

Queerer Glanz: Betrachtungen einiger Fotografien zwischen Hypervisibilität und zurückgewiesen Blicken

Wo immer es glänzt, funkelt und glitzert, scheinen sich die Blicke zu sammeln. Diese durch Glanz produzierte, scheinbar garantierte Sichtbarkeit geht in einer visuell dominierten Kultur zwangsläufig mit politischen Dimensionen einher. Die besten Beweise für die, mit einer gewissen Irritation aufgenommene, Auslieferung gegenüber der unwillkürlichen Affektion durch Glitzer und Glanz sind unterschiedlichste Zuschreibungen zu dieser er- und entmächtigenden Sichtbarkeit. Sie reichen von Verbindungen zum Magischen in Form glitzernder Kristalle und funkelnder Sterne bis zu evolutionstheoretischen Erklärungsversuchen.¹ In diesen wird die Affektion durch Glitzer zum überlebenssichernden Mechanismus figuriert, um Wasser durch Lichtreflexe an der Oberfläche schon aus der Ferne zu erkennen.² Trotz und in einer visuellen Codes wesentlichen (schützenden) Unzuverlässigkeit ist das Hyperglänzende heute als potenziell *Queeres* lesbar: Durchdekliniert in schimmernden, opulenten Strassstein-Make-ups auf TikTok, inspiriert von Serien wie *Euphoria*,³ Ausstellungsdesigns mit irisierenden Oberflächen und Schriften⁴, von Werken zeitgenössischer Künstler*innen wie Muhamad

¹ Besonders auf den Kontext (queerer) Ästhetik angewendet sind populäre Argumentationen der Evolutionsbiologie kritisch zu untersuchen, da sie die gesellschaftliche Verhasstheit und kulturelle Historizität ästhetischer Phänomene und Präferenzen häufig weitgehend ausblenden. Ihrer Tradition ist zudem eine Naturalisierung cis- und heteronormativer Schönheitsideale eingeschrieben, die solche Normen unhinterfragbar macht. In ihren historisch und argumentativ eng mit der Eugenik verstrickten Argumentationen bleibt Queerness bis heute immer wieder ein Nebenprodukt oder Fehler einer auf (cis- und heterosexuelle) Fortpflanzung ausgelegten Natur.

² Katrien Meert, Mario Pandelaere, Vanessa M. Patrick, „Taking a shine to it: How the preference for glosy stems from an innate need for water“, in: *Journal of Consumer Psychology* 24 (2), 2014, 195–206, hier 169–206.

³ Sam Levinson, *Euphoria*, TV-Serie HBO, Start: 16 Juni 2019.

⁴ Beispielsweise Kat. *TO BE SEEN. queer lives 1900–1950* im NS-Dokumentationszentrum München 2022/23, kuratiert von Karolina Kühn (Kuratorische Leitung), Juliane Bischoff, Angela Hermann, Sebastian Huber, Anna Straetmans und Ulla-Britta Vollhardt oder *Queerness in Photography* im CO-Berlin 2023, kuratiert von Kathrin Schönegg, Sébastien Lifshitz, Felix Hoffmann und Tilda Swinton (2022).

Abdounis *Treat me like your mother* (2022) bis hin zu campy glänzenden Körpern und Latexhandschuhen auf den Covern der Hyperpopikone Sophie.⁵ Welche Funktionen hat queerer Glanz in seinen unterschiedlichen Formen historisch und systematisch – über ein simples Coding hinausgehend und es hervorbringend – eingenommen? Welche Diskurse queerer Kultur, insbesondere ihres ambivalenten Verhältnisses zur Sichtbarkeit, leben in heutigem queeren Hyperglanz fort? In der Betrachtung einer Auswahl ikonisch gewordener queerer Fotografien seit den 1910er-Jahren und einigen Funkeleien am We- gesrand werden Lesarten der Traditionen und Funktionen jener markanten Ästhetiken vorgeschlagen, die heutigen queeren Hyperglanz geprägt haben.

Vorgeschichte: Koloniale Stilisierung des glänzenden ‚Anderen‘

Spätestens in den letzten Stunden des 19. Jahrhunderts fing queere Kultur in Nord- und Westeuropa⁶ an zu glänzen. Diesem Glanz geht eine lange Geschichte voraus, in der sich Herrschende mit dem symbolischen Wert glänzender Materialien aufluden⁷ und mit Beginn des Orientalismus ihre Sehnsuchtsorte⁸ und Projektionen glänzend entwarfen. Exemplarisch lässt sich diese koloniale visuelle Konstruktion des ‚Orients‘ als das glänzende ‚Anderen‘ an Gemälden des 19. Jahrhunderts ablesen. Sprachlich ist die zentrale Rolle glänzend ausgestalteter Räume für diesen erotisch durchdrungenen Entwurf beispielsweise als Oda, übersetzt Zimmer, in den Begriff der Odaliske⁹ eingegangen.¹⁰ Er lässt die zentrale sexualisierende und erotisierende Funktion des glänzenden Interieurs deutlich werden. Exemplarisch sind hier zwei Odalisken von Jean-Auguste-Dominique Ingres *La grande Odalisque* (1814) und *L'odalisque à l'esclave* (1839) sowie viele weitere Odalisken von Jean-Baptiste Hilaire bis Pierre-Auguste Renoir. Bis heute wirken diese visuellen Traditionen fort und werden, beispielsweise von der zeitgenössischen Künstlerin Lalla Essaydi, untersucht und einem kritischen Rewriting unterzogen. Auch abseits des Sujets der Odaliske lässt sich die sexualisierende und exotisierende Verwendung von Glanz ablesen, neben Delacroixs orientalisierenden Gemälden auch an Eugène Girauds *Femmes d'Alger, intérieur de cour* von 1859. In Girauds Gemälde ist eine

5 Beispielsweise das Cover von *Oil of Every Pearl's Un-Inside* aus dem Jahr 2018.

6 Diese unscharfe topografische Beschreibung soll sichtbar machen, dass (in der diffusen, instabilen und ambivalenten Definition dieses Konstrukts) Teile Europas – zum Beispiel der Balkan und Südosteuropa – nach ähnlichen Mustern erotisiert, orientalisiert und kulturell zum ‚Anderen‘ gemacht wurden.

7 Nicolas P. Maffei, Tom Fisher, „Historicizing Shininess in Design: Finding Meaning in an Unstable Phenomenon“, in: *Journal of Design History. Shininess* 26 (3), 2013, 231–240, hier 233.

8 Diese Stilisierung als Sehnsuchtsort ist nicht von militärischer Strategie und Machtpolitik loszulösen oder als unschuldig zu betrachten, wie beispielsweise Napoleons Ägyptenfeldzug oder die später im Text erwähnten Kolonialausstellungen zeigen.

9 Eine Odaliske ist die Aktdarstellung einer meist weißen Konkubine in einem Harem. Das Sujet etablierte sich besonders stark in der europäischen Kunst des 19. Jahrhunderts als männliche Phantasie.

10 Silke Förschler, *Bilder des Harem: Medienwandel und kultureller Austausch*, Berlin 2010, 117–244.

Gruppe weiblich gelesene Figuren als Masse dargestellt, die aus einem maurischen, schlüssellochförmigen Torbogen¹¹ herausdringt oder zu quellen scheint: eine objektifizierende Metapher des Überflusses und des bis in die Popkultur wiederholten (fiktiven) voyeuristischen Blicks auf verfügbare Körper im eigentlich verschlossenen Harem. Die popkulturelle Tradierung dieser Bilder untersuchte und kritisierte beispielsweise die feministische Künstlerin Martha Rosler in ihrer Arbeit *Hothouse or Harem* von (1966–1972).¹² Die Haut, die in der Sonne schimmert, die Stoffe und der Schmuck auf den Körpern, kurz: die glänzenden Stellen in Girauds Gemälde sind in mehreren, sehr dünnen, lasierenden Sichten aufgebaut, sodass ihr Glanz transparent, wie hauchdünn aufgelegt oder überzogen wirkt. Durch die durchscheinende Malweise und die leichte Unschärfe wirken die Figuren in Girauds Gemälde wie flirrende Projektionen. Die Darstellung rückt sie in die Nähe einer rauschhaften sexuellen Halluzination als orientalistische Utopie oder – mit etwas mehr misogynaer Angst vor der Täuschung versetzt – einer Fata Morgana. Glanz als reine Wahrnehmung, als nichtstatisches Licht wird hier als ein visuelle Fiktivität erzeugendes, rauschhaftes Element innerhalb einer für die Rezipient*innen nicht überprüfbaren Erzählung über das ‚Andere‘ genutzt.

Vorbereitet und geprägt wurde diese Tradition des exotisierten glänzenden ‚Anderen‘ schon während des 18. Jahrhunderts, beispielsweise durch sogenannte *Chinoiserien*, die sich auf glänzende Oberflächen wie Seide, Porzellan und Lackarbeiten fokussierte. Der Entwurf und die Unterwerfung des ‚Anderen‘ funktionieren hier als autopoietisches System. Ebenso beispielhaft für diese Systematik sind auch Bilder von Napoleons Ägyptenfeldzugs (1798–1801), an dem mit der *Commission des sciences et des arts* eine Gruppe von 167 Wissenschaftlern und Künstlern teilnahm. Ihr ästhetisches Programm entwickelte den Orientalismus entscheidend weiter. Ihr Einfluss reicht nach Christiane Lange bis in die klassische Moderne.¹³ Ab Ende des 18. Jahrhunderts wird Glanz immer stärker für die Stilisierung des konstruierten ‚Orients‘ als das ‚Andere‘ eingesetzt. Sicherlich spiegelt sich darin auch das wechselhafte Verhältnis zu Prunk und Ausschweifung um die Jahrhundertwende vom 18. ins 19. Jahrhundert. Vor dem Hintergrund eines neuen, schlichteren visuellen Selbstverständnisses in Folge der französischen Revolution¹⁴ und der damit verbundenen Auflösung der hochglänzenden höfischen Kultur wird Glanz (um sich nicht ganz von ihm trennen zu müssen) in die Ferne projiziert. An diesen sicheren Ort verwiesen, dient er dazu, sich vom fernen ‚Anderen‘ abzugrenzen. Als die vorherrschende Ästhetik nach der Revolutionszeit langsam wieder ausschwei-

¹¹ Alcayde, Alfredo, Cristina Velilla u. a., „Basket-Handle Arch and Its Optimum Symmetry Generation as a Structural Element and Keeping the Aesthetic Point of View“, in: *Symmetry* 11, no. 10: 1243, 2019, 2.

¹² Förtschler, *Bilder des Harem*, 188.

¹³ Christiane Lange, „Vorwort“, in: Kat. *Orientalismus in Europa von Delacroix bis Kandinsky*, hg. von Roger Diederer, Musées Royaux des Baux-Arts de Belgique Brüssel, Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung München, München 2010, 7–9, hier 7.

¹⁴ Vergleiche beispielsweise die drastischen ästhetischen Umbrüche vom Rokoko- zu Empirekleid, in denen sich dieses Selbstverständnis formte und zeigte.

fender wurde, stilisierte sie den bereits etablierten glänzenden ‚Orient‘ bis weit ins 19. Jahrhundert hinein sehnsvoll zum Inbegriff der ‚Dekadenz‘, des Überflusses und des Luxus. Dieses ‚Andere‘, glänzend und schillernd in die Ferne verbannt, steht antagonistisch zum neuen Selbstentwurf, von dem mit dem Glanz auch jede antagonistische ‚Dekadenz‘ und Degeneriertheit abgetrennt wird. Glanz wurde dadurch – auch wenn es sich ereignet haben soll, dass selbst in Nordwesteuropa zugefrorene Seen in glücklichen Momenten spiegelten – immer stärker zur Ästhetik des Fremden, ‚Anderen‘. Diese ästhetische Markierung produziert und stabilisiert visuell die – im 20. und 21. Jahrhundert durch Theoretiker*innen von Edward Said über Homi K. Bhabha bis Sarah Ahmed analysierte – Systematik des in ambivalenten Gegensätzen konstruierten ‚Orients‘. Spätestens mit Freud, der in seinem 1927 erschienenen Aufsatz *Fetischismus* Glanz erst als Missverständnis zwischen *glace* (Englisch für Blick) und *Glanz* einführt¹⁵ und ihn dann als Erfahrung des ‚Anderen‘ in der Ambiguität zwischen Affektion und Selbstauffektion konzipierte,¹⁶ hatte sich diese Lesart des Glanzes in die Theorie eingeschrieben. Homi K. Bhabha knüpft wiederum an Freuds Begriff des Fetischs an, um im Kapitel *The Other Question. The stereotype and colonial discourse*¹⁷ die Funktion der Gegensätze für die Dynamik kolonialer Fremd- und Selbstkonstruktion zu beschreiben.

