt an das Bild des Skeletts, Geistes, Dämons oder eben Monsters.

Als Beispiel aus der Literatur für diese Beziehung zwischen Tod, Maske und Transformation nennt Tseëlon *The Masque of the Red Death* (1842) von Edgar Allan Poe. Die Erzählung spielt zur Zeit der Pest und erzählt vom Prinzen Prospero, der inmitten des Elends einen Maskenball plant, um das Leben und die Freude zu feiern. In diese Versammlung dringt der Rote Tod ein,

¹¹⁷ Vgl. Efrat Tseëlon (Hg.), „Reflections on mask and carnival“, *Masquerade and Identities. Essays on Gender, Sexuality and Marginality*, hg. v. Efrat Tseëlon, London: Routledge 2001, S.18-37, hier S.28f.

¹¹⁸ Vgl. A.a.O., S.20-22.

¹¹⁹ Zitiert nach Mircea Eliade, *Symbolism, the Sacred and the Arts*, hg. v. Diane Apostolos-Cappadona, New York: Continuum 1992, S.68.

¹²⁰ Ebd.

verkleidet mit einer leichenähnlichen Maske, sein Kostüm mit Blut bespritzt. In der darauffolgenden Stille wird der Prinz ermordet und alle Feiernden fallen tot um. Somit durchdringt die Geschichte Vorstellungen von Innen und Außen: Die Besucher*innen des Schlosses fühlten sich innerhalb der Schlossgemäuer geschützt vor der Pest, doch der Rote Tod widersetzte sich diesen Grenzen. Das Setting des Maskenballs verstärkt das Gefühl eines Zwischenraumes, der weder hier noch dort klar zu verorten ist und in welchem die Besucher*innen neue, andere Identitäten annehmen konnten. Somit erfüllt die Maske eine Art Zwischenposition in den verschiedenen Welten:

„Like the uncanny, it is familiar and unfamiliar simultaneously. The mask stands in an intermediary position between different worlds. Its embodiment of the fragile dividing line between concealment and revelation, truth and artifice, natural and supernatural, life and death is a potent source of the mask’s metaphysical power.”¹²¹

3.2.2 Das Monster als Protagonist*in im Karneval

„It is as if the carnivalesque body politic had ingested the entire corpus of high culture and, in its bloated and irrepressible state, released it in fits and starts in all manner of recombination, inversion, mockery, and degradation”¹²², beschreibt Mary Russo den karnevalistischen Raum in *The Female Grotesque* (1995).

Der folgende Abschnitt dreht sich um die Rolle des monströsen Körpers im Kontext des Karnevals. Um dieser Verbindung auf den Grund zu gehen, werden zunächst Mary Russos und Mikhail Bakhtins (*Rabelais and His World*, 1996) Auseinandersetzungen mit grotesken Körpern im Karneval berücksichtigt. Darauf folgt ein kurzer Blick in die geschichtlichen Hintergründe des Karnevals und anderer Maskenumzüge. Schließlich soll eine Verbindung zwischen monströsen Figuren, Kostümierung, und damit zusammenhängenden Genderbeziehungen anhand der traditionellen Mullerumzüge im Tiroler Fasching aufgezeigt werden.

Von Maskeraden und Mullerfiguren

Peter Stallybrass und Allon White beschreiben in *The Politics and Poetics of Transgression* (1986) wie das Karnevalistische im Europa der Moderne durch die Mittelklasse unterdrückt und ausgeschlossen wurde. Durch diese Abstoßung grenzte sich die kulturelle Identität der

¹²¹ Tseëlon, „Reflections on mask and carnival”, S.20.

¹²² Russo, *The Female Grotesque*, S.62.

Bourgeoisie ab. Das Karnevalistische repräsentierte alles, womit die Bourgeoisie nicht in Verbindung gebracht werden wollte: „[...] the lower strata of body (the grotesque body), of society (the poor and prostitutes), of culture (the vulgar and contaminated) and of matter (sewage, refuse, dirt).”¹²³ Im Laufe des sogenannten Zivilisierungsprozesses seit der Renaissance wurden gesetzliche Anstrengungen betrieben, um den transgressiven Charakter des Karnevals zu unterdrücken.

Die Wurzeln in der karnevalistischen Praxis der Maskerade liegen etwa in den Saturnalien der Römischen Antike, dem mittelalterlichen „Feast of Fools“ und anderen, von Tseëlon als „festivals of misrule“ bezeichnete Feierlichkeiten der frühen Moderne. Besonders im Europa des 18. Jahrhunderts wurde die Maskerade zu einer populären Praxis. Als Grund für die zunehmende Beliebtheit zu dieser Zeit ist etwa das Wachstum internationalen Handels und damit verbundene Veränderungen im städtischen Raum zu nennen. Kleiderordnungen, wie auch von Garber diskutiert, machten soziale Rollen erkennbar. Somit war Kleidung kein Mittel zur Individualisierung, sondern machte Bürger*innen austauschbar. Vor diesem Hintergrund erwies sich die Maskerade als Zufluchtsort, welcher frei von sexuellen, sozialen und psychologischen Zwängen war:

„The masked assemblies of the eighteenth century were a kind of collective meditation on self and other, and on the cultural classification of eighteenth-century life. One became the other in an act of impersonation or engaged in different forms of self-presentation: the experience of doubleness, the alienation of inner from outer.”¹²⁴

Der Literaturwissenschaftler Mikhail Bakhtin beschreibt den Karneval in *Rabelais and His World* (1996) als einen befreienden Raum, der die vorübergehende Loslösung von der etablierten Ordnung feiert und die Aufhebung aller hierarchischen Rangordnungen, Privilegien, Normen und Verbote markiert. Er stellt eine Welt dar, in der Normen auf den Kopf gestellt werden. Durch die Umkehrung werden eben diese Hierarchien gleichzeitig aufgezeigt: „It is only by breaking rules that one discovers which rules exist.”¹²⁵

Jedoch erklärt Tseëlon auch, dass karnevalistische Praktiken ein „erlaubtes“ Durchbrechen der Normen waren, welche sich zwar scheinbar gegen kulturelle Hegemonie stellten, aber diese gleichzeitig festigten. Traditionelle europäische Karnevalsumzüge schlossen im Laufe ihrer

¹²³ Zitiert nach Tseëlon, „Introduction“, S.7.

¹²⁴ Tseëlon, „Reflections on mask and carnival“, S.29.

¹²⁵ Tseëlon, „Reflections on mask and carnival“, S.28.

Geschichte bestimmte Personengruppen aus und tun es zum Teil heute noch. Beispielsweise umgaben die Maskerade im England des 18. Jahrhunderts strenge Regelungen, durch welche Frauen und andere marginalisierte Gruppen von einer Teilnahme ausgeschlossen wurden. Die Begründung hinter solchen Einschränkungen liegt in der Annahme, dass die Nachahmung Machtloser durch Mächtige als komisch gilt, wenn sich etwa Männer* in einer patriarchalen Kultur als Frauen* verkleiden. Eine umgekehrte Nachahmung stellt jedoch eine Bedrohung für soziale Strukturen dar. Bedrohlich ist dabei – wie auch die Aufwandsgesetze unter Queen Elizabeth zeigten – die Implikation, ein sozial höherer Rang wäre so einfach zu erreichen wie das Tragen der entsprechenden Kleidung.¹²⁶

Maskerade gibt damit Aufschluss über Machtbeziehungen in gesellschaftlichen Kontexten. Sowohl im theatralen als auch im rituellen Raum bleibt das Maskieren häufig Männern* vorbehalten, während die Frauen* maskenlos bleiben:

„Information from a variety of anthropological sources reveals the mask as a special male privilege, offering access to power and secret knowledge. In African and Oceanian cultures, in ancient Greek and Japanese theatres, for example, men control, own and dance masks, even if the masks sometimes represent women.”¹²⁷

Ein Beispiel für die gewaltvolle Unterdrückung auf karnevalistischen Feierlichkeiten ist die Misshandlung von Jüd*innen im Italien des 13. Jahrhunderts. Dabei wurden jüdische Personen auf Karnevalsumzügen gezwungen, an einem Rennen teilzunehmen, bei welchem sie von Zuschauenden mit Steinen beworfen wurden. Ein Ritual am Ende des Karnevals war die Hinrichtung einer Opfergabe. Während diese Opferung in anderen Gegenden gespielt wurde, wurden in Rom tatsächlich Jüd*innen hingerichtet. Somit wird deutlich, wie das personifizierte „Andere“ – im Kontext des mittelalterlichen Christentums also jüdische Personen – während des Karnevals extremen Gewaltformen ausgesetzt wurde und Hierarchien manifestiert wurden.

Von Ausgrenzung und Diskriminierung sind auch die traditionellen Fasnachtsumzüge in Tirol geprägt. Im folgenden Teil soll zuerst auf die Geschichte und Figuren der sogenannten Mullerumzüge eingegangen werden, anschließend wird diese Auseinandersetzung mit theoretischen Konzepten des Monsters, der Maske und des Karnevals in Verbindung gebracht. Das Mullen ist ein großer Teil der Fasnachtsumzüge in Tirol, wobei die Praxis unterschiedliche lokale Abweichungen aufzeigt. Das ursprüngliche Entstehungsgebiet des Mullens sind die im Innsbrucker Umland gelegenen Dörfer Mühlau, Arzl, Rum, Thaur und Absam. Von dort aus

¹²⁶ Vgl. A.a.O., S.28.

¹²⁷ A.a.O., S.33.

breitete es sich weiter in Nordtirol aus und wird heute in 19 Orten praktiziert. Der Musikwissenschaftler und Kulturjournalist Thomas Nußbaumer trägt in *Fasnacht in Nordtirol und Südtirol* umfangreiche Informationen über das Brauchtum zusammen.

Es ist unklar, woher genau die Begriffe *Muller* (Fasnachtsfigur), *mullen* (Verb) und *Mullerei* (Handlungen der Muller) kommen. Schriftlich scheint der Begriff erstmals 1897 auf, nämlich in der Beschreibung eines „Mullabends“ in Rum, bei welchem auch die ältesten bekannten Fotos von Mullern entstanden. Im 19. Jahrhundert war für diesen Fasnachtsbrauch der Begriff *Hudlerlaufen* oder auch *Huttlerlaufen* geläufig, heute wird neben Muller in manchen Orten auch der Begriff Matschgerer (was so viel bedeutet wie Maskierter) verwendet. Das Huttlerlaufen wird zum ersten Mal im 18. Jahrhundert in einem Verbot schriftlich erwähnt. Laut dem Historiker Anton Dörrer gibt es mehrere Erlässe gegen das Maskengehen aus dem Zeitraum 1753-1791. Eine solche Verordnung lautete wie folgt:

„Damit dem sogenannten schon längst allgemein verbotenen sich nächstens wiederum ereignen dârfenden Huttlerlaufen, einem für die öffentliche Ruhe und gute Sitten gefährlichen, zugleich für die jungen Leute des flachen Landes kostspieligen Unfuge, ein wirksamer Einhalt getan werde, ist den Gemeindevorstehern sowie den Gastwirten unter Bestimmung einer ad Cassam pauperum zu erlegen kommenden Geldstrafe per 3 Thaler aufzutragen, daß erstere die sogenannten Huttler in ihren Gemeinden abschaffen, letztere aber keinen Huttler in ihren Gasthäusern gedulden.“¹²⁸



Abbildung 8: Eine der ältesten Aufnahmen von Mullermasken, 1897

¹²⁸ Zitiert nach Thomas Nußbaumer, *Fasnacht in Nordtirol und Südtirol. Von Schellern, Mullern, Wudelen, Wampelern und ihren Artgenossen*, Innsbruck: loewenzahn 2010, S.356f.

Bereits eine Anzeige aus dem Jahr 1642 belegt, dass in Rum, Thaur und Arzl während der Fasnachtszeit „offene Tänze, Maskeraden und allerhandt Leichtfertigkeiten vorgangen und verübt werden“¹²⁹. Wie schon von Stallybrass und White beschrieben wurden also auch in diesem Fall Verbote erlassen, um dem Huttlerlaufen, welches „die öffentliche Ruhe“ und „gute Sitten“ gefährdete, Einhalt zu gebieten. Somit wird der transgressive Charakter karnevalistischer Handlungen wiederum deutlich.

Eine sogenannte Fasnachtskrippe des Thaurer Krippenmalers Josef Kramer aus den 1830er Jahren bildete verschiedene Fasnachtsfiguren ab und ermöglichte damit erstmals einen Einblick in die Maskenstruktur des Huttlerlaufens. Die heute geläufigen Mullerfiguren lassen sich wie folgt typisieren:

1. **Klötzler:** Das Kostüm des Klötzlers besteht aus vielen kleinen Holzschindeln, die durch schnelles Hin- und Herdrehen des Oberkörpers ein lautes, rhythmisches Rattern erklingen lassen. Der Klötzler trägt eine geschnitzte Maske, die mit einem Tuch befestigt ist. Außerdem ist sein Hut mit Truthahnfedern und einem Fuchsfell geschmückt.
2. **Zottler:** Der Zottler trägt ein Kostüm aus blauen, roten, grünen und gelben Fransen, welche traditionell aus Kartoffelsäcken hergestellt werden. Neben der geschnitzten Maske, einem Seidentuch und Fuchsfell trägt er ein sogenanntes Zottlerrad am Hut, welches aus Pfauenfedern besteht. Ein weiteres Element ist der prunkvoll dekorierte Spiegel, der ebenfalls am Hut Platz findet.
3. **Zaggeler:** Ein Kostüm aus blauem Baumwollstoff bildet die Basis für das Kostüm des Zaggelers. Dieses ist mit bunten „Wollzaggeln“ (Quasten) und Glöckchen verziert. Auf seinem Hut befindet sich ein Fuchsfell und ein Rad aus schwarzen Hahnenfedern.
4. **Weißer:** Die Figur des Weißen trägt eine weiße Hose und ein weißes Hemd, verziert mit bunten Bändern und Wollkugeln. Die Hosenträger sind bestickt. Als Accessoire hat er eine Weidengerte dabei, mit der er umherstolzert. Während des Umzugs verwendet er sie wie ein Springseil oder fängt damit Zuschauer*innen ein.
5. **Spiegeltuxer:** Der Spiegeltuxer trägt einen Lodenjanker, ein samtenes Oberteil und eine Lederhose. Auf dem Kopf trägt er einen 12-14 Kilogramm schweren Aufsatz, „Altar“ genannt, welcher mit Spiegeln, Blumen, Ketten und Hahnenfedern verziert ist. Auf der Hinterseite hängen lange, bunte Seidenbänder herunter.

