

# Persönliche PDF-Datei für Härtel I.

Mit den besten Grüßen von Thieme

[www.thieme.de](http://www.thieme.de)

Pervert, Mutterbrust, Fotografie: Catherine Opies „Self-Portrait/Nursing“ (2004)

## Zeitschrift für Sexualforschung

2025

25–31

10.1055/a-2381-7801

Dieser elektronische Sonderdruck ist nur für die Nutzung zu nicht-kommerziellen, persönlichen Zwecken bestimmt (z. B. im Rahmen des fachlichen Austauschs mit einzelnen Kolleginnen und Kollegen oder zur Verwendung auf der privaten Homepage der Autorin/des Autors). Diese PDF-Datei ist nicht für die Einstellung in Repositorien vorgesehen, dies gilt auch für soziale und wissenschaftliche Netzwerke und Plattformen.

### Copyright & Ownership

© 2025. Thieme. All rights reserved.

Die Zeitschrift *Zeitschrift für Sexualforschung* ist Eigentum von Thieme.

Georg Thieme Verlag KG,  
Oswald-Hesse-Straße 50,  
70469 Stuttgart, Germany  
ISSN 0932-8114

## ***Pervert, Mutterbrust, Fotografie: Catherine Opies „Self-Portrait/Nursing“ (2004)***

### **Pervert, Maternal Breast, Photography: Catherine Opie's "Self-Portrait/Nursing" (2004)**

#### **Autor\*in**

**Insa Härtel**

#### **Institut**

Permanent Senior Research Fellow am Institut für Bildende Kunst und Kulturwissenschaften, Kunstuniversität Linz, Österreich

#### **Schlüsselwörter**

Catherine Opie; Fotografie; Perversion; Sexualität; Stillakt

#### **Keywords**

Catherine Opie; photography; nursing; perversion; sexuality

#### **Bibliografie**

Z Sexualforsch 2025; 38: 25–31

DOI 10.1055/a-2381-7801

ISSN 0932-8114

© 2025. Thieme. All rights reserved.

Georg Thieme Verlag KG, Oswald-Hesse-Straße 50, 70469 Stuttgart, Germany

#### **Korrespondenzadresse**

Prof. Dr. phil. Insa Härtel

insa.haertel@kunstuni-linz.at

#### **ZUSAMMENFASSUNG**

Dieser Beitrag befasst sich mit Catherine Opies Arbeit „Self-Portrait/Nursing“ (2004) als Teil einer Trilogie. Die Fotografie zeigt die sich selbst als „queer, out, dyke artist“ bezeichnende Künstlerin, wie sie ihren Sohn stillt – mit einer blassen Narbe über der Brust, die das Wort *Pervert* schreibt. Es wird argumentiert, dass dieses Selbstporträt über ein *Queering* traditioneller Muttermotivik hinausgeht. In der bildlichen Wunschbelebung angesichts des „stillenden Bildes“, das Verleugnung und Bestätigung von Separation inkludiert, werden auch fetischistische Qualitäten des fotografischen Mediums thematisiert. Die verblasste Narbe als indexikalische Spur und als Schrift von

*Pervert* wiederum verbindet sich in der Rezeption offenbar mit Fragen der „Angemessenheit“ der dargebotenen Mutter-Kind-Konstellation, die der vorliegende Beitrag als symptomatisch begreift: Abgewehrt *und* vorgeführt werden damit „perverse-sexuelle“ Einschreibungen, wie sie im Stillakt selbst wirksam werden. Psychoanalytisch betrachtet kommt so die Bildung des Sexuellen ins Spiel, bei der unbewusste Erregungsbotschaften den Säugling infiltrieren. Im „Self-Portrait/Nursing“ kommt dies auf eine den Betrachtenden involvierende Weise zum Tragen. Im Ergebnis deutet die Fotografie auf eine übergreifende *Perversion*, mit der sich das als abweichend Stigmatisierte als verblasstes Kennzeichen des „Normalen“ erweist.

#### **ABSTRACT**

This article deals with Catherine Opie's work "Self-Portrait/Nursing" (2004) as part of a trilogy. The photograph shows Opie – who describes herself as a "queer, out, dyke artist" – breastfeeding her son, with a pale scar on her chest that spells the word *Pervert*. It is argued that this self-portrait goes beyond a queering of traditional motherhood. In the face of the breastfeeding image including disavowal and confirmation of separation, fetishistic qualities of the photographic medium are thematized. Furthermore, the faded scar as an indexical trace and as writing of *Pervert* seems to be linked in the reception to questions of the "appropriateness" of the mother-child constellation shown, which is understood here as symptomatic: In this way, "perverse-sexual" inscriptions, as they become effective in the act of breastfeeding itself, are warded off *and* exhibited. Psychoanalytically speaking, this brings the formation of the sexual into play, in which unconscious messages of arousal infiltrate the infant. In "Self-Portrait/Nursing", this comes into effect in a viewer-involving manner. As a result, this photograph points to an overall *perversion* in which what is stigmatized as deviant proves to be a faded mark of the "normal".

2004 legt die vor allem mit Porträtfotografien bekannt gewordene US-amerikanische Künstlerin *Catherine Opie* die Arbeit „Self-Portrait/Nursing“ (101.6 × 78.7 cm) vor. Diese zeigt die – sich

selbst einmal als „queer, out, dyke artist“<sup>1</sup> charakterisierende – Fotografin vor einer roten, gold-floral gemusterten Draperie sitzend im Dreiviertelprofil mit ihrem Sohn Oliver in den Armen:

1 „[...] I'm glad there is a queer, out, dyke artist that's being called an American photographer“ (Opie zit.n. Melia 2013:10).



