

Feste der Verausgabung

Anmerkungen zu Iwajla Klinke

»The Nymphs are departed«

von Oliver Koerner von Gustorf

The river's tent is broken: the last fingers of leaf

Clutch and sink into the wet bank. The wind

Crosses the brown land, unheard. The nymphs are departed.

T. S. Eliot, *The Waste Land*

AUFERSTEHUNG IN ENDZEITEN

Eine mythische Landschaft, tot, abgestorben, als hätte jemand sie regelrecht ausgeschaltet: Das grüne Zelt, das den Fluss überdachte, ist in sich zusammengebrochen, wie blättrige Finger krallen sich die Äste ins nasse Ufer. Wind fegt über das öde Land, ohne dass jemand ihn hört. Die Nymphen sind fort. *The Waste Land* (Das öde Land), T. S. Eliots 1922 erschienenenes, episches Gedicht, aus dem der Titel zu Iwajla Klinkes Ausstellung stammt, gehört zu den bedeutendsten literarischen Ereignissen des 20. Jahrhunderts. Es machte den Amerikaner Eliot, der damals als »Expat« in London lebte, über Nacht zu einem Literaturstar. Eliots Gedicht, eine Collage, ein fließender Bewusstseinsstrom von Stimmen, Szenen, Situationen, Masken und Rollen traf die ernüchterte, deprimierende Stimmung in Europa nach dem Ersten Weltkrieg, das Lebensgefühl der »Lost Generation«, einer Generation von amerikanischen Literaten, die in den 1920er-Jahren in Paris und Europa lebten. So schrieb der ebenfalls emigrierte F. Scott Fitzgerald, seine Generation sei aufgewachsen, nur um »alle Götter tot, alle Kriege gekämpft, jeden Glauben in die Menschheit zerstört«¹ vorzufinden. Eliot beschreibt zu Beginn der goldenen, krisengeschüttelten Zwanziger, die in der Weimarer Republik zum Aufstieg des Faschismus und in den Zweiten Weltkrieg führen, eine wüste Welt, in der jede Orientierung, jeder Halt,

jede Form von Ordnung und Zusammenhalt fehlen, in der der Versuch Sinn zu finden vergeblich ist. Die Nymphen, die fort sind, stehen natürlich für personifizierte Natur, jugendliche Unschuld, Schönheit, Erotik. Aber in *The Waste Land* symbolisiert ihre Abwesenheit auch den Verlust von Mythologie, Dichtung, Poesie, Schönheit, Geschichte – und der Dichter, Denker und Künstler. Doch entsteht aus der modernen Brüchigkeit, der elementaren Frage, was man tun soll, eine Wiedergeburt in der Kunst, Musik und Literatur. Der Verlust ist auch eine Befreiung. 1922 entstehen mit *The Waste Land* auch der *Ulysses* von James Joyce und Virginia Woolfs Roman *Jacob's Room*. Rilke stellt die *Duineser Elegien* fertig und schreibt, wie im Schaffensrausch, die *Sonette an Orpheus*. Der Fluss, den Eliot besingt, ist die Themse. Der Schauplatz von *The Waste Land* ist das moderne London, in dem sich die Jetztzeit und die unterschiedlichsten Epochen und Orte durchdringen. Die Geräusche der Stadt, Gesprächsfetzen aus Pubs, vorchristliche Fruchtbarkeitsriten, die Artus-Sage, Stimmen von Dichtern wie Dante, Ovid, Shakespeare, Baudelaire, die Musik Wagners, Predigten von Buddha treiben in diesem Bewusstseinsstrom, Bruchstücke von Bildern, Momenten, Erinnerungen, die eine moderne, brüchige Identität formen, die keine feste Einheit mehr ist, sondern sich im ständigen Prozess von Werden und Vergehen befindet. Auch wenn Eliots Gedicht von Untergang und Kulturverfall handelt, um Ratlosigkeit und Tod kreist, eine grandiose Zivilisationskritik ist, besingt es nicht das Ende, sondern zyklischen Neubeginn, Auferstehung und Erlösung.

SCHÖNHEIT UND WUNDER

All diese Themen, auch die vergangenen Stimmen, die Teil einer neuen, dekonstruierten Erzählung werden, sind in Iwaj la Klinkes Werk zentral. Dass sie ihrer Ausstellung diesen Satz »the nymphs are departed« voranstellt, ist programmatisch zu verstehen. Die Schau fällt gerade jetzt in eine Zeit, die viele Menschen an die Epoche zwischen den beiden Weltkriegen erinnert, in der ein ungeheurer technologischer und wissenschaftlicher Aufbruch herrscht, aber gleichzeitig auch das Gefühl von Endzeit, Apokalypse. Wir befinden uns in einer Moderne 2.0, einer »Metamoderne«, für die es noch keinen wirklich passenden Begriff, keine definitive Beschreibung gibt. Angesichts des Klimawandels, des Zerfalls der Demokratien, des Vormarschs von KI und neuen Technologien, eines autoritären Kapitalismus fühlen sich viele Menschen ohne Halt, gefangen in einer Art Limbus. Während sich für einige Wenige schier unbegrenzte Möglichkeiten eröffnen, scheint die Mehrheit der Gesellschaft in dunkle, hoffnungslose Zeiten zu verfallen. Vielleicht kann man sich die verhüllten, uniformierten, geschmückten, feierlich inszenierten Jungen oder Heranwachsenden, die Klinke in Europa, Südamerika und Asien, häufig im Umfeld von religiösen Festen, Prozessionen, Wettkämpfen und Sportveranstaltungen porträtiert, wie

prophetische Figuren vorstellen. Kurz vor der Schwelle zum Erwachsen werden, voller Unschuld und Begehren, kündigen sie von Abschied, Trauer, Transformation. Sie sind aber auch Boten des Anbruchs einer radikal veränderten Zeit, einer Epoche des Umsturzes, der Überschreitung und des Staunens. Eines Staunens, das ebenso die Überwältigung durch Schönheit und Wunder, aber auch durch Schrecken und Terror bedeuten kann. Die Figuren, die Klinke immer vor einem schwarzen Hintergrund zeigt, vermitteln Hingabe, Schmerz und eine elementare Ernsthaftigkeit – ganz gleich, wie fantastisch, performativ oder prunkvoll ihre Erscheinungen sein mögen. »Was ich tue, muss von tiefer Bedeutung für die Beteiligten sein«², sagt auch Klinke. Die Porträts wirken sakral, aus der Zeit gefallen, wie alchemistische Darstellungen, altmeisterliche Gemälde, Ikonen, Aufnahmen aus der frühen Moderne. Doch zugleich halten sie einen unvergleichlichen, unwiederbringlichen Moment im Jetzt fest, eine sehr persönliche, verletzte Zustandsbeschreibung, in der sich die Begegnung zwischen der Künstlerin und ihren Subjekten widerspiegelt, aber auch unsere kollektiven Erfahrungen, Vergangenheiten und Zukünfte.