¹²⁹ Zitiert nach a.a.O., S.210.

6. **Melcher:** Ein weißes Hemd, kurze Lederhosen und bestickte Hosenträger sind die wichtigsten Elemente des Melcher Kostüms. An seiner Maske ist ein Haarteil aus Rosshaar befestigt. Dazu trägt er einen Hut, geschmückt mit Blumen, Blättern, Spiegeln und Hahnenfedern.
7. **Bären und Treiber:** Die Figur des Bären ist weit verbreitet und gilt als eine der ältesten Karnevalsmasken. In großen, felligen Kostümen treten die Bären auf, begleitet von den Treibern, welche versuchen, sie zu bändigen.
8. **Hexen:** Hexen zählten schon um 1820 zu den wichtigsten Masken des Hudlerlaufens. Der Kulturhistoriker Franz Žiška beschreibt sie als „in der Kleidung tyrolerischer Bäuerinnen verummte Männer“¹³⁰. Mit Perücken, Kopftüchern und Besen ausgestattet kehren die Hexen den Weg oder verteilen Schnaps und Süßigkeiten. Ihr Hauptkennzeichen sind geschnitzte Holzmasken, die Nußbaumer als „furchterregende Larven“¹³¹ bezeichnet.

Laut der Homepage der Rumer Muller repräsentieren die Mullerfiguren die vier Jahreszeiten. Dabei verkörpert der Halbweiße (eine lokale Abwandlung des Weißen) den Frühling, der Melcher und Spiegeltuxer den Sommer, der Zaggeler den Herbst und der Zottler den Winter.¹³² Historisch gibt es keine Quellen, die diese Interpretation eindeutig belegen. Dennoch kann festgehalten werden, dass das Mullen mit dem Kreislauf der Landwirtschaft und der Jahreszeiten zusammenhängt, was es mit ursprünglichen Entstehungsformen des Karnevals, wie den Saturnalien, verbindet. Dieser Zusammenhang wird etwa im folgenden Zitat aus einem Bericht über das Huttlerlaufen deutlich: „Wenn man nicht Huttler läuft, gedeiht der Flachs nicht. Je mehr Huttler laufen, desto schöner wird derselbe [...]“¹³³

Inszenierung von Diskriminierung

Wie bereits von Efrat Tseëlon beschrieben, hat der Karneval auch eine gewaltvolle Geschichte, welcher marginalisierte Personengruppen häufig zum Opfer fielen. In seiner Exorbitanz kann Karneval wie ein Vergrößerungsglas wirken, unter welchem soziale Machtgefälle ausgetragen werden. Darüber hinaus kann die Praxis der Maskerade, durch welche die Annahme einer

¹³⁰ Zitiert nach a.a.O., S.199.

¹³¹ Ebd.

¹³² Rumer Muller, *Rumer Muller*, http://www.rumer-muller.at/#xl_xr_page_brauchtum, 23.09.2025.

¹³³ zit. nach Nußbaumer, *Fasnacht in Nordtirol und Südtirol*, S.187.

neuen Identität und Anonymität ermöglicht wird, hierbei auch eine Wegbereitung für transgressives Verhalten sein. Auch die Mullerumzüge müssen im Hinblick auf rassistische und sexistische Diskriminierung kritisch betrachtet werden.

Im Jahr 2023 wurde der Anlaufstelle Antirassismussarbeit (ARA) Tirol ein Video übermittelt, welches Szenen des Faschingsumzugs in Thaur zeigt. Teil des Umzugs ist das „Thaurer Kamel“, bei dem Sklaverei-Szenen dargestellt werden. In einem Artikel des ORF wird die Inszenierung wie folgt beschrieben: „Die Männer der Faschingsgruppe sind auf dem ganzen Körper schwarz bemalt, bis auf eine kurze, braune Stoffhose fast nackt und mit Ketten aneinander gefesselt. So fügen sich die als ‚Sklaven‘ kostümierten Teilnehmer in eine Gruppe rund um trommelnde Männer und ein künstliches Kamel ein. Teilweise werden sie auch ausgepeitscht.“¹³⁴

Miriam Hill, die Leiterin von ARA Tirol, benannte diese Darstellung klar als rassistisch und erklärte: „Hier werden Menschen, die gesellschaftlich leider immer noch marginalisiert sind und nicht die gleichen Rechte haben, menschenverachtend dargestellt.“¹³⁵ Die Inszenierung bringe eine „erniedrigende und herablassende Haltung der Kostümierten gegenüber als anders wahrgenommenen Menschen“¹³⁶ zum Ausdruck.

Die Reaktionen der Verantwortlichen verdeutlichen, wie Kritik an solchen „Traditionen“ abgewehrt wird. Der Vereinsvorstand der Thaurer Muller erklärte gegenüber dem ORF Tirol: „In unserem Menschenverständnis gibt es den Begriff des Rassismus nicht, da wir von einem einheitlichen Menschenbegriff ausgehen.“¹³⁷ Auch politische Stimmen, wie jene der Tiroler Volkspartei, relativierten die Kritik, indem sie von „überschießender politischer Korrektheit“¹³⁸ sprachen und davor warnten, Tiroler Brauchtum zu zerstören. Damit wird nicht nur die historische und strukturelle Dimension von Rassismus ausgeblendet, sondern gar die Existenz der Diskriminierungsform faktisch negiert.

Die Problematik solcher Darstellungen lässt sich im größeren Kontext rassistischer Bildpraktiken verorten. In „Black is *Not* Beautiful: The German Myth of Race” (2019) identifiziert die Professorin Susann Samples rassistische Bilder als Teil Deutscher visueller

¹³⁴ Benedikt Kapferer, „Rassismusbewertung bei Thaurer Fasching“, *tirol.ORF.at*, 13.03.2023, Rassismusbewertung bei Thaurer Fasching - tirol.ORF.at, 06.10.2025.

¹³⁵ Ebd.

¹³⁶ Ebd.

¹³⁷ Ebd.

¹³⁸ Ebd.

Kultur und nimmt dabei unter anderem auf Blackfacing Bezug. Blackfacing bezeichnet eine Praxis, bei der eine *weiße* Person durch Makeup und Schminke eine Schwarze Person imitiert. Es handelt sich somit um ein Produkt der *weißen* Vorstellung, das Schwarze Menschen auf stereotype Rollen reduziert und visuell ein Machtverhältnis zwischen *weißer* Überlegenheit und Schwarzer Unterordnung reproduziert.¹³⁹

Auch die Darstellung des Thaurer Kamels funktioniert nach diesem Muster: Durch Blackfacing und die Gleichsetzung von People of Colour mit Sklaven wird koloniale Gewalt zu einem Spektakel stilisiert; traumatische und grausame Kolonialgeschichte wird zu Unterhaltungszwecken instrumentalisiert. Die Darstellung reproduziert somit stereotype Bilder, die Schwarze Körper auf eine Position der Unterwerfung fixieren und so koloniale Gewalt fortschreiben. Welche langfristigen Folgen solche Bilder haben können, macht Alice Hasters in *Was weiße Menschen nicht über Rassismus hören wollen, aber wissen sollten* (2019) deutlich, als sie über eine Erfahrung aus ihrer Kindheit am Kölner Karneval berichtet. Dort begegnete sie einer Gruppe *weißer* Menschen, welche braun angemalt waren und Afroperücken trugen. Einige hatten Tierfelle umgewickelt, trugen Keulen mit sich oder Knochen im Haar. Wie schädlich sich solche „Verkleidungen“ auf das Selbstbild auswirken können, wird durch Hasters Beschreibung klar:

„Ich merkte, dass sie sich mit ihren Kostümen auf Menschen wie mich bezogen, und war der Meinung, dass ich dann auch gerade von ihnen besonders viel *Kamelle* bekommen sollte. Das ist das Gefährliche: Ich identifizierte mich als kleines Kind mit diesen verkleideten *Weiß*en, die Schwarze wie Kannibal*innen aus der Steinzeit darstellten. Solche Bilder prägten mein Selbstbild. Genau aus diesem Grund müssen solche Traditionen verschwinden.“¹⁴⁰

Die Dynamik des Vorfalls zeigt, wie tief Rassismus in kulturellen Traditionen verankert ist und wie er durch den Kontext des Karnevals sogar noch verstärkt werden kann. Die Inszenierungen des Thaurer Kamels sind nicht bloß harmlose Folklore, sondern Ausdruck und Fortführung kolonialer Bilder und Gewaltverhältnisse, die in einem „traditionellen“ Rahmen normalisiert werden. „If one sees an image time after time, that image becomes normal“¹⁴¹, schreibt Samples und verweist damit auf die Macht visueller Wiederholung. Der Fall wirft die grundsätzliche

¹³⁹ Vgl. Susann Therese Samples, „Black Is *Not* Beautiful. The German Myth of Race“, *Relating Worlds of Racism. Dehumanisation, Belonging, and the Normativity of European Whiteness*, hg. v. Philomena Essed, Karen Farquharson, Kathryn Pillay and Elisa Joy White, Cham: Palgrave Macmillan 2019, S.223-244, hier S.224f.

¹⁴⁰ Alice Hasters, *Was weiße Menschen nicht über Rassismus hören wollen aber wissen sollten*, München: hanserblau 2019, S.91.

¹⁴¹ Samples, „Black is *Not* Beautiful“, S.225f.

Frage auf, inwiefern österreichische Brauchtumsformen von rassistischen Denkweisen durchzogen sind und welche Rolle Traditionen bei der Reproduktion von Machtverhältnissen spielen. Da diese Frage zwar von großer Wichtigkeit ist, jedoch über die hier behandelte Forschungsfrage hinausweist, konzentriert sich die folgende Analyse auf die Funktion der Maske und Kostümierung im Rahmen solcher Praktiken und deren Bedeutung für die Konstruktion und Durchsetzung gesellschaftlicher Ordnungen – insbesondere in Bezug auf Genderverhältnisse.

Die Mullerumzüge sind ein aufschlussreiches Beispiel für die komplexen Verflechtungen von Geschlecht, Maskerade und Macht. Während sie auf den ersten Blick bloß als volkstümliche Rituale erscheinen mögen, offenbaren sie bei näherer Betrachtung ein enges System geschlechtlicher Ausschlüsse, performativer Übertreibungen und ambivalenter Momente. Somit befasst sich der folgende Abschnitt mit dem Zusammenhang von Maskerade und Genderinszenierung, welcher vorrangig anhand der Hexenfigur und deren grotesken Verkörperung aufgezeigt wird.

In *Rabelais and His World* (1996) organisiert Mikhail Bakhtin seine Analyse rund um das Prinzip eines grotesken Realismus mit besonderer Betonung auf den grotesken Körper. Diesen versteht er als einen offenen, ausgedehnten, absondernden Körper, als Körper, der im Werden und in der Veränderung begriffen ist. Mit anderen Worten: der groteske Körper ist ein monströser Körper. Als Beispiel für den grotesken Körper beschreibt er antike Terracotta Figuren, welche schwangere Hexen darstellen:

„This is typical and very strongly expressed grotesque. It is ambivalent. It is pregnant death, a death that gives birth. There is nothing completed, nothing calm and stable in the bodies of these old hags. They combine senile, decaying, and deformed flesh with the flesh of new life, conceived but as yet unformed... Moreover, the old hags are laughing.”¹⁴²

In diesem Zitat wird nochmals deutlich, was weiter oben bereits diskutiert wurde: Wie das Monster in Preciados Beschreibung und die Maske in Tseëlons Auseinandersetzung, so ist auch das Groteske ambivalent, es bewegt sich zwischen den Welten. Es ist gekennzeichnet durch Verwandlung, Unabgeschlossenheit und Instabilität.

Verhandelt wird hierbei weiters die Abstoßung von Prozessen weiblicher* Reproduktion und Alterung. Der groteske Körper ist in Bakhtins Beispiel Ergebnis dieser beiden Faktoren. Die

¹⁴² Zitiert nach *The Female Grotesque*, S.63.

Figuren zeigen zwei Körper in einem und brechen mit dem Verständnis des singulären Subjekts. Somit verschwimmen die Grenzen zwischen den einzelnen Körpern – Verformungen des Fleisches, welche vom als Norm angenommenen Körper (männlich*, singulär, abgeschlossen) abweichen, betonen die Verbindung von grotesk und weiblich*. Die Figur der Hexe stellt damit eine Bedrohung dieses dominierenden Körpers und Normsystems dar.

In *Hexenjagd* (2019) zeigt Silvia Federici auf, wie es zu dieser Auffassung von Weiblichkeit* als Bedrohung kam und wie diese im Archetyp der Hexe personifiziert wird. Federici stellt eine Verbindung zwischen der aufkommenden kapitalistischen Gesellschaft und der Hexe als Feindbild her. Vor dem Kapitalismus galten Frauen* in vielen Gesellschaften als besonders verbunden zur Natur und ihnen wurden medizinische Kompetenzen zugeschrieben. Dieses Verständnis begründete sich in der Fähigkeit, Kinder zu gebären und führte dazu, dass Frauen* häufig als Hebammen, Heilerinnen oder Kräuterfrauen tätig waren. Die Perpetuierung des Kapitalismus kappte diese Beziehung zur Natur und zum Körper jedoch, und trieb stattdessen eine Mechanisierung und Standardisierung des Menschen als Arbeitskraft voran.¹⁴³

Die häufigste Anklage gegen Frauen* während der Hexenverfolgung lautete „unzüchtiges Verhalten“. Weibliche*, unkontrollierte Sexualität wurde als größte Bedrohung angesehen – die Angst, Frauen* würden Männer* durch ihre sexuelle Macht „verhexen“, in ihren Bann ziehen und kontrollieren, zog sich durch die Prozesse. Den angeblichen Hexen drohten grausame Bestrafungen, welche ihre Unterordnung fixierten. In einem neuen Modell von Weiblichkeit*, das sich aus diesen Strukturen entwickelte, musste der Frauen*körper „unerotisch, hörig, unterwürfig, der männlichen Welt ohne Widerstand untergeben“¹⁴⁴ sein, um im kapitalistischen System zu überleben.