► **Abb. 1** Catherine Opie „Self-Portrait/Nursing“ (2004) verkleinert und in Schwarz-Weiß. Quelle: © Catherine Opie/Solomon R. Guggenheim Museum, New York.

Sie sieht ihn an, wie er, seine Faust unter ihrer Brustwarze platziert, an ihrer Brust saugt und zu ihr aufschaut. In Differenz zur glatten, milchig-rosigen Haut des blonden Kindes ist die der dunkel- und kurzhaarigen Mutter zum Teil gerötet, tätowiert und über der Brust mit einer bereits verblassten Narbe versehen, die ihr das Wort *Pervert* ornamentiert auf den Körper schreibt (siehe ► **Abb. 1**).

Der vorliegende Beitrag widmet sich „Self-Portrait/Nursing“ in Form einer ins Detail gehenden Fallanalyse, und zwar mit der These, dass diese Fotografie über ihren spezifischen Kontext hinaus Einsichten in kulturell abgewehrte, aber unausbleiblich „pervers-sexuelle“ Aspekte nicht zuletzt beim Stillen zu gewähren vermag. Im Schnelldurchlauf skizziert: Mittels einer kulturwissenschaftlich-psychoanalytischen Herangehensweise wird gezeigt, inwiefern das „Self-Portrait/Nursing“ nicht allein ein *Queering*<sup>2</sup> traditioneller Muttermotivik oder Ähnliches vollzieht; auf eine Betrachter\*innen-involvierende Weise wird vielmehr der Umstand „mütterlichen“ Getrenntseins verhandelt und im gleichen Zug die immer auch verleugnende Verfasstheit des Mediums Fotografie reflektiert. Eine Thematisierung fotografischer Wirkmechanismen erfolgt weiterhin mit der eine Stigmatisierung aufgreifenden *Pervert*-Narbe, die in dieser Arbeit als Spur und als Schrift fungiert. Mit ihr werden in der Rezeption zum Teil zugleich Fragen „angemessenen“ Stillens

verbunden: Diese begreift der vorliegende Beitrag als symptomatisch, und zwar unter Bezugnahmen auf das Laplanche'sche Konzept eines „pervertierenden“ Eindringens des Sexuellen unter anderem beim Stillen. Auf diese Weise bringt das „Self-Portrait/Nursing“, so der Befund, eine überschüssige Erregung als *übergreifende* Perversion zum Tragen, mit der sich schließlich das als abweichend Geltende als Kennzeichen des „Normalen“ erweist.

## Einleitende Bezüge

„Self-Portrait/Nursing“ ist – nicht zuletzt durch die präsentierte Vernarbung – mit zwei vorangegangenen Fotografien verbunden: In „Self-Portrait/Pervert“ (1994), in dem Opie mit einer ihr Gesicht vollständig verdeckenden schwarzen SM-Ledermaske und einer Vielzahl von Metallnadeln in den Armen posiert, ist jene Skarifizierung offenbar frisch. Auf andere Art werden in „Self-Portrait/Cutting“ (1993) blutige Einschnitte präsentiert: Nebst Haus, Sonne, Wolke, Vögeln sind hier in kindlich-naiver Machart zwei weiblich erscheinende, in Opies Rücken eingeritzte Figuren zu sehen, die sich an den Händen halten – offenbar lesbische Lebensgemeinschaftswünsche präsentierend (vgl. Broydell 2020). Insgesamt setzen die Schnitte in die Haut, die den Bild-Status des *weiblichen* Körpers (vgl. Eiblmayr 1993) evozieren und Schmerzerfahrungen metaphorisieren, die Selbstporträts in Beziehung zu körperverletzenden Kunstpraktiken, wie sie sich performativ etwa in den 1960er-/1970er-Jahren etablierten. – Während in „Self-Portrait/Cutting“ das die Unversehrtheit der Haut tangierende Bild „purposefully ephemeral“ (Broydell 2020: 20) ohne zurückbleibende Spuren ausgeführt ist, generiert im „Self-Portrait/Pervert“ (1994) die „intentionally permanent“ (Broydell 2020: 20) geschnittene Schrift jene Narbe, die dann das „Self-Portrait/Nursing“ zeigt.

Dieses mit Abstand letzte Porträt der Trilogie, in dem sich quasi ein Körperflüssigkeitswechsel von (explizitem) Blut zu (impliziter) Milch vollzieht, knüpft motivisch an die – das Thema Mutterschaft in der westlichen Kunstgeschichte jahrhundertlang dominierende – Madonna-Kind-Darstellungstradition an. Indem sich Opies Arbeit hier den ikonographischen Topos der „*Maria lactans*“ (vgl. dazu z. B. Sperling 2021) zu eigen macht, „nährt“ sie sich quasi von künstlerischen Vorbildern, schreibt sich in die Kunstgeschichte ein und bekräftigt im gleichen Zug den Kunststatus des – lange als eher mechanisch-reproduktiv geltenden – fotografischen Mediums. In der Art, wie „Self-Portrait/Nursing“ die konventionelle Motivik aufgreift und das christliche Vor-Bild präsentiert, büßt es dabei an religiöser Aura ein. Auch wird die Mutter zwar in ikonischer Pose, jedoch „entheiligend“ gezeigt: als „*butch-dyke Madonna and Child*“ (Levy 2017). Nicht zuletzt durch die verblassten Anspielungen auf lesbische BDSM-Praktiken – spricht: auf sexuelle „*Devianz*“ – wird die Figur westlicher Ikonografie in einer Art *Queering* mit einer dargestellten „*socially abjected figure*“ (González 2021: 90) zusammengeführt.