In nicht glänzenden, ebenso kolonialen Bildern, die aus einer weißen Perspektive präkoloniale Vergangenheiten imaginieren, kehrt sich die Zuschreibung von ‚Dekadenz‘, ‚Natürlichkeit‘ und ‚Zivilisiertheit‘ interesserweise um. Arbeiten dieses Gestus entstehen vor allem in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Beispielhaft sind Gaugins Gemälde aus Tahiti (ab 1891). In ihnen wird das ‚Fremde‘ als das ‚Wilde‘/ ‚Ursprüngliche‘/ ‚Natürliche‘ zum Gegenort europäischer ‚Zivilisiertheit‘/eigener „erlittener“ Bürgerlichkeit und industrieller Entfremdung scheinbar positiv stilisiert. Diese retrospektiven bis retrofiktiven Gemälde entstehen jedoch zu einem Zeitpunkt, zu dem die Kolonisation bereits fortgeschritten ist und die notwendige Bedingung für die Entstehung dieser Bilder darstellt.

Mit dem Verschwinden und Aufscheinen des Glanzes kippt die Konstruktion des ‚Anderen‘ von einer Fiktion des dekadenten/degenerierten ‚Orients‘ in eine Fiktion des ‚Ursprünglichen‘, ‚Wilden‘, ‚Natürlichen‘. ‚Natürlichkeit‘ und ‚Dekadenz‘ wechseln also im Angesicht des Glanzes die Seiten. Seine An- und Abwesenheit ist eines der markantesten und zuverlässigsten Unterscheidungsmerkmale für die Darstellung der beiden vorgestellten orientalisierenden, kolonialen Stilisierungen. Diese Funktion des Glanzes als Markierung des ‚Anderen‘, das immer schon sexuell und erotisch durchdrungen ist und an der großen Autorität von ‚Natürlichkeit‘ und ‚Widernatur‘ operiert, wird für die Ent-

¹⁵ Sigmund Freud, „Fetischismus“, in: Ders., *Collected Papers/Miscellaneous Papers, 1888–1939*, Bd. V, Berlin 1927/1950, 189–204, hier 198–199.

¹⁶ Ebd., 202.

¹⁷ Homi K. Bhabha, *The location of culture*, London und New York 2004 [1994], 57–94).

wicklung einer queeren Sichtbarkeit durch Glanz ausschlaggebend. Auf die Verbindung des imaginierten ‚Orients‘ und des Queeren referiert der Literaturwissenschaftler und Wegbereiter der Post Colonial Studies Edward Said bereits, wenn er den konstruierten ‚Orient‘ als ein *living tableau of queerness* einführt:

*The Orient is watched, since its almost (but never quite) offensive behavior issues out of a reservoir of infinite peculiarity; the European, whose sensibility tours the Orient, is a watcher, never involved, always detached, always ready for new examples of what the Description de l’Egypte called “bizarre jouissance”. The Orient becomes a living tableau of queerness.*¹⁸

In seiner Analyse verwendet Said in den 1970er-Jahren den Begriff der *Queerness* für eine Gleichzeitigkeit des konstruierten kulturell ‚Anderen‘ und des sexuell ‚Anderen‘, der „bizarre jouissance“. Said schreibt mit dem Begriff des ‚Orients‘ als *living tableau of queerness* bereits in seine Text ein, dass das abgewertete, stilisiert sexuell ‚Andere‘ nicht nur nach denselben Mustern aufgebaut ist wie der konstruierte ‚Orient‘ als das kulturell ‚Andere‘, sondern dass sie sich als Phänomene in hierarchisierenden Verstrickungen stabilisieren und produzieren. Die Konstruktion des ‚Orients‘ beinhaltet immer schon eine Imagination des sexuell ‚Anderen‘ und basiert – sexuell und erotisch durchdrungen – auf ihr. Die Verbindung des Exotisierten, Sexualisierten und latent Queeren wird unter anderem durch scheinbar wissenschaftliche, koloniale Bildproduktionen gestützt, wie Neil Whitehead, Pete Sigal und Zeb Tortorici in ihrer Analyse *Ethnopornography* herausarbeiten, in der sie einleitend provokant fragen, ob Ethnologie und Pornografie wirklich unterschiedliche Formen der Wissensproduktion seien.¹⁹ Anfang des 20. Jahrhunderts lässt sich beobachten, dass überwiegend weiße queere Europäer*innen sich diesen Exotismus, besonders den konstruierten ‚Orient‘ mittels des kunsthistorisch und ethnografisch geformten ästhetischen Kanons glänzender Oberflächen auf den eigenen marginalisierten und kriminalisierten Leib schrieben.

Queerer Orientalismus: Glanz als Selbstorientalisierung und Selbstsichtbarkeit

Für die Aneignungspraxis einer fetischisierten Fremdheit im Rahmen queerer Selbstgestaltung und künstlerischer Arbeit wird der Begriff *Queerer Orientalismus/ Queer Orientalism* verwendet, der sich auch zu einem generellen queeren Exotismus erweitern lässt. Queerer Orientalismus und Exotismus werden ergänzt durch eine kom-

¹⁸ Edward W. Said, *Orientalism*, London und New York 1978, 103.

¹⁹ Neil Whitehead, Pete Sigal, Zeb Tortorici (Hg.), *Ethnopornography: Sexuality, Colonialism, and Archival Knowledge*, Durham 2020, 1.

plementäre künstlerische Tradition, die Paul B. Preciado in seiner filmischen Auseinandersetzung (2023) mit Virginia Woolfs Roman *Orlando. A Biography* von 1928 adressiert. In dieser Tradition wird die (eigene) Queerness in eine kolonial unterworfene Ferne projiziert. Diese künstlerische Praxis funktioniert sozusagen als Rückseite der Projektion der stilisierten ‚Fremde‘ auf den eigenen Leib im queeren Orientalismus und ist untrennbar mit ihr verbunden. Preciado beschreibt sie als eine Strategie der Leerstelle, in der eine Trope an die Stelle einer Geschichte tritt:

Là où les historiens auraient voulu élucider le mystère de sa transition, ils ont trouvé un trope dans le manuscrit. [...] Constantinople va s'avérer pour Orlando le lieu magique de toutes les découvertes. Mais le plus important, c'est que toi, Virginia, doives décider que ça sera pendant ce voyage que le changement de sexe aura lieu. [...] Pourquoi les changements de sexe arrivent dans la colonie? Ce voyage colonial, toi, Virginia, l'avais bien connu.²⁰

Abgesehen von orientalisierenden Verkleidungen, Trachten und Kostümen nicht gerade für ihre Heterosexualität bekannter Adeliger wie Lord Byron²¹ – wahlweise in albanischer Kleidung (Thomas Phillips, *Lord Byron in Albanian Dress*, 1813) oder in griechischem Kostüm (Unbekannte*r Künstler*in, *Lord Byron in griechischem Kostüm*, um 1830) – stellen Künstler*innenporträts modernistischer Tänzer*innen der 1910er- und 1920er-Jahre frühe, prägnante Beispiele für den queeren Orientalismus dar. Die Bandbreite dieser Fotografien reicht von den Aufnahmen, die Emil Otto Hoppé von Vaslav Nijinsky um 1911 als Scheherazade anfertigte und an ein homosexuelles Publikum²² verbreitete, über Dora Kallmus' (*Madame d'Ora*) Bilder von Anita Berber als Astarte (1922) sowie Fotos von Alexander Sacharoff im Studio Lipnitzki (ohne Datum und Fotograf*in), bis zu Fotografien des Tänzers Harald Kreutzberg (Ortéga, 1929).

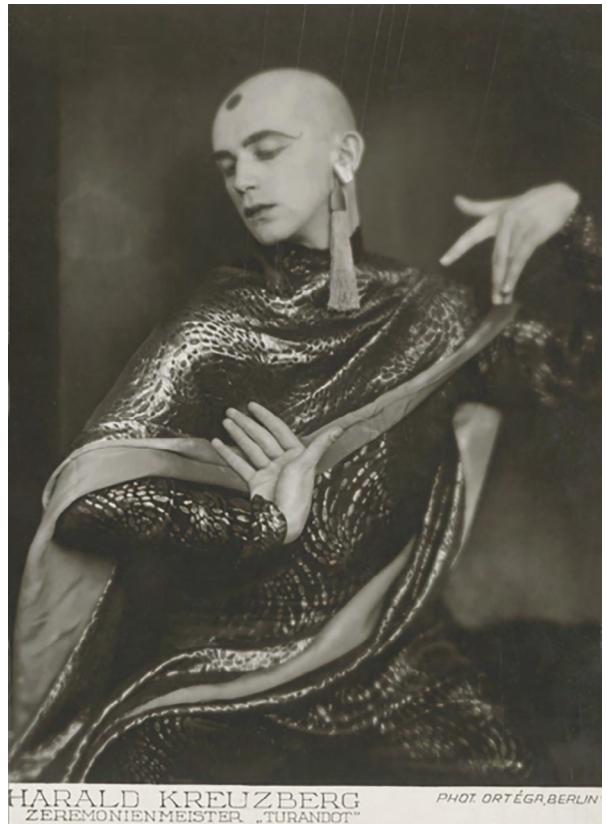
Wesly Lim beschreibt eine für das Phänomen des Queeren Orientalismus (und auch für die von Preciado beschriebene komplementäre Variation) markante, untrennbare Verbindung von orientalisierender und queerer Inszenierung. Während Lim schreibt: „Whether they were aware of it or not, both dancers maintain the revolutionary power of these gestural acts, imbuing them with a queer and Orientalist modernism in striking images“,²³ möchte ich hier einen Schritt über das verbindende „und“ hinausgehen und nach der Funktion dieser Verbindung in queeren Fotografien fragen. Lim beschreibt

²⁰ Paul B. Preciado, *Orlando, meine politische Biographie* (Originaltitel: *Orlando, ma biographie politique*), Frankreich 2023, 98 Minuten, 00:51:09–00:52:39.

²¹ Peter Cochran, „Introduction, The Bisexual Byron“, in: Ders.* (Hg.), *Byron and Women [and men]*, Newcastle upon Tyne 2010, XV-XXX, hier XV.

²² Joseph Allen Boone, *The homoerotics of Orientalism*, New York 2014, 387.

²³ Wesley Lim, „Queer Orientalism and Modernism in Dance Photographs of Harald Kreutzberg and Yvonne Georgi“, in: *German Quarterly* 95 (2), 2022, 167–182, hier 171.



1 Ortéga, *Harald Kreuzberg als Zeremonienmeister Turandot*, um 1929

HARALD KREUZBERG
ZEREMONIENMEISTER „TURANDOT“

PHOT. ORTÉGA, BERLIN

diese Verbindung anhand zweier Aufnahmen Kreutzbergs und Georgis als Selbstproduktion und Sichtbarmachung: „[...] in and through these photographs, Georgi and Kreutzberg advance their own brand of modernism that Orientalized as well as queered the body.“²⁴

Auf einer für Lims Analyse zentralen Fotografie *Harald Kreuzbergs als Zeremonienmeister Turandot* (Abb. 1) trägt er einen dunklen Stoff mit glänzenden Ovalen, überlappt von einem lose über den Körper fallenden Stoff, dessen Muster als Negativ des ersten Stoffes gearbeitet ist. Er fließt in Wellen diagonal über den Körper. Diese fließende Bewegung setzt Kreutzberg durch seine rund gehaltenen, ihre Richtung alternierenden Arme fort, sodass die Wellen eine kompositorisch angelegte Diagonale durch das Bild von links unten nach rechts oben umspielen. Kompositorisch weniger dominant fließen diese Wellen etwas unterhalb in die entgegengesetzte Richtung wieder zurück. In einem starken Hell-Dunkel-Kontrast tritt die einfarbige glatte Unterseite des Stoffs entlang dieser Wellen wie eine Kontur hervor und wiederholt die diagonale Aufteilung der fließenden Bewegung zusätzlich farblich. Die orientalistisch stilisierten Strukturen, flie-

24 Ebd., 168.

ßenden Formen und schillernden Materialien werden hier vor allem mit dem Effekt aufgegriffen, Fluidität zu erzählen. Besonders die metallischen Stoffe, die ihr Erscheinungsbild je nach Position und Lichteinfall ändern, aufscheinen oder zurücktreten unterstreichen diese ständige Bewegung und Verwandlung, was sich wiederum im Positiv-Negativ-Wechselspiel der beiden Stoffe zueinander wiederholt. Der Schnitt der Kleidung führt diese Fluidität fort: Statt geschneiderter, eine Form festschreibender Kleidung dominieren fließende, tuchartig getragene Stoffe, was Harold Koda und Richard Martin als typisch für orientalisierend dargestellte Kleidung beschreiben.²⁵ Selbst in der statisch festgehaltenen Pose zeichnen Muster und Faltenwurf wie Bewegungslinien in einem Comic das ständige Fließen vor und nach.