Was hat es nun zu bedeuten, wenn sich Männer* als Hexenfiguren verkleiden, so wie es bei den jährlichen Mullerumzügen der Fall ist? Um sich der Antwort auf diese Frage anzunähern, soll zunächst die Praxis des Crossdressings genauer beleuchtet werden, um vor diesem Hintergrund das Beispiel der Muller zu diskutieren.

Crossdressing ist häufig geprägt von einem asymmetrischen Genderverhältnis. Mary Russo beschreibt die Figur „Lady Skimmington“ als Beispiel dafür: im Jahr 1641 wurden in Wiltshire Proteste von männlichen* Crossdressern angeführt, die sich Lady Skimmington nannten.

¹⁴³ Vgl. Silvia Federici, *Hexenjagd. Die Angst vor der Macht der Frauen*, Münster: Unrast Verlag 2019, S.43-48, hier S.43.

¹⁴⁴ Federici, *Hexenjagd*, S.48.

Russo erklärt hierbei, dass die Maskerade das dominierende, misogynen Frauen*bild durch Männer* perpetuiert, indem sie die „weibliche*“ Eigenschaft schriller Aggression reproduziert. Weiters hinterfragt die Autorin:

„Is the parodistic and hyperbolic style of Lady Skimmington as a leader of men a sign of insurgency and lower-class solidarity for women and men? Does this comic female style work to free women from a more confining aesthetic? Or are women again so identified with style itself that they are as estranged from its liberatory and transgressive effects as they are from their own bodies as signs in culture generally?“¹⁴⁵

Weiblichkeit* als Maskerade in der Praxis des Crossdressings folgt einem ambivalenten Muster der Übertreibung. Sie kann einerseits als Parodie normativer Weiblichkeit* gelesen werden, die deren Künstlichkeit entlarvt. Andererseits bleibt fraglich, ob sie nicht gerade durch diese Überzeichnung zu einer abwertenden Repräsentation von Weiblichkeit* reduziert wird.

Nußbaumer beschreibt einen Vorfall, der diesen Punkt exemplarisch unterstreicht. Im Jahr 1897 ereignete sich eine „Episode mit gerichtlichem Nachspiel, als ein als Hexe verkleideter Fasnachtler eine Dorfbewohnerin allzu naturgetreu imitierte und sie dadurch dem ‘allgemeinen Gespött’ preisgab.“¹⁴⁶ Auch heute werden die Hexen auf Mullerumzügen durch groteske Überzeichnungen dargestellt und von Männern* verkörpert, da Frauen* von einer aktiven Teilnahme ausgeschlossen sind. Diese Exklusion gibt bereits einen signifikanten Einblick in die Genderverhältnisse der karnevalistischen Praxis. Ausgepolsterte Buckel und Busen sind ebenso Teil der Kostümierung wie geschnitzte Holzmasken, die lange Nasen, dicke Warzen und schiefe Zähne aufweisen. Die Maskerade instrumentalisiert damit das Bild der Hexe als alte Frau*, welches auf die Verbindung von Reproduktion und Hexerei zurückzuführen ist. Der Vorwurf während der Hexenverfolgung, Hexen würden Abtreibungen vornehmen, Fruchtbarkeit verhindern oder gar Kinder essen, brachte die Darstellung der Hexe als alte Frau* hervor, welche als Gegenbild zu neuem, jungem Leben diente.¹⁴⁷

¹⁴⁵ Russo, *The Female Grotesque*, S.60.

¹⁴⁶ Nußbaumer, *Fasnacht in Nordtirol und Südtirol*, S.212.

¹⁴⁷ Vgl. Silvia Federici, *Caliban und die Hexe. Frauen, der Körper und die ursprüngliche Akkumulation*, Wien: mandelbaum kritik & utopie 2012, S.221.

Eine weitere Tradition aus der Tiroler Fasnacht, die dieses Bild der alten, hässlichen Frau* dämonisiert und als Bedrohung zementiert, wurde in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts praktiziert. Dabei zogen am Unsinnigen Donnerstag der „Bock“ und die „Hätt“ – letztere explizit als „hässliches Weib“¹⁴⁸ maskiert – durch die Dörfer, um Frauen und Mädchen mit Ruß oder Öl zu beschmieren. Ledige Frauen und Männer wurden symbolisch ins „Sterzinger Moos“ verbannt – ein Ort, an dem laut sagenhaften Erzählungen alte Jungfrauen ihr Jenseits verbringen mussten.¹⁴⁹



Abbildung 9: Hexe am Absamer Matschgererumzug

Es werden somit bestimmte körperliche Merkmale, welche mit Weiblichkeit* assoziiert werden, als Kostümierung übernommen und dabei ins Groteske gezogen. Die Auspolsterung und Maskierung des Körpers, sowie die Praxis des Crossdressings, überschreiten auferlegte Grenzziehungen von Körper und Geschlecht. Die Inszenierung bedient sich dabei an einem Weiblichkeitsbild, welches auf die Zeit der Hexenverfolgung zurückgeht und versucht, die damit verbundene Bedrohung durch Parodie und Deformation aufzulösen. Das dargestellte Frauen*bild überschreitet weiters die auferlegten Normen der unterwürfigen Frau*, und bildet somit eine Gegendarstellung zum kapitalistischen Idealbild, was die Bedrohlichkeit der Hexe ausmacht. Auffallend ist auch, dass die Masken der Muller im Gegensatz zu den Hexenmasken lebensfrohe, junge, männliche* Gesichter darstellen, was die Figuren in Opposition zueinander positioniert.

¹⁴⁸ Nußbaumer, *Fasnacht in Nordtirol und Südtirol*, S.212.

¹⁴⁹ Vgl. Ebd.

Insgesamt zeigen die Mullerumzüge beispielhaft die komplexe Inszenierung von Gender als Machtstruktur im Karneval auf. Ausschluss, Parodie und soziale Kontrolle, aber auch ambivalente Körper- und Geschlechterdarstellungen prägen die Praxis. In Anschluss an Judith Butler und Efrat Tseëlon werden hierbei Attribute der Geschlechtsidentität durch Maskerade inszeniert. In diesem Spannungsfeld zwischen normativer Ordnung und subversivem Spiel zeigt sich das Mullen als produktiver Untersuchungsgegenstand für ein Verständnis von Gender als performativem und konflikthaftem Prozess.

Interludium II: Prozess der künstlerischen Reflexion

Das folgende Zwischenkapitel soll wieder eine Verschriftlichung des künstlerischen Forschungsprozesses darstellen. Wie bereits im „Interludium I“ wird auch in diesem Teil die bearbeitete Literatur auf Schlüsselstellen hin untersucht, diese finden wiederum Eingang in die kreativ-forschende Auseinandersetzung. Durch die Aufgliederung in Textstellen, Logbucheinträge und entstandene Arbeitsskizzen wird die Verhandlung des Materials auf den verschiedenen, ineinandergreifenden Ebenen deutlich.

Exzess und Parodie

Textstelle(n):

„Excess, that which overflows a boundary, is the space of the transvestite. Dancing shirts, ruffles, face painting – all of the Homily’s iconographic indicators of excess could be dislocated from the context of sumptuary laws and rearticulated as signs of another kind of vestimentary transgression, one that violated expected boundaries of gender identification or gender decorum. For one kind of crossing, inevitably, crosses over into another: the categories of ‘class’ and ‘rank’, ‘estate and condition’, which seem to contain and to regulate gender [...] are, in turn, interrogated by it.”¹⁵⁰

„I provide the theatre, you choose your stage sets, your adventures, your character, your sex, your make-up.”¹⁵¹

¹⁵⁰ Garber, *Vested Interests*, S.28.

¹⁵¹ Zitiert nach Howgate, *Gillian Wearing and Claude Cahun*, S.177.

Logbucheintrag:

Eine Bühne wird gebaut, ein Set wird eingerichtet für die Performance des Genderapparates. In theatraler Darstellung zeigen Identitätskategorien wie Klasse und Geschlecht ihre Künstlichkeit und Konstruiertheit auf. Durch den Indikator „Exzess“ werden gegenderte Merkmale vervielfältigt, verdreht oder auf den Kopf gestellt. Dieser Prozess geschieht durch Maskerade und Kostümierung – neue Rollen werden geschaffen. Das, was die Vorstellung von Mann* oder Frau* bestimmt, wird zu einem textilen Element abstrahiert und in Körperdarstellungen manifestiert. Eine Parodie der Erwartungshaltungen.

Material / Skizzen:

Abbildung 10: Erste Experimente mit Kostümierung und Körper

Maskerade als „Vermonsterung“**Textstelle(n):**

„As a means of deconstruction, the mask is a moment of reflexivity. It is the quintessential postmodern device for destabilising categories, questioning, defying overdetermined images, problematising certainties, subverting established meanings, exposing the seams of crafted facades and the rules of narrative, the practices of ritual, the mechanics of the act, stylised elements of the performance.“¹⁵²

¹⁵² Tseëlon. *Masquerade and Identities*, S.11f.

Logbucheintrag:

Die Maske ist ein Werkzeug zur Dekonstruktion von Identität und Gender. Sie befragt vorgefertigte Kategorien und Bilder, sie entfaltet ihr subversives Potenzial, indem sie diese zu ändern vermag. Darüber hinaus zeigt die Maske den konstruierten Charakter von Körperbildern und die artifizielle, performative Natur von Gender auf, da sie selbst einem künstlichen Konstrukt entspricht. Masken erlauben uns, neue Rollen zu definieren und bestehende aufzulösen. Sie ermöglichen es, in die Rolle des Monsters zu schlüpfen. Wenn wir diese Rolle annehmen, werden zugeschriebene Normen in zweierlei Hinsicht aufgelöst: zum einen macht das Zwischenspiel von Verbergen und Enthüllen eine eindeutige Lesbarkeit unmöglich. Zum anderen ist das verkörperte Monströse ein Ausweg aus allen bestehenden Zuschreibungen, da auch dieser Vorgang mit der stabilen, singulären Subjektvorstellung bricht.

Material / Skizzen:

Abbildung 11: Prozessfoto: Freund*innen in der Rolle des Monsters

Karnevalistische Re-Kontextualisierung

Textstelle(n):

„The masks and voices of carnival resist, exaggerate, and destabilize the distinctions and boundaries that mark and maintain high culture and organized society. It is as if the carnivalesque body politic had ingested the entire corpus of high culture and, in its bloated and irrepressible state, released it in fits and starts in all manner of recombination, inversion, mockery, and degradation. The political implications of this heterogeneity are obvious: it sets carnival apart from the merely oppositional and reactive. Carnival and the carnivalesque suggest a redeployment or counterproduction of culture, knowledge, and pleasure.“¹⁵³

Logbucheintrag:

Karneval ist ein subversiver Raum, in dem Hierarchien umgedreht und in Frage gestellt werden können. Was als Kultur, Wissen und Vergnügen gilt, kann neu gedacht werden – das Karnevalistische bietet einen Gegenentwurf zu bestehendem Kategoriendenken. Hier regiert das, was an den Rand gedrängt wird: Chaos, Spott und Inversion. Exzess ist auch hier wie ein unausgesprochenes Gesetz, das über allem liegt. Masken und Kostüme überschreiten Grenzen von normierten Körper- und Gendervorstellungen. Traditionen werden in einen neuen Kontext gesetzt, ihr subversives Potenzial wird durch ebendiese Kontextualisierung erforscht.

Material / Skizzen:



Abbildung 12: Skizzen zu karnevalistischen Monstern

¹⁵³ Russo, *The Female Grotesque*, S.62.

4. Künstlerische Umsetzung und Forschungsergebnisse

Der folgende Abschnitt verhandelt die künstlerischen Arbeiten, die im Zuge der Auseinandersetzung mit dem Forschungsthema entstanden sind und im Rahmen der Ausstellung *AS THE MONSTER SPEAKS* präsentiert wurden. Dabei werden zuerst die Werke und ihr Entstehungsprozess beschrieben. Ein weiterer Schritt setzt die Arbeiten in Beziehung zu den vorangegangenen theoretischen Erkenntnissen. Schließlich werden die Ergebnisse der Künstlerischen Forschung anhand von vier Analyseachsen – Materialität von Geschlecht, Körper und Identität, Überschreitung von Grenzen, Transformation – aufbereitet und mit der wissenschaftlichen Perspektive in Verbindung gebracht.

4.1 *AS THE MONSTER SPEAKS*

Die künstlerischen Arbeiten, die im Zuge der Auseinandersetzung mit der Forschungsfrage entstanden sind, wurden am 9. August 2025 im WEST/POST unter dem Titel *AS THE MONSTER SPEAKS* ausgestellt. Die Räumlichkeiten der ehemaligen Postakademie wurden für diesen Zweck in einen interaktiven Ausstellungsraum verwandelt, in dem sich theoretische und künstlerische Forschung miteinander verschränkten. Auf einer Fläche von rund 80 Quadratmetern wurden die Arbeiten so angeordnet, dass sich zwischen den einzelnen Werkgruppen ein dialogisches Verhältnis entfalten konnte: Collagen (*Bodyimageries*) und Fotografien (*Self-portrait (behind paper mask) I-III*) wurden an den Wänden installiert, während skulpturale Textilarbeiten (*Textile Monsters I-III*) frei von der Decke hingen. Gehäkelte Masken (*Monstermasken*) waren an Haken aufgereiht und konnten von Besucher*innen abgenommen und getragen werden. Daneben diente ein silberner Vorhang als Hintergrund, vor dem sich Besucher*innen mit den Masken fotografieren lassen konnten. In der Raummitte befand sich ein Podest, auf dem Booklets mit Textausschnitten und Werkfotografien zur Entnahme lagen. Ergänzt wurde die Ausstellung durch einen Auftritt des Musikers und Performers RAGE, der zwei Songs präsentierte und damit den dialogischen Charakter des Projekts unterstrich.

