



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Haarige Verwirrungen: Historische und aktuelle
Positionen zu Körper und Geschlecht
unter Bezugnahme auf bärtige Frauen“

verfasst von

Christine Schatz

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt: Diplomstudium Theater-, Film-, Medienwissenschaft

Betreuerin: Univ.-Prof. Hilde Haider-Pregler

Für Hannah,

die mein erstes Diplomseminar im Jahr 1992 noch vor ihrer Geburt lachend miterlebte.

Mein Dank gilt all jenen Menschen, die mich auf dem langen Weg der Fertigstellung der Diplomarbeit auf unterschiedliche Weise unterstützt haben, mich begleiteten und motivierten. Ich danke vor allem Frau Hilde Haider-Pregler für Rat, Ermunterung und Beharrlichkeit, Ria für Zeigefinger und Lesebrille und Mira für Rückenwind, Arbeit und Struktur. Und -Anamaria, Christa, Christoph, Daniela, Elisabeth, Eva, Dirk, Guido, Hannah Ingeborg, Kitty, Niki, Olga, Ruth, Sarah, Sabine, Stefan, Stefanie, Ursula und Verena. Und meinen Eltern Bruno und Ingrid.

EINLEITUNG	7
FORSCHUNGSINTERESSE	9
VORGANGSWEISE UND GLIEDERUNG	10
NORMALE KÖRPER – AUßERGEWÖHNLICHE KÖRPER	12
KÖRPER - NORM, NORMATIVITÄT, NORMALITÄT	16
KÖRPER UND ABWEICHUNG	19
<i>Freaks: Begriff und Geschichte</i>	23
<i>Schaulust: Inszenierungs- und Wahrnehmungseffekte</i>	31
<i>Inszenierungen des Außergewöhnlichen</i>	32
<i>Inszenierung des Alltäglichen</i>	36
<i>Blickregime – Lizenz zum Starren</i>	38
<i>Julia Pastrana</i>	39
TRANSGENDER UND ZWISCHENGESCHLECHTLICHKEIT	42
MYTHISCHE VORBILDER	44
DARSTELLUNGEN VON FRAUEN MIT BART	47
ZURSCHAUSTELLUNG VON BARTFRAUEN ZUM FIN DE SIÈCLE	49
PERSPEKTIVEN AUF POPULÄRKULTUR UND GESCHLECHT	54
FRAUEN MIT BART IM ALLTAG	57
FRAUEN MIT BART IN KUNST UND PERFORMANCE	58
WEIBLICHKEIT UND BART IN DER POPULÄRKULTUR	63
CONCHITA WURST – DRAG, TRAVESTIE ODER BARTFRAU?	67
CROSSDRESSING, TRANSGENDER UND GLAMOUR	69
HAARE ALS SCHNITTSTELLE ZWISCHEN NATUR UND KULTUR	72
CONCHITA WURST – ANNIE JONES	75
CONCHITA WURST – JUDITH BUTLER	78
WEITERFÜHRENDE GEDANKEN	81
ABBILDUNGEN	85
QUELLENVERZEICHNIS	108
ZUSAMMENFASSUNG	129

Einleitung

Das Thema rund um Schaustellertum, FREAKS und BARTFRAUEN streifte ich, als ich im Jahr 2006 einen Artikel über den Petomanen Joseph Pujol¹ las und begann, mich - analog der Dissertation von Birgit Peter der Sichtbarmachung der „terra incognita“² -, der Peripherie theatraler und dem Theater verwandter Vergnügungen in europäischen Großstädten zur Zeit des Fin de Siècle zu widmen. Ich beschäftigte mich mit Schaustellungen von RIESEN und ZWERGEN, BARTFRAUEN und HAARMENSCHEN, SIAMESISCHEN ZWILLINGEN, RUMPFMENSCHEN, HAUTMENSCHEN SOWIE FAKIREN, ALLESSCHLUCKERN, KUNSTFURZERN und HUNGERKÜNSTLERN, die als Teil der Unterhaltungsgeschichte trotz damaligen großen Publikumszuspruchs in Vergessenheit geraten waren und all diese Schausteller und Schaustellungen meines Erachtens nach einen nicht zu unterschätzenden Anteil an der Hybridisierung der Gattungen der Unterhaltungskunst im Zeitraum vom 19. bis Anfang des 20. Jahrhunderts hatten. Aus verschiedenen Gründen blieb die Arbeit liegen³ und wurde eingeholt von einer großen Anzahl wissenschaftlicher Veröffentlichungen zu diesem Thema⁴, die meine bisherige Arbeit obsolet machten; FREAKS,

¹ Goldner, Colin: Der Kunstfúrzer. In : konkret. Heft 5. Mai 2006. S. 55.

² Peter, Birgit: *Schaulust und Vergnúgen. Zirkus, Varieté und Revue im Wien der Ersten Republik*. Dissertation. Wien 2001. S.7.

³ Einige Fußnoten aus Onlinerecherchen stammen deshalb aus dem Jahr 2007.

⁴ Vgl. Dornhof, Dorothea: *Orte des Wissens im Verborgenen*. Königstein/Taunus : Helmer 2005.; Edelmann, Gabriele: *Zurschaustellungen von ‚Abnormitäten‘ und ‚Freaks‘ in Wien. Eine Untersuchung der Aufführungspraxis von Prodigien*. Wien: Dipl. 2009.; Geisenhanslüke, Achim / Georg Mein (Hrsg.): *Monströse Ordnungen. Zur Typologie und Ästhetik des Anormalen*. Bielefeld. Transcript Verlag 2009.; Habermas, Rebekka: „Wunder, Wunderliches, Wunderbares. Zur Profanisierung eines Deutungsmusters in der Frühen Neuzeit“. In: Dülmen, *Armut, Liebe, Ehre: Studien zur historischen Kulturforschung*. Frankfurt am Main: Fischer-Taschenbuch-Verlag 1988. S. 38- 66.; Hagner, Michael (Hrsg.): *Der falsche Körper. Beiträge zu einer Geschichte der Monstrositäten*. Göttingen: Wallstein-Verlag 1995.; Hutter, Sabine: *Von „Präuscher’s Panopticum mit Menschenmuseum“ bis von Hagens’ „Körperwelten“ Nachgebildete, lebende und tote Menschen als Schauobjekte*. Wien: Dipl. 2012.; Macho, Thomas: „Zoologiken. Tierpark, Zirkus und Freakshow“. In: Fischer (Hrsg.), *TheaterPeripherien*. Tübingen: Konkursbuchverlag Claudia Gehrke 2001. ; Peter, Birgit: *Schaulust und Vergnúgen. Zirkus, Varieté und Revue im Wien der Ersten Republik*. Dissertation. Wien 2001.; Peter, Birgit / Robert Kaldy-Karo: *Artistenleben auf vergessenen Wegen*. Wien, Berlin: Lit. 2013. ; Ritter, Sabine: *Facetten der Sarah Baartman. Repräsentationen und Rekonstruktionen der >Hottentottenvenus<*. Münster: Lit Verlag 2010.; Rothe, Matthias (Hrsg.): *Körpertabus und Umgehungsstrategien*. Berlin: Weidler 2005.; Sarasin, Philipp: *Reizbare Maschinen. Eine Geschichte des Körpers. 1765 – 1914*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2001.; Scheugl, Hans: *Show Freaks & Monster*. Sammlung Felix Adanos. Köln: Verlag M. DuMont Schauberg 1974; Schumacher, Horst: *Monster und Dämonen. Unfälle der Natur. Eine Kulturgeschichte*. Berlin: edition q 1993.; Schmidt, Gunnar: *Anamorphotische Körper: medizinische Bilder vom Menschen im 19.*

MONSTRÖSITÄTEN und Körper außerhalb der Norm scheinen für die Wissenschaften von Bedeutung zu sein. Als Lorraine Daston und Katharine Park 1981 ihre wissenschaftshistorische Arbeit *Unnatural Conceptions* veröffentlichten, waren dies noch Gegenstände einer „einsamen Beschäftigung“⁵, wie sie in ihrem Vorwort zu ihrem 1998 erschienenen Buch *Wunder und die Ordnung der Natur* schreiben. Es wird sich weisen, ob das derzeitige Erstarren des wissenschaftlichen Interesses an ABNORMITÄTEN Indikator für eine Krisenzeit ist und für die Notwendigkeit, die Welt neu zu ordnen, wie Gabriele Edelman in ihrer Diplomarbeit schlussfolgert, in der sie einen historischen Überblick über Rahmenbedingungen der Zurschaustellung von Prodigien beschreibt und jene der Renaissance und des höfischen Umfelds der Habsburger Kaiser mit denen im 19. Jahrhundert in Beziehung setzt, nachdem sie festgestellt hat, dass ABNORMITÄTEN und FREAKS gerade dann verstärkt ins Zentrum des allgemeinen Interesses rückten, wenn Unordnung herrschte⁶.

„Die gesellschaftlichen Umbrüche, die großen Krisen [...] waren für den Einzelnen gar nicht und für die Menschheit in ihrer ganzen Dimension nur aus späterer Sicht erfassbar. Somit konnten die allgemeinen Ängste auf ganz bestimmte „Monster“, deren Aussehen bekannt war und die im Fall der Prodigien sogar real existent waren, abgeladen werden. Das macht die Prodigien zu Indikatoren für Krisen. [...] Die Dinge, die monströs und abnormal erschienen, dienten letzten Endes der Beruhigung, da die Menschen sie [...] studieren und begreifen konnten.“⁷

Auf die Empfehlung von Hilde Haider-Pregler nahm ich Teile der bestehenden Arbeit, wählte eine Ausformung von Schaustellungen zum Fin de Siècle, die

Jahrhundert. Köln; Wien [u.a.] : Böhlau, 2001.; Schmidt, Sabrina: *Von „anatomischen Wundern“ und „lebenden Kuriositäten“*. Eine volkskundliche Untersuchung zum Umgang mit körperlicher Normabweichung seit dem 18. Jahrhundert am Beispiel der Abnormitätenschaufen. Speyer: Magisterarbeit 2009.; Stammberger, Birgit: *Monster und Freaks. Eine Wissensgeschichte außergewöhnlicher Körper im 19. Jahrhundert*. Bielefeld: transcript 2011.; Szabo, Sacha: *Rausch und Rummel. Attraktionen auf Jahrmärkten und in Vergnügungsparks. Eine soziologische Kulturgeschichte*. Bielefeld: Transcript Verlag 2006.; Zürcher, Urs: *Monster oder Laune der Natur. Medizin und die Lehre von den Missbildungen 1780-1914*. Frankfurt/Main: Campus 2004.; u.v.m.

⁵ Daston, Lorraine / Katharine Park: *Wunder und die Ordnung der Natur*. Frankfurt am Main: Eichborn 1998. S. 8.

⁶ Vgl.: Edelman, Gabriele: *Zurschaustellungen von ‚Abnormitäten‘ und ‚Freaks‘ in Wien. Eine Untersuchung der Aufführungspraxis von Prodigien*. Wien: Diplomarbeit 2009. S. 18.

⁷ Edelman, Gabriele: *Zurschaustellungen von ‚Abnormitäten‘ und ‚Freaks‘ in Wien. Eine Untersuchung der Aufführungspraxis von Prodigien*. Wien: Diplomarbeit 2009. S. 208.

BARTFRAUEN, und konzentrierte mich auf aktuelle verwandte Formen der Inszenierung von BARTFRAUEN und Frauen mit Bart. Mit dem Blick auf liminale Phänomene begeben sich in eine Tradition der Kulturwissenschaften, den Blick auf jene Bereiche zu richten, in denen das vorherrschende Ordnungs- und Regelgeflecht in Frage gestellt wird, weil die Frage nach der Kultur des Zwischen und der Beschreibung und Untersuchung von Randbereichen der Gesellschaft Erkenntnisse erhofft, die Licht auf kulturelle Prozesse werfen.

Forschungsinteresse

Die Dar- und Ausstellungen über Jahrhunderte von BARTFRAUEN in den unterschiedlichen Medien von Texten, Ankündigungszetteln, Fotografien, Wunderkammern, Jahrmärkten, Side- und FREAKSHOWS und Film verweisen, weil sie die Grenze zwischen zwei Geschlechtern so deutlich markieren, auf die Möglichkeit, im Umkehrschluss die Geschlechterdifferenz zu überschreiten und die Ordnung zu hinterfragen. Eine BARTFRAU oder eine Frau mit Bart zeigt das, von dem sie abweicht, auf und problematisiert es. Sie war in der Kategorie der FREAKS zur Zeit des Fin de Siècle eine Repräsentanz von Fremdem, mythisch aufgeladenen Außergeschichtlichem und Animalischem; und sie ist zudem Reflektionsfläche von herrschenden Geschlechtsnormativitäten und – normalitäten, von denen sie differiert. Sie ist – äußerlich betrachtet - zugleich eine Logik des Weder-Noch und des Sowohl-als-Auch. Sie lässt einfache Differenzierungen dichotomer oder binärer Klassifikationsschemata wie das der sekundären Geschlechtsmerkmale aufeinander prallen. Sie ist auf der einen Seite verkörperter Bruch und auf der anderen Projektionsfläche und Platzhalter für einen geschlechtlich-gesellschaftlichen Raum, der keine klaren Bedeutungszuschreibungen hat.

In dieser Arbeit mit dem Titel *Haarige Verwirrungen* gehe ich ein auf BARTFRAUEN, die unter anderem im Rahmen von FREAKSHOWS zum Fin de Siècle zur Schau gestellt wurden und versuche, diese in Beziehung zu setzen mit postmodernen Performances von Frauen mit Bart und weiteren

themenbezogenen Inszenierungen der aktuellen Populärkultur. Ich stelle die Frage, ob die Kunstfigur *Conchita Wurst*, die von Tom Neuwirth verkörpert wird, in die Tradition der BARTFRAU einzureihen ist, als die sie (sich) in Interviews des öfteren (bezeichnet) wird? Warum zwingt uns sowohl eine Frau mit Bart als auch eine Kunstfigur wie *Conchita Wurst* über die Vorstellungen von Männlichkeit und Weiblichkeit und deren (In-) Stabilitäten nachzudenken? Taugt *Conchita Wurst* als Role-Model für Transgender-Personen? Hat sie das Potential für die Funktion eines Platzhalters im gesellschaftlichen heteronormativen Raum für Menschen, die sich nicht klar auf eine der Rollen Mann oder Frau festlegen können oder wollen, indem sie die für natürlich gehaltene Kohärenz von anatomischem Geschlecht und Geschlechtsidentität subversiv unterläuft, Gender als Konstrukt auf die Bühne bringt und im Vergnügen des „Schwindel-Gefühls der Performanz“⁸ den Prozess anstößt, ein Denken in geschlechtlichen Identitäten und Innerlichkeiten zu verschieben oder gar zu verlassen?

Vorgangsweise und Gliederung

Die Methode der Arbeit ist ein historiografisch, hermeneutischer Zugang mit sozialwissenschaftlichen Fragenstellungen. Aufgrund der Komplexität ist es schwierig, mit klaren Kategorien zu arbeiten und so wird diese Arbeit zu einer „Komplexitätsmaximierung“⁹ beitragen und durch einen additiven Zugang den Blick für Phänomene schärfen, die den Themenbereich Körper und Geschlecht, Dis- und Ability, Norm und Abweichung und hegemoniale Strukturen betreffen.

Da Marginalisierung, Normalisierung und Idealisierung eine körperliche Dimension haben, werde ich mich in einem ersten Teil den Begriffen von Körper, - Normalität und Abweichung annähern, das heißt auch, den marginalisierten Körper als Ausdruck eines gesellschaftlichen Verhältnisses zu

⁸ Butler, Judith: *Das Unbehagen der Geschlechter*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991. S. 202.

⁹ Villa, Paula-Irene / Julia Jäckel / Zara S. Pfeiffer / Nadine Sanitter / Ralf Steckert: „Perspektiven auf Populärkultur und Geschlecht. Eine Einleitung.“ In: Villa, Paula-Irene / Julia Jäckel / Zara S. Pfeiffer / Nadine Sanitter / Ralf Steckert (Hrsg.): *Banale Kämpfe? Perspektiven auf Populärkultur und Geschlecht*. Geschlecht und Gesellschaft Volume 51 2012. S. 16.

begreifen suchen. Dies wirft die Frage danach auf, wie sich das Verhältnis von Norm und Abweichung den Körper betreffend fassen lässt. Das versuche ich mit soziologischen und sozialwissenschaftlichen Auffassungen von Körper aufzuzeigen und nehme Bezug auf Begriff und Geschichte der FREAKS, weil ich annehme, dass sich dabei Linien erkennen lassen, die den Scheitel zwischen Ein- und Ausgrenzung markieren, deren Referenzgröße der Körper ist.

Die Kunstfigur *Conchita Wurst* betrachte ich einerseits aus historischem Blickwinkel: Ihre Inszenierung, das Spiel mit weiblichen und männlichen Stereotypen, greift auf mythische Vorbilder zurück, unter anderem auch auf die Zurschaustellung der BARTFRAU im Fin de Siècle. Zur Erwähnung kommen auch verwandte Performances von Frauen mit Bart aus Kunst, Performance und Populärkultur mit einem Exkurs auf das Haar als Schnittfläche von Natur und Kultur.

Andererseits setze ich die Kunstfigur *Conchita Wurst* als Inszenierung zwischen Travestie und *drag* in Beziehung zu Judith Butlers Thesen von Geschlecht als performativer Akt sowie der Möglichkeit einer subversiven Performance.

„Überbetonung und die Marginalisierung des Körperlichen gehen Hand in Hand.
Entkörperung und Körperkult stehen einander gegenüber
und bedingen einander zugleich.“¹⁰

Normale Körper – außergewöhnliche Körper

„Körper haben Konjunktur“¹¹ – das Interesse an Körper und Körperlichkeit in diversen Formen und Facetten ist allgegenwärtig in den unterschiedlichsten Bereichen des Lebens, ob Populärkultur, Wissenschaft oder Politik. Tagtäglich werden wir überflutet von Bildern inszenierter und manipulierter Körper transportiert von Tageszeitungen und Zeitschriften, Internet und Fernsehen, auf Plakatwänden und Werbespots. Dadurch wird eine inszenierte und idealisierte Konstruktion von Körperrealität geschaffen, der man sich nur schwer entziehen kann. Die vermeintlich geltenden Vorstellungen über attraktive Körper werden übernommen, der perfekte Körper wird zur Sollgröße. Aktuellen Erkenntnissen zufolge wird jeder Mensch durch die Medien täglich circa vierzigmal mit Abbildungen des perfekten Körpers konfrontiert.¹² Der eigene Körper wird mittlerweile leibhaftig erhoben zu einem „Instrument der täglichen Selbstinszenierung [...]“¹³, konstatiert Annette Barkhaus in ihrem Beitrag zum Sammelband zur technischen und theoretischen De- und Recodierung des Körpers.

Der Körper ist Arbeits- und Freizeitkörper, sexueller Körper und vieles mehr, die Dimension des Körpers „als Träger von Zeichen oder Symbolen setzte sich erst im Laufe des 19. Jahrhunderts durch.“¹⁴ Gunter Gebauer schreibt von der „Transformation des Besitzes [des Körpers] in symbolischem Ausdruck von

¹⁰ Annette Barkhaus: „Der Körper im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit.“ In: Barkhaus, Annette / Anne Fleig (Hrsg.): *Grenzverläufe. Der Körper als Schnitt-Stelle*. München: Wilhelm Fink Verlag 2002. S. 27.

¹¹ Kreis-Schinck. Annette: „Körperwelten. Leiblichkeit, Authentizität und die Frage nach dem Geschlecht“. In: Frei Gerlach, Franziska / Annette Kreis-Schinck, Claudia Opitz / Béatrice Ziegler (Hrsg.): *Körperkonzepte. Interdisziplinäre Studien zur Geschlechterforschung*. Münster 2003. S. 312.

¹² Vgl.: Seifert, Anja: *Leitmotive im 20. Jahrhundert: Körper, Maschine und Tod. Zur symbolischen Artikulation in Kunst und Jugendkultur*. Dissertation. Essen 2002. S. 280.

¹³ Annette Barkhaus: „Der Körper im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit.“ In: Barkhaus, Annette / Anne Fleig (Hrsg.): *Grenzverläufe. Der Körper als Schnitt-Stelle*. München: Wilhelm Fink Verlag 2002. S. 27.

¹⁴ Seifert, Anja: *Leitmotive im 20. Jahrhundert: Körper, Maschine und Tod. Zur symbolischen Artikulation in Kunst und Jugendkultur*. Dissertation 2002. S. 27.

Eigenschaften“¹⁵ und unterscheidet zwischen „der Körper besitzt Eigenschaften“ und „der Körper symbolisiert Eigenschaften“ und beschreibt die Entwicklung vom „Körper als Besitzer von Eigenschaften“ über „die Demokratisierung der Körper“ hin zum „Körper als Ausdrucksmedium“¹⁶ als eine historische.

„ Als Ausdrucksmedium kommt jedem Körper eine symbolische Funktion zu, jeder Körper wird zum Zeichenträger und zum Mittler von Botschaften, die er aussendet. „Es wird folglich alles das als zum Körper zugehörig angesehen, was an seinem Ausdruck beteiligt ist. Unter diesem Aspekt wird der Körper-Begriff im Vergleich zum 16. Jahrhundert ausgeweitet; Bekleidung, Prothesen, Kosmetika, Präsentationsmittel und -techniken gehen in den modernen Begriff des Körpers ein. Unter einem anderen Aspekt erscheint er allerdings vergleichsweise eingeschränkt: Seine Herkunft, seine Geschichte, die Formung durch den Geist und die tägliche Arbeit verschwinden aus der Begriffs-Explikation.“¹⁷

Der moderne Körperbegriff entfernt sich vom naturwissenschaftlich definierten Körperbegriff, der in seinen Grundzügen auf René Descartes basiert, die „quasi-biologische Auffassung [...] wird lediglich als äußere Hülle wahrgenommen und kann nach eigenem Belieben modelliert und verändert werden.“¹⁸ Den modernen Körper charakterisiert Gebauer durch die folgenden fünf Merkmale:

- (1) Der Körper wird segmentiert, d.h. in eine Menge isolierter Einzelsymbole zerlegt.
- (2) Die Körpereigenschaften werden als Ergebnisse von Anstrengungen aufgefasst. Zwar wird das Rohmaterial ursprünglich durch die Natur gegeben, doch ist der Weg der Natur lenkbar und beeinflussbar.
- (3) Der Körper erhält einen Produkt-Charakter. Seine Eigenschaften können zum Teil mit Hilfe von Geld erstanden werden. Der Körper wird partiell von der Person ablösbar.

¹⁵ Gebauer, Gunter: „Ausdruck und Einbildung. Zur symbolischen Funktion des Körpers“ In: Kamper; Dietmar / Christian Wulf (Hrsg.): *Die Wiederkehr des Körpers*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1982. S. 313ff.

¹⁶ Ebd. S. 314ff.

¹⁷ Ebd. S. 319.

¹⁸ Seifert, Anja: *Leitmotive im 20. Jahrhundert: Körper, Maschine und Tod. Zur symbolischen Artikulation in Kunst und Jugendkultur*. Dissertation 2002. S. 27.

(4) Die dargestellten Körpereigenschaften sind Bestandteile der Inszenierung von Personen. Sie werden als Ausdruck einer Persönlichkeit mit einer bestimmten Lebensweise, materiellen und geistigen Situation aufgefasst.

(5) In der körperlichen Inszenierung werden die geleisteten Anstrengungen zum Verschwinden gebracht (z.B. die Arbeit des Pflagens, das Training, das Abmagern, die Askese usw.). Der darstellende Körper umgibt sich mit einer mimetischen Sinnlichkeit, die in hohem Maße auf Einbildung beruht.“¹⁹

Die Art und Weise, wie ein Mensch seinen individuellen Körper wahrnimmt und die Vorstellungen über die eigene Körperlichkeit interpretiert, ist nicht statisch und auch nicht für alle Kulturen identisch. Der Körper ist nie nur ein rein individueller, sondern stets auch gesellschaftlich produzierter, der Körper ist Ort sozialer Erfahrung.²⁰ Die körperlichen Inszenierungen sind in allen gesellschaftlichen Bereichen präsent und eng verwoben mit Alltag und der individuellen Performanz von Status oder Geschlecht. Diese „veranschaulichen, modifizieren oder hinterfragen zentrale gesellschaftliche Wahrnehmungs- und Deutungsmuster wie Natur-Kultur, Männlichkeit-Weiblichkeit, Realität-Fiktion“²¹, wie Anne Fleig in der Einleitung zum Sammelband *Körper-Inszenierungen* bemerkt, verweisen also immer auch auf Differenz und Dualismen. Mit diesem Blickwinkel ist die Geschichte des Körpers auch immer eine des anderen Körpers. Philipp Sarasin beschreibt dies mit, „dass es immer wieder signifikante Inszenierungen von Körpern in der Öffentlichkeit gegeben hat, die unter

¹⁹ Gebauer, Gunter: „Ausdruck und Einbildung. Zur symbolischen Funktion des Körpers“ In: Kamper; Dietmar / Christian Wulf (Hrsg.): *Die Wiederkehr des Körpers*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1982. S. 319.

²⁰ Da soziologische und philosophische Bezüge den Rahmen dieser Arbeit sprengen würde, möchte ich an dieser Stelle dennoch folgende diesbezüglichen Ansätze erwähnen: Marcel Mauss veröffentlicht 1934 einen Aufsatz über *Körpertechniken* und stellt fest, dass „das erste und natürlichste technische Objekt und gleichzeitig technische Mittel des Menschen“ der Körper sei und verweist auf die Unterschiede sowohl zwischen Individuen wie auch Gesellschaften, wie universale körperliche Aktivitäten ausgeführt werden. Mary Douglas untersuchte in den 60iger Jahren in ihren Studien den Körper als Bedeutungsträger und folgerte, dass der „soziale Körper bestimmt, wie der Körper als Bedeutungsträger wahrgenommen wird. Der französische Soziologe Pierre Bourdieu beschreibt in seinem Werk *Die feinen Unterschiede* ausführlich die Ausdrucksfähigkeit des Körpers als Bezugspunkt sozialer wie kultureller Praxis. Auf den Körper als Ort der sozialen Erfahrung nahm auch Georg Simmel schon 1923 mit *Philosophische Kultur. Über das Abenteuer, die Geschlechter und die Krise der Moderne* Bezug, ebenso wie Diskurse des Soziologen Norbert Elias und später von Michel Foucault, die unter anderem über die alltägliche Disziplinierung des Körpers innerhalb des Zivilisationsprozess schrieben. Vgl.: Stockinger, Eva: *Obsolet und doch von Gewicht. Posthumane Verkörperungen bei Orlan, Stelarc und Genesis P-Orridge*. Wien: Diplomarbeit 2009. S. 20f. ; Seifert, Anja: *Leitmotive im 20. Jahrhundert: Körper, Maschine und Tod. Zur symbolischen Artikulation in Kunst und Jugendkultur*. Dissertation 2002. S. 18.

²¹ Fleig, Anne (Hrsg.): *Körper-Inszenierungen. Präsenz und kultureller Wandel*. Tübingen: Attempto 2000. S. 13.

anderem oder sogar hauptsächlich die Funktion hatten zu sagen: „Das seid ihr – oder noch besser: So könntet ihr sein. Das heißt: Öffentliche Bilder des Körpers als Modell und Versprechen, des Körpers als Exemplum und Lehrstück.“²²

Empirisch betrachtet gibt es viele Unterschiede zwischen den Menschen, die sich auf das Geschlecht, die Hautfarbe, die Physiognomie und andere körperliche Merkmale beziehen; Intelligenz und Begabungen, Fähigkeiten und Fertigkeiten, kulturelle und soziale Herkunft, sozialer und ökonomischer Status, Denk- und Lebensstile, weltanschauliche, politische, religiöse Orientierungen, sexuelle Präferenzen und viele mehr. Mögen einige dieser Aspekte von Differenz biologisch bedingt sein, sie werden erst im Rahmen einer Gesellschaft, die sich deutend und handelnd auf sie bezieht, zu mit Bedeutung aufgeladenen sozialen Tatsachen. Folgt auf die beschreibenden Aussagen der verschiedenen Aspekte und Fähigkeiten eine unterschiedliche Bewertung und Gewichtung, wird dieses heterogene Feld hierarchisch aufgegliedert: Bestimmte Fähigkeiten sind bedeutsamer, wertvoller oder erwünschter als andere, und werden nach ihrem gesellschaftlichen oder ökonomischen Wert eingeordnet.²³ Auf dieser Grundlage wird einem Menschen der Platz in der Gesellschaft oder an ihrem Rand zugewiesen oder er wird auch ganz ausgeschlossen.

Für die historische und kulturwissenschaftliche Erforschung von Heterogenität steht somit unter anderem die Frage im Zentrum, wie sich kulturelle Deutungsmuster des Körpers herausbilden, stabilisieren und verändern, mit welchen wertenden Unterscheidungen sie einhergehen und welche Folgen diese Prozesse nach sich ziehen. Dabei sind Menschen mit „außerordentlichen Körpern“²⁴ von besonderem Interesse, denn an ihnen lassen sich

²² Sarasin, Philipp: „Der öffentlich sichtbare Körper. Vom Spektakel der Anatomie zu den „curiosités physiologiques“. In: Sarasin, Philipp / Jakob Tanner (Hrsg.): *Physiologie und industrielle Gesellschaft. Studien zur Verwissenschaftlichung des Körpers im 19. und 20. Jahrhundert*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1998. S. 421.

²³ Vgl. Dederich, Markus: „Historische Konstruktionen von Heterogenität und Differenz: Monster und Freaks“. Vortrag im Rahmen der Ringvorlesung *Behinderung ohne Behinderte?! Perspektiven der Disability Studies*. Universität Hamburg am 09.06.2009.

²⁴ Garland-Thomson, Rosemarie (Hrsg.): *Freakery. Cultural Spectacles of the Extraordinary Body*, New York 1996. S. 30.

Menschenbilder unterschiedlicher Epochen und Kulturen sowie Praktiken der Herstellung von Körpernormen, Normalität und sozialem Ausschluss rekonstruieren.²⁵ Und zudem kann es ohne Etablierung oder Konstruktion von Norm keine Abweichung von ihr geben und damit auch keine Wahrnehmung von Körpern als abweichend.

Körper - Norm, Normativität, Normalität

„Normalität beziehungsweise Abnormität bezüglich menschlichen Seins bezeichnet [...] keine objektiven Eigenschaften, sondern Perspektiven, mit denen jedes Merkmal über die von außen herangetragene Definition zum Beleg von Normalität und Abnormität werden kann.“²⁶ Normalität ist zumeist ein statistischer Mittelwert, der sich zwischen der erwünschten Idealnorm und der unerwünschter Abnorm befindet oder wie es Dieter Mattner ausdrückt, „das uneingeschränkte Funktionieren im jeweiligen Sozial- beziehungsweise Gesellschaftssystem.“²⁷ Eine Voraussetzung für das Konzept der Norm in Bezug auf Körper, deren Anfänge in der Kolonialgeschichte, Anthropologie und Anthropometrie zu finden sind, war die spätestens im 19. Jahrhundert einsetzende gesellschaftliche, ökonomische und wissenschaftliche Fokussierung auf das Konzept der Norm. Dies ging einher mit Techniken wie Aufzeichnungen, Empirie und Experiment, Induktion und Deduktion, Messungen und Berechnungen, Daten und Durchschnittswerten. Ein Beispiel von vielen für einen aufstrebenden wirtschaftlichen Zweig, der sich auf die Körpernorm bezieht, liefert die Fertigung von Kleidung anhand der Konfektionsindustrie: Gegen Ende des 19. Jahrhunderts waren für eine erste Festlegung der Größenbezeichnungen Ausgangspunkt die so genannten Normalgrößen, als Vorbild wurden die Körperformen griechischer Statuen mit ihrer idealen Linienführung herangezogen. Diese Normalgröße basierte auf

²⁵ Vgl. Dederich, Markus: „Historische Konstruktionen von Heterogenität und Differenz: Monster und Freaks“. Vortrag im Rahmen der Ringvorlesung *Behinderung ohne Behinderte?! Perspektiven der Disability Studies*. Universität Hamburg am 09.06.2009.

²⁶ Mattner, Dieter: „Die Erfindung der Normalität“ In: Deutsches Hygiene-Museum Dresden und Aktion Mensch (Hrsgg): *Der [im-]perfekte Mensch - vom Recht auf Unvollkommenheit*. Ostfildern-Ruit: Hatje-Cantz Verlag) 2001. S. 14.

²⁷ Ebd. S. 14.

einem idealen Körperbild, die Kleidung sollte den Körper so formen, dass er dem Ideal von Gleichmaß und Symmetrie weitestgehend entsprach. In diesem Kontext verfügt Konfektionskleidung mit ihrem Standardisierungspotential über eine unsichtbare, aber machtvolle Disziplinierungsstrategie für den Körper, „hinter der Normierung stehen stets industrielle und politische Interessen.“²⁸

Normwerte zu Intelligenz, Lebenserwartung, Physiognomie und sozialer Kompetenz definierten zwar noch keine Kriterien für Perfektion, jedoch wurden zahlreiche Erscheinungen der Abweichung typologisiert, systematisiert und benannt. „Die Koordinaten der Normalität sind seither so geläufige Handlungs- und Beurteilungsmaßstäbe geworden, dass ihre unmittelbaren Wirkungen auf gesellschaftliche Praktiken der Ein- oder Ausschließung kaum mehr wahrgenommen werden.“²⁹ Erst die Kategorie Norm oder Normalität erzeugt in unentwegtem Verweis die Phänomene des Nicht-Normalen und zeigt, wie auch das Abnormale Bedingung von Normalität sein kann. Das Normale funktioniert darin sowohl als Faktum, das durch Abgrenzung des Nicht-Normalen und Pathologischen ermittelt wurde und wirkt so zugleich als sozial bestimmter Wert, der mitunter gesellschaftliche Konsequenzen nach sich zieht.

Michel Foucault betont den disziplinierenden Charakter des Konzepts der Norm, das als „neues Gesetz der modernen Gesellschaft“³⁰ bezeichnet werden kann. „Individuen werden innerhalb eines differenzierenden und *hierarchisierenden* Systems eingeordnet, abhängig davon, inwieweit sie der als Ideal gesetzten Norm entsprechen, wodurch sich der Zwang zur Norm erhöht.“³¹ Daraus folgert, dass Normalisierung aus den heterogenen sozialen Wirklichkeiten einer modernen offenen Gesellschaft eine soziale Ordnung, eine Art Quasi-Natur, erzeugt, an der sich das Individuum orientieren muss, um sich

²⁸ Schmidt, Nikola / Kilian Steiner: „Der „vermessene“ Europäer“. In: Stuhl, Frauke / Julia Franke / Kiran Klaus Patel (Hrsg.): *Die Erfindung des Europäers*. Begleitbuch zur gleichnamigen Ausstellung. Berlin 2009. S. 34-43. S. 39.

²⁹ Lutz, Petra / Thomas Macho/ Gisela Staupe/ Heike Zirten (Hrsg.): *Der [im-]perfekte Mensch. Metamorphosen von Normalität und Abweichung*. Deutsches Hygiene-Museum Dresden in Zusammenarbeit mit der Aktion Mensch. Berlin 2003. S. 10.

³⁰ Foucault, Michel: *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1976. S. 236ff.

³¹ Ebd. S. 237.

seinen Platz innerhalb der sozialen Ordnung zu sichern. „Das Nicht-normal-sein [...] bedeutet nämlich nicht nur das Herausfallen aus der sozialen Welt, sondern aus der scheinbaren Natur.“³² In seinen Studien der Regulierung, Kontrolle und Naturalisierung von Sexualität spricht er von Technologien des Selbst, die dem Einzelnen ermöglichen sollen „aus eigener Kraft oder mit Hilfe anderer eine Reihe von Operationen an seinem Körper oder seiner Seele, seinem Denken, seinem Verhalten und seiner Existenzweise vorzunehmen, mit dem Ziel, sich so zu verändern, dass er einen gewissen Zustand des Glücks, der Reinheit, der Weisheit, der Vollkommenheit oder der Unsterblichkeit erlangt.“³³ Foucault unterscheidet vier strategische Machtkomplexe, die Sexualität und sexuelle Identität als nicht naturgegeben, sondern Resultate diskursiver Prozesse sind, die spätestens mit Ende des 18. Jahrhunderts einsetzen: Die Hysterisierung und Pathologisierung des weiblichen Körpers; die Pädagogisierung des kindlichen Sexes; die Sozialisierung des Fortpflanzungsverhaltens und dessen Regulation; die Psychiatrisierung der perversen Lust.³⁴ Durch diese Prozesse entsteht die moderne sexuelle Identität, ihre Reglementierung und Tabuisierung.

