

Selbstentwürfe werden sichtbar in so verschiedenen Medien wie Fotografien, Scrapbooks, amateurhaften Filmen, Grafiken, Skulpturen, digitalen Text-Bild-Collagen. Die Analysen in diesem Band stellen die kulturprägende Kraft von homosexuellen Selbstbildern für westeuropäische und US-amerikanische Gesellschaften heraus. Unser spezielles Interesse gilt den Grenzverschiebungen zwischen privaten und öffentlichen Bildern, die in den 1970er Jahren entstanden, als Schwule, Lesben, Tunten und Transen aus dem Untergrund hervortraten und erstmals als politische Bewegungen erkennbar wurden. Welche neuen Bedeutungen erhalten dann die privaten, vormals heimlichen Bildpraktiken?

Beiträge von Karin Bruns, Jennifer V. Evans, Katrin Köppert, Sebastian Mohr, Susanne Regener, Isabel Richter, Steffen Siegel, Volker Woltersdorff.

Regener/Köppert (Hg.) privat / öffentlich

Susanne Regener / Katrin Köppert (Hg.)

privat / öffentlich

MEDIALE SELBSTENTWÜRFE VON HOMOSEXUALITÄT

TURIA | KANT

TURIA + KANT

ISBN 978-3-85132-692-5
20,00 € www.turia.cc



Bibliografische Information der Deutschen Bibliothek

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

**Bibliographic Information published by
Die Deutsche Bibliothek**

Die Deutsche Bibliothek lists this publication in the Deutsche Nationalbibliografie; detailed bibliographic data is available on the internet at <http://dnb.ddb.de>.

Gedruckt mit Unterstützung der Deutschen
Forschungsgemeinschaft

Lektorat: Else Rieger, Wien

Covergestaltung: Bettina Kubanek, unter Verwendung einer
Fotografie von Henrik Saxgren: Mourning, 1993

Die Herausgeberinnen haben sich bemüht, sämtliche Rechteinhaber ausfindig zu machen. Sollte es in Einzelfällen nicht gelungen sein, Rechteinhaber zu benachrichtigen, so bitten wir diese, uns darüber in Kenntnis zu setzen.

ISBN 978-3-85132-692-5

© Verlag Turia + Kant, 2013

A-1010 Wien, Schottengasse 3A/5/DG1

Büro Berlin: D-10827 Berlin, Crellestraße 14 / Remise
info@turia.at | www.turia.cc

SUSANNE REGENER/KATRIN KÖPPERT

Medienamateure in der homosexuellen Kultur. 7

ISABEL RICHTER

Das Selbst als transdisziplinäres Konzept 19

SUSANNE REGENER

Vom Wohnzimmer auf die Straße: Zum Motiv
der Maskerade in der Schwulenbewegung 41

SEBASTIAN MOHR

Zwischen Datensätzen und Selbstentwürfen –
Aufklärung über Homosexualität in der DDR 71

VOLKER WOLTERSDORFF

Going Public – Going Media. Über den medialen
Wandel schwuler Coming-out-Inszenierungen seit
Stonewall 89

JENNIFER V. EVANS

Queer Temporalities – Momentaufnahmen schwuler
Identitäten: Herbert Tobias und das Bild des
schamlosen Selbst in der Zeit vor Stonewall 111

STEFFEN SIEGEL

Ironie der Reihenfolge. Enthüllung als Einhüllung
bei Duane Michals 131

KARIN BRUNS

Before Teddy* Lesbische/schwule/queere
Selbstentwürfe in politischer Kultur und Kunst
nach 1970 155

KATRIN KÖPPERT

Scrap-Book of Tears. Entwürfe des Selbst im
(Zeit-)Gefüge von Schmerz und Hoffnung 175

Kurzbiografien 205

Vom Wohnzimmer auf die Straße

Zum Motiv der Maskerade in der Schwulenbewegung

Susanne Regener

DYNAMIKEN – SZENARIEN DER SICHTBARKEIT

Eine Fotografie bündelt Erinnerungsanlässe und ist Folie für eine nachträgliche Phantasie zur medialen Szene (Abb. 1).

Was ist zu sehen? Ein Spiegel steht quer zu einer unverputzten Wand. In ihm erscheint das Brustporträt eines Mannes, und auf der anderen Seite des Spiegels hängt auf einem Bügel ein Rüschenkleid an der Wand. Der dänische Fotojournalist Henrik Saxgren hat 1993 diese Schwarz-Weiß-Fotografie in den Räumlichkeiten der *Befreiungsfront der Schwulen* (*Bøssernes Befrielses Front*) im Freistaat Christiania in Kopenhagen aufgenommen. Ich entdeckte das Foto in der privaten Sammlung des Porträtierten: Der Hauptakteur dieser Performance heißt Nis Jensen, alias Lis. Er war Akteur in der Gruppe *Bøssernes Befrielsesfront* (BBF) in den 1970er und 80er Jahren und ist seit dieser Zeit Bewohner in Christiania.

Ich habe mit Nis Jensen im Rahmen des Projektes »Medienamateure in der homosexuellen Kultur« ein lebensgeschichtliches Interview geführt.¹ Private Fotografien verschiedener

¹ Zu den inhaltlichen Rahmenbedingungen des Projektes siehe www.medienamateure.uni-siegen.de. Katrin Köppert danke ich herzlich für die konstruktive Zusammenarbeit während des gesamten Projektes. Mein Dank geht auch an die studentische Mitarbeiterin Sarah Herrmann, die umsichtig die Recherchen zu diesem Artikel unterstützt hat.



Abb. 1: Henrik Saxgren,
Mourning, 1993.

Aktivisten, die Nis zusammen mit Zeitungsskizzen in einem für die 1970er Jahre typischen Korbköfferchen aufbewahrt, waren Teil einer Erinnerungssequenz. Henrik Saxgren ist professioneller Fotograf und war seinerzeit Sympathisant der Bewegung in Christiania. Sein Fotoporträt von Nis (Abb. 1) ist symbolisches Zeichen für einen Einschnitt in der dänischen Schwulenbewegung. Der Titel »Mourning« bezieht sich auf den Tod und das Begräbnis von Nelly, einer charismatischen Figur der Szene, die 1993 an AIDS starb. Der Protagonist des visuellen Ereignisses ist auf dieser Fotografie nicht verkleidet; es ist jedoch sein Kleid, das er bei zahlreichen Bühnenperformances trug, und das nun als Requisite jenseits des Spiegels quasi abgelegt wurde. Die Party, die Show, die ausgelassenen Verkleidungsspiele der 1980er Jahre sind beendet; der Homosexuelle lässt sich mit diesem Spiegelbild nicht

narzisstisch verschönern, eher werden eine Traurigkeit und die ernste Gesichtsmiene im Spiegelbild verdoppelt.