Ziel der Ausstellung war es, die theoretischen Auseinandersetzungen mit der Forschungsfrage in eine materielle, körperlich erfahrbare Form zu übersetzen und den Prozess Künstlerischer Forschung in einem öffentlichen Rahmen zu zeigen. Die entstandenen Arbeiten versuchen, eine

subversive Monstrosität durch grenzüberschreitende Kostümierung und Collagierung herzustellen. Grenzen von Körpern werden aufgelöst und ausgedehnt. Das monströse Ergebnis zeigt auf, welches Potenzial in der Überschreitung von auferlegten Normen liegt. Im Folgenden soll genauer auf die Werke eingegangen werden, wobei auch der dahinterliegende Prozess und die theoretischen Bezüge Eingang in die Beschreibung finden.

Monstermasken

Die *Monstermasken* (siehe Anhang 1) verbinden das Konzept des Monsters als Ausbruchsmöglichkeit, wie es Paul B. Preciado formuliert, mit der Praxis der Maskerade. Sie eröffnen eine Körperlichkeit, die jenseits normativer Zuschreibungen liegt. Durch das Aufsetzen – das Hineinschlüpfen in die Rolle des Monsters – wird eine alternative Identität performativ verkörpert. Statt monströse Identität zu maskieren und zu verbergen, wird sie selbst zur Maske und somit zu etwas, das angenommen werden kann. Diese theoretische Bezugnahme übersetzt sich auch in die Materialität der Masken. Die vier textilen Objekte vereinen Wolle, Spitze, Tüll, Netz und Knöpfe. In Anlehnung an die Kostüme der Muller weisen sie Wollkugeln, Fransen und spiegelnde Pailletten auf, unterscheiden sich jedoch durch ihre Herstellungsweise: statt aus Holz geschnitzt sind sie aus bunten Garnen gehäkelt – ein Kontrast zur männlich* konnotierten Praxis des Holzschnitzens. Ihre grellen Farben betonen die Künstlichkeit von Identitätskategorien und laden gleichzeitig dazu ein, diese zu überschreiten.

Durch das Tragen der Masken werden starre Körperbilder aufgelöst. Besucher*innen schlüpfen in eine monströse Identität und nehmen Posen ein, die mit einer Sofortbildkamera festgehalten werden. So entsteht eine Fotowand voll mit Gesten des Monsters. In diesem performativen Akt manifestiert sich, was Judith Butler und Paul B. Preciado in Bezug auf Normen erkannt haben: die Möglichkeit, diese durch Gesten und Handlungen zu transformieren.

Die *Monstermasken* waren das erste künstlerische Produkt, das aus der Auseinandersetzung mit Preciados Rede *Can the Monster Speak?* (2023) hervorging. In weiterer Folge wurden sie in unterschiedlichen Kontexten fotografiert – Freund*innen, Bekannte und Familienmitglieder nahmen die Rolle des Monsters ein und traten als solches vor die Kamera. Die entstandenen Bilder wurden auf einem großen Banner collagiert und 2023 im Rahmen einer Gruppenausstellung an der Schule für künstlerische Photographie Friedl Kubelka präsentiert.

Für die Ausstellung *AS THE MONSTER SPEAKS* ergab sich erneut die Frage nach der Installation und Darstellungsweise der *Monstermasken*. Nach verschiedenen Experimenten wurde schließlich der performative Charakter in den Vordergrund gestellt: Die Masken hängen wie Kleidungsstücke auf einer Stange bereit zur Entnahme – ein Accessoire und Werkzeug für den Ausbruch aus den von Preciado benannten Käfigen. Die Verkörperung als Monster vor einer Kamera und vor Publikum wurde zu einem zentralen Ereignis der Ausstellung. Der performative Prozess des Maskentragens erwies sich als Schlüsselmoment der Forschung: Er machte sichtbar, wie durch die Praxis des Verkleidens neue, widerständige Formen von Subjektivität entstehen können.

Textile Monsters I – III

Die *Textile Monsters I – III* (siehe Anhang 2) entstanden aus der Idee heraus, Körperlichkeit auf eine andere Art und Weise herzustellen und eine neue Dimension des Körpers sichtbar zu machen. Sie wurden an einer Schneiderpuppe – einem artifiziellen, kopflosen Körper, der die Standardisierung und Normierung von Leiblichkeit mit seinen vordefinierten Maßen vergegenständlicht – drapiert und modelliert. Um diese standardisierte Körperlichkeit aufzulösen, wurden sie anschließend von der Schneiderpuppe genommen und wurden mit ihrem quadratischen Format (ca. 1 x 1 Meter) zu leinwandähnlichen Projektionsflächen. Die textilen Assemblagen lösen sich somit von der Körperform und werden zu unlesbaren Einheiten.

Von der Decke hängend konnten sie in der Ausstellung von jeder Seite betrachtet werden und platzierten die Besucher*innen rund um die deformierten Textilkörper. Die Farb- und Materialwelt der *Textile Monsters I – III* gliedert sich in die der *Monstermasken* ein und verbindet die beiden Werksgruppen miteinander. Sie sind somit als extrahierte Körper zu verstehen, als skulpturale Bilder einer unvorhergesehenen Körperlichkeit, bei welcher der Stoff das Fleisch und die Haut ersetzt.

Das *Textile Monster I* spiegelt eine abweichende, monströse Morphologie wider. Auspolsterungen lassen Deformationen entstehen. Ein schwarzer Netzstoff liegt wie Haut über den wattierten Formen und ist mit pinken Nähten befestigt. Haut, als natürliche Begrenzung des Körpers, wird dadurch metaphorisch erweitert, aufgeblasen und droht, wortwörtlich aus allen Nähten zu platzen. Der Fokus auf diese Bruchlinien lässt eine Verbindung zur Körperlichkeit von Franksteins Monster, wie es Susan Stryker beschrieb, zu – als

technologische Konstruktion, als zerrissenes und wiederzusammengesetztes Material. Im Sinne einer „Anomalie des Exzess“¹⁵⁴ befinden sich sechs aufgenähte Augen auf der Skulptur. Sie lassen auf der textilen Leinwand ein Bild entstehen, das zwar Merkmale eines Gesichts aufweist, sich aber jeglicher Einordnung und Identifizierung entzieht.

Pinker Veloursstoff bildet das Ausgangsmaterial für das *Textile Monster II*. Fünf organische Formen wurden aus diesem herausgeschnitten und mit einem schwarzen Netz hinterlegt. Neongelbe Nähte betonen diese Schnittstellen. Die Textilskulptur zeigt Risse und Durchlässigkeit im Material einer abstrahierten Körperlichkeit auf. Der Fokus liegt dabei jedoch vor allem darauf, was dahinterliegt, beziehungsweise was daraus entstehen kann. Von jeder Perspektive aus einsehbar rückt diese Zwischenwelt in den Fokus: ein Ort des Übergangs, der an Kristevas Konzept der Abjektion erinnert – eine Ambiguität, die Identitäten und Ordnungen in ihrer scheinbaren Fixierung stört. Zusätzliche Körperteile von Plüschhasen entwachsen aus der zweidimensionalen Textilfläche, wobei die unschuldige Niedlichkeit der Stofftiere im Kontrast zu ihrer brutalen De- und Rekonstruktion steht. Das „Monster of Cracow“ referenzierend erzeugen die Körperöffnungen und Tierköpfe eine monströse Dimension, da diese Stellen einen Schwellenzustand zwischen Innen und Außen betonen. Es handelt sich also wiederum um die stoffliche Visualisierung einer Körperlichkeit, die sich Begrenzungen widersetzt.

Ausgangsidee des *Textile Monsters III* waren zum einen die Vervielfältigung von Körperteilen, zum anderen die Annahme eines unvollkommenen oder widerspenstigen Körpers, der durch künstliche Maßnahmen in eine normierte Form gezwungen werden muss. Um diese Aspekte des monströsen Körpers auf die textile Projektionsfläche zu übertragen, wurden sieben tentakelähnliche Arme mit überlangen Fingern aus Strumpfhosen genäht. Diese wurden ausgestopft und auf rosa Plüschstoff aufgenäht. Wiederum markiert der Exzess von Körperteilen eine Überschreitung von auferlegten Grenzen. Sie können als Erweiterungen oder künstliche Ergänzungen des normierten Körpers gelesen werden.

Was alle drei Arbeiten verbindet, sind abstrahierte Spuren eines standardisierten Körpers, der sich zugleich seiner eigenen Form entzieht. An den Nähten, Fugen und Übergängen bricht das Monströse hervor. Damit entsteht eine Idee von Körperlichkeit, die nicht länger an biologische, geschlechtliche oder visuelle Vorstellungen gebunden ist. In ihrer räumlichen Präsentation nehmen die *Textile Monsters* den Ausstellungsraum als körperlichen Resonanzraum ein: Von

¹⁵⁴ Vgl. Grosz, „Intolerable Ambiguity“, S.275.

der Decke hängend zwingen sie Betrachter*innen, ihre eigene Position ständig zu verändern – eine Begegnung mit Deformation. Die Rezipient*innen werden damit selbst in das Spiel der Transformation einbezogen.

In ihrer Gesamtheit lassen sich die *Textile Monsters* als künstlerische Untersuchung jener Schnittstellen verstehen, an denen Körper, Materialität und Macht ineinandergreifen. Der Prozess des Nähens, Auftrennens und Wiederaussetzens wird zum epistemischen Akt, in dem sich die Idee des Körpers als kulturelle Konstruktion buchstäblich materialisiert. Damit stellen die Arbeiten nicht nur Körpernormen in Frage, sondern machen die textile Praxis selbst zu einer Form des Widerstands und der Wissensproduktion. Es entsteht eine Idee von Körperlichkeit, die sich von jeglicher Vorstellung löst, sich in der textilen Skulptur manifestiert und schließlich als monströse Form seinen Platz im Raum einnimmt.

Bodyimaginations

Die Werksgruppe *Bodyimaginations* (siehe Anhang 3) besteht aus vier großformatigen Collagen (ca. 50 x 60 cm). Dabei wurde verschiedenes Bildmaterial auf schwarzem Papier angeordnet, um einen neuen Raum des Körperverständnisses zu eröffnen.

Ausgangspunkt war die Auseinandersetzung mit Körpern in Bezug auf ihre Normierung, ihre geschlechtlichen Implikationen und ihr transgressives Potenzial. Daraus entstand die Idee, das eigene visuelle Archiv nach Körperbildern und Körperähnlichem zu durchsuchen – nach Fragmenten, die Spuren des Körpers zeigen oder seine Vorstellung in kulturellen Bildern verhandeln. Alte Zeitschriften wurden ebenso zum Untersuchungsgegenstand wie Bücher, Spielkarten, eigene Fotografien und Postkarten. Ausgewählt wurden vorrangig Bilder, die Organismen, Körperteile oder körperähnliche Formen aufwiesen. So wurden etwa Bilder von Plüschtieren – ähnlich wie im Fall des *Textile Monsters II* – zerschnitten; mikroskopische Aufnahmen von Organismen und Insekten reihten sich aneinander und bildeten tentakel- oder fühlertartige Erweiterungen des (Körper-)Bildes. Skizzen von Händen und Zähnen verweisen auf Gesten und medizinische Darstellungen – sie sind bereits abstrahierte Versionen ihrer fleischlichen Gegenstücke und markieren damit die Distanz zwischen Körper und Repräsentation.

Auch das Konzept der Maskerade fand Eingang in den Collagierungsprozess. Eigene Schwarzweißfotografien von Mullerumzügen zeigen verkleidete Figuren, in denen Maske und Träger*in durch die zweidimensionale Darstellung zu einer ununterscheidbaren Einheit

verschmelzen. Die Fotografien der Hexen werden hierbei als Gegenstück zu Aktzeichnungen von Renoir positioniert. Weiters zeigen Illustrationen aus einer „Theater-Schminkfibel“ Transformationen von Gesichtern. In diesem Spannungsfeld von Verkleidung und Entblößung, von Oberfläche und Tiefe, wird deutlich, wie sich kulturell hergestellte Körperlichkeit im Bild als solche manifestiert. Das verwendete Material besteht somit aus Visualisierungen, welche Körper und Geschlecht strukturieren und hervorbringen.

Hauptteil (oder auch Kopf) einer jeden Collage bildet jeweils die Fotografie einer *Monstermaske*. Rund um diese werden die – im weitesten Sinne – Körperbilder angeordnet, wodurch eine neue Form, ein hybrider Organismus entsteht. Die *Bodyimaginationen* verhandeln den Körper als offenes System, als *Somatheque* im Sinne Preciados. Sie sind förmliche Explosionen von Körperteilen, stellen aber durch die widersprüchliche Anordnung keine herkömmlichen Körper dar. Vielmehr *imaginieren* sie Möglichkeiten von Körperlichkeit, die außerhalb normierter Vorstellungen und Grenzen liegt. Sie referenzieren Bilder, Gesten und Geschlechter des Körpers, während sich ihre eigene Form eindeutigen Zuordnungen entzieht. An den Schnittstellen und Verbindungslinien wird der Konstruktionscharakter ebenjener Bilder deutlich, was den fragmentarischen Charakter scheinbar vollkommener, fixierter Identitäten enttarnt. Im Sinne Judith Butlers lassen sich die Collagen somit als Zitation und gleichzeitige Verschiebung visueller Normen lesen – ein Ort, an dem sich die Instabilität des Körpers offenbart.

Die Monstrosität der Collagen entsteht im Aufbrechen von Körperbildern, ihrer neuen Zusammensetzung und in der Überschreitung von vorherrschenden Normen – durch Schere, Kleber und Papier. Im Collagieren selbst offenbart sich ein künstlerischer Erkenntnisprozess: Das Fragmentieren und Rekonstruieren wird zu einer Methode der Forschung, durch die sichtbar wird, wie kulturelle Bildpraktiken Körper und Geschlecht hervorbringen. In dieser Praxis entstehen Imaginationen des Körpers, die nicht mehr dem Bild des Menschen verpflichtet sind, sondern dem, was außerhalb seiner Grenzen liegt.