Anfang der 1990er Jahre bringt aufbauend auf Foucaults Arbeit Judith Butler mit *Das Unbehagen der Geschlechter*³⁵ und *Körper von Gewicht*³⁶ das Thema Körper wieder in den Diskurs ein, indem sie die Vorstellung eines biologischen, natürlichen Körpers, der dem sozialen, kulturell konstruierten Geschlecht vorangeht, radikal hinterfragt. Um eine der Identitätskategorien, nämlich dem biologischen Geschlecht (sex) die Naturhaftigkeit zu entziehen, führte sie den Gender-Begriff in den Kulturwissenschaften ein und zeigt auf einer linguistischen Ebene, dass nicht nur *gender*, sondern auch *sex* einem Konstruktionsprozess unterworfen ist. Sie stellt die These auf, dass Körper,

³² Plotz, Barbara: *Die filmische Repräsentation der dicken Frau als Monster*. Diplomarbeit. Wien 2009. S. 21.

³³ Foucault, Michel: „Technologien des Selbst“. In: Martin, Luther H. / Huck Gutman / Patrick H. Hutton (Hrsg.): *Technologien des Selbst*. Frankfurt am Main: Fischer 1993. S. 26.

³⁴ Vgl.: Foucault, Michel: *Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit I*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1977. S. 103f.

³⁵ Butler, Judith: *Das Unbehagen der Geschlechter*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991.

³⁶ Butler, Judith: *Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1995.

eben weil sie als natürlich gelten, den performativen Status des Natürlichen enthüllen. Später verschränkt sie diese dualistischen Begriffe *sex* und *gender* zu *Materialität des Körpers* und bringt dies schon im Titel ihres Buchs, *Bodies that Matter*, das man neben der deutschen Übersetzung *Körper von Gewicht* auch übersetzen könnte mit *Körper, diese Materie*, zum Ausdruck und legt darin dar, dass es Körper gibt, die von Bedeutung sind, weil sie den normativen Anforderungen entsprechen, während andere, von diesen Normen abweichende Körper, keine oder marginale Bedeutung haben. Sie stellt die These auf, dass das Sprechen über Körper, das Referieren auf Körper, ein performativer Akt ist, der durch seine anhaltende Wiederholung einen materialisierenden Effekt hat. Materie versteht Butler „als einen Prozess der Materialisierung, der im Laufe der Zeit stabil wird, so dass sich die Wirkung von Begrenzung, Festigkeit und Oberfläche herstellt, den wir Materie nennen“³⁷

Dass körperliche Merkmale vorhanden sind, leugnet Butler nicht, jedoch stellt der performative Akt, die Merkmale der Körper voneinander zu unterscheiden, sie dem einen oder anderen Geschlecht zuzuordnen, ihnen Bedeutung zu verleihen, einen Prozess dar, der sich mit der Zeit und innerhalb regulierender Normen verfestigt und zu dem wird, was wir als faktische Gegebenheiten wie das biologische Geschlecht verstehen. „Akte, Gesten, artikulierte und inszenierte Begehren schaffen [auf der Oberfläche des Körpers] die Illusion eines inneren Organisationskerns der Geschlechteridentität.“³⁸

Körper und Abweichung

Jede Gesellschaft bringt außergewöhnliche Körper hervor. Dies stellt Rosemarie Garland-Thomson in ihrem gleichnamigen Werk³⁹ fest, in dem sie über die Bedeutung von FREAKSHOWS Ende des 19. und Beginn des 20. Jahrhunderts für die Konstituierung der US-amerikanischen Normalgesellschaft

³⁷ Butler, Judith: *Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1995. S.32.

³⁸ Butler, Judith: *Das Unbehagen der Geschlechter*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991. S. 200.

³⁹ Garland-Thomson, Rosemarie (Hrsg.): *Freakery. Cultural Spectacles of the Extraordinary Body*, New York: New York University Press 1996.

hinweist. In diesem Zusammenhang prägte Garland-Thomson den Begriff *Freak-Diskurs der Moderne*: Anstelle von irrationalen oder religiösen Deutungsmustern des FREAKS, der außergewöhnliche Körper galt im Mittelalter als Wunder und Zeichen göttlicher Manifestation, trat mit den beginnenden Human- und Naturwissenschaften ein Wandel ein und das wissenschaftlich-medizinische Interesse am menschlichen Körper rückte in den Vordergrund: „Modernity moved the freak from the embodiment of wonder to the embodiment of error.“⁴⁰ Die außergewöhnlichen Körper wurden als different und dann deviant gedeutet und erst später in der Medizin entsprechend klassifiziert und pathologisiert. Ebenso stellt Garland-Thomson in ihrer Rekonstruktion des Diskurses zu FREAKS fest, dass das gesellschaftliche Narrativ, der Deutungshorizont, historisch und gesellschaftlich variiert. Was in einer Gesellschaft zu einem bestimmten Zeitpunkt als andersartig oder von einer Norm abweichend begriffen wird, wird stets neu verhandelt. Philipp Sarasin verweist auf die bestimmende Funktion der Norm in der Herausbildung der modernen Gesellschaft hin: „Codierung und Wahrnehmung des normalen Körpers im 19. Jahrhundert wurde stark von den Jahrmarkt- und Zirkusauftritten abnormer Körper strukturiert“⁴¹.

Im ausgehenden 19. Jahrhundert fand parallel zu FREAKSHOWS und mit Jahrmarktsauftritten und Schaustellungen verwoben eine Doppelbewegung von Wissenschaft und Populärkultur statt. Der außergewöhnliche Körper musste von der Wissenschaft sichtbar gemacht werden, um ihn sich einerseits als Untersuchungsgegenstand anzueignen und andererseits den normalen Körper konstruieren zu können, belegt Imke Schmincke in *Außergewöhnliche Körper* anhand von Beispielen.⁴² Das beschreibt auch Sarasin am Beispiel der öffentlichen Laufwettbewerbe „Im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts tauchten in den europäischen Großstädten öffentlich sichtbare Körper auf, die die

⁴⁰ Rosemarie Garland-Thomson (Hrsg.): *Freakery. Cultural Spectacles of the Extraordinary Body*, New York 1996. S. 13.

⁴¹ Sarasin, Philipp: „Der öffentlich sichtbare Körper. Vom Spektakel der Anatomie zu den „curiosités physiologiques““. In: Sarasin, Philipp / Jakob Tanner (Hrsg.): *Physiologie und industrielle Gesellschaft Studien zur Verwissenschaftlichung des Körpers im 19. und 20. Jahrhundert*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1998. S. 446.

⁴² Vgl.: Schmincke, Imke: „Außergewöhnliche Körper“. In: Junge, Torsten / Imke Schmincke (Hrsg.): *Marginalisierte Körper. Beiträge zur Soziologie und Geschichte des anderen Körpers*. Münster: Unrast-Verlag 2007. S. 13f.

Verausgabung von Kraft und Atem nicht als Bedrohung für Leib und Leben, sondern als erstrebenswertes Spektakel effizienter Energienutzung darstellten.⁴³ In der Artikelserie *Curiosités physiologiques* der wissenschaftlichen Zeitschrift *La Nature* im Jahre 1884 wird über Läufer als Menschen berichtet, die sich bemerkenswert vom *Hommes civilisés* unterscheiden, die in Schweiß ausbrechen und „rompus de tous les membres“ seien, wenn sie rasch fünf Etagen hochlaufen [...], „l’homme entraîne“ hingegen könne mehrere Stunden in Folge laufen, Pferde und Hunde hinter sich lassen, wilde Tiere bezwingen, so dass man sich frage, ob er von derselben Natur wie der Normale sei.⁴⁴ Der „öffentlich sichtbare Körper war immer der fremde Körper – aber zugleich auch der eigene“⁴⁵, der Körper der *Curiosités physiologiques* im Diskurs demonstrierte unmittelbar die Bedingungen der Möglichkeit von Leben und Gesundheit, von Leistung, Erschöpfung und Tod. Und das Fin de Siècle war auch die Zeit der Publikumserfolge einer anderen Art von *Curiosités physiologiques*, den sogenannten Hungerkünstlern⁴⁶, die auch zu den Schaustellungen der FREAKS zählten. Über diese Schaustellungen, die zugleich anthropologische Experimente und modische Sensation waren, hat Peter Payer ausführlich recherchiert⁴⁷ und schreibt über den ersten Hungerkünstler Dr. Henry Tanner, der als Arzt der festen Überzeugung war, dass eine befristete Nahrungsentsagung die richtige Behandlung für viele Leiden sei. Im Sommer 1880 ging er die Wette ein, 40 Tage ohne Essen auszukommen. In diesem Selbstversuch ging es ihm darum, „die Kraft des menschlichen Willens zu demonstrieren und den Materialisten zu beweisen, dass es außer Sauerstoff, Wasserstoff und Kohlenstoff noch etwas anderes im menschlichen Hirn gibt.“⁴⁸ Tausende Besucher kamen und bezahlten 25 Cent

⁴³ Sarasin, Philipp: „Der öffentlich sichtbare Körper. Vom Spektakel der Anatomie zu den „curiosités physiologiques““. In: Sarasin, Philipp / Jakob Tanner (Hrsg.): *Physiologie und industrielle Gesellschaft Studien zur Verwissenschaftlichung des Körpers im 19. und 20. Jahrhundert*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1998. S. 440.

⁴⁴ Vgl.: Ebd. S. 440f.

⁴⁵ Ebd.: S. 449.

⁴⁶ Vgl.: Vandereycken, Walter / Ron van Deth: *Hungerkünstler, Fastenwunder, Magersucht*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1992. S. 105f.

⁴⁷ Payer, Peter: *Hungerkünstler in Wien. Eine verschwundene Attraktion*. Wien: Sonderzahl 2002.

⁴⁸ Payer, Peter: *Hungerkünstler in Wien*. (2002). Zitiert nach: Felderer, Brigitte / Ernst Strouhal (Hrsg.): *Rare Künste. Zur Kultur- und Mediengeschichte der Zauberkunst*. Wien, New York 2007. S. 255.

Eintritt, um den „freiwillig darbindenden Hungerdoktor“⁴⁹ zu sehen, der unter der Aufsicht von Wächtern und Mitgliedern des Neurologischen Instituts nach 40 Tagen sein Experiment beendete.⁵⁰

Wesentlichen Anteil an FREAKSHOWS hatten auch die Zurschaustellungen von körperlichen Behinderungen und dabei erlaubte die Beschreibung einer Person als FREAK dem zahlenden Publikum, sich diesem zu nähern und anzusehen. „Die Bestimmung, was eine Behinderung sei, ist ein Prozess gesellschaftlicher Zuschreibungen. Am Beispiel der FREAKSHOWS lassen sich die Linien erkennen, die den Scheitel zwischen Ein- und Ausgrenzung markieren, deren Referenzgröße der Körper ist.“⁵¹ Die soziale Einbindung von außergewöhnlichen Körpern und dessen Funktion für die soziale Ordnung unterliegen demnach einer stetigen Veränderung. Im populär-kulturellen Rahmen hatten diese Körper zur Zeit des Fin de Siècle einen besonderen Platz: Sie wurden als spektakuläre ANOMALIEN zuerst auf Jahrmärkten, später in sogenannten FREAKSHOWS ausgestellt. Und diese hatten großen Zulauf. FREAKS galten „als eine Herausforderung für die natürliche und moralische Ordnung der Welt“.⁵²

Zudem waren FREAKSHOWS nicht nur Orte, an denen abweichende Körper öffentlich gezeigt wurden, FREAKSHOWS offenbarten Funktionsweisen der Inszenierung des Anderen, wie Birgit Stammberger in ihrer kulturphilosophischen Studie *Monster und Freaks*⁵³ die Prozesse der

⁴⁹ Payer, Peter: *Hungerkünstler in Wien. Eine verschwundene Attraktion*. Wien: Sonderzahl 2002. S. 15

⁵⁰ Einen spektakulären Versuch, die Hungerkunst als Zurschaustellung wieder zu beleben, unternahm im Jahre 2003 der New Yorker Performancekünstler David Blaine mit seiner Aktion *Above the Below*, für den Peter Michalzik in einem Artikel der Frankfurter Rundschau vom 17. Oktober 2003 die neue Bezeichnung "Aufmerksamkeitskünstler" erfand. Im September und Oktober 2003 fastet Blaine 44 Tage lang in einem Glaskasten, der über der Themse in London an einem Kran aufgehängt war und ließ sich nur mit Wasser versorgen. Mittels einer Webcam war es möglich, dem Spektakel, das polarisierende Reaktionen hervorrief, Tag und Nacht im Internet zu folgen. Wie bei allen seinen Ausdauer-Experimenten nannte Blaine als Motivation, dass es ihm weniger um einen Rekord als um Grenzen seiner persönlichen physischen und psychischen Belastbarkeit gehe.

⁵¹ Szabo, Sacha: *Rausch und Rummel. Attraktionen auf Jahrmärkten und in Vergnügungsparks. Eine soziologische Kulturgeschichte*. Bielefeld: transcript Verlag 2006. S. 109.

⁵² Hagner, Michael: „Monstrositäten haben eine Geschichte“ In: Ders. (Hrsg.): *Der falsche Körper. Beiträge zu einer Geschichte der Monstrositäten*. Göttingen: Wallstein-Verlag 1995. S. 7.

⁵³ Vgl.: Stammberger, Birgit: *Monster und Freaks. Eine Wissensgeschichte außergewöhnlicher Körper im 19. Jahrhundert*. Bielefeld: transcript Verlag 2011. S. 57.

Wissensbildung am monströsen Körper im Zusammenhang mit kulturellen Vorstellungen des Normalen beschreibt. Diese Prozesse haben bis heute Relevanz. Matthias Thiele legt in einem Beitrag im Sammelband *Spektakel der Normalisierung* anhand einer Analyse von Boulevardmagazinen dar, wie in aktuellen Fernsehformaten unter anderem körperliche Abweichung in „Erscheinung gebracht, ausgestellt und narrativiert“⁵⁴ wird und aktuelles Boulevardfernsehen als ein „Bollwerk funktioniert, das ein breites Spektrum des Normalen einschließt und die absolut Anormalen ausschließt.“⁵⁵

Freaks: Begriff und Geschichte

Der Begriff FREAK wurde zum ersten Mal im Jahre 1637 erwähnt, in John Miltons Gedicht *Lycidas* wurde der Begriff gleichbedeutend mit „Fleck“ oder „trüber Farbe“ gebraucht⁵⁶. „Im 19. Jahrhundert wurden Freaks als „Laune der Natur“ bezeichnet und somit zum Synonym für eine körperliche oder andere extreme Anomalie im Zusammenhang mit medialen Zurschaustellungen.“⁵⁷ Sarah Dellmann beschreibt FREAKS als „Menschen mit außergewöhnlichen psychischen oder physischen Eigenschaften“⁵⁸. Robert Bogdan erweitert diesen Ansatz, indem er FREAKS beschreibt als: „not by the possession of any particular quality but by a set of practices, a way of thinking about and presenting people with major, minor, and fabricated physical, mental, and behavioral differences.“⁵⁹ FREAK war ebenso eine Bezeichnung für Schausteller mit körperlichen Abweichungen, mit Tätowierungen oder außergewöhnlich langen Haaren sowie für Verrenkungskünstler, Hungerkünstler oder Kunstfuzer und viele mehr. Rachel Adams attestiert den FREAKS „a historically variable quality, derived less from particular physical attributes than the spectacle of the

⁵⁴ Thiele, Matthias: „Boulevard und Magazin der Normalen und Anormalitäten“ In: Bartz, Christina / Marcus Krause (Hrsg.): *Spektakel der Normalisierung*. Fink: Bielefeld 2007. S. 117.

⁵⁵ Ebd. S. 103.

⁵⁶ Vgl.: Rosemarie Garland-Thomson (Hrsg.): *Freakery. Cultural Spectacles of the Extraordinary Body*, New York. 1996. S. 4.

⁵⁷ Vgl. ebd. und Stammberger, Birgit: *Monster und Freaks. Eine Wissensgeschichte außergewöhnlicher Körper im 19. Jahrhundert*. Bielefeld: transcript 2011. S. 22.

⁵⁸ Dellmann, Sarah. *Widerspenstige Körper: Körper, Kino, Sprache und Subversion in Tod Brownings Freaks und Filmen mit Lon Chaney*. Marburg: Schüren Verlag, 2009. S. 23.

⁵⁹ Bogdan, Robert: *Freak Show. Presenting Human Oddities for Amusement and Profit*. Chicago, London: The University of Chicago 1998. S. 267.

extraordinary body swathed in theatrical props, promoted by advertising and performative fanfare.”⁶⁰

Zum Fin de Siècle ist eine nie gesehene Vielfalt des Schausteller- und Artistengewerbes unterwegs. Allein in Europa machen 120 Zirkusse und noch mehr Manegen ohne Zelt Dach und reisende Theater die Runde. In seinem *Artisten-Lexikon* aus dem Jahr 1895 zählt Signor Saltarino⁶¹ diese auf⁶². Erwähnenswert ist dabei, dass Saltarino „siamesische Zwillinge, armlose Fußkünstler, Riesen, Zwergenwüchsige“⁶³ in diesen Bezeichnungen gleichrangig mit anderen Artisten von Athleten über Kunstpfeifer bis Zauberkünstler erwähnt und beschreibt. Betrachtet man Bilder der Rummelplätze von der Zeit des Fin de Siècle, so fällt auf, dass dort Schaubuden und Menagerien den Charakter ausmachen, während heutige vor allem von Fahrgeschäften geprägt sind. Das Spektrum der Schaubudenattraktionen umfasste wie Sacha Szabo in seiner soziologischen Kulturgeschichte der Jahrmärkte und Vergnügungsparks schreibt „Menagerien (Tierdressuren), magische Vorführungen, Zurschaustellung von Abnormitäten, Zirkusdarbietungen, Kuriositäten, Ausstellungen von technischen oder

⁶⁰ Rachel Adams, *Sideshow U.S.A.: Freaks and the American Cultural Imagination*. Chicago: The University of Chicago Press, 2001. S. 5.

⁶¹ Saltarino Signor: *Artisten-Lexikon. Kunstreiter, Dompteure, Gymnastiker, Clowns, Akrobaten, Spezialitäten etc. aller Länder und Zeiten*. Düsseldorf: Lintz 1895. S. 151. „Otto, Hermann Waldemar (Pseudonym: Signor Saltarino), Circusschriftsteller, geb. Am 14. April 1861 in Sachsen [...] War als Clown thätig in den Circus Warga, Blumenfeld und Althoff, seit 1885 Redakteur des „Artist“ in Düsseldorf. [...]“

⁶² Ebd.: Aeronaut, Affendarsteller, Antispiritist, Ascensionist, Athlet, Bajazzo, Bären-dompteur, Balanceur, Batoude-springer, Champion-Boxer, Clown, Drahtseilkünstler, Dresseur, Equilibrist, Fantoche-Spieler (Marionettenspieler), Faustkämpfer, Fechtmeister, Feuermaler, Freiheitsdresseur, (armloser) Fußkünstler, Grotesque-Reiter, (einbeiniger) Handakrobat, Illusionist, Imitator, Improvisateur, Jongleur, Kakadudresseuse, Kautschukdame, Kettensprenger, Knockabout, Kraftdame, Kraftturnkünstler, Kunstpfeifer, Kunstreiter, Kunstschütze, Löwenbändiger, Luftgymnastiker, Luftkünstler, Luftschiffer, Magier, Maultrommler, Messerwerfer, Mimiker, Monocyclist, Musical-Excentrique, Ohne-Sattelreiter, Pantomimist, Parforce-Reiterin, Parodist, Parterrespringer, Pirouettenreiter, Pistonbläser, Prestidigitateur (Gaukler, Taschenspieler), Radfahrer- Excentrique, Rechenkünstler, Reckkünstler, Riese, Ringkämpfer, Rumpfkünstler, Saltomortale-Reiter, Saltomortale- Springer, Schattensilhouettist, Schnellläufer, Schnellzeichner, Schwimmkünstler, Seiltänzer, Spatentänzer, Stegreifhumorist, Stehend-Reiter, Stelzenkünstler, Tänzerin, Tätowierter, Tierstimmen-Nachahmer, Tintamaresque-Spieler (Karikatur-Theater), Turmseilläufer, Turmseilkünstler, Ventriloquist (Bauchredner), Voltigeur (Turnen auf einem trabenden oder galoppierenden Pferd), Zahn-Athlet, Zauberkünstler, Zwerggeneral, Zwerggesangskomiker, zusammengewachsene Mulattenkinder und noch einige mehr.

⁶³ Ebd.

mechanischen Konstruktionen, Illusionstheater und weiters Panoramen und nicht zuletzt Völkerschauen“.⁶⁴

Die Jahrzehnte davor sind gekennzeichnet vom Niedergang des Jahrmarktes als Ort für den Warenverkauf unter anderem durch die Zunahme von Einzelläden, im Laufe des 19. Jahrhunderts änderte sich der Charakter des Jahrmarkts allmählich vom Ort des Handels zum Ort des Vergnügens. Zu dieser Zeit erschienen auf Jahrmärkten zunehmend als kontinuierliches Element der Schaustellungen anatomische Kabinette und Kuriositätenkabinette. Diese Panoptiken waren viele Jahrzehnte ein wichtiger Bestandteil der Jahrmärkte und zeigten Objekte wie ausgestopfte Krokodile, Pygmäenspeere, Requisiten berühmter Verbrecher, Tiere in Formalin oder Wachsmoulagen, zu den Attraktionen gehörte auch die Schaustellung menschlicher ABNORMITÄTEN. „Erkenne dich selbst“ war als Motto dem Katalog zu *Präuscher'sche Panoptikum und Anatomische Museum* voran gestellt⁶⁵, das Wiens größtes Panoptikum war, 1871 erbaut, 1945 im Zuge der Kriegshandlungen zerstört. Dieses zeigte eine Reihe von Schreckensdarstellungen wie das Erwachen eines lebendig Begrabenen in den Katakomben von Paris, zahlreiche Hinrichtungs- und Folterszenen, kämpfende Gladiatoren. Mit den „Wachsfigurenkabinetten“ hält nach 1800 die Dreidimensionalität Einzug in die populären Präsentationen der Schaugeschäfte, [...] die schließlich um 1900 auch noch die medizinische ‚Volksaufklärung‘ mit ihren schaurigen Wachsmoulagen in öffentlichen Präsentationen anknüpfte.“⁶⁶ Eine besondere Faszination geht in dieser Zeit vom menschlichen Körper aus, von einem vergleichbaren Reiz wie die Ebenbilder waren auch die Gegenbilder zum perfekten Körper, wie FREAKS und ABNORMITÄTEN. Der deutsch-tschechische Journalist und Schriftsteller Egon Erwin Kisch schreibt über seine Impressionen in Berlin:

⁶⁴ Szabo, Sacha: *Rausch und Rummel. Attraktionen auf Jahrmärkten und in Vergnügungsparks. Eine soziologische Kulturgeschichte*. Bielefeld: Transcript Verlag 2006. S. 96f.

⁶⁵ Vgl.: Hutter, Sabine: *Von "Präuscher's Panoptikum mit Menschenmuseum" bis von Hagens' "Körperwelten". Nachgebildete, lebende und tote Menschen als Schauobjekte*. Wien: Diplomarbeit 2012.

⁶⁶ Ziessow, Karl-Heinz / Uwe Meiners (Hrsg.): *Zur Schau gestellt. Ritual und Spektakel im ländlichen Raum. Eine kulturwissenschaftliche Schriftenreihe der Museen Cloppenburg, Bad Winsheim, Berlin-Dahlern, Kiekeberg, Kiel. Cloppenburg 2003. S. 13f.*

„Grüßet sie ehrerbietig! Lionel, der Löwenmensch, der Liebling der Frauen und Jungfrauen – so siehst du aus! -, ist da, Hunyady János, der Mann mit dem Vogelkopf, ist auch da, das Riesenkind Elisabeth Liska aus Russland, elf Jahre alt, zwei Meter zehn hoch, die hinten zusammengewachsenen Schwestern Bozena und Milada Blazek, Miss Crassé, das Tigermädchen, die riesige Tiroler Mariedl beim Melken ihrer Lieblingskuh, Riesenbackfisch Dora, La belle Annita, die tätowierte Schönheit, Prinzessin Kolibri, die kleinste Dame der Welt, Pirjakoff, der größte Mensch, der je gelebt hat, Machnow, der größte Mensch, der je gelebt hat, Hassan ben Ali, der größte Mensch, der je gelebt hat, Mr. Masso, der Ketten-sprenger, Haarathlet Simson, Hungerkünstler Papus und Hungerkünstler Succi, Mr. Tabor, der Muskelmensch mit dem dreifach gedrehten Arm, die behaarte Miß Pastrana, der lange Josef, der größte Soldat der preußischen Armee, mit Toni Marti, dem schwersten Knaben der Welt, die Schwestern Willfried, die stärksten Kinder der Welt, anderthalb und zweieinviertel Jahre alt, (...). Ach niemand besieht das Pantheon dieser Größen von einst, deren Leben es war, umherzufahren in der Welt, sich schauzustellen vor einem Zehnpfennigpublikum im matten Vormittagslicht eines Kirchweihzeltes oder eines Gasthauszimmers oder im allzu grellen Schein der abendlichen Zirkusmanege. Ausgebeutet, wiesen sie auf ihren monströsen Geburtsfehler und erklärten ihn mit papierenem, eingelerntem Text. Oder waren sie stolz auf ihn? (...)⁶⁷

In verschiedenen Werken zum Thema⁶⁸ wird unterschieden zwischen FREAKS OF NATURAL oder BORN FREAKS, GAFFED FREAKS, (SELF-)MADE FREAKS und NON-WESTERN-FREAKS unterschieden. Wie Stammberger in ihrem Versuch einer Definition von FREAKS beschreibt, wird damit versucht, zwischen FREAKS mit im geschichtslos-biologischen Sinne angeborenen Fehlbildungen, die ausgestellt wurden oder diese zur Schau stellten, und FREAKS, die durch kulturelle Praktiken und konstituierte Bereich erzeugten wurden, zu unterscheiden.⁶⁹ Diese einfache Unterteilung lässt sich nicht aufrechterhalten, da die Bedeutung von FREAKS sich nicht auf physische Merkmale beziehen, sondern unter anderem als Antithese kultureller Normalität ihre Bedeutung erhielten. Vor allem

⁶⁷ Kisch, Egon Erwin: *Der rasende Reporter*. (1924) Berlin: Aufbau-Verlag 1995. S. 185f.

⁶⁸ Vgl.: Scheugl, Hans: *Show Freaks und Monster. Sammlung Felix Adanos*. Köln: DuMont 1978.; Gruber, Gerlinde: *Sideshowes damals und heute. Eine Gegenüberstellung des Showmanns Phineas Taylor Barnum und des Self-made-Freaks Jim Rose*. Diplomarbeit. Wien 2001 ; Edlmann, Gabriele: *Zurschaustellungen von ‚Abnormitäten‘ und ‚Freaks‘ in Wien. Eine Untersuchung der Aufführungspraxis von Prodigien*. Wien: Diplomarbeit 2009.

⁶⁹ Vgl.: Birgit Stammberger: *Monster und Freaks. Eine Wissensgeschichte aussergewöhnlicher Körper im 19. Jahrhundert*, Bielefeld 2011. S. 18f.

in den *Disability Studies* wird in Bezug auf die biologisch fundierte Zuschreibung eine kritische Perspektive eingenommen. Anke Tervooren betont in ihren Studien, dass „jede Definition des Körpers ein Produkt ihres historischen Kontextes ist [...] jegliche Kategorie von Behinderung immer als historische, zeitgebundene und soziokulturelle Konzepte verstanden werden muss“⁷⁰, indem sie am Beispiel von FREAKSHOWS die einschneidenden Veränderungen historischer Repräsentationsformen des außergewöhnlichen Körpers untersucht. FREAKS OF NATURE, NON-WESTERN-FREAKS und GAFFED FREAKS „sind Terminologien, die mit dem Untergang der klassischen Sideshow verschwanden und einer abgeschlossenen Epoche angehören“⁷¹, fasst Gerlinde Gruber zusammen. Mit Sideshow umreißt sie einen Begriff, der aus der US-amerikanischen Unterhaltungskultur stammt. Eine Sideshow ist eine „minor show offered in addition to a main exhibition“⁷², also ein spektakuläres Beiprogramm von Zirkus- oder Jahrmarktsveranstaltungen oder Ausstellungen in Museen. Eine Sideshow war eine ABNORMITÄTENSCHAU, eine VÖLKERSCHAU, ein Varieté-Programm oder eine erotische Darbietung wie die Burlesque-Show.

Zur Zeit des Fin de Siècle umfasste die Gruppe der FREAKS OF NATURE jene Personen oder Schausteller mit zum Teil von Geburt an bestehenden Besonderheiten, vor allem die Anatomie betreffend – Klein- oder Riesenwuchs, parasitäre Zwillingmissbildungen, menschliche Missbildungen wie siamesische Zwillinge, RUMPFMENSCHEN, HAARMENSCHEN, ALBINOS, HAUTMENSCHEN und viele mehr. Eine weitere Gruppe waren Menschen, die im Laufe des Lebens Deformationen durch Unfälle oder spezifische Leiden erworben hatten wie Menschen mit partiellem Riesenwuchs, ELEFANTENMENSCHEN, bei denen das Leiden auch erst im Erwachsenenalter auftreten konnte, oder auch stark Übergewichtige- oder Untergewichtige, die zur Schau gestellt wurden oder Personen, die Gliedmaßen durch Unfälle verloren hatten.

⁷⁰ Tervooren, Anke: „Freak-Shows und Körperinszenierungen von Behinderung“. In: Behindertenpädagogik: Vierteljahresschrift für Behindertenpädagogik und Integration Behinderter in Praxis, Forschung und Lehre. 41. Jahrgang. Heft 2, S. 173.

⁷¹ Gruber, Gerlinde: *Sideshows damals und heute. Eine Gegenüberstellung des Showmanns Phineas Taylor Barnum und des Self-made-Freaks Jim Rose*. Diplomarbeit. Wien 2001. S. 28

⁷² Webster's New Encyclopedic Dictionary, New York: Black Dog & Leventhal Publishers Inc., 1994, S. 954.

Zu den SELF-MADE-FREAKS zählten Schausteller, die ihren Körper als Attraktion herrichteten und gestalteten oder besondere Fähigkeiten hatten und diese kultivierten oder inszenierten. Dazu zählen Bauchredner, Degen-, Feuer-, Schwertschlucker, Personen mit auffallenden Tätowierungen oder Vollkörpertätowierte, Schausteller mit außergewöhnlich langen Haaren, Verrenkungskünstler, SCHLANGEN- oder KAUTSCHUKMENSCHEN, Fakire, Hungerkünstler, Kunstfurzer.

Zu dieser GAFFED FREAKS zählt man Protagonisten, die Tricks ersannen und sich als FREAKS ausgaben. Ihre zur Schau gestellte Einzigartigkeit war ein vollkommener Fake, eine durchkonzipierte Täuschung. Diese Entwicklung und der Anstieg der Anzahl von GAFFED FREAKS begründete sich in der wachsenden Popularität dieses Randphänomens von Unterhaltung, vor allem der Nachfrage nach immer neueren Kuriositäten in den so genannten *Sideshow*s im amerikanischen und angloamerikanischen Raum. Diese Nachfrage überragte das Angebot, weshalb GAFFED FREAKS einen dominierenden Anteil übernahmen. Mit einigen Ausnahmen waren FREAKS auf der Bühne immer eine Interpretation, „ein Zuschnitt im Interesse des Publikums und im Dienste des Profits mit mehr oder weniger starken Verzerrungen dargestellt. Die Verwendung von falschen Tatsachen war für Leute aus dem Showgeschäft eine Selbstverständlichkeit“⁷³ und für das Publikum Gesprächsstoff. Schausteller, die als *Halb Mann-Halb Frau* die Bühne betraten, sind hier einzuordnen. Ihre klassische Aufmachung bestand aus einem Kostüm, das für die eine Körperhälfte Hosenbeine und Hemd, für die andere Frauenkleidung vorsah. Eine in der Mitte gescheitelte Frisur, auf der einen Seite langes Haar, auf der anderen ein Kurzhaarschnitt und die passende Schminke betonten die Aufmachung. Zu den GAFFED FREAKS zählten ebenso Schausteller, deren Arme fest an den Körper gebunden waren und, durch Kleidung gekonnt kaschiert, diesen als armlos präsentierten. Auch aneinander gebundene siamesische Zwillinge waren populäre Varianten dieser vorgetäuschten FREAKS.

⁷³ Gruber, Gerlinde: *Sideshow*s damals und heute. Eine Gegenüberstellung des Showmanns Phineas Taylor Barnum und des Self-made-Freaks Jim Rose. Diplomarbeit. Wien 2001. S. 21.

NON-WESTERN-FREAKS stammten vornehmlich aus anderen Kulturen. Ab Mitte des 19. Jahrhunderts war die Ausstellung von Vertretern fremder Kulturen eine lukrative Form der Schaustellerei, da einerseits das Interesse der Bevölkerung am Fremden, am Exotischen groß war, vor allem angeregt durch Entdeckungsreisen, die zu dieser Zeit sehr populär wurden. Reale Erfahrungen innerhalb von Reisen zu sammeln war für den Großteil der Bevölkerung kaum möglich, die „Seh-sucht war unstillbar“⁷⁴, weshalb man sich künstliche Welten schuf. Beispiel waren die Panoramen, später Dioramen, die mit gemalten Rundblicken imaginäre Reisen als Unterhaltung anboten, aber vor allem die völkerkundlichen Schauen, die als „anthropologische Spektakel“⁷⁵ einem „MenschenZoo“⁷⁶ glichen. 1874 veranstaltete Carl Hagenbeck die erste große Völkerschau, die "Lappländer-Ausstellung", die zum Vorbild aller späteren werden sollte. Mit dem Aufschwung der Unterhaltungsindustrie verschwanden die Völkerschauen ganz aus der europäischen Öffentlichkeit.⁷⁷

Viele Showmänner begaben sich auf Reisen auf der Suche nach neuen FREAKS, um die steigenden Erwartungen des Publikums zu befriedigen und ihre Profitraten zu steigern. Einige Zeit später entstand aus einer immer größer werdenden Nachfrage nach FREAKS ein neues Berufsbild, die FREAK HUNTER. Unter Miteinbeziehung von Schwindel und Übertreibung fanden sich immer neue Attraktionen. Würde man eine hierarchische Zuordnung treffen, genossen die FREAKS OF NATURE immer ein größeres Ansehen als NON-WESTERN-, GAFFED-, oder SELF-MADE-FREAKS. Bevor das Metier noch von den letzt Erwähnten überströmt wurde, unter anderem auch als Folge eines immer zahlreicher werdenden Publikums in örtlich fixierten Aufführungsstätten, das immer nach neuen spannenderen Sensationen verlangte, und noch bevor diese

⁷⁴ Juen, Martina: *Buffalo Bills Wild West Show 1890 im Wiener Prater – ein Unterhaltungsspektakel mit ideologischer Botschaft*. Diplomarbeit. Wien 1996. S. 18f.

⁷⁵ Schwarz, Werner Michael: *Anthropologische Spektakel. Zur Schaustellung "exotischer" Menschen, Wien 1870 - 1910*. Wien: Turia + Kant 2001.

⁷⁶ Vgl.: Blanchard, Pascal: *MenschenZoos. Schaufenster der Unmenschlichkeit*. Hamburg: Les éditions du Crieur Public 2012.

⁷⁷ Vgl.: Europäische Geschichte online: ieg-ego.eu/de/threads/modelle-und-stereotypen/wilde-und-zivilisierte/anne-dreesbach-kolonialausstellungen-voelkerschauen-und-die-zurschaustellung-des-fremden (Zugriff am 30. Juli 2014)

FREAKS eine fixe Stellung in der Zirkusbranche inne hatten, dominierten FREAKS OF NATURE das Unterhaltungsgewerbe der menschlichen ABNORMITÄTEN.⁷⁸

Die sogenannten FREAKS gehörten, wenn sie sich als Schausteller verdingten, ehemals zum fahrenden Volk, das weitgehend rechtlos von Ort zu Ort zog. Dokumente, die die Zurschaustellung von Menschen auf öffentlichen Plätzen belegen, deren Körper mehr oder weniger spektakulär von der jeweiligen Norm abwichen, lassen sich bis in die Antike verfolgen. Weil von diesen Körpern offensichtlich schon seit jeher eine große Faszination ausging, wurde diese sehr bald kommerzialisiert. Neugierige Zuschauer, die auf einem Jahrmarkt oder einem Marktplatz einen Blick auf diese werfen wollten, mussten seit spätestens dem 17. Jahrhundert für diese Schaulust zahlen.⁷⁹ Die KÖRPERWUNDER wurden als Einzelattraktionen gezeigt und zogen von Jahrmarkt zu Jahrmarkt. „Unternehmer hielten sich ihre menschlichen Attraktionen, die sie häufig Phänomene nannten, sie zogen übers Land, mieteten Gasthaussäle, klebten Ankündigungszettel und harrten der Schaulustigen. Größter Glücksfall war ein Gastspiel an einem Königs- oder Fürstenhof, auf das sich werbewirksam verweisen lässt, und das weitere nach sich zieht.“⁸⁰ Damit war es ihnen möglich, für sich, für ihre Angehörigen und den Agenten ein Auskommen zu finden. Bis ins 19. Jahrhundert gab es dieses Randphänomen des Schaustellertums, zunächst in Buden und Zelten, auf Jahrmärkten, Messen und Festplätzen, schließlich auch in Vergnügungsparks und großstädtischen Panoptiken, es folgten Auftritte in Café Chantants, Tingeltangel und Spezialitätentheatern, später wurde es auch in die verschiedensten Variétéveranstaltungen eingebunden und fand als Sideshow neben von Zirkuselementen bestimmten Veranstaltungen statt. Berühmtestes Beispiel war *The Barnum & Bailey Greatest Show on Earth*, deren Aufbau,

⁷⁸ Vgl. Saltarino Signor: *Fahrend Volk. Abnormitäten, Kuriositäten und interessante Vertreter der wandernden Künstlerwelt, mit 135 in den Text gedruckten authentischen Abbildungen.* (1895) Nachdruck: Leipzig: Weber 1978. S. VIII.