Die Fotografie mit dem aufgehängten Kleid kann als Dokument eines Umbruchs oder vielmehr einer Kapitulation gelesen werden. Denn ein Jahrzehnt lang – etwa von der Benennung der Immunschwäche-Krankheit AIDS (Acquired Immune Deficiency Syndrome) 1982 bis zu Nellys Tod – hatte die *Bøssernes Befrielsesfront* in Christiania mit travestitischen Shows versucht, auf die Problematik von HIV aufmerksam zu machen und gleichzeitig ein trotziges Sich-Gehör-Verschaffen mit Mitteln des Humors, der Ironie und des Spaßes in die Öffentlichkeit zu tragen. Wanda Liszt (alias Sven Omann) beschreibt in seinen Erinnerungen eindrücklich das Sterben von Nelly an AIDS. Nachdem er die Leiche ein letztes Mal geküsst hatte, verließ er das Reichshospital: »Det var en tom verden, jeg gik ud i« (»Das war eine leere Welt, in die ich hinausging«) (Omann 2011: 101).

Ein kurzer Moment des Innehaltens, der Leere und des Verlustes wird von Wanda beschrieben, bevor die Begräbnisfeierlichkeiten den beteiligten Christianitern Geschäftigkeit abfordern. Die Fotografie von Saxgren ist ein visuelles Symbol, das als visuelle Verdichtung jenes autobiografischen Berichtes von Wanda gelesen werden kann.² Das Foto *erzählt* von dem Stillstand, den Nellys Tod in der BBF hervorgerufen hat. Für die Bewegung in Christiania stellte dieses Ereignis 1993 eine Zäsur in ihren Varieté-Aktivitäten dar. Das an den Nagel gehängte Kleid symbolisiert das Ende einer Christiania-spezifischen Schwulenbewegung, die 1971 begann: eine

² Saxgrens Fotografie war selbst Teil einer Reportagestrecke für den Artikel von Eva Bøggild: *tissemand, tissemand, wauw, wauw, wauw*, in: *Månedstidende PRESS*, Nr. 88, Marts 1993.

Mischung aus Selbstbeobachtung, provokativem Auftreten in der Öffentlichkeit, politischem Anspruch, radikaler Lebensweise und subkulturellem Humor.

Der dänische Soziologe Henning Bech hatte bereits 1987 auf Dänisch (Bech 1987) und 1997 auf Englisch (Bech 1997) vom Verschwinden des modernen Homosexuellen geschrieben, indem er Alltagsbeobachtungen anführte:

»Alles, was einmal seine (des Homosexuellen, S.R.) besondere Eigenart war und ihn zu einem einzigartigen historischen Geschöpf gemacht hat – sein überspitztes Outfit, seine gekünstelten Manieren, seine hysterischen Faszinationen – all das war diffundiert und zu jedermanns Sache geworden.« (Bech 1987: 307f.)³

Die Beschreibung erinnert an die Darstellung der so genannten Tunten in Rosa von Praunheims Film »Nicht der Homosexuelle ist pervers, sondern die Situation, in der er lebt« (D 1971). Die Tunte würde in der Gestaltung ihres Äußeren und im Habitus übertreiben und gerade das Männliche und damit heteronormative Strukturen der Gesellschaft in Frage stellen, war das Credo des Films. In den Jahren nach 1970 war das ein politisches Statement, das, Henning Bech zufolge, Ende der 1980er Jahre in (einigen) europäischen Ländern auf der visuellen Ebene ausgedient hatte. 1994 konstatierte auch Elmar Kraushaar in Deutschland:

»Die Schwulenbewegung ist tot. Die kleine verschworene Gemeinde von einst gibt es nicht mehr [...]. Aus dem Kreis der kämpferischen Schwestern, die nichts mehr verachteten als die Integration in die bestehenden Verhältnisse, hat sich ein

undurchschaubares Sammelsurium entwickelt. Verschiedene Lebensstile stehen sich völlig losgelöst voneinander gegenüber, Sexualitäten haben sich so weit differenziert, dass der eine fremd ist dem anderen, und von politischer Gemeinsamkeit kann niemand mehr reden.« (Kraushaar 2004: 91)

Eine Diffusion der Lebensstile, von der hier die Rede ist, meint auch, dass es keine einheitliche (fotografische) Repräsentation mehr gibt bzw. kein einheitliches politisches Argument *der* Schwulen, das mit ästhetischen Formen in die Öffentlichkeit hineinwirkt. Verkleidung und Maskerade sind heute allerdings immer noch oder wieder Teil einer Partykultur von Transgender-Gruppen, die in Deutschland mit dem Festival *Wigstöckel* seit 1996 Tunten und Drag-Queens einen Raum für transgenderpolitisches Engagement ermöglichen (Balzer 2007: 49-51). Der kulturgeschichtliche Rückblick soll den Übergang von im privaten Raum inszenierten Maskeraden zu demonstrativen Verkleidungen in der Öffentlichkeit veranschaulichen. Ziel ist es, das damit verbundene Sichtbarmachen von unterschiedlichen (Geschlechts-)Identitäten in der schwulen Subkultur zu dokumentieren, das sich von der Maskerade im traditionellen Karneval abhebt.

Mit Einblicken in privates Fotomaterial aus den 1950er und 1970er bis 1980er Jahren aus Dänemark sollen exemplarisch Aussagen über Funktionen von Maskerade und Verkleidung im Kontext privater und eher klandestiner Bereiche sowie bewusst öffentlicher Inszenierung getroffen werden. *Wohnzimmer* und *Straße* sind Metaphern für diese historisch unterschiedlichen Szenarien, die fotografisch und autobiografisch belegt sind. Es soll gezeigt werden, dass Maskerade, obwohl sie traditionellen Kostümierungsanlässen ähnelt, ein subversives Element homosexueller Kultur ist.

3 Alle Übersetzungen aus dem Dänischen von Susanne Regener.

HEIMLICHKEIT UND ÖFFENTLICHKEIT DER MASKERADE

Das Ausleben homosexuellen Begehrens im privaten Bereich hat in der schwulen Kultur die Verkleidung und Maskerade als besonderes Medium der Selbstdarstellung hervorgebracht. Jenseits konventioneller Maskenfeste wurden in den 1950er und 60er Jahren eigene Darstellungsweisen entwickelt, die durch private Fotografien überliefert sind.⁴ Maskierung begreife ich hier als eine Taktik, auf Fremddarstellungen und disziplinierende Maßnahmen im öffentlichen Raum zu reagieren. Dabei äußern sich subkulturelle Lebensstile, die aber nicht verallgemeinert werden können und eher als privatisch bezeichnet werden müssen. Erst zum Zeitpunkt der sich formierenden, politisch agierenden Schwulenbewegung (ab 1970) wird in der Öffentlichkeit *performed* und provoziert: Öffentlich präsentierte alternative Männerbilder verändern die öffentliche Sicht auf Schwule. Gleichzeitig verändern sich die Strategien der Macht (Gesetzgebungen zum § 175 und zur Pornografie um 1969). Die Community reagiert darauf ambivalent: Einerseits wird Genugtuung demonstriert, dass Selbstbehauptung und Politisierung zu Anerkennung geführt haben und andererseits wird von Vereinnahmung und Kommerzialisierung gesprochen (Loist 2008: 173). In der Wissenschaft wird um 1990 die »Wende vom essentialistischen zum

4 Die Party in der Öffentlichkeit ist keinesfalls zu Ende: Sie lebt fort auf dem inzwischen kommerzialisierten *Christopher Street Day*, auf dem sich politisch gegen Trans- und Homophobie positionierenden *Transgenialen CSD* (Berlin Kreuzberg) und in der Popkultur beispielsweise durch die Performance der *Scissor Sisters*.

konstruktivistischen Konzept von Geschlecht« mit der Queer Theory vollzogen (Kraß 2003: 17).