Self-portrait (behind paper mask) I – III

Die Figur des Mullers fand als exemplarische Fasnachtsdarstellung Eingang in die Forschung. Der dargestellte Archetyp eines bärtigen, ausdrucksstarken Mannes* in bunten, extravaganten Kostümen, der in einer Gruppe Choreografien auf der Straße performt, eröffnet die Möglichkeit eines neuen Männlichkeits*bildes und lässt möglicherweise sogar eine queere* Lesart zu. Die

Verkörperung des Mullers ist ambivalent. Wie bereits aufgezeigt bewegt sich das Brauchtum in konservativen und teilweise diskriminierenden Strukturen. Gleichzeitig ist die Figur des Mullers eine farbenfrohe, fast tänzerisch anmutende. Vor Publikum performt sie etwa die Figur des „Frosches“, wobei sich ein Zottler ruckartig mit abgewinkelten Beinen auf den Rücken legt, seinen Kopfschmuck zur Seite dreht und wieder aufspringt – eine Choreografie, die stark an die „Death Drop“-Bewegung aus der Voguing- und Ballroomszene erinnert. Das sogenannte „Türkenpaar“ stellt eine Beziehung zwischen zwei Männern* dar, wobei einer davon männlich* und einer weiblich* maskiert ist. Als Hexen verkleidete Männer* fordern männliche* Zuschauer zum Paartanz auf und lassen damit eine Verschiebung im binären Genderverständnis zu – ein karnevalistisches Spiel mit Geschlecht, Identität und Performanz. Masken erweisen sich hierbei als Werkzeug zur Auflösung von bestehenden Kategorien und als Produzentinnen einer vielschichtigen Lesart des Körpers.

Im Februar 2025 besuchte ich den Matschgererumzug in Absam und fotografierte die dort auftretenden Figuren. Die entstandenen Bilder wurden zuerst unterschiedlich sortiert, angeordnet und zusammengestellt. Im Prozess der theoretischen Auseinandersetzung kam jedoch der Gedanke auf, selbst zur Maskenträgerin zu werden und mir so die traditionell männliche* Praxis des Mullens anzueignen. Drei Fotografien von Mullermasken wurden ausgewählt, ausgedruckt und ausgeschnitten. Mit dieser Papiermaske vor dem Gesicht positionierte ich mich vor der Kamera und fotografierte mich mit Selbstauslöser. Der Werkstitel wurde in Anlehnung an Claude Cahun gewählt, welche*r Maskerade ebenfalls nutzte, um in den Selbstportraits die Komplexität deren Identität zu inszenieren. Die drei Aufnahmen *Self-portrait (behind paper mask) I – III* (siehe Anhang 4) wurden wiederum entwickelt und schließlich mit einem pinken Faden bestickt.

Self-portrait (behind paper mask) I zeigt die Maske einer Hexe rund um welche Augen gestickt wurden. Diese nehmen das Motiv exzessiver Körperteile und -öffnungen, wie bereits das *Textile Monster I*, wieder auf. Zugleich verweisen sie auf die Augenöffnungen der traditionellen Masken, die als Übergang zwischen Oberfläche und Subjekt fungieren. Im Fall der Papiermasken gibt es jedoch keine Augenlöcher, die Maske verdeckt das Gesicht vollständig und macht es unlesbar. Die gestickten Augen referenzieren diese Dynamik des Blicks und Gegenblicks, das Verhältnis zwischen Sichtbarkeit und Verdeckung.

Auch *Self-portrait (behind paper mask) II* verhandelt die Frage des dahinterliegenden Subjekts. Hierbei wird die Maske eines Klötzlers getragen. Die Fotografie wurde mit einem weiteren

Gesicht bestickt. Drei Ebenen der Darstellung überlagern sich: das verdeckte Gesicht, die Mullermaske und das darüber gestickte Gesicht. Angelehnt an Efrat Tseëlon wird somit gezeigt: die Maske verbirgt weder eine „wahre“ Identität, noch stellt sie eine Idealvorstellung dar – vielmehr erörtert sie genau diese Fragen nach Kategorien, Konstruktion und Transformation.

Der dritte Teil der Werksgruppe, *Self-portrait (behind paper mask) III*, diskutiert diese verschiedenen Ebenen, indem eine visuelle Einheit von Maske und Trägerin betont wird. Die Kontur der maskierten Figur wurde zu diesem Zweck nachgestickt. Die Nahtlinie erinnert hierbei auch an eine Scherenschnittlinie und stellt eine Referenz zur Praxis des Collagierens her. Dadurch entsteht eine Verbindung zu den vorangegangenen *Bodyimagination*s: die Linie wird zum Übergang zwischen Oberfläche und Tiefe, Bild und Körper, Subjekt und Objekt.

Anhand der Arbeiten wird ein Verwandlungsprozess sichtbar – sowohl in Bezug auf die Maskerade als auch in Bezug auf das Material. Führt man sich die Entstehung der Werksgruppe von Anfang an nochmals vor Augen, so beginnt diese mit dem Schnitzen der Holzmaske. Diese wird vom Muller getragen und dabei von mir fotografiert. Das Foto wird ausgedruckt, das Abbild der Maske – nun auf Papier – wird ausgeschnitten und von mir getragen. Diese Inszenierung wird wiederum fotografiert, gedruckt und schließlich bestickt. Die Maske durchläuft also verschiedene Stadien, Träger*innen und Materialitäten: Holz, Papier und Faden verknüpfen sich zu einem Gewebe aus Blicken, Gesten und Repräsentationen.

Die textile Intervention kann als visuelle Aneignung und gleichzeitige Befragung von Bildtraditionen verstanden werden. Die Stickerei wirkt dabei als forschende Geste: Sie markiert das Bild nicht als abgeschlossen, sondern als Prozess. Die Künstlerin Marion Strunk beschreibt diesen Vorgang prägnant:

„Die Geste der Appropriation stellt selbst eine Verknüpfung her und wie der Faden eine Verbindung [...]. Mit der Umarbeitung durch die bestickte Fläche ergeben sich verschiedene Ansichten, welche die vermeintliche Feststellung der Fotografie: ›So ist es gewesen‹ verneinen. [...] Kunst kann als eine Gegenarbeit verstanden werden im Sinn von Unterbrechung, Befragung und Transformation. Und außerdem: So wie der Faden über die Bewegung mit der Nadel in die Fotografie hineingezogen wird, so werden auch die BetrachterInnen in das Bild hineingezogen, denn erst aus der Nähe und im Kontakt zeigt sich der Faden als Faden.“¹⁵⁵

In diesem Sinn wird der Faden zu einem epistemischen Werkzeug: Er nähert sich dem Bild tastend, unterbricht, verbindet und transformiert. Die Arbeit zeigt, wie Maskerade, Aneignung und Materialität zu Methoden Künstlerischer Forschung werden können – zu Möglichkeiten,

¹⁵⁵ Strunk, „Foto Faden. Faden Foto“, S.94.

über die Konstruktion von Geschlecht, Identität und Körper zu sprechen, indem sie sich sichtbar miteinander verweben.

Die im Rahmen dieser Arbeit entstandenen Werke untersuchen auf unterschiedliche Weise das Verhältnis von Körper, Maskerade und Monstrosität. Im Zentrum steht dabei stets der Körper als Ort der Überschreitung – jener Körper, der in den theoretischen Schriften von Paul B. Preciado, Susan Stryker oder Judith Butler nicht als stabile Einheit, sondern als diskursives und technologisches Konstrukt erscheint. In den künstlerischen Arbeiten wird dieser Gedanke in eine materielle Sprache übersetzt: Das Monster, die Maske und die textile Struktur fungieren als Formen des Wissens, die zeigen, wie Identität nicht gegeben ist, sondern immer wieder hergestellt, aufgelöst und transformiert wird.

Während die *Monstermasken* das Potenzial der Verwandlung und des performativen Austritts aus normierten Zuschreibungen sichtbar machen, thematisieren die *Textile Monsters I – III* die Auflösung und Assemblage des Körpers im Material. Die Werkgruppe *Bodyimagnations* erweitert diese Perspektive ins Bildhafte und zeigt, wie sich aus Fragmenten von Körperbildern neue visuelle Organismen formen, die weder eindeutig männlich* noch weiblich*, weder natürlich noch künstlich sind. Die *Self-portraits (behind paper mask) I – III* beziehen diesen Prozess schließlich auf die Ebene des Selbst und erforschen dabei das Verhältnis von Subjekt und Maske, von Aneignung und Sichtbarkeit.

Gemeinsam erforschen die Arbeiten die Möglichkeiten des monströsen Körpers auf visueller und materieller Ebene. Sie erzeugen eine Erfahrbarkeit dessen, was in den theoretischen Texten als Transgression beschrieben wird – die Verschiebung, das Dazwischen, das Nicht-Fassbare. In dieser Hinsicht sind sie nicht bloß Illustrationen theoretischer Konzepte, sondern eigenständige Erkenntnisformen. Der künstlerische und handwerkliche Prozess – das Häkeln, Nähen, Schneiden, Besticken, Fotografieren – wird zum forschenden Handeln: eine Praxis, die Wissen nicht nur über, sondern auch durch Stofflichkeit, Geste und Körper generiert. Im Sinne der künstlerischen Forschung wird dabei Theorie in Handlung, Material und Form überführt.

4.2 Reflexion und Rückkopplung an die theoretische Rahmung

Der folgende Teil der Arbeit widmet sich der Rückbindung der praktischen Erarbeitungen an die Auseinandersetzungen mit vorangegangener Lektüre. Aus der künstlerischen Praxis sollen somit wiederum theoretische Erkenntnisse destilliert werden. Es wird zu diesem Zweck im Folgenden der Frage nachgegangen, welche Ergebnisse die Künstlerische Forschung sichtbar machen konnte.

Diese Erörterung wurde mithilfe einer Analysetabelle durchgeführt, in welcher theoretische Aspekte, deren künstlerische Verarbeitungen und daraus gewonnene Erkenntnisse festgehalten wurden. Am Ende einer jeden Zeile wurde ein Schlagwort notiert, welches das Hauptthema der jeweiligen Analyse zusammenfasst. Aus der Gruppierung dieser Schlagworte entstanden vier Analyseachsen, die sich thematisch bereits durch die Arbeit zogen und anhand derer das folgende Kapitel aufbereitet ist. Dabei ist zu beachten, dass sich diese Themen überschneiden, ineinander verwoben sind und immer wieder miteinander in Beziehung treten – die Abschnitte gelten also nicht als strikte Abgrenzungen voneinander, sondern sollen eine Struktur bieten, die die Forschungsergebnisse nachvollziehbar präsentiert.

Materialität von Geschlecht: Constructing Gender

„In order to maintain an inconspicuous role in the family and for the sake of preserving the dictum which commanded busy hands for keeping out of trouble and doing the lord's work, women could sit in corners, take up the least amount of territory and let their minds run wild. [...] Women, thus, did needle work, sewed on children's garments, maintained household possessions, and invented their art.”¹⁵⁶

Der erste Analysepunkt befasst sich mit der Konstruktion des Genderapparats im theoretischen und künstlerischen Kontext der Arbeit. Die Frage von gegenderter Kunst und Materialität zog sich durch den Kreativprozess. In der Auseinandersetzung wurde immer wieder neu verhandelt, wie Genderimplikationen durch Stofflichkeiten und Handwerk (re-)produziert werden. Das oben angeführte Zitat der Künstlerin Miriam Schapiro stammt aus Lena Marie Staabs Dissertation „Differenzerfahrungen und deren künstlerischer Ausdruck in Collagen“ (2021). In diesem wird deutlich, wie die Einschränkung des Wirkbereichs von Frauen* auf das Häusliche mit der Degradierung und Feminisierung bestimmter Kunst- und Handwerksformen einhergingen.

¹⁵⁶ Zitiert nach Staab, „Differenzerfahrungen und deren künstlerischer Ausdruck in Collagen“, S.18.

Genau diese Kunstformen kamen in der Umsetzung der Arbeiten zum Einsatz: Techniken des Nähens, Stickens, Häkelns und Collagierens zogen sich durch die Ausstellung. Das Handwerk wurde somit zur Methode, die bereits geschlechtlich geprägt ist und Assoziationen mit Weichheit und Weiblichkeit* hervorruft. Diese Assoziationen werfen wiederum Fragen rund um die Materialität und Performanz von Gender auf. Durch die Präsentation von traditionell femininen Praktiken in einem neuen Kontext – welcher etwa durch die Verbindung mit artifiziellen Neonfarben und die Kreationen monströser Formen und Narrative geschaffen wurde – fand eine Aneignung dieser Techniken als eigener Ausdrucksform statt.

Die stoffliche Erfahrbarkeit eröffnete weiters eine haptische Ebene, welche die Struktur von Gender greifbar macht. In der Verarbeitung von Textilien und (Foto-)Papier sind bereits Sozialisierungs- und Regulierungsprozesse miteingeflochten, die Gender und Subjektivität formen. Diese werden bewusst immer wieder durchbrochen, indem disruptive Elemente eingesetzt werden: Dekonstruktion (wie im Falle der Plüschhasen im *Textile Monster II*), exzessive Übertreibung (etwa in den *Monstermasken* erkennbar) und Selbstpositionierung im Bild (siehe *Self-portraits (behind paper mask) I – III*) brechen mit der stillen, ordentlichen Arbeitsweise, die Frauen* in ihrer Kunstpraxis zugesprochen wurde (und wird).

Gisela Eckers Ansatz zu weiblicher* Kunst wurde bereits im Kapitel „Methodischer Zugang“ angeschnitten und soll hier nochmals kurz im Zusammenhang mit dem eigenen Zugang zu Körper- und Genderverständnissen besprochen werden. Ecker argumentiert, dass sich Repräsentationen weiblicher* Sexualität zwar aufgrund ihrer Unterdrückung im patriarchalen System in Kunst von Frauen* wiederfinden, diese aber nicht mit Bildern einer femininen „Natur“ verwechselt werden dürfen. Vielmehr handelt es sich um eine Ikonografie des Körpers, die die geschlechtlichen Unterschiede in Kunst und Gesellschaft politisiert.

In den künstlerischen Arbeiten für die Ausstellung *AS THE MONSTER SPEAKS* wird versucht, von ebensolchen eindeutigen körperlichen Zuschreibungen, welche Männlichkeit* und Weiblichkeit* im binären Geschlechtersystem als solche lesbar machen, abzusehen oder bewusst zu durchbrechen. Dennoch verhandelt jedes Werk auf seine Art und Weise Körper und Körperlichkeit. Das Ziel dieser Repräsentation ist es, Körper jenseits von essentialistischen Zuschreibungen und Normierungen zu konstruieren. Dabei wird dieser Regulierungsprozess hinterfragt und aufgebrochen. Indem über Gender- und Körpernormen hinausgegangen wird und neue, unlesbare Körperformen geschaffen werden, zeigt sich der Konstruktionscharakter geschlechtlicher Bild- und Körperkonzepte.