⁷⁹ Vgl.: Pflug, Isabel: „Verkörperung von „Abnormalität“: Die Freak Show als cultural performance des 19. Jahrhunderts“. In: Fische-Lichte, Erika / Christian Horn / Matthias Warstat (Hrsg.): *Verkörperung. Theatralität* Band 2. Tübingen, Basel: Francke 2001. S. 285.

⁸⁰ Schneider, Samantha / Inga Hosp: *Die Riesin von Rodaun. Abnormitäten, Kuriositäten, Schaustellungen.* Bozen: Edition Rætia 2001. S. 162.

Inszenierungen und Werbung Ausgangspunkt⁸¹ für die riesigen FREAK- und Sideshows Amerikas bis weit ins 20. Jahrhundert hinein war.

Das Verschwinden der FREAKSHOWS kann durch die Kulturgeschichte des Umgangs mit Behinderten erklärt werden, die die Mechanismen der Ein- und Ausgrenzung von Behinderten beschreibt und erklärt⁸², in der Medizin befasste man sich zunehmend mit den Ursachen von Krankheit und Behinderung und kümmerte man sich um die medizinische Versorgung von behinderten Menschen. Außerdem rückten die vom Ersten Weltkrieg Versehrten als „verkörperter Phantomschmerz und Repräsentanten einer kollektiven Kriegserfahrung“⁸³ ins Bewusstsein der Öffentlichkeit, wie Markus Dederich es beschreibt, und „das Lachen über und das Starren und Staunen auf das Andere wich dem Mitleid“⁸⁴. Andere Quellen nennen die Erfindung des Films als Ursache für das Ende der FREAKSHOWS. Zu heute noch statt findenden inhaltlich verwandten Aufführungsarten, wenn auch mit humorvoll-historistischem Anstrich, gehört die *Sideshows by the Seashore* auf Coney Island.

Schaulust: Inszenierungs- und Wahrnehmungseffekte

Was machte den Reiz und den großen Erfolg der FREAKSHOWS beim Publikum aus? Thomas Macho beschreibt die FREAKSHOW als Erbin eines alten Interesses, ein Teil der Faszination war ein religiös motiviertes Interesse an den Monstren und Prodigien, sie „fungierten gleichsam als die letzten „Wunderkammern“ der Moderne.“⁸⁵ Schaustellungen von Freaks waren etwas Nicht-Alltägliches, ihr Anlass war unterschiedlich, sie alle versprachen Unterhaltung und Abwechslung, befriedigten Schaulust und Erlebnishunger. Sie

⁸¹ Vgl. Gruber, Gerlinde: *Sideshows damals und heute. Eine Gegenüberstellung des Showmanns Phineas Taylor Barnum und des Self-made-Freaks Jim Rose*. Diplomarbeit. Wien 2001. S. 151f.

⁸² Vgl.: Mattner, Dieter: „Die Erfindung der Normalität“ In: Deutsches Hygiene-Museum Dresden und Aktion Mensch (Hrsg): *Der [im-]perfekte Mensch - vom Recht auf Unvollkommenheit*. Ostfildern-Ruit: Hatje-Cantz Verlag) 2001. S 14f.

⁸³ Dederich, Markus: „Historische Konstruktionen von Heterogenität und Differenz: Monster und Freaks“. Vortrag im Rahmen der Ringvorlesung *Behinderung ohne Behinderte?! Perspektiven der Disability Studies*. Universität Hamburg am 09.06.2009.

⁸⁴ Ebd.

⁸⁵ Macho, Thomas: Zoologiken. Tierpark, Zirkus und Freakshow, in: Hartmut Fischer (Hrsg.): *TheaterPeripherien*. Konkursbuch 35, Tübingen (Konkursbuchverlag Claudia Gehrke) 2001. S. 31f.

waren immer eingebunden in die kulturellen Systeme der jeweiligen Zeit und Gesellschaft, sie „appellieren erfolgreich an die Erwartungshaltungen der Menschen – solange sie den Charakter des Außergewöhnlichen, des Besonderen [...] in sich tragen.“⁸⁶ Dabei spielte die Art und Intensität der Inszenierung und ihr Zusammenspiel mit der Imagination des Publikums eine große Rolle.

Inszenierungen des Außergewöhnlichen

Meist wurden die FREAKS auf Podesten oder in Glaskästen ausgestellt, das Publikum defilierte vorbei. Ein großer Mensch wurde in den Inszenierungen der FREAK- oder Sideshows zu einem RIESEN, indem ihm ein kleiner Mensch gegenübergestellt wurde. (Abb. 1 und 2) „Die Protagonisten der Ausstellung trugen meist Kostüme und wurden in einer Kulisse platziert, welche die jeweilige von ihnen verkörperte „Abnormalität“ zusätzlich betonte.“⁸⁷ Oder diese konterkarierten das physische Erscheinungsbild des jeweiligen FREAKS. Stefan Bibrowsky alias *Lionel, der Löwenmensch* wurde auf Ansichtskarten und während der Schaustellung auf dem Fußboden liegend gleich einem Löwen dargestellt. (Abb. 3) Im Hintergrund war eine exotische Landschaft mit stilisierten Palmblättern angedeutet. Ein Buch in seinen Händen verwies auf seine Bildung, die edle mit Stickereien versehene Beinkleidung signalisierte Kultiviertheit, der entblößte Oberkörper und die sichtbare Körperbehaarung des Schaustellers im Gesicht und am Körper versinnbildlichten die unbändige Natur – eine konstruierte Symbiose einer Darstellung von Zivilisation und Wildheit. Julia Pastrana, die auch den Beinamen „die häßlichste Frau der Welt“ oder „Affenfrau“⁸⁸ hatte, trug während der Ausstellung stets ein besticktes, kunstvolles Kleid, das zwar ihre weibliche Statur betonte und das unweibliche

⁸⁶ Ziessow, Karl-Heinz / Uwe Meiners (Hrsg.): *Zur Schau gestellt. Ritual und Spektakel im ländlichen Raum*. Eine kulturwissenschaftliche Schriftenreihe der Museen Cloppenburg, Bad Winsheim, Berlin-Dahlern, Kiekeberg, Kiel. Cloppenburg 2003. S. 7.

⁸⁷ Pflug, Isabel: „Verkörperung von „Abnormalität“: Die Freak Show als cultural performance des 19. Jahrhunderts“. In: Fischer-Lichte, Erika / Christian Horn / Matthias Warstat (Hrsg.): *Verkörperung. Theatralität* Band 2. Tübingen, Basel: Francke 2001. S. 286.

⁸⁸ Ebd.

Gesicht wie auch ihre stark behaarten Extremitäten umso grotesker erscheinen ließ.⁸⁹ (Abb. 4)

HAARMENSCHEN waren neben RIESEN und ZWERGEN die den Mythen am stärksten verbundenen Gestalten unter den SHOWFREAKS. HAARMENSCHEN changierten als Repräsentanz zwischen einem dem Mythos und dem zugeschriebenem Wilden verbundenen prähistorischen, vorzivilisierten Zeitalter und der Inkarnation einer Zukunftshoffnung auf nicht entfremdete ideale paradiesische Seinsform.⁹⁰ Aufgrund der Körperbehaarung wurden HAARMENSCHEN zudem immer in die Nähe des Tierischen gebracht. Thomas Macho beschreibt als eine der wesentlichen Attraktionen die Transgressionen zwischen Tieren und Menschen und verweist dabei auf die Tradition der Zirkusveranstaltungen: „Tiere, die sich wie Menschen benahmen, Menschen, die als Tiere verkleidet waren. [...] Sehr populär war der "Schlangemensch" Klischnigg, der [...] auch als "Jocko der Affe" auftrat; ebenso beliebt war der kleinwüchsige Hervio "Nano" Leach, der - wiederum als Affe - in der Pantomime "Baboon der Affe oder der wilde Zwerg" reüssierte. Solche "Tiermenschen" konkurrierten gleichsam mit jenen dressierten Tieren, die auf der Bühne eine "menschliche" Tätigkeit imitierten. [...] In zahlreichen Hunde- und Affentheatern ahmten die Tiere die Menschen nach. Affen tanzten auf dem Seil, traten als Springer und Gleichgewichtskünstler auf oder tanzten, fesch gekleidet, einen Modetanz.“⁹¹ In FREAKSHOWS wurden dem Spiel mit Transgression Rechnung getragen, indem diese Schausteller wie eben beschrieben inszeniert wurden und auf Ankündigungszetteln und in Programmheften Zusatznamen bekamen wie *Löwenmensch*, *Pudelmensch* (Abb. 5), *Waldmensch*, *Affenmädchen*, *Bären- oder Gorillafrau*. Sie wurden als *missing link* der Evolution als Bindeglied

⁸⁹ Vgl. Ebd. und Fußnote 122.

⁹⁰ Vgl.: Sykora, Katharina: Weiblichkeit, das Monströse und das Fremde. Ein Bildamalgame. In: Friedrich, Annegret / Birgit Haehnel / Viktoria Schmidt-Linsenhoff / Christina Threuter (Hrsg.): *Projektionen. Rassismus und Sexismus in der Visuellen Kultur*. Marburg: Jonas Verlag 1997. S. 134 f.

⁹¹ Macho, Thomas: Zoologiken. Tierpark, Zirkus und Freakshow, in: Hartmut Fischer (Hrsg.): *TheaterPeripherien*. Konkursbuch 35, Tübingen (Konkursbuchverlag Claudia Gehrke) 2001. www.culture.hu-berlin.de/tm/?node=77 (Zugriff am 14. Juni 2007)

und als „Kipp- und Grenzfigur zwischen Tier und Mensch bildlich und diskursiv vernetzt.“⁹²

Werbung und Beschreibungen⁹³ der Schaustellungen waren unabdingbarer Teil im Spiel mit Imaginationen. In den Ankündigungstexten wurden Fakten und Fiktion vermischt, um die Andersartigkeit und das Fremde zu unterstreichen. Die Protagonisten wurden als FREAKS erfunden, „indem sie ein Freak-Image kreierten, sich selbst vom Subjekt zum Objekt machten“⁹⁴ [Anm. der Autorin: und machen ließen]. Der Wahrheitsgehalt, der in solchen Programmheften geschrieben stand, ist anzuzweifeln. Die *True Life Story* für die Schaustellung des *Captain Costentenus* (Abb. 6) der von Kopf bis Fuß inklusive Augenlider und Kopfhaut verschiedenfarbig und kunstvoll „with drawings of elephants, monkeys, cats, birds, snakes, and other living creatures in blue, the intermediate spaces being variegated in red“⁹⁵ tätowiert war, erzählt seine Geschichte als Gefangener Khans von Kashagar, als er aus einer Reihe von angebotenen Foltermethoden die Vollkörpertätowierung wählte.⁹⁶ Phineas Taylor Barnum von *Barnum & Bailey* gab ihm den Bühnennamen *The Living Picture-Gallery*, ein Beinamen, der als standardisierter Ausdruck für tätowierte *Freaks* bestehen blieb.⁹⁷ Bei *La Belle Irene*, die mit *Barnum & Bailey* reiste, wurde die Fabel verbreitet, dass sie ein abenteuerliches Leben in den Urwäldern geführt hatte und sie von ihrem Vater am ganzen Körper tätowiert wurde, um vor den Eingeborenen geschützt zu sein.⁹⁸

⁹² Sykora, Katharina: Weiblichkeit, das Monströse und das Fremde. Ein Bildamalgame. In: Friedrich, Annegret / Birgit Haehnel / Viktoria Schmidt-Linsenhoff / Christina Threuter (Hrsg.): *Projektionen. Rassismus und Sexismus in der Visuellen Kultur*. Marburg: Jonas Verlag 1997. S. 134.

⁹³ Vgl. Abbildungen 6-9.

⁹⁴ Schmidt, Yvonne: „Freakshow heute? Perform to be a freak“. Vortrag zum Symposium *Ästhetik versus Authentizität* 24. und 25. Mai 2011. Zürcher Hochschule der Künste. Zürich 2011. S.7.

⁹⁵ Wood, J.G.: Dime Museum. Side Show World www.sideshowworld.com/DM&CCdm.html (Zugriff am 28. Mai 2007)

⁹⁶ Vgl.: Bogdan, Robert: *Freak Show. Presenting Human Oddities for Amusement and Profit*. Chicago, London: The University of Chicago 1998. S. 245.

⁹⁷ Vgl.: Gruber, Gerlinde: *Sideshow damals und heute. Eine Gegenüberstellung des Showmanns Phineas Taylor Barnum und des Self-made-Freaks Jim Rose*. Diplomarbeit. Wien 2001. S. 25.

⁹⁸ Vgl.: Eberstaller, Gerhard: *Schön ist so ein Ringelspiel*. Wien: Brandstätter 2004. S. 120.

Das Mädchen Krao (Abb. 7-9) war eine „ausgestellte naturhistorische Abnormität“⁹⁹, die im Zuge der Eröffnung des Varietés Ronacher am 21. April 1888 zwischen 15 und 19 Uhr bestaunt werden konnte. Sie wurde als das nach „Darwinscher Theorie fehlende Glied in der Entwicklungsgeschichte der Menschheit“¹⁰⁰ beschrieben. „So wurden auch die phantastischsten Geschichten über Herkunft mit einer Unverfrorenheit sondergleichen verbreitet – man ließ sie aus dem Urwald von Borneo stammen – und das Mädchen rief Mediziner, Anthropologen und Ethnographen auf den Plan, die sich mit der Ursache ihrer Behaarung befassten.“¹⁰¹

Bei der Art und Intensität der Inszenierung von FREAKSHOWS spielten die Wissenschaften und die Nähe zu wissenschaftlichen Persönlichkeiten eine wichtige Rolle. Diese Verschränkung von Heilkunst und Schaustellerei hat eine sehr lange europäische wie außer-europäische Tradition, wie Gerda Baumbach in mehreren Publikationen¹⁰² aufgearbeitet hat. Ihre Forschungsgegenstände spannen sich zeitlich zwischen dem 15. und 18. Jahrhundert auf und belegen mit Dokumenten, dass im grenzgängerisch theatralen Bereichen sogenannte Wunderärzte und Quacksalber, die Menschen mit Wunderheilmitteln versorgten, sich mit Artisten verbündeten oder auch ABNORMITÄTEN zur Schau stellten, um von ihrem blutigen Tun abzulenken und um die Zuschauer zum Kauf ihrer Produkte zu animieren.

HAARMENSCHEN wie das Mädchen *Krao* zählten nicht nur zu den beliebtesten Objekten der Schaubuden und Attraktionen des Jahrmarkts¹⁰³, sie dienten auch

⁹⁹ Eberstaller, Gerhard: *Ronacher. Ein Theater in seiner Zeit*. Wien: Edition Wien 1993. S. 17.

¹⁰⁰ Ebd.

¹⁰¹ Eberstaller, Gerhard: *Zirkus und Variété in Wien*. Wien, München: Jugend und Volk 1974. S. 58.

¹⁰² Baumbach, Gerda: *Seiltänzer und Betrüger? Parodie und kein Ende; ein Beitrag zur Geschichte und Theorie von Theater*. Tübingen, Basel: Francke 1995. (Mainzer Forschungen zu Drama und Theater, Band 13); Baumbach, Gerda (Hrsg.): *Theaterkunst und Heilkunst. Studien zu Theater und Anthropologie*. Köln, Weimar, Wien: Böhlau 2002.

¹⁰³ In Side- und FREAKSHOWS waren HAARMENSCHEN sehr begehrt, weil diese sehr selten waren und selbst für Mediziner eine Rarität darstellten. Laut einer Recherche von Stefanie Nestawal gibt es bis zum heutigen Erkenntnisstand nur insgesamt 40 Fälle, die, bis 1930 vor Publikum vorgeführt, aus medizinischer Sicht aufgrund der „Hypertrichosis universalis“¹⁰³ am Körper einen übermäßigen Haarwuchs aufwiesen, einem genetischen Überbleibsel der affenähnlichen Vorfahren. Die Überbehaarung entsteht dadurch, dass das embryonale Wollhaar nicht, wie sonst üblich, abgestoßen wird, sondern zu wachsen beginnt. Vgl.: Nestawal, Stefanie: *Monströsitäten, Malformationen, Mutationen. Von Mythologie zu Pathologie*. Peter Lang Verlag. Frankfurt am Main 2010. S. 105ff.

als Anschauungsbeispiele für erbbiologische Theorien. Spätestens seit dem Vordenker der Aufklärung Gottfried Wilhelm Leibniz dominierte, aufbauend auf der Grundannahme *Natura non facit saltus* (lat. „Die Natur macht keine Sprünge“) der antiken Philosophie und Naturwissenschaft, die Vorstellung einer ununterbrochenen Lebenskette und führte schon im 17. Jahrhundert zu einer Suche nach den *missing links* zwischen Mensch und Tier.¹⁰⁴ Zwar waren Wissenschaftler bemüht, sich „vom als unseriös geltenden Schaugewerbe abzugrenzen, profitierten aber gleichzeitig von dessen Infrastruktur, indem sie Völkerschauen und Freakshows besichtigten“¹⁰⁵, wie Werner Michael Schwarz in seinem Buch *Anthropologische Spektakel* beschreibt. Diese Ökonomie beruhte auf Wechselseitigkeit, da die Impresarios die Schaustellungen durch wissenschaftliche Schlagwörter aufwerteten, indem sie die HAARMENSCHEN als *missing link* präsentierten.

Inszenierung des Alltäglichen

Unter anderem galt besonderer Beifall jenen FREAKS, die den Vorstellungen der Bürger von sich selber am nächsten kam. Kleinwüchsigen Schaustellern wurde applaudiert, wenn sie in sogenannten *Zwergenstädten* (Abb. 10, 11) die bürgerliche Welt kopierten und das reproduzierten, was in der Alltagswelt erfolgreich zu sein schien.¹⁰⁶ Arm- oder Beinlose errangen die Achtung des Publikums, weil sie Fähigkeiten zeigten, die jemand ohne körperlichen Mangel nicht braucht. So wurde vorgeführt, dass jemand ohne Hände und Füße „mit den Zungen sticken, und nähen und schreiben konnte [...] wie sich Deformität

¹⁰⁴ Vgl.: Sykora, Katharina: Weiblichkeit, das Monströse und das Fremde. Ein Bildamalgam. In: Friedrich, Annegret / Birgit Haehnel / Viktoria Schmidt-Linsenhoff / Christina Threuter (Hrsg.): *Projektionen. Rassismus und Sexismus in der Visuellen Kultur*. Marburg: Jonas Verlag 1997. S. 142.

¹⁰⁵ Vgl.: Schwarz, Werner M.: *Anthropologische Spektakel. Zur Schaustellung „exotischer“ Menschen, Wien 1870-1910*. Wien: Turia+Kant 2001. S. 67.

¹⁰⁶ Vgl. Scheugl, Hans: *Show Freaks und Monster. Sammlung Felix Adanos*. Köln: DuMont 1978. S. 163f.: „Wie gerne das Bürgertum sich seine Abbilder modellierte, zeigt eine pervertierte Variation der Liliputaner-Städte: In Hollywood war es um 1905 beliebt, erfolgreiche Filme mit einer nur aus Kindern bestehenden Besetzung wiederzuverfilmen. Kinder als kleine Erwachsene gab es im Film noch bis in die Dreißiger Jahre, mit Shirley Temple als Höhepunkt. Und bis heute werden Kinder von der Erwachsenenwelt zu deren Miniatur-Ebenbild missbraucht, am augenfälligsten in der Modebranche und bei Kinder-Schönheitswettbewerben.“

durch besondere körperliche Geschicklichkeit überwinden lässt“.¹⁰⁷ Die Fertigkeiten bezogen sich vor allem auf den bürgerlichen Lebensstil: Die Frauen nähten oder stickten, die Männer demonstrierten handwerkliche Fähigkeiten, Künstlerisches wie Malen oder Musizieren waren dem Geschmack des Publikums angepasst. Diese Bestätigung der bürgerlichen Welt und die „Befriedigung über diese Einsparung stärkt die Selbstzufriedenheit und darum wurde den Fußkünstlern gerne applaudiert.“¹⁰⁸ Cornelia Renggli übersetzt dies mit der "außerordentliche Repräsentationsweise von Behinderung“¹⁰⁹. Zwischen Betrachtern und Schauobjekt oszilliert der Blick zwischen Identifikation und Distanz, er wirkte fremd und zugleich vertraut.

Ein rares Filmdokument¹¹⁰ (Abb. 12) zeigt den RUMPFMENSCHEN Nikolai Wassilijew Kobelkokoff bei einer Schaustellung um 1900 im Wiener Prater. Er hatte weder Arme noch Beine, mit Fuß- und Armstumpf konnte er schreiben, malen, Wasser aus einer Karaffe in ein Glas gießen und seine Taschenuhr öffnen. Außerdem inszenierte er sich als Kunstschütze, Zauberkünstler, Kraftathlet und Entfesselungskünstler.

„He lit cigars. He pulled a cork out of a bottle. He filled glasses with wine. He cut a cake. He shuffled cards and dealt them out. He did fantastic card tricks. Next he gave one of his fine performances on the violin. He had learned to play the cornet with considerably virtuosity, and now he performed a piece on his instrument. Picking up a rifle with his feet, he began to shoot at some very small targets on the stage. He never missed. It was an extraordinary performance. And he did it all with his toes.“¹¹¹

Einer der bekanntesten armlosen Artisten war Carl Herrmann Unthan, der 1848 in Sommerfeld in Ostpreußen zur Welt kam und sich als Kind das Geigenspiel

¹⁰⁷ Kröll, Katrin: Körperbegabung versus Verkörperung. In: Fische-Lichte, Erika / Christian Horn / Matthias Warstat (Hrsg.): *Verkörperung*. Theatralität Band 2. Tübingen, Basel: Francke 2001. S. 40.

¹⁰⁸ Scheugl, Hans: *Show Freaks und Monster. Sammlung Felix Adanos*. Köln: DuMont 1978. S. 163.

¹⁰⁹ Renggli, Cornelia: „Nur Mitleid oder Bewunderung? Medien und Behinderung“. In: Hermes, Gisela (Hrsg.): *Nichts über uns - ohne uns!*: Disability Studies als neuer Ansatz emanzipatorischer und interdisziplinärer Forschung über Behinderung. Neu Ulm: AG SPAK 2006. S. 102.

¹¹⁰ *Kobelkoff. 1. Oktober 1900. 1'29''*. www.prater.at/Videos/Ansicht.php?Vid=1362246 (Zugriff am 20. Dezember 2014) In: *Der Wiener Prater im Film. (1900) Redaktion: Christian Dewald / Werner Schwarz, A 2005*. Dieses Filmdokument gehört zu den ganz seltenen authentischen Aufnahmen einer Schaustellung um 1900.

¹¹¹ Drimmer, Frederick: *Very Special People: The Struggles, Loves and Triumphs of Human Oddities*. New York: Citadel Press 1991. S. 82f.

lehrte, indem er die Geige auf einen Schemel legte und mit den Zehen den Bogen führte. 1868 holte ihn der Theaterdirektor Carl Caroné nach Würzburg, nach Konzertauftritten folgten Tourneen in Varietés und Zirkussen. Unthan zeigte bei seinen Auftritten auch das Spielen auf einer Trompete, Schreiben auf einer Schreibmaschine und das Kunstschießen.¹¹² Die Zuseher sahen einen Mann bei alltäglichen Tätigkeiten. Dass er mit den Füßen aß oder musizierte, machte die Situation unverwechselbar. Indem das Blickregime auf die Beeinträchtigung fokussiert, wurde diese zur Ausnahmeerscheinung, dieses Starren gab der Beeinträchtigung Bedeutung.

Blickregime – Lizenz zum Starren

Seit den 1970-er Jahren begannen im US-amerikanischen Raum mit Leslie Fiedler¹¹³, Robert Bogdan¹¹⁴ und Rosemarie Garland-Thomson¹¹⁵ Debatten über die spezifischen Repräsentationsformen von FREAKS: „Freakshows sind nicht einfach historische Repräsentationsformen des außergewöhnlichen Körpers, sondern sie sind untrennbar mit einer Politik des Sehens verbunden, mit denen den Kategorien des Außergewöhnlichen oder Extremen Sichtbarkeit verliehen wurde.“¹¹⁶ Dass der Blick immer einem Regime unterworfen ist, das mittels auch historisch entstandener Codes verstehbar macht, was überhaupt sichtbar ist, greift Rosemarie Garland-Thomson auf, indem sie den Begriff des *staring* (starren) vom Begriff des *gaze* (blicken) unterscheidet: Körper mit Abweichungen geben anderen die „license to stare“¹¹⁷, die Berechtigung zum

¹¹² Vgl. Scheugl, Hans: *Show Freaks und Monster. Sammlung Felix Adanos*. Köln: DuMont 1978. S. 61.

¹¹³ Fiedler, Leslie: *Freaks. Myths and Images of the Secret Self*. New York: Touchstone 1978.

Bogdan, Robert: *Freak Show. Presenting Human Oddities for Amusement and Profit*. Chicago, London: The University of Chicago 1998. , Garland-Thomson, Rosemarie (Hrsg.): *Freakery. Cultural Spectacles of the Extraordinary Body*, New York: New York University Press 1996.

¹¹⁴ Bogdan, Robert: *Freak Show. Presenting Human Oddities for Amusement and Profit*. Chicago, London: The University of Chicago 1998.

¹¹⁵ Garland-Thomson, Rosemarie (Hrsg.): *Freakery. Cultural Spectacles of the Extraordinary Body*, New York: New York University Press 1996.; Garland-Thomson, Rosemarie: *Extraordinary Bodies. Figuring Physical Disability in American Culture and Literature*, New York: New York University Press 1997.

¹¹⁶ Birgit Stammberger: *Monster und Freaks. Eine Wissensgeschichte aussergewöhnlicher Körper im 19. Jahrhundert*, Bielefeld 2011. S. 25.

¹¹⁷ Garland-Thomson, Rosemarie: “The Politics of Staring: Visual Rhetorics of Disability in Popular Photography” In: Snyder, Sharon L. / Brueggemann, Brenda Jo / Garland-Thomson, Rosemarie (Hrsg.): *Disability Studies. Enabling the Humanities*. Band 1. New York: Modern Language Association of America 2002. S. 58.

Anstarren, Ausfragen und Anfassen, was im medizinisch-therapeutischen Kontext noch deutlicher wird. Das Starren unterscheidet sich vom Blicken, indem eine spezielle visuelle Choreographie zwischen den Starrenden und den Angestarrten produziert wird, Blicken schließt den gesamten Körper ein, selbst wenn es diesen Körper möglicherweise zum Objekt macht. Starren dagegen richtet sich gezielt auf einen visuellen Signifikanten der Differenz; die Abweichung selbst erhält Bedeutung. Die Künstlerinnen Pauline Boudry und Renate Lorenz, die in der Produktion queerer und feministischer Kunstprojekte und als Herausgeberinnen tätig sind und Fragen der sexuellen Identität und der Geschlechterrollen aus vergessenen Momenten der Geschichte erforschen, übersetzen dies so: „«Staring» stellt eine Wahrnehmung von Differenz für die Starrenden her und fordert von den Angestarrten, zu akzeptieren, dass sie Differenz verkörpern. So entsteht eine Machtrelation zwischen denjenigen, die in dieser Konstellation als «normal» und «fähig», und denjenigen, die als «deviant» oder «nichtfähig» hergestellt werden.“¹¹⁸ Der Körper des FREAKS wird, wie Garland-Thomson ausführt, zum visuellen Paradox: Es ist ein Körper, der dem Sehen ausgesetzt ist und der zugleich nicht angesehen wird.

Julia Pastrana

Die Schausstellungen der Julia Pastrana (Abb. 4), deren Lebensgeschichte erstmals von Garland-Thomson recherchiert wurde¹¹⁹, offenbart viele der verschiedenen Interessen, die sich mit der FREAKSHOW verbanden. Mit dem Beinamen „*Bear Woman*“ oder als *Ape Girl* oder als *hässlichste Frau der Welt*¹²⁰ ausgestellt, wies sie neben einer starken Körperbehaarung weitere Besonderheiten auf: Sie hatte ungewöhnlich große Ohren, eine große Nase, stark vorgewölbte Kiefer und angeblich doppelte Zahnreihen.

¹¹⁸ Boudry, Pauline / Renate Lorenz: „Lachen über N.O.Body“. 2008. www.boudry-lorenz.de/texts (Zugriff am 10. Oktober 2014) S. 4.

¹¹⁹ Vgl.: Garland-Thomson, Rosemarie: “Narratives of Deviance and Delight. Staring at Julia Pastrana, the “Extraordinary Lady””. In: Powell, Timothy: *Beyond the Binary*. New Brunswick, New York: Rutgers University Press 1999. S. 81 - 106.

¹²⁰ Jenny, Hans A.: *Nostalgia. Die haarsträubendsten „Wundermenschen“*. Phantastisch. Skandalös. Basel: Buchverlag Basler Zeitung 1995. S. 124.

„Die Mexikanerin Miss Julia Pastrana gehört zu den merkwürdigsten Erscheinungen. Die Bildung des Kopfes, den man nicht ohne ein gewisses Grauen anschauen kann, ist wahrhaft überraschend abweichend von jeder sonst nur denkbaren Möglichkeit eines solchen. Bis auf die schönen schwarzen Haare weist der Kopf nichts auf, was dazu berechtigen könnte, ihn für ein menschliches Wesen zu halten. Wir würden auch daran zweifeln, wenn nicht aus dem widerlich hässlichen Maule (die Bezeichnung ‚Mund‘ wäre eine Profanation dieses Wortes) eine verständliche zusammenhängende englische Sprache hervortöne. Das ganze Gesicht ist nicht nur behaart, sondern auch mit einem vollständig langen Backen-, Schnurr- und Kinnbart geziert. Allen Männern können wir nur raten, dieses sonst gemütliche Ungeheuer anzuschauen; junge Frauen hingegen müssen wir davor warnen.“¹²¹

In diesen Beschreibungen wird deutlich, wie sehr um die Grenze zwischen Mensch und Tier gerungen wurde und welche Rolle die geografisch-ethnische Kategorie des fernen Fremden spielte: Julia Pastrana als monströses, ethnisiertes, weibliches Körperbild, deren Körper- und Bartbehaarung „das Weibliche als Sexus zu hypertrophieren [vermag], indem das Schamhaar gleichsam über seine Lokalisierung um die Vulva hinausgetrieben ist und nun den ganzen Körper als Geschlecht bezeichnet“¹²², schien eine besonders dichte Fusion des Unheimlichen darzustellen. Dabei ist das Unheimliche durchaus im Sinne von Sigmund Freud zu verstehen, der den Begriff einerseits aus dem Etymologischen herleitet – das Nicht-Heimische – und in seinen Schriften andererseits verknüpft mit „Alles, was im Geheimnis, im Verborgenen bleiben sollte und hervorgetreten ist“.¹²³

Julia Pastrana starb bereits 1860, kurz nach der Geburt eines Kindes.

„Aus ihrer Verbindung mit Theodor Lent gebar Julia einen Sohn, der mit der gleichen Hypertrichosis wie seine Mutter behaftet war. Mutter und Sohn starben aber 1860 gleich

¹²¹ Eylitz, Willi: Das Königsstädtische Theater in Berlin. Dissertation. Rostock 1940. S. 185

¹²² Vgl.: Sykora, Katharina: Weiblichkeit, das Monströse und das Fremde. Ein Bildamalgam. In: Friedrich, Annegret / Birgit Haehnel / Viktoria Schmidt-Linsenhoff / Christina Threuter (Hrsg.): *Projektionen. Rassismus und Sexismus in der Visuellen Kultur*. Marburg: Jonas Verlag 1997. S. 134 .

¹²³ Freud, Sigmund: „Das Unheimliche“. In: *Imago. Zeitschrift für Anwendung der Psychoanalyse auf die Geisteswissenschaften V* (1919). S. 297–324. www.gutenberg.org/files/34222/34222-h/34222-h.htm
Freud weist im Zusammenhang von Weiblichkeit und Unheimlichen darauf hin, dass „neurotische Männer erklären, das weibliche Geschlecht sei ihnen etwas Unheimliches. Dieses Unheimliche ist aber der Eingang zur alten Heimat des Menschenkinds. (...) Das Unheimliche ist also auch in diesem Falle das ehemalige Heimische, Altvertraute.“ Ebd. S. 318.

nach der Geburt des „Gorilla-Babys“. [...] Theodor Lent ließ die Leichen ausstopfen und verkaufte sie gegen eine jährliche Rente von 320 Talern an *Präuschers Panoptikum und Anatomisches Museum* im Wiener Prater. Das Geschäft mit der toten Julia und ihrem Söhnchen war so einträglich, dass verschiedene andere Schausteller Wachskopien anfertigen ließen.“¹²⁴

Das Objekthafte des FREAKS stand immer im Vordergrund. Heirat oder Kinder wurden von der Öffentlichkeit mit Staunen oder Rührung bedacht, „doch entlarvt sich diese vermeintliche Aufnahme in die menschliche Gesellschaft als Mimikry“¹²⁵, selbst nach dem Tod wurden präparierten Leichen, in ihrem Fall bis in die Siebzigerjahre des 20. Jahrhunderts¹²⁶, ausgestellt. Garland-Thomson beschreibt diesen Aspekt: „It is studied by medical experts whose careers benefit from the exhibition of Julia Pastrana’s extraordinary body.“¹²⁷ Bei den Schaustellungen zum Fin de Siècle war eine Variante der HAARMENSCHEN die BARTFRAUEN¹²⁸, deren Schaustellung, wie ich noch anhand der *Esau-Lady Annie Jones* beschreiben werde, eine ebenfalls aufwendige, perfekt choreographierte Präsentationstechnik mit geschickter Werbe- und Vermarktungsstrategie darstellte. Bei dieser kommt „nicht nur die Summe der Abweichungen des Fremden, Außergeschichtlichen und Animalischen in gesteigerter Form zusammen, sondern sie irritiert noch eine weitere Grenze: die des eindeutigen Geschlechts. Sie tut dies in einer Form des physiologischen Exzesses.“¹²⁹

¹²⁴ Jenny, Hans A.: *Nostalgia. Die haarsträubendsten „Wundermenschen“*. Phantastisch. Skandalös. Basel: Buchverlag Basler Zeitung 1995. S. 124.

¹²⁵ Peter, Birgit: *Schaulust und Vergnügen. Zirkus, Variété und Revue im Wien der Ersten Republik*. Dissertation. Wien 2001. S. 99.

¹²⁶ Vgl.: Macho, Thomas: Zoologiken. Tierpark, Zirkus und Freakshow, in: Hartmut Fischer (Hrsg.): *TheaterPeripherien*. Konkursbuch 35, Tübingen (Konkursbuchverlag Claudia Gehrke) 2001. www.culture.hu-berlin.de/tm/?node=77 (Zugriff am 20. März 2007)

¹²⁷ Garland-Thomson, Rosemarie: „Narratives of Deviance and Delight. Staring at Julia Pastrana, the ‘Extraordinary Lady’“. In: Powell, Timothy (Hrsg.): *Beyond the Binary*. New Brunswick, New York: Rutgers University Press 1999. S. 86.

¹²⁸ Aus pathologischer Sicht handelt es sich dabei um *Hirsutismus*, einen übermäßigen Haarwuchs mit männlichem Verteilungsmuster bei Frauen, der entweder durch die vermehrte Bildung männlicher Sexualhormone wie zum Beispiel Testosteron oder infolge Östrogenmangels sowie bei Behandlung mit entsprechenden Hormonen oder aber durch psychogene Faktoren wie sozialer Stress oder ein Angstsyndrom ausgelöst werden kann. Vgl. Roche Lexikon Medizin www.tk-online.de/rochelexikon/ (Zugriff am 14. Februar 2008)

¹²⁹ Sykora, Katharina: Weiblichkeit, das Monströse und das Fremde. Ein Bildamalgam. In: Friedrich, Annegret / Birgit Haehnel / Viktoria Schmidt-Linsenhoff / Christina Threuter (Hrsg.): *Projektionen. Rassismus und Sexismus in der Visuellen Kultur*. Marburg: Jonas Verlag 1997. S. 134.