CAMOUFLAGE, BLÜTEN, BLUT

Klinkes oft fast lebensgroße Bilder wirken wie aufwändig inszenierte Studiofotografie. Doch tatsächlich sind sie viel mehr mit der Street Photography verwandt, entstehen auf Straßen, Höfen, vor Garagen, in Treppenhäusern. Klinke baut vor Ort, oft unter Zeitdruck und einfachsten Bedingungen, ein mobiles, ausfaltbares Hintergrundsystem mit schwarzem Stoff auf, vor dem sie ihr Gegenüber fotografiert. Die Künstlerin, die 1976 geboren wurde und in Berlin lebt und arbeitet, reist als Fotografin und Künstlerin immer allein. Einen wichtigen Fokus ihres Interesses bilden weltweit Städte, in denen Jugendkultur und religiöse Ekstase miteinander verschmelzen, wie etwa in der Karwoche oder Heiligen Woche zwischen Palmsonntag und Ostern, zu Neujahr oder in der Karnevalszeit. Dabei interessieren sie die hybriden, oft religiös oder mythologisch konnotierten Rollen und androgynen Erscheinungsbilder, die Jungen und Heranwachsende für diese begrenzte Zeit einnehmen – in denen sich Kindlichkeit und Feminität mit Soldatentum und extremer Männlichkeit paaren. Entscheidend ist für Klinke die auch mit dem Karfreitag verbundene Präsenz von Tod und die Vergänglichkeit der Jugend, die sich in ihren Bildern manifestieren. Vor ihren Reisen recherchiert sie im Internet nach Bildern und Kontakten in der Nachbarschaft vor Ort, mit denen sie Verbindung zu den Jugendlichen bekommt, die sie porträtieren will. Das können etwa Kneipen, Privatpersonen oder Fußballvereine sein. Dabei kann es sich um Kleinstädte im winterlichen Hessen handeln, wo wie auf *Ice in My Bronchia* (2017) »Strohären« fotografierte, junge Männer, die, oft an Ketten, in einer an Bärenfell erinnernden Strohülle durch die Straßen getrieben werden. Der »Strohär« ist eine mit der

Fastnacht verbundene Gestalt, deren Wurzeln zurück ins Mittelalter reichen, zum ursprünglich mit Moos oder Fell bekleideten »Wilden Mann«, einer heidnischen Stellvertreterfigur für den Teufel. »Ich brauche die spirituelle Ebene, aber auch die Irritation«, sagt Klinke. In dieser Serie, wie auch in *Winter Nocturnes (Hiob's Tears & Chinese Alphabets)* (2019) geht es um die Verbindung von religiösen und mythologischen Einflüssen mit militarisierter, militanter Jugendkultur. Betrachtet man die Strohären, sieht man, dass Männer in Camouflage-Anzügen im Strohkörper stecken. Auf *Winter Nocturnes* vereint Klinke in Camouflage-Anzüge gehüllte Gestalten vom chinesischen Neujahrsfest mit solchen aus religiösen Umzügen in Portugal und Mexiko, die in merkwürdig feminine, opulent verzierte Masken gekleidet sind, die an Hohepriesterinnen erinnern. Soldatische Männlichkeit trifft auf weibliche, magische Energien. Das Paradoxe ist, dass Camouflage den Träger (zumindest optisch) mit der Natur vereint, während die Tarnung dazu dient, Jagdwild oder den Gegner aus dem Hinterhalt anzugreifen und zu töten. Neben den Camouflage-Bildern finden sich in *The nymphs are departed* zahlreiche Aufnahmen von Blütenverhüllungen, etwa aus der Serie *Petaled Knights in Gemstones*, die 2019 in Scicli, einer Stadt im Süden Siziliens, entstand. Hier findet jährlich ein Wettbewerb unter den Jugendlichen zu Ehren von San Giuseppe, dem heiligen Josef, statt, bei dem Pferde mit opulenten Umhängen und Maskierungen aus pinken, violetten, weißen Blüten geschmückt werden, unter denen sie fast gänzlich verschwinden. Die Dekorationen zeigen biblische Szenen und Heiligenbilder. Geritten werden die gigantisch anmutenden Rösser von den Jugendlichen, die mit ihren Freunden tagelang, fast ohne Schlaf, an der Dekoration arbeiten, da die Blüten nur kurz haltbar sind. Der Aufwand für den nur einige Minuten währenden Auftritt beim Wettbewerb ist unermesslich. Die Bilder, die entstehen, lassen an kindliche Ritter oder Darstellungen mittelalterlicher Kreuzzüge denken. In den Gesichtern der Heranwachsenden erkennt man aber auch eine Ahnung der patriarchalen Rolle, die sie einmal ausfüllen sollen. Dann sind da die Bilder von den mit prunkvollen Blumenhauben geschmückten, in Röcke aus getrockneten Palmblättern gekleideten Flagellanten, die sich in Infanta auf den Philippinen bei Feierlichkeiten in der Karwoche den Rücken aufritzen lassen und sich mit in Beerensaft getränkten Peitschen selbst geißeln, die Klinke wie mythische Wesen, Blumengottheiten zeigt.

GANGS UND HEILIGE

Diese Verbindung zwischen Mythologischem und Massenkultur, Unschuld und Gewalt demonstrieren auch die Porträts, die Klinke in Quito, der Hauptstadt von Ecuador machte, das wegen der gewalttätigen Auseinandersetzungen zwischen kriminellen Gangs als eines der gefährlichsten Länder Südamerikas gilt. Während der »Semana Santa«, der heiligen

Woche, auf deren Höhepunkt die Karfreitagsprozession, »La procesión de Jesús del Gran Poder« durch die Stadt geht, finden unzählige Feierlichkeiten statt. Auch in dem südlichen Vorort, in dem Klinker *Quito Diaries. Viernes Santo* (2023) aufnahm – Porträts von Jugendlichen, die bereits im Morgengrauen mit Körperbemalungen für Umzüge beginnen, für die sie sich auch gegenseitig schminken, in ihre besten Sachen, fake Gucci-Jacken und Sportmode kleiden. Sie gehören zu den extrem vielschichtigen, oft gangsterhaft anmutenden Gestalten, die immer wieder in Klinkers Serien, so auch in *Judean Easter Boys I* (2013) oder *Kleiner Jungentraueraltar* (2017) auftauchen: rätselhafte, vermummte, oft gefesselte Büsser, biblische »Judäer« oder Flagellanten, die Jesus auf seinem Kreuzweg begleiteten. Diese Figuren sind äußerst ambivalent, zugleich sündig und gläubig, Teil der religiösen Gemeinschaft und am Karfreitag anonym, verborgen unter einer Kapuze oder hinter einem Tuch.