Aufgrund ihrer Selbstporträts als Studioporträts im Kontext der Leder- und LGBTQ+ -Community oder „*large format environmental portraits of lesbian domestic life*“ (New Exhibitions 2022) gilt Opie – „*the leather SM Daddy/Boy community was somehow her family for many years*“ (Melia 2013: 9) – als Pionierin queerer Repräsentation. Dabei hat laut Johannesson ein „*identitarian and performative approach to queer*“ seit den frühen 1990er-Jahren den

2 *Queering* meint so etwas wie Normativität hinterfragende und/oder überschreitende Verfahren aus queeren Perspektiven.

fotografischen Zugang geprägt (Johannesson 2020: 24). Im Sinne einer Herstellung von Sichtbarkeit bzw. einer Bewusstseinsstärkung für nicht normkonforme Identitäten/Gemeinschaften vermag Fotografie als Vermittlerin queerer Botschaften erfolgreich zu sein; doch zugleich gerät in einem solchen Ansatz die fotografische Bildebene leicht aus dem Blick. Solcherart von ihr kritisierte Tendenzen findet Johannesson auch bei Opie (Johannesson 2020: 25 f.);<sup>3</sup> doch möchte ich anhand von „Self-Portrait/Nursing“ zeigen, dass diese Arbeit in einem motivisch-medialen Zusammenspiel zu Erkenntnissen diesseits repräsentierter *Diversity* führt. Bereits die mit Schnitten, Tätowierungen, Skarifizierung aufgenommene Haut, die in Opies Selbstporträts selbst als Schrift- bzw. Bildträger fungiert und so in eine Nähe zu der medialen Oberfläche gerät, die sie trägt, weist über eine vermittelnde Funktion der Fotografie als Reproduktionsinstrument hinaus. Zugleich thematisiert, wie nun zu zeigen sein wird, das bildliche Mutter-Kind-Arrangement samt der verblassten *Pervert*-Etikettierung auf eine den Betrachtenden einbegreifende Weise ebenso Qualitäten des fotografischen Mediums wie „pervers-sexuelle“ Einschreibungen in der „mütterlichen“ Still-situation. Gerade durch Involvierung des sich bildenden (psychoanalytisch verstandenen) Sexuellen kann das „Self-Portrait/Nursing“ eine Rezeptionsausrichtung an fotografisch bekundeten non-konformen Identitätsbotschaften durchaus überschreiten.

## Verleugnung und Bestätigung von Getrenntsein

Diesseits der angespielten Madonnenmotivik beschwört die in „Self-Portrait/Nursing“ gezeigte Szene zunächst eine primäre Befriedigungssituation herauf, sodass ihr Betrachten die vage Erinnerung wecken kann, „that we too, were once like that child, in the comfort of that giant body, nestled in the safety of our mother’s arms, ideally anyway“ (Andenæs 2017). Oder anders formuliert: Ein „Objekterinnerungsbild“ wird von einer „*Wunschbelebung* betroffen“ (Freud 1950: 412). Dies gilt nicht nur für den Säugling, sondern auch für das Bild-Betrachten. Immerhin ist die Situation des gesättigten und an der Mutterbrust einschlafenden Säuglings mit der Entstehung einer „dream screen“ (Lewin 1946) in Beziehung gesetzt worden – im Sinne einer abgeflacht erscheinenden Mutterbrust, die sich wie ein leerer Traumhintergrund erhält.<sup>4</sup> Oder, gedacht mit Spitz: Beim Stillen ergeben die visuellen Wahrnehmungen des mütterlichen Gesichts gemeinsam mit den simultanen taktilen „Sinnesreizungen in der Mundhöhle“ (Spitz 1956: 648) und z. B. Berührungserfahrungen für den Säugling einen ununterschiedenen Gesamteindruck (vgl. Spitz 1956) – sodass dieses mütterliche Gesicht u. a. „Nahrung im Munde“ (Spitz 1956: 654) bedeuten und sich die visuelle Wahrnehmung selbst oral strukturieren kann (vgl. Rövekamp 2013: 163). Rezipient\*innen der Fotografie können, an der für sie dargebotenen Aufnahme hängend, das Bild konsumierend wie der Säugling die Mutter, entsprechend von einer einverleibenden Teilhabe träumen. In „Self-Portrait/Nursing“ wird die Vorstellung, nah in die intime Szene einbezogen zu sein, bild-

kompositorisch durchaus forciert, sei es durch die Größe des – über einen Meter hohen und um die 80 cm breiten – ausgestellten Foto-drucks oder durch den mit der Draperie verbundenen Eindruck, sich in einem umhüllten Raum zu befinden. Doch ebenso wie der reale Stillakt eine Trennung vom mütterlichen Körper bereits bedingt, ist die Trennung des Betrachtenden von der Bildbrustfläche der fotografischen Komposition ebenfalls inhärent: Durch das Aufeinander-bezogensein von Mutter und Kind, in dem kein Blick den gerahmten Bildraum verlässt, wird man vor der Fotografie eher zur\* zum ausgeschlossenen, keine sichtbare Beachtung erfahrenden „Zeug\*in“ eines innigen Moments. In diesem Aspekt einer sich vor den Augen vermeintlich in sich abschließenden Erfüllung kann die Fotografie auch an die Unerträglichkeit konstitutiven Getrenntseins rühren.

Das so beim Betrachten von „Self-Portrait/Nursing“ wirksam werdende Changieren zwischen Einbeziehung und Distanzierung – oder auch: zwischen Absonderung und deren Verleugnung – hat zudem einen medienreflexiven Aspekt. Beim fotografischen Medium erfolgt eine Verbindung „between subject and image“ durch das Licht, welches zuerst die Linsen, dann die lichtempfindlichen Oberflächen – inzwischen mehr Sensoren und „screens“ statt „silver emulsions“ – und schließlich die Hände und Augen der Betrachtenden berührt (Dmitrieva et al. 2022: 8). Dabei ist zwar der Wahrheitsanspruch der Fotografie – etwa aufgrund von Perspektivwahl, technischen Einstellungen, Manipulation – beinahe von Anfang an (und in digitaler Form noch einmal verstärkt) umstritten; und doch scheint sie einem „Realen“ in Form eines „Es-ist-so-gewesen“ (Barthes 1989) verbunden. In imaginabler Erweiterung der Beziehung des an der Fotografie quasi „haften“ bleiben den Referenten (Barthes 1989: 14) zum Betrachtenden hin entwirft Barthes das Bild einer „Art Nabelschnur“,

„[die] den Körper des photographierten Gegenstandes mit meinem Blick [verbindet]: das Licht ist hier, obschon ungreifbar, doch ein körperliches Medium, eine Haut, die ich mit diesem oder jener teile, die einmal photographiert worden sind“ (Barthes 1989: 91).

Mit der mütterlichen Nabelschnur-Vergleichung wird zunächst eine kontinuierliche Relation zwischen Objekt und Betrachtendem, der „with the body of the lost object“ (Marder 2012: 157) wieder vereint zu sein bestrebt ist, suggeriert. Eine wie magische Verbindung durch die Fotografie mit ihren zugleich mortifizierenden Effekten: Sie bemächtigt sich dessen, was sie aufnimmt, reproduziert es und retourniert es „leichenhaft“ (vgl. Marder 2012: 157). So bleibt das dargebotene Objekt in einer fetischisierenden Verleugnung<sup>5</sup> des Abgeschiedenseins erstarrt erhalten. Es wird quasi ein Tod vor Augen geführt, der *bereits stattgefunden hat*, und zugleich noch aussteht, weil das, was das Foto auf seiner Oberfläche zeigt, weit weg vom Tod (Smith 1998: 7) und in jener Verleugnung höchst lebendig erscheint.

3 Auf die andere Ausrichtung der Argumentation Johannessons, die sich in gewisser Weise auf ein „rethinking of both queer and photograph“ richtet, kann ich hier nicht eingehen (vgl. Johannesson 2020: 49).

4 Diese Konzepte sind auch auf das Filmleben übertragen worden.

5 Marder spricht davon, dass die Fotografie „fetishistically disavows any separation“ zwischen „the living“ and „the dead“ bzw. von einer „fetishistic denial of the separation from the mother“ (Marder 2012: 157/164). Bei dem hier zum Tragen kommenden Fetisch geht es also nicht, wie psychoanalytisch üblich, um den *mütterlichen Phallus* (vgl. Marder 2012: 156).



Mit der Nabelschnur wählt Barthes eine mutterleibsassozierte kulturelle Verbildlichung, und zwar eine dem Stillen vorausgehende Variante des Verbundenseins. Doch auch mit dem Stillen kann sich, wie gesehen, ein sich medial artikulierender Wunsch nach einer Reunion mit dem *verlorenen Objekt* verknüpfen; hier richtet sich die Beziehung weitgehend auf einen die mütterliche Brust, Milch, Haut etc. inkludierenden *Verbund* (vgl. Laquière-Waniek 2018: 48), potenziell anknüpfend an die bei Barthes ebenfalls auftauchende Vorstellung einer geteilten Haut. Doch anders als im Fall der Nabelschnurverbindung ist diesem imaginären Zusammenschluss beim Nähren die Trennung vom Mutterleib bereits inhärent. Eine Fotografie vom Stillen, in der die Wunschbelebung die eben längst vollzogene Separation im vermeintlichen Aufsaugen des Brustbilds aufzuheben scheint, greift somit die Koexistenz der medial zum Tragen kommenden Sonderung und ihrer Wunschüberwindung motivisch auf – vom „Self-Portrait/Nursing“ bildräumlich übersetzt in das gleichzeitige Einbezogen- und Ausgeschlossenensein der Rezipient\*in.

## Wirken der Pervert-Narbe als Spur und Schrift

Über das Stillmotiv hinaus ist es in diesem Selbstporträt Opies die Narbe, die im Bild als Bild für das fungieren kann, was von einem Nicht-Mehr-Gegenwärtigen haften bleibt. So wie die Fotografie als „an actual trace of the referent itself“ gilt (Marder 2012, mit Bezug auf Barthes 1989: 152), ist eine Narbe Spur von etwas, das stattgefunden hat; der sie bedingende Schnitt wirkt in ihr fort, indem sie ihn produktiv überwächst – ihn ebenso ungeschehen machend wie faserreich markierend. Somit selbst indexikalisch figuriert die fotografierte Narbe „die Indexikalität des Mediums“, das sie zeigt (in anderem Kontext: Schmidt 2021: 70). In „Self-Portrait/Nursing“ funktioniert sie darüber hinaus als eine verschnörkelt fließende Schrift, die etwas sagt. Das ausgesagte Wort *Pervert* kann nicht nur, innerhalb der medialen Bezüge, wiederum auf die fetischistische Verfasstheit der Fotografie selbst anspielen. Bezogen auf den dargebotenen Gehalt des Selbstporträts kennzeichnet die vernarbte Inschrift vielmehr den sie bildlich auf der Haut tragenden Körper. Dieser weist sich gleichsam selbst als ein „perverse“ aus, oder: In der Überlagerung von indexikalischer und symbolischer Einschreibung benennt die Vernarbung in „Self-Portrait/Nursing“ die „perverse“ Qualität der ihr zugrunde liegenden, von ihr angezeigten Schnitte.

Dabei steht die Narbe als sichtbare Folge der Verwundung, deren Überbleibsel sie ist, auch in einem Folgeverhältnis zum vorangegangenen „Self-Portrait/Pervert“, das diese verwundende Körpermodifikation im Kontext von (mit Nadeln, Schnitten, Leder-Haube<sup>6</sup> offensiv angespielten) „deviant“-sexuellen Praktiken zeigt. In dieser früheren Fotografie aus 1994 greift das sich selbst bezeichnende *Pervert* eine zugewiesene Stigmatisierung auf, im Sinne einer künstlerischen Reaktion sowohl auf das zensuranfällige US-amerikanische *Culture-Wars*-Klima der 1980er/90er-Jahre

(von dem etwa Arbeiten von Mapplethorpe betroffen waren; vgl. Kennedy 2011) als auch auf Spannungen innerhalb der Schwulen- und Lesben-Communities:

„At the march on Washington for lesbian and gay rights in 1993, we were suddenly all supposed to appear normal. ‘Don’t include the leather community because they’re abnormal.’ It created a huge division in the gay community. *Pervert* was my response“ (Opie, zit. n. Broydell 2020: 14).

So setzt Opie mit der Prozedur des *Pervert*-Schneidens und Nadel-Setzens durch Freund\*innen innerhalb der *leather community* (vgl. Kennedy 2011: 1) nicht nur selbst Schmerz ein „to fight the pain“ (Mondin 2016: 40), wie er etwa aus Ausgrenzung oder Ächtung resultiert. Indem sie sich als *Pervert* markiert – „the insult inscribed as a blazon on the chest“ (Melia 2013: 9) –, wendet Opie überdies die diffamierende Attribuierung performativ (ähnlich wie es beim Begriff „queer“ geschehen ist; vgl. Kennedy 2011).

Doch zumindest im späteren „Self-Portrait/Nursing“, das *Pervert* in das Bild des Stillens einführt, geht die sexuelle Aufladung der inzwischen vernarbten Verwundung über eine Resignifizierung eines entwertenden Labels hinaus. Denn die Narbe, die jene sich als „perverse“ etikettierende sexuelle Praxis anzeigt, haftet nun am *mütterlichen Körper*. Im Folgenden möchte ich argumentieren, dass die Skarifizierung dadurch nicht nur – über die dargebotene dyadische Mutter-Kind-Bezogenheit hinausweisend – auf Vorleben bzw. Vorlieben der Mutter deutet. Sondern in ihrer bildlichen Platzierung fungiert sie auch wie eine *Überschrift* für das, was auf der Fotografie selbst passiert: sodass *Pervert* am Ende auch die Stillsituation charakterisiert.

## Fragen „angemessenen“ Stillens

Im Rahmen der Trilogie ist die verblasste *Pervert*-Narbe als Vergangenheits-Insignie, im Sinne einer Weiterentwicklung der Künstlerin gelesen worden, nach Art eines *Telos* persönlicher Reifung (dazu: González 2021: 90). Zugleich konfrontiert diese vorsätzlich erzeugte Narbe, wie verblasst auch immer, weiterhin mit Sexualität: Anders als gängige Darstellungen des Stillens, die diese ausklammern, „once a woman enters the register of the maternal“ (Saketopoulou 2013: 247), führt „Self-Portrait/Nursing“ die bildlich gewordene Mutterschaft und eine – eben zudem als „perverse“ bestimmte – Genießensmodalität rund um die Brust zusammen. In einem Interview antwortet die Künstlerin auf die Frage, wie ihres Erachtens die Leute darauf reagieren, „to being able to see ‘Pervert’ on your chest while you’re nursing your baby (in Self Portrait Nursing)“:

„I think a lot of people don’t even notice. I had one really bad comment in Art in America by a critic who put her personal comment in parenthesis. She wrote ‘the child looks too old to be nursing’. It was taken right after his first birthday and he’s a tall boy, and I just thought, does he look like he’s too old to be nursing because I have ‘pervert’ carved on my chest? What are you really saying here, in parentheses?“ (Opie, zit. n. MacPhee 2009: 62).

6 Vgl.: „Opie’s Self-Portrait/Pervert [...] deepens her allegiance to the BDSM sub-community by showing a series of needles inserted into the skin of her bared arms, as well as a label ‘Pervert’ carved into her bare chest. Her head is covered with a leather hood used in bondage practice“ (Gasterland-Gustafsson 2021).

Neben der Aussage, viele würden die Schrift auf der Brust wohl gar nicht bemerken, wird hier aus einer eingeklammerten Frage, die Colpitt in „Art in America“ bezogen auf die Größe des Säuglings stellt („a little too old für nursing?“) (Colpitt 2006: 75), ein „really bad comment“, und der normativ daher kommende Hinweis auf das fragliche Alter des Sohnes wird auf die *Pervert*-Einschreibung bezogen: Dieser könnte auf jene zurückzuführen sein. Als werde die Angemessenheit des Stillens des eher großen Sohnes durch die vernarbten Einschnitte zweifelhaft bzw. als würde die sich als sexuell „abweichend“ deklarierende Künstlerin „Abnormes“ auch mit ihrem Kind vollführen und sich als nährenden Mutter delegitimieren. Sarkastisch formuliert Opie etwas später: „because we’re not supposed to have children, don’t you know that? We’re going to do bad things to our children [...]“ (Opie, zit. n. MacPhee 2009: 62). Auch an anderer Stelle wird Colpitts Anmerkung zu Opies Fotografie kommentiert: Zwar würde „Self-Portrait/Nursing“ in der Rezeption als Zeugnis einer Mütterlichkeit gelesen, mit deren Eintritt das „Perverse“ nur noch als blasser Überrest der Vergangenheit erscheint;<sup>7</sup> und dennoch: „the ‘stain’ of perversion persists; in a review in *Art in America*, a critic asks parenthetically whether Opie’s child is ‘a little too old for nursing?’“ (González 2021: 101).<sup>8</sup> Das „Perverse“ scheint gleichsam auf das Stillen überzugehen: als wäre der Säugling wie die sexuell einschlägige Vernarbung am Körper der Mutter haften geblieben. Ein dem Anschein nach nicht rechtzeitig erfolgtes Abstillen des einem legitimen Fusionswunsch quasi erwachsenen Sohnes beschwört ein „klebriges Genießen“,<sup>9</sup> das „ausgedehnte“ Stillen wird demnach selbst zu einer Art *perverse* Praxis mit Fragezeichen.

Ich möchte nun Opies „What are you really saying here, in parentheses?“ auf eine Weise ernst nehmen, die genau dem nachgeht, was das als „unangemessen“ infrage stehende Stillen anscheinend an „Perversion“ transportiert. Denn just an der Annahme, dass die Mutter beim Stillen eine „perverse“ Sexualität überträgt, ist psychoanalytisch besehen einiges dran, allerdings in einem nicht pejorativen Sinn.

## „Pervertierendes“ Eindringen des Sexuellen

Folgt man zunächst Freud, dann hat das an der mütterlichen Brust („oder an ihren Surrogaten“) saugende Kind bei der Reizung der Lippen durch „den warmen Milchstrom“ denkbar Lustempfindungen (vgl. Freud 1905: 82). Im Zuge der Nahrungsaufnahme *lehnen sich* sexuelle Vorgänge an die Funktionen der Lebenserhaltung *an* (vgl. Freud 1905: 82), entstehen „inmitten einer selben Tätigkeit“ und beginnen dann, in Objekt und Ziel zu divergieren (Laplanche 1988: 140 f.). Sexualität stellt sich vor im Sinne einer „Perversion“ – Abweichung, Verkehrung – des Instinkts als Lebensfunktion (vgl. Laplanche 1974: 39/44). Dabei versteht Laplanche den Prozess der Anlehnung als „Ur-Verführung“ (vgl. Laplanche 1988: 141). Alltägliche Pflege-Praxen sind demnach unabdingbar „durch-

7 „Self-Portrait/Nursing has been interpreted as evidence that the entry into maternity means the perverse past has been left behind, leaving only a ‘faint’ residue as memorial“ (González 2021: 101).

8 González’ Argument geht anders weiter, worauf ich hier nicht eingehen kann.

9 Potenziell inzestuöse Fantasien inkludierend.

tränkt von Sexualität“ (Laplanche 1974: 53); „die der Selbsterhaltung dienenden Gesten“ enthalten nicht beherrschbare und den Erwachsenen selbst unbewusste sexuelle Botschaften (Laplanche 1988: 141).<sup>10</sup> Betrachtet man das Stillen, dann entsteht die Erregung quasi an der Schnittstelle zu dem (sexuellen) Gehalt, den die Berührung für die Mutter hat – eine kulturell häufig *verblasste* bzw. durch „a lot of people“ eher ausgeblendet, gleichwohl eben schon vom Säugling geahnte „perverse‘ Besetzung“ der Brust, „als Quelle jenes dunklen, zweifelnden Fragens: Was will sie von mir?“ (Laplanche 1988: 224), „diese Brust, die mich nährt, aber auch erregt; die mich erregt, indem sie sich selbst erregt?“ (Laplanche 1988: 139). Solche hier quasi durch die oral penetrierende Brustwarze (vgl. dazu Dean 2014) implantierten Erregungs-Botschaften bedrängen den Säugling; exzessiv in dem, was daran nicht symbolisierbar ist (vgl. dazu Saketopoulou 2014), fließen sie quasi mit der Milch in ihn über oder färben ihn ein.

Die sich in diesem Geschehen begründende Sexualität ist im Ergebnis *masochistisch* verfasst. Ähnlich wie die unvermeidliche „Pervertierung“ des Säuglings durch jeden stillenden Körper erfolgt, so meint auch *Masochismus* in diesem Zusammenhang nicht einfach eine „abweichende“ sexuelle Vorliebe oder dergleichen; vielmehr ließe sich Sexualität in ihrer sich konstituierenden Form als „a tautology for masochism“ denken (Bersani 1986: 39). Erzeugen nämlich jene „effractions into the infant’s interior space“ durch die pflegende, stillende Person eine Art schmerzliche Erregung, so ist der Sexualität eine „pain/pleasure mélange“ (Saketopoulou 2014: 261) – oder auch: eine Art masochistische Erregung „of being invaded by a world“<sup>11</sup> – inhärent. SM-Sexualität wiederum wäre dann eine Art „melodramatische Version“ dieser Konstituierung (Bersani 1986: 41), die bereits ein In-Szene-Setzen des Schmerzes enthält<sup>12</sup> und zugleich die Abwehr gegen eine das Selbst destabilisierende *jouissance* abzulegen vermag.<sup>13</sup>

## Überschüssige Erregung

Vor einem solchen Hintergrund deutet der vernarbte, mit lesbischen SM-Praktiken assoziierte *Pervert*-Schriftzug, wie er im „Self-

- 10 Womit diese „Situationen und Kommunikationen [...] keineswegs einem ‚Sittlichkeitsvergehen‘ entsprechen“ (Laplanche 1988: 225).
- 11 Bersani spricht hier in seinem Zusammenhang von „the masochistic thrill of being invaded by a world we have not yet learned to master“ (Bersani 1996: 100).
- 12 Žižek spricht von einem „Zur-Schau-Stellen [...] von Tortur und Schmerz“ im klinischen Masochismus; letztlich auf der Basis „einer fundamentalen ‚sodomasochistischen‘ Einstellung“, in der das Subjekt bereit ist, „den Schmerz selbst als Quelle libidinöser Befriedigung zu akzeptieren“ (Žižek 2001: 388 f.).
- 13 Auch wenn das Verhältnis von „theatricalized SM as a practice“ (Dean 2014: 272) und jener Selbst-zerrüttenden *jouissance* kaum eindimensional ist, ließe sich ausgehend vom darin vorrangigen Masochismus sagen, dass SM die Abwehr „against the joy of self-dissolution“ (Bersani 1996: 95 ff.) beiseitezulegen vermag. Lesbische (sado-)masochistische Sexualität kann nach Hart desgleichen eine Destabilisierung des ‚Selbst‘ bzw. eine Vorstellung „of ‘losing one(self)’“ involvieren (Hart 1998: 60 f.). Dies kann m. E. durchaus an das Bersani’sche Konzept der *self-shattering jouissance* anknüpfen – auch wenn Bersani „ignores the sexuality of women, except to appropriate it in his own phantasmatic versions“ (Hart 1998: 98; vgl. zugleich z. B. Bersani 1996: 195, Fn. 25).

Portrait/Nursing“ über der Mutterbrust quasi im Wahrnehmungsfeld des Säuglings auftaucht, gleichfalls auf die der Sexualität bereits in ihrer infiltrierenden Entstehung inhärente „Abweichung“ und schmerzlich-erregende Qualität. Die Fotografie kann so besehene Aufsehen für etwas meist Unartikulierte generieren – über die Sichtbarmachung queerer bzw. SM-praktizierender Identitäten oder den „counter-normative political move“ (Mondin 2016: 60) einer Darbietung nicht-heterosexueller Mutterschaft hinaus. Jenen als *Pervert* titulierten „queer, out, dyke artist“<sup>14</sup>-Körper mit saugendem Sohn in Anspielung traditioneller Bildkompositionen in Szene setzend vermag sie Prozesse zu offenbaren, die ihren partikularen Hintergrund überschreiten und die damit verbundenen Zuschreibungen umfassender geltend machen – gerade bezogen auf die abwehr-destabilisierende *jouissance* im so oft purifiziert daherkommenden Bild babystillender Mütterlichkeit. So kann der im „Self-Portrait/Nursing“ mit *Pervert* überschriebene Vorgang der Milchzuführung auf jene *Perversion* aufmerksam machen, die sich kulturell abgewehrt, nunmehr als *Regel* herausstellt (vgl. Laplanche 1974: 38) – und zwar gerade indem dieser Vorgang speziell zu Fragen der „Angemessenheit“ führt. Denn was in der Rezeption zum Teil mit dem angenommenen Alter des von der „Pervert“-Mutter gestillten Kindes Anstoß erregt, kann damit, als Symptom verstanden, auf die so Erregten zurückverweisen. Die für Opies Sohn infrage stehende Ausdehnung des Stillens gilt letztlich für die mediale „Fütterung“ des am Foto hängenden Betrachtenden selbst; in dieser geht es aber nicht mehr nur um den verlängerten Wunsch nach phantasmatischer Fusion mit dem, was abgetrennt und verloren ist. Über die fotografisch-fetischistische Trennungsverleugnung hinaus wäre nun vielmehr auch das im Spiel, was sich beim Betrachten der dargebotenen Mutter-Kind-Körperlichkeit rätselhaft-überschüssig einschleicht und irritierend übergreift. Mit dem Einfließen der in der Fotografie aufgenommenen „Pervertierung“ in die Betrachtung wäre die Frage „a little too old für nursing?“ (Colpitt 2006) verstehbar als eine von sich weisende Abwehr und Wiederkehr dessen, was in der oral-visuellen Rezeption von „Self-Portrait/Nursing“ zu bedrängen vermag. Der die Stillzene überschreibende Schriftzug liefert hierfür gleichsam den Titel – und damit für das, was im Versuch, es zu fassen, abwehrend als unangemessen, abnormal oder deviant erscheint, was sich aber im Ergebnis als verblasste Kennzeichnung des „Normalen“ erweist.

## Interessenkonflikt

Die Autorin gibt an, dass kein Interessenkonflikt besteht.

## Literatur

- Andenæs M. Catherine Opie. *Objektiv* Press 14.11.2017 [Als Online-Dokument: <https://www.objektiv.no/journal/2017/11/14/catherine-opie>]
- Barthes R. *Die helle Kammer*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1989 [1980]
- Bersani L. *The Freudian Body. Psychoanalysis and Art*. New York, NY: Columbia University Press 1986
- Bersani L. *Homos*. Cambridge, MA, London, UK: Harvard University Press 1996
- Broydell J. *Ambivalent Attachments: Love, Sex and Family in Works by Catherine Opie, Shawna Dempsey and Lorri Millan*. Master thesis, Concordia University 2020 [Als Online-Dokument: [https://spectrum.library.concordia.ca/id/eprint/987314/1/Broydell\\_MA\\_2020.pdf](https://spectrum.library.concordia.ca/id/eprint/987314/1/Broydell_MA_2020.pdf)]
- Colpitt F. Report from Santa Fe: A Slow Motion Biennial. *Art Am* 2006; 94: 68–75
- Dean T. Uses of Perversity: Commentary on Saketopoulou's "To Suffer Pleasure". *Stud Gend Sex* 2014; 15: 269–277
- Dmitrieva S, de Font-Réaulx D, Henning M, Di Bello P. Reproductions, a Special Issue of *History of Photography*. *Hist Photogr* 2022; 46: 1–8
- Eiblmayr S. *Die Frau als Bild. Der weibliche Körper in der Kunst des 20. Jahrhunderts*. Berlin: Reimer 1993
- Freud, S. Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie. In: Freud, S. *Gesammelte Werke*, Bd.5. Frankfurt/M.: Fischer 1999 [1905], 27–145
- Freud S. Entwurf einer Psychologie. In: Freud S. *Gesammelte Werke*, Nachtragsband. Frankfurt/M.: Fischer 1999 [1950/1895]; 387–477
- Gasterland-Gustafsson G. Catherine Opie, *Self-Portrait/Cutting*. *Smarthistory* 29.08.2021 [Als Online-Dokument: <https://smarthistory.org/catherine-opie-self-portrait-cutting/>]
- González B. Queer Kinship: "Exposed to the Other As a Skin Is Exposed to What Wounds It". *Otherness* 2021; 8: 77–104 [Als Online-Dokument: [https://www.otherness.dk/fileadmin/www.othernessandthearts.org/Publications/Journal\\_Otherness/Otherness\\_Essays\\_and\\_Studies\\_8.1/EntireIssue8.1.pdf](https://www.otherness.dk/fileadmin/www.othernessandthearts.org/Publications/Journal_Otherness/Otherness_Essays_and_Studies_8.1/EntireIssue8.1.pdf)]
- Hart L. *Between the Body and the Flesh: Performing Sodomasochism*. New York, NY, Chichester, UK: Columbia University Press 1998
- Johannesson A. *The Queering of Photography: A Generative Encounter*. PhD thesis, Royal College of Art 2020 [Als Online-Dokument: <https://core.ac.uk/outputs/286383567/?source=2>]
- Kennedy D. *Pervert #2 and American Photographer. The First-Year Papers (2010 – present)*. Trinity College Digital Repository, Hartford, CT 2011 [Als Online-Dokument: <https://digitalrepository.trincoll.edu/fypapers/26>]
- Laplanche J. *Leben und Tod in der Psychoanalyse*. Olten, Freiburg/Br.: Walter 1974 [1970]
- Laplanche J. *Die allgemeine Verführungstheorie und andere Aufsätze*. Tübingen: Ed. Diskord 1988
- Laquière-Waniek E. No Milk Today. Gabe, Verlust und Signifikation des frühen Anderen in den künstlerischen Arbeiten von Irini Athanassakis. In: Athanassakis I, Hrsg. *MILK. Gabe, Lust und Verlust*. Wien: Passagen 2018; 43–55
- Lewin BD. Sleep, the Mouth, and the Dream Screen. *Psychoanal Q* 1946; 15: 419–434
- Levy A. Catherine Opie, All-American Subversive. *The New Yorker* 05.03.2017 [Als Online-Dokument: <https://www.newyorker.com/magazine/2017/03/13/catherine-opie-all-american-subversive>]
- MacPhee MC. An Interview with Catherine Opie. *No More Potlucks* 2009; 1: 57–67
- Marder E. *The Mother in the Age of Mechanical Reproduction: Psychoanalysis, Photography, Deconstruction*. New York, NY: Fordham University Press 2012
- Melia J. Catherine Opie's Three Self-Portraits: "Let's Push the Boundaries a Little Here about What You Guys Think Normal Is". *E-CRINI – La revue électronique du Centre de Recherche sur les Identités Nationales et l'Interculturalité* 2013 [Als Online-Dokument: <https://univ-paris8.hal.science/hal-03880696>]
- Mondin A. Fighting Pain with Pain: Bob Flanagan/Sheree Rose and Catherine Opie. *Grad J Soc Sci* 2016; 12: 40–65 [Als Online-Dokument: <https://gjss.org/sites/default/files/issues/chapters/papers/GJSS%20Vol%2012-1%20Mondin.pdf>]

- New Exhibitions. Catherine Opie: To What We Think We Remember. 7 Jun – 27 Aug 2022. Thomas Dane Gallery, London. Overview. London, UK: New Exhibitions of Contemporary Art Ltd 2022 [Als Online-Dokument: <https://www.newexhibitions.com/e/59499>]
- Rövekamp E. Das unheimliche Sehen – das Unheimliche sehen. Zur Psychodynamik des Blicks. Gießen: Psychosozial 2013
- Saketopoulou A. Catherine Opie: American Photographer, American Pervert. *Stud Gen Sex* 2013; 14: 245–252
- Saketopoulou A. To Suffer Pleasure: The Shattering of the Ego as the Psychic Labor of Perverse Sexuality. *Stud Gen Sex* 2014; 15: 254–268
- Smith L. Politics of Focus: Women, Children and Nineteenth-Century Photography. Manchester, UK, New York, NY: Manchester University Press 1998
- Sperling J. The Anachronic Madonna Lactans: Impersonations of the Nursing Virgin by Cindy Sherman, Catherine Opie, and Vanessa Beecroft. *Z Kunstgesch* 2021; 84: 408–440
- Spitz RA. Die Urhöhle. Zur Genese der Wahrnehmung und ihrer Rolle in der psychoanalytischen Theorie. *Psyche* 1956; 9: 641–667
- Schmidt T. Exzentrische Zeichen. Narben in literarischen Texten des 20. und 21. Jahrhunderts. Dissertation, Universität Erfurt 2021 [Als Online-Dokument: <https://d-nb.info/1305364880/34>]
- Žižek, S. Die Tücke des Subjekts. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2001.