Die große kompositorische Ähnlichkeit ruft – in einer für den Exotismus der Zeit durchaus typischen eklektischen Mischung von Elementen und Ästhetiken unterschiedlicher Kulturen – Assoziationen zum Yin-und-Yang-Zeichen auf. Ob es sich dabei um eine bewusste Verkörperung oder unbewusste ästhetische Anlehnung handelt, bleibt offen. Die charakteristische Mittellinie des Zeichens wird in der Fotografie durch die bereits beschriebenen geschwungen gehaltenen Arme, die daraus entstehenden Linien des Stoffes und vor allem seine helle, mittig hervortretende Unterseite dargestellt. Das beschriebene Positiv-und-Negativspiel der beiden Stoffe wiederholt währenddessen die Charakteristika des Zeichens vielfach im Kleinen. In der Gesamtkomposition entspricht Kreutzbergs haarloser Kopf dem weißen Kreis, der wiederum einen kleineren, schwarz geschrägten Kreis auf der Stirn beinhaltet, während – etwas weniger klar – die schwarze Fläche des Bodens neben seinem rechten Knie als angedeutetes schwarzes Gegengewicht gelesen werden kann. Yin und Yang war als Symbol zur Entstehungszeit dieser Fotografie bereits in Deutschland bekannt, wie beispielsweise eine in den 1910er-Jahren in München bei Zieher als Lithografie gedruckte Ansichtskarte zeigt.²⁶ In Interpretation des daoistischen Zeichens wurden häufig exotisierende/mystifizierende Tendenzen mit einer androgynen Interpretation des Männlichen im Weiblichen und Weiblichen im Männlichen verbunden. Der Glanz als queere Sichtbarmachung, als Markierung mittels einer Ästhetik orientalisierenden Ursprungs wird hier also in ein Symbol integriert. Nahezu nach Entschlüsselung rufend thematisiert es codehaft in einer zweiten, ebenfalls in das ‚Andere‘/die ‚Ferne‘ verlegten Sprache Androgynität und Fluidität.

Kreutzbergs abgewandter, wie in Trance entrückter Blick ist typisch für erotisierend-orientalisierende Darstellungen.²⁷ Er stellt letztlich eine hierarchische Situation zwischen markiertem, passiv Angeblicktem und unmarkiert voyeuristisch Blickendem

²⁵ Kat. *Orientalism: Visions of the East in Western Dress*, hg. von Richard Martin, Harold Koda, Metropolitan Museum of Art, New York 1994, 13.

²⁶ Auf dieser sind (ebenfalls eklektisch) Abbildungen japanischer Briefmarken dargestellt und grafisch mit dem daoistischen Symbol verbunden.

²⁷ Boone, *The homoerotics of Orientalism*, 395.

her. Dieser Mechanismus verfährt analog zum sexistischen Blickregime von *Skopophilie* und *To-be-looked-at-ness*, das die psychoanalytische Filmwissenschaftlerin Laura Mulvey in ihrer feministischen Analyse der Blickregime des Kinos offenlegte.²⁸ Diese entrückte, versunkene Darstellung, die Traditionen der Objekthaftigkeit und Passivität aufgreift, dient in Kreutzbergs/Ortégas Fotografie zur (Selbst-)Inszenierung in einer alles erfassenden Fluidität. Sie bietet einen modernistischen Gegenentwurf zu binär festschreibenden, militärisch geprägten Körperbildern der Zeit sowie zu einer auf Status, Aktivität, Präsenz und Bewusstsein ausgelegten männlichen Porträtradition an – wenn auch nur für eine begrenzte Gruppe und auf der visuellen Tradition der Marginalisierung größtenteils anderer Gruppen basierend.

Ein weiteres Beispiel für die Einverleibung des konstruierten ‚Orients‘ als Möglichkeit der queeren Selbstsichtbarkeit stellt die Fotografie *Persisches Lied* dar. Ebenfalls bei Ortéga angefertigt, zeigt sie die Tänzer*innen Harald Kreutzberg und Yvonne Georgi. Sie setzen durch ihre Körperhaltung (z. B. spitz angewinkelte Ellbogen, Händen und Knie sowie den zu Dreiecken drapierten Stoff der Kleidung) das Muster eines „Perserteppichs“ fort: „[...] through this sculptural and stylized positioning, Georgi and Kreutzberg seem to take on an abstract ornamental quality themselves.“²⁹ Die beiden verleiben sich eine Idee des ‚Orients‘ ein und formulieren visuell das Begehrn, diesem zuzugehören, ihn mittels ihrer in glänzende, seidig fließende Stoffe gehüllten Körper fortzusetzen und selbst zum (orientalisierenden) abstrakten Ornament zu werden. Zur Entstehungszeit dieser Fotografie ist das Ornament, besonders in deutschen und österreichischen Kunst- und Geschmacksdiskursen, die Abweichung par excellence vom Männlichen und Vernünftigen. Es dient in ideologisch geformten Kritiken als Antagonist der Zivilisation und Moderne, wie besonders drastisch in Adolf Loos‘ Begründungen seiner Ornamentfeindlichkeit mit rassistischen und sexistischen Argumenten sichtbar wird.³⁰ Mit dem queeren Orientalismus drückt sich also eine in kolonialer, heteronormativ-männlicher Logik angelegte Verbindung der beiden – diese unorthodoxe Verwendung sei erlaubt – großen Anderen des 19. und frühen 20. Jahrhunderts aus. Das Queere und der konstruierte ‚Orient‘ sind durch die Markierung als das ‚Andere‘, Dekadente vereint. Sie werden, wie einleitend beschrieben, ästhetisch im exzessiven Einsatz von Glanz in europäischer Kunstgeschichte markiert und durch queere Orientalismen in dieser kolonialen Verstrickung reproduziert. Indem sich modernistische Tänzer*innen das ästhetische Programm des konstruierten ‚Orients‘, dem, wie Saids Bild des ‚Orients‘ als *living tableau of queerness* verdeutlicht, immer schon eine sexuelle und queere Verfassung innewohnt, auf ihren eigenen Leib schreiben, visualisieren sie ihre eigene Mar-

²⁸ Laura Mulvey, „Visual Pleasure and Narrative Cinema“, in: Leo Braudy, Marshall Cohen (Hg.), *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*, New York 1999, 833–844.

²⁹ Lim, *Queer Orientalism and Modernism*, 177.

³⁰ Adolf Loos, „Ornament und Verbrechen“, in: Gerda Breue, Petra Eisele (Hg.), *Design. Texte zur Geschichte und Theorie*, Ditzingen 2018, S. 55–58 (zuerst erschienen in: Der Sturm 1, 1910/11, 4).



2 Claude Cahun: *Ohne Titel*
(*Selbstporträt in Pose des Buddha*),
1927, Fotografie, 80 × 72 mm,
Jersey Heritage Trust, St Helier

kierung als das ‚Andere‘ und lösen eine (ästhetisch codierte) Sichtbarkeit und Lesbarkeit aus.

In welcher Dynamik Bilder des stilisierten ‚Anderen‘ zur visuellen Imitation gewählt werden, lässt sich auch am Beispiel einer Fotografie Claude Cahuns ablesen. Es handelt sich um ein Selbstporträt aus dem Jahr 1927 ohne Titel (Abb. 2). Mit dem nichtbinären Künstler*innennamen, den Cahun als Abkehr von einem weiblich vergeschlechtlichten Namen und als Referenz auf einen Großonkel, der von Beruf Orientalist war, wählte, inszeniert der*die Künstler*in bereits einen sowohl queeren als auch dem Exotismus entstammenden Ursprung der eigenen künstlerischen Arbeit. Auf dem Porträt von 1927 zeigt sich Cahun in glänzende Stoffe gehüllt, dazu das Gesicht mit metallischem Make-up geschminkt, fünf Reihen unterschiedlicher Perlenketten und einen Glasstein auf der Stirn tragend. Dies ist aber nicht nur als eklektische Fantasie in die Tradition der sogenannten Chinoiserien einzuordnen. Stattdessen erweitert Cahun die bereits eingeführte Strategie, ein erlittenes (im Falle Cahuns als jüdische*r nonbinäre*r Künstler*in in den 1920er- und 30er-Jahren mehrfach erfahrenes) Othering über die visuelle Imitation des stilisierten ‚Anderen‘ sichtbar zu machen, durch ein direktes Bildzitat: Besonders die mittige Platzierung im achsensymmetrischen Bild, die Pose des Schneidersitzes und die metallische Schminke rufen die Konventionen einer Buddhasstatue auf.³¹ Im Kontext von Claude Cahuns fotografischem Werk bedeutet dieses Zitat natür-

³¹ Sarah Cliff, *The Indeterminacy of Claude Cahun*, MFA Dissertation, University of Sussex 2017, 3. https://www.academia.edu/33285433/The_Indeterminacy_of_Claude_Cahun (letzter Zugriff 5. November 2024).

lich keine absolute Selbstbeschreibung. Vielmehr ist dieses Porträt Teil eines Assoziationsspiels, eines charakteristischen Wechselspiels gesellschaftlich entworfener Typen, die Cahun in queerer performativer Tradition spielerisch durchkreuzt. Diese sonst subversiv verstandene Praxis trägt im Falle der Selbstinszenierung als Gottheit ambivalente Züge: Einerseits ein ermächtigendes Moment, das die männliche, raumeinnehmende Körperlichkeit des Buddhas durch eine explizit nonbinäre (und bis heute immer wieder fälschlich als weibliche Künstlerin beschriebene) Person ersetzt. Andererseits trägt das ersetzende Reenactment vor dem Hintergrund französischer kolonialer Machtstrukturen repressive Züge. Cahun nutzt das Glänzende, um einen kolonial entworfenen Sehnsuchs- und Gegenort auf dem eigenen queeren Leib zu erschaffen oder ihn durch das Nachstellen bereits existierender Bilder des Buddhas zu betreten.

Der*die Künstler*in las und zeigte diese Fotografie – auch wenn sie deutlich Züge der kulturellen Aneignung trägt – selbst offenbar als eine widerständige künstlerische Arbeit. Dies wird durch die Präsentation in der Ausstellung *La Vérité sur les colonies* deutlich.³² Die überwiegend surrealisch geprägte Ausstellung inszenierte sich als Gegenprogramm zur zeitgleich 1931 stattfindenden großen Kolonialausstellung *Exposition coloniale internationale*. Diese in dichotomischen Gegensätzen zwischen den Kolonien und Paris konstruierte³³ freizeitparkartige Ausstellung³⁴ sollte Hierarchien legitimieren und die Pariser Bevölkerung für das koloniale System begeistern. Das selbst ernannte Gegenprogramm *La Vérité sur les colonies* wiederholte, wie Panivong Norindr zeigt, schlussendlich ähnliche Strukturen in Aneignung, Beschaffung und Kontextualisierung der Objekte für die eigenen künstlerischen und politischen Ziele. Zusätzlich war es stark durch den Wunsch der Ausstellungsmacher*innen motiviert, sich selbst im Pariser Kulturbetrieb zu profilieren.³⁵ Anhand dieser kurzen Analyse der Fotografie und ihres Entstehungskontexts wird noch einmal klar, wie fern und losgelöst die eigentliche Sehnsucht des queeren Orientalismus häufig von einem gleichberechtigten Austausch oder einer (im Fall Cahuns) selbst zugeschriebenen diesbezüglichen politischen Widerständigkeit entfernt ist. Vielmehr stützt diese Fotografie die These der Selbstorientalisierung und Aneignung des Glanzes als Mittel eines Versuchs, fremdentworfene Typen und Figuren zu nutzen. Cahuns Wahl des Buddhas als Bildreferenz macht lesbar, dass die glänzend exotisierenden queeren Inszenierungen dieser Zeit nicht nur nach einer Darstellung als das dominanzgesellschaftlich ‚Fremde‘/‚Andere‘ streben. Dazu hätte

³² Panivong Norindr, *Phantasmatic Indochina: French Colonial Ideology in Architecture, Film, and Literature*, Durham 1997, 61.

³³ Chương-Dài Võ, „Vietnamese Modernisms: Hanoi Socialist Realism and Saigon Internationalism, 1950s–1970s“, in: *Revues Culturelle*, INHA Institut national d’histoire de l’art, Paris, mise à jour le 23 avril 2020, 2019/2020, <https://www.inha.fr/fr/recherche/chercheurs-invites/en-2019/vo-chuong-dai.html> (letzter Zugriff 6. November 2024).

³⁴ Norindr, *Phantasmatic Indochina*, 61.

³⁵ Ebd., 68.

Cahun durchaus auf eine der eigenen Person bereits zugeschriebene, markierte Identität zurückgreifen können. Vielmehr wählt Cahun mit dem Buddha explizit jene Stilisierung des ‚Anderen‘, die nicht im eigenen, mehrfach erlebten Othering vorkommt. Cahun nimmt damit die Logik der Imitation eines eben nichtzutreffenden Entwurfs der Fremdheit auf, um das erfahrene Othering entgegen einer Unsichtbarkeit durch die schützende Verschiebung in die Inszenierung, die Fiktion, das Als-ob sichtbar zu machen. Cahun überhöht in dieser Fotografie also nicht Klischees des Lesbischen, Jüdischen oder des Androgynen. Stattdessen nutzt der*die Künstler*in die offensichtliche Verkleidung als Buddha, um Andersartigkeit im Schutz einer Inszenierung sichtbar zu machen. Diese besondere, durch die Verschiebung schützende Bedeutung des künstlerischen Zwischenraums für queeren Ausdruck wird durch die um 1910 in der Sexualwissenschaft geprägten und damals gebräuchlichen Begriffe von *Travestie* und *Transvestie* deutlich. Ihre Unterscheidung verläuft entlang der Bühne und deutet auf die zentrale (in dieser Praxis fiktionalisierende, schützende aber generell natürlich auch marginalisierende und anzweifelnde) Bedeutung der künstlerischen (Selbst-) Präsentation hin.