Die Selbstkasteiung ist dabei oft extrem. Das zeigt der vermummte, mit einem an Bondage-Praktiken erinnerndem Harness aus schweren Ketten behangene Jugendliche auf *Thorn Flowers VI* (2023), der sich die Arme mit Kakteen bandagiert hat, deren Stacheln tief ins Fleisch stechen. Auf dem Polyptychon *Achernar*, das 2023 bei der Karfreitagsprozession in Quito entstand, ahnt man an den Wunden und Einritzungen, wie schwer das Verbrechen, die Sünden sein müssen, für die gebüßt wird. »Lebendig oder tot alleine vor Gottkniend« steht auf dem Rücken eines der Prozessionsteilnehmer. Das Porträt könnte das Cover eines Hip-Hop-Albums sein und erinnert an Gang-Kultur und Gangsta-Rap, die Idee, gleichzeitig »Sinner« und »Saint« zu sein, ein Killer, der in Kauf nimmt, von Gott gerichtet zu werden und die gerechte Strafe für seine Verbrechen erhält. Die rotgekleideten mexikanischen Teenager auf *Kleiner Jungentraueraltar* tragen als Statussymbole T-Shirts von Abercrombie & Fitch oder Hollister und Merchandising-Masken der Chicago Red Bulls. Einer der *Judean Easter Boys IV* (2022) hat sich den Swoosh von Nike auf den Bauch gezeichnet und trägt eine Lucha Libre Wrestling-Maske, die so typisch für den mexikanischen Kampfsport ist. Zum Status gehören nicht nur Hip-Hop-Elemente oder Gang-Insignien, sondern auch der eigene, durchtrainierte und resiliente Körper. Welche Härte das erfordert, zeigt die blutrot durchtränkte Lederpeitsche des Flagellanten auf *Jewel Box 4755 III* (2023). Dabei vermitteln die Fesselungen, die maskierten Gesichter und nackten, durchtrainierten Körper etwas extrem Sexualisiertes, Fetischisiertes, auch Homoerotisches, Männerbündlerisches. Die aus vorgefundenen Kleidungsstücken und Materialien improvisierten, dekonstruierten Looks sprechen vom Stolz auf die Herkunft aus der Working Class, zugleich sind sie extrem stylisch und könnten die Strecke in einem High-End Modemagazin füllen.

SCHÖPFUNG DURCH VERLUST

Dieses fast obsessive Interesse an Subkultur, Jugend, Religion, Unschuld, Kriminalität, der kaum verborgenen erotischen Komponente von Buße, religiöser Praktik und Ikonografie eint Klinka mit den großen Außenseiter-Poeten und politischen Rebellen des 20. Jahrhunderts, Pier Paolo Pasolini und Jean Genet. Dazu gehört die Vorstellung, dass Verbrecher und gesellschaftliche Außenseiter auch Heilige und Opfer sind. In Genets Erstlingsroman *Notre-Dame-des Fleurs*, der 1942, zwei Jahre nach dem Einmarsch Hitlers in Frankreich im Gefängnis geschrieben wurde, ist der 16jährige Notre-Dame-des-Fleurs zugleich Mörder und unbefleckte Empfängnis. Er ist besessen vom Gott des brennenden Dornbuschs; seine Guillotiniierung wird mit der Kreuzigung, sein Gerichtsprozess mit der Passion Christi verglichen. Auch die Protagonisten in Pasolinis Romanen, in seinen äußerst symbolbeladenen Filmen über die Evangelien, antike Mythen und mittelalterliche Literatur sind von seiner Faszination für die kriminelle Libido der römischen Slums getragen. Pasolinis Helden sind jugendliche Straßenräuber, Gigolos, Diebe und Gauner, die gegen die genormte, homogenisierte moderne Gesellschaft rebellieren und sich dafür opfern oder geopfert werden, wie etwa die Hauptfigur in seinem Erstlingsfilm *Accattone – Wer nie sein Brot mit Tränen aß* (1961). Wie bei Genet, Pasolini oder Eliot ist auch für Klinka die Verbindung von sozialem Realismus und einer zutiefst poetischen Grundhaltung zentral für ihr Werk, das der Rationalität und dem Materialismus der modernen Gesellschaft kritisch entgegensteht – ohne dabei nostalgisch oder »anti-modern« zu sein. Ein ganz wesentliches Motiv in Klinkes Arbeiten sind neben der Poesie auch die Verausgabung, der Exzess. »Fast alle meine Subjekte verbinden Elemente von Passage und Transformation«, sagt Klinka, wobei auch ihre Kunst selbst ein transformativer Akt ist. »Der Begriff der Poesie, der die am wenigsten verdorbenen, am wenigsten intellektualisierten Ausdrucksformen eines Verlorenseins bezeichnet, kann als Synonym der Verschwendung angesehen werden; Poesie heißt nämlich nichts anderes als Schöpfung durch Verlust«, schreibt George Bataille 1933 in seinem Essay *Der Begriff der Verausgabung*. »Ihr Sinn ist also nicht weit entfernt von dem des *Opfers*.«³ Nicht nur Poesie wird durch Verlust erschaffen. Auch Kulte, betont Bataille, »verlangen eine blutige Vergeudung von Menschen und Tieren *als Opfer*. Das ›Sakrifizium‹ ist jedoch etymologisch nichts anderes als die *Erzeugung heiliger Dinge*.«⁴ Der französische Schriftsteller und Philosoph widmet sich dem Phänomen der Verausgabung und untersucht, wie bestimmte Kulturen mit überschüssiger kollektiver oder individueller Energie umgehen, mit »Bedürfnissen von entwaffnender Rohheit«⁵, die befriedigt werden müssen und »die überhaupt nicht anders existieren können, als am Rande des Schreckens.«⁶ In seinem Text wendet er sich radikal gegen die moderne Vorherrschaft des Zweckmäßigen und Nützlichen, die alleinige Fokussierung auf die Prozesse der Produktion und der Reproduktion. Ihn interessiert vielmehr der Blick auf die Notwendigkeit und den Sinn

des scheinbar »Überflüssigen« und »Unnützen«, um das verborgene Gesicht der Kultur zu begreifen.