Transgender und Zwischengeschlechtlichkeit

Transgenderismus ist ein allgemeiner und umfassender Begriff für die verschiedenen Wege, die Grenzen des biologischen und/oder sozialen Geschlechts zu überschreiten und die eigene Erscheinung, das eigene Verhalten in Bezug auf Geschlechternormen zu verändern. Dazu zählen „Prä-, Post- und nicht-operierte Transsexuelle, cross-dresser, *Transgenderists*, *Drag Kings* und *Queens*, *Gender Bender* und Intersexuelle, [...] Menschen, die ganztägig oder tageweise das ihnen zugeordnete Geschlecht „wechseln“, Frau-zu-Mann und Mann-zu-Frau und Menschen, die sich keinem, beiden dieser Geschlechter oder mehreren Geschlechtern zuordnen.“¹³⁰ Der Begriff umfasst gleichermaßen Menschen, die öffentlich sichtbar sind und jene, die privat sind.

Aufwendige, perfekt choreografierte Präsentationstechnik flankiert von Disziplin und Fleiß des Protagonisten eingebettet in geschickte Werbe- und Vermarktungsstrategie und vor allem die Irritation der Grenze des eindeutigen Geschlechts spielten eine bemerkenswerte Rolle, als am 14. Mai 2014 Thomas Neuwirth in Verkörperung der Kunstfigur *Conchita Wurst* mit dem Song *Rise like a Phoenix* den *Eurovision Song Contest 2014* gewann. Als Kunstfigur inszeniert er diese mit divenhafter Kleidung, Perücke und Gestik als hyperfeminines Idealbild, dazu kommt ein männliches sekundäres Geschlechtsmerkmal, ein sorgfältig getrimmter dunkler Vollbart. Udo Jürgens, der im Jahr 1966 als österreichischer Teilnehmer den *Eurovision Song Contest* gewann, sagte im Interview mit David Waldinger vom 6.9.2014 im Mittagsjournal in Radio Österreich 1: „Er muss einfach wissen, dass er nicht wegen dem Lied gewonnen hat, sondern weil eine Frau mit Vollbart auf die Bühne kam. Und das war nun wirklich eine Weltsensation. Sein größter Verdienst war es sicherlich, dass Putin ihn beschimpft hat. Das war die größte Ehre, die ihm zuteil werden konnte. Das hat ihn in ganz Europa in gewisser

¹³⁰ Genschel, Corinna: Die Formierung der Transgender-Bewegung in den USA. Von medizinischen zu politischen Subjekten. In: Ferdinand, Ursula / Andreas Pretzel / Andreas Seek (Hrsg.): *Verqueere Wissenschaft*. Münster: LIT Verlag 2005. S. 310.

Weise populär gemacht.“¹³¹ Dieser Erfolg beim *Eurovision Song Contest* 2014 mündete in Blumengrüßen von Elton John, Gratulationen von *Cher – Mutter* einer Tochter, die den Schritt zum Mannsein operativ beschritt -, auf den Laufsteg beim Life Ball in Wien, Haute-Couture-Schauen in Paris¹³² und zu einer Sendung¹³³ mit Jean Paul Gaultier, einem Auftritt am 8. Oktober 2014 vor dem Europaparlament in Brüssel und einem von vielen anderen bei der Eröffnung der Wiener UNO-Konferenz neben dem Generalsekretär Ban Ki-moon sowie einer einwöchigen eigenen Show im November 2014 im legendären Pariser Variété-Club *Crazy Horse*¹³⁴. Alice Schwarzer beschreibt in *Emma* den Erfolg mit: „Tom ist beides bzw. er ist dazwischen. Er ist Mann und Frau zugleich. Das erreicht er, indem er gleichzeitig die weibliche und die männliche Karte spielt: mit dem Bart im geschminkten Gesicht [...] Genau das ist das Verführerische, das Subversive an ihm.“¹³⁵

Mit dieser Inszenierung, dem Spiel mit weiblichen und männlichen Stereotypen, griff Tom Neuwirth etwas auf, das weit zurück reicht.

¹³¹ Jürgens, Udo. Interviewt von David Waldinger. In: Mittagsjournal Radio Österreich 1 vom 6. September 2014 12:15 – 12:18.

¹³²Bei einer Modeschau von Jean Paul Gaultier trug Conchita Wurst ein pompöses Kleid mit dem Namen *Kaiserin Zizi*. (Zizi ist im Französischen ein Kosewort für das männliche Geschlecht.) In einem Interview fügt der Modeschöpfer einen weiteren, diesmal kunstgeschichtlichen, Aspekt zur Erscheinung von Conchita Wurst hinzu: Trompe-l'Oeil fasziniert mich. Bei meinen Modeschauen führen oft schöne Frauen vor, die in Wirklichkeit Männer sind. Egal ob operiert oder nicht, transsexuell oder nicht. Alles, was nicht perfekt ist, was man von zwei Seiten betrachten kann, begeistert mich. Vor allem wenn es um Geschlechterfragen geht.“ Reyer, Cordula: „Wir erleben eine neue Ära des Puritanismus“. In: DER STANDARD, RONDO vom 17. September 2014. derstandard.at/2000005348211/Jean-Paul-Gaultier-Wir-erleben-eine-neue-Aera-des-Puritanismus (Zugriff am 10. Dezember 2014)

¹³³ „Durch die Nacht mit ...“ Conchita Wurst und Jean Paul Gaultier auf Arte am 2. November 2014., 0.00 Uhr, Arte und am 2. Dezember, 22.55 Uhr in ORF eins.

¹³⁴ www.lecrazyhorseparis.com/en/actualite/conchita-wurst-at-crazy-horse-paris (Zugriff am 15. November 2014)

¹³⁵ Schwarzer, Alice: Conchitas Geheimnis. In EMMA Ausgabe Juli/August 2014, vom 3. Juni 2014. www.aliceschwarzer.de/artikel/alice-schwarzer-ueber-conchitas-geheimnis-317089 (Zugriff am 20. November 2014)

Mythische Vorbilder

In *Symposion* lässt Platon (428/427 v. Chr. – 348/347 v. Chr.) Aristophanes den berühmten Mythos von den Kugelmenschen erzählen, der die Macht des Liebesgottes Eros erklären sollte. Dem Mythos zufolge gab es drei Geschlechter unter den Menschen, alle mit kugelförmige Rümpfen, manche rein männlich, andere rein weiblich, wiederum andere – die andrógynoi – hatten eine weibliche und eine männliche Hälfte.

„[...] Unsere ehemalige Naturbeschaffenheit nämlich war nicht dieselbe wie jetzt, sondern von ganz anderer Art. Denn zunächst gab es damals drei Geschlechter unter den Menschen, während jetzt nur zwei, das männliche und das weibliche; damals kam nämlich als ein drittes noch ein aus diesen beiden zusammengesetztes hinzu, von welchem jetzt nur noch der Name übrig ist, während es selber verschwunden ist. Denn Mannweib war damals nicht bloß ein Name, aus beidem, Mann und Weib, zusammengesetzt, sondern auch ein wirkliches ebenso gestaltetes Geschlecht; jetzt aber ist es nur noch ein Schimpfname geblieben. Ferner war damals die ganze Gestalt jedes Menschen rund, indem Rücken und Seiten im Kreise herumliefen, und ein jeder hatte vier Hände und ebenso viele Füße und zwei einander durchaus ähnliche Gesichter auf einem rings herumgehenden Nacken, zu den beiden nach der entgegengesetzten Seite von einander stehenden Gesichtern aber einen gemeinschaftlichen Kopf, ferner vier Ohren und zwei Schamteile, und so alles übrige, wie man es sich hiernach wohl vorstellen kann. [...]“¹³⁶

Zur Strafe für ihren Übermut und ihr Aufbegehren gegen die Götterwelt wurden sie von Zeus in zwei Teile geschnitten. Die voneinander getrennten Hälften sehnten sich nach der sie jeweils ergänzenden Hälfte und strebten danach, sich mit dieser wieder zu vereinen. Jeder Mensch ist demnach ein Bruchstück – *sýmbolon* - eines Kugelmenschen, das bestrebt ist, das zu ihm gehörende komplementäre Teil zu finden.

„[...] wenn dabei ein Mann auf ein Weib träfe, sie in der Umarmung zugleich erzeugten und so die Gattung fortgepflanzt würde, wenn dagegen ein Mann auf einen Mann träfe, sie wenigstens von ihrem Zusammensein eine Befriedigung hätten [...]“¹³⁷

¹³⁶ Edition Opera-Platonis. *Symposion*. Das Gastmahl. Übersetzung von Franz Susemihl. 1855. www.opera-platonis.de/Symposion.html (Zugriff am 3. September 2014)

¹³⁷ Ebd.: (Zugriff am 3. September 2014)

In der griechischen Mythologie finden sich weitere Parallelitäten, Mircea Eliade beschreibt den griechische Olymp als von Wesenheiten bewohnt, die androgyn sind wie Kekros, ihr Geschlecht wechseln wie Teiresias oder sich wie Herakles in Frauen verwandeln.¹³⁸

Bei Ovid (43 v. Chr. – 17 n. Chr.) findet sich im vierten Buch der *Metamorphosen* die mythologische Überlieferung des Hermaphrodit, einer Gestalt der griechischen Mythologie. Der Sohn von Hermes und Aphrodite vereint sich mit der Wassernymphe Salmacis zu einem Zwitterwesen, das sowohl männliche als auch weibliche körperliche Merkmale aufweist.

„Nachdem durch die zähe Umarmung die Glieder vereint sind, [s]ind es nicht zwei; doch es ist eine Doppelgestaltung: man kann nicht Knabe es nennen noch Weib, denn es zeigt sich keines und beides“¹³⁹

Hermaphrodit lebte ein zweigestaltiges (biformis) Leben, je nach körperlicher Gestalt liebte er Frauen und Männer. Marjorie Garber bezeichnet Hermaphrodit deshalb als wesenhaft bisexuell.¹⁴⁰

In den *Metamorphosen* finden sich unzählige Verwandlungsgeschichten, die in Mythen häufig anzutreffenden sind, in denen Menschen oder niedere Götter in Pflanzen, Tiere oder Sternbilder verwandelt werden. Was Ovid beschreibt sind Veränderungen, die nicht aus Regeln abgeleitet werden und die sich weder auf eine Gestalt noch auf eine Typologie festlegen lassen.

Die biblischen Überlieferungen von der Erschaffung des Menschen sprechen über ein von Gott erschaffenes Menschen-Wesen, das noch zu beiden Geschlechtern hin offen ist. Das hebräische Wort *adam* ist an dieser Stelle noch

¹³⁸ Vgl.: Eliade, Mircea: *Schamanen, Götter und Mysterien. Die Welt der alten Griechen*. Freiburg, Basel, Wien: Herder 1992. S. 60f.

¹³⁹ Ovid: *Metamorphosen. Epos in 15 Büchern*. Stuttgart: Reclam 1986. S. 371.

¹⁴⁰ Vgl.: Garber, Marjorie: *Vice Versa. Bisexuality and the Eroticism of Everyday Life*. New York: Simon & Schuster 1995. S. 175f.

nicht als Name Adam zu lesen, es bedeutet allgemein Mensch oder Menschheit und ist nahe verwandt zum hebräischen Wort *adamah* (rote Ackererde).¹⁴¹

„Und Gott der Herr baute ein Weib aus der Rippe, die er von dem Menschen nahm, und brachte sie zu ihm. Da sprach der Mensch: Das ist doch Bein von meinen Beinen, und Fleisch von meinem Fleisch. Man wird sie Männin heißen, darum, daß sie vom Manne genommen ist. Darum wird ein Mann seinen Vater und seine Mutter verlassen, und an seinem Weibe hängen, und sie werden sein ein Fleisch (Genesis 2, 22–24, 1. Mose 2, 21–25).“¹⁴²

Der Mensch/Erdling wird also geteilt und durch das Wortspiel des hebräischen *isch* (Mann) und *ischah* (Frau) wird die Zusammengehörigkeit des/der Menschen demonstriert.¹⁴³

In seiner wissenschaftshistorischen Untersuchung *Auf den Leib geschrieben: Die Inszenierung der Geschlechter von der Antike bis Freud*¹⁴⁴ hat Thomas Laqueur aufgezeigt, dass bis ins 18. Jahrhundert ein Ein-Geschlechts-Modell dominierte: Die Vagina wurde als der nach innen gestülpte Penis interpretiert; es gab also ein Geschlecht mit zwei Ausprägungen. Das Zwei-Geschlechter-Modell mit den Behauptungen von fundamentalen, unvergleichlichen Unterschieden zwischen Männern und Frauen etablierte sich nach Laqueur nicht durch medizinische oder anatomische Erkenntnisse, sondern erst durch eine sich herausbildende Kultur der Differenzen und eine neue Sexualpolitik.¹⁴⁵

¹⁴¹ Vgl.: Pyrka, Martin: Die Beziehung zwischen Mensch, Mann und Frau im zweiten Schöpfungsbericht. In: www.bibelwissenschaft.de/bibelkommentar/beitraege-im-obk/detailansicht/ch/287eb7b85dc14776662c84683f7ec03d/?tx_gbbibelkommentar_main%5Bcomment%5D=35&tx_gbbibelkommentar_main%5Baction%5D=show&tx_gbbibelkommentar_main%5Bcontroller%5D=Comment (Zugriff am 6. September 2014)

¹⁴² www.bibelwissenschaft.de/bibelstelle/Gen%202%2C21-25//ch/679de61110e2bbcbd55ec4abbb1867e2 (Zugriff am 6. September 2014)

¹⁴³ Wenn man den Aufbau der Genesis betrachtet, würde also zuerst eine Frau erschaffen worden sein, und aus den übrigen Menschen/Erdling ein Mann. Diesem Thema widmet sich unter anderem die feministische Sprachkritik in neueren und gerechten Übersetzungen der Bibel. Vgl.: Wacker, Marie-Theres: Gender Trouble im Paradies. Ein Gespräch zwischen biblischer Exegese und Geschlechterforschung. S. 180–194. In: Pfeifer, Werner (Hrsg.): *Orientierung aus Religion und Gesellschaft*. Werl: Edition Hellweg 2012. S. 187.

¹⁴⁴ Laqueur, Thomas: *Auf den Leib geschrieben: Die Inszenierung der Geschlechter von der Antike bis Freud*. Frankfurt am Main / New York: Campus 1992.

¹⁴⁵ Vgl.: Stockinger, Eva: *Obsolet und doch von Gewicht. Posthumane Verkörperungen bei Orlan, Stelarc und Genesis P-Orridge*. Wien: Diplomarbeit 2009. S. 31.

Darstellungen von Frauen mit Bart

Der Bart ist ein phylogenetischer Terminalhaarrestbestand einer ehemaligen Vollbehaarung. Aus evolutionärer Sicht stellt er eine spezialisierte Form der Körperbedeckung dar und signalisiert Sexualdimorphismus. Das Körpersignal Bart symbolisiert aus patriarchal traditioneller Sicht sexuelle Reife, die Legitimation auf den damit verbundenen Machtanspruch und Lebenskraft.

Bärtige Frauen haben eine lang zurückreichende Darstellungstradition, die vom Mythos der Antike, „der Verortung im >Wunderbaren< der Frühen Neuzeit über die Feststellung des Grotesken in den Freak Shows und Spektakeln im 19. Jahrhundert [...] bis hin zum parodistischen Cross Dressing [...]“¹⁴⁶ reicht. In der Antike wurden Göttinnen und auch Priesterinnen mit diesem Attribut ausgestattet. Die Liebesgöttin Venus wurde in den mediterranen Tempeln auf Zypern und im Süden Frankreichs über Jahrhunderte als Bärtige verehrt¹⁴⁷, schreibt Margaritta Staib ihrer kulturhistorischen Spurensuche nach Frauenbärten. Christine Wietig schlussfolgert in ihrer *Kulturgeschichte des Bartes* mit Verweis auf Daniela Mayrs *Eine illustrierte Kulturgeschichte der menschlichen Haarpracht*¹⁴⁸, dass Göttinnen auch als bärtig gedacht wurden „um als allmächtig Zeugende bestehen zu können“¹⁴⁹. Auch die ägyptische Königin Hatschepsut, genannt Maatkare (1490-1468 v. Chr.), trug als weiblicher Pharao einen zum königlichen Ornat gehörenden Zeremonialbart, um anzuzeigen, dass sie zu diesem Amt männergleich göttlich-menschlich ermächtigt war. Dieser symbolisierte die Omnipotenz des Herrschers und wurde im Fall der Erbfolge von Frauen adaptiert, die zu diesem virilen Zeichen der Macht griffen.¹⁵⁰

¹⁴⁶ Logemann, Cornelia / Miriam Oesterreich / Julia Rüthemann (Hrsg.): *Körper-Ästhetiken*. Allegorische Verkörperungen als ästhetisches Prinzip. Bielefeld: Transcript Verlag 2013. S. 21f.

¹⁴⁷ Staib, Margitta: *Die enthaarte Frau*. München: Kunstmann 1991. S. 29.

¹⁴⁸ Mayr, Daniela F., Mayr, Klaus O.: *Von der Kunst, Locken auf Glatzen zu drehen, Eine illustrierte Kulturgeschichte der menschlichen Haarpracht*. Berlin: Eichborn 2003.

¹⁴⁹ Wietig, Christina: *Der Bart. Zur Kulturgeschichte des Bartes von der Antike bis zur Gegenwart*. Dissertation. Hamburg 2005. S. 9f.

¹⁵⁰ Vgl.: Wietig, Christina: *Der Bart. Zur Kulturgeschichte des Bartes von der Antike bis zur Gegenwart*. Dissertation. Hamburg 2005. S. 16f. Zitiert nach: Corson, Richard: *Fashions in Hair – The first five thousand years*. London: Owen 1980.

In der Mythologie wird der plötzlich auftretende Bartwuchs bei Frauen wiederum auf einer Seite als etwas Schützendes, auf der anderen Seite als Ausdruck von großem Schmerz über Verlust interpretiert. Die Legende über die legendäre Volkshelilige *Wilgefortis* (auch unter den Namen Kümmernis, Hilgefertis, Kummernus, Ontcommer, Hülpe, Liberata, Eutropia, Caritas bekannt) besagt, dass diese darum betete, sie mit einem Bart zu entstellen, als sie von einem Mann begehrt wurde, weil sie ihrer Jungfräulichkeit treu bleiben wollte. Der weitere Verlauf der Geschichte variiert: Sie wird verstoßen oder von ihrem erbosten Vater ans Kreuz gebunden, auf dass sie ihrem himmlischen Bräutigam gleichen möge.¹⁵¹

Zwei bärtige weibliche Heilige aus der hagiographischen Tradition des Mittelalters, die an die volkstümlichen Erzählungen anknüpft, sind die *Heilige Galla*, eine Witwe, die sich entschlossen der Wiederverheiratung widersetzte und die *Heilige Paula von Avila*, eine Jungfrau, die so sehr ihren Verehrer verabscheute, dass sie vor ihm davonlief und ein voll sprießender Bart, um den sie bat, sie unkenntlich machte. Beide weisen auf ein Deutungsmotiv des Bartwuchses bei Frauen hin, auf den Susanne Thiemann in ihrem Beitrag¹⁵² zu *Geschlechtervariationen: Gender-Konzepte im Übergang zur Neuzeit* hinweist. Der weibliche Bart dient als Zeichen und zum Schutz weiblicher Keuschheit. Aber er wird auch als Ausdruck lasterhafter Lebensführung oder als Verbindung zum Dämonischen gedeutet, führt Thiemann weiter aus und verweist unter anderem auf die Hexen im Volksglauben, die oft Bart trugen, und Warnungen vor allzu behaarten oder bärtigen Frauen von christlichen Würdenträgern im Mittelalter. Dazu fand Sherry Velasco, die in ihrem Essay zu *The Masculine Woman in Cervantes* forschte, folgende Belege, in denen christliche Würdenträger im Mittelalter vor bärtigen Frauen warnten: „Boldly keep your wives that their beards do not descend to their waists. Women ought not to be bold. They have no beards and don't you doubt it a bit. A bold woman is against

¹⁵¹ Vgl.: Ökumenisches Heiligenlexikon www.heiligenlexikon.de/BiographienW/Wilgefortis.htm (Zugriff am 20. April 2014)

¹⁵² Thiemann, Susanne: Sex trouble. Die bärtige Frau bei José de Ribera, Luis Vélez de Guevara und Huarte de San Juan. In: Klinger, Judith / Susanne Thiemann (Hrsg.): *Geschlechtervariationen: Gender-Konzepte im Übergang zur Neuzeit*. Potsdamer Studien zur Frauen- und Geschlechterforschung. Potsdam: Universitätsverlag 2006. S. 54.

nature, for a woman ought not to have a beard either by law or by natural reason” oder „Guárdate que no sea vellosa ni barbuda:/ ¡que el infierno de ti a tal mujer sacuda!”¹⁵³ (Übersetzung der Autorin: Sieh dich vor, dass sie weder behaart noch bärtig sei / da selbst die Hölle solche Frauen verschmählt.)

Analog dazu zeigt auch John Block Friedman auf, wie im Mittelalter BARTFRAUEN als die „Umkehrung der akzeptierten Ordnung der Geschlechter“¹⁵⁴ bezeichnet wurden und bezieht sich unter anderem auf einen 1290 entstandenen Text, der die Position der mittelalterlichen Frau anhand der BARTFRAU diskutiert. Diese wird darin zu einer Figur, an der die Geschlechterordnung bewiesen wird, denn „Man kann nicht einen Bart haben ohne Kühnheit, und Frauen sollten sanftmütig sein“.¹⁵⁵

Stark behaarte Frauen oder Frauen mit Bart galten zu allen Zeiten als außergewöhnlich, aber erst im 19. Jahrhundert „erhielten bärtige Frauen [einen] bis dato ungekannten Status als Exotika, als biologische Errata und krankhafte Abweichungen von einer als wissenschaftlich festgeschriebenen >Normalität<.“¹⁵⁶ Diese weibliche ‚Normalität‘ bringt Cornelia Logemann mit dem Fehlen von Körperbehaarung, aber eben auch dem Fehlen körperlicher Ausdrucksfähigkeit - Ausscheidungen, Körpersäfte und laute Stimme - in Zusammenhang.

Zurschaustellung von Bartfrauen zum Fin de Siècle

Die Zurschaustellung von BARTFRAUEN lässt sich bereits für das 17. Jahrhundert nachweisen. 1670 ließen sich zwei bärtige Schwestern in Hermersdorf zur

¹⁵³ Velasco, Sherry: “Marimachos, hombrunas, barbudas: The Masculine Woman in Cervantes”. In: *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 20.1. 2000 . S. 74.

¹⁵⁴ Block Friedman, John: *The Monstrous Races in Medieval Art and Thought*. Cambridge: Harvard University Press 1981. S. 129.

¹⁵⁵ Ebd.

¹⁵⁶ Logemann, Cornelia / Miriam Oesterreich / Julia Rüthemann (Hrsg.): *Körper-Ästhetiken. Allegorische Verkörperungen als ästhetisches Prinzip*. Bielefeld: Transcript Verlag 2013. S. 22f.

Schau stellen¹⁵⁷, 1668 war eine bärtige Frau in London zu sehen, wie aus einem Eintrag der umfangreichen biografischen Sammlung *A Biographical Dictionary of Actors, Actresses, Musicians, Dancers, Managers & Other Stage Personnel in London, 1660-1800*¹⁵⁸ hervorgeht:

„Went into Holborne, and there saw the woman that is to be seen with a beard. She is a little plain woman, a Dane; her name, Ursula Dyan; about forty years old; her voice like a little girl's; with a beard as much as any man I ever saw, black almost and grizly [...] It was a strange sight to me, I confess, and what pleased me mightily.“¹⁵⁹

Hans Scheugl zählt in seinem Werk weitere BARTFRAUEN auf, wie die 1840 geborene Anna Kritch, eine zwergenwüchsige BARTFRAU, die als Athletin auftrat, die Belgierin Juliane Sleetbus und Milly Muro¹⁶⁰.

Josephine Boisdechene, die sich später *Madame Fortune Josephine Clofullia* nannte, wurde 1831 in der Schweiz geboren, im Alter von 22 Jahren von *Barnum & Baileys* in London entdeckt und nach Amerika als Schauobjekt in sein New Yorker Museum gebracht.¹⁶¹ Bei *Barnum & Baileys* stand auch die Amerikanerin Grace Gilbert (Abb. 13) als *Wooly Child*¹⁶² unter Vertrag, wie Jane Barnell (Abb. 14), alias *Olga Roderick* oder *Lady Olga*, die im Film *Freaks*¹⁶³ zu sehen ist. Sie wurde 1871 in Amerika geboren und war vor diesem Filmengagement beschäftigt bei John Robinson's Circus, Forepaugh-Sells Brothers, Hagenbeck-Wallace, Royal American Shows und Ringling Brothers.¹⁶⁴ Die 1865 in Frankreich geborene Clémentine Clatteaux (Abb. 15) heiratete im Alter von 20 Jahren den Bäcker und Café-Inhaber Joseph Delait, ließ sich im *Café de la Femme à Barbe* in Thaon bestaunen und verkaufte Postkarten, auf denen sie sich als vollbärtige Frau präsentierte, reiste nach dem

¹⁵⁷ Scheugl, Hans: *Show Freaks und Monster. Sammlung Felix Adanos*. Köln: DuMont 1978. S. 48.

¹⁵⁸ Highfill, Philip H. Kalman A. Burnim, Edward A. Langhans: *A Biographical Dictionary of Actors, Actresses, Musicians, Dancers, Managers & Other Stage Personnel in London, 1660-1800*. Southern Illinois: Univ Press 1993. S. 103f.

¹⁵⁹ Ebd.

¹⁶⁰ Vgl.: Scheugl, Hans: *Show Freaks und Monster. Sammlung Felix Adanos*. Köln: DuMont 1978. S.49f.

¹⁶¹ Dericks-Tan, Jeanne & Gerold Martin: *Onans Kinder. Merk-Würdiges zu Sexualität und Fortpflanzung aus Geschichte und Medizin*. Alzenau: Abadi Verlag 2000. S. 130f.

¹⁶² Drimmer, Frederick: *Very Special People: The Struggles, Loves and Triumphs of Human Oddities*. New York: Citadel Press 1991. S. 138.

¹⁶³ *Freaks*. Regie: Tod Browning, A 1932.

¹⁶⁴ Vgl.: Nickell, Joe: *Secrets of the Sideshows*. Kentucky: University Press 2008. S. 152.

Tod ihres Mannes 1928 ins Ausland und wurde durch ihre Auftritte international bekannt. In England und Irland zeigte sie sich auf der Bühne als Schauobjekt, lehnte aber die Einladung von *Barnum & Baileys* ab.¹⁶⁵

Mit der *Barnum & Baileys Greatest Show on Earth* reiste auch die bis heute bekannteste *Bartfrau: Esau-Lady Annie Jones* (Abb. 16). Sie kam 1865 in Maion, Virginia zur Welt, P.T. Barnum stellte sie bereits als Kleinkind zur Schau und gab ihr, in Anlehnung an den behaarten Sohn der biblischen Figur Isaak, den Namen *Child Esau*. Mit *Barnum & Bailey* tourte sie durch die USA und Europa und gastierte auch in Deutschland. Wie die meisten Bartfrauen wurde auch sie „mit allen Attributen der Weiblichkeit“¹⁶⁶ präsentiert. Die Abbildungen zeigen Annie Jones mit langem wallenden Kopfhaar oder hochgesteckten Frisuren, gekleidet in die weibliche Figur betonenden Ballkleidern, so dass „der lange, dunkle Vollbart um so störender und schockierender“¹⁶⁷ wirkte.

Wissenschaftliche Kreise kommentierten Bartwuchs bei Frauen als unästhetisch und widrig; so bemerkte der Mediziner Herrmann Beigel in seinem Aufsatz aus dem Jahr 1868 *Ueber abnorme Haarentwicklung beim Menschen*: „Obgleich schon Aristoteles in seiner Naturgeschichte von den Priesterinnen in Carien erzählte, dass sie Bärte hatten, und dass man dies für ein Zeichen ihrer Weissagungsgabe gehalten, so darf sich nach ästhetischen Regeln der Haarschmuck des Weibes doch nur ausschliesslich auf das Haupt beschränken.“¹⁶⁸ Der Mediziner Max Bartels, der ein dreiteiliges Werk *Über abnorme Behaarung beim Menschen* publiziert hatte, stellte 1891 der Berliner Gesellschaft für Anthropologie, Ethnologie und Urgeschichte *die bärtige Dame Miss Annie Jones vor* und führte aus, dass man

¹⁶⁵ Ebd.: S. 152.

¹⁶⁶ Lange, Britta: „„Aechtes und Unächtches“. Zur Ökonomie des Abnormalen als Täuschung“ In: Lutz, Petra / Thomas Macho/ Gisela Staube/ Heike Zirten (Hrsg.): *Der [im-]perfekte Mensch. Metamorphosen von Normalität und Abweichung*. Deutsches Hygiene-Museum Dresden in Zusammenarbeit mit der Aktion Mensch. Berlin 2003. S. 224.

¹⁶⁷ Ebd.

¹⁶⁸ Beigel, Herrmann: „Ueber abnorme Haarentwicklung beim Menschen“ In: *Archiv für pathologische Anatomie und Physiologie und für klinische Medicin*. Hrsg. v. Rudolf Virchow. Bd. 44. Berlin 1868. S. 418f.

books.google.de/books?id=R38vAAAAIAAJ&printsec=frontcover&hl=de&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q=haarentwicklung&f=false

„ [...] vier verschiedene Arten der Weiberbärte zu unterscheiden vermag. Die erste Art ist das sogenannte Bärtchen, wie man es bei jüngeren Damen namentlich dunkler Haarfarbe nicht selten sieht. [...] Die zweite Bartform findet man bei älteren Frauen, mit wenigen Ausnahmen erst nach den Wechseljahren. [...] Eine dritte Art des Bartes zeigen weibliche Wesen, welche an Hypertrichosis universalis leiden. Es sind dieses die gewöhnlich als Hundemenschen, Affenmenschen oder Haarmenschen bezeichneten, aber nur in seltenen Fällen beobachteten Monstra. Die Esau-Lady zeigt uns ein Beispiel der vierten Art des Weiberbartes. Hier handelt es sich um eine ächte Heterogenie der Behaarung, d. h. um das Auftreten der männlichen Geschlechtscharaktere in Bezug auf die Art und die Anordnung des Haarwuchses bei jungen Individuen. Für diese Form ist Miss Annie Jones [...] ein ganz besonders vortreffliches Beispiel. [...] Ihr Bart ist lang und dunkel pigmentiert, schwarzbraun, die Haare dichtstehend, wie bei einem guten Männerbarte; [...] Uebrigens ist ihr Gesichtsausdruck, trotz des Bartes, doch ein weiblicher, sowie auch die Zierlichkeit ihrer Gestalt und die Kleinheit der Hände und Füße durchaus den weiblichen Typus bewahrt haben. Nach einer von Geh. Sanitätsrat Dr. S. Guttmann angestellten Untersuchung sind auch die äusseren und die inneren Genitalien vollkommen weiblicher Natur. Auch die Klangfarbe der Stimme ist die einer Frau.“¹⁶⁹

Das Interesse des Publikums an BARTFRAUEN basierte auf eben jener geschlechtlichen Uneindeutigkeit, die sie als ausstellungswürdige Schauobjekte charakterisierte. Mitunter wurden BARTFRAUEN auch neben ihren Ehemännern abgebildet oder mit ihren Kindern am Schoß als weitere Markierung der wesentlichen Weiblichkeit. Der Manager von *Madame Fortune Josephine Clofullia* zeigte zur Schaustellung eine eidesstattliche Erklärung eines Arztes, dass sie die leibliche Mutter des Kindes und auch der Bart echt sei¹⁷⁰. Dazu passen die sich ähnelnden Beschreibungen von BARTFRAUEN, egal zu welchem Zweck sie dienten und aus welcher Disziplin sie stammten, bei denen der Kontrast männlicher (sekundärer) Geschlechtsmerkmale am Körper einer Frau herausgehoben wurden, zugleich immer auch „echte weiblicher

¹⁶⁹ Hr. [Max] Bartels stellt eine bärtige Dame, die Esau-Lady Miss Annie Jones vor. Außerordentliche Sitzung vom 14. Februar 1891. In: Verhandlungen der Berliner Gesellschaft für Anthropologie, Ethnologie und Urgeschichte. Band 23. Berlin 1891. S. 243f. archive.org/details/zeitschriftre23berluoft

¹⁷⁰ Vgl.: Bogdan, Robert: *Freak Show. Presenting Human Oddities for Amusement and Profit*. Chicago, London: The University Press 1998. S. 226.

Seelenbeschaffenheit“¹⁷¹ beteuert wurde. Auch in Saltarinos 1895 erschienenem Werk wird Annie Jones als weibliches *Naturwunder* beschrieben:

„Die Haut der Lady ist durchsichtig, klar, rein und samtartig weich, Bart und Kopfharschwarzbraun und seidenweich, der Bart verbreitet sich aber eigentümlicherweise nur bis an das Kinn und lässt den unteren Teil desselben bis zum Kehlkopf frei, die Stimme ist glockenrein und echt weiblich. Annie hat lebhaftes Temperament, macht allerliebste Handarbeiten und zeigt in ihrer Unterhaltung grosse Belesenheit und feine Bildung.“¹⁷²

Nach dem Zweiten Weltkrieg ist die Geschichte der BARTFRAU vorbei, es gibt weder eine Zurschaustellung noch Psychiatrisierung der BARTFRAU. Im Zuge amerikanisch geprägter Körperhygiene wird empfohlen, die nun fast ausschließlich als Damenbart bezeichnete Behaarung im weiblichen Gesicht zu entfernen. Dies findet sich schon innerhalb der Propagierung des idealen weiblichen Gesichts, die schon in der Weimarer Republik mit Hilfe von Fotografie und Werbung der Kosmetikindustrie populär wirksam wird¹⁷³, wie Katharina von Ankum ausführt. Der Damenbart wird auf der einen Seite zum „kosmetischen Problem oder (kultigen) Gegenstand von Alternativkultur [...] Auch als kosmetisches Problem bleibt der Damenbart Gegenstand einer medial vermittelten Geschlechterdifferenz.“¹⁷⁴

¹⁷¹ Regener, Susanne: Bartfrauen: „Fotografien zwischen Jahrmarkt und Psychiatrie“. In: Keck, Annette / Nicolas Pethes (Hrsg.), *Mediale Anatomien: Menschenbilder als Medienprojektionen*. Bielefeld: Transcript 2001. S. 88.

¹⁷² Saltarino Signor: *Fahrend Volk. Abnormitäten, Kuriositäten und interessante Vertreter der wandernden Künstlerwelt, mit 135 in den Text gedruckten authentischen Abbildungen*. (1895) Nachdruck: Leipzig: Weber 1978. S. 130.

¹⁷³ Vgl.: Ankun, Katharina von: „Karriere - Konsum - Kosmetik. Zur Ästhetik des weiblichen Gesichts“. In: Schmölders, Claudia / Sander Gilman (Hrsg.), *Gesichter der Weimarer Republik. Eine physiognomische Kulturgeschichte*, Köln: Dumont 2000. S. 175 - 190.

¹⁷⁴ Regener, Susanne: „Bartfrauen: Fotografien zwischen Jahrmarkt und Psychiatrie“. In: Keck, Annette / Nicolas Pethes (Hrsg.): *Mediale Anatomien: Menschenbilder als Medienprojektionen*. Bielefeld: Transcript 2001. S. 95.

