

Robin K. Saalfeld

Jena

Zur Ästhetik von Transgender-Filmen

Von einem *Cinema of Gender Role Change* zum *Transgender Cinema*

Abstract: Der Beitrag widmet sich der filmgeschichtlichen Entwicklung von Transgeschlechtlichkeit. Ein *Cinema of Gender Role Change* wird von einem eher zeitgenössischen *Transgender Cinema* unterschieden. Während ersteres auf temporäre Rollenwechsel fokussierte, thematisiert das *Transgender Cinema* transgeschlechtliche Betroffenheiten. Anhand der fünf publikumswirksamen Spielfilme *The Danish Girl* (2015), *Tomboy* (2011), *Transamerica* (2005), *Boys Don't Cry* (1999) und *Ma Vie en Rose* (1997) werden einige dramaturgische und visuelle Darstellungsmuster des *Transgender Cinema* beschrieben und hinsichtlich der Frage reflektiert, inwiefern sie zu Deutungen anregen, die die binäre Geschlechterordnung reifizieren bzw. subvertieren. Eine besondere Auseinandersetzung findet das Motiv des Spiegels, das in zeitgenössischen Transgender-Filmen wiederholt eingesetzt wird.

Robin K. Saalfeld (M.A.), wissenschaftlicher Mitarbeiter am Fachbereich für Angewandte Sozialwissenschaften der Fachhochschule Dortmund; Studium der Medienwissenschaft, Soziologie, Psychologie in Jena und Toronto; Promotion zum Thema *Transgeschlechtlichkeit und Visualität. Sichtbarkeitsordnungen in Medizin, Subkultur und Spielfilm* im Fach Soziologie an der Friedrich-Schiller-Universität Jena im Jahr 2019. Forschungsschwerpunkte: Trans*/Inter*/Queer Studies, Visual Culture.

1. Das Spiel mit dem Wechsel von Geschlechtsidentitäten als filmisches Motiv

Eines der populärsten und in fast allen filmgeschichtlichen Phasen auffindbaren Motive ist das Spiel mit dem Wechsel von Geschlechtsidentitäten. Während sich das Motiv im frühen, klassischen und modernen Film vor allem auf den Aspekt der vertauschten Geschlechtsrolle bezieht, wird etwa seit den 1990er Jahren auf die Darstellung transgeschlechtlicher Betroffenheiten fokussiert. Der Geschlechtswechsel wird nicht mehr im Sinne eines temporären Crossdressings verhandelt, sondern fungiert als Ausdruck einer Geschlechtsidentifikation, die mit hegemonialen Vorstellungen um die Kohärenz von Sex und Gender zu brechen scheint. Spielfilme wie *The Danish Girl* (2015), *Tomboy* (2011), *Transamerica* (2005), *Boys Don't Cry* (1999) oder *Ma Vie en Rose* (1997) thematisieren Transgeschlechtlichkeit als explizit geschlechtsidentitäres Phänomen.

Während Filme eines *Cinema of Gender Role Change* im Sinne eines *queer* bzw. *trans* readings* mitunter als subversiv gelten und transgeschlechtlichen Phänomenen allgemein zugeschrieben wird, besonders rebellisches Potenzial hinsichtlich der Vorstellungen um Zweigeschlechtlichkeit und Heteronormativität zu besitzen, werden im Folgenden einige filmästhetische Darstellungsmuster eines *Transgender Cinema* identifiziert und beschrieben, um sie anschließend in Bezug auf die in ihnen angelegten Deutungsweisen zu problematisieren. Dramaturgischen Konstruktionen wird dabei ebenso nachgegangen wie bildästhetischen Strategien. Ein besonderer Fokus wird auf das Motiv des Spiegels gelegt, das in zeitgenössischen Verhandlungen von Transgeschlechtlichkeit wiederholt eingesetzt wird.

2. Vom *Cinema of Gender Role Change* zum *Transgender Cinema*

Bereits mit dem Stummfilm liegen filmische Beispiele vor, in denen der Wechsel von Geschlechterrollen thematisch verhandelt wird. Charlie Chaplin ist in den Slapstick-Kurzfilmen *The Masquerader* (1914), *A Woman* (1915) oder in *A Busy Day* (1914) als Frau verkleidet. Stan Laurel spielt in *That's My Wife* (1929) die Ehefrau von Oliver Hardy. Als komödiantisches Spiel inszeniert, standen frühe Auseinandersetzungen mit der Identifikation mit dem „anderen“ Geschlecht vor allem im Dienste der Konnotation männlicher Homosexualität.¹ Sidney Drews *A Florida Enchantment* (1914) war der erste Langspiel-Stummfilm, der den Wechsel des Geschlechts ins narrative Zentrum rückte. Die Inszenierungen der Geschlechtswech-

¹ Vgl. Russo 1987.

sel waren in der rund einstündigen Komödie allerdings alles andere als überzeugend. Der Film gilt ebenso als frühe Repräsentation von Homo- und Bisexualität.² Ernst Lubitschs Stummfilm *Ich möchte kein Mann sein* (1918) und Reinhold Schünzels *Viktor und Viktoria* (1933) sind Beispiele für Hosenrollenfilme, mit denen der Geschlechtertausch auch im deutschen Film der Weimarer Republik narrativ verhandelt wurde. Die erste ernsthafte filmische Thematisierung von Transgeschlechtlichkeit fand mit dem Doku-Drama *Glen or Glenda* (1953) statt. Der Film lieferte den damaligen Verhältnissen entsprechende Informationen über Transvestismus, weshalb er – trotz der Kritik an seinem absonderlichen Stil und des mangelnden Publikumerfolgs – zu einer ernsthaften Aufklärung beitrug. Filmhistoriografisch überwogen allerdings Filme, die den Geschlechterrollenwechsel thematisieren und damit von einigen im Sinne eines *queer* bzw. *trans* readings* mitunter als progressiv verstanden werden,³ jedoch den Wandel des Geschlechts nicht als Folge einer bestehenden transgeschlechtlichen Betroffenheit motivieren. Vielmehr zeichnen sich Filme eines *Cinema of Gender Role Change* unter anderem dadurch aus, dass dramaturgisch der Geschlechtsrollenwechsel über widrige äußere Umstände legitimiert wird: In der US-amerikanischen Komödie *Some Like It Hot* (1959) verkleiden sich die beiden Hauptfiguren Jerry und Joe als Frauen, um den Tätern eines mafiösen Massakers zu entkommen; in *Tootsie* (1982) wechselt der prekär beschäftigte Schauspieler Michael Dorsy seine Geschlechtsrolle, um Vorteile hinsichtlich seiner beruflichen Karriere zu erlangen. Der Geschlechtsrollenwechsel fungiert in den Filmen als eine instrumentelle, temporär eingesetzte Strategie, die wenig zur Destabilisierung von Geschlecht beiträgt.⁴