In diesem relativ langen Zeitraum sozio-kultureller Veränderungen für Homosexuelle sind die Beispiele lebenspraktischer Maskerade angesiedelt, die exemplarisch die private, heimliche Wohnzimmer- und die öffentliche Straßensituation verdeutlichen.

Kulturanthropologisch wird Maskerade als elementares Werkzeug begriffen, das in jeder Kultur, wie der Kulturwissenschaftler Hartmut Böhme (2003) ausgeführt hat, immer etwas mit dem Bewusstsein von der eigenen Geschlechtlichkeit des Menschen zu tun hat. Diese Differenzierung bezieht sich nicht nur auf die Unterscheidung Mann – Frau, sondern auch auf Transwesen zwischen den Geschlechtern (Hermaphroditen), zwischen Mensch und Tier, Mensch und Göttern sowie anderen fabelhaften Wesen, die in der Mythologie beschrieben werden.

»Mensch-Sein heißt sich verkörpern müssen – biographisch spätestens von dem Zeitpunkt an, wo das der Sprache und des Rollenspiels mächtige, also zu sozialem Handeln befähigte Kind über die Mechanismen der Differenzierung von Wahrheit und Lüge, Sein und Schein, Sein und Sollen, Mann und Frau, Lebenkönnen und Sterbenmüssen verfügt. Vorher ist das Kind sein Körper, nun hat es ihn oder beginnt ihn zu haben, d.h. es verkörpert sich – und wird fortan viele Masken tragen, aber niemals mehr keine.« (Ebd.: 102)

Der Mensch, begriffen als performatives Lebewesen, ist ohne Maske (*persona*) nicht zu denken – darauf bauen auch Rollen- und Schauspieltheorien auf (Goffman 1959; Roselt 2005). Böhme macht auf eine zweite wesentliche Funktion der Maskerade aufmerksam: Sie unterstützt nicht nur die ei-

gene Persönlichkeit und definiert das alltägliche Handeln, sondern in Masken kann der Mensch das Andere seines Selbst, das Unerlaubte und Tabuierte, Verdrängtes und Begehrtes verkörpern (Böhme 2003: 103).

Das Spiel mit der Maskerade ist uns besonders durch den Karneval und den Transvestitismus bekannt. Karneval (oder Fasching) steht dabei für normierte »darstellende Kultur« (Köstlin 1978: 20) und Transvestitismus für die Fremdbeschreibung von medizinischer Seite. Als Transvestismus wurden später alle Formen gegengeschlechtlicher Verkleidung bezeichnet. Um begrifflich noch deutlicher das Verkleiden von psychologischen Kategorisierungen abzuheben ohne homosexuelle oder Transgender-Identitäten damit zu verbinden, wurde Cross-Dressing (im 19. Jahrhundert) eingeführt. Unter diesem erweiterten Begriff von Praktiken der Verkleidung werden schließlich sowohl temporäre Gefühle für ein anderes Geschlecht, Genus-Identität als auch transgender- und transsexuelle Wünsche gefasst.

KARNEVAL UND TRANSVESTITISMUS/ TRANSVESTISMUS

Der organisierte Karneval ging aus überlieferten Fastnachtsbräuchen aus dem 19. Jahrhundert hervor (zum Beispiel in Köln 1923). Amateure – insbesondere Männer – halten Reden, treten auf einer Bühne auf, maskieren und kostümieren sich. Die zum Kölner Dreigestirn gehörende Jungfrau beispielsweise wird traditionell von einem Mann dargestellt. Sich verkleiden und maskieren heißt, einen Rollenwechsel dergestalt vorzunehmen, dass die Identität hinter dem Kostüm verschwindet. »Männer verstecken sich gern hinter Frauenkleidern.« (Fi-

scher 2005/06: 8) Die Verkleidung soll die Büttenrede visuell unterstützen, sie ist ein Orientierungshinweis, ein Medium, um auf das Thema und die dargebotene Geschichte hinzuweisen (ebd.: 20). Es geht im traditionellen Karneval also nicht um eine imaginäre Erweiterung der Persönlichkeit, sondern um das Verstecken des Redners mit dem Ziel, unerkannt eine provokante Geschichte zu präsentieren. Im Fastnachts- oder Karnevalsbrauch war der scherzhafte Rollentausch überwiegend das Übernehmen von Frauenrollen durch Männer und seltener umgekehrt (Moser 2005/06: 197). Bereits 1978 betonte der Ethnologe Konrad Köstlin, dass Fastnachtsaktivitäten Gemeindeaktivitäten sind und keineswegs Bestandteile einer Gegenwelt (Köstlin 1978: 19-21).

Sobald sich ein Kleiderwechsel außerhalb der traditionellen Fastnachts- und Karnevalsfeste in der Öffentlichkeit vollzog, wurde seit der Frühen Neuzeit damit ein Wechsel der Genus-Identität vermutet, was bei Entdeckung Gegenstand von juristischen Auseinandersetzungen sein konnte. Transvestitismus und Transvestismus sind Begriffe, die erst in der Moderne eingeführt wurden und Bezeichnungen einer beobachtenden, wissenschaftlichen Sicht sind. Sie weisen nicht nur auf Kleidertausch, sondern auch auf Lebensstile und eine spezifische medizinisch-wissenschaftliche Sicht. Die Studie des Sozialwissenschaftlers Rainer Herrn, *Schnittmuster des Geschlechts* (2005), geht ausführlich auf die Historiografie des Transvestitismus ein, ein Begriff, der 1910 vom Sexualwissenschaftler Magnus Hirschfeld geprägt wurde und erst in den 60er Jahren des 20. Jahrhunderts in die Verkürzung Transvestismus führte. Hirschfeld unterschied zwei Arten von Transvestiten: 1. Die so genannten effeminierten Männer, »die sich in ihrem Wesen, Charakter, Neigungen, namentlich

in Bezug auf ihren Geschmack in schmucker Kleidung etc., ganz weiblich gaben und sich auch zumeist zu Männern hingezogen fühlen« (zit. n. Dobler 2010: 174). Daneben gebe es 2. auch Männer, bei denen »die Vorliebe für die Frauenkleidung einen mehr fetischistischen Charakter trägt« (ebd.).