Perspektiven auf Populärkultur und Geschlecht

Der Begriff Populärkultur vereint Musik, Film, Comic, Trivialliteratur, Medien, Mode, Labels, Marken, Sport und vieles mehr und lässt sich nach Paula Villa als „bestimmtes, zumeist medial vermitteltes, Feld von Kultur“¹⁷⁵ definieren, das „insgesamt als der kommerzialisierte, gesellschaftliche Bereich verstanden werden kann, der Themen industriell produziert, massenmedial vermittelt und durch zahlenmäßig überwiegende Bevölkerungsgruppen mit Vergnügen (als Informations- und Unterhaltungsangebot) genutzt und weiterverarbeitet wird.“¹⁷⁶ Bis in die 1980er wurde über die Trennung von Hoch- und Massenkultur in wissenschaftlichen und journalistischen Diskursen verhandelt, mittlerweile ist Populärkultur in den kulturellen Praxen eingebettet und eröffnet anhand der mehrdeutigen Formen, Chiffren, Medien, Texte, Zeichen und auch körperlichen Erfahrungen vielseitig interpretierbare und auch widersprüchliche Lesarten, sie bildet die Wirklichkeiten nicht bloß ab, sondern produziert solche als Diskurs, weil von einem „dynamisch-reflexiven Verhältnis“¹⁷⁷ zwischen Kulturellem und Sozialem auszugehen sei. Sowohl in Populär- als auch in Popkultur und ihrer Rezeption werden immer wieder bewusst Strategien eingesetzt, um gesellschaftliche Themen aufzugreifen, Missstände anzugreifen und zu verändern. Paula Villa beschreibt Populärkultur als einen „dynamischen Ort, an dem gesellschaftliche und sozioökonomische Deutungen verhandelt werden, [...] ein Feld der Auseinandersetzung.“¹⁷⁸ Populärkultur ist also prominentes und omnipräsentes Feld für die Verhandlung von sozialen, ökonomischen und politischen Debatten und Konflikten, generiert diese und selbst die Rezeption von Medien ist Austragungsort für weitere Diskurse. „Bei der Diskussion

¹⁷⁵ Villa, Paula-Irene / Julia Jäckel / Zara S. Pfeiffer / Nadine Sanitter / Ralf Steckert: „Perspektiven auf Populärkultur und Geschlecht. Eine Einleitung.“ In: Villa, Paula-Irene / Julia Jäckel / Zara S. Pfeiffer / Nadine Sanitter / Ralf Steckert (Hrsg.): *Banale Kämpfe? Perspektiven auf Populärkultur und Geschlecht*. Geschlecht und Gesellschaft Volume 51 2012. S. 9.

¹⁷⁶ Jacke, Christoph: *Medien(sub)kulturen. Geschichte, Diskurse, Entwürfe*. Bielefeld: transcript 2004. S. 21.

¹⁷⁷ Engel, Anke: *Wider die Eindeutigkeit. Sexualität und Geschlecht im Fokus queerer Politik der Repräsentation*. Frankfurt a. M.: Campus 2002. S. 128.

¹⁷⁸ Villa, Paula-Irene / Julia Jäckel / Zara S. Pfeiffer / Nadine Sanitter / Ralf Steckert: „Perspektiven auf Populärkultur und Geschlecht. Eine Einleitung.“ In: Villa, Paula-Irene / Julia Jäckel / Zara S. Pfeiffer / Nadine Sanitter / Ralf Steckert (Hrsg.): *Banale Kämpfe? Perspektiven auf Populärkultur und Geschlecht*. Geschlecht und Gesellschaft Volume 51 2012. S. 8.

affirmativer, subversiver und widerständiger Effekte der Populärkultur kommt der Analyse von Geschlecht eine herausragende Rolle zu¹⁷⁹, die auf allen Ebenen, also in symbolischen Repräsentationen, Interaktionen, Praxen und im Diskurs statt findet. Dabei werden Vorstellungen, Praxen und Normen von Geschlecht verhandelt, wobei sich gegenwärtig Geschlechterverhältnisse auszeichnen „durch eine widersprüchliche Struktur von Flexibilisierung und Stabilisierung“, [...] „dennoch gibt es, fragwürdigen Sexualisierungen zum Trotz, nicht mehr nur *eine* hegemoniale Vorstellung davon, wie ‚Frau‘ oder ‚Mann‘ zu sein haben, sondern [...] widersprüchliche Repräsentationen von Männlichkeiten und Weiblichkeiten.“¹⁸⁰ In diesem Zusammenhang muss auch auf den Blick von Angela McRobbie verwiesen werden, die davor warnt, dass Konsum nicht gleich bedeutend ist mit gesellschaftlicher Teilhabe und darauf verweist, dass Populärkultur neben Mode- und Schönheitsindustrie vor allem dazu diene, hegemoniale Geschlechtervorstellungen zu affirmieren und argumentiert, dass Frauen zwar eine intensiviertere Sichtbarkeit in „Aufmerksamkeitsräumen“¹⁸¹ angeboten werden, dies aber unter der Bedingung sich bestimmten Selbsttechnologien zu unterwerfen und feministische Forderungen zu verabschieden.¹⁸²

Eine wichtige Rolle bei den Möglichkeiten, Geschlecht und heterosexuellen Normativität zu unterwandern, spielen Judith Butlers Thesen. Geschlecht bedeutet nach Butler die gesellschaftlich und kulturell geprägte Geschlechtsidentität. In ihrer Theorie wird die Kategorie des Geschlechts performativ hervorgebracht. Performativität wird als die Materialisierung von Geschlecht durch den „Apparat der [erzwungenen] Heterosexualität“¹⁸³ mittels regulierender und immer zu wiederholender Normen angesehen. In ihrem weit rezipierten Werk *Gender Trouble* entwickelt sie das Konzept einer

¹⁷⁹ Ebd. S. 13.

¹⁸⁰ Ebd. S. 14.

¹⁸¹ McRobbie, Angela: *Top Girls. Feminismus und der Aufstieg des neoliberalen Geschlechterregimes*. Wiesbaden: Springer Verlag für Sozialwissenschaften 2010. S. 90.

¹⁸² Ebd.: S. 93 ff.

¹⁸³ Butler, Judith: *Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1995. S. 36.

parodistischen und travestischen *gender performance*, um die Geschlechtermatrix in Bewegung zu bringen.

„Diese Akte, Gesten und Begehren erzeugen den Effekt eines inneren Kerns oder einer inneren Substanz; doch erzeugen sie ihn auf der Oberfläche des Körpers, und zwar durch das Spiel der bezeichnenden Abwesenheiten, die zwar auf das organisierende Identitätsprinzip hinweisen aber es niemals enthüllen.“¹⁸⁴

Diese Akten, Gesten und dieses Begehren müssen als Zitat verstanden werden und wiederholt statt finden, nicht als einmaliger, intentionaler Akt. Nur innerhalb der Praxis von Wiederholung kann die Subversion von Identitäten möglich werden. Dabei gehe es nicht darum, eine andere Position außerhalb von konstruierten Kategorien Frau oder Mann zu suchen, sondern an Parodie und Wiederholungen der Performanz teilzunehmen, um die Vorstellung von Ursprünglichkeit herauszufordern.

Daran knüpft sich wieder die Tatsache, dass subversive Repräsentationen oft schnell in den sogenannten Mainstream aufgenommen werden, dem hegemonialen Bild der Männlich- oder Weiblichkeit widersprechende Repräsentationen damit an Grenzen stoßen, weil sie infolge der Popularisierung von ihren politischen widerständigen Inhalten befreit werden.

Eine befreiende Wirkung für festgefahrene Situationen hinsichtlich identitätspolitischer Problemstellungen, aber kein „Plädoyer für endloses Freispiel und Grenzüberschreitung“ bietet Donna Haraways Arbeiten zum *Cyborg*. Haraway geht von zwei elementaren Grenzziehungen aus, die unsere modernen Denklinien und Diskurse bestimmen und strukturieren. Sie betrachtet dabei die beiden entscheidenden Dichotomien, die unser menschliches Selbstverständnis bedingen, als bereits nicht mehr vorhanden und einer vergangenen Ordnung angehörend jene zwischen Mensch und Tier und jene zwischen Mensch und Maschine. In den Ausführungen von Haraway haben

¹⁸⁴ Butler, Judith: *Das Unbehagen der Geschlechter*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991. S. 200.

Maschinen die frühere Stufe der Imitation bereits hinter sich gelassen und beginnen sich von ihrer einstigen Vorlage, den Menschen zu lösen.

„Die Dichotomien von Geist und Körper, Tier und Mensch, Organismus und Maschine, öffentlich und privat, Natur und Kultur, Männer und Frauen, primitiv und zivilisiert sind seit langem ideologisch ausgehöhlt.“¹⁸⁵

Frauen mit Bart im Alltag

Meiner Recherche zufolge ist das Quellenmaterial zum Thema Frauen mit Bart dürftig. Die medizinische und pharmakologische Datenlage würde dem widersprechen, jedoch ist mein Blick eingeschränkt bei der Recherche auf jene Frauen, die ihren Bart tragen und dies auch für mich zugänglich thematisieren.

Zu ihren persönlichen Erlebnissen als Frau mit Bartwuchs schreibt Margitta Staib: „Erst als ich mir meinen Bart offen stehen ließ, wurde mir richtig bewusst, wie groß das Tabu um Frauenbart und stärkere Behaarung bei Frauen ist.“¹⁸⁶ Als sie keine geeignete Literatur zu diesem Thema fand, fasste sie kulturhistorische und medizinische Aspekte und ihre eigenen Erfahrungen in dem Werk *Die enthaarte Frau* zusammen.

Eine gewisse *Marianne* hat sich 2008 entschlossen, ihren Bartwuchs nicht mehr zu entfernen und führt seit diesem Tag ein Tagebuch im Internet.¹⁸⁷ Unter dem Titel *Weiblich.Bärtig.Glücklich* postet eine *Carina* in Form eines Blogs Erlebnisse und Informationen zum Thema Frau mit Bart.

Harnaam Kaur ist eine 23-jährige Inderin, die in England aufwuchs. Eine Hormonstörung verursacht bei ihr Bartwuchs. 'When I first started growing my beard it was for religious reasons but as the years have gone by I've kept it for

¹⁸⁵ Haraway, Donna: Ein Manifest für die Cyborgs. Feminismus im Streit mit den Technowissenschaften. In: Dies.: *Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen*. Frankfurt a. Main/New York: Campus Verlag 1995. S. 41.

¹⁸⁶ Staib, Margitta: *Die enthaarte Frau*. München: Kunstmann 1991. S. 12.

¹⁸⁷ www.fraumitbart.wordpress.com

more personal reasons.”¹⁸⁸ Als einzige Frau (Abb. 17) von 60 Darstellungen mit Bart nahm sie am *Projekt 60* teil, eine Fotoausstellung, die die besten Gesichtsbehaarungen präsentierte¹⁸⁹. Ihre Geschichte erzählt sie per Videostreams in sozialen Netzwerken¹⁹⁰. Mit mehr als 2,5 Millionen Zugriffen auf dieses Video erreicht sie ein zahlenmäßig beachtliches Publikum und viele, die es ihr gleich tut, berufen sich auf sie.

Frauen mit Bart in Kunst und Performance

Die bildnerische Kunst, die Fotografie und der Film sind unerschöpfliche Quellen, wenn man zur Darstellung von Frauen mit Bart und BARTFRAUEN recherchiert. Dabei kommt Körpern in künstlerisch erzeugten Werken eine besondere Bedeutung zu, da diese selbst schon vermittelt sind. „Das Kunstwerk (im weiteren Sinn) erlaubt eine Bewusstmachung der Konstruktion von Körper und Geschlecht, indem es mit (Bild-)Diskursen spielt, den Blick der Betrachterinnen und Betrachter bzw. der Leserinnen und Leser irritiert, neu formt oder auch nur bestätigt, vor allem aber, weil es eine eigene Materialität und Realität besitzt.“¹⁹¹ Ästhetisierte Körper legen ihr konstruktives Element offen.

1919 entstand L.H.O.O.Q. (Abb. 18), eines der bekanntesten Ready-mades¹⁹² von Marcel Duchamp, das er in verschiedenen Versionen schuf. Die erste

¹⁸⁸ Smith, Jennifer: „It makes me feel like a confident woman not afraid to break society's norms': British bearded lady in new photography exhibition showcasing the world's best facial hair.” In: Daily Mail vom 7. August 2014. www.dailymail.co.uk/news/article-2718806/It-makes-feel-like-confident-woman-not-afraid-break-society-s-norms-British-bearded-lady-new-photography-exhibition-showcasing-world-s-best-facial-hair.html (Zugriff am 30. September 2014)

¹⁸⁹ www.theguardian.com/artanddesign/gallery/2014/aug/08/project60-the-worlds-best-beards-in-pictures (Zugriff am 20. September 2014)

¹⁹⁰ Barcroft TV: *Bearded Lady Beats The Bullies* vom 14. Februar 2014. www.youtube.com/watch?v=rgQjfcg7XY (Zugriff am 30. September 2014)

¹⁹¹ Logemann, Cornelia / Miriam Oesterreich / Julia Rüthemann (Hrsg.): *Körper-Ästhetiken*. Allegorische Verkörperungen als ästhetisches Prinzip. Bielefeld: Transcript Verlag 2013. S. 29f.

¹⁹² Ready-mades oder Objets trouvés sind Kunstwerke, die aus vorgefundenen Alltagsgegenständen oder Abfällen hergestellt wurden. Künstler nahmen am vorgefundenen Objekt keine oder kaum Bearbeitungen vor, der Gegenstand wurde lediglich vorgefunden und präsentiert. Diese Präsentation von trivialen Gegenständen und Materialien in neuen Sinnzusammenhängen und der Erhebung zum Kunstwerk hatte spielerische, anarchische und provokante Züge. L.H.O.O.Q. wird nach den sechs Unterscheidungen des

Version stammt aus dem Jahr 1919 und ist eine bearbeitete Reproduktion der *Mona Lisa* von Leonardo da Vinci, dessen 400. Todestages sich 1919 jährte. Duchamp fügte einer Reproduktion der *Mona Lisa* mit Bleistift einen Schnauz- und einen Spitzbart hinzu. Zugänge zu diesem Ready-Made gibt es viele: Auf der einen Seite lassen sich die einzelnen Buchstaben des Titels, französisch ausgesprochen, zu „elle a chaud au cul“ (Übersetzung der Autorin: Sie hat einen heißen Arsch) zusammen fügen, andererseits erklärte Duchamps: „I tried to do the mustache in an artistic way, noticing that with beard and mustache, the poor girl became very masculine.“¹⁹³ Dies führte zur folgenden Interpretation: „[...] giving male attributes to the most famous and highly fetishized female portrait ever painted is also a subtler joke on Leonardo’s own homosexuality (then a forbidden subject) and Duchamp’s own interest in the confusion of sexual roles.“¹⁹⁴ Leonardo da Vincis *Mona Lisa* wurde im Laufe der Kunstgeschichte immer wieder neu interpretiert, unter anderem 1883 Pfeife rauchend von Eugène Bataille Sapeck mit *Le rire* oder den eigenen Ästhetiken angepasst wie 1954 mit Salvador Dalis markantem Schnurrbart als sein *Self Portrait as Mona Lisa*.

Die kubanisch-amerikanische Performancekünstlerin Ana Mendieta, deren Werk für Künstlerinnen der jüngeren Generation wie Cindy Sherman und Francesca Woodman richtungsgebend war, setzte in ihren *Körperbildern* ihren Körper in künstlerisch-feministischen Aktionen immer wieder als Kunstmittel ein. In dem Werk *Facial Hair Transplant* aus dem Jahr 1972 (Abb. 19) stattete sie das eigene Gesicht mit Barthaaren aus, die sie zuvor einem Künstlerkollegen abgeschnitten hatte.

Innerhalb der dokumenta in Kassel d (13) präsentierte sich die italienische Künstlerin Chiara Fumai im von ihr bezeichneten *Moral Exhibition House* (Abb. 20), einem von ihr installierten Hexenhaus der Gebrüder Grimm, die lange in Kassel lebten und arbeiteten und im kulturellen Gedächtnis verhaftet sind. In

Kurators Francis M. Naumann *rectified readymade* bezeichnet. Vgl.: Naumann, Francis M.: *Marcel Duchamp – The Art of Making Art in the Age of Mechanical Reproduction*. New York: Harry N. Abrams 1999.

¹⁹³ Mona Lisa - Art Science Research Laboratory 2003.

www.artscienceresearchlab.org/articles/panorama.htm (Zugriff am 12. Dezember 2014)

¹⁹⁴ Hughes, Robert: *The shock of the new*. New York: Random House LLC. 1991. S. 34.

ihren Performances stellt sie das eine Mal die bärtige Dame Annie Jones oder Zalumma Agra dar, eine im 19. Jahrhundert als die Attraktion *The Star of the East* gezeigte Sklavin im *Barnum & Baileys American Museum* in New York City, die bei ihren Auftritten angehalten wurde nicht zu sprechen. In einem Interview sagt die Live-Performance-Künstlerin: „Ich verkörpere die Freaks der Gegenwart und Zukunft. Meine Kunst ist eine Freakshow. Ich brauche eine Gestalt, in die ich schlüpfen kann, aber es geht mir nicht um historische Vorbilder. Meine Performance ist ganz und gar heutig.“¹⁹⁵, denn „... es gibt eine Verbindung zwischen der Hexe und der Feministin und der Idee, dass man jedes Mal, wenn man etwas gegen die von Männern dominierte Kultur sagen will die Klappe halten muss.“¹⁹⁶

*La Barbe*¹⁹⁷ ist eine französische feministische Gruppe, die seit ihrer Gründung im Jahre 2008 den Bart in öffentlichen Interventionen dazu benutzt, um auf den strukturellen Sexismus hinzuweisen. Diese bärtigen Frauen haben nie ähnlich breites Medienecho¹⁹⁸ bekommen wie *Conchita Wurst*, gratulieren dieser und schreiben „Unsere aufrichtigen Glückwünsche an Conchita Wurst!“ [...] „Mit unseren Bärten werden wir immer sofort von der Bühne geworfen. Umso mehr freuen wir uns, dass Conchita es geschafft hat.“¹⁹⁹

„Gerade in jenen Momenten, in denen die inszenierten Körper kritische, öffentliche Debatten oder auf der Ebene einer einzelnen Betrachterin/eines einzelnen Betrachters kritisches Nachdenken auslösen, können sich meines Erachtens politische Potentiale konstituieren; denn gerade in der Reflexion bzw. Rezeption werden Normen, die häufig

¹⁹⁵ Trebing, Saskia: „d (13)- Künstlerin Chiara Fumai: „Ich verkörpere die Freaks der Zukunft““. www.mydocumenta.de/documenta-13/ich-verkoerperere-freaks-zukunft-2452112.html (Zugriff am 20. April 2014) 2012.

¹⁹⁶ Kreiner, Christiane: „Die Bärtige und die Schöne“. www.deutschlandradiokultur.de/die-baertige-und-die-schoene.1153.de.html?dram:article_id=219816 (Zugriff am 14. Juli 2014) 2012.

¹⁹⁷ www.labarbelabarbe.org (Zugriff am 30. August 2014)

¹⁹⁸ An dieser Stelle möchte ich auf einen Kommentar von Miia Halme-Tuomisaari hinweisen: „It feels almost too ironic that it took again a biological man to elevate the beard as a symbol of tolerance and equality in the eyes of the international media!“ In: *Allega. A Virtual Lab of Legal Antropology*. allegralaboratory.net/beard-is-fine-but-i-still-want-a-moustache (Zugriff am 8. September 2014)

¹⁹⁹ Schmidt, Robert: „La Barbe: Conchita Wurst à la française“. In: *Die Presse* 16.5.2014. diepresse.com/home/kultur/kunst/3806845/-La-Barbe_Conchita-Wurst-a-la-francaise (Zugriff am 29. September 2014)

unreflektiert am Werke sind, zur Sprache gebracht, normative Wahrnehmungsmuster hinterfragt und, im Idealfall, vielleicht sogar ein Stück weit transformiert.²⁰⁰

Aus einer Recherche zur Arbeit des deutschen Arztes Magnus Hirschfeld, der unter anderem von 1899 bis 1923 23 Jahrgänge der Zeitschrift *Jahrbuch für sexuelle Zwischenstufen* herausgab, Begründer der Zwischenstufentheorie²⁰¹ war und das weltweit erste Institut für Sexualwissenschaft in Berlin gründete, entstand der Film und die Installation *N.O. Body* (Abb. 21), die 2008 in Zürich und 2010 in New York gezeigt wurde, bei der eine Fotografie der BARTFRAU Annie Jones reinszeniert wurde, indem der Transgender-Performer Antonia Baehr_Werner Hirsch als BARTFRAU eine Lecture Performance zu einer Fotografie von Annie Jones hält. Dabei gingen die Künstlerinnen Pauline Boudry und Renate Lorenz der Frage nach, was in der Produktion von Normalität und Devianz geschieht, wenn das Objekt des Wissens sich auch die Position der Wissensproduktion aneignet und die Geschichte der Wissensproduktion noch einmal aufrollt.

Vivian Wheeler, geboren 1948 in Wakersfield, Kalifornien, die das Guinness Book of Records als Frau mit „longest female beard“²⁰² verzeichnet, verdiente ihren Lebensunterhalt ab ihrem achten Lebensjahr mit Auftritten im Zirkus und in Sideshows als *Melinda Maxie*.²⁰³

Jennifer Miller (Abb. 22) ist eine der bekanntesten BARTFRAUEN im aktuellen Showgeschäft. Sie wurde 1961 geboren und war in der Coney Island Sideshow

²⁰⁰ Peterle, Astrid: *Subversiv? Politische Potentiale von Körperinszenierungen bei Claude Cahun, Marcel Moore, Karen Finley und Mette Ingvarsen*. Dissertation. Univ. Wien 2009. S. 291.

²⁰¹ „Hirschfeld ging davon aus, dass Männlichkeit und Weiblichkeit nur Ideale sind, denen niemand gerecht werden kann, und dass alle individuellen Körper irgendwo zwischen diesen Idealen eingeordnet werden können. Mittels einer Formel errechnete er die möglichen unterschiedlichen Geschlechtscharaktere und erhielt die ungeheure Zahl von 43 046 721, die, wie er einräumte, erstaunlicherweise nicht weniger als dem 40. Teil der Menschheit entspricht. Doch, so Hirschfeld, «bei genauerem Nachdenken wird sie nicht nur verständlich, sondern als viel zu klein zu erachten sein, da wir beobachten, dass kein Mensch einem anderen vollkommen gleicht» (Hirschfeld 1926)“. Zitiert nach: Pauline Boudry / Renate Lorenz: „Lachen über N.O.Body“. 2008. www.boudry-lorenz.de/texts (Zugriff am 10. Oktober 2014)

²⁰² edition.cnn.com/2013/09/12/living/gallery/2014-guinness-world-records-2013 (Zugriff am 1. September 2014)

²⁰³ seattletimes.com/html/nationworld/2002078428_carny01.html vom 1.11.2004 (Zugriff am 1. September 2014)

in Brooklyn, New York als *Zenobia*, eine jonglierende und Feuer schluckende BARTFRAU, beschäftigt, bis sie den Circus Amok 1989 gründete und bis heute leitet. Sie arbeitet als Schriftstellerin und Professorin am Pratt Institute in Brooklyn, New York. und ist Protagonistin in mehreren Dokumentarfilmen, unter anderem in *Juggling Gender* von Tami Gold. Auch sie machte die Erfahrung, dass Frauen, die im Alltag mit Bart zurecht kommen wollen, auf dem regulären Arbeitsmarkt keine Beschäftigung finden.²⁰⁴ Wie zum Fin de Siècle sind heutige Sideshows wie die damaligen FREAKSHOWS eine mögliche Einnahmequelle, die Menschen mit körperlichen Unterschieden nutzen. Jennifer Millers Beschäftigung in der Coney Island Sideshow unterscheidet jedoch, dass sie sich nicht als Objekt zur Schau stellt, sondern „She takes firm control of the content of her act. Her beard is never simply an object of display“²⁰⁵. Jennifer Miller bestimmt die Parameter ihrer Leistung, die auch artistische Darbietungen umfassen und begibt sich aus der passiven stereotypen Rolle der meist während der Schaustellung zum Schweigen angehaltenen BARTFRAU hinaus:

„By determining the parameters of her own performance, Miller rewrites the passive position of the bearded lady. By extension, she also undoes the control of the showman. By performing in the sideshow, Miller interacts with social constructions of Otherness, with a location that gives normative culture the power to gaze. However, Miller’s specific use of language is central in understanding how she self-identifies with, and how she differs from, the bearded lady’s narrative. The moment Miller challenges the linguistic lineage of the bearded lady is when she identifies herself as a woman with a beard.“²⁰⁶

Jennifer Miller traf die Entscheidung, konsequent ihren Bart zu tragen und positioniert sich so als nicht-normative Frau. Dies zwang sie, die vielfältigen Aspekte der Haare zu verhandeln: sowohl die transformative Wirkung und zugleich die Problematik und kulturellen Konnotationen. Im Film *Juggling Gender* deutet sie die passive Rolle der betrachteten BARTFRAU um, indem sie

²⁰⁴ Vgl.: Kafai, Shayda: Subverting the Myth of the Bearded Lady: Jennifer Miller and Circus Amok. In: MP: An Online Feminist Journal. Fall 2010: Vol.3, Issue 2. S. 60ff. academinst.org/women-femininity-agency (Zugriff am 1. September 2014)

²⁰⁵ Sussman, Mark. “Queer Circus: Amok in New York”. In: Cohen-Cruz, Jan (Hrsg.): Radical Street Performance. New York: Routledge, 1998. S. 264.

²⁰⁶ Kafai, Shayda: Subverting the Myth of the Bearded Lady: Jennifer Miller and Circus Amok. In: MP: An Online Feminist Journal. Fall 2010: Vol.3, Issue 2. S. 68. academinst.org/women-femininity-agency (Zugriff am 1. September 2014)

auf Fragen, was sie denn sei, mit der Gegenfrage antwortet: „Was sehen Sie denn?“ und damit den Betrachtenden aus der machtvollen fragenden Position in seine Verunsicherung zurück wirft und ihn dazu anhält, seine Frage selbst zu beantworten. Shayda Kafai erkennt darin ein subversives Element: „Miller intervenes in the historicized interaction between normative culture and the Other.“²⁰⁷ Jennifer Miller setzt sich auch mit der sprachlichen Abstammung des Begriffs BARTFRAU auseinander und dreht diesen für sich um in: Frau mit Bart. Sie reiht den Begriff Bart um, dieser wird sekundär, ähnlich einer Subordnung von Frau: „As a woman with a beard, the beard as signifier becomes secondary to the subject “woman. [...] “Woman with a beard” serves as an embattled voice, one which reappropriates the negative, social connotations associated with transgressive hair.“²⁰⁸

Weiblichkeit und Bart in der Populärkultur

„Ich bin eine Frau. Deshalb habe ich auch diesen Bart.“²⁰⁹

In den 1990er Jahren gründete sich eine Bewegung, die sich den Namen Riot Grrrls (auch Riot Grrl oder Riot Girl; von englisch riot ‚Aufruhr‘ und girl ‚Mädchen‘) gab und die gegen Sexismus und die männliche Dominanz im Musikbusiness protestierte. Die Auftritte der Bands sind zum Teil geprägt von sexualisierten Inszenierungen von Weiblichkeit bis hin zur Überbetonung und -affirmation, wie das Tragen enger, kurzer oder keiner Kleidung auf der Bühne, ausgeprägter Verwendung von Make-Up etc., und wird „ver-kehrt an diejenigen zurückgegeben, die sie verliehen haben“²¹⁰. Die Riot Grrrls eigneten sich sexualisierte Bilder von Mädchen und Frauen an und führten diese dem Publikum vor, also werden „etablierte Bedeutungen nicht rundweg abgelehnt

²⁰⁷ Kafai, Shayda: Subverting the Myth of the Bearded Lady: Jennifer Miller and Circus Amok. In: MP: An Online Feminist Journal. Fall 2010: Vol.3, Issue 2. S. 68. academinst.org/women-femininity-agency (Zugriff am 1. September 2014). S. 65.

²⁰⁸ Ebd. S. 69.

²⁰⁹ Devendra Banhart. Interviewt von Cord Riechelmann: „Überirdische Nächte“. In: Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung Nr. 20/2011 vom 22.05.2011. S. 29.

²¹⁰ Tietjen, Sabine: Girlies – eine lachende Revolte? In: Czurda, Elfriede (Hrsg.): *Mädchen. Muster. Mustermädchen*. Tübingen: Konkursbuch 1996. S. 125.

[...], sondern indem die Bedeutungen im Gegenteil überbetont und so, wenn nicht zerstört, so doch zumindest lächerlich gemacht werden"²¹¹. Auch die Namen der Bands der *riot grrrls* wie *Hole*, *Adickdid*, *Babes in Toyland*, *Cunts with Attitudes*, *Pussy Riots* bedienen sich sexistischer Stereotype und betonen diese über. „Ein Ziel der Riot-Grrrls-Bewegung war es unter anderem Körper so zu inszenieren, dass sie normative Geschlechterzuschreibungen und Geschlechterpraxen in Frage stellen“²¹². In der Unterwanderung klarer Geschlechtsidentitäten spielte in den Inszenierungen eine wesentliche Rolle, sich das Haar zu färben, Achsel- und Schamhaare nicht zu rasieren und – sich Bärte aufzukleben. Bands wie *Peaches*, *The Gossip* mit Beth Ditto aber auch Superstars wie *Lady Gaga* beziehen sich auf die feministischen Vorkämpferinnen.

Für die Präsentation des Albums *Artpop* im Jänner 2013 im Berliner Cub Berghain bediente sich *Lady Gaga* nicht zum ersten Mal dem Spiel mit Geschlechterbildern und trug Dessous und Schnurrbart. Sie stilisiert den eigenen Körper zur popkulturellen Experimentierfläche von Geschlechtlichkeit.

Merrill Beth alias Sängerin *Peaches* trug auf dem Cover ihres zweiten Albums „Fatherfucker“ ebenfalls einen aufgeklebten klassischen Vollbart, die Musikzeitschrift *De-Bug* schreibt in einem Interview dazu: „Gender, Gender und kein Ende. Im alten Ägypten klebten sich die Pharaoninnen Barthaare als Zeichen ihrer Macht ins Gesicht“.²¹³

Bianca Casady von der Musikband *CocoRosie* präsentierte sich im Musikvideo-Clip *Rainbow Warriors* mit Kleidung zwischen Pagen- und militärischer Uniform und trägt Oberlippenbart. Diesen kommentiert sie mit: „Was den dünnen Bart angeht: ich finde, das sieht schick aus. Manchmal, wenn ich schreibe, ziehe ich mich gern wie ein alter Lüstling aus dem 18. Jahrhundert an. Manches davon

²¹¹ Ebd.

²¹² Wesemüller, Ellen: „Das IKEA aller Festivals? Feminismus und Subversion in der Ladyfestbewegung“. In: testcard. Beiträge zur Popgeschichte, Heft 18, 2009. 110.

²¹³Elektronische Lebensaspekte. Magazin für Musik, Medien, Kultur & Selbstbeherrschung: de-bug.de/mag/genderpop-peaches, 26. September 2003 (Zugriff am 31. August 2014)

bleibt ein bisschen hängen, kleine Fetzen dieses Mythos. Und nein, wir sind keine Feministinnen.“²¹⁴

1995 bildete die amerikanische Modezeitschrift V das Model Kate Moss mit einem Vollbart ab. Herausgeber Stephan Gan in einem Interview: „She was sitting there with her Marc Jacobs dress and heels, smoking a cigarette with a glass of Champagne in one hand. [...] She looked really chic, and she had a beard. In an odd way her beauty really shines through, and she still looks as gorgeous and as feminine as ever.“²¹⁵ Der Titel des Artikels “Diese Kätzchen haben Backenbart” verwischt die Grenze zwischen Mensch und Tier, wobei Kätzchen oder Katzenjunges als Verkleinerungsform einerseits abwertend, andererseits dieser Frau das Menschsein ganz abspricht, ähnlich der Ankündigungen von *Affenfrau*, *Bärenfrau*, *dog-woman*, *Gorillafrau* oder *Pudelmädchen* in den Schaustellungen mehr als 100 Jahre zuvor. Und die Aussagen des Herausgebers, der Kate Moss ihre Weiblichkeit bestätigt, ähneln sowohl den Ankündigungstexten als auch den wissenschaftlichen Vorträgen aus der Zeit des Fin de Siècle. Die Autoren des Artikels verfehlen mit “And with the V cover, bearded ladies finally leave the freak show and enter the limelight.” auf zweifache Weise: Kate Moss ist eine Frau mit aufgeklebtem Bart und das Rampenlicht existiert für Frauen mit echtem übermäßigen Bartwuchs weiterhin fast ausschließlich in abgegrenzten Räumen wie *Sideshow*s oder Internetforen. Darüber hinaus existiert eine virile *Drag King* Szene im Clubgeschehen, die Pia Thielmann und Tania Witte in ihrem gleichnamigen Buch²¹⁶ beschreiben. Bei queerdressing und ähnlichen Formen geht es um ein „Ausloten von Weiblichkeit und Männlichkeit und [...] ein Spiel mit Kategorien mit dem Ziel, sie aufzulösen und nicht um neue Festschreibungen von Geschlechtszugehörigkeiten

²¹⁴ Bianca Casady. Interviewt von Thomas Jänisch. In: brokenviolence.de/interviews/icoco504.htm Zitiert nach: Richard, Birgit / Jan Grünwald / Marcus Recht / Nina Metz: *Flickernde Jugend, rauschende Bilder. Netzkulturen im Web 2.0.* Frankfurt / New York: Campus Verlag 2010. S. 222.

²¹⁵ Van Meter, William / Eric Wilson: “These Kittens Have Whiskers”. www.nytimes.com/2005/06/30/fashion/thursdaystyles/30ROW.html?_r=0 vom 30. Juni 2005. (Zugriff am 14. Juli 2014)

²¹⁶ Thielmann, Pia / Tania Witte / Ben Rewald (Hrsg.): *Drag Kings. Mit Bartkleber gegen das Patriarchat.* Berlin: Querverlag 2007. S. 25. Pionierwerke zum Thema Drag Kings stammen von Halberstam, Judith ‚Jack‘: *Female Masculinity*,. Durham & London: Duke University Press, 1998. ; Halberstam, Judith ‚Jack‘ / Del La Grace Volcano: *The Drag King Book.* London: Serpent’s Tail 1999. Hier werden die damals neu entstehenden Drag-King-Subkulturen in San Fransisco, New York und London erforscht und durch Photographien, Interviews und eigene Beteiligung dargestellt.

innerhalb der heterosexuellen Matrix“²¹⁷. In dieser Szene wird betont, dass es keine Praxis oder stilistisch verpflichtenden Mittel gäbe, um als *Drag King* in Erscheinung zu treten, aber „dass das Bartkleben als pars pro toto für Praxis und Phänomen des Kinging [steht].“²¹⁸

In der Einleitung zu *Körper-Ästhetiken* schreiben Miriam Oesterreich und Julia Rütthemann über diesen aktuellen Trend: „Es fällt in neuester Zeit die unbeschwerte Lust an humorvoller Aneignung von Barten durch Frauen auf. Anklebbare *Moustaches* [...] avancieren zum Trendaccessoire.“²¹⁹ Birgit Richard hat das Phänomen der Frau mit aufgeklebtem oder ähnlich inszeniertem Bart als abweichende Inszenierung von Weiblichkeit, vor allem jenes in den Netzkulturen, untersucht und folgert, dass es „als *shifting image* die verschiedenen popkulturellen Medien von Cover-Art über Musikvideos auf *youtube* bis hin zu medialen Selbstinszenierungen“²²⁰ von Frauen auf diversen Plattformen sozialer Netzwerke wie *flickr* oder *facebook* durchzieht. „Der Bart steht dabei als Signifikant für sexuelle männliche Potenz, Macht, Rang, Reife, Stand und Wissen. Das Forum wird von Userinnen genutzt, um sich über die Dimensionen des Bildes mit Dimensionen von Weiblichkeit auseinanderzusetzen und diese nicht selten bewusst zu unterwandern.“²²¹ Dieses Brechen mit den Stereotypen von Weiblichkeit hat verschiedene Intentionen: Diese reichen von einer widerständigen Geste und bewusstem Bruch mit Klischeeweiblichkeit über Parodie von Männlichkeit, echten Mannwerdungsabsichten bis hin zu Aktionen mit Freundinnen. Es fällt jedoch auf, dass der Aspekt der Verkleidung immer sichtbar bleibt, Haare an weiblichen Beinen und andernorts werden meist entfernt, die Existenz von Körperbehaarung über das Haupthaar hinaus bleibt tabu.

²¹⁷ Schuster, Nina: "Drag Subversion". In: Pia Thilmann / Tania Witte / Ben Rewald (Hrsg.): *Drag Kings. Mit Bartkleber gegen das Patriarchat*. Berlin: Querverlag 2007. S. 25.

²¹⁸ Schirmer, Uta: *Geschlecht anders gestalten: Drag Kinging, geschlechtliche Selbstverhältnisse und Wirklichkeiten*. Bielefeld: transcript 2010. S. 194.

²¹⁹ Logemann, Cornelia / Miriam Oesterreich / Julia Rütthemann (Hrsg.): *Körper-Ästhetiken. Allegorische Verkörperungen als ästhetisches Prinzip*. Bielefeld: Transcript Verlag 2013. S. 25.

²²⁰ Richard, Birgit / Jan Grünwald / Marcus Recht / Nina Metz: *Flickernde Jugend, rauschende Bilder. Netzkulturen im Web 2.0*. Frankfurt / New York: Campus Verlag 2010. S. 222.

²²¹ Ebd.

Conchita Wurst – Drag, Travestie oder Bartfrau?

Thomas Frühwirth schuf vor Jahren die Kunstfigur *Conchita Wurst*, die am 14. Mai 2014 den *Eurovision Song Contest*, der in Kopenhagen stattfand, gewann (Abb. 23). Der Auftritt war schon im Vorfeld der Austragung des Wettbewerbs begleitet von polarisierten Aussagen im In- und Ausland. Witali Milonwo, ein Politiker aus St.Petersburg forderte die russischen Verantwortlichen für die Austragung des *Eurovision Song Contest* auf, den Bewerb, den er als europaweite Schwulenparade bezeichnete, zu boykottieren und bekräftigte dies im Guardian: „Der Liveauftritt des offensichtlichen Transvestiten und Hermaphroditen Conchita Wurst auf einer Bühne mit den russischen Künstlern ist eine unverhohlene Propaganda für Homosexualität und spirituelles Verderben.“²²², der armenische Teilnehmer am ESC befand, dass deren Orientierung "nicht normal" und "nicht passend" sei, [...] „Hoffentlich können wir ihr helfen, sich zu entscheiden, ob sie eine Frau oder ein Mann ist.“²²³ Der österreichische Kabarettist Alf Poier meinte in der *Ganzen Woche*: „Wenn jemand nicht weiß, ob er ein Manderl oder ein Weiberl ist, dann gehört er eher zum Psychotherapeuten als zum Songcontest.“ Wurst sei ein „künstlich hochgezüchtetes Monster.“²²⁴ Der Sieg von *Conchita Wurst* beim *Eurovision Song Contest* veranlasste zu weiteren scharfen Verbalattacken auf den Westen des Kontinents. Der rechts-nationalistische Abgeordnete der *Liberal Demokratischen Partei Russlands* Wladimir Schirinowski wurde im russischen Fernsehen ausfällig: "Unsere Empörung ist grenzenlos, das ist das Ende Europas". Er ergänzte tags darauf: „Da unten gibt es keine Frauen und Männer mehr, sondern stattdessen ein Es“, und veränderte in Rage zeitgeschichtliche Daten: „Vor 50 Jahren hat die sowjetische Armee Österreich besetzt, es

²²² Luhin, Alec: Russian politician condemns Eurovision as 'Europe-wide gay parade'. In: The Guardian vom 30.04.2014. www.theguardian.com/world/2014/apr/30/russia-boycott-eurovision-gay-parade (Zugriff am 28. August 2014)

²²³ Feddersens Kommentar: Aram Mp3 nicht mehr erziehungsbedürftig? In: www.eurovision.de/feddersens_kommentar/Aram-Mp3-nicht-mehr-erziehungsbeduerftig,arammpdrei113.html (Zugriff am 28. August 2014)

²²⁴ Vukits, Gerald: Der Kabarettist und ehemalige Teilnehmer Alf Poier wettet über unseren Beitrag zum Song Contest: „Das Lied ist peinlich“. In: Die ganze Woche Ausgabe Nr. 18/2014 vom 28.04.2014 www.ganzewoche.at/inhalte/artikel/?idartikel=6836/Der-Kabarettist-und-ehemalige-Teilnehmer-Alf-Poier-wettet-ueber-unseren-Beitrag-zum-Song-Contest-Das-Lied-ist-peinlich (Zugriff am 28. August 2014)

freizugeben war ein Fehler, wir hätten dort bleiben sollen.“²²⁵ Der russische Vizeregierungschef Dimitri Rogosin meinte im Kurzbotschaftendienst Twitter, das Ergebnis zeige „Anhängern einer europäischen Integration, was sie dabei erwartet – ein Mädchen mit Bart.“²²⁶ Kein Artikel konnte in diesem Zeitraum einen Hinweis auf das Geschlecht unerwähnt lassen. Es scheint, als müsste teilweise ein erheblicher Aufwand betrieben werden, um den Schock zu verarbeiten. Dies zeigt, dass die Performanz für viele störend und verstörend wirkte.

Schon im Jahr 2011 wirkte Tom Neuwirth mit bei der Talentshow des Österreichischen Rundfunks *Die große Chance*²²⁷ und nahm 2012 bei der Vorentscheidung für den damaligen *Eurovision Song Contest* teil, beide Male mit den äußerlichen Attributen der Kunstfigur *Conchita Wurst*. 2013 nahm Tom Neuwirth als *Conchita Wurst* an der RTL-Reality Show *Wild Girls – Auf High Heels durch Afrika* teil, bei der zwölf Frauen in Namibia verschiedene Aufgaben lösen mussten, um den *Goldenen High-Heel* zu gewinnen.²²⁸

Auf seiner Website vermerkt ist, dass „Conchita ihre Geburt dem Umstand [verdankt], dass Tom Zeit seines Lebens mit Diskriminierung zu kämpfen hatte. Also schuf er eine Frau mit Bart. Als auffälliges Statement. Als Katalysator für Diskussionen über Begriffe wie „anders“ oder „normal“. Als Ventil, mit dem er seine Botschaft unübersehbar und unüberhörbar in alle Welt tragen will.“²²⁹

²²⁵ „Das ist das Ende Europas“ (Quelle: Pressemeldung AFP/DPA) In: Frankfurter Allgemeine Zeitung online vom 11. Mai 2014. www.faz.net/aktuell/gesellschaft/russische-politiker-ueber-den-esc-das-ist-das-ende-europas-12934077.html (Zugriff am 28. August 2014)

²²⁶ Ebd. (Zugriff am 28. August 2014)

²²⁷ Der Musiker und damaliges Jurymitglied *SIDO* zog damals Parallelen zwischen Conchita Wurst und der BARTFRAU zum Fin de Siècle: „Ich verstehe, dass Frau Wurst ankommt. Früher im Zirkus gab’s ja auch die Frau mit Bart – im Käfig. Da konntest du fünf Goldstücke zahlen und sie dann sehen. Hier kriegt ihr sie umsonst, nur für die ORF-Gebühren halt.“ In: www.oe24.at/leute/oesterreich/Jurychef-Sido-Bleibe-in-Wien/43900119 vom 20. Oktober 2011. (Zugriff am 28. August 2014)

²²⁸ Dieses Unterhaltungsformat wurde mit heftiger Kritik bedacht, da die Drehorte in einer ehemaligen deutschen Kolonie, in der 1904 die kaiserlichen Truppen einen Völkermord an den Herero und Nama begangen hatten, statt fanden und der offene Sexismus, die Verunglimpfung von Frauen und die unreflektierte Darstellung des angeblich "primitiven" Himba-"Stamms" provozierte. Vgl. www.sueddeutsche.de/medien/wild-girls-bei-rtl-taktloses-aus-der-ex-kolonie-1.1734715 (Zugriff am 28. November 2014)

²²⁹ conchitawurst.com/about/biography (Zugriff am 4. September 2014)

Die Kunstfigur *Conchita Wurst* stellt eine sehr schlanke Frau mit einer langhaarigen schwarzfarbenen Perücke dar, deren Gesicht nach allen Regeln der Kosmetikindustrie geschminkt ist (Abb 24). Zusätzlich trägt er einen sorgfältig getrimmten Vollbart. Die Kleidung²³⁰ besteht meist aus Korsagen, Frauenfigur betonenden Kleidern und bei Auftritten meist aus wallenden Abendroben. Mit unter anderem sekundären Geschlechtsmerkmalen einer durch Kleidung angedeuteten Brust und dem getrimmten Bart begibt er sich in einen Zustand geschlechterspezifischer Unvollendetheit und Unentschiedenheit. Während bei den BARTFRAUEN der als Bart auftretende Haarwuchs auf einer hormonellen Störung beruht, ist dieser bei *Conchita Wurst* ein absichtliches Restmerkmal von stehengebliebener Männlichkeit. Ihre Kunstfigur ist, bis auf den Bart, ein hyperfeminines Idealbild mit zumeist glamourösen Outfits.

Crossdressing, Transgender und Glamour

“Expect lots of glamour,
a great voice, long, fluttering eyelashes and a beard.”²³¹

Das Verkleiden der Geschlechter ist ein beliebtes und oftmals verwendetes theatralisches Mittel. Gabriele Jutz stellt in einem Beitrag zum Buch *Identität und Kulturtransfer fest*, dass „Kleidung, sofern sie wie in unserer Kultur geschlechterspezifisch ist, als äußerliche Markierung der sexuellen Differenz [dient], das Tragen von Kleidern des anderen Geschlechts (Transvestismus bzw. Crossdressing) [...] sexuelle und soziale Identität in Frage stellt und [...] die relative Stabilität des Systems Mann/männlich – Frau/weiblich ins Wanken“²³² bringt. Zwischen männlichem und weiblichem Crossdressing sind jedoch Ungleichmäßigkeiten sichtbar: Während Frauen in Hosen heute

²³⁰ Vgl: conchitawurst.com/about/press, www.eurovision.tv/page/press/photo-downloads,insider.orf.at/songcontest-presse (Zugriff am 4. September 2014)

²³¹ Ankündigung für den Auftritt von *Conchita Wurst* in der Show *Glamazones* im *Crazy Horse Paris*. www.lecrazyhorseparis.com/en/actualite/conchita-wurst-at-crazy-horse-paris (Zugriff am 15. November 2014)

²³² Jutz, Gabriele: *Crossdressing im Kino*. In: Petschar, Hans (Hrsg.): *Identität und Kulturtransfer. Semiotische Aspekte von Einheit und Wandel sozialer Körper*. Wien: Böhlau 1993. S. 35.

allgemein akzeptiert werden, da eine „Frau in Hose nicht nur gesellschaftliche Akzeptanz, sondern auch Begehren auf ihrer Seite weiß“²³³, wobei sich die Hose als Kleidung für Frauen im Rahmen der alltäglichen Zweckmäßigkeit oder auch Assimilation an Männlichkeit entwickelte, wird der männliche Travestismus meistens nur im Film und auf der Bühne oder dem Laufsteg sichtbar. Männer in Röcken werden bis dato zur Avantgarde gezählt, aber im Alltag nicht akzeptiert. Wenn ein Mann im Alltag Frauenkleider anlegt, dann verletzt und überschreitet seine Verwandlung soziale Tabus.

Da sich viele Elemente der Mann-zu-Frau-Kultur im Zusammenhang mit Theater, Spektakel und Parodien von Weiblichkeit entwickelten, sind Requisiten für Mann-zu-Frau-Inszenierungen deutlich andere als jene derer von Frau-zu-Mann. Bei männlichen Travestie-Künstlern spielt dabei Glamour, der mit femininem Image assoziiert wird, eine große Rolle als materielle Strategie zur Transformation des Körpers in einen verkleideten weiblichen. Dies hat eine der Wurzeln in den Traditionen des Theaters, als Frauen öffentliche Bühnenauftritte untersagt waren und die weiblichen Rollen von Männern gespielt wurden.²³⁴ Terre Thaemlitz merkt in einem Essay über die Beziehung von Glamour und Körper an, dass „die Superweiblichkeit der [männlichen] Transgender-Models jeder natürlichen Basis [entbehrt], genauso wie jede andere Form normierter Weiblichkeit. Allerdings bietet Glamour eine – wenngleich beschränkt auf Mann-zu-Frau-Identitäten – kulturell akzeptierte Bühne, auf der Transgender-Körper sichtbar werden dürfen. Die öffentliche Akzeptanz von Mann-zu-Frau-Personen wird an ihren Fähigkeiten gemessen, den glamourösen Anforderungen an Körper und Stil gerecht zu werden.“²³⁵

²³³ Ebd.

²³⁴ Verkleidete Geschlechter auf der Bühne als theatralisches Mittel verzeichnen ihre Anfänge im griechischen Theater der Antike, wobei „zweitausend Jahre unserer zweieinhalbtausendjährigen abendländischen Theatergeschichte ohne Frauen geschrieben [wurde].“ Frauen waren fast ausnahmslos von öffentlichen Auftritten auf der Bühne sowohl im antiken griechischen Theater wie auch im römischen Theater, bis auf bis Mimus und Pantomimus und die Geburtsstunde der Hosenrolle, ausgeschlossen, die ersten Berufsschauspielerinnen waren in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts auf den italienischen Bühnen der *Commedia dell'arte* zu finden. Vgl.: Mahrhauser, Michaela: *Kleidung macht Geschlecht - Cross Dressing im Hollywoodfilm*. Wien: Diplomarbeit 2002. S. 45 - 52.

²³⁵ Thaemlitz, Terre: „Viva McGlam? Ist Transgender-Selbstdarstellung eine Kritik an oder die Kapitulation vor luxusfixierten Glamour-Modellen?“
www.comatonse.com/writings/vivamcglam_deutsch.html (Zugriff am 10. September 2014)

Conchita Wurst kann man als eine Pop-Glamour Diva unserer Zeit bezeichnen, die auch die Klaviatur der - eigentlich weiblichen - Diva beherrscht, eine Identifikationsfigur, in der wir unsere Träume und Vorstellungen präsentiert sehen, wie Elisabeth Bronfen beschreibt: „Ihren Fans ist bewusst, dass die Diva bei ihren öffentlichen Auftritten ihr eigenes Interesse verfolgt, allerdings gibt sie ihrem Publikum das Gefühl nur für den Zuschauer da zu sei. Die Diva fordert uns auf, sie zu lieben, sie zu vergöttern, weil sie einzigartig ist, und sie gleichzeitig zu lieben, weil ihre Einmaligkeit nichts anderes als eine intensivere Version unserer eigenen Subjektivität darstellt“²³⁶, wobei Glamour, mit dem Image von Irrealem oder Unerreichbarem arbeitend, immer soziale Distanz und nicht soziale Integration bedeutet. Wenn, wie Thaemlitz schreibt, Pop-Glam-Divas demnach nicht das Versprechen auf soziale Transformation, sondern auf individuelle Transformation, ein Versprechen der sozialen Mobilität des Einzelnen sind, dann könnte man die These aufstellen, dass *Conchita Wurst*, mit ihrer Botschaft der Toleranz dem anderen gegenüber für öffentliche Akzeptanz der Anliegen von Transgender-Personen steht, und damit sehr wohl die Möglichkeit sozialer Transformation miteinschließt.

²³⁶ Bronfen, Elisabeth: *Die Diva, Eine Geschichte der Bewunderung*, München: Schirmer/Mosel, 2002. S. 47f.

Haare als Schnittstelle zwischen Natur und Kultur

„‘Hairy’ plots had plenty of supporting material from popular culture, since hirsutism and the ‘hairy maiden’ motif maintain an established tradition in both iconography and hagiography”²³⁷ schreibt Sherry Velasco in ihrem Essay zu *Bärtigen Frauen bei Cervantes*. Die Eigenschaft des Haars zur ständigen Erneuerung, die sich auch durch Schneiden nicht unterbrechen lässt, prädestiniert das Haar zum Symbol von Lebenskraft. Zudem zersetzen sich Haare so langsam, dass deren Dauerhaftigkeit für das endliche Wesen Mensch einen besonderen Reiz ausübt. Es ist kulturübergreifend Locksymbol²³⁸ mit sexuellem Konnex, zugleich Relikt einer vorzivilisatorischen Entwicklungsstufe und zeitlos, ob seiner Verwandlungsfähigkeit, in viele Bedeutungsebenen eingebunden. Das spiegelt sich in der mehrtausendjährigen Geschichte des Berufs von Barbier, Bader und Friseur mit der mannigfachen Gestaltung von Kopfhaaren über die Präsenz des Begriffs Haar in Sprache und Redewendungen²³⁹, der Bedeutung von Haaren in der Welt der Märchen und Mythen, von Religion und Ritual bis hin zu jener von Brauchtum und kulturellen Eigenarten. Dass sich Haare zur Analyse von Geschlechterverhältnissen eignen, hat Ellen Wesemüller in ihren Beiträgen zu Populärkultur²⁴⁰ anhand der Beispiele Britney Spears, Lady Gaga und Devendra Banhart herausgearbeitet. Einerseits sind Haare Produkt des Körpers, ohne selbst dieser Körper zu sein. Sie sind verankert als Grenze zwischen Körper und Außenwelt. Haare sind

²³⁷ Velasco, Sherry: *Marimachos, hombrunas, barbudas: The Masculine Woman in Cervantes*. In: *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 20.1. The Cervantes Society of America. 2000. S. 72.

²³⁸ So ist es nicht erstaunlich, dass das Wort "Locken" zwei Bedeutungen hat, nämlich Haarlocken und an- oder verlocken. Die Schlussfolgerung liegt nahe, dass Locken locken.

²³⁹ „haargenau“, „eine haarige Angelegenheit“, „Haare auf den Zähnen haben“, „sich die Haare raufen“, „um ein Haar davon gekommen sein“, „Haare lassen“, „die Haare sträuben sich“, „sich in die Haare kriegen“, „die Haare sträuben sich“, „Haarspalterei betreiben“, „sich etwas in die Haare schmieren könne“, „die Haare stehen jemanden um Berge“, „Haar in der Suppe“, „jemanden kein Haar krümmen“, „sich in die Haare kriegen“, „nicht um ein Haar“, „sich aufs Haar gleichen“, „an jemanden kein gutes Haar lassen“, „mit Haut und Haar“, ...

²⁴⁰ Vgl.: Wesemüller, Ellen: „Blonde Lippen?“. In: Villa, Paula-Irene / Julia Jäckel / Zara S. Pfeiffer / Nadine Sanitter / Ralf Steckert (Hrsg.): *Banale Kämpfe? Perspektiven auf Populärkultur und Geschlecht. Geschlecht und Gesellschaft* Volume 51 2012. S. 249-265. link.springer.com/chapter/10.1007/978-3-531-18982-6_15. (Zugriff am 20. Juli 2014)

Wesemüller, Ellen: „Queer is the new straight. Die Rezeption von Haaren und Geschlecht im Anti-Folk.“ www.ellenwesemueller.de/home-decor/wissenschaftliche-texte/queer-is-the-new-straight (Zugriff am 20. Juli 2014)

verbunden mit dem Körper, aber dort, wo sie wachsen und ihn verlassen, Gegenstand kultureller Überformung. Das zeigt sich unter anderem daran, dass sogar die intime Körperbehaarung, - Modeerscheinung der letzten Jahrzehnte -, der Rasur zum Opfer fällt²⁴¹, während männliche Glatzen und Bartwuchs wechselnden Moden unterliegen, der tatsächlich gewachsene Damenbart nach wie vor entfernt wird. Haare sind weitaus vielfältiger veränder- und formbar als andere Körperteile; sie sind „Schnittstelle zwischen dem Körper und seinen Repräsentationen, [...], [und erscheinen] als wesentlicher Bestandteil des Kopfes als *hervor-ragender* Körperteil, der zunächst ins Auge fällt, wenn man einer Person begegnet.“²⁴² Der Blick auf die Haare auf Kopf und im Gesicht gibt eine wesentliche Entscheidungshilfe bei der Klassifizierung in männlich oder weiblich, weil Haare „Projektionsfläche und Austragungsort von Selbst- und [...] Fremdzuschreibungen, [...] sowie einer Stabilisierung – seltener auch Infragestellung – der Geschlechtsidentität“²⁴³ sind, beschreibt Christian Janecke in seiner Kulturgeschichte des Haares und attestiert bestimmten Umgangsformen mit Haaren eine lebensbegleitende Stabilisierung von Geschlechtszugehörigkeit, bei der die Grenzziehung weit gravierender ist als auf benachbarten Feldern wie der Kleidung.²⁴⁴ Eine Frisur ist eine „kulturelle Strategie am Kopf“²⁴⁵ wie Irene Antoni- Komar schreibt und zeigt, wie auch Make-up und Kleidung, „die produktive Macht, die die Kategorie Geschlecht konstituiert“. Das spricht *Conchita Wurst* in einem Interview an: „Ich hätte gern wieder einmal neue Haare. Derzeit habe ich sieben Perücken, in Verwendung sind aber nur zwei“²⁴⁶.

²⁴¹ Die zum Teil gesamte Körperrasur sowohl bei Männern als auch bei Frauen hat in den vergangenen Jahrzehnten durch das Phänomen der sogenannten Metrosexualität an gesellschaftlicher Anerkennung gewonnen. Vgl.: Logemann, Cornelia / Miriam Oesterreich / Julia Rüthemann (Hrsg.): *Körper-Ästhetiken*. Allegorische Verkörperungen als ästhetisches Prinzip. Bielefeld: Transcript Verlag 2013. S. 25.

²⁴² Künzel, Christine: „Sie soll laufen mit gesträubtem Haare ...“: Zur Bedeutung der Auflösung der Frisur im Kontext der Darstellung sexueller Gewalt. In: Janecke, Christian (Hrsg.): *Haar tragen. Eine kulturwissenschaftliche Annäherung*. Köln / Weimar / Wien: Böhlau 2004. S. 121.

²⁴³ Janecke, Christian: „Einleitung: Haar tragen“. In: Janecke, Christian (Hrsg.): *Haar tragen. Eine kulturwissenschaftliche Annäherung*. Köln, Wien u.a.: Böhlau 2004. S. 6.

²⁴⁴ Vgl.: Ebd. S. 11.

²⁴⁵ Antoni- Komar, Irene: *Kulturelle Strategien am Körper. Frisuren. Kosmetik. Kleider*. Oldenburg: dbv 2006. (Mode und Ästhetik; 2). S. 80.

²⁴⁶ Der Standard Rondo Nr. 797, vom 31. Oktober 2014. S. 33. derstandard.at/2000007399211/Will-dass-mich-Frauen-beneiden (Zugriff am 14. Dezember 2014)

Die Selbstoptimierung der eigenen Erscheinung inklusive Make-up und Kleidung, die in der unter anderem neoliberalistischen Konzeption des Körpers als symbolisches Kapital und Technologie²⁴⁷ fußt, lässt sich auch lesen als berufsbedingte Umgestaltung des Gesichts und Körpers, wenn sich Tom Neuwirth zu *Conchita Wurst* verwandelt, zu einem ästhetisierten Produkt. Die Interpretation von Weiblichkeit, Schönheit und Jugend wird auch im Interview zum Maß aller Dinge: „Ich mag es, wenn jemand zu sich wahnsinnig streng ist. Ich schnüre mich ein, ziehe die unbequemsten High Heels an, will die Schönste und Schlankste sein.[...] Seit ich in der Öffentlichkeit eine Frau bin, weiß ich, warum so viele Frauen nach einem bestimmten Idealbild streben. Ich selbst kann wirklich nicht jammern, ich bin mit 52 Kilo auf 1,72 für eine Frau gut dabei. Aber nichtsdestotrotz ertappe ich mich oft dabei zu denken, dass ich mit 50 Kilo glücklicher wäre.“²⁴⁸ *Conchita Wurst* wird – trotz des Wissens um die männliche Körperlichkeit, als weiblich wahrgenommen.

Die Haarpracht der Perücke und das Make-up fungieren als Indiz für eine klare Zuordnung zum weiblichen Geschlecht und zugleich als sichtbares Zeichen für die artifizielle Kunstfigur, wobei das zentrale Accessoire für Mann-zu-Frau-*Drag* nicht im Vorgeben von Brüsten besteht, sondern an der Frisur oder Perücke festgemacht wird. Wie ist in diesem Kontext der Bart einzuordnen? *Conchita Wurst* bleibt auf dieser Ebene der Geschlechtsmerkmale mehrdeutig: Durch die Neukombination der Signifikanten der Weiblichkeit und Männlichkeit verharrt sie im Übergang und sorgt damit für ‚haarige Verwirrungen‘.

²⁴⁷ Vgl.: Fußnote 15: Gebauer, Gunter: „Ausdruck und Einbildung. Zur symbolischen Funktion des Körpers“ In: Kamper; Dietmar / Christian Wulf (Hrsg.): *Die Wiederkehr des Körpers*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1982. S. 313ff.

²⁴⁸ Conchita Wurst. Interviewt von Stephan Hilpold: „Will, dass Frauen mich beneiden“ In: Der Standard RONDO Nr. 797 vom 31. Oktober 2014. S. 33. derstandard.at/2000007399211/Will-dass-mich-Frauen-beneiden (Zugriff am 14. Dezember 2014) S. 20.
Devendra Banhart. Interviewt von Cord Riechelmann: „Überirdische Nächte“. In: Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung Nr. 20/2011 vom 22.05.2011. S. 29.

Conchita Wurst – Annie Jones

Im Folgenden versuche ich anhand herausgearbeiteter Kategorien, die ich der BARTFRAU zum Fin de Siècle zuschreibe, einen Vergleich mit der Kunstfigur *Conchita Wurst* zu ziehen.

Das biologische Geschlecht einer BARTFRAU ist in den in dieser Arbeit recherchierten Protagonistinnen weiblich. Bei diesen wird zum Fin de Siècle mittels medizinischen Erhebungen die biologische Frau zu bestätigen versucht. Bei *Conchita Wurst* ist diese Vorgangsweise obsolet, da Tom Neuwirth, der ein Mann ist, seine Kunstfigur ausdrücklich als inszeniert beschreibt: „Conchita ist eine Kunstfigur, Tom Neuwirths Alter Ego. Das, was wir Kunstfiguren machen, ist, wie es der Name schon sagt, Kunst.“²⁴⁹

Die Zurschaustellungen von BARTFRAUEN zeichnen sich dadurch aus, dass nicht die Männerrolle eingenommen wird, sondern im Gegenteil die weibliche Kleidung, Gestik, Haartracht ins Bild gesetzt sind und herausgestrichen werden.²⁵⁰ Der Gegensätzlichkeit von Weiblichkeit und deren primären und sekundären Geschlechtsmerkmalen aus biologischer Sicht und dem männlichen sekundären Geschlechtsmerkmal Bart wird in den Inszenierungen in Spannung gesetzt. Die Zweideutigkeit gefährdenden Kategorien werden für die Inszenierung ausgereizt. Auch bei der Kunstfigur *Conchita Wurst* ist das Ausreizen der Gegensätze zu sehen, sie tritt auf als hyperfeminines Idealbild, zum Teil in Korsagen geschnürt mit angedeuteten falschen Brüsten und einer Perücke mit wallendem Haar. Jedoch spielt diese Inszenierung zwischen den Geschlechtern nicht die Hauptrolle des Auftritts, sondern begleitet als eine Art Accessoire die Einzigartigkeit der Kunstfigur *Conchita Wurst* in musikalischen oder mit der Botschaft der Toleranz verbundenen Auftritten. Letzteres bekommt auch Ausdruck, als sie am 20. November 2014 vom Public Relation Verband

²⁴⁹ Karzel, Julia: „Conchita Wurst: "Ein Bart alleine reicht nicht"“. In: Kurier vom 17. September 2013. kurier.at/menschen/im-gespraech/conchita-wurst-ein-bart-alleine-reicht-nicht/27.066.462 (Zugriff am 24. November 2014)

²⁵⁰ Vgl.: Regener, Susanne: Bartfrauen: Fotografien zwischen Jahrmarkt und Psychiatrie. In: Annette Keck/Nicolas Pethes (Hrsg.), *Mediale Anatomien: Menschenbilder als Medienprojektionen*. Bielefeld: Transcript 2001. S. 92.

Österreich als „herausragende Künstlerin zur Kommunikatorin des Jahres 2014“²⁵¹ gewählt wird.

Bart der BARTFRAU zum Fin de Siècle war Stigma und Alleinstellungsmerkmal, Inszenierungsweise und Blickregime dulden keine Ablenkung außer jener, die den Bart hervorhob. *Conchita Wurst* unterscheidet sich in ihren Performances und Auftritten dadurch, dass der Bart kein Alleinstellungsmerkmal darstellt.

Das Zurschaustellen des Barts der BARTFRAU war Geldquelle. Nicht in einer körperlichen Differenz, sondern in einer Übereinkunft der Mitglieder einer Gesellschaft, lag der Grund, BARTFRAUEN größtenteils von der gesellschaftlichen Teilhabe auszuschließen²⁵², während FREAKSHOWS die Möglichkeit boten, Geld zu verdienen. Auch die Inszenierung der Kunstfigur *Conchita Wurst* bietet Tom Neuwirth Möglichkeiten, im Rahmen von Auftritten als Sänger, als Werbeikone, als Gast von TV-Shows und -sendungen oder als interviewte Person Geld zu verdienen. Diese Möglichkeit stünde ihm (aller Wahrscheinlichkeit) als Tom Neuwirth nicht offen, deshalb liegt die Attraktion sicher in der Inszenierung einer Kunstfigur und in der Übereinkunft der Mitglieder einer Gesellschaft, die diese Auftritte sehen zu wollen.

Die Schaustellungen von BARTFRAUEN im Fin de Siècle unterlagen einem voneinander profitierenden Interesse von Wissenschaft und Vergnügungsindustrie. Die Auftritte der *Conchita Wurst* sind von Botschaften der Toleranz gegenüber dem Anderen geprägt: „Einzig und allein der Mensch zählt [...] Jeder Mensch soll sein Leben so leben dürfen, wie er es für richtig hält, solange niemand zu Schaden kommt.“²⁵³ Neben vielen anderen Akteuren aus Medienbranche, Modeszene, Politik und Wirtschaft und ihren jeweiligen

²⁵¹ Pressemitteilung des Public Relation Verbands Österreich vom 21. November 2014. prva.at/news/presse/576-conchita-wurst-ist-die-kommunikatorin-des-jahres-2014 (Zugriff am 24. November 2014)

²⁵² Vgl.: Müller, Toni: „Was schaut ihr mich an?“. *Darstellungen von Menschen mit Behinderung in der zeitgenössischen Dramatik*. Taucha bei Leipzig: Frank & Timme 2012. S. 17f.

²⁵³ Conchita Wurst im Zitat: www.conchitawurst.com/index.php?id=7 (Zugriff am 24. November 2014)

Interessen entscheidet Tom Neuwirth über die Partner, die vom kreierten Image profitieren dürfen.

BARTFRAUEN wurden zu FREAKS gemacht, ihre Inszenierung bedurfte sorgfältiger Identitäts-Arbeit von der Frau mit Bartwuchs zur BARTFRAU. Die Referenzpunkte Konstruieren, Präsentieren und Verifizieren, die Sabine Ritter in ihrem Buch *Facetten der Sarah Baartman*²⁵⁴ anführt, sind Bestandteile der Ankündigung der Zurschaustellungen, auf die man bei vielen FREAKS zum Fin de Siècle trifft. Das gilt für die Kunstfigur *Conchita Wurst* nicht, da beide Personen ausdrücklich getrennt agieren: „Sie sind ein eingespieltes Team, das nur im Duo funktioniert. Und das, obwohl sie einander nie zu Gesicht bekommen – [...] Tom Neuwirth und Conchita Wurst. Die Privatperson und die Kunstfigur respektieren und schätzen einander. Sie sind zwei eigenständige Persönlichkeiten mit eigenen Lebensläufen, die gemeinsam ein starkes Zeichen für Toleranz und gegen Diskriminierung setzen.“²⁵⁵ Die weibliche Kunstfigur mit dem (Accessoire) Bart wird bewusst eingesetzt: „Conchita verdankt ihre Existenz dem Umstand, dass Tom Zeit seines Lebens mit Diskriminierung zu kämpfen hatte. Also schuf er eine Frau mit Bart. Als auffälliges Statement. Als Katalysator für Diskussionen über Begriffe wie „anders“ oder „normal“.“²⁵⁶

Zum Fin de Siècle waren BARTFRAUEN von ihren Managern abhängig, sie wurden bei der Zurschaustellung neben anderen Freaks zu Schauobjekten degradiert und bestimmten in den seltensten Fällen die Rahmen ihrer Inszenierung. Meist war ihnen auch untersagt zu sprechen. Tom Neuwirth bestimmt in Absprache mit Beratern selbst darüber, an welchen Orten er in welchen Inszenierungen auftritt.

BARTFRAUEN zum Fin de Siècle genossen als NATURAL- oder BORN FREAKS aufgrund ihrer Seltenheit höhere Beachtung als GAFFED- oder MADE FREAKS. Die Bezeichnung von BARTFRAUEN als BORN FREAK ist ein Terminus, der mit dem

²⁵⁴ Ritter, Sabine: *Facetten der Sarah Baartman. Repräsentationen und Rekonstruktionen der >Hottentottenvenus<*. Münster: Lit Verlag 2010.

²⁵⁵ Conchita Wurst im Zitat: www.conchitawurst.com/about/biography (Zugriff am 26. November 2014)

²⁵⁶ Ebd.

Untergang der klassischen Sideshow verschwand. Zeitlich transferiert würde die Kunstfigur *Conchita Wurst* zum Fin de Siècle den GAFFED FREAKS angehören, deren zur Schau gestellte Einzigartigkeit eine durchkonzipierte Täuschung war.

BARTFRAUEN hatten für Auftritte immer neue Namen oder Beinamen, die Anleihen aus mythologischen Überlieferungen oder dem Tierreich nahmen. Thomas Neuwirth verleiht der körperlichen Manifestation seiner zweiten Identität ebenfalls den neuen Namen *Conchita Wurst*. Neben der optischen und habituellen Verwandlung innerhalb der modernen Travestie ist der Namenswechsel nach wie vor ein wichtiger Bestandteil der Inszenierung.

Conchita Wurst – Judith Butler

Conchita Wurst steht in der Tradition von *drag* und Travestie, also einer bewussten Geschlechtermaskerade in der Populärkultur. Marjorie Garber liefert in ihrem Buch *Verhüllte Interessen* folgende Definition: *Drag* „ist die Aufmachung im >>falschen<< Geschlechtscode [...], die theoretische und dekonstruktive gesellschaftliche Praxis, die Strukturen [des heterosexuellen Ordnungssystems] von innen her analysiert, indem sie die >>Natürlichkeit<< von Geschlechterrollen mittels des Diskurses von Kleidern und Körperteilen in Frage stellt.“²⁵⁷ Es werden allen Erweiterungen, die als zum Körper zugehörig und an dessen Ausdruck beteiligt gesehen werden, Geschlechtsbedeutung zugeschrieben.

„Mit Drag und Travestie wird eine umfassende Aufmachung durch Kleidung, Körpersprache und Verhalten gefasst, die sich auf ein anderes als das Alltagsgeschlecht der betreffenden Person bezieht. Eine Veränderung der Geschlechtszuweisung von außen erfolgt demnach durch eine veränderte Gewichtung bestimmter geschlechtlich codierter Attribute.“²⁵⁸

²⁵⁷ Garber, Marjorie: *Vice Versa. Bisexuality and the Eroticism of Everyday Life*. New York: Simon & Schuster 1995. S. 217.

²⁵⁸ Sennewald, Nadja: „Drag in space. Strategien der Geschlechtersubversion in populären Filmen und Fernsehserien“. In: Ernst, Thomas / Patricia Gozalbez Cantó / Sebastian Richter / Nadja Sennewald, Julia Tieke (Hrsg.): *SUBversionen*. Bielefeld: transcript Verlag 2008. S. 283.

Judith Butlers Thesen weisen, wie ich schon ausführte, darauf hin, dass es nichts Gegebenes gibt, sondern auch in der Betrachtung als ‚natürlich‘ Erscheinendes wie Geschlecht kulturell konstruiert ist und diese „Geschlechtsidentität als Anschein einer inneren, festen Substanz auf dem, im und um den Körper produziert wird“²⁵⁹. Diese performative Herstellung von Geschlecht geht davon aus, dass erst die Wiederholung von normativen Geschlechtskonventionen das Geschlecht produziert, auf dessen Ursprung sich die normativen Geschlechterkonventionen beziehen. Indem *drags* bestimmte geschlechtlich codierte Attribute verwenden und verändert gewichten, erzeugen sie kulturelle Unlesbarkeit. „Die Anweisung, eine gegebene Geschlechtsidentität zu sein, produziert zwangsläufig Verfehlungen, eine Vielzahl von inkohärenter Konfigurationen, die in ihrer Mannigfaltigkeit die Anweisung, die sie erzeugt haben, überschreiten und anfechten.“²⁶⁰ Damit werden die Inszenierung von Geschlecht transparent gemacht, die Vorstellungen über sowie Darstellungen von Geschlecht dekonstruiert und dessen konstruierter Charakter offen gelegt. Indem *drags* als Differenz erscheinen, bestätigen sie indirekt normative hegemoniale Geschlechtnormen und produzieren sie in gewissem Sinne. Sie können „im Dienst der Entnaturalisierung wie der Reidealisierung übertriebener heterosexueller Geschlechtnormen stehen [...]. Im günstigsten Fall ist drag der Ort einer bestimmten Ambivalenz, die die allgemeine Situation reflektiert, wie man in die Machtverhältnisse, von denen man konstruiert wird, einbezogen ist und wie man demzufolge in die gleichen Machtbeziehungen verwickelt ist, die man bekämpft.“²⁶¹ Diese Ambivalenzen in den Inszenierungen von *drag*, Travestie, Parodie und anderen travestitischen Techniken oder *queer*-Praktiken stellen Uneindeutigkeiten der dichotomen Strukturen gesellschaftlicher Ordnung wie Mann / Frau - Natur / Kultur - Geist / Körper - Mensch / Maschine zur Proposition.

Wie ist *Conchita Wurst* im weiteren Kontext der Theorie von Judith Butler zu sehen? Im Grunde tut Tom Neuwirth alles, was Butler als Subversions-

²⁵⁹ Butler, Judith: *Körper von Gewicht Die diskursiven Grenzen des Geschlechts*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1995. S. 169.