In seinen sich gegenseitig stützenden Varianten des kolonial zum ‚Anderen‘ stilisierten, des sexuell zum ‚Anderen‘ stilisierten und des zum ‚Anderen‘ des Menschen gemachten – bei Cahun noch Gottheit oder Statue – schreibt Glanz in den 1920er-Jahren schließlich eine neue ‚Andere‘ mit: die Maschine. Beispielhaft ist hier die Fiktion, die das Wort Roboter einführte: das Theaterstück *R.U.R.*, das Cahuns Zeitgenosse Karel Čapek 1920/21 veröffentlichte.³⁶ Auch in seinem ersten filmischen Auftritt 1938 erinnern *R.U.R.s* glänzende Kostüme in ihren Formen verdächtig an Expressionismus und Modernismus. 1927 in Fritz Langs spätexpressionistischem Film *Metropolis* tritt die Maschine dann direkt in zwei glänzenden Gestalten auf: ein Mal im Übergang zwischen Maschine und Mensch, in dem die Hauptfigur Maria zwischendurch komplett metallisch, ebenfalls rüstungshaft gestaltet ist³⁷ und deren Art-Deco-Look C3PO Jahrzehnte später in glattpoliertem Gold imitieren wird. Ein zweites Mal in Gestalt der übermächtigen, kollabierenden Maschine namens Moloch, die sich am Höhepunkt ihres Kollapses verwandelt.³⁸

Ihre neue Gestalt lehnt sich an die monumentale Architektur lateinamerikanischer Stufenpyramiden an. Die Vorderseite ist zusätzlich mit einer riesigen, mittig platzierten Brustfigur ausgestaltet, deren Gesicht und Oberkörper wie eine Fantasiemischung aus letzten industriellen Elementen, Sphinx, Teufel und hinduistischen Tempelwächtern anmuten. Die animistische Molochmaschine verschlingt auf dem Höhepunkt die Arbeiter*innen, die wie auf einem Förderband gleichmäßig in ihr Maul hineinlaufen und den

³⁶ Karel Čapek, *R.U.R.*, London und New York 2004 (zuerst erschienen: Prag 1921).

³⁷ Fritz Lang, *Metropolis*, Universum-Film AG, Deutschland 1927, ca. 150 Minuten, Timecode: 00:42:29–00:43:16, *Metropolis* original 2:30:11, <https://www.youtube.com/watch?v=KGyO4Kt8ZpU> (letzter Zugriff 20. Januar 2025).

³⁸ Ebd., Timecode: 00:15:28–17.05.

Schlund/Schlot hinunterfallen. In der Molochmaschine³⁹ fusionieren all die glänzenden ‚Anderen‘: Natürlich ist sie aus Metall und natürlich funkeln an ihrem Schlund androgyn, leicht bekleidete Wachen in orientalisierenden Kostümen mit hochglänzenden, metallischen Masken, die ihre Gesichter verspiegeln. Im Laufe des 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts hatte Glanz sich gewandelt, wie Maffei und Fisher beschreiben: Auf die anfänglich archaische Funktion zurückblickend (mit Wert aufladend, Heiligkeit und Macht stabilisierend), drückte Glanz nun Werte der Modernität aus.⁴⁰ Dazu wurde er maßgeblich durch die analysierten queeren modernistischen Verwendungen und Aneignungen geprägt. Er ist also grundlegend von einer Gruppe gestaltet, die – von ‚Dekadenz‘ bis zu futuristischer, noch nicht erprobter Idee – untrennbar mit Zuschreibungen von Geschichtslosigkeit, Zukunftshoffnung und Experiment verknüpft war.

Wie Antje Krause-Wahl am Beispiel von Pavel Tchelitchev herausarbeitet, verband sich das queer Glänzende in der Kunst spätestens ab den 1920er- und 30er-Jahren mit dem ultimativen Fremden und Zukünftigen: dem *Kosmischen*.⁴¹ Als glänzender, andersweltlicher Raum ruft das *Kosmische* die für unterdrückte Minderheiten utopische Möglichkeit auf, dass alles ganz anders sein könnte. Dieses *kosmisch* Glänzende in seiner queeren Prägung zeigt Antje Krause-Wahl als eine Ästhetik, in der die von glänzenden, changierenden Materialien ausgelösten Affekte im Gegensatz zu einer imaginierten rationalistischen Moderne existieren.⁴² Als diese bereitete das queer geprägte, kosmisch Glänzende bereits die nächste Science-Fiction vor. Spätestens in den 1960er-Jahren wird die Tradition des glänzenden Kosmischen wiederum von heteronormativ-männlich-weiß dominierender Space-Science-Fiction und der Ästhetik der Raumfahrt selbst übernommen und damit in Narrative der Moderne als Zeitalter des Rationalismus integriert.

Glänzende Androgynität: Körpervariationen

Willy Pape beginnt 1911 unter dem Künstler*innennamen Sura Voo Doo im Kabarett als Tänzerin aufzutreten. Bereits der Name und die Rollen der „Salomé“, „Salambo Schlangentänzerin“ und „Syrerin“ sowie die Ankündigung „indischer Tänze“ artikulieren die exotisierende Praxis. Jens Dobler verwendet in diesem Kontext die Beschreibung „exotisierend“ für diese Praxis zwischen Orientalisieren und Erotisieren.⁴³ In Kritiken wurde Voo Doo immer wieder als weiblich und betörend beschrieben. Erst später in den

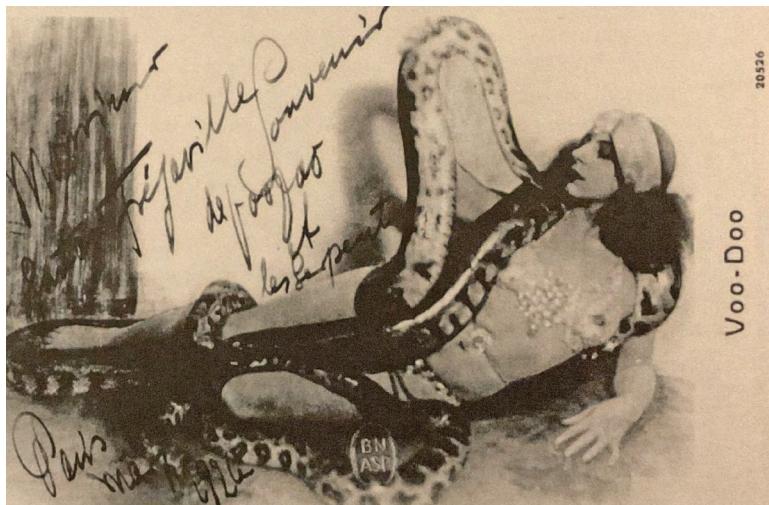
³⁹ Ebd., Timecode: 00:15:28–17.05.

⁴⁰ Maffei, Fisher, *Historicizing Shininess in Design*, 234.

⁴¹ Antje Krause-Wahl, „Cosmic Surface: Materiality and Portraiture in Queer Modernism“, in: Dies.*, Petra Löffler, Änne Söll (Hg.), *Materials, Practices of Shine in Modern Art and Popular Culture*, London 2021, 139–154.

⁴² Ebd., 149.

⁴³ Jens Dobler, *You have never seen a dancer like Voo Doo. Das unglaubliche Leben des Willy Pape*, Berlin 2022, 33.



3 Willy Pape (Voo Doo),
Unbekannte Fotografin,
Ohne Titel (Souvenir/Künstler-
postkarte, beschriftete Foto-
grafie Voo Doos für Gustave
Fréjaville), um 1926

1920er-Jahren wurde, wie damals gängig als Code für „Damendarsteller“, der Name durch Fragezeichen gerahmt,⁴⁴ wobei in diesem Fall nicht abschließend klar ist, wie Pape/Voo Doo sich selbst auf und abseits der Bühne identifizierte und ob diese Bezeichnung/die Fragezeichen gegebenenfalls auf fremdbeschreibende Vermarktung in einem kapitalistischen Varietébetrieb zurückgehen.

Auf einigen der (nahezu) Aktfotografien greift Voo Doo nicht auf prothetische BHs zurück, die aus anderen Abbildungen bekannt sind, sondern trägt am Oberkörper nur eine Konstruktion funkender Schnüre, die die Brust im Wesentlichen freilassen. Diesen Körper, der am Ende einiger Vorstellungen vermutlich nackt ohne Schmuck/Kostüm gezeigt wurde, kategorisierten viele Zuschauer*innen, die vorher die tanzende Person als weiblich wahrgenommen hatten, nun als männlich. Sie interpretierten die Enthüllung des Körpers wahlweise als Pointe oder Enttäuschung, wie Zeitungsartikel und Kritiken verraten.⁴⁵ Auf der Fotografie, die Voo Doo als Souvenir für Gustave Fréjaville beschriftete (Abb. 3) ist Voo Doo als seitlich liegender ganzfiguriger Akt mit Schlange zu sehen. Hier wird derselbe Körper gezeigt, ebenfalls ohne prothetische oder verhüllende Kleidung. Die orientalisierende, glitzernde Seilkonstruktion, die weite Teile des Körpers freilegt, nutzte Voo Doo dabei – wie gezeigt werden soll – nicht (nur) als Zugang zu kanonischer, orientalisierender Weiblichkeit, sondern auch zu Fluidität und Androgynität, die Organe von ihrer vereindeutigenden definitorischen Macht über Erotik und Geschlecht entkoppelnd.⁴⁶ Um den Körper der Figur windet sich auf der Fotografie einer der Pythons, mit denen Voo Doo häufig in Schlangentänzen auftrat. Das gefleckte Tier erstreckt sich von den Füßen Voo Doos aus in einer relativ geraden Linie bis zur Hüfte,

⁴⁴ Ebd., 47.

⁴⁵ Ebd., 47.

⁴⁶ Aufgrund des offensichtlichen Leidensdrucks durch das Leben als Mann, der 1911 zu einem Selbstmordversuch Papes führte, sowie wegen der wechselnden Verwendung von er und sie als Pronomina wird in dieser Publikation auf Pronomen für Voo Doo/Willy Pape verzichtet.

wo es mittig über den Geschlechtsorganen liegt. Von hier an ist es in einer S-Kurve leicht geschwunden, die Silhouette einer*s Liegenden nachzeichnend. Diese S-Kurve ist die einzige Stelle, an der der Glanz des Pythons so stark durch die Lichtsetzung betont wird, dass er ausblutet und als weiße, glänzende Fläche erscheint.

Die zweite Windung der Schlange, deren Kopf wir nicht sehen, zeichnet im unteren Bildraum auf Höhe der Hüfte eine ausladende Rundung auf den Boden, die klischeehafte Vorstellungen einer als weiblich bezeichneten Hüftform übertreibt. Im oberen Bildraum markiert eine andere Windung der Schlange (gehalten von Voo Doos Arm) den höchsten Punkt der Figur. Diese zweite Windung der Schlange verläuft wie eine Alternative, eine zweite Möglichkeit über der leichten S-Kurve auf Höhe der Brust und zeichnet so eine Variation der Silhouette mit ausladender Brust und Hüfte. Die Linie wird von den Haaren, dem ebenfalls gewundenen Haarband und der Schlange im rechten Schulterbereich ununterbrochen fortgesetzt, von wo aus sie in die Arme übergehend schließlich von Voo Doos Hand kompositorisch auf der linken Seite als Gegengewicht aufgriffen wird. Die hochglänzende Schläge erschafft und führt den Blick durch die Gleichzeitigkeit verschiedener Silhouetten auf einen mehrdeutigen, variierenden queeren Körper. Die Fotografie zerstreut mittels der Schlange als glänzendes orientalisierendes Requisit sowohl eine eindeutige Silhouette als auch ein eindeutiges Entsprechungsverhältnis von Silhouette, Organen und Geschlecht. Die aus dem Glanz der Schlange geschaffene Silhouette alterniert und queert eine festschreibende essenzialistische Lesart durch kompositorisch angelegte, gleichzeitige und (durch das Element der gewundenen und mit dem Körper verschlungenen Schlange als Grundlage des Linienspiels) nur miteinander möglichen Körpervarianten.