Herrn zeigt auf, wie die Wissenschaft daran beteiligt war, die öffentliche Meinung über Cross-Dresser und Transvestiten aufklärerisch zu beeinflussen. Ende des 19. Jahrhunderts wurde Cross-Dressing mit gleichgeschlechtlichem Begehren gleichgesetzt (ebd.: 26). Erst Hirschfeld dokumentierte – wie das obige Zitat zeigt – dass neben homosexuellen auch heterosexuelle Männer Cross-Dresser bzw. Transvestiten sein können.⁵

Zur »Medikalisierung der Homosexualität« (Herrn 2005: 37) gehörte auch die kriminalanthropologische Begutachtung seit dem Ende des 19. Jahrhunderts durch Cesare Lombroso und die polizeiliche Erfassung von Transvestiten (ebd.: 29; 79-93; 134-142). Herrn betont, wie fragil die Abgrenzungen zwischen Homosexuellen und Transvestiten waren – Selbstbilder und Fremdbilder (Wissenschaft, Polizei, Öffentlichkeit) standen sich gegenüber:

»Doch obwohl Homosexuelle und Transvestiten ihre Unterschiedlichkeit in den Selbstbildern ständig betonten, blieb das Fremdbild, man könnte auch sagen: das Klischee des Homosexuellen als effeminierte Mann in Frauenkleidern genauso erhalten wie das des Transvestiten als Homosexueller.« (Ebd.: 41)

⁵ Grundsätzlich ist zu bemerken, dass privates Bildmaterial nur sporadisch überliefert ist. Nur wenige Archive haben private Nachlässe gesammelt und insbesondere Fotografien gesichert. Dieses Material wird exemplarisch für Dänemark, Deutschland und die USA im Projekt www.medienamateure.uni-siegen.de ausgewertet.



Abb. 2: »Eine männliche Ballschönheit«

Trotz der aufklärerischen (sexual-)wissenschaftlichen Arbeit in den 1920er Jahren wurde in der Zeit des Nationalsozialismus Transvestismus mit Homosexualität gleichgesetzt (ebd.: 157-160). Selbst die Figur der Jungfrau (eigentlich ein Symbol der unabhängigen Stadt) im organisierten Karneval durfte in dieser Zeit nicht wie üblich von einem Mann gespielt werden (Fuchs 1984: 63)

Weitere Faktoren kultureller Normierungen waren die seit dem Ende des 19. Jahrhunderts in der Kriminalanthropologie und bei der Polizei konstruierten Verdachtsmomente der Anormalität und kriminellen Energie, wenn sich Männer und Frauen mit Insignien des jeweils anderen Geschlechts verkleideten (Regener 1999: 264-278).⁶ Theatergeschichtlich ge-

⁶ Der deutsche Sexualwissenschaftler Iwan Bloch (1907: 601) spricht zur selben Zeit vom psychischen Hermaphrodit, der heterosexuell ist, aber

sehen blieb der Mann in Frauenkleidern – nach Zulassung von Frauen auf der Bühne – nur noch ein burleskes Element, das stets mit Selbsterniedrigung verbunden wurde (Dekker/Pol 1990: 74f.). Im Gegensatz dazu diente in der Subkultur die Kostümierung der Camouflage oder dem Ausleben eines Wunsches.

MASKIERUNGEN IN DER HOMOSEXUELLEN SUBKULTUR

Magnus Hirschfeld beschreibt in seinen Studien über das Berliner Homosexuellen- und Cross-Dressing-Milieu um 1904 (1991: 103 ff.) die im Winter stattfindenden »Urningsbälle« als eine Art semiöffentliche Maskeradenveranstaltungen, in die immer wieder Polizeispitzel eingeschleust wurden: »Viele Besucher sind im Gesellschafts- oder Straßenanzug, sehr viele aber auch kostümiert. [Abb. 2] Einige erscheinen dicht maskiert [...], ein Teil kommt in Phantasiegewändern, ein großer Teil in Damenkleidern«. (Ebd.: 104) Als »abstoßend« beschreibt Hirschfeld Männer, die trotz Schnurrbart oder Vollbart als Frauen verkleidet erscheinen (ebd: 106) – ein Motiv, das in den Maskeraden der 1970er Jahre als subversives Element eine Rolle spielt, wie noch gezeigt wird. Hirschfelds Beschreibung subkultureller Vergnügungen spielt auf Effeminierungen und weibliche Verkleidungen von Männern an. Eine Unterscheidung in Cross-Dresser mit homosexuellen

gern transvestiert, was bis zu einem Krankheitsbild – dem Wahn der Geschlechtsverwandlung – führen könne. Der Begriff Cross-Dresser wird ab 1910 wissenschaftlich verwendet, um gerade auch jene in Frauenkleidern agierenden Männer einzubeziehen, die sich gegen eine Nähe zur Homosexualität wehrten (Herrn 2005: 31-37).

oder transsexuellen oder lediglich travestitischen Wünschen wurde nicht gemacht.

Bis 1933 gab es in Berlin etwa 100 so genannte Freundschaftslokale, in denen Männer auch weibliche Toilette trugen und die teilweise von der (heterosexuellen) Künstlerschickeria besucht wurden. Die homosexuelle Subkultur war sichtbar für alle in semi-öffentlichen Räumen zu Hause, wie Treffpunkten im Tiergarten, öffentliche Toiletten, Kneipen, Cafés und Ballveranstaltungen (Theis/Sternweiler 1992).

Bereits vor 1933 gab es Schikanen und Verfolgungen nach § 175 des Reichsstrafgesetzbuches, doch ab 1933 wurden (nicht nur) in Berlin die Homosexuellenbars und Treffpunkte geschlossen und eine ausgedehnte und lebensbedrohende Verfolgung begann. Gleichwohl war es auch möglich als Homosexueller eine Karriere im nationalsozialistischen Deutschland zu machen, wie der Soziologe Manfred Herzer beschreibt (1992: 44-47).⁷

MASKERADE IN DER NACHKRIEGSZEIT

Die Normierungen, hartnäckigen Klischees über Homosexuelle und schließlich die Repressionen hinterließen Spuren, die in den 1950er Jahren aus Angst vor Diskriminierung einen Rückzug ins Private bewirkten und zu Jahreszeiten des traditionellen Karnevals private Umdeutungen und Performances. Karneval wurde in der (hier beschriebenen dänischen) homo-

⁷ Die Hosenrolle, das Transvestieren der Frau wurde lange Zeit in der Öffentlichkeit als mehr als nur eine Verkleidung begriffen: Mit der Maskerade sollte auch ein Geschlechtswechsel signalisiert werden, siehe Moser 2005/06: 197.

sexuellen Subkultur lediglich als Anlass für Maskerade genutzt, in den 1950er Jahren noch zu Zeiten des traditionellen Karnevals, später (besonders ab den 1970er Jahren) auch unabhängig vom jahreszeitlichen Bezug. Karneval entwickelte sich zur Chiffre für Maskerade und Verkleidungsspiele, völlig losgelöst von volkstümlichen, traditionellen Bedeutungen, so meine These.

Die Entkriminalisierung der Homosexualität wurde 1933 in Dänemark für die Altersgrenze von 18 Jahren gesetzlich festgelegt. Mit der deutschen Besetzung des Landes am 9. April 1940 wurde allerdings auch die Homosexuellenverfolgung ausgedehnt. Eine wichtige und symbolträchtige Figur in diesem deutsch-dänischen Zusammenspiel ist der dänische Arzt Carl Værnet, der im Konzentrationslager Buchenwald Menschenversuche an männlichen Homosexuellen durchführte (Davidsen-Nielsen 2002).