ABSEITS DES SPEKTAKELS, ABSEITS DER KATEGORISIERUNGEN

Auch Klinkes Werk untersucht diese Dynamik, während es auch selbst von der Idee des Verlustes (von Jugend, Unschuld, Sinnhaftigkeit, Poesie), der Verausgabung (religiöse, erotische Ekstase, exzessive Inszenierung, physische Grenzerfahrungen) und der Grenzüberschreitung (männlich und weiblich, heilig und profan) angetrieben wird. Dabei sind nicht das eigentliche Spektakel, religiöse oder anthropologische Hintergründe, lokale Traditionen oder Rituale für die Künstlerin interessant. Ihre Bilder haben nichts mit Dokumentation oder der Bewahrung von Traditionen und Gebräuchen zu tun. Im Gegenteil: Sie löst die Porträtierten aus dem ursprünglichen Kontext, isoliert sie, um zu einer universellen, existenziellen Sichtweise und einem autonomen Kunstwerk zu gelangen. Die Blumenmänner aus dem philippinischen Infanta lassen auf Klinkes Porträts an hybride Gottheiten denken. In ihrer Metamorphose könnten sie auch mit Figuren aus der griechischen Mythologie wie Narziss oder Hyacinthos verwandt sein, bei denen durch tragische Liebe und Blutvergießen im wahrsten Sinne neues, poetisches Leben aus dem männlichen Körper sprießt und als Blume neu erblüht. Tatsächlich aber gleichen die Festlichkeiten während der Karwoche in Infanta einem großen, berauschten Volksfest, einem Spektakel, an dem Scharen von Einheimischen und Schaulustigen teilnehmen. Auf Klinkes Bildern sind die Akteure hingegen in Schweigen gehüllt, aus der Welt genommen. Betrachtet man ihre immer frontal, seitlich oder in Rückenansicht vor neutralem Hintergrund aufgenommenen Porträts im Kontext der Geschichte der Fotografie, könnte man an August Sanders 1925 begonnenes monumentales Projekt *Menschen des 20. Jahrhunderts* denken. Mit über 10.000 Porträts wollte Sander die Gesellschaft und ihre Typen systematisch dokumentieren. *Der Bauer, Der Handwerker, Die Frau, Die Stände, Die Künstler, Die Großstadt und Die letzten Menschen* lauten die Titel seiner Gruppen. »Fast auf allen Bildern erscheint der Typus; so sehr haben Stand, Beruf, Wohnort, Klasse und Kaste den Menschen imprägniert und durchtränkt«⁷, schrieb Kurt Tucholsky. Ähnlich typologisch oder stereotyp erscheinen auch die Porträts in der neusachlichen Malerei, die die Gesichtszüge und den Körperbau übertrieben wiedergeben, ins Groteske überspitzen. Diese Idee der Typologie war revolutionär. Sie bezeichnete den Versuch, die Welt nach den Schrecken des Ersten Weltkriegs rational, ohne Sentimentalität zu erfassen. Das war allerdings eine zweiseitige Angelegenheit. So sehen wir bei Otto Dix und anderen Zeitgenossen antisemitische, homophobe, frauenfeindliche Klischees, jüdische Kleingangster mit Hakennase und wulstigen Lippen, die wie geschminkt wirken. Die Frau, ganz egal, wie

emanzipiert oder sophisticated, ist die sündige, monströse, syphilitische Verführerin, eine uralte Männerphantasie. Die Typologie schuf moderne Distanz, sie diente aber auch der anthropologischen Forschung der Kolonialzeit und der Rassenlehre der Nationalsozialisten. Sie beeinflusste besonders die Fotokunst des 20. Jahrhunderts nachhaltig, von der Moderne bis zu Architektur Fotografien von Bernd und Hilla Becher oder der sogenannten Düsseldorfer Schule um Andreas Gursky, Candida Höfer, Thomas Struth. Klinkes Porträts atmen etwas von dieser modernen Kühle, doch sie reflektieren auch ihre Problematik. Sie nutzen zwar formal die Strenge der Typologie, doch sie sabotieren als künstlerische und auch queere Praxis jede eindeutige Form der Kategorisierung und Zuschreibung. Das wird auch bei ihrer 2013 begonnenen, fortlaufenden Serie *Trauer der Vögel* deutlich, die Porträts von verschiedenen Umzügen, Festlichkeiten, Fastnachtsbräuchen in Tirol, Bayern, Mähren, der Schweizer Alpenregion, Mexiko oder Spanien vereint, bei denen bis heute nur Männer teilnehmen, die jedoch, meistens mit Larven maskiert, sämtliche männliche und auch weibliche Figuren verkörpern. Klinkes Porträts von Jungen oder Heranwachsenden, die in Trachten, Brautkleidern, sakralen Gewändern, Marienfiguren, Jungfrauen oder Bäuerinnen darstellen, hinterfragen – ohne wirklich etwas zu verändern – binäre Geschlechterrollen. Das Einzige, worum sie die Porträtierten bittet, ist die weibliche Maske abzunehmen. Wobei einige der jungen Männer bereits als Frau für den Umzug geschminkt sind. Diese Ambiguität haben auch die Porträts von jungen Männern in selbst gemachten, mit unzähligen Perlenketten geschmückten Uniformen, die sie bei weihnachtlichen Herodes-Prozessionen in Rumänien aufgenommen hat. Klinker erschafft malerische, manchmal auch surreal anmutende Bilder, ohne ihr Gegenüber je zu exotisieren, auszuliefern, festzulegen. Im Gegenteil, dadurch, dass sie ihre Subjekte aus allem Weltlichen herauslöst, entsteht eine innerliche, fast mystische Stimmung. »Ich lebe, was Kunst angeht, bis zur Frührenaissance«, sagt sie. »Als der Bildraum in die Dreidimensionalität geöffnet wurde, ist ein Sprung passiert. Vorher, als es noch keine wahrnehmungsgetreue Raum- oder Körperdarstellung gab, wie im Mittelalter, wo man die Figuren in verschiedenen Größen vor farbigen oder goldenen Hintergründen platzierte, die alle auch symbolische Bedeutung hatten, ging es um Verinnerlichung und Entrücktheit. Einer der letzten und vielleicht berührendsten Repräsentanten dieser Haltung war Antonio Pisanello, ein Wegbereiter der Renaissance. Als diese Zweidimensionalität dann in der Renaissance endgültig aufbrach, weltlicher oder äußerlicher wurde, ging das für mich immer mehr verloren.«⁸ Das hermetische Schwarz des Hintergrundes ist bei Klinker inspiriert von Ikonenmalerei, aber auch den dunklen Bildhintergründen des frühen Rembrandts, von Caravaggio oder Francisco de Zurbarán. Zugleich ist auch die Uneindeutigkeit, die durch diese Hinwendung zu alter Malerei entsteht, mit queeren Praktiken der Opazität verbunden, die als Schutz vor Gewalt oder Diskriminierung gewählt werden, oder um unter Ausschluss der Öffentlichkeit

subkulturelle Communitys zu bilden. Klinke erweitert die Fotografie nicht nur in den Bereich der Malerei, sondern auch des Performativen. Die Künstlerin nimmt bei ihren Foto-Sessions, genauso wie ihre Subjekte, eine opake Haltung ein. Auch sie selbst, erzählt sie, konnte oft wegen ihres jungenhaften Looks, der kurzen Haare, etwa in Quito, Mexiko-Stadt oder in Manila von den Porträtierten nicht eindeutig gelesen werden, wurde von Hetero- und Homosexuellen für einen jungen Mann gehalten. Diese Ambiguität half ihr, ähnlich wie auch bei der New Yorker Künstlerin und Fotografin Collier Schorr, die zu Beginn der 2000er-Jahre durch ihre Fotoarbeiten über junge Ringer und adoleszente Männer und Frauen bekannt wurde, in männliche Domänen vorzudringen und intime, verletzte Momente auf Augenhöhe festzuhalten. Zugleich erzeugt Klinke Sinnbilder für unser Zeitalter. Wir stehen wie die Menschen in den 1920er-Jahren an der Schwelle einer neuen, immer unwirklicher werdenden Ära. Um diese Unwirklichkeit zu fassen, wünschen sich viele wieder einfache Typologien, klare Verhältnisse, die Abgrenzung zwischen Fremden und Vertrautem, eine Rückkehr zu Traditionen. Klinkes Werk zeigt, wie zweifelhaft dieser Blick zurück ist, dass diese Eindeutigkeit pure Fiktion ist. Anstatt uns in eine idealisierte Vergangenheit zu flüchten, sollten wir uns von der paradoxen, atemberaubenden Gegenwart zum Staunen bringen lassen, in der »die Nymphen fort sind«. Wenn wir unsere Klassifizierungen umstürzen und Gewissheiten über Bord werfen, bemerken wir vielleicht das Wunder.

¹ Scott Fitzgerald: Mehr Geld. In: Der Spiegel. Nr. 32, 5. August 1958 (online)

² Gespräch mit dem Autor, 29.01.2025

³ George Bataille, Der Begriff der Verausgabung, in: Die Aufhebung der Ökonomie, Mattes & Seitz Verlag, München 2001, S. 15

⁴ Ebd. S. 13

⁵ Ebd. S. 11

⁶ Ebd.

⁷ Peter Panter (Pseudonym Kurt Tucholsky): Auf dem Nachttisch. In: Die Weltbühne. Nr. 13, 26. Jg., 25. März 1930

⁸ Gespräch mit dem Autor, 29.01.2025

Betwixt And Between

Zu den als Mädchen verkleideten Buben bei Iwajla Klinke

von Elisabeth Bronfen

Die Buben in Mädchentrachten in der Serie *Trauer der Vögel* von Iwajla Klinke haben etwas Unheimliches an sich. Man ist von ihnen angezogen und zugleich verunsichert. Regungslos stehen sie vor einem, halten ihre Pose und haben etwas Lebloses, als wären sie Puppen in einem Schaufenster. Sie wirken versonnen. Eine Stille umgibt sie, als würden sie nicht dem gewöhnlichen Alltag angehören. Diese Ruhe verwirrt und wirft unmittelbar Fragen auf. Wo sind diese Aufnahmen entstanden? Warum haben die Buben sich so herausgeputzt, sich diese ihr Geschlecht versteckenden Kostüme angelegt? Der schwarze Hintergrund erinnert an die *Wax Museums*-Serie von Hiroshi Sugimoto, die Beleuchtung an das Chiaroscuro der Barockmalerei. Der Verweis auf andere Kunst rückt in den Fokus: Das merkwürdige Ambiente, das diese Fotografien zum Ausdruck bringen, wird dadurch hervorgehoben, dass diese ambivalenten Gestalten in einem Spiel von Licht und Schatten in Erscheinung treten.

Die Fluidität, die sie wie auf einer Bühne darbieten, lässt sich nicht eindeutig verorten. Man erkennt zwar, dass es sich um junge Männer handelt, die sich mit der Kleidung und dem Schmuck ein mädchenhaftes Erscheinen angeeignet haben, und doch überzeugt die Verkleidung. Die Möglichkeit einer eindeutigen geschlechtlichen Zuordnung wird verunsichert. Zugleich ist es keine gewöhnliche Frauenkleidung, die sie tragen, vielmehr sind es Kostüme, kostbare originale Trachten für Frauen. Die Grenzüberschreitung betrifft somit auch die zwischen persönlicher Selbstdarstellung und theatraler Rolle. In den Aufnahmen befinden sich die Buben auf der Schwelle – zwischen männlichem und weiblichem Aussehen, zwischen dem Alltäglichen und dem Zeremoniellen. Man denkt an den Titel von Albert Camus' frühem Essayband *L'Envers et l'Endroit* (1937), in dem er als Quelle seines Denkens die Situation des *Betwixt and Between* nennt; eine Zwischenposition, die weder das eine noch das andere ist.

Die unheimliche Ausstrahlung lässt sich auch darauf zurückführen, dass Iwajla Klinke eine flüchtige Illusion einfängt. Die Buben erscheinen zwar aus ihrem Alltag herausgelöst, doch

die Situation, in der die Fotografien aufgenommen werden, hat eine spezifische Verortung. Es sind Prozessionen, die in katholischen oder orthodoxen Kirchengemeinden veranstaltet werden, um Feste und Übergangszeiten feierlich zu gestalten: Silvester, Neujahr, die Fastnacht, Fronleichnam, Maria Himmelfahrt. Klinko ist jeweils vor Ort, auf der Straße, nicht im Studio, und benutzt nur Tageslicht. Der schwarze Hintergrund ist eine mobile Staffage, die sie von einem Schauplatz zum anderen trägt. Sie arbeitet schnell, macht ihre Aufnahmen kurz bevor die Buben an dem Umzug teilnehmen oder zwischendrin. So kommt die Frage der Zeitlichkeit in mehrfachem Sinn ins Spiel. Die Ruhe, die die Aufnahmen ausstrahlen, ist eine angehaltene Zeit: Ein kurzer Augenblick der Begegnung zwischen Darsteller und Fotografin, dessen besonderer Wert dadurch bedingt ist, dass beide wissen, die Fotosession wird bald vorüber sein.

Der Umzug, in dem dieses schillernde Spiel der Geschlechter stattfindet, ist zugleich selbst von kurzer Dauer. Die Buben können zu Mädchen werden, weil alle wissen, es ist nur für einen zeitlich beschränkten Anlass. Die Umbruchszeit, die mit dem Umzug zeremoniell markiert wird, ist selbst eine Ausnahmesituation. Der Geschlechterwandel entspricht jener verkehrten Welt des Karnevals, in der für eine bestimmte Zeit alle hierarchischen Ordnungen aufgehoben werden. Alles ist erlaubt, weil es nicht von Dauer ist. Dieses Wissen macht die Wirkungsmacht des Crossdressing in Shakespeares Komödie *Was ihr wollt* aus, dessen englischer Titel *Twelfth Night* auf die *topsy-turvy*-Feiern hinweist, mit denen das Ende der Weihnachtszeit begangen wurde. Als wäre es eine Bühne, finden die in den Fotografien festgehaltenen Verwandlungen im öffentlichen Raum statt. Sie sind weder eine private noch eine intime Angelegenheit, vielmehr werden die Buben von ihren Familien in Mädchen verwandelt. Die Kostüme sind Originale, die Aufmachung ist üppig und teuer. Ein Schweizer Junge trägt während den Silvesterchlausen im Appenzeller Land einen Ledergurt, an dem eine aufwendig bemalte Kopfbedeckung mit funkelnden Sternen befestigt ist. Ein Bub aus Spanien ist ganz in Weiß gehüllt, selbst sein Gesicht ist von einem Spitzenschleier bedeckt. Er trägt auf dem Kopf eine mit Blumen geschmückte funkelnde Krone.

Das Erstaunliche an diesen Fotos: Wir bekommen ein Crossdressing vorgeführt, nicht aber in einem Club oder auf einer Varieté-Bühne, sondern als Teil einer öffentlichen Zeremonie. Zugleich lösen die Aufnahmen die jungen Darsteller aus ihrem speziellen Raum-Zeit-Gefüge heraus. Die Fotos sind zwar nicht in einem Studio aufgenommen worden, aber sie erwecken den Eindruck, als wären die zu Mädchen verwandelten Buben solitäre Erscheinungen. Wir sehen weder die anderen Mitspieler noch das Publikum. Der entrückte Blick in ihren Gesichtern entspricht dem Umstand, dass sie nicht nur ihrem Alltag, sondern überhaupt der gewöhnlichen Zeit entzogen zu sein scheinen. Vor dem schwarzen Hintergrund ergeben sie

eine Bildform, die zwischen den Geschlechtern oszilliert. Die Buben sind lebend und zugleich in eine Pose eingefroren, zwischen der Vergangenheit und der Gegenwart auf ewig in der Schwebel gehalten.

Eine besonders einprägsame Aneignung des Weiblichen findet sich in der Aufnahme von Paolo, der in Valencia bei einer Prozession zu Maria Himmelfahrt die Mutter Gottes darstellt. Für diese Rolle wird herkömmlich der beste Sänger im Knabenchor der Gemeinde ausgewählt. Paolo trägt den blauen Umhang und die goldene Krone, die aus einer Vielzahl von religiösen Gemälden bekannt sind. Der Chiaroscuro-Effekt bewirkt, dass nur der rechte Teil seines Gesichts deutlich zu sehen ist, die andere Hälfte liegt im Schatten, als würde er sich – einem Mysterium gleich – unserem Blick entziehen. Der unheimliche Eindruck, den die Fotografie hinterlässt, hat aber auch damit zu tun, dass die statuarische Haltung, die der Junge eingenommen hat, eine intellektuelle Unsicherheit hervorruft: Ist in dem Augenblick, in dem Klinker auf den Auslöser drückte, ein Bild wieder lebendig geworden oder hat sich der Junge in ein lebendes Bild verwandelt? Noch eine weitere Störung wirkt in der Aufnahme. Die Hände lassen unzweideutig erkennen, dass sich unter den Spitzen, die das Gesicht einrahmen, ein Knabe verbirgt, dessen Blick uns fixiert. Die uns aus der christlichen Ikonografie vertraute Mutter Gottes ist doppelt verfremdet. Sie erscheint als adoleszenter Junge: Eine unerwartete Darbietung von Jungfräulichkeit.

Fangen die Fotoarbeiten theatrale Inszenierungen von Übergängen ein, erinnern die mit viel Spitzen und bestickten Bändern verkleideten Buben in der Serie *Pfingstkönige* noch deutlicher an das klassische *Tableau Vivant*. Die für die Rolle ausgewählten Jungen werden bezeichnenderweise nicht in ihren Wohnungen, sondern vor dem Haus mit Hilfe der kostbaren Kleiderstücke in ein Mädchen verwandelt. In *Pfingstkönige IV* hält der Junge auf dem mit Blumen geschmückten Pferd ein funkelndes Schwert in der Hand. Die schwarzen Reitstiefel bilden einen visuellen Kontrast zu der ansonst weiß und rot gekleideten Figur. Die männlichen und die weiblichen Anteile der Darbietung halten sich die Waage.

In der Serie *Pearls in Herod's Eyes*, die an Silvester in rumänischen, ukrainischen und moldawischen Städten aufgenommen wurde, verschleiern die Buben ihre Augen mit Damen-Colliers und Perlen. Die monumentale Kopfbedeckung verleiht ihnen eine aristokratische Statur, zugleich verschwinden sie hinter dem Schmuck, als wären sie die leiblichen Träger einer symbolischen Einsetzung. Der Prunk schaltet ihre Individualität aus. In *Waiting for Comet Halley III* wiederum wirkt der zarte Bub unter dem Lametta, das über seine Schultern fließt, ganz zerbrechlich. Die mit Perlen besetzte Kopfbedeckung überwältigt seine Gestalt, sodass er auf sein schmales Gesicht reduziert ist. Unser Blick wird, dank der

Beleuchtung, auf die jugendhafte Erwartung gelenkt, die sich wie eine Frage dort abzeichnet.

Wie die Umzüge, aber auch wie die Fotosession, die Momentaufnahmen von ihnen einfängt, ist die Zeit, in der die Buben in den Prozessionen spielen können, begrenzt. Geschlechtlich fluide Gestalten können sie nur für ein paar Jahre darbieten, bevor sie zu erwachsenen Männern geworden sind. Für manche, meint Iwajla Klinke, sind diese Darbietungen wichtiger als die Firmung und die Hochzeit. Finden diese öffentlich inszenierten Verwandlungen somit in der Übergangszeit zwischen Kind und erwachsenem Mann statt, wirft dies eine weitere Frage auf: Warum ist es so reizvoll, in dieser persönlichen Schwellenzeit in weibliche Kleidung zu schlüpfen und das andere Geschlecht zu erproben? Darf in dieser besonderen Situation eine Andersartigkeit ausgekostet werden, die bald darauf abgelegt werden muss? Ermöglicht überhaupt nur diese mehrfache Liminalität – die Prozession, die Adoleszenz – ein solches Spiel der Geschlechter?

Es bleiben betörende und zugleich verstörende Bilder. Wir müssen immer wieder hinsehen, als wären es Vexierbilder. Unser Blick oszilliert zwischen den Knaben und den kostbaren Mädchenkleidern, dem Kopfschmuck, den Verzierungen. Dabei wird unsere Vorstellung von dem, was »weiblich« ist, unscharf. Als wäre es das Vertraute, das auch in den Buben steckt, mit den angelegten Kleidern ganz veräußerlicht werden darf, um dann als Erinnerungsbilder – aber auch in den Fotografien – ein Nachleben zu erfahren.

Männlichkeit auf Schwankendem Boden

von Christina von Braun

»Es blüht.«

»Nein, es blutet.«

»Dann müssen es Frauen sein. Im Mittelalter nannte man die Menses der Frauen ›Blumen‹. Die Menstruation war ein Zeichen von Fruchtbarkeit.«

»Es sind aber keine Frauen. Sie wollen zwar weiblich aussehen, sich aber von ihnen absetzen. Echte Männer werden.«

»Männer menstruieren nicht. Was soll das für ein Blut sein, das sie in Blüten verwandeln?«

»Man nennt es geistige Fruchtbarkeit.«

»Geistige Fruchtbarkeit?«

»Diese Fruchtbarkeit ist nicht zyklisch wie bei den Frauen; sie bringt nicht neues Leben, sondern das ewige Leben.«

»Die blutenden Blüten des Mannes verweisen also auf eine Überwindung des Todes?«

»So ungefähr. Fast alle Kulturen kennen zwei Arten des Blutes: das minderwertige Blut der Frauen, der Sexualität und Sterblichkeit. Und das höherwertige, das Unsterblichkeit verspricht. In der christlichen Religion ist das

besonders ausgeprägt: Auf der einen Seite bezeichnete man die Syphilis, die sexuell übertragen wurde, als die Krankheit des ›bösen Bluts‹. Und auf der anderen Seite gab es das ›gute Blut‹ der Märtyrer und vor allem der Passionsgeschichte, das den Gläubigen Anteil haben ließ an der Auferstehung.«

»Aber woher nehmen diese Jungen ihr theologisches Wissen?«

»Sie verfügen über kein gelehrtes Wissen. Es ist ein kulturelles Wissen und enthält einerseits Spuren des Tradierten, in dem das Frauenblut als Blume gedacht wurde: Andererseits ist es aber auch geprägt von den christlichen Lehren des ›heiligen‹ und ›heilbringenden‹ Blutes.«

»Also männlich und weiblich zugleich?«

»Nicht ganz. Das Weibliche dient nur der Transition: Es muss überwunden werden.«

»Woraus schließt du das?«

»Dies sind Rituale des Übergangs, bei denen Jungen zu Männern werden. Dass sie dafür durch eine weibliche Verkleidung gehen müssen, ist hier das Ungewöhnliche. Meistens müssen sie Mutproben bestehen, sich verletzen, um über den Schmerz zu erstarren. Hier durchlaufen sie einen Geschlechtswechsel – nur um das andere Geschlecht endgültig hinter sich zu lassen. Es ist eine ganz eigene Art der Schmerzüberwindung.«

»Warum sprichst du von geistiger Fruchtbarkeit?«

»Hinter der geistigen Fruchtbarkeit steht die Idee einer Überlegenheit der Kultur über die Natur. Die Natur ist ursprüngliche Schöpfung; sie regeneriert sich selbst. Menschen werden geboren, weil die Natur die Fortpflanzung ermöglicht. Die Kultur dagegen unterliegt der Kreativität des Menschen; sie ist Ausdruck seiner geistigen Fähigkeiten, seines Bewusstseins, seines Willens.«

»Die geistige Fruchtbarkeit scheint aber dem männlichen Geschlecht vorbehalten zu bleiben.«

»Das stimmt. Die Idee der geistigen Fruchtbarkeit basierte darauf, dass die Vaterschaft bis vor kurzem nicht nachweisbar war. Das verführte dazu, den Anteil des Mannes an der Zeugung als ›geistigen Akt‹ zu verstehen. Folglich wurde Vaterschaft nicht biologisch gedacht, sondern institutionell: Der Mann vertrat das Priestertum, das Gesetz, das Oberhaupt der Gemeinschaft. Das Konzept einer geistigen Vaterschaft findet man in allen Kulturen: Der fehlende Vaterschaftsnachweis galt ja überall. Davon leiten sich viele geläufige Ideen über die Geschlechter ab, etwa die, dass Weiblichkeit Natur und Männlichkeit Kultur repräsentiert.«

»Wie kam es, dass die Vaterschaft nachweisbar wurde?«

»Es war ein kultureller Akt, bedingt durch den Wissensdrang des Menschen. Er hatte nur

völlig unerwartete Folgen. Im späten 17. Jahrhundert begann man, sich den Zeugungsvorgängen zuzuwenden, man entdeckte das Spermatozoon. Anfang des 19. Jahrhunderts beobachtete man den Eisprung, dann, unter verbesserten Mikroskopen, die Verschmelzung der beiden. Allmählich erkannte man, dass der Anteil des Vaters nicht minder biologisch war als der der Mutter. Damit begann der Niedergang des geistigen Vaters. Die Genetik im 20. Jahrhundert ermöglichte schließlich den sicheren Vaterschaftsnachweis. Zum ersten Mal in der Geschichte der Menschheit. Zugleich änderte sich unser Blick auf die Rolle der Geschlechter, und schließlich änderten sich auch die Rollen selbst. Diese Änderung vollzog sich innerhalb von zweihundert Jahren: eine ungewöhnlich kurze Zeit für eine so tiefgehende Mentalitätsveränderung.«

»Davon wissen diese Jungen aber nichts.«

»Nein, aber sie vermitteln uns eine Ahnung von den Prozessen, die die Geschichte der Männlichkeit durchlaufen hat.«

»Wurden diese Fotos eigentlich von einem Mann oder einer Frau gemacht?«

»Das ist nicht ganz klar. Die Geschlechterrollen sind austauschbar, ununterscheidbar geworden. Traditionell waren die Frauen Gegenstand der Betrachtung, das Sehen blieb dem Mann vorbehalten. Heute stehen oft auch Frauen hinter der Kamera. Aber das technische Auge wird meist mit Männlichkeit gleichgesetzt.«

»Diese Jungen präsentieren sich tatsächlich für die Kamera, so wie man es sonst von Frauen erwartete.«

»Sie versuchen, dadurch ihre Weiblichkeit zu betonen. Sie inszenieren ihre Weiblichkeit, machen sich selbst zum Gegenstand des Blicks.«

»Wie kam es, dass Frauen befugt wurden, mit eigenen Augen zu betrachten, zu beobachten, zu erkennen?«

»Der Wandel des Blicks vollzog sich mit dem Wandel der Geschlechterrollen. Plötzlich wurde Frauen nicht nur das Sehen erlaubt, es wurden ihnen auch kulturelle Schöpfungen zugetraut. Das Sehen selbst veränderte sich. Hier zum Beispiel verwandeln sich sichtbare oder imaginierte Wundmale in gemalte Wunden. Das ist ein kultureller Schöpfungsakt, wie er im Buche steht, aber er ist weder männlich noch weiblich.«

»Das heißt, der Wandel der Geschlechterrollen hat die Kultur selbst verändert?«

»Allerdings. Unser Blick auf diese Jungen mit ihren weiblichen Accessoires – vom Blut über Perlen, Schminke, Schleier, das Brautkleid bis zum kostbaren Schmuck – ist ein vollkommen anderer als der ihrer eigenen Kultur. Vermutlich sieht ihre eigene Umgebung in diesem Brauchtum Riten des Übergangs zur Männlichkeit. Wir dagegen, schon gar, wenn wir diese Bilder in einer Ausstellung betrachten, sehen darin das Dazwischen der

Geschlechter, sogar den Geschlechtswechsel. Dieser wird heute, bei uns, nicht nur symbolisch vollzogen, als Verkleidung, sondern er geschieht am Körper selbst, als psychischer und physischer Eingriff. Meistens wird er endgültig – aber es ist die Frage, ob diese Unveränderbarkeit wirklich das Ziel dieser Entwicklung sein muss.«

»Es stimmt, viele von uns suchen im Männlichen nicht mehr das Heroische, den Überwinder der Angst vor der Sterblichkeit.«

»Deshalb übersehen wir auch, dass die Riten des Geschlechtswechsels auf diesen Fotos eigentlich den Übergang zur heroischen Männlichkeit meinen. Wir übersehen, dass hier die Spuren gelegt werden für eine Spaltung in ein Entweder-Oder von Männlichkeit und Weiblichkeit. Erwachsen werden heißt für sie, sich zur Gegensätzlichkeit zu entscheiden. In unserer Gesellschaft dagegen heißt Erwachsenwerden, sich damit auseinanderzusetzen, dass diese Polarität nicht aufgeht. Eine Ambiguitätstoleranz zu entwickeln – eine Toleranz gegenüber Grenzüberschreitungen, die sich auf Geschlecht beziehen können, aber auch auf nationale oder kulturelle Werte.«

»Du meinst, das, was diese Jungen praktizieren, ist das Ende der Ambiguität, die ihnen als Kindern noch erlaubt war. Und bei uns ist es genau umgekehrt: Wir werden

erwachsen, indem wir lernen, dass es kein Entweder-Oder gibt.«

»Na ja, bei uns gibt es viele, die es vorziehen würden, die Pubertät als Übergang zum unüberwindbaren Gegensatz zu denken. Daneben gibt es aber auch die anderen.«

»Androgynie hat es eigentlich immer gegeben.«

»Stimmt, aber sie war weit überwiegend eine männliche Angelegenheit. Die Mythologie kennt viele androgynen Jungmänner: Adonis, Narziss, Hyakinthos, Sohn eines spartanischen Königs und Geliebter des Gottes Apollon; Ampelos, der Geliebte des Dionysos. Aber kaum androgynen Jungfrauen. Die Jungfrau an sich galt zwar als ungeschlechtlich, aber gerade die Bedeutung, die ihrer Jungfräulichkeit beigemessen wurde, kennzeichnet sie als weiblich. Später, im säkularen Zeitalter, gibt es auch androgynen Frauenfiguren. Etwa Mignon in Goethes Bildungsroman ›Wilhelm Meisters Lehrjahre‹. Aber erstens haben diese Figuren oft nur die Funktion, Männlichkeit und Weiblichkeit genauer gegeneinander abzugrenzen; und zweitens sind diese weiblich-androgynen Gestalten fast immer todgeweiht. Die androgynen Jungmänner dagegen haben meist göttlichen Status, sind also unsterblich. Das heißt, die männliche Androgynie war ein Symptom männlicher Vollständigkeit. Wer zwei Geschlechter in sich trägt, kann sich selbständig fortpflanzen, ist also unsterblich. Das galt nicht für die weibliche Androgynie.

Die Unsterblichkeit ist traditionell ein männliches Privileg.«

»In diesem Fall verleiht auch die Fotografie den Körpern dieser Jungmänner den Anschein von Ewigkeit. Indem das Foto ihre Zeit zum Stillstand bringt, erhält auch ihre Weiblichkeit bleibenden Status. Auf diesen Fotos werden die Jungen nie älter werden, und sie bleiben im Zustand des Dazwischens. Sie verharren für immer im Übergang.«

»Das ist ein Paradox, mit dem sich diese Jungen nun zeitlebens auseinandersetzen müssen: Einerseits praktizierten sie einen Ritus der Transition, der sie endgültig in der Männlichkeit verankern sollte, andererseits erinnert das Foto für immer daran, dass sie nicht immer schon Männer waren. Ihre Männlichkeit bewegt sich also auf schwankendem Boden.«