



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Geschlechtsmigration – Die Darstellung von
Transgender und transphober Gewalt im
zeitgenössischen Theater“

Verfasserin

Katharina Fischer

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin:

Ao. Univ.-Prof. Dr. Brigitte Marschall

Danksagung

Zuerst möchte ich mich bei meiner Mutter, Marlene Heins, bedanken. Sie hat mich immer unterstützt und es mir somit ermöglicht, zu studieren.

Meine Betreuerin Professorin Dr.in Marschall, die durch ihre gute Betreuung und ihre konstruktiven Kritiken eine große Bereicherung beim schreiben dieser Arbeit war.

Emel Heinreich möchte ich danken. *InBetween* und die gemeinsame Probenzeit brachten mich auf die Idee diese Arbeit zu schreiben.

Vielen Dank auch an die Dramaturgie der Münchner Kammerspiele, die mir das Videomaterial zu *Du mein Tod* zur Verfügung gestellt haben.

Konstruktive Kritik, kreativer Gedankenaustausch, Korrekturen und Menschen, mit denen ich gemeinsam Zeit in der Bibliothek verbracht habe, haben mich bei der Entstehung dieser Arbeit motiviert. Dafür danke ich Katharina Aigner, Jasmin Aschauer, Katharina Violeta Dressel, Bernd Fischer, Philipp Junge, Birgit Maier, Azelia Opak, Ulrike Pilwax und Teresa Wicha.

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung.....	7
2. Transgender.....	9
2.1 Begriffe und Historie	9
2.2 Kulturelle Unterschiede	11
2.3 Diskriminierung	15
2.3.1 Institutionalisierte Diskriminierung.....	26
2.3.2 Diskriminierung durch Gesetze	29
2.3.3 Medizin	33
2.3.4 Psychologie und Psychiatrie: „Who are you to judge me? – Trans* ist keine Krankheit – Transphobie schon“	37
2.3.5 Zwischen institutionalisierter und alltäglicher Diskriminierung: Ausschlussmechanismen auf Wohnungs- und Arbeitsmarkt	41
2.3.6 Physische Gewalt als Form der Diskriminierung	44
2.3.7 Sozialer Ausschluss als Form der psychischen Gewalt	49
3. Die Analysen.....	51
4. <i>Du mein Tod</i>	58
4.1 Die Umsetzung der Dokumentation <i>Southern Comfort</i> zu der Inszenierung <i>Du mein Tod</i> an den <i>Münchener Kammerspielen</i> 2012.....	58
4.2 Sterben an der Ignoranz - Die Inszenierung <i>Du mein Tod</i> an den <i>Münchener Kammerspielen</i>	63
4.2.1 Kostüme, Requisiten und Bühnenbild	66
4.3 Transphobe Gewalt in <i>Du mein Tod</i>	68
4.3.1 Institutionalisierte Gewalt als eine der vielfältigen Gewaltformen in <i>Du mein Tod</i>	68
4.3.2 Sozialer Ausschluss, Liebesverlust und das Problem Familie.....	74
4.3.3 Physische Gewalt	78

5. InBetween	79
5.1 Tabellarische Strukturierung der Inszenierung <i>InBetween</i>	82
5.2. Geschlechtsmigration - Wanderschaft zwischen Orten und Zeiten	86
5.3 Transphobe Gewalt und Diskriminierung in <i>InBetween</i>	87
5.3.1 Verbale Gewalt in <i>InBetween</i>	88
5.3.2 Physische Gewalt in <i>InBetween</i>	92
5.3.3 Institutionalisierte Gewalt.....	108
5.3.4 Sozialer Ausschluss.....	109
6. Resümee.....	111
7. Anhang	115
7.1 Literaturverzeichnis	115
7.1.1 Transgender.....	115
7.1.2 Analysen.....	117
7.2 Internetquellen	118
7.3 Filme	118
7.4 Quellen für die Inszenierungen.....	119
7.5 Abbildungsverzeichnis.....	119
7.6 Abkürzungsverzeichnis	120
7.7 Begriffserklärung	121
7.8 Interview mit Emel Heinreich am 26. 11. 2014.....	123
7.9 Abstract	141
7.10 Lebenslauf.....	142

1. Einleitung

Der Gedanke eine Diplomarbeit über die Darstellung transphober Gewalt im zeitgenössischen Theater zu schreiben, entstand während der Proben zu *InBetween*. Emel Heinrichs Inszenierung, bei der ich als Regieassistentin mitwirkte, befasste sich mit den Erlebnissen von Trans*Frauen, die in der Türkei leben, oder von dort nach Österreich emigrierten. Bei den Proben entwickelten sich vor allem Szenen, in denen es um Zurückweisungen und Gewalttaten durch Menschen ging, mit denen die Figuren in einer persönlichen Beziehung standen. In *InBetween* findet Gewalt, die Menschen einander direkt verletzend und zuweilen tödlich beibringen, statt. Das zweite Stück, das in dieser Arbeit betrachtet wird, ist Thomas Schmausers Inszenierung *Du mein Tod*, die 2012 an den *Münchner Kammerspielen* uraufgeführt wurde. *Du mein Tod* verhandelt das Thema Gewalt in einer anderen Form als *InBetween* dies tut. In *Du mein Tod* geht es um Gewalt durch Institutionen und Gesetze. Auch das Unterlassen von Hilfe durch Institutionen kann ein tödlicher Gewaltakt sein. *Du mein Tod* ist ein sehr ruhiges, räumlich und zeitlich begrenzteres Stück, in dem Gewalt nicht laut und blutig ausgeübt wurde, wie dies in *InBetween* der Fall war. Jedoch war diese auch hier latent in den Texten der Protagonist_innen vorhanden.

In dieser Arbeit geht es vor allem um Diskriminierungs- und Gewalterfahrungen die Trans*Personen in ihrem Leben möglicherweise, bezogen auf ihre Geschlechtsidentität oder ihre Art Geschlechtsidentität zu zeigen, machen. Es besteht die Gefahr, Trans*Menschen ausschließlich auf eine Opferebene zu reduzieren. Auch wenn in dieser Arbeit Opfererfahrungen im Vordergrund stehen, sollte nicht vergessen werden, dass Trans*Personen, ebenso wie alle anderen Menschen, handelnde Individuen mit individuellen Lebensgeschichten sind. Menschen auf Diskriminierungserfahrungen oder ihre Geschlechtsidentität zu reduzieren, wäre ebenfalls eine Form der Diskriminierung. Daher möchte ich darauf hinweisen, dass diese Arbeit einen ausschließlich selektiven Blick verwendet und viele Facetten von Lebensrealitäten außeracht lässt. Wenn Evrim Ersan in ihrer Dissertation darauf hinweist, dass die Täter-Opfer Dichotomie viel zu schnell im Zusammenhang mit Trans*Personen gebraucht wird, verdeutlicht

sie damit auch, dass Trans*Menschen sehr wohl widerständig gegen Diskriminierungsmechanismen handeln. Ersan erläutert, dass Gewalt einen Opferdiskurs schafft. Sie sagt jedoch auch darauf aus, dass ein Diskurs Räume schafft, in denen sich Menschen nicht ausschließlich als Opfer sehen müssen, sondern auch fähig sind innerhalb dieses Diskurses Gegenstrategien zu entwickeln und Widerstand zu leisten.¹ Nicht zuletzt die Existenz von Vereinen wie *TransX*, *Transmann Austria* oder der *Queer Oriental Organisation Austria* beweisen, dass Widerstand geleistet wird und Trans*Personen nicht ausschließlich als passive Opfer von Unterdrückungssystemen existieren.

Zunächst soll in dieser Arbeit vorgestellt werden, welche Formen von transphober Gewalt erlebt werden können. Es handelt sich bei diesen sowohl um körperliche und verbale Gewalt im Alltag und auf der Straße, als auch Gewalt in Form von Gesetzen und Institutionsstrukturen. Die Arbeit nimmt hier vor allem Bezug auf die gegenwärtige und historische Situation in der Türkei, Deutschland, Österreich und den USA. Später werden die Inszenierungen *InBetween* und *Du mein Tod* auf ihren Umgang mit Trans*Identität und den vorgestellten Diskriminierungs- und Gewaltstrukturen hin untersucht.

Von Interesse wird sein, wie die Inszenierungen Gewalt und ihre unterschiedlichen Ausprägungen verhandeln. Es wird betrachtet, mit welchen Mitteln die Gewalt auf der Bühne umgesetzt wurde. Dies kann zum Beispiel der Fall sein, wenn in einem Bühnenbild die prekäre ökonomische Situation der Protagonist_innen verdeutlicht wird. Von Interesse ist unter anderem, wie Kostüme, Requisiten, Mimik und Gestik Anteil an der Verhandlung von sozialer Stellung und Diskriminierungserfahrungen haben können.

¹ Vgl.: Ersan, Evrim: *Biographie als Kampfplatz. Transsexualität im Spannungsfeld von Sexarbeit und Gewalt.*, Wien: Dissertation Universität Wien 2012, 289 S., S. 71-78

2. Transgender

2.1 Begriffe und Historie

Trans* steht für Menschen die kulturell konstruierte Geschlechtergrenzen überschreiten oder diese streifen. Geschlechtergrenzen dienen dazu, Gender zu kategorisieren und zu definieren. So wird Raum Geschlecht zu einer sehr engen und einengenden Kategorie. Trans* ist ein sehr weiter Begriff, der vielen Menschen einen Raum geben kann. Die in Entwicklung befindliche Bezeichnung Trans* kann Menschen meinen die sich von dem Geschlecht, das ihnen bei der Geburt zugewiesen wurde, wegbewegen. Die Entwicklung von Begriffen wie Transgender, Trans*Identität oder Transsexuell hat jedoch stets auch mit Kategorisierung, Definition von außen und Einordnung in Systeme zu tun. Durch medizinische und psychologische Diskurse werden Trans*Personen als Menschen mit krankhafter Unfähigkeit sich Gendernormen und ihren Ausdrucksweisen anzupassen verortet.²

Erst in den 50er Jahren des 20. Jahrhunderts begann Trans* durch Christine Jorgensen, die sich zwar selber nicht politisch für Trans* Rechte engagierte, jedoch als ehemalige_r GI viel öffentliche und mediale Aufmerksamkeit für ihre Transition auf sich zog, sichtbar zu werden. Diese Aufmerksamkeit war begleitet von Spott, Hass und Ablehnung. Sie brachte jedoch auch Menschen dazu sich mit der Existenz von Transgender auseinander zu setzen und bestärkte andere Trans*Personen. Auch begriffen viele Menschen zum ersten Mal, dass es sich bei Trans*Menschen nicht automatisch um Homosexuelle handelte.³

Susan Stryker schreibt in *Transgender History* Gewaltakte trafen häufiger Trans*Frauen als Trans*Männer. Trans*Männern falle es leichter auch ohne Hormone in der binären heteronormativen Gesellschaft nicht als Trans*Männer erkannt zu werden.⁴ Die Bestrebungen von Trans*Menschen nach einem möglichst guten Passing, also einer Anpassung an in der Gesellschaft

² Vgl.: Stryker, Susan: *Transgender History*, Berkeley: Seal Press 2008, 190 S., S. 1-2

³ Vgl.: Stryker, Susan: *Transgender History*, S. 25-49

⁴ Vgl.: Stryker, Susan: *Transgender History*, S. 78

vorausgesetzte Geschlechterbilder, entstehen unter anderem durch die Angst der Menschen vor den Konsequenzen der Uneindeutigkeit.⁵

Die Ablehnung gegenüber Trans*⁶ und Crossdressing innerhalb der Bevölkerung abendländischer Länder ist jedoch noch nicht ganz so alt wie deren Ablehnung in zum Beispiel kirchlichen Kontexten. Innerhalb der Bevölkerung gab es nicht immer Hass gegen Menschen, die sich nicht den Gendernormen ihrer Zeit entsprechend verhielten oder kleideten. So weist Leslie Feinberg darauf hin, dass es noch im Mittelalter und teilweise bis ins 19. Jahrhundert hinein durchaus Respekt gegenüber Crossdresser_innen gab. Unter anderem war Crossdressing bei Gruppen, die sich gegen Obrigkeiten und Gesetze auflehnten, keine Seltenheit. Es gab Guerilla Kämpfer_innen in der Bekleidung, die dem andern Geschlecht vorbehalten war. Feinberg nennt hier als Beispiel *Rebecca and her daughters*⁷, die in Frauenkleidern für die Rechte der Bevölkerung fochten.⁸

Die Idee, dass es ausschließlich zwei Geschlechter gibt, ist in der abendländischen Kultur etwa im 18. Jahrhundert entstanden. Dass diese auch hier zuvor in dieser Form nicht so strikt existierten, verdeutlicht, dass Geschlechtergrenzen sozial, gesellschaftlich und historisch wachsende und veränderliche Konstrukte sind, die auch durch Sprache verfestigt werden.⁹

⁵ Vgl.: Antidiskriminierungsstelle des Bundes: Forschung der ADS auf einen Blick: Benachteiligung von Trans*Personen insbesondere im Arbeitsleben, 3 S., S.2

⁶ Der Begriff Trans* steht für eine große Anzahl an Identitäten und Arten zu leben. Das Sternchen steht für die Diversität, der sich das Wort öffnet. Es gibt sehr verschiedene Wege Trans* zu leben, nicht alle von ihnen haben zugleich etwas mit Geschlechtsangleichenden Maßnahmen zu tun. Trans*Gender steht nicht automatisch für dasselbe wie Trans*sexuell. Auch Menschen, die sich jeglicher binären Zuordnung zu einem Geschlecht entziehen werden unter dem Oberbegriff Trans* zusammengefasst. (Vgl.: Kummer, Merit: Problembeschreibung Transphobie. Über Gewalt- und Diskriminierungserfahrungen und Auswirkungen und Bewältigungsstrategien, im Auftrag der Landeskoordination der Anti-Gewalt-Arbeit für Schwule und Lesben in NRW, 40 S., S. 4)

⁷ *Rebecca and her daughters* fochten in Wales gegen britische Truppen, die der armen Landbevölkerung im 19. Jahrhundert zusetzten. Sie waren berittene Rebellen, die Frauenkleider trugen und in der walisischen Bevölkerung große Unterstützung genossen. (Vgl.: Feinberg, Leslie: *Transgender Warriors. Making History from Joan of Arc to Denis Rodman*, Boston: Beacon Press 1996, 218 S., S. 75-76)

⁸ Vgl.: Feinberg, Leslie: *Transgender Warriors. Making History from Joan of Arc to Denis Rodman*, S. 75-81

⁹ Vgl.: Ebenda, S. 101

2.2 Kulturelle Unterschiede

Eine große Problematik dieser Arbeit ist, dass sie sich zwar mit Transgender über mehrere Länder- und Kulturgrenzen hinweg auseinander setzen wird, jedoch nicht genug Raum für eine umfassende Beschäftigung lässt. Auf Grund der in dieser Arbeit verhandelten Theaterstücke findet sich in ihr eine Tendenz das Thema Transgender ausschließlich aus einem weißen Kontext heraus zu behandeln. Gerade in Deutschland, Österreich oder den USA, auf denen in dieser Arbeit das Hauptaugenmerk liegen wird, ist mit *whiteness* sicherlich auch in Trans* Kontexten eine gewisse Privilegierung verbunden. Geschichtliche Entwicklungen in den USA betreffend soll hier zumindest versucht werden aus einer ausschließlichen *whiteness* Debatte heraus zu treten. Jedoch ist es in dieser Arbeit nicht möglich, sich kulturübergreifend intensiv mit dem Thema Transgender auseinander zu setzen. Wichtig ist sich bewusst zu machen, dass Geschlecht eine konstruierte Größe und damit abhängig von der jeweiligen Kultur ist. Das in dieser Arbeit betrachtete Bild von Trans* vernachlässigt die Realität anderer Kulturen, in denen Trans*Personen soziale Funktionen hatten und noch immer haben. In Ländern wie Indien stellen zum Beispiel die Hijras eine soziale Gruppe dar, die lange Zeit gesellschaftlich wichtige Funktionen innehatte. Hijras sind in Indien als eine weitere Geschlechtskategorie anerkannt. Jedoch verändert sich auch ihre Position, je mehr sich Indien westlichen Geschlechterbildern annähert. So verloren die Hijras immer mehr an Bedeutung und Respekt und leben heute oftmals von Prostitution¹⁰, viele von ihnen sind HIV positiv.¹¹ Indien ist jedoch nicht das einzige Land mit einem Verhältnis zu Geschlechterrollen, das nicht dem Bild entspricht, das in Nordamerika und Europa vorherrschend ist.

Die in dieser Arbeit beachteten Probleme beziehen sich auf eine binäre Geschlechterstruktur, in der Trans*Personen als nahezu unsichtbare Minderheit von der Gesellschaft ausgegrenzt, ignoriert oder mit offenem Hass abgelehnt werden. In der abendländischen Kultur spielt das äußerliche Erscheinungsbild eine bedeutende Rolle bei der Zuordnung von Geschlechterrollen. Äußere Merkmale bilden jedoch nicht in allen Kulturen eine solche Voraussetzung. Auch

¹⁰ Vgl.: Fels, Eva: Auf der Suche nach dem dritten Geschlecht. Bericht über eine Reise nach Indien und über die Grenzen der Geschlechter, Wien: Promedia 2005, S. 220 - 221

¹¹ Vgl.: Ebenda, S. 42

existieren nicht in allen Kulturen Kategorien wie Homosexualität und Heterosexualität. Nicht überall machen diese Kategorien einen so bedeutenden Teil einer sozialen Identität aus, wie zum Beispiel in Europa und den USA.¹² Nicht in allen Kulturen werden körperliche Attribute, wie in der abendländischen Kultur, geschlechtsbindend an Mann* oder Frau* angesehen oder als eindeutiger Hinweis betrachtet, dass eine Person einem Geschlecht angehört. Dies ist ein deutlicher Hinweis dafür, wie unterschiedlich die Konstruktion von Geschlecht in verschiedenen Kulturen stattfindet.¹³

Ein Beispiel für ein anderes Geschlechtersystem ist das der Navajo Ureinwohner, das sich jedoch mit der Zunahme des abendländischen Einflusses veränderte. Ihr Geschlechtersystem verfügt, anders als das abendländische Konstrukt von Mann* und Frau*, über die Kategorien man, woman, male woman und female man.¹⁴

In vielen Kulturen wurden oder werden Personen, die in unserer Gesellschaft als Trans* bezeichnet würden, auch mit magischen und heilenden Kräften in Verbindung gebracht. So wurden Transgender in nordamerikanischen Ureinwohnerstämmen zum Beispiel oftmals als Auserwählte angesehen. Sie hatten zum Beispiel die Position des_der Schaman_in inne.¹⁵ Auch in Indonesien wurden Menschen, die in der westlichen Welt als Trans*Männer bezeichnet würden, lange als Verantwortliche für heilige Handlungen anerkannt. Hinweise darauf finden sich auch im indonesischen Tanztheater. Noch heute ist dies in Borneo bei mehreren Stämmen der Fall.¹⁶

„The best-studied examples are the berdache (or two-spirited people) in Native American cultures, the hijra in India, the kathoe in Thailand, the xanith of Oman, and the mahu in the Pacific islands“¹⁷

Bei amerikanischen Ureinwohner_innenstämmen wurden die Menschen, die wir

¹² Vgl.: Nanda, Serena: Gender Diversity: Crosscultural Variations, Illinois: Waveland Press 2000, 127 S., S. 2-3

¹³ Vgl.: Mandel, Doris: Die Zähmung des Chaos`. Transsexualität und Gesellschaft. Versuch einer Annäherung aus philosophischer Sicht, Halle (Saale): Verlag Doris Mandel 1999 (Reihe Dokumentation Band 2), 644 S., S. 296

¹⁴ Vgl.: Mandel, Doris: Die Zähmung des Chaos`. Transsexualität und Gesellschaft. Versuch einer Annäherung aus philosophischer Sicht, S. 32

¹⁵ Vgl.: Ebenda, S. 59-60

¹⁶ Vgl.: Ebenda, S. 60-61

¹⁷ Papoulias, Constantina: Transgender, In: Theory, Culture Society 2006 (Nr. 23), Nottingham Trent University 2006, S. 231-233, (Download: tcs.sagepub.com, Vienna University Library, 17.6.2014), S. 232

heute als Transgender oder Crossdresser_innen bezeichnen, *Two-Spirit People* genannt. Berichte abendländischer Beobachter_innen über Crossdresser_innen in Stämmen amerikanischer Ureinwohner_innen oder brasilianischen Frauen*, die als Männer* lebten, waren meist durch Ablehnung und Unverständnis gefärbt, während in diesen Kulturen Transgender nicht abgelehnt wurde. Kamen westliche Menschen mit diesen alten Kulturen in Berührung, so verübten sie nicht selten Gewaltakte und Morde an den Homosexuellen und Trans*Menschen, die innerhalb der Stammesgemeinschaften lebten, da sie diese als pervers betrachteten. Die durch weiße Siedler_innen entstehenden Regierungen zwangen die *Two-Spirit People*, sich in die Geschlechterrolle einzuordnen, die diese Regierung für angemessen hielt.¹⁸ Das Verhältnis vieler *Native American* Gruppen zu Gender Diversität hat sich unter dem Einfluss der Siedler und des christlichen Glaubens verändert. Während es früher durchaus Systeme gab die viele Geschlechter kannten, findet heute in vielen Reservaten Stigmatisierung von LGBTIQ Menschen statt. Diese erleben in Folge dieser Entwicklung vermehrt Diskriminierung.¹⁹

Nicht nur innerhalb unterschiedlicher Kulturen sind die Vorstellungen von Geschlechterrollen und Geschlechtsidentität verschieden. Auch innerhalb einer Kultur findet stetiger Wandel statt. Faktoren, die darauf Einfluss nehmen wie die Einstellung von Menschen innerhalb einer Kultur gegenüber Gender Diversität sich verhält, sind unter anderem das Alter der Personen oder die Region in der Menschen leben. Auch die soziale Klasse und das soziale Umfeld spielen eine Rolle. Die Einstellung einer Gesellschaft zu einer größeren Gendervielfalt beeinflusst auch das Selbstbild der in dieser Gesellschaft lebenden LGBTIQ Personen.²⁰

Ein Beispiel für den Wandel der Einstellung gegenüber Gender Diversität im Allgemeinen und Transgender im Besonderen ist, dass Trans*Männer in der abendländischen Kultur lange als besonders aggressiv galten, dieses Bild sich jedoch verändert hat und heute Trans*Männern eher sexuelle Triebhaftigkeit

¹⁸ Vgl.: Feinberg, Leslie: *Transgender Warriors. Making History from Joan of Arc to Denis Rodman*, S. 22-26

¹⁹ Vgl.: Nanda, Serena: *Gender Diversity: Crosscultural Variations*, S. 4

²⁰ Vgl.: Nanda, Serena: *Gender Diversity: Crosscultural Variations*, S. 4-5

nachgesagt wird, während Trans*Frauen diese Sexualität oftmals abgesprochen wird. Geschlechterklischees befinden sich somit im kulturellen Wandel und geben keine absoluten Wahrheiten wieder.²¹

In christlich geprägten Kulturen ist Transgender traditionell ein schwieriges Thema. Trans* wurde von jeher durch die Kirche unter anderem mit Hexerei in Verbindung gebracht. Dies stand sicherlich auch damit in Zusammenhang, dass einige heidnische Religionen, in oftmals matrilinearen Kontexten, Transgender und Crossdressing Elemente in religiöse Handlungen, Zeremonien und Kontexte einbezogen.²²

Zwar geht es in dieser Diplomarbeit um Diskriminierungsmechanismen in europäischen und US-amerikanischen Kontexten, jedoch bedeutet der verschiedene Umgang anderer Kulturen mit Geschlecht nicht, dass es in diesen Kulturen keine Formen der Diskriminierung gibt. Auch wenn Gender Diversität in vielen Kulturen anders betrachtet wird als im abendländischen Kulturkreis, sind und waren diese nicht frei von gesellschaftlichen und sozialen Ausschlussmechanismen.²³

²¹ Vgl.: Mandel, Doris: Die Zähmung des Chaos`. Transsexualität und Gesellschaft. Versuch einer Annäherung aus philosophischer Sicht, S. 73

²² Vgl.: Feinberg, Leslie: Transgender Warriors. Making History from Joan of Arc to Denis Rodman, S. 68

²³ Vgl.: Nanda, Serena: Gender Diversity: Crosscultural Variations, S. 4

2.3 Diskriminierung

„It's estimated that every 5 hours an LGBT teen takes their life and for every teen that takes [their] life, there are 20 or more who try. [...] 41% of transgender people in North America have attempted to commit suicide. [...] 19% of transgender people experience homelessness during their life because they are transgender. [...] Transgender people faced double the rate of unemployment of the general population.“²⁴

Laut der Aktion *Stop Trans* Pathologisierung* sind Trans* Menschen in Europa besonders stark von Diskriminierung betroffen.²⁵ Menschen die nicht in das binäre Geschlechtersystem zu passen scheinen, sind überdurchschnittlich häufig psychischer und physischer Gewalt ausgesetzt.²⁶ Als Trans* erkennbar zu sein kann zu gesellschaftlichen Reaktionen führen. Diese sind zuweilen lebensbedrohlich. Vor Allem Menschen, die sich nicht durch genitalangleichende Operationen und Hormongaben einer binären Geschlechterordnung anzupassen bereit sind, und sich somit „zwischen den traditionellen Geschlechtern“ bewegen, sind solchen Reaktionen ausgesetzt.²⁷ Die Ablehnung von Trans* Personen, die zu transphober²⁸ Gewalt führen kann, resultiert nicht zuletzt auch aus Gesetzen, die eine Zweigeschlechterordnung verfestigen. Diese klassifizieren Transgender als

²⁴ Dieses Zitat stammt aus dem Musikvideo zum Cover von *All you need is love* der kanadischen Gruppe *The Cliks*

<https://www.youtube.com/watch?v=yQDdQE0Zve4&list=UU6UdH4YqfUcdGUwCWc3rzoQ>
(Zugriff am 7. 11. 2014)

²⁵ Vgl.: Alex, Anne: Psychologische Gutachten bei Alg-II-berechtigten Trans*-Personen, In: *Stop Trans*-Pathologisierung 2012. Berliner Beiträge zu einer internationalen Kampagne*, Anne Alex (Hrsg.), Neu-Ulm: AG SPAK Bücher 2012, S. 63-78, S. 63

²⁶ Vgl.: Alex, Anne: Vorwort/ Glossar*, In: *Stop Trans*-Pathologisierung 2012. Berliner Beiträge zu einer internationalen Kampagne*, Anne Alex (Hrsg.), Neu-Ulm: AG SPAK Bücher 2012, S. 7-14, S. 8

Die Kampagne STP-2012 fordert die Streichung der Klassifizierung von Trans* als *Gender Identity Disorder* (beziehungsweise kritisiert auch deren Umformulierung in *Genderdysphorie*) und den von einer Diagnose unabhängigen freien Zugang zu Hormonen und genitalangleichenden Operationen für die Menschen die diese wollen, (Vgl.: Demiel, Diana: Das eigene Geschlecht ist ein Menschenrecht. Zur internationalen Kampagne „Stop Trans*-Pathologisierung 2012“, In: *Stop Trans*-Pathologisierung 2012. Berliner Beiträge zu einer internationalen Kampagne*, Anne Alex (Hrsg.), Neu-Ulm: AG SPAK Bücher 2012, S. 15-28, S. 22)

²⁷ Vgl.: Mandel, Doris: *Die Zählung des Chaos`. Transsexualität und Gesellschaft. Versuch einer Annäherung aus philosophischer Sicht*, S. 31

²⁸ Transphobie ist ein Begriff, der leider nicht ausreichend ist, um Diskriminierung und Gewalt gegen Trans* Personen zu beschreiben. Da er sich auf Phobie, also Angst, bezieht, neigt der Begriff eher dazu Hassverbrechen und diskriminierende Äußerungen zu verharmlosen. Dass ein einzelner Begriff für alle Formen der Diskriminierungs- und Gewaltausübungen gegen Trans* Menschen steht, zeigt wie reduziert und nicht ausreichend die Bezeichnung Transphobie ist (Vgl.: Kummer, Merit: Problembeschreibung Transphobie. Über Gewalt- und Diskriminierungserfahrungen und Auswirkungen und Bewältigungsstrategien, im Auftrag der Landeskoordination der Anti-Gewalt-Arbeit für Schwule und Lesben in NRW, 40 S., S. 4)

nicht normal und Abweichung von der Norm.²⁹

„...Präsenz bzw. Sichtbarkeit könnte in mehreren Dimensionen für mehrere Institutionen subversiv sein. Die Ordnung der Männlichkeit bzw. Weiblichkeit, das binäre Geschlechtersystem, die Heteronormativität, die Familie, die Religion könnten sich durch die alleinige Existenz von Transfrauen bedroht fühlen, was auch eine Erschütterung ihrer Macht bedeutet. Damit könnten Transfrauen zu „Feinden“ dieser Ordnungen deklariert werden. Weil sie kein Nutzen, sondern im Gegenteil eine Gefahr im herrschenden Gesellschaftssystem darstellen, werden sie als wertlose Leben bezeichnet. Butler sagt, dass die Gesellschaften mit ihren Normen manche Leben als lebenswert und andere als wertlos abstempeln.“³⁰

Menschen wird verwehrt über den eigenen Namen und die Geschlechtszugehörigkeit selber zu entscheiden. Sie werden in ein kompliziertes juristisches und medizinisches System eingespannt. Dieses versucht sie an eine soziale Ordnung anzupassen und in ein dichotomes Geschlechtersystem einzufügen.³¹ Diskriminierung wird umso schwerwiegender, da die Menge der zusammenkommenden erlebten diskriminierenden Situationen eine anhaltende Belastung für die einzelnen Individuen darstellen.³² Mehrfachdiskriminierung setzt sich daraus zusammen als psychisch krank betrachtet zu werden, verbaler und physischer Gewalt oder Ausgrenzung, ebenso wie aus amtlichen Verfahren die demütigend und langwierig sein können. Der generelle Kontakt mit Ämtern und Behörden stellt sich als schwierig dar. Jedoch sind auch Ausschlussmechanismen, die auch in feministischen und schwul-lesbischen Kontexten erlebt werden, Teil dieser Mehrfachdiskriminierungserfahrungen.³³ Auch heute besteht oft die Angst mit einer fortschreitenden Transition in queeren Räumen keinen Ort mehr für sich zu finden und dort nicht mehr oder weniger als zuvor willkommen zu sein.³⁴ Riki Wilchins weist auch darauf hin, dass selbst innerhalb von Trans* Kontexten Hierarchien und Ausschlüsse existieren. So fänden laut Wilchins Ausschlussmechanismen statt, die sich darauf begründen, ob eine Person

²⁹ Vgl.: Demiel, Diana: Das eigene Geschlecht ist ein Menschenrecht. Zur internationalen Kampagne „Stop Trans*-Pathologisierung 2012“, S. 15

³⁰ Ersan, Evrim: Biographie als Kampfplatz. Transsexualität im Spannungsfeld von Sexarbeit und Gewalt., Wien: Dissertation Universität Wien 2012, 289 S., S. 74

³¹ Vgl.: Mandel, Doris: Die Zähmung des Chaos`. Transsexualität und Gesellschaft. Versuch einer Annäherung aus philosophischer Sicht, S. 26-39

³² Vgl.: Ebenda, S. 280

³³ Vgl.: Demiel, Diana: Das eigene Geschlecht ist ein Menschenrecht. Zur internationalen Kampagne „Stop Trans*-Pathologisierung 2012, S. 21

³⁴ Vgl.: Levitt, Heidi M./ Maria R. Ippolito: Being Transgender: Navigating Minority Stressors and Developing Authentic Self-Presentation, In.: Psychology of Women Quarterly 2014 (Nr 38), Society for the Psychology of Women 18 September 2013, (Download: pwq.sagepub.com at Vienna University Library, 17.6.2014), S. 46-64, S. 56-58

Hormone nimmt oder eine Operation durchführen lässt.³⁵

Doris Mandel führt aus, dass male to female Transgender stets stärker von Diskriminierungen betroffen waren, da Mann*-sein stärker durch gesellschaftliche Normen bewertet werde und male to female Trans*Personen in einer androzentrischen Gesellschaft daher als weniger akzeptabel angesehen würden.³⁶

„Toleranz wird von der Gesellschaft [...] prinzipiell nur solange gewährt, wie diejenigen, auf die sie sich bezieht, sich den allgemeinen Anpassungsbegehren nicht verweigern. Dabei handelt es sich immer um die Anpassung an eine soziale Norm.“³⁷

Eine deutsche Studie aus dem Jahr 2010 kommt zu dem Ergebnis, dass bis zu diesem Zeitpunkt für Deutschland keine sinnvollen empirischen Erhebungen durchgeführt wurden. Die hier angeführte Studie bezieht sich auf verschiedene Studien aus Österreich, Belgien, Großbritannien, Schottland, Frankreich und den USA. Die Studie hebt hervor, dass in allen Lebensbereichen Gewalt und Diskriminierung erlebt werden. Trans*Personen seien in allen Bereichen durch diese mehr betroffen als andere Menschen. Untersucht wurden Gewalt- und Diskriminierungserfahrungen am Arbeitsplatz, in der Freizeit und zum Beispiel bei der Ausübung von Sport. Im Zusammenhang mit Sport stellen strikte Umkleiden- beziehungsweise Toilettentrennungen ein Problem dar. Ebenso wurden Diskriminierungserfahrungen im Gesundheitssystem, im öffentlichen Raum, sowie in Geschäften und im Nahverkehr untersucht. Auch auf Bildungseinrichtungen, Wohnsituationen, Gesetze und häusliche Gewalt wurde ein Fokus gelegt.³⁸ Als Wurzeln für Homophobie und Transphobie wird in dieser Studie das heteronormative System benannt. Als Ursache für Transphobie wird „gesellschaftliche Heteronormativität“ verortet. Eine Gesellschaft, die Heterosexualität als einzige normale Lebensweise betrachte, gehe auch ausschließlich von der Existenz zweier Geschlechter aus.³⁹ Laut der deutschen Studie steht Transphobie zusammenfassend für Vorurteile, negative Einstellungen, Stigmatisierungen, Abwertungen, Verleugnung, Befürwortung von Diskrimi-

³⁵ Vgl.: Wilchins, Riki: Gender Theory. Eine Einführung. Berlin: Querverlag 2006, 187 S., S. 45

³⁶ Vgl.: Mandel, Doris: Die Zähmung des Chaos`. Transsexualität und Gesellschaft. Versuch einer Annäherung aus philosophischer Sicht, S. 208-209

³⁷ Mandel, Doris: Die Zähmung des Chaos`. Transsexualität und Gesellschaft. Versuch einer Annäherung aus philosophischer Sicht, S. 234

³⁸ Vgl.: Kummer, Merit: Problembeschreibung Transphobie. Über Gewalt- und Diskriminierungserfahrungen und Auswirkungen und Bewältigungsstrategien, S. 3-17

³⁹ Vgl.: Ebenda, S. 4-6

nierung, diskriminierende Äußerungen und Handlungen und Gewalt gegen Trans*Menschen. Auch Diskriminierungen durch Institutionen und den Staat, gehören zu diesen Strukturen, die vor allem in einer gesellschaftlichen und politischen Dimension zu betrachten sind.⁴⁰

„The oppression against transvestites and transsexuals of either sex arises from sexist values and this oppression is manifested by homosexuals and heterosexuals alike in the form of exploitation, ridicule, harassment, beatings, rapes, murders and the use of us as shock troops and sacrificial victims. [...] Sexist values incorrectly classify any male who wears feminine attire as a homosexual, and to a lesser degree, any female who wears masculine attire is also classified as a homosexual.“⁴¹

Auch Trans*Personen betreffend ist von mehr als einem sozialen Faktor auszugehen. Die ersten Zeugnisse über Crossdresser_innen zum Beispiel finden sich nicht umsonst aus Kreisen des Adels, die einen gewissen Schutz bieten konnten, da sich Adelige durch ihre finanzielle Sicherheit und die Macht, die sie besaßen, in einer weniger antastbaren Situation befanden.⁴² Weiße Menschen mit finanzieller Stabilität hatten es auch als Trans*Personen stets leichter. Diskriminierende Gesetze und ausgrenzende soziale Mechanismen betrafen jedoch alle Trans*Menschen, auch wenn weiß sein und finanzielle Sicherheit Schutzräume für privaten Rückzug boten.⁴³ Wer sich auch heute ein Passing nicht leisten kann, da in Ländern wie den USA die Unterstützung durch Krankenkassen noch geringer ist als zum Beispiel in Deutschland und Hormongaben und genitalangleichende Operationen sehr teuer sind, kann Diskriminierungen ausgesetzt sein, die sich darauf beziehen, dass kein Passing stattfindet. Ebenso sind Menschen, die von sich aus Hormone und Operationen nicht wollen, stärkeren Diskriminierungen ausgesetzt.⁴⁴

Wer nicht finanziell abgesichert war, wurde oftmals obdachlos und war gezwungen sich als Prostituiert_er sein_ihr Geld zu verdienen. Diese auf der Straße lebenden Menschen waren somit vermehrt willkürlichen Festnahmen,

⁴⁰ Vgl.: Kummer, Merit: Problembeschreibung Transphobie. Über Gewalt- und Diskriminierungserfahrungen und Auswirkungen und Bewältigungsstrategien, S. 10-16

⁴¹ Stryker, Susan: Transgender History, S. 96-97 (hier zitiert Stryker aus dem *Transliberation Newsletter*)

⁴² Vgl.: Mandel, Doris: Die Zähmung des Chaos`. Transsexualität und Gesellschaft. Versuch einer Annäherung aus philosophischer Sicht, S. 183-217

⁴³ Vgl.: Stryker, Susan: Transgender History, S. 59-67

⁴⁴ Vgl.: Levitt, Heidi M./ Maria R. Ippolito: Being Transgender: Navigating Minority Stressors and Developing Authentic Self-Presentation, S. 60

sowie physischer- und sexueller Gewalt durch die Polizei ausgesetzt. Meist wurden festgenommene Trans*Frauen oder Crossdresser_innen in Männergefängnissen untergebracht, da sie laut ihren Papieren männlich waren. In diesen Gefängnissen waren sie sehr gefährdet, Opfer von Gewalt, Vergewaltigung und Mord zu werden.⁴⁵

Noch heute ist die Einteilung in öffentlichen Kontexten in den USA und Europa oftmals damit verbunden, welches Geschlecht nach der Geburt bei einer Person festgeschrieben wurde. Dean Spade weist darauf hin, welche Konsequenzen dies haben kann.

„...no matter what trans people say or do or how we understand ourselves or act, we are male if we were identified as male at birth, female if we were identified as female at birth. You can see the enforcement of this regulation in prisons, juvenile justice facilities, foster care group homes, and homeless shelters. Trans woman are held in men’s facilities, trans men in woman’s facilities, and gender-nonconforming people in whatever facility matches their birth gender. You can also see this discrimination when facilities that are gender-based, like woman’s drug treatment facilities or domestic violence shelters, refuse to admit trans woman.“⁴⁶

Die ersten Gesetze, die sich in den USA direkt auf Crossdressing bezogen, entstanden erst im 19. Jahrhundert. Ab 1848 führten immer mehr Bundesstaaten Gesetze ein, die es für Männer* illegal machten in weiblich konnotierter Bekleidung in die Öffentlichkeit zu gehen und es auch Frauen* unmöglich machte, öffentlich Kleidung zu tragen die Männern* vorbehalten war. So sollten zum Beispiel in San Francisco 500 Dollar Strafe gezahlt werden, wenn gegen das dortige Anti-Crossdressing-Gesetz verstoßen wurde. Noch 1974 verabschiedete die Stadt Cincinnati im Bundesstaat Ohio ein solches Gesetz. Dass erst im 19. Jahrhundert solche Gesetze in den USA installiert wurden, ging von der Ablehnung männlicher Homosexualität⁴⁷ aus, mit der Trans* automatisch

⁴⁵ Vgl.: Stryker, Susan: Transgender History, S.59-67

⁴⁶ Spade, Dean: Undermining Gender Regulation, In: Nobody Passes. Rejecting the Rules of Gender and Conformity, Mattilda A.K.A Matt Bernstein Sycamore (Hrsg.), Emeryville: Seal Press 2006, S. 64-70, S. 66-67

⁴⁷ Der Begriff Homosexualität entstand erst Ende des 19. Jahrhunderts. Zeitgleich wurden auch Begriffe wie zum Beispiel Urning genutzt. Erst mit der Festlegung eines Begriffes ließen Menschen sich in einer Gruppe einkategorisieren. Zuvor war nur der Akt der Sodomie als Straftat angesehen, mit der Festschreibung von Homosexualität als Eigenschaft von Menschen fand vermehrt Pathologisierung statt und es entstand Raum für Antihomosexualitätsgesetze (Vgl.: Homosexualität, <https://uni-vienna.brockhaus-wissensservice.com/brockhaus/homosexualität> (Zugriff am 22. 1. 2015)) wie den Paragraphen 175 in Deutschland und den Paragraphen 209 in Österreich die Homosexualität unter Strafe stellten. In der Zeit des Nationalsozialismus wurde der

gleichgesetzt wurde und die erst mit der beginnenden Industrialisierung als Phänomen einer Gruppe in den Großstädten wahrgenommen wurde.⁴⁸ Dazu schreibt Stryker:

„Throughout the second half of the nineteenth century and the first half of the twentieth century, homosexual desire and gender variance were often closely associated; one common way of thinking about homosexuality back then was as gender ‚inversion‘, in which a man who was attracted to men was thought to be acting like a woman, and a woman who desired woman was considered to be acting like a man.“⁴⁹

Noch in den 60er Jahren des 20. Jahrhunderts konnten Menschen dafür verhaftet werden, weil sie die Toilette genutzt hatten deren Geschlechtsangabe nicht ihrem Ausweis entsprach oder Crossdressing in der Öffentlichkeit gewagt hatten. Zwar wurden die betreffenden Gesetze im Jahr 1962 aufgehoben, es kam jedoch weiterhin zu Verhaftungen.⁵⁰ Der Aktivist Dean Spade schreibt, dass er noch 2002 in den USA verhaftet wurde, weil er eine öffentliche Toilette für Männer* in einer U-Bahnstation benutzte.⁵¹

Ab den 70er Jahren entwickelte sich die US-amerikanische Politik wieder in eine reaktionärere Richtung, ab dieser Zeit agierte auch die Polizei wieder vermehrt gegen Trans*Personen und Transgendervereine.⁵² Ebenfalls zu dieser Zeit wurden Trans*Personen auch aus lesbischen und schwulen, sowie aus feministischen Kreisen ausgeschlossen.⁵³ Ausschlussargumente des second wave Feminismus Transgender gegenüber waren unter anderem, Trans*Frauen wären als Jungen* aufgewachsen und sozialisiert und könnten daher nicht wissen, was es bedeute in

Paragraph 175 verschärft und bis zu 15000 Menschen wurden aufgrund dieses Paragraphen in Gefängnissen und Konzentrationslagern interniert. (Vgl.: Das langsame Ende des Schwulenparagraphen 175. Wenn Unrecht Recht ist, <http://www.sueddeutsche.de/politik/diskriminierung-homosexueller-wenn-unrecht-recht-ist-1.1614780> (Zugriff am 22. 1. 2015))

Während der Paragraph 175 in Deutschland sich nur auf „männliche Homosexualität“ bezog, womit Frauen* wiederum eine eigene Sexualität abgesprochen wurde und lesbische Frauen* meist gezwungen waren zu heiraten oder als sogenannte „Asoziale“ in die Lager kamen, bezog der Paragraph 209 in Österreich (der laut *Die Presse* vom 7.11.2013 erst 2002 abgeschafft wurde („Homosexuellen Paragraph“: Österreich verurteilt, http://diepresse.com/home/panorama/oesterreich/1473647/HomosexuellenParagraf_Oesterreich-verurteilt Zugriff am 22. 1. 2015)) sowohl Frauen* als auch Männer* mit ein.

