
Inhaltsverzeichnis

Vorwort der Herausgeberinnen	7
<i>Cross-dressing</i> und Maskerade	9
<i>von Meike Penkwitt und Tina-Karen Pusse</i>	
<u>Aufsätze</u>	
Prolegomena zu <i>cross-dressing</i> und Maskerade. Zu Konzepten Joan Rivieres, Judith Butlers und Marjorie Garbers – mit einem Seitenblick auf David Cronenbergs Film <i>M. Butterfly</i> von Claudia Liebrand	17
Kleine Details von großem Gewicht: Einige Gedanken zu Neil Jordans Film <i>The Crying Game</i> von Elisabeth Bronfen	33
Geschlecht als Maske? Cindy Shermans <i>Sex Pictures</i> von Antonia Ingelfinger	41
„Als sie ein Knabe war“ – <i>Cross-dressing</i> und Poetik in Goethes <i>Wilhelm Meisters Lehrjahre</i> und Woolfs <i>Orlando</i> von Franziska Schöbler	61
Frau als Mann als Frau: Mode als <i>cross-dressing</i> von Barbara Vinken	75
‘Mustererkennung’ – Zur (Re-)Codierung von Geschlechtszugehörigkeit im Internet von Christiane Funken	91
Grenzen, Performanz und feministische Politik – zur Brauchbarkeit des <i>cross-dressing</i>-Konzepts von Silke Bellanger und Miriam Engelhardt	107
Anthropologische, soziale und moralische Grenzen der Vervielfältigung der Geschlechter von Hilge Landweer	123
Querverweise	141

Rezensionen

Orlando meets Jeanne d'Arc –

Eine kleine Geschichte des *cross-dressing*

Franziska Schößler

zu

Gertrud Lehnert:

Wenn Frauen Männerkleider tragen.

Geschlecht und Maskerade in Literatur und Geschichte..... 143

Subversiver Kleidertausch?

Tanzende Sakkos auf Geschlechterkreuzzug

Corinna Gerhard

zu

Susanne Benedek/Adolphe Binder:

Von tanzenden Kleidern und sprechenden Leibern:

Crossdressing als Auflösung der Geschlechterpolarität

und

Andrea Stoll/Verena Wodke (Hrsg.):

Sakkorausch und Rollentausch:

männliche Leitbilder als Freiheitsentwürfe von Frauen..... 146

Spiel ohne Grenzen –

das 20. Jahrhundert aus der Sicht eines weiblichen Prometheus

Rita Morrien

zu

Kate Summerscale:

Kerle wie wir. Das exzentrische Leben des Joe Carstairs..... 149

Inszenierung und Transformation von Geschlechterrollen

in der afrikanischen und afro-amerikanischen Kunst

Rita Schäfer

zu

African Arts, vol xxxi, no.2, 1998

special issue: Women's masquerades in Africa an the Diaspora

editors: Sidney Littlefield Kasfir, Pamela R. Franco..... 150

Drag Queen als Detektiv:

Orland Outlands Romandebüt *Todschick*

Bettina Mundt

zu

Orland Outland:

Todschick..... 154

Flüssig-kristallin gewachsene Theorie zum Mitmischen <i>Nathalie Gremme</i> zu Thomas Meinecke: Tomboy.....	156
Reiz und Risiko – Der Versuch einer Rehabilitation des Androgyniebegriffs <i>Anne Lehnert</i> zu Querelles. Jahrbuch für Frauenforschung. Bd.4.1999 Androgynie: Vielfalt der Möglichkeiten hrsg. von Ulla Bock und Dorothee Alftermann.....	158
Die Gegenwart der Zukunft. Ein Nachtrag zum Heft Utopie und Gegenwart (Freiburger FrauenStudien 2/1998) <i>Ellen Biesenbach</i> zu Pamela McCorduck und Nancy Ramsey: Die Zukunft der Frauen. Szenarien für das 21. Jahrhundert.....	161
Es geht nicht um Sex – Vom Sieg der Hysterie über die Psychoanalyse <i>Tina-Karen Pusse</i> zu Elisabeth Bronfen: Das verknotete Subjekt. Hysterie in der Moderne.....	164
<u>Ankündigungen</u>	
Gender studies <i>von Ellen Biesenbach, Sonja Dehning und Marion Mangelsdorf.....</i>	171
<u>Rückblick/Vorausschau</u>	
Feminismen – Bewegungen und Theoriebildungen weltweit.....	173
Beziehungen.....	175
<u>Autorinnen</u>.....	179
Übersich über die bisher erschienenen Titel.....	183

Vorwort der Herausgeberinnen

Der Sammelband *Cross-dressing und Maskerade*, die achte Ausgabe der *Freiburger FrauenStudien*, geht auf die Ringvorlesung mit dem Titel *Frauen und Maskerade* zurück. Sie fand im Winter 1998/99 an der Universität Freiburg statt und stieß beim Publikum zu unserer Freude auf außergewöhnlich große Resonanz.

Wie die Vorlesungsreihe wird auch dieser Band durch die „Prolegomena“ Claudia Liebrands eröffnet, die sich mit den *cross-dressing*-Theoretikerinnen Joan Riviere, Judith Butler und Marjorie Garber auseinandersetzt. Ansonsten stehen neben Buch- (*Orlando* und *Wilhelm Meisters Lehrjahre*), Film- (*M. Butterfly* und *The Crying Game*) und Bild-‘Lektüren’ (Cindy Sherman und Hans Bellmer), eine kulturtheoretische Auseinandersetzung mit dem post-feudalen Phänomen ‘Mode’, eine Expedition in *chat-rooms* des Internets und philosophisch-theoretische Überlegungen zur politischen „Brauchbarkeit“ des Konzepts *cross-dressing* sowie zu dessen „anthropologischen, sozialen und moralischen Grenzen“. Ein einleitender Text führt in die Thematik ein und stellt – wie auch in der letzten Ausgabe – die einzelnen Aufsätze kurz vor.

Wir freuen uns darüber, daß wir dieses Mal eine ganze Reihe von Rezensionen abdrucken können, die sich auf unser Thema beziehen. Auch hier ist die thematische Spannweite sehr groß. Sie umfaßt neben wissenschaftlichen Anwendungen des *cross-dressing*-Konzeptes auf unterschiedliche Bereiche der (hiesigen) Gesellschaft einen Sammelband zur Maskerade und Performanz in unterschiedlichen afrikanischen Kulturen, eine Biographie, einen Krimi und Thomas Meineckes umstrittenen Roman *Tomboy*. Als ‘Nachtrag’ zu unserem Utopieband (und kurz vor dem Jahrtausendwechsel) drucken wir außerdem eine Rezension zu *Die Zukunft der Frauen. Szenarien für das 21. Jahrhundert ab*. Die Rezension zu Elisabeth Bronfens – um den Bauchnabel kreisendem – Buch *Das verknotete Subjekt* kann dagegen als ‘Vorläuferin’ zu unserem *Beziehungen*-Band gelesen werden, der zwar erst in etwa einem Jahr erscheinen wird; die Vorlesungsreihe *Beziehungen* läuft jedoch schon jetzt (Programm S. 175-177).

Weitere erfreuliche Entwicklungen betreffen die Einrichtung des Studienganges *Gender Studies* an der Universität Freiburg. Wie in den letzten Ausgaben drucken wir einen Bericht zum aktuellen Stand ab.

Auch dieses Semester wollen wir diesen Ort dafür nutzen, einigen Personen zu danken, die für den Fortbestand der *Freiburger FrauenStudien* von besonderer Bedeutung sind: dem Rektor der Universität, Herrn Prof. Dr. Jäger, der die Druckkosten sicherstellt und der Frauenbeauftragten der Universität, Prof. Dr. Elisabeth Cheauré, der es zu verdanken ist, daß mittlerweile zumindest ein Teil der für Vortragsreihe und Zeitschrift anfallenden Arbeit nicht mehr ehrenamtlich geleistet werden muß.

Wichtig sind jetzt noch die Termine für die nächsten Ausgaben: Der Redaktionsschluß für die Ausgabe 2/99 *Feminismen. Bewegungen und Theoriebildungen weltweit* ist schon vorbei, Redaktionsschluß für die folgende Ausgabe *Beziehungen* 1/2000 ist der 15. März. Da uns durch die Koppelung von Vortrags- und Schriftenreihe eine große Zahl von Texten zur Verfügung stehen, sind weiterhin vor allem Rezensionen willkommen.

Rotraud von Kulesa
Meike Penkwitt

Cross-dressing und Maskerade

Mal wieder ist die Debatte in Deutschland angekommen. Ausführlich wird in der November-Ausgabe der *Emma* die aus den USA stammende *transgender*-Bewegung vorgestellt – samt ihrer, so *Emma*, „akademischen Diskurs-Führerin, der Rhetorik-Professorin Judith Butler“. Beim Lesen der Artikel konnte man tatsächlich den Eindruck gewinnen, Feministinnen in Deutschland sollten nun erstmals über *queer theory*, *cross-dressing* und Maskerade aufgeklärt werden. Dabei wird auch bei uns schon seit mittlerweile beinahe zehn Jahren über diesen (in mehrfacher Hinsicht) aufregenden Theoriestrang diskutiert.

Der Begriff '*cross-dressing*' wurde von Transvestiten und Transsexuellen in den USA aufgebracht. Sie benutz(t)en diesen Terminus, weil er ihre Aktivität ausdrückt und nicht so klingt, als stamme er direkt aus einem medizinischen Fachbuch. Unter '*cross-dressing*' versteht man dabei mehr als nur das Tragen von Kleidern, die gewöhnlich dem anderen Geschlecht zugeordnet werden. Es geht vielmehr um eine entsprechende Ausrichtung der ganzen Persönlichkeit, um öffentliches und privates Auftreten, um Rollenverhalten und gesellschaftliche Anerkennung in der selbstgewählten Rolle.

In diesem Band wird der Begriff '*cross-dressing*' in einer etwas anderen Bedeutung, die er innerhalb der feministischen Theoriediskussion bekommen hat, verwendet. Obwohl Butler den Terminus in ihrem für die Debatte ausschlaggebenden Buch *Gender Trouble* (1990) noch gar nicht benutzte, sind hier bereits die Phänomene zentral, die später in der für die feministische Diskussion neuen Kategorie '*cross-dressing*' zusammengefaßt wurden. Zentrale Begriffe in *Gender Trouble* sind 'Parodie' oder auch 'Performanz'. Butler benutzt sie vor allem im Zusammenhang mit dem Geschlechterrollentausch der *queers*, also von Transsexuellen, Transvestiten und Homosexuellen. Erst in dem 1993 erschienenen Folgeband *Bodies that matter* verwendet Butler den Begriff *cross-dressing* – neben dem Begriff *drag*. Sie favorisiert dabei allerdings deutlich den zuletzt genannten Begriff. Zentral steht der Terminus *cross-dressing* dagegen in Marjorie Garbers *Vestied Interests* (1992).

Die Begriffe 'Parodie', 'Performanz', '*cross-dressing*', '*drag*' und 'Maskerade' stehen sich sehr nahe, werden oft sogar als Synonyme verwendet, auch wenn sie den Fokus auf unterschiedliche Aspekte legen:

Zum einen unterscheiden sie sich natürlich durch ihre Herkunft: '*Cross-dressing*' und '*drag*' stammen aus der *queer*-Bewegung, 'Parodie' ist ein wichtiger Begriff der Literaturwissenschaft und -theorie, 'Maskerade', der allgemeinste der genannten Begriffe, wird u. a. in bezug auf kultische Handlungen oder auch Theaterspiel

verwendet und 'Performanz' fand seinen Eingang in die *cross-dressing*-Diskussion über die Sprechakttheorie. Daneben gibt es aber auch noch die (künstlerische) 'Performance', und diese (für den alltagsprachlichen Gebrauch prägende) Bedeutung wirkt sich oft auf die wissenschaftliche Verwendung des Begriffes aus.

In *Gender Trouble* schlägt Judith Butler ihr 'Parodie'-Konzept als Strategie vor, mittels derer die 'phallogozentristische Zwangsheterosexualität', die zumindest unsere westliche Welt bestimmt, unterwandert und dekonstruiert werden könne. *Queers* stellten, so Butler, die bestehende Ordnung nicht nur durch die Dissoziation der sonst selbstverständlich miteinander gekoppelten Kategorien *sex*, *gender* und *desire* in Frage, sondern insbesondere auch durch eine (nicht unbedingt intendiert parodistische) Imitation herkömmlicher Geschlechterrollen. Durch diese 'Parodie' werde, so Butler, entlarvt, daß es sich schon bei dem Vorbild um kein 'natürliches' Original, sondern ebenfalls um eine 'künstliche', d.h. gemachte, oder auch: in 'performativen Akten' hervorgebrachte Kopie handele.

Das Sprechen über 'Performanz', legt dagegen den Fokus nicht auf den Geschlechterrollentausch, sondern betont generell, daß auch das 'natürlich' erscheinende Geschlecht (durch 'performative Akte') hergestellt wird. Einen weiteren Unterschied gegenüber den anderen Begriffen – und insbesondere gegenüber dem Terminus *cross-dressing* – stellt die allgemeinere Verwendbarkeit der Kategorie 'Performanz' dar: Mit ihr kann nicht nur die Konstitution der 'natürlich' und deshalb unwandelbar erscheinenden Institution 'Geschlecht' beschrieben werden, sondern vielmehr die Konstitution aller natürlich erscheinenden und deshalb unhinterfragten, aber trotzdem von Menschen gemachten, Institutionen.

Für die deutsche Rezeption der *cross-dressing*-Theorie waren vor allem zwei Sammelbände von Bedeutung: die Ausgabe *Kritik der Kategorie 'Geschlecht'* der Zeitschrift *Feministische Studien* (1993) sowie der aus dem Amerikanischen übersetzte Band *Der Streit um Differenz – Feminismus und Postmoderne in der Gegenwart* (1993), der eine Auseinandersetzung zwischen Seyla Benhabib, Judith Butler, Drucilla Cornell und Nancy Fraser dokumentiert. Beide Veröffentlichungen sind in Auseinandersetzung mit Butlers *Gender Trouble* entstanden und fanden ihrerseits in Butlers Folgeband *Bodies that Matter* (1993) Erwiderung.

Zum einen unterscheiden sich die beiden Bände durch die fachliche Herkunft ihrer jeweiligen Autorinnen. Stammen sie im *Streit um Differenz* durchgängig aus der Philosophie, liegt der Schwerpunkt bei *Kritik an der Kategorie 'Geschlecht'* im Fachbereich Soziologie.

Und auch die Titel deuten an, worauf der jeweilige Fokus der beiden Veröffentlichungen liegt: Zentral in der *Kritik der Kategorie 'Geschlecht'* stehen vor allem die Frage nach Körper- und Leiblichkeit, nach Materialität und dem Umgang mit geschlechtlich gebundenen Kategorien wie Generativität und Natalität, nach *sex* und *gender*. Die Diskussion zwischen den amerikanischen Theoretikerinnen im *Streit um Differenz* entfernt sich noch etwas weiter von der Geschlechterthematik im engeren Sinne. Diskutiert wurde dort vor allem die Positionierung in Bezug auf den linguistic turn und das Verhältnis zur sogenannten 'Postmoderne' – eine Diskussion, die aber durchaus mit feministisch-politischem Impetus geführt wurde.

Dieser Band der *Freiburger Frauenstudien* fokussiert auf das Konzept des *cross-dressing*, was im Vergleich zu den beiden oben erwähnten Sammelbänden sicher eine inhaltliche Eingrenzung darstellt – womit aber durchaus der Diskussionsverlauf der letzten Jahre nachvollzogen ist. Die vorliegende Aufsatzsammlung will nun aus einem gewissen historischen Abstand, und nachdem *gender trouble* im wissenschaftlichen Diskurs etabliert ist, vorwiegend nicht mehr über Grundsätzliches streiten, sondern illustrieren, wie *cross-dressing*-Konzepte in verschiedenen Disziplinen umgesetzt werden. Die Herkunft der Autorinnen ist dabei überwiegend kulturwissenschaftlicher Art: So gibt es eine ganze Reihe von 'Lektüren', die sich mit Literatur, Film und bildender Kunst auseinandersetzen.

Claudia Liebrand führt im ersten Beitrag des Bandes in die Theorien von drei Befürworterinnen der *cross-dressing*- und Maskerade-Konzepte ein. Neben Judith Butler, deren Name und Veröffentlichung mittlerweile paradigmatisch für *cross-dressing* und *queer-theory* stehen, stellt sie die Theoretikerinnen Joan Riviere und Marjorie Garber vor.

Die Psychoanalytikerin Joan Riviere wurde in den letzten Jahren als frühe Vorläuferin der *gender*-Konstruktions-Debatte der 90er Jahre wiederentdeckt. Riviere verabschiedete sich, so Liebrand, schon in den 20er Jahren von der Unterscheidbarkeit zwischen „echter Weiblichkeit“ und „Maskerade“. So schrieb diese in einem 1929 erschienenen Aufsatz mit dem Titel „Womenliness as a Masquerade“: „... ob natürlich oder aufgesetzt, eigentlich handelt es sich um ein und dasselbe.“

Bezüglich der Theorien Butlers betont Liebrand insbesondere die möglichen affirmativen Effekte des *drags*, die Butler – neben den subversiven – schon früh gesehen hat und die sie vor allem in dem Folgeband *Bodies that matter* darstellte. Die affirmativen Effekte des *drags* seien jedoch, so Liebrand, in der bisherigen Butler-Rezeption oft vernachlässigt worden. Marjorie Garbers Leistung sieht Liebrand insbesondere in einer materialreichen Ausführung zu den von Butler theoretisch entwickelten Konzepten: Garber lege mit *Vestet Interests* ein umfassendes Kompendium zu transvestischen Praktiken in den unterschiedlichsten gesellschaftlichen Bereichen der gesamten Neuzeit vor.

Im letzten Abschnitt ihrer „Prolegomena“ unternimmt Liebrand eine, die vorgestellte Theorie veranschaulichende, Lektüre von David Cronenbergs *M. Butterfly*, „einem Film über die Wirkmacht transvestischer Effekte“. Liebrand zeigt auf, wie sich die Kategorien *race* und *gender* dergestalt durchkreuzen, daß – aus der Perspektive imperialistisch-westlicher Kulturen – uns die anderen immer schon ‚als Frauen‘ begegnen.

Daran schließt sich eine weitere Filmlektüre an: Elisabeth Bronfen bezieht in ihren Überlegungen zu Neil Jordans *The Crying Game* – mit Butler – den Begriff *cross-dressing* auf Louis Althusser's Begriff der 'Interpellation', demzufolge das Subjekt nur kraft einer Anrufung, durch eine symbolische Instanz der Autorität konstituiert wird. Wie bei Liebrand ist auch bei Bronfen das Verhältnis von Aneignung und Subversion Thema. Statt um die Auflösung der Geschlechtergrenzen geht es Bronfen jedoch

um den Status als Subjekt: Erst die 'Interpellation', die Anrufung des Gesetzes und die sich daraus ergebenden Verstrickungen, konstituierten das Subjekt. *Cross-dressing* bilde nun einen ambivalenten Handlungsraum: „man ist zwar immer Komplize der vorgegebenen Macht, man kann jedoch versuchen, jene aufgezwungenen symbolischen Anrufungen für andere als die intendierten Zwecke zu nutzen“. Demzufolge sei *cross-dressing* nicht entweder aneignend oder subversiv, sondern immer beides zugleich. Ähnlich wie schon in ihrem Aufsatz „Cross-dressing Pleasure With the Law“, der in unserem Utopieband (Ausgabe 2/99) erschienen ist, und wie in ihrem im Herbst erschienen Filmbuch *Heimweh – Illusionsspiele in Hollywood*, bezieht Bronfen auch hier Butlers Begriff des *gender trouble* auf Hegels Theorie zur Notwendigkeit des Krieges.

Ebenfalls eine durch Butler geprägte 'Lektüre' stellen die Ausführungen Antonia Ingelfingers zu Cindy Shermans *Sex Pictures* und – kontrastierend – Hans Bellmers Puppenfotografien dar. Ingelfinger führt die Fotografien Shermans als Antwort auf folgende Frage Butlers ein: „Gibt es Formen der Wiederholung, die keine einfache Imitation, Reproduktion und damit Festigung des Gesetzes bedeuten (...)?“ Auf die *Sex Pictures* verweisend bejaht Ingelfinger diese Frage. Die Bilder zeigten einen Weg, die existierenden Sprechweisen über Körper und Sexualität zu verrücken, indem sie die Konstruiertheit des Körpers sichtbar machten. Durch geschlechtlich uneindeutige Figuren, so Ingelfinger, stelle Sherman spielerisch die Geschlechterbinarität in Frage.

Franziska Schöblers Lektüregegenstände sind klassischerer Art: Es handelt sich um die beiden Romane *Orlando* (Virginia Woolf) und *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (Johann Wolfgang Goethe). Wichtig ist Schöbler vor allem die Betonung des medialen Aspektes ihrer Untersuchungsobjekte. Ihr geht es um „das Verhältnis von Poetik und Geschlechterirritation, zumal zwischen diesen Bereichen eine besondere Affinität zu bestehen scheint“. In Goethes Bildungsroman *Wilhelm Meisters Lehrjahre* wird (anders als in seinem Vorläufer, der *Theatralischen Sendung*) der geschlechtlich uneindeutigen Figur Mignon einheitlich das Pronomen 'sie' zugewiesen, geschlechtliche Uneindeutigkeit also sprachlich geglättet. In Woolfs 'Biographie' *Orlando* dagegen werde, so Schöbler, Sprache und Geschlechtlichkeit analogisiert: Mit einer Deutlichkeit wie in wenigen anderen Texten decke Woolf auf, daß Kleidung, Gestik und Mimik Geschlechtlichkeit herstellten. Schreiben werde hier, so Schöbler „zur ausgestellten Kostümierung, (...) die Geste des *drag*, die in Orlando's Verkleidungen inhaltlich in Szene gesetzt wird, ganz ausdrücklich zu einer Poetik des *rag*, des Fetzens und des Kostüms“. Wichtig in Schöblers Argumentation ist die 'Epochenschwelle' im ausgehenden 18. Jahrhundert, die sich in diesem Zeitraum vollziehende „Polarisierung der Geschlechtscharaktere“ (Karin Hausen): Die bis dahin beherrschenden Kategorien 'adelig' und 'nicht-adelig' wurden zu diesem Zeitpunkt von dem Gegensatzpaar 'männlich' 'weiblich' abgelöst.