Nach dem Krieg bereiteten 1948 Axel Lundahl Madsen (später: Axel Axlil) und Helmer Fogedgaard nach dem schweizerischen Vorbild »Der Kreis« eine Vereinigung für Homosexuelle vor, die 1949 ein erstes offizielles Treffen in Kopenhagen durchführte – *Forbundet af 1948* (Wolfert 1997: 233-237) und die Vereinszeitschrift »Vennen« (Der Freund) herausbrachte. Über eine Kontaktanzeige dieser Zeitschrift lernten sich Villy Olsen (1924-2004) und Mogens Klindt Hansen (1929-2003) 1953 kennen und zogen noch im selben Jahr in eine gemeinsame Wohnung nördlich von Kopenhagen.

Aus dem privaten Nachlass dieses homosexuellen Paares, den Klindt und Olsen persönlich um 2000 dem Archiv der *Landsforening for Bøsser og Lesbiske* (heute: LGBT Danmark) übergeben hatten, sind Fotoalben überliefert, die u.a. private Karnevalsfeste in den Jahren 1955, 1956 und 1957

zeigen.⁸ Gerade in dieser Zeit war die berühmte liberale Gesinnung in Skandinavien (Edelberg 2011: 11) äußerst eingeschränkt: Von der Polizei wurde Jagd auf Schwule in öffentlichen Toiletten gemacht (»Onanipatrulje«), die so genannte Pornografieaffäre betraf die Veröffentlichung und den Vertrieb von Bildern mit nackten (Männer-)Körpern, die in der Presse-Öffentlichkeit eine Debatte über Homosexualität und Pornografie auslöste. Schließlich wurde 1961 nach Jahren der Hetze die Altersgrenze für gleichgeschlechtliche Sexualität auf 21 Jahre heraufgesetzt (Wolfert 1997: 234). In diesem aufgeladenen gesellschaftlichen Klima – so die These – war der Rückzug ins Private mit einer Alltagspraxis der fotografischen Dokumentation verbunden, die aus dem Ereignis Karneval eine »günstige Gelegenheit« (de Certeau 1988: 23) machte. Es war eine Gelegenheit, aus der Unterdrückungssituation eine Geste der überlegenen Solidarität zu kreieren. Aus dem Nachlass geht nicht hervor, dass Villy und Mogens in Bezug auf die Fotografie besondere (ästhetische) Ambitionen gehabt hätten. Allerdings sind die meisten Albumseiten beschriftet und mit humorvollen Charakterisierungen versehen: Villy ist der Schreibende in der Beziehung, überliefert sind mehrere unveröffentlichte Lebensberichte. Im Kontext dieses Materials ist es möglich, die amateurische Fotopraxis als identifikatorische Arbeit und Taktik der Selbstbemächtigung in der Subkultur zu beschreiben.

Abbildung 3 gibt eine Albumseite von 1955 wieder, die von Mogens beschriftet wurde. Gäste und Gastgeber sind vor

8 Fotografieren als Taktik, das eigene, das homosexuelle Leben zu begleiten und sich seiner selbst zu vergewissern, fand vor dem Zweiten Weltkrieg und auch währenddessen überwiegend im privaten Raum statt. Die Rolle der Atelierfotografen für die frühe Form der Selbstdarstellung muss noch erforscht werden.

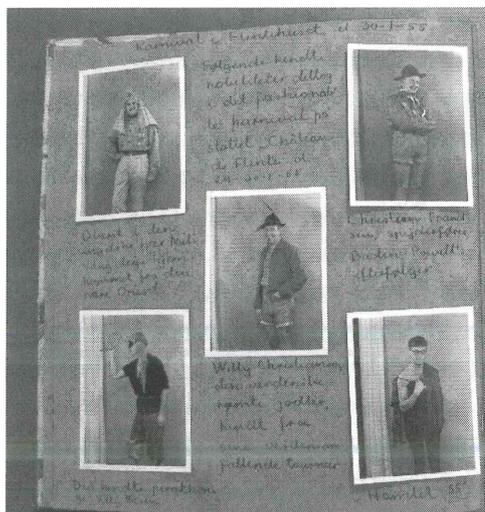


Abb. 3: Album Klindt-Olsen (1955)



Abb. 4: Album Klindt-Olsen (1956)

einem einfarbigen Hintergrund in ihren Kostümen wiedergegeben, die Überschrift lautet: »Folgende Ehrengäste nahmen am modischen Karneval im Schloss »Chateau de Flinte« teil«. Handschriftlich beschrieben werden männliche Figuren: Scheich, Jodler, Pfadfinderführer, Piratenkönig, Hamlet. Auf weiteren Fotos sind auch Männer in Frauenkleidern abgebildet. Deutlichere weibliche Verkleidung zeigt sich bei den Karnevalfotos der Jahre 1956 und 1957 (Abb. 4, Abb. 5). Die Bildunterschriften dazu lauten etwa: »Die stilvolle Schriftstellerin tanzt mit dem Wüstenscheich« und »Etwas zwielichtig?« Männer tanzen in diesem Wohnzimmer miteinander, sie umarmen sich, sie flirten, sie performen und sie posieren. Villy beschreibt in seinem (unveröffentlichten) Lebensbericht (»Et anderledes Liv«) die Bedeutung der Beziehung zu Mogens für seine und des Paares Stabilisierung der homosexuellen Identität in den frühen 1950er Jahren. Dazu gehörte auch

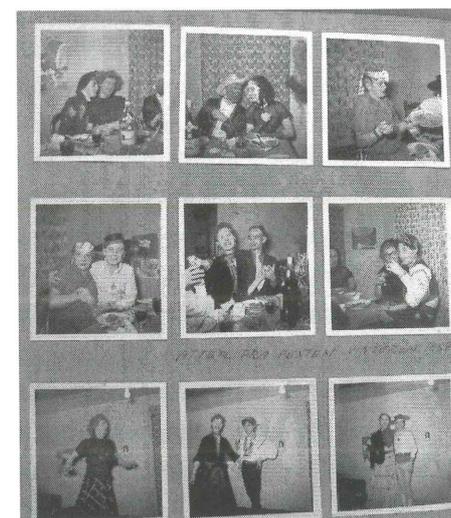


Abb. 5: Album Klindt-Olsen (1957)

die Praxis der Karnevalsfeiern mit überwiegend homosexuellen Freunden in ihrer Zweizimmerwohnung:

»Wenn wir Karnevalsfeiern arrangierten, wurde ich dazu inspiriert, klassische Adonisse in Lebensgröße zu zeichnen, die wir an der Stubenwand aufhängten mit einem Feigenblatt in grünem Karton. Das wirkte aufmunternd auf die Gäste, die in der Regel am Nachmittag eintrafen und wir Gastgeber konnten in Ruhe die verschiedenen Typen studieren [...]. Für einige Stunden konnten sie sie selbst sein, wie speziell sie auch waren: Zum Beispiel der Junge, der sich brennend eine Geschlechtsumwandlung wünschte, saß dort in einem Fransen-Seidenkleid, der Handwerker mit harten Muskeln, der an seinen Händen Zeichen der Werkzeuge hatte, und für den es überhaupt nichts bedeutete, ob er beim Liebesakt oben oder unten lag. Da gab es den affektierten, gestikulierenden Mann, der von einer Künstlerkarriere träumte, der stille, verhuschte Typ mit seiner gelegentlichen Angst vor Entdeckung, der Ungestüme, der Jargonsprechende, der Bereiste, der Sprachkundige, der Snob, dann einer, der überfallen wurde und sogar einer, der verurteilt war und später in einer Mordsache begnadigt wurde.« (Olsen 2000: 80)