Die im Schlangenporträt mittels Glanzes visuell konzipierte Androgynität drückt Voo Doo/Pape besonders klar in einem privaten Selbstporträt aus (Willy Pape/Voo Doo, *Voo Doos Selbstbildnis*, undatiert, vor 1930), das der*die Künstler*in erst nach Ende der Bühnenkarriere 1930 dem Sexualwissenschaftler Magnus Hirschfeld für die Publikation *Geschlechtkunde* übergab und damit öffentlich machte.⁴⁷ Die in der Presserezeption als Widerlegung der Weiblichkeit interpretierte Nacktheit Voo Doos bei einigen Varieté-auftritten wird in diesem Gemälde als eine Selbstlektüre des Androgynen sichtbar, die weder durch gezeigte gesellschaftlich männlich und weiblich kategorisierte Organe widerlegt noch in eine Eindeutigkeit gedrängt werden kann. Stattdessen porträtiert Pape/Voo Doo sich im Aquarell als androgyne Figur. In großer Leichtigkeit, komplett nackt, erscheint die Figur ohne jeden erdenden Schattenwurf und mit aufwärtswirbelnden Bändern an Händen und Füßen beflügelt – nahezu schwerelos auf einer angedeuteten Bühne tanzend. Der androgyne Körper ist als ununterbrochene Farbfläche mit einer durchgehenden Kontur als betont klare, fließende Einheit gemalt. Sie widerspricht

⁴⁷ Erwin In het Panhuis, „Ein queeres Ausnahmetalent der 1920er Jahre“, in: queer.de, 23. April 2022, https://www.queer.de/detail.php?article_id=41809 (letzter Zugriff 5. November 2024).

damit einer binären Logik, die das Androgyne nur als eine nachträgliche, unreine Zusammensetzung versteht. Das Aquarell zeigt Voo Doo auf diese Weise – entgegen den öffentlichen Vorwürfen trügerisch zu sein oder sich zu verstehen – in Selbstauflösung versunken. Statt eine – immer schon dem Weiblichen und Queeren unterstellte ‚Maske‘ – für eine andere Person aufzusetzen, scheint Voo Doo selbst affiziert die wirbelnden Bänder zu betrachten. Damit zeichnet der*die Künstler*in ein Bild positiver, mit Leichtigkeit verbundener androgyner Eigentlichkeit. Entgegen der Kritiken, die Voo Doos Nacktheit als Enttarnung darstellen, ist das private Gemälde als eine liebevolle Selbstlektüre und androgyne Offenbarung lesbar. Diese Androgynität ist – wenn auch weniger in der populären Rezeption aufgegriffen – bereits während Voo Doos Karriere ein wichtiges Thema der tänzerischen Arbeiten. Beispielhaft ist hier *Der Tanz vor dem Stein des Lebens nach Motiven aus Heliogabal*, den Voo Doo aufführte. Dieser referiert auf Louis Couperus' Roman *De Berg van Licht* aus dem Jahr 1905/06, in dem die mythische Figur des Heliogabal zu einer der vielleicht explizitesten Huldigung der Androgynität in der Literaturgeschichte verarbeitet ist.⁴⁸

Glanz als Hypersichtbakeit

Im Kontext queer-lesbischer Publikationen der 1920er- und 30er-Jahre, wie beispielsweise in der Zeitschrift *Die Freundin*, wurden von Kostümen, die ausschließlich aus glänzenden Ketten und Glitzersteinen bestehen, bis hin zu Lichtsetzung und sehr starken Hell-Dunkel-Kontrasten alle Register gezogen (Abb. 4). Denn trotz des matten Papiers und der Schwarz-Weiß-Darstellungen sollten die von den Leser*innen sehr gefragten Aktdarstellungen⁴⁹ möglichst stark glänzen. Eine Hochglanzzeitschrift war damals noch unerreichbar. Reina Lewis erklärt am Beispiel von Selma Ekrem und Elisabeth Jerichau-Baumann, dass weibliche Künstler*innen historisch immer wieder konkrete orientalistische Settings und Metaphern wie Perlen und sie umgebende schimmernde Feuchtigkeit nutzten, um in ihrer Kunst sappisches Begehr zu formulieren, dessen Äußerung ansonsten nicht als legitim angesehen worden wäre.⁵⁰ Der exklusive Zugang weiblicher Künstler*innen zu Orten wie dem Harem machte einen in *Rethinking Orientalism*⁵¹ und *Gendering Orientalism*⁵² aufgezeigten weiblichen orientalis-

⁴⁸ Dobler, *You have never seen a dancer like Voo Doo*, 41.

⁴⁹ Angeles Espinaco-Virseda, „I feel that I belong to you“: Subculture, *Die Freundin* and Lesbian Identities in Weimar Germany“, in: *spacesofidentity.Net*, 4 (1), 2004, 83–113, <https://soi.journals.yorku.ca/index.php/soi/article/view/8015> (letzter Zugriff 5. November 2024: 89).

⁵⁰ Reina Lewis, „Sapphism and the seraglio: Reflections on the Queer Female Gaze and Orientalism“, in: Joan DelPlato, Julie Codell (Hg.), *Orientalism, Eroticism and Modern Visuality in Global Culture*, London und New York 2016, 163–181, hier 174–180.

⁵¹ Reina Lewis, *Rethinking Orientalism: Woman, Travel and the Ottoman Harem*, London und New York 2004.

⁵² Reina Lewis, *Gendering Orientalism: Race Femininity and Representation*, London und New York 1996.



4 Unbekannte Fotograf*innen, Titelseiten der Zeitschrift *Die Freundin* (1928 Ausgabe 5, 1932 Ausgabe 10, 1931 Ausgabe 46, 1932 Ausgabe 7)

tischen Entwurf möglich und legitimierte diese lesbische Perspektive. Dabei sind diese immer noch in einem kolonialen, sexistischen Machtgefüge und seinen Traditionen entwickelten Bilder im Sinne Silvia Bovenschens kritisch auf fremd vorentworfene Figuren zu befragen.⁵³ Die nach Glanz strebenden Darstellungen in *Die Freundin* nutzten die glänzende orientalisierende Ästhetik, imitierten sie – häufig mit intensivem Blickkontakt der Dargestellten oder in gemeinsam gebildeten geometrischen Formen – und rahmten die Aktdarstellungen durch Titel, Bildunterschriften und nah an den Fotografien platzierte lesbisch-queere Gedichte. So produzierten sie einen Kontext der explizit lesbisch-queer (und nicht für einen männlichen Blick auf sie) entworfen war. Auf diese Weise nutzten sie, häufig auch vom orientalistischen Sujet entfernt, die etablierte erotisierende Funktion des Glanzes zur ausschweifenden Betonung eines lesbisch-queeren Begehrens, während die Verfasser dieses Codes ihn ursprünglich nutzten, um dieses Begehren zu leugnen/es als reine Inszenierung zur männlichen Lustproduktion aufriefen.

Die Kunsthistorikerin Anne Anlin Cheng fragt im Hinblick auf Glanz vor allem, welche politische Bedeutung er einnimmt und wer ihn in welchen Kontexten verwendet. Sie stellt die These auf, dass Glanz ein Mittel marginalisierter Gruppen ist, sich selbst Hypersichtbarkeit zu verleihen und für sich zu produzieren. Am Beispiel von hochglänzenden Bühnenoutfits, Make-ups und Fotografien Josephine Bakers, einer queeren Schwarzen Tänzerin der 1920er- bis 1970er-Jahre, untersucht sie, wie sich marginalisierte Gruppen durch Glanz selbst Hypersichtbarkeit schaffen und auf diese großteils unmögliche Präsentation des Marginalisierten in einer rassistischen, sexistischen Gesellschaft hinwiesen. Bei Cheng ist diese glänzende (hypersichtbare) Oberfläche sowie die abstrakte Form als pure Oberfläche eng mit einer von europäischen Geniefiguren wie Pablo Picasso oder Le Corbusier betriebenen „Erfahrung“ – oder doch Nachahmung und Aneignung? – der Oberflächen und abstrakten Form genau jener Kulturen verschrankt,

⁵³ Silvia Bovenschen, *Die imaginäre Weiblichkeit. Exemplarische Untersuchungen zu kulturgeschichtlichen und literarischen Präsentationsformen des Weiblichen*, Frankfurt a. M. 1979, 11–16.



5 Dora Kallmus (Madame d'Ora),
Josephine Baker, 1926

deren Einfluss sie leugnen oder exotisierend zur Abgrenzung nutzen.⁵⁴ Macht drückt sich hier nicht nur metaphorisch in Sichtbarkeit aus – nach Susanne von Falkenhausen eine der zentralen feministischen Kategorien des 20. und 21. Jahrhunderts.⁵⁵

Besonders eindringlich wird diese Strategie der Hypersichtbarkeit in der ikonischen Serie *Josephine Baker* des Fotografen Georg Hoyningen-Huene (1927) sowie in Dora Kallmus' (Madame d'Oras) gleichnamiger Reihe aus dem Jahr 1926. Diese Reihen zeigen die Tänzerin als Akt, wobei sowohl die Haut als auch die pomadisierten Haare die gesamte Figur auf den Schwarz-Weiß-Bildern glänzen lassen. Auf Kallmus' Fotografie mit der Nummer 137 bis (Abb. 5) ist Baker im Begriff, einen ihre Haut und Haare noch übertreffenden metallisch glänzenden Stoff mit ausgestreckten Fingern über ihre Knie zu ziehen. Dieser Stoff erscheint in der seitlichen Ansicht wie eine hauchdünne Lage und bildet zusammen mit Bakers ausgestreckten Fingern, ihrer Brust und den Schultern eine Diagonale. Sie kreuzt als Gegenbewegung die kompositorische Linie der Glanzpunkte zwischen Bakers Haar, ihren Schultern und Ellenbogen. Die erste Linie führt die bereits begonnene Bewegung des Tuchs im Bild fort. Auf ihr überzieht der pure Glanz

⁵⁴ Anne Anlin Cheng, *Second Skin: Josephine Baker and the Modern Surface*, New York 2023 [2011], 17.

⁵⁵ Susanne von Falkenhausen, *Jenseits Des Spiegels: Das Sehen in Kunstgeschichte und Visual Culture Studies*, Paderborn 2015, 110–112.

(das Tuch, fortgesetzt in den Fingerringen) den Körper. Baker vollzieht in diesem Blattgoldzitat visuell selbst die Vergoldung. Sie ruft damit Resonanzen der Gleichzeitigkeit von Unsichtbarkeit und Hypersichtbarkeit Schwarzen Glanzes sowie der Veredelung und statuenhaften Objektifizierung auf. Diese ästhetisch-politische Dimension war ihr als antirassistische, aktivistische Schwarze Künstler*in zur Hochphase des Kolonialismus, die selbst immer wieder exotisierend inszeniert und dafür bis heute kritisiert wurde⁵⁶, sicherlich sehr bewusst. Möglicherweise stellt die Fotografie der Selbstvergoldung eine selbstbehauptende, dem Narrativ der Selbsterschaffung und Ermächtigung folgende visuelle Positionierung innerhalb dieser Diskurse dar.

Mit Chengs Theorie lässt sich Glanz in zahlreichen queeren Kontexten bis hin zu zeitgenössischen Arbeiten wie den Fotografien Nan Goldins oder Strasssteinkunstwerken Mickalene Thomas' nah an den politischen und diskursiven Bedingungen ihrer Entstehung untersuchen. Ebenso bietet Chengs Theorie eine Möglichkeit, queeren Glanz intersektional und in Beziehungen zu künstlerischen Formen anderer aktivistischer Bewegungen zu lesen, wie beispielsweise zu den Fotografien der Fat-Aktivistin Simone Mariposa, die sich als Akt mit holografischem Glitzer bedeckt (Taylor Giavasis: *Simone Mariposa*, 2016). Dennoch möchte ich die prägende Funktion des Glanzes für queere Ästhetik über die Produktion von Hypersichtbarkeit hinaus anhand zweier historischer Fotografien weiter spezifizieren und differenzieren.

Queerer Glanz als Erwiderung

Besondern kanonisch für queer-lesbische Fotografie ist das Gruppenporträt aus der Reihe *Au Monocle*, das die Besucher*innen und Teile des Personals eines lesbischen Clubs portraitiert. Der Fotograf Gyula Halász (Brassaï) fertigte es um 1932 in Paris an. Das Monokel war bereits in den 1920er-Jahren ein verbreitetes Erkennungszeichen unter Lesben. Sie trugen es nicht nur als subversive Aneignung eines Accessoires der Figur des Herren, sondern legten es Einladungen bei, erwähnten es im Text oder zeichneten es auf die Einladungskarte, um Abendgesellschaften als lesbisch auszuweisen.⁵⁷ Monokel wurden, wie viele einschlägige Codes, im Kontext des großen (und sehr ambivalenten) lesbischen Romans *The well of Loneliness*⁵⁸ zunehmend auch über die queere

⁵⁶ Beispielhaft zeigt (und reproduziert) dies eine Ausstellung zu Josephine Baker in der Neuen Nationalgalerie: *Josephine Baker: Icon in Motion*, kuratiert von Mona Horncastle und Terri Francis, Neue Nationalgalerie Berlin, 26. 1.–1. 5. 2024.

⁵⁷ Vgl. hierzu beispielsweise eine Einladung zum Monokelfest des Damenclubs Violetta in Berlin, Tanzmonokel als „Beliebtes Accessoire lesbischer Frauen“ in Originalverpackung aus den 1920er-Jahren mit lesbisch codierter Porträzeichnung, Fotografie einer Innenansicht der Monokel-Diele, einem lesbischen Tanzlokal in der Budapeststraße 14, Berlin aus den frühen 1930er-Jahren (Kat. *TO BE SEEN*, 99). Später wurde es – wie viele lesbische Codes – als modisches Element vom Mainstream übernommen und geriet anschließend außer Mode.

⁵⁸ Radclyffe Hall, *The well of Loneliness*, 9. Aufl., London 1976 [1928].

Community hinaus „entschlüsselt“ und damit lesbar. In der Folge wurde beispielsweise zur Degradiierung neben eine homofeindliche, pathologisierende Schmähkritik des Romans, verfasst vom katholischen Herausgeber der *Sunday Express*,⁵⁹ eine Fotografie der Romanautorin Radclyffe Halls in glänzendem Seidensmoking mit Monokel abgedruckt.⁶⁰

Nach ebendiesem Erkennungszeichen nannte die Besitzerin Lulu de Montparnasse, die Brassaï in derselben Serie in einem Doppelportrait mit ihrer Partnerin fotografierte, den Pariser Club *Le Monocle* seit der Eröffnung in den 1920er-Jahren. Auf der berühmt gewordenen Fotografie Barssais im *Monocle* in Paris ist die ganze Bandbreite des Glanzes zu sehen, der – mit heutigen Begriffen ausgedrückt – nicht zwangsläufig auf eine Präsentation als „Femme“ begrenzt ist: Er umfasst vor Pomade glänzende, zurückgekämmte Haare, wie sie unter anderem zum ikonischen Look der Wirtin (Claude) gehörten, ein bodenlanges Satin/Seidenkleid, glänzende Schminke auf einigen Augenlidern, die glitzernde Borte einer Unterhose unter einem durchsichtigen Kleid, uniformartige Anzüge mit prächtigen, polierten Knöpfen, Kappen, auf denen in metallener Schrift der Name des Etablissements steht, sowie Revers aus glänzender, heller Seide an schwarzen Anzugjacken (Abb. 6).

Das – wie Roland Barthes sagen würde – *Punctum* dieser Fotografie⁶¹ liegt jedoch in dem spiegelnden Monokel der mittig stehenden Figur. Während die anderen Figuren als aufeinander bezogene Figurenpaare dargestellt sind, durch Blick- und/oder Körperkontakt verbundene kompositorische Einheiten bilden, steht diese Figur als einzige ohne Partner*in in der Bildmitte. Die Paare rechts und links von ihr sind dabei jeweils leicht in den Raum hineingedreht, sodass die zentrale Figur wie der Fluchtpunkt des Bildes erscheint. In ihr treffen sich die wichtigsten Kompositionslinien. Die umliegenden hellen Farbflächen heben sie wie Scheinwerfer hervor. Die einzigen vertikal durch das Bild verlaufenden Linien (zwei helle, mittig angeordnete Rohre, die sie rahmen) heben sie nochmals hervor und machen sie noch stärker zur Protagonistin. Ihr Blick ist im Gegensatz zu den anderen, teils ebenfalls mit Monokeln ausgestatteten Porträtierten, nicht auf eine andere Figur gerichtet, sondern erwidert den Blick der Betrachter*innen dieser Fotografie. Diese Blickachse aus der Szene heraus, die vierte Wand durchbrechend, wird in kunsthistorischer Literatur immer wieder im Kontext der Verortung und starken Beziehungshaftigkeit der Betrachter*innen und der Betrachteten untersucht. In der hier besprochenen Fotografie ist dieser Moment der Verbindung zwischen Figur und Betrachter*innen durch die Komposition und die Blickachse ebenfalls angelegt, jedoch tritt das glänzende, spiegelnde Monokel auf dem rechten Auge zwischen den Blick der Dargestellten und der Betrachter*innen. Es verstellt als Reflexion und Irritation

⁵⁹ James Douglas, „A Book That Must Be Suppressed“, in: *Sunday Express*, London 19. August 1928.

⁶⁰ Elenor Medhurst, „Was the 1920s monocle really a lesbian symbol?“, in: *Dressingdykes.com* 19. Februar 2021 <https://dressingdykes.com/2021/02/19/was-the-1920s-monocle-really-a-lesbian-symbol/> (letzter Zugriff 5. November 2024).

⁶¹ Roland Barthes, *La chambre claire: note sur la photographie*, Paris 1980, 36ff.



6 Gyula Halász (Brassaï), *Au Monocle*, um 1932

unseren Blick, während die zentrale Figur durch es hindurchschauen kann. Das vermutlich ein exponierendes Blitzlicht oder andere Beleuchtung reflektierende Monokel wird zu einem halbtransparenten, vielleicht zurückweisenden, zumindest aber unser Beobachten thematisierenden Element, das der zentral stehenden Figur die Macht über die Blicke verleiht.

Zur Entstehungszeit der Fotografie wurden viele heute als queer bezeichneten Räume, wie beispielsweise der *Topkeller* oder das *Eldorado* in Berlin, immer wieder zu touristischen Orten, an die nicht nur queere Personen reisten, sondern auch ein schaulustiges Publikum. Diese voyeuristischen Umstände wurden durchaus diskutiert, häufig aber zur Finanzierung geduldet. Brassaï ist für seine fotografischen Arbeiten auf einer solchen (voyeuristischen) Suche nach dem sonst Verborgenen – den Orten, Abgründen und Geschichten im Alltag der Stadt Paris, die er auf der Straße, in Bordellen, bei Wahrsager*innen und in lesbischen Clubs fand. Als einer der ersten beherrschte er mit der Voigtländer Kamera die Nachtfotografie und wollte einen Blick schaffen, als sehe man die Welt zum ersten Mal, wobei seine Bilder meist aber – entgegen ihrer Anmutung – nicht unbeobachtet entstanden, sondern allein durch auffällige Techniken wie Magne-

siumblitze und die Arbeit mit Stativen größtenteils aus einer vorgefundenen Situation heraus arrangiert wurde. Bei seinen Fotografien von Räuberbanden ist sogar bekannt, dass er mit Modellen arbeitete.⁶² Vom berühmten Kuss auf der Schiffschaukel über die Prostituierten, die sich im Bidet waschen, sich umziehen oder Karten spielen: Die meisten von Brassaïs Parisbildern mit Figuren leben davon, aus einer Bewegung gegriffen zu sein. Die scheinbare Unverstelltheit, die Henry Miller Brassaïs Blick attestierte,⁶³ der kurze penetrativ-abenteuerliche Blick auf das sonst Verborgene arbeitet stark mit dem Eindruck der (unbemerkt) Momentaufnahme. Brassaï fertigte übrigens in derselben Nacht weitere Bilder im *Monocle* an. Eines davon führt den Blick durch ein Gitter mit einer großen (vulvischen?) Öffnung hindurch auf die Tanzenden.

Auf der hier primär untersuchten Fotografie im *Monocle* wird der momenthafte, unbemerkte Blick durch die bewegten Körper und die aufeinander gerichteten Blicke der Figuren erzeugt. Die frontale Positionierung der Stühle, auf denen sie teils sitzen, weist deutlich darauf hin, dass die Szene arrangiert wurde. Nur die zentrale Figur mit reflektierendem Monokel entzieht sich dieser Inszenierung der (scheinbar) zufälligen Momentaufnahme und der charakteristischen Unsichtbarkeit der Betrachter*innen/ des Fotografen, indem sie Blickkontakt zu ihnen aufnimmt. Das Monokel wird zu einer glänzenden, undurchdringlichen Oberfläche. Wie ein Polizeispiegel verstellt es einseitig unseren Blick auf ihr Blicken. Diese kanonische Fotografie zwischen Gruppenporträt und *tableau de genre* zeigt Glanz also nicht nur als Sichtbarkeitsstrategie, sondern vor allem auch als eine latente Abweisung und widerstände Praxis gegenüber dem dominanzgesellschaftlichen, unbemerkten Blicken.⁶⁴

Glanz, hier wieder in Form von geschliffenem Glas, nutzte einige Jahrzehnte später auch die Revue-Tänzerin Marie-Pierre Pruvot (auch als Marie-Pierre Ysser oder unter dem Künstlerinnennamen Bambi bekannt) in einer von Paul Koruna angefertigten Fotografie (Abb. 7). Sie entstand als professionelle Aufnahme und zeigt Bambi als ganzfigurigen Akt in einem durch Licht angedeuteten Raum. Pruvot ist von einem leichten Schein umgeben, der sie nahezu schweben lässt und – wie einen gerade erschienenen Engel – den erdenden Kräften entzieht. Annekathrin Kohout beschreibt in *Glowismus* dieses besonders für (Werbe-) Fotografien der 1950er-Jahre typische Aufscheinen an den

⁶² Alain Sayag: The Expression of Authenticity. In: Brassaï. The Monograph, Boston, 2000, 13–30, hier: 15.

⁶³ Henry Miller, „Das Auge von Paris“ [1933], in: Kat. *Brassaï*, 173–180, hier 173.

⁶⁴ Auch wenn Brassaï Zugang zu dieser Bar bekam, die Fotografien freiwillig entstanden, sie die Ästhetik der Besucher*innen vermutlich relativ authentisch wiedergeben und ein wichtiges Dokument queerer Geschichte sind, erzählen die Fotografien, wie gezeigt wurde, auch von der ambivalenten Geschichte der Exotisierung und Objektivierung queerer/lesbischer Körper und Kultur, an der Brassaï selbst beteiligt ist. Trotz seines poetischen und von der Vielfalt der Welt und Paris' berauschten Blicks ist immer wieder eine starke objektivisierende Tendenz gegenüber dem weiblich Gelesenen in seinem Werk präsent. In seinen Aktdarstellungen in grafischen, geometrischen Formen, die – angelehnt an Picasso – „Frauenkörper“ als Musikinstrumente darstellen, wird dies besonders deutlich.



7 Paul Koruna, *Bambi*, um 1957?

Konturen durch gezielt gesetztes Gegenlicht als Nachfolger eines Heiligscheins.⁶⁵ Die Inszenierung als gerade aufscheinendes Wesen zwischen unangezweifelter Natur und Göttlichkeit – jedenfalls durch mindestens eine der beiden großen Autoritäten abseits jeder auch nur diskutablen Künstlichkeit platziert – sei hier nur als unausgeführte Nebengeschichte erwähnt, um das Zusammentreffen des queeren Glanzes und des verwandten Glow in dieser Fotografie zu verdeutlichen. Letzterer entstammt im Kontrast zur Hyperoberfläche des Glanzes einer Innerlichkeit.⁶⁶ Er ist ein visuelles Argument der Naturalisierung, des Echten, Gegeneben. In zeitgenössischen Medien wird er häufig mit After-Yoga, Schwangerschaft oder beliebigen Kommerzialisierungen inneren Friedens,

65 Annekathrin Kohout, „Glowismus“, in: *Zeitschrift für POP* 12 (1), 2023, 30–37, hier 31.

66 Ebd., 30.

Natur und wahrer Erleuchtung assoziiert. Visuell ist er eine leise leuchtende Erinnerung an Heiligen- und Gottesdarstellungen, die von innen heraus leuchten, beispielsweise Jesus auf Corregios Gemälde *Die Heilige Nacht* von 1522/30.

In der Fotografie Bambis trifft also interesseranterweise dieser tendenziell naturalisierende, mystifizierende Glow (eine Inszenierung als unanzweifelbar und [gott-] gegeben) auf queeren Glanz: Während die Figur wie beschrieben von einem Glow umgeben ist, glitzert der Teil des Bildes, der Bambis Intimbereich zeigen würde. Ob dazu Strasssteine auf eine Fotografie aufgebracht wurden, um das bearbeitete Bild dann zu reproduzieren oder ob es sich – was wahrscheinlicher ist – um direkt auf der Haut getragene Strasssteine handelt, deren Effekt in der Nachbearbeitung eventuell noch verstärkt wurde, bleibt offen. Sicherlich könnte diese Verwendung konservativ als ein Spiel zwischen Verbergen und Betonen gelesen werden. Spätestens vor dem Hintergrund der sensationslüsternen Berichterstattung über Marie-Pierre Pruvots/Bambis geschlechtsangleichende Operation in den 1960er-Jahren wird klar, dass diese Fotografie im Kontext einer voyeuristischen, (genital-) fixierten Öffentlichkeit auch Mechanismen des Zwangs zur Eindeutigkeit resoniert. Suchende, fixierende Blicke laufen in dieser Fotografie ins Leere, in eine Blendung und zerstreuen sich an den geschliffenen Kanten und spiegelnden Flächen. Die Strasssteine werden hier als Kippfigur zwischen Hypersichtbarkeit und verweigernder Spiegelung/Abstraktion zu einer wesentlichen Strategie der Macht: Der undurchdringliche Glanz übt die Kontrolle über das Angesehenwerden sowie die Möglichkeit, diese Blicke zurückzuweisen aus. Er lässt die mechanisch suchenden, kategorisierenden Blicke scheitern. An den zahlreichen das Licht streuenden Reflexionen scheint die schöne Verbindung von *Asterismus* und *Asterix* auf: des Namens einer sternförmigen Reflexion an spezifisch geschliffenen Steinen und des typografischen Sternchens, das Jahrzehnte später Verweigerung und Scheitern binärer sprachlicher Systeme sichtbar machen wird. Durch diese Verbindung werden all die Nuancen und Ambivalenzen zwischen zensierenden, imaginierenden und aktivistischen Glitzersteinen und Sternen denkbar. Sie erstrecken sich von grafischen Sternen auf pornografischen DVD-Hüllen, die halb zensieren, halb flashig-trashig zum Konsum anregen⁶⁷ bis zu Bambis vom Variété geprägter, künstlerisch bis aktivistisch gegen eine cis-normative Logik gewandten glitzernden Streuungen des Lichts.

Die zeitgenössische US-amerikanische Künstlerin Mickalene Thomas nutzt ebenfalls den Glanz von Strasssteinen. Thomas kombiniert ihn mit anderen charakteristischen Materialien wie glänzendem Fotopapier, Lacken oder metallischen Acrylfarben überwiegend zur Darstellung von Haut, Haaren und Schmuck. Hierfür sind ihre Arbeit *Le déjeuner sur l'herbe. Les Trois Femmes Noires* (2010) und *Sleep. Deux Femmes Noires* (2012) beispielhaft. Sie stellen kritische Rewritings der kanonischen Gemälde *Le Déjeuner sur l'herbe* dar.

⁶⁷ In dieser Verwendung haben sie Untertöne einer Blendung, einer Intensität und lehnen sich visuell an die Tradition sternförmiger, glitzernder Nippel patches an.



8 Mickalene Thomas, *Le déjeuner sur l'herbe. Les Trois Femmes Noires*, 2010

ner sur l'herbe (Édouard Manet, 1863) und *Le Sommeil* (Gustave Courbet, 1866) dar. Thomas' Arbeiten besetzen die Bilder um: Statt der beiden weißen, nackt umschlungenen Frauen, die in Courbets Auftragsarbeit mit erotischem Zweck zwei weibliche Schönheitstypen verkörpern, zeigt sie (ausgehend von einer von ihr angefertigten Schwarz-Weiß-Fotografie, die Courbets Motiv aufgreift) in *Sleep, Deux Femmes Noires* zwei Schwarze weiblich gelesene Figuren. Sie sind ineinander versunken, aber nicht vollständig von den Betrachter*innen abgewandt.⁶⁸ *Le déjeuner sur l'herbe. Les Trois Femmes Noires* (Abb. 8) ersetzt Manets Personal, bestehend aus zwei bekleideten Männern, die mit einer einzelnen nackten weiblichen Figur zusammensitzen, sowie einer einzelnen randständigen, nicht mit der Gruppe interagierenden Frau. An ihre Stelle tritt eine Gruppe picknickernder, einander begehrender Women of Color als interagierendes, queeres Kollektiv.

Die Künstlerin platziert Strasssteine dabei in beiden Arbeiten großflächig auf die komplex collagierte Oberflächen aus (übermalten) Fotografien und anderen Elementen. Die Strasssteine dienen hier (natürlich nicht ausschließlich) im Sinne Chengs dazu, Sichtbarkeit zu produzieren, Figuren und Perspektiven in die Kunstgeschichte einzuschreiben, die strukturell objektifiziert oder aber verneint/nicht dargestellt wurden. Indem Thomas durch motivische und kompositorische Zitate die Abwesenheit, Randständigkeit und Objektifizierung queerer/weiblicher Personen und Figuren of Color in der Kunstgeschichte thematisiert, sie diese durch das geänderte Personal der Bilder und die Strasssteine aber extrem hervorhebt, ruft sie die Ambivalenz zwischen einer

⁶⁸ Clara Enders, „Piecing It Together: Connecting Sharon Walters to Thomas, Ringgold, and Walker“, in: *Herbert F. Johnson Museum of Art, Cornell Student Blog*, 14. April 2021, <https://hfjmuseumstudentblog.wordpress.com/author/cme79/> (letzter Zugriff 5. November 2024).

Unsichtbarkeit und einer Hypersichtbarkeit⁶⁹ auf, in der viele marginalisierte Personen existieren. Die Hypersichtbarkeit ist dabei wiederum höchst ambivalent, sowohl durch die widerständige Arbeit queerer Personen/Personen of Color und anderer marginalisierter Gruppen subversiv geschaffen, als auch Produkt queerfeindlich-exotisierend und rassifizierend markierender Kultur. Anders als *Coup de jour*, metallische Arcylfarbe oder eingölzte, hyperglänzende Haut auf einer Fotoversion von Thomas' *Le Déjeuner sur l'herbe*, sind die Strasssteine dreidimensional auf die Oberfläche aufgebracht. Sie reflektieren durch ihre physischen Eigenschaften nicht nur innerhalb der Bildlogik das Licht, sondern auch ihr Gegenüber und den Raum, in dem das Bild präsentiert wird. So erzählen sie beispielsweise in den Arbeiten Mickalene Thomas' in der Tradition feministischer Kunst der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts besonders stark die Beziehung der Betrachtenden und der Betrachteten in ihrer leiblichen Dimension – möglicherweise auch als eine rezeptionsästhetisch interessante Erweiterung der Theorie Chengs.

Diese Funktion des Glanzes als Erwiderung in queeren künstlerischen Praktiken ruht nicht nur in einer Produktion von Sichtbarkeit und Aufmerksamkeit, sondern, wie Thomas' Arbeiten zeigen, entscheidend in einer sich selbst thematisierenden, undurchsichtigen Oberfläche. Meraud beschreibt insbesondere irisierenden Glanz als eine Denkfigur für „surfaces surfacing“⁷⁰ – mit Krämer gesprochen wird das Medium (hier die Oberfläche, die Fotografie, die Malerei) sichtbar, weil durch ein unzugängliches oder nichtexistierendes Darunter das störfreie Prozessieren scheitert.⁷¹ Glanz als sich selbst thematisierende Oberfläche, zum Beispiel auf der besprochenen Fotografie Bambis, lässt den (cis und binär suchenden) Blick scheitern. Sie stört die unerbittlichen mechanischen Prozesse, die versuchen, eine angestammte Ordnung wiederherzustellen.

Die autoreferentielle glänzende Oberfläche *par excellence* kennt kein Darunter. Sie macht sich nicht zum eindeutigen Signifikanten für etwas (anderes), sondern führt die Suche nach einer Bedeutung oder einer Wahrheit unter der Oberfläche vor, macht sie mindestens obsolet. Mit ihr scheidet auch die Autorität der *Oberflächenneurose* dahin, wie Quynh Trân die philosophisch tief verwurzelte Ablehnung der Oberfläche in Op-

⁶⁹ Die Benennung der Gleichzeitigkeit von Unsichtbarkeit und Hypersichtbarkeit lehnt sich an Legacy Russells Manifest on Glitch an. Russell fokussiert diese Gleichzeitigkeit, die Unsichtbarkeit und Hypersichtbarkeit dabei wie folgt als schmerhaft, aber auch potenziell schützend: „The (de)coding of gender becomes as much about how it is constructed as whether it can or cannot be read. Readability of bodies only according to standard social and cultural coding (e. g., to be white, to be cisgender, to be straight) renders glitched bodies invisible, extends safety, keeps bodies un-surveilled. [...] Illegible to the mainstream, the encrypted glitch seizes upon the creation of a self that, depending on the audience, can at once be hypervisible and simultaneously unreadable, undetectable. This experience of being hypervisible all at once can be vulnerable“ (Legacy Russell, *Glitch Feminism. A Manifesto*, London und New York 2020, 85).

⁷⁰ Tavi Meraud, „Iridescence, Intimacies“, in: *e-flux Journal politics of shine* 61 (1), New York 2015, 1–12, hier 3, <https://www.e-flux.com/journal/61/60995/iridescence-intimacies/> (letzter Zugriff 5. November 2024).

⁷¹ Sybille Krämer, *Medium, Bote, Übertragung. Kleine Metaphysik der Medialität*, Paderborn 2008, 25ff.

position zur Tiefe und eine aus ihr folgende „demonstrative Unterwerfung unter das Diktat der ästhetischen Verleumdung“ nennt.⁷² Als Gegenspielerin bestbesetzter Topoi wie „Inhalt, Substanz und Authentizität opponiert die Oberfläche“, wie Leonie Hunter schreibt, und konnte so nicht einmal von Kant und Hegel errettet werden.⁷³

Durch die Undurchsichtigkeit und Negierung einer Logik der Oberfläche und des Darunterliegenden sowie durch das Nicht-Homogene, Ineinander-Übergehende, Changierende wird Glanz zu einer visuellen Metapher der Uneindeutigkeit und scheiternden Deutung. Als diese ist er nicht nur tief in queere Ästhetik, sondern auch in queere Theorie eingeschrieben, wobei diese Lesart auf politisch und historisch durch hegemoniale Kategorien gegebenen, aber nicht unumstößlichen Marginalisierungen beruht. William J. Simmons kritisiert diese Metapher in *Queer Formalism: The Return* dafür, Queerness als eine theoretische Limitierung für das per se Uneindeutige/Dazwischen/Liminale zu verwenden und zu remarginalisieren:

*Additionally, queer abstraction [...] and queer formalism can fall prey to an ongoing fetishization of liminality that reduces queer theory and queer art history to a never-ending hunt for the chichés, interdisciplinarity, antinarrativity and being-beyond-all-categories.*⁷⁴

Die von Simmons kritisierter Metaphorisierung des Queeren als das Uneindeutige wird von einer historischen materiellen Uneindeutigkeit des Glanzes gestützt: Spätestens mit Imitationsverfahren wie Irisglas um 1872,⁷⁵ synthetischen Edelsteinen und transparentem Glanz in Form von Kunstseide ab den 1880er-Jahren⁷⁶ stand Glanz immer kurz vor einer Enthüllung als Fake. Über jeder glänzenden Oberfläche baumelt bis heute ein noch glänzenderes Damoklesschwert der Echtheitsprüfung. Beginnend mit neuen technischen Möglichkeiten und der industriellen Reproduzierbarkeit von Glanz in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts bis hin zu digitalen und postdigitalen Verfahren, ist die Geschichte des Glanzes als das Wertvolle, Seltene, eine *achso* natürliche Ordnung stützenden zu einer primär uneindeutigen, modernen Ästhetik geworden. Dieser prekäre Status, der Zweifel, der Vorwurf von Imitation, Inszenierung, ‚Widernatur‘ und Künstlichkeit führt ein weiteres Mal die diskursiven Bedingungen/Lebensbedingungen queerer Menschen und ihre Ästhetik zusammen.

⁷² Quynh Trân, „Mode“, in: Leander Steinkopf (Hg.), *Kein schöner Land. Angriff der Acht auf die Deutsche Gegenwart*, München 2019, 35–62, hier 39.

⁷³ Leonie Hunter, „Lob der Oberfläche“, in: *Form. Design Magazin. The surface Issue* 63 (4), 2019, 94–99, hier 95.

⁷⁴ William J. Simmons, *Queer Formalism: The Return*, Berlin 2021, 64.

⁷⁵ Otto Dammer, *Handbuch der anorganischen Chemie*, Bd. 3, Stuttgart 1893, 155.

⁷⁶ Valentin Hottenroth, *Die Kunstseide*, 2., erw. Aufl., Leipzig 1930, 7–9; Monika Wagner, „Gloss for All. Shiny Cars and Bemberg Silk in the 1920s“, in: Krause-Wahl, Löffler, Söll, *Materials, Practices of Shine*, 23–34, hier 28.



9 Dorian Electra/Weston Allen/Taylor Russ/Gigi Goode, *Flamboyant*, 2019

Spätestens seit der Erfindung des Plastiks und der queeren Übersteigerung seiner Künstlichkeit im *Camp* treibt Hyperglanz die enggeföhrten Diskurse über Uneindeutigkeit, Fälschung und Oberfläche als (subversiven) Verrat an der ‚Natürlichkeit‘ auf die Spitze. Der Künstlichkeitstradition der Dandys des 19. Jahrhunderts entstammend, schreibt das *Camp* die Feier dieser Künstlichkeit bis in seine zeitgenössischen, postdigital anmutenden Aktualisierungen fort – beispielsweise in den hyperkünstlich glänzenden Barockpop/Hyperpopinszenierungen Dorian Electras (Abb. 9). In den hyperglänzenden, in ihrer Anziehungskraft und Erotik die Geschichte queeren Glanzes aufrufenden zeitgenössischen *Camp*-Bildern haben sich Glitzer und Glanz vom evolutionstheoretischen großen Durst⁷⁷ in eine queer adressierte *Thirst Trap* (zu Deutsch „Durstfalle“)⁷⁸ verwandelt. Als queere ästhetische Suche und Erwiderung stellt er vielleicht ebenso einen überlebenssichernden Instinkt in einer hetero- und cisnormativ dominierten Gesellschaft dar. Vor allem Kulturen wie *Camp*, die Looks der New Romantics oder aktivistische Praktiken des Glitterbombings wenden die Feier des Glanzes und Glitzers und der ihm eigenen Leichtigkeit als ‚queer joy‘ gegen den Schmerz, den das Normative ihnen auferlegen möchte.

Der genuin queere Umgang mit Glanz entstand zusammenfassend in einer Dialektik aus Verleumldung der Existenz von Queerness und ihrer gesellschaftlichen Markierung,

77 Meert, Pandelaere, Patrick, *Taking a shine to it*, 195–206.

78 Als Thursttrap/Durstfalle wird vor allem in der Internet-Lingo (speziell auf bild/ videobasierten Plattformen wie Instagram) eine Fotografie beschrieben, die mit dem Ziel gepostet wird, ein erotisches/sexuelles Interesse und davon motivierte Handlungen bei den Betrachter*innen auszulösen. Die Fotografie ist dabei keine Nacktdarstellung, sondern soll lediglich durch Andeutungen und kleinere Freizügigkeiten das Interesse wecken, um beispielsweise zu einer Privatnachricht von einer speziellen Person zu führen oder zu einem kostenpflichtigen Abonnement/Kauf, durch den die Betrachter*innen explizitere Bilder oder andere künstlerische Arbeiten sehen können.

beispielsweise als vorgeworfene ‚Widernatürlichkeit‘ oder soziale/sexuelle Abweichung. Dabei griff er historisch immer wieder auf die ebenfalls fremdverfasste/interpretierte Ästhetik anderer Minderheiten zurück, um durch die Verschiebung eine (schützende) Fiktionalität der ausgestellten Abweichung zu erzeugen. Als radikal queerer Glanz ist er eine Verweigerung der Eindeutigkeit, des ständigen Wechsels zwischen Voyeurismus und Überlesen-Werden. Er ist seine eigene Übertreibung. Im Angesicht der historisch und bis heute (codiert) vorgeworfenen ‚Widernatur‘ tritt er als ästhetische Feier der Künstlichkeit an – oder, um diese vorgeworfene Künstlichkeit zu überhöhen, als Scherz über die Illusionen von ‚Echtheit‘ und ‚Natürlichkeit‘ auf – Gründungsmärchen hegemonialer, biologistischer Hetero- und Ciswelten.

Literaturliste

- Alcayde, Alfredo, Cristina Velilla, Carlos San-Antonio-Gómez, Araceli Peña-Fernández, Antonio Pérez-Romero, and Francisco Manzano-Agugliaro**, „Basket-Handle Arch and Its Optimum Symmetry Generation as a Structural Element and Keeping the Aesthetic Point of View“, in: *Symmetry* 11, no. 10: 1243, 2029, <https://doi.org/10.3390/sym11101243>.
- Roland Barthes**, *La chambre claire: note sur la photographie*, Paris 1980.
- Homi K. Bhabha**, *The location of culture*, London und New York 2004 [1994].
- Joseph Allen Boone**, *The homoerotics of Orientalism*, New York 2014.
- Silvia Bovenschen**, *Die imaginäre Weiblichkeit. Exemplarische Untersuchen zu kulturgeschichtlichen und literarischen Präsentationsformen des Weiblichen*, Frankfurt a. M. 1979.
- Karel Čapek**, *R.U.R.*, London und New York 2004 (zuerst erschienen: Prag 1921).
- Anne Anlin Cheng**, *Second Skin: Josephine Baker and the Modern Surface*, New York 2023 [2011].
- Sarah Cliff**, *The Indeterminacy of Claude Cahun*, MFA Dissertation, University of Sussex 2017 https://www.academia.edu/33285433/The_Indeterminacy_of_Claude_Cahun (letzter Zugriff 5. November 2024).
- Peter Cochran**, „Introduction, The Bisexual Byron“, in: Ders.* (Hg.), *Byron and Women [and men]*, Newcastle upon Tyne 2010, XV-XXX.
- Otto Dammer**, *Handbuch der anorganischen Chemie*, Bd. 3, Stuttgart 1893.
- Laura Doan**, *Fashioning Sapphism: The Origins of a Modern English Lesbian Culture*, New York 2001.
- Jens Dobler**, *You have never seen a dancer like Voo Doo. Das unglaubliche Leben des Willy Pape*, Berlin 2022.
- James Douglas**, „A Book That Must Be Suppressed“, in: *Sunday Express*, London 19. August 1928.
- Clara Enders**, „Piecing It Together: Connecting Sharon Walters to Thomas, Ringgold, and Walker“, in: *Herbert F. Johnson Museum of Art, Cornell Student Blog*, 14. April 2021, <https://hfjmuseumstudent-blog.wordpress.com/author/cme79/> (letzter Zugriff 5. November 2024).
- Angeles Espinaco-Virseda**, „I feel that I belong to you“: Subculture, Die Freundin and Lesbian Identities in Weimar Germany“, in: *spacesofidentity.Net*, 4 (1), 2004, 83–113, <https://soi.journals.yorku.ca/index.php/soi/article/view/8015> (letzter Zugriff 5. November 2024).
- Susanne von Falkenhausen**, *Jenseits Des Spiegels: Das Sehen in Kunstgeschichte und Visual Culture Studies*, Paderborn 2015.
- Sigmund Freud**, „Fetischism“, in: Ders., *Collected Papers/Miscellaneous Papers, 1888–1939*, Bd. V, Berlin 1927/1950, 189–204.
- Michel Foucault**, *Der Wille zum Wissen, Sexualität und Wahrheit* 1, 23. Aufl., Frankfurt a. M. 2020.

- Silke Förtschler**, *Bilder des Harem: Medienwandel und kultureller Austausch*, Berlin 2010.
- Radclyffe Hall**, *The well of Loneliness*, 9. Aufl., London 1976 [1928].
- Valentin Hottenroth**, *Die Kunstseide*, 2., erw. Aufl., Leipzig 1930.
- Leonie Hunter**, „Lob der Oberfläche“, in: *Form. Design Magazin. The surface Issue 63 (4)*, 2019, 94–99.
- Erwin In het Panhuis**, „Ein queeres Ausnahmetalent der 1920er Jahre“, in: *queer.de*, 23. April 2022, https://www.queer.de/detail.php?article_id=41809 (letzter Zugriff 5. November 2024).
- Kat. Brassai**, hg. von Alain Sayag, Annick Lionell-Marie, Albertina Wien, Wien 2003.
- Kat. Orientalism: Visions of the East in Western Dress.**, hg. von Richard Martin, Harold Koda, Metropolitan Museum of Art, New York 1994.
- Kat. Orientalismus in Europa von Delacroix bis Kandinsky**, hg. von Roger Diederlen, Musées Royaux des Baux-Arts de Belgique Brüssel, Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung München, München 2010.
- Kat. TO BE SEEN. queer lives 1900–1950**, hg. von Karolina Kühn, Mirjam Zanoff, NS-Dokumentationszentrum München, München 2023.
- Annekathrin Kohout**, „Glowismus“, in: *Zeitschrift für POP* 12 (1), 2023, 30–37.
- Sybille Krämer**, *Medium, Bote, Übertragung. Kleine Metaphysik der Medialität*, Paderborn 2008.
- Antje Krause-Wahl, Petra Löffler, Änne Söll**, „Indroduction“, in: Dies.*, Petra Löffler, Änne Söll (Hg.), *Materials, Practices of Shine in Modern Art and Popular Culture*, London 2021, S. 1–20.
- Antje Krause-Wahl**, „Cosmic Surface: Materiality and Portraiture in Queer Modernism“, in: Dies.*, Löffler, Söll, *Materials, Practices of Shine*, 139–154.
- Fritz Lang**, *Metropolis*, Universum-Film AG, Deutschland 1927, ca. 150 Minuten, *Metropolis* original 2:30:11, <https://www.youtube.com/watch?v=KGyO4Kt8ZpU> (letzter Zugriff 20. Januar 2025).
- Christiane Lange**, „Vorwort“, in: Kat. *Orientalismus in Europa*, 7–9.
- Sam Levinson**, *Euphoria*, TV-Serie HBO, Start: 16. Juni 2019.
- Reina Lewis**, *Gendering Orientalism: Race Femininity and Representation*, London und New York 1996.
- Reina Lewis**, *Rethinking Orientalism: Woman, Travel and the Ottoman Harem*, London und New York 2004.
- Reina Lewis**, „Sapphism and the seraglio: Reflections on the Queer Female Gaze and Orientalism“, in: Joan DelPlato, Julie Codell (Hg.), *Orientalism, Eroticism and Modern Visuality in Global Culture*, London und New York 2016, 163–181.
- Annick Lionel-Marie**, Brassai and Henry Miller. In: Brassai. The Monograph, Boston 2000, 177–181.
- Wesley Lim**, „Queer Orientalism and Modernism in Dance Photographs of Harald Kreutzberg and Yvonne Georgi“, in: *German Quarterly* 95 (2), 2022, 167–182.
- Adolf Loos**, „Ornament und Verbrechen“, in: Gerda Breue, Petra Eisele (Hg.), *Design. Texte zur Geschichte und Theorie*, Ditzingen 2018, 55–58 (zuerst erschienen in: Der Sturm 1, 1910/11, 4).
- Nicolas P. Maffei, Tom Fisher**, „Historicizing Shininess in Design: Finding Meaning in an Unstable Phenomenon“, in: *Journal of Design History. Shininess* 26 (3), 2013, 231–240.
- Elenor Medhurst**, „Was the 1920s monocle really a lesbian symbol?“, in: *Dressingdykes.com* 19. Februar 2021 <https://dressingdykes.com/2021/02/19/was-the-1920s-monocle-really-a-lesbian-symbol/> (letzter Zugriff 5. November 2024).
- Katrien Meert, Mario Pandelaere, Vanessa M. Patrick**, „Taking a shine to it: How the preference for glossy stems from an innate need for water“, in: *Journal of Consumer Psychology* 24 (2), 2014, 195–206.
- Tavi Meraud**, „Iridescence, Intimacies“, in: *e-flux Journal politics of shine* 61 (1), New York 2015, 1–12, <https://www.e-flux.com/journal/61/60995/iridescence-intimacies/> (letzter Zugriff 5. November 2024).
- Henry Miller**, „Das Auge von Paris“ [1933], in: Kat. *Brassai*, hg. von Alain Sayag, Annick Lionell-Marie, Albertina Wien, Wien 2003, 173–180.
- Laura Mulvey**, „Visual Pleasure and Narrative Cinema“, in: Leo Braudy, Marshall Cohen (Hg.), *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*, New York 1999, 833–844.

- Panivong Norindr**, *Phantasmatic Indochina: French Colonial Ideology in Architecture, Film, and Literature*, Durham 1997.
- Paul B. Preciado**, *Orlando, meine politische Biographie* (Originaltitel: *Orlando, ma biographie politique*), Frankreich 2023, 98 Minuten.
- Ralf Jörg Raber**, „Wir ... sind, wie wir sind! Homosexualität auf Schallplatte 1900–1936“, in: Fachverband Homosexualität und Geschichte e. V. (Hg.), Stefan Micheler (Red.), *Zwischen Camouflage und Provokation: Homosexualitäten in Kunst und Kultur, Invertito – Jahrbuch für die Geschichte der Homosexualitäten* 5 (1), 2003, 50–52.
- Legacy Russell**, *Glitch Feminism. A Manifesto*, London und New York 2020.
- Edward W. Said**, *Orientalism*, London und New York 1978. Alain Sayag: The Expression of Authenticity, in: Brassai. The Monograph, Boston 2000, 13–30.
- William J. Simmons**, *Queer Formalism: The Return*, Berlin 2021.
- Quynh Trần**, „Mode“, in: Leander Steinkopf (Hg.), *Kein schöner Land. Angriff der Acht auf die Deutsche Gegenwart*, München 2019, 35–62.
- Chương-Đài Võ**, „Vietnamese Modernisms: Hanoi Socialist Realism and Saigon Internationalism, 1950s–1970s“, <https://www.youtube.com/watch?v=TeNLz2Xfkxc> (letzter Zugriff 28. April 2024).
- Monika Wagner**, „Gloss for All. Shiny Cars and Bemberg Silk in the 1920s“, in: Krause-Wahl, Löffler, Söll, *Materials, Practices of Shine*, 23–34.
- Neil Whitehead, Pete Sigal, Zeb Tortorici (Hg.)**, *Ethnopornography: Sexuality, Colonialism, and Archival Knowledge*, Durham 2020.