Konkret finden sich in den Arbeiten dekonstruierte Körperteile (*Bodyiminations*), skulpturale Anlehnungen (*Textile Monsters I – III*) und transgressive Maskierungen (*Monstermasken, Self-portraits (behind paper mask) I – III*) wieder, die mit dem Verständnis von Körper und Geschlecht als abgeschlossene, unveränderbare Einheiten brechen. Die Ausstellung erzählt also über den Körper, dieser tritt jedoch nur sekundär ins Bild. In den Vordergrund rücken stattdessen seine Abstraktionen und Verformungen – und damit all seine gesellschaftlichen, geschlechtlichen Prägungen und Implikationen. Somit wird der Körper als ein Objekt verhandelt, das durch seine Regulierung hervorgebracht wird und durch geschlechtliche Zuschreibungen lesbar gemacht wird.

Hierbei kann nochmals ein deutlicher Bezug zu Judith Butler hergestellt werden, laut welcher das gegenderte Subjekt erst durch seine Regulierung zu einem solchen gemacht wird. Gendernormen sind dabei ein Apparat, der dieses Subjekt im Feld des binären Systems lesbar macht. Soziale und körperliche Handlungen (re-)produzieren diese Normen, um sie aufrecht zu erhalten. Im Rahmen der Ausstellung wurden Besucher*innen dazu aufgefordert, eine Haltung einzunehmen, die diesen Normierungsprozess unterbricht. Durch das Aufsetzen der *Monstermasken* wurde die Identität des*der Tragenden unlesbar. Der Körper wurde somit zu einem Ort, an dem ein Ausbruch aus Normen erfahrbar gemacht wurde.

Es kann also festgehalten werden, dass sich das Verständnis von Gender als Konstruktion, die durch körperliche Regulierungsprozesse hergestellt wird, in den entstandenen Arbeiten durch Techniken, Materialien, Farb- und Formgebungen widerspiegelt. Besonders der Aspekt der Durchbrechung des Normierungsprozesses und das Herstellen einer Unlesbarkeit von Körpern, die diesen geschlechtlichen Zuschreibungen unterliegen, verbindet alle Werke miteinander. Auch der folgende Abschnitt befasst sich mit dem Körper und seiner Dekonstruktion und setzt diese in Bezug mit der Produktionsweise von Identität.

Körper und Identität: Unmaking the Body

„For the first time, medicine and psychiatry discover to their horror the existence of a multiplicity of bodies and genital morphologies beyond the binary. An increasing number of scientific, social and political controversies ensues. But instead of changing the epistemology, they decide to modify the body, to normalize sexualities, to rectify identifications.”¹⁵⁷

¹⁵⁷ Preciado, *Can the Monster speak?*, S.57.

Paul B. Preciado beschreibt hier einen entscheidenden Moment in der Geschichte der Körperpolitik: den Versuch, die Vielfalt körperlicher und geschlechtlicher Erscheinungsformen epistemologisch zu kontrollieren und in ein binäres System von Mann* und Frau* zu überführen. Körper, die dieser Ordnung widersprechen, werden medizinisch, sozial und symbolisch normiert, Widerstand wird mit Diskriminierung und Pathologisierung bestraft. Dieser Prozess wirkt bis in gegenwärtige Vorstellungen von Geschlecht und Identität hinein. Der folgende Teil greift diesen Gedanken auf und diskutiert, welche ästhetischen und materiellen Praktiken dieses System unterlaufen und neue Formen des Körpers sichtbar machen können.

Als ein Instrument der Normierung wurde bereits Kleidung verhandelt. Sie fungiert, wie Marjorie Garber argumentiert, als ein Medium, das soziale Lesbarkeit durch eindeutige Indikatoren von Identität herstellt. Kleidung kann somit als visueller Code verstanden werden, der Individuen klassifiziert, markiert und kontrolliert. Alles, was sich dieser Ordnung entzieht, wird als Abweichung oder Bedrohung markiert.

Dieses Spannungsfeld zwischen Sichtbarkeit und Kontrolle wurde im Rahmen der Ausstellung erkundet. Kostümierung und Maskerade dienen in den Arbeiten als künstlerische Werkzeuge, um Identität und Geschlecht zu verunklaren. Die Praxis des Transvestismus zeigt exemplarisch, wie Kleidung zum Ort der Subversion werden kann. Sie verschiebt visuelle Codes und öffnet ein ambivalentes Terrain, in dem neue Identitätsformen entstehen. Auch das Monster teilt diese Ambivalenz: Exzess und Mehrdeutigkeit führen zur Subversion von fixen Kategorien. In der künstlerischen Auseinandersetzung wird dieses Potenzial durch textile Techniken hergestellt, die Kleidung, Körper und Geschlecht miteinander verweben und zugleich auflösen.

Die Figur Claude Cahuns steht in dieser Auseinandersetzung paradigmatisch für eine künstlerische Praxis, die Gender als performative Fiktion begreift. Cahuns Selbstporträts bedienen sich theatraler und fotografischer Strategien, um Identität als fluide, fragmentarische Konstruktion sichtbar zu machen. In Anlehnung an Cahuns Arbeiten greifen die Serien *Monstermasken* und *Self-portrait (behind paper mask) I – III* diese Dynamik auf: Maskerade dient hier als ästhetische Strategie, die Identität nicht verhüllt, sondern vervielfacht. Das maskierte, „vermonsterte“ Subjekt bewegt sich dabei in einem ambivalenten Feld der Performanz – zugleich sichtbar und unlesbar, präsent und verborgen.

Das in den Arbeiten verhandelte Körperverständnis lässt sich mit Preciados Begriff *Somatheque* beschreiben. Darunter versteht Preciado ein körperliches Archiv, das sich aus biologischen, sozialen, technologischen und affektiven Einschreibungen zusammensetzt und externalisierte Prozesse miteinbezieht. Die politischen Implikationen und Erfahrungen des Körpers stehen hierbei im Vordergrund. Der Körper ist also kein abgeschlossenes anatomisches Objekt, sondern eine Ansammlung von Prozessen, Materialien und Beziehungen – ein Geflecht, das ständigem Wandel unterliegt. Die künstlerische Verarbeitung des Konzepts zeigt sich in einer neuen Erfahrungsweise des Körperlichen: Die *Bodyimagnations* versammeln fragmentierte Körperbilder zu neuen archivarischen Kompositionen; die *Textile Monsters I – III* verhandeln den Körper als hybrid-organische Skulptur, in der Stoff und Haut ineinander übergehen.

In beiden Fällen entsteht ein Verständnis des Körpers, das sich gegen seine Reduktion auf Biologie oder Geschlecht stellt. Er wird nicht als rein anatomisch gedacht, sondern nimmt verschiedenste, verschiebbare Formationen an. Die verwendeten Einzelteile entstammen unterschiedlichen Bildern, Materialien und Organismen. Aus ihnen ergibt sich eine Zusammensetzung aus Erfahrungen, Strukturen und Technologien, die mehr ist als die Summe ihrer Teile. Der Körper wird zum Ort der Einschreibung, der Aneignung und des Widerstands.

Der Körper, seine äußeren Zuschreibungen und sein subversives Potenzial durch Widerspenstigkeit und Mehrdeutigkeit bilden somit auf theoretischer und künstlerischer Ebene einen bedeutsamen Aspekt. Visuelle Codierungen werden in Opposition zueinander platziert, Widersprüche des gegenderten Körpers rücken in den Vordergrund. Die Umsetzung des Begriffs *Somatheque* zeichnet ein neues Bild von Körperlichkeit durch textile und fotografische Assemblagen: ein Konstrukt aus Prozessen, die im Inneren vor sich gehen; aus Materialien, die längst mit dem Organismus verwoben sind; und aus der politischen Bedeutung dieser Einschreibungen.

Überschreitung von Grenzen: Exceeding the Frame

„It is, then, in their failure to wholly and only occupy the place of the other that such monsters betray the fragility of the distinctions by which the human subject is fixed and maintained as fully present to itself and autonomous.“¹⁵⁸

¹⁵⁸ Shildrick, „The Self's Clean and Proper Body“, S.312.

In dieser Passage aus Margrit Shildricks „The Self’s Clean and Proper Body“ (2020) wird deutlich, dass das Monster die Fragilität jener Grenzen offenlegt, die das Subjekt definieren. Auf dieser Grundlage untersucht der folgende Abschnitt, welche Strategien das Monster und die Maskerade liefern können, um normative Regulierungen zu unterlaufen. Während der vorhergegangene Teil die von Butler definierten Gendernormen oder das von Preciado benannte Regime von Sex, Gender und sexueller Differenz in Bezug auf Körperbilder und Identitätskategorien verhandelt hat, steht nun die mögliche Überschreitung dieser Prägungen im Vordergrund.

Es wurde bereits aufgezeigt, dass Exzess eine große Rolle in der theoretischen Herausbildung des Monströsen einnimmt. Die Vervielfachung von Körperformen galt in ersten (pseudo-)wissenschaftlichen Einordnungen als Merkmal des Monsters. Diese als widernatürlich markierte Morphologie erhielt seine bedrohliche Eigenschaft aufgrund der Transgression von Körper- und Subjektbegrenzungen. Die Idee einer fixierten Identität und Sexualität gerät damit ins Wanken. Die Kategorien, an denen sich die Naturwissenschaft seit der Moderne festhält, gelten plötzlich nicht mehr – das Monster ist fluide in seiner Erscheinungsform, transgressiv in seinem Exzess. Diese nicht-fixierte Form zeigt die Zerbrechlichkeit des idealisierten Subjekts auf. Durch seine uneindeutige Verortung zeigt sich sein Potenzial, Systeme zu stören und Grenzen zu ignorieren.

Der Anspruch der künstlerischen Verarbeitung dieser Grundidee ist es, durch den Transfer dieser Merkmale ebenfalls eine Grenzüberschreitung zu bewirken. Exzess bildet sich somit als zentrales Thema der Arbeiten heraus. Die *Textile Monsters I – III* zeigen diesen Einfluss deutlich: Körperteile wie Arme, Augen und Köpfe werden vervielfacht und wiederholt. Durch diese Neuschaffung potenzieller Körperformen wird die Stabilität des begrenzten Subjekts gestört. Materialüberfluss, grelle Farbgebungen und die Platzierung mitten im Ausstellungsraum machten Exzess körperlich erfahrbar. Auch die *Bodyiminations* zeigen den Vorgang einer Dekonstruktion des fixierten Körpers auf, indem dieser zerschnitten, vervielfältigt und neu zusammengesetzt wird.

Mithilfe von Kleber, Schere, Nadel und Faden wurde somit der Versuch unternommen, Monströses herzustellen. Die entstandenen Bilder eröffnen einen Raum, der jenseits von fixierten Körper-, Identitäts- und Gendervorstellungen liegt. Grenzen der normierten, standardisierten Form werden hinterfragt und durch exzessive (De-)Konstruktionen gesprengt.

Ebenso transgressives Potenzial weist die Praxis der Maskerade auf. Am Beispiel der Mullerfiguren wird erkennbar, wie Genderinszenierung, Maskerade und Performance zueinander in Verbindung stehen. Durch geschnitzte Holzmasken, welche übertriebene Ausdrücke und Gesichtszüge zeigen, werden bestimmte Geschlechtsmerkmale wortwörtlich eingekerbt. Auch das restliche Kostüm bedient sich Vorstellungen von Männlichkeit* und Weiblichkeit*, die mit verschiedenen Mitteln – farbenfrohen Dekorationen, deformierenden Auspolsterungen oder extravaganten Choreografien – überzeichnet werden. Es entstehen groteske, artifizielle Genderbilder, die den Raum für eine ambivalente Lesart eröffnen.

Die eigene künstlerische Umsetzung untersucht diese Verhandlung von Körper, Geschlecht und Maskerade. Ein Hauptelement der Muller, die Holzmaske, wurde für die *Self-portraits I – III* zweckentfremdet, in anderem Material reproduziert und auf den eigenen Körper übertragen. Diese Aneignung der Praxis machte Ambiguitäten in der Konstruktion von Gender und Identität erfahrbar. Die Vermischung und Gegenüberstellung von Materialien und Träger*innen machte eindeutige Zuschreibungen unmöglich; Männlichkeit*, Weiblichkeit*, Holz, Papier und Faden lösten sich vor und hinter der Maske, vor und hinter der Kamera ineinander auf. Somit fungiert die Maske als Grenzobjekt zwischen Selbst und Anderem – Transgression wird hierbei auf materieller, körperlicher und sozialer Ebene verhandelt.

Das Monströse ist also einerseits in der grotesken Überzeichnung des Körpers und der exzessiven Kostümierung zu erkennen, durch welche klare Grenzziehungen verschwimmen. Andererseits steckt es in transgressiven Geschlechterbildern, die sich ihrer zugewiesenen Position widersetzen – sei es im Fall der buckligen Hexe oder des schillernden Spiegeltuxers. Die Figur des Mullers zeigt diese Ambivalenzen auf. Im Prozess der (De-)Maskierung, welcher in den *Self-portraits I – III* verhandelt wird, steigern sich diese und werden greifbar.

Das Monster zeichnet sich somit als eine Figur ab, die Regime aus den Fugen hebt, fixierte Subjekte hinterfragt und auferlegte Grenzen überschreitet. Eines ihrer Werkzeuge ist der Exzess, mit dessen Hilfe standardisierte Formen über sich hinauswachsen. Eine weitere Technik der Transgression bietet die Maskerade, welche Zuschreibungen durch Überzeichnung oder Kontrastierung undeutlich macht. Die beiden Faktoren zeigen in einem künstlerischen Rahmen auf, wie Körper- und Identitätskategorien aufgelöst und durch Normen geformte Sehgewohnheiten gebrochen werden können.