Obwohl Crossdressing als ein Modus der Performanz verstanden werden kann, der über das Spiel zwischen Aufmachung und Körper kritisch auf die soziale Konstruiertheit der geschlechtlichen Differenzierung hinweist,⁵ so betonen die Filme des *Cinema of Gender Role Change* eher die Stabilität der Geschlechtsidentität, was sich an einigen stilistischen Merkmalen verdeutlichen lässt. Für jene Filme ist die geschlossene Erzählform im Modus des *view-behind* zentral, d. h. das Publikum weiß stets um die „ursprüngliche“ Geschlechtsidentität der crossdressenden Figur, während die weiteren Filmfiguren die Verkleidung des_r Crossdresser_in als *wahr* annehmen. Die Diskrepanz der Wissensstandpunkte ist es, die die komödiantischen Effekte hinsichtlich der Geschlechtsperformance erzeugt. Fortwährend wird dadurch die Vorstellung einer stabilen, an das körperliche Geschlecht geknüpften Geschlechtsrolle reproduziert, weil die Versuche des Crossdressens als misslungene Kopie einer scheinbar natürlich gegebenen Geschlechtsrolle inszeniert werden.

² Vgl. Somerville 2000.

³ Vgl. Garber 1993.

⁴ Phillips 2006: 54.

⁵ Vgl. Garber 1993.

Charakteristisch sind des Weiteren die Verwendung visueller, behavioraler und narrativer *cues*, die auf das „ursprüngliche“ Geschlecht der sich verkleidenden Figur verweisen, sowie ein Übergewicht an theatralischen *cues*⁶, das Crossdressing mit Künstlichkeit und mangelhafter Authentizität assoziiert,⁷ sodass insgesamt das Stereotyp des „Transgender Deceivers“⁸ reproduziert wird.

Filmgeschichtlich bildeten sich weitere Stereotype heraus, so unter anderem das des „Transgender Monsters“⁹ oder das der „Transgender Mammy“¹⁰. Das vor allem in Horrorfilmen und Thrillern vorkommende Portrait der Trans*Figur als psychopathisches Monster – z. B. in Filmen wie *Dressed to Kill* (1980) oder *The Silence of the Lambs* (1991) – kann aufgrund der Verknüpfung von geschlechtlicher Transgression mit Sozio-/Psychopathie und Bedrohlichkeit als visuelle Manifestation des sexualpathologischen Diskurses gewertet werden.¹¹ Beim Stereotyp der „Transgender Mammy“¹² handelt es sich ebenfalls um einen negativ-konnotierten Archetyp, insofern, als dass transgeschlechtliche Figuren in Filmen wie *To Wong Foo* (1995) oder *Flawless* (1999) zwar als sympathische, aber doch recht eindimensionale Figuren portraitiert werden, die den gendernormativen Protagonist_innen als unterstützende Instanz zur Seite stehen. Beide Stereotype reduzieren Transgeschlechtlichkeit allerdings nicht mehr auf ein Phänomen des Geschlechtsrollenwechsels, das die Geschlechtsidentität der Figur unberührt lässt. Mit dem Stereotyp des „Transgender Monsters“¹³ beginnt in den 1960er Jahren ein *Transgender Cinema*, das Transgeschlechtlichkeit explizit zum Thema macht und sich dadurch auszeichnet, dass sich betroffene Filmfiguren als trans* identifizieren und selbst bezeichnen. Eine zunehmende Sichtbarkeit von transgeschlechtlichen Figuren ist in den letzten 20 Jahren zu verzeichnen.¹⁴ Das betrifft nicht nur den Spielfilmbereich, sondern auch Serienproduktionen, so z. B. auf Netflix und Amazon Prime mit *Orange is the New Black*, *Tales of the City* bzw. *Transparent*. Häufig wird dabei Transgeschlechtlichkeit als Transsexualität verhandelt.¹⁵ Andere Formen von Transgeschlechtlichkeit, wie Nonbinarität, Genderqueerness oder Transgeschlechtlichkeit ohne medizinische Transitionswünsche, werden weiterhin eher nicht thematisiert.

⁶ Vgl. Straayer 1997: 417.

⁷ Vgl. Kuhn 1994: 48–73.

⁸ Ryan 2009: 62.

⁹ Ebd.: 177.

¹⁰ Ebd.: 121.

¹¹ Vgl. Shelley 2008: 135.

¹² Ryan 2009: 121.

¹³ Ebd.: 177.

¹⁴ Obwohl sich entlang der Filmgeschichte eine zunehmende Sichtbarwerdung von Transgeschlechtlichkeit nachweisen lässt, so sind Trans*Personen auf der Ebene der Besetzung und Produktion noch immer zu wenig präsent.

¹⁵ Vgl. Krauß 2018: 167.

3. Transgender-Filme zwischen Subversion und Reifikation

Zu den publikumswirksamsten Spielfilmen des *Transgender Cinemas* zählen *The Danish Girl*, *Tomboy*, *Boys Don't Cry*, *Ma Vie en Rose* und *Transamerica*. In den Filmen dokumentieren sich sowohl traditionelle Stereotypmerkmale als auch eher progressiv wirksame Elemente. Die Filme machen Gebrauch vom Erzählmodus des *view-behind*. Auch visuelle *cues* bezüglich des „ursprünglichen“ Geschlechts der transgeschlechtlichen Figur kommen wiederholt zum Einsatz. Zum einen geschehen diese Verweise in Szenen, in denen das *doing (trans)gender* explizit gezeigt wird. Zum anderen sind alle Filme durchzogen von Enttarnungsszenen, die auf die Diskrepanz zwischen Geschlechtspräsentation und körperlicher Beschaffenheit hinweisen. Es wird also auf Elemente zurückgegriffen, die für Crossdressing-Komödien charakteristisch sind, ohne jedoch das so typische Merkmal des aus Eigennutz vorgenommenen Geschlechtsrollenwechsels zu aktualisieren.

3.1 Zur Dramaturgie von Transgender-Filmen

Obwohl die fünf oben genannten Filme sehr unterschiedliche Geschichten erzählen und verschiedene Filmgenres bedienen, so präsentieren sich die dramaturgischen Verläufe als recht einheitlich. Sie sind am für den klassischen Kinospießfilm typischen 5-Akt-Modell orientiert.¹⁶

Im ersten Akt beginnt die Handlung der Transgender-Filme mit der Einführung der transgeschlechtlichen Figur als Protagonist_in, der Vorstellung der weiteren Figuren und der Etablierung des Handlungssettings. Bis auf *The Danish Girl* werden die Trans*Figuren als solche, nämlich als transgeschlechtlich identifiziert, vorgestellt, woraus sich die zentralen Konflikte ergeben, die im zweiten Akt deutlich in Erscheinung treten. In *Boys Don't Cry* wird Brandon als hochverschuldeter und vorbestrafter junger Trans*Mann eingeführt, der in einem von Armut geprägten Ort im Nirgendwo von Nebraska (Falls City) nicht nur seine große Liebe kennenlernt, sondern sich auch, durchgehend (*passend*) als Cismann, ein recht stabiles soziales Umfeld aufbaut. In *Transamerica* besteht der zentrale Konflikt darin, dass die transgeschlechtliche Bree von ihrer Therapeutin verordnet bekommt, sich gegenüber ihrem Sohn, den sie nie kennengelernt hat, als transgeschlechtlich bzw. als „sein Erzeuger“ zu outen. Die Coming-of-Age-Dramen *Ma Vie en Rose* und *Tomboy* erzählen die Geschichten der Kinder Ludovic bzw. Mikhael, die beide mit den herausfordernden Reaktionen ihres sozialen Umfelds auf deren gendernonkonformes Verhalten umgehen müssen. In *The Danish Girl* tritt der zentrale Konflikt als Identitätskonflikt in Erscheinung. Als Einar aufgrund eines recht banal wirkenden Gefal-

¹⁶ Vgl. Freytag 2003.

lens Zugang findet zu seiner scheinbar verdrängten Transgeschlechtlichkeit, die ihn in Konflikt bringt mit seiner heterosexuellen Partnerin Gerda, besteht sein dramaturgisch zu erreichendes Ziel darin, sich nicht nur über seine Geschlechtsidentität Klarheit zu verschaffen, sondern auch die Liebesbeziehung zu Gerda zu reflektieren.

Der dritte Akt von Filmen ist klassischerweise dadurch charakterisiert, dass Hemmnisse zur Erreichung der an die_n Hauptprotagonist_in gestellten Ziele offensichtlich werden und den dramaturgischen Höhepunkt auslösen.¹⁷ Typischerweise fällt der dramaturgische Höhepunkt mit der intradiegetischen *Enttarnung* der Hauptfigur als transgeschlechtlich zusammen. Besonders tragisch ist der Höhepunkt in *Boys Don't Cry* inszeniert: Nachdem für einige der Figuren Grund zu der Annahme besteht, dass Brandon kein Cismann ist, wird er auf brutalste Art und Weise entkleidet, verprügelt und vergewaltigt. Auch in *Tomboy*, *Transamerica*, *Ma Vie en Rose* und *The Danish Girl* folgt auf die *Enttarnung* die Inszenierung emotionaler und physischer Gewalt.

Nachdem in einer am dramaturgischen 5-Akt-Modell orientierten filmischen Erzählung ein retardierendes Moment zunächst Anlass zur Hoffnung auf ein gutes Ende gibt, bleibt ein solches zumeist aus. Die Schlusssequenz verhandelt immer den Grundkonflikt eines Films.¹⁸ Die Transgender-Filme vermitteln am Ende stets zentrales Wissen über Transgeschlechtlichkeit bzw. beziehen in der Konfliktauflösung verschiedentlich Stellung zum Thema. In *Boys Don't Cry*, *The Danish Girl* und *Transamerica* behaupten die transgeschlechtlichen Hauptfiguren ihre Geschlechtspositionierung, trotz aller Hindernisse und Konfliktslagen, die sie diesbezüglich zu bewältigen haben. Sie verkörpern einen *transsexuellen Geschlechtstypus*, der sich über Stabilität hinsichtlich der nonkonformen Geschlechtsidentität auszeichnet. An diesen Typus ist das Merkmal der sozialen Vereinzelung geknüpft. Brandon verliert beispielsweise nicht nur seinen gesamten Freund_innenkreis, er büßt mit seinem Leben. Dramaturgisch ähnlich verfährt *The Danish Girl*. Weniger melodramatisch endet *Transamerica*. Zur Darstellung des *transsexuellen Geschlechtstypus* gehört der enge Bezug zu geschlechtsaffirmierenden Operationen, die in den drei Filmen eine zentrale Rolle spielen. Dieser Umstand ist „Sinnbild für die Grenze zwischen Verwerfung und Anerkennung“¹⁹. Geschlechtsaffirmierenden Operationen liegt aus diskursiver Sicht eine Ambivalenz zugrunde. Einerseits stellen sie „Praktiken der Infragestellung der Zwei-Geschlechterordnung“²⁰ dar, die zahlreichen Betroffenen ein lebenswertes Leben erst ermöglichen. Andererseits sind sie an hegemoniales Wissen über Zweigeschlechtlichkeit geknüpft. Auf medizinischer

¹⁷ Vgl. Keutzer et al. 2014: 198.

¹⁸ Vgl. Peltzer/Kepler 2015: 38.

¹⁹ Raczuhn 2018: 420.

²⁰ Stammberger 2017: 90.

Diskursebene wird über angleichende Operationen versucht, eine *normale Geschlechtszugehörigkeit* zu konstruieren. Dadurch, dass die drei Beispielfilme so zentral auf geschlechtsaffirmierende Maßnahmen verweisen, die Trans*Figuren jedoch letztlich als vereinzelte Subjekte darstellen, wird nicht die Legitimation abgebildet, die durch den „ordnungsgemäßen Ablauf einer Trans*Formation“²¹ ersucht wird. Die Trans*Figuren werden nicht zu einem Teil einer weiblichen bzw. männlichen Gemeinschaft. Intelligibilität²² bleibt ihnen eher verwehrt.

Sowohl in *Tomboy* als auch in *Ma Vie en Rose* kann sich die transgeschlechtliche Hauptfigur nicht gegen die antagonistischen Kräfte des sozialen Umfeldes behaupten. Beide Coming-of-Age-Filme lösen die Transgeschlechtlichkeit der Protagonist_innen allerdings in Ambivalenz auf.



Abb. 1: Final shot von *Tomboy*. Filmstill aus *Tomboy*: 01:14:50

Obwohl sich Mikhael am Ende von *Tomboy* mit seinem bei Geburt zugewiesenen Namen vorstellt, was als Verweis auf die Notwendigkeit zu verstehen ist, sich innerhalb des hegemonialen Geschlechterregimes zu verorten, so unterscheidet sie_er sich rein äußerlich nicht von ihrer_seiner Geschlechterperformance als Mikhael. Er gibt sich als Mädchen zu erkennen, destabilisiert jedoch mit dem Geschlechtsausdruck die Normen hinsichtlich einer weiblichen Geschlechterperformance.

²¹ Raczuhn 2018: 423.

²² Intelligibilität ist hier im Sinne Judith Butlers gemeint, die darunter sozial anerkannte Geschlechtsidentitäten versteht. Es handelt sich um Geschlechtsidentitäten, die innerhalb der „heterosexuellen Matrix“ (Butler 1991: 63) denk- und lebbar sind.

mance. Die soziale Verbindung zwischen Mikhael/Laure und dem *love interest* Lisa erhält dadurch (auch) eine homo-/pansexuelle Konnotation. In dem *final shot* des Films (Abb. 1) werden nicht nur die das Geschlecht eines Menschen bestimmenden Kriterien, sondern auch die Orientierungsrichtungen des Begehrens unübersichtlich und unklar. In *Ma Vie en Rose* ergibt sich die Tendenz zur Ambivalenz dadurch, dass Ludovics soziale Sonderstellung in der Abschlusszene aufgehoben wird (Abb. 2). Zunächst visuell als ein aus der sozialen Ordnung fallendes Kind inszeniert, steht Ludovic schließlich unbeweglich und räumlich distanziert zu den anderen Figuren, die sich tanzend um sie_ihn bewegen, und wird plötzlich im *zoom-out* zum Teil der Bildbewegung. Der Wechsel von der Totale in eine Supertotale erschwert die Zuordnung von Ludovic als einzelnes Element innerhalb des Figurenensembles, das sich tanzend durch den Bildkader schlängelt. Ludovic scheint am Ende des Films mit ihrem_seinem femininen Geschlechtsausdruck soziale Anerkennung zu erfahren.



Abb. 2: *Final shot* von *Ma Vie en Rose*. Filmstill aus *Ma Vie en Rose*: 01:21:30

Beide Filme illustrieren einen transgeschlechtlichen Figurentypus, der die Kategorisierungen von männlich bzw. weiblich erweitert. Es kommt zur Darstellung männlicher Femininität bzw. weiblicher Maskulinität.

3.2 Körperästhetik der Begrenzung

In den Filmen des *Transgender Cinemas* nimmt die Darstellung des Körpers eine zentrale Rolle ein. Was die Filme eint, ist nicht nur, dass sie Transgeschlechtlichkeit explizit zum Sujet machen und von einheitlichen dramaturgischen Strukturen durchzogen sind. Sie sind auch an visuellen Konventionen orientiert, die auf den Körper fokussieren. Jene visuellen Konventionen bilden in ihrer Gesamtheit eine

Ästhetik, die ich als *Körperästhetik der Begrenzung* bezeichne. Nachfolgend werden einige der Parameter jener Ästhetik beschrieben und reflektiert.²³

3.2.1 *In focus: nackte Körper*

In den fünf Beispielfilmen wird das extradiegetische Publikum bereits in der jeweiligen Eröffnungssequenz (mit der Ausnahme von *The Danish Girl*) über die Transgeschlechtlichkeit der Hauptfigur in Kenntnis gesetzt. Gewissermaßen als ein Rekurs auf die Formula der Crossdressing-Filme anzusehen, etablierte sich dafür die visuelle Betonung der körperlichen Materialität der Trans*Figur. In *naked body shots* (Abb. 3) kommt es zur Fokussierung auf sexuierte Körperteile, wie eine flache bzw. gewölbte Brust, und/oder auf Genitalien. Die Einstellungen verweisen explizit auf die körperliche Beschaffenheit der Protagonist_innen.



Abb. 3: *Naked body shot in The Danish Girl*. Filmstill aus *The Danish Girl*: 00:37:55

Naked body shots kommen gerade auch nach der erstmaligen visuellen *Enttarnung* mehrfach zur Anwendung. Aufgrund des wiederholten Einsatzes stehen sie also nicht nur in der Funktion, die transgeschlechtliche Figur im Sinne eines visuellen Coming-outs zu entblößen bzw. das Publikum über die bestehende Transgeschlechtlichkeit zu informieren. Vielmehr sind die vielfältigen visuellen Referenzen auf die Physikalität als mediatisierter Ausdruck hegemonialer Vorstellungen über die Differenz zwischen biologisch-körperlicher Beschaffenheit und geistiger Geschlechtsidentität zu verstehen. Diese vor allem auf medizinischer Diskursebene

²³ Zur Analyse weiterer Parameter der *Körperästhetik der Begrenzung* vgl. Saalfeld 2017, 2020.

etablierte Vorstellung naturalisiert Transgeschlechtlichkeit als abnormales Anderes, insofern, als dass im Rahmen der Logik heteronormativer Zweigeschlechtlichkeit von einem mimetischen Verhältnis von Geschlecht, Geschlechtsidentität und Körper ausgegangen wird,²⁴ das durch Transgeschlechtlichkeit scheinbar in Frage gestellt wird. Gleichzeitig kann die Verwendung von *naked body shots* als visuelle Strategie bewertet werden, das Publikum für das Spannungsfeld zu sensibilisieren, in dem sich transgeschlechtliche Menschen üblicherweise befinden – die konfliktuöse Beziehung zwischen eigens empfundener Geschlechtlichkeit und der gesellschaftlichen, anhand der Sexuierung körperlicher Merkmale sich vollziehenden Festlegung von Geschlecht. Von dieser wohlwollenden Lesart unbenommen bleibt allerdings die Tatsache, dass die „verstörende Sichtbarmachung des nackten, ‚falschen‘, zu korrigierenden Körpers“²⁵ als visuelles Spektakel fungiert, das die Abweichung vom heteronormativen, cisgeschlechtlichen Körper markiert. Ruth Barcan weist in ihrer Studie zur kulturellen Bedeutung von Nacktheit darauf hin, dass normabweichende Körper mehr Sichtbarkeit über Nacktheit erfahren als normbestätigende Körper.²⁶ Obwohl kulturgeschichtlich Nacktheit mit Natürlichkeit, Authentizität und Unschuld assoziiert ist, gilt in der Öffentlichkeit stattfindende Nacktheit als deviant und abweichend. Öffentlicher Nacktheit – und darum handelt es sich auch, wenn Filmfiguren visuell entblößt werden – haftet der Charakter des Monströsen an.²⁷ Es wird erwartet, dass scheinbar „normale“ Körper in der Öffentlichkeit möglichst bekleidet sein mögen.²⁸ Die im *Transgender Cinema* so vielfach inszenierten nackten Körper transgeschlechtlicher Figuren befriedigen also nicht nur die Schaulust des Publikums. Sie sind auch als Zeichen des Abweichenden zu lesen, über die das Normale (der cisgeschlechtliche, heteronormative und damit bekleidete Körper) unhinterfragt und unsichtbar bleibt.

3.2.2 *Mirror shots* als Orte der Begrenzung und als Orte der Erweiterung

Das Standbild in Abb. 3 ist einer Schlüsselszene aus *The Danish Girl* entnommen. Der nackte Körper der transgeschlechtlichen Hauptfigur Lili Elbe wird als Spiegelbild sichtbar gemacht. Lilis Körper ist umgeben von verschiedenen Kleidungsstücken in einem markant gerahmten Standspiegel zu sehen. Lilis Körper wirkt sehnig, an den Oberarmen, dem Bauch und den Oberschenkeln treten ihre Muskeln deutlich hervor. Nicht nur die Besetzung der Rolle der transweiblichen Figur mit dem cisgeschlechtlichen Schauspieler Eddie Redmayne führt dazu, dass der nackte Körper als hagerer, männlicher Körper *gelesen* wird. Der Körper ist leicht

²⁴ Vgl. Butler 1997.

²⁵ Raczuhn 2018: 434.

²⁶ Vgl. Barcan 2004: 143 ff.

²⁷ Vgl. ebd.: 166.

²⁸ Vgl. Raczuhn 2018: 435.

nach rechts eingedreht, während die Beine überkreuzt sind, sodass der Genitalbereich nicht sichtbar ist. Dass es sich hierbei um eine relevante (für die Figur störende) Körperstelle handelt, bekundet Lilis vor den Genitalbereich gehaltene Hand. Offenbar aus Scham wird diese Körperstelle versteckt. Die Zuschauer_innen sind an diesem intimen Moment beteiligt. Das Publikum dringt hier einerseits in der Rolle als Voyeur_in in die intimsten Grenzen der Trans*Person ein, andererseits wird es zur_m engen Kompliz_in von Lilis Trans*Identität, die innerhalb der diegetischen Welt bis zu diesem Punkt nicht thematisiert ist. Voyeurismus und Verbündetenschaft gehen hier eine konfliktreiche Verbindung ein.

Planimetrisch ist das Bild so komponiert, dass es aufgrund der vertikalen Linienführung in drei Segmente zerfällt: ein linkes Segment mit der Aufreihung von Kleidungsstücken, ein rechtes mit leerer Bildfläche und ein zentrales Segment, das Lilis Spiegelbild zeigt. Der Fokus auf das Spiegelbild in Kombination mit der vertikalen Linienführung, die der Einstellung eine gewisse geometrische Strenge verleiht, verkleinern das Gesamtbild gewissermaßen und lassen den nackten Körper als Bildobjekt erscheinen. Die Darstellung von Nacktheit ist hier nicht an ein erotisches Spektakel geknüpft. Lili verkörpert keine „to-be-looked-at-ness“²⁹. Vielmehr ruft die Darstellung einen Wahrheits- und Erkenntnisanspruch auf den Plan, geht mit dem Eindruck von Statik und Flächigkeit einher und korrespondiert mit einem eingeschränkten Handlungsraum der Trans*Figur.

Obwohl Spiegel im Film zur Tendenz der Begrenzung beitragen, bieten sie die Möglichkeit, auf alternative Erfahrungsweisen hinzudeuten. Das Spiegelbild befindet sich einerseits „in einem unwirklichen Raum, der sich virtuell hinter der Oberfläche auftut“³⁰. Andererseits ist es direkt verbunden mit einem *wirklichen* Ort, von dem aus in den Spiegel geblickt wird. Kulturgeschichtlich kam dem Spiegel (als Alltagsgegenstand, als Bildmotiv und als Metapher) eine Vielfalt an Funktionen zu: von der Möglichkeit einer scheinbar magischen Metamorphose, über die Möglichkeit der Erkenntnisgewinnung, indem Verborgenes enthüllt wird, bis hin zur Funktion der Selbstvergewisserung. In den Transgender-Filmen fungiert das Spiegelmotiv nicht (nur) als visuelle Strategie, um den Körper zum Spektakel zu erklären. Er fungiert als Raum, innerhalb dessen sich die transgeschlechtliche Figur als Person in ihrem gewünschten Geschlecht vorstellen kann. Diese Phantasie beschäftigt sich mit der Vorstellung des Bildes, das andere von der Figur haben. Die Trans*Figur erblickt sich im Spiegel als ihr eigenes Objekt (ihr eigenes Bild) aus Sicht der Anderen.

Aus psychoanalytischer Perspektive handelt es sich beim Spiegel um einen Ort, der nicht nur den Blick des Anderen integriert, sondern darüber hinaus die Mög-

²⁹ Mulvey 1999 [1975]: 63.

³⁰ Foucault 1992: 39.

lichkeit der Selbstkonstitution bildet. Der Psychoanalytiker Jacques Lacan hat 1935 das Konzept des Spiegelstadiums in die Diskussion gebracht, womit der entwicklungspsychologische Abschnitt zwischen dem 6. und 18. Lebensmonat bezeichnet ist, in dem sich das Kleinkind zum ersten Mal in seinem Spiegelbild erkennt.³¹ Beim Spiegelmoment wird der zuvor nur fragmentiert erlebte *Leib* erstmalig als ganzheitliche, zu ihm gehörige *Gestalt* wahrgenommen. Im Moment der Verbindung zwischen erlebtem und betrachtetem Selbst übertritt das Kind nicht nur die Schwelle zur sichtbaren Welt („Threshold of the Visible World“³²), es tritt nach Lacan auch in den Bereich des Imaginären ein, der von Illusion, Verletzlichkeit und Spaltung gekennzeichnet ist. Im Prozess der Selbstidentifikation durch das eigene Spiegelbild findet die Konstituierung des Ichs statt, indem das Kind durch den Blick in den Spiegel ein Bewusstsein über sich selbst erlangt. Das Erkennen des eigenen Ichs beruht also nicht nur auf einer medialen Vermittlung, sondern auch auf dem Umstand der Verkennung/Täuschung, schließlich wird nicht sich selbst im Spiegel erkannt, sondern ein idealisiertes Bild von sich selbst. Der Spiegel als Ort der Selbstvergewisserung unterliegt also einer gewissen Ambivalenz.

Ähnlich wie beim Blick des Kindes in den Spiegel, durch den es sich zum ersten Mal selbst erkennt, herrscht bei Transgeschlechtlichkeit gewissermaßen eine Spaltung zwischen erlebtem und reflektiertem Selbst. Während beim Kind der Anblick in den Spiegel mit einer jubulatorischen Geste beantwortet wird, bricht dieses zentrale Identifikationsmoment bei transgeschlechtlichen Menschen zusammen. Was die Spiegelszenen in den Transgender-Filmen sichtbar machen, ist weder das Bild eines idealisierten Selbst (Ich-Ideal), noch das Bild, das auf den Zustand der fragmentierten Wahrnehmung des Körpers hinweist. Vielmehr scheint es um die Vermittlung der Unfähigkeit zu gehen, sich mit sich selbst zu identifizieren.

Ein anderes, typisches narratives Moment, das mittels *mirror shots* eingefangen wird, ist die Visualisierung der Versuche des *doing (trans)genders* (Abb. 4 und 5). Damit sind Momente bezeichnet, in denen die Figur dabei beobachtet wird, wie sie die Erscheinung ihres Körpers derart verändert, dass sie als Person im gewünschten Geschlecht wahrgenommen wird.

³¹ Vgl. Lacan 1986 [1948].

³² Silverman 1996.



Abb. 4: Mirror shot in *Boys Don't Cry*. Filmstill aus *Boys Don't Cry*: 00:31:13

Die Visualisierung der Momente des *doing (trans)genders* rücken die Bedeutung des Geschlechtskörpers³³ als Medium der Selbstvergewisserung und als Medium von Interaktion und Kommunikation in den Vordergrund. In *Boys Don't Cry* wird beispielsweise sichtbar gemacht, wie Brandon sich seine gewölbte Brust abbindet und seine Unterhose durch ein Sockenpaar ausstopft (Abb. 4). Durch die Zurschaustellung der Prozesse der Aneignung des Geschlechtskörpers wird ein alternatives Verständnis von Geschlecht produziert. Der Körper ist keine natürliche Einheit, die das Geschlecht der Figur determiniert. In den Szenen wird vielmehr ein Bewusstsein über die Herstellung von Geschlecht qua vergeschlechtlichter Praktiken geschaffen. Geschlecht wird so sichtbar als ein „Element, das in sozialen Situationen entsteht“³⁴.

Die Abb. 5 ist einer Szene entnommen, in der Mikhael sich an der Aneignung eines geschlechtlichen Habitus erprobt, der seinen Körper für andere als männlich wirken lässt. Da das Publikum sich der Tatsache bewusst ist, dass sich die transgeschlechtliche Figur in den Szenen des *doing (trans)genders* um die Herstellung des Geschlechts bemüht, wodurch also Praktiken der Geschlechtsdarstellung sichtbar

³³ Der Begriff des „Geschlechtskörpers“ betont die Tatsache, dass der Körper als vergeschlechtlicht zu betrachten ist. So wie der Körper mit der gesellschaftlichen Konstruktion von Geschlecht zusammenhängt, so ist Geschlecht stets mit der Konstruktion von Körperlichkeit verquickt. Nichtsdestotrotz lässt sich Geschlecht nicht (nur) auf Körperlichkeit reduzieren, und vice versa. Die besondere Schreibweise versucht auf beide Aspekte des Wortes gleichermaßen hinzuweisen.

³⁴ West/Zimmerman 1987: 14, deutsche Übersetzung entnommen aus Gildemeister/Wetterer 1992: 237.

gemacht werden, die üblicherweise unsichtbar sind, können die Szenen durchaus zu Reflexionen der eigenen Geschlechter- und -darstellung anregen. Darüber hinaus erhalten die Zuschauer_innen Informationen über die vielfältigen, mitunter recht kreativen Versuche, den transgeschlechtlichen Körper zu bewohnen – Mikhael bastelt sich in der Szene beispielsweise einen Phallus aus Knetmasse, den er in seine zurecht geschnittene Badehose steckt. Ein Umstand, der das Publikum als solidarische Mitwisser_innen adressiert, der Empörung und Entsetzen auslösen kann, kommt es narrativ zur meist gewaltvollen Aufklärung über das „eigentliche“ Geschlecht der Trans*Figur.³⁵ Gleichwohl muss bei den *mirror shots* des *doing (trans)genders* beachtet werden, dass Praktiken zur Herstellung von Geschlecht primär hinsichtlich der transgeschlechtlichen Figur visualisiert werden, sodass die Trans*Figur vom Publikum als *andere Figur* rezipiert wird, als Figur also, die von der Norm abweicht und deren Praktiken deshalb als unnormal und ungewöhnlich zu verstehen sind.



Abb. 5: *Mirror shot* in *Tomboy*. Filmstill aus *Tomboy*: 00:36:24

Als Ort der Selbstvergewisserung dient der Spiegel also insofern, als dass sich die Figur ihrer Physis und damit einhergehender Begrenzungen hinsichtlich des Ausdrucks ihrer gefühlten Geschlechtlichkeit bewusst wird. Die Bewusstwerdung jener physischen Grenzen korrespondiert mit der Art und Weise der Komposition der *mirror shots*, die auf visuelle Begrenzung angelegt sind und die transgeschlechtliche Bildfigur dem voyeuristischen Blick des Publikums preisgibt.

³⁵ Vgl. Raczuhn 2018: 449 f.

4. Fazit: Ein *Transgender Cinema* mit ambivalenter Ästhetik

Einige der in den letzten Jahren erfolgreichen Transgender-Filme stehen im Kontext des seit den 1960er Jahren aufkommenden *Transgender Cinemas*, das sich in der Anwendung von dramaturgischen und visuellen Mustern vom *Cinema of Gender Role Change* unterscheidet. Während letzteres auf die humorvolle und geschlechterstereotype Vermittlung von Geschlechtsrollenkonflikten fokussierte, konzentriert sich ein zeitgenössisches *Transgender Cinema* auf die Vermittlung von transgeschlechtlichen Betroffenheiten. Aus einem eher spielerischen Umgang mit dem binär gedachten Geschlechtswechsel entstand sukzessive die filmische Bearbeitung eines *ernsthaften Phänomens*, das die Geschlechtsidentität der Figur betrifft.

Die zunehmende Sichtbarkeit von Transgeschlechtlichkeit im populären Spielfilm weist auf die gesellschaftliche Relevanz hin, die das Phänomen mittlerweile hat. Im Fokus dieser Sichtbarkeit steht der „gender-dissident-body“³⁶, dessen Repräsentation zwischen den Polen der Spektakularisierung und „VerÄnderung“ einerseits und der Kritik an der heteronormativen Zweigeschlechterordnung als „hegemoniale Existenzweise“³⁷ von Geschlechtlichkeit andererseits changiert. Die beiden Pole manifestieren sich auf Makro- und Mikroebene der Filme. Ähnlich wie beim *Cinema of Gender Role Change* kommt bei zeitgenössischen Verhandlungen der wiederholte Verweis auf das „Ausgangsgeschlecht“ – meist vermittelt über *naked body shots* – zur Anwendung. Die Trans*Figur tritt häufig, wenn auch nicht ausschließlich, als transsexuelle Filmfigur in Erscheinung, nimmt als solche eine Sonderstellung im cisgeschlechtlichen Figurenensemble ein, aber stellt vereinzelt die Geschlechterordnung als heteronormative Zweigeschlechterordnung in Frage. Die wiederholt in den Transgender-Filmen eingesetzten *mirror shots* bringen jene Ambivalenz in den Deutungsweisen emblematisch zum Ausdruck.

Literaturverzeichnis

- Barcan, Ruth (2004): *Nudity. A Cultural Anatomy*. Oxford: Berg.
- Butler, Judith (1991): *Das Unbehagen der Geschlechter*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Butler, Judith (1997): *Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Foucault, Michel (1992): „Andere Räume“. In: Barck, Karlheinz (Hrsg.): *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Perspektive*. 2. Aufl., Leipzig: Reclam, S. 34–46.

³⁶ Straube 2014: 79.

³⁷ Maihofer 2004: 38.

- Freytag, Gustav (2003): *Die Technik des Dramas*. Berlin: Autorenhaus.
- Garber, Marjorie (1993): *Verhüllte Interessen. Transvestismus und kulturelle Angst*. Frankfurt a. M.: Fischer.
- Gildemeister, Regine/Wetterer, Angelika (1992): „Wie Geschlechter gemacht werden. Die soziale Konstruktion der Zweigeschlechtlichkeit und ihre Reifizierung in der Frauenforschung“. In: Knapp, Gudrun-Axeli/Wetterer, Angelika (Hrsg.): *Traditionen Brüche. Entwicklungen feministischer Theorie*. Freiburg im Breisgau: Kore, S. 201–254.
- Keutzer, Oliver et al. (Hrsg.) (2014): *Filmanalyse*. Wiesbaden: Springer VS.
- Krauß, Florian (2018): „Ist Trans das neue Queer? Transgender-Repräsentationen in der Webserie Transparent“. In: Brunow, Dagmar/Dickel, Simon (Hrsg.): *Queer Cinema*. Mainz: Ventil, S. 165–188.
- Kuhn, Annette (1994): *The power of the Image. Essays on Representation and Sexuality*. London: Routledge.
- Lacan, Jacques (1986 [1948]): „Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion, wie sie uns in der psychoanalytischen Erfahrung erscheint“. In: ders./Haas, Norbert (Hrsg.): *Schriften*. Weinheim: Quadriga, S. 61–70.
- Maihofer, Andrea (2004): „Geschlecht als hegemonialer Diskurs und gesellschaftlich-kulturelle Existenzweise. Neuere Überlegungen auf dem Weg zu einer kritischen Theorie des Geschlechts“. In: Hartmann, Jutta (Hrsg.): *Grenzverwischungen. Vielfältige Lebensweisen im Gender-, Sexualitäts- und Generationendiskurs*. Innsbruck: Studia, S. 33–40.
- Mulvey, Laura (1999 [1975]): „Visual Pleasure and Narrative Cinema“. In: Thornham, Sue (Hrsg.): *Feminist Film Theory*. New York: New York University Press, S. 58–69.
- Peltzer, Anja/Keppler, Angela (Hrsg.) (2015): *Die soziologische Film- und Fernsehanalyse*. Berlin: de Gruyter.
- Phillips, John (2006): *Transgender on Screen*. Basingstoke: Palgrave.
- Raczuhn, Annette (2018): *Trans*Gender im Film. Zur Entstehung von Alltagswissen über Transsex* in der filmisch-narrativen Inszenierung*. Bielefeld: transcript.
- Russo, Vito (1987): *The Celluloid Closet. Homosexuality at the Movies*. New York: Harper & Row.
- Ryan, Joelle (2009): *Reel Gender. Examining the Politics of Trans Images in Film and Media*. Ohio: Bowling Green State University.
- Saalfeld, Robin K. (2017): „Ambivalente (Un-)Sichtbarkeiten von Transgeschlechtlichkeit im zeitgenössischen Erzählfilm“. In: Hoenes, Josch/Koch, Michaela (Hrsg.): *Transfer und Interaktion. Wissenschaft und Aktivismus an den Grenzen heteronormativer Zweigeschlechtlichkeit*. Oldenburg: BIS Verlag der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg, S. 265–289.
- Saalfeld, Robin K. (2020): *Transgeschlechtlichkeit und Visualität. Sichtbarkeitsordnungen in Medizin, Subkultur und Spielfilm*. Bielefeld: transcript.
- Shelley, Christopher (2008): *Transpeople. Repudiation, Trauma, Healing*. Toronto: University of Toronto Press.
- Silverman, Kaja (1996): *The Threshold of the Visible World*. New York: Routledge.
- Somerville, Siobhan B. (2000): *Queering the Color Line. Race and the Intervention of Homosexuality in American Culture*. Durham: Duke University Press.
- Stammbarger, Birgit (2017): „Körperliche Materialität. Zur Kritik des Geschlechterkonstruktivismus“. In: Behrens, Christoph/Zittlau, Andrea (Hrsg.): *Queer-Feministische Perspektiven auf Wissen(schaft)*. Rostock: Universität Rostock, S. 82–121.

- Straayer, Chris (1997): „Redressing the ‚Natural‘. Temporary Transvestite Film“. In: Grant, Barry K. (Hrsg.): *Film Genre Reader II*. 2. Aufl., Austin: University of Texas Press, S. 402–427.
- Straube, Wibke (2014): *Trans Cinema and its Exit Scapes. A Transfeminist Reading of Utopian Sensibility and Gender Dissidence in Contemporary Film*. Linköping: Linköping University Press.
- West, Candace/Zimmerman, Don H. (1987): „Doing Gender“. In: *Gender & Society* 1, S. 125–151.

Medienverzeichnis

- A Busy Day*. USA 1914, Mack Sennett, 6 Min.
- A Florida Enchantment*. USA 1914, Sidney Drew, 63 Min.
- A Woman*. USA 1915, Charlie Chaplin, 20 Min.
- Boys Don't Cry*. USA 1999, Kimberly Peirce, 114 Min.
- Dressed to Kill*. USA 1980, Brian De Palma, 105 Min.
- Flawless*. USA 1999, Joel Schumacher, 106 Min.
- Glen or Glenda*. USA 1953, Ed Wood, 68 Min.
- Ich möchte kein Mann sein*. D 1918, Ernst Lubitsch, 45 Min.
- Ma Vie en Rose*. FR/BE/UK 1997, Alain Berliner, 85 Min.
- Orange is the New Black*. USA 2013–2019, Netflix.
- Some Like It Hot*. USA 1959, Billy Wilder, 120 Min.
- Tales of the City*. USA 2019–, Netflix.
- That's My Wife*. USA 1929, Lloyd French, 20 Min.
- The Danish Girl*. USA/GB 2015, Tom Hooper, 120 Min.
- The Masquerader*. USA 1914, Charlie Chaplin, 13 Min.
- The Silence of the Lambs*. USA 1991, Jonathan Demme, 118 Min.
- Tomboy*. FR 2011, Céline Sciamma, 84 Min.
- Tootsie*. USA 1982, Sydney Pollack, 112 Min.
- To Wong Foo, Thanks for Everything, Julie Newmar*. USA 1995, Beeban Kidron, 105 Min.
- Transamerica*. USA 2005, Duncan Tucker, 103 Min.
- Transparent*. USA 2014–, Amazon Prime.
- Viktor und Viktoria*. D 1933, Reinhold Schünzel, 100 Min.

Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1: *Final shot* von *Tomboy*. Filmstill aus *Tomboy*: 01:14:50.
- Abb. 2: *Final shot* von *Ma Vie en Rose*. Filmstill aus *Ma Vie en Rose*: 01:21:30.
- Abb. 3: *Naked body shot* in *The Danish Girl*. Filmstill aus *The Danish Girl*: 00:37:55.
- Abb. 4: *Mirror shot* in *Boys Don't Cry*. Filmstill aus *Boys Don't Cry*: 00:31:13.
- Abb. 5: *Mirror shot* in *Tomboy*. Filmstill aus *Tomboy*: 00:36:24.