²⁶⁰ Butler, Judith: *Das Unbehagen der Geschlechter*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991. S. 213.

²⁶¹ Butler, Judith: *Körper von Gewicht Die diskursiven Grenzen des Geschlechts*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1995. S. 169f.

möglichkeit der heterosexuellen Normativität von Geschlecht vorschlägt: Er stört die Geschlechter- Kohärenz, er parodiert sie. Er schminkt sich. Er trägt klassische feminine Outfits oder glamouröse Kleider und macht Modestrecken für Magazine. Dabei schnürt er sich in Korsagen und trägt High-Heels. Und er trägt Bart. Jedoch ist Parodie an sich nicht subversiv, wie Butler in einem kurzen Absatz zu bedenken gibt, der von Bedingungen und Beschränkungen von Subversion in Abhängigkeit von Kontext und Rezeption handelt. Geht man nur von der Typologie der Akte aus, könnte man zu dem Schluss kommen, diese Performanz sei Subversion: Tom Neuwirth nimmt keine Kategorie außerhalb der von Mann oder Frau ein, sondern behauptet eine weibliche Kunstfigur namens *Conchita Wurst* zu sein. Anhand der Rezeption fällt auf, dass das System der ‚Zweigeschlechtlichkeit‘ nicht unterwandert wurde. Was über ihn gesagt wird und was er als Kunstfigur erklärt, kann in den Kontext von stereotyper Geschlechternormativität eingearbeitet wie „Alle Frauen sollen mich beneiden“²⁶², „Ich schnüre mich ein, [...] will die Schönste und Schlankste sein.“²⁶³ Thomas Neuwirth provozierte mit seinen Performances zwar eine Reflexion von gängigen Geschlechterklischees in einer breiten Öffentlichkeit. Zugleich hält er die gesellschaftspolitische Dimension klein und beschwichtigt Irritation und (Ver)Störung: Als Kunstfigur *Conchita Wurst* sei sie lieber Künstlerin als Politikerin, falle es ihr so doch leichter, ihre Botschaft zu vermitteln: „Man hat größere Narrenfreiheit.“²⁶⁴, verlautbart er in einem Gespräch mit der Austria Presseagentur.

Seit Ende 2014 rückt Tom Neuwirth wieder verstärkt den Gesang in den Vordergrund, nach *Rise Like A Phoenix*, dem musikalischen Beitrag zum Eurovisions Song Contest, erschien am 8. November 2014 die neue Single *Heroes*, die laut Presstext der Beginn der musikalischen Reise von *Conchita Wurst* ist²⁶⁵. Damit steht eine Selbstvermarktung im Mittelpunkt, die nur

²⁶² Conchita Wurst. Interviewt von Stephan Hilpold: „Will, dass Frauen mich beneiden“ In: Der Standard RONDO Nr. 797 vom 31. Oktober 2014. S. 33. derstandard.at/2000007399211/Will-dass-mich-Frauen-beneiden (Zugriff am 2. November 2014)

²⁶³ Ebd. S. 20. (Zugriff am 2. November 2014); Vgl. Fußnote 248.

²⁶⁴ Conchita Wurst. Interviewt von Austria Presseagentur: „Ja zu Toleranz, nein zur Politik“ In: oe3.orf.at/stories/2672620 vom 8. Oktober 2014. (Zugriff am 20. Oktober 2014)

²⁶⁵ Vgl.: conchitawurst.com/fileadmin/user_upload/presse/PAHeroes_deutsch.pdf (Zugriff am 10. Jänner 2015)

begleitet wird vom Bildrepertoire der BARTFRAU oder *drag-queen*, die auch Teil des neuen Songinhalts ist: „I dreamt I was a queen in a crimson robe [...]“.²⁶⁶ Es scheint mir außerdem von Bedeutung zu sein, dass die vermutete subversive Repräsentation der *Conchita Wurst* so unmittelbar vom sogenannten Mainstream geschluckt wurde, dass diese infolge der Popularisierung von ihren möglichen politischen widerständigen Inhalten befreit wurde und eine ironisch-reflektierte Distanz dabei verloren ging.

Weiterführende Gedanken

Es gibt unzählige Ansätze, *Conchita Wurst* zu betrachten: Michael Bachtins Analyse *Rabelais und seine Welt: Volkskultur als Gegenkultur* könnte ganz allgemein als Inspirationsquelle dienen. So wie Bachtin den Karneval und die Funktion der Maskerade beschreibt, die „zur Loslösung vom herrschenden Weltbild [verhilft], von Konventionen und Binsenweisheiten, überhaupt von allem Alltäglichen, Gewohnten, als wahr Unterstelltem. Sie erlaubt einen anderen Blick auf die Welt, die Erkenntnis der Relativität alles Seienden und der Möglichkeit einer grundsätzlich anderen Weltordnung“²⁶⁷, kann *Conchita Wurst* als manifestes Sprungbrett für ein mögliches anderes Körperbild betrachtet werden.

Sowohl in der passageren Verkleidung und Maskerade der *Conchita Wurst* als auch in der klar definierten, von Tom Neuwirth abgegrenzten Kunstfigur, die selbst schon vermittelt ist, bestehen für mich die bedeutendsten Unterschiede zur BARTFRAU des Fin de Siècle. Die Kunstfigur *Conchita Wurst* besitzt eine eigene Materialität und Realität, wobei die Signifikanten von Weiblichkeit, die überdies ihre Künstlichkeit durchaus preisgeben, auf der Oberfläche des Körpers genügen, um sich auf die Erscheinung ‚Frau‘ zu beziehen, *Conchita Wurst* wird als Frau performativ ins Leben gerufen. Der Blick auf sie mag

²⁶⁶ conchitawurst.com/fileadmin/user_upload/presse/Conchita_Heroes_Lyrics.pdf (Zugriff am 10. Jänner 2015)

²⁶⁷ Bachtin, Michail M.: *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur*, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1995. S. 85.

irritieren, legt aber das konstruktive Element offen und erlaubt dem Publikum, sich der Konstruktion von Körper und Geschlecht bewusst zu werden. Für die Zeit der Verkleidung, vergleichbar mit der karnevalesken Umkehrung, wird die Geschlechterdichotomie aufgebrochen. In der Verkleidungszeit ist alles erlaubt, sie ist in ihrer Dauer aber immer begrenzt: Es ist Life Ball, man feiert das Schrille. Oder es ist *Eurovision Song Contest* und die Kunstfigur *Conchita Wurst* darf im Dienste einer Nation die Blicke auf sich ziehen, als vermeintliche Toleranzbotschafterin fungieren, als Person außerhalb des dichotomen Systems. Am Ende der Vorstellung spricht Tom Neuwirth aka *Conchita Wurst* offen und selbstverständlich über sein Alltagsleben als Mann, der in einer homosexuellen Beziehung lebt.

Wenn Körper und Geschlecht konstruiert sind, so kann man in diese Konstruktion eingreifen und dem Körper neue Bedeutungen geben. Eigenbestimmt, nicht fremdbestimmt. Allerdings wird die Möglichkeit, den Körper umzugestalten, neu zu erfinden, umzuformen, auch zum Zwang, dies den jeweiligen gesellschaftlichen Normen entsprechend zu tun. Indem nun die Kunstfigur *Conchita Wurst* auf sekundäre Geschlechtsmerkmale - männliche und weibliche - an der Körperoberfläche verweist, reproduziert und verfestigt es die Annahme, dass originär weibliche und männliche Eigenschaften existieren. Das führt keineswegs zur Auflösung von Geschlechtergrenzen.

In der realen Krise neoliberaler Gesellschaftsentwürfe kann in *Conchita Wurst* lohnend investiert werden, was sich an den auf den *Eurovision Song Contest* folgenden Werbeverträgen mit einer großen Bank²⁶⁸, der Suchmaschine *Google*²⁶⁹ und als "großartige Muse für wahrlich einzigartige Kopfhörer"²⁷⁰ vom Stardesigner Philippe Starck ablesen lässt. Wissend um die politische

²⁶⁸ „Conchita Wurst wirbt für die Bank Austria“ In: wirtschaftsblatt.at/home/life/timeout/3883621/Conchita-Wurst-wirbt-fur-die-Bank-Austria vom 9. Oktober 2014. (Zugriff am 8. Jänner 2015)

²⁶⁹ „Google wirbt mit Conchita Wurst am Times Square“ In: derstandard.at/2000009863334/Google-wirbt-mit-Conchita-Wurst-am-Times-Square vom 29. Dezember 2014. (Zugriff am 8. Jänner 2015)

²⁷⁰ Weber, Markus: Parrot-Kampagne: „Conchita Wurst wirbt für Kopfhörer“. In *Werben & Verkaufen* vom 20. November 2014.

www.wuv.de/marketing/parrot_kampagne_conchita_wurst_wirbt_fuer_kopfhoerer (Zugriff am 8. Jänner 2015)

Dimension der Figur umgab sich *Conchita Wurst* am Beginn der Karriere mit den Schlagworten Toleranz und Respekt, „weil die Diskriminierung plötzlich eine ganz andere war. Die Reaktionen auf mich als bärtige Frau waren viel aggressiver als jene auf einen homosexuellen jungen Mann. Sie waren mit viel mehr Angst verbunden. Die meisten Menschen wussten einfach nicht, wie sie auf eine bärtige Frau reagieren sollten. Diese Reaktionen haben mir gezeigt, dass ich etwas machen muss.“²⁷¹ Bei allem, was sie macht, scheint die Selbstvermarktung und das Business dem Kampf gegen eine heteronormative Gesellschaft den Rang abzulaufen. Und damit bleibt ein schaler Nachgeschmack, wenn ein widerständiger Gestus vielleicht einem Versprechen von Authentizität dient, jedoch nicht an der Konsumierbarkeit der dargebotenen Inszenierung hindert. Jean Baudrillard schrieb in einem Essay, dass „die Andersheit wie der ganze Rest unter das Marktgesetz, unter das Gesetz von Angebot und Nachfrage gefallen [ist]“, der Andere, also die Andersheit, die Differenz – plötzlich nicht mehr da ist, „um vernichtet, gehasst, zurückgewiesen, verführt zu werden, er ist da, um verstanden, befreit, umsorgt, anerkannt zu werden.“²⁷² Der Begriff eines subversiven Gegenmoments zu einer dominanten Mainstream-Kultur scheint angesichts der Quantität von Bildern der *Conchita Wurst* unpassend. Zwar stellt sie eine dem hegemonialen Bild der Männlichkeit oder Weiblichkeit widersprechende Repräsentation dar, diese scheint aber an Grenzen zu stoßen, weil diese in Folge der Popularisierung von ihren politischen widerständigen Inhalten befreit wurde. Es bleibt die Frage ob *Conchita Wurst* trotz oder gerade wegen ihrer widerspenstigen Thematik so gut funktioniert. Ich borge mir die Worte einer Redakteurin von *Die Zeit* aus: „Das Verhältnis zwischen verstärkter Sichtbarkeit und gesellschaftlicher Anerkennung bleibt kompliziert: Bedeutet zunehmende Medienpräsenz auch mehr gesellschaftliche Anerkennung? Garantiert sie das Recht auf egalitäre politische Partizipation? Auf (körperliche) Selbstbestimmung und Entfaltung der eigenen geschlechtlichen Identität? [...] Von gestärkten Rechten für

²⁷¹ Conchita Wurst. Interviewt von Stephan Hilpold: „Will, dass Frauen mich beneiden“ In: Der Standard RONDO Nr. 797 vom 31. Oktober 2014. S. 9. derstandard.at/2000007399211/Will-dass-mich-Frauen-beneiden. S. 14. derstandard.at/2000007399211/Will-dass-mich-Frauen-beneiden (Zugriff am 15. Dezember 2014)

²⁷² Baudrillard, Jean: *Transparenz des Bösen: Ein Essay über extreme Phänomene*. Berlin: Merve 1992. S. 142.

Transgender-Personen können auch andere profitieren. Denn eine Pluralität an Körperbildern und Geschlechterentwürfen bedeutet auch mehr Freiheit für jene Männer und Frauen, die nicht den traditionellen Geschlechterbildern entsprechen.²⁷³ In jedem Fall hat Tom Neuwirth alias *Conchita Wurst* auf virtuose Art und Weise einen Diskurs erneut eröffnet, der auf der einen Seite danach fragt, wie man sich zu der Person oder zu dem, das man für andere sein will, macht. Jeder und jede ist mit der Frage nach dem Selbstverhältnis konfrontiert. Man ‚ist‘ nicht nur ein leiblich-seelisches Wesen, man ‚hat‘ sich auch als Leib und Seele, „der Mensch ist nicht nur ein Körper, er hat denselben auch als Gegenstand und als Instrument. Entwurf und Vollziehen des Handelns wird dabei nicht nur an der eigenen Perspektive, sondern auch an der hypothetisch eingenommenen Perspektive anderer ausgerichtet. In diesem wechselseitigen Aufeinanderbezogensein entstehen Gemeinsamkeiten und Verschiedenheiten.“²⁷⁴ Wenn sich danach die Frage nach der Bedeutung dieses anderen Körpers, nach dem Körper abseits der Norm (dem der BARTFRAU und jenem der Kunstfigur *Conchita Wurst*) stellt, nimmt dieser als Verkörperung und Schauobjekt eine Außenseite von gesellschaftlichen Diskursen ein, sei es marginalisierend oder völlig überhöhend, und verweist so auf die Grenzen der Ordnung. Sich damit zu beschäftigen kann eine Methode sein, Kulturen durch diese Verkörperungen zu lesen. *Drags* und Transgender-Personen verkörpern komplexe, historisch neue Subjektpositionen, fordern die geltenden Konzepte von Geschlecht und Sexualität heraus, und schaffen möglicherweise neue soziale Entwürfe, die sich als eigene Räume und Lebensformen manifestieren.²⁷⁵ Und wenn es zwar nicht die Erfüllung einer Hoffnung auf soziale Transformation gibt, so trägt *Conchita Wurst* doch jenes auf individuelle Transformation, das ein Versprechen der sozialen Mobilität des Einzelnen sein könnte.

²⁷³ Yun, Vina: „Wem gehört dieser Körper?“ In: Die Zeit Online vom 02.06.2014 www.zeit.de/kultur/2014-06/transgender-conchita-wurst-life-ball-lachapelle-wien (Zugriff am 18. Dezember 2014)

²⁷⁴ Vgl.: Kugler, Christine / Ronald Kurt: Inszenierungsformen von Glaubwürdigkeit im Medium Fernsehen. In: Fische-Lichte, Erika, Christian Horn, Isabel Pflug und Matthias Warstat (Hrsg.): *Inszenierung von Authentizität*. Tübingen: Attempto 2007. S. 151.

²⁷⁵ Vgl.: Schuster, Nina: *Andere Räume. Soziale Praktiken der Raumproduktion von Drag Kings und Transgender*. Bielefeld: transcript 2010. S. 14.



Abbildung 1

Zeitungsausschnitt auf Postkarte *Die 3 größten Naturwunder aller Zeiten*

Bildarchiv Wienmuseum, Sammlung Adanos

IN 175.604



Abbildung 2

Postkarte, "Katja van Droysen mit den kleinsten lebenden Menschen Walter Böning und Gisela, 1940" (Aufschrift Rückseite)

Bildarchiv Wienmuseum

IN 175.617



Abbildung 3

Postkarte. "Andenken an Lionel der Löwenmensch, 17 Jahre alt."

Bildarchiv Wienmuseum

IN 175.789/4



Abbildung 4

Fotografie. *Julia Pastrana*, 1900

Bildarchiv Wikipedia

Quelle: en.wikipedia.org/wiki/Julia_Pastrana



Abbildung 5

Postkarte. *JOJO, the Russian Dog Face Boy*, ca. 1884

Fotografiert von Charles Eisenmann

Quelle: www.artnet.de



Abbildung 6

Werbeplakat Zirkus Farini oder P. T. Barnum. *Captain Costentenus*, ca. 1882

Bildarchiv Circus World Museum

Quelle: commons.wikimedia.org/wiki/File:Captain_Costentenus.jpg

Evan. 2523
"KRAO"

THE "MISSING LINK,"

A Living Proof of Darwin's Theory of the Descent of Man.

SPECIAL LECTURES, 2.30, 5.30 & 9.30.



SPECIAL LECTURES, 2.30, 5.30 & 9.30.

THE WONDER OF WONDERS.

The usual argument against the Darwinian theory, that man and monkey had a common origin, has always been that no animal has hitherto been discovered in the transmission state between monkey and man.

"KRAO,"

a perfect specimen of the step between man and monkey, discovered in Laos by that distinguished traveller, Carl Bock, will be on Exhibition in the New Lecture Room, during the Afternoon and Evening.

ALL SHOULD SEE HER.

SEE OPINIONS OF THE PRESS ON THE OTHER SIDE.

Museum Westminster March 31 1887

Abbildung 7

Zeitungsausschnitt. „KRAO“, The „Missing Link“, 1887

Quelle: © The British Library Board

Evan. 2523



Abbildung 8

Postkarte „KRAO,“ FARINI'S MISSING LINK

Bildarchiv Wienmuseum, Sammlung Adanos

IN 175.786

FARINI'S WONDER OF WONDERS.
IN. 775.786

“KRAO,”

A LIVING SPECIMEN
OF
DARWIN'S “MISSING LINK.”

The usual argument against the truth of the Darwinian Theory—that Man and Monkey had a common origin—has always been that no animal has hitherto been discovered in the transition state between “Monkey” and “Man.”

This “Missing Link” is now supplied in the person of

“KRAO,”

A PERFECT SPECIMEN OF THE
STEP BETWEEN MAN AND MONKEY,
DISCOVERED IN LAOS,
By the Distinguished Traveller,
CARL BOCK.

Abbildung 9

Zeitungsausschnitt (aufgeklebt, Rückseite von Abb. 8), „KRAO,“ A LIVING SPECIMEN

Bildarchiv Wienmuseum, Sammlung Adanos

IN 175.786



Abbildung 10

Postkarte. Schäfer's Circusstadt ‚Liliput‘

Quelle: www.ak-ansichtskarten.de



Abbildung 11

Postkarte. Wien ca. 1900

Bildarchiv Wienmuseum, Pratersammlung Hans Pemmer

IN 174.427/1



Abbildung 12

Filmstil. *Nikolai Wassilijew Kobelkokoff*, 1900

Kobelkoff. 1. Oktober 1900. 1'29''. www.prater.at/Videos/Ansicht.php?Vid=1362246. 1'05''.

In: *Der Wiener Prater im Film*. (1900) Redaktion: Christian Dewald / Werner Schwarz, A 2005.

Wien: Filmarchiv Austria 2005



Abbildung 13

Fotografie. *Grace Gilbert*, ca. 1905

Quelle: www.thehumanmarvels.com



Abbildung 14

Filmstil. Jane Barnell alias *Olga Roderick* mit dem *Vogelmädchen* Elizabeth Green, 1932

Aus: *Freaks*. Regie: Tod Browning, A 1932



Abbildung 15

Buchcover, Foto coloriert. *Clémentine Clatteaux*, ca. 1905

Aus: Pasky, Patrick: *Clémentine. Le roman de la femme à barbe*. Publibook 2013



Abbildung 16

Fotografie. *Annie Jones Elliot*, ca. 1890.

Aus: Logemann, Cornelia / Miriam Oesterreich / Julia Rüthemann (Hrsg.): *Körper-Ästhetiken. Allegorische Verkörperungen als ästhetisches Prinzip*. Bielefeld: Transcript Verlag 2013. S. 22.



© Brock Elbank / Barcroft Media

Abbildung 17

Fotografie. *Harnaam Kaur*, 2014.

Fotografiert von © Brock Elbank / Barcroft Media

Quelle: mrelbank.tumblr.com



Abbildung 18

Postkarte Reproduktion. Mona Lisa Parodie. *LHOOQ*, 1919

Marcel Duchamp (1887 - 1968)

Quelle: en.wikipedia.org/wiki/File:Marcel_Duchamp_Mona_Lisa_LHOOQ.jpg



Abbildung 19

Performance. Ana Mendieta *Untitled (Facial Hair Transplants)*, 1972

Quelle: womenartandculture.blogspot.co.at/2012/05/ana-mendietas-untitled-facialhair.html



Abbildung 20

Fotografie. *Chiara Fumai, The moral exhibition house*, Italien 2013.

Fotografiert von © Milovan Farronato

Quelle: atpdiary.com/pics-2-from-documenta-13-by-milovan-farronato



Abbildung 21

Filmstill. Installation mit Film (16 mm. /DVD 15 min) und 47 Fotografien.

Pauline Boudry / Renate Lorenz, *N.O.Body*, Zürich 2008.

Quelle: www.boudry-lorenz.de/n-o-body



Abbildung 22

Fotografie. *Jennifer Miller*, 2011

Fotografiert von © Karl Giant, Courtesy of Jennifer Miller

Quelle: donnafleischer.wordpress.com/2013/11/27/vox-magazine-interview-with-jennifer-miller-the-bearded-lady/



Abbildung 23

Fotografie. *Conchita Wurst*, Proben zum Eurovision Song Contest, 2014

Fotografiert von © Andres Putting (EBU)

Quelle: www.eurovision.tv/page/press/photo-downloads?gal=108943&type=Press



Abbildung 24

Fotografie. *Conchita Wurst*, 2014

Fotografiert von © ORF/Thomas Ramstorfer

Quelle: www.eurovision.tv/page/multimedia/photos?gal=99053

Quellenverzeichnis

Selbstständige Werke

Adams, Rachel: *Sideshow U.S.A.: Freaks and the American Cultural Imagination*. Chicago: The University of Chicago Press, 2001.

Antoni-Komar, Irene: *Kulturelle Strategien am Körper. Frisuren. Kosmetik. Kleider*. Oldenburg: dbv 2006. (Mode und Ästhetik; 2).

Bachtin, Michael: *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1995.

Baudrillard, Jean: *Transparenz des Bösen: Ein Essay über extreme Phänomene*. Berlin: Merve 1992.

Baumbach, Gerda: *Seiltänzer und Betrüger? Parodie und kein Ende; ein Beitrag zur Geschichte und Theorie von Theater*. Tübingen, Basel: Francke 1995. (Mainzer Forschungen zu Drama und Theater, Band 13)

Baumbach, Gerda (Hrsg.): *Theaterkunst und Heilkunst. Studien zu Theater und Anthropologie*. Köln, Weimar, Wien: Böhlau 2002.

Blanchard, Pascal: *MenschenZoos. Schaufenster der Unmenschlichkeit*. Hamburg: Les éditions du Crieur Public 2012.

Block Friedman, John: *The Monstrous Races in Medieval Art and Thought*. Cambridge: Harvard University Press 1981.

Bogdan, Robert: *Freak Show. Presenting Human Oddities for Amusement and Profit*. Chicago, London: The University Press 1998.

Bronfen, Elisabeth: *Die Diva, Eine Geschichte der Bewunderung*, München: Schirmer/Mosel 2002.

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

Butler, Judith: *Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1995.

Daston, Lorraine / Katharine Park: *Wunder und die Ordnung der Natur*. Frankfurt am Main: Eichborn 1998.

Dellmann, Sarah: *Widerspenstige Körper: Körper, Kino, Sprache und Subversion in Tod Brownings Freaks und Filmen mit Lon Chaney*. Marburg: Schüren Verlag, 2009.

Dericks-Tan, Jeanne & Gerold Martin: *Onans Kinder. Merk-Würdiges zu Sexualität und Fortpflanzung aus Geschichte und Medizin*. Alzenau: Abadi Verlag 2000.

Dering, Florian: *Volksbelustigungen. Eine bildreiche Kulturgeschichte von den Fahr-, Belustigungs- und Geschicklichkeitsgeschäfte der Schausteller vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart*. Nördlingen: Greno 1986.

Diezemann, Nina: *Die Kunst des Hungerns. Anorexie in literarischen und medizinischen Texten um 1900*. Gießen Dissertation 2005.

Disoski, Meri: *"Seht die Lilien an, entspringt nicht Gatte und Gattin auf einem Stengel?"*. Diplomarbeit, Universität Wien 2009.

Drimmer, Frederick: *Very Special People: The Struggles, Loves and Triumphs of Human Oddities*. New York: Citadel Press 1991.

Dülmen, Richard van: *Volkskultur: Zur Wiederentdeckung des vergessenen Alltags. (16. - 20. Jahrhundert)*. Frankfurt am Main: Fischer-Taschenbuch-Verlag 1984.

Dülmen, Richard van: *Armut, Liebe, Ehre: Studien zur historischen Kulturforschung*. Frankfurt am Main: Fischer-Taschenbuch-Verlag 1988.

Eberstaller, Gerhard: *Ronacher. Ein Theater in seiner Zeit*. Wien: Edition Wien 1993.

Eberstaller, Gerhard: *Schön ist so ein Ringelspiel*. Wien: Brandstätter 2004.

Eberstaller, Gerhard: *Zirkus und Varieté in Wien*. Wien, München: Jugend und Volk 1974.

Engel, Anke: *Wider die Eindeutigkeit. Sexualität und Geschlecht im Fokus queerer Politik der Repräsentation*. Frankfurt am Main: Campus 2002.

Edelmann, Gabriele: *Zurschaustellungen von ‚Abnormitäten‘ und ‚Freaks‘ in Wien. Eine Untersuchung der Aufführungspraxis von Prodigien*. Wien: Diplomarbeit 2009.

Eliade, Mircea: *Schamanen, Götter und Mysterien. Die Welt der alten Griechen*. Freiburg, Basel, Wien: Herder 1992.

Ernst, Thomas / Patricia Gozalbez Cantó / Sebastian Richter / Nadja Sennewald, Julia Tieke (Hrsg.): *SUBversionen*. Bielefeld: transcript Verlag 2008.

Foucault, Michel: *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1976.

- Felderer, Brigitte / Ernst Strouhal (Hrsg.): *Rare Künste. Zur Kultur- und Mediengeschichte der Zauberkunst*. Wien, New York 2007.
- Felderer, Brigitte / Helma Bittermann: *Tollkühne Frauen. Zirkuskünstlerinnen zwischen Hochseil und Raubtierkäfig*. München: Knesebeck 2014.
- Fiedler, Leslie: *Freaks. Myths and Images of the Secret Self*. New York: Touchstone 1978.
- Fischer-Lichte, Erika / Christian Horn / Matthias Warstat (Hrsg.): *Verkörperung. Theatralität Band 2*. Tübingen, Basel: Francke 2001.
- Fleig, Anne (Hrsg.): *Körper-Inszenierungen. Präsenz und kultureller Wandel*. Tübingen: Attempto 2000.
- Foellmer, Susanne: *Am Rande der Körper. Inventuren des Unabgeschlossenen im zeitgenössischen Tanz*. Bielefeld. Transcript 2009.
- Foucault, Michel: *Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit 1*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1977.
- Foucault, Michel: *Wahnsinn und Gesellschaft. Eine Geschichte des Wahns im Zeitalter der Vernunft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1978.
- Foucault, Michel: *Die Anormalen*. Vorlesungen am Collège de France (1974-1975). Frankfurt am Main: Suhrkamp 2008.
- Funk, Julia / Cornelia Brück (Hrsg.): *Körper-Konzepte*. Tübingen: Gunter Narr Verlag 1999.
- Garber, Marjorie: *Verhüllte Interessen*. Frankfurt am Main: Fischer 1993.
- Garber, Marjorie: *Vice Versa. Bisexuality and the Eroticism of Everyday Life*. New York: Simon & Schuster 1995.
- Garland-Thomson, Rosemarie (Hrsg.): *Freakery. Cultural Spectacles of the Extraordinary Body*, New York: New York University Press 1996.
- Garland-Thomson, Rosemarie: *Extraordinary Bodies. Figuring Physical Disability in American Culture and Literature*, New York: New York University Press 1997.
- Geisenhanslüke, Achim / Georg Mein (Hrsg.): *Monströse Ordnungen. Zur Typologie und Ästhetik des Anormalen*. Bielefeld. Transcript Verlag 2009.
- Gruber, Gerlinde: *Sideshow damals und heute. Eine Gegenüberstellung des Showmanns Phineas Taylor Barnum und des Self-made-Freaks Jim Rose*. Wien: Diplomarbeit 2001.

Hagner, Michael (Hrsg.): *Der falsche Körper. Beiträge zu einer Geschichte der Monstrositäten*. Göttingen: Wallstein-Verlag 1995.

Highfill, Philip H. Kalman A. Burnim, Edward A. Langhans: *A Biographical Dictionary of Actors, Actresses, Musicians, Dancers, Managers & Other Stage Personnel in London, 1660-1800*. Southern Illinois: Univ Press 1993.

Hughes, Robert: *The shock of the new*. New York: Random House LLC. 1991.

Hutter, Sabine: *Von „Präuscher's Panopticum mit Menschenmuseum“ bis von Hagens' „Körperwelten“ Nachgebildete, lebende und tote Menschen als Schauobjekte*. Wien: Diplomarbeit 2012.

Jacke, Christoph: *Medien(sub)kulturen. Geschichte, Diskurse, Entwürfe*. Bielefeld: transcript 2004.

Jenny, Hans A.: *Nostalgia. Die haarsträubendsten „Wundermenschen“ . Phantastisch. Skandalös*. Basel: Buchverlag Basler Zeitung 1995.

Kisch, Egon Erwin: *Der rasende Reporter*. (1924) Berlin, Weimar: Aufbau Verlag 1995.

Laqueur, Thomas: *Auf den Leib geschrieben: Die Inszenierung der Geschlechter von der Antike bis Freud*. Frankfurt am Main / New York: Campus 1992.

Logemann, Cornelia / Miriam Oesterreich / Julia Rüthemann (Hrsg.): *Körper-Ästhetiken. Allegorische Verkörperungen als ästhetisches Prinzip*. Bielefeld: Transcript Verlag 2013.

Lutz, Petra / Thomas Macho / Gisela Staupe/ Heike Zirten (Hrsg.): *Der [im-]perfekte Mensch. Metamorphosen von Normalität und Abweichung*. Deutsches Hygiene-Museum Dresden in Zusammenarbeit mit der Aktion Mensch. Berlin 2003.

Mahrhauser, Michaela: *Kleidung macht Geschlecht - Cross Dressing im Hollywoodfilm*. Wien: Diplomarbeit 2002.

Maase, Kaspar : *Grenzenloses Vergnügen: Der Aufstieg der Massenkultur 1850 – 1970*. Frankfurt am Main: Fischer-Taschenbuch-Verlag 1997.

Maase, Kaspar (Hrsg.): *Unterwelten der Kultur. Themen und Theorien der volkswissenschaftlichen Kulturwissenschaft*. Köln, Wien: Böhlau 2003.

Mayr, Daniela F., Mayr, Klaus O.: *Von der Kunst, Locken auf Glatzen zu drehen, Eine illustrierte Kulturgeschichte der menschlichen Haarpracht*. Berlin: Eichborn 2003.

McCollum, Alexandra: *Freaks and Masculinity: Sideshow Performers in German and American Cinema*. Bowling Green State University: Masterthesis 2013.

McRobbie, Angela: *Top Girls. Feminismus und der Aufstieg des neoliberalen Geschlechterregimes*. Wiesbaden: Springer Verlag für Sozialwissenschaften 2010.

Möhrmann, Renate (Hrsg.): *Zur Kulturgeschichte der weiblichen Bühnenkunst*. Frankfurt am Main: Insel 2000.

Müller, Toni: *"Was schaut ihr mich an?": Darstellungen von Menschen mit Behinderung in der zeitgenössischen Dramatik*. Taucha bei Leipzig: Frank & Timme 2012.

Naumann, Francis M.: *Marcel Duchamp – The Art of Making Art in the Age of Mechanical Reproduction*. New York: Harry N. Abrams 1999.

Nestawal, Stefanie: *Monströsitäten, Malformationen, Mutationen. Von Mythologie zu Pathologie*. Frankfurt am Main: Peter Lang Verlag 2010.

Nickell, Joe: *Secrets of the Sideshows*. Kentucky: University Press 2008.

Nohain, Jean / Francois Caradec. *Le Petomane: A Tribute to the Unique Stage Act That Shook and Shattered the Moulin Rouge and the World*. London: Souvenir Press Ltd 1992.

Nusser, Tanja: *Von und zu anderen Ufern. Ulrike Ottingers filmische Reiseerzählungen*. Köln, Wien, u. a.: Böhlau 2002.

Ovid: *Metamorphosen. Epos in 15 Büchern*. Stuttgart: Reclam 1986.

Payer, Peter: *Hungerkünstler in Wien. Eine verschwundene Attraktion*. Wien: Sonderzahl 2002.

Pasky, Patrick: *Clémentine. Le roman de la femme à barbe*. Publibook 2013.

Peter, Birgit: *Schaulust und Vergnügen. Zirkus, Varieté und Revue im Wien der Ersten Republik*. Wien: Dissertation 2001.

Peter, Birgit / Robert Kaldy-Karo: *Artistenleben auf vergessenen Wegen*. Wien, Berlin: Lit. 2013.

Peterle, Astrid: *Subversiv? Politische Potentiale von Körperinszenierungen bei Claude Cahun, Marcel Moore, Karen Finley und Mette Ingvartsen*. Wien: Dissertation 2009.

Plotz, Barbara: *Die filmische Repräsentation der dicken Frau als Monster*. Wien: Diplomarbeit 2009. othes.univie.ac.at/5844/1/2009-07-13_9817662.pdf

Raulff, Helga (Red.) / Stiftung Deutsches Hygiene-Museum Dresden: *Der (im-) perfekte Mensch. Vom Recht auf Unvollkommenheit*. Begleitbuch zur Ausstellung "Der (im-) perfekte Mensch, Vom Recht auf Unvollkommenheit" im Deutschen Hygiene-Museum vom 20. Dezember 2000 bis 12. August 2001. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag 2001.

Reischl, Andrea: *Subversive Körperlichkeit am Beispiel des Romans Feuchtgebiete* von Charlotte Roche. Wien: Diplomarbeit 2010.

Richard, Birgit / Jan Grünwald / Marcus Recht / Nina Metz: *Flickernde Jugend, rauschende Bilder*. Netzkulturen im Web 2.0. Frankfurt am Main / New York: Campus Verlag 2010.

Ritter, Sabine: *Facetten der Sarah Baartman. Repräsentationen und Rekonstruktionen der >Hottentottenvenus<*. Münster: Lit Verlag 2010.

Rothe, Matthias (Hrsg.): *Körpertabus und Umgehungsstrategien*. Berlin: Weidler 2005.

Saltarino Signor: *Fahrend Volk. Abnormitäten, Kuriositäten und interessante Vertreter der wandernden Künstlerwelt, mit 135 in den Text gedruckten authentischen Abbildungen*. (1895) Nachdruck: Leipzig: Weber 1978.

Saltarino Signor: *Artisten-Lexikon. Biographische Notizen über Kunststreiter, Dompteure, Gymnastiker, Clowns, Akrobaten, Spezialitäten etc. aller Länder und Zeiten*. Düsseldorf: Lintz 1895.

Sarasin, Philipp / Jakob Tanner (Hrsg.): *Physiologie und industrielle Gesellschaft. Studien zur Verwissenschaftlichung des Körpers im 19. und 20. Jahrhundert*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1998.

Sarasin, Philipp: *Reizbare Maschinen. Eine Geschichte des Körpers. 1765 – 1914*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2001.

Scheugl, Hans: *Show Freaks und Monster. Sammlung Felix Adanos*. Köln: DuMont 1978.

Schirmer, Uta: *Geschlecht anders gestalten: Drag Kinging, geschlechtliche Selbstverhältnisse und Wirklichkeiten*. Bielefeld: transcript 2010.

Schmidt, Gunnar: *Anamorphotische Körper: medizinische Bilder vom Menschen im 19. Jahrhundert*. Köln; Wien (u.a.): Böhlau, 2001.

Schmidt, Sabrina: *Von „anatomischen Wundern“ und „lebenden Kuriositäten“: Eine volkscundliche Untersuchung zum Umgang mit körperlicher Normabweichung seit dem 18. Jahrhundert am Beispiel der Abnormitätenshauen*. Speyer: Magisterarbeit 2009.

Schneider, Samantha / Inga Hosp: *Die Riesin von Rodaun. Abnormitäten, Kuriositäten, Schaustellungen*. Bozen: Edition Rætia 2001.

Schumacher, Florian: *Das Ich und der andere Körper. Eine Kulturgeschichte des Monsters und des künstlichen Menschens*. Marburg: Tectum Verlag 2008.

Schumacher, Horst: *Monster und Dämonen. Unfälle der Natur. Eine Kulturgeschichte*. Berlin: edition q 1993.

Schuster, Nina: *Andere Räume. Soziale Praktiken der Raumproduktion von Drag Kings und Transgender*. Bielefeld: transcript 2010.

Schwarz, Werner M.: *Anthropologische Spektakel. Zur Schaustellung „exotischer“ Menschen, Wien 1870-1910*. Wien: Turia + Kant 2001.