Mit einer Dekoration, die an antike Idealfiguren anknüpft, wurde ein Ort geschaffen, der sich der disziplinierenden Macht »draußen« entzieht, der für ein privates Fest Rahmen der – wie man damals sagte – homophilen Welt wurde. Es ist ein Raum, der emotional besetzt ist, er ist Bühne für alternative Rollen und Vorlieben für Kleider und Wünsche, die in der Öffentlichkeit damals tabu waren. Das Sprechen darüber und die überlieferten Fotografien geben eine Typenbildung der Rollenspiele und Maskerade wieder: die Tunte und der Kerl. Die sozio-mentalen Beobachtungen entfalten ein Spektrum von Zuschreibungen wie ängstlich, gebildet,

träumerisch, zart, künstlerisch, zupackend, gefährlich. Ego-texte und Selbstbilder kompensieren die Disziplinierungen und weitgehende Unsichtbarkeit ihrer homosexuellen Neigung in der Öffentlichkeit. Villy Olsen bemerkte, dass diese Zeit, die auch die Zeit der Karnevalsfeiern war, für sie zur Ausbildung »einer breiteren homosexuellen Existenz, Identität« geführt habe: »Es gab ja niemals – jedenfalls damals – ein gewisses Selbstvertrauen und Glaube an die Zukunft, selbst als Mensch mit einer berechtigten Forderung danach, nicht für krank, abweichend, schweinisch usw. erklärt zu werden« (ebd.: 78). Als Gewinnung einer stabilen Identität können die performativen Selbstdarstellungen interpretiert werden. Vor dem Hintergrund der oben beschriebenen gesellschaftlichen Bewertung und Verfolgung homosexueller Neigungen, die als Effeminierung und Mann-in-Frauenkleidern öffentlich konnotiert wurden, waren Formen von Cross-Dressing und performativem Ausdruck von Andersartigkeit (des Mannseins) nur privat auslebbar.

Die Maskerade ist in diesem Beispiel eine besondere Form des taktischen Handelns, bei dem Identität hervorgebracht und längerfristig stabilisiert wird, anstatt – wie im traditionellen öffentlichen Karneval – kurzfristig hinter einer Kostümierung und zumeist klischeehaft ausgelebt zu werden. Die Form der fotografischen Abbildung, einzelne Porträts oder Doppelporträts, betont den Willen zum Selbstentwurf. Von einem Berufsfotografen angefertigt, aber ähnlich inszeniert, liegen ähnliche Porträts von Gästen auf den in Europa einzigartigen schwulen Maskenbällen der schweizerischen Vereinigung *Der Kreis* aus den 1950er Jahren vor (Steinle 1997: 239).

Die Fotos der Karnevalsfeste nehmen im Gesamtkonvolut von Villy und Mogens einen bedeutenden Raum ein und mit ihnen der private Schutzraum, dessen Funktion Villy im Text für die 1950er Jahre betont. Identität suchen, im Selbstentwurf beschwören und zugleich sich der Karikatur zu unterwerfen, das scheint, wie der Soziologe Michael Pollack resümierte, »fast das einzige Mittel zu sein, eine Gruppenidentität festzuhalten« (Pollack 1984: 69). Diese Taktik betrifft tatsächlich die Jahre offener Unterdrückung der Homosexualität. Alltagspraxis und fotografische Praxis ändern sich, als, wie Villy berichtet, mehr Toleranz in der Gesellschaft bei ihnen zu mehr Wagemut und Entfaltung führte (Olsen: 95).

Viele Länder in Europa werden ab etwa 1970 von der US-amerikanischen Gay Liberation Front beeinflusst, d.h. die Anliegen der unterdrückten Homosexuellen werden politisiert. In Dänemark wird *Vennen*, das Publikationsorgan der bisherigen homophilen Bewegung eingestellt, die Zeitschrift *PAN* (<http://panbladet.dk/om/>) von jüngeren Schwulen neu layoutet und mit *Seksualpolitik* ein Magazin eröffnet, das sich in der Tradition der politischen Taktik sah. 1971 wird die BBF in Kopenhagen und zur selben Zeit der Freistaat Christiania gegründet. Möglicherweise konsequenter als Homosexuelle in den Nachbarländern, verkleiden sich die dänischen demonstrierenden Homosexuellen, um Aufmerksamkeit zu erlangen und sich von den so genannten bürgerlichen Schwulen abzusetzen. Die »hoffnungslose Tunte«, das Klischee der Unterdrückter (Pollack 1984: 68), geht ab 1970 in allen westeuropäischen Großstädten auf die Straße. (Abb. 6) Der verkleidete homosexuelle Mann, die Tunte, will ja gerade auffallen, wie Rosa von Praunheim es in seinem Film »Nicht der



Abb. 6: Ekstra Bladet, Januar 1978



Abb. 7: Maskerade als öffentliche Provokation, Kopenhagen um 1975

Homosexuelle ist pervers, sondern die Situation, in der er lebt« (D 1971) aus dem Off sagen lässt:

»Die Mehrzahl der Homosexuellen gleicht dem Typ des unauffälligen Sohnes aus gutem Hause, der den größten Wert darauf legt, männlich zu erscheinen. Sein größter Feind ist die auffällige Tunte. Tuntun sind nicht so verlogen wie der spießige Schwule. Tuntun übertreiben ihre schwulen Eigenschaften und machen sich über sie lustig. Sie stellen damit die Normen unserer Gesellschaft in Frage und zeigen, was es bedeutet, schwul zu sein.«

Das dänische Boulevardblatt *Ekstra Bladet* titelte 1978 (Abb. 6): »Schwule, die totale Geschlechtsverwirrung hervorrufen«. Der oben schon genannte Interviewpartner Nis Jensen (links auf Abb. 6) betonte, dass es ihnen gerade darum ging, sich nicht weiblich um jeden Preis zu machen, sondern im Zusammenspiel von Kleidern und Bärten die Maskerade der Verwirrung zu feiern. Die Bewegung vom Wohnzimmer auf die Straße beinhaltete a) eine Transformation sprachlicher Art, indem das ursprüngliche Schimpfwort »schwul« als Selbstbezeichnung ins Positive gewendet wurde, und b) eine Transformation visueller Art: Männer zeigten sich übertrieben verkleidet in der Öffentlichkeit. Damit wurde das Fest, der Karneval, auf die Straße gebracht. Auch Villy Olsen beschreibt, dass er und Mogens sich in die Stadt aufmachten, um Clubs und große Festarrangements mit Verkleidungsmöglichkeiten zu besuchen (Olsen 2000: 95). Die Aneignung von Maskerade, Karneval und Cross-Dressing durch Homosexuelle hebelte die pejorativ gemeinte Bezeichnung Transvestismus aus: Hirschfeld hatte noch an eine ›reine‹ Erscheinung geglaubt, an eine Person, die eine Geschlechtsumwandlung wünscht. Doch die Aktivist:innen der 1970er Jahre machten durch die Sichtbar-



Abb. 8:
Bossekorset,
Kopenhagen
um 1975

machung von Bärten *und* Frauenkleidern deutlich, dass es um eine Erweiterung des Geschlechterbildes geht.