Transformation: Becoming the Monster

„In the monstrous, we create space; our territory is an expanse of possibility. We are at our most powerful as a community of monsters, speaking collectively in many voices. As isolated individuals, we may be mocked or shunned, abused or beaten for our embodied transgressions. Together, we have the strength to queer categories, break binaries, create entirely new discursive and material realities [...]”¹⁵⁹

Laut Preciado gelingt der Ausweg aus dem Regime sexueller Differenz durch die Verwandlung in etwas, das außerhalb dieser Rahmenbedingungen liegt – etwa in ein Monster. Transformation ist ein Schlüsselmoment, der es vermag, fixe Identitätsvorstellungen aufzulösen. Maskerade ermöglicht eine solche Veränderung und legt damit offen, wie schnell die Grenzen zwischen Selbst und Anderem verschoben werden können. Dadurch zeigt die Maske auf, dass die Annahme einer „wahren“ oder „natürlichen“ Identität bloße Illusion ist. Sie dient als Mittel zur Destabilisierung von Kategorien, zur Hinterfragung fixierter Bilder, zur Unterlaufung festgelegter Bedeutungen, zur Aufdeckung der Bruchstellen konstruierter Fassaden. Der Prozess des An- und Ablegens der Maske ist performativ und zeigt den ständigen Wandel des Subjekts auf, was eine vordefinierte Annahme über Geschlecht und Sexualität in Frage stellt. Als Werkzeug zur Selbstdefinition und -dekonstruktion eröffnet die Maske – wie auch das Monster – die Möglichkeit, dem von Preciado benannten Regime zu entfliehen.

Masken, und die dadurch ermöglichte Annahme einer monströsen Identität, bilden einen Dreh- und Angelpunkt in der künstlerischen Bearbeitung von Preciados These. Durch die *Monstermasken* wird eine Transformation am eigenen Körper vollzogen, die nicht nur nach außen hin essentialistische Kategorien verschleiert, sondern auch eine Selbstwahrnehmung jenseits fixierter Zuschreibungen ermöglicht. Die Annahme dieses neuen Zustands, einer „new condition“¹⁶⁰, kann somit die auferlegten Normen überschreiten.

Die künstlerische Arbeit führt dabei zwei Ebenen zusammen: sie verhandelt das Monster als eine Figur, die sich jeglichen binären Kategorisierungen (männlich* / weiblich*, selbst / anders, menschlich / unmenschlich) widersetzt. Ihre Verkörperung oder Darstellung bricht damit fixierte Subjektvorstellungen auf und wird mithilfe von Maskierung vollzogen. Indem die Maske aufgesetzt wird, wird ihre transformative Fähigkeit deutlich: Sie ist ein lebloses Objekt, welches durch den Prozess des Aufsetzens im wahrsten Sinne verkörpert wird und zum

¹⁵⁹ Pearce, Gupta, Moon, „The Many-Voiced Monster“, S.5.

¹⁶⁰ Preciado, *Can the Monster speak?*, S.33.

Leben erwacht. Sobald das Gesicht verdeckt wird, verlagert sich die Aufmerksamkeit auf den Körper, und seine Bewegungen animieren auch die Maske. Durch das Tragen wird der*die Dahintersteckende mit der Maske identifiziert. Darüber hinaus entfremdet sich der*die Träger*in vom eigenen Körper, vom eigenen Ausdruck. Somit wird in diesem Akt die Beziehung zwischen Körperlichkeit und Identität verschoben. „On its own it is a lifeless piece of matter, like the marionette without the puppeteer. But as soon as the mask is worn, or the marionette is pulled on a string, they come to life”¹⁶¹, beschreibt Efrat Tseëlon diesen Vorgang. Der Prozess bewirkt somit eine Loslösung von scheinbar fixierter Identität und schafft durch den performativen Akt neue, monströse Bilder eines Subjekts, das jenseits von binären Vorstellungen Platz findet. Den Platz des Monsters, des*der Maskierten, des Anderen einzunehmen bedeutet dabei, die vorherrschende Ordnung in Frage zu stellen und sich außerhalb dieser zu positionieren.

Die Wiederaneignung eines solchen Monsterbegriffs, der transformatorisches Potenzial in sich birgt, kann ein emanzipatorischer Schritt sein. Das Framing von trans* Personen als „monströs“ kann durch die Rückgewinnung des Begriffs als Quelle von Kraft, Widerstand und Mut genutzt werden. Die Wandlung von Monstrosität hin zu etwas Positivem hat das Potenzial, eine Veränderung von rigiden, einschränkenden Systemen herbeizuführen, indem die Andersartigkeit in diesen Systemen als Stärke zelebriert wird. In der kollektiven Verkörperung des Monströsen entsteht ein Zwischenraum, in dem Gemeinschaft, Widerstand und neue Formen des Sprechens möglich werden.

Die künstlerische Aufarbeitung versucht, diese subversive Kraft des Monsters aufzuzeigen. Das Monster wird dabei als Konzept verstanden, das, bezugnehmend auf Preciado, einen Ausweg aus bestehenden Normen und biologisch begründeten Einteilungen in „menschlich“ und „nicht-menschlich“ bieten kann. Das Hinterfragen und die Auflösung eines solchen Kategoriendenkens vereint alle ausgestellten Arbeiten, jedoch ist vor allem das Einnehmen der monströsen Identität ein Schlüsselmoment, das das emanzipatorische Potenzial der Figur erfahrbar macht. Besucher*innen, die selbst in die Rolle des Monsters schlüpfen, wurden Teil einer kollektiven Praxis der Grenzüberschreitung – einer „community of monsters“, die neue Formen von Sichtbarkeit und Zugehörigkeit erprobt.

¹⁶¹ Tseëlon, „Reflections on mask and carnival“, S.21.

Die theoretische und künstlerische Auseinandersetzung mit dem Monster, dem Körper und der Maskerade zeigt, dass Transgression, Transformation und Konstruktion keine voneinander getrennten, sondern ineinandergreifende Prozesse sind. Im Verlauf der Forschung wurde deutlich, dass der Körper nicht als stabile Einheit verstanden werden kann, sondern als ein Geflecht aus kulturellen, materiellen und affektiven Einschreibungen, das sich ständig neu formt. In diesem Sinne wurden die in der Ausstellung *AS THE MONSTER SPEAKS* gezeigten Arbeiten zu materiellen Experimenten über die Herstellbarkeit und Wandelbarkeit von Identität und Geschlecht.

Die textile, fotografische und performative Praxis erwies sich dabei als ein Terrain, auf dem sich theoretische Konzepte verkörpern ließen: das Zerschneiden, das Zusammenflicken, das Maskieren und das Enthüllen wurden zu Handlungen des Denkens und Forschens. In der Verschränkung von Kunst und Theorie entstand ein Zwischenraum – jener Raum, in dem das Monströse spricht. Er ist ein Ort der Möglichkeit und der Destabilisierung, in dem das Normabweichende sichtbar wird.

5. Schluss

Zu Beginn der Arbeit wurde die Frage gestellt, wie der monströse Körper Normvorstellungen durchbrechen und überschreiten kann, und welche Rolle Kostümierung und Maskerade als sogenannte Praktiken der „Vermonsterung“ bei dieser Transgression spielen. Ziel der Masterarbeit war es somit, das subversive Potenzial, das sowohl im Monsterbegriff als auch in der Maskerade steckt, herauszuarbeiten. Die Möglichkeit, Grenzen von Körper- und Gendernormen aufzulösen, wurde nicht nur theoretisch bearbeitet, sondern auch künstlerisch verhandelt.

Um dieses Ziel zu erreichen, fand zunächst eine Auseinandersetzung mit Theorien rund um Normvorstellungen, den Monsterbegriff, Maskerade und karnevalistische Praktiken statt. Diese Untersuchung setzte verschiedene Perspektiven in Beziehung zueinander und konnte damit einen umfassenden Einblick in das Thema geben.

Es wurde dabei deutlich, dass die Zuschreibung monströser Eigenschaften im Verlauf der Geschichte einer bestimmten Entwicklung folgte. So galt etwa körperliche Vollkommenheit im christlichen Mittelalter als Zeichen von Gottesnähe, Abweichungen oder Unvollkommenheiten wurden als sündenbehaftet gedeutet – eine Annahme, deren

Auswirkungen noch heute spürbar sind. Im Zuge der Moderne wurden Pflanzen, Tiere und Menschen anhand ihrer sichtbaren Unterschiede in Kategorien unterteilt. Dabei wurden bestimmten körperlichen Merkmalen scheinbar natürliche Veranlagungen zugeschrieben, was ebenfalls nach wie vor prägend für das vorherrschende Gesellschaftssystem ist. Körper, die diesen etablierten Kategorien nicht eindeutig zuordenbar sind, gelten als monströs. Sie erfüllen die Normvorstellungen geschlechtlich-biologisch strukturierter Körper nicht und bedrohen das System durch ihre ambivalente Existenz. Als Beispiel für eine solche Zuschreibung wurden Texte aus den Trans* Studies untersucht, die sowohl schädliche als auch emanzipatorische Aspekte des Begriffs behandeln. Das Monster unterliegt, in Paul B. Preciados Verständnis, einem ständigen Wandel, es ist fluide und uneindeutig. Diese Eigenschaften ermöglichen es dem Monster, sich außerhalb von Normvorstellungen zu bewegen. Es kann daher als eine Ausbruchsmöglichkeit aus den Käfigen geschlechtlicher Normvorstellungen begriffen werden.

Maskerade wurde, Efrat Tseëlon folgend, als ein Werkzeug der Identitätstechnologie und -dekonstruktion herausgearbeitet. Durch ihre Ambiguität bringt sie fixierte Kategorien ins Wanken und hinterfragt die Konstruktion von (Nicht-)Zugehörigkeit. Die Fähigkeit der Maske, Körper zu verwandeln und damit die Grenze zwischen Selbst und Anderem aufzulösen, wurde am Beispiel von Claude Cahun aufgezeigt. Kostümierung funktioniert dabei als Methode, bei welcher visuelle Markierungen bewusst eingesetzt, negiert oder in Kontrast zueinander positioniert werden. Codierte Identitätsmerkmale werden dadurch unlesbar gemacht. Maskerade und Monster teilen sich somit einige Attribute, da sich beide jeglicher Ordnung entziehen, Grenzen überschreiten und Stabilität stören.

Ausgehend von diesem Zusammenschluss wurde der Karneval als Ort beleuchtet, in welchem einerseits Zuschreibungen durch Kostümierung aufgelöst werden können, andererseits werden gerade hier Diskriminierungsstrukturen reproduziert und hegemoniale Ordnungen verstärkt. Das Beispiel der Mullerumzüge zeigte, wie präsent diese Problematik noch immer ist. Die dort auftretenden Figuren wurden weiters in Hinsicht auf dargestellte Genderinszenierungen untersucht. Dabei wurde erkannt, dass sich in der karnevalistischen Praxis Genderbeziehungen verschieben und Identitätskategorien miteinander verschwimmen. Durch die performative Darstellung von Männlichkeits*- und Weiblichkeits*bildern wurden der Konstruktionscharakter dieser Bilder und das transformatorische Potenzial der Maskerade herausgearbeitet.

Parallel dazu wurden diese theoretischen Erarbeitungen im Sinne der Künstlerischen Forschung auf einer kreativen Ebene reflektiert. Dabei entstanden Skizzen, Fotografien, Collagen und Textilarbeiten, in welchen Ideen aus der wissenschaftlichen Auseinandersetzung verarbeitet wurden. In den Zwischenkapiteln, „Interludien“, wurde dieser Prozess nachgezeichnet. Sie machen deutlich, wie die assoziative, collagenartige Arbeitsweise von einzelnen Textstellen ausging und über die schriftliche Dokumentation bis hin zur künstlerischen Bearbeitung auf visueller Ebene führte.

Aus der Weiterführung dieses Prozesses entstanden verschiedene künstlerische Werke, in welchen die theoretischen Konzepte der wissenschaftlichen Auseinandersetzung verhandelt wurden. Die künstlerischen Arbeiten umfassten gehäkelte Masken (*Monstermasken*), Textilskulpturen (*Textile Monsters I – III*), Collagen (*Bodyiminations*), und bestickte Fotografien (*Self-portrait (behind paper mask) I – III*), welche im Rahmen einer Ausstellung öffentlich präsentiert wurden. Indem diese Arbeiten an die wissenschaftliche Theoriebearbeitung rückgekoppelt wurden, konnten daraus wiederum Erkenntnisse gewonnen werden. Durch diese Verbindung von Wissenschaft und Kunst, Theorie und Praxis eröffneten sich neue Perspektiven auf die theoretische, soziale und künstlerische Relevanz des Forschungsthemas. Die kreativen Praktiken wurden somit selbst zu Forschungsinstrumenten, die ihre eigene Wissensform generieren konnten. Kunst wurde zu einem Erfahrungsraum, in dem das Monster nicht nur gedacht, sondern verkörpert wurde.

Konkret konnten durch diesen Forschungsprozess folgende Erkenntnisse sichtbar gemacht und entlang theoretischer Analyseachsen herausgearbeitet werden:

Laut Judith Butler werden Subjekte durch Gender reguliert und dadurch als solche lesbar. Genderattribute und -normen werden durch soziale und körperliche Handlungen performativ hergestellt und sind somit unabgeschlossen und veränderbar. Der Konstruktionscharakter von Gender wird nicht nur anhand von Butlers theoretischer Auseinandersetzung deutlich, sondern auch in der Umsetzung textiler Handarbeitstechniken. Weiblich* konnotierte Kunstpraktiken wie Sticken, Häkeln oder Collagieren zeigen auf einer sinnlichen Ebene die Sozialisierungs- und Regulierungsprozesse auf, die Gender hervorbringen. Durch bewusste Brüche und neue Kontextualisierungen dieser Praktiken wurde die materielle Herstellung von Gender hervorgehoben. Zudem zeigt sich, dass Gendernormen durch eine Unterbrechung in ihrer performativen Reproduktion gestört werden können. Dieser Prozess wurde erfahrbar gemacht, indem die Maskierung durch *Monstermasken* das Subjekt unlesbar machte und somit einen kurzzeitigen Ausbruch aus dem Normierungsprozess ermöglichte.

Paul B. Preciados Verständnis des Körpers als *Somatheque*, als Archiv, das politische Einschreibungen und Erfahrungen hervorhebt und dabei biochemische und technologische Prozesse miteinbezieht, eröffnet ein neues Körperverständnis, das über ein reguliertes anatomisches Objekt hinausgeht. Visuelle Umsetzungen dieses Konzepts zeigen Körperlichkeit, ohne sie dabei auf biologische oder geschlechtliche Vorannahmen zu reduzieren. Die Darstellungen der *Textile Monsters I – III* und *Bodyimagination*s sind monströs in ihren fluiden, formbaren und grenzüberschreitenden Eigenschaften, wodurch sich diese Konstruktion von Körperlichkeit dominierenden Normvorstellungen entzieht.