Barbara Vinken charakterisiert 'Mode' – darunter versteht sie vor allem die *haute couture* – als ein „postfeudales Phänomen“. Auch für Vinken spielt die eben erwähnte

Epochenschwelle also eine wichtige Rolle. In der bürgerlichen Gesellschaft kommt es, wie Vinken ausführt, zu einer Assoziation von Aristokratie, Weiblichkeit und Schein, gegen die sich der bürgerliche Mann rigide abgrenzt, indem er in einer Art „Rhetorik der Anti-Rhetorik“ Identität, Authentizität, unbefragte Männlichkeit und Seriosität für sich in Anspruch nimmt. 'Mode' nun durchkreuze jegliche Ordnung der Repräsentation indem sie von vornherein jede Darstellung als Entstellung bloßstelle. Kurz: „Mode ist *cross-dressing*“. Vinken stellt sich mit dieser Deutung gegen in der Soziologie vertretene Ansichten, nach denen Mode „gerade auch in immer unübersichtlicher gewordenen Verhältnissen“ der Repräsentation von Geschlecht, Besitzstand und Klassenzugehörigkeit dient. Wahrgenommen werde hier jedoch, so Vinken höchstens noch der sogenannte *trickle down effect*, der das Diffundieren der Kleidercodes von 'oben' nach 'unten' durch die Orientierung von 'unten' nach 'oben' beschreibt. Die Beobachtung der *grande bourgeoisie*, die sich von der *demi monde* inspirieren läßt, stelle solche Sichtweisen in Frage. Die „*grande dame*, die *cocotte* spielt,“ hebt, wie Vinken ausführt, eine zentrale Gegenüberstellung des 19. Jahrhunderts auf: diejenige zwischen 'anständigen' Frauen und 'leichten Mädchen'. In Frage gestellt werde, so Vinken, durch das Phänomen 'Mode' insbesondere aber auch die Opposition 'männlich/weiblich' mit den zentralen Zuordnungen 'männlich/unmarkiert/eigentlich' vs. 'weiblich/markiert/uneigentlich': „Als Travestie einer Travestie stellt [die Mode] die qua Opposition gesicherte unzweideutige Identität des Geschlechtes als Resultat von Verkleidung aus und bringt buchstäbliche, unmarkierte Männlichkeit zu Fall.“ Vinken arbeitet heraus, daß durchaus auch eine Frau in Frauenkleidern *cross-dressing* praktizieren kann: „Gerade durch dieses hemmungslose Ins-Spiel-Bringen der Geschlechtsrollenklichs tauchen die wahre Frau und der echte Mann nicht als Realität, sondern als Phantasma in einer zur Identität fetischisierten, phallizistischen Ordnung der Geschlechter auf. Im *drag* wird der *drag*, der die Geschlechtsrolle ist, sichtbar“. Folgerichtig ist es deshalb, daß der Star der Modewelt neuerdings der Transvestit ist. „[I]n einer Butlerschen Argumentation“, so Vinken, „[käme der Mode] die gleiche Funktion zu, die dem homosexuellen im Verhältnis zum heterosexuellen Paar zufällt. Sie würde das soziale Geschlecht als einen performativen Akt ausstellen, in dem das, was vermeintlich repräsentiert wird, erst erzeugt würde.“

Das Internet wird häufig als Freiraum für Selbstinszenierungen jeglicher Art gefeiert. Christiane Funken geht dieser auf den ersten Blick plausibel erscheinenden Einschätzung nach, indem sie sich auf die Fahndung nach einer Neukonstruktion von Geschlechterrollen im Internet be gibt. Diese Suche bleibt allerdings ohne Erfolg. Statt auf eine Auflösung der bipolaren Geschlechterordnung trifft sie vielmehr auf eine Überzeichnung der traditionellen Dichotomie: Geschlecht wird „ostentativ ausgeflaggt“. Dies gelte auch für das so genannte *genderswapping*, dem – von Frauen seltener, von Männern häufiger – praktizierten Geschlechterrollentausch, der Funken im Internet häufiger begegnete. Doch auch dieser Befund kann mit Butler verstanden werden: Sichtbar wird das Unbehagen, das geschlechtliche Uneindeutigkeit auslöst und das Bedürfnis nach Vereindeutigung, das sich besonders deutlich in der IRC-Netiquette ausdrückt, die geschlechtliche Bestimmtheit vorschreibt. In der Kommuni-

kation in sogenannten *chats*, die trotz ihrer Anonymität durch strikte Normen bestimmt sind, findet die Autorin abschließend aber doch noch den gesuchten Raum „zwischen den Geschlechtern“, einen „*space off*“ im Sinne von de Lauretis. Diese Normen klagten nämlich, so Funken, „anscheinend auch einen mehr oder weniger neutralen Umgang der Geschlechter miteinander“ ein. In seiner Gleichzeitigkeit von Körperbetonung und -absenz weise die Interaktion der *chat*-TeilnehmerInnen eine auffällige Parallele mit derjenigen von TeilnehmerInnen bei sogenannten *events* der Technoszene auf.

Silke Bellanger und Miriam Engelhardt betrachten feministische Politik als „aktive Verwirrungspraxis von bestimmten sozialen – frauenfeindlichen – Ordnungen“. Die „CrossdresserIn“ wird für sie zu einer „Erzählfigur“, zur „BeraterIn“ in ihren theoretischen und methodischen Überlegungen. Zentral in der Argumentation der beiden Autorinnen ist die polare Gegenüberstellung der Begriffe ‘Institution’ und ‘Performance’ bzw. *cross-dressing*. Diese Gegenüberstellung kommt bei Butler zwar nicht vor, erklärt diese doch gerade die Konstitution vermeintlich unveränderbarer Institutionen durch wiederholte performative Akte, macht jedoch deutlich, warum *cross-dressing* gerade heute in einem zuvor nicht denkbarem Ausmaß möglich ist: Ursache ist die Krise in der sich momentan die ‘Institution’ Geschlechterdifferenz, das traditionelle Geschlechterverhältnis befinden. Diese Krise bedeutet, so die Autorinnen, allerdings keineswegs, daß das bipolare, hierarchische Geschlechterverhältnis bereits der Vergangenheit angehöre: „Wir haben es momentan sowohl mit Prozessen der Veränderung des Geschlechterverhältnisses als auch mit hartnäckigen Prozessen der Aufrechterhaltung zu tun“. Die CrossdresserIn als Erzählfigur ver helfe hier zu einem „Blick, der sich vor Widersprüchlichem und Gegenläufigem nicht scheut“, ermögliche „immer irgendwo in einem theoretischen Zwischenraum zwischen der Annahme der Irrelevanz des Geschlechterverhältnisses und der Annahme seiner Omnirelevanz zu verweilen“.

Bei Hilge Landweer geht es um Grenzen, nicht um solche, die mit Hilfe von *cross-dressing* ‘dekonstruiert’ werden sollen, sondern um die Grenzen der *cross-dressing*- und Geschlechtervielfältigungs-Theorie selbst, und zwar unter anthropologischem, sozialem und moralischem Blickwinkel.

Landweer argumentiert dabei auf zwei Ebenen: auf einer ‘empirischen’ und auf einer sozialtheoretischen und verschränkt ihre beiden Argumentationsstränge dann in einer negativen Utopie.

In Auseinandersetzung mit Forschungsarbeiten von Hartmann Tyrell stellt Landweer (im empirischen Teil) zunächst die Existenz von Menschen eines irgendwie anders gearteten ‘dritten Geschlechtes’ in Frage, wie sie in der konstruktivistischen Geschlechterdebatte häufig angeführt wird. Anschließend führt Landweer aus, warum, ihrer Ansicht nach, selbst bei weitgehender „Entsexuierung“ (wie sie für moderne Gesellschaften typisch ist), auch auf der symbolischen Ebene Zweigeschlechtlichkeit von keiner menschliche Kultur jemals ganz überwunden werden könne. Selbstverständlich betrachtet Landweer Geschlechtsbedeutungen, wie alle Bedeutungen, als symbolisch vermittelt, kontingent und performativ. Aus sozial-

theoretischen Gründen werde die Kategorie 'Geschlecht' jedoch an Generativität/Reproduktion gebunden bleiben. Die Ursache dafür sieht Landweer in der Tatsache, daß Menschen geboren werden und sterblich sind und sich darum in ihrer Zeitlichkeit begreifen. Dieses Bewußtsein der Zeitlichkeit und die sich daraus ergebenden Fragen werden in jeder Kultur zu einer Kategorisierung von 'Geschlecht' führen.

In der ihre Ausführungen abschließenden 'negativen Utopie' denkt Landweer zu Ende, wie eine Gesellschaft aussehen müßte, die mit der vollständigen Entsexuierung ernst mache: Durchgesetzt werden könne sie nur bei völliger Ausklammerung, der traditionellen 'natürlichen' Fortpflanzung und diese wäre nur unter Verwendung totalitärer Maßnahmen denkbar. Ein hoher Preis.

Die Debatte wird fortgesetzt.

Prolegomena zu *cross-dressing* und Maskerade. Zu Konzepten Joan Rivieres, Judith Butlers und Marjorie Garbers – mit einem Seitenblick auf David Cronenbergs Film *M. Butterfly*

Meine Einführung in das Thema *Frauen und Maskerade* ist in fünf Abschnitte gegliedert. Im ersten stelle ich Überlegungen zu Funktion und Ort der *cross-dressing*- und Maskerade-Diskussion in *gender studies* und Kulturwissenschaften an. Im zweiten bis vierten Teil werde ich auf die drei Theoretikerinnen eingehen, die für die momentane Diskussion entscheidend sind: auf Joan Riviere, Judith Butler und Marjorie Garber. Im fünften und letzten Teil versuche ich mich dann (damit die Ausführungen nicht gar zu 'trocken' geraten) an einer Anwendung der vorgestellten Theoreme. Ich werde eine 'Lektüre' von David Cronenbergs *M. Butterfly* vorlegen, nehme also einen Film über die Wirkmacht tranvestitischer Effekte in den Blick.

1. Transvestismus als *sujet*

Transvestismus und *cross-dressing* gehören seit einigen Jahren zu den prominenten Themen der *gender studies*. Was aber macht *gender trouble*, um die schöne Formulierung von Judith Butler aufzugreifen, zu dem Diskussionsgegenstand der kulturwissenschaftlichen und philosophischen *gender*-Diskussion?

Versucht man eine wissenschafts- und institutionsgeschichtliche Antwort, dann hat diese Beschäftigung mit dem *cross-dressing*-Phänomen etwas zu tun mit der Reorganisation der *women's studies* als *gender studies*. Die *women's studies* waren der Argumentationszusammenhang, in dem Frauen versuchten (ich formuliere jetzt sehr allgemein), 'Weiblichkeit zu denken'. Sie untersuchten also etwa, wenn sie Philosophinnen waren, welcher Ort Frauen und Frauenkörpern im philosophischen Diskurs zugewiesen wird. Wenn sie Soziologinnen waren, beschäftigten sie sich vielleicht mit der Analyse der empirischen Situation von Frauen in patriarchalen Gesellschaften. In meinem Fach, der Literaturwissenschaft, lag der Fokus unter anderem auf der Herausarbeitung von Frauenbildern – mit ikonoklastischem Impetus: es wurde beklagt, daß Weiblichkeitsrepräsentationen in Texten der Tradition sich tendenziell in ein dichotomisches Doppelbild einpassen: 'die' Frau erscheint im Spiegel männlicher Imagination entweder als Heilige oder Hure, als Madonna oder Mätresse, als *femme fatale* oder *femme fragile* usw. Andere feministische Literaturwissenschaftlerinnen setzten sich zum Beispiel mit der sogenannten *écriture féminine* auseinander, man fragte sich, was es eigentlich bedeute, 'als Frau' zu schreiben, was die 'weibliche Schreibweise' von der 'männlichen' unterscheide.

Zeitlich sehr viel später als die *women's studies*, die sich im Amerika seit den 60er Jahre konstituieren, etwa gegen Ende der achtziger Jahre, etablieren sich auch

die *men's studies*. Die Konstitution der *men's studies* ist nicht als bloßes 'Nachziehen', als Komplettierung zu werten, sondern zeugt von einem kleinen Erdbeben im Diskurs der Geschlechtlichkeit. Brechen die *men's studies* doch mit einem zentralen kulturellen Axiom: dem nämlich, daß nur Frauen ein Geschlecht haben. Wann immer in der philosophischen Tradition 'Geschlechtlichkeit' gedacht worden ist, ist sie als genuin weiblich konzipiert worden. Otto Weiningers Diktum, das Weib *sei* Sexualität, zu Beginn unseres Jahrhunderts in einer der wirkmächtigsten populärwissenschaftlichen Schriften zur Frauenfrage, mit dem Titel *Geschlecht und Charakter* (Weininger 1997), niedergelegt, faßt das kulturelle Meinungssystem also lediglich zusammen. Erst die *men's studies* entdecken mithin das Geschlecht der Männer (genauer müßte man formulieren, daß die *women's studies* die einseitige Festlegung der Frauen auf ihre Geschlechtlichkeit gesehen und kritisiert haben und die *men's studies* dem Rechnung tragen). Sie beschäftigen sich mit 'Männlichkeit' als historisch wandelbarer Größe. Wie wandelbar, zeigt zum Beispiel ein kurzer Blick auf die empfindsamen Helden des 18. Jahrhunderts. Es ist ein Ausweis ihrer Menschlichkeit und Männlichkeit, wenn sie an der Brust ihres seelenverwandten Gefährten ihre Tränen fließen lassen – ein Verhalten, daß im 19. Jahrhundert kulturell umkodiert wird: seit dem letzten Jahrhundert ist Weinen 'weiblich'.

In den *gender studies* nun, die seit Anfang der 90er Jahre gemeinsam mit den *queer studies*¹ die Frauen- und Männerforschung auch institutionell abgelöst haben, untersucht man zwar noch die Historizität von 'Männlichkeit' und 'Weiblichkeit', aber es wird nicht mehr versucht, von der Opposition Weiblichkeit/Männlichkeit ausgehend, tiefsinnig zu ergründen, was denn das *Eigentliche*, die *Essentialität*, von Weiblichkeit ausmache. Was Fragen der Essenz angeht, hat eine größere Skepsis Raum gegriffen. Nicht mehr das Männliche resp. das Weibliche steht im Zentrum des Interesses, sondern die Grenzscheide zwischen beidem, die *Geschlechterdifferenz*. Gefragt wird nun, wie textuelle und kulturelle Repräsentationssysteme den Hiatus zwischen 'Männlichem' und 'Weiblichem' konstruieren – und wie sie ihn dekonstruieren. Und genau dieses Problem der Konstruktion und der Dekonstruktion der Grenze, die die Geschlechter separiert, bringt den *cross-dresser* ins Spiel. Der Transvestit, die Transvestitin sind gewissermaßen genuine Anti-Essentialisten und Radikalkonstruktivisten, sie manövrieren die Biologie aus, transgredieren die Geschlechtergrenze und machen 'Weiblichkeit' und 'Männlichkeit' als (theatralisches) Spiel, als (Bühnen-) Inszenierung kenntlich, als einen vestimentären und performativen *code*, der 'Geschlecht' erst generiert.

Aus welchen Disziplinen die Theoretiker, meist sind es Theoretikerinnen, kommen, die zu Problemen der Inszenierung von Geschlechtlichkeit etwas zu sagen haben, liegt eigentlich auf der Hand. Zuständig für Fragen in bezug auf die Inszenierung, das theatralische Spiel mit 'Weiblichkeit' und 'Männlichkeit' sind Theater- und Kulturwissenschaftler – und zu denen ist Marjorie Garber zu rechnen. Zuständig für eine Theorie der Performanz und für die Fragen der Konstruktion und Dekonstruktion der Geschlechterdifferenz ist die Philosophie, und zwar eine radikalkonstruktivistischer Ausprägung: Judith Butler ist dort zu verorten. Wie Individuen ihre reale oder imaginäre Geschlechtlichkeit konzipieren und welche Strategien sie finden, um *gender*-Phantasien auf die Alltagsbühne zu bringen, damit beschäftigt sich unter

anderem die Psychoanalyse. Die psychoanalytische (jüngst erst wiederentdeckte) Theoretikerin, die in unserem Zusammenhang maßgeblich ist, ist Joan Riviere, auf die ich mich zunächst beziehe.

2. Weiblichkeitsmaskerade

Womanliness as a Masquerade ist der Titel eines Aufsatzes der Analytikerin Joan Riviere, der 1929 im *International Journal of Psychoanalysis* veröffentlicht wurde.² Skizziert wird ein Fall aus der analytischen Praxis. Riviere stellt uns eine ihrer Patientinnen vor,³ eine tüchtige und erfolgreiche Amerikanerin, die eine ausgesprochen gute Ehe führt: Die „ausgezeichnete Beziehung zu ihrem Mann zeigte sich in der sehr innigen Zuneigung zwischen den beiden und dem vollkommenen und häufigen Erleben sexueller Lust. Sie war stolz auf ihre hausfraulichen Fähigkeiten; sie war ihrem Beruf ihr ganzes Leben lang mit ausgesprochenem Erfolg nachgegangen; sie hatte einen hohen Grad an Realitätsanpassung, und es gelang ihr, mit fast jedem, mit dem sie in Kontakt kam, gute und angemessene Beziehungen aufrechtzuerhalten“ (Riviere, S. 35). Allerdings – so Riviere – sei die Stabilität dieser Frau „nicht so vollkommen“ gewesen wie dem Anschein nach. Denn die Frau, zu deren Aufgaben das häufige Halten von Vorträgen gehörte, litt

nach jedem öffentlichen Auftritt wie etwa einer Rede vor einem Publikum unter einer Angst, die manchmal sehr heftig sein konnte. Trotz des Erfolges, den sie unzweifelhaft hatte, und ihrer sowohl geistigen als auch praktischen Befähigung und ihres Talents, mit einer Zuhörerschaft umzugehen und mit Diskussionen zurechtzukommen, war sie hinterher immer die ganze Nacht aufgeregt und besorgt, hatte Bedenken, etwas Unangebrachtes getan zu haben, und war besessen von einem Verlangen nach Bestätigung. Dieses Verlangen nach Bestätigung ließ sie jedesmal am Ende der Veranstaltung (...) zwanghaft um Aufmerksamkeit oder ein Kompliment von seiten eines oder mehrerer Männer heischen. [Sie flirtete und kokettierte, versuchte sexuelle Annäherungsversuche der Männer zu provozieren.] (...) Der erstaunliche Gegensatz, den dieses Verhalten zu der höchst unpersönlichen und sachlichen Haltung während ihres Vortrags darstellte, auf den es zeitlich so schnell folgte, war ein Problem. (Ebd., S. 36.)

Riviere erklärt nun dieses zwanghafte Flirten und Kokettieren als unbewußten Versuch, den Zorn jener Männer zu besänftigen, den die Vortragende durch ihre Phallizität, will heißen: den kompetenten, intellektuellen, öffentlichkeitswirksamen Auftritt, erweckt zu haben befürchtete. In der Sprache der nach-lacanianischen Psychoanalyse heißt das, daß die Vortragende den Phallus usurpiert, in die männliche Position dessen rückt, der den Phallus hat (Männer *haben* bekanntlich den Phallus, Frauen repräsentieren ihn und können das, weil ihnen jeder Anteil an ihm fehlt; Frauen *sind* der Phallus, wie Lacan sagt – die Komödie der Heterosexualität stellt diese beiden Positionen, den Phallus zu haben oder der Phallus zu sein, immer wieder neu nach). Die von Riviere beschriebene Frau rückt

in die Stellung des [Mannes, resp.] Vaters als Sprecher, Leser und Schreiber innerhalb des öffentlichen Diskurses, d. h. als Verwender der Zeichen im Gegensatz zum Zeichen- oder Tauschobjekt. (...) [Ihr] Begehren kann (...) als Begehren verstanden werden, den Status der Frau-als-Zeichen aufzugeben, um in der Sprache als Subjekt zu erscheinen. (Butler 1991, S. 85.)

Riviere formuliert das alles noch vor-lacanianisch:

Die öffentliche Zurschaustellung ihrer geistigen Fähigkeiten, die sie an sich erfolgreich durchführte, bedeutete, daß sie sich selbst als im Besitz des Penis ihres Vaters zurschaustellte, nachdem sie ihn kastriert hatte. Sobald die Vorführung vorüber war, wurde sie von einer furchtbaren Angst vor der Vergeltung, die ihr Vater üben würde, erfaßt. Offensichtlich war das Bestreben, sich ihm selbst hinzugeben, ein Versuch, den Rachesuchenden zu besänftigen. (Riviere, S. 37.) Weiblichkeit [die kokette, weibchenhaftes Verhalten inszenierende Strategie] war daher etwas, das sie vortäuschen und wie eine Maske tragen konnte, sowohl um den Besitz von Männlichkeit zu verbergen, als auch um der Vergeltung zu entgehen, die sie nach der Entdeckung erwartete (...). Der Leser mag sich nun fragen, wie ich Weiblichkeit definiere und wo ich die Grenze zwischen echter Weiblichkeit und der 'Maskerade' ziehe. Ich behaupte gar nicht, daß es diesen Unterschied gibt; ob natürlich oder aufgesetzt, eigentlich handelt es sich um ein und dasselbe. (Ebd., S. 38f.)

Weiblichkeit *ist* nach Riviere also Maskerade.

Mir geht es nicht darum, das Riviere'sche Konzept psychoanalytisch auszuleuchten. Man könnte etwa die Frage nach dem Funktionsmechanismus der Weiblichkeits-Maske stellen, die nach Riviere dazu dient, den Kastrationswunsch zu verbergen. Ist es so, daß die Maske den Kastrationswunsch resp. den genuin weiblichen Mangel, die Kastration, verdeckt oder ruft sie den Eindruck von Mangel, von Kastration, erst hervor, suggeriert das Faktum der Maskierung, daß etwas, Mangel, Kastration, verborgen werden soll? Gefragt werden müßte auch, auf welche Weise Aggression in Koketterie überführt wird. Auf das Feld psychoanalytischer Diskussion begeben mich nicht, ich versuche statt dessen, kurz die Brauchbarkeit der Maskeradekonzeption für die *gender*-Diskussion zu skizzieren. Die Konzeption der Maskerade greift – kulturhistorisch gesehen – zentrale Weiblichkeitszuschreibungen auf und spielt mit ihnen, die die Texte, nicht nur der Literatur, sondern auch der Humanwissenschaften, explosionsartig seit dem 18. Jahrhundert hervorgebracht haben. Nicht erst bei Nietzsche und bei Weininger kann man nachlesen, daß das Weib Lüge und Fälschung ist, leere Hülle, ohne Bezug zu Transzendenz und Wahrheit. Ob von Lüge, Maske, Schleier, (Ver-)Kleidung oder Mode die Rede ist, in den westlichen Kulturdiskursen ist immer schon klar, daß all das 'weiblich' ist. Eine Theorie der Maskerade muß sich *nolens volens* mit diesem Zuschreibungssystem auseinandersetzen. Zugleich verweist das Konzept der Maskerade aber „auf die Ebene der Repräsentation, auf den kulturellen Akt der Darstellung [und der Konstruktion von Geschlecht] und kann so hartnäckige [und Common sense-]Vorstellungen einer vordiskursiven Natur zurückweisen“⁴. Von diesen Zurückweisungen hartnäckiger Vorstellungen einer vordiskursiven Natur wird im folgenden die Rede sein.

3. Abschied von der Biologie

In ihrem Buch *Gender Trouble* von 1990 (dt. Fassung 1991) leistet Judith Butler, Professorin für Rhetorik an der University of Berkeley und wichtigste Theoretikerin der *queer studies*, eben jene Ent-Naturalisierung des Geschlechterdiskurses, die mit derselben Konsequenz, in der sie diese durchführt, tatsächlich bis dahin nicht unter-

nommen worden ist. Butler denkt die Überlegungen der französischen und amerikanischen Theorie (vor allem wohl Michel Foucaults und Monique Wittigs) mit radikaler Konsequenz zu Ende. Sie attackiert nicht nur die Geschlechterrollendichotomie (engl. *gender*), damit gemeint ist das soziale Geschlecht, die Geschlechterrolle, von der wir natürlich wissen, das sie nicht natur- und gottgegeben ist, sondern ein kulturelles, ein soziales Konstrukt. Butler attackiert nun aber nicht nur *gender*, sie stellt auch die Kategorie *sex* in Frage, damit gemeint ist das biologische Geschlecht. Ihre Argumentation: Einen Körper, der reine 'Natur' sei und dem naturgemäß das Etikett weiblich oder männlich zukomme, gebe es nicht, weil es keine Körper jenseits kultureller Zuschreibungen und Einschreibungen gebe. Ergo ist für sie auch die Zweigeschlechtlichkeit nicht etwas dem Symbolischen Vorgängiges, keine biologische Tatsache, sondern eine kulturelle Lesart. Die veranlasse uns, die unendlich vielen verschiedenen Körper auf eine bestimmte Weise einzuteilen: mit einem binären *code* zu versehen, einen Frauen-, im Gegensatz zu einem Männerkörper zu konstruieren und beide mit antagonistischen Bedeutungen zu belegen (und Butler könnte – sie macht es nicht – auf Gesellschaften verweisen, die andere Einschreibungen vornehmen. Die Ethnologie kennt Völker, die die existierenden Körper in drei Geschlechter einteilen).

Butler erklärt also Biologie, den Körper, das anatomische Geschlecht schlichtweg für einen Effekt gesellschaftlicher hegemonialer Ordnungen. Sie argumentiert, daß Männlichkeit und Weiblichkeit Effekte von Inszenierung und Performanz sind. Geschlecht wird generiert durch Kleidung, Gesten und performative Akte. Der Eindruck von Natur, sei es die 'natürliche' Weiblichkeit, die 'natürliche' Männlichkeit, die 'natürliche' Heterosexualität, wird also mit künstlichen Mitteln hervorgerufen; was Natur scheint, ist in Wirklichkeit Theater – und das zeigen eben jene Transvestiten und Transvestitinnen, die die (Alltags-)Bühne betreten. Im Spiel des *cross-dressers* mit den vestimentären Accessoires und den performativen Akten, die 'Weiblichkeit' resp. 'Männlichkeit' generieren, wird deutlich, daß Geschlecht nichts ist, was man *hat*, sondern etwas, was man *tut*. In gewisser Weise radikalisiert Butler nur etwas, was schon bei Simone de Beauvoir, der Urmutter der Frauenbewegung, nachzulesen ist: 'man wird nicht zur Frau geboren, sondern zur Frau gemacht'. Frei nach Butler, heißt das, daß man sich genauso gut zum Mann machen kann. Das Geschlecht ist nichts, was immer schon gegeben ist, sondern was, damit es funktioniert, immer wieder in Szene gesetzt werden muß. Wie dieser Mechanismus abläuft, nach dem wir alle immer wieder gesellschaftliche Konstrukte inszenieren, macht nach Judith Butler die homosexuelle Subkultur deutlich: und ihre Theorie muß wohl auch gelesen werden als ein Plädoyer für Homosexualität (präziser wäre wohl zu sagen: als Plädoyer für die Subversion der Differenz von Heterosexualität und Homosexualität). Letztere ist für Butler so wichtig, nicht weil sie etwas ganz anderes als Heterosexualität ist, sondern weil Homosexualität die heterosexuellen Konstrukte wiederholt und in dieser Wiederholung nicht als Natur, sondern als Konstrukt ausstellt und damit denaturalisiert. Homosexuelle verhalten sich zu Heterosexuellen nicht wie Kopien zum Original, sondern wie eine Kopie zur Kopie. In der Travestie, in der parodistischen Kopie entpuppt sich das Original selbst als Parodie. Homosexuelle entlarven das Geschlecht mithin als Phantasmagorie, als Fiktion, als Maskerade. Wenn auf der lesbischen Seite

der *butch* den Mann, die *femme* die Frau darstellt, auf der schwulen Seite die *drag queen* die Frau und der Mann eben den Mann, wird in der karikaturhaften Überzeichnung die Opposition von 'echt' vs. 'gespielt' unterlaufen. Der Punkt ist hier nicht, daß wir die *drag queen* irrtümlich für eine echte Frau, den *butch* tatsächlich für einen wirklichen Mann halten, sondern daß 'echte' Männer und 'echte' Frauen schlagartig als genauso gespielte Geschlechter erscheinen – als 'imitierte'. Die *drag queen* (die Bezeichnung ist übrigens Shakespeare, also der Literatur, entlehnt) imitiert somit weniger das Geschlecht, als daß sie die signifikanten Gesten in Szene setzt, durch die Geschlecht konstituiert wird. Das 'ursprüngliche' und 'wirkliche' Geschlecht wird nicht als Tatsache, sondern als fingiertes, inszeniertes sichtbar. „Indem die Travestie die Geschlechtsidentität imitiert, offenbart sie implizit die Imitationsstruktur der Geschlechtsidentität als solcher – wie auch ihre Kontingenz“ (Butler 1991, S. 202). Nicht, daß sie 'Weiblichkeit' und 'Männlichkeit' imitieren, haben *drags* und die *butches*, die *cross-dressers* in der homosexuellen Subkultur, also den 'Normalen' voraus. Was sie ihnen allenfalls voraus haben, ist das Bewußtsein vom Spielcharakter und die Lust, die in dissonierender Distanz und Ironie liegt.

Butler dreht tradierte Argumentationsmuster also um. Nicht *gender* ist es, das *sex* kulturell überformt. Sondern der Eindruck von *sex*, von biologischem Geschlecht, ist Effekt kultureller Zuschreibungen. Heterosexualität ist nicht natürliche Konsequenz der Tatsache, daß es eben Männer und Frauen gibt, sondern *gender identity*, die Existenz von Männern und Frauen, ist der Effekt jener regulativen Praxis, die Butler mit *compulsory heterosexuality*, Zwangsheterosexualität, bezeichnet. Nicht das *Original* (also etwa 'die natürliche Frau') ist ursprünglich (und wird von Transvestiten imitiert), sondern die transvestitische Inszenierung entlarvt, daß schon das *Original Imitation* ist. Etwas schlicht, aber klar formuliert: Butler zielt mit *Gender Trouble* – und das ist die politische Dimension ihres Ansatzes – auf die Außerkraftsetzung der vielleicht entscheidendsten Differenz, die Gesellschaft konstituiert: die Differenz zwischen Männern und Frauen. Ihr Strategievorschlagn: Subversion der Geschlechtergrenze, Ersetzung der einen (Geschlechter-)Differenz durch viele Differenzen, durch ein Ensemble unterschiedlichster Geschlechtsidentitäten und Begehrensstrukturen:

Die kulturellen Konfigurationen von Geschlecht und Geschlechtlichkeit könnten sich vermehren, oder besser formuliert: ihre gegenwärtige Vervielfältigung könnte sich in den Diskursen, die das intelligente Kulturleben stiften, artikulieren, indem man die Geschlechter-Binarität in Verwirrung bringt und ihre grundlegende Unnatürlichkeit enthüllt. Welche anderen lokalen Strategien, die das 'Unnatürliche' ins Spiel bringen, könnten zur Ent-Naturalisierung der Geschlechtsidentität als solcher führen? (Ebd., S. 218.)

Viele Leserinnen und Leser haben Butlers *Gender Trouble* auch als Aufruf zur Vervielfältigung zum Beispiel von *drag*-Darstellungen verstanden – als eine Form, herrschende Geschlechternormen ins Wanken zu bringen. In Butlers 1993 erschiene-nem zweiten Buch *Bodies that Matter* (dt. Fassung 1995) hat das Vertrauen darin, daß Transvestismus das System der Zwangsheterosexualität erfolgreich destabilisiert, einer skeptischeren Einschätzung Platz gemacht. Butler statuiert nun,

daß es keine zwangsläufige Verbindung zwischen drag und Subversion gibt und daß drag so gut im Dienst der Entnaturalisierung wie der Reidealisierung übertriebener heterosexueller Geschlechtnormen stehen kann. Im günstigsten Fall ist drag der Ort einer bestimmten Ambivalenz, die die allgemeinere Situation reflektiert, wie man in die Machtverhältnisse, von denen man konstituiert wird, einbezogen ist und wie man demzufolge in die gleichen Machtbeziehungen verwickelt ist, die man bekämpft. (Butler, 1995, S. 169f.)

Ausführlich setzt sich Butler im vierten Kapitel ihres *Körper von Gewicht*-Buchs mit der Frage auseinander, wie subversiv resp. wie affirmativ Transvestismus, *cross-dressing*, sich zur herrschenden Kultur verhält. Der Titel des Kapitels, „Gender is burning“, rekurriert auf einen 1991 unter der Regie und in Eigenproduktion entstandenen Film *Paris is burning* von Jennie Livingston

über drag-Bälle in Harlem, New York, die von 'Männern' besucht und veranstaltet werden, die entweder Afro-Amerikaner oder Latinos sind. Die Bälle sind Wettbewerbe, bei denen die Teilnehmer nach verschiedenen Kategorien konkurrieren. (...) [E]inige Kategorien sind weiblich markiert, sie reichen von *highdrag* bis zur *butch queen*, und manche, wie die der *bangie* [Schlägerbraut], kommen von der heterosexuellen, männlich schwarzen Straßenkultur. (Butler 1995, S. 174.)

Einer der 'Stars' von Livingstons Film ist Venus Xtravaganza, eine „Latina/voroperative[.] Transsexuelle[.]“, die *cross-dresser* und Prostituierte ist“ (ebd., S. 169).

Sie kann als eine hellhäutige Frau 'durchgehen', ist aber – aufgrund eines gewissen Scheiterns voll- auf dafür gehalten zu werden – eindeutig verletzlich gegenüber homosexuellenfeindlicher Gewalt; [und sie wird nach Abschluß der Dreharbeiten auch tatsächlich umgebracht] (...) vermutlich von einem Freier (...), der sie als Reaktion auf die Entdeckung dessen, was sie ihr „kleines Geheimnis“ nennt, dafür verstümmelt, daß sie ihn verführt. (Ebd., S. 175.)

hat. Venus größter Wunsch, sie breitet ihn vor der Kamera aus, ist, eine weiße Mittelstandsfrau zu werden, mit Vororthäuschen, Waschmaschine und Mann, den sie in weißem Brautkleid zu heiraten gedenkt. Das ist einer der Punkte, an denen wir

durchaus bezweifeln [können], ob die Entnaturalisierung der sozialen Geschlechtsidentität und der Sexualität (...) auf eine Umarbeitung des normativen Rahmens der Heterosexualität hinausläuft“ (ebd., S. 179). Die soziale Geschlechtsidentität ist für Venus ganz eindeutig auch in bezug auf Rasse und Klasse markiert. Allerdings nicht in dem Sinn, daß die soziale Geschlechtsidentität (...) die Substanz [wäre] (...) und Rasse sowie Klasse (...) die qualifizierenden Attribute. In diesem Fall ist die Geschlechtsidentität das Vehikel für die phantasmatische Umwandlung jenes Nexus von Rasse und Klasse, ist der Ort ihrer Artikulation. (Ebd., S. 176.)

Eine Frau werden, bedeutet für Venus gleichzeitig weiß zu sein (und es bedeutet auch, sozial aufzusteigen). Von einem Nexus zwischen ethnischer und geschlechtlicher Zuschreibung wird in meiner Filmlektüre von Cronenbergs *M. Butterfly* dann ausführlich die Rede sein.

Venus Xtravaganza scheint qua *cross-dressing* die Entnaturalisierung von *gender* zu gelingen. Allerdings macht – darauf weist Butler hin –, „[d]as Qualvolle ihres Todes am Ende des Films (...) auch deutlich, daß die[se] Entnaturalisierung unter grausamen und fatalen sozialen Zwängen steht“ (ebd., S. 179). Die hegemoniale Gesellschaft verfügt – und Venus' Tod zeigt, daß das nicht nur metaphorisch zu

verstehen ist – „über die finale Macht, den Körper von Venus zu renaturalisieren und die vorausgegangene Überschreitung durchzustreichen, eine Auslöschung, die ihr Tod ist“ (ebd., S. 179).

4. Alle Kultur ist Transvestismus

Im Anschluß an Butler hat Marjorie Garber in einer umfangreichen kulturwissenschaftlichen Studie von 1992 *Vested Interests. Cross-dressing and Cultural Anxiety* (dt. 1993) die Travestie und Maskerade der *cross-dressers* zum Untersuchungsgegenstand gemacht. Wie Butlers ist auch Garbers Intention eine dekonstruktive. Sie interessiert sich für *cross-dressing* als Möglichkeit, Geschlechtergrenzen zu verunklaren, zu irritieren, zu destabilisieren: „Cross-dressing is about gender confusion“ (Garber 1993, S. 544). Was Butler theoretisch entwickelt, führt Garber materialreich aus. Mit Blick auf die gesamte Neuzeit analysiert sie transvestitische Praktiken; zu den Untersuchungsgegenständen gehören sowohl die *cross-dressing*-Effekte der Shakespearestücke (am bekanntesten vielleicht: *Twelfth Night*) als auch die – *gender-crossing* auf die Leinwand bringenden – amerikanischen *mainstream*-Filme von *Some like it hot* bis *Tootsie*. Sie fragt, warum Peter Pan (fast immer) von Frauen gespielt wird und worauf Michael Jacksons androgyne Maskerade zielt. Warum wirkte Marlene Dietrich am erotischsten, wenn sie im Frack auftrat? Ob und was hat Transvestismus mit schwuler Identität zu tun? Wie leben *cross-dressers* im amerikanischen mittleren Westen? Wie verhalten sich Ehefrauen, deren Reizwäsche von ihren Männern benutzt wird? Wie lösen Frau-zu-Mann-Transvestiten das Problem, daß sie tendenziell immer wie Jungen, aber nicht wie Männer ihres Alters aussehen? Warum sind *cross-dressers* in bestimmten Berufsgruppen (z. B. unter Spionen) besonders häufig? In welcher Beziehung stehen Transvestismus (das Austauschen von Kleidern) und Transsexualität (das Austauschen des eigenen Körpers)? Garber stellt alle diese (und viele andere) Fragen – und sie gräbt zahlreiche unglaubliche Geschichten aus: die des recht erfolgreichen amerikanischen Jazz-Musikers Billy Tipton beispielsweise, dessen/deren jahrzehntelange Travestie erst durch ihren/seinen Tod beendet wurde. Die Leichenschau ergab den für Kollegen, Ex-Ehefrau und Adoptivsohne gleichermaßen überraschenden Befund: Er war eine Frau. Anfang 1989 konnte man in der *New York Times*, dem *Boston Globe*, der *Spokane Spokesman-Review* und in Dutzenden weiterer amerikanischer Zeitungen mehr oder weniger reißerische Berichte über ‘den Fall Tipton’ lesen.

Im Fernsehen interviewte man Tiptons frühere Frau und einen seiner Söhne (...); in einer Formulierung, die auch über die Radioprogramme ging, erklärte der Sohn (...) [offensichtlich mit] Gespür für die eher konstruierte denn essentielle Natur der Geschlechtskategorien: „Für mich wird er immer Papa sein“.(Ebd., S. 99.)

Für die Zeitungen

entschieden die empirischen Feststellungen [der Leichenschau] (...) in puncto Anatomie die Angelegenheit: Von hinten nach vorne gelesen war Tipton eine Frau. Für seine Frau und seinen Sohn („Immer wird er mein Papa sein.“) ist Tipton ein Mann und wird er im historischen Präsens erin-

ner: er *ist*, er wird *immer* sein. Billy Tipton als toter Körper (...) [hat also ein anderes Geschlecht als] Billy Tipton als lebendige Erinnerung. (Ebd., S. 101.)

Nach Garber sind „das keine trivialen Unterschiede: Vielmehr markieren sie den Unterschied zwischen einer positivistischen und einer theoretisch gebrochenen Auffassung vom Transvestismus und dem ihm gegenüber empfundenen Unbehagen“ (ebd., S. 101). Bemerkenswert – so Garber – sei, wie die Tiptongeschichte erklärt und interpretiert wurde. Kitty Oakes, Tiptons ehemalige Frau, mutmaßte – und diese Mutmaßungen wurden von den Medien dankbar aufgegriffen –, daß die transvestitische Maskerade durch wirtschaftliche und auf das Jazz-Musik-Business bezogene Faktoren zu erklären sei. Noch bis zu den 60er Jahren seien fast ausnahmslos alle Jazzmusiker Männer gewesen. Als Mann habe Tipton einfach erfolgreicher sein können als als Frau (ebd., S. 100f.). Garber wendet sich gegen solche Erklärungsmuster des Transvestismus, weil sie diesen – wie sie sagt – *normalisieren*. Sie plädiert dafür, das Phänomen *nicht* auf andere Faktoren zurückzuführen. „Wie häufig [haben] (...) Beobachter der Kulturszene versucht (...), (...) [dem Transvestismus] eine, irgendeine Bedeutung zu geben, nur nicht die eigene“ (ebd., S. 544). Die einzige Bedeutung, die legitimerweise dem Transvestieren gegeben werden könne, sei die, daß das Transvestieren konstitutiv für Kultur überhaupt sei, so etwas wie die Urszene von Kulturproduktion darstelle.

Die bezwingende Macht des Transvestismus in Literatur und Kultur kommt (...) von dessen eigener Installation als Metapher – nicht als das, wofür eine wortwörtliche Bedeutung gefunden werden müßte, sondern eben genau das, ohne das es so etwas wie Bedeutung erst gar nicht gäbe. (Ebd., S. 544f.)

Transvestismus als kulturelle Metapher – das will heißen: *cross-dressers* führen uns jene prekären Prozesse der Symbolisierung, jene Bedeutungssetzungen, die das kulturelle Repräsentationssystem konstituieren, vestimentär und nichtsdestotrotz *in nuce* vor. Insofern gilt: Alle Kultur ist Transvestismus.

5. Jeder Orientale ist immer schon eine Frau

David Cronenbergs – Verflechtungen von *gender* und *race* thematisierender – Film *M. Butterfly* aus dem Jahr 1993 (der wie angekündigt mein Paradebeispiel für die Wirkmächtigkeit der Travestie sein wird) basiert auf einem auf dem Broadway überaus erfolgreichen Theaterstück gleichen Namens des Sino-Amerikaners David Henry Hwang. Dessen Bühnenstück geht wiederum auf eine wahre Geschichte zurück – eine wahre Geschichte, die jedoch schier unglaublich anmutet, wie schon ein kurzer Blick auf die *story* zeigt. Im Peking der sechziger Jahre verliebt sich ein französischer Diplomat in ein Mitglied der Pekingoper. René Gallimard (gespielt von Jeremy Irons), der Diplomat, lernt Song Liling (dargestellt von John Lone) – ich skizziere die Geschehnisse aus Gallimards Perspektive – auf einem Gartenfest für westliche Diplomaten kennen, anlässlich dessen die Sängerin einen Ausflug in ein ihr fremdes Repertoire unternimmt: Sie gibt die *Madame Butterfly* aus Puccinis gleichnamiger Oper, die bekanntlich die Geschichte erzählt von der bis zum Selbstmord gehenden Auf-

opferung einer asiatischen Frau für ihren treulosen westlichen Liebhaber. Song gefällt dem Diplomaten in dieser Rolle ganz ungemein, und eine Liebesgeschichte zwischen Gallimard und der Sängerin nimmt ihren clandestinen Lauf. Was Gallimard nicht weiß, ist, daß seine Geliebte für den chinesischen Geheimdienst arbeitet und ihn nach allen Regeln der Kunst aushorcht. Beide inszenieren ihr Verhältnis als wechselseitigen Bildungsprozeß: So fordert Song Gallimard auf, die Pekingoper zu besuchen, um seinen *process of education* zu fördern (was Song eigentlich projiziert, ist aber nicht Gallimards Ausbildung, sondern seine Verstrickung in Illusion und Wahn). Und auch Gallimard betrachtet sein Verhältnis zu Song (wir kennen das Pygmalion-Galatea-Muster) als Lehrer-Schülerin-Verhältnis: vor allem auf sexuellem Gebiet. Als sie ihm mitteilt, daß sie noch Jungfrau sei, verspricht er ihr: „I want to teach you, gently“. Der Unterricht scheint erfolgreich zu sein. Dem Paar wird ein Kind geboren, ein glückliches Familienleben aber dadurch verhindert, daß die Sängerin – die Kulturrevolution ist inzwischen ausgebrochen – in ein chinesisches Umerziehungslager geschickt und Gallimard zurück nach Paris versetzt wird. Zurückgeschickt nach Paris wird Gallimard, weil sich alle seine Voraussagen über das Verhalten der Asiaten im Vietnamkrieg als katastrophal falsch erwiesen haben; in seinen Dossiers für den französischen und amerikanischen Geheimdienst hatte Gallimard das als politische Prognose gegeben, was ihm durch sein Privatleben als Wahrheit verbürgt scheint: „The Oriental will always submit to the greater force.“ Im Begriff des ‘Orientalen’, des ‘Orientalischen’, den Gallimard (alle Unterschiede zwischen Chinesen, Japanern, Vietnamesen verwischend) benutzt, sind alle Klischees des westlichen hegemonialen Diskurses über Asien enthalten. Gallimards Interpretation des privaten und des öffentlichen Lebens steht unter dem Zeichen des nationalen und sexistischen Chauvinismus. Und das Problem ist nicht nur, daß Gallimard unberechtigterweise Privates auf Politisches abbildet und falsche Schlüsse zieht. Das Problem ist, daß schon seine Einschätzung seines Privatlebens, seines Verhältnisses zu Song, so falsch ist wie seine Einschätzung der vietnamesischen Reaktion auf den Einmarsch der Amerikaner in ihr Land. Zurück im Paris der späten 60er Jahre fühlt sich Gallimard, als sei er in Peking (hier wie dort schwenken protestierende Massen rote Fahnen), die klaren Differenzen zwischen Westen und Osten, Frankreich und China, drohen zu verschwinden. Das Fremde und das Eigene werden nahezu ununterscheidbar, klare Zuschreibungssysteme kollabieren. Gallimard fällt es schwer, sich neu zu orientieren. Wenige Jahre später aber steht Song plötzlich vor seiner Pariser Wohnungstür. Beide sinken sich in die Arme – und leben solange glücklich zusammen, bis ihnen der französische Geheimdienst auf die Spur kommt. Gallimard, nicht länger Diplomat, sondern Kurier für geheime Dokumente, hatte Kopien an die chinesische Botschaft weitergegeben. Seine Erklärung dafür: man habe ihn mit seinem Sohn, der noch in China lebe, erpreßt. Im Gerichtssaal dann erfährt Gallimard – der große *show-down* –, daß seine Geliebte gar keine Frau ist, daß er vielmehr als Opfer einer Maschade dasteht. Song wird abgeschoben, Gallimard zu mehrjähriger Haft verurteilt.

Im Gefängnis gibt er vor seinen Mitgefangenen eine *Madame Butterfly*-performance. Er verwandelt sich – Puccinis Opernmusik kommt vom Kassettenrekorder – mit Kimono, Perücke und Schminke in eine Asiatin, mittels jener performativen und vestimentären Gesten, die Geschlecht konstituieren (wie es bereits in den zwanziger

Jahren Joan Riviere, in unserem Jahrzehnt dann Judith Butler, Marjorie Garber und andere beschrieben haben). Es geht bei Gallimards Verwandlung nicht so sehr – wie in allen jenen Szenen, in denen Song eine Frau spielt – um die Mimikry von Geschlecht, sondern um das demonstrative, ja fast parodistische, clowneske Ausstellen jener Gesten und jener Verrichtungen, die Geschlecht generieren. Gallimards theatralische Maskerade zeigt und reflektiert kulturelle Bilder und Zeichen von Weiblichkeitsperformanz. Song bemüht sich, gewissermaßen illusionistisch eine Frau zu sein, er *ist* Gallimards Butterfly – und die Camouflage gelingt ihm so gut, daß auch der Filmzuschauer es glauben kann, während Gallimard in dieser Finalszene, in der die angelegte Verkleidung immer als Verkleidung kenntlich bleibt, eher das Prinzip von theatralischer Dopplung in Szene setzt – einer Dopplung, bei der die Kluft zwischen Körper und Bedeutetem nicht zugeschüttet wird. Der Film nimmt sich viel Zeit, Gallimards Transformation zur Frau, das Umkleiden und Auflegen von Make-up *on stage* vorzuführen – und er gibt ihm/ihr viel Raum für den Schlußmonolog:

„I have a vision. Of the Orient. That, deep within her almond eyes, there are still women. Women willing to sacrifice themselves for the love of a man. Even a man whose love is completely without worth. (...) At last, in a prison far from China I have found her. My name is René Gallimard – also known as Madame Butterfly.“

Auf diese Selbstidentifikation folgt dann der Suizid auf der Bühne, der auch ein wirklicher Suizid ist. Vor den Augen aller Zuschauer schneidet sich Gallimard mit dem scharfkantigen Handspiegel, mit dessen Hilfe er zuvor das Make-up aufgelegt hat, die Kehle durch.

Die Schlußszene des Films ist bemerkenswert in mancher Hinsicht. Cronenberg bezieht sein Finale optisch und musikalisch auf die große tragische Oper – als Zuschauer fungieren die auf der Leinwand, und auch wir, die Zuschauer vor der Leinwand. Wir, die Beobachter vor der Leinwand, sind gleichzeitig Beobachter erster und zweiter Ordnung. Wir beobachten Gallimards *performance* und wir beobachten den Voyeurismus der Gefängnisinsassen. Die Schlußszene, der auf und vor der Leinwand gefolgt wird, hebt den Unterschied von *off stage* und *on stage* auf. Denn Gallimards *performance*, zu der er sich vom Kassettenrekorder Butterflys Arie *Un bel di* einspielt, besteht zum Großteil aus den kostüm- und schminktechnischen Akten, die aus einem Schauspieler eine theatralische Figur machen (und die üblicherweise nicht auf der Bühne, sondern in der Garderobe situiert sind). Puccinis Oper ist über die eingespielte Opernmusik, die hier zur Filmmusik wird, präsent – und natürlich als *sujet* von Gallimards *performance*. Cronenberg operiert hier also mit einer intermedialen Strategie – die Filmbilder greifen auf ein anderes Medium, die Bühne, zurück – und setzen es in Szene. Er weist damit auch darauf hin, daß gerade das Medium Film (wie auch der 'Intermedialitätsklassiker' Oper) immer schon – das ist inzwischen ein Gemeinplatz – ein hybrides ist, in dem akustische und optische Medien sowie Mischformen interferieren. Der Film zitiert mit dieser finalen Operneinspielung auch eine seiner Eingangssequenzen, in der Gallimard im Publikum sitzend Songs *Butterfly*-Aufführung verfolgte. Schon am Filmbeginn also ist auf den Bezugstext der Tradition verwiesen, als dessen Gegenlektüre *M. Butterfly* (schon der Titel legt es nahe) zu lesen ist: Puccinis *Madame Butterfly*. Cronenbergs neue *Butterfly* läßt sich durchaus als

Hommage an das traditionelle Medium verstehen, das als kulturelle Ikone herausgestellt wird – insofern wird das ältere Medium, Oper, vom jüngeren, Film, nicht abgelöst, sondern es wird für das jüngere Medium funktionalisiert.

Mit der Reinszenierung von Puccinis *Madame Butterfly* gelingt dem Protagonisten, René Gallimard, ein fulminanter Abgang – auf der Bühne von der Bühne und aus dem Leben: Gallimard schreibt die Komödie, ja den Schwank, die Farce, zu der sein Leben verkommen war (schüttelt sich doch ganz Frankreich vor Lachen über den Trottel aus, der einen Mann nicht von einer Frau unterscheiden kann), zu einer (Opern-)Tragödie um: ein *genre*-Wechsel, der gelingt, der aber den Tod – das blutige Ende ist für das *genre* Tragödie konstitutiv – des Protagonisten erfordert. Aus einer Witzblattfigur wird eine große tragische Heldin, die ihrem Tod einen Sinn zu geben weiß. Und die damit auf die paradoxe Struktur der Tragödie und der tragischen Oper rekurriert: nur durch (Selbst-)Destruktion der Heldin kann deren Eigenstes bewahrt werden. Ich-Konstitution wird mithin ermöglicht durch den Tod, Selbsttötung vollzieht sich durch Selbstdestruktion. Was das tragische Ende in Hwangs Stück und Cronenbergs Film von anderen Tragödien unterscheidet, ist das inszenierte *gender-crossing*, das sich lesen läßt als konsequenter Abschluß jener Dekonstruktion von Puccinis *Madame Butterfly*, als die *M. Butterfly* angelegt ist. Verliebt sich doch Gallimard nicht in Song Li-Ling, sondern in Cio-Cio-Sang, in die Protagonistin von Puccinis Oper – mithin in ein kulturelles Klischee, von der hingebungsvollen Asiatin, die ihre ganze Existenz dem Liebhaber aus dem Westen weihet.

Seine Wahrnehmung wird also gesteuert von einer kollektiven Phantasie, mit der der Westen den Osten 'belegt'; er sieht nicht, was er sieht, sondern was er wünscht zu sehen. In der Gerichtsszene, in der Song gefragt wird, warum um alles in der Welt Gallimard denn nicht das wahre Geschlecht Songs erkannt habe, erklärt Song (nicht im Film, aber in Hwangs diskursiver angelegter Theatervorlage): „The West has sort of international rape mentality towards the East. (...) The West thinks of itself as masculine – big guns, big industry, big money – so the East is feminine – weak, delicate, poor (...)“. Der Richter fragt noch einmal nach: „But [how did you succeed in fooling] Monsieur Gallimard? Please – get to the point. Song antwortet: „One, because he finally met his fantasy woman, he wanted more than anything to believe that she was, in fact, a woman. And second, I am an Oriental. And being an Oriental, I could never be completely a man“. Songs Antwort ist einfach: Die Realität hat keine Chance gegen die Imagination, und jeder Orientale ist immer schon irgendwie eine Frau. Aus westlicher Sicht verhält sich der Okzident zum Orient wie das Männliche zum Weiblichen. Und diese Phantasiemuster und kulturellen Semantisierungen sind offenbar so machtvoll, daß die Wahrnehmung von geschlechtlicher Identität an diesen Mustern ausgerichtet ist. Es gibt also keine Wahrnehmung, die die ideologischen Klischees korrigiert, sondern die ideologischen Klischees organisieren und strukturieren die Wahrnehmung. Auf diese, auf den Augenschein, auf die Optik kann sich Gallimard nicht – so wenig wie die Zuschauer – verlassen: es gibt keinen gewissermaßen 'unschuldigen' Blick auf Songs Gesicht. Jeder Blick ist immer schon 'kontaminiert' durch kulturelle Semantisierungen und Klischees und verstellt von Projektionen. Und der Film inszeniert immer wieder solche wirklichkeitskonstituierenden

Blicke – etwa zu Beginn des Films, als Gallimard Songs Opern-Präsentation bewohnt.

In bezug auf Song ist für Gallimard der Augenschein also nicht hilfreich – und auch die direkte Aufklärung ist es nicht. Gleich im ersten Gespräch zwischen Song und Gallimard nach der *Madame Butterfly*-Aufführung – ein Gespräch voller objektiver Ironie, beglückwünscht Gallimard Song doch zu der *performance*, zu der Vorstellung, die sie gegeben hat – sagt Song zu ihrem/seinem Verehrer: „It’s one of your favorite fantasies, isn’t it? The submissive Oriental woman and the cruel white man.“ Song spielt also mit offenen Karten; er weist Gallimard auf die Phantasmagorie hin, in die dieser verstrickt ist. Sowenig wie der Augenschein hat aber dieser kritische Kommentar bei Gallimard eine Chance. Gallimard besteht auf seinem Nicht-Wissen-Wollen – und er besteht auf seiner kulturellen Ignoranz. Kann er doch nur glauben, Song sei eine Frau, weil er nicht weiß (und sich um dieses Wissen auch nie bemüht hat), daß alle Mitglieder des Ensembles der Peking-Oper Männer sind. Die Erklärung, die Song – spät im Film – einer Genossin für dieses *gender-crossing* in der Pekingoper gibt, ist so simpel wie überzeugend: Nur Männer wüßten, wie Männer wünschsten, daß Frauen seien. Zumindest weiß Song, welche Männerphantasie sich Gallimard über ‘die’ asiatische Frau zusammenspinnt. Gallimard nun ignoriert nicht nur die fremde, die asiatische (Kultur-)Geschichte; er ignoriert auch die eigene zivilisatorische und kulturelle Vorgeschichte: Werden doch auch auf den europäischen Theatern der Renaissance Frauenrollen von Männern gespielt und Frauenrollen in Opern bis weit ins 18. Jahrhundert von Kastraten dargeboten. Gallimard ignoriert und verdrängt also nicht nur das Fremde, das Andere Chinas; er ignoriert, er verdrängt *auch* das Fremde, das Andere der eigenen Geschichte. Das Ignorierte und Abgespaltene schlägt zurück; der Orient in sich, den René Gallimard solange negiert und verleugnet hat, feiert seine *resurrectio*, wir haben es mit der altbekannten Wiederkehr des Verdrängten zu tun. In der Schlußszene wird René Gallimard Madame Butterfly – er verwandelt sich in eine asiatische Frau und vollzieht damit eine doppelte, eine ethnische und eine geschlechtliche Grenzüberschreitung. Und nimmt damit auch eine Korrektur der Positionen vor, die längst überfällig ist. Postfigurierte Gallimard doch nicht wirklich Pinkerton (also den Offizier aus dem Westen, in den Butterfly sich in Puccinis Oper verliebt) und Song die opferbereite Schmetterlingsfrau. Eigentlich waren die Positionen immer schon anders besetzt: Song gab die Butterfly, um Gallimard auszuhorchen und zu täuschen. Nun ist der, der in der Oper täuscht und betrügt, aber Pinkerton. Hinter der Butterfly-*performance* von Song verbirgt sich also eine Umkehrung der Rollen, die Gallimard mit seiner Schluß*performance* nur nachvollzieht.

Wovon er in seiner Beziehung mit Song nichts wissen wollte, akzeptiert er jetzt: den eigenen ‘weiblichen’ homosexuellen Anteil. Song hatte ihm ganz zu Beginn ihres Verhältnisses gesagt, daß es sich um eine der *most forbidden of loves* handele – die Liebe zu einem Ausländer. *Most forbidden*, das hätte Gallimard hören können, hätte er es hören wollen, ist aber auch die homosexuelle Liebe. Die praktizieren zu können, ohne es wissen zu müssen, diese Strategie setzt Gallimard in seiner Beziehung zu Song erfolgreich um. Er erforscht deshalb den Körper Songs nicht, verzichtet darauf, Song unbekleidet zu sehen, weil die Differenz von Songs weiblicher Kleidung und dem darunter befindlichen Körper zu seinem geheimen Wissen gehört. Songs

einzigste Entkleidungsszene spielt im Gefängniswagen, der die gerade Verurteilten, René und Song, abtransportiert. „You are nothing like my butterfly“, konstatiert Gallimard. Worauf Song zurückfragt: „Are you so sure?“ – und beginnt, sich auszuziehen. Gallimard reagiert zunächst mit äußerster Panik, um dann in Gelächter auszubrechen. Die Filmszene ist deshalb so überzeugend geraten, weil sie eine virtuose Umkehrung traditionaler Vorgaben, ein ironisches Zitat kultureller Muster, darstellt. Der Voyeur wider Willen, Gallimard, reagiert auf einen *Männerkörper* mit namenlosem Entsetzen, als sähe er zum ersten Mal – Freud läßt grüßen – das kastrierte weibliche Genitale, und er bricht in ein Gelächter aus, das als apotropäisches zu verstehen ist. Gallimard muß, *nachdem* das Urteil über ihn bereits gesprochen ist (und dieses Verdikt ist nur vordergründig eines wegen Spionage, verurteilt wird Gallimards Versagen in und an der symbolischen Ordnung, deren konstitutive Differenz, die Geschlechterdifferenz, er anzuerkennen sich geweigert hat), der Wahrheit ins Gesicht (und auf das männliche Genitale) sehen. Nachdem sich Gallimard so endgültig seiner Butterfly beraubt sieht, entdeckt er – geschlechtliche und ethnische Grenzen transgredierend – die Butterfly in sich und schreibt diese Phantasie mit tödlicher Konsequenz in seinen Körper ein – in einem Akt, der als Gang in den Spiegel beschrieben werden kann. Einem Akt, in dem das Reale (das nach Lacan der Tod ist), das Imaginäre und das Symbolische (wenn wir mit Garber das Transvestitische als Urszene von Kultur anerkennen) zusammenfallen – und in dem qua Kastration (ich lese den Schnitt in die Halsschlagader auch als solche) jene Maske des Weiblichen wieder retabliert wird, die Song abgelegt hatte. Der tötende Schnitt wird zur vollkommensten Kastration.

Cronenbergs Film thematisiert in seiner letzten Szene die Transgression jener Grenze zwischen Okzident und Orient – zwei Räumen, die (qua kultureller Semantik) auch geschlechtlich markiert sind. Und der qualvolle Tod seines Helden, Gallimards, ist auch ein Lehrstück über die Gefahren der Entnaturalisierung von *gender*, ein Lehrstück über die Intransparenz und Brutalität der hegemonialen gesellschaftlichen Ordnungsmacht. Gallimards Tod setzt überdies in Szene, was Elisabeth Bronfen (in der Nachfolge von Lacan) als Fluchtpunkt des kulturellen Repräsentationssystems bestimmt hat: die Gleichsetzung von Weiblichkeit und Tod, die Tötung des Weiblichen, die Konstituierung der symbolischen, der kulturellen Ordnung durch den Ausschluß der (lebendigen) Frau. Insofern gilt: Erst der tote Transvestit ist wirklich eine Frau. Und Cronenbergs Film – insofern ist ihm auch ein Rasonnement über Funktionsweisen und Wahrheitswerte von Bildern eingeschrieben – hebt den Common sense aus den Angeln, demontiert im filmischen Medium den Mythos, daß das Bild, daß der Augenschein etwas klären kann. Die Bilder, die sich Gallimard von seiner Butterfly macht, sind Ergebnis kultureller und sozialer Konventionen und verstellt von Projektionen. Gallimards Blick konstituiert Song als Frau, seine Perzeption zeigt, daß Songs Strategie aufgeht, *gender* als Effekt von Theatralität, als Ergebnis vestimentärer und performativer Eindrucksmanipulation zu inszenieren. Gallimard geht in die illusionistische und phantasmagorische Falle; daß er das tut, ist auch Reflex jener westlichen Ideologie, die Asien immer schon ‘weiblich’ semantisiert.

Anmerkungen:

- 1 'Queer' heißt komisch, eigenartig, homosexuell – *queer studies* zielen auf ein Forschungsinteresse, das Transgressionen normierter heterosexueller Begehrensstrukturen fokussiert.
- 2 Es handelt sich um einen Aufsatz, der Lacans Theorie des Phallus entscheidend befruchtete. Lacan ist also so etwas wie ein heimlicher Wiederentdecker Rivieres, er schreibt sie aus, verschweigt aber ihren Namen. Ich zitiere diesen Aufsatz im Folgenden nach dem Wiederabdruck in: Liliane Weissberg (Hrsg.): *Weiblichkeit als Maskerade*. Frankfurt/M. 1994, S. 34-47.
- 3 Möglicherweise verbirgt sich Riviere hinter der Maske der Patientin: die Fallbeschreibung wäre in diesem Fall eine Selbstbeschreibung.
- 4 Elfie Bettinger/Julika Funk: „Vorwort“. In: dies. (Hrsg.): *Maskeraden. Geschlechterdifferenz in der literarischen Inszenierung*. Berlin 1995, S. 8.

Literaturverzeichnis:

- Bettinger, Elfi/Funk, Julika:** „Vorwort“, in: dies. (Hrsg.): *Maskeraden. Geschlechterdifferenz in der literarischen Inszenierung*, Berlin 1995, S. 7-14.
- Bronfen, Elisabeth:** *Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik*, München 1994.
- Butler, Judith:** *Das Unbehagen der Geschlechter*, Frankfurt/M. 1991.
- *Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts*, Berlin 1993.
- Chow, Rey:** „The Dream of a Butterfly“, in: Diana Fuss (Hrsg.): *Human, All Too Human (Papers from the English Institute)*, New York 1995, S. 61-92.
- Garber, Marjorie:** *Verhüllte Interessen. Transvestismus und kulturelle Angst*, Frankfurt/M. 1993.
- Hwang, David Henry:** *M. Butterfly*, New York 1989.
- Lauretis, Teresa de:** „Kino und Oper, öffentliche und private Phantasien (mit einer Lektüre von David Cronenbergs 'M. Butterfly'“, in: Huber, J. (Hrsg.): *Inszenierung und Geltungsdrang*, Zürich 1998, S. 143-163.
- Riviere, Joan:** „Weiblichkeit als Maskerade“, in: Liliane Weissberg (Hrsg.): *Weiblichkeit als Maskerade*, Frankfurt/M. 1994, S. 34-47.
- Weininger, Otto:** *Geschlecht und Charakter. Eine prinzipielle Untersuchung*, München 1997.

Kleine Details von großem Gewicht: Einige Gedanken zu Neil Jordans Film *The Crying Game*

Für Neil Jordans Film *The Crying Game* könnte man zwei Untertitel vorschlagen. Der eine bezieht sich auf die Szene, in der der Transvestit Dil mit ihrem Geliebten Fergus die Straße entlanggeht und dem ehemaligen IRA-Soldaten erklärt, wie ein *girl* sich in der Situation eines Liebesstreits zu verhalten habe, während er ihre Rechtfertigungen mit der Feststellung ablehnt, „The thing is, your're not a girl“. Darauf antwortet sie, „Details, baby, details.“ Dil ist eben ein *girl*, nicht nur, weil sie so verblüffend danach aussieht, sondern weil sie sich die Klischees dessen, was die weibliche Liebende ausmacht, völlig angeeignet hat. Sie *ist* ihre Verkleidung.

Die Tatsache, daß die Frage des Geschlechts nichts anderes als ein Detail ist, führt zu dem zweiten möglichen Untertitel, den man Neil Jordans Komödie der Geschlechter geben könnte: „You can't help it, it's in your nature.“ Während seiner Gefangenschaft erzählt der in Belfast stationierte britische schwarze Soldat Jody, der dort von der IRA entführt wurde, seinem zum Freund gewordenen Wächter Fergus die Fabel vom Frosch und vom Skorpion. Letzterer bittet ersteren, ihn über den Fluß zu tragen. Der Frosch fragt, warum er dies tun solle, da der Skorpion ihn mit Sicherheit auf halbem Wege stechen werde. Der Skorpion antwortet, dies wäre doch widersinnig, denn wenn er denjenigen stechen würde, der ihn über den Fluß trägt, würde er selbst sterben. Die Logik leuchtet dem Frosch ein. Als er den Skorpion daraufhin über den Fluß trägt, sticht dieser dennoch zu. Auf die Frage, warum er dies getan habe, antwortet der Skorpion, er könne nicht anders, es liege in seiner Natur, so zu handeln.

Diese Fabel wird im Verlauf von Neil Jordans Film zweimal erzählt: einmal von Jody während einer Verführungsszene, deren manifestes Ziel es ist, sich einen Verbündeten zu schaffen, um aus der Gefangenschaft zu entfliehen. Und tatsächlich läßt Fergus den Gefangenen am Morgen der Hinrichtung entkommen. Er bringt es nicht fertig, ihn in den Rücken zu schießen. Jody kommt bei seiner Flucht dennoch zu Tode. Als er über eine Straße im Wald läuft, wird er von einem britischen Panzer erfaßt, der im Einsatz gegen die Terroristen das Versteck bombardieren soll. Ein zweites Mal erzählt Fergus die Fabel selbst. Er sitzt eine achtjährige Gefängnisstrafe ab, weil er den Mord auf sich genommen hat, den der Transvestit Dil, die Geliebte des verstorbenen britischen Soldaten, an seiner IRA-Kameradin Jude verübt hat. Wieder dient die Geschichte zur Erklärung, warum er aus Güte (*kindness*) die Schuld am Tod seiner ehemaligen Mitkämpferin auf sich genommen hat, als wolle er damit auch eine Schuld am Tod Jodys abbezahlen. Doch der Satz „Ich kann nichts dafür, es liegt in meiner Natur“, paßt ebensogut auf den Transvestiten Dil. Sie kann nicht anders als sich wie ein *girl* zu verhalten: Das ist die Logik des Films. Die Ironie der Handlung liegt natürlich darin, daß Dil strenggenommen kein *girl* ist. Neil Jordan führt uns auf diese Weise deutlich vor Augen, daß die Rolle der verführerischen, eifersüchtigen,

gleichzeitig aber auch hartnäckig Liebenden, die ihren Geliebten in einen Bann zieht, durchaus im Wesen eines biologisch männlichen Subjekts liegen kann. Daß etwas in meiner 'Natur' liegt, so Neil Jordans These zur Frage des *cross-dressing*, ist eine kulturelle, nicht eine essentiell biologische Frage.

Judith Butler hat *cross-dressing* auf Louis Althusser's Begriff der 'Interpellation' bezogen,¹ demzufolge das Subjekt nur kraft einer Anrufung durch eine symbolische Instanz der Autorität konstituiert wird. Diese symbolische Anrufung ist performativ, weil sie das Individuum in den dem Gesetz unterworfenen Status des Subjekts einweist. Daraus ergibt sich für Butler die Frage, ob es andere Arten gibt, vom Gesetz angerufen zu werden und dieses für sich in Anspruch zu nehmen – weniger kränkende Arten, die kulturelle Determination anzunehmen, solche, die die Macht der Bestrafung von der Macht der Anerkennung trennen würden. Daraus wiederum ergibt sich die Frage, ob *cross-dressing* eine Strategie darstellen kann, die einem erlaubt, das strafende und verletzende (weil beschränkende) Gesetz nicht abzulehnen, sondern es aufzusprengen, in eine Reartikulation zu zwingen. Dadurch würden die vorgegebenen Machtgefüge sowohl hinterfragt als auch neu verhandelt werden, da die Legitimität dieser symbolischen Anrufung kraft der Neugestaltung des Ichs in Frage gestellt würde. Von dem Gesetz kann zwar nie gänzlich abgesehen werden, weil das durch die Anrufung konstituierte Subjekt seine Handlungsfähigkeit zum Teil aus der Verstrickung mit eben jenen Machtverhältnissen bezieht, die es zu bekämpfen sucht – jedoch ruft gerade die der Anrufung inhärente symbolische Beschneidung auch die Möglichkeit einer das Subjekt befähigenden Neuformulierung hervor. Apodiktisch formuliert: Man ist zwar immer Komplize der hegemonialen Macht, man kann jedoch versuchen, jene aufgezwungene symbolische Anrufung für andere als die intendierten Zwecke zu nutzen, indem man die Begriffe der Verletzung gegen ihre verletzenden Zielsetzungen umkodiert. Im Sinne einer solchen Refiguration eröffnet *cross-dressing* einen ambivalenten Handlungsraum: Es macht die unsaubere Schnittstelle zwischen kultureller Unterwerfung und Bemächtigung, zwischen Aneignung und Subversion sichtbar, denn es führt uns vor Augen, daß wir immer in den uns konstituierenden Machtgefügen impliziert sind, diese zwar umarbeiten, umsemantisieren, aber niemals abstreifen können.

Nun läßt sich Butlers Begriff des *gender trouble* auf Hegels Theorie zur Notwendigkeit des Krieges beziehen,² was sich im Hinblick auf *The Crying Game* als brisant erweist.

Hegel unterstellt dem nach außen getragenen Kampf, er helfe, eine Ruhe im Innern zu gewinnen bzw. innere Unruhen zu verhindern. Wie sehr diese Unruhen als Kampf der Geschlechter zu verstehen sind, betont Hegel, wenn er von der Weiblichkeit behauptet, sie stehe für jene Vereinzelung in Familien, welche die Männlichkeit als Vertreter des menschlichen Gesetzes in seinem allgemeinen Dasein in sich aufzehrt: „Indem das Gemeinwesen sich nur durch die Störung der Familienglückseligkeit und die Auflösung des Selbstbewußtseins in das Allgemeine sein Bestehen gibt“, so Hegel, „erzeugt es sich an dem, was es unterdrückt und was ihm zugleich wesentlich ist, an der Weiblichkeit überhaupt seinen inneren Feind.“³ Die für die Familie

einstehende Welt der Frauen, in der Allgemeines in differenzträchtige individuelle Einzelheiten zerfällt, stellt die Verkörperung eines unlösbaren Antagonismus, das 'feindselige Prinzip', dar, gegen das sich der nach Gemeinwesen strebende männliche Held auflehnen muß. Diese Gegenüberstellung erlaubt die Spekulation, daß Männer, die in den Krieg ziehen, vor dem Antagonismus im familiären Heim flüchten, wobei die Front sich als einfache Realopposition entpuppt. Mit anderen Worten: Im Krieg – und dessen einfacher Entweder-oder-Situation des Kampfes – wird jener Antagonismus fokussiert, der die sedimentierte Form des Alltagslebens durchzieht, und zwar in der Form des unausweichlichen *gender troubles* im trauten Heim, im Schlafzimmer, am Küchentisch. Das an einem vom familiären Heim klar abgetrennten Schauplatz durchgeführte Kampfszenarium bietet ironischerweise eine Möglichkeit, dieser von der Weiblichkeit vertretenen inneren Unruhe zu entkommen. Die Realopposition des Krieges garantiert eine sichere Distanz zur Übernähe des antagonistischen Realen, die das Gemeinwesen in der Figur der häuslichen, familiären Weiblichkeit permanent heimsucht.

Auf Neil Jordans *The Crying Game* bezogen lassen sich zwei bezeichnende Transpositionen der von Hegel vorgestellten Aufteilung zwischen einer männlichen Front und einem weiblich besetzten Ort des unlösbaren Antagonismus feststellen:

Einerseits ist die Kämpferin Jude Teil des Kriegsschauplatzes, des Kampfes zwischen IRA und britischer Besatzung. Sie setzt ihre Weiblichkeit (Minirock, hohe Absätze, enger Pulli) zwar wie eine Maskerade ein, um Jody in die Falle zu locken, verkörpert aber absolut das Gesetz des Krieges. Am Ende des Films wird die auf sogenannte natürliche Frauen maßlos eifersüchtige Dil ihrer Nebenbuhlerin Jude, während sie sie tötet, vorwerfen, diese hätte *tits and ass* dazu benutzt, ihr den Geliebten abspenstig zu machen. Ganz im Sinne Hegels wandelt Dil somit einen öffentlichen Kampf in eine familiäre Rivalität zwischen Frauen um. Aus der Perspektive der IRA-Soldaten stellt Jude jedoch eine Störung der klaren Positionen dar, die Männer im Krieg einnehmen: Sie ist Kämpferin und Liebhaberin, öffentlich und familiär. Dies öffnet jene Lücke im Bund der IRA-Soldaten, über die Jody seinen Liebesantrag an Fergus einbringen kann, womit er letztlich die ganze Gruppe von innen her aushebt – eines der 'kleinen Details' des Films. Als Resultat des Auftrags, den er seinem Wächter Fergus erteilt – daß nämlich dieser an seiner Stelle zu seiner Geliebten nach London gehen soll –, zerfällt die IRA-Zelle, ihre Mitglieder finden den Tod oder landen im Gefängnis. Am Ende sind die Briten die Sieger.

Die zweite Transposition betrifft natürlich den Transvestiten Dil, denn sie löst eine zweite Fluchtbewegung in dem Helden des Films aus. Fergus flieht aus der einfachen Opposition des Krieges zwischen IRA und britischer Besatzung in einen Liebeskampf, der aber bezeichnenderweise nur vordergründig *gender trouble* ins Spiel bringt. Eigentlich wird hier die einfache Opposition zwischen dem männlichen Beschützer und dem weiblichen Opfer durchgespielt – welche in der Situation des Krieges unmöglich ist, nicht zuletzt wegen der Anwesenheit der weiblichen Soldatin, die eine solche geschlechtlich kodierte Opposition grundsätzlich in Frage stellt.

Die Denkfigur, die ich als Rahmen für *The Crying Game* anbiete, ist Folgende: Der Brutalität der heterosexuellen Beziehung (Fergus und Jude), welche sich in Bezug auf die Härte des IRA-Gesetzes der Gewalt und der Rache definiert, wird die

Faszination der homoerotischen Beziehung (Fergus und Jody) entgegengesetzt, welche sich ihrerseits in Bezug auf eine dritte, autoritätsstiftende Instanz definiert. Im zweiten Fall handelt es sich um die Härte des Liebesgesetzes der Eifersucht und des Begehrens, welches mit der Photographie Dils eingeführt wird, die Jody am Anfang des Films seinem Wächter zeigt, während auf der Tonspur Violinen zu hören sind. Im folgenden soll auf die figurale Einteilung verschiedener Kernszenen der Handlung eingegangen werden, um aufzuzeigen, wie diese Liebesspannungen durchgespielt werden. Dabei erweist sich Butlers These als brisant, nicht jede filmische Darbietung von *drag* sei notwendigerweise subversiv, denn zu Recht erklärt sie, es gebe Formen des *drag*, die die heterosexuelle Kultur für sich selbst produziert,⁴ und zwar derart, daß in diesen Inszenierungen die Angst vor einer möglichen homosexuellen Konsequenz in der Erzählstruktur des Films sowohl erzeugt als auch abgebogen wird. Die hier manifest verhandelte Angst vor der Homosexualität zielt auf einer latenten Bedeutungsebene auf eine Überwachung der Grenze gegen eine mögliche Invasion von *queerness*. Brisant ist an dieser möglichen Doppelkodierung von *cross-dressing* vor allem die daraus folgende Annahme: Wenn *queerness* mit *gender trouble* im Sinne eines nicht lösbaren Antagonismus gleichzusetzen ist, könnte es Szenarien geben, in denen die nie lösbare Frage der Geschlechterdifferenz weniger die homoerotische als gerade die heterosexuelle Beziehung umfaßt. Das bietet natürlich einen schrägen Blick auf die an der kulturellen Inszenierung von *drag* festgemachte Diskussion der Subversion.

Unter dem Aspekt des Liebeskampfes läßt sich der erste Teil des Films – die Verschleppung und Hinrichtung des britischen Soldaten Jody – in vier Etappen der Verführung aufgliedern:

Jody beginnt das Vertrauen von Fergus zu gewinnen, indem er seiner Eitelkeit schmeichelt. Er nennt ihn „the handsome one“. Er eröffnet das Spiel eines homoerotischen Bündnisses, das aber bezeichnenderweise eine dritte, autoritätsstiftende Instanz braucht, ganz im Sinne von Julia Kristevas Darstellung der narzißtischen Liebe,⁵ für die sie die Gegenwart eines Anderen postuliert, also die Triangulation im Gegensatz zur Dyade hervorhebt. Neil Jordan bietet als Visualisierung dieser dritten Position das Photo Dils, welches der britische Soldat seinem Wächter Fergus zeigt, um zu beweisen, wie wenig Jude eigentlich sein Typ Frau sei. „Now she’s my type“, erklärt er dem ahnungslosen Fergus und betont dabei listig das Wort *she*. Fergus antwortet darauf sofort, „She’d be anybody’s type“, doch Jody wehrt ihn sofort mit dem Verbot ab, „Don’t you think of it ... anyway she wouldn’t suit you ... absolutely not.“ Über diesen so explizit mehrdeutigen Dialog schließen die beiden Männer ihre Freundschaft. Sie mögen sich, weil sie ein gemeinsames Objekt des Begehrens haben, weil sie sich scheinbar in ihrem Begehren ähneln.

Was in dieser ersten Szene noch unausgesprochen bleibt, wird in der nächsten verdeutlicht. Jody gelingt es, Fergus’ latente homoerotische Wünsche zu wecken. Ihr erstes Lachen teilen sie miteinander, nachdem der Gefangene seinen Wächter gebeten hat, seinen Schwanz zu berühren, da ihm seine Hände hinter dem Rücken zusammengebunden sind und er deshalb nicht selbständig pinkeln kann. Sie amüsieren sich nach dieser Berührung miteinander, teilen Geschichten und Erinnerungen. Dieses von

dem Photo einer unwiderstehlichen Frau getragene Bündnis wird bezeichnenderweise durch die Hinzufügung einer weiteren Frauenfigur, einer weiteren 'Dritten' gestört, die diametral dem lustversprechenden Bild der idealisierten Frau (von der wir ahnen, daß sie ein Transvestit ist) entgegengesetzt ist. Jude bricht in dieses Männerbündnis ein und setzt mit der Gewalt, die sie Jody zufügt, als sie ihm ins Gesicht schlägt, ihr symbolisches Gesetz der Rache und der Vergeltung durch. Gegenüber Jodys Gesetz der Liebe beharrt sie auf der einfachen Opposition des Krieges, in der die Stelle des Gegners klar markiert ist. Im Film wird diese Aufteilung der beiden Frauen als Vertreterinnen einer dritten, autoritätsstiftenden Instanz, um die das Liebesverhältnis der beiden Männer kreist, ganz eindeutig benannt: Jude bedeutet *gender trouble*, obgleich oder gerade weil sie als Frau die Logik des einfachen Widerspruchs im Krieg repräsentiert, während Dil als Repräsentantin des Liebeskampfes *no trouble at all* darstellt. Die um die unwiderstehliche Dil kreisende Phantasie einer ungestörten Liebe, die eigentlich eine Umkodierung der Zuneigung darstellt, die Fergus für Jody zu empfinden beginnt, soll als Milderung der von der störenden Frau vertretenen Kriegsgewalt dienen.

So wird in der dritten Szene der Verführung auch direkt ein Auftrag vergeben. Jody, der begreift, daß er sterben soll, bittet Fergus: „I want you to find her out. Tell her I was thinking of her.“ Obgleich er noch immer die Hoffnung hegt, den Ort seiner Gefangenschaft lebend zu verlassen, gibt Jody seinem Freund das Portemonnaie mit den Photos von Dil, der Adresse ihres Friseursalons sowie der Bar, in der er sie treffen kann. Im Verlauf der letzten Nacht, die Jody in Anwesenheit von Fergus verbringt, gelingt ein psychischer Transfer. Der IRA-Soldat wird weniger zum Überläufer, als daß er das Schlachtfeld ganz verläßt. Er läßt seine Kameraden im Stich, verläßt Irland, nimmt eine neue Identität an und taucht in London unter – auch eine Art kulturelles *cross-dressing*. Die Frage des Transfers, in dessen Verlauf ethnische und sexuelle Identität verschränkt werden, wird von Neil Jordan visuell direkt angesprochen: Er läßt Jody genau im Kreuzfeuer der einfachen Opposition des Krieges in Irland sterben, regelrecht auf der Grenze zwischen IRA und britischer Besatzung, auf der Straße am Rande des Waldes, in dessen Mitte sie ihr *hide-out* hatten, während es Fergus ist, der an seiner Stelle durch den Wald an einen anderen Schauplatz flieht.

Wie sehr diese Flucht vor der einfachen Opposition des öffentlichen Kampfes in die Liebe zum Scheitern verdammt ist bzw. welche Kosten diese Flucht hat – davon handelt der zweite Teil des Films. Als wäre es eine Wiederholung des ersten Teils, ist auch die Liebesszene zwischen Fergus und Dil eine, die die Anwesenheit einer dritten, autoritätsstiftenden Instanz benötigt: als leibliche Figuren sowohl den Wirt der Metro Bar wie auch den von Dil abgelehnten Freier Dave, als phantasmatische Figurierung jedoch vor allem die Photos und Gegenstände des verstorbenen Jody, welche Dil in ihrer Wohnung aufbewahrt. Überaus eindeutig inszeniert Neil Jordan die erste Liebesszene zwischen Fergus und Dil als Ausschmückung der Phantasie, die sich Fergus in Bezug auf Jody gebildet hat. Während er zum Orgasmus kommt, sieht er vor geschlossenen Augen den toten Freund. Mit anderen Worten, wenn eine unausgesprochene und nur entstellt zum Ausdruck gebrachte Homoerotik zwischen Fergus und Jody im ersten Teil des Films gegen die IRA-Soldatin Jude durchgespielt

wurde, die mit ihren heterosexuellen Ansprüchen wie auch ihrem politischen Fanatismus *trouble* darstellt, wird im zweiten Teil des Films die Triangulation anfänglich zumindest lustvoll umgesetzt. Fergus' weiterhin latentes homoerotisches Verlangen zehrt von dem Schutz des verstorbenen Jody. Man fragt sich natürlich ganz im Sinne des *cross-dressing* auf der Shakespeare-Bühne, inwieweit wir als Publikum nicht angehalten werden, von Anfang an zu begreifen, daß Fergus in Dil (der unwiderstehlichen Frau) den doppelt verbotenen Jody (weil Mann und weil englischer Besatzungsoffizier) liebt. Diese faszinierende Frau ist tatsächlich *no trouble at all*, weil sie gerade die Geschlechterdifferenz aus dem Liebesszenarium tilgt – zumindest anfänglich. Mit dem Anblick von Dils Schwanz – jene wunderbare Szene, die einen daran denken läßt, wie recht Victor Burgin hat, wenn er von Don Juan behauptet, dieser sei ein Fetischist, der mit so vielen Frauen schläft, weil er den Glauben nicht aufgeben will, daß er irgendwann eine Frau entdeckt, der eben nicht das männliche Glied fehlt – scheint die hinterhältige List von Jodys Auftrag ans Tageslicht gerückt zu sein. Wieder zeigt uns Neil Jordan wie Fergus in seiner psychischen Realität seine Scham vor einer Homosexualität in ein um den toten schwarzen Soldaten kreisendes Phantasieszenario umsetzt. Während dieser sich erschüttert von dem entblößten Körper Dils abwendet, schneidet Neil Jordan zu dem Bild, welches er nun vor seinem inneren Auge hat – der in sein Cricketkostüm gekleidete Tote, der über seinen Freund lacht. Wir können uns fragen, ob Jodys Auftrag darauf hinauslaufen sollte, daß Fergus sein homoerotisches Begehren anerkennt und somit als ein pädagogisches Anliegen zu verstehen ist, oder ob dieser Auftrag als Scherz eines Gefangenen zu begreifen ist, der, nachdem er sich dummerweise auf die List einer Frau eingelassen hat, kurz vor seiner Hinrichtung sich selbst beweisen will, daß nicht er, sondern sein Wächter der eigentliche Trottel ist. Oder war es reine Sentimentalität von seiten Jodys, genauer gesagt der Wunsch, etwas würde von Irland aus zu seiner geliebten Dil nach London zurückkehren?

An dieser Stelle greift Neil Jordan ein weiteres Mal auf den ersten Teil des Films zurück. Wieder steht Fergus zwischen zwei Frauen, die in der Position der Liebenden Forderungen an ihn stellen: auf der einen Seite die homosexuelle Liebe zu Dil und damit verbunden die Phantasie, er könne aus der Vergangenheit fliehen, auf der anderen Seite die heterosexuelle Neigung zu Jude, die mit einer Verpflichtung gegenüber dem in der Vergangenheit ausgetragenen gemeinsamen Kampf verknüpft ist. Auch im zweiten Teil des Films trägt die fanatische IRA-Soldatin Jude eine Maske. Als *femme fatale* verkleidet nimmt sie die Stelle der strafenden Mutter ein, die darauf besteht, das harte symbolische Gesetz der Politik gegen das mildernde der narzißtischen Liebe durchzusetzen. Sie verwickelt Fergus in ein neues IRA-Attentat. Nun gibt es *trouble* auf beiden Fronten, aber – und darin liegt die Brisanz von Neil Jordans Filmszenarium – der *trouble* mit Dil ist auf die konventionellen Gesetze der Liebe zurückzuführen. Es sind einfache Streitigkeiten, nämlich ihre Eifersucht auf die Nebenbuhlerin und ihr Anspruch, der sie liebende Mann müsse ganz im Sinne der Minnelieder ihr seine ewige Treue beweisen. Die Spannung zwischen Jude und Fergus hingegen ist *gender trouble* pur – ein politischer und ein emotionaler Kampf, für den es keine klaren Lösungen gibt, weil er auf einen unlösbaren Antagonismus zwischen den Geschlechtern verweist. Für ihren Streit mit Fergus gibt es keine

romantische Nullsumme, weil Jude auf ihrer Differenz beharrt. Sie vertritt sowohl das störende Dritte im politischen Sinne, das Gesetz der IRA-Rache, das sich auf keine Kompromisse einläßt, und fungiert gleichzeitig als die Liebende, die eine narzißtisch mildernde gleichgeschlechtliche Spannung des Liebhabers im Bild der Angebeteten verbietet. Um diese Spannung zwischen zwei Liebeskämpfen zu visualisieren, inszeniert Neil Jordan eine Szene des reversiblen *cross-dressing*: Fergus schneidet Dil die Haare ab und zwingt sie, Jody's Kleider zu tragen. Nun hat der Fetischist den perfekten Geliebten – den toten Freund Jody, im Körper seiner geliebten Dil wieder auferstanden. Mit anderen Worten: Bei dem von seiner Hand geschaffenen Geliebten kann er sich einreden, es sei eine Frau und gleichzeitig keine. Auf den ersten Blick scheint dies eine Gefühlsambivalenz zu stützen, doch bei genauerer Betrachtung zeigt sich das genaue Gegenteil. In diesem Liebeszenarium ist der *trouble* überwunden, den die IRA-Soldatin Jude in den Liebeskampf und den politischen Kampf einführt. Nachdem Dil sich die Kleider des toten Jody angelegt hat – und bezeichnenderweise wählt Fergus für sie den Cricket-Anzug, also ein Hinweis auf das ethnische *cross-dressing* des Schwarzen, der den Sport der privilegierten weißen Briten spielt – kann Fergus ihr davon erzählen, wie Jody gestorben ist und welche Rolle er dabei spielte. Diese Beichte fungiert gleichzeitig als entstelltes Liebesgeständnis.

In der dritten Runde des von Neil Jordan durchgespielten *gender troubles* scheint sich der Antagonismus der Geschlechter auf zwei klar voneinander abgegrenzten Schlachtfeldern abzuspielen: einerseits im Bett, wo Dil Fergus nun gefangen hält, und andererseits auf der Straße, wo Jude und ihre IRA-Kameraden das geplante Attentat ohne Fergus begehen. Doch dann stößt die Figur des strafenden Gesetzes zu der der strafenden Liebe. Jude betritt Dils Wohnung und überschreitet somit die Schwelle in den Raum der narzißtischen Verblendungen, so daß sich das Muster der ersten Szene des Films wieder einstellt, als sie die liebevolle Zweisamkeit zwischen Jody und Fergus störte. Der brisante Unterschied besteht darin, daß diesmal die homoerotische Liebe siegt, und zwar deshalb, weil sich deren Repräsentantin Dil gänzlich die konventionellen Liebeskonzepte der heterosexuellen Hegemonie angeeignet hat – im Gegensatz zu Jude, die im Zuge ihres *cross-dressings* gerade das konventionell vorgeschriebene Weiblichkeitsmodell radikal überschreitet. Unabhängig davon, daß sie kurze Haare und das Cricket-Kostüm ihres toten Geliebten trägt, verhält sich Dil nämlich bis zum Schluß hundertprozentig wie ein *girl*. Wir glauben ihr nie, daß sie ein biologischer Mann ist, obgleich wir es 'wissen'. Fergus verhält sich seinerseits wie es seine 'Natur' vorschreibt: Er tritt nahtlos und ohne mit der Wimper zu zucken in die Rolle des guten Beschützers. Zu Recht warnt Butler davor, in *cross-dressing* allgemein etwas Subversives erkennen zu wollen, denn in Neil Jordans Version wirkt es tatsächlich beruhigend. Es erfüllt die Erwartungen unserer alttradierten Minnelieder.

Trotzdem ist Neil Jordans *The Crying Game* nicht beruhigend, denn es enthält eben auch die andere Figur des *cross-dressings*: Jude – ein männlicher und weiblicher Name. Mit *tits and ass* hat sie Jody in den Tod gelotst, in Jeans und weitem Wollpullover schlägt sie dem Gefangenen gnadenlos ins Gesicht und setzt somit das gewalttätige Gesetz der IRA durch. Im dunklen Kostüm stellt sie die *femme fatale*

dar, die dem britischen Richter den Tod bringen wird, und als Gestalt der nicht kalkulierbaren Kontingenz führt sie dem verliebten Fergus vor, daß es immer anders kommt als man denkt: nicht, weil die Liebe unberechenbar ist – genau das ist sie nicht. Liebespiele folgen immer klaren Gesetzen, egal wie die Rollen verteilt sind. Die von Jude vorgeführte Kontingenz bezieht sich auf den Widerpart der Liebesszene – das symbolische Gesetz. Als sie Fergus zum ersten Mal in London wiedersieht und ihm den Auftrag überbringt, er müsse mit ihr zusammen den Richter erschießen, erklärt er ihr, „I'm out.“ Sie antwortet: „You're never out.“

Als Vertreterin des symbolischen Gesetzes beharrt Jude darauf, daß man der Verantwortung sowenig entkommen kann wie den Konsequenzen früherer Taten. Zum Schluß sieht Fergus das auch ein, bezeichnenderweise aber, indem er sich in eine der konventionellsten Liebesgeschichten unserer Kultur begibt: Der Mann opfert sich, um die Geliebte zu schützen. Ironisch nennt Dil das „You're doing time for me“. Es ist eine Schutzdichtung. Sie funktioniert so gut, weil sie gleich auf zwei Leichen errichtet wird. Dem Mann glückt nun endlich die Flucht aus dem unlösbaren Antagonismus des *gender trouble*. Er kann sein geschlechtlich hybrides Liebesobjekt auf die sichere Distanz einer achtjährigen Inhaftierung grenzenlos genießen, denn er ist während ihrer regelmäßigen Besuche durch eine Scheibe von ihr getrennt. Mit einem Schlag überwindet er die 'verbotene' Homosexualität und das *gender trouble* der Heterosexualität. Dafür braucht es, wie gesagt, zwei Leichen – die abgelehnte Jude und den nie anerkannten Jody. Und eine Dritte – das *girl*, das mitspielt.

Anmerkungen:

- 1 Judith Butler: *Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts*, Frankfurt/M. 1997, S. 173 ff.
- 2 Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Phänomenologie des Geistes*, Frankfurt/M. 1970, S. 352-354, sowie: ders.: *Grundlinien der Philosophie des Rechts*, Frankfurt/M., S.490-494. 1970. Für den Vorschlag, Hegels Ausführungen zum Krieg auf die These Butlers zu beziehen, die Performanz der Geschlechterdifferenz könne als Ausdruck eines unlösbaren Antagonismus begriffen werden, der in keine einfache Opposition der Geschlechter zurückzuführen ist, danke ich Jan Freitag.
- 3 Ders.: *Phänomenologie des Geistes*, S. 352.
- 4 Judith Butler: *Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts*, Frankfurt/M. 1997, S. 179.
- 5 Julia Kristeva: *Geschichten von der Liebe*, Frankfurt/M. 1989, S. 102 ff.

Literatur:

- Butler, Judith:** *Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts*, Frankfurt/M. 1997.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich:** *Phänomenologie des Geistes*, Frankfurt/M. 1970, sowie: ders.: *Grundlinien der Philosophie des Rechts*, Frankfurt/M. 1970.
- Kristeva, Julia:** *Geschichten von der Liebe*, Frankfurt/M. 1989.

Geschlecht als Maske? Cindy Shermans *Sex Pictures*

Die amerikanische Fotokünstlerin Cindy Sherman, Jahrgang 1954, macht seit 1977 Fotografien, in denen sie sich vor allem mit dem Bild der Frau in den Medien, in Kunst und Alltagskultur auseinandersetzt. Ein wesentliches Merkmal ihrer Arbeit ist die nachahmende Inszenierung von *Vor-Bildern*, wobei sie für den größten Teil ihres Werkes selbst als 'Schauspielerin' vor sowie als 'Regisseurin' hinter der Kamera fungiert. Mit ihrer inszenierten Fotografie lotet sie die Möglichkeiten des Mediums aus und beschäftigt sich mit dem Phänomen der Bilderwirklichkeit.

In der 1992 entstandenen Serie der *Sex Pictures*¹ hat Sherman ihren eigenen Körper aus dem Bild verabschiedet, nachdem sie ihn schon in früheren Serien teilweise durch Prothesen und künstliche Extremitäten verdeckt und unterstützt hatte – besonders, wenn sie nacktes Fleisch zeigen wollte. Nun läßt sie ihn zugunsten von medizinischen Gliederpuppen, die dem menschlichen Körper naturgetreu und anatomisch korrekt nachgebildet sind, verschwinden.

Bei den *Sex Pictures* handelt es sich um sexuell konnotierte Arrangements mit besagten Puppen und Puppenfragmenten, deren Vorbilder zum Teil aus der Pornographie stammen. Die Szenen sind mit kostbar wirkenden, changierenden Stoffen ausgekleidet, die einen aus konkreten räumlichen Bezügen losgelösten, künstlichen Raum, eine Versuchsanordnung schaffen, die die Künstlichkeit der Puppen und ihrer Posen noch verstärkt. Auf dieser prätentösen Folie entfaltet sich die eindringliche, obszöne Präsentation des nackten Plastikfleisches und seiner Öffnungen, teilweise unterstützt durch Accessoires zur Steigerung des sexuellen Gehalts und durch eine gezielte Lichtinszenierung, die Teile des Bildraumes in geheimnisvolles Dunkel hüllt.

Dieser Text stellt eine Auswahl aus Cindy Shermans *Sex Pictures* vor und erörtert deren Beitrag zu den Fragen um Geschlecht und Sexualität. Den Schwerpunkt bilden Shermans Fotografien, die ich nach einer eingehenden Beschreibung knapp mit Hans Bellmers Puppenfotografien aus den 30er Jahren kontrastiere, um trotz der formalen Ähnlichkeiten ihrer Bilder inhaltliche Unterschiede sichtbar zu machen. Neben der Untersuchung von Shermans Arbeitsweise, der Wirkung ihrer Bilder und einer Funktionsanalyse wird es darum gehen, inwiefern Sherman Erkenntnisse der konstruktivistischen Geschlechtertheorie² Judith Butlers in den vorgestellten Arbeiten fruchtbar macht.

Die Sex Pictures

Im folgenden werde ich fünf *Sex Pictures* exemplarisch beschreiben, um auf wesentliche Details aufmerksam zu machen und damit eine Basis für die weiterführende Interpretation zu schaffen.

Untitled, # 261 (Abb. 1)

Wir sehen hier ein Puppenkörperfragment auf einer glänzend roten, drapierten Satinunterlage, das die vertikale Bildfläche fast vollständig ausfüllt.

Auf dem Rücken liegend, den Oberkörper auf die Ellenbogen gestützt, hängt der Kopf der Puppe hintenüber in den Vordergrund des Bildes hinein, eine so unnatürliche Pose, daß sich ihr Kopf beinahe vom Rumpf ablöst. Ein Plastikbusen ruht, unverbunden mit dem Rest, auf ihrem Oberkörper; vom Unterkörper ist nur das weibliche Geschlecht und die Hüfte vorhanden und dort, wo normalerweise die Oberschenkel beginnen, ragen zwei leere Höhlen in die Luft. Aufgrund ihrer Haltung scheint die Puppe auf dem Kopf zu stehen, die Verhältnisse kehren sich um und die hell beleuchtete, leicht unscharfe Vulva nimmt die Rolle des Hauptes ein.

Der Bildaufbau ist streng symmetrisch, die Körperachse gleichzeitig die Symmetrieachse des Bildes. Nur das Licht schafft Bewegung.

Auffällig ist die Farbigkeit der Szene – einerseits das warme, leuchtende Rot des Grundes, das dem 'Tatort' Kostbarkeit verleiht, und andererseits das grüne Licht, das, komplementär zu dem Rot, den linken unteren Teil des Bildes beherrscht und für seine morbide Wirkung verantwortlich ist.

Der kahle Puppenkopf zeigt einen leeren, überraschten Gesichtsausdruck, aufgerissene Augen und einen leicht geöffneten Mund. Das Starre, Tote an ihm wird durch die grünliche Leichenfarbe noch unterstrichen und läßt an eine Totenmaske denken. Seltsamerweise wirkt er keineswegs weiblich, sondern eher männlich oder androgyn, was in eklatantem Widerspruch zu den weiblichen Geschlechtsmerkmalen zu stehen scheint. Allerdings sind die Genitalien offensichtlich austauschbar und die Brüste nur aufgelegt.

Die merkwürdig wahllose Kombination von Körperteilen bewirkt ein subtiles Abgleiten ins Lächerliche, weil hier 'natürliche Grenzen' überschritten werden. Das Ergebnis ist ein groteskes Wesen zwischen Mann und Frau, zwischen Lebendigem und Totem, zwischen Künstlichem und Echtem.

Durch die Präsentation der Geschlechtsteile der Puppe und ihrer Versehrtheit bzw. Unvollständigkeit in hellem Licht assoziiert die BetrachterIn Begriffe wie 'Sex' und 'Gewalt'. Andererseits sind keine Spuren von Gewalt zu entdecken; es ist alles säuberlich angeordnet, rein und *clean*. Nicht einmal dem erotischen Feinschmecker will die verstümmelte, auf ihr Geschlecht reduzierte, zum Verzehr angerichtete 'Frau' recht munden, denn sie ist offensichtlich aus Plastik und teilweise ein Mann.

Die Szene ist außerordentlich künstlich und scheint doch geeignet, Vorstellungen von realen Geschehnissen auszulösen. Die Pose der Puppenfragmente spielt auf

sexuelle Darbietung und Hingabe an, wobei die Illusion durch die fehlenden Beine und den beinahe schon abgerissenen Kopf empfindlich gestört wird. Doch auch die Lust auf Schauer und Horror wird nicht befriedigt, weil kein Blut und keine Gewaltspuren auf eine grausame Tat hinweisen.

Dunkle Partien, sowohl auf der Bildfläche als auch innerhalb der Auslegung, lassen sich nicht weiter aufhellen und verwehren einen letzten Einblick in ein Mehr, das man dahinter vermutet. Was bleibt, ist ein kunstvolles, geheimnisvoll beleuchtetes Arrangement aus Puppenteilen, das raffiniert mit unseren Sehgewohnheiten spielt und heterogenen Assoziationen Tür und Tor öffnet.

Untitled, # 253 (Abb. 3)

Ein unbekleideter Puppenkörper, dessen Hals in einem Stumpf endet, sitzt 'lässig' auf einem rot-grün changierenden Satinstoff, während er einen Kopf zwischen seine Beine geklemmt hält. Die linke Hand der Puppe ist im Begriff, nach diesem Kopf zu greifen, dessen Mund sich in unmittelbarer Nachbarschaft ihres weiblichen Geschlechts befindet.

Ihr Körper ist anatomisch korrekt, aber sichtbar aus einzelnen auswechselbaren Teilen zusammengesteckt; ziemlich 'real' wirken dagegen die faltige, rötliche Scheide und die Busenpartie, die der Gestalt wie ein Latz um den Hals gehängt ist.

Die Szene ermöglicht durch den abgetrennten Kopf einen Blick ins Innere der Figur, auf eine Speiseröhre mit Schraubansatz und eine Luftröhre mit Bronchien, auf das keimfreie, blutleere, anatomisch-funktionelle Innenleben eines Menschenkörpersurrogats. Gleichzeitig suggeriert der zwischen den Beinen plazierte Kopf mit den phallisch aufgerichteten inneren Organen eine sexuelle Handlung. Die Puppe scheint sich mit ihrem eigenen abgeschraubten Kopf – ihr leerer Kopfansatz legt diese Vermutung nahe – selbst zu befriedigen, ein Umstand, der zum Schmunzeln reizt.

Der Gewaltaspekt, der sich angesichts des abgetrennten Kopfes auf den ersten Blick aufdrängt, wird durch die entspannte Haltung der Puppe und die Beteiligung ihrer linken Hand am Geschehen relativiert.

Die sexuelle Konnotation der Szene entsteht nur durch unseren wissenden Blick, der den Zweck der Plazierung des Kopfes zwischen den Beinen der Puppe ahnt, was eine Spannung zwischen dem an und für sich asexuellen Körper und der sexualisierten Handlung entstehen läßt. Man fragt sich unwillkürlich: Handelt es sich hier um den Selbstbefriedigungsakt eines Cyborgs?

Untitled, # 258 (Abb. 5)

Hier ist eine fast die gesamte vertikale Bildfläche ausfüllende, auf dem Bauch liegende Figur zu sehen, die sich selbst mit den Händen an das Gesäß greift, wie um es zu präsentieren oder zu schützen. Der Hinter- und Untergrund ist nahezu schwarz.

Die Figur ist von schräg hinten aufgenommen, so daß ihre schmutzigen Fußsohlen den Vordergrund beherrschen und das Gesäß mit der durch das fehlende

Geschlechtsmodul riesig wirkenden Öffnung zum Blickfang wird. Der Oberkörper wirkt stark verkürzt, und vom Kopf der Puppe ist nur ein winziger Teil ihres auf die rechte Seite gedrehten Gesichtes mit einem Auge zu erkennen; der Rest wird vom Bildrand abgeschnitten.

Ein blauer Gazeschleier bedeckt Kopf, linke Schulter und Oberarm der Figur und bildet einen komplementären Kontrast zum orange-farbenen Körper im Vordergrund.

Wir werden hier mitten in ein intimes Geschehen hineingezogen und bekommen eine unterwürfige, sexuelle Pose in warmem Licht präsentiert. Der Eindruck, die Puppe biete sich an, der durch die Hände am Gesäß noch verstärkt wird, erhält ein desillusionierendes Gegengewicht in dem stieren Ausdruck des sichtbaren Auges und dem dunklen, starrenden Loch im Unterleib, das dem Körper die sexuelle Identität raubt. Das erotische Versprechen erlischt angesichts der großen, bedrohlichen Leere der einzigen Körperöffnung. Ein kaum sichtbarer Morgenstern im Vordergrund nährt Gewaltassoziationen und den Verdacht, es könnte sich um einen toten Körper handeln, der Schleier ein Leichentuch sein. Irgendetwas Perverses scheint sich abgespielt zu haben, ein Nekrophiler könnte am Werk gewesen sein. Wie in anderen *Sex Pictures* sind es die dunklen Partien des Bildes, die Spannung schaffen und für die unergründliche Stimmung der Szene verantwortlich sind.

Man assoziiert Begriffe wie Prostitution, Pornographie und Gewalt und psychoanalytische Schlagworte wie Kastration oder die Bedrohung des Mannes durch ein riesenhaftes weibliches Geschlecht, um nur die plakativsten zu nennen. Die Darstellung spielt mit unseren Erwartungen. Sie scheint uns mit der Geste des weit geöffneten Hinterteils verhöhnen und verunsichern zu wollen.

Untitled, # 250 (Abb. 2)

Ein Frauenakt, dessen Beine in Hüfthöhe abgeschnitten sind, liegt bequem auf einer Unterlage aus Haaren. Die diagonal auf dem horizontalen Bildfeld angeordnete Erscheinung ist eine Ansammlung aus heterogenen Körperfragmenten sowohl was die Materialität und ihre Zusammensetzung angeht als auch das in ihnen dargestellte Alter und Geschlecht.

In ein bemaltes Hüftteil ist eine unverhältnismäßig große, rote, von Schamhaar umgebene Scheide eingearbeitet, die nur aus zwei dickwandigen, fleischigen Schamlippen zu bestehen scheint, ohne Anspruch auf anatomische Richtigkeit. Aus ihr quellen an einer Schnur aufgereichte, dunkle Würste, die Assoziationen an Kot, Gedärme oder Eßbares wecken und den falschen Aus- oder Eingang gewählt zu haben scheinen. Der schwanger wirkende, hohle Oberkörper ist an den Unterleib nur angelehnt und besticht durch seine großen, roten Brustwarzen, die mit dem Rot der Schamlippen korrespondieren. Bei den hinter dem Kopf verschränkten Armen handelt es sich um Puppenarme mit sichtbaren Gelenken, die eigentlich zu dünn für den übrigen massigen Leib sind. Der Kopf schließlich besteht aus einer geschlechtslosen Maske, die

im Gegensatz zum Rest total zerfurcht und zerknittert ist und uns stoisch und provozierend entgegenstarrt.

Die Gestalt scheint in entspannter Pose das Ungeheuerliche, das Absurde zu gebären. Ihr Bett aus Haaren, das wie eine Sammlung von Skalps wirkt, steigert die beunruhigende Wirkung des Bildes. Es deutet eine Geschichte an, über die allerdings nur spekuliert werden kann.

Aufgrund ihrer gegensätzlichen Bestandteile wirkt die Figur grotesk und lächerlich. Hier wird die Natur auf den Kopf gestellt. Die merkwürdigen Würste, die aus der Vagina quellen oder von ihr verschlungen werden – die Schamlippen könnten ebenso gut Lippen eines Mundes sein – bringt man eher mit anderen Körperöffnungen in Verbindung. Handelt es sich um Würste, wäre der Mund die geeignete Öffnung, sind es Exkreme, kämen sie normalerweise aus dem After. Die Vagina ist der Ort der Geburt oder der Penetration, wobei eine Penetration mit Würsten oder eine Geburt von Exkrementen eine Perversion und gleichzeitig eine Provokation der BetrachterIn darstellen – einen 'Ekelangriff'. Schmutziges, Widerliches, Ekelhaftes wird hier mit einer Gelassenheit vorgeführt, die verunsichert.

Das sich präsentierende Wesen ist hybrid. Es scheint einen Menschenkörper zu besitzen, spottet dessen Funktionen aber offensichtlich und setzt sie außer Kraft. Vorstellungen von Weiblichkeit, Fruchtbarkeit, Schwangerschaft und Geburt, von Ausscheidung, Einverleibung, Penetration und Perversion, von Alter und Tod werden miteinander vermischt und gekreuzt. Unmögliche Kombinationen werden realisiert und dadurch die biologische Ordnung bzw. soziale Vorgaben in Frage gestellt. Daß sich Sherman gängigen Körperdarstellungen widersetzt, gerade solchen von männlichen Künstlern,³ wird an dieser Darstellung besonders deutlich. Sie entkleidet den Körper der Frau von seinen Zuschreibungen bzw. bringt sie durcheinander, macht sie dadurch erst als solche sichtbar und stellt sie zur Debatte.

Untitled, # 263 (Abb. 4)

Wieder einmal ist die Szene mit kostbaren Stoffen ausgekleidet und die darauf präsentierten Körperfragmente sind sorgfältig arrangiert.

Das Bild wird dominiert von einem zusammengesetzten Gebilde, an dessen Verbindungsstelle ein gemustertes Band mit Schleife sitzt. Die untere Hälfte besteht aus einem weiblichen Unterleib, der vom Bauchnabel bis zu den Oberschenkeln reicht und mit gespreizten Beinstümpfen eine Sitzposition einnimmt. Aus dem behaarten, relativ 'echt' wirkenden Schambereich hängt eine Schnur heraus.

Die Verlängerung des Frauenunterleibs bildet ein entsprechender männlicher Körperabschnitt, dessen Beinstümpfe aber in die entgegengesetzte Richtung zeigen. Auch dieser Teil wirkt mit seiner Behaarung und dem leicht errigierten Penis mit Penisring ziemlich lebensecht. Halb aufgerichtet lehnt er sich gegen den Stoff im Hintergrund und fungiert quasi als 'Oberkörper' des hybriden Gebildes.

Rechts und links davon liegt ein Kopf, wodurch ein symmetrischer Bildaufbau und eine Betonung der Diagonalen entsteht.

Insgesamt ergibt sich eine seltsame Szene, die Unvereinbares verbindet. Die beiden Köpfe wirken angesichts der merkwürdigen Körperkonstruktion überflüssig und sind gleichzeitig durch das Konstrukt voneinander isoliert. Männliches und weibliches Geschlecht sind so angeordnet, daß sie sich nie vereinigen können; sie erstrecken sich in zwei verschiedene Richtungen, streben auseinander, sind eigentlich zusammen, können aber nicht zusammenkommen. Fortpflanzung wird dadurch unmöglich gemacht.

Daß die Genitalien mit Utensilien ausgestattet sind, mit Penisring und einem in der Vagina versteckten Accessoire, betont ihre Unabhängigkeit voneinander. Sollte das ein Hinweis auf Selbstbefriedigung sein?

Daß der Männerkörper das Oberteil und der Penis den Kopf des Mischwesens bildet, erinnert unwillkürlich an eine humorvolle Abbildung der Geschlechterhierarchie. Überhaupt wirkt die ganze Inszenierung wie ein Kommentar auf die Beziehung der Geschlechter.

Sherman löst hier die Geschlechterdichotomie ironisch auf und führt sie ad absurdum. Man könnte auch eine Anspielung auf die gegenseitige Abhängigkeit der Geschlechter sehen, auf ihr Aneinander-Gekettet-Sein. Durch diese ungewöhnliche Verbindung der Geschlechter scheint Platons Ganzheitsidee des Menschen, den die Götter einst zur Strafe in Mann und Frau geteilt haben und der jetzt immer auf der Suche nach seiner Ergänzung ist, verhöhnt zu werden.

Darstellung von Körper und Sexualität

Sherman arbeitet in den *Sex Pictures* meist mit Einzelfiguren in der Art der 'Playmate'-Aufnahmen in Herrenmagazinen, in denen Nacktheit und Bereitschaft zum Sex ausgedrückt werden, also eine Art Exhibitionismus, eine zur Schau gestellte Geschlechtlichkeit. Das Thema Sexualität klingt in Shermans Bildern nur an durch einschlägige Posen, explizite Nacktheit und präsentierte Genitalien sowie verstreute Accessoires. Man sieht keine praktizierte Sexualität, sondern eine sexuell aufgeladene Atmosphäre, das Versprechen von Sex bzw. die Überreste sexueller Ausschweifung. Ähnlich verhält es sich mit den Motiven Gewalt und Tod im Zusammenhang mit Sexualität. Beide Themen sind in ihren Fotos präsent, werden doch zerstückelte Körper und klägliche Überreste 'menschlicher' Leiber präsentiert, wobei oft nicht klar ist, ob diese 'leben' oder tot sind. Durch die Konzentration auf einzelne Gestalten werden weniger Fakten als vielmehr Andeutungen gezeigt. Die starr blickenden Augen, das geheimnisvolle Dunkel und die suggerierte Narration, die die Fotos transportieren, regen unsere Phantasie an, scheinen sie sich doch um die Kehrseiten von Sexualität und Geschlecht zu drehen. Sherman wirft damit visuelle Köder aus, die Aufmerksamkeit erregen und Fragen rund um Sexualität und Geschlechtlichkeit aufwerfen.

Hans Bellmers Puppeninszenierungen

Im Zusammenhang mit Shermans *Sex Pictures* wird in der Forschung⁴ mehrfach auf die Vorbildfunktion von Bellmers Puppeninszenierungen aus den 30er Jahren hingewiesen, obwohl Sherman sich zu diesem möglichen Einfluß selbst nie geäußert hat. Da beide ein ähnliches Thema behandeln, beide sexuell konnotierte, voyeuristische Szenen mit künstlichen Körpern visualisieren, bietet sich ein Vergleich geradezu an. Um so mehr, als sich Shermans Vorgehensweise im Kontrast zu der von Bellmer besonders gut verdeutlichen läßt. Hans Bellmers Kunstschaffen berühre ich dabei nur am Rande, weil eine breitere Auseinandersetzung den Rahmen der Untersuchung sprengen und kaum mehr zum Verständnis der *Sex Pictures* beitragen würde.⁵ Ich beschränke mich also auf wenige Aspekte, die für die Funktionsweise von Shermans *Sex Pictures* aufschlußreich sind. Die folgende exemplarische Beschreibung zweier Puppenbilder Bellmers versteht sich als repräsentative Auswahl und geht einem generellen Vergleich von Shermans und Bellmers Puppeninszenierungen voraus.

La Poupée (Puppe im Vorratskeller) (Abb. 6)

Eine bis auf weiße Söckchen und schwarze Lackschuhe unbedeckte weibliche Gliederpuppe steht in einem dunklen Vorratsschuppen 'lässig' auf eine Kartoffelkiste gestützt. Um die Hüfte hat sie ein weich fallendes Tuch geschlungen, das ihre Scham aber nur ansatzweise bedeckt und in Kaskaden zwischen ihren leicht gespreizten Beinen auf den Boden fällt, wo es üppige Falten wirft. Der Kopf der Puppe ist auf die BetrachterIn gerichtet; ein Auge scheint das Gegenüber mit halb geschlossenem Lid – einer Art 'Schlafzimmerblick' – zu fixieren, das andere liegt im Schatten, und der volllippige Mund ist leicht geöffnet. Dunkle Haarfransen fallen ihr unregelmäßig in die Stirn.

Der Körper der Puppe ist schmal und mädchenhaft, ihre Scham unbehaart. Alle Körperteile scheinen durch sichtbare Kugelgelenke beweglich zu sein; sogar die Brüste, deren Brustwarzen aufgerichtet sind, wirken wie drehbare Kugeln.

Die offensichtliche Künstlichkeit der Puppe steht in starkem Kontrast zu ihrer Umgebung, einem düsteren Vorratsschuppen mit Spinnweben am blinden Fenster. Auffällig ist die sorgfältige Komposition des Bildes, d.h. die gewählte Raumeinteilung, die starken Hell-Dunkel-Kontraste und der Gegensatz zwischen den runden Puppengliedern und der eckigen Umgebung.

Insgesamt entsteht eine voyeuristische Situation, der wir aus nächster Nähe beiwohnen. Eine 'junge', weibliche Puppe präsentiert sich in aufreizender Weise an ungewöhnlichem Ort. Ihre Körperhaltung und die Accessoires unterstützen den sexuell auffordernden und exhibitionistischen Charakter der Aufnahme. Man denkt etwa an heimlichen Sex mit Minderjährigen oder an die Aufnahme eines Pädophilen. Die Puppe ist hier eindeutig ein sexueller Fetisch, der, in einer realen Kulisse agierend, die Stelle einer menschlichen Person eingenommen zu haben scheint.

La Poupée (Gedoppelter Unterleib) (Abb. 7)

Durch eine zur Hälfte geöffnete Tür blickt man auf den Dielenboden eines Zimmers, auf dem sich ein kopfloses Konstrukt mit vier Beinen wälzt. Im Hintergrund sind Teile von Möbeln zu erkennen.

Das Körperkonstrukt besteht aus zwei identischen weiblichen Unterleibern mit Kugelgelenkbeinen in anatomischen Proportionen. Als Verbindungsstück dient ein Kugelbauchgelenk. Die vier Füße stecken in weißen Söckchen und Lackschuhen mit Riemchen. Während die Gesäße den Boden berühren, stehen die Beine, leicht gespreizt, in verschiedene Richtungen ab, was Bewegung ins Bild bringt, scheinen sie doch auseinanderzustreben oder sich zumindest in hilfloser Unruhe zu befinden. Die Blickführung durch die geöffnete Tür macht uns erneut zu VoyeurInnen einer intimen Situation. Das kopflose Körperkonstrukt wirkt hilflos und lebensunfähig, dem Blick wie der willkürlichen Tat ausgeliefert, blind und taub. Das nackte, haarlose Geschlecht präsentiert sich ungeschützt und scheint geradezu eine sexuelle Aufforderung zu beinhalten, ein Eindruck, den die neckischen Schühchen noch verstärken.

Vergleich von Shermans und Bellmers Puppeninszenierungen

Sherman und Bellmer arbeiten beide mit Puppenkörpern und Körperfragmenten, die sie in sexualisierender Weise inszenieren. Während Sherman jedoch Versatzstücke beiderlei Geschlechts in ihre Arbeit integriert, wodurch geschlechtlich schwer identifizierbare oder zwitterhafte Wesen entstehen, benutzt Bellmer ausschließlich weibliche Körperteile.

Bellmers Puppen wurden nach seinen eigenen Vorstellungen mit der Hilfe seines Bruders hergestellt und haben darüberhinaus einen direkten Bezug zu seiner Biographie.⁶ Shermans Ausgangsmaterial ist vielfältiger, bedient sie sich doch einerseits anatomischer Puppen aus medizinischem Fachbedarf, falscher Körperteile aus dem Theater- und Halloweenfundus und schließlich selbstgefertigter Einzelteile. Durch die Verwendung von hauptsächlich vorgefertigtem Material entsteht eine größere Distanz zwischen Künstlerin und Werk, was dadurch noch verstärkt wird, daß sie sich auf Bellmers Werk bezieht, wohingegen Bellmer seine Inszenierungen frei erfindet. Shermans Bilder können als Kommentar zu Bellmers Werk gelesen werden.⁷

Beide zeigen sorgfältig inszenierte Arrangements, legen Wert auf Komposition und Bildaufbau, auf Ästhetik und Lichtdramaturgie. Doch während Bellmer seine Puppen fast immer in konkreter häuslicher Umgebung oder in freier Natur ablichtet, schafft Sherman mit Stoffen, Perücken oder einfachen Dielenböden einen künstlichen, nicht lokalisierbaren Raum, eine Art Versuchsanordnung, die jeglichen direkten Bezug zur Wirklichkeit abschneidet. Dadurch erhalten Shermans Arbeiten einen experimentellen Charakter, wogegen Bellmers Inszenierungen eher wie Ersatzhandlungen wirken, in denen er sein reales Begehren als Mann künstlerisch sublimiert. Bellmer scheint in seinen Puppeninszenierungen eine sexuelle Verdoppelungsobsession visualisiert zu haben. Aus einem Ersatzteillager weiblicher Körperteile schafft er sexualisierte Phantasieobjekte mit Hilfe von Spiegelungen und dem Ersetzen von Körperteilen durch andere.⁸ Außerdem sind seine Puppen nie völlig nackt, sondern

behalten aufreizende Accessoires an, meist weiße Söckchen und Lackschuhe, manchmal auch Haarschleifen oder halb ausgezogene Wäsche. Diese Beigaben erhöhen die sexuelle Wirkung und betonen den Stellvertreteraspekt der Puppen, obwohl sie generell viel künstlicher erscheinen als Shermans stellenweise verblüffend 'echt' wirkende medizinische Körper.

Sherman zwingt die Körper viel stärker in den Bildausschnitt ein und unterdrückt durch das reduzierte Umfeld erzählerische Aspekte. Der Eindruck, den das Abgebildete hinterläßt, bleibt viel vager als bei Bellmer, was mehr Mitarbeit der BetrachterIn erfordert. Bellmers Objekte lassen sich mit Hilfe der dargestellten Situation leichter inhaltlich einordnen. Ersetzte man die Puppen durch nackte, weibliche Körper, würden die Szenen zu banalen pornographischen Männerphantasien. Trotz seiner 'unnatürlichen' Körperteilanhäufungen wirken Bellmers Inszenierungen weniger beunruhigend als die von Sherman, da Bellmer Muster weiblicher Verfügbarkeit ungebrochen reproduziert und die BetrachterIn somit die volle Kontrolle über das Dargestellte behält. Zieht man Bellmers übriges Werk zum Vergleich heran, in dem Erotik, Pornographie und Gewalt sowie der weibliche Körper durchweg eine Rolle spielen, verdichtet sich die Vermutung einer persönlichen sexuellen Obsession des Künstlers.

Shermans Arbeiten sind weitaus heterogener und zeugen von größerer Distanz der Künstlerin, eine Tendenz, die sich durch ihr gesamtes Werk hindurch verfolgen läßt. Im Gegensatz zu Bellmer hinterfragt und ironisiert sie vorgefundenes Bildmaterial, sieht sie sich doch mit einem bereits existierenden, von Künstlern instrumentalisierten Bild der Frau innerhalb der abendländischen Kultur konfrontiert, mit dem sie sich auseinandersetzen muß. Gerade durch die Uneindeutigkeit ihrer Bilder, die Assoziationen verschiedener Vorstellungen und Diskurse zulassen, läßt sie Gefühle und Meinungen aufeinanderprallen und setzt eine Diskussion um den Körper und seine Darstellung in Gang.

In einer Gegenüberstellung von Shermans unmittelbarstem Kommentar zu Bellmer, *Untitled*, # 263, und Bellmers Puppenmonster läßt sich die unterschiedliche Arbeits- und Wirkungsweise abschließend noch einmal verdeutlichen. Am auffälligsten ist Shermans Humor, der Bellmer völlig abgeht.

Sie schafft hier ein Zwitterwesen besonderer Art, das nicht, wie Bellmers Doppelgeschöpf, einseitig Männerphantasien bedient, sondern sich über diese lustig macht. Sie überwindet ironisch die Dichotomie Mann – Frau und parodiert gleichzeitig den geistigen Führungsanspruch des Mannes in der abendländischen Kultur, indem sie den Kopf des Gebildes durch einen halb erigierten Penis ersetzt. Damit läßt sie die alte Trennung zwischen Körper und Geist, die der Frau den Körper und die Materie, dem Mann aber Geist und Verstand zuschreibt, zur Lachnummer werden.

Während also der moderne Künstler Bellmer mit seinen Doppelgeschöpfen lustvoll persönliche erotische Visionen realisiert, wendet sich die postmoderne Künstlerin Sherman allgemein verbreiteten Vorstellungen vom Menschen als geschlechtlichem Wesen zu und stellt sie spielerisch zur Diskussion.

Arbeitsmethode und Wirkungsweise

Das Material und seine Inszenierung

Die von Sherman verwendeten anatomisch korrekten Körperpuppen sind für medizinische Übungszwecke gefertigte, überindividuelle Typen, die den Menschen auf seine bloße Materialität und seine körperlichen Funktionen reduzieren. Diese Körper, die den medizinischen Blick auf den Menschen reproduzieren, benutzt Sherman, um pornographische Szenen nachzustellen.

Die Spannung zwischen asexuellen, klinischen Körpern ohne menschliche Regung, ihrer künstlichen Maschinenhaftigkeit und den sexuellen Situationen, in denen sie sich befinden und die gemeinhin mit starken Gefühlen, mit Begehren und Lust assoziiert werden, macht diese Aufnahmen so ungeheuer grotesk und erzeugt in uns eine Bandbreite von Gefühlen zwischen Erheiterung und Entsetzen. Sherman verbindet hier zwei unterschiedliche Sichtweisen auf den menschlichen Körper – den voyeuristischen Peep-Show-Blick auf einen sexuell verdinglichten Körper und den medizinischen, analysierenden Blick, der den Körper als eine aus Einzelteilen zusammengesetzte 'Maschine' betrachtet. Sie schaut durch ihre Kamera wie eine VoyeurIn durch den Sehschlitz. Was sich ihr und der BetrachterIn der Szene anbietet, ist ein auf den medizinischen Blick ausgerichteter nackter Körper in einem mit 'erotisierenden' Attributen und Requisiten aufgeladenen Umfeld. Dadurch entsteht eine offensichtliche Diskrepanz zwischen dem Dargestellten und den Darstellungsmitteln. Die erotisierende, stimulierende Wirkung wird verfehlt, weil die Körper sich als resistent gegen eine gefühlsmäßige Aufladung erweisen; sie 'spielen' ihre Rolle als verführerische Sexobjekte schlecht.⁹ Es zeigt sich, daß Pornographie auf einer Art Schauspielerei basiert, die Regeln unterworfen ist, ohne deren Einhaltung sich der erwünschte Effekt nicht einstellt. Denn es gibt kein 'natürliches' Verhalten; Sexualität und Erotik sind als Bestandteile der menschlichen Kultur streng codierte Bereiche, sie beruhen auf Konventionen, also Vereinbarungen darüber, was 'abturnt', was stimuliert, was erlaubt und was verboten ist.

Sherman gibt durch die fehlende Kohärenz von Sujet und Darstellungsmitteln Einblick in die Funktionsweise sexueller 'Anmache'. Durch die Unterbrechung der Reizwirkung entsteht ein grotesk-komischer Effekt. Die komische Wirkung der *Sex Pictures* speist sich aber auch aus der offensichtlichen Modularität der Genitalien. Sherman präsentiert einen fragmentierten, zerlegbaren Körper, eine Arbeitsweise, die der pornographischen Betonung einzelner Körperteile entspricht. Daß hier eine pornographische Praxis beim Wort genommen wird, Körperteile wirklich abnehmbar und sogar austauschbar sind, treibt die pornographische Zerstückelung auf die Spitze und parodiert sie auf diese Weise. Vor allem die Beliebigkeit der Geschlechtsorgane und die teilweise zwitterhaften Körperkonstruktionen sprechen der peniblen Rollenaufteilung und der Eindeutigkeit der Szenen in der Pornographie Hohn.

Was dabei entsteht, ist komisch und beunruhigend zugleich, riskiert Sherman doch einen Blick hinter die Kulissen des Geschäfts mit der Sexualität, wobei sich die Nacktheit als Prothese, die Erotik als ein Geflecht von Konventionen, als ein Theater der künstlich erzeugten Gefühle, eine Inszenierung stereotyper Rollen und bedeu-

tungsaufgeladener Posen erweist. Sherman zeigt die andere Seite der Pornographie, das Verborgene und Verdrängte, die Mechanismen, die hinter dem Mythos der Pornographie versteckt sind.

Indem sie diese sexualisierten Szenen im öffentlichen Raum ausstellt, macht sie den heimlichen Akt des Schauens auf Pornographie zu einer kollektiven Angelegenheit, d.h. die BetrachterIn ist der Öffentlichkeit ausgesetzt, während sie schaut, und wird sich dadurch ihres eigenen Schauens bewußt. Darüberhinaus überschreitet Sherman mit diesen Arbeiten weibliche Schamgrenzen, durchbricht das Blickverbot für Frauen und bricht damit jahrhundertealte Tabus. Sie beobachtet aus der Distanz mit kaltem Blick kulturelle Codierungen, reinszeniert leidenschaftslos, bar aller sentimentalischen Verbrämungen, zerschlägt die männliche Optik und verweigert den männlichen Transzendenzanspruch der gehobenen Pornographie.

Verweigerung der Illusion einer 'freien' Sexualität

Bei Sherman werden keine KonsumentInnen bedient, die sich an verdinglichten, fetischisierten Körpern in aufreizenden Posen sexuell stimulieren und ihre Sicht auf eine Welt in ihrer 'natürlichen' Ordnung bestätigt wissen wollen. Auch eine quasi-religiöse, erlösende Qualität der Sexualität und des Eros als eine grenzüberschreitende Gewalt, die gesellschaftliche Schranken niederreißt, wie sie männliche Dichter und Künstler mit Vorliebe beschwören, zeigt Sherman mitnichten.¹⁰ Anstatt an der Verklärung und Vergeistigung der Sexualität zu arbeiten und damit den status quo weiter zu mystifizieren, zeigt Sherman die Kehrseite des Prozesses. Frauen waren immer nur Hilfsmittel für Männer, die ihnen dabei halfen, das Gefühl der Entgrenzung und Überschreitung durch Sexualität zu erlangen.¹¹ Pornographische Entwürfe waren und sind für Männer gedacht und an sie gerichtet. Aus ihnen können Frauen höchstens lernen, was Männer von ihnen halten und erwarten.

Sherman antwortet auf die Glorifizierung und auf das Absolutsetzen einer männlichen Sexualität mit Hohn und mit der Ungerührtheit künstlicher Körper. Sie negiert eine männliche Sicht auf die Dinge und stellt ihr eine weibliche entgegen,¹² aber nicht, indem sie gänzlich neue Bilder von Weiblichkeit und einen neuen, positiven Umgang mit Sexualität entwirft, sondern indem sie den männlichen Blick verweigert, ihn spiegelt und die an die Bilder herangetragenen Erwartungen auf ihre ProduzentInnen zurückwirft.

Einen Rückgriff auf den 'unbefleckten', authentischen weiblichen Körper vermeidet Sherman ebenso wie einen positiven, 'bereinigten' Pornographiebegriff, der sich als problematisch und illusionär erwiesen hat.¹³ Es gibt also in den *Sex Pictures* keine Rückkehr zur Unschuld. Daß die Frau immer schon Projektionsfläche ist, wird hier noch übertrieben, wodurch der Mythos 'Frau' zerstört wird. Die Frau ist bei Sherman keine Frau, sondern das Abbild einer Nachahmung, die Weiblichkeit ein Konstrukt.

Bildkritik

Shermans Arbeitsweise ist geprägt vom kritischen Umgang mit medialen Bildern und ihrer Bildsprache, setzt sie sich doch mit Bildmaterial auseinander, das in der Öffentlichkeit kursiert und durch seinen Vorbildcharakter Einfluß auf die Wirklichkeit ausübt. Sie inszeniert Sexualität, indem sie sich in ihrer Darstellung auf vorgefundenes Material wie pornographische Entwürfe und Repräsentationen nackter sexualisierter Körper aus Kunst und Literatur, aus der Alltags- und Trivialekultur bezieht. Auf diese Weise wird Sexualität nicht isoliert thematisiert, sondern eingebettet in andere gesellschaftliche und kulturelle Diskurse. Sherman eignet sich diese Vor-Bilder an und wandelt sie so ab, daß sie als Analyse der Vorlage und als Kommentar gelesen werden können. Durch die Veränderung der ihrer Arbeit zugrundeliegenden Muster ist das Ergebnis nicht mehr auf derselben Ebene anzusiedeln wie das Vor-Bild, sondern auf einer Metaebene. Sie schafft also eine Wirklichkeit dritten Grades, eine noch künstlichere Welt als die der Medien, mit deren offensichtlicher Falschheit sie uns konfrontiert.¹⁴

Die Vor-Bilder werden in Form von Zitaten oder Anspielungen so inszeniert, daß sie sich gegenseitig angreifen und ad absurdum führen. Durch die Konfrontation verschiedener Klischees und Zuschreibungen wird an deren Absolutheitsanspruch gerüttelt, werden Mythen zerstört und ihre Konstruiertheit nachvollziehbar gemacht. Indem Sherman den eigenen Manipulationsvorgang offenlegt, verschafft sie uns die Erfahrung, daß mediale Bilder generell manipulierbar sind, diese Tatsache jedoch verschleiern und Authentizität für sich in Anspruch nehmen, daß die Vor-Bilder ebenso 'falsch' und konstruiert sind wie Shermans Kunst, die sich ihrer bedient.

Eine weitere Form ihres Umgangs mit Vorgefundenem ist die Veränderung und Verfremdung. So gestaltet Sherman stereotype Weiblichkeits- und Männlichkeitsklischees sowie Vorstellungen von sexueller Erregung, von Lust und Befriedigung in ihren Arbeiten zu Begegnungen der fremden Art, läßt durch Kontextveränderungen und durch Verzerrung befremdliche Szenerien entstehen, in denen groteske Körper agieren. Das Allzubekannte erscheint auf diese Weise lächerlich oder beängstigend und monströs; Vertrautes wird durch die Verfremdung erst wahrnehmbar und dadurch hinterfragbar. So wird auch die Konsumierbarkeit des Dargestellten vereitelt – es wirkt obszön statt pornographisch. Indem sie nicht 'aufgeilt', sondern aufklärt, schafft sie Anti-Pornographie. Anti-Pornographie nicht zwangsläufig, weil die *Sex Pictures* sich auf einer Metaebene mit Pornographie auseinandersetzen, sondern weil sie Repräsentationstechniken der Pornographie ebenso wie Motive und Requisiten parodierend nachahmen, um damit deren Arbeitsweise zu dekonstruieren.

Angriff auf etablierte Sehgewohnheiten

Sherman spielt in den *Sex Pictures* nicht nur mit Puppen, sondern auch mit unseren Sehgewohnheiten. Der Blick spielt dabei eine wesentliche Rolle, ist er doch auch für die Pornographie konstitutiv. Das Auge wird als Instrument phallischer Inbesitznahme vorausgesetzt. Sherman inszeniert pornographisches Sehen, einen Blick aus

nächster Nähe auf ein intimes Geschehnis, eine Art Schlüssellochszenen. Dieser Blick wird gestört, weil er Bekanntes erwartet, das er jedoch nur in verzerrter Form präsentiert bekommt. Die Szenen verschließen sich einer konkreten inhaltlichen Deutung, und die Figuren im Bild wirken undefiniert und geprägt von einer Ausdrucksleere, was besonders die starren Augen betonen. So kann der Blick von außen nicht weiter eindringen und Aufschluß über das Gesehene erhalten. Der voyeuristische Blick findet nichts Konsumierbares, keine fertigen Angebote, er wird vereitelt und zurückgespiegelt auf die RezipientIn, die auf sich selbst verwiesen wird. Der Subjekt-Objekt-Bezug wird dadurch in Frage gestellt, umgekehrt und aufgehoben; die BetrachterIn beobachtet sich selbst bei der Wahrnehmung. So wird der Blick dekonstruiert und führt zur Desillusionierung.

Durch die gestörte eindeutige Subjekt-Objekt-Beziehung zwischen RezipientIn und Bild wird auch das Abgebildete in Frage gestellt. Die Darstellung der Frau als Objekt und die Inszenierung des Blickes auf dieses Objekt stellen gleichzeitig eine Kritik an der Funktionsweise der Frau als Projektionsfläche dar. Hier werden Verdrängungsprozesse rückgängig gemacht, indem ausgestellt wird, was sonst automatisch und unbewußt beim Blick auf präsentierte nackte Körper passiert und sowohl die Art der Darstellung als auch die Rezeptionsweise bewußt gemacht und zur Debatte gestellt.

Sherman enttäuscht unsere Erwartungen und Sehgewohnheiten und konfrontiert uns mit unseren eigenen Gefühlen. Die BetrachterIn wird an der Sinnkonstitution beteiligt und so zum Teil des Kunstwerks. Durch die gestörte Identifikation und die daraus resultierende Distanz zum Dargestellten wird sie zur kritischen RezipientIn. Sherman macht dadurch die Rezeption, den 'Blick' selbst zum Thema und inszeniert einen Wahrnehmungsprozeß. Bei der Teilnahme am Spiel mit bestehenden Sichtweisen erhalten wir einen Vorgeschmack auf einen anderen Umgang mit der Wirklichkeit und erleben das Bestehende als grundsätzlich veränderbar.

Sherman dekonstruiert in ihren *Sex Pictures* aber nicht nur den gierigen Konsumier-Blick auf Pornographie, sondern auch den erwartungsvollen, kulturstabilisierenden Blick, der nach Bestätigung der herrschenden Weltanschauung heischt.

Die dargestellten Szenen als sexuelle Handlungen einzustufen, beruht nämlich auf Vorkenntnissen. Reproduzierte Kulturmuster sowie binäre Merkmale der Geschlechtsidentität werden lediglich 'wiedererkannt'.¹⁵ Dies bringt die Einsicht mit sich, daß der Blick nicht 'unschuldig' ist, daß man nur sieht, was man schon weiß. Sherman experimentiert mit unserem Bedürfnis, klare Trennungen zwischen männlichen und weiblichen Gestalten auszumachen, und macht damit bewußt, wie wichtig die Geschlechterdualität in unserer Gesellschaft ist. Durch das Spiel mit unserer Wahrnehmung wird deutlich, daß ein anderer, weniger auf die Unterscheidung von männlich und weiblich fixierter Blick ein anderes Verständnis vom Menschen ermöglichen könnte. Offenbar sind unsere Denkgewohnheiten so sehr von einer Dualität geprägt, daß eine Geschlechterverwirrung einen Sinnverlust hervorruft. Sherman zeigt auf den ersten Blick Klischeesituationen, in die wir unsere Vorstellungen von den Geschlechtern einbringen und gespiegelt oder verwirrt finden. Gerade durch die ambisexuelle Ausstrahlung der Puppen erhalten wir die Möglichkeit, eigene Sichtweisen zu hinterfragen. Die Zuordnung von Geschlecht und Verhaltensweise oder

Darstellungsform spielt sich in unserem Kopf ab, nicht im Bild, da dieses unterschiedliche, sich teilweise widersprechende Sinnangebote macht, aus denen wir auswählen müssen.

Wenn Sherman also die Geschlechtszugehörigkeit ihrer Puppen in der Schwebelage hält oder die Willkür der Zuordnung durch ihre offensichtliche Modularität betont und die BetrachterInnen dadurch in ihrer Wahrnehmung verunsichert bzw. sie zu waghalsigen Interpretationsversuchen verleitet, gelingt es ihr, auf den hohen Stellenwert der Geschlechtlichkeit innerhalb der westlichen Gesellschaft aufmerksam zu machen.

Shermans Bezug zu Judith Butler

An diesem Punkt der Analyse angekommen, lohnt es sich, Shermans *Sex Pictures* in Bezug zu Judith Butlers konstruktivistischer Geschlechtertheorie¹⁶ zu setzen, wie sie diese in ihrer Studie *Gender Trouble* entwickelt, um vor diesem Hintergrund das im vorigen Kapitel bereits angedeutete kritische Potential der *Sex Pictures* noch genauer zu beleuchten.

An Shermans Arbeitsweise lassen sich verschiedene Parallelen zu Butlers theoretischem Ansatz herausarbeiten, woraus sich ein Einblick in tiefere Bedeutungszusammenhänge der *Sex Pictures* ergibt. Die vielleicht auffälligste Parallele ist die Visualisierung von Butlers Erkenntnis, daß der Körper nichts Natürliches sei, die Sherman dadurch erreicht, daß sie künstliche Körperteile verwendet.

Den von Butler festgestellten Zusammenhang von Geschlecht und Theater, nämlich daß man seine geschlechtliche Identität immer wieder 'spielen' muß, führt Sherman am Körper selbst vor, indem sie einen Körper zeigt, der sich erst als geschlechtlich verkleiden muß, weil er nicht von sich aus als ein bestimmtes Geschlecht gekennzeichnet ist. Dadurch, daß sie zusätzlich die eindeutige Lesbarkeit des Geschlechts vereitelt, weil sie die Körper mit widersprüchlichen Geschlechtsmerkmalen ausstattet, werden die penible Aufteilung in Mann und Frau und die damit verbundenen Verhaltenszuschreibungen fragwürdig.

Wenn Sherman also mit den frei austauschbaren Geschlechtsmerkmalen spielt, inszeniert sie Sex, bei dem das Geschlecht als Maske fungiert, die dem asexuellen Körper eingliedert oder vorgeblendet wird. Dahinter befindet sich nichts Natürliches, sondern eine Leerstelle. Alles ist künstlich. Sherman zeigt damit einen Transvestismus des Körpers selbst.

Ihre Puppenkörper haben kein Inneres, keine Innerlichkeit und sind ohne innere Bedeutung. Alles an den Prothesenkörpern liegt an der Oberfläche. Sie korrespondieren auf diese Weise mit Butlers Verständnis der Geschlechtsidentität, deren scheinbare innere Substanz erst durch performative Akte an der Oberfläche des Körpers erzeugt wird.¹⁷ Weil ihr Spiel mit der Oberfläche keine Tiefe oder innere Wahrheit hinter der Maskerade aufscheinen läßt, stellen ihre *Sex Pictures* eine Herausforderung des Verständnisses von Innen und Außen, Echt und Künstlich, von Männlich und

Weiblich dar. Was wie selbstverständlich als natürlich galt, wird als Effekt einer Performanz erfahrbar.

Eine weitere Parallele zu Butler ist Shermans Verschiebung der pornographischen Repräsentation. Ähnlich wie die performativen Akte bei der Inszenierung von Geschlechtsidentität ist Pornographie ein öffentliches Schauspiel, das einer kulturell codierten Choreographie folgt. Indem Sherman mit ihrer parodistischen Art der Wiederinszenierung die Norm verfehlt, macht sie auf die Funktionsweise von Pornographie aufmerksam, ohne deren Wirkung zu wiederholen. Sie parodiert pornographische Repräsentationsmuster und sprengt damit deren normierenden Prozeß. Auf der einen Seite zeigt sie die künstlichen Körper, auf der anderen Seite die kulturellen Konventionen von Nacktheit und Sexualität bzw. den codierten Bereich der pornographischen Repräsentation. Indem sie das Auseinanderfallen der beiden Bereiche sichtbar werden läßt, bleibt nur der sowohl lächerliche als auch beunruhigende Eindruck von Künstlichkeit zurück.

Butler stellt in *Gender Trouble* die Frage, wie die Konstruktionen von Körper und Sexualität aufgebrochen werden können:

Da es keine radikale Zurückweisung einer kulturell konstruierten Sexualität geben kann, bleibt die Frage, wie man die 'Konstruktion', in der wir unweigerlich gefangen sind, erkennen und inszenieren kann. Gibt es Formen der Wiederholung, die keine einfache Imitation, Reproduktion und damit Festigung des Gesetzes bedeuten (...)?'¹⁸

Sherman hat mit ihren medizinischen Puppen eine Antwort auf Butlers Frage und einen Weg gefunden, die existierenden 'Reden' über Körper und Sexualität zu verrücken. Sie thematisiert in ihren *Sex Pictures* die Konstruktion des Körpers, die gesellschaftlichen Konventionen, die Bilder vom Körper und die Vorstellungen davon. Die Künstlichkeit der von ihr verwendeten Körper hat ihre Entsprechung in der Konstruiertheit des menschlichen Körpers, seiner definitiven und interpretatorischen Vereinnahmung durch die Gesellschaft. Gleichzeitig beginnt Sherman spielerisch mit der Auflösung der Geschlechtsbinarität, indem sie geschlechtlich uneindeutige Figuren schafft, wobei sie damit weit mehr, als ein neues Körper- und Menschenbild zu entwerfen, alte Bilder in Frage stellt. Gerade durch die ambisexuelle Qualität ihrer Puppen, die durch den subtil parodistischen Einsatz der austauschbaren Genitalien noch verstärkt wird, scheint Sherman die Aufforderung Butlers zur 'Geschlechter-Verwirrung'¹⁹ zu visualisieren. Indem sie über Körper- und Geschlechtsgrenzen hinweggeht und die Austauschbarkeit der Geschlechtsteile sichtbar inszeniert, bringt sie Bewegung in die Bilder und läßt die Möglichkeit einer Veränderung der Zustände aufscheinen.

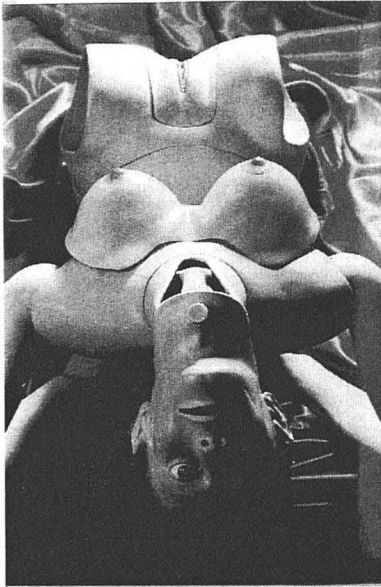
Anmerkungen:

- 1 Bis auf sog. Arbeitstitel für ihre Serien verzichtet Sherman auf Titel für die einzelnen Fotos und nummeriert sie stattdessen durch.
- 2 Butlers v.a. in *Gender Trouble* dargelegter theoretischer Ansatz wird in diesem Zeitschriftenband immer wieder erwähnt, weil er einen wichtigen Beitrag zur Diskussion um die repressive Zweigeschlechtlichkeit in unserer Kultur und um die Möglichkeiten ihrer Überwindung geleistet hat.
- 3 Vgl. Andrew Menard: „Cindy Sherman. The cyborg disrobes“, in: *Art criticism* 9,2 (1993), S. 41.
- 4 Vgl. z.B. ebd., S. 39; Rosalind Krauss: „Die Sex Pictures“, in: Zdenek Felix (Hrsg.): *Cindy Sherman. Photoarbeiten 1975-1995*, Deichtorhallen Hamburg 25.5.-30.6.1995, München 1995, S. 208; und Margrit Brehm: „Sex Pictures. Der Körper und seine Stellvertreter“, in: *Cindy Sherman*, Rotterdam 1996, S. 112.
- 5 Es würde zu weit führen, auf ästhetische Errungenschaften und erste Schritte in Richtung auf eine Bildkritik einzugehen, die den SurrealistInnen, zu denen Bellmer zählt, mit ihren gesellschaftskritisch gedachten Weiblichkeitsinszenierungen gelangen, geschweige denn sie kontrovers zu diskutieren; vgl. dazu Silvia Eiblmayr: *Die Frau als Bild. Der weibliche Körper in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, Berlin 1993, S. 84-89. Daß damit der Künstler Bellmer nicht in vollem Umfang gewürdigt werden kann, brauche ich nicht eigens zu betonen.
- 6 Vgl. Hans Bellmer: *Photographien*, 17. Februar bis 11. März 1984. Hannover 1984, S. 11.
- 7 Vgl. Andrew Menard: „Cindy Sherman“, S. 39; und Rosalind Krauss: „Die Sex Pictures“, in: *Cindy Sherman. Photoarbeiten 1975-1995*, hrsg. von Zdenek Felix, Deichtorhallen Hamburg 25.5.-30.6.1995, München 1995, S. 208.
- 8 Sigrid Schades Vergleich von Bellmers Arbeitsweise mit Anagrammen läßt sich, meines Erachtens, nicht halten, da Körperteile an sich nicht arbiträr sind und Bellmer Vorlieben für bestimmte Körperteile hat; vgl. Sigrid Schade: „Text und Körperalphabet bei Hans Bellmer“, in: *Texte – image, Bild – Text*, Berlin 1990, S. 279.
- 9 Vgl. *Cindy Sherman. Im Gespräch mit Wilfried Dickhoff*, Köln 1995, S. 64-66.
- 10 Vgl. Andrew Menard: „Cindy Sherman“, S. 46/47.
- 11 Vgl. z.B. die pornographischen Schriften von Donatien Alphonse Francois de Sade: *Justine oder das Unglück der Tugend*, Hamburg 1979; und Georges Bataille: *Das obszöne Werk*, Reinbek bei Hamburg 1995.
- 12 Vgl. Andrew Menard: „Cindy Sherman“, S. 46.
- 13 Sherman trägt hier der Erkenntnis Rechnung, daß eine authentische Körperlichkeit und Weiblichkeit jenseits der gesellschaftlichen Repression eine Illusion ist, denn es existiert keine 'natürliche' Sexualität außerhalb des Diskurses. Die Vorstellung einer vordiskursiven Weiblichkeit unterstützt letztlich die patriarchale Zuordnung des Weiblichen zur Natur und ihre Stellung außerhalb der symbolischen Ordnung, auf die sich die Geschlechterhierarchie und damit die Unterdrückung der Frau beruft; vgl. Silvia Eiblmayr: *Die Frau als Bild*, S. 18/19.
- 14 Sherman betätigt sich auf diese Weise als „Mythologin“ im Sinne Barthes, weil sie die im Bild erstarrte, entpolitisierte Welt der Mythen potenziert und damit zerstört; vgl. Roland Barthes: *Mythen des Alltags*, Frankfurt/M. 1985, S. 121-122.
- 15 In der Rezeption ist ein allgemeiner Hang zum Zurechtlegen von Erklärungen zu beobachten, um eine Homogenität der Bildinhalte zu erhalten. Das Gesehene wird dabei den eigenen Vorstellungen angepaßt und Widersprüche ausgeräumt, was darin gipfelt, jeder Puppe ein eindeutiges Geschlecht zuzuordnen. Selbst bei *Untitled, # 258*, wo das Geschlechtsmodul gänzlich fehlt, ist man versucht, aufgrund der Körperhaltung der Puppe auf ihr Geschlecht zu schließen. Solche Interpretationsversuