

Insa Härtel,
Ulrike Kadi
Ein Jahr filmen:
(Trans-)Sexuelle
Konstellationen

Konstellationen
(Trans-)Sexuelle
Ein Jahr filmen:
Ulrike Kadi,
Insa Härtel,

52 *Tuesdays* (AU 2013, R: Sophy Hyde) beginnt mit einem Close-up auf die 16-jährige Billie, mit deren Blick in die Kamera und den märchenhaften Worten »Es war einmal«:

Once upon a time I had a mum who told me everything. I knew about her lovers and her break ups. We'd go to these parties and I'd notice strangers who were flirting with her ... I'd watch her life from under tables. I'd listen in from my bed ... we'd cuddle up and she'd tell me her thoughts about the world. (ab 00:20, siehe Abbildung 1, Seite 90)

Die Kamera wird wieder abgestellt, Blackscreen. Der Zuschauende ahnt: Die Dinge sind so nicht geblieben. Mit Details wie z. B. ihrem tendenziell traurigen und nicht minder verführerischen Blick, dem Gestus ihrer Bewegung platziert sich Billie auf der kulturell als *weiblich* geltenden Seite – und kehrt ihrer Mutter gegenüber gleichsam das Kind hervor. Sie und ihre Mutter: Das war ein glückliches Gespann. Retrospektiv wird eine (nun wie »ausgeknipste«) ehemals heile Welt als verlorenes Objekt etabliert, eine imaginäre Einheit beschworen, in der das Geschlecht (mit Lacan gedacht) wenig Bedeutung hat.¹ Filmisch vorgreifend erfolgt eine Rückkehr zu einem zuvor vermeintlich märchenhaft vereinten »Ganzen« – nachdem es bereits zerfallen ist.

Für die Mutter James/Jane – welcher (mit etwas tieferer Stimme, einem burschikos anmutenden Auftreten ...) kulturell imaginär *weiblich* konnotierte Geschlechterstereotypen nicht im selben Ausmaß zur Verfügung stehen – ist, wie man wenig später erfährt, etwas immer schon auseinandergefallen, niemals heil gewesen: das längstens konflikthafte, hier nur mit Mühe »zusammengehaltene« Verhältnis Geschlecht/Gender, das sich nun in seiner Entzweiung zeigt. Jane/James ist offensichtlich mit der

Abbildung 1



Videostills (IH) aus *52 Tuesdays* (AU 2013, R: Sophie Hyde):
DVD Salzgeber & Co. Medien GmbH.

Symbolisierung ihres/seines Gender² als weiblich nicht einverstanden. Sein/ihr Entschluss zu einer Geschlechtsangleichung soll zu einer anderen Art Stimmigkeit führen.

Es sind solche Spannungen von *auseinander* und *zusammen*, von Zerfall und Suche nach Verbundenheit oder Einklang, inmitten derer sich *52 Tuesdays* situiert.

Format: Dienstagsrahmen

Die bekennnishafte Eingangsszene mit Billie als *talking head* – ausdrücklich ungeschminkt, mit direktem Blick in die Kamera – evoziert die Frage nach dem Genre des Films, insofern er übliche Spielfilmformatgrenzen verwischt. Auch im weiteren Verlauf greift *52 Tuesdays* dieses, eine direkte Beziehungsaufnahme zum Publikum suggerierende, und andere dokumentarische Stilmittel auf. Z. B. erfolgen mittels wiederholter Einblendungen Referenzen auf aktuelle Ereignisse (Bürgerkriege in afrikanischen Ländern, Untergang der Costa Concordia etc.). Weiterhin scheinen Parallelen zwischen *Rolle* und *Leben* der Laienschauspieler/innen gegeben – und es erfolgt eine parallele Social-Media-Einbindung des Publikums.³

Ein dokumentarischer Charakter wird auch dadurch unterstrichen, dass die 52 Dienstage auf mehreren Ebenen eine Rolle spielen. Sie bilden nicht nur den Titel des Films. Sie gliedern auch dessen Inhalt – *und* der Film kreist um eben jene 52 Dienstage und die mit ihnen verbundenen Konstellationen, Schwierigkeiten, Entdeckungen auch insofern, als er offenbar in der Tat an 52 Diensten gedreht worden ist. So wie sich die Filmcrew also ein Jahr lang einmal pro Woche versammelt hat, kommen in dem resultierenden Streifen Mutter und Tochter jeden Dienstag zusammen, um den angeschnittenen Faden nicht reißen zu lassen. Form und Inhalt verschränken sich; die Einjahresentwicklung der Protagonist/innen wird eins zu eins auf die Leinwand gebracht und das Geschehen damit – in einer für den Dreh eines Spielfilms zudem ungewöhnlich langen Zeit – »authentifiziert«. ⁴ Die jeweils eingeblendeten Daten der 52 Dienstage erinnern an Konzeptkunst (z. B. On Kawaras *Date Paintings*) – Produktionen, in denen die

Form den Inhalt wesentlich mitbestimmt; ebenso lassen sich serielle Selbst-Repräsentationen assoziieren (etwa als *time-lapse selfie videos*) oder auch Reality-TV-Formate, in der die Kameras das Leben mehr oder minder prominenter Figuren Folge um Folge begleiten, inklusive monologisch-geständnishafter Video-Diaries.

Zusammengenommen wirken die Dienstagstreffen formal strukturbildend, nach Art eines sich wiederholenden Rhythmus aus Ab- und Anwesenheit (*fort/da*) – oder auch einem psychoanalytischen/-therapeutischen Setting vergleichbar. Innerhalb dieses Rahmens wirkt das Geschehen eher improvisatorisch und bleibt über weite Strecken in der Schwebelage: Vieles erscheint unabsehbar, kann aus den Fugen geraten, entgleiten. In Bezug auf den gezeigten Inhalt untergräbt der getaktete, immer wieder unterbrochene Filmdreh dialektisch jede »einheitliche« Gestalt und steht damit quer zu der im Vorspann entfalteten Wunschformation nach einer dualen Einheit. Das dramaturgische Spiel als Teil einer in Bildern symbolisierten Überformung eines imaginären Szenarios zu lesen, würde es gestatten, die Handlung als einen großen Traum der adoleszenten Billie anzusehen – einen Traum, in welchem sie synchron Momente ihrer eigenen sexuell-geschlechtlichen Entwicklung an sich vorüberziehen lässt. Die Mutter und ihr männliches Geschlecht ließen sich darin als Repräsentanten einer frühen *vereinigten Elternfigur* Billies lesen, der Geschlechtswechsel der Mutter als Teil einer mehrfältigen geschlechtlichen Orientierung der Tochter (auf diese kommen wir zurück). Einer solchen Deutung scheinen aber wiederum die dokumentarischen Schnipsel entgegenzustehen: als sollte durch die tagespolitischen Ereignisse eine Realitätsprüfung bestanden werden ...

Schließlich macht der Schluss eines Wiederezusammenfindens von Tochter und Mutter nach ziemlich genau einem Jahr – und zwar nach Streit und Kontaktabbruch – die Sache zu einer scheinbar doch »runden«, stimmigen, wieder fast märchenhaften Erzählung. Billie steht vor der Tür, James öffnet, Billie zählt die Sekunden auf der Uhr, tritt schließlich ein und ist »zurück«. Bei aller Ähnlichkeit mit einem Entwicklungsroman bleibt die Handlung ohne festes Ende, zukunftsbezogen: Billies letzte Filmworte lauten »Okay. I'm ready« (1:46:28).

Formal wie inhaltlich ist der Film von Dokumentationen des »Selbstwerdens« bestimmt: Mit filmischen Mitteln dokumentiert *52 Tuesdays* seine eigene Entstehung. Über den »Kurzschluss« von Produktion und Narrativ hinaus wird das Filmen selbst zum Teil der Erzählung, und zwar durch im Film auftauchende Videoaufnahmen (auf die wir im Folgenden eingehen werden): Der Aufnahmeturnus prägt den Inhalt, der wiederum auch das Aufnehmen selbst zum Thema hat.

James' Selbstdokumentationen (siehe Abbildung 2, Seite 94) präsentieren sich zukunftsbezogen. Er will die eigenen körperlichen Veränderungen dokumentieren (»This is my voice on testosterone – one week«; (26:48)). Die Videos dienen als Zeugnis der Transition sowie einer Beziehungstiftung. Es geht um Sichtbarkeit und soziale Beziehungen innerhalb der Community; und es geht um Billie: James will die zeitweise aus dem Zusammenleben ausgeschlossene Tochter doch an seinen Veränderungen teilhaben lassen, indem er ihr Videos von sich oder solche mit anderen Transmännern und deren Kindern zeigt. Dabei sind die Videos für Billie (die z. B. lange nichts von James' Geliebter wissen soll) durchaus zensiert und funktionieren somit nicht nur als Brücke, sondern erneut als partielle Ausschließung. Die lückenhafte Preisgabe durch James scheint dabei zunächst auf die geläufige Praxis von Eltern bezogen, gewisse Lebensbereiche gegenüber den eigenen Kindern auszusparen – was hier auch James' Versuch betrifft, zur Wahrung der elterlichen Position Krisen in der Transition der Tochter gegenüber nicht zu offenbaren. Darüber hinaus deuten die Aussparungen auch insofern auf die transsexuelle Position, als diese gesellschaftlich nicht nur häufig notgedrungen eine gewisse Geheimhaltung erfordert⁵, sondern auch grundlegend durch etwas nicht Sichtbares charakterisiert zu sein scheint, wenn sich mit ihr die Frage stellt: »What is like to not be seen the way that you feel?«⁶

Auf andere Weise als bei James überstürzen sich in und mit Billies Selbstdokumentationen die Bilder und Ereignisse, und diese Nach-außen-Wendungen stellen sich dar als Kombination. Zunächst finden sich (wie in der Eingangssequenz) Aufnahmen

Abbildung 2



in Video-Diary-Form zu den Jahresereignissen. Und wiederum erst nachträglich wird deutlich: Diese tagebuchähnlichen Sequenzen sind nicht einfach in den Film eingestreut, sondern auch Bestandteil der Narration. Das, was anfangs als zeitliche »Gradlinigkeit« oder »Unmittelbarkeit« der Umsetzung erscheinen kann, wird nicht zuletzt durch diese Selbstdokumentationen Billies ins Chaos gestürzt: Anders als etwa in der von James zunächst anvisierten »linear-fortschreitenden« Geschlechtsangleichung wird man hier beim Betrachten immer wieder über die Ebenen des gerade Betrachteten irritiert.

Neben den Video-Diary-Sequenzen werden ferner auch solche Aufnahmen gezeigt, die Billie von ihren sexuellen Explorationen mit den Teenagern Jasmin und Josh anfertigt. Nachdem sie die beiden anfangs heimlich beobachtet, bevor sie sie dann erkennbar filmt (während sie sie z. B. mit intimen Fragen konfrontiert), wird Billie dann auch selbst zum Teil der aufgezeichneten Szenen in wechselnden Konstellationen; die filmische Verfolgung des Objekts schreibt das Subjekt selbst in das Bild ein (was übrigens auch für das Publikum gilt). Gedreht an vorübergehend zur Verfügung stehenden Orten, in »gestohlener« Zeit und scheinbar »ohne Halt«, wirken Billies eigene Aufnahmen im Film eher »ungefiltert« als zensiert. Und im Unterschied zu James' Konzentration auf die für ihn im Zentrum stehende Transformation sind Billies filmische Explorationen vergleichsweise ungerichtet bzw. unentschieden hinsichtlich Objekt, Präferenz, Position. Ein triebhaft wirkendes Kreisen an Stelle des verlorenen Objekts und eine fiebrige Suche durch die Kamera: Formen werden ausprobiert, die Kamera ist Teil des Spiels, die Protagonist/innen werden zum Film verführt, ein Publikum antizipiert, die Erregung zeigt sich als medialisierte.

Mit den Augen des Anderen

In diesem kreisenden Treiben scheint Billie etwas zu suchen, wenn sie Josh und Jasmin filmt. Sie sucht es in den Gesichtern, den Haltungen, Positionen und Beschreibungen. Sie taucht selbst darin ein, und sie produziert für die Filmzuschauer/innen einen optischen Strom, der in diesem Strömen selbst wohl etwas von dem »Gesuchten« bereits gefunden hat. Dieses »etwas« lässt



Abbildung 3

sich zwischen Sexualität und Sexualem, der infantilen Sexualität⁷, verorten und entspricht einem Übersetzungsvorgang: Billie versucht Sexuales in Sexuelles zu übersetzen und erprobt es dabei. Die drei Teenager fokussieren Erfahrungen auf einer körperlich konkreten Ebene: Wie schmeckt ein Kuss? Wie schmeckt eine Vagina? Wie fühlt es sich an, wenn der Penis in die Vagina dringt?

Das Sexuale ist raumgreifend, sucht Spannung (nicht Spannungsabbau), verdankt sich Phantasieobjekten⁸ wie beispielsweise phantasieumflorten Löchern am eigenen oder fremden Körper. Es bildet einen ständigen Überschuss. Bei Lacan hat das sexuelle Reservoir, dem eine potenzielle Vervielfältigung von geschlechtlichen Positionen nicht zuletzt ihre Dynamik verdankt, andere Namen.⁹ Es verbirgt sich im *Realen*, insofern es nicht benennbar, nicht fassbar ist, nur erlebbar scheint. Es wird aufgerufen, wo sich Partialtriebhaftes konstellierte, etwa dort, wo sich Blicke und Bilder organisieren. In *52 Tuesdays*, das lässt sich sagen, prägen dabei die sexuelle Lust und das zugehörige Genießen des Sehens/Gesehenwerdens bzw. Filmens/Gefilmtwerdens das Spiel und machen so die mediale Vermitteltheit auch dieser Erfahrungsformen deutlich. Filme fungieren dabei sowohl als Blickquellen wie als Blickfallen.

Die »Übersetzung« in sexuelle Positionen, die hier im Spiel ist, ist keine leichte Aufgabe, denn das Sexuale widersetzt sich beständig einer Integration. Würde man sich den vielförmigen Darbietungen von Billie & Co mit einer dem frühen Lacan geschuldeten Perspektive nähern, dann würde man wohl versuchen, ihnen einen diskreten symbolischen Wert zuzumessen¹⁰: *phallisch* oder *nicht-phallisch*. Organe wie Klitoris oder Penis fungieren dabei ausschließlich als Platzhalter für die Symbolisierung von Ab- oder Anwesenheit.¹¹ Die Eingliederung körperlicher Zustände und Erlebnisse in eine als Gender erfahrene Gesamtheit, die als *weiblich* oder *männlich* symbolisiert wird, erfolgt in diesem Modell gewissermaßen sprunghaft. Weniger Billie als James macht ernst mit diesem Sprung, indem er sich mit dem Beginn einer hormonellen Behandlung auf die Seite derer begeben will, die nicht *Phallus sein* können, sondern *Phallus haben*. Hierzu durchaus passend werden James' Genitalien – anders als die Brüste – im Film nicht wichtig. Eine Ausnahme besteht in einer Postsendung

mit einem Plastikdildo, den die Tochter spielerisch anprobiert, was eine Art artifizieller Übertragbarkeit eines »Habens« akzentuiert. James wird zu einem Mann im lacanschen Sinn dadurch, dass für das »Phallus haben« dessen konkrete, auf chirurgischem Wege herstellbare Gestalt keine Rolle spielt: Um den Phallus »haben« zu können, versucht er, sich eine Reihe als »männlich« geltender Signifikanten zu verschaffen (*Stimme, Behaarung, Muskeln ...*), die – zwar einer Materialisierung dienend – jedoch nicht an »das Organ« gebunden sind bzw. den Phallus nicht verkörpern können.

Anders als Lacan plädiert Laplanche später für eine Vervielfältigung symbolischer Optionen. Er sieht durchaus die Möglichkeit »geschmeidigere[r], vielfältigere[r] und ambivalenterer[r] Symbolisierungsmodelle«. ¹² Denn psychoanalytisch beziehen sich Geschlecht und Gender auf eine *phantasmatische Anatomie*, die wiederum mit dem, was landläufig als das anatomische Geschlecht bezeichnet wird, wenig zu tun hat, und zugleich nicht ohne Bezug zum Körper zu denken ist.¹³ Die Symbolisierung mithilfe einer zweiwertigen phallischen Logik, die nur An- oder Abwesenheit zu bezeichnen erlaubt, stützt sich Laplanche zufolge auf eine illusionsreiche Ideologie hinsichtlich des Kastrationskomplexes und erscheint keineswegs unumgänglich.¹⁴

Auch wenn Lacan später die Engführung auf einen determinierenden leeren Signifikanten aufgibt und er mehr als zwei Orte auf zwei Seiten beschreibt¹⁵, steht eine soziale und symbolische Vervielfältigung von geschlechtlichen Positionen – möglicherweise auch aus historischen Gründen – nicht im Zentrum seiner Beschreibungen. Lacan war es wichtiger, einen *unlösaren* Konflikt, nämlich die Unmöglichkeit einer sexuellen Relation darzulegen, indem er beispielsweise in seiner Sexuierungsformel zwei intern unterschiedliche und nicht symmetrisch aufeinander bezogene Positionen darstellt, die deutlich machen, dass »der Trieb [...] nicht auf natürliche Weise in das Verhältnis der Geschlechter eingeschrieben ist.«¹⁶ Eine gesamthafte Vereinigung von Partialtriebhaftem unter ein, auf das »Andere Geschlecht«¹⁷ bezogenes genitales Primat ist unsicher. Und so rücken bei Lacan mehr und mehr fluktuierende Aspekte eines Genießens mit geschlechtlichen, wenn auch nicht genital organisierten Anklängen in den Vorder-

grund. Angesichts eines allgemeinen Bedeutungsverlusts des Phallus (und mit ihm der symbolischen Fundierung des sogenannten großen Anderen) lässt sich dieses Genießen in seiner partialtriebhaften Qualität nur individuell sinthomatisch organisieren. Filme als mögliche Konglomerate partialtriebhaften Genießens können sich mit ihrer Herstellung von Bildern und Blicken als Fabriken geschlechtlicher Vielfalt erweisen. Sie werden selbst zu Mitteln der Geschlechtszuweisung. Das ist der Hintergrund, vor dem sich James mittels der filmischen Darstellung seiner Transition auch von Billie erwartet, dass diese ihm ein männliches Geschlecht zueignet.¹⁸ Eine Hoffnung, die so allerdings nicht in Erfüllung gehen wird.

Kontrollverlustproduktionen

Gerade die »selbstverfilmenden« Videoaufnahmen werden in *Tuesdays* zum Problem. Die mit ihnen verbundene Vorstellung, etwas »im Kasten« oder »im Griff« zu haben, scheitert. Im Falle von Billie mutieren ihre eben noch lustvoll genossenen Aufnahmen zu kulturell überaus aufgeladenen und brisanten »kinderpornografischen« Verdachtsmomenten, indem sie in der filmischen Narration in Hände geraten, für die sie nicht gedacht waren (siehe Abbildung 4, Seite 99). Die vom sexual-sexuellen Übersetzungsprozess angereizte Bild- und Blickproduktion ruft den Anderen u. a. in Gestalt der beteiligten Eltern auf den Plan. In ihrem Verbot spiegelt sich die paradoxe Entstehung des Sexualen wider: Es ist sexual, weil es verboten ist, und verboten, weil sexual.¹⁹

Billies Beziehungen zu den Erwachsenen wie zu den beiden Filmpartner/innen erscheinen dadurch weitreichend gefährdet. Diese Entwicklung ist nicht zuletzt Jasmin geschuldet, durch die die ihr übermittelten Bilder an die nicht vorgesehenen Adressat/innen geraten. Von Jasmin scheint im Film verschiedentlich eine differenzeinführende Perspektive auszugehen: Sie relativiert Billies Probleme durch einen »Außenbezug« (z. B. äußert sie einmal: »There are worse things in the world than having a mom that wants to be someone«; 1:36:11). Damit unterbricht sie die von Billie ausgehenden lustvoll-selbstbezüglichen Tendenzen²⁰ – wenn es manchmal wirkt, als versuche die von der Mutter *ausge-*

Abbildung 4



stoßene Tochter mit der triebhaft einbezogenen Kamera einen neuen virtuellen »Innenraum« zu umkreisen. Doch die Unterbrechung wird nicht einfach nur »von außen« vollzogen, sondern entwickelt sich aus der sich quasi verselbstständigenden Dynamik des »dokumentierenden Filmes« selbst. Ein Außen lässt sich nicht dauerhaft ausschließen. Die Filmemacherin hat die Zirkulation ihrer Aufnahmen nicht im Griff, diese lösen sich aus dem antizipierten Rahmen, gelangen ungeschützt an »Unbefugte« (an Billies Onkel Harry, die Eltern ...). Billie ist nun (wie früher James) spürbar damit konfrontiert, dass etwas nicht öffentlich werden sollte. Vor den Augen des Publikums werden Teile dieses Films im Film gezeigt, der der Narration gemäß gerade nicht für die Öffentlichkeit bestimmt ist, Unbehagen auslöst und der einen doch adressiert.

Ebenso ließe sich sagen, dass es genau wie bei James um ein Öffentlich-Werden gerade geht bzw. dass Billies »gefährdende« Videos, *indem* sie anderswo landen, ihren Bestimmungsort schicksalhaft erreichen. Denn dadurch dass Billie filmt und filmt, versucht sie den Blick des Anderen zu erhalten bzw. diesen Blick zu lokalisieren. Dieser Blick wird in der Narration insbesondere verkörpert durch die Mutter/James, die/der Billie aus ihrem/seinem Sichtfeld ausgeschlossen hat. In diesem Verlangen scheint Billie die »selstdokumentierend« gedrehten sexuellen Szenen, die offenbar über übliche Grenzen gehen, durchaus für eben die Mutter/James aufzuführen – um ihr/ihm zu gefallen, ihn/sie zu provozieren, seinen/ihren Blick zu gewinnen. Sobald der »erwachsene« Blick aber tatsächlich auf das Gedrehte fällt, wird die Hingabe an die und in den Bildern als Entdecktes zum Obszönen und führt durch James' Forderung, das Band zu zerstören (d. h. es einmal mehr *durchzuschneiden*) zu einer (wohl als Strafe wahrgenommenen) ultimativen Zurückweisung.

Auch bei James haben die »Selbstverfilmungen« ein enttäuschendes Resultat: Die mit der Hoffnung auf eine zukünftige Identifikation mit dem Spiegel- oder eben Videobild verbundenen Aufnahmen können die erwünschte Transformation (die in organisch körperlicher Hinsicht infolge einer Hormonunverträglichkeit unmöglich geworden ist) nicht dokumentieren. Das sich somit in James Körperbild verkörpernde »Scheitern« wird auch von der Tochter zum Thema gemacht (»You look exactly the same!

[...] I thought you were going to become a man«; ab 1:25:47). James' Aufnahmen scheinen damit Billie als Adressatin nicht zu erreichen. Deren anscheinende Weigerung, die Transition der Mutter anzuerkennen, verweist auf mindestens zweierlei: auf die immer schon verlorene, imaginär-duale Einheit zwischen Mutter und Tochter wie auf die ausstehende symbolische Verankerung der neuen mütterlichen Geschlechtsidentität.

James muss sich (auch wenn etwa die Brust-OP vorgenommen wird) von der Vorstellung einer (stets imaginären) »Stimmigkeit« verabschieden – was ihm nach Bestürzung und Absturz nicht zuletzt durch eine Trans-Sozialität auch gelingt: Er gewinnt eine Transgenderidentität, indem er auf einen Richtung Perfektion tendierenden transsexuellen Wunsch zugunsten eines *closer alignment*²¹ partiell verzichtet. Neben James' eigenem Verzicht ist es der Zueignungsschritt aus dem engen *Soziuskreis*²², im Film beispielhaft als Akzeptanz der Transition durch seinen Exmann Tom (1:43:24), der James' Transgenderidentität symbolisch festigt.

Wie symbolisieren?

Für James/Jane ist sein/ihr Gender mit dem sprachlichen Ausdruck *wieblisch* nicht symbolisier- und organisierbar.²³ Er/sie erlebt das ihm/ihr vormalig durch Andere zugeeignete Geschlecht als ich-dyston. Der Funktion des Anderen kommt in der geschlechtlichen Organisation des Sexuellen ein doppelter, nämlich ein zeitlicher und ein konstitutiver Vorrang zu – als Agent einer zeitlich vorausgehenden, aus vielen einzelnen Handlungen bestehenden, geschlechtlichen Markierung des Subjekts²⁴ und als ein Adressat für eine notwendige Anerkennung des eigenen Geschlechts. Im zweiten Fall fungiert der Andere als ein Ort, an welchen sich das Subjekt wenden kann, um Zugang zum jedenfalls unerreichbaren Phallus zu finden.²⁵ Da geht es um das Moment eines Sich-Einreihens bzw. der Wahl eines eigenen Ortes: »Man reiht sich hier ein, in summa, durch Wahl – frei den Frauen« sich auf »der Seite, wo sich einreihet der Mann«, zu platzieren.²⁶

In *52 Tuesdays* entfalten sich tatsächlich beide Perspektiven: James, bei dem im Film im Dunklen bleibt, welchen unbewussten Zueignungen sich sein Gender verdankt, scheint zunächst deut-

licher das zweite, von Lacan formulierte Moment einer subjekt-konstitutiven *Wahl* in der Symbolisierung des Geschlechts zu verkörpern. Freilich wäre es ein Irrtum zu glauben, James könne sich bei dieser Wahl autonom gegenüber den Zueignungen verhalten. Die Narration macht deutlich, dass er auf die Zueignung seines Geschlechts durch andere angewiesen bleibt.²⁷

Billie, deren Konflikte zur Klärung ihres Gender bzw. ihrer sexuellen Präferenz ins Scheinwerferlicht rücken, ist mehr mit einer Übersetzung ihrer Erfahrungen des – andrängenden, sich aufdrängenden – Sexualen beschäftigt bzw. mit den vorausliegenden Zueignungen durch den Anderen. Ihr Kameraeinsatz macht mehr noch als James' Verfilmungen aufmerksam darauf, dass der Übersetzungsprozess, der sich für Billie vornehmlich in Auseinandersetzung mit dem Blick und seinem Träger vollzieht, durch das Sexuale und seine partialtriebhaften Abkömmlinge wie den Blick mitgestaltet wird. Durch Billies Filmen rücken fluid-genießeri-sche Fassungen des Geschlechts ins Bild. Das Sexuale kennt keine scharfen Übergänge. Unterschiede finden sich in ihm gleichwohl: Schauen ist nicht dasselbe wie Angeschautwerden, Tasten fühlt sich anders an als ein Blick, Küsse auf den Mund sind keine vaginalen Penetrationen usw.

Wie sexuelle Unterschiede im Übersetzungsprozess symbolisch gefasst werden, steht gegenwärtig soziokulturell wie in der psychoanalytischen Theorie zur Diskussion. Einerseits scheint die Rede von *der* Geschlechterdifferenz angesichts der Vielfalt der Unterschiede eine vereinfachende Verkürzung im Symbolischen darzustellen. Denn es ist nicht eine einzige Differenz, sondern eine Vielzahl von Differenzen, die es zu fassen gilt und die sich einer Versämtlichung doch stets auch entziehen. Andererseits besteht eine dabei immer wieder ins Spiel gebrachte Divergenz zwischen dieser Zugangsweise und einer, die das Reale im lacan-schen Sinn fokussiert.²⁸ Bei der Geschlechterdifferenz ist ihre Unfassbarkeit mitzudenken. Anders gesagt: In jeder »Identität« bleibt etwas, was sich nicht aneignen, ja nicht einmal fassen lässt. Als Korrektiv für die Annahme der Möglichkeit eines bruchlosen Aufgehens im einen oder anderen Geschlecht ist es zweifellos wichtig, auf diese Spannung hinzuweisen: als jene Differenz, »welche die Identität des jeweiligen Geschlechts im Innersten

durchschneidet und es mit dem Zeichen der Unmöglichkeit stigmatisiert.«²⁹ Es stiftet allerdings vor allem Verwirrung, diesen Aspekt zusammenfließen zu lassen mit den oben genannten erfahrungsbezogenen geschlechtlichen Differenzen, die im Übersetzungsprozess für Billie in der Aneignung ihres Gender eine Rolle spielen. Denn bei der sexuellen Differenz als einer »realen« *inneren Grenze* geht es um etwas unausweichlich Unlösbares, was das Subjekt – man könnte nun ergänzen: *transgender* oder nicht – durchzieht bzw. konstituiert.³⁰ Insofern ist bei der Rede von *der* Geschlechterdifferenz weniger an eine *differentielle Differenz* zu denken, nicht an je eine Identität von etwas, das »sich aus der Differenz zum jeweils anderen ergibt«³¹, sondern eher an eine inhärente Durchkreuzung von Identität, an eine »Inkonsistenz des Einen und dessen Verschiebung in Bezug auf sich selbst«. Diese wird in *52 Tuesdays* eher an der Figur James und deren Verabschiedung imaginärer »Stimmigkeit« verhandelt, sodass sich die theoretische Spannung auch im Film entfaltet.

Zu Beginn kann *52 Tuesdays* wie ein Film über transsexuelle Identitäten wirken, später dann wie einer über *Transgender-Realitäten*. Dennoch ist *52 Tuesdays* kein Film *über Transgender*. Vielmehr wird in ihm deutlich, dass *Trans* ein Phänomen ist, das sich nur fassen lässt, wenn über die Frage geschlechtlicher Identifizierung hinaus andere Konstellationen einbezogen werden. Dann zeigt sich einerseits, dass ein Sehnen nach Übereinstimmung, Unmittelbarkeit, einer verfügbaren Ein- und Ausschließung bzw. einer »erfüllenden« Einheit keineswegs spezifisch für Zusammenhänge ist, die das Geschlecht betreffen, sondern als Thema – wie der Film selbst – viel weiter reicht (beispielsweise in das Verhältnis zwischen Mutter und Tochter, *filmmaker* und *filmed*, Körper/Geschlecht, Inhalt/Form). Andererseits wird die Tragweite der Aufgabe sichtbar (auch für die psychoanalytische Theorie), adäquate Beschreibungsweisen und Modelle zu etablieren, um Transphänomene zu erfassen. Und schließlich ist, wie *52 Tuesdays* zeigt, unbedingt einzubeziehen, dass die Geschichte dieses *Trans* nicht einen einzigartig-isolierten, sondern einen nicht separierbaren Strang des sich manifestierenden und in nahezu jeder Hinsicht spannungsgeladenen sexuell-geschlechtlichen Geschehens bildet. Der Film macht es unmöglich, sich als Publikum in einem

»Jenseits von *Trans*« vorzustellen – als ein Publikum, dem der Film und seine (medialen, narrativen und sexuellen) »Botschaften« ebenso *zugeeignet* werden, wie es sich im Verhältnis dazu »platiert«. —

- 1) Dazu: Kadi, Ulrike: »Das Geschlecht des Bildaktes«. In: *Zeitschrift für psychoanalytische Theorie und Praxis*. 2013, 28/1/2013, S. 61–74
- 2) Vgl. Laplanche, Jean: »Gender. Geschlecht. Sexuales.« In: *Forum der Psychoanalyse*. 2008, 24. Jg., S. 111–124, hier S. 111
- 3) »From the beginning of 52 Tuesdays' development, Closer Productions sought to build public interest in the project through festival participation and social media.« (Murray, Virginia; Johanson, Katya: »The cut-through concept: 52 Tuesdays, festivals and the distribution of independent Australian films.« In: *Studies in Australasian Cinema*, 2015, 9:1, S. 52–65, hier S. 57
- 4) Die Struktur der wöchentlichen Filmdrehtage ist der Entwicklung des Plots offenbar vorausgegangen: »[T]he idea of filming only on 52 Tuesdays came first«. Hyde, Sophie: *INTERVIEW: 52 Tuesdays director Sophie Hyde talks Sundance bit*. 2015. Online: <https://www.glaad.org/blog/interview-52-tuesdays-director-sophie-hyde-talks-sundance-hit> (4. 12. 2018)
- 5) Vgl. auch die Szene, in der Billie ihre Mutter zum Psychiater begleitet und dieser erst durch Billie von den Problemen zwischen ihnen erfährt (ab 1:00:13).
- 6) Hyde nach Dooley, Kath: *A promise of change: 52 Tuesdays* (2013) – *a case study of collaborative, low-budget feature-filmmaking practice*, *Studies in Australasian Cinema*. 2014, 8:2–3, S. 158 in anderem Kontext
- 7) Vgl. Laplanche, *Gender*, S. 112
- 8) Vgl. ebd., S. 123
- 9) Das phallische und das andere Genießen gehören hierher. Vgl. Lacan, Jacques: *Le Séminaire, Livre XX. Encore (1972–1973)*. Paris: Seuil 1975, S. 99
- 10) Vgl. Lacan, Jacques: »Die Bedeutung des Phallus«. In: ders.: *Schriften II*. 3. korr. Aufl. 1991. Weinheim, Berlin 1958: Quadriga, S. 119–132, hier S. 131
- 11) Vgl. ebd., S. 126
- 12) Laplanche, *Gender*, S. 122 f.
- 13) Vgl. ebd. S. 116, S. 122
- 14) Vgl. ebd., S. 121
- 15) In seiner Sexuierungsformel (Lacan, *Encore*, S. 99) finden sich fünf Positionen für das, was bei Laplanche *Gender* genannt ist: zwei auf der männlichen Seite und drei auf der, welche zu der nicht-existierenden Frau gehört. Die Positionen, die für geschlechtliche Identifizierungen zur Verfügung stehen, verbinden sich mit Konstellationen gegenüber dem Objekt oder vonseiten des Objekts. – Auf der Seite des Mannes heißen sie »Subjekt« und »Phallus«, auf der anderen Seite ist hinter dem Objekt a, welches als Zielpunkt des männlich konnotierten Subjekts fungiert, ein durchgestrichenes »Die« zu lesen, das als Ausgangspunkt zweier objektaler Bezugnahmen gekennzeichnet ist, nämlich auf den Phallus der männlichen Seite und auf eine Struktur, in der sich sogenanntes anderes, weibliches Genießen auf einen göttlichen Anderen richtet.
- 16) Miller, Jacques-Alain: »Kommentar zu Lacans Text.« In: Kupke, Christian (Hg.): *Lacan. Trieb und Begehren*. Berlin 2007: Parodos, S. 19–25, hier S. 19
- 17) Ebd.
- 18) Vgl. Laplanche, *Gender*, S. 120
- 19) Vgl. Laplanche, *Gender*, S. 114
- 20) Dieser selbstbezügliche Eindruck kann beim Betrachten trotz des Einbeziehens globaler Geschehnisse und trotz des inhärenten distanzierenden Moments beim Videodrehen entstehen.
- 21) Vgl. Coffman, Chris: »Žižek's Antagonism and the Futures of Trans-Affirmative Lacanian Psychoanalysis.« In: *Transgender Studies Quarterly*. 2017, 4. Jg., Heft 3/4, S. 472–496, hier S. 491
- 22) Dazu: Laplanche, *Gender*, S. 120
- 23) Vgl. ebd., S. 111; S. 120. Die deutsche Übersetzung von *Gender* als »soziales Geschlecht« ist dabei nicht wirklich passend (vgl. Laplanche, *Gender*, S.116), insofern sie allzu eng an soziokulturelle Vorgaben einer »männlich-weiblichen Polarität« (Gherovici, Patricia: *Please Select Your Gender*. New York, London 2010: Routledge, S. XIV) gebunden bleibt.
- 24) Vgl. Laplanche, *Gender*, S. 119
- 25) Vgl. Lacan, »Die Bedeutung des Phallus«, S. 129
- 26) Vgl. Lacan, *Encore*, S. 99
- 27) Vgl. dazu auch Kadi, Ulrike: *Strumpfhosenverbot. Psychoanalytische und phänomenologische Bemerkungen zum Geschlechtswechsel*. 2002. Online: <http://sammel-punkt.philo.at/106/> (10. 1. 2019)
- 28) Damit ist angesprochen, »dass sie »unmöglich« ist – sie lässt sich unmöglich symbolisieren oder als symbolische Norm formulieren« (Žižek, Slavoj: *Weniger als nichts. Hegel und der Schatten des dialektischen Materialismus*. Frankfurt am Main 2016 [2012]: Suhrkamp, S. 1016). Vgl. dazu auch Härtel, Insa: *Symbolische Ordnungen umschreiben. Autorität, Autorschaft und Handlungsmacht*. Bielefeld 2009: transcript
- 29) Žižek, *Weniger als nichts*, S. 1033, vgl. insgesamt auch 1012 ff.
- 30) Vgl. dazu in anderem Zusammenhang auch Härtel, Insa: *Es zeigen. Seltene Arten, Sexualität, Sichtbarkeit (zu Lucía Puenzos XXY)*. In: Parfen Laszig, Lily Gramatikov (Hg.): *Lust und Laster – Was uns Filme über das sexuelle Begehren sagen*. Berlin 2017: Springer-Verlag, S. 221–235. An anderer Stelle kommt es auch zu Versuchen, die »Sackgasse im Realen« aus der sexuellen Verklammerung zu lösen, vgl. etwa Coffman: »[T]he »antagonism« in the »real« [...] may be »unavoidable,« but its consequences are not inalterable, nor need the difference it concerns necessarily be sexual« (Coffman, *Žižek's Antagonism*, S. 477).
- 31) Žižek, *Weniger als nichts*, S. 1048
- 32) Ebd. 1048 f.