Bei Demonstrationen in Frauenkleidern auf der Straße ging es den Akteuren nicht darum, sich dem Gelächter preiszugeben, um die Aggression der öffentlichen Meinung zu dämpfen (Pollak 1984: 68), sondern darum, mit Gelächter und Erstaunen Kommunikation zu ermöglichen. Eine solche eigensinnige Taktik machte sich zum Beispiel eine Gruppe der BBF zu eigen, die 1977 im jütländischen Esbjerg gegen eine polizeiliche Registrierung von Homosexuellen aufmerksam machen wollte. Ziel war es, aus der Unsichtbarkeit in die Sichtbarkeit zu gelangen und mit der Verkleidung Markierungen verschiedenster Art vorzunehmen: für einen Selbstentwurf, für das Tanzen auf der Straße, für angenehme Wohnverhältnisse, für die sexuelle Befreiung der Lesben und Schwulen. Dazu verteilten sie selbstgemachte Kekse in Penis-Form.

Karneval wird hier nicht als Brauchkategorie verstanden, sondern als Taktik, die durch begleitendes Lachen Kräfte des Widerstandes herausfordert, wie Michail Bachtin es für die historische öffentliche Volkskultur nachgewiesen hat

(Bischof 1986: 55). Karneval, Maskeraden und spezifische Ausformungen von Lachkultur sind keine anthropologischen Konstanten, sondern kulturell, sozial und milieuspezifisch als Performance in Zeit und Raum zu untersuchen. Mir erscheint gerade die in den 1970er Jahren aus dem Umfeld des Freistaates Christiania hervorgegangene Lach- und Performancekultur der Schwulen eine Besonderheit dazustellen, die in ihren didaktischen und spezifischen Humorpraktiken im Vergleich zu deutschem und US-amerikanischem Material erst noch untersucht werden muss.

Durch Fremddarstellungen (bei der Polizei, in den Medien) in die Lächerlichkeit getrieben,⁹ machte man sich in den 1970ern und folgenden Jahren nicht selbst lächerlich, sondern es wurde gelacht bzw. zum Lachen von der Bühne her angeregt. Die Demonstrationen auf der Straße, die Sit-ins, die Bürgergespräche in Fußgängerzonen (wie jene in Esbjerg) und schließlich die großen Maskerade-Theater-Shows der im BBF organisierten Homosexuellen in Christiania (Abb. 8) hatten das Ziel, Klischees, Verurteilungen, Homophobie zu relativieren und sowohl nach innen (schwule Subkultur) als auch nach außen (z.B. auch Auftritte in Schulen) Fragen homosexueller Identität in Bewegung zu bringen. Das Lachen, das angesichts der Maskerade, des Laientheaters, der selbstgebastelten Kostüme, der selbstironischen Repliken und musikalischen Darbietungen Teil des Konzeptes war, ermöglichte etwas Neues für die Arbeit am Selbstentwurf. In den 1980er Jahren wird angesichts der vielen AIDS-Opfer in der Gemeinschaft offen-

⁹ Siehe Klinth, Mogens/Olsen, Villy, deres privatarkiv; Jvf. RAJ nr. 2007-341-01150 (1928-2004); Arkivskaber: Landsforeningen for bøsser og lesbiske Arkivnr. 10774, Rigsarkivet København. Ich danke Karl Peder Pedersen für zahlreiche Hinweise und Diskussionen über dieses Konvolut.

bar, dass es nicht nur darum geht, heteronormative Muster zu überwinden, sondern dass »der Tod der eigentliche Gegenstand des Lachens ist«. Rita Bischof interpretiert Georges Bataille:

»Im Lachen blitzt die Erkenntnis auf, dass die Angst, wiewohl sie selbst ein souveränes Moment impliziert, in eine Fluchtbewegung vor der Herausforderung durch das Sein engagiert, dass sie es ist, die uns im sozialen Unterdrückungszusammenhang festhält. Dem, was uns Angst einjagt, ins Auge sehen, anstatt vor ihm zu den Tröstungen der Philosophie zu fliehen, so lautet denn auch der einzige Imperativ, an den das souveräne Lachen der Moderne gebunden ist.« (Bischof 1986: 67)

Und in der Tat ist die Angst der Motor der amateurischen Aktionen: Nis beschreibt den Alltag; wie sie nach der Arbeit die kranken Freunde im Krankenhaus besuchen, dann zurück nach Christiania, am Abend auf die Bühne oder zu den Diskussions- und Vorbereitungstreffen im *Bøssehuset* (Haus der Schwulen), morgens wieder zur Arbeit, dann ins Krankenhaus, danach auf die Theater-Bühne.

1993 erscheint in der Zeitschrift *PRESS* die Reportage der engagierten Journalistin Eva Bøggild, für die der mit dem Milieu vertraute Fotograf Saxgren das Porträt von Nis anfertigte (Abb. 1). In diesem Artikel werden Fotografien von Maskeraden und von Trauerfeiern nebeneinander gestellt und sowohl über die individuelle Angst vor AIDS berichtet als auch über das AIDS-karikierende Theaterstück »Nichts Neues von der Pestfront«, das auch außerhalb des Christiania-Milieus überwältigenden Erfolg hatte (Bøggild 1993). Seit 1993 wird die dänische STOP-AIDS-Kampagne auch vom Staat finanziert. Medial wie auch politisch hat eine Wende stattgefunden, die den Homosexuellen gesellschaftlich integriert und mit ver-

schiedenen Rollenbildern sichtbar macht. Das Foto von Saxgren, das ich eingangs als symbolischen Einschnitt in der amateurischen Performance bezeichnet habe, bekommt zusätzlich einen Wert als zukunftsweisendes Symbol für die Utopie von Männlichkeit: *in between* zu sein, sich nicht nur selbst zu spiegeln, sondern auch auf der Rückseite des Spiegels mit der Rolle, der Erscheinung, dem Selbstentwurf zu spielen. Schließlich ist es »Der rosa Karneval« des *Christopher Street Days* als globale Erscheinung, der Männlichkeit und Maskerade zwar in kommerzieller Weise zelebriert (Arens 2005/06: 61-75) aber trotzdem nutzt, um über die Diversität von sexuellen und Lebenskonzepten aufzuklären und für sie zu werben.¹⁰