Seifert, Anja: *Leitmotive im 20. Jahrhundert: Körper, Maschine und Tod. Zur symbolischen Artikulation in Kunst und Jugendkultur*. Dissertation. Essen 2002.

Peter Sloterdijk: *Du musst dein Leben ändern. Über Anthropotechnik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2009.

Staib, Margitta: *Die enthaarte Frau*. München: Kunstmann 1991.

Stammberger, Birgit: *Monster und Freaks. Eine Wissensgeschichte außergewöhnlicher Körper im 19. Jahrhundert*. Bielefeld: transcript 2011.

Stockinger, Eva: *Obsolet und doch von Gewicht. Posthumane Verkörperungen bei Orlan, Stelarc und Genesis P-Orridge*. Wien: Diplomarbeit 2009.

Szabo, Sacha (Hrsg.): *Kultur des Vergnügens: Kirmes und Freizeitparks - Schausteller und Fahrgeschäfte. Facetten nicht-alltäglicher Orte*. Bielefeld: Transcript 2009.

Szabo, Sacha: *Rausch und Rummel. Attraktionen auf Jahrmärkten und in Vergnügungsparks. Eine soziologische Kulturgeschichte*. Bielefeld: Transcript 2006.

Vandereycken, Walter / Ron van Deth: *Hungerkünstler, Fastenwunder, Magersucht*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1992.

Vogel, Fritz F.: *Der verschämte Blick. Von der Konstruktion des Hässlichen bis zur Verkitschung der Entstellung*. Zürich: Verlag mit dem Pfeil im Auge 2003.

Wietig, Christina: *Der Bart. Zur Kulturgeschichte des Bartes von der Antike bis zur Gegenwart*. Hamburg: Dissertation 2005. deposit.ddb.de/cgi-bin/dokserv?idn=976764059&dok_var=d1&dok_ext=pdf&filename=976764059.pdf

Ziessow, Karl-Heinz / Uwe Meiners (Hrsg.): *Zur Schau gestellt. Ritual und Spektakel im ländlichen Raum*. Eine kulturwissenschaftliche Schriftenreihe der Museen Cloppenburg, Bad Winsheim, Berlin-Dahlern, Kiekeberg, Kiel: Cloppenburg 2003.

Zürcher, Urs: *Monster oder Laune der Natur. Medizin und die Lehre von den Missbildungen 1780-1914* (= Campus Historische Studien; Bd. 38), Frankfurt am Main: Campus 2004.

Unselbstständige Werke

Ankun, Katharina von: „Karriere - Konsum - Kosmetik. Zur Ästhetik des weiblichen Gesichts“. In: Schmölders, Claudia / Sander Gilman (Hrsg.), *Gesichter der Weimarer Republik. Eine physiognomische Kulturgeschichte*, Köln: Dumont 2000. S. 175 - 190.

Bachtin, Michail M., „Die groteske Gestalt des Leibes“. In: Bachtin, Michael M.: *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1990. S. 15 - 23.

Bammer, Angelika: Nackte Kaiser und bärtige Frauen: Überlegungen zu Macht, Autorität und akademischem Diskurs. In: *Women in German Yearbook* 5 (1989), S. 1 - 17.

Barkhaus, Annette: „Der Körper im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“ In: Barkhaus, Annette / Anne Fleig (Hrsg.): *Grenzverläufe. Der Körper als Schnitt-Stelle*. München: Wilhelm Fink Verlag 2002. S. 27 - 46.

Baxmann, Inge: „Geschlecht und/als Performance. Körperinszenierungen bei aktuellen Performancekünstlerinnen“. In: Funk / Brück (Hrsg.): *Körper-Konzepte*. Tübingen: Gunter Narr Verlag 1999. S. 208 - 221.

Bischoff, Ulrich: Freaks, Abnormitäten, Schaustellerei. In: *Zirkus – Circus – Cirque*. Katalog. Nationalgalerie Berlin. Hrsg. v. Jörn Merkert. Frankfurt am Main 1978. S. 178 - 193.

Beigel, Herrmann: „Ueber abnorme Haarentwicklung beim Menschen“ In: *Archiv für pathologische Anatomie und Physiologie und für klinische Medizin*. Hrsg. v. Rudolf Virchow. Bd. 44. Berlin 1868. S. 418 - 427.
books.google.de/books?id=R38vAAAAIAAJ&printsec=frontcover&hl=de&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false

Blessing, Werner K.: „Fest und Vergnügen der „kleinen Leute“. Wandlungen vom 18. bis zum 20. Jahrhundert“. In: Dülmen / Schindler (Hrsg.): *Volkskultur. Zur Wiederentdeckung des Alltags (16. - 20. Jahrhundert)*. Frankfurt am Main 1987. S. 352 - 379.

Cuntz, Michael: „Extrem normal – der überhöhte Normalismus (Link – Ehrenberg – Houllebecq)“. In: Christina Bartz / Michael Krause: *Spektakel der Normalisierung*. München: Fink 2007. S. 143 - 172.

Dederich, Markus: „Historische Konstruktionen von Heterogenität und Differenz: Monster und Freaks“. Vortrag im Rahmen der Ringvorlesung *Behinderung ohne Behinderte?! Perspektiven der Disability Studies*. Universität Hamburg am 09.06.2009.

Diekmann, Stefanie: „Ersatzhandlungen. Zur Inszenierung von Körpern und Körperschaftlichkeit in Tod Brownings Film „Freaks““. In: Rothe, Matthias (Hrsg.), *Körpertabus und Umgehungsstrategien*. Berlin: Weidler 2005. (Körper, Zeichen, Kultur Band 16) S. 89 - 94.

Fischer-Lichte, Erika: „Verkörperung/Embodiment: Zum Wandel einer alten theaterwissenschaftlichen in eine neue kulturwissenschaftliche Kategorie“. In: Fischer-Lichte / Christian Horn / Matthias Warstat (Hrsg.): *Verkörperung*. Theatralität Band 2. Tübingen, Basel: Francke 2001. S. 281 - 294.

Gebauer, Gunter: „Ausdruck und Einbildung. Zur symbolischen Funktion des Körpers“. In: Kamper; Dietmar / Christian Wulf (Hrsg.): *Die Wiederkehr des Körpers*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1982. S. 313 - 329.

Genschel, Corinna: Die Formierung der Transgender-Bewegung in den USA. Von medizinischen zu politischen Subjekten. In: Ferdinand, Ursula / Andreas Pretzel / Andreas Seek (Hrsg.): *Verqueere Wissenschaft*. Münster: LIT Verlag 2005. S. 309 - 320.

Grosz, Elizabeth: „Intolerable Ambiguity: Freaks as/at the Limit“. In: Garland Thomson, Rosemarie (Hrsg.), *Freakery: Cultural Spectacles of the Extraordinary Body*. New York, London: New York University Press 1996.

Foucault, Michel: „Technologien des Selbst“. In: Martin, Luther H. / Huck Gutman / Patrick H. Hutton (Hrsg.): *Technologien des Selbst*. Frankfurt am Main: Fischer 1993. S. 24 - 62.

Freud, Sigmund: „Das Unheimliche“. In: *Imago. Zeitschrift für Anwendung der Psychoanalyse auf die Geisteswissenschaften V* (1919). S. 297 – 324.
www.gutenberg.org/files/34222/34222-h/34222-h.htm

Garland-Thomson, Rosemarie: „Narratives of Deviance and Delight. Staring at Julia Pastrana, the “Extraordinary Lady”“. In: Powell, Timothy (Hrsg.): *Beyond the Binary*. New Brunswick: Rutgers University Press 1999. S. 81 - 106

Garland-Thomson, Rosemarie: „The Politics of Staring: Visual Rhetorics of Disability in Popular Photography“ In: Snyder, Sharon L. / Brueggemann, Brenda Jo / Garland-Thomson, Rosemarie (Hrsg.): *Disability Studies. Enabling the Humanities*. Band 1. New York: Modern Language Association of America 2002. S. 56 - 75.

Hagner, Michael: „Monstrositäten haben eine Geschichte“ In: Ders. (Hrsg.): *Der falsche Körper. Beiträge zu einer Geschichte der Monstrositäten*. Göttingen: Wallstein-Verlag 1995. S. 7 - 20.

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

Janecke, Christian: „Einleitung: Haar tragen“ In: Janecke, Christian (Hrsg.): *Haar tragen. Eine kulturwissenschaftliche Annäherung*. Köln, Wien u.a.: Böhlau 2004. S. 3 – 48.

Junge, Torsten / Imke Schmincke (Hrsg.): *Marginalisierte Körper. Beiträge zur Soziologie und Geschichte des anderen Körpers*. Münster: Unrast-Verlag 2007. S. 11 - 26.

Jutz, Gabriele: *Crossdressing im Kino*. In: Petschar, Hans (Hrsg.): *Identität und Kulturtransfer Identität und Kulturtransfer. Semiotische Aspekte von Einheit und Wandel sozialer Körper*. Wien: Böhlau 1993. S. 35 - 50.

Karbe, Ariane: „Wie aus großen Menschen Riesen werden – Zu den Inszenierungsstrategien von Abnormitätenschauen.“ In: Ziessow / Meiners (Hrsg.), *Zur Schau gestellt. Ritual und Spektakel im ländlichen Raum*. Eine kulturwissenschaftliche Schriftenreihe der Museen Cloppenburg, Bad Winsheim, Berlin-Dahlern, Kiekeberg, Kiel. Cloppenburg 2003. S. 142 - 159.

Kreis-Schinck. Annette: „Körperwelten. Leiblichkeit, Authentizität und die Frage nach dem Geschlecht“ In: Frei Gerlach, Franziska u. a. (Hrsg.): *Körperkonzepte. Interdisziplinäre Studien zur Geschlechterforschung*. Münster 2003. S. 211 - 320.

Kröll, Katrin: Körperbegabung versus Verkörperung. In: Fische-Lichte, Erika / Christian Horn / Matthias Warstat (Hrsg.): *Verkörperung. Theatralität Band 2*. Tübingen, Basel: Francke 2001. S. 23 - 52.

Kugler, Christine / Ronald Kurt: Inszenierungsformen von Glaubwürdigkeit im Medium Fernsehen. In: Fische-Lichte, Erika, Christian Horn, Isabel Pflug und Matthias Warstat (Hrsg.): *Inszenierung von Authentizität*. Tübingen: Attempto 2007. S. 149- 162.

Künzel, Christine: „Sie soll laufen mit gesträubtem Haare ...“: Zur Bedeutung der Auflösung der Frisur im Kontext der Darstellung sexueller Gewalt. In: Janecke, Christian (Hrsg.): *Haar tragen. Eine kulturwissenschaftliche Annäherung*. Köln / Weimar / Wien: Böhlau 2004. S. 121 - 138.

Lange, Britta: „„Aechtes und Unächt““. Zur Ökonomie des Abnormalen als Täuschung“ In: Lutz, Petra / Thomas Macho/ Gisela Staupe/ Heike Zirten

(Hrsg.): *Der [im-]perfekte Mensch. Metamorphosen von Normalität und Abweichung*. Deutsches Hygiene-Museum Dresden in Zusammenarbeit mit der Aktion Mensch. Berlin 2003. S. 214 - 234.

Leyhausen, Malte: Damen mit Bart. Zwischen psychosozialem Druck und ästhetischer Performance. In: Haas, Birgit: *Haare zwischen Fiktion und Realität: Interdisziplinäre Untersuchungen zur Wahrnehmung der Haare*. Berlin: Literaturverlag 2008. S.148 - 153.

Liebrand, Claudia: Prolegomena zu *cross-dressing* und Maskerade. Zu Konzepten Joan Rivieres, Judith Butlers und Marjorie Garbers-mit einem Seitenblick auf David Cronenbergs Film *M. Butterfly*. Freiburger Zeitschrift für GeschlechterStudien, 1999, 5. Jg., Nr. 8.

Mattner, Dieter: „Die Erfindung der Normalität“ In: Deutsches Hygiene-Museum Dresden und Aktion Mensch (Hrsgg): *Der [im-]perfekte Mensch - vom Recht auf Unvollkommenheit*. Ostfildern-Ruit: Hatje-Cantz Verlag) 2001. S. 13 - 33.

Macho, Thomas: „Zoologiken. Tierpark, Zirkus und Freakshow“. In: Hartmut Fischer (Hrsg.): *TheaterPeripherien*. Konkursbuch 35, Tübingen (Konkursbuchverlag Claudia Gehrke) 2001. S. 13 - 33.

Macho, Thomas: „Zoologiken. Tierpark, Zirkus und Freakshow“. In: Theile, Gert (Hrsg.): *Anthropometrie. Zur Vorgeschichte des Menschen nach Maß*, München (Wilhelm Fink) 2005, 155 - 177.

Mersch, Dieter: „Körper zeigen“. In: Fischer-Lichte / Horn / Warstat (Hrsg.). *Verkörperung. Theatralität*. Bd 2. Tübingen, Basel: Francke 2001. S. 281 - 294.

Oettermann, Stephan: „Allesfresser, Schau-Schlucker, Hungerkünstler, Kunstfurger. Über den Geschmack am Anderen“. In: Michel, Karl M. / Tilmann Sprengler (Hrsg.), *Der gute Geschmack*. Kursbuch 79. Berlin: Verlag Zweitausendeins 1985. S. 115 - 130.

Paar, Rolf: Monströse Körper und Schwellenfiguren als Faszinations- und Narrationstypen ästhetischen Differenzgewinns. In: Geisenhanslüke, Achim / Georg Mein (Hrsg.): *Monströse Ordnungen*. Zur Typologie und Ästhetik des Anormalen. Bielefeld: Transcript 2009. S. 19 - 42.

Pflug, Isabel: „Verkörperung von „Abnormalität“: Die Freak Show als cultural performance des 19. Jahrhunderts“. In: Fische-Lichte, Erika / Christian Horn / Matthias Warstat (Hrsg.): *Verkörperung*. Theatralität Band 2. Tübingen, Basel: Francke 2001. S. 281 - 294.

Quiring, Björn: „Die Repräsentation von devianten und normativen Körpern in Tod Brownings Film „Freaks““. In: Rothe, Matthias (Hrsg.), *Körpertabus und Umgehungsstrategien*. Berlin: Weidler 2005. (Körper, Zeichen, Kultur Band 16). S. 95 -106.

Regener, Susanne: „Bartfrauen: Fotografien zwischen Jahrmarkt und Psychiatrie“. In: Keck, Annette / Nicolas Pethes (Hrsg.): *Mediale Anatomien: Menschenbilder als Medienprojektionen*. Bielefeld: Transcript 2001. S. 81 - 96.

Renggli, Cornelia: „Nur Mitleid oder Bewunderung? Medien und Behinderung“. In: Hermes, Gisela (Hrsg.): *Nichts über uns - ohne uns!* : Disability Studies als neuer Ansatz emanzipatorischer und interdisziplinärer Forschung über Behinderung. Neu Ulm: AG SPAK 2006. S. 97 - 109.

Sarasin, Philipp: „Der öffentlich sichtbare Körper. Vom Spektakel der Anatomie zu den „curiosités physiologiques““. In: Sarasin, Philipp / Jakob Tanner (Hrsg.): *Physiologie und industrielle Gesellschaft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1998. S. 419 - 452.

Schmidt, Nikola / Kilian Steiner: „Der „vermessene“ Europäer“ In: Stuhl, Frauke / Julia Franke / Kiran Klaus Patel (Hrsg.): *Die Erfindung des Europäers*. Begleitbuch zur gleichnamigen Ausstellung. Berlin 2009. S. 34 - 43. www.fhxb-museum.de/fileadmin/user_upload/dokumente_bisherige_Ausstellung/Katalog_Europaeer.pdf

Schmidt, Yvonne: Freakshow heute? Perform to be a freak. Vortrag zum Symposium *Ästhetik versus Authentizität* 24. und 25. Mai 2011. Zürcher Hochschule der Künste. Zürich 2011. www.integrart.ch/sites/default/files/pdf/Schmidt_Yvonne.pdf

Schmincke, Imke: „Außergewöhnliche Körper“. In: Junge, Torsten / Imke Schmincke (Hrsg.): *Marginalisierte Körper. Beiträge zur Soziologie und Geschichte des anderen Körpers*. Münster: Unrast-Verlag 2007. S. 11 - 26.

Schuster, Nina: "Drag Subversion". In: Pia Thilmann, Tania Witte & Ben Rewald (Hrsg.): *Drag Kings. Mit Bartkleber gegen das Patriarchat*. Berlin: Querverlag 2007. S. 24 - 29.

Sennewald, Nadja: „Drag in space. Strategien der Geschlechtersubversion in populären Filmen und Fernsehserien“. In: Ernst, Thomas / Patricia Gozalbez Cantó / Sebastian Richter / Nadja Sennewald, Julia Tieke (Hrsg.): *SUBversionen*. Bielefeld: transcript Verlag 2008. S. 281 - 302.

Sussman, Mark. "Queer Circus: Amok in New York". In: Cohen-Cruz, Jan (Hrsg.): *Radical Street Performance*. New York: Routledge, 1998. S. 262 - 270.

Sykora, Katharina: Weiblichkeit, das Monströse und das Fremde. Ein Bildamalgam. In: Friedrich, Annegret / Birgit Haehnel / Viktoria Schmidt-Linsenhoff / Christina Threuter (Hrsg.): *Projektionen. Rassismus und Sexismus in der Visuellen Kultur*. Marburg: Jonas Verlag 1997. S. 132 - 149.

Thiele, Matthias: "Boulevard und Magazin der Normalen und Anormalitäten". In: Bartz, Christina / Marcus Krause (Hrsg.): *Spektakel der Normalisierung*. Bielefeld: Fink 2007. S. 103 - 121.

Thiemann, Susanne: „Sex trouble. Die bärtige Frau bei José de Ribera, Luis Vélez de Guevara und Huarte de San Juan“. In: Klinger, Judith / Susanne Thiemann (Hrsg.): *Geschlechtervariationen: Gender-Konzepte im Übergang zur Neuzeit*. Potsdamer Studien zur Frauen- und Geschlechterforschung. Potsdam: Universitätsverlag 2006. S. 47 - 82.

Tietjen, Sabine: Girlies – eine lachende Revolte? In: Czurda, Elfriede (Hrsg.): *Mädchen. Muster. Mustermädchen*. Tübingen: Konkursbuch 1996. S. 120 – 134.

Treichl, Helga M.: „Maskierte Identitäten: Verhüllen und Präsentieren als Ästhetik des Politischen“. In: Ernst, Thomas / Patricia Gozalbez Cantó / Sebastian Richter / Nadja Sennewald, Julia Tieke (Hrsg.): *SUBversionen*. Bielefeld: transcript Verlag 2008. S. 341 - 362.

Velasco, Sherry: „Marimachos, hombrunas, barbudas: The Masculine Woman in Cervantes“ In: Cervantes: *Bulletin of the Cervantes Society of America*, 20.1. The Cervantes Society of America. 2000 S. 69 - 78.

Villa, Paula-Irene / Julia Jäckel / Zara S. Pfeiffer / Nadine Sanitter / Ralf Steckert: „Perspektiven auf Populärkultur und Geschlecht. Eine Einleitung.“ In: Villa, Paula-Irene / Julia Jäckel / Zara S. Pfeiffer / Nadine Sanitter / Ralf Steckert (Hrsg.): *Banale Kämpfe? Perspektiven auf Populärkultur und Geschlecht*. Geschlecht und Gesellschaft. Volume 51 2012. S. 7 - 22.

Wacker, Marie-Theres: Gender Trouble im Paradies. In: Pfeifer, Werner (Hrsg.): *Orientierung aus Religion und Gesellschaft*. Werl: Edition Hellweg 2012. S. 180 - 194.

Wesemüller, Ellen: „Blonde Lippen?“. In: Villa, Paula-Irene / Julia Jäckel / Zara S. Pfeiffer / Nadine Sanitter / Ralf Steckert (Hrsg.): *Banale Kämpfe? Perspektiven auf Populärkultur und Geschlecht*. Geschlecht und Gesellschaft Volume 51 2012. S. 249 -265.

Yuan, David D: “The Celebrity freak. Michael Jackson’s “Grotesque Glory”“. In: Garland Thomson, Rosemarie (Hrsg.): *Freakery: Cultural Spectacles of the Extraordinary Body*. New York, London: New York University Press 1996. S. 368 - 384.

Artikel aus Fachzeitschriften, Zeitungen, Online-Publikationen und Blogs

Bartels, Max: *Herr Bartels stellt eine bärtige Dame, die Esau-Lady Miss Annie Jones vor*. Außerordentliche Sitzung vom 14. Februar 1891. In: Verhandlungen der Berliner Gesellschaft für Anthropologie, Ethnologie und Urgeschichte. Band 23. Berlin 1891. S. 243-247. www.archive.org/details/zeitschriftfre23berluoft (Zugriff am 1. August 2014)

- Goldner, Colin: „Der Kunstfurzer“. In: konkret. Heft 5. Mai 2006. S. 55f.
- Luhn, Alec: Russian politician condemns Eurovision as 'Europe-wide gay parade'. In: The Guardian vom 30.04.2014.
www.theguardian.com/world/2014/apr/30/russia-boycott-eurovision-gay-parade
 (Zugriff am 28. August 2014)
- Kafai, Shayda: Subverting the Myth of the Bearded Lady: Jennifer Miller and Circus Amok. In: MP: An Online Feminist Journal. Fall 2010: Vol.3, Issue 2. S. 59- 80 academinist.org/women-femininity-agency (Zugriff am 1. September 2014)
- Kreiner, Christiane: „Die Bärtige und die Schöne“. www.deutschlandradiokultur.de/die-baertige-und-die-schoene.1153.de.html?dram:article_id=219816 (Zugriff am 14. Juli 2014) 2012.
- Reyer, Cordula: „Wir erleben eine neue Ära des Puritanismus“. In: DER STANDARD, RONDO vom 17. September 2014.
derstandard.at/2000005348211/Jean-Paul-Gaultier-Wir-erleben-eine-neue-Aera-des-Puritanismus (Zugriff am 10. Dezember 2014)
- Robinet, „Jayrôme“ Celine.: Warum ich Conchita Wurst nicht toleriere. In: jayromeaufdeutsch.wordpress.com/2014/05/22/warum-ich-conchita-wurst-nicht-toleriere (Zugriff am 25. August 2014) 2014
- Schwarzer, Alice: Conchitas Geheimnis. In: EMMA Ausgabe Juli/August 2014, vom 3. Juni 2014. www.aliceschwarzer.de/artikel/alice-schwarzer-ueber-conchitas-geheimnis-317089 (Zugriff am 20. November 2014)
- Simon, Anne-Catherine: „Manche würden sagen, ich bin keine Frau“. In: Die Presse. Print-Ausgabe, 07.05.2014.
diepresse.com/home/kultur/medien/3801823/Manche-wurden-sagen-ich-bin-keine-Frau (Zugriff am 28. August 2014)
- Tervooren, Anke: „Freak-Shows und Körperinszenierungen von Behinderung“. In: Behindertenpädagogik: Vierteljahreszeitschrift für Behindertenpädagogik und Integration Behinderter in Praxis, Forschung und Lehre. 41. Jahrgang. Heft 2, S. 173 - 184.
- Thaemlitz, Terre: „Viva McGlam? Ist Transgender-Selbstdarstellung eine Kritik an oder die Kapitulation vor luxusfixierten Glamour-Modellen?“ www.comatonse.com/writings/vivamcglam_deutsch.html (Zugriff am 10. September 2014)
- Trebing, Saskia: „d (13)- Künstlerin Chiara Fumai: „Ich verkörpere die Freaks der Zukunft“. www.mydocumenta.de/documenta-13/ich-verkoerpere-freaks-zukunft-2452112.html (Zugriff am 20. April 2014) 2012.

Van Meter, William / Eric Wilson: "These Kittens Have Whiskers". In: New York Times vom 30.06.2005.

www.nytimes.com/2005/06/30/fashion/thursdaystyles/30ROW.html?_r=0
(Zugriff am 14. Juli 2014)

Yun, Vina: „Wem gehört dieser Körper?“ In: Die Zeit Online vom 02.06.2014
www.zeit.de/kultur/2014-06/transgender-conchita-wurst-life-ball-lachapelle-wien
(Zugriff am 8. September 2014)

Wesemüller, Ellen: „Das IKEA aller Festivals? Feminismus und Subversion in der Ladyfestbewegung“. In: testcard. Beiträge zur Popgeschichte, Heft 18, 2009. S. 104 - 113.

Wesemüller, Ellen: „Queer is the new straight. Die Rezeption von Haaren und Geschlecht im Anti-Folk. www.ellenwesemueller.de/home-decor/wissenschaftliche-texte/queer-is-the-new-straight (Zugriff am 20. Juli 2014)

Zintzen, Christiane: Hunger nach Körpern. Wie sich die Wiener um 1900 am Exotischen vergnügten. NZZ Neue Zürcher Zeitung vom 5. Oktober 2002.
www.nzz.ch/aktuell/startseite/article8B4FD-1.429152 (Zugriff am 25. September 2008)

Internetquellen

www.academinist.org

www.ak-ansichtskarten.de

www.aliceschwarzer.de

www.allegralaboratory.net

www.archive.org/details/zeitschriftfre23berluoft

www.artscienceresearchlab.org/articles/panorama.htm

www.barnum-museum.org

www.bibelwissenschaft.de

www.books.google.de

www.boudry-lorenz.de

www.brokenviolence.de

www.comatonse.com

www.conchitawurst.com

www.dailymail.co.uk

www.de-bug.de

www.derstandard.at
www.deutschlandradiokultur.de
www.diepresse.com
www.edition.cnn.com
www.ellenwesemueller.de
www.eurovision.de
www.eurovision.tv
www.faz.net
www.fraumitbart.wordpress.com
www.ganzewoche.at
www.gottwein.de/Grie/plat/symp189c.php
www.gutenberg.org
www.heiligenlexikon.de/BiographienW/Wilgefortis.htm
www.houseofdeception.com
www.ieg-ego.eu
www.insider.orf.at
www.johnnyeckmuseum.com
www.kurier.at
www.labarbelabarbe.org
www.lecrazyhorseparis.com/en/actualite/conchita-wurst-at-crazy-horse-paris
www.link.springer.com
www.mrelbank.tumblr.com
www.mydocumenta.de
www.nytimes.com
oe1.orf.at
www.oe24.at
oe3.orf.at
www.orf.at
www.opera-platonis.de/Symposion.html
www.prater.at
www.prva.at
www.schaubuden.de
www.schaustellermuseum.de

www.seattletimes.com
www.showhistory.com
www.sideshowworld.com
www.sueddeutsche.de
www.theguardian.com
www.thomasmacho.de
www.wikipedia.com
www.wienerzeitung.at
www.youtube.com
www.zeit.de

Die erweiterten bibliografischen Hinweise der Internetquellen finden sich in den entsprechenden Fußnoten.

Videomaterial

Kobelkoff. 1. Oktober 1900. 1'29''.

www.prater.at/Videos/Ansicht.php?Vid=1362246. In: *Der Wiener Prater im Film*. (1900) Redaktion: Christian Dewald / Werner Schwarz, A 2005.

Freaks. Regie: Tod Browning, A 1932.

Audiofiles

Jürgens, Udo. Interviewt von David Waldinger. In: *Mittagsjournal Radio Österreich 1* vom 6. September 2014 12:15 – 12:18.

Bildquellenverzeichnis

Ich habe mich bemüht, sämtliche Inhaber der Bildrechte ausfindig zu machen und ihre Zustimmung zur Verwendung der Bilder in dieser Arbeit eingeholt. Sollte dennoch eine Urheberrechtsverletzung bekannt werden, ersuche ich um Meldung bei mir.

Abbildung 1

Zeitungsausschnitt auf Postkarte: *Die 3 größten Naturwunder aller Zeiten*
Bildarchiv Wienmuseum, Sammlung Adanos
IN 175.604

Abbildung 2

Postkarte. *Katja van Droysen mit den kleinsten lebenden Menschen Walter Böning und Gisela, 1940* (Aufschrift Rückseite)
Bildarchiv Wienmuseum
IN 175.617

Abbildung 3

Postkarte. *Lionel, der Löwenmensch*, keine Zeitangabe
Bildarchiv Wienmuseum
IN 175.789/4

Abbildung 4

Fotografie. *Julia Pastrana*, ca. 1900
Bildarchiv Wikipedia
en.wikipedia.org/wiki/Julia_Pastrana

Abbildung 5

Postkarte. *JOJO, the Russian Dog Face Boy*, ca. 1884
Fotografiert von Charles Eisenmann
Quelle: www.artnet.de

Abbildung 6

Werbeplakat von Zirkus Farini oder P. T. Barnum. *Captain Costentenus*,
ca.1882
Bildarchiv Circus World Museum
commons.wikimedia.org/wiki/File:Captain_Costentenus.jpg

Abbildung 7

Zeitungsausschnitt. *KRAO, The „Missing Link“*, 1887
Quelle: © The British Library Board
Evan 2523

Abbildung 8 und 9

Postkarte. Zeitungsausschnitt (aufgeklebt). *KRAO, FARINI'S MISSING LINK*,
keine Zeitangabe
Bildarchiv Wienmuseum, Sammlung Adanos
IN 175.786

Abbildung 10

Postkarte. *Schäfer's Circusstadt ‚Liliput‘*, keine Zeitangabe
Quelle: www.ak-ansichtskarten.de

Abbildung 11

Postkarte. Wien ca. 1900

Bildarchiv Wienmuseum, Pratersammlung Hans Pemmer
IN 174.427/1

Abbildung 12

Filmstil. Nikolai Wassilijew Kobelkokoff, 1900

Kobelkoff. 1. Oktober 1900. 1'29''.

www.prater.at/Videos/Ansicht.php?Vid=1362246. 1'05''. In: *Der Wiener Prater im Film.* (1900) Redaktion: Christian Dewald / Werner Schwarz, A 2005. Wien: Filmarchiv Austria 2005

Abbildung 13

Fotografie. *Grace Gilbert*, ca. 1905

www.thehumanmarvels.com

Abbildung 14

Filmstil. Jane Barnell alias *Olga Roderick* mit dem *Vogelmädchen* Elizabeth Green, 1932

Aus: *Freaks*. Regie: Tod Browning, A 1932

Abbildung 15

Buchcover, Foto coloriert. *Clémentine Clatteaux*, ca. 1905

Aus: Pasky, Patrick: *Clémentine. Le roman de la femme à barbe*. Publibook 2013

Abbildung 16

Fotografie. *Annie Jones Elliot*, ca 1890.

Aus: Logemann, Cornelia / Miriam Oesterreich / Julia Rüthemann (Hrsg.): *Körper-Ästhetiken. Allegorische Verkörperungen als ästhetisches Prinzip.*

Bielefeld: Transcript Verlag 2013. S. 22.

Abbildung 17

Fotografie. *Harnaam Kaur*, 2014.

Fotografiert von © Brock Elbank / Barcroft Media

Quelle: mrelbank.tumblr.com

Abbildung 18

Postkarte Reproduktion. *Mona Lisa Parodie "LHOOQ"*, 1919

Marcel Duchamp (1887 - 1968)

Quelle: en.wikipedia.org/wiki/File:Marcel_Duchamp_Mona_Lisa_LHOOQ.jpg

Abbildung 19

Performance. Ana Mendieta *Untitled (Facial Hair Transplants)*, 1972

Quelle: womenartandculture.blogspot.co.at/2012/05/ana-mendietas-untitled-facialhair.html

Abbildung 20

Fotografie. *Chiara Fumai, The moral exhibition house*, Italien 2013.

Fotografiert von © Milovan Farronato

Quelle: atpdiary.com/pics-2-from-documenta-13-by-milovan-farronato

Abbildung 21

Filmstill. Installation mit Film (16 mm. /DVD 15 min) und 47 Fotografien.

Pauline Boudry / Renate Lorenz, N.O.Body, Zürich 2008.

Quelle: www.boudry-lorenz.de/n-o-body

Abbildung 22

Fotografie. *Jennifer Miller*, 2011

Fotografiert von © Karl Giant, Courtesy of Jennifer Miller

Quelle: donnafleischer.wordpress.com/2013/11/27/vox-magazine-interview-with-jennifer-miller-the-bearded-lady/

Abbildung 23

Fotografie. *Conchita Wurst*, Proben zum Eurovision Song Context, 2014

Fotografiert von © Andres Putting (EBU)

Quelle:

www.eurovision.tv/page/press/photodownloads?gal=108943&type=Press

Abbildung 24

Fotografie. *Conchita Wurst*, 2014

Fotografiert von © ORF/Thomas Ramstorfer

Quelle: www.eurovision.tv/page/multimedia/photos?gal=99053

Hiermit bestätige ich, dass ich die vorliegende Diplomarbeit eigenständig verfasst habe. Sämtliche Textstellen, die ich aus anderen Quellen im Wortlaut oder sinngemäß übernommen habe, sind als solche gekennzeichnet. Die zitierten Autoren und Autorinnen finden sich in alphabetischer Reihenfolge im Literaturverzeichnis aufgelistet. Abgesehen von den erwähnten Quellen habe ich keine unerlaubten Hilfsmittel in Anspruch genommen. Die Arbeit wurde in gleicher oder ähnlicher Form weder im Inland noch im Ausland einer Prüfungsbehörde vorgelegt.

Zusammenfassung

Im Zentrum der vorliegenden Diplomarbeit werden die Auftritte von BARTFRAUEN, die im Rahmen von FREAKSHOWS zum Fin de Siècle zur Schau gestellt wurden, in Beziehung gesetzt zu postmodernen Performances von Frauen mit Bart und anderen themenbezogenen Inszenierungen der aktuellen Populärkultur. Dabei wird der Frage nachgegangen, inwiefern die Kunstfigur *Conchita Wurst*, die von Tom Neuwirth verkörpert wird, in die Tradition der BARTFRAU einzureihen ist. Sowohl BARTFRAU als auch die Kunstfigur *Conchita Wurst* sind Reflektionsflächen von herrschenden Geschlechtsnormativitäten und –normalitäten und lassen einfache Differenzierungen dichotomer oder binärer Klassifikationsschemata wie das der sekundären Geschlechtsmerkmale aufeinander prallen. Im ersten Teil der Arbeit wird versucht, das Verhältnis von Norm und Abweichung des Körpers anhand soziologischer und sozialwissenschaftlicher Thesen zu fassen. Dabei wird Bezug genommen auf Schausteller innerhalb und der Geschichte von FREAKSHOWS, weil diese nicht nur Orte waren, an denen abweichende Körper öffentlich gezeigt wurden, sondern diese auch Funktionsweisen der Inszenierung des Anderen offenbaren. Im Kapitel zu Transgenderismus werden Grenzüberschreitungen des biologischen und sozialen Geschlechts aus einem historischen Blickwinkel beschrieben mit Bezügen zur Kunstfigur *Conchita Wurst* und deren mythischen Anleihen von Platon bis zu den BARTFRAUEN des Fin de Siècle. Es folgen Recherchen zu Frauen mit Bart in Kunst, Performance und Populärkultur und ein Vergleich von Inszenierungen von BARTFRAUEN zum Fin de Siècle und jenen der *Conchita Wurst*, deren Auftritte als *drag queen* auch in den Kontext der Thesen von Judith Butler im Sinne des Geschlechts als performativer Akt sowie der Möglichkeit einer subversiven Performance eingebettet werden.

Lebenslauf

Name

Christine Schatz
geb. am 5. Juni 1966 in Linz, Oberösterreich

Ausbildung

Schule der Kreuzschwestern	1972 - 1980
Stifterschule Linz	1980 - 1984
Universität Linz	1984 - 1986
Universität Wien	1987 - 1992
Studium Übersetzungswissenschaften	
Studium Publizistik & Theaterwissenschaft	
Universität Wien	2006 - 2015
Studium Theater-, Film-, Medienwissenschaft	
Pro Mente Akademie	2011 - 2013
Propädeutikum	
Psychoanalytische Akademie	2014 - 2016
Fachspezifikum (POP)	

Berufserfahrung

Internationale Tanzwochen Wien	1988 - 1990
Verkaufsbüro, Organisation und Sekretariat	
Impresso WerbegesmbH	1991 - 1992
Office, Akquisition, Buchhaltung	
Wiener Konzerthausgesellschaft	1995 - 2000
Webmistress, Assistenz Marketing und Presse	
Bronner Online AG	2000 - 2007
Ressortleitung und Projektmanagement derStandard.at	
Umweltbundesamt GmbH	2007 - 2012
Kommunikation, Marketing, Organisation	
Maimonides Zentrum	2013 - 2014
Psychosoziales Praktikum	
Autorin, Journalistin, Kulturarbeiterin	2012 - 2015
Beiträge für Zeitungen, Zeitschriften und Kataloge	
Projektmitarbeit: <i>Mad(e)Haute</i> , <i>Buch-Piloten</i> , <i>Swaying</i>	
Konzeption, Durchführung, Texte für <i>best private plots</i> 2012	
Konzeption, Texte für <i>Science Event</i> 2013, 2014, 2015	