Die Bedrohlichkeit des Monsters besteht darin, dass es die Zerbrechlichkeit des fixierten, singulären Subjekts durch seine fluide, exzessive Erscheinung aufzeigt. In seiner abweichenden, artifiziellen oder multiplizierten Körperform überschreitet es diese auferlegten Grenzziehungen. Kostümierung kann als eine Technik der „Vermonsterung“ betrachtet werden, da sie – etwa am Beispiel der Mullerfiguren erkennbar – scheinbar „natürliche“ Körper und „wahre“ Identitäten verformen, verbergen und verwandeln kann. Dieses transgressive Potenzial zeigte sich einerseits in der textilen Bearbeitung exzessiver Körperlichkeit (*Textile Monsters I – III*), andererseits in der Selbsterfahrung von Maskierung und Aneignung (*Self-portrait (behind paper mask) I – III*).

Transformation ist ein wesentlicher Prozess, um zum einen festgelegte Vorstellungen von Identität, Körper und Geschlecht aufzulösen und zum anderen selbst eine Wandlung in etwas zu vollziehen, das außerhalb dieser Kategorien liegt. Anschließend an Preciado ist dieser Verwandlungsprozess ein Ausweg aus dem sogenannten Regime sexueller Differenz. Die Annahme einer monströsen Identität ist dabei eine Möglichkeit, sich außerhalb von regulierenden Normen zu positionieren. Wiederum kann die Maske in diesem Zusammenhang als Mittel der Transformation genannt werden. Sie stellt Identitätskategorien in Frage und zeigt durch die rasche Verwandlungsmöglichkeit ihre Zerbrechlichkeit auf. Die Selbstpositionierung als Monster mithilfe der *Monstermasken* geschieht auf zwei Ebenen: Durch die Maskerade werden verinnerlichte Zuschreibungen, welche die eigene Subjektivität bestimmen, unsichtbar gemacht oder verändert. Die Darstellung einer Figur, die sich jenseits von binären Kategorisierungen verortet, stellt das vorherrschende System in Frage. Dabei wird die Verwandlung am eigenen Körper erfahrbar und zeigt die Bruchstellen fabrizierter Bilder und Bedeutungen auf.

Zusammenfassend können die Forschungsfragen somit folgendermaßen beantwortet werden: Der monströse Körper durchbricht Normvorstellungen, indem er sich den Kategorien, die ihn als normabweichend definieren, entzieht. Er lässt sich in ebendiesen Vorstellungen nicht eindeutig zuordnen, stattdessen ist er als wandelbares Archiv zu verstehen. Merkmale, die den Körper als monströs markieren, überschreiten das Ideal eines begrenzten, fixierten Subjekts. Kostümierung und Maskerade können dabei als Werkzeuge begriffen werden, die Grenzüberschreitungen durch Transformation ermöglichen. Die Annahme einer monströsen Identität durch Maskerade eröffnet einen kurzzeitigen Ausbruch aus dem System, das verkörperte, vergeschlechtlichte Subjekte als solche lesbar macht.

Diese Ergebnisse fügen sich somit in den Kontext einer größeren gesellschaftlichen Frage rund um Normen als Regulierungsinstrument, ein binäres Geschlechterverständnis und politische Implikationen bestimmter Subjektzuschreibungen ein. Sie erweitern den Diskurs um eine Möglichkeit der Subversion dieser systematischen Verankerungen. Durch den Zugang der Künstlerischen Forschung wird dieses Potenzial auf einer weiteren Ebene sichtbar und erfahrbar gemacht.

Daran anschließend ergeben sich weitere Möglichkeiten zur Erforschung des Themenkomplexes. Fragen, die während des Forschungsprozesses aufkamen, offengeblieben sind und mögliche Anknüpfungspunkte bieten, sind etwa folgende:

- Welche Implikationen haben mediale Darstellungen von Monstern im Hinblick auf Vorstellungen von Körper und Geschlecht?
- Inwiefern fungiert Dämonisierung von Weiblichkeit* als Kontrollinstrument?
- Welche Rolle spielen Traditionen bei der Reproduktion von Machtverhältnissen und wie können diese durchbrochen werden?

Abschließend lässt sich somit festhalten, dass monströse Maskerade eine Möglichkeit bietet, fixierte Grenzen zu überschreiten und ein neues (Selbst-)Bild zu zeichnen. Wenn wir diese „Vermonsterung“ wagen, wenn wir gemeinsam eine Sprache außerhalb der Ordnung finden, dann wird ein Ausbruch aus regulierenden Systemen denkbar. Im Sinne Preciados kommen wir damit möglicherweise der Anerkennung *aller* Körper als politische und soziale Subjekte, unabhängig von geschlechtlicher Zuweisung, einen Schritt näher.

6. Literaturverzeichnis

Elke Bippus, „Künstlerische Forschung“, *Künstlerische Forschung. Ein Handbuch* hg. v. Jens Badura, Zürich-Berlin: Diaphanes 2015, S.65-68.

Henk Borgdorff, „Forschungstypen im Vergleich“, *Künstlerische Forschung. Ein Handbuch* hg. v. Jens Badura, Zürich-Berlin: Diaphanes 2015, S.69-76.

Judith Butler, *Das Unbehagen der Geschlechter*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991.

Judith Butler, *Die Macht der Geschlechternormen und die Grenzen des Menschlichen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2009.

Gisela Ecker (Hg.), „Introduction“, *Feminist Aesthetics* hg. v. Gisela Ecker, Boston: Beacon Press 1986, S.15-22.

Mircea Eliade, *Symbolism, the Sacred and the Arts*, hg. v. Diane Apostolos-Cappadona, New York: Continuum 1992.

Silvia Federici, *Caliban und die Hexe. Frauen, der Körper und die ursprüngliche Akkumulation*, Wien: mandelbaum kritik & utopie 2012.

Silvia Federici, *Hexenjagd. Die Angst vor der Macht der Frauen*, Münster: Unrast Verlag 2019, S.43-48.

Marjorie Garber, *Vested interests. Cross-dressing & cultural anxiety*, New York: Routledge 1992.

Elizabeth Grosz, „Intolerable Ambiguity. Freaks as/at the Limit“, *The Monster Theory Reader*, hg. v. Jeffrey Andrew Weinstock, Minneapolis: University of Minnesota Press 2020, S.272-285.

Anke Haarmann, „Methodologie“, *Künstlerische Forschung. Ein Handbuch* hg. v. Jens

Badura, Zürich-Berlin: Diaphanes 2015, S.85-88.

Alice Hasters, *Was weiße Menschen nicht über Rassismus hören wollen aber wissen sollten*, München: hanserblau 2019.

Sarah Howgate (Hg.), *Gillian Wearing and Claude Cahun. Behind the mask, another mask*, Katalog zur gleichnamigen Ausstellung, London: National Portrait Gallery 2017.

Benedikt Kapferer, „Rassismusvorwurf bei Thaurer Fasching“, *tirol.ORF.at*, 13.03.2023, Rassismusvorwurf bei Thaurer Fasching - *tirol.ORF.at*, 06.10.2025.

Julia Kristeva, „Approaching Abjection“, *The Monster Theory Reader*, hg. v. Jeffrey Andrew Weinstock, Minneapolis: University of Minnesota Press 2020, S.95-107.

Tirza True Latimer, *Women Together/Women Apart. Portraits of Lesbian Paris*, New Brunswick, New Jersey, London: Rutgers University Press 2005.

Nina Malterud, „Gibt es Kunst ohne Forschung?“, *Kunst und künstlerische Forschung*, hg. v. Corina Caduff / Fiona Siegenthaler / Tan Wälchli, Zürich: Scheidegger & Spiess 2010, S.24-31.

Dieter Mersch (Hg.), „Paradoxien, Brüche, Chiasmen“, *Kunst und Wissenschaft* hg. v. Dieter Mersch, Michaela Ott, München: Wilhelm Fink 2007, S.91-101.

Dieter Mersch, Michaela Ott (Hg.), „Tektonische Verschiebungen zwischen Kunst und Wissenschaft“, *Kunst und Wissenschaft* hg. v. Dieter Mersch, Michaela Ott, München: Wilhelm Fink 2007, S.9-31.

Thomas Nußbaumer, *Fasnacht in Nordtirol und Südtirol. Von Schellern, Mullern, Wudelen, Wampelern und ihren Artgenossen*, Innsbruck: loewenzahn 2010.

Ruth Pearce, Kat Gupta, Igi Moon, „The Many-Voiced Monster. Collective determination and the emergence of trans“, *The Emergence of Trans. Cultures, Politics and Everyday Lives*, hg. v. Ruth Pearce, Igi Moon, Kat Gupta, Deborah Lynn Steinberg, New York: Routledge

2019, S.1-12.

Paul B. Preciado, *Can the Monster speak?*, London: Fitzcarraldo Editions 2023.

Paul B. Preciado, „Leben und Werke der Lorenza Böttner“, *documenta14*,
Leben und Werke der Lorenza Böttner - South Magazine Issue #9 [documenta 14 #4] -
documenta 14, 22.05.2025.

Elena Rose „The Seam of Skin and Scales“, *The Emergence of Trans. Cultures, Politics and
Everyday Lives*, hg. v. Ruth Pearce, Igi Moon, Kat Gupta, Deborah Lynn Steinberg, New
York: Routledge 2019, S.60-61.

Rumer Muller, *Rumer Muller*, http://www.rumer-muller.at/#xl_xr_page_brauchtum,
23.09.2025.

Mary Russo, *The Female Grotesque*, New York: Routledge 1995.

Susann Therese Samples, „Black Is *Not* Beautiful. The German Myth of Race“, *Relating
Worlds of Racism. Dehumanisation, Belonging, and the Normativity of European
Whiteness*, hg. v. Philomena Essed, Karen Farquharson, Kathryn Pillay and Elisa Joy
White, Cham: Palgrave Macmillan 2019, S.223-244.

Margrit Shildrick, „The Self’s Clean and Proper Body“, *The Monster Theory Reader*, hg. v.
Jeffrey Andrew Weinstock, Minneapolis: University of Minnesota Press 2020, S.303-329.

Anne-Marie Smith, „Transgression, Transubstantiation, Transference“, *Edinburgh University
Press* 11/20, 1997, S.270-280.

Lena Marie Staab, „Differenzerfahrungen und deren künstlerischer Ausdruck in Collagen. Am
Beispiel Hannah Höchs“, Diss., Pädagogische Hochschule Heidelberg, 2021.

Peter Stallybrass, Allon White, *The Politics and Poetics of Transgression*, Ithaca, New York:
Cornell University Press 1986.

Marion Strunk, „Foto Faden. Faden Foto“, *craftista! Handarbeit als Aktivismus*, hg. v. Critical Crafting Circle, Mainz: Ventil 2011, S.88-100.

Susan Stryker, „My Words to Victor Frankenstein Above the Village of Chamounix. Performing Transgender Rage“, *Kvinder, køn & forskning* 6/3-4, 2011, S.83-96.

Susan Stryker, *Transgender History. The Root's of today's Revolution*, New York: Seal Press 2017.

Efrat Tseëlon (hg.), „Introduction. Masquerade and identities“, *Masquerade and Identities. Essays on Gender, Sexuality and Marginality*, hg. v. Efrat Tseëlon, London: Routledge 2001, S.1-17.

Efrat Tseëlon (hg.), „Reflections on mask and carnival“, *Masquerade and Identities. Essays on Gender, Sexuality and Marginality*, hg. v. Efrat Tseëlon, London: Routledge 2001, S.18-37.

7. Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Forschungswand

Abbildung 2: Das „Monster of Cracow“ in *De monstrorum natura, caussis et differentis* (1634). Margrit Shildrick, „The Self's Clean and Proper Body“, *The Monster Theory Reader*, hg. v. Jeffrey Andrew Weinstock, Minneapolis: University of Minnesota Press 2020, S.308.

Abbildung 3: Collage aus Bildern von Plüschtieren, ergänzt durch skizzierte Körperteile

Abbildung 4: Skizzen zu Körperöffnungen

Abbildung 5: Collage aus eigenen Fotografien

Abbildung 6: Skizze zu "Body Extensions"

Abbildung 7: *I am in training, don't kiss me* (ca. 1927)
Obelisk Art History Project, *I am in training, don't kiss me by Claude Cahun*,
<https://www.arthistoryproject.com/artists/claude-cahun/i-am-in-training-dont-kiss-me/>,
23.10.2025.

Abbildung 8: Eine der ältesten Aufnahmen von Mullermasken, 1897.
Thomas Nußbaumer, *Fasnacht in Nordtirol und Südtirol. Von Schellern, Mullern, Wudelen, Wampelern und ihren Artgenossen*, Innsbruck: loewenzahn 2010, S.185.

Abbildung 9: Hexe am Absamer Matschgererumzug

Abbildung 10: Erste Experimente mit Kostümierung und Körper

Abbildung 11: Prozessfoto: Freund*innen in der Rolle des Monsters

Abbildung 12: Skizzen zu karnevalistischen Monstern

8. Anhang

Anhang 1: *Monstermasken*



Abbildung 1.1: Aufgehängte *Monstermasken*



Abbildung 1.2: Fotowand mit Polaroid Fotos



Abbildung 1.3: Polaroid Foto

Anhang 2: *Textile Monsters I – III*



Abbildung 2.1: *Textile Monster I*



Abbildung 2.2: *Textile Monster II*



Abbildung 2.3: *Textile Monster III*

Anhang 3: *Bodyimaginations*



Abbildung 3.1: *Bodyimagination* (1)



Abbildung 3.2: *Bodyimagination* (2)



Abbildung 3.3: *Bodyimagination* (3)



Abbildung 3.4: *Bodyimagination* (4)

Anhang 4: *Self-portrait (behind paper mask) I – III*



Abbildung 4.1: *Self-portrait (behind paper mask) I*



Abbildung 4.2: *Self-portrait (behind paper mask) II*



Abbildung 4.3: *Self-portrait (behind paper mask) II*