LITERATUR

- Arens, Johannes J. (2005/06): Karneval im Sommer? Der Kölner Christopher Street Day 2005 in der lokalen Tagespresse, in: *Rheinisches Jahrbuch für Volkskunde* 36. Bd., 61-75.
- Balzer, Carsten (2007): Gelebte Heteronormativitätskritik: Tunten in Berlin zwischen schwulenpolitischem und transgendorpolitischen Selbstverständnis, in: *Liminalis*, 01 (<http://www.liminalis.de/>).
- Bischof, Rita (1986): Lachen und Sein. Einige Lachtheorien im Lichte von Georges Bataille, in: Dietmar Kamper/Christoph Wulf (Hg.): *Lachen – Gelächter – Lächeln. Reflexionen in drei Spiegeln*, Frankfurt a.M.: Syndikat, 52-67.
- Böhme, Hartmut (2003): Masken, Mythen und Scharaden des Männlichen. Zeugung und Begehren in männlichen Phantasien, in: Claudia Benthien/Inge Stephan (Hg.): *Männlichkeit als Maskerade. Kulturelle Inszenierung vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Köln: Böhlau, 100-127.
- Bøggild, Eva (1993): tissemand, tissemand, wauw, wauw, wauw, in: *Månedsbladet PRESS*, Nr. 88, Marts.
- de Certeau, Michel (1988): *Kunst des Handelns*, Berlin: Merve.
- Daidsen-Nielsen, Hans u.a. (Hg.) (2002): *Værnet. Den danske SS-læge i Buchenwald*, Viby: JPBøger.
- Dekker, Rudolf/Pol, Lotte van de (1990): *Frauen in Männerkleidern. Weibliche Transvestiten und ihre Geschichte*, Berlin: Wagenbach.
- Dobler, Jens (2010): Nachwort, in: Walter Homann, *Tagebuch einer männlichen Braut*, Hamburg: Bibliothek rosa Winkel.
- Edelberg, Peter (2011): *Storbyen Trækker. Homosexualitet, prostitution og pornografi i Danmark 1945-1976*, København (unver. Manuskript).
- Fischer, Helmut (2005/06): Rollentausch. Die Verkleidung des Büttenredners Willi Armbröster, in: *Rheinisches Jahrbuch für Volkskunde*, 36. Bd., 7-21.
- Fuchs, Peter u.a. (1984): *Kölner Karneval. Seine Geschichte, seine Eigenart, seine Akteure*, 2. Aufl., Köln: Greven.
- Goffman, Erving (1959): *The Presentation of Self in Everyday Life*, New York: Anchor Books.
- Herrn, Rainer (2005): *Schnittmuster des Geschlechts. Transvestitismus und Transsexualität in der frühen Sexualwissenschaft*, Gießen: Psychosozial-Verlag.
- Herzer, Manfred (1992): Hinweise auf das schwule Berlin in der Nazizeit, in: *Verein der Freunde eines Schwulen Museums (Hg.): Eldorado: Homosexuelle Frauen und Männer in Berlin 1850-1950. Geschichte, Alltag und Kultur*, 2. Aufl., Berlin: Edition Hentrich, 44-47.
- Hirschfeld, Magnus (1991): *Berlins Drittes Geschlecht*, Reprint, Berlin: Verlag rosa Winkel.
- Köstlin, Konrad (1978): Fastnacht und Volkskunde. Bemerkungen zum Verhältnis des Fachs zu seinem Gegenstand, in: *Rheinisches Jahrbuch für Volkskunde*, 23. Jg., 7-22.
- Kraß, Andreas (2003): *Queer Studies – eine Einführung*, in: ders. (Hg.): *Queer denken. Gegen die Ordnung der Sexualität (Queer Studies)*, Frankfurt a.M.; Suhrkamp, 7-28.
- Kraushaar, Elmar (2004): *Der homosexuelle Mann ... Anmerkungen und Beobachtungen aus zwei Jahrzehnten Hamburg: MännerschwarmSkript*.
- Loist, Skadi (2008): *Frameline XXX: Thirty Years of Revolutionary Film. Der Kampf um queere Repräsentationen in der Geschichte des San Francisco und des International LGBT Film Festival*, in: Ulla Wischermann/Tanja Thomas (Hg.): *Mediendiversität – Ungleichheit. Zur medialen Konstruktion sozialer Differenz*, Wiesbaden: VS, 164-182.

¹⁰ In Berlin gibt es seit 1997 den *Transgenialen CSD // Berlin*, der sich als stärker politisch agierend begreift als der herkömmliche CSD.

- Moser, Dietz-Rüdiger (2005/06): Hosenrollen. Zum Kleider- und Geschlechtertausch, besonders im Leben, im Volksbrauch und auf der Bühne, in: *Rheinisches Jahrbuch für Volkskunde* 36. Bd., 185-205.
- Olsen, Villy (c2000): *Et anderledes Liv – en beretning fra 1900-tallet*, unveröff. Manuskript, Rigsarkivet København.
- Omavn, Sven (2011), *Virkelige Hændelser fra et Liv ved Fronten – Erindringer om Bøssernes Befrielsesfront*, København: Forlaget Wanda.
- Roselt, Jens (Hg.) (2005): *Seelen mit Methode. Schauspieltheorien vom Barock- bis zum postdramatischen Theater*, Berlin: Alexander Verlag.
- Steinle, Karl-Heinz (1997): *Der Kreis – Entwicklungshilfe aus der Schweiz*, in: *Goodbye to Berlin? Hundert Jahre Schwulenbewegung. Eine Ausstellung des Schwulen Museums und der Akademie der Künste*, Berlin: Verlag rosa Winkel, 238-242.
- Theis, Wolfgang/Sternweiler, Andreas (1992): *Alltag im Kaiserreich und in der Weimarer Republik*, in: *Verein der Freunde eines Schwulen Museums (Hg.): Eldorado: Homosexuelle Frauen und Männer in Berlin 1850-1950. Geschichte, Alltag und Kultur*, 2. Aufl., Berlin: Edition Hentrich, 48-73.
- Wolfert, Raimund: *Skandinavien: Grundsteinlegung und Konsolidierung*, in: *Goodbye to Berlin? Hundert Jahre Schwulenbewegung. Eine Ausstellung des Schwulen Museums und der Akademie der Künste*, Berlin: Verlag rosa Winkel, 233-237.

ABBILDUNGSVERZEICHNIS

- Abb. 1: Henrik Saxgren, *Mourning*, 1993, courtesy Saxgren.
- Abb. 2: »Eine männliche Ballschönheit vom Ball der Urninge in Berlin«, 1911, aus: Hirschfeld 1991 (ursprünglich aus: Georg Back: *Sexuelle Verirrungen des Menschen und der Natur*, Berlin 1911), courtesy Männerschwarm.
- Abb. 3: Privates Fotoalbum, Karneval 1955, aus: Statens arkiver, København: Jvf. RAJ nr. 2007-341-01150 (1928-2004), courtesy Tom & Steen Strandberg.
- Abb. 4: Privates Fotoalbum, Karneval 1956, aus: Statens arkiver, København: Jvf. RAJ nr. 2007-341-01150 (1928-2004), courtesy Tom & Steen Strandberg.

Abb. 5: Privates Fotoalbum, Karneval 1957, aus: Statens arkiver, København: Jvf. RAJ nr. 2007-341-01150 (1928-2004), courtesy Tom & Steen Strandberg.

Abb. 6: *Ekstra Bladet* Januar 1978.

Abb. 7: *Demonstration/Happening für freien Sex im Ørstedsparken/Kopenhagen*, Mitte 1970er Jahre, Fotograf unbekannt, Slg. Jensen.

Abb. 8: *Der Schwulenchor (Bøssekorset) in der Grå Hal, Christiania/Kopenhagen*, Mitte 1970er Jahre, Fotograf unbekannt, Slg. Jensen.