⁴⁸ Vgl.: Stryker, Susan: *Transgender History*, S. 31-34

⁴⁹ Stryker, Susan: *Transgender History*, S. 34

⁵⁰ Vgl.: Stryker, Susan: *Transgender History*, S. 76

⁵¹ Vgl.: Spade, Dean: *Undermining Gender Regulation*, S. 64-70, S. 65

⁵² Vgl.: Stryker, Susan: *Transgender History*, S.92

⁵³ Vgl.: Ebenda, S. 101-111

einer patriarchalen Gesellschaft eine richtige Frau* zu sein. Dies führte auch dazu, dass Trans*Personen der Zugang zu Frauenräumen, die auch für sie sichere Schutzräume hätten sein können, verweigert wurde⁵⁴ und heute auch noch oft wird⁵⁵. Butches wiederum wurden zuweilen in feministischen Kontexten mit dem Argument ausgeschlossen, sie würden wie Männer* sein wollen und wären daher niemals echte Feminist_innen.⁵⁶ Die typische Kritik an male to female Transgender war stets, dass ihnen ein Verhalten vorgeworfen wurde, das als Übertreibung eines Weiblichkeitsbildes gesehen wurde.⁵⁷ Ein anderer Vorwurf gegenüber Trans*Frauen ist es immer gewesen, dass sie niemals eine richtige Frau* sein könnten und weiterhin Männer* bleiben würden. Daher stünde ihnen der Aufenthalt in Frauenräumen nicht zu.⁵⁸ Diese Ausschlussmechanismen änderten sich erst wieder ab den 90er Jahren.⁵⁹

Die Angst vor Diskriminierung, die sich auch in Form von Gewalt äußert, kann dazu führen, dass die Trans*Identität nicht gelebt wird und die betreffende Person ein prekäres Selbstbild entwickelt. Es stellt eine große Belastung dar, einen wichtigen Teil der eigenen Identität vor der Familie, Freund_innen und am Arbeitsplatz zu verstecken. Depressionen, die bis hin zu Selbstmordgedanken, Selbstmordversuchen und erfolgreich durchgeführten Selbstmorden führen, können die Folge sein.⁶⁰ Der *Virginia Transgender Health Initiative Study* zufolge, die in den Jahren 2005 und 2006 in Virginia durchgeführt wurde und die sich mit der Gesundheit von Transgender und deren Zugang zu medizinischer Versorgung beschäftigte, sind Trans*Personen durch das höhere Risiko körperliche und

⁵⁴ Vgl.: Stryker, Susan: *Transgender History*, S. 140

⁵⁵ Ein Beispiel für einen solchen Raum der Transgender ausschließt, ist das Wiener Frauenzentrum im WUK.

⁵⁶ Vgl.: Feinberg, Leslie: *Transgender Warriors. Making History from Joan of Arc to Denis Rodman*, S. 114

⁵⁷ Kleiden Cis*Frauen sich diesem Bild entsprechend wird ihnen keine Karikatur von Weiblichkeit vorgeworfen, hieran ist erkennbar dass ein solcher Vorwurf die Vorstellung in sich trägt nur das Geschlecht beziehungsweise der Ausdruck von Geschlecht von Trans*Frauen sei eine Performance und Cis*Frauen seien das eigentliche Original.

⁵⁸ Vgl.: Levitt, Heidi M./ Maria R. Ippolito: *Being Transgender: Navigating Minority Stressors and Developing Authentic Self-Presentation*, S. 48

⁵⁹ Vgl.: Stryker, Susan: *Transgender History*, S. 129-137 (ab dem Jahr 1995 wurde Trans* auch in die Bezeichnung LGBT die für Lesbian, Gay, Bi and Transgender steht und noch um Queer, Intersexual und Asexual ergänzt werden kann, aufgenommen. Außerdem entstand in den 1990ern ein Transgender miteinbeziehender Feminismus.)

⁶⁰ Vgl.: Antidiskriminierungsstelle des Bundes: *Forschung der ADS auf einen Blick: Benachteiligung von Trans*Personen insbesondere im Arbeitsleben*, 3 S., S. 2

psychische Gewalt zu erleben mehr gefährdet durch eventuelle Folgen traumatisierender Erlebnisse. Solche Folgen können der Missbrauch von Drogen und Alkohol und auch Suizidgedanken und Suizidversuche sein. An der *Virginia Transgender Health Initiative Study* nahmen 350 Menschen teil, die zwischen 18 und 69 Jahren alt waren. 97,7% derer die in dieser Studie angaben, physische Gewalt erlebt zu haben und 89,2% von denen, die sexuelle Gewalt erlebt hatten, führten dies auf ihre Geschlechtsidentität zurück. In 47,4% der Fälle wurde körperliche Gewalt durch fremde Menschen ausgeübt. In 27,1% der Fälle waren die Täter_innen Bekannte der angegriffenen Person. 23,3% der Täter_innen fanden sich in der Familie und in 14,3% der Fälle ging physische Gewalt von Partner_innen der Befragten aus. Die Angaben über sexuelle Gewalt sehen anders aus. Hier werden die meisten Übergriffe mit 48,4% durch Bekannte ausgeübt, in 33,3% der sexuellen Missbrauchsfälle waren Familienmitglieder die Täter_innen. 25,8% der angegebenen sexuellen Missbräuche wurden von Fremden und 24,7% von Partner_innen verübt. Angezeigt wurden von dieser hohen Zahl der Übergriffe in Virginia nur 11,1% der physischen und 9,1% der sexuellen Übergriffe, da Angst und Misstrauen gegenüber der Polizei besteht.⁶¹

„Fear may be based on previously demonstrated “secondary victimization,” in which victims seeking help were at increased risk of victimization again by the very people from whom they had sought help [...]. Indeed, eight participants in the current study indicated that a police officer had been the perpetrators of their physical abuse and five reported sexual abuse from a police officer.“⁶²

Gewalterfahrungen, die in einem Zusammenhang mit Geschlechtsidentität stehen, können dazu führen, dass die betroffenen Menschen beginnen sich selbst abzulehnen und eine Art innere Transphobie gegen sich entwickeln. Der Zusammenhang zwischen erlebten Gewalttaten und Selbstmordgedanken und –versuchen wird in dieser Studie ebenfalls untersucht. Die Zahl der Selbstmordversuche bei Trans*Personen ist hoch. Rund zwei Drittel der in der *Virginia Transgender Health Initiative Study* Befragten sagten aus, sie hätten bereits Suizidgedanken gehabt. Demnach hatten 81,7% der befragten Trans*Frauen die physische Gewalt erlebt hatten Selbstmordgedanken. 46,5% hatten zumindest

⁶¹ Vgl.: Testa, Rylan J./ Laura M. Sciacca/ Michael L. Hendricks u.a.: Effects of Violence on Transgender People, In.: Professional Psychology: Research and Practice, (American Psychological Association 2012, Vol. 43, No. 5), S. 452-459, S. 452-458

⁶² Testa, Rylan J./ Laura M. Sciacca/ Michael L. Hendricks u.a.: Effects of Violence on Transgender People, S. 457

einen Selbstmordversuch hinter sich. Trans*Frauen, die sexuelle Gewalt erlebten hatten, hatten in 47,4% der befragten Fälle bereits versucht sich zu töten. 45,2% der befragten Trans*Männer gaben an, bereits Selbstmordversuche begangen zu haben, die im Zusammenhang mit sexuellen und anderen Gewalterfahrungen standen. Trans*Männer, die sexuelle Gewaltübergriffe erlebt hatten, waren am stärksten durch den Wunsch nach Suizid betroffen. 96,7% der befragten Trans*Männer hatten nach sexuellen Missbrauchserfahrungen Selbstmordgedanken und 53,1% hatten mindestens einen Suizidversuch ausgeübt. Die Studie ermittelte, dass Trans*Männer mit physischen Gewalterfahrungen und sexuellen Missbrauchserfahrungen besonders gefährdet seien für ungesunden Alkoholkonsum.⁶³

43 bis 60 % der an verschiedenen Studien teilnehmenden Trans* Menschen haben bereits Erfahrungen mit Gewalt gemacht. 43 bis 46 % wurden bereits mindestens einmal Opfer von sexueller Belästigung oder sexuellem Missbrauch. Die meisten der Befragten gaben an, dass die von ihnen gemachten Gewalterfahrungen in einem direkten Zusammenhang mit ihrer Geschlechtsidentität gestanden hätten. Je uneindeutiger ihre Geschlechtszugehörigkeit für andere Menschen erkennbar sei, desto gefährdeter seien sie für Gewalt.⁶⁴

Die Wechselwirkungen zwischen dem gesellschaftlich konstruierten binären Geschlechtersystem und dem Selbstverständnis vieler Trans* Personen sind komplex. Transgender zu sein heißt nicht automatisch genau das entgegengesetzte Geschlecht des bei der Geburt festgeschriebenen sein zu wollen. Vielmehr können auch die Bedürfnisse nach Namens- und Personenstandsänderung, sowie nach Hormoneinnahme und genitalangleichenden Operationen durch gesellschaftlichen Druck vorangetrieben werden. Doris Mandel nennt dies ein „Streben zum Gegengeschlecht“, um sich der binären Ordnung des abendländischen Geschlechtersystems anzupassen, in dem der Zwang besteht, dass eine Person optisch eindeutig einem Geschlecht zuzuordnen ist. Druck in verschiedensten alltäglichen Situationen, wie dem Kontakt mit Behörden, Problemen am Arbeitsplatz, aber auch die Nutzung öffentlicher eigentlich selbstverständlicher Räume, bringt viele transidente Menschen dazu, von sich aus an der

⁶³ Vgl.: Testa, Rylan J./ Laura M. Sciacca/ Michael L. Hendricks u.a.: Effects of Violence on Transgender People. S. 453

⁶⁴ Vgl.: Ebenda, S. 453

Geschlechterdichotomie festzuhalten, da es kaum möglich ist, diesem Normalitätsdruck zu entgehen. Ohne Operationen und Anpassung von Papieren scheint es oftmals keine Hoffnung auf die soziale und gesellschaftliche Anerkennung der empfundenen Geschlechtsidentität zu geben.⁶⁵

„In a context where transgender people rarely are provided with the same legal protections as others, they face threats of harassment and violence; economic and vocational vulnerability; challenges finding health care, educational, and social supports; and challenges in their intimate relationships.“⁶⁶

In dieser Arbeit sollen verschiedene Formen der Diskriminierung betrachtet werden. Auch Gewalterfahrungen gehören zu Diskriminierungserfahrungen, denn Diskriminierung hat immer etwas damit zu tun, von anderen Menschen darauf hingewiesen zu werden, unerwünscht zu sein. Es soll im Folgenden zwischen institutionalisierter Gewalt und Gewalt im alltäglichen gesellschaftlichen Leben unterschieden werden. Institutionalisierte Gewalt findet sich im Umgang mit Transgender in Gesetzen, die unter anderem vorschreiben, wie mit den Identitätsdokumenten von Trans*Personen umgegangen werden soll. Außerdem schreiben diese Gesetze bestimmte medizinische und psychologische Vorgehensweisen vor, die Einfluss auf die Selbstbestimmung von Trans*Menschen haben. Alltägliche Gewalt hat oftmals mehr mit der Wahrnehmung von Menschen zu tun. Ist eine Trans*Person als solche erkennbar, wird sie eher solche Strukturen kennenlernen. Im Alltag, in der Nutzung Öffentlicher Räume etc., geht es vor allem um die Optik, ob ein Mensch als Transgender erkennbar ist oder einem Geschlecht optisch eindeutig zuzuordnen ist. Femininität und Maskulinität wird in diesem Kontext meist nach äußerer Erscheinung beurteilt. Ausgrenzung findet laut Doris Mandel oftmals gerade deshalb statt, da Transgender offensichtlich erkennbar sind. Selbst wenn Behörden eine Person in ihrem angestrebten Geschlecht anerkennen, tut das soziale und gesellschaftliche Umfeld dies oftmals nicht, da für diese mehr das Sichtbare zählt als in Dokumenten festgeschriebene Daten. Streben nach dem sogenannten Passing in einer Gesellschaft, in der ein binäres Geschlechtersystem vorherrscht

⁶⁵ Vgl.: Mandel, Doris: Die Zählung des Chaos`. Transsexualität und Gesellschaft. Versuch einer Annäherung aus philosophischer Sicht, S. 26-30

⁶⁶ Levitt, Heidi M./ Maria R. Ippolito: Being Transgender: Navigating Minority Stressors and Developing Authentic Self-Presentation, S. 49

findet oftmals statt, um sich negative und abwertende Reaktionen auf die äußere Erscheinung zu ersparen.⁶⁷

Anders als die Behörden, Mediziner_innen und Psychiater_innen, haben die Menschen auf der Straße meist keine Einsicht in die Dokumente die das Geburtsgeschlecht einer Person offenlegen. In diesem Bereich wird es also vor allem um physische Gewalt, verbale Gewalt und sexualisierte Gewalt gehen, die in öffentlichen Räumen wie Schwimmbädern, Sporthallen, Kinos, beim Einkaufen oder beim Überqueren der Straße, sowie beim Bahnfahren vorkommen. Auch Gewalt innerhalb von Beziehungen, Familien oder durch Freund_innen zählen zu dieser zweiten Form der hier betrachteten Gewalt. Wie zu zeigen sein wird, gibt es jedoch immer wieder Punkte der Überschneidung zwischen den hier unterschiedenen Gewaltarten. So kann es zu physischer und verbaler Gewalt durch Polizist_innen oder Grenzbeamt_innen kommen. Diese sind zwar Teil von Institutionen, in diesem Fall begehen sie jedoch eine private Gewalthandlung, die auf Vorurteilen beruht und nicht auf festgeschriebenen Umgangsweisen mit Trans*Personen. Institutionen können wiederum Gewalt durch Nichthandeln ausüben, wie zum Beispiel ein medizinisches oder ein Kassensystem, das Trans*Menschen nicht ausreichend berücksichtigt. Auch können Ausschlussmechanismen, zum Beispiel am Arbeitsplatz, nicht nur auf private Mobbinghandlungen, die meist mit verbaler Gewalt verbunden sind, oder dem völligen Verweigern der Vergabe eines Arbeitsplatzes an eine Trans*Person, mit institutionalisierter Gewalt in Verbindung stehen, da in diesem Fall keine ausreichenden Gesetze zum Schutz von Transgender im Arbeitsleben⁶⁸ bestehen.

⁶⁷ Vgl.: Mandel, Doris: Die Zähmung des Chaos`. Transsexualität und Gesellschaft. Versuch einer Annäherung aus philosophischer Sicht, S. 282

⁶⁸ Einige Unternehmen gehen hier von sich aus mit einem besseren Beispiel voran. Riki Wilchins weist in *Gender Theory* darauf hin, dass in den USA Amerikan Airlines das erste Unternehmen war das Genderidentität in ihr Antidiskriminierungsklausel aufnahm. Andere Unternehmen wie Intel, Nike und Apple folgten diesem Beispiel. (Vgl.: Wilchins, Riki: *Gender Theory*. Eine Einführung, S. 39)

2.3.1 Institutionalisierte Diskriminierung

„Transsexuelle sind mit einer unvergleichbaren Vielzahl an institutionellen Ungerechtigkeiten in Bezug auf Medizin, rechtliche Gleichstellung, Versicherung, Sorgerecht und Gesetze zur Geschlechtsumwandlung konfrontiert.“⁶⁹

„Within modern bureaucratic society, many kinds of routine administrative procedures make life very difficult for people who cross the social boundaries of their birth-assigned genders“⁷⁰

Schwierigkeiten, die Trans*Menschen durch die Bürokratisierung der heutigen Gesellschaft große Probleme bereiten, stehen unter anderem im Zusammenhang mit Geburtsurkunden, Schuldokumenten, medizinischen Dokumenten, früheren Arbeits- und Ausbildungszeugnissen, Pässen und anderen Ausweisen und dem Führerschein. Diese Dokumente sind auf das bei der Geburt festgeschriebene Gender ausgestellt und auf dieses festgelegt. Oftmals korrelieren diese bereits nicht mehr mit dem äußeren Erscheinungsbild der Person. Probleme entstehen vermehrt, wenn das was sichtbar ist, dem auf dem Papier zu widersprechen beginnt. So können Dinge, die für viele Menschen selbstverständlich sind, für Trans*Personen zu unüberwindbaren Hürden werden. Reisen, Heiraten, eine neue Arbeit zu bekommen, soziale Dienstleistungen auf Ämtern zu beantragen oder das Sorgerecht für die eigenen Kinder zu erhalten, wird oftmals zur katastrophalen Unmöglichkeit.⁷¹

„Depending on variables such as where they happen to be born or what levels of healthcare they can afford, some transgender people find it impossible to obtain tightly controlled identity documents (such as passport) that accurately reflect their current name or gender appearance – which makes travel impossible in some circumstances and risky or dangerous in others.“⁷²

Erschwert ist seit dem 11. September 2001 als Trans*Person zu reisen, da vermehrte Passkontrollen Reisen in manchen Fällen gefährlich und gar unmöglich machen kann. Auf jeden Fall ist eine Passkontrolle mit Papieren, die nicht dem äußeren Erscheinungsbild entsprechen, stets mit der Gefahr von Diskriminierung

⁶⁹ Wilchins, Riki: Gender Theory. Eine Einführung. S. 45

⁷⁰ Stryker, Susan: Transgender History, S. 6

⁷¹ Vgl.: Stryker, Susan: Transgender History, S. 6

⁷² Ebenda, S. 150

verbunden.⁷³

„In October 2003, a terrorist drag queen alert was issued across the United States. The U.S. Department of Homeland Security issued an alert to law enforcement agencies, urging authorities to be on the lookout for al-Qaeda suicide Bombers dressed in drag. [...] The alert prompted the National Transgender Advocacy Coalition (NTAC) to issue a statement warning members to expect ‚unwitting abuses‘ both at airports and anywhere else they go dressed up.“⁷⁴

Um einen neuen Personenstand zu beantragen muss in 29 EU Ländern eine genitalangleichende Operation durchgeführt werden, die zugleich zu Unfruchtbarkeit führen muss. 15 dieser Länder setzen voraus, dass die beantragende Person unverheiratet sein muss. Dies bedeutet oftmals, dass eine Scheidung stattfindet.⁷⁵ Der Zwang zu einer genitalangleichenden Operation, die zu Unfruchtbarkeit zu führen hat, gilt in Deutschland zum Glück nicht mehr.⁷⁶ Bürokratische Vorgaben mischen sich in den meisten Ländern mehr oder weniger stark in persönliche Entscheidungswege von Trans*Personen ein. Die Verfahren, die über die Rechte einer Trans*Person für ihre weitere Entwicklung und ihr Leben entscheiden und durch die der Staat Macht über diese Menschen ausübt, werden oft stark in die Länge gezogen.⁷⁷

„Nach den bestehenden rechtlichen Regelungen ist eine Änderung des Namens, Personenstands oder des Geschlechts erst nach langwierigen und sehr strengen Diagnoseverfahren möglich. Der Zugang zu medizinischer Versorgung und Kostenübernahme durch die Krankenkassen ist nur für Trans*Personen möglich, die die Diagnose ‚transsexuell‘ erhalten. Die geschlechtliche Identität der Betroffenen wird dabei pathologisiert, also als Störung angesehen und behandelt. Die Trans*Personen selbst werden in diesen Praktiken entmündigt und ihre Persönlichkeitsrechte werden verletzt. So geht der Geschlechtswechsel etwa mit dem Zwang zum Nachweis der Unfruchtbarkeit einher.“⁷⁸

⁷³ Vgl.: Stryker, Susan: Transgender History, S. 150

⁷⁴ Thaemlitz, Terre: Trans-Portation, In: Nobody Passes. Rejecting the Rules of Gender and Conformity, Mattilda A.K.A Matt Bernstein Sycamore (Hrsg.), Emeryville: Seal Press 2006, S.173-207, S.174

⁷⁵ Vgl.: Demiel, Diana: Das eigene Geschlecht ist ein Menschenrecht. Zur internationalen Kampagne ‚Stop Trans*-Pathologisierung 2012‘, S. 15-16

⁷⁶ Eine Kritik die die Initiative Stop Trans* Pathologisierung am TSG hat ist, dass die in vielen Ländern geforderte Fortpflanzungsunfähigkeit gegen das Recht auf körperliche Unversehrtheit verstößt. (Vgl.: Luethi, Eliah: Trans*-Pathologisierung: MDK-Richtlinien und Transsexuellengesetz, In: Stop Trans*-Pathologisierung 2012. Berliner Beiträge zu einer internationalen Kampagne, Anne Alex (Hrsg.), Neu-Ulm: AG SPAK Bücher 2012, S. 51-53, S. 53)

⁷⁷ Vgl.: Mandel, Doris: Die Zähmung des Chaos`. Transsexualität und Gesellschaft. Versuch einer Annäherung aus philosophischer Sicht, S. 297-298

⁷⁸ Antidiskriminierungsstelle des Bundes: Forschung der ADS auf einen Blick: Benachteiligung von Trans*Personen insbesondere im Arbeitsleben, S. 1-2

Auch die Institution der Krankenkassen stellt eine Hürde dar. Medizinische Unterstützung von Trans*Personen wird nur gewährt, wenn diese als krank eingestuft werden. Wird die Einstufung entschärft, so fallen sogleich Unterstützungen weg. Würde Transgender anerkannt als normaler Teil der Gesellschaft und die Bezeichnung Krankheit aufgehoben, so entfielen sofort die Unterstützungen durch Krankenkassen. Schon jetzt sind Streitpunkte mit deutschen und österreichischen Krankenkassen unter anderem die Epilation von Barthaaren, die von den Kassen als rein kosmetisch angesehen werden⁷⁹, für Trans*Frauen jedoch den Alltag stark erleichtern würde.⁸⁰ Ein Ausschluss von Trans*Personen aus der Versorgung mit transspezifischen medizinischen Maßnahmen fand vor kurzem in Spanien statt, wo nun die öffentliche Gesundheitsversorgung weder Hormongabe noch genitalangleichende Operationen unterstützt. Eine spanische Medienkampagne stellte die medizinische Unterstützung von Trans*Menschen als eine „Vergeudung öffentlicher Mittel“ dar.⁸¹

Wichtige Veränderungen fanden in den USA in den 1990er Jahren statt. In einigen Bundesstaaten wurde es zu dieser Zeit möglich das Geschlecht auf der Geburtsurkunde zu ändern, sowie Name und Geschlecht auf dem Führerschein anzupassen und innerhalb einer heterosexuellen Beziehung zu heiraten.⁸²

Für die Türkei weist Evrim Ersan darauf hin, dass Trans*Personen nicht nur geringere Möglichkeiten haben das Gesundheitssystem zu nutzen, sondern das Aufsuchen von Ärzt_innen auch vermeiden, da sie dort Diskriminierungen ausgesetzt sein können. Ebenso vermeiden sie es Hilfe bei der Polizei zu suchen, da durch Gewalterfahrungen mit Polizist_innen kein Vertrauen in die Institution

⁷⁹ Vgl.: Mandel, Doris: Die Zähmung des Chaos`. Transsexualität und Gesellschaft. Versuch einer Annäherung aus philosophischer Sicht, S. 321

⁸⁰ „... nur die Nadel-Epilation [werden] von der Krankenkasse bezahlt [...], jedoch nicht die Laser-Epilation, die weniger Nebenwirkungen [hat] [...], besser und vor allem schneller [ist] [...]. [...] fand ich es menschenunwürdig, mich immer nur mit einer Halbwertzeit von maximal vier Stunden unter die Mitmenschen begeben zu können [...]“ (Prides, William: Mein langer Weg zur Moni B, Norderstedt: Books on Demand 2013, S. 245)

⁸¹ Vgl.: Alex, Anne: Vorwort/ Glossar*, In: Stop Trans*-Pathologisierung 2012. Berliner Beiträge zu einer internationalen Kampagne, Anne Alex (Hrsg.), Neu-Ulm: AG SPAK Bücher 2012, S. 7-14, S. 8

⁸² Vgl.: Stryker, Susan: Transgender History, S. 129

Polizei besteht.⁸³

Zusätzlich beklagt die deutsche *Antidiskriminierungsstelle des Bundes*, wie wenig Therapeut_innen und Behörden qualifiziert und sensibilisiert sind im Umgang mit Transgender, dass diese wenig vertrauenserweckend für Trans* Menschen sind.⁸⁴ Der „Umgang staatlicher Behörden und Vertreter_innen mit Trans* Personen [...] wird als mangelhaft bis diskriminierend beschrieben“.⁸⁵

2.3.2 Diskriminierung durch Gesetze

In europäischen Rechtssystemen, so unterschiedlich sie in den verschiedenen Ländern auch waren, war Trans* lange als ein Verbrechen eingestuft. Gesetze, die in so gut wie allen europäischen Ländern das Crossdressing in der Öffentlichkeit verboten, gab es zwar erst ab dem 19. Jahrhundert, drakonische Strafen hatten Crossdresser_innen jedoch bereits zuvor zu erwarten. Male to female Transgender wurden mit homosexuellen Männern* gleichgesetzt und erfuhren eine Verfolgung, die einer Hexenjagd glich. Im 17. und 18. Jahrhundert konnten Trans* Menschen zum Tode⁸⁶ verurteilt werden. In England wurden Crossdresser_innen im 17. Jahrhundert zunächst öffentlich gedemütigt, um anschließend ebenfalls öffentlich gehängt zu werden.⁸⁷ Die letzte öffentliche Verbrennung einer Trans* Person fand wahrscheinlich im Jahr 1725 statt. Ende des 18. Jahrhunderts wurden die drakonischen Strafen schließlich im Bereich des Heiligen Römischen Reiches in

⁸³ Vgl.: Ersan, Evrim: Biographie als Kampfplatz. Transsexualität im Spannungsfeld von Sexarbeit und Gewalt., S. 73

⁸⁴ Vgl.: Antidiskriminierungsstelle des Bundes: Forschung der ADS auf einen Blick: Benachteiligung von Trans* Personen insbesondere im Arbeitsleben, S.2

⁸⁵ Ebenda, S. 2

⁸⁶ In der schwedischen Stadt Stockholm ist ein Fall aus dem 17. Jahrhundert bekannt, in dem eine Frau* ihre Familie in einem schwedischen Dorf verließ um in Stockholm als Mann* zu leben. Sie fuhr als Matrose zur See. Als sie sich jedoch in eine Frau* verliebte und diese heiratete, verriet diese sie nach der Hochzeitsnacht. Sie wurde angeklagt und zum Tode verurteilt. Die Strafe, die Frauen* zu dieser Zeit in Schweden zu erwarten hatten, war es, lebendig begraben zu werden. (Quelle für diese Geschichte ist *Stockholm Free Tour* vom 27.8.2014)

⁸⁷ Vgl.: Feinberg, Leslie: Transgender Warriors. Making History from Joan of Arc to Denis Rodman, S. 87-89

eine Gefängnisstrafe umgeändert.⁸⁸ Leslie Feinberg stellt fest, dass es gerade aus dem 17. und 18. Jahrhundert viele Aufzeichnungen gibt, die von Verfahren gegen Männer berichteten, die wegen des Tragens von Frauenkleidern angeklagt waren. Dokumentiert sind nur die Fälle der Menschen, die enttarnt und verurteilt wurden. Was über ihre Bedürfnisse und Motive bekannt ist, sind meist nur die Dinge die diese Personen unter Folter ausgesagt haben.⁸⁹

Das erste Transsexuellengesetz (kurz TSG) wurde in Schweden eingeführt. Das deutsche TSG folgte im Jahr 1980. Das TSG ist von mehreren Seiten zu betrachten, da es sich einschränkend und regulierend auswirkt, jedoch in vielen Belangen auch ein Gewinn ist.⁹⁰ Im Juni 2014 verabschiedete Dänemark ein neues Transsexuellengesetz. Die Internetseite *queer.de* zitierte den LGBT-Aktivisten Søren Laursen, dieses Gesetz sei das fortschrittlichste Gesetz, das es derzeit in Europa gäbe.⁹¹

„Demnach muss eine Person 18 Jahre alt sein und ihr Verlangen nach einem Leben im anderen Geschlecht zum Ausdruck bringen, damit sie neue Papiere erhält. Das Gesetz enthält lediglich eine Wartezeit von sechs Monaten, in der sich die Betroffenen über ihre Entscheidung Gedanken machen sollen.“⁹²

In Deutschland wurde zwar 2011 der Operationszwang abgeschafft, der eine Personenstandsänderung nur nach einer geschlechtsangleichenden Operation mit Entfernung aller zur Fortpflanzung nötigen Organe vorsah, jedoch besteht dort noch immer die Pflicht zwei Gutachter_innen heranzuziehen um die psychologische Eignung der_des Patienten_in für eine genitalangleichende Operation zu prüfen. Außerdem muss über ein Jahr ein sogenannter Alltagstest gelebt werden. Auch es ist Pflicht eine einjährige Psychotherapie zu machen.⁹³

⁸⁸ Vgl.: Mandel, Doris: Die Zähmung des Chaos`. Transsexualität und Gesellschaft. Versuch einer Annäherung aus philosophischer Sicht, S. 211-212

⁸⁹ Vgl.: Feinberg, Leslie: Transgender Warriors. Making History from Joan of Arc to Denis Rodman, S. 83-85

⁹⁰ Vgl.: Mandel, Doris: Die Zähmung des Chaos`. Transsexualität und Gesellschaft. Versuch einer Annäherung aus philosophischer Sicht, S. 38

⁹¹ Vgl.: Dänemark beschließt fortschrittliches Transsexuellengesetz,
http://www.queer.de/detail.php?article_id=21757 (Zugriff am 16.6.2014)

⁹² Dänemark beschließt fortschrittliches Transsexuellengesetz,
http://www.queer.de/detail.php?article_id=21757, 16.6.2014

⁹³ Vgl.: Kummer, Merit: Problembeschreibung Transphobie. Über Gewalt- und Diskriminierungserfahrungen und Auswirkungen und Bewältigungsstrategien, im Auftrag der Landeskoordination der Anti-Gewalt-Arbeit für Schwule und Lesben in NRW, S. 25-28

Wird in Deutschland ein Antrag auf Personenstandsänderung gestellt, so kann dieser abgewiesen werden, sollte nach Einreichung des Antrags die Geburt eines Kindes oder eine Eheschließung stattfinden.⁹⁴ Bis zur Einführung der Lebenspartnerschaft für gleichgeschlechtliche Partnerschaften in Deutschland im Jahr 2001 mussten sich Transgender scheiden lassen, um eine Personenstandsänderung beantragen zu können. Dies schrieb der §8 des deutschen Transsexuellen Gesetzes vor.⁹⁵ Auch haben Trans*Personen vermehrt Probleme beim Adoptionsrecht oder damit das Sorgerecht für die eigenen Kinder zu erhalten.⁹⁶

Ein weiteres Problem ist auch die gesetzliche Festlegung, wann ein Mensch als transsexuell gilt. Es ist festgeschrieben, eine Person sei nur als Trans* zu betrachten, wenn sie nach Abschluss ihrer psychosexuellen Entwicklung absolut sicher sei sich mit dem sogenannten Gegengeschlecht vollkommen zu identifizieren.⁹⁷ Dies stellt unter anderem ein Problem für Menschen dar, die minderjährig sind und denen somit unter anderem Hormone verweigert werden, die die Pubertät verzögern könnten, wenn die betreffende Person den Wunsch danach hat. Auch ist als problematisch anzusehen, dass hier von einem Weg mit dem festen Ziel des Gegengeschlechts ausgegangen wird. Menschen sind somit gezwungen sich festzulegen, eine Diversität von Gender über die binäre Einordnung in Mann* und Frau* hinaus wird gesetzlich verneint. Gender ist vor dem Gesetz nicht fluid, auch wenn die Lebensrealität von Menschen anders aussehen kann. Es wird davon ausgegangen, dass nur ein einziges Mal im Leben ein Wunsch nach Geschlechtswechsel besteht. Ein mehrfacher sogenannter Wechsel wird ausgeschlossen. Menschen wird vorgeschrieben, dass sie sich auf ein Geschlecht zu reduzieren haben.⁹⁸

In den USA gibt es keine einheitlichen Gesetze Transgender betreffend. Sie unterscheiden sich in den unterschiedlichen Bundesstaaten. So ist es in manchen Staaten mehr erstrebenswert, dort als Trans*Person zu wohnen und in anderen

⁹⁴ Vgl.: Mandel, Doris: Die Zählung des Chaos`. Transsexualität und Gesellschaft. Versuch einer Annäherung aus philosophischer Sicht, S. 33

⁹⁵ Vgl.: Ebenda, S.35

⁹⁶ Vgl.: Ebenda, S. 35

⁹⁷ Vgl.: Ebenda, S. 42

⁹⁸ Vgl.: Ebenda, S. 42-45

weniger.⁹⁹ Anders als in Europa, wo in den meisten Ländern die Unfruchtbarkeit nach einer genitalangleichenden Operation hergestellt sein muss, sind auch diese Regelungen in den US-Staaten von Staat zu Staat verschieden. Um die Dokumente zu verändern, die die Identität einer Person festhalten, müssen Transgender zum Beispiel in New York City den Aufbau einer Neovagina oder die Durchführung einer Phalloplastik nachweisen, unabhängig von den noch vorhandenen alten Organen. In Albany wiederum wird die Entfernung der Organe gewünscht, die dem bei der Geburt festgelegten Geschlecht zugerechnet werden.¹⁰⁰

„The Social Security Administration, the State Department (which issues passports), and the health departments of various states (which issue birth certificates), and many state departments of motor vehicles (which issue driver’s licenses and non-driver IDs) will only allow a person to change hir gender in record if ze can show ze’s had genital surgery. Of course, most trans people will never undergo those procedures, either because they do not want to or cannot afford to, but will have to live day in and day out with an ID that does not match their gender identity or expression.“¹⁰¹

Große gesetzliche Hürden bestehen, wenn es um die Dokumente geht, die die Identität von Menschen an offiziellen Stellen ausweisen sollen. So ist zum Beispiel ein Führerschein ein besonderes Problem, da es zu Diskriminierungen führen kann, wenn die äußere Erscheinung nicht mit den Daten auf den Papieren übereinstimmt. Aufgrund von Problemen mit Ausweisdokumenten können selbstverständliche Tätigkeiten wie das Reisen zum Problem werden. Leslie Feinberg führt in *Transgender Warriors* Beispiele aus seinem_ihrem eigenen Leben an:

„... and then there is the question of my identity papers. My driver’s license reads *Male*. The application form only offered me two choices: M or F. In this society, where woman are assumed to be feminine and men are assumed to be masculine, my sex and gender expression appear to be at odds. But the very fact that I could be issued a license as a male demonstrates that many strangers „read“ me a man, rather than a masculine woman. In almost thirty years of driving I’ve heard the whine of police sirens behind my car on only three occasions. But each time, a trooper, sauntered up to my car window and demanded, ‚your license and registration – sir.‘ Imagine the nightmare I’d face if I handed the trooper a license that says I am female. [...] in order to avoid these dangers, I broke the law when I filled out my driver’s license application. As a result, I could face a fine, a suspension of my license, and up to

⁹⁹ Vgl.: Feinberg, Leslie: *Transgender Warriors. Making History from Joan of Arc to Denis Rodman*, S. 62

¹⁰⁰ Vgl.: Spade, Dean: *Undermining Gender Regulation*, S. 69

¹⁰¹ Spade, Dean: *Undermining Gender Regulation*, S. 69

six month in jail merely for having put an M in the box marked sex. And then there is the Problem with my passport. I don't feel save traveling with a passport that reads *Female*. However, if I apply for a passport as Male, I am subject to even more serious felony charges. Therefore, I don't have a passport, which restricts my freedom to travel.¹⁰²

2.3.3 Medizin

Die Medizin und die Naturwissenschaften lösten ab dem 18. Jahrhundert die Religion als bedeutende Macht in der abendländischen Gesellschaft ab. Diese Macht, die die Medizin ab dem 18. Jahrhundert erlangte, begann ab dieser Zeit auch den Alltag der Menschen mitzubestimmen. Durch die Medizin begannen dichotome Einteilungen in gesund und krank und auch darin, was als normal galt und was nicht. So wurde auch das was als psychische Gesundheit galt, dem was als psychisch abnormal angesehen wurde, gegenübergestellt. Durch dieses zweigeteilte Denken bildete sich der Nährboden für soziale Ausgrenzungen, die sich auf wissenschaftliche Aussagen beziehen und sich somit legitimieren konnten. Auch für Trans*Personen hat die Medizin verschiedene Seiten. Ab dem 19. Jahrhundert wurde Trans* von der Medizin beachtet und von dieser als Problem und Krankheit einsortiert. Einerseits brachte der medizinische Fortschritt Möglichkeiten von Hormoneinnahmen und genitalangleichenden Operationen mit sich, die für viele Trans*Menschen Erleichterung bedeuten können. Andererseits bringt die Beschäftigung der Medizin mit Trans* auch die Gefahr der Kategorisierung, der Pathologisierung und vor allem des Zwangs zu geschlechtsangleichenden Operationen mit sich. Es liegt somit in der Macht der Medizin Menschen zu definieren und zu verurteilen, ebenso wie ihnen zu helfen.¹⁰³ Die Einordnung von Trans* als Krankheit ist ein Phänomen einer medizingläubigen Gesellschaft mit einem binären Geschlechterkonzept.¹⁰⁴ Auch Gutachter_innen und Ärzt_innen fügen sich oftmals in die Erwartungssysteme einer binären Gesellschaft ein und helfen mit diese zu reproduzieren. Sie beachten

¹⁰² Feinberg, Leslie: *Transgender Warriors. Making History from Joan of Arc to Denis Rodman*, S. 61

¹⁰³ Vgl.: Stryker, Susan: *Transgender History*, S. 36-38

¹⁰⁴ Vgl.: Antidiskriminierungsstelle des Bundes: *Forschung der ADS auf einen Blick: Benachteiligung von Trans*Personen insbesondere im Arbeitsleben*, S 2

dabei nicht die Lebensrealitäten von Einzelpersonen. Trans*Personen wird stets der Wunsch nach Hormonen und geschlechtsangleichenden Operationen unterstellt.¹⁰⁵ Mediziner_innen sind oftmals nicht für die Begutachtung von Trans*Personen spezialisiert oder bringen eigene Werturteile und Vorurteile in die Begutachtung mit. So spricht die deutsche *Antidiskriminierungsstelle des Bundes* davon, dass Mediziner_innen „häufig mit der Vielfalt der Selbstverständnisse, Identitäten und Wünsche von Trans*Personen überfordert sind und diesbezüglich nur mangelhafte Kompetenzen oder Sensibilisierung vorweisen.“¹⁰⁶ Der Kontakt mit Mediziner_innen kann sich auch deshalb für Trans*Personen problematisch gestalten, da manchmal Diagnosen verweigert werden. Diese Diagnosen sind jedoch notwendig, um die genau geregelten Zugänge zu Hormonen, einer Personenstandsänderung oder einer genitalangleichenden Operation zu erhalten. Eine Diagnose, die nicht nur hinderlich, sondern auch persönlich verletzend sein kann, ist dass manche Mediziner_innen den Patient_innen bescheiden keine *Genderdysphorie* zu haben, sondern verwirrt in ihrer sexuellen Orientierung zu sein. Homosexualität und Transgender werden hier wiederum nicht voneinander getrennt betrachtet.¹⁰⁷

Während es laut Stryker in Europa bereits in den 1910er Jahren für Transgender möglich war Hormone zu nutzen, wurden diese in den USA verweigert. Erst ab der zweiten Hälfte der 60er Jahre begann dies sich zu ändern. Zu dieser Zeit veröffentlichte der aus Deutschland stammende und in den USA lebende Arzt Harry Benjamin sein Buch *The Transsexual Phenomenon*, in dem er sich unter anderem auf Magnus Hirschfeld bezog. Dieses Buch hatte einen maßgebenden Einfluss darauf, dass das erste auf Trans*Menschen bezogene Forschungsprogramm an der *John Hopkins University Medical School* begann.¹⁰⁸ Die Periode, in der die medizinische Beschäftigung mit Transgender ihre größte Zeit hatte, erstreckte sich in den USA von der Mitte der 60er Jahre bis zum Ende der

¹⁰⁵ Vgl.: Berliner Bündnis STP 2012: What the fuck sind überhaupt „Geschlechtsidentitätsstörungen“?, In: Stop Trans*-Pathologisierung 2012. Berliner Beiträge zu einer internationalen Kampagne, Anne Alex (Hrsg.), Neu-Ulm: AG SPAK Bücher 2012, S. 48-50, S. 48-50

¹⁰⁶ Antidiskriminierungsstelle des Bundes: Forschung der ADS auf einen Blick: Benachteiligung von Trans*Personen insbesondere im Arbeitsleben, S. 2

¹⁰⁷ Vgl.: Levitt, Heidi M./ Maria R. Ippolito: Being Transgender: Navigating Minority Stressors and Developing Authentic Self-Presentation, S. 46-64, S. 55

¹⁰⁸ Vgl.: Stryker, Susan: Transgender History, S. 73-78

70er Jahre. Erst in dieser Zeit wurden auch genitalangleichende Operationen, für die viele Trans*Personen zuvor ins Ausland reisen mussten, in den USA möglich. Jedoch trugen diese medizinischen Forschungsprogramme auch stark dazu bei, das binäre Geschlechtersystem zu stabilisieren und Trans*Personen den optischen und ästhetischen Ansprüchen einer dichotomen Geschlechterordnung anzupassen.¹⁰⁹ Es wurde nun, wie zu dieser Zeit auch in Europa, immer mehr ein Schwergewicht auf genitalangleichende Operationen gelegt.¹¹⁰ Diese Entwicklung führte dazu, dass Transgender zwar medizinische Versorgung erhalten konnten, jedoch nur wenn sie sich als krank einstufen ließen. Und auch wenn die Pathologisierung notwendig wurde um Gelder von Krankenkassen zu erhalten, passiert es ebenfalls häufig, dass US-amerikanische Kassen genitalangleichende Maßnahmen als kosmetische Eingriffe bewerten und Unterstützung verweigern.¹¹¹ In manchen US-Staaten werden transgender-spezifische medizinische Vorgänge aus Gesundheitsprogrammen komplett ausgeschlossen und Jugendlichen wird der Zugriff auf medizinische Versorgung, die ihre Geschlechtsidentität betrifft, generell verweigert.¹¹²

„...participants in smaller towns or conservative cultures [...] often endured, at best, having to educate their doctors on transgender issues and, at worst, being refused health care. Furthermore, a few participants [...] described an intense fear of needing emergency medical assistance because they could not control who treated them.“¹¹³

Im Jahr 2010 wurde festgestellt, dass etwa 10% der in einer amerikanischen Studie befragten Trans*Personen aufgrund ihrer Geschlechtsidentität eine medizinische Behandlung verweigert wurde.¹¹⁴

Trans*Personen sind oft von AIDS betroffen. Dies trifft vor allem diejenigen, die sich prostituieren. Da der Zugang für Trans*Menschen zu medizinischer Versorgung oft schwerer ist als für Cis*Menschen, verstärkt dies die Gefährdung durch AIDS für Transgender. Der Zugang zu medizinischer Versorgung für Trans*Personen wird unter anderem erschwert durch das Stigma, das

¹⁰⁹ Vgl.: Stryker, Susan: Transgender History, S. 93-94

¹¹⁰ Vgl.: Mandel, Doris: Die Zähmung des Chaos`. Transsexualität und Gesellschaft. Versuch einer Annäherung aus philosophischer Sicht, S. 268

¹¹¹ Vgl.: Stryker, Susan: Transgender History, S. 101-113

¹¹² Vgl.: Spade, Dean: Undermining Gender Regulation, S. 67-68

¹¹³ Levitt, Heidi M./ Maria R. Ippolito: Being Transgender: Navigating Minority Stressors and Developing Authentic Self-Presentation, S. 55

¹¹⁴ Vgl.: Ebenda, S. 49

Trans*Personen in der Gesellschaft anhaftet, außerdem sind sie oftmals sozial isoliert, oder befürchten von Ärzt_innen als Trans* erkannt und als solche abgelehnt, diskriminiert oder schlechter behandelt zu werden und meiden daher von selbst den Gang zu eine_m_r Ärzt_in.¹¹⁵

Die Option der Operationen führt auch zu der Ansicht, dass Trans*Menschen sich im falschen Körper befänden. Dies sei ein Fakt, der medizinisch zu korrigieren sei. Es entsteht das Bild von einem Weg von einem Geschlecht zum Anderen, eine dogmatische Verbindung von Transgender und Operationen, die Menschen negiert, die zwar nicht in das binäre System einzupassen sind, sich jedoch auch nicht Operationen unterziehen wollen, um sich in ein binäres Geschlechtersystem einzufügen.¹¹⁶ Die Existenz von Menschen, die sich nicht dafür entscheiden diesen Weg zu Ende zu gehen, wird als nahezu unmöglich erklärt. Sie lassen sich nicht in die Beurteilungssysteme einfügen, die zur Erhaltung eines binären Geschlechtersystems dienen.¹¹⁷ Als einschränkend sind auch die Methoden, beziehungsweise die Nachbehandlungen von genitalangleichenden Operationen zu sehen. Der Aufbau einer Neovagina gestaltet sich bei der Operation einfacher als eine Phalloplastik. Jedoch ist sie nach der Operation mit dem Tragen von, zuweilen schmerzhaften, Prothesen verbunden, die das Zuwachsen der Neovagina verhindern sollen. Zudem sind Trans*Frauen oft auch Aussagen von Ärzt_innen ausgesetzt, die ihnen heterosexuellen Geschlechtsverkehr nahelegen, um ihre Neovagina am Zuwachsen zu hindern.¹¹⁸ Nach genitalangleichenden Operationen ist nach Meinung vieler Ärzt_innen die Funktion des Organs für den heterosexuellen Geschlechtsverkehr das bedeutendste Kriterium.¹¹⁹

Es ist die Überzeugung einiger Mediziner_innen, bei Trans*Personen die eine genitalangleichende Operation hatten, handle es sich um Menschen mit einem

¹¹⁵ Vgl.: Stryker, Susan: Transgender History, S. 113

¹¹⁶ Vgl.: Mandel, Doris: Die Zähmung des Chaos`. Transsexualität und Gesellschaft. Versuch einer Annäherung aus philosophischer Sicht, S. 330-331

¹¹⁷ Vgl.: Antidiskriminierungsstelle des Bundes: Forschung der ADS auf einen Blick: Benachteiligung von Trans*Personen insbesondere im Arbeitsleben, S. 2

¹¹⁸ Vgl.: Mandel, Doris: Die Zähmung des Chaos`. Transsexualität und Gesellschaft. Versuch einer Annäherung aus philosophischer Sicht, S. 289-292

(Anm.: Gespräche mit der Performancekünstlerin Esmeray bestätigen die unangenehme Praktik der Prothesen und die grenzüberschreitenden Äußerungen von Ärzt_innen, die davon ausgehen eine Trans*Frau wolle automatisch unbedingt heterosexuellen Geschlechtsverkehr haben wollen.)

¹¹⁹ Vgl.: Mandel, Doris: Die Zähmung des Chaos`. Transsexualität und Gesellschaft. Versuch einer Annäherung aus philosophischer Sicht, S. 511

gefälschten Körper.¹²⁰

2.3.4 Psychologie und Psychiatrie: „Who are you to judge me? – Trans* ist keine Krankheit – Transphobie schon“¹²¹

Wie der medizinische Umgang mit Transgender, spiegelt auch der psychologische, der stets in einem Konkurrenzverhältnis zum medizinischen stand, die Strukturen des binären Systems wieder.¹²² So werden sowohl von Mediziner_innen, als auch von Psychiater_innen und Psychotherapeut_innen diejenigen Trans*Menschen am ehesten einer Behandlung für würdig befunden, die durch Passing die Stereotype des binären Geschlechtersystems erfüllen.¹²³

Einer der ersten, die Transgender als psychische Erkrankung beschrieben, war Krafft-Ebing 1886 in seiner Schrift *Psychopathia Sexualis*. Er führte die unterschiedlichsten Begründungen an, die zu dieser psychischen Erkrankung führen würden. Im 19. und beginnenden 20. Jahrhundert scheint Trans* vor allem ein Thema gewesen zu sein, mit dem sich Psychiater_innen und Psycholog_innen auseinandersetzten.¹²⁴

Indem Transgender durch die Klassifikationssysteme DSM IV, beziehungsweise seit 2013 durch das DSM V¹²⁵ und ICD 10¹²⁶ als psychisch erkrankt definiert

¹²⁰ Vgl.: Mandel, Doris: Die Zähmung des Chaos`. Transsexualität und Gesellschaft. Versuch einer Annäherung aus philosophischer Sicht, S. 286-295

¹²¹ Demiel, Diana: Was bedeuten DSM-IV und ICD 10? Zu den diagnostischen Handbüchern sogenannter psychischer Störungen der Psychiater-Iatrote, S. 42

¹²² Vgl.: Mandel, Doris: Die Zähmung des Chaos`. Transsexualität und Gesellschaft. Versuch einer Annäherung aus philosophischer Sicht, S. 313

¹²³ Vgl.: Ebenda, S. 333

¹²⁴ Vgl.: Stryker, Susan: Transgender History, S. 36-38

¹²⁵ Im DSM sind Diagnosen psychischer Krankheiten aufgeführt. Das Klassifikationssystem wurde 1952 zum ersten Mal von der amerikanischen Psychiater Assoziation veröffentlicht und liegt in deutscher Übersetzung seit 1996 vor. (Vgl.: Demiel, Diana: Was bedeuten DSM-IV und ICD 10? Zu den diagnostischen Handbüchern sogenannter psychischer Störungen der Psychiater-Iatrote, S. 36- 43)

Das DSM IV wurde im Jahr 2000 veröffentlicht, im Jahr 2013 folgte das DSM V in dem die Genderidentitydissorder in Genderdysphoria umbenannt wurde. Die neue Bezeichnung Genderdysphoria bezieht sich mehr auf psychologische Nebeneffekte des Trans*seins, als auf die Identität einer Person als Krankheit, trotzdem ist es weiterhin zu kritisieren, weshalb Diagnosen überhaupt gestellt werden müssen. Die Sinnhaftigkeit von Diagnosen wird kontrovers diskutiert, da von diesen auch die Bewilligungen der Krankenkassen abhängig sind. (Levitt, Heidi M./ Maria R. Ippolito: Being Transgender: Navigating Minority Stressors and Developing Authentic Self-

werden, wird Trans* sein zu einem privaten Problem einzelner Individuen erklärt und die gesellschaftliche Dimension einer Gesellschaft mit einem dichotomen Geschlechterbild nicht berücksichtigt.¹²⁷ Auch die Reduktion von Menschen auf eine Diagnose ist eine Form der Gewalt, die zu einer Stigmatisierung führen kann, die Auswirkungen auf verschiedenste Lebensbereiche hat. Durch die Einstufung als psychisch krank werden marginalisierende Prozesse verstärkt und Ausgrenzung aus sozialem und kulturellem Leben, sowie Probleme bei Ausbildungs- und Arbeitsstellen legitimiert.¹²⁸ Therapeut_innen die Trans*Menschen als Menschen mit einer psychischen Erkrankung ansehen und behandeln, können stattfindende soziale Isolation verstärken. Das Gefühl ausgeschlossen zu sein in einer Gesellschaft die sich über ein binäres Geschlechtersystem definiert wird so noch bedrückender. Durch diese Therapeut_innen wird das dichotome Ideal als normal reproduziert.¹²⁹

Wer in der Bundesrepublik Deutschland oder in Österreich eine Personenstandsänderung beantragen will, eine hormonelle Behandlung und/oder eine genitalangleichende Operation anstrebt, wird als psychisch krank eingestuft. Die *Geschlechtsidentitätsstörung* oder *Gender Identity Disorder*, beziehungsweise die neue Bezeichnung *Genderdysphorie* im DSM V seit 2013, ist durch internationale Klassifikationssysteme vorgeschrieben.¹³⁰ Die Bezeichnung *Gender Identity Disorder* wurde im Jahr 1980 als Kategorie für Transgender entwickelt und als solche festgeschrieben. Es wurde nun nötig die *Gender Identity Disorder*

Presentation, S. 46-64, S. 48-49)

Als Erfolg der Gayliberation Bewegung wurde in den 70er Jahren die Definition von Homosexualität als psychische Krankheit aus dem DSM gestrichen. Im ICD wurde Homosexualität noch bis 1992 als psychische Krankheit definiert. Transgender wird bis heute als sogenannte *mental illness* geführt und Trans*Personen somit pathologisiert. Nicht angepasstes Verhalten wird automatisch als krank eingeordnet. (Vgl.: Paz, Zara: ...die Form eines Genitals ist einfach nicht ausschlaggebend dafür, wie und was ein Mensch ist..., " In: Stop Trans*-Pathologisierung 2012. Berliner Beiträge zu einer internationalen Kampagne, Anne Alex (Hrsg.), Neu-Ulm: AG SPAK Bücher 2012, S. 54-62, S. 55)

¹²⁶ Derzeit ist das ICD 10 gültig. Das ICD 11 ist derzeit in Arbeit und wird voraussichtlich 2015 herausgegeben. Dieses internationale Klassifikationssystem psychischer Erkrankungen wird von der WHO herausgegeben. Die Bezeichnung Genderdysphoria wird im ICD 11 den Begriff Gender Identity Disorder ersetzen. (Demiell, Diana: Was bedeuten DSM-IV und ICD 10? Zu den diagnostischen Handbüchern sogenannter psychischer Störungen der Psychiater-Iatrote, S. 36)

¹²⁷ Vgl.: Demiell, Diana: Das eigene Geschlecht ist ein Menschenrecht. Zur internationalen Kampagne „Stop Trans*-Pathologisierung 2012“, S. 16 - 17

¹²⁸ Vgl.: Alex, Anne: Vorwort/ Glossar*, S. 7-14, S. 7

¹²⁹ Vgl.: Levitt, Heidi M./ Maria R. Ippolito: Being Transgender: Navigating Minority Stressors and Developing Authentic Self-Presentation, S. 61

¹³⁰ Vgl.: Alex, Anne: Vorwort/ Glossar*, S.7

durch eine viele Monate andauernde Psychotherapie diagnostizieren zu lassen, bevor die Erlaubnis erteilt wurde, eine Hormontherapie zu beginnen. Außerdem ist ein Jahr lang ein sogenannter Alltagstest vorgesehen, in dem die Person sein_ihr soziales Leben im angestrebten Gender leben sollte. In dieser Zeit ist ein Passing oftmals noch nicht möglich. Alle Papiere weisen das bei der Geburt festgelegte Geschlecht und den alten Namen aus. Trans*Personen sind vor allem in dieser Zeit vermehrt durch Diskriminierung gefährdet. Ein_e Psychiater_in beurteilt in dieser Zeit, ob die betreffende Person sich überhaupt für eine geschlechtsangleichende Operation eignet.¹³¹ Die Begutachtungen, die vor einer Zusage zu einer geschlechtsangleichenden Operation oder Hormongabe stehen, werden oftmals als erniedrigend und entblößend erfahren.¹³² Durch diese Einordnung in ein psychologisches Beurteilungssystem, das Psychiater_innen die Definitionsmacht darüber verleiht wie ein Mensch leben darf, findet eine Diskriminierung durch Entmündigung statt. Eine außenstehende Person nimmt den betreffenden Personen das Recht ab, selber zu entscheiden, wer sie sind und wie sie leben wollen und können. So werden Patient_innen konstruiert, die verschiedenste Untersuchungen über sich ergehen lassen müssen und deren Selbstbestimmung durch eine solche Behandlung stark eingeschränkt wird. Die Gutachter_innenverfahren sind demütigende Eingriffe in die Privatsphäre, die eine besondere und schwerwiegende Form der institutionalisierten Diskriminierung darstellen, da unter anderem der Zwang besteht so private Details wie das eigene Sexualleben offen zu legen.¹³³ Diese Beurteilungen von außen führten unter anderem dazu, dass noch bis 1994 eine homosexuelle Orientierung im angestrebten Gender als Grund galt einer Transition der betreffenden Person nicht zuzustimmen. Die Begründung war, dass es der Person möglich sei, im bei der Geburt festgelegten Gender als heterosexuelle Person zu leben. Dies sei erstrebenswerter als im angestrebten Gender in homosexuellen Beziehungen zu leben. Es wurde vorausgesetzt, homosexuelle Trans*Personen würden nicht existieren.¹³⁴ Außerdem dienen die Beurteilungen dazu nachzuweisen, dass die Transsexualität der begutachteten Person nicht therapierbar ist. Wird eine

¹³¹ Vgl.: Stryker, Susan: Transgender History, S. 11-112

¹³² Vgl.: Luethi, Eliah: Trans*-Pathologisierung: MDK-Richtlinien und Transsexuellengesetz, S. 51-53, S. 52

¹³³ Vgl.: Paz, Zara: ...die Form eines Genitals ist einfach nicht ausschlaggebend dafür, wie und was ein Mensch ist..., “, S. 57-60

¹³⁴ Vgl.: Stryker, Susan: Transgender History, S. 120

Therapierbarkeit oder eine psychische Instabilität festgestellt, so kann die Personenstandsänderung verweigert werden.¹³⁵ Befragte amerikanischer Studien sagten aus, ihre Therapeut_innen hätten sie dazu bringen wollen, in ihrem Geburtsgeschlecht zu leben. Sie setzten sich nicht mit den Patient_innen und ihren Sorgen und Wünschen auseinander und verweigerten ihnen, sie auf dem angestrebten Weg zu begleiten. Diese Einbringung einer Therapeut_innenmeinung kann dazu führen, dass das Selbstwertgefühl der Patient_innen geschädigt wird.¹³⁶

Am 1. 10. 2014 veröffentlichte das österreichische *Bundesministerium für Gesundheit* eine Richtlinie für den Umgang mit Transgender, Transsexualität und Gender-Nonkonformität. In dieser Empfehlung wird auf die Umbenennung des Begriffs *Gender Identity Disorder* im DSM V in den Begriff *Genderdysphorie* eingegangen und dies als „epochale Entwicklung“ gepriesen. Die folgenden Behandlungsempfehlungen reproduzieren jedoch alte Herangehensweisen an Transgender als psychische Erkrankung, deren Behandlung und Erkennung in den Händen von Gutachter_innen und Fachärzt_innen liegen soll. Auch in dieser Empfehlung wird das Wohl einer Trans*Person mit Behandlungsmöglichkeiten der persönlichen psychischen Erkrankung gleichgesetzt. So scheint der Text davon auszugehen, durch adäquate Behandlung der sogenannten *Genderdysphorie* würden Diskriminierungsprobleme, wie zum Beispiel am Arbeitsmarkt, auslöscher sein. Die Forderungen, was eine Trans*Person zu leisten und zu sein hat, um Hormonbehandlungen, Operationen oder gar nur Personenstandsänderungen zu erhalten, sind geprägt durch das binäre Geschlechtersystem und extrem restriktiv. So wird weiterhin davon ausgegangen, dass Transgender eine Einbahnstraße sei und es wird die Irreversibilität vorgeschrieben um eine Personenstandsänderung oder andere Maßnahmen zu erhalten. Ein Alltagstest, der nur netter als „real-life-experience“ umschrieben wird, soll weiterhin für ein Jahr durchgeführt werden. Ebenso soll das Äußere dem des sogenannten Gegengeschlechts so weit wie möglich entsprechen. Des Weiteren werden für jeden eventuellen Schritt, von der Personenstandsänderung, über Hormon-

¹³⁵ Vgl.: Paz, Zara: ...die Form eines Genitals ist einfach nicht ausschlaggebend dafür, wie und was ein Mensch ist..., “, S. 57

¹³⁶ Vgl.: Levitt, Heidi M./ Maria R. Ippolito: Being Transgender: Navigating Minority Stressors and Developing Authentic Self-Presentation, S. 55-56

einnahme, bis zu Operationen, immer neue Begutachtungen eingefordert. Dass am Beginn des Textes das Wort Gendernonkonform überhaupt verwendet wurde, erscheint in diesem Zusammenhang als unsinnig, da auch diese Empfehlung darauf abzielt Konformität und Anpassung mit dem vorherrschenden Geschlechtersystem herzustellen. Wer diesen Text liest, erhält nicht das Bild einer verbesserten Empfehlung. Vielmehr ist er eine Beschreibung von Menschen, die mit einer Krankheit gleichgesetzt und vollkommen in behandelnde und begutachtende Systeme eingefügt und somit entmündigt werden.¹³⁷

Therapie sollte angeboten werden um eine Hilfe darzustellen, damit Trans*Personen mit gesellschaftlichem Ausschluss, dem eventuellen Verlust des Arbeitsplatzes, Problemen mit der Familie, sowie Sexualität und Partnerschaftsproblemen leichter umgehen können. Therapie sollte nicht Menschen be- und verurteilen und die Entscheidungsinstanz über die weitere Entwicklung des Lebens eines Menschen darstellen.¹³⁸

2.3.5 Zwischen institutionalisierter und alltäglicher Diskriminierung: Ausschlussmechanismen auf Wohnungs- und Arbeitsmarkt

Im §5 Absatz 1 und § 10 Absatz 2 des deutschen TSG ist festgelegt, dass die alte Identität einer Trans*Person, ohne deren_dessen Zustimmung nicht preisgegeben und auch nicht durch eventuelle Arbeitgeber_innen oder andere in Erfahrung gebracht werden darf.¹³⁹ Transgender haben jedoch eine höhere Erwerbslosenquote als Nichttransgender. Außerdem haben sie eine geringere Chance auf dem Arbeitsmarkt eine ihrer Qualifikation angemessene Beschäftigung zu erhalten,¹⁴⁰ beruflich weiterzukommen oder Aufgaben zugeteilt zu bekommen, die der Qualifikation entsprechen. Außerdem kann der Umgang mit Kund_innen und

¹³⁷ Vgl.: Bundesministerium für Gesundheit: Empfehlungen für den Behandlungsprozess bei Geschlechtsdysphorie bzw. Transsexualismus nach der Klassifikation in der derzeit gültigen DSM bzw. ICD-Fassung, S. 1-7

¹³⁸ Vgl.: Levitt, Heidi M./ Maria R. Ippolito: Being Transgender: Navigating Minority Stressors and Developing Authentic Self-Presentation, S. 61

¹³⁹ Vgl.: Mandel, Doris: Die Zähmung des Chaos`. Transsexualität und Gesellschaft. Versuch einer Annäherung aus philosophischer Sicht, S. 281

¹⁴⁰ Vgl.: Allex, Anne: Psychologische Gutachten bei Alg-II-berechtigten Trans*-Personen, S. 63

Kolleg_innen ein Problem im Arbeitsalltag darstellen. Ist es nicht mehr möglich die Trans*Identität auf der Arbeitsstelle zu verschweigen, weil eine eventuelle Transition und eine Änderung des Personenstandes in einem bestehenden Arbeitsverhältnis stattfinden, kann es zu Entlassungen kommen.¹⁴¹ Wer sich beim AMS oder der deutschen *Agentur für Arbeit* als arbeitslos meldet, kann aufgrund der als psychische Krankheit angesehenen *Geschlechtsidentitätsstörung*, beziehungsweise laut dem DSM V *Genderdysphorie*, als generell arbeitsunfähig eingestuft werden. Dies kann Menschen direkt zu Sozialhilfeempfänger_innen machen. Auch kommt es vor, dass eine auf der Einstufung als psychisch krank fußende Einteilung in Projekte für Menschen mit Behinderung stattfindet. Manchmal werden Transgender auch zusätzlich vom *Jobcenter* oder der *Agentur für Arbeit* zu weiteren entwürdigenden Untersuchungen und psychologischen Begutachtungen geschickt. Wer sich diesen Maßnahmen durch Nichterscheinen verweigert, kann Leistungskürzungen von 10% für etwa drei Monate erwarten.¹⁴² In Deutschland ist es jedoch nicht rechtskonform Trans*Personen den Zugang zu Erwerbstätigkeit zu verwehren.¹⁴³ Die Möglichkeiten des Aufstiegs im Beruf sind geringer und auch die Bezahlung von Trans*Personen ist im Durchschnitt schlechter als die der nichttransgender Bevölkerung.¹⁴⁴

Die Vorgeschichte vor eventuellen Arbeitgeber_innen zu verbergen ist schwer, wenn das Äußere nicht mit den Papieren übereinstimmt. Selbst wenn nicht der Wunsch danach besteht, offen mit dem eigenen Trans*sein umzugehen. Dadurch kann es in Bewerbungssituationen zu Diskriminierungen kommen. Werden jedoch der Name und das Geschlecht auf den Dokumenten, wie zum Beispiel dem Pass geändert, verlieren die Personen die Möglichkeit vorhergehende berufliche Erfolge, Ausbildungen und Qualifikationen offenzulegen, da auf alten Arbeits- und Schulzeugnissen noch immer der vorherige Name steht. Außerdem ist eine Namensänderung auf offiziellen Papieren auch keine Garantie dafür, dass Arbeitgeber_innen nicht erfahren, wenn ein_e Bewerber_in Trans* ist, da es leicht

¹⁴¹ Vgl.: Levitt, Heidi M./ Maria R. Ippolito: Being Transgender: Navigating Minority Stressors and Developing Authentic Self-Presentation, S. 55

¹⁴² Vgl.: Allex, Anne: Psychologische Gutachten bei Alg-II-berechtigten Trans*-Personen, S. 63-73

¹⁴³ Vgl.: Allex, Anne: Psychologische Gutachten bei Alg-II-berechtigten Trans*-Personen, S. 75

¹⁴⁴ Vgl.: Antidiskriminierungsstelle des Bundes: Forschung der ADS auf einen Blick: Benachteiligung von Trans*Personen insbesondere im Arbeitsleben, S. 2

ist die Vergangenheit von Menschen über das Internet auszuforschen.¹⁴⁵

In den USA ist es noch heute legal Transgender bei der Vergabe von Wohnungen und Arbeitsplätzen zu diskriminieren. Zwar kamen diese Diskriminierungen bis in die 1980er häufiger vor, weshalb es vor allem in den 60er Jahren viele wohnungslose, als Sexarbeiter_innen tätige Trans*Personen gab, jedoch ist diese Praxis der Diskriminierung auch heute noch verbreitet.¹⁴⁶ Stryker berichtet von einem Fall aus Kalifornien im Jahr 1976, in dem ein Lehrer, der nach seiner Transition als female to male Transgender weiterhin an seiner alten Schule unterrichtete, vor seiner Klasse verhaftet wurde. Begründung für die Verhaftung war, er habe den Frieden der Schule gestört.¹⁴⁷ In einem Fall den Doris Mandel erwähnt, wurde eine male to female Trans*Person an dem College, an dem sie angestellt war, erst Diskriminierungen ausgesetzt und verlor schließlich ihren Arbeitsplatz.¹⁴⁸

Die Arbeitsstelle stellt laut Studien den problematischsten Bereich im Leben von Trans*Personen dar. In einer österreichischen Studie, die hier miteinbezogen wurde, wurde darauf hingewiesen, dass es für Trans*Personen sehr schwer ist, Arbeit zu finden. So sagten 88% der in der oben bereits erwähnten deutschen Studie befragten Menschen, dies stelle für sie eine Schwierigkeit dar. Besonders auffällig ist, dass viele Trans*Personen ihren Arbeitsplatz verlieren, sobald den Arbeitgeber_innen ihre Geschlechtsidentität bekannt wird. Kündigungen werden oftmals nicht mit der Geschlechtsidentität als direkter Begründung ausgesprochen, vielmehr werden für die Entlassung Vorwände herangezogen. Selbst wenn es nicht zu einem Verlust der Arbeitsstelle kommt, finden oft keine Beförderungen mehr statt und die Person wird oftmals im Betrieb übergangen. Auch sind Mobbing und Diskriminierung sowohl durch Kolleg_innen als auch durch Vorgesetzte eine mögliche Folge des Bekanntwerdens der Trans*Identität. Es kann zu subtilen Diskriminierungen, direkter Diskriminierung, wie der Verweigerung der

¹⁴⁵ Vgl.: Levitt, Heidi M./ Maria R. Ippolito: Being Transgender: Navigating Minority Stressors and Developing Authentic Self-Presentation, S. 55

¹⁴⁶ Vgl.: Stryker, Susan: Transgender History, S. 66-67

¹⁴⁷ Vgl.: Stryker, Susan: Transgender History, S. 115

¹⁴⁸ Vgl.: Mandel, Doris: Die Zählung des Chaos`. Transsexualität und Gesellschaft. Versuch einer Annäherung aus philosophischer Sicht, S. 175

Verwendung des richtigen Pronomens und zur Erschwerung und Verweigerung von Zusammenarbeit und Teamarbeit kommen. Am Arbeitsplatz können sowohl verbale Gewalt als auch körperliche Gewalt und sexuelle Übergriffe stattfinden. Wird am Arbeitsplatz jedoch die eigene Geschlechtsidentität aus Furcht vor den Folgen nicht gelebt, so kann dies eine große psychische Belastung für die betreffende Person darstellen. Manchmal kommt es aufgrund unerträglicher Arbeitsbedingungen zur freiwilligen Aufgabe des Arbeitsplatzes durch die Betroffenen.¹⁴⁹

2.3.6 Physische Gewalt als Form der Diskriminierung

Gewalt und Macht sind miteinander verbunden. Evrim Ersan setzt sich damit auseinander von welchen verschiedenen Seiten der Diskurs über den Zusammenhang von Macht und Gewalt geführt wird. Sie betrachtet Gewalt mehr als diskursive Praxis und weniger als Instrument der Macht. Im Rahmen der hier ausgeführten Diskriminierungen und gesellschaftlichen Ausschlussmechanismen ist es jedoch sinnvoll, ihre Ausführungen über Gewalt als Machtinstrument zu betrachten. Dass Gewalt jedoch den Diskurs einer Gruppe schafft, die in diesem als verletzlich gilt und somit einen Opferdiskurs verstärkt, soll hier nicht vernachlässigt werden. Physische Gewalt kann Macht sichtbar machen und auch noch Auswirkungen auf andere Individuen haben, die nicht direkt von einem körperlichen Übergriff betroffen waren. Denn ein solcher Übergriff stellt auch eine Botschaft dar, eine Versicherung, dass Gewalt ebenfalls auf andere Individuen ausgeübt werden könnte. Dies schafft Angst und beeinflusst das Verhalten von Trans*Personen insofern, als dass es die Möglichkeiten der eigenen Sichtbarkeit einschränkt.¹⁵⁰ Indem sie Popitz zitiert, stellt sie Gewalt als „direkteste Form der Aktionsmacht“¹⁵¹ dar. Popitz versteht unter Aktionsmacht die

¹⁴⁹ Vgl.: Kummer, Merit: Problembeschreibung Transphobie. Über Gewalt- und Diskriminierungserfahrungen und Auswirkungen und Bewältigungsstrategien, S.10-12

¹⁵⁰ Vgl.: Ersan, Evrim: Biographie als Kampfplatz. Transsexualität im Spannungsfeld von Sexarbeit und Gewalt., S. 60-78

¹⁵¹ Vgl.: Ersan, Evrim: Biographie als Kampfplatz. Transsexualität im Spannungsfeld von Sexarbeit und Gewalt, S. 64

Macht, andere Menschen zu verletzen und einzuschränken.¹⁵² Passend zu den in dieser Arbeit betrachteten Diskriminierungsfaktoren hebt Popitz drei Arten der Machtaktionen heraus. „1) Aktion zur Minderung sozialer Teilhabe 2) zur materiellen Schädigung und 3) zur körperlichen Verletzung.“¹⁵³ Ersan weist darauf hin, dass Gewalt die nur der Unterdrückung dienen soll nicht bewusst sichtbar ausgeübt werde. Gewalt als Machtinstrument kann nur funktionieren, wenn sie von anderen wahrgenommen wird und Angst, beziehungsweise Reaktionen des Anpassens nach sich zieht. Evrim Ersan bezieht sich auf Gail Mason. Direkte physische Gewalt wird von ihr als Machtinstrument betrachtet. Ebenso sieht sie Handlungen, die Einfluss auf andere Handlungen haben, also zum Beispiel Angst hervorrufen, als Machtinstrumente an. Sie führt aus, dass Foucault und viele feministische Theorien Gewalt als Instrument der Macht verhandeln.¹⁵⁴

Eine der bekanntesten ermordeten Trans*Frauen ist Venus Extravaganza. Sie war eine der Stars im Film *Paris is burning* und wurde ermordet, bevor der Film veröffentlicht wurde.¹⁵⁵ Ein ebenfalls sehr bekanntes Opfer tödlicher transphober Gewalt war Brendan Teena¹⁵⁶, über den unter anderem die Filme *Boys don't cry* und *The Brendan Teena Story* gedreht wurden. Zur Rechtfertigung transphober Gewalt wurde in den USA oftmals die sogenannte *Panic Defense* herangezogen, die von den Anwält_innen der Gewalttäter_innen darauf zurückgeführt wurde, die heterosexuellen Täter_innen hätten sich vor Homosexualität gefürchtet und aus Panik heraus gehandelt. Nach dem Mord an der jungen Trans*Frau Gwen Araujo im Jahr 2002 gelangte die *Panic Defense* zu trauriger Bekanntheit und wurde infolge dieses Falles abgeschwächt, da sie in der Verhandlung nicht erfolgreich

¹⁵² Vgl.: Ersan, Evrim: Biographie als Kampfplatz. Transsexualität im Spannungsfeld von Sexarbeit und Gewalt, S. 64

¹⁵³ Ebenda, S. 64

¹⁵⁴ Vgl.: Ebenda., S. 74-78

¹⁵⁵ Vgl.: Feinberg, Leslie: Transgender Warriors. Making History from Joan of Arc to Denis Rodman, S. 124

¹⁵⁶ Brandon Teena wurde am 31. 12. 1993 in Nebraska ermordet. Er war female to male Transgender, der gerade erst begonnen hatte als Mann* zu leben und eine Beziehung mit einer Cis*Frau hatte. Er wurde von zwei Cis*Männern aus seinem Freund_innenkreis ermordet, die ihn einige Tage zuvor auch vergewaltigten. Als Brandon Teena die Vergewaltigung anzeigte, wurde er von der Polizei nicht nur abgewiesen sondern auch noch gedemütigt. (Vgl.: Stryker, Susan: Transgender History, S. 142)

war.¹⁵⁷

In den 70er Jahren tötete ein Serienkiller in San Francisco transgender Sexarbeiter_innen. Diese_r Täter_in, dem_der eine Verbindung zur Polizei nachgesagt wird, wurde niemals gefasst.¹⁵⁸

„2012 wurden in der Türkei bis April fünf Transfrauen ermordet. Statistiken können die an Transfrauen begangenen Gewalttaten nicht genau erfassen, da Transfrauen sie nicht bei der Polizei melden und so der Großteil der Vorfälle nicht dokumentiert ist.“¹⁵⁹

Auch in der Türkei, wo Trans*Menschen oft als Prostituierte arbeiten müssen und besonders stark bürokratischen Hürden, mangelhafter medizinischer Versorgung und Diskriminierungen in Krankenhäusern, sowie auch gezielten Vertreibungen aus ihren Wohnungen ausgesetzt sind, sind Gewalthandlungen bekannt, die einem bestimmten Polizisten zugeordnet werden konnten.¹⁶⁰

Evrin Ersan berichtet von einem Fall in dem dieser für seine Gewalthandlungen gegen Trans*Frauen bekannte Polizist eine Trans*Frau in ihrer Wohnung überfiel.

„Eines Tages überfiel der `Hortum Süleyman Eylül in der Wohnung. Als Eylül aus dem Fenster schaute, gab ihr ein Mann von draußen ein Zeichen. Da Eylül nicht sehr gut sehen konnte, rief sie den Mann nach oben. Oben angekommen, ließ Eylül den Mann in die Wohnung, und bevor sie die Tür zumachen konnte, trat jemand gegen die Tür und Hortum Süleyman kam rein. Süleyman stieß Eylül die Treppen hinunter. Unten warteten mehrere Polizeiautos. Eylül wurde in ein Polizeiauto gesetzt und in polizeilichen Gewahrsam gebracht. Nach drei Stunden brachte man sie in die Polizeistation „Tarlabaşı“. Der Kommissar verhörte Eylül und ließ sie frei.“¹⁶¹

Belästigungen und Gewalt gegen LGBT in der Türkei durch Angehörige der Polizei sind jedoch kein Einzelfall.¹⁶² Auf Polizeiwachen kommt es nicht selten nach willkürlichen Festnahmen dazu, dass Polizist_innen Trans*Personen, hier meist Trans*Frauen, die als Sexarbeiter_innen ihr Geld verdienen, zusammen-

¹⁵⁷ Vgl.: Stryker, Susan: Transgender History, S. 142-143

¹⁵⁸ Vgl.: Stryker, Susan: Transgender History, S. 92

¹⁵⁹ Ersan, Evrim: Biographie als Kampfplatz. Transsexualität im Spannungsfeld von Sexarbeit und Gewalt., S. 60-61

¹⁶⁰ Vgl.: Mandel, Doris: Die Zähmung des Chaos`. Transsexualität und Gesellschaft. Versuch einer Annäherung aus philosophischer Sicht, S. 177

¹⁶¹ Ersan, Evrim: Biographie als Kampfplatz. Transsexualität im Spannungsfeld von Sexarbeit und Gewalt., S. 149

¹⁶² Vgl.: Demiel, Diana: Das eigene Geschlecht ist ein Menschenrecht. Zur internationalen Kampagne „Stop Trans*-Pathologisierung 2012“, S. 15-28, S. 15

schlagen oder in anderer Form Gewalt anwenden. Evrim Ersan nennt ein Fallbeispiel. Eine Trans*Frau wurde zunächst festgenommen und zu einer Polizeistation gebracht. Dort wurde sie dann von mehreren Polizist_innen mit Baseballschlägern zusammengeschlagen.¹⁶³

Die Studie *Transphobic Hate Crime in the European Union* wurde in insgesamt 13 Ländern in der EU durchgeführt. Die Studie ergab, dass 79% der befragten Trans*Personen in öffentlichen Räumen transphobe Gewalt erlebt haben oder belästigt wurden. Es handelte sich dabei um verbale Gewalt bis hin zu körperlicher Gewalt. 49% der Befragten gaben an, transphobe Äußerungen ein oder mehrmals erlebt zu haben. 27% erlebten direkte Beschimpfungen, die sich auf ihre Geschlechtsidentität, beziehungsweise den Ausdruck ihrer Geschlechtsidentität zurückführen ließen. 7% sprachen von mindestens einem Erlebnis sexuellen Missbrauchs und 2% von mindestens einem Erlebnis mit physischer Gewalt.¹⁶⁴ Trans*Personen, vor allem diejenigen, denen das sogenannte Passing in der binären Geschlechterstruktur nicht gelingt, sind in der abendländischen Gesellschaft traditionell verstärkt dem Risiko körperlicher und sexueller Gewalt ausgesetzt.¹⁶⁵ Das *Trans Murder Monitoring Project* weist darauf hin, dass in einem Zeitraum zwischen dem 1. Januar 2008 und dem 31. Dezember 2011 rund 816 Morde an Trans*Menschen in 55 Ländern dokumentiert wurden. Eine wesentlich höhere Dunkelziffer ist nicht auszuschließen. Die Länder, in denen die meisten der dokumentierten Morde stattgefunden haben, liegen in Mittel- und Südamerika. 53 Morde wurden innerhalb Europas verzeichnet. Diese Zahl verteilt sich auf 11 Länder, jedoch geschahen mit 36 Morden die meisten tödlichen Übergriffe in der Türkei.¹⁶⁶ Morde an Trans*Frauen in der Türkei sind deutlich häufiger als in den anderen Ländern Europas. Jedoch weist Evrim Ersan darauf hin, dass es noch 2012 keine offiziellen Statistiken über die Gewalterlebnisse von Trans*Personen und vor allem Trans*Frauen in der Türkei gab. Sie zitiert jedoch unveröffentlichte Daten, die auf das sehr hohe

¹⁶³ Vgl.: Ersan, Evrim: Biographie als Kampfplatz. Transsexualität im Spannungsfeld von Sexarbeit und Gewalt, S.147-148

¹⁶⁴ Vgl.: Ersan, Evrim: Biographie als Kampfplatz. Transsexualität im Spannungsfeld von Sexarbeit und Gewalt., S. 71-71

¹⁶⁵ Vgl.: Stryker, Susan: Transgender History, S. 101

¹⁶⁶ Vgl.: Demiel, Diana: Das eigene Geschlecht ist ein Menschenrecht. Zur internationalen Kampagne „Stop Trans*-Pathologisierung 2012“, S. 15

Risiko hinweisen, als Trans*Frau in der Türkei Gewalttaten zu erleben. Laut diesen Daten sind 89% der Trans*Frauen bereits physischer Gewalt ausgesetzt gewesen. 52% erlebten mindestens einmal sexuellen Missbrauch. *Human Rights Watch* stellte bei einer 2007 in den großen türkischen Städten Izmir, Istanbul, Ankara und Van durchgeführten Studie fest, dass es höchstwahrscheinlich keine Trans*Frau in der Türkei gibt, die noch keine physische Gewalt erleben musste. Ersan gibt an, viele Mörder_innen, die Trans*Frauen getötet hatten, hätten als Motiv zu Protokoll gegeben, von der Trans*Frau über ihr Frausein getäuscht worden zu sein. Sexarbeiter_innen seien überproportional oft sexueller Gewalt ausgesetzt, hebt Ersan hervor. Sie weist darauf hin, dass in der Türkei viele Trans*Frauen nur die Möglichkeit haben, als Sexarbeiter_innen ihr Geld zu verdienen. Dieser Beruf macht sie sichtbarer und anfälliger für Übergriffe. Außerdem haben auch soziale Faktoren wie das, eventuell prekäre Wohnviertel, oft einen Einfluss auf die Wahrscheinlichkeit physischer und sexueller Gewalt ausgesetzt zu sein.¹⁶⁷ Es „...könnte behauptet werden, dass Transfrauen in der EU viel weniger körperliche Gewalt erfahren, als die Transpersonen in der Türkei.“¹⁶⁸ Im öffentlichen Raum, auf der Straße und in Verkehrsmitteln wie Bus und Bahn sowie in Geschäften kommt es meist zu verbaler Gewalt. Jedoch sind auch Bedrohungen und körperliche Gewalt, sowie ungewollte Annäherungen und sexuelle Übergriffe vertreten. Trans*Menschen sind dort stärker von Gewalt und Diskriminierungen betroffen als Homosexuelle. Besonders, wenn größere Gruppen einen Menschen verbal anfeinden, trägt dies auch zur Angst bei, es könne als nächstes zu einem körperlichen Angriff kommen. Auch das Verhalten der Polizei gegenüber Trans*Personen ist nicht immer korrekt. So kann es auch von dieser Seite zu unangenehmem Verhalten und Übergriffen kommen.¹⁶⁹

¹⁶⁷ Vgl.: Ersan, Evrim: Biographie als Kampfplatz. Transsexualität im Spannungsfeld von Sexarbeit und Gewalt., S. 72-73

¹⁶⁸ Ebenda., S. 72

¹⁶⁹ Vgl.: Kummer, Merit: Problembeschreibung Transphobie. Über Gewalt- und Diskriminierungserfahrungen und Auswirkungen und Bewältigungsstrategien, S. 14-16

2.3.7 Sozialer Ausschluss als Form der psychischen Gewalt

Menschen, die den Weg der Transition gehen, jedoch auch Menschen, die in einer gesellschaftlich als nicht existenten betrachteten Grauzone zwischen den beiden anerkannten Geschlechtern leben, haben in vielen Fällen unter dem Verlust von Freund_innen und Familie zu leiden. Sie erfahren oft eine soziale Stigmatisierung.¹⁷⁰ Soziale Diskriminierung kann vielfältig sein und die verschiedenen Formen der Diskriminierung finden sich oft gemeinsam und überschneiden, beziehungsweise verstärken sich.¹⁷¹ Jede Form von Druck auf eine Trans*Person, vor allem im Kindesalter, die von ihm_ihr erwartete Geschlechterrolle auszuüben, gehört zu Gewalt und Diskriminierung. Auch Erziehungspraktiken von Eltern oder anderen Erziehungsberechtigten, die den betroffenen Personen keinen Raum für Abweichungen von der gesellschaftlich vorgegebenen Geschlechterrolle lassen, können als eine Form der Gewalt betrachtet werden. Auch kann es im Familienkontext dazu kommen, dass Kinder oder Jugendliche für von ihnen erlebte Diskriminierungen selber verantwortlich gemacht werden. Der Ausschluss des Kindes von Aktivitäten seiner Familie ist ebenso eine Form von Gewalt wie verbale Gewalt, die Unterbindung des Kontakts zu anderen Trans*Personen, Verspotten des Kindes oder gar Prügel aufgrund der nicht erfüllten Erwartungen eines bestimmten Rollenverhaltens.¹⁷²

Wie das soziale Umfeld, der_die Partner_in oder Freund_innen reagieren werden, wissen die meisten Trans*Personen nicht, bevor sie sich diesen gegenüber öffnen. Auch diese Unsicherheit kann eine große psychische Belastung darstellen, da die Angst vor möglichen Zurückweisungen und Verlusten groß sein kann.¹⁷³ In Zweierbeziehungen, in denen Trans*Personen leben, kann das Trans*sein zu Trennungen und ablehnenden Reaktionen der jeweiligen Partner_innen, sowie zu Gewalthandlungen der Partner_innen gegenüber der Trans*Person führen. Bei female to male Transgender haben die Partner_innen im Prozess einer eventuell auch hormonellen und operativen Veränderung der Partner_in, Schwierigkeiten

¹⁷⁰ Vgl.: Stryker, Susan: Transgender History, S. 101

¹⁷¹ Vgl.: Demiel, Diana: Das eigene Geschlecht ist ein Menschenrecht. Zur internationalen Kampagne „Stop Trans*-Pathologisierung 2012, S. 20-21

¹⁷² Vgl.: Kummer, Merit: Problembeschreibung Transphobie. Über Gewalt- und Diskriminierungserfahrungen und Auswirkungen und Bewältigungsstrategien, S. 18-20

¹⁷³ Vgl.: Levitt, Heidi M./ Maria R. Ippolito: Being Transgender: Navigating Minority Stressors and Developing Authentic Self-Presentation, S. 56

mit diesem Prozess umzugehen. Ein Teil dieser Problematik ist, dass diese Menschen dann eventuell beginnen ihre eigene Identität zu hinterfragen, die ebenfalls in einem binären Geschlechtersystem gewachsen ist, das zwischen heterosexuell und homosexuell unterscheidet. Hat der betreffende Trans* Mann zuvor in einer Beziehung mit einer Cis* Frau gelebt, so kann es dazu kommen, dass sie nun hinterfragt, ob sie noch in einer lesbischen oder in einer heterosexuellen Beziehung lebt, da dies die zur Verfügung stehenden Kategorien sind. Auch kommt die Angst davor, als Partner_in einer Trans* Person ebenfalls Ausschluss und Diskriminierung zu erleben hinzu. Diese ist nicht unberechtigt,¹⁷⁴ da Ausschlussmechanismen und verbale sowie körperliche Gewalt nicht nur Transgender, sondern auch deren Familien und Partner_innen betreffen können.¹⁷⁵ Außerdem besteht manchmal die Befürchtung, nicht mehr Teil der gewohnten sozialen Kreise sein zu können.¹⁷⁶

Verbale Gewalt ist ein soziales Mittel, um Menschen als anders zu markieren. Diese Form der Gewalt erleben viele Transgender im alltäglichen Leben. Sie kann aus Beschimpfungen bestehen, jedoch auch einfach das Ansprechen eines Menschen mit dem nicht gewünschten Pronomen bedeuten.¹⁷⁷ Verbale Gewalt artikuliert die Angst vieler Menschen vor dem ihnen nicht bekannten.

Internalisierte Transphobie, Hass und Gewalt gegen sich selbst können durch die Ausschlussmechanismen der Gesellschaft entstehen. Viele Transgender glauben auch mit ihrer Transition anderen Menschen in ihrer Umgebung etwas anzutun und leiden darunter. Der Glaube, anderen Menschen mit der eigenen Transition Leid zuzufügen, erwächst infolge einer Sozialisation in einem binären Geschlechtersystem und der dauerhaften Konfrontation mit den Erwartungen und Ansichten eines solchen Systems.¹⁷⁸

¹⁷⁴ Vgl.: Levitt, Heidi M./ Maria R. Ippolito: Being Transgender: Navigating Minority Stressors and Developing Authentic Self-Presentation , S. 49

¹⁷⁵ Vgl.: Mandel, Doris: Die Zählung des Chaos`. Transsexualität und Gesellschaft. Versuch einer Annäherung aus philosophischer Sicht, S. 338

¹⁷⁶ Vgl.: Levitt, Heidi M./ Maria R. Ippolito: Being Transgender: Navigating Minority Stressors and Developing Authentic Self-Presentation, S. 49

¹⁷⁷ Vgl.: Mandel, Doris: Die Zählung des Chaos`. Transsexualität und Gesellschaft. Versuch einer Annäherung aus philosophischer Sicht, S. 382-383

¹⁷⁸ Vgl.: Ebenda, S. 378

3. Die Analysen

Zunächst soll zwischen zwei Analyseformen unterschieden werden, die hier ihre Anwendung finden. Christopher Balme sieht einen Unterschied zwischen den Begriffen Inszenierung und Aufführung. Er weist in seiner *Einführung in die Theaterwissenschaft* auf den Unterschied zwischen Aufführungs- und Inszenierungsanalyse hin. Balme bezieht sich vor allem auf Analysen, die sich mit dem Verhältnis der Inszenierung zu einem bereits bestehenden Text beschäftigen. Dies lässt sich auf die beiden hier begutachteten Inszenierungen bei der Analyse nicht vollkommen übertragen. Er verweist jedoch auch darauf, dass nicht textzentrierte Theaterformen ebenso Gegenstand von Inszenierungs- und Aufführungsanalyse sein können.¹⁷⁹ In dieser Arbeit wird davon ausgegangen, dass eine Aufführungsanalyse sich auf das Ereignis einer dokumentierten Vorstellung bezieht. Balme weist bei der Unterscheidung der Begriffe Aufführungs- und Inszenierungsanalyse darauf hin, dass eine Aufführung als das einmalige Ereignis eines Abends angesehen wird. Jedoch betont er auch, dass diese Einmaligkeit keine absolute ist. Die Aufführungseignisse haben so viel gemeinsam, dass eine Verständigung über eine Inszenierung stattfinden kann, auch wenn verschiedene Aufführungen besucht wurden.¹⁸⁰ Bei einer Aufführungsanalyse kann es, aufgrund der Beschränkung auf das zu einem bestimmten Termin Sichtbare, nur zur Betrachtung auf diesen Moment bezogener Handlungen, Mimik und Gestik kommen. Balme verweist darauf, dass eine Kombination der Nutzung von Videomaterial mit Aufführungsbesuchen sinnvoll für eine Analyse ist.¹⁸¹ Im Falle der Inszenierung *Du mein Tod* ist dies jedoch, aufgrund des zeitlichen Abstands zu den Aufführungen an den *Münchener Kammerspielen* im Jahr 2012, nicht möglich. Hier wird also mit Hilfe der Videoaufzeichnung der Premiere nur auf die Eigenheiten eines bestimmten Theaterabends Bezug genommen.

Bei Emel Heinrichs Inszenierung *InBetween* entstand ein Theatertext durch

¹⁷⁹ Vgl.: Balme, Christopher: *Einführung in die Theaterwissenschaft*, Berlin: E. Schmitt 2014, S. 87-89

¹⁸⁰ Vgl.: Balme, Christopher: *Einführung in die Theaterwissenschaft*, S.89

¹⁸¹ Vgl.: Ebenda, S. 90-91

Interviews und Probenbeobachtungen, die die Schriftstellerin Barbara Marković durchführte. Außerdem flossen Improvisationen und Gespräche der Schauspieler_innen während des Probenprozesses in den Stücktext ein. Die Betrachtung der Referenzen auf die verschiedenen Formen transphober Gewalt kann somit im Rahmen einer prozessorientierten Analyse stattfinden. *InBetween* wird jedoch auch durch den ästhetischen Umgang mit Gewalt, über alle Sprachgrenzen hinaus, verständlich.

Im Unterschied zur Aufführungsanalyse, die auf *Du mein Tod* angewendet wird, stehen der Inszenierungsanalyse, so wie sie hier verstanden wird, mehr Spielräume zur Verfügung. In sie fließen nicht nur die unwiederbringlichen Einzelheiten einer bestimmten Vorstellung ein, vielmehr kann im Rahmen einer Inszenierungsanalyse der Probenprozess betrachtet werden.

Der allgemeine Einsatz verschiedener Elemente kann untersucht werden, ohne dabei an die Individualität der Nutzung dieser Elemente im Kontext eines einzelnen Theaterereignisses gebunden zu sein. Zuschauer_innen nehmen das Zusammenspiel von Zeichen wahr, wodurch ein bestimmter Sinnzusammenhang entsteht.¹⁸² Gerade in *InBetween* verdeutlicht sich immer wieder die Beweglichkeit von Zeichen im Theater, die Guido Hiß betont. Diese können viele dynamische Bedeutungen tragen und verschiedene Geschichten erzählen.¹⁸³

Methodisch werde ich mich bei *InBetween* unter anderem auf Erika Fischer-Lichtes Strukturanalyse beziehen. Die Elemente der Inszenierung und ihre Auswirkungen auf die Behandlung des Themas Transgender und transphobe Gewalt sollen beleuchtet werden. *InBetween* arbeitet, anders als *Du mein Tod*, mit Bedeutungsebenen, die Codes mit mehr Bedeutung versehen, als diese im alltäglichen Leben tragen. Emel Heinreich abstrahiert in *InBetween* Bedeutungen, lädt Zeichen mit neuem Sinn auf und konstruiert ein Zusammenspiel ästhetischer Vorgänge. So wird das hier behandelte Thema der physischen Gewalt und des Liebesverlusts in abstrakten Bildern vermittelt. Ob diese Elemente vom Publikum in jedem Fall, wie durch die Regisseurin intendiert, gelesen werden, ist nicht

¹⁸² Vgl.: Hiß, Guido: Der theatralische Blick. Einführung in die Aufführungsanalyse, Berlin: Reimer 1993, S. 39

¹⁸³ Vgl.: Hiß, Guido: Der theatralische Blick. Einführung in die Aufführungsanalyse, S. 21

selbstverständlich.¹⁸⁴ In *InBetween* kommt zum Beispiel in der Szene *Abschied* ein etwa 15 Meter langes rotes Band zum Einsatz, das viele verschiedene Bedeutungsebenen in sich trägt. Es ist im Falle dieses Requisites nicht voranzusetzen, dass auch wirklich alle Zuschauer_innen dieselben Aussagen sehen. Auch das Zeichenelement Sprache ist in der Szene *Abschied* nicht für alle gleichermaßen verständlich, da diese Szene auch in Österreich in türkischer Sprache aufgeführt wird.

Du mein Tod hat mehr als *InBetween* die Wirkung, als sähe der_die Zuschauer_in Menschen bei ihrem alltäglichen Beisammensein zu. Thomas Schmauser lässt seine Protagonist_innen interagieren als sei niemand außer ihnen präsent. Die Figuren Cas und Max zum Beispiel umarmen sich die ganze Zeit, während Robert meist nur an einem Tisch sitzt und raucht. Das unabwendbare Schicksal des Protagonisten Robert wird mitgeteilt, während das Publikum den Eindruck gewinnt durch eine vierte Wand in das Privatleben der Figuren zu schauen. So wird in *Du mein Tod* stärker der Eindruck einer Theaterillusion geschaffen, während *InBetween* vom Publikum abstrahierende Gedankengänge fordert und sich auf Erfahrungen des Publikums verlässt. Diese Erfahrungen sind es, die dazu führen, dass bestimmte mit Sinn aufgeladene Mittel auch als solche verstanden werden.¹⁸⁵

An die beiden zu untersuchenden Inszenierungen wird im Folgenden unterschiedlich herangegangen. Zu *InBetween* liegen Mitschriften des Probenprozesses vor. Es besteht eine tiefere Einsicht in den Entstehungsprozess dieses Stückes. Des Weiteren existieren zu dieser Inszenierung Fotos aus verschiedenen Phasen des Probenprozesses und von verschiedenen Aufführungssituationen. Dieses Stück hat die Besonderheit, dass es bereits in drei sehr unterschiedlichen Räumen aufgeführt wurde, die sich in Größe und technischer Ausrüstung voneinander unterscheiden. In jedem Raum entwickelt *InBetween* eine eigene Dynamik, die sich von vergangenen Vorstellungen unterscheidet. Um dies zu berücksichtigen, werde ich auf *InBetween* eine Inszenierungsanalyse anwenden.

¹⁸⁴ Vgl.: Hiß, Guido: Der theatralische Blick. Einführung in die Aufführungsanalyse, S. 77

¹⁸⁵ Vgl.: Ebenda, S. 40-42

Leider konnte ich zu *InBetween* nicht mit Videomaterial arbeiten, da das Videomaterial, das eine Aufführung im *Cihangir Theater* in Istanbul dokumentierte, beim Ensemble verloren ging. Trotz der Einsicht in den Probenprozess stellte das fehlende Videomaterial eine Hürde dar, nicht zuletzt da die Dokumentationsmedien der beiden hier verglichenen Stücke sich dadurch sehr stark unterscheiden. Auch halten Fotos, stärker als Videoaufnahmen, sehr selektiv einzelne Momente fest. Sie sind in derselben Form wie Videomaterial in der Lage, den Gesamtzusammenhang in befriedigender Form zu zeigen. Die auf die Fotos angewendete Strukturanalyse muss auf ein eingeschränktes Sichtfeld zurückgreifen. Zum Beispiel muss dadurch das Zusammenspiel der Stimme mit Kostüm, Mimik und Bühnenbild außer Acht gelassen werden. Auf die Problematik, die Fotos als Quelle darstellen, wird ebenfalls von Balme hingewiesen. Fotos sind in der Lage, einzelne Momente festzuhalten und sehr genau Mimik, Gestik oder Kostüm in genau diesen Momenten zu zeigen. Jedoch sind Fotos ebenfalls inszeniert, sie spiegeln nicht nur den Moment wieder sondern auch die Intention des_der Fotograf_in und deren_dessen ästhetischen Stil.¹⁸⁶ Als Medium, das einzelne Elemente einer Vorstellung festzuhalten vermag, sind Fotos jedoch von großer Nützlichkeit.

Guido Hiß ist der Ansicht, dass die Nutzung von Videomaterial zwar mit Problemen verbunden sein kann, es sich jedoch bei diesem Material um die sinnvollste Quelle für eine Analyse handelt.¹⁸⁷ Auch Balme bezeichnet Videomaterial, neben Aufführungsbesuchen und aus diesen resultierenden Notizen, als die wichtigste Quelle einer Analyse. Er schreibt:

„Für analytische Vorgänge wie Bewegungsanalysen, für Analysen der Proxemik [...], der Mimik und Gestik ist eine Videoaufzeichnung unerlässlich.“¹⁸⁸

Unter anderem wird im Folgenden versucht, durch ein Interview mit der Regisseurin auch ohne Videomaterial so nah wie möglich an der Inszenierung *InBetween* zu arbeiten. Interviews als Material einer Aufführungs-, beziehungsweise einer Inszenierungsanalyse zu verwenden, betrachtet Balme als besonders bedeutsam, da sie sich nah mit den Prozessen der Entstehung der

¹⁸⁶ Vgl.: Balme, Christopher: Einführung in die Theaterwissenschaft, S. 93

¹⁸⁷ Vgl.: Hiß, Guido: Der theatralische Blick. Einführung in die Aufführungsanalyse, S. 126

¹⁸⁸ Balme, Christopher: Einführung in die Theaterwissenschaft, S. 91

Inszenierung auseinander zu setzen vermögen.¹⁸⁹

Zu *Du mein Tod* wiederum steht vor allem die Videoaufnahme der Premiere als Material zur Verfügung. Hier wird eine Aufführungsanalyse stattfinden, die sich genau auf die in dieser aufgezeichneten Vorstellung eingesetzten Elemente beziehen wird.

Da das Videomaterial zu *Du mein Tod* als Dokumentation der Inszenierung gedacht ist und durch die *Münchner Kammerspiele* selbst erstellt und während der Premiere live aufgenommen wurde, ist es so nah an der Aufführung dran wie es für Videomaterial möglich ist.¹⁹⁰ Jedoch ist bei Videomaterial stets zu bedenken, dass hier ein Medium mit einem anderen festgehalten wurde und die Kameraführung einen eigenen Blick hineinbringt. Die Person, die den Blick der Kamera lenkt, ist in der Lage, auszuwählen. Sie kann Dinge unbeachtet lassen, während andere Dinge mehr in den Vordergrund gerückt werden.¹⁹¹

Zu *InBetween* wird also eine sogenannte prozessorientierte Analyse stattfinden, da sich die Analyse dieses Stücks auf die Begleitung des Probenprozesses und ein Interview bezieht.¹⁹² Die Beobachtungen des Probenprozesses beziehen sich auf meine eigenen Notizen während der Proben. Auch werden Anmerkungen, die im Stücktext während des Arbeitsprozesses von mir und einer weiteren Regieassistentin gemacht wurden genutzt. Die Betrachtung des Probenprozesses und seine Dokumentation durch schriftliche Notizen sind jedoch ebenfalls als Rezeption zu betrachten. Auch wenn die Betrachtungsebene sich näher an der Inszenierung befindet als der Einblick, den die Zuschauer_innen bei ihrer Rezeption eines Stückes haben, bleiben Probennotizen ein Dokument, das mit subjektiven Gedanken und selektiv erstellt wurde.¹⁹³ Die Medien, mit denen eine Inszenierung festgehalten wird und diejenige_n, die diese Medien anwenden, schreiben ihre Funktionsoptionen und Sichtweisen bereits im Dokumentationsprozess ein. Laut Pavis ist jedes Dokumentieren einer Inszenierung bereits deren Interpretation, egal ob schriftliche Notizen, Videomaterial oder Fotos Verwendung

¹⁸⁹ Vgl.: Balme, Christopher: Einführung in die Theaterwissenschaft, S. 92

¹⁹⁰ Vgl.: Ebenda, S. 93

¹⁹¹ Vgl.: Hiß, Guido: Der theatralische Blick. Einführung in die Aufführungsanalyse, S. 12

¹⁹² Vgl.: Balme, Christopher: Einführung in die Theaterwissenschaft, S. 94

¹⁹³ Vgl.: Hiß, Guido: Der theatralische Blick. Einführung in die Aufführungsanalyse, S. 128

finden.¹⁹⁴ Wird eine Inszenierung analysiert, so ist dabei stets zu bedenken, dass diese Analyse nur aus einem subjektiven Standpunkt der analysierenden Person geschieht. Es kann daher niemals objektiv ein genaues Bild der Inszenierung geschaffen werden.¹⁹⁵ Gerade in dieser Arbeit findet, auf beide Inszenierungen bezogen, eine sehr selektive Analyse statt. Diese spart viele Aspekte aus, um sich vor allem auf die Thematisierung von trans*feindlicher Gewalt und Diskriminierung zu konzentrieren.

Auf *Du mein Tod* wird eine produktorientierte Analyse angewendet. Diese Form der Analyse bezieht sich auf das Produkt, das am Ende eines Probenprozesses steht und lässt den Entstehungsprozess unbetrachtet. Bei dieser Analyseform, so Balme, sollen bestimmte Diskurse einer Inszenierung im Fokus stehen.¹⁹⁶ Die Herangehensweise dieser Arbeit besteht jedoch insgesamt darin, den Diskurs transphober Gewaltausübung in den Stücken zu verorten und herauszuarbeiten, wie dieser in ihnen verhandelt wird. Es wird somit vorausgesetzt, dass die Anwendung jeder hier genutzten Analyseform dazu dient, die Verhandlung von Diskursen zu beleuchten.

Guido Hiß war hilfreich für die Entscheidung, welche Form der Analyse in dieser Arbeit anwendbar sein wird. In seinem Buch *Der theatralische Blick. Einführung in die Aufführungsanalyse* stellt er die verschiedensten Analyseformen vor. Seine eigene Methode, die Balme als *Transformationsanalyse* vorstellt, kam jedoch hier nicht infrage, da er von einem bereits existenten Theatertext ausgeht, der in verschiedenen Inszenierungen unterschiedlich interpretiert wurde.¹⁹⁷ Hier geht es jedoch um zwei Inszenierungen, die sich nicht auf einen solchen fest existenten Text berufen.

Der Vorteil bei Erika Fischer-Lichtes Strukturanalyse ist unter anderem die Unabhängigkeit von einem bereits existenten Text. Da eine Strukturanalyse sich auf die Begutachtung verschiedener Zeichen in verschiedenen Zeichensystemen

¹⁹⁴ Vgl.: Hiß, Guido: *Der theatralische Blick. Einführung in die Aufführungsanalyse*, S. 107-122

¹⁹⁵ Vgl.: Ebenda, S. 14

¹⁹⁶ Vgl.: Balme, Christopher: *Einführung in die Theaterwissenschaft*, S. 94-96

¹⁹⁷ Vgl.: Balme, Christopher: *Einführung in die Theaterwissenschaft*, S. 97

und ihrer Verhältnisse zueinander bezieht,¹⁹⁸ ist es nicht notwendig, jeden einzelnen Moment der Inszenierungen zu betrachten. Sie gewährt die Freiheit, sich auf die Szenen zu reduzieren, in denen das Thema transphobe Gewalt verhandelt wird. Fischer-Lichte sieht Aufführungen und Inszenierungen, die sie, wie Balme aufzeigt, nicht voneinander differenziert,¹⁹⁹ als ein Gewebe aus verschiedenen Zeichen. Sie ist der Meinung, Aufführungen seien genauso zu betrachten wie zum Beispiel ein literarischer Text. Deshalb seien sie auch so zu analysieren. Die Bedeutung ist an die Zeichen gebunden. So bedeutet zum Beispiel ein rotes Kleid etwas Bestimmtes. Es ist nicht zufällig da und so wie es ist. Es geht nicht nur um das einzelne Zeichen, sondern darum, wo genau es gesetzt wurde und in welchem Zusammenhang es mit den anderen Zeichen steht. Dieses Zusammenspiel von Zeichen, das laut Fischer-Lichte nur in seiner bestimmten strukturellen Anordnung als solches verständlich ist und in einer anderen Zeichenkombination nicht verständlich wäre, erzeugt einen Sinn.²⁰⁰ Es wird in diesem Falle also zu untersuchen sein, welche Zeichen es sind, die das Thema transphobe Gewalt hervorheben und wie diese dazu eingesetzt werden. Die Strukturanalyse soll hier nur einfließen, um die Analyse der herausgearbeiteten und selektiv herausgesuchten Aspekte der Diskriminierung und transphober Gewalt zu untermauern. Eine Analyse und die Konzentration auf bestimmte Aspekte einer Inszenierung bleiben stets subjektiv.

¹⁹⁸ Vgl.: Fischer-Lichte, Erika: Semiotik des Theaters. Eine Einführung. Band 3. Die Aufführung als Text, Tübingen: Gunter Narr 1988, S. 10-12

¹⁹⁹ Vgl.: Vgl.: Balme, Christopher: Einführung in die Theaterwissenschaft, S. 88

²⁰⁰ Vgl.: Fischer-Lichte, Erika: Semiotik des Theaters. Eine Einführung. Band 3. Die Aufführung als Text, S. 11-12

4. *Du mein Tod*

4.1 Die Umsetzung der Dokumentation *Southern Comfort* zu der Inszenierung *Du mein Tod* an den *Münchener Kammerspielen 2012*

„Being a woman or being a man has nothing to do with your genitalia. it has to do with what’s right here in your heart and what’s in your mind.“²⁰¹

Thomas Schmausers Inszenierung *Du mein Tod* basiert auf der Dokumentation *Southern Comfort*, die Kate Davis im Jahr 2000, dem letzten Lebensjahr von Robert Eads, drehte. Die Dokumentation kann als das Stoff gebende Material angesehen werden, auf dem *Du mein Tod* aufbaut und das anstelle einer Textvorlage dient.

Du mein Tod betreffend werden Medien ausschließlich als Träger_innen und Vermittler_innen von Informationen betrachtet und nicht in ihrer Form und Ästhetik reflektiert.²⁰² Die Inszenierung *Du mein Tod* ist das Medium Theater, das durch ein anderes Medium, das Medium Dokumentationsfilm, inspiriert wurde.²⁰³ Die Dokumentation begleitet Robert und die Menschen in seinem nahen Umfeld bis hin zu seinem Tod.

Thomas Schmausers Inszenierung stellt einen Medienwechsel dar. Der Text der Dokumentation, der sich vor allem aus Interviews mit den Protagonist_innen und vereinzelt aus deren mitgefilmten Gesprächen ergibt, wird fast vollständig übernommen. Intermedialität findet bei der Umsetzung von *Du mein Tod* nicht im Sinne der Nutzung oder des Einflusses anderer Medien im Kontext des Bühnengeschehens statt, sondern nur in Form eines Wechsels von einem Medium in ein

²⁰¹ *Southern Comfort*: Davis, Kate (Regie), DVD, New Video Group 2003, 0:20:59-0:21:10

²⁰² Vgl.: Eke, Norbert Otto: Intermedialität und Theatralisierung: Peter Greenaways Film-Theater, In: *Crossing Media. Theater – Film – Fotografie – Neue Medien*, Christopher Balme/ Markus Moninger (Hrsg.), München: ePodium 2004, S. 121-146, S. 125

²⁰³ Vgl.: Balme, Christopher: Theater zwischen den Medien: Perspektiven theaterwissenschaftlicher Intermedialitätsforschung, In: *Crossing Media. Theater – Film – Fotografie – Neue Medien*, Christopher Balme/ Markus Moninger (Hrsg.), München: ePodium 2004, S. 13-32, S. 29

anderes.²⁰⁴ Medienwechsel sind, laut Balme, eine mögliche Form der Intermedialität. Ein Medium wird in ein anderes übertragen.²⁰⁵

Es findet hier eine doppelte Übersetzung dieses Textes statt. Zum einen wird er aus dem Englischen ins Deutsche übertragen und zum anderen aus dem Medium Film in das Medium Theater. Hierbei reflektiert Schmauser kaum die Möglichkeiten, die das Theater von denen des Films unterscheiden. Vielmehr werden die Texte der Protagonist_innen im selben Interview-Habitus gesprochen, wie dies bereits in der Interview-Situation der Dokumentation der Fall ist. So entsteht ein Teppich aus Aussagen zu einem Diskurs des Lebens als Trans*Person und der Diskriminierungs- und Gewalterfahrungen der Protagonist_innen. Diese Texte folgen zuweilen unverbunden aufeinander. Die Inszenierung bewegt sich sehr nah an dem Material der Dokumentation, das als ihre Vorlage Verwendung fand. Thematisiert wird die Intermedialität durch Medienwechsel bei Schmauser nur durch die drei Fernsehbildschirme, die sich auf der Bühne befinden. Sie werden im Stück mehrfach eingeschaltet und reflektieren die Präsenz des Mediums Film auf der Bühne. Trotz der Fernseher auf der Bühne ist *Du mein Tod* kein multimediales Stück. Anders als in *InBetween* werden nicht mehrere Kunstformen und Ausdrucksweisen zugleich auf der Bühne thematisiert und reflektiert.²⁰⁶ Jedoch sind diese durch den Medienwechsel von Dokumentation zum Kammerspiel eindeutig vorhanden.²⁰⁷ Markus Moninger schreibt, das Theater habe die Möglichkeit, das Medium Film auf der Bühne zu integrieren. Dies geschieht durch die drei Fernseher, die auf einer Metaebene den Dokumentationsfilm als Quelle der Inszenierung einbeziehen.²⁰⁸ Auch wenn in *Du mein Tod* die Möglichkeiten des Theaters im Vergleich zum Film wenig thematisiert werden, so werden sie doch sehr deutlich. Findet die Dokumentation in verschiedenen Außenräumen statt und ist in ständiger Bewegung, so reduziert das Kammerspiel *Du mein Tod* sich auf ein einziges sehr starres Bühnenbild, das

²⁰⁴ Vgl.: Balme, Christopher: Theater zwischen den Medien: Perspektiven theaterwissenschaftlicher Intermedialitätsforschung, S. 27

²⁰⁵ Vgl.: Ebenda, S. 19

²⁰⁶ Vgl.: Eke, Norbert Otto: Intermedialität und Theatralisierung: Peter Greenaways Film-Theater, S.124

²⁰⁷ Vgl.: Balme, Christopher: Theater zwischen den Medien: Perspektiven theaterwissenschaftlicher Intermedialitätsforschung, S. 20-21

²⁰⁸ Vgl.: Moninger, Markus: Vom „media-match“ zum „media-crossing“, In: Crossing Media. Theater – Film – Fotografie – Neue Medien, Christopher Balme/ Markus Moninger (Hrsg.), München: ePodium 2004, S. 7-12, S. 9

sich ausschließlich durch den beweglichen Zaun verändern lässt. Indem die Dokumentation in der Lage ist, sehr viel mehr zu zeigen als das Stück, bedienen beide jedoch auch die Sehervartungen des Publikums an das jeweilige Medium. Die Inszenierung reduziert die Protagonist_innen auf vier und den Raum auf einen und vereinfacht so das ihr zur Verfügung stehende Ausgangsmaterial der Dokumentation. Diese vermag sehr viel mehr zu zeigen, indem die Kamera die Protagonist_innen begleitet. Die Umsetzung des Materials in das Kammerspiel *Du mein Tod* bricht somit keinesfalls Sehervartungen seines Publikums.²⁰⁹

Die Dokumentation *Southern Comfort* begleitet die Personen. Zuweilen werden sie von den anderen Figuren getrennt interviewt. Das Stück *Du mein Tod* zeigt immer alle vier Protagonist_innen auf der Bühne, so dass das Publikum die Möglichkeit hat, sich auszusuchen, wen es beobachten möchte. Es ist möglich, dem Inhalt des Textes einer Person zu folgen, während die Handlungen einer anderen betrachtet werden. Während im Film das Verhältnis der Protagonist_innen sehr viel komplexer ist und diese in Abwesenheit der anderen auch Dinge über diese sagen, die sie nicht mitbekommen, wird im Stück stets die Anwesenheit aller vorausgesetzt und auf dieser Basis miteinander kommuniziert. Während im Stück Robert nur am Rande zu Max sagt „du bist sexuell, ich bin intim“²¹⁰ und der Konflikt innerhalb dieser kleinen Trans*Community ausgespart wird, gehört diese Aussage im Film zu einer größeren Konfliktebene.²¹¹ Sowohl die Dokumentation als auch die Inszenierung können mit ihren jeweiligen Mitteln dieselben Intentionen verfolgen. Beide erzählen die Geschichte von Robert Eads und seinem Sterben. Beide Medien sind auf ihre Weise die Träger_innen von Zeichen, die die Geschichte Roberts erzählen und damit einer Geschichte über transphobe Gewalt und Diskriminierung zu Beachtung verhelfen.²¹²

Der Medienwechsel entschleunigt die Geschichte und komprimiert sie. Zuweilen wird in *Du mein Tod* eine grausamere Geschichte erzählt, als durch die

²⁰⁹ Vgl.: Moninger, Markus: Vom „media-match“ zum „media-crossing“, S. 10

²¹⁰ *Du mein Tod*: Schmauser, Thomas (Regie), Münchner Kammerspiele: Premiere 13. Mai 2012, DVD, 0:15:27-0:15:34

²¹¹ Vgl.: *Southern Comfort*, 0:57:40-1:03:20

²¹² Vgl.: Röttger, Kati: F@ustus vers. 3.0: eine Theater & Medien – Geschichte, In: *Crossing Media. Theater – Film – Fotografie – Neue Medien*, Christopher Balme/ Markus Moninger (Hrsg.), München: ePodium 2004, S. 34-35

Dokumentation *Southern Comfort*. Roberts Sohn und sein Enkel treten in *Du mein Tod* nicht auf. Die soziale Isolation und der Verlust der Familie werden somit mehr in den Vordergrund gehoben. Auch fokussiert die Inszenierung mehr auf das Gesagte und wirkt dadurch diskurslastiger als die Dokumentation. Das Stück nutzt keine filmischen Mittel,²¹³ ist jedoch dennoch die Umsetzung eines Films, auch wenn es sich vor allem auf den daraus übernommenen Text reduziert.

Auch die Kostüme der Protagonist_innen sind sehr eng an den Film angelehnt. Die aus dem Ausgangsmaterial Film übernommenen Texte werden wie Vorträge an das Publikum übergeben. In *Du mein Tod* überschneiden sich die Grenzen von Dokumentation und Theater,²¹⁴ sodass das Stück weniger durch seinen Kunstcharakter und viel mehr ebenfalls als Dokumentation von Transphobie und sozialen sowie gesellschaftlichen Ausschlussmechanismen zu betrachten ist. In der Dokumentation ist die Kamera von allgegenwärtiger Anwesenheit, im Stück wird der Kamerablick des Ausgangsmaterials jedoch nicht reflektiert. Dies wird unter anderem in der Szene deutlich, in der Robert darüber spricht, wie wunderbar er Lola findet und sie sagt, sie hätte diese Aussagen gerne auf Tape für die Zeit wenn Robert tot ist.²¹⁵ Im Film weist er sie an dieser Stelle auf die Anwesenheit der Kamera hin und darauf, dass seine Worte aufgenommen wurden.²¹⁶ In *Du mein Tod* wiederum übergeht Robert diesen Aspekt und Lola sagt nur „Ja, das wäre schön.“²¹⁷

Während sich *Southern Comfort* über einen Zeitraum von einem Jahr erstreckt und eingeteilt ist in Jahreszeiten, ist *Du mein Tod* komprimierter. Nur durch den auf- und zuschiebbaren Zaun wird deutlich, dass sich etwas verändert hat. Der Zaun trennt das Beisammensein der Gruppe, das den gesamten Zeitraum der Inszenierung ausfüllt und in der Dokumentation zu Ostern stattfindet, von der Veranstaltung *Southern Comfort* und von Roberts Rede, die im Stück direkt in sein Sterben übergeht. Der Zaun exkludiert Robert auch vom Innenraum der

²¹³ Vgl.: Balme, Christopher: Theater zwischen den Medien: Perspektiven theaterwissenschaftlicher Intermedialitätsforschung, S. 13

²¹⁴ Vgl.: Moninger, Markus: Vom „media-match“ zum „media-crossing“, S. 10

²¹⁵ Vgl.: *Southern Comfort*, 0:47:50

²¹⁶ Vgl.: *Southern Comfort*, 0:47:55

²¹⁷ Vgl.: *Du mein Tod*, 1:02:00-1:02:12

Gruppe und trennt ihn von denen, die weiterleben.²¹⁸ Das erste Bühnenbild stellt einen sicheren Schutzraum dar, bei dem die Protagonist_innen von dem hohen und blickdichten Holzzaun umgeben und eingerahmt sind. Sie stellen sich diesen Schutzraum selber her, indem Lola und Robert am Beginn von *Du mein Tod* den Zaun mit sichtbarem Einsatz von Körperkraft so hinausschieben, dass er die Bühne als sicheren Schutzraum umrahmt.²¹⁹ Auf der Bühne werden nun eine weiße Leinwand und ein weißer Bodenbelag genau in der Mitte der Bühne sichtbar. Darauf befinden sich ein Tisch und vier orangene Stühle. An der hinteren linken Holzwand hängen zwei Gitarren, eine weitere befindet sich auf der Bühne.²²⁰ Im Film wiederum ist viel in Bewegung. Robert wird draußen im Auto mit der Kamera begleitet, während er über amerikanische Südstaatenstraßen fährt.²²¹ Er wird in und an seinem zu Hause gezeigt²²² und auch im Kontext öffentlicher Räume, unter anderem beim Einkaufen, wo er auf fremde Menschen trifft, die keine Trans*Lebensrealität haben.²²³

Den Text, den Schmauser für *Du mein Tod* verwendet, übernimmt er beinahe komplett aus der Dokumentation *Southern Comfort*. Allerdings folgt die Inszenierung der Dokumentation nicht in jeder Hinsicht. Sie reduziert die Zahl der Protagonist_innen und macht die Inhalte so für das Publikum leichter erfassbar. Der Film stellt mehrere Trans*Männer vor, die im Stück in der Figur des Max zusammengezogen werden. Auch wird eine Trans*Frau namens Corrie, die sich, anders als Lola, für eine genitalangleichende Operation entschieden hatte, im Stück nicht beachtet. Manche Texte, die von anderen interviewten Personen gesprochen wurden, lässt Schmauser auf der Bühne durch Robert wiedergeben. So zum Beispiel die Aussagen von Tom und Debby. Sie sind die Freund_innen, in deren Anwesenheit Robert beinahe verblutet wäre, nachdem sein Krebs diagnostiziert wurde. An anderen Stellen folgt *Du mein Tod* der Dokumentation sehr detailgenau. In einer Szene bindet Cas Max die Schuhe,²²⁴ diese Situation hat

²¹⁸ Vgl.: *Du mein Tod*, 1:10:14-1:26:00

²¹⁹ Vgl.: *Ebenda*, 0:07:42 – 0:08:40

²²⁰ Bühne: Thomas Schmauser

²²¹ Vgl.: *Southern Comfort*, 0:01:56-0:03:45

²²² Vgl.: *Southern Comfort*, 0:04:11-0:18:00

²²³ Vgl.: *Ebenda*, 0:03:45-0:04:05

²²⁴ Vgl.: *Du mein Tod*, 1:00:00-1:01:20

Schmauser sehr nah am Film entwickelt, jedoch ist es im Film der Trans*Mann Cas, der seiner Freundin Corrie die Schuhe anzieht.²²⁵

4.2 Sterben an der Ignoranz - Die Inszenierung *Du mein Tod* an den Münchner Kammerspielen

Du mein Tod umfasst mehrere größere Themenbereiche, an denen sich die Protagonist_innen abarbeiten. Zum einen geht es um die Gemeinschaft und ihre Funktion als Familienersatz. Jedoch ist auch das Verhältnis der Protagonist_innen zu ihren Ursprungsfamilien, ihren Eltern und Kindern, ein wichtiges Thema. Des Weiteren geht es um das Leben als Trans*Person, was die Teilbereiche des Arbeitens, aber auch des Liebens, Beziehungen und Sexualleben umfasst. Darüber hinaus wird auch auf körperliche Veränderungen Bezug genommen. So werden unter anderem die Erfahrungen der Protagonist_innen mit Testosteronbehandlungen, Mastektomien und Phalloplastiken thematisiert. Außerdem geht es um Diskriminierung und unterschwellige Gewalterfahrungen. Auch die Gesellschaftsstrukturen der amerikanischen Südstaaten, in denen die Protagonist_innen leben, werden thematisiert. Außerdem setzt *Du mein Tod* sich mit Ausgrenzung und Diskriminierung durch Institutionen wie Krankenhäuser und Ärzt_innen auseinander. Die Auseinandersetzung mit Diskriminierungserfahrungen findet in dieser Inszenierung vor allem über den Text statt.

Die Figuren in *Du mein Tod* charakterisieren sich unter anderem gegenseitig, da sie Aussagen übereinander machen. Außerdem charakterisieren sie sich sehr stark über ihren Text, indem sie diskursartig über sich selbst berichten. In diesen Berichten findet eine starke Reduktion der Charaktere auf ihr Trans*sein statt, was die Figuren auf diesen Teil ihrer Existenz zu reduzieren scheint. Alle Stränge ihres Lebens laufen scheinbar auf das Trans*sein zu.

Ursula Werner spielt in Schmausers Inszenierung den Robert Eads, Peter

²²⁵ Vgl.: Southern Comfort, 0:25:14-0:25:35

Brombacher spielt die Lola Cola. Max und Cas werden von Barbara Dussler und Morgane Ferru dargestellt.

Du mein Tod beginnt mit völliger Dunkelheit. Zu hören ist in dieser Dunkelheit nur eine Stimme. Diese Stimme ist eine weiblich konnotierte Stimme, über die wir noch nichts wissen. Bereits in der Dunkelheit wird das Thema der institutionalisierten Gewalt, das sich latent vorhanden durch das gesamte Stück ziehen wird, etabliert. Die Stimme sagt: „In gewisser Weise trugen sie dazu bei, dass ich sterbe“²²⁶ und später „sie glauben, das Richtige getan zu haben“.²²⁷

Die Dunkelheit hält volle fünf Minuten an, ab der zweiten Minute begleitet durch ein Geräusch, das die Stimme ablöst. Es ist ein maschinelles Geräusch. Dieses Geräusch vermag es, ein angespanntes Warten zu erzeugen und den Wunsch hervorzurufen, die bedrückende Spannung endlich zu überstehen. Dies verbindet das Publikum mit dem Gefühl Roberts, der auf seinen Krebstod warten muss. Gemeinsam mit dem Geräusch erscheint ein Fernseherlicht im Bühnenhintergrund.²²⁸ Während das Scheinwerferlicht langsam hineingefahren wird, hält das Geräusch noch bis fast zur achten Minute der Inszenierung an und geht dann in Countrymusik über.²²⁹ Bereits diese Minuten, in denen auf der Bühne keine Schauspieler_innen sichtbar werden, integrieren wichtige Bestandteile der Inszenierung, wie die Krankheit und das Setting des Stücks in den amerikanischen Südstaaten.

Ein Lattenzaun verbirgt die Bühne zunächst vor den Augen des Publikums. Als dieser Zaun durch die Protagonist_innen geöffnet wird, befinden sich fünf Personen auf der Bühne. Durch Tanz und Beisammensein werden die Beziehungen der Protagonist_innen zueinander ein erstes Mal vorgestellt. Dass Lola und Robert ein Paar sind wird ebenso klar wie die Vater/ Sohn Beziehung von Robert und Max und die Liebe zwischen Max und Cas. Es entsteht der Eindruck einer harmonischen Gemeinschaft. Dass Robert und Max eine Trans* Lebensgeschichte haben, wird bereits in dieser ersten Sequenz deutlich. Die

²²⁶ *Du mein Tod*, 0:00:33-0:00:43

²²⁷ *Du mein Tod*, 0:02:03-0:02:12

²²⁸ Vgl.: *Ebenda*, 0:02:19

²²⁹ Vgl.: *Ebenda*, 0:07:37

Entwicklungsgeschichten von Lola Cola, Max und Robert werden unter anderem durch sachliche Beschreibungen eingebracht. Diese wirken fast wie Exkurse, die von den Protagonist_innen zum Verständnis des Publikums vorgetragen werden.

In *Du mein Tod* sind verschiedene Ansichten zum Thema Transgender durchaus vertreten, auch wenn der Fokus sehr auf dem Thema der geschlechtsangleichenden Operationen liegt. Max steht für eine Person, die von der Außenwelt als Mann* wahrgenommen werden will. Er glaubt, dies nur durch einen komplett operierten Körper erreichen zu können. Für ihn gibt es nur ein Richtig und ein Falsch. Dies wird in der Situation deutlich, in der er sich über die Phalloplastiken beschwert, die seiner Meinung nach nicht echt aussehen würden.²³⁰ Während Max über Phalloplastiken spricht, durchbricht er die vierte Wand dieser Vorstellung. Er adressiert das Publikum direkt, indem er eine Schrift herumgibt, die Problematiken bei Phalloplastiken thematisiert.²³¹ Die Illusion wird noch zwei weitere Male gebrochen. Ein letztes Mal adressiert Robert das Publikum kurz vor seinem Tod. Die Bühne verdunkelt sich ab dem Zeitpunkt, als sein Sterben beginnt. Robert adressiert die Zuschauer_innen nun als Teilnehmer_innen der *Southern Comfort* Konferenz.²³²

Die *Southern Comfort* Konferenz, die in *Du mein Tod* als ein sicherer Rahmen für das Zusammensein der Freund_innen thematisiert wird, fand zum ersten Mal 1991 in Atlanta statt. Bei dieser Konferenz kommen Gastredner_innen zu Wort, es gibt Workshops, Unterhaltung und Diskussionen. Vor allem jedoch hilft *Southern Comfort*, die im Laufe der Jahre eine immer größer werdende Konferenz wurde, Kontakte zu pflegen.²³³

²³⁰ Vgl.: *Du mein Tod*, 0:24:16-0:25:05

²³¹ Vgl.: *Du mein Tod*, 0:25:00-0:25:15

²³² Vgl.: *Ebenda*, 1:14:00-1:17:30

²³³ Vgl.: *Transgender History* S. 140-141

4.2.1 Kostüme, Requisiten und Bühnenbild

Die Kostüme in *Du mein Tod* spiegeln ihre Vorbilder aus der Dokumentation wieder. Außerdem unterstreichen sie den Südstaatencharakter des Stückes. Die ärmlichen Lebensverhältnisse der Protagonist_innen und ihr Lebensumfeld in einem besonders konservativen Teil der USA, in dem Männlichkeitskonstrukte durch Cowboyhüte und –stiefel verdoppelt werden und in dem der Ku-Klux-Klan allgegenwärtig ist, sind der Subtext, den die Kostüme zu transportieren vermögen.²³⁴ Robert trägt ein rot kariertes Hemd und einen Cowboyhut. Erst später, kurz vor seinem Tod, zieht er einen Anzug an. Der selbstermächtigende Akt, in dem er seine Rede hält, wird somit begleitet von einer Umgestaltung seiner Bekleidung. Den Anzug erhält er von dem auf der Bühne anwesenden Musiker (Ivica Vukelic), der daraufhin in Unterwäsche auf der Bühne verbleibt. Der Wechsel von Hemd, Jeans und Hut zu einem Anzug stellt auch einen Wechsel von seinem privaten Innenraum hin zu einem öffentlichen Auftritt bei der *Southern Comfort* Konferenz dar. Jedoch markiert der Anzug auch den Beginn von Roberts Todesszene.²³⁵ Lola wiederum wird genau in der Situation, in der Roberts Kostüm offizieller wird, privater. Während sie in der ganzen Inszenierung ein Passing durch Perücke und Kleid anzustreben scheint, trägt sie während Roberts Rede keine Perücke mehr und verdeckt sich nur durch einen leichten Morgenmantel.²³⁶ Im Angesicht von Roberts Sterben wird Lola verletzlicher. Jedoch zeigt sie ihm durch diese Kleidung auch ihr vollkommenes Vertrauen, denn er sieht in ihr Lola als die Frau* die sie ist. Die Perücke scheint im Vertrauensverhältnis der beiden keine Rolle mehr zu spielen und Lolas Umgang mit ihrem Ausdruck von Genderidentität wird durch dieses späte Kostüm fluider. In dieser Szene weist Lola jedoch auch darauf hin, dass sie von Männern* stets als Sexualobjekt betrachtet wurde. Nur Robert erkenne sie als Subjekt an.²³⁷ Ihre Bekleidung kann hier ebenso die Schutzlosigkeit verdeutlichen, die sie in Momenten sexueller Begegnungen empfindet.

²³⁴ Kostüm: Estelle Cassani

²³⁵ Vgl.: *Du mein Tod*, 1:07:40-1:11:10

²³⁶ Vgl.: *Du mein Tod*, 1:12:30 -1:19:40

²³⁷ Vgl.: *Ebenda*, 1:13:10-1:13:50

Max trägt zunächst ein Unterhemd und Hosenträger.²³⁸ Ein Jackett, das er in den ersten Minuten der Inszenierung anhat, lässt er achtlos zu Boden fallen. Auch bei ihm verändert sich das Kostüm im Verlauf der Inszenierung. Langsam ordnet er seine Kleidung und zieht zum Beispiel ein Hemd an. Er bindet seine Krawatte und zieht Anzugschuhe an.²³⁹ Eine Fellmütze, die er später aufsetzt, steht in direkter Verbindung mit seiner Aussage, er sei auf der Arbeit befördert worden.²⁴⁰ Sie symbolisiert eine verbesserte ökonomische Situation. Es wird einen besserer gesellschaftlichen Status und ein Gefühl, in der Gesellschaft akzeptierter und geschützter zu sein als zuvor, repräsentiert. Auffällig ist in dieser Inszenierung, dass Weiblichkeit und Männlichkeit über bestimmte Kostümaccessoires verhandelt werden. Sehr an binäre Bekleidungsmuster angelehnt, tragen Max und Robert Hosen, während Lola und Cas meist Röcke tragen. Erst als Max sein Hemd anzieht, beginnt Cas, eine Jeans und hohe Stiefel zu tragen.²⁴¹

Ein wichtiges Requisit sind Zigaretten. Lola und Robert rauchen während des Zeitraums der gesamten Vorstellung. Diese Handlung verbindet sie. Sie rauchen gemeinsam und interagieren oft über die Zigaretten, die sie sich gegenseitig reichen und einander anzünden.²⁴² Robert weist am Ende des Stücks darauf hin, dass es sich beim Rauchen um einen Akt der Selbstermächtigung handelt. Die Zigaretten stehen für etwas, das Robert seinem Körper selber zufügt. Da seine Lungen durch den Krebs noch nicht betroffen sind, geht Robert davon aus, durch das Rauchen die Krebszellen daran hindern zu können, in seiner Lunge einen Platz zu finden. Zigaretten werden hier zum trotzigem Symbol seines Festhaltens am Leben.

Es sind jedoch auch Requisiten, die Roberts körperlichen Verfall verstärkt hervorheben. Als sich sein körperlicher Zustand zu verschlechtern beginnt und Lola dies Robert gegenüber zum ersten Mal anspricht, bringt sie einen Rollator auf die Bühne.²⁴³ Dennoch nutzt Robert zunächst einen Gehstock, der von Max

²³⁸ Vgl.: Du mein Tod, 0:09:58

²³⁹ Vgl.: Du mein Tod, 0:51:00-0:54:40

²⁴⁰ Vgl.: Du mein Tod, 1:23:45-1:26:00

²⁴¹ Vgl.: Ebenda, 0:53:45-0:56:40

²⁴² Vgl.: Ebenda, 0:38:26

²⁴³ Vgl.: Ebenda, 0:39:20

gebracht wird.²⁴⁴ Der von Lola Cola gebrachte Rollator steht als Drohung des körperlichen Verfalls vorne rechts am Bühnenrand.²⁴⁵ Erst wenn Robert seinen Anzug angezogen hat, begibt er sich, durch Lola gestützt zum Rollator, an dem er sich festhalten muss.²⁴⁶ Durch die Mittel, die seinen körperlichen Verfall thematisieren, wird auch die Gewalt durch Nicht-Handeln, die Robert widerfahren ist, immer wieder in den Fokus gerückt.

Das Bühnenbild, das Thomas Schmauser selbst gestaltete, weist auf die prekäre Lebenssituation der Protagonist_innen hin. Es zeigt ihr Lebensumfeld, das aus schlichten und wenigen Möbeln besteht. Die Requisiten jedoch beinhalten auch Gitarren und Angelruten. Sie verweisen gleichzeitig darauf, dass die Protagonist_innen aus ihrer Gemeinschaft Lebensfreude schöpfen. Nicht nur die ökonomischen Umstände vermag das Bühnenbild hervorzuheben. Es verdeutlicht ebenfalls, dass die Inszenierung sich auf einen bestimmten Zeitraum bezieht. Die großen eckigen Röhrenfernseher und die ärmlichen Möbel sind in Farbe und Form den 90er Jahren zuzuordnen. Das Leben des Protagonisten Robert Eads endet und friert die Bilder seines Lebens, die in dieser Inszenierung gezeigt werden können, auf den Zeitraum seiner Erkrankung und der Zeit kurz vor seinem Tod ein.

4.3 Transphobe Gewalt in *Du mein Tod*

4.3.1 Institutionalisierte Gewalt als eine der vielfältigen Gewaltformen in *Du mein Tod*

In *Du mein Tod* verschwimmen die Grenzen zwischen institutionalisierter Gewalt und dem, was hier persönliche Gewalt genannt werden soll. Zu Beginn der Aufführung ist nur Roberts Stimme im Dunkeln zu hören. Er sagt „Sie taten was sie taten [...] in gewisser Weise trugen sie dazu bei, dass ich sterbe.“²⁴⁷ Er kündigt an, dass es in diesem Stück um sein Sterben gehen wird und um die Umstände, die

²⁴⁴ Vgl.: *Du mein Tod*, 0:39:58-1:07:00

²⁴⁵ Vgl.: *Du mein Tod*, 0:40:00

²⁴⁶ Vgl.: *Ebenda*, 1:09:40-1:11:15

²⁴⁷ *Ebenda*, 0:0:12 -0:00:50

dazu führen, dass er sterben wird. Wer diese Menschen sind und in welcher Weise sie zu seinem Sterben beigetragen haben, wird zu Beginn der Aufführung noch nicht aufgeklärt. Sie liegen im Dunkeln, genauso wie der Körper zu der sprechenden Stimme sich auf der dunklen Bühne befindet und für das Publikum noch nicht sichtbar wird. Die Gewalt, die Robert erlebt, ist nicht durch Blut oder eine auf der Bühne stattfindende Gewalthandlung sichtbar. Vielmehr ist sie latent vorhanden und begleitet die Protagonist_innen durch die ganze Aufführung, bis sie schließlich zu Roberts Tod führt. Die Anwesenheit des Todes in den Begegnungen ihrer Freundschaft wird durch das Lied *No Death* von Mirel Wagner hervorgehoben. Cas und Max singen das Lied und steigern sich in ein Schreien hinein. In diesem Lied geht es darum, dass sie zwar zusammenhalten können und der Tod sie nicht auseinanderreißen kann, er jedoch als Drohung ständig vorhanden ist.²⁴⁸ Schreie sind ein immer wiederkehrendes Element dieser Inszenierung. Sie werden immer dann eingesetzt, wenn es um die Bedrohung durch die Krankheit oder um erlebte Diskriminierungen geht. Das Verschimmen der Gewaltformen findet hier auf mehreren Ebenen statt. Robert erlebt Gewalt dadurch, dass Personen nicht gehandelt haben. Das Nicht-Handeln kann als Tat betrachtet werden. Diejenigen, die ihm Behandlung verwehrt, sind die Täter_innen, die seinen Tod mitverursacht haben. Institutionalisiert ist diese Gewalt durch Verweigerung insofern, als dass die Entscheidungen, die Robert betreffend getroffen wurden, innerhalb des medizinischen Systems stattfanden und innerhalb der Institution Krankenhaus. Roberts Sterben, das sich durch das ganze Stück zieht und unter jeder Handlung der Protagonist_innen zu spüren ist, selbst wenn diese sich nicht direkt mit seiner Erkrankung beschäftigen, steht im Zusammenhang mit Ärzt_innen, Krankenhäusern und dem medizinischen System. Eine durch den Rat von Mediziner_innen getroffene Entscheidung bildet den Beginn von Roberts, durch Ärzt_innen mitverschuldeter, Krankheitsgeschichte ab. Die erste Nicht-Handlung und Entscheidung anderer über Roberts Körper, also seine Entmündigung seinen eigenen Körper betreffend, treffen Ärzt_innen bei seiner Mastektomie. Er wollte bei dieser Operation gleichzeitig eine Hysterektomie machen lassen, also seine Gebärmutter und Eierstöcke entfernen lassen. Seine Ärzt_innen entschieden, dass es unnötig sei, diese zu entfernen, da

²⁴⁸ Du mein Tod. 0:20:50 -0:23:27

Robert bereits das Klimakterium hinter sich habe.²⁴⁹ Hier findet in zweifacher Form Diskriminierung statt. Zum einen wird der Wunsch des Patienten übergangen, ein Organ zu entfernen, das er nicht als angenehm empfindet. Er wird in seiner Entscheidungsfreiheit und Würde eingeschränkt. Zum anderen wird Weiblichkeit auf die Fertilität reduziert und daher nicht anerkannt, dass Robert als Mann* nicht mit einer Gebärmutter leben will. Diese Unterlassung und Verweigerung seines Wunsches führt zu seiner Erkrankung. In dem Organ, das Robert als das „letzte weibliche Organ in meinem Körper“ bezeichnet, beginnt Roberts Krebserkrankung. Er erkrankt an Gebärmutterhalskrebs. Von dort aus kann der Krebs seine Metastasen in Roberts gesamten Körper ungehindert ausbreiten. Nur die Lunge hat er bis jetzt verschont.²⁵⁰ Robert wird sterben, denn auch nach dem Auftreten der ersten Krankheitssymptome ist niemand bereit, ihm die Gebärmutter und die Eierstöcke herauszunehmen. Die Diskriminierung durch medizinisches Personal und medizinische Institutionen, die ihn auf seinen, ihrer Meinung nach weiblichen, Körper reduzieren, endet hiermit also nicht. Als er von seiner Erkrankung erfährt versucht Robert ein Krankenhaus zu finden, in dem er noch rechtzeitig operiert werden kann. In den Krankenhäusern, mit denen er telefoniert, wird er jedoch abgelehnt. Die Ärzt_innen, die hier für medizinische Institutionen stehen, verweigern Robert die Behandlung seiner Krebserkrankung, da er Trans* ist. Sie befürchten, ihre anderen Patient_innen durch seine Anwesenheit zu vertreiben.²⁵¹ Auch hier mischen sich die persönliche Gewalt und die institutionalisierte Gewalt. Innerhalb dieses medizinischen Systems gibt es keine Gesetze, die Trans*Personen, also auch Robert, davor schützen, als schwer kranke_r Patient_in mit der Begründung, eine Trans*Person werde nicht behandelt, wegzuschicken. Die persönliche Gewaltanwendung findet durch die Ärzt_innen statt, die ihn abweisen. Robert berichtet, er sei bei Freund_innen in einem Dorf gewesen, als er durch den Krebs beinahe verblutet sei. Daraufhin habe er erneut ein Krankenhaus angerufen. Dieses Krankenhaus in der Nähe wies ihn mit der Begründung ab, als Trans*Mensch solle er sich lieber an ein Krankenhaus in einer Stadt wenden und sich dort behandeln lassen. Erneut rief er

²⁴⁹ Vgl.: Du mein Tod, 0:26:50-0: 27:30

²⁵⁰ Vgl.: Du mein Tod, 01:18:05-01:19:10

²⁵¹ Vgl.: Ebenda, 0:27:30-0:27:50

Krankenhäuser an und erneut wurde er von allen abgewiesen.²⁵² Sie verweigern ihm die lebensrettende Operation und ernennen sich somit zu Entscheider_innen über Leben und Tod eines Menschen. Die Aufrechterhaltung des Scheins normativer Werte, die eine binäre Geschlechterordnung vorsehen, wird über den Wert eines Menschenlebens gestellt. Ohne eine direkte körperliche Gewaltanwendung wird Robert durch die Unterlassung von Hilfe und die Weigerung, seine Erkrankung zu behandeln, unterschwellige diskriminierende Gewalt angetan, die schließlich zu seinem Tod führt.

Robert sitzt während des Berichts über die Krebserkrankung nahezu unbewegt auf einem der Stühle am Tisch. Max jedoch tastet sich, während Robert spricht, am Zaun auf der linken Bühnenseite entlang. Er drückt sein Gesicht an den Zaun und tastet mit den Händen als könne er nichts sehen. In Szenen, in denen Max sich mit Schmerz und Diskriminierung auseinandersetzen muss, kehrt er immer wieder zu diesem Zaun zurück. Cas unterdessen, von der er sich räumlich entfernt, liegt während Robert spricht zusammengekauert vor einem der Fernseher.²⁵³

Der Tod als Folge der institutionalisierten Gewalt manifestiert sich in *Du mein Tod* durch Roberts voranschreitenden körperlichen Verfall. Am Beginn der Vorstellung kann Robert noch tanzen²⁵⁴ und posiert gemeinsam mit Max für Fotos.²⁵⁵ Seine körperlichen Kräfte schwinden, verdeutlicht durch die Requisiten Rollator und Stock. Robert bewegt sich im Verlaufe der Inszenierung immer seltener über die Bühne. Später beginnt Robert davon zu sprechen, dass er nun nicht mehr alleine klar komme und sein Verfall steigert sich. Schließlich krümmt Robert sich schreiend auf seinem Stuhl zusammen und hält seinen Bauch.²⁵⁶

Medizinische Institutionen werden im Weiteren mehrfach thematisiert und kritisiert. Die erste Erwähnung einer Kritik am Umgang von Ärzt_innen mit Trans*Personen findet sich in der 23. Minute der Inszenierung. Max und Robert unterhalten sich über Mastektomien und Phalloplastiken. Robert kritisiert in dieser

²⁵² Vgl.: *Du mein Tod*, 0:26:15-0:29:15

²⁵³ Vgl.: *Du mein Tod*, 0:26:45-0:29:40

²⁵⁴ Vgl.: *Du mein Tod*, 0:08:22-0:09:27

²⁵⁵ Vgl.: *Ebenda*, 0:18:48

²⁵⁶ Vgl.: *Ebenda*, 1:04:45-1:06:07

Konversation, dass Frauen* mit Brustkrebs nach einer Mastektomie oftmals, seiner Meinung nach, einen gut aussehenden Oberkörper hätten. Dies sei laut seinen Erfahrungen bei Mastektomien an Trans* Menschen nicht der Fall.²⁵⁷ Max ist fest davon überzeugt, dass die Operationen mit Absicht so ausgeführt würden, dass die jeweilige Trans* Person sich damit nie ganz wie das gefühlte Geschlecht ansehen könnte.

„Ich sah Frauen, die wegen Krebs Brustamputationen hatten da gab es welche deren Oberkörper hätte ich gern gehabt. Es gab keine Narben. Sah wirklich gut aus. Und wenn das bei so einer Amputation geht, könnten sie uns doch eigentlich auch besser operieren. [...] Ich hab auch immer gedacht, sie könnten ne [sic!] bessere Phalloplastik machen. Aber es ist die Mentalität. 'wir können nicht aus zweitklassigen Bürgern Männer machen'. Die weigern sich einfach, uns vollständig aussehen zu lassen. Bei jeder scheiß Phalloplastik heutzutage sehen alle das ist nicht echt, nicht von Gott, sondern von Menschenhand geschaffen. Die machen das mit Absicht.“²⁵⁸

Am Ende der Vorstellung hebt Max ein weiteres Mal hervor, wie groß die Gefahr ist von Ärzt_innen schlechter behandelt zu werden. Schreiend zieht Max sich in dieser Szene am Zaun entlang. Die Bühne ist dunkel und nur leicht durch grünes Licht ausgeleuchtet. Dieses Licht verdeutlicht Max' Trostlosigkeit, während er über die heftigen Schmerzen nach der Operation, über Entzündungen, schlechte Versorgung im Krankenhaus und über seine Narben schreiend berichtet.²⁵⁹

Der Vorwurf ist eine Diskriminierung durch ein medizinisches System, das Menschen zwar klassifiziert und in dem auch Operationen stattfinden, das es sich jedoch auch herausnimmt, festzulegen, wie weit diese Operationen den Wünschen der Patient_innen entsprechen. Es ist ein System, in dem Ärzt_innen Menschen unterschiedlich behandeln, je nachdem ob ihre Patient_in eine Trans* Person ist oder Nicht-Transgender.

Du Mein Tod erliegt nicht der Gefahr, Trans* Personen auf genitalangleichende Operationen zu reduzieren. Vielmehr übernimmt die Inszenierung Robert Eads' Aussage zur Vielfalt von Transgender, die er in einem Interview in der Dokumentation *Southern Comfort* macht. Robert sagt in der Aufführung, er nehme Hormone und habe eine Mastektomie machen lassen, jedoch eine

²⁵⁷ Vgl.: *Du mein Tod*, 0:23:30-0:24:15

²⁵⁸ *Du mein Tod*, 0:23:35-0:25:00

²⁵⁹ Vgl.: *Ebenda*, 1:10:57-1:12:35

Phalloplastik nicht in Erwägung gezogen. In dieser Szene wird ein zweites Mal Kontakt zum Publikum hergestellt. Robert wendet sich den Zuschauer_innen zu und trägt seinen Text vor als würde er das Publikum durch diesen informieren wollen.²⁶⁰ Am Beispiel von Max stellt Robert andere mögliche Bedürfnisse und Herangehensweisen an genitalangleichende Operationen dar. Robert kritisiert Max jedoch.

„Unter den jüngeren [...] herrscht manchmal die Meinung, dass sie die untere Hälfte operieren lassen müssen. Wenn sie das Stück Fleisch nicht haben, das zwischen ihren Beinen hängt, sind sie kein Mann. Mann oder Frau zu sein hat nichts mit den Genitalien zu tun. Es hat damit zu tun, was in deinem Herzen ist und in deinem Kopf.“²⁶¹

Die unterschiedlichen Trans*Lebenswege, die in *Du mein Tod* gezeigt werden, beziehen sich auch auf das Thema Passing in der binären Gesellschaft. Für Max ist es von Bedeutung, seinen Körper mit seinen Bedürfnissen so vollkommen in Einklang zu bringen, dass seine Trans* Vergangenheit den Menschen nicht weiter auffällt.

Lola Cola wiederum lebt ihre weibliche Identität nur versteckt mit ihren Freund_innen. Die Angst vor dem Verlust ihrer Arbeitsstelle oder Diskriminierungen bei der Arbeit zwingen sie dazu, weiterhin bei der Arbeit als Mann* zu leben. Dass Lola sich im privaten Umfeld als Lola wohlfühlt, wird ebenfalls als nicht selbstverständlich thematisiert. Lange habe sie Angst gehabt, Lola Raum einzugestehen, da sie sich vor sozialer Ausgrenzung und Diskriminierung fürchtete.²⁶²

„Ich hatte Angst, wenn ich Lola einen Platz einräumte [...] dass ich dann zu einem Aussätzigen würde, ungeliebt und unerwünscht, verachtet und beschimpft.“²⁶³

Am Beispiel von Lola wird deutlich, dass die Angst vor Liebesverlust und dem Verlust von Freund_innen und Familie ein großes Problem darstellt. Passing wird in besonderer Form besprochen. Robert beschreibt, wie er einmal vom Ku-Klux-Klan gefragt wurde, ob er nicht ein Mitglied werden wolle.²⁶⁴ Die Ideologie dieser Gruppierung klammerte die mögliche Existenz einer Trans*Person aus. So sah das

²⁶⁰ Vgl.: *Du mein Tod*, 0:34:55-0:36:35

²⁶¹ *Du mein Tod*, 0:36:00-0:36:35

²⁶² Vgl.: *Ebenda*, 0:36:33- 0:37:50

²⁶³ *Ebenda*, 0:37:30-0:37:45

²⁶⁴ Vgl.: *Ebenda*, 0:11:14-0:13:45

Ku-Klux-Klan-Mitglied, das Robert ansprach, nur einen weißen Cis* Mann. Er sah ein Mitglied einer Mehrheitsgesellschaft, die sich von Menschen die nicht ihre Hautfarbe oder sexuelle Orientierung haben, abgrenzt.

4.3.2 Sozialer Ausschluss, Liebesverlust und das Problem Familie

Sozialer Ausschluss, Liebesverlust und Familienprobleme sind ebenfalls sehr präsent in *Du mein Tod*. Robert zählt die möglichen Verluste auf, die eine Trans* Person erleben kann, wenn sie ihr Trans* sein lebt. Der Arbeitsplatz könne verloren gehen, die Freund_innen könnten einen verlassen. Am härtesten sei jedoch der Verlust der Familie. Familie sei das wichtigste für ihn und auf einmal sei sie weg und es bleibe nur noch Einsamkeit.²⁶⁵ Laute „Aua“ Schreie verdeutlichen den Verlust von Familie als Schmerz.²⁶⁶

„Es läuft doch darauf hinaus, dass du entweder dein Leben damit verbringst, unglücklich zu sein, um jemanden glücklich zu machen oder ob du einigermaßen glücklich bist und damit die, die du liebst unglücklich machst. [...] Wir verlieren viele Freunde. Wir verlieren vieles, Jobs, Freunde und die Familie. Aber am härtesten ist die Familie.“²⁶⁷

Roberts Verhältnis zu seiner eigenen Familie wird in der Beschreibung seines Enkels deutlich, der erst drei Jahre alt ist und noch nichts von Geschlechtern weiß. Für seinen Enkel ist Robert ohne Bewertungen und ohne Kritik sein Opa.²⁶⁸ Das Verhältnis zu seinem Sohn ist komplex. Einerseits weigert sich dieser, Robert mit einem männlichen Pronomen anzusprechen und bezeichnet ihn weiterhin als seine Mutter, jedoch bringt er ihm auch Wertschätzung entgegen. Der Sohn ist auf der Bühne nicht körperlich präsent, seine Stimme wird durch den Musiker eingesprochen. Soziale Ausgrenzungsmechanismen und Diskriminierung werden umso deutlicher in der Reaktion der Freund_innen von Roberts Sohn.²⁶⁹ „Freunde rieten mir, sag doch sie ist tot oder er ist dein Stiefvater.“²⁷⁰ Der Verlust der Familie wird verstärkt dargestellt durch das Telefonat, mit dem Roberts Sohn ihm

²⁶⁵ Vgl.: *Du mein Tod*, 0:55:15-0:57:03

²⁶⁶ Vgl.: *Du mein Tod*, 0:55:00

²⁶⁷ Ebenda, 0:55:15-0:56:30

²⁶⁸ Vgl.: Ebenda, 0:43:36-0:44:30

²⁶⁹ Vgl.: Ebenda, 0:48:35-0:49:55

²⁷⁰ Ebenda, 0:49:12-0:49:22

mitteilt, dass er ihn nicht gemeinsam mit dem Enkel besuchen wird.²⁷¹ Diese Absage wird umso größer, da Roberts Sterben latent präsent ist in *Du mein Tod*. Am Ende äußert Robert den Wunsch, den Enkel vor seinem Tod noch einmal zu sehen. Er stirbt jedoch in der Inszenierung, ohne ihm noch einmal begegnet zu sein.²⁷²

Während Robert über den Verlust von Freund_innen und Familie spricht tastet sich Max erneut am linken Zaun entlang. Haltsuchend fassen seine Hände nach dem Zaun, als könne er sich ohne diesen nicht auf den Beinen halten.²⁷³ Sowohl Robert als auch Max erfahren Ablehnung durch ihre Mütter. Cas hat Max Mutter einen Brief geschrieben, weil diese nach seiner genitalangleichenden Operation nicht mehr mit ihm sprechen wollte. Anders als im Dokumentationsfilm *Southern Comfort* antwortet Max Mutter in der Inszenierung nicht auf diesen Brief. Cas schreit den Brief heraus. Im selben Moment beginnt Max am Zaun herunter zu rutschen und setzt sich schließlich in erschöpfter, zusammengesunkener Haltung mit dem Rücken an den Zaun.²⁷⁴

„Ich habe seiner Mutter folgenden Brief geschrieben. Liebe Dora, ich schreibe diesen Brief wegen Ihrem Kind, das sie ursprünglich Susi nannten. Ich kenne sie als Max. Sie haben sich von Ihrer Tochter entfremdet. Sie nahmen ihre Geschlechtsumwandlung nicht gut auf. Sie haben seit fast fünf Jahren nicht mit Ihrem Kind gesprochen. Bitte rufen Sie Ihr Kind an. Ihr Kind ist keine Missgeburt. Sagen Sie ihm, dass Sie ihn lieben, auch wenn Sie ihn nicht verstehen. Er ist immer noch Ihr Kind.“²⁷⁵

Auch Roberts Mutter sprach fünf Jahre lang nicht mit ihm. Als lesbische Frau* hatte sie Robert akzeptiert. Als er ihr sagte, er sei nicht lesbisch sondern Trans*, war sie nicht mehr bereit ihn zu akzeptieren. Seine Eltern nahmen sein Trans*sein als Abweichung wahr und suchten einen Fehler in ihrer Erziehung. Sein Vater verleugnet ihn gegenüber den Nachbar_innen und anderen Menschen. Er behauptet, Robert sei sein Neffe und zur Tochter gäbe es keinen Kontakt mehr.²⁷⁶ Robert erzählt von seinen Eltern, in dieser Szene ist er körperlich von den anderen Protagonist_innen entfernt. Während er spricht bewegt er sich jedoch langsam auf Lola zu und fasst sie schließlich an den Schultern, um körperliche Nähe

²⁷¹ Vgl.: *Du mein Tod*, 0:48:35-0:49:55

²⁷² Vgl.: *Ebenda*, 1:21:00-1:21:30

²⁷³ Vgl.: *Du mein Tod*, 0:55:20-0:57:20

²⁷⁴ Vgl.: *Du mein Tod*, 0:57:20-0:58:03

²⁷⁵ *Ebenda*, 0:57:05-0:58:02

²⁷⁶ Vgl.: *Ebenda*, 0:51:30-0:53:50

herzustellen. Während das Thema Familie eine körperliche Distanz zwischen den Protagonist_innen auf der Bühne entstehen ließ, rücken sie nun um den Tisch herum wieder näher zusammen und verdeutlichen die Position ihrer Gemeinschaft als Wahlfamilie.²⁷⁷

Auch innerhalb der Beziehung von Cas und Max ist sein Trans*sein ein Reibungspunkt. In einem Konflikt wirft er ihr vor, sie habe Angst, von der Gesellschaft als anders wahrgenommen zu werden, weil er anders sei. Sie sei es nicht gewöhnt anders zu sein und komme daher nicht damit klar, wirft er ihr vor. Auch habe sie Angst um ihren Arbeitsplatz, weil sie mit einem Trans*Mann zusammen sei. Während des Konfliktes sitzt Max an den Zaun gelehnt und schlägt immer wieder mit dem Kopf in einer selbstverletzenden Geste der Angst gegen den Zaun.²⁷⁸

Das Thema Sexualität gehört ebenfalls zu diesem Bereich des sozialen Lebens. Robert und Lola Cola sind ein Beispiel dafür, dass innerhalb von Beziehungen Trans*Menschen oftmals auch ihre Sicht auf Sexualität neu definieren müssen, genauso wie auch ihre Partner_innen, die nicht immer selber Trans* sind.²⁷⁹ Lola Cola sei, wenn sie Sex mit Cis*Männern gehabt hätte, von diesen stets als Objekt betrachtet worden. Sie habe sich so im sexuellen Kontext ebenfalls wieder diskriminiert und erniedrigt gefunden. Dies sei anders mit Robert und vielleicht habe ihr Verständnis füreinander, da sie beide Trans* seien, damit zu tun.²⁸⁰ Cas wiederum, die mit Max zusammenlebt, hat ihn schon immer als Mann* gesehen, und dies nicht von seinem Körper abhängig gemacht, was sich auch auf die Sexualität der beiden beziehen lässt. Diese beiden Protagonist_innen werden oft in Umarmung gezeigt, oder wie ihre Körper sich umeinander verrenken.²⁸¹ Cas scheint Max mit ihren Berührungen auch zu schützen. Auch wenn er sich körperlich von ihr wegbewegt hat, holt sie ihn immer wieder zu sich und umarmt ihn. Ihre Körperhaltung Max gegenüber ist immer wieder liebevoll und schützend.

²⁷⁷ Vgl.: Du mein Tod, 0:46:11-0:53:15

²⁷⁸ Vgl.: Du mein Tod, 0:58:03-0:58:15

²⁷⁹ Vgl.: Levitt, Heidi M./ Maria R. Ippolito: Being Transgender: Navigating Minority Stressors and Developing Authentic Self-Presentation, S.57

²⁸⁰ Vgl.: Du mein Tod, 1:13:00-1:13:43

²⁸¹ Vgl.: Du mein Tod, 0:40:49-0:41:00

So hält sie oft seinen Kopf und umarmt ihn.²⁸² Robert und Lola wiederum positionieren sich auf der Bühne eher mit Distanz zueinander. Sie berühren sich deutlich seltener als Max und Cas. Die romantische Beziehung der beiden wird durch Roberts drohenden Tod eingengt und hat nicht die Möglichkeit, sich vollkommen zu entfalten.

Verhandelt wird ebenfalls das Verhältnis von Homosexualität und Transgender. Dies geschieht anhand der Figur Cas, eine Cis*Frau, die eine Beziehung mit Max führt. Indem die Menschen in ihrer Umgebung sie immer wieder darauf ansprechen, ob sie lesbisch sei, zementieren sie ein binäres Lebensmuster, das Max als Trans*Mann ausklammert.²⁸³ Interessanterweise unterläuft den *Münchener Kammerspielen* in ihrem Programmheft zu *Du mein Tod* ebenfalls der Fehler, Cas als lesbisch zu bezeichnen.²⁸⁴

Robert thematisiert ebenfalls Homosexualität. Er lebte, als er noch einen weiblich konnotierten Körper hatte, mit Cis*Frauen in Beziehungen. Als Homosexuell habe er sich jedoch nur in der Ehe mit dem Vater seiner beiden Söhne wahrgenommen.²⁸⁵ Robert stellt in dieser Szene körperliche Distanz zu den anderen Protagonist_innen her, während er über seine Söhne und die Schwangerschaften spricht. Er nimmt einen der Stühle vom gemeinsamen Tisch weg, an dem er zuvor mit Lola saß und setzt sich schräg mit dem Rücken zu seiner Gemeinschaft. Die räumliche Distanz zwischen Lola und Robert ist in dieser Szene am größten. Während Robert spricht, schlägt Max sich selber immer wieder mit einer Hand ins Gesicht, bis Cas ihn umarmt und von dieser Handlung abhält.²⁸⁶ Max verdeutlicht durch diese Handlung die innere Zerrissenheit und den Schmerz, den Robert bei dem Gedanken empfunden haben muss, schwanger zu sein.

²⁸² Vgl.: *Du mein Tod*, 1:02:00

²⁸³ Vgl.: *Du mein Tod*, 0:40:20-0:43:36

²⁸⁴ Vgl.: Programmheft zur Inszenierung *Du mein Tod*. Gestaltung Matthias Günther (Dramaturgie)

²⁸⁵ Vgl.: *Du mein Tod*, 0:45:46-0:48:10

²⁸⁶ Vgl.: *Du mein Tod*, 0:45:37-0:49:20

4.3.3 Physische Gewalt

Auch die Bedrohung durch physische Gewalt wird in *Du mein Tod* zwar nicht auf der Bühne dargestellt, ist jedoch im Text latent vorhanden und wird immer wieder thematisiert. Es geht vor allem um die Angst vor dieser Gewalt. Robert erwähnt, er habe Kinder gesehen, die ein Luftgewehr hätten. Diese Aussage, die ohne weiteren Kontext ausgesprochen und von allen anderen Figuren übergangen wird, zeichnet ein Bild einer im Hintergrund dauerhaft anwesenden Bedrohung.²⁸⁷ Eine Bedrohung ist die Gewalt im Namen Gottes, die über ihnen schwebt und die bereits durch Drohungen präsent wurde.²⁸⁸ Cas äußert ihre Angst vor der Bedrohung durch körperliche Gewalt. Sie fürchtet, jemand könne in ihre Schutzräume, wie zum Beispiel ihr Haus, eindringen und ihr Eigentum zerstören oder ihnen etwas antun.²⁸⁹ Diese Furcht ist genauso latent vorhanden wie Roberts Sterben und die Gewalt durch Unterlassung und Ablehnung, die sein Leben und Sterben prägt.

Cas bringt die Ebene der Gewalterlebnisse einer Cis*Frau mit ein, indem sie von ihren vergangenen sieben Ehen berichtet. Auch sie lehnt, so wie Max es in konfliktbeladenen Szenen immer tut, am Zaun auf der linken Bühnenseite. Cas spricht in dieser Szene über verschiedene Gewaltformen, die sie in ihren Ehen erlebte. In monotonem Tonfall sagt sie, dass sie vergewaltigt, geschlagen und verstümmelt wurde. Nach ihrem Bericht sackt sie in sich zusammen und hebt den Blick erst wieder, als Max sich zu ihr setzt.²⁹⁰

²⁸⁷ Vgl.: *Du mein Tod*, 1:09:42-1:09:54

²⁸⁸ Vgl.: *Ebenda*, 0:58:15-0:58:50

²⁸⁹ Vgl.: *Ebenda*, 0:58:15-0:58:50

²⁹⁰ Vgl.: *Ebenda*, 0:41:25-0:44:40

5. *InBetween*

„ich [sah], wie viele Gewalterlebnisse sich in unserem Körpergedächtnis eingenistet haben. Und das war sehr schmerzhaft [...], damit konfrontiert zu werden. Freilich ist es sehr leicht, über Prostituierte zu reden, über Trans*Personen zu reden, darüber zu reden, auf der Straße zu sein. Es wird dabei fast ein gewisses Gewaltpotential als selbstverständlich anerkannt. Aber wenn wir betrachten, [...] wie viele Gemeinsamkeiten es gibt. Das ist interessant und das war für das Projekt ein großer Kanal, für den Prozess, für die ganze Stückentwicklung.“²⁹¹

Der Text zu *InBetween*, das 21. März 2014 in Ankara beim *Ethos Uluslararası Tiyatro Festivali (Ethos International Theaterfestival)* uraufgeführt wurde, entstand in Gesprächen und Improvisationen während des Probenprozesses. Außerdem floss unterschiedliches Werbematerial ein, das die Autorin Barbara Marković zusammentrug und in drei Werbeblöcke verarbeitete, die im Folgenden noch einmal näher betrachtet werden. Der Text besteht aus einer Ansammlung verschiedener Texttypen, vom Liedtext über den Werbetext bis hin zum Computerspiel. Die Inszenierung erzählt viele Geschichten. Sie hat keinen festen Handlungsverlauf, sondern hat vielmehr mehrere Handlungsebenen, die einander überschneiden und begleiten und wie eine Szenencollage ineinander fließen. Eine Art roten Faden stellen dar, die wie Soap-Episoden in die Handlung eingefügt sind. In dieser Arbeit sollen nur die Szenen aus *InBetween* betrachtet werden, in denen Transgender und Diskriminierung, sowie Gewalthandlungen gegen Trans*Personen, thematisiert werden. Dies ist möglich, da das Stück eine Art Szenencollage darstellt. Der Analyse ist es daher nicht abträglich, einzelne Stränge der Handlung zu vernachlässigen. Ebenso wie die Handlung des Stückes collagenhaft ist, werden die Protagonist_innen als Typen verhandelt, die für viele verschiedene Charaktere, Erlebnisse und Lebensrealitäten stehen können.

Wichtig für die Entstehung der Inszenierung *InBetween* waren umfangreiche Recherchearbeiten und Interviews, die ab dem Frühjahr 2012 in Österreich und der Türkei stattfanden. Unter anderem sprach das Team mit Trans*Frauen in Istanbul und Wien. Emel Heinrich betonte jedoch im Interview, dass sie auf

²⁹¹ Interview mit Emel Heinrich am 26.11.2014

keinen Fall die Erlebnisse, die ihr geschildert wurden, genauso in das Stück einbringen wollte. Vielmehr sollten sie abstrahiert in das Stück einfließen.

„Wenn man, wie bei dem Projekt, sich fast ein Jahr mit diesem Thema konfrontiert, recherchiert, sich die Bilder anschaut, die Geschichten, durch die Straßen geht, beobachtet, anschaut. Plötzlich werden die Diskriminierungsebenen sehr sehr groß und sichtbar und das macht einen sehr müde. Als das Projekt anfang war ich mir sicher, ich will diese Menschen nicht als reale Figuren auf der Bühne hinstellen, weil ich merkte, dass sie sehr sehr fragil sind. Und auch diese ganzen Erlebnisse, direkt, ohne Zwischenphase, künstlerische Ausarbeitungsphase, das wollte ich nicht auf der Bühne wiederholen und sehen. Das war für mich eine ganz wichtige Entscheidung von vorne an. Wir haben keine Realitätsbilder konfrontiert, aber es war für mich sehr wichtig, was die kritische Auseinandersetzung betrifft.“²⁹²

In *InBetween* stehen drei Schauspieler_innen auf der Bühne. Sie stellen keine fixierten Figuren dar. Vielmehr sind sie Typen, Geschlechterrollenbilder, aber auch manchmal eine Vertretung der Schauspieler_in selbst, mit deren Namen. Im Probenprozess floss auch vieles ein, was die Darsteller_innen selber einbrachten. So war es der Regisseurin Emel Heinrich wichtig, auf der Bühne eine Cis*Frau mit der Erlebniswelt einer Cis*Frau, eine Trans*Frau, die gerade den Weg der genitalangleichenden Operation gegangen war und einen Cis*Mann einzubringen und ihre Erfahrungen und Erlebnisse zu integrieren und sichtbar zu machen.²⁹³

Die drei Schauspieler_innen tragen drei verschiedene Bühnenkunstformen in die Inszenierung hinein. Nick Mortimore steht als Tänzer auf der Bühne. Esmeray Özadikti ist eine Performancekünstlerin, die in der Türkei vor allem für ihre Performances über ihre Erlebnisse als Trans*Frau in der türkischen Gesellschaft bekannt ist. Zeynep Buyraç ist die einzige ausgebildete Schauspielerin in diesem Ensemble. Zeynep befindet sich gleichzeitig in der Position einer Moderatorin, die durch das Stück leitet. Ihre Rollen werden durch den Mantel²⁹⁴ getrennt, der zweiseitig zu tragen ist. Als Moderatorin kann sie ihn auf die goldene Seite wenden, während sie in den anderen Szenen, in denen sie vielfältige Funktionen unter dem Namen Zeynep vereint, die gelbe Seite des Mantels nach außen trägt.

Dieses Stück spricht jedoch nicht nur verschiedene künstlerische Sprachen. Vielmehr fließen die Sprachen Deutsch, Englisch und Türkisch mit ein, sodass

²⁹² Interview mit Emel Heinrich am 26.11.2014

²⁹³ Vgl.: Interview mit Emel Heinrich am 26.11.2014

²⁹⁴ Kostüm: Markus Kuscher und Emel Heinrich

auch auf der Textebene Sprachmigration, Un- und Missverständnis, Grenz-
überschreitung und Diversität verbildlicht werden. Dies spiegelt die Situation
wieder, in der die Migrant_innen sich oftmals befinden, wenn sie auf der Flucht
vor Gewalt, die sich auf ihre Geschlechtsidentität bezieht, in Länder wie
Österreich kommen.

„Freilich, die Isolation durch die Sprache. Sie steigen beim Leben im Minus
Startpunkt ein. Sie haben meistens ein sehr niedriges Bildungsniveau und können
noch nicht mal ihre eigene Sprache schreiben und lesen. Also, wenn sie hier her
kommen mit ihrer Geschichte, hier um ein besseres Leben zu kämpfen ist freilich
nicht leicht aber möglich.“²⁹⁵

Zunächst soll herausgefiltert werden, welche Textstellen sich in welcher Form auf
transphobe Gewalt und Diskriminierung beziehen. Es soll hierbei nicht, wie zum
Beispiel Guido Hiß es tut, untersucht werden, wie der Text auf der Bühne
umgesetzt wurde. Vielmehr sollen die Inhalte des Textes, die sich mit
Diskriminierung gegenüber Trans*Menschen auseinandersetzen, Gegenstand des
Interesses sein. Es wird hierzu der von Barbara Marković, Esmeray Özadikti und
Emel Heinrich verfasste Text in verschiedenen Phasen seiner Entwicklung
untersucht. Die Texte veränderten sich während des Probenprozesses immer
wieder. Sinnzusammenhänge kamen hinzu, wurden jedoch auch in manchen
Fällen wieder herausgenommen. Außerdem fließen die Notizen ein, die sich die
Regieassistent_innen während des Probenprozesses machten. Probenprozess-
orientiert soll auch anhand von Aufzeichnungen gearbeitet werden, die ich im
Verlauf der Proben zu *InBetween* immer wieder gemacht habe und die die
Arbeitsweise dokumentieren.

In den ersten zwei Wochen des Probenprozesses zu *InBetween* wurde
ausschließlich mit Improvisationen gearbeitet. Diese Improvisationen bezogen
sich auf Themen wie Hass, Angst, Gewalt und Geschlechterrollen. Es fanden
Übungen zu angstvollen oder gewalttätigen Körperhaltungen statt, sowie
Ausgrenzungs- und Annäherungsübungen. Während der Improvisationen
versuchte die Regisseurin, die von ihr so genannte Alltags- und Bühnenarbeits-
differenz herauszufordern und Erlebnisse aus dem Körpergedächtnis heraus-

²⁹⁵ Interview mit Emel Heinrich am 26.11.2014

zuarbeiten und ihre Darsteller_innen so mit den Themen des Stückes zu konfrontieren.²⁹⁶ Immer wieder improvisierten die Schauspieler_innen Texte, die dokumentiert wurden und zu Teilen in den späteren Text einfließen. Nach den Improvisationen wurde immer wieder das Geschehene reflektiert und besprochen. Außerdem wurden in dieser Zeit mit dem ganzen Team Gespräche geführt. In diesen Gesprächen wurden die Themen Kindheit, Sexualität, Liebe, Körper und Schuld betrachtet. Diese Gespräche halfen mit, den Text, den die Schriftstellerin Barbara Marković erarbeitete, zu formen.

Später soll dann anhand von Probenfotos dargestellt werden, in welcher Form diese Themen auf der Bühne umgesetzt wurden.

5.1 Tabellarische Strukturierung der Inszenierung *InBetween*

InBetween besteht aus 22 Sequenzen. Im Folgenden wird in einer Tabelle jede einzelne Sequenz mit ihrem Arbeitstitel versehen. Außerdem listet die Tabelle auf, welche_r Schauspieler_in in dieser Szene auf der Bühne war und welche Sprache/n in der Version, die in der Türkei gezeigt wurde, in der entsprechenden Szene gesprochen wurde/n. Die Inszenierung wurde in Ankara zwei Mal auf dem *Uluslararası Tiyatro Festivali* gezeigt, des Weiteren erfolgte eine Vorstellung am 24. März 2014 in Diyarbakır. Vom 31. März bis 4. April wurde *InBetween* in Istanbul gespielt. In dieser Arbeit wird ausschließlich mit der in der Türkei bereits gezeigten Variante gearbeitet. Daher werden in der Tabelle keine Projektionen in deutscher Sprache erwähnt. Die österreichische Uraufführung wird erst im März 2015 erfolgen.

Titel der Szene	Schauspieler_innen auf der Bühne	Inhalt der Szene wenn Trans*-Bezug	Sprache und projizierte Sprache
Werbung 1	Zeynep Buyraç	Verhandlung binärer Frauen*-Stereotype und ihrer Wiederholung und	Sprache: Deutsch Projizierte

²⁹⁶ Vgl.: Interview mit Emel Heinreich am 26. 11. 2014

		Konstruktion durch Werbung.	Sprache: Türkisch
InBetween	Nick Mortimore, Esmeray Özadikti, Zeynep Buyraç		Sprache: Deutsch
S01E01	Nick Mortimore, Esmeray Özadikti, Zeynep Buyraç		Sprache: Deutsch Projektion: Türkisch
Lästern	Nick Mortimore, Esmeray Özadikti, Zeynep Buyraç	Verbale Diskriminierung, die Esmeray jedoch nicht verstehen kann, da sie auf Deutsch ausgesprochen wird. „Zeynep: Haha, ich kann mir vorstellen, wie sie früher als Mann ausgesehen hat.“	Sprachen: Türkisch und Deutsch
Das Schlimmste von Allem	Nick Mortimore, Esmeray Özadikti, Zeynep Buyraç		Sprache: Deutsch Projizierte Sprache: Türkisch
S01E02	Esmeray Özadikti, Zeynep Buyraç		
Esmerays Monolog über die Liebe	Nick Mortimore, Esmeray Özadikti, Zeynep Buyraç	Esmeray berichtet über die Liebe, die sie verloren hat, seit die Menschen in ihrer Umgebung wissen, dass sie Trans* ist und von ihrer Sehnsucht nach romantischer Liebe, die unerfüllt bleibt.	Sprache: Türkisch
Soap Frauenraum	Esmeray Özadikti, Zeynep Buyraç	Ein Streit über die Inklusionspolitik in einem feministischen Frauenraum und darüber wer die „echte Frau“ ist.	Sprache: Türkisch
Nachruf auf den großen Mann	Nick Mortimore, Esmeray Özadikti, Zeynep Buyraç	Verhandlung von binären Männlichkeitsstereotypen. Themen: Ehrgeiz, Macht.	Sprache: Türkisch

Ohrfeigenkette	Nick Mortimore, Esmeray Özadikti, Zeynep Buyraç	Physische Strafen nach Normverletzungen.	Sprachen: Deutsch, Englisch, Türkisch Projektionen: Türkisch
Flashback (Barbie und Ken)	Nick Mortimore, Esmeray Özadikti, Zeynep Buyraç	Verhandlung binärer heteronormativer Beziehungsstrukturen.	Sprache: Türkisch
Hamletmaschine	Nick Mortimore, Esmeray Özadikti, Zeynep Buyraç		Sprache: Türkisch
S01E04	Nick Mortimore, Esmeray Özadikti, Zeynep Buyraç		Sprache: Deutsch Projektionen: Türkisch
Werbung 2	Nick Mortimore, Zeynep Buyraç	Verhandlung binärer Männer*-Stereotype und ihrer Wiederholung und Konstruktion durch Werbung.	Sprache: Deutsch Projektionen: Türkisch
Währenddessen im Nebenzimmer	Nick Mortimore, Esmeray Özadikti, Zeynep Buyraç	Darstellung von Gewalt innerhalb einer Beziehung. Der Cis*Mann ermordet die Trans*Frau aus Furcht, durch die Liebesbeziehung mit ihr seine Position in der Gesellschaft zu gefährden. Außerdem die Gleichsetzung der Beziehung eines Mannes* mit einer Trans*Frau mit männlicher Homosexualität.	Sprache: Deutsch Projektionen: Türkisch
Flashback: Abschied	Nick Mortimore, Esmeray Özadikti, Zeynep Buyraç	Esmeray berichtet von ihrer genitalangleichenden Operation, von ihrem Wunsch nach dem Aufbau	Sprachen: Türkisch

		einer Neovagina und verabschiedet sich von ihrem Penis. Nick lebt Gewalt gegen sie aus.	
Hamletmaschinen Brief	Nick Mortimore, Esmeray Özadikti, Zeynep Buyraç		Sprache: Türkisch
Musikvideo: Spaziergang am Rand	Nick Mortimore, Esmeray Özadikti, Zeynep Buyraç	Lou Reeds Lied <i>Walk on the wilde side</i> wurde für diese Szene umgeschrieben. Es geht um Passingprobleme, den Pass, soziale Isolation, Selbstmordgedanken, Prostitution und Migration, um einem sehr Trans* feindlichen Klima zu entgehen.	Sprache: Deutsch
S01E05	Nick Mortimore, Esmeray Özadikti, Zeynep Buyraç		Sprache: Deutsch Projektionen: Türkisch
Computerspiel	Nick Mortimore, Esmeray Özadikti, Zeynep Buyraç	Das Computerspiel thematisiert die Flucht vor transphober Gewalt in der Türkei, Probleme bei der Ausreise wegen der äußeren Erscheinung, die nicht den Daten im Pass entspricht. Bedrohung durch Gewalt auf der Flucht. Notwendigkeit das Trans*sein zu verleugnen und zu verstecken ist ebenfalls Thema. Selbstmord als einzige Möglichkeit der Abschiebung und der Gewalt zu entgehen.	Sprache: Türkisch
Trans*-Werbung	Nick Mortimore, Esmeray Özadikti, Zeynep Buyraç	Werbung für Hormone, Perücken, Operationen. Die Werbung wendet sich an Trans*Frauen. Diese	Sprache: Türkisch

		Werbung geht von einem binären Geschlechtersystem aus. Ein Passing wird als von äußerster Wichtigkeit beschrieben. Als Trans* erkennbar zu sein, wird hier sofort damit verbunden Gewalt zu erleben.	
Das Schlimmste von Allem	Nick Mortimore, Esmeray Özadikti, Zeynep Buyraç		Sprache: Türkisch

5.2. Geschlechtsmigration - Wanderschaft zwischen Orten und Zeiten

Die Handlung des Stückes ist von Geschehnissen in Wien und der Türkei seit dem Jahr 2011 inspiriert. Jedoch legt sich die Inszenierung nicht kategorisch auf eine Zeit der Handlung fest. Die Geschehnisse können fast zu jedem Zeitpunkt seit der Mitte des 20. Jahrhunderts stattfinden. Auch die Kostüme verorten die Inszenierung nicht in einer Zeitebene, vielmehr unterstreichen sie durch ihre Funktionalität und ihre Farben Eigenschaften der Protagonist_innen. Nur Nick Mortimores weißer Anzug verortet die Handlung auf einen Zeitpunkt ab der Mitte des 20. Jahrhunderts. Auch werden Elemente wie Musik aus den 70er Jahren²⁹⁷ und Zitate aus Heiner Müllers 1977 geschriebenen Stück *Hamletmaschine* in die Inszenierung integriert. Auch handelt es sich nicht um eine endgültig abgeschlossene Geschichte. Sie kann weiterhin stattfinden und auch jederzeit wieder so geschehen. Dies spiegelt sich auch im Bühnenbild²⁹⁸ wieder. Die Bühne ist nur mit zwei vier Meter breiten Projektionsleinwänden ausgestattet, die über die ganze Höhe der Bühne herabhängen. In diesem relativ neutralen Raum können durch verschiedene Projektionen die unterschiedlichsten Kontexte hergestellt werden. Auch ist dieses Bühnenbild so flexibel, dass es sich in die unterschiedlichen Räume ideal einfügen ließ, in denen *InBetween* zur Aufführung kam.

²⁹⁷ Es handelt sich um Lou Reeds Song *Walk on the Wild Side* von 1972, dessen Text für die Inszenierung durch Barbara Marković verändert wurde.

²⁹⁸ Bühne: Markus Kuscher und Emel Heinrich

Wien wird als Ort in *InBetween* mehrfach benannt und auch durch die Projektionen in die Inszenierung einbezogen. Jedoch besteht auch hier die Option der Allgemeingültigkeit eines Landes, in dem eine Trans*Person Asyl sucht. Außerdem bezieht die Inszenierung sich durch das Element der Sprache auf die Türkei, in der besonders viele Gewaltdelikte an Trans*Menschen begangen werden. Die Szenen, die Diskriminierung zeigen, werden in *InBetween* jedoch nicht auf ein bestimmtes Land festgelegt und verdeutlichen, dass gerade personalisierte physische Gewalt ein länderübergreifendes Phänomen sein kann.

5.3 Transphobe Gewalt und Diskriminierung in *InBetween*

In *InBetween* werden verschiedene Formen der Diskriminierung, des sozialen Ausschlusses und der Gewalt verhandelt. Physische Gewalt, bis hin zum Mord, wird in verschiedenen Szenen immer wieder thematisiert. Außerdem geht es um institutionalisierte Gewalt. Zum Beispiel werden Probleme mit Ausweispapieren verhandelt. Emel Heinrich äußerte sich dazu im Interview:

„ [...] Türkei war [...] ganz konkret in meinem Kopf. [...] diese Menschen [hatten] zu großen Teilen als einzige Lebensmöglichkeit die Sexarbeit auf der Straße [...]. Sie bekommen keine Jobs, sie bekommen keine Wohnungen, sie bekommen keine gesellschaftliche Akzeptanz, Beziehungen etc. Sie haben eine sehr enge Auswahl an Lebensperspektiven. [...] sie sind auf der Straße noch mehr mit Gewalt konfrontiert. Eine noch größere Gewaltebene, weil sie auf der Straße schutzlos sind, [...] in ihrem Beruf, mit dem sie ihr Geld verdienen müssen. Sie werden durch ihre Kunden sehr schlecht behandelt. Sie können auch nicht einfach zur Polizei gehen und sagen meine Identität ist das, ich bin wie ich bin und schützen Sie mich bitte [...] Diese Ebenen sind sehr brutal. [...] die Menschen in der Türkei [werden] oft in ihren sehr fragilen Lebensumständen angegriffen [...] ohne den notwendigen Schutz. Auch von der staatlichen Seite. [...] sie [müssen] sich ständig beweisen [...], als Mensch, dass auch sie in der Gesellschaft einen Lebensraum brauchen. Sie können sich ja nicht alle umbringen oder davonlaufen. [...] In Europa muss es einfach als humanistischer Grund angesehen werden für Bleiberecht. [...] es [ist] auch gar nicht so einfach [...] wenn man aus diesen Gründen hier her kommt und Bleiberecht verlangt, muss man auch hier über seine Identität sich erst einmal beweisen. Sie müssen sich ständig beweisen. Ich bin so wie ich bin. Und diese Beweisebenen sind freilich auch irrsinnig schwierig und diskriminierend für diese Menschen. Viele haben noch nicht mal einen Ausweis, der mit dem Leben identisch ist, das sie leben. Eine Trans*Frau kommt hier her mit ihrem männlichen Pass und dann muss freilich bewiesen werden was der Grund ist, warum sie hier her kam. Und das ist eine sehr abstrakte formale Ebene, die aber freilich für diese Menschen sehr ermüdend und zermürend ist.

Sie müssen ihre Geschlechtsidentität beweisen.“²⁹⁹

Es wurde bereits auf die besonders bedrohliche Situation hingewiesen, die Trans*Menschen in der Türkei erleben. In *InBetween* geht es immer wieder um die Migration aus der Türkei nach Österreich. Diese findet statt, um aus einem Land zu entfliehen, in dem Prostitution für Trans*Frauen oftmals die einzige Möglichkeit ist Geld zu verdienen und in dem Morde an Trans*Frauen häufiger sind, als in allen anderen im *Trans Murder Monitoring Project* erfassten Ländern.

„Es war [...] zu sehen, dass diese Menschen zu großen Teilen als einzige Lebensmöglichkeit die Sexarbeit auf der Straße hatten. Sie bekommen keine Jobs, sie bekommen keine Wohnungen, sie bekommen keine gesellschaftliche Akzeptanz, Beziehungen etc. Sie haben eine sehr enge Auswahl an Lebensperspektiven.“³⁰⁰

Gesellschaftliche Isolation und Ausgrenzung, in Verbindung mit Gewalt, sieht Emel Heinrich als häufigen Grund zur Migration und möchte dies in *InBetween* deutlich machen.³⁰¹

5.3.1 Verbale Gewalt in *InBetween*

Verbale Diskriminierung findet sich in dem Text, der für *InBetween* entwickelt wurde, mehrfach. Eine solche Äußerung findet in der Szene mit dem Arbeitstitel *Lästern* statt. In dieser Szene gibt es eine Kommunikationssituation, aus der jeweils eine der drei auf der Bühne befindlichen Personen ausgeschlossen ist, da die Konversation in Türkisch und Deutsch stattfindet und nur Zeynep beide Sprachen beherrscht. Wenn Zeynep auf Deutsch zu Nick sagt „Haha, ich kann mir vorstellen, wie sie früher als Mann ausgesehen hat.“³⁰² versteht Esmeray diese Äußerung nicht. Jedoch ist sie trotzdem als diskriminierender Ausspruch zu werten, auch wenn die diskriminierte Person sie nicht verstehen kann. Emel Heinrich sagt dazu im Interview:

²⁹⁹ Interview mit Emel Heinrich am 26.11.2014

³⁰⁰ Interview mit Emel Heinrich am 26.11.2014

³⁰¹ Vgl.: Interview mit Emel Heinrich am 26.11.2014

³⁰² Textbuch *InBetween*, Version vom 15.3.2014 (Dieser Text entstand während des Improvisationsprozesses und wurde nicht von der Schriftstellerin Barbara Marković erstellt, sondern von den Schauspieler_innen selber entwickelt)

„Wir haben dramaturgisch durch eine Soap Opera versucht ein soziales Umfeld aufzubauen. Esmeray wird in dieser Handlung als Künstlerin nach Europa eingeladen. Zum einen wird sichtbar was es bedeutet nach Europa zu kommen. Diese isolierende diskriminierende Haltung ihr gegenüber.“³⁰³

In der Szene *Währenddessen im Nebenzimmer* mischt sich verbale mit physischer Gewalt. Die verbale Gewalt unterstreicht und verdoppelt die physische Gewalt. Die Leiche der ermordeten Trans*Frau wird von ihrem Partner, der sie soeben umgebracht hat, attackiert. Zeynep Buyraç spricht während dieser Attacke den folgenden Text ein, der auf Türkisch und Deutsch gesprochen und mehrfach wiederholt wird.

„Komm Schwuchtel, ich schneide dir den Schwanz ab [sic!] ich schieße dir in die Beine, ich töte dich, ich mache dein Hirn auf, ich stecke dir einen Holzpflöck in deinen Stinkarsch, ich kaufe eine Kanone und schieße dir ins Auge, nein, direkt in den Arsch, komplette Ladung. Am besten kaufe ich zehn Bomben, und dann gehe ich zu dir nach Hause und werfe die Bomben auf deine ganze Familie, um den Samen zu zerstören, sozusagen.“³⁰⁴

Dieser Text verdoppelt nicht nur die Bedrohung der bereits stattgefundenen Gewalttat, vielmehr stellt er auch eine Drohung dar an andere, die so sind wie die Ermordete. Männliche Homosexualität wird hier mit Trans*Frauen gleichgesetzt. Zugleich wird als eine Art *Panic Defense* die Angst davor, in der Gesellschaft als Partner einer Trans*Frau als schwul zu gelten, als Motiv für die Gewaltanwendung benannt. Der Text dient in dieser Situation auch der Rechtfertigung der Bühnenfigur Cis*Mann, der seine Tat vor sich zu begründen und zu legitimieren versucht.³⁰⁵

Verbale Gewalt wird aber auch durch normierende Werbetexte thematisiert, die in *InBetween* dreimal vorkommen. Im ersten Werbetext zu Beginn des Stücks geht es um die Wiederholung von Weiblichkeit konstruierenden Werten. Der Werbetext weist auf Haushaltstätigkeiten hin, auf Schönheitsprodukte und Schönheitsindustrie und (re-)produziert gesellschaftliche Weiblichkeitsstereotype und Erwartungen.

³⁰³ Interview mit Emel Heinrich am 26. 11. 2014

³⁰⁴ Textbuch *InBetween*, Version vom 15.3.2014, Text Barbara Marković

³⁰⁵ Vgl.: Interview mit Emel Heinrich am 26.11.2014

„Du musst das Altern aufhalten. Jetzt brauchst du mehr Ausstrahlung, straffere Haut, ein glatteres Gesicht, feinere Poren. Es ist Zeit für die extreme Rekonstruktion von Längen und Spitzen. Wer keine jugendlich aussehende Haut ohne Injektion hat, kann jugendlich aussehende Haut mit Injektion haben. [...] Shop online. Ich bin teilzeitbeschäftigt und hüte mich aktiv vor Schwangerschaft. Aber deine Haut verändert sich mit der Zeit, du wirst hässlich, schmutzig, kalt. Deine Haare sind schütter. Dein Gesicht ist matt. Deine Brüste wachsen, sie werden schlapp und durch die Schwangerschaft noch hängender. Du schwitzt übermäßig. Du bist fett. Deine Zähne sind gelb. Shop and be happy. Gönn dir was Schönes. Booste deinen Glow. Fülle die Falten. Verwöhne die Füße. Volumisiere die Wimpern. Denk an dich. Schau auf dich. Nehme ab, ganz ohne OP.“³⁰⁶

Diese Werbung nimmt die beiden Projektionsleinwände und die Wand im Bühnenhintergrund mit Bildern von Kosmetik und Schönheitsprodukten vollkommen ein. Dazwischen werden immer wieder türkische Texte geschoben, die Kund_innen zum Konsum dieser Produkte und zur Optimierung ihrer Weiblichkeit auffordern. Die verbale Bedrängung wird hier, in Form von Bildern und Texten, in einer anderen Sprache verdoppelt. Im Zentrum steht Zeynep, auf die die Bilder sich ebenfalls projizieren und deren Schatten auf der Leinwand mit diesen verschwimmt.

Binäre Erwartungsmuster, die in diesen Werbetexten vermittelt werden, stellen sich als trans*feindliche verbale Gewalt dar. Barbara Marković hat die Werbetexte aus aktuellen Werbespots und -slogans zusammengetragen. Diese verfestigen, wie die echte Frau* oder der echte Mann* zu sein hat. Dass diese beiden Möglichkeiten sich voneinander unterscheiden und keine Überschneidungen zugelassen werden. Die Existenz von nur zwei Geschlechtern wird in diesen Werbetexten vorausgesetzt. Im Falle von Werbung findet alltägliche Mehrfachdiskriminierung von Trans*Personen statt. Immer wieder sind sie durch diese mit den Mustern einer ausschließlich binär denkenden Gesellschaft konfrontiert, in denen sie selber und ihre Bedürfnisse und Lebensrealitäten nicht vorkommen. Emel Heinrich weist jedoch auch darauf hin, dass das Thema Schönheit eine weitere Ebene besitzt und mit der Realität der Sexarbeiter_innen verknüpft ist.

„Der sogenannte Schönheitsaspekt. [...] wie fühlt eine Frau sich schön? Was findet ein Mann, der eine Frau kaufen will auf der Straße, schön? Diese ganzen Aspekte, Schönheitsaspekte, Verkauf und Schutz, waren für mich ein sehr nahe liegendes Konfliktfeld.“³⁰⁷

³⁰⁶ Textbuch InBetween, Version vom 15.3.2014, Text Barbara Marković

³⁰⁷ Interview mit Emel Heinrich am 26. 11. 2014

In der Trans*Werbung wiederum entwirft Marković ein Bild von Ansprüchen, die Trans*Personen an sich stellen können. Genitalangleichende Operationen und Hormongaben werden als etwas dargestellt, das alle Trans*Menschen gleichermaßen zu wollen haben. Mann* und Frau* erscheinen auch hier als ein dichotomes Modell. Es scheint nur den Weg von einem zum anderen Geschlecht des binären Systems zu geben, der ein Ziel kennt. Diese beiden Geschlechter werden als naturgegeben betrachtet. Alles, was verraten könnte, dass ein Mensch Trans* ist, gilt es durch die Nutzung der passenden für die Erhaltung des binären Systems konzipierten Produkte zu vermeiden.

„Wer kann deine Träume verwirklichen? Dr. Timothy Alexander, plastischer Chirurg aus Florida. Davon bist du nur einen Lottogewinn entfernt. In der Zwischenzeit empfehlen die Experten, diese realistischen Brüste zu tragen. Die natürlich aussehende Haut wirkt so feminin. Die ultrarealistischen Nippel. Alles handgemacht für den männlichen Torso. Nur die Brüste Aphrodite sind wirklich passend für Göttinnen. [...] Transformiere dich. Bewaffne dich mit Brustformen, Höschen, Make-up und BHs. Setze wunderschöne Perücken auf. Jetzt gehst du durch als Frau, solange du nicht sprichst. Hin und wieder musst du deinen Mund aufmachen. Eva, die erste Stimmveränderungs-App, wird dich durch eine unterhaltende interaktive Lernerfahrung führen. Du wirst lernen, dich als die Frau auszudrücken, die du wirklich bist. [...] Lehn dich gemütlich in deinem Sessel zurück und klicke hier, um authentische Transgender-Medikation einfach von Zuhause zu bestellen. [...] Vergiss die Brustformen aus Silikon, fühle dich wunderschön von innen und von außen. Brustvergrößerung, Gesichts-OP, den brasilianischen Butt-Lift, Liposuktion für die Feminisierung des Körpers. Wir machen alles, was du zahlen kannst. Und wenn deine Silikone im Winter frieren und den ganzen Körper auskühlen, dann entfernen wir sie. Arbeite von Anfang an der Gesichtshaarentfernung.“³⁰⁸

Vor allem geht es um den Druck, in einer binären Gesellschaft ein möglichst überzeugendes Passing zu erreichen. Dieser Text hat sich im Verlauf des Probenprozesses verändert. In der Version, die Barbara Marković als erste Variante vorlegte, wird der Aspekt des Passings in Verbindung mit Gewaltdrohungen stärker hervorgehoben. So heißt es dort:

„Du willst dich nicht isolieren. Du gehst hinaus. Deine Nase wird gebrochen. [...] Heute ist Transgender-Gedächtnistag. Erinnerung dich deiner erstochenen, ermordeten Freundinnen. Was sagt man zu jemandem, der alles verloren hat? Zuerst mal hallo.“³⁰⁹

³⁰⁸ Textbuch InBetween, Version vom 15.3.2014, Text Barbara Marković

³⁰⁹ Textbuch InBetween, Version vom 15.3.2014, Text Barbara Marković

Hier werden die Personen, die kein Passing anstreben, so dargestellt, als seien sie selbst in der Verantwortung, wenn ihnen Gewalt zustößt. In der Version, die in der Türkei gezeigt wurde und die Esmeray auf Türkisch spricht, fehlt der Zusammenhang des Hinausgehens in öffentliche Räume als Mensch, der_ die als Trans* erkennbar ist, mit Gewalterlebnissen. „Du gehst hinaus. Deine Nase wird gebrochen.“³¹⁰ wurde herausgestrichen. Emel Heinrich betont im Interview auch einen in diesem Werbetext wichtigen Aspekt, dass die genitalangleichenden Operationen, die hier als einzige Option konstruiert werden, teuer und oft nicht ohne Risiken sind. Auch hinterfragt sie, welcher Prozess eigentlich bedeutet, eine Frau* zu sein. Sie möchte in *InBetween* auch die Frage stellen, weshalb Frau*sein so sehr durch die Genitalien begründet wird und wie Weiblichkeit gesellschaftlich konstruiert wird.³¹¹

5.3.2 Physische Gewalt in *InBetween*

Physische Gewalt ist sehr präsent in *InBetween*. Die Wahrnehmung der Darstellung von Gewalterlebnissen durch das Publikum variierte bei *InBetween* abhängig von den Bühnen, auf denen die Inszenierung gezeigt wurde. Auf der großen Bühne in Ankara konnten die Effekte der Projektionen eine größere Wirkung entfalten. Jedoch war der Abstand zwischen dem Bühnengeschehen und dem Publikumsraum sehr groß. Auf der kleinen Bühne des *Cihangir Theaters* in Istanbul wiederum entstand eine große körperliche Nähe des Publikums zu den Gewaltakten, die auf der Bühne stattfanden. Auch fand die Handlung auf dieser Bühne auf sehr viel engerem Raum statt. So wirkten die Protagonist_innen durch den Raum bedroht. Die Figuren mussten sich näher zueinander positionieren. Es entstand ein stärkeres Bedrohungs- und Spannungsfeld, das auf diesem engeren Raum verhandelt werden musste.

Es handelt sich in *InBetween* um physische Gewalt, die durch verschiedene Formen von Täter_innen ausgeübt werden kann. Es können völlig fremde

³¹⁰ Textbuch *InBetween*, Erste Version 4.2.2014, Text Barbara Marković

³¹¹ Vgl.: Interview mit Emel Heinrich am 26.11.2014

Menschen sein, die einem zum Beispiel während des Migrationsweges von der Türkei nach Österreich begegnen, oder Menschen, die die Dienste einer Trans*Prostituierten kaufen. Auch durch Familienmitglieder oder durch den_die eigene_n Partner_in kann physische Gewalt erfahren werden. Emel Heinrich betont, wie sehr die Gefahr, physische und sexuelle Gewalt zu erleben, durch die Sexarbeit auf der Straße ansteige. Dies sei jedoch meist die einzige Möglichkeit für Trans*Frauen in der Türkei, um Geld zu verdienen.³¹²

Eingeführt wird das Thema physische Gewalt in *InBetween* durch die choreographierte Ohrfeigenkette, in der alle drei Schauspieler_innen auf der Bühne anwesend sind.



Abbildung 1

Das Bild zeigt einen Moment der Szene *Ohrfeigenkette*. Es ist zu sehen, wie Zeynep Buyraç mit der linken Hand Esmeray Özadikti auf die rechte Wange schlägt. Ihren rechten Arm streckt Zeynep mit geschlossener Faust nach hinten vom Körper weg. Die geschlossene Faust impliziert tief sitzende Wut und mit gesellschaftlichen Normen legitimierte Ablehnung. Zeyneps Augen sind weit aufgerissen, während sie Esmeray ohrfeigt. Ihr Mund ist wie zu einem empörten

³¹² Vgl.: Interview mit Emel Heinrich am 26.11.2014

Luftholen geöffnet. Ihre Gestik und Mimik impliziert eine Gewalthandlung im Affekt. Sie reagiert in dieser Situation spontan auf eine Aussage, die mit ihren Normvorstellungen nicht übereinstimmt. Esmerays Oberkörper ist leicht nach vorne gebeugt, ihre Arme und Hände befinden sich gesenkt vor ihrem Körper. So kann sie sich nicht mit ihnen vor der Ohrfeige schützen. Dies kann sowohl zeigen, dass Esmeray auf die Ablehnung nicht vorbereitet ist, als auch Wehrlosigkeit implizieren. Esmerays Augen sind geschlossen und ihr Mund in klagend runder Form geöffnet. In dieser Haltung begibt sie sich ohne zu Handeln in eine Opferposition und überlässt Zeynep die Handlungsmacht. Nick Mortimore befindet sich in der Mitte zwischen Esmeray und Zeynep. Er duckt sich nach vorne, sein Blick geht zu Boden und seine Hände falten sich schützend über den Genitalien zusammen. Er steht für ein bewusstes Wegsehen. Seine weiße Kleidung erscheint unschuldig, jedoch ist auch sein Wegsehen ein Teil diskriminierender Gewalthandlungen. Indem er sich wegbewegt, rettet er sich selber vor Verletzungen. Er lässt jedoch Esmeray alleine, die in dieser Situation Gewalt erfährt. Diese Konstellation wiederholt sich im Wechsel. Jede_r der Protagonist_innen ist mal der_diejenige, der_die Gewalt ausübt. Jede_r von ihnen schaut auch mal weg. Die ins Türkische übersetzten Texte, die auf die Leinwände projiziert werden, werden gleichzeitig auch auf die Körper der Darsteller_innen projiziert. So wird deutlich, dass Inhalt und Bedeutung von Worten Körpern und Personen eingeschrieben werden können. Die auf Körper projizierte Schrift, die in diesem Bild sichtbar wird, ist ein sich in der Inszenierung ständig wiederholendes ästhetisches Mittel. Durch die Projektionen wird verdeutlicht, wie durch gesellschaftliche und soziale Mechanismen Bedeutungen auf Körper und Leben von Menschen projiziert werden.

Zeynep trägt in dieser Szene den Mantel auf der gelben Seite. So wird deutlich, dass sie während der *Ohrfeigenkette* die Figur Zeynep, die für den Typus Cis*Frau steht, verkörpert und nicht die Moderatorin. Esmeray trägt ein bodenlanges Mantelkleid. Das Kleid ist nach vorne offen und wird nur durch eine Kordel zusammengehalten, die vor Brust und Bauch das Kleid zusammenschnürt. Das Kleid ist aus einem weinroten Stoff. Emel Heinrich betont im Interview, dass dieses Kleid aus schwerem Stoff das Kleid einer kraftvollen und starken Frau ist.

„[...] ein mächtiger Mantel macht sie zur Königin. Weiblichkeit nicht als fragiler Zustand, sondern als eine machtvolle Position, eine gewisse Sicherheit und

sichtbare Kraft. Ihre Selbstsicherheit einfach zu betonen, [...] nicht verstecken wollen, sondern sehr sichtbar machen.“³¹³

Nick ist ganz in Weiß gekleidet. Er trägt einen Anzug mit Hemd und Jackett. Der Anzug verdeutlicht Männlichkeitsstereotype, mit denen Emel Heinrich hier arbeitet. Als einziger der drei Darsteller_innen trägt er eine Hose.

Für Aussagen wie „Im Traum küsst ich immer andere Buben“, „I don't want to go to church“, „Momy I've hurt myself again“³¹⁴, „Anne, regl oldum!“³¹⁵, „Agaca tirmanirken kilotlu corabim yirtildi“³¹⁶, „Ben ama erkeklerin pipisini döverim“³¹⁷, „Neden benim bacaklarımın arasındaki kız kardeşimin aynısı değil?“³¹⁸, maßregeln sich die Bühnenfiguren in dieser Szene gegenseitig durch Ohrfeigen. Diese Aussagen stehen alle in ihrem Kontext und ihrer Form für Normverletzungen. Diese werden durch Gewalt, in diesem Fall soll die Gewalt innerhalb der Familie gezeigt werden, sanktioniert. Familiäre Gewalt ist ein zentrales Thema in *InBetween*. Die Familie steht nicht nur in Verbindung mit der Betrachtung physischer Gewalt, sondern wird auch in Zusammenhang mit dem sehr zentralen Thema des Liebesverlusts und der sozialen Isolation betrachtet.

„[...] dass sie in der Gesellschaft in der Türkei, in ihrem Dorf, in ihrer Stadt, in ihrer Familie, in ihrer Gasse wirklich kein leichtes Leben mehr gehabt haben. Die erste Hürde ist die Familie freilich. Die Familie möchte einfach, wenn ein Mädchen geboren ist, wollen sie ein Mädchen haben und möchten, dass dieses Mädchen genau dieselbe Prozedur, die sie selber gekannt haben, durchführt.

Jede Art anderer Schritte ist eine große Enttäuschung und in der Gesellschaft mit ihrem Platz eine große Schande.

[...] das heißt diese größte Schutzgemeinschaft, Familie, wird zur Hölle. Es gibt sicher auch sehr fortschrittliche Bewegungen, die sich für ihre Kinder entscheiden. Und plötzlich sind diese Menschen mit einer ganz neuen Situation in ihrer gesellschaftlichen Position konfrontiert. Wenn sie ihre eigenen Kinder akzeptieren, sind sie genau wie diese mit der Polizei konfrontiert, mit der

³¹³ Interview mit Emel Heinrich am 26.11.2014

³¹⁴ Textbuch *InBetween*, Version vom 15.3.2014, (Diese Texte entstanden während des Probenprozesses bei Improvisationen und wurden nicht von Barbara Marković erstellt)

³¹⁵ Textbuch *InBetween*, Version vom 15.3.2014, (Diese Texte entstanden während des Probenprozesses bei Improvisationen und wurden nicht von Barbara Marković erstellt)
Deutsche Übersetzung durch Babelfish.com: *Mama ich habe meine Regel bekommen*

³¹⁶ Textbuch *InBetween*, Version vom 15.3.2014, (Diese Texte entstanden während des Probenprozesses bei Improvisationen und wurden nicht von Barbara Marković erstellt)
Deutsche Übersetzung durch Babelfish.com: *Ich habe mir beim Klettern mein Höschen zerrissen*

³¹⁷ Textbuch *InBetween*, Version vom 15.3.2014, (Diese Texte entstanden während des Probenprozesses bei Improvisationen und wurden nicht von Barbara Marković erstellt)
Deutsche Übersetzung durch Babelfish.com: *Ich schlage aber gerne Männer*

³¹⁸ Textbuch *InBetween*, Version vom 15.3.2014, (Diese Texte entstanden während des Probenprozesses bei Improvisationen und wurden nicht von Barbara Marković erstellt)
Deutsche Übersetzung durch Babelfish.com: *Warum ist zwischen meinen Beinen nicht das Gleiche wie bei meiner Schwester?*

Nachbarschaft, mit den eigenen weiteren Verwandten und Arbeitsumfeld und Freund_innen. Es ist ein enormer Druck da, wenn man anders ist.“³¹⁹

In der Szene *Währenddessen im Nebenzimmer* eskaliert die Gewalt. In dieser Szene handelt es sich um Gewalt im nahen sozialen Umfeld, da sie durch den_die Partner_in verübt wird.

Die kurze Szene wird im Folgenden ganz in diese Arbeit übernommen. Diese Version stammt aus der Textvariante vom 15.3.2014. In dieser Form in der Türkei zur Aufführung kam. Der Text stammt von Barbara Marković, in den Klammern befinden sich die Notizen, die von den Regieassistent_innen bezüglich Projektionen, Bewegungsabläufen und Requisiten gemacht wurden.

„WÄHRENDDESSEN IM NEBENZIMMER

(Projektionen: Stummfilm Schatten; Wasser) (Licht: Wichtig rot Blut, sodass Wassereffekt nicht ganz darunter verschwindet)

Wie eine kleine, schwarze Wolke sammelten sich die böswilligen Worte in Nicks Gehirn. (E raus) Als ein Mann, der es im Leben immer leicht hatte, der wegen seiner Attraktivität und seiner westeuropäischen Abstammung immer gut behandelt wurde, und der in Esmeray nichts weiter als eine Frau – seine Freundin – sah, war er auf die abschätzigen Kommentare seiner Umgebung und die Isolierung nicht vorbereitet. Plötzlich war er so verstört, dass ihm keine angemessene Reaktion in den Sinn kam. In seinem Kopf ließ sich Nebel nieder. Der Zorn löste die restlichen Gedanken auf. Er folgte nur noch blind der Eingebung des Augenblicks. Da erblickte er Esmeray von der Wohnzimmertür aus. (runter) Sie stand bei der Projektionsleinwand und kaute verzückt auf irgendeiner widerlichen Süßigkeit, deren Reste noch an ihren Fingern hingen. Als sie ihn sah, deutete sie mit klebriger Ergebnisheit auf das, was sie aß und leckte ihre Finger ab. Die Stimmen in seinem Kopf wurden laut. Würde er sie töten? (langsam hoch) Womit? Würde sie zurückschlagen? Und wer von den beiden war stärker im Kampf?

(Nick über Esmeray)

Komm Schwuchtel, ich schneide dir den Schwanz ab, ich schieße dir in die Beine, ich töte dich, ich mache dein Hirn auf, ich stecke dir einen Holzpflöck in deinen Stinkarsch, ich kaufe eine Kanone und schieße dir ins Auge, nein, direkt in den Arsch, die komplette Ladung. Am besten kaufe ich zehn Bomben, und dann gehe ich zu dir nach Hause und werfe die Bomben auf deine ganze Familie, um den Samen zu zerstören, sozusagen. (Nick auf) (Text kommt in Wiederholung, Mischung Türkisch und Deutsch)³²⁰

³¹⁹ Interview mit Emel Heinrich am 26.11.2014

³²⁰ InBetween Text Fassung vom 15.3.2014 (Text Barbara Marković)

In dieser Szene wird eine Trans*Frau durch einen Cis*Mann ermordet, der den gesellschaftlichen Druck über das Leben seiner Freundin stellt.



Abbildung 2

Abbildung 2 zeigt Esmeray Özadikti und Nick Mortimore in der Szene *Währenddessen im Nebenzimmer*. Die Protagonist_innen haben die schützenden Projektionsleinwände verlassen, hinter denen nur ihr erotisches Schattenspiel sichtbar war. Nick sitzt auf dem Boden, sein linkes Bein ist abgespreizt und sein Oberkörper und Kopf sind von Esmeray nach rechts weggeneigt. Nicks linke Hand liegt auf Esmerays rechter Hand und umfasst diese, um sie von sich weg zu schieben. Esmeray kniet vor Nick, sie wendet ihr Gesicht den Zuschauer_innen zu, während Nick diesen den Rücken zuwendet. Esmerays weinrotes Kleid ist offen. Die Kordel, die das Kleid zuvor zusammengeschnürt hat, fehlt. Sie trägt das Kleid nun nicht mehr als stolze Bekleidung. Vielmehr zeigt sich im geöffneten Kleid, dass sie sich mit Nick auf einer sehr privaten Ebene befindet. Noch im Schattenspiel hat ein intimer Akt stattgefunden, an den Esmerays offenes Kleid erinnert. Das aufgeschnürte Kleid verweist auf die sexuelle Handlung, die im erotischen Schattenspiel stattfand. Esmeray will die intime Nähe bewahren, wird jedoch von Nick körperlich abgelehnt. Schutzlos ist ihr Unterkleid sichtbar, das rote Kleid mit dem schweren Stoff gibt ihren Körper frei und macht diesen

verletzlich. Auf ihrem Kopf sitzt eine verrutschte blonde Perücke. Diese scheint zu betonen, dass ihr Trans*sein für ihn auf einmal ein Problem in ihrer Beziehung darstellt. Plötzlich scheint es für ihn umso sichtbarer zu werden. In den Szenen, die vor dieser stattfanden, trug sie ihre Haare stets unbedeckt und kurz, in selbstbewusster Gewissheit ihrer Weiblichkeit. In dieser Szene jedoch wird das Passing als Frau* wichtiger. Esmeray versucht alles zu geben, um den Liebesverlust abzuwenden. Mit bittendem Blick sieht sie den vor ihr sitzenden und sich von ihr weg wendenden Nick an. Ihre rechte Hand berührt sein Gesicht, wird von ihm jedoch weggeschoben. Indem er sie von sich schiebt, entwickelt sich der Übergang von der Ablehnung hin zu einem Gewaltakt, den Nick gegen Esmeray verübt und der darin endet, dass er sie erwürgt.

Während der Cis*Mann über der getöteten Trans*Frau steht, spricht Zeynep vom Rand einen Text ein, der sowohl die bereits ausgelebte tödliche Gewalt verdoppelt, als auch eine Drohung für andere Trans*Personen darstellt. Dieser Text setzt Homosexualität und Transgender gleich und versucht, die Gewalt zu rechtfertigen. Die mehrfache Wiederholung des bedrohenden Textes in Türkisch und Deutsch weist auf grenzübergreifende Transphobie hin. Diese ist nicht ausschließlich in der Türkei ein großes Problem, auch wenn die Zahl der Morde an Trans*Frauen dort erheblich höher ist als in anderen Ländern.

In dieser Szene, die zunächst als Schattenspiel beginnt, in dem nur Nick Mortimores und Esmeray Özadiktis Schatten hinter den Projektionsflächen zu sehen sind, wird einmal mehr die Verbindung von Liebesverlust und körperlicher Gewalt thematisiert. Emel Heinreich erklärt über diese Szene im Interview, im Schattenspiel würde gezeigt, wie ein Cis*Mann eine Prostituierte aufsuche und diese als Sexualobjekt betrachte. Diese erotische Begegnung findet im Schatten statt. Als jedoch eine romantische Zweierbeziehung sichtbar wird, die Darsteller_innen also aus dem Schatten heraus auf die Bühne treten, tötet die Figur Nick die Figur Esmeray aus einem Konflikt mit seiner Vorstellung von Männlichkeit heraus. Sobald die Gesellschaft seine Beziehung mit einer Trans*Frau wahrzunehmen beginnt, fürchtet er sich vor gesellschaftlichem Statusverlust und beendet die Beziehung durch den Mord. Nachdem die Figur Nick die Figur Esmeray auf der Bühne erwürgt hat, endet die Gewalttat nicht. Vielmehr steigert sich die Gewalthandlung des Cis*Mannes gegen die am Boden

liegende Trans*Frau. In einem brutal tobenden Tanz springt er über sie und tritt nach ihrem Körper. Die folgende Abbildung 3 zeigt Nick im Sprung über Esmeray. Seine Arme und Beine streckt er weit von sich wie ein Raubtier, das sich auf eine Beute stürzt. Nicks Gesicht ist zusammengezogen. Verdoppelt wird die Bedrohlichkeit seines springenden Körpers durch den Schatten, den er auf der Projektionsleinwand wirft. Sein rechtes Bein zeigt im Sprung nach unten, das linke jedoch ist angewinkelt, als würde es zu einem Tritt ausholen. Durch diese Position reduziert die Figur Nick sich auf die Verkörperung der gewalttätigen Bedrohung. Indem auch seine Haut in der Bühnenausleuchtung rot erscheint, impliziert er den Teufel als Sinnbild des Bösen und Grausamen. Nur sein Körper ist in dieser Szene in Bewegung. Dies verdeutlicht ein weiteres Machtgefälle zwischen ihm und der ermordeten Trans*Frau. Esmeray liegt am Boden, sie streckt Arme und Beine von sich, sodass sie die Vorderseite ihres Körpers dem Angreifer ungeschützt darbietet. Das rote Kleid ist fast gänzlich unter ihren Körper gerutscht und scheint mit dem Rot zu verschmelzen, in das die gesamte Bühne in dieser Szene getaucht ist. Esmeray trägt noch immer die Perücke, die das Thema Passing betont. Ihr weißes Unterkleid ist hochgerutscht. Darunter werden die Rüschen ihrer weißen Nylonstrümpfe sichtbar. In dieser Situation ist sie ein Opfer einer transphoben Gewalttat, ein toter Körper, aber auch immer noch ein Objekt, wie sie es als Prostituierte für den Mann* zu sein schien. Durch den roten Scheinwerfer und den Nebel, der auf dem Foto sichtbar ist, entsteht der Eindruck, sich in der Hölle zu befinden. Die Hölle symbolisiert das, was die Trans*Frau durch soziale Ablehnung, Liebesverlust, verbale, körperliche und seelische Gewalt, bis hin zu ihrem gewaltsamen Tod durchlebt hat.



Abbildung 3

Direkt auf die Szene des Mordes folgt die Szene *Abschied*. Die aufeinanderfolgenden Szenen *Währenddessen im Nebenzimmer* und *Abschied* verdeutlichen auch die Typhaftigkeit der Figuren. Es wird hervorgehoben, dass die Situationen beispielhaft für mögliche Erlebnisse stehen können. So ist die Figur, die in *Währenddessen im Nebenzimmer* noch ermordet wurde, in dieser Szene eine handelnde Figur. Sie befindet sich jedoch noch in derselben Haltung, in der sie die vorhergegangene Szene beendet hat. Hier findet sich die Möglichkeit, die Chronologie der Handlung zu hinterfragen. Die_der gezeigte Protagonist_in hat viele Erlebens- und Erfahrungsoptionen.

In der Szene *Abschied* verabschiedet sich Esmeray in einem Monolog von ihrem Penis und drückt ihre Hassliebe zu diesem aus. In ihrem Monolog geht es um die Bedeutung, die die genitalangleichende Operation für sie hat. Begleitet wird ihr Monolog jedoch von einem wilden Tanz Nicks, der gewaltsam seine Ablehnung gegen ihren Körper ausdrückt. Durch die sehr krasse Körperlichkeit Nicks auf der Bühne und seinen Tanz wollte Emel Heinrich das Konfliktfeld gesellschaftlich und historisch konstruierter Männlichkeitsideologien verdeutlichen.³²¹ Zunächst suchte das Ensemble nach Butohtänzer_innen, um elementare Körperlichkeit und

³²¹ Vgl.: Interview mit Emel Heinrich am 26.11.2014

Körperkonflikte auf der Bühne auszudrücken. In der Probenzeit entwickelte sich die Arbeit weg vom Butoh, jedoch hin zu einem in sich kämpfend tanzenden Körperausdruck des Tänzers auf der Bühne.

In der Szene *Abschied* gewinnt ein rotes Band, das aus einem einzigen großen Stück Stoff geschnitten wurde und etwa 15 Meter lang ist, verschiedene Bedeutungen, die über seine Alltagsbedeutung hinausreichen.³²² Esmeray zieht in dieser Szene das rote Band aus ihrer, extra für diesen Zweck präparierten Unterhose. Dieser Akt symbolisiert ihre genitalangleichende Operation und den Penis, den sie weggibt. Nick bemächtigt sich des Bandes, zieht ebenfalls daran und verwickelt sich in seinem tobenden Gewalttanz immer mehr darin bis er sich beinahe selber damit stranguliert. Es findet ein Ausrasten über Esmerays Trans*sein und ein Ausrasten über die körperliche Veränderung statt. Nick würgt sich selber mit dem roten Band, um in sich seine Schuld gegenüber der von ihm ermordeten Trans*Frau, jedoch auch seine Nähe zu ihr abzutöten. Am Ende dieser Szene schält der Tänzer sich aus seinen Kleidern, laut Heinrich ein Versuch, sich von patriarchalen Ideologien zu befreien.³²³

³²² Vgl.: Hiß, Guido: Der theatralische Blick. Einführung in die Aufführungsanalyse, S. 21

³²³ Vgl.: Interview mit Emel Heinrich am 26.11.2014



Abbildung 4

Auf der Abbildung 4 ist Esmeray zu sehen, die nach ihrem Monolog wieder in der Stellung eines toten Körpers liegt. Sie befindet sich in derselben Position, wie in der Szene, in der ihr leblos am Boden liegender Körper attackiert wird. Das rote Kleid hat seine stärkende Schutzfunktion verloren. Es umschließt nicht mehr Esmerays Körper, um den es zuvor streng geschnürt war. Vielmehr liegt es nun faltig unter ihrem Körper und verliert dadurch das feste Aussehen, das der Stoff zuvor hatte. Ihre Unterwäsche ist offengelegt und deutlich sind die Stäbe der Korsage erkennbar. Weiß und entblößt kann dies nicht nur Schutzlosigkeit zeigen, sondern ebenso einen Neubeginn implizieren. Zwar zeigt ihr unbedeckter, nur von Unterwäsche bedeckter, Leib eine schutzlose Haltung. Jedoch kann ihre offene Körperhaltung nach der Szene *Abschied*, in der sie sich Handlungsmacht zurückerobert hat, auch eine offene und mutige Haltung ausdrücken. Sie trägt keine Schuhe. Die Schuhe stehen noch dort, wo sie sie verloren hat, als die Mordszene stattfand. Dass sie barfuß auf der Bühne liegt, kann in dieser Situation, die auf ihren Monolog folgt, mehrfache Sinnzusammenhänge haben. In einem Krankenhausbett schlafend wird sie ebenso wenig Schuhe benötigen wie eine Leiche nach einem Mord. Esmerays Augen sind geschlossen. Sie kann hier wieder in den Zustand des leblosen Körpers zurückgekehrt sein. Die geschlossenen

Augen können sie jedoch auch schlafend, nach einer Operation, zeigen. Liegend mit geschlossenen Augen und ausgebreiteten Armen und barfuß, kann die Haltung ihres Körpers sogar hoffnungsvolle Entspannung in sich tragen.

Nick befindet sich näher am Publikum. Seine Füße sind unter dem Körper, die Knie nach vorne gestreckt, sein Oberkörper verkrampft nach hinten gelehnt. Mit den, zu Krallen geformten, Fingern zieht er an dem roten Band. Die Haltung der Hände ist gewaltsam. Jedoch kann sie auch den letzten körperlichen Krampf vor dem Erstickten zeigen. Die Haltung seiner Arme und Hände kann Schmerz ausdrücken. Sein Kopf ist nach hinten gelegt und sein Mund zu einem Schrei geöffnet. Das rote Band umwickelt seinen ganzen Oberkörper und seinen Hals. Ein Teil des Bandes liegt noch über dem Bühnenboden ausgebreitet. Unter dem Band, das sich um seinen Körper windet, wird deutlich, dass Nick bereits sein Jackett verloren hat und nur noch ein weißes Hemd trägt. Nicks weißer Anzug wird durch den Tanz faltig. Er verliert seine glatte Perfektion. Die Fassade der gesellschaftlichen Vorherrschaft beginnt sich in dieser Szene von ihm zu lösen, wie auch das weiße Hemd sich von ihm löst. Ganz umwickelt mit der Schnur, ist er kaum zu einer weiteren Bewegung fähig. Sein weit aufgerissener Mund kann sowohl einen wütenden Schrei als auch erstickendes Luftholen implizieren.

Das rote Band trägt diverse Bedeutungsebenen in sich. Es kann den Penis verdeutlichen, von dem sich Esmeray bei der genitalangleichenden Operation verabschiedet hat. Zugleich zeigt es rot fließend viele verschiedene Arten von Blut. Das Blut der Operation ist genauso anwesend, wie Blut einer Gewalttat, Menstruationsblut oder das Blut einer Geburt als Sinnbild gesellschaftlicher Weiblichkeit. Jedoch kann es ebenso einfach nur eine Schnur sein, die auch als Waffe verwendbar ist. Diese Waffe kann gegen andere oder gegen sich selbst gewendet werden. Indem der Tänzer sich auf der Bühne in das rote Band verwickelt, verringert er seine Bewegungsfreiheit. Die Enge des binären Gesellschaftskonzepts schnürt ihn ein.

In der Szene mit dem Arbeitstitel *Computerspiel* wird die Reflektion einer Stadt mit Stadtgeräuschen projiziert. Esmeray trägt Messer und Lippenstift bei sich, die Sexarbeit und Gewalt symbolisieren.

„Person X erzählte mir, sie haben alle immer eine kleine Handtasche gehabt, wenn sie auf der Straße gingen. Ich fragte, „was habt ihr alles drinnen gehabt in dieser Tasche“, und sie sagte „auf jeden Fall einen ganz roten Lippenstift und ein Messer“. Und mich berührte das mit ganz vielen Assoziationen. Dieser Lippenstift, Frau sein, Lippen betonen, die sexuelle Objektebene, Verkaufsebene betonen. Und andererseits gleichzeitig das Schutzschild, die gefährliche Linie, das Messer. Ein Messer bei sich zu haben heißt aber auch, dass die anderen auch ein Messer haben. Also das heißt diese Körper, im sichtbaren und unsichtbaren, haben sehr viele Messerschnitte und Wunden. Die Wunden werden wieder hübsch gemacht durch den Lippenstift.“³²⁴

Die Stadt als öffentlicher Gefahrenort umgibt sie. Auf den Leinwänden werden in Wien gedrehte Aufnahmen von Autobahnen, Einkaufsstraßen mit Menschen und Rolltreppen und vorbeifahrende Straßenbahnen gezeigt.



Abbildung 5

Auf der Abbildung 5 ist eine Momentaufnahme der Projektion zu sehen, die Wien zeigt. Die Projektion füllt nicht nur die Leinwände aus, sondern erstreckt sich auch über die hintere Bühnenwand. Die Stadt nimmt den gesamten Raum für sich ein. Außerdem wird sie auf die Körper der Darsteller_innen projiziert. Die Protagonist_innen verschmelzen mit der Stadt. Sie verlieren in ihr ihre Sichtbarkeit und Individualität. In diesem lärmenden und schnellen Stadtbild sind

³²⁴ Interview mit Emel Heinrich am 26.11.2014

sie durch die Anonymität sowohl geschützt als auch gefährdet. Die Stadt schreibt sich ihrem Leben und ihren Körpern ein und prägt ihre Handlungen.

Hier wird eine Autobahnbrücke über der Donau gezeigt, die sich verzweigt und unter der sich weitere Autobahnausläufer erstrecken. Durch die Dunkelheit der Projektion wandern die Darsteller_innen. In dieser Aufnahme sind nur Esmeray Özadikti und Zeynep Buyraç sichtbar. Esmeray befindet sich vor der linken Projektionsleinwand. Sie trägt weiterhin das offene rote Kleid, das nun wie ein roter Bademantel von ihrem Körper herabhängt. Darunter wird das weiße Nachtkleid sichtbar. Sie trägt keine Schuhe und ihre Strümpfe sind bis fast zu den Knöcheln heruntergerutscht. Durch ihre nicht geordnete Kleidung entsteht der Anschein, sie sei im Raum verloren ist und besitze wenig Kontrolle. Esmerays Gesicht wird von der blonden Perücke beinahe völlig verdeckt. Ihre Identität, die durch das Gesicht symbolisiert wird, schwimmt in der Größe der fremden Stadt, die sie umgibt. Zeynep trägt den Mantel mit der goldenen Seite nach außen. Sie wird als Moderatorin den Text dieser Szene sprechen und ihr somit einen Rahmen geben. Sie gibt der Migrantin in der fremden Großstadt eine Geschichte. Zeynep schreitet hinter den Leinwänden entlang. Das Foto zeigt sie in der typischen Bewegung eines_einer Fußgänger_in, inmitten der Projektion vor der hinteren Wand. Die Darsteller_innen gehen durch den Raum und scheinen sich gegenseitig nicht wahrzunehmen. Verteilt auf der Bühne liegen Nicks weiße Hose, sein Hemd, das Jackett, Esmerays rote Schuhe und die lange rote Schnur, die noch um das Hemd herumgewunden ist. Die Gegenstände liegen achtlos in der Stadt. Sie werden ebenso wenig beachtet wie die anderen Menschen. Diese liegenden Kleidungsstücke könnten ebenso eine auf der Straße schlafende Person sein. Die Kleidungsstücke können für den hungrigen Mensch aus dem Computerspieltext stehen, der keinen Ort hat an dem er schlafen kann. Ein Mensch der als Migrant_in in ein anderes Land kommt und dort wiederum Ablehnung erfährt.

Schließlich bleiben Nick Mortimore und Esmeray Özadikti vor je einer Projektionswand stehen. Sie bemalen ihre Körper mit Lippenstiften. Der Lippenstift hat als Requisit in *InBetween* mehrere Funktionen. In der Szene, die nur Nicks und Esmerays Schatten zeigt, steht vor allem der Lippenstift für ihre Vorbereitungen zu einem Treffen mit einem Mann*. Ebenfalls im Schatten folgt

darauf eine erotische Begegnung. Hier kann er sowohl die Vorfreude auf ein Date versinnbildlichen, als auch die Vorbereitungen eines_r Sexarbeiter_in zeigen.

In der Szene *Computerspiel* stehen Nick und Esmeray inmitten der Projektion, die die Stadt zeigt. Die Lippenstifte werden nun nicht nur zum Bemalen der Lippen genutzt. Vielmehr fahren sie damit über ihre Körper. Beide sind in dieser Handlung gleich, wie auch ihre aufgelöste Kleidung und die blonden Perücken sie auf eine Ebene stellen. Beide stehen barfuß fest auf dem Boden. Die Spur der Lippenstifte wird von ihnen selber gezogen. Sie selber vollführen diese Handlung, die ihren Körper markiert. Durch diese Nutzung des Lippenstiftes bewegt die Handlung sich weg von der erotisch aufgeladenen Handlung des Schminkens. Die breite Haltung ihrer Körper wirkt trotzig und kämpferisch. Die Bemalung kann somit auch einen Akt des Widerstands verdeutlichen. Jedoch zeigt der Lippenstift hier auch tiefe Verletzung. Emel Heinrich weist auf die Narben der Protagonist_innen hin. Der Lippenstift stellt diese Narben dar. Sein tiefes Rot verdeutlicht, dass sie nicht verheilt sind und sich immer wieder öffnen.

Esmeray trägt auch ein Messer bei sich, mit dem sie zuweilen über ihren Körper fährt. Das Messer fügt, genau wie der Lippenstift, die roten Blutspuren zu. Es verursacht die Narben. Jedoch ist es auch ein Instrument der Selbstermächtigung und der Verteidigung. Heinrich sagt über diese Szene:

„Ich wollte unbedingt unsere Stadt Wien mit hinein nehmen. Es ist eine schöne Stadt, es funktioniert alles tadellos, man sieht keine Unfälle, man sieht keine Kriegszustände. Man sieht, es ist alles eine gemütliche Stadtkonstellation. [...] zwei Personen und die langatmige Erzählung [...] in dieser Konstellation tauchen wir in die dunklen Gassen dieser Stadt. Wir sehen, was diese Stadt für Gewaltakte und Gewaltpotential in sich trägt und versteckt und dass die Menschen einfach mitlaufen und nicht sehen wollen und vorbeigehen. Große gesellschaftliche Ignoranz.“³²⁵

Im Computerspieltext, den Zeynep spricht, wird physische Gewalt als andauernder Bedrohungszustand installiert. Das Computerspiel stellt die Flucht aus der Türkei nach Wien dar, um als Trans*Person Gewalthandlungen zu entgehen.

„Du kommst aus einem großen Land, in dem du unerwünscht bist. Deine Nationalität ist falsch, schlecht für dich. Kein Geld, kein Job, kein Respekt, keine Harmonie, keine Chance, keine Haustiere, keine Ruhe. Deine Kleider und hohe Absätze verführen und provozieren. Männer zahlen dafür, dass du ihren großen und dünnen oder kleinen und dicken Schwanz ansprichst und in den Mund

³²⁵ Interview mit Emel Heinrich am 26.11.2014

nimmst. Sie sind nicht schwul. Sie werden wütend und kommen mit dem Messer. Sie schlitzten deine Mitbewohnerin auf. Deine Mitbewohnerin, ein Wellensittich, platsch. Dich verprügeln sie böse, hinterlassen dir eine Narbe am Gesicht. Der Mann mit dem Messer verspricht, nächstes Mal auch dich zu töten.“³²⁶

Auch in diesem Text findet sich wieder die Anwendung von Gewalt, um weitere Gewalt anzudrohen. Er thematisiert die prekäre Lebenssituation, die viele Trans*Personen betrifft und die Gewalt, die sich darauf zu begründen versucht, dass Trans*Frauen mit männlicher Homosexualität gleichgesetzt werden.

Auch die Szene mit dem Arbeitstitel *Transwerbung* widmet sich dem Thema Gewalt. Am Ende dieses Textes heißt es: „Heute ist Transgender-Gedächtnistag. Erinnerung dich deiner erstochenen, ermordeten Freundinnen. Was sagt man zu jemandem, der alles verloren hat? Zuerst mal Hallo.“ Dieser Satz bezieht sich vor allem auf Trans*Frauen, die in türkischen Städten wie Istanbul als Sexarbeiter_innen ihr Geld verdienen. Sie sind am stärksten durch Gewalttaten betroffen und der größten Gefahr ausgeliefert, ermordet zu werden.

Auch bei der illegalen Ausreise stellt Gewalt einen ewig drohenden Begleiter dar. Es erscheint als wichtig, nicht als Trans* erkennbar zu sein.

„Jeder Mann auf der Straße ist ein Mörder. Ihre Blicke lassen dich das wissen. [...] Du musst dir die Haare abschneiden, um die Reise zu überleben.“³²⁷

Als eines von zwei in einer binären Gesellschaft möglichen Geschlechtern zuzuordnen zu sein, wird zu einer Frage des Überlebens.

Schließlich wird die Trans*Person in dem Computerspiel verhaftet und in Schubhaft genommen. Als einziger Ausweg erscheint ihr der Suizid.

Auch der nicht auf die fliehende Person bezogene Teil des Textes trägt latente Gewalt in sich. Es wird der skurrile Tod eines Architekten beschrieben, der mit Würmern in den Augen in einer Badewanne lag und ein Hund gerät unter den Fluchtbus, um lebendig aber verwundet zurückzubleiben.³²⁸

³²⁶ InBetween Fassung vom 15.3.2014 Text Barbara Marković

³²⁷ InBetween Fassung vom 15.3.2014 Text Barbara Marković

³²⁸ Vgl.: InBetween Fassung vom 15.3.2014 Text Barbara Marković

5.3.3 Institutionalisierte Gewalt

„Du nimmst deine Urkunde, reihst dich in die Schlange vor der Amtsstelle ein. Ohne Visum kann man irgendwie über die Grenze, aber ohne Pass hat man keine Chance. Deine langen Haare duften nach Aprikose und aus deinem Passbild starrt ein kurzhaariger junger Mann. Ein Beamter schickt dich ohne Erklärung weg, und du traust dich nicht zu fragen, warum. Zeit ist knapp.“³²⁹

Die reisende Person im *Computerspiel*-Text wird entdeckt und festgenommen. Es folgt die Eingliederung in institutionalisierte Verfahren.

„Der zuständige Beamte nimmt deinen Namen auf: XY

Das Geschlecht: (kurze Haare, ungeschminkt, Tanga und rasierte Beine), er schreibt: männlich. Sofort wird dir ein Zimmer im Asylheim erteilt und ein männliches Asylantragsabenteuer, an dessen Ende dir folgende Schicksale winken:

1)Der Tod 2) Versuchte Abschiebung in dein Heimatland (unterwegs Selbstmord oder Flucht) 3) Erfolgreiche Abschiebung in dein Heimatland (Selbstmord in der Heimat) 4) Ewiges Asylverfahren und Armut. [...] Der Name deines Standes im Spiel lautet: Asylbeantragende, weshalb dir der höchste Schwierigkeitsgrad zufällt. Im Kampf und Handel bist du schwach. Deine Kommunikationsfähigkeit ist schlecht entwickelt. Der einzige Vorteil, den du hast, ist die Entschlossenheit, nicht (lebendig) zurückzukehren.“³³⁰

Dass die Spielfigur dieses Computerspiels nicht abgeschoben wird, wird auf Demonstrationen von Menschen die sich für sie eingesetzt haben, zurückgeführt. Dies ist ein Verweis auf den Fall der Trans*Frau Yasar, die im Jahr 2009 nach Wien kam. Im Juni 2011 sollte Yasar in die Türkei abgeschoben werden, wo ihr sowohl von Seiten der Polizei, als auch durch ihre Familie Gefahr drohte. Sie wurde in Schubhaft in ein Männergefängnis gesperrt, bis sie aufgrund von Protesten, die unter anderem die Organisation *TransX* organisierte, freigelassen wurde.³³¹

³²⁹ InBetween Fassung vom 15.3.2014 Text Barbara Barbara Marković

³³⁰ InBetween Fassung vom 15.3.2014 Text Barbara Barbara Marković

³³¹ Vgl.: Yasar muss bleiben!, <http://www.transx.at/Initiativen/Yasar/Yasar.htm> (Zugriff am 6.1.2015)

5.3.4 Sozialer Ausschluss

Das Thema soziale Teilhabe beziehungsweise sozialer Ausschluss wird in *InBetween* vor allem über die verschiedenen Formen der Liebe und dem Bedürfnis, diese zu erfahren, verhandelt. In Gesprächen während des Probenprozesses erzählte die Performancekünstlerin Esmeray davon, dass Liebe etwas sei, das sie glaubt nicht bekommen zu können und von dem sie ebenfalls glaubt, es würde sie am verletzlichsten machen. Das Problem der romantischen Liebe sieht sie vor allem durch den gesellschaftlichen Druck. Es stelle sich immer die Frage, was der Mann, den sie liebe, seiner Familie sagen werde. Für sie existiert stets die Bedrohung, dass er sie durch gesellschaftlichen Druck verlassen werde, weil sie eine Trans*Frau sei, so Esmeray.³³²

Emel Heinrich beschreibt im Interview die Präsenz des Themas Liebe im Probenprozess zu *InBetween*. Diese führte schließlich dazu, dass der Sehnsucht nach Liebe und dem Liebesverlust in der Inszenierung viel Raum gegeben wurde.

„Dann die Liebe, das diese endlose Reise der Geschlechtsangleichung eine unglaublich einsame ist, die ohne Liebe und ohne Beziehungen laufen wird. Man muss das fast schon hinnehmen. Von Esmerays Seite war das während der ganzen Produktion ein wichtiges Thema. Ihr suchender Körper, ihre Suche nach Liebe, ihre Sehnsucht nach Liebe hat auch im ganzen Arbeitsprozess sich gezeigt. Bei jeder Improvisation, egal, welche Positionen sie zu Beginn hatten, im Endeffekt kam immer fast die gleiche Auflösung raus. Wir sahen Esmeray am Boden, unterwürfig, um mit großer Hingabe die Liebe zu bekommen. Manchmal holte sie den Macho in sich hervor, der auch niemals die Liebe bekommen konnte. Auch die Frau, die bereit war, alles zu geben, konnte nicht erreichen was sie bekommen wollte. Dieses Konzept hatte keine Chance.“³³³

Das Thema Liebe findet sich auch später in einem Monolog Esmerays wieder, dessen Arbeitstitel *Esmerays Monolog über die Liebe* ist und den die Künstlerin selber entwickelte. Der Monolog verhandelt verschiedene Formen von Liebe, zum einen die den Eltern und Geschwistern gegenüber und zum anderen die romantische Liebe. Außerdem thematisiert der Text sozialen Ausschluss außerhalb des nicht erfüllten Bedürfnisses nach Liebe. Den Vater sah sie 20 Jahre lang bis zu seinem Tod nicht, da er nicht erfahren sollte, dass sie eine Trans*Frau ist. Die Mutter kann sie als Frau* nicht akzeptieren und ist nicht bereit sie als Frau* zu lieben. Ihre Brüder zeigen Misstrauen ihr gegenüber. Die Nachbar_innen reden in

³³² Gespräch mit der Performancekünstlerin Esmeray Özadikti im Verlauf des Probenprozesses zu *InBetween*, 21.1.2014

³³³ Interview mit Emel Heinrich am 26.11.2014

dem türkischen Dorf, in dem sie aufgewachsen ist, über sie. Es findet dort sozialer Ausschluss statt.³³⁴

„Einsamkeit und das Fernhalten von der wahren Liebe sind die Strafen, derer ich verurteilt wurde. Aber meine Seele ist kräftig, wenn ihr nur wüsstet, was ich schon alles gesehen habe. Meine Transfreunde, die vor meinen Augen grausam ermordet wurden, weil sie anders sind. Die geschlagenen, erschossenen, verschwundenen Jugendlichen. Verbotene Leidenschaft, unglaublicher Schmerz, ein brennendes Gefühl bis zum Nacken.“³³⁵

Die romantische Liebe stellt in diesem Text eine Sehnsucht dar, die unerfüllt bleiben wird. Auch dies ist eine Form der sozialen Isolation.³³⁶ Sehnsucht nach Liebe und Liebesverlust finden sich in Gestik und Mimik von Esmerays Protagonistin verkörpert. Ihre Mimik ist oftmals trauernd. Ihre Augen sind oft geschlossen und ihre Lippen aufeinander gepresst. Die Augenbrauen zieht sie zusammen und zwischen ihnen entsteht eine Falte. Esmerays Körper bewegt sich oft in Richtung des Bühnenbodens, auf dem sie hockt oder liegt.

In *InBetween* wird immer wieder thematisiert, dass Menschen das Leid anderer Personen ignorieren. Die Protagonist_innen werden wiederholt wegblickend und mit sich selber beschäftigt inszeniert. Ein Beispiel für die Inszenierung sozialen Ausschlusses und gesellschaftlicher Ignoranz ist der Monolog *Das Schlimmste von allem*. In dieser Szene zeigt die Leinwand Zeyneps Gesicht sehr nah und groß. Ihre Augen sind verweint und ihre Nase läuft. Die Figuren positionieren sich in dieser Szene voneinander abgewendet. Während Zeynep in der Mitte steht und dem Publikum den Rücken zuwendet, sitzen Esmeray und Nick links und rechts von ihr. Beide blicken von den anderen Personen weg. Esmerays Mimik ist verschlossen, ihre Augen halb geöffnet und ihre Hand in einer Denker_innenpose an ihr Gesicht gehoben. Sie ist mit ihren eigenen Gedanken beschäftigt. Nick unterdessen betrachtet seinen Schuh, den er in den Händen hält. Sein Blick ist konzentriert auf den Gegenstand gerichtet. Beide Figuren wenden ihre Gesichter nicht nur von Zeyneps Körper ab, sondern auch von ihrem Gesicht und ihren Worten auf der Projektionsleinwand.

³³⁴ Vgl.: *InBetween* Version 15.3.2014, (Text Esmeray Özadikti, Übersetzung aus dem Türkischen von Azelia Opak)

³³⁵ *InBetween* Version 15.3.2014, (Text Esmeray Özadikti, Übersetzung aus dem Türkischen von Azelia Opak)

³³⁶ Vgl.: *InBetween* Version 15.3.2014

6. Resümee

Die These dieser Arbeit ist, dass in den Stücken *InBetween* und *Du mein Tod* unterschiedliche Formen der Diskriminierung von Trans*Personen verhandelt werden. Dies lässt sich durchaus untermauern, da *InBetween* sich vor allem mit physischer Gewalt auseinandersetzt und Roberts Sterben in *Du mein Tod* durch die Weigerung von Institutionen, ihn zu behandeln, verursacht wird. In *Du mein Tod* handelt es sich also vor allem um institutionalisierte Gewalt. Jedoch lassen sich in beiden Stücken alle Formen der im ersten Teil dieser Arbeit behandelten Gewaltarten wiederfinden. Sowohl verbale als auch körperliche, sexualisierte und institutionalisierte Gewalt werden in beiden Stücken thematisiert. Ihre Umsetzung ist jedoch eine vollkommen verschiedene. Das postmoderne Stück *InBetween* versucht Diskriminierung und Gewalt durch ästhetische Mittel wie Tanz, Schattenspiele und die besondere Inszenierung von Kostümen zu verarbeiten und darzustellen. *Du mein Tod* wiederum ist die Umsetzung einer Dokumentation in ein Kammerspiel, das sehr statisch ist und dessen Fokus vor allem auf dem durch den Text verhandelten Diskurs liegt. Außerdem wird an beiden Inszenierungen deutlich, dass die unterschiedlichen Gewaltformen sich auch überschneiden, gleichzeitig stattfinden oder direkt aufeinander folgen können. Die Kombination unterschiedlicher Diskriminierungserlebnisse und eine daraus resultierende Mehrfachdiskriminierungserfahrung wird sowohl in *InBetween* als auch in *Du mein Tod* deutlich. Die Gewaltformen völlig getrennt voneinander zu betrachten und sie den Stücken jeweils zuzuordnen, wie zunächst in dieser Arbeit vorausgesetzt, ist nicht möglich, da Gewalthandlungen und -erfahrungen sich in beiden Stücken oftmals gegenseitig bedingen und verstärken. Auch verhandeln beide Stücke aus verschiedenen Blickwinkeln die Lebensrealitäten von Menschen, die bereits die diversen Formen der Diskriminierung und Gewalt erfahren haben. Keiner der beiden Inszenierungen ist es somit möglich, das Spektrum der Gewalterfahrungen außer Acht zu lassen. Die Stücke legen jedoch einen unterschiedlichen Fokus. In *InBetween* dominiert die Körperlichkeit und die physische Gewalt gewinnt sehr viel Raum, während in *Du mein Tod* die Sprache dominiert. Gewalt wird hier eher auf der Ebene verhandelt, dass Institutionen und Personen innerhalb dieser Institutionen nicht gehandelt haben. Dieses Nicht-Handeln verdoppelt sich in der statischen Ästhetik der Inszenierung. Eine

Gemeinsamkeit von *InBetween* und *Du mein Tod* findet sich jedoch in ihrer Betrachtung der sozialen Ausschlussmechanismen und des Liebesverlusts. Beide Inszenierungen beschäftigen sich mit sehr unterschiedlichen Ländern. Jedoch wird in beiden klar, dass die Gefahr, Unterstützung und Gemeinschaft durch Freund_innen und Familienmitglieder zu verlieren, über kulturelle und geographische Grenzen hinaus, ein Problem für Trans*Personen darstellt. Eine weitere Gemeinsamkeit der Inszenierungen besteht in der drastischen Konsequenz des Todes. Auch wenn sich die Tode in den Inszenierungen in ihrer körperlichen Brutalität unterscheiden, so sind beide Tode, sowohl der Mord an der Figur Esmeray als auch Roberts Tod durch seine Krankheit, eng verbunden mit gesellschaftlicher Ablehnung und Abgrenzung. *InBetween* thematisiert durch Texte wie *Computerspiel* und *Transwerbung*, über den auf der Bühne gezeigten Mord hinaus die Gefahr, durch Gewaltakte und Suizide zu sterben, die durch eine sich zwanghaft als binär generierende Gesellschaft latent erzeugt wird.

Die Verhandlung des Passings ist ein weiterer Themenbereich, in dem sich bei *InBetween* und *Du mein Tod* Gemeinsamkeiten finden lassen. Beide verhandeln Passing als zuweilen notwendig, um in der binären Gesellschaft nicht Gewalttaten ausgesetzt zu werden. Roberts humorvoller Aussage über das Mitglied des Ku-Klux-Klan, das ihn ansprach und ihn aufforderte, Mitglied der rassistischen Vereinigung zu werden, sagt etwas über Passing in einer binären Gesellschaft aus. Eben dieser Mensch und die Gruppe, der er sich angehörig fühlt, würden physische Gewalt gegen Robert verüben, wenn sie ihn als Trans*Person wahrnehmen würden. In dieser Situation führte das Passing nicht nur dazu, dass Robert als weißer männlicher Amerikaner eingestuft wurde und somit zu der Personengruppe, aus der sich der Ku-Klux-Klan rekrutiert, sondern auch dazu, dass er nicht als potentiell Opfer eines Angriffes dieser Gruppe gelesen wurde. Passing kann also schützen. Eine andere Art des Schutzes durch Passing findet sich bei *InBetween* in der Szene *Computerspiel*. Die fliehende Person muss sich die Haare abschneiden, um ein Passing als das noch in ihrem Ausweis angegebene Geschlecht zu erreichen. Auch hier dient die Vermeidung der Sichtbarmachung einer Geschlechtsoption, die von binären Mustern abweicht, zur Sicherung des eigenen Überlebens. Als Esmeray jedoch die blonde Perücke trägt, um durch ein

Passing den Liebesverlust abzuwenden, wendet sie sich gleichzeitig von der starken Figur ab, die zuvor die Kraft des Wissens in sich trug, dass sie eine starke Trans*Frau ist. Die Widerständigkeit, die ein Nicht-Passing und somit die Weigerung, sich in die optischen Erwartungen einer binären Gesellschaft einzufügen, beinhalten kann, wird in dieser Szene von ihr aufgegeben. Jedoch wird erst durch diese Überbetonung des Passings dessen Bedeutung und auch das Widerstandspotential und die Gefahr eines Nicht-Passings für die Zuschauer_innen sichtbar gemacht.

Beide Inszenierungen unterscheiden sich auch darin, welche Handlungsmöglichkeiten sich den Protagonist_innen eröffnen. In *InBetween* wird Hass verhandelt, der zu offen ausgelebter physischer Gewalt führt. Dieser Hass erzeugt jedoch auch Bewegung und setzt bei den Protagonist_innen wiederum widerständige Energien frei. Die gesellschaftlichen Normen, die diesen Hass hervorbringen und die Umstände, die ihn immer wieder in das Leben der Figuren hineintreten lassen, werden nicht einfach hingenommen. Diese Kräfte haben die Möglichkeit, den Protagonist_innen eigene Handlungsoptionen zu eröffnen. Eine dieser Handlungsoptionen ist hier zum Beispiel die Migration. Ein Land, in dem Gewalt erlebt wird, wird durch die aktive Handlung der Migration verlassen. So werden zumindest die Möglichkeiten ausprobiert, die sich in einem anderen Land bieten. Diese Energie ist in *Du mein Tod* nicht gegeben. Das Stück zeigt die Protagonist_innen im Prozess des Wartens. Sie warten auf Roberts augenscheinlich unvermeidlichen Tod, der unabwendbar ist und Widerstand unmöglich zu machen scheint. *InBetween* zeigt Gewalt offener, ist jedoch auch diejenige der Inszenierungen, die ihren Protagonist_innen die meiste Handlungsmacht über ihr eigenes Leben einräumt. In *Du mein Tod* reflektieren die Protagonist_innen ihr Leben und reduzieren sich auf eine Beschreibung ihrer Lebensumstände. Es findet eine Rückschau des bereits Erlebten statt, ohne die Protagonist_innen mit viel eigener Handlungsmacht auszustatten. Der widerständigste Moment in *Du mein Tod* findet sich in Roberts Rede bei der *Southern Comfort* Konferenz. Er macht sein Sterben und dessen Umstände für andere öffentlich. Durch diese Rede gibt er seinem Leben eine Handlungsoption zurück. Ein letztes Mal vor seinem Krebstod übernimmt er völlige Kontrolle über sein Leben und engagiert sich für andere

Trans*Personen, indem er aktiv am *Southern Comfort* partizipiert.

Szenen des direkten Widerstands als Reaktion auf transphobe Akte finden sich in *InBetween* mehrfach. Eine der bedeutendsten Situationen ist die Szene *Abschied*. Diese Szene folgt in der Inszenierung direkt auf die Szene *Währenddessen im Nebenzimmer*, in der ein Cis*Mann eine Trans*Frau ermordet. In *Abschied* liegt die Protagonistin noch an derselben Stelle im Raum, sie übernimmt jedoch die Kontrolle über die Szene. Esmeray füllt in dieser Szene die Bühne ganz mit sich aus, indem sie einen Monolog auf Türkisch spricht. Der Monolog handelt davon, wie sie Entscheidungen über ihren Körper getroffen hat und diesen gefolgt ist. Sie übernimmt wieder das Handeln in dieser Szene, indem sie die rote Schnur eigenhändig hervorzieht. Dem Mörder der vorhergegangenen Szene bleibt hier nur noch der Tanz in seinen eigenen Wahnsinn.

InBetween beschäftigt sich mit dem Themenbereich Transgender und den verschiedenen Möglichkeiten, Diskriminierung und Gewalt zu erleben auf einer Ebene, die für viele Menschen stehen kann. Das Stück ist allgemeiner konzipiert und zeigt viele Formen von Lebensrealitäten, die Trans*Frauen erleben können. *Du mein Tod* wiederum widmet sich einzelnen Schicksalen von Personen und ihren individuellen Diskriminierungs- und Gewalterlebnissen.

7. Anhang

7.1 Literaturverzeichnis

7.1.1 Transgender

Alex, Anne: Vorwort/ Glossar*, In: Stop Trans*-Pathologisierung 2012. Berliner Beiträge zu einer internationalen Kampagne, Anne Alex (Hrsg.), Neu-Ulm: AG SPAK Bücher 2012, S. 7-14

Alex, Anne: Psychologische Gutachten bei Alg-II-berechtigten Trans*-Personen, In: Stop Trans*-Pathologisierung 2012. Berliner Beiträge zu einer internationalen Kampagne, Anne Alex (Hrsg.), Neu-Ulm: AG SPAK Bücher 2012, S. 63-78

Antidiskriminierungsstelle des Bundes: Forschung der ADS auf einen Blick: Benachteiligung von Trans*Personen insbesondere im Arbeitsleben, 3 S.

Berliner Bündnis STP 2012: What the fuck sind überhaupt „Geschlechtsidentitätsstörungen“?, In: Stop Trans*-Pathologisierung 2012. Berliner Beiträge zu einer internationalen Kampagne, Anne Alex (Hrsg.), Neu-Ulm: AG SPAK Bücher 2012, S. 48-50

Bundesministerium für Gesundheit: Empfehlungen für den Behandlungsprozess bei Geschlechtsdysphorie bzw. Transsexualismus nach der Klassifikation in der derzeit gültigen DSM bzw. ICD-Fassung, 7 S.

Demiel, Diana: Das eigene Geschlecht ist ein Menschenrecht. Zur internationalen Kampagne „Stop Trans*-Pathologisierung 2012“, In: Stop Trans*-Pathologisierung 2012. Berliner Beiträge zu einer internationalen Kampagne, Anne Alex (Hrsg.), Neu-Ulm: AG SPAK Bücher 2012, S. 15-28

Demiel, Diana: Was bedeuten DSM-IV und ICD 10? Zu den diagnostischen Handbüchern sogenannter psychischer Störungen der Psychiater-Iatrokratie., In: Stop Trans*-Pathologisierung 2012. Berliner Beiträge zu einer internationalen Kampagne, Anne Alex (Hrsg.), Neu-Ulm: AG SPAK Bücher 2012, S. 36-43

Eichler, Wolf: Transformationsoperationen bei Mann-zu-Frau-Transsexuellen, In: Im falschen Körper. Alles über Transsexualität, Kamrad, Barbara/ Waltraud Schiffels (Hrsg.), Zürich: Kreuz Verlag 1991, S. 139-153

Ersan, Evrim: Biographie als Kampfplatz. Transsexualität im Spannungsfeld von Sexarbeit und Gewalt., Wien: Dissertation Universität Wien 2012, 289 S.

Feinberg, Leslie: Transgender Warriors. Making History from Joan of Arc to Denis Rodman, Boston: Beacon Press 1996, 218 S.

Fels, Eva: Auf der Suche nach dem dritten Geschlecht. Bericht über eine Reise nach Indien und über die Grenzen der Geschlechter, Wien: Promedia 2005, 294 S.

Kummer, Merit: Problembeschreibung Transphobie. Über Gewalt- und Diskriminierungserfahrungen und Auswirkungen und Bewältigungsstrategien, im Auftrag der Landeskoordination der Anti-Gewalt-Arbeit für Schwule und Lesben in NRW, 40 S.

Levitt, Heidi M./ Maria R. Ippolito: Being Transgender: Navigating Minority Stressors and Developing Authentic Self-Presentation, In.: Psychology of Women Quarterly 2014 (Nr 38), Society for the Psychology of Women 18 September 2013, (Downloaded from pwq.sagepub.com at Vienna University Library on June 17, 2014), S. 46-64

Luethi, Eliah: Trans*-Pathologisierung: MDK-Richtlinien und Transsexuellengesetz, In: Stop Trans*-Pathologisierung 2012. Berliner Beiträge zu einer internationalen Kampagne, Anne Alex (Hrsg.), Neu-Ulm: AG SPAK Bücher 2012, S. 51-53

Mandel, Doris: Die Zähmung des Chaos`. Transsexualität und Gesellschaft. Versuch einer Annäherung aus philosophischer Sicht, Halle (Saale): Verlag Doris Mandel 1999 (Reihe Dokumentation Band 2), 644 S.

Nanda, Serena: Gender Diversity: Crosscultural Variations, Illinois: Waveland Press 2000, 127 S.

Papoulias, Constantina: Transgender, In: Theory, Culture Society 2006 (Nr. 23), Nottingham Trent University 2006, S. 231-233, (Downloaded from tcs.sagepub.com at Vienna University Library on June 17, 2014)

Paz, Zara: ...die Form eines Genitals ist einfach nicht ausschlaggebend dafür, wie und was ein Mensch ist..., " In: Stop Trans*-Pathologisierung 2012. Berliner Beiträge zu einer internationalen Kampagne, Anne Alex (Hrsg.), Neu-Ulm: AG SPAK Bücher 2012, S. 54-62

Prides, William: Mein langer Weg zur Moni B. Eine biografische Erzählung, Norderstedt: Books on Demand 2013, 301 S.

Schoeneich, Heinrich/ Gisela Oeking: Von Frau zu Mann – Das angegriffene Geschlecht, In: Im falschen Körper. Alles über Transsexualität, Kamprad, Barbara/ Waltraud Schiffels (Hrsg.), Zürich: Kreuz Verlag 1991, S. 154-162

Spade, Dean: Undermining Gender Regulation, In: Nobody Passes. Rejecting the Rules of Gender and Conformity, Mattilda A.K.A Matt Bernstein Sycamore (Hrsg.), Emeryville: Seal Press 2006, S. 64-70

Stryker, Susan: Transgender History, Berkeley: Seal Press 2008, 190 S.

Testa, Rylan J./ Laura M. Sciacca/ Michael L. Hendricks u.a.: Effects of Violence on Transgender People, In.: Professional Psychology: Research and Practice, (American Psychological Association 2012, Vol. 43, No. 5), S. 452-459

Thaemlitz, Terre: Trans-Portation, In: Nobody Passes. Rejecting the Rules of Gender and Conformity, Mattilda A.K.A Matt Bernstein Sycamore (Hrsg.), Emeryville: Seal Press 2006, S. 173-185

Wilchins, Riki: Gender Theory. Eine Einführung. Berlin: Querverlag 2006, 187 S.

7.1.2 Analysen

Balme, Christopher: Einführung in die Theaterwissenschaft, Berlin: E. Schmitt 2014, 221 S.

Balme, Christopher: Theater zwischen den Medien: Perspektiven theaterwissenschaftlicher Intermedialitätsforschung, In: Crossing Media. Theater – Film – Fotografie – Neue Medien, Christopher Balme/ Markus Moninger (Hg.), München: ePodium 2004, S. 13-32

Eke, Norbert Otto: Intermedialität und Theatralisierung: Peter Greenaways Film-Theater, In: Crossing Media. Theater – Film – Fotografie – Neue Medien, Christopher Balme/ Markus Moninger (Hg.), München: ePodium 2004, S. 121-146

Fischer-Lichte, Erika: Semiotik des Theaters. Eine Einführung. Band 3. Die Aufführung als Text, Tübingen: Gunter Narr 1988, 219 S.

Hiß, Guido: Der theatralische Blick. Einführung in die Aufführungsanalyse, Berlin: Reimer 1993, 307 S.

Moninger, Markus: Vom „media-match“ zum „media-crossing“, In: Crossing Media. Theater – Film – Fotografie – Neue Medien, Christopher Balme/ Markus Moninger (Hg.), München: ePodium 2004, S. 7-12

Röttger, Kati: F@ustus vers. 3.0: eine Theater & Medien – Geschichte, In: Crossing Media. Theater – Film – Fotografie – Neue Medien, Christopher Balme/ Markus Moninger (Hg.), München: ePodium 2004, S. 33-54

7.2 Internetquellen

Dänemark beschließt fortschrittliches Transsexuellengesetz,
http://www.queer.de/detail.php?article_id=21757 (Zugriff am 16. 6. 2014)

Das langsame Ende des Schwulenparagraphen 175. Wenn Unrecht Recht ist,
<http://www.sueddeutsche.de/politik/diskriminierung-homosexueller-wenn-unrecht-recht-ist-1.1614780> (Zugriff am 22. 1. 2015)

Gesetz über die Änderung der Vornamen und die Feststellung der Geschlechtszugehörigkeit in besonderen Fällen, <http://www.gesetze-im-internet.de/tsg/> (Zugriff am 27. 1. 2014)

Homosexualität, <https://uni-vienna.brockhaus-wissensservice.com/brockhaus/homosexualität> (Zugriff am 22. 1. 2015)

„Homosexuellen Paragraph“: Österreich verurteilt,
http://diepresse.com/home/panorama/oesterreich/1473647/HomosexuellenParagraf_Oesterreich-verurteilt (Zugriff am 22. 1. 2015)

Hormonbehandlungen bei Transsexuellen,
<http://transgender.at/infos/hormone/eicher.html> (Zugriff am 27. 1. 2014)

Passing & Styling, <http://www.transx.at/Pub/Spiegel.php> (Zugriff am 27. 1. 2015)

The Cliks: All you need is love,
<https://www.youtube.com/watch?v=yQDdQE0Zve4&list=UU6UdH4YqfUcdGUwCWc3rzoQ> (Zugriff am 7. 11. 2014)

Was ist Aids?, <http://www.aids-info.de/> (Zugriff am 27. 1. 2015)

Yasar muss bleiben!, <http://www.transx.at/Initiativen/Yasar/Yasar.htm> (Zugriff am 6. 1. 2015)

7.3 Filme

Southern Comfort: Davis, Kate (Regie), DVD, New Video Group 2003, 90 Minuten

7.4 Quellen für die Inszenierungen

Du mein Tod: Schmauser, Thomas (Regie), Münchner Kammerspiele: Premiere 13. Mai 2012, DVD

Außerdem fand das Programmheft zur Inszenierung von *Du mein Tod* Verwendung. Erstellt von Matthias Günther (Dramaturgie).

InBetween: Heinrich, Emel (Regie), Cocon – Verein zur Entwicklung und Umsetzung von Kunstprojekten, Text Barbara Markovic

Es wurden Auszüge aus dem Textbuch zu *InBetween* verwendet, das dem Ensemble vorliegt.

7.5 Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: *InBetween*: Zeynep Buyraç (links), Nick Mortimore (Mitte) und Esmeray Özadikti in der Szene *Ohrfeigenkette*, Foto: Christian Bruna, *Cihangir Sahne* Istanbul April 2014

Abbildung 2: *InBetween*: Esmeray Özadikti (links) und Nick Mortimore (rechts) in der Szene *Währenddessen im Nebenzimmer*, Foto: Christian Bruna, *Cihangir Sahne* Istanbul April 2014

Abbildung 3: *InBetween*: Esmeray Özadikti (liegend) und Nick Mortimore (springend) in der Szene *Währenddessen im Nebenzimmer*, Foto: Christian Bruna, *Cihangir Sahne* Istanbul April 2014

Abbildung 4: *InBetween*: Nick Mortimore (vorne) und Esmeray Özadikti (hinten) in der Szene *Abschied*, Foto: Christian Bruna, *Cihangir Sahne* Istanbul April 2014

Abbildung 5: *InBetween*: Esmeray Özadikti (links) und Zeynep Buyraç (rechts) in der Szene *Computerspiel*, Foto: Christian Bruna, *Cihangir Sahne* Istanbul April 2014

Alle in dieser Diplomarbeit abgebildeten Fotos der Inszenierung *InBetween* wurden mit der Genehmigung von Christian Bruna und Emel Heinrich verwendet.

7.6 Abkürzungsverzeichnis

AIDS: Ist eine Erkrankung, die durch die Infektion mit dem HI-Virus hervorgerufen wird. Ist AIDS ausgebrochen, ist das Immunsystem des Körpers nicht mehr in der Lage zu einer selbstständigen Abwehr von Krankheitserregern. Mit AIDS wird das letzte Stadium einer HIV-Infektion bezeichnet.³³⁷

AMS: Der österreichische Arbeitsmarktservice.

DSM: Von der APA in den USA veröffentlichtes Klassifikationssystem, in dem psychische Erkrankungen als solche klassifiziert werden. Seit 2013 gilt das DSM V.³³⁸

GI: Amerikanische_r Soldat_in.

ICD: Von der WHO herausgegebenes Klassifikationssystem für Diagnosen. Derzeit gilt das ICD 10.³³⁹

LGBT: Abkürzung für Lesbian, Gay, Bisexual and Transgender.

TSG: Das Transsexuellengesetz eines Landes regelt die Voraussetzungen für die Änderung des Namens, des Personenstands und genitalangleichende Maßnahmen.³⁴⁰

³³⁷ Vgl.: Was ist Aids? <http://www.aids-info.de/> (Zugriff am 27. 1. 2015)

³³⁸ Vgl.: Demiel, Diana: Was bedeuten DSM-IV und ICD-10? Zu den diagnostischen Handbüchern so genannter psychischer Störungen der Psychiater-Iatokratie, S. 36-43

³³⁹ Vgl.: Demiel, Diana: Was bedeuten DSM-IV und ICD-10? Zu den diagnostischen Handbüchern so genannter psychischer Störungen der Psychiater-Iatokratie,, S. 36-43

³⁴⁰ Vgl.: Gesetz über die Änderung der Vornamen und die Feststellung der Geschlechtszugehörigkeit in besonderen Fällen, <http://www.gesetze-im-internet.de/tsg/> (Zugriff am 27. 1. 2014)

7.7 Begriffserklärung

Hormone: Es besteht für Trans* Menschen die Möglichkeit Hormone zu nehmen. Female to male Transgender können Testosteron als Injektion erhalten oder in Tablettenform zu sich nehmen. Für male to female Transgender ist die Einnahme von Östrogen als Injektion, Tablette oder als Implantat möglich, das im Körper kleine Dosierungen von Östrogen abgibt.³⁴¹

Hysterektomie: Operative Entfernung von Gebärmutter und Eierstöcken.³⁴²

Mastektomie: Wird an female to male Trans* Personen durchgeführt, wenn diese eine Angleichung an eine männliche Brust wünschen. Bei dieser Operation werden die Brustdrüsen entfernt und die Brust stark verkleinert. Die Brustwarzen werden bei dieser Operationsmethode nicht entfernt. Meist verbleiben sichtbare Narben.³⁴³

Neovagina: Wolf Eichler beschreibt ein Verfahren, bei dem die Neovagina aus der ehemaligen Penishaut entsteht. Es werden ebenfalls Schamlippen, eine neue Harnröhrenmündung und eine Klitoris aufgebaut. Nach der Operation ist das sogenannte Bougieren notwendig, bei dem eine Prothese getragen werden muss.³⁴⁴

Passing: Passing bedeutet im Zusammenhang mit Transgender, von anderen Menschen nicht als Trans* erkannt zu werden. Wer ein passing anstrebt will ausschließlich als Mann* beziehungsweise als Frau* wahrgenommen werden.³⁴⁵

Phalloplastik: Aufbau eines Penoids bei female to male Trans* Personen die dies wünschen. Eine typische Methode ist die Nutzung von Haut aus

³⁴¹ Vgl.: Hormonbehandlungen bei Transsexuellen, <http://transgender.at/infos/hormone/eicher.html> (Zugriff am 27. 1. 2014)

³⁴² Vgl.: Schoeneich, Heinrich/ Gisela Oeking: Von Frau zu Mann – Das angegriffene Geschlecht, In: Im falschen Körper. Alles über Transsexualität, Kamprad, Barbara/ Waltraud Schiffels (Hrsg.), Zürich: Kreuz Verlag 1991, S. 154-162, S. 156

³⁴³ Vgl.: Schoeneich, Heinrich/ Gisela Oeking: Von Frau zu Mann – Das angegriffene Geschlecht, S. 155 - 156

³⁴⁴ Vgl.: Eichler, Wolf: Transformationsoperationen bei Mann-zu-Frau-Transsexuellen, In: Im falschen Körper. Alles über Transsexualität, Kamprad, Barbara/ Waltraud Schiffels (Hrsg.), Zürich: Kreuz Verlag 1991, S. 139 – 153, S. 141 – 152

³⁴⁵ Vgl.: Passing & Styling, <http://www.transx.at/Pub/Spiegel.php> (Zugriff am 27. 1. 2015)

dem Bereich der Arme oder der Oberschenkel. Ebenfalls möglich ist eine Miniphalloplastik, bei der die Klitoris vergrößert wird.³⁴⁶

³⁴⁶ Vgl.: Schoeneich, Heinrich/ Gisela Oeking: Von Frau zu Mann – Das angegriffene Geschlecht, S. 158 – 162

7.8 Interview mit Emel Heinrich am 26. 11. 2014

Das Interview wurde mündlich geführt, aufgezeichnet und von mir verschriftlicht. Dem Verständnis dienend wurde die Sprache an manchen Stellen vereinfacht. Der Inhalt der Aussagen wurde jedoch in keinem Fall verändert. Abgedruckt mit der Erlaubnis von Emel Heinrich.

Katharina Fischer:

Wie hast du über das Thema Gewalt oder Trans*Feindlichkeit nachgedacht, als du dieses Stück entwickelt hast? Als du die ersten Gedanken zu dem Stück hattest, wie wichtig war da schon das Thema Gewalt für dich und wie hast du im Probenprozess gemerkt, dass das Thema Gewalt Raum bekommt?

Emel Heinrich:

Für mich war es schon unter dem Titel klar. Dazwischen sein hat das Potential einer gewissen außen stehenden Ebene. Und genau diese Ebene hat für mich auch mit Gewalt in verschiedenen Formen zu tun. Ich glaube, schon das Geschlecht Frau zu sein hat einfach auf dieser Welt diese Position Gewalt und Unterdrückung und Isolation. Das hat mit dieser Ebene viel zu tun. Das Projekt hat mit dem Gedanken schon angefangen für mich. Freilich war sehr schnell auch sichtbar, was bedeutet es tatsächlich als Mann oder Frau vom Geburtsgeschlecht gesehen zu werden. [Der] Lebensweg, mit dem eigenen Körper und Emotionen. In der Gesellschaft um die eigene Position, [...] den Platz kämpfen zu müssen. Mein Bezug, die Konfrontation mit den wahren Geschichten, war sehr wichtig. Für mich hat diese Ebene sehr viel sichtbar gemacht. Die Menschen, die sich wegen ihrer Geschlechtsorientierungen in der Gesellschaft einfach abgeschoben gefühlt haben. Die sich in der Gesellschaft nicht mehr gern aufgenommen fühlten und die in diesem Konflikt soweit kamen, dass sie da nicht mehr bleiben konnten und durften, wo sie vielleicht gerne geblieben wären.

Katharina Fischer:

Also hier geht es vor allem um Gewalterfahrungen und dann Migration aufgrund von Gewalterfahrungen?

Emel Heinrich:

Genau. Einfach dort nicht sein können wie man ist. Einfach dort nicht überleben können. Weil das einfach in der Gesellschaft irrsinnig viele Reaktionen gibt, die auch sehr schnell nah an der Gewaltebene sind. Das war einfach eine Ebene mit realen Geschichten in Österreich oder in anderen Ländern. Diesmal hatte ich mich mit der türkischen Gemeinde auseinandergesetzt, woher ich auch selber komme. Es gab viele Beobachtungen und Interviews und Rechercharbeiten, die Flüchtlinge betreffend. Hier in Österreich lebende Menschen, die hier her kamen, um sich ein neues Leben zu schaffen. In der Hoffnung, dass ihnen hier ein gewaltfreier und vielleicht angenehmer Lebensrahmen zu schaffen wäre. Und das ist die eine Ebene. Die andere Ebene war, was die Menschen tatsächlich dort erlebten. Das sie tatsächlich nicht mehr dort leben wollten und konnten. Da ist mir wirklich schwindelig geworden. In dem Sinne, wie viel Gewaltpotential tatsächlich legitimiert wird in der Gesellschaft. Wie zum Beispiel in der Türkei. Menschen die aus den [...] Geschlechtsformatierungen raus rutschen, wie Homosexuelle, Lesben, Trans*Personen etc. Einfach so schlimm, dass sie in der Gesellschaft in der Türkei, in ihrem Dorf, in ihrer Stadt, in ihrer Familie, in ihrer Gasse wirklich kein leichtes Leben mehr gehabt haben. Die erste Hürde ist die Familie freilich. Die Familie möchte einfach, wenn ein Mädchen geboren ist, wollen sie ein Mädchen haben und möchten, dass dieses Mädchen genau dieselbe Prozedur, die sie selber gekannt haben, durchführt. Jede Art anderer Schritte ist eine große Enttäuschung und in der Gesellschaft mit ihrem Platz eine große Schande.

Katharina Fischer:

Das heißt sie erwarten Ehe, Kinder?

Emel Heinreich:

Ja, das heißt diese größte Schutzgemeinschaft, Familie, wird zur Hölle. Es gibt sicher auch sehr fortschrittliche Bewegungen, die sich für ihre Kinder entscheiden. Und plötzliche sind diese Menschen mit einer ganz neuen Situation in ihrer gesellschaftlichen Position konfrontiert. Wenn sie ihre eigenen Kinder akzeptieren, sind sie genau wie diese mit der Polizei konfrontiert, mit der Nachbarschaft, mit den eigenen weiteren Verwandten und Arbeitsumfeld und Freund_innen. Es ist ein enormer Druck da, wenn man anders ist

Katharina Fischer:

Das bedeutet, wenn diese Familie zu ihren Kindern halten, dass sie die gleichen Ausgrenzungsmechanismen erleben wie diese?

Emel Heinreich:

Genauso ist es. Das Thema von *InBetween* konfrontierte sich auch damit, was das bedeutet und die Türkei war dabei ganz konkret in meinem Kopf. Es war einfach zu sehen, dass diese Menschen zu großen Teilen als einzige Lebensmöglichkeit die Sexarbeit auf der Straße hatten. Sie bekommen keine Jobs, sie bekommen keine Wohnungen, sie bekommen keine gesellschaftliche Akzeptanz, Beziehungen etc. Sie haben eine sehr enge Auswahl an Lebensperspektiven. Sehr viele retten sich leider nicht davor, sie sind auf der Straße noch mehr mit Gewalt konfrontiert. Eine noch größere Gewaltebene, weil sie auf der Straße schutzlos sind, [...] in ihrem Beruf mit dem sie ihr Geld verdienen müssen. Sie werden durch ihre Kunden sehr schlecht behandelt. Sie können auch nicht einfach zur Polizei gehen und sagen meine Identität ist das, ich bin wie ich bin und schützen Sie mich bitte. [...] der zahlt mein Geld nicht und der bedroht mich, ich brauche Schutz. Diese Ebenen sind sehr brutal. Da haben wir gesehen, dass die Menschen in der Türkei oft in ihren sehr fragilen Lebensumständen angegriffen werden, ohne den notwendigen Schutz. Auch von der staatlichen Seite. Die Logik des Staates ist, wenn einer schon so ist, ist er auch krank und psychisch abnormal. [...] Potentiell kriminell. All diese auch moralischen Ebenen, sind glaube ich für sie ein unglaubliches Dilemma. [...] sich ständig beweisen müssen, als Mensch, dass

auch sie in der Gesellschaft einen Lebensraum brauchen. Sie können sich ja nicht alle umbringen oder davonlaufen. Wohin denn? In Europa muss es einfach als humanistischer Grund angesehen werden für Bleiberecht. Da haben wir auch gesehen, dass es auch gar nicht so einfach ist. Wenn man aus diesen Gründen hier her kommt und Bleiberecht verlangt, muss man auch hier über seine Identität sich erst einmal beweisen. Sie müssen sich ständig beweisen. Ich bin so wie ich bin. Und diese Beweisebenen sind freilich auch irrsinnig schwierig und diskriminierend für diese Menschen. Viele haben noch nicht mal einen Ausweis, der mit dem Leben identisch ist das sie leben. Eine Trans*Frau kommt hier her mit ihrem männlichen Pass und dann muss freilich bewiesen werden, was der Grund ist, warum sie hier her kam. Und das ist eine sehr abstrakte formale Ebene, die aber freilich für diese Menschen sehr ermüdend und zermürend ist. Sie müssen ihre Geschlechtsidentität beweisen.

Katharina Fischer:

Wie ist das mit den Gewaltformen? Was haben die Menschen dir berichtet, wie unterschiedlich die Gewaltformen waren, die sie zum Beispiel in der Türkei erlebt haben? Also Gewalt und Diskriminierung und den Formen, die sie jetzt hier erleben. Was überschneidet sich? Was ist unterschiedlich?

Emel Heinreich:

Da kann man ganz konkrete Beispiele nehmen. Wir haben da ja auch unzählige Interviews geführt. Ein Beispiel, eine Person erzählte mir, sie lebe seit 2,5 Jahren in Österreich und habe noch kein einziges Mal Schläge erlebt. Sie könne einfach auf der Straße gehen. Sie benutze öffentliche Verkehrsmittel und müsse nicht ständig Taxi fahren. Sie könne einfach in die Bim einsteigen und eine Fahrkarte kaufen und einfach mit einem Bus in der Stadt fahren und zu jeder Zeit und einfach so sein, wie sie sich fühle. Ich habe bei einigen Personen einfach gespürt, die Angst war am Anfang so stark. Sie sind hier her gekommen und sind zwischen zwei unterschiedlichen Welten. Während sie dort jeden Tag, wenn sie ihr Zuhause, den geschützten Raum, verlassen haben, selbst wenn sie nur ein Brot kaufen wollten, das kann sein, dass sie angegriffen werden. Diese Angriffe können

freilich durch ihren Beruf noch brutaler werden. Ich kenne viele Beispiele, das kann man auch in den Zeitungen und Medienberichten sehen, wie viele Menschen auf der Straße geschlagen werden, umgebracht werden, vergewaltigt werden oder ausgeraubt werden. Und hier ist der Unterschied halt. Man muss auch sagen, weil sie hier nicht mehr als Prostituierte arbeiten, da fällt diese brutale Welt weg. Ich glaube es geht ihnen hier besser.

Katharina Fischer:

Aber hier ist die behördliche Diskriminierung wahrscheinlich noch stark vorhanden, oder?

Emel Heinreich:

Ich denke schon, ja. Aber diese Menschen kommen aus so extremen Zuständen. Wenn hier die Polizei sie nicht gleich wie den letzten Dreck behandelt. Sie ihnen Fragen stellen und auch ihre Antwort hören wollen. Das ist ein Erlebnis, was für sie sehr neu ist und ihnen sehr freundlich erscheint. Diese ganzen Strukturen, das zwischen den Zeilen, was vielleicht unangenehme Gefühle sind, das bekommen sie nicht einmal mit, weil das für sie so harmlos ist. Nach wie vor eine freundliche Polizei, ein freundliches Stadtgefühl. Es ist ein großer Unterschied zwischen dort und hier. Freilich, die Isolation durch die Sprache. Sie steigen beim Leben im Minus Startpunkt ein. Sie haben meistens ein sehr niedriges Bildungsniveau und können noch nicht mal ihre eigene Sprache schreiben und lesen. Also, wenn sie hier her kommen mit ihrer Geschichte, hier um ein besseres Leben zu kämpfen ist freilich nicht leicht aber möglich. Die Personen, die ich am Anfang des Projektes kennen gelernt habe, zum Beispiel Fall X, sie war für mich wirklich wie ein kleines Tier mit vielen Wunden. Für sie war das Leben und die Welt und die Menschen und alle anderen Menschen, die nicht so wie sie sind, gefährlich. Und freilich sperren sie sich dadurch gegen jede Art von Hilfe weil sie die Ebene Mensch zu Mensch nicht kennen. Also diese Gewaltstrukturen spielen sich für sie auf ganz verschiedenen Ebenen ab. Es ist jetzt fast 2 Jahre her und wenn ich diese Person sehe, kann ich eine unglaubliche Differenz erkennen. Sie ist viel ruhiger geworden. [...] Sie fühlt sich cooler und sicherer und anerkannter und auch ihre

Welt verbreitert sich. [...] Jede kleine feine menschliche Ebene ist ein riesiger Gewinn. Ich bin da und ich bin okay. Eine Bestätigung.

Katharina Fischer:

Wie war dein Wunsch, das Gehörte und Erlebte für *InBetween* umzusetzen? Was waren deine Pläne, bevor der Probenprozess begonnen hat?

Emel Heinrich:

Wenn man, wie bei dem Projekt, sich fast ein Jahr mit diesem Thema konfrontiert, recherchiert, sich die Bilder anschaut, die Geschichten, durch die Straßen geht, beobachtet, anschaut. Plötzlich werden die Diskriminierungsebenen sehr sehr groß und sichtbar und das macht einen sehr müde. Als das Projekt anfang, war ich mir sicher, ich will diese Menschen nicht als reale Figuren auf der Bühne hinstellen, weil ich merkte, dass sie sehr sehr fragil sind. Und auch diese ganzen Erlebnisse, direkt, ohne Zwischenphase, künstlerische Ausarbeitungsphase, das wollte ich nicht auf der Bühne wiederholen und sehen. Das war für mich eine ganz wichtige Entscheidung von vorne an. Wir haben keine Realitätsbilder konfrontiert, aber es war für mich sehr wichtig, was die kritische Auseinandersetzung betrifft. Für alle Personen, die dabei waren, war es eine offene Reise. Okay, was taucht jetzt alles auf, das war auch nicht ganz uninteressant. Es waren 12 Menschen insgesamt bei *InBetween* dabei. Die Interviews wurden teilweise nicht nur mit den Darsteller_innen geführt. Das gesamte Team war konfrontiert. Und dann sah ich, wie viele Gewalterlebnisse sich in unserem Körpergedächtnis eingestrichelt haben. Und das war sehr schmerzhaft teilweise, damit konfrontiert zu werden. Freilich ist es sehr leicht über Prostituierte zu reden, über Trans*Personen zu reden, darüber zu reden, auf der Straße zu sein. Es wird dabei fast ein gewisses Gewaltpotential als selbstverständlich anerkannt. Aber wenn wir betrachten, [...] wie viele Gemeinsamkeiten es gibt. Das ist interessant und das war für das Projekt ein großer Kanal, für den Prozess, für die ganze Stückentwicklung.

Katharina Fischer:

Du hast ja dann am Anfang mit Improvisationen gearbeitet und bewusst auch versucht körperliche Reaktionen herauszukitzeln aus deinen Darsteller_innen. Wie hast du in Hinsicht auf Gewalterlebnisse, körperliche Gewalterlebnisse, verbale Gewalterlebnisse, Diskriminierung, zu arbeiten versucht in diesen Improvisationen? Was hast du versucht herauszuholen aus deinen Darsteller_innen?

Emel Heinreich:

Ich glaube, was die Alltags- und Bühnenarbeitsdifferenz ist. Wir haben alle zu unseren Leben und Erleben eine gewisse Schutzdistanz geschaffen. Das ist ein ganz normaler Prozess. Man erlebt einiges und man versucht das irgendwie einzuordnen. Dass das schmerzhaftes Erleben, dass Gewalterlebnis uns nicht mehr so antastet. Wenn man freilich in so einem Probenprozess hinein geht, ist es unvermeidbar, diese ganzen Erlebnisse herauszuholen und sichtbar zu machen. Was bedeutet das überhaupt wo ich jetzt bin? Welchen Weg habe ich bis dahin gemacht? Mit meinem Leben, meinen Entscheidungen, meinem Körper?

Katharina Fischer:

Du hattest ja während des ganzen Prozesses immer wieder, auch noch bevor wir überhaupt etwas auf die Bühne gestellt haben, ästhetische Gedanken, die sich ja teilweise auch auf körperliche Gewalt und die Darstellung körperlicher Gewalt bezogen haben. Magst du ein oder zwei von diesen Gedanken erklären? Zum Beispiel war diese rote, sehr lange Schnur ein solcher Gedanke, der entstanden ist. Oder andere Bilder. Du hast sehr früh von Messer und Lippenstiften gesprochen.

Emel Heinreich:

Es gibt so Aspekte von den Betroffenen. Person X erzählte mir, sie haben alle immer eine kleine Handtasche gehabt, wenn sie auf der Straße gingen. Ich fragte, „was habt ihr alles drinnen gehabt in dieser Tasche“ und sie sagte „auf jeden Fall einen ganz roten Lippenstift und ein Messer“. Und mich berührte das mit ganz vielen Assoziationen. Dieser Lippenstift, Frau sein, Lippen betonen, die sexuelle

Objektebene, Verkaufsebene betonen. Und andererseits gleichzeitig das Schutzschild, die gefährliche Linie, das Messer. Ein Messer bei sich zu haben heißt aber auch, dass die anderen auch ein Messer haben. Also, das heißt diese Körper, im Sichtbaren und Unsichtbaren, haben sehr viele Messerschnitte und Wunden. Die Wunden werden wieder hübsch gemacht durch den Lippenstift. Der sogenannte Schönheitsaspekt. Wie fühlt eine Frau sich schön? Was findet ein Mann, der eine Frau kaufen will auf der Straße, schön? Diese ganzen Aspekte, Schönheitsaspekte, Verkauf und Schutz, waren für mich ein sehr nahe liegendes Konfliktfeld. Ihre Körper, ihre Wunden, waren für mich eine Landschaft mit vielen Wunden und Erlebnissen. Wenn man dieser Körpern nahe kommt und diese Körper berührt und diese Berührung dann nicht mehr auf der Verkaufsebene ist, sondern in einem geschützten Rahmen, finden die Wunden zum ersten Mal in ihrem Leben eine Möglichkeit ihre Geschichte zu erzählen. Und die rote Schnur war für mich ein sehr abstraktes Bild. Ich sah vor mir eine endlos lange Schnur, die aus uns herauskommt und für uns wiederum eine Schlinge wird.

Katharina Fischer:

Und wie weit hatte die Schnur auch etwas mit dem Umgang mit genitalangleichenden Operationen zu tun? Der ja schon sehr präsent ist in dem Stück. Es gibt in unserem Stück sehr präsent eine Person der diese Operation wichtig war und für die diese sehr viel mit ihrer Identität zu tun hatte.

Emel Heinreich:

Klar diese Operation, was für eine Operation war das eigentlich. Von welcher Operation wollten wir reden. Der Prozess eine Frau zu sein, eine schöne Frau zu sein. Der Prozess eine noch schönere, bessere, echtere Frau zu sein. Diese Formatierungen habe ich hinterfragt. Was wollen wir? Woher bekommen wir diese Konzepte? Über Menstruation, Geburt, Lippenstift und Messerschnitt folgt uns eine rote Linie. Das war für mich auch die Assoziation der genitalangleichenden Operation. Sich von einem männlichen Organ befreien wollen.

Katharina Fischer:

Da wir gerade bei dem Thema genitalangleichende Operationen sind. Wie wolltest du mit dem Thema umgehen, dass wir ja in einer Gesellschaft leben, die nur zwei Geschlechter voraussetzt?

Emel Heinrich:

Als ich mich in einem Istanbul Caféhaus mit Esmeray zum ersten Mal traf, erzählte Esmeray mit großer Euphorie, sie wolle jetzt endlich diese Organe nicht mehr haben, die seien nun bald weg und sie bekomme eine Vagina. Ich war sehr betroffen davon, weil das eigentlich eine gefährliche Operation sein kann. Sehr mühsam, sehr teuer, ein sehr langwieriger Prozess. Und man weiß auch nicht, ob das klappt oder nicht klappt. Ob es noch weitere Eingriffe geben wird. Ich stellte die Frage „hey warum brauchst du das?“ Und sie sah mich an und sagte „du kannst das nicht wissen, denn du hast das und ich hab das nicht und deshalb will ich das haben.“ Und da merkte ich, dass das Empfinden für diese Person nicht genug ist, sondern sie möchte auch einen entsprechenden Körper haben. Dieses Blut, dieser Schnitt, dieser Prozess zahlt sich für sie aus. Der Konflikt auf dieser Ebene ist für mich nie weniger geworden, gebe ich zu. Auch jetzt im Nachhinein, für mich ist der Prozess, diese eine wahre Frau zu sein, weil ich mit diesem Frau sein Bild nicht einverstanden bin.

Katharina Fischer:

Also auch, dass man sagt eine wahre Frau braucht die und die Geschlechtsorgane und muss so und so aussehen?

Emel Heinrich:

genau

Katharina Fischer:

Sind dir auch Trans*Frauen begegnet, die dir gesagt haben für sie haben diese Operationen keine so starke Bedeutung, sondern für sie bedeutet Frau sein etwas anderes?

Emel Heinreich:

Es ist, glaube ich, auch für sie ein unglaublich starkes Konfliktfeld, ob und wie weit sie diese körperlichen Veränderungsprozesse auf sich nehmen. Es gab Beispiele, wie bei Esmeray, die gute Erfahrungen gemacht haben. Es gab während der Interviews aber auch Beispiele von Menschen, die so eine Operation durchgeführt haben und im Endeffekt eine große Enttäuschung erlebt haben und von diesem Enttäuschungspunkt nicht zurückgefunden haben. Wie zum Beispiel bei Person XX. Was das für sie bedeutet, kann ich nur am Rande beobachten und mich nie hineinversetzen. Aber [...] dieses Bild [...], das uns eingenistet wird seit unserer Kindheit. Unsere ersten Geschlechterbilder, die sitzen sehr tief in uns und nach denen versuchen wir uns zu orientieren. Und das ist sehr problematisch. Für mich ist das vielleicht leicht zu reden, weil ich gerne als Frau lebe mit meinem Körper. Aber ich habe große Probleme in unserer Gesellschaft mit den Rollen. Deshalb erlebe ich auch als Frau sehr stark Gewaltpotential. Deshalb ist es für mich schwer, zu verstehen wie man unbedingt mit diesem Normen Frau sein will. Sich dort einordnen will.

Katharina Fischer:

Wie bist du auf der Bühne mit dem Thema umgegangen, dass Menschen meist nur Männer und Frauen sehen und nicht sehen was es noch für Möglichkeiten gibt?

Emel Heinreich:

Ich wollte drei Personen auf der Bühne haben. Ein Mann, eine Frau, eine Person die den Zwischenzustand sehr stark erlebt. Ich wollte das aus ihren Erlebnissen zusammenfassen und sichtbar machen. Was bedeutet es ein Mann zu sein? Ist das so einfach und so vorteilhaft?

Katharina Fischer:

Wie hast du zum Beispiel Stereotype versucht auf die Bühne zu bringen?

Emel Heinreich:

Was *InBetween* angeht, wollte ich unbedingt den Typus des Mannes als Ideologie darstellen. Durch den Tanz, durch den Körper. Deshalb habe ich Nick als Tänzer ausgewählt und der hatte ein paar sehr einfache markante Textstellen. Macht, Erfolgstrieb und Druck. Zwanghaft und wozu brauche ich diese Macht. Und auch innere und äußere Konflikte und Konflikte mit Esmeray und der Frau. Das war sehr sichtbar, was bedeutet [die Auseinandersetzung mit Transgender] für einen Mann.

Katharina Fischer:

Ich unterscheide in meiner Arbeit verschiedene Gewaltformen. Von verbaler Gewalt, bis hin zum Mord und institutionalisierter Gewalt. Aber auch Gewalt im Sinne des sozialen Ausschlusses. Wie kommt zum Beispiel das Thema soziale Isolation in *InBetween* vor? Weil zum Beispiel das Thema Liebe ja auch einen großen Raum hat. Wie bist du mit dem Thema sozialer Ausschluss umgegangen?

Emel Heinreich:

Das wird auf mehreren Ebenen sichtbar. Wir haben dramaturgisch durch eine Soap Opera versucht ein soziales Umfeld aufzubauen. Esmeray wird in dieser Handlung als Künstlerin nach Europa eingeladen. Zum einen wird sichtbar, was es bedeutet nach Europa zu kommen. Diese isolierende, diskriminierende Haltung ihr gegenüber. Dann die Liebe, das diese endlose Reise der Geschlechtsangleichung eine unglaublich einsame ist, die ohne Liebe und ohne Beziehungen laufen wird. Man muss das fast schon hinnehmen. Von Esmerays Seite war das während der ganzen Produktion ein wichtiges Thema. Ihr suchender Körper, ihre Suche nach Liebe, ihre Sehnsucht nach Liebe, hat sich auch im ganzen Arbeitsprozess gezeigt. Bei jeder Improvisation, egal welche Positionen sie zu

Beginn hatten, im Endeffekt kam immer fast die gleiche Auflösung raus. Wir sahen Esmeray am Boden, unterwürfig, um mit großer Hingabe die Liebe zu bekommen. Manchmal holte sie den Macho in sich hervor, der auch niemals die Liebe bekommen konnte. Auch die Frau, die bereit war alles zu geben, konnte nicht erreichen was sie bekommen wollte. Dieses Konzept hatte keine Chance.

Katharina Fischer:

Es gibt ja diese Szene in der körperliche Gewalt und Liebesverlust verknüpft sind. Im Stücktext heißt es *Währenddessen im Nebenzimmer*, wo ja durch die Schattenspiele eine erotische Situation aufgebaut wird, eine fast sexualisierte, aber auch objektartige Situation, die dann darin gipfelt, dass die Figur Esmeray auf der Bühne durch die Figur Nick auf der Bühne erwürgt wird, ermordet wird. Wie ist da der Zusammenhang?

Emel Heinrich:

Diese Szene wird geboren in der Barbieszene, in der wir den Nebenraum kreieren. In der Barbieszene sehen wir Esmeray als großes Mädchen, die wie eine Barbiepuppe-Frau sein will. Die ist ihr Beispielkonzept. Aus diesem Konzept verliert Barbie allmählich und Esmeray kriecht sich daraus als Prostituierte. Die ganze erotische Szene, das Treffen zwischen Esmeray und dem Mann. Der Mann fühlt sich zu ihr hingezogen, aber im Endeffekt will er sie nur als Sexualobjekt. Das ist auch sein Konflikt mit seiner Männlichkeit. Im Schattenspiel ist es versteckt, bis sie herauskommen. Bis der Mann das beendet, um jeden Preis.

Katharina Fischer:

Sie treten also aus dem Schatten heraus und werden für die Gesellschaft sichtbar. Und damit kommt er nicht klar und das endet dann in Gewalt?

Emel Heinrich:

Genau.

Katharina Fischer:

Und es gibt ja einen noch krasserem Übergang. Wenn Nick Esmeray dann erwürgt hat und sie am Boden liegt. Aber es endet ja nicht damit, er hat dann diesen fürchterlich gewalttätigen Tanz über ihr. Also, sozusagen schändet er ihre am Boden liegende Leiche. Und dann gibt es ja diesen gewalttätigen Text, in dem auch männliche Homosexualität mit Trans*Frauen gleichgesetzt wird.

Emel Heinreich:

Das hat mehrere Ebenen. Esmeray versucht, sich von ihrem alten männlichen Organ zu befreien. Das männliche Organ wird abgeschnitten und das übernimmt dann der Mann. Die männliche Ideologie, symbolisiert durch den männlichen Schauspieler auf der Bühne. Und obwohl Esmeray tot ist oder nicht tot ist. Erwürgt, getötet oder nicht. Als Trans*Frau ist sie nach wie vor mit der Ebene Gewalt konfrontiert. Der Cis Mann übernimmt die Ideologie und er muss irgendwie über seinen eigenen Taten stehen.

Katharina Fischer:

Das heißt er versucht sie zu begründen, durch eine Form von Homophobie. Er möchte nicht für schwul gehalten werden und deshalb kann er nicht mit einer Trans*Frau leben.

Emel Heinreich:

Seine Schuld und seine Nähe zu ihr möchte er in sich selber abtöten. Und das ist auch mit der roten Schnur. Die rote Schnur schlingt sich auch um seine Möglichkeiten, seine Rolle die er übernimmt

Katharina Fischer:

Er schlingt sie ja auch um seinen Hals, kommt einem Suizid ja auch sehr nahe.

Emel Heinreich:

Genau. Die Position, die er übernimmt, scheint leichter und stärker zu sein. Eine Machtposition. Aber diese Machtposition wollte ich zeigen als etwas, was nicht leicht zu ertragen ist. Auch diese Position bringt kein Glück oder Liebe oder einen Zustand des Gutgehens.

Das ist auch sein Punkt seiner Rolle. Er hat zwei Punkte, wo wirklich sichtbar wird, bei jeder geworfenen Bombe, jeder geschossenen Waffe schwimmt er in Blut und Schuld. Mitschuldgefühl. Er zieht sich symbolisch aus, will sich aus der Schlinge schlingen bis zum nackten Körper, nackten Wesen. Er möchte aussteigen. Das ist der Punkt, was ihm diese Machtideologie angetan hat.

Katharina Fischer:

Wenn er aussteigen will. Sein Bedürfnis auszusteigen, den Text dazu übergibt er an die Cis Frau auf der Bühne.

Emel Heinreich:

Die Figur Zeynep ist die weibliche Figur, die versucht sich in dieser Rolle zurecht zu finden. Sie ist eine Art Zeugin, aber andererseits bekommt sie sehende Augen, die das was sie sieht mit einer Konsequenz verknüpfen. Daher bekommt sie den Brief von ihm, den sie aus ihrer Position vortragen und übertragen muss.

Katharina Fischer:

Esmeray kriegt ab der der erotischen Szene eine blonde Perücke. Warum trägt sie die ab diesem Punkt und warum trägt sie die überhaupt und warum trägt Nick während der Computerspielszene diese Perücke auch?

Emel Heinreich:

Weil die Ausstiegssituation sie einander näher bringt. Wenn man das kritisiert, was man versucht hat zu verdrängen. Bis das eine Schlinge wird, bis das ein Operationstisch wird. Wenn man sich auszieht, wenn man einen Körperteil da und

dort abschneiden lässt. Mit dem Blut-Bild. Der Prozess ist noch nicht fertig, wir sind noch nicht befreit. Aber es passiert etwas, die Positionen kommen sich nahe und verschwimmen dadurch.

Katharina Fischer:

In der Computerspielszene gibt es eine Projektion einer Autobahn mit Auto-geräuschen. Welche Form von Gewalt kann diese Stadt, dieser Moloch Stadt, in dem Menschen zu verschwinden scheinen, was kann daran Gewalt sein?

Emel Heinreich:

Ich wollte unbedingt unsere Stadt Wien mit hinein nehmen. Es ist eine schöne Stadt, es funktioniert alles tadellos, man sieht keine Unfälle, man sieht keine Kriegszustände. Man sieht, es ist alles eine gemütliche Stadtkonstellation. Läuft alles. Diese zwei Personen und die langatmige Erzählung. In dieser Konstellation tauchen wir in die dunklen Gassen dieser Stadt. Wir sehen, was diese Stadt für Gewaltakte und Gewaltpotential in sich trägt und versteckt und das die Menschen einfach mitlaufen und nicht sehen wollen und vorbeigehen. Große gesellschaftliche Ignoranz.

Katharina Fischer:

Auch die Unsichtbarkeit der Realität dass es Trans*Personen überhaupt gibt?

Emel Heinreich:

Zum Beispiel.

Katharina Fischer:

Warum hast du die Entscheidung getroffen, dich auf das Thema Trans*Frau zu beschränken? Warum hast du die Lebensrealitäten von Trans*Männern nicht in dem Stück eingeklammert?

Emel Heinreich:

Weil für mich die Gewaltebene betreffend eher massiv strukturell und hierarchisch auf der Frauenebene zu sehen ist. Das ist eine Ebene, die ich politisch wahrnehme als Frau. Von der Seite kann ich die gesellschaftliche, politische Gewaltebene besser betrachten. Und diese Ideologie Ebene das Trans*Männer wieder sich auf das Konzept der Männlichkeit einlassen. Ich wollte Trans*Männer und Trans*Frauen etwas getrennt behandeln, auch wenn die Grundproblematik gleich ist. Aber ich wollte die Trans*Frauen Seite betrachten, weil ich ja auch Person X kannte und sie als meinen Ausgangspunkt erlebte

Katharina Fischer:

Welche Rolle spielt zum Beispiel das Passing? Ob ein Mensch auf der Straße sichtbar als Trans* erkennbar ist? Welche Rolle spielt, wie damit umgegangen wird? Zu Beispiel Esmerays Weiblichkeit, ihre Art auf der Bühne dies zu verhandeln.

Emel Heinreich:

Wieder von Person X eine Aussage vor 2,5 Jahren. Wir fragten sie, was sie sich wünscht und sie beschrieb eine Welt von Kostümen, einer weiblichen Garderobe und Elemente vom Spiegel bis zum Schminken. Und ich fand faszinierend, dass diese Welt für sie anziehend ist und sie sich unter mehreren Kostümen wohlfühlt. Dieser Form der Betonung von Weiblichkeit. Und ich sah auch an Esmeray, dass sie nie eine Hose tragen wollte. Sie wollte ihre Weiblichkeit auch in Kostüm und Darstellung sichtbar haben und betonen. Das habe ich umsetzen wollen.

Katharina Fischer:

Das Kostüm ist ja rot, ein sehr schwerer Stoff, wie das Gewand einer Königin, einer mächtigen Frau.

Emel Heinreich:

Ja ein mächtiger Mantel macht sie zur Königin. Weiblichkeit nicht als fragiler Zustand, sondern als eine machtvolle Position. Eine gewisse Sicherheit und sichtbare Kraft. Ihre Selbstsicherheit einfach zu betonen. [...] nicht verstecken wollen, sondern sehr sichtbar machen. Zum Beispiel das Mädchenkostüm hat ihr am Anfang nicht gut gefallen, dieses gerade, weiße Kostüm. Sie hat mit dem Kostüm gekämpft. (Katharina Fischer: Weil es sie schutzlos gemacht hat?) Ihre Konturen waren nichtmehr so, wie sie aussehen wollte. Das Kindliche, dieses Dazwischen, hat ihr Angst gemacht und sie hat sich ungeschützt gefühlt. Aber sie hat es mehr und mehr angenommen. Es wurde zu einer der stärksten Episoden Esmerays.

Katharina Fischer:

Wo nicht direkt das Passing stattfindet?

Emel Heinreich:

Ja mit den kurzen Haaren und barfuß und dem gerade geschnittenen Kleid.

Katharina Fischer:

Als Mensch, nicht als Geschlecht?

Emel Heinreich:

Genau.

Katharina Fischer:

Zu der Szene, wo Nick sie erwürgt. Es ist eine Beziehungsgewalttat, aber ist es auch gesamtgesellschaftliche Gewalt?

Emel Heinrich:

Ja.

7.9 Abstract

Gewalt hat viele Gesichter. In dieser Arbeit geht es um Menschen, die in der binären Gesellschaft oftmals wenig Beachtung finden, jedoch besonders Häufig mit diversen Formen der Gewalt konfrontiert sind. Transphobe Gewalt ist nicht nur verbale oder physische Gewalt. Subtiler und für die meisten Menschen nicht sichtbar, tragen Institutionen und Bürokratie Strukturen in sich, die für Trans*Personen große Hürden und Diskriminierungen darstellen.

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit zwei Inszenierungen die auf unterschiedliche Weise Diskriminierungs- und Gewalterfahrungen thematisieren. Die These dieser Arbeit ist, dass in den Stücken *InBetween* und *Du mein Tod* physische und institutionalisierte Gewalt auf sehr unterschiedliche Weise verhandelt werden. *InBetween* stellt verbale und physische Gewalt in den Vordergrund. *Du mein Tod* beschäftigt sich vor allem mit institutionalisierter Gewalt. Es stellt sich jedoch heraus, dass sich beide Stücke mit Mehrfachdiskriminierungen beschäftigen. Diskriminierungs- und Gewaltformen finden oft gleichzeitig statt oder resultieren auseinander.

Untersucht wird, welche Gewaltformen in den Stücken thematisiert werden. Auch wird betrachtet, mit welchen Mitteln Gewalt und Diskriminierung in den beiden Inszenierungen dargestellt werden.

Die Arbeit ist in zwei Teile gegliedert. Im ersten Teil werden Diskriminierungs- und Gewaltformen betrachtet und vorgestellt. Der zweite Teil der Arbeit beschäftigt sich mit den Inszenierungen *Du mein Tod* und *InBetween*. In diesem Teil der Arbeit wird untersucht, wie sich die im ersten Teil vorgestellten Formen der Diskriminierung und Gewalt in den Stücken finden lassen.

7.10 Lebenslauf

Katharina Fischer

12. 12. 1987 Geboren in Hamburg

1994 – 1998 Besuch der Grundschule Alsterredder in Hamburg

1998 – 2007 Besuch des Gymnasium Oberalster in Hamburg

2008 – 2015 Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der
Universität Wien

seit 2009 Studium der Germanistik an der Universität Wien

2004 Theaterpädagogik-Praktikum am *Thalia Theater* in Hamburg

2008 Regiehospitantin am *Ernst Deutsch Theater* in Hamburg

2008 – 2012 Regieassistentin des *Karasch Ensemble* in Hamburg

seit 2011 Theater-, Film- und Buchkritiken für *Kulturwoche.at*

seit 2012 Regie- und Produktionsassistentin des *Cocon – Verein zur
Entwicklung und Umsetzung von Kunstprojekten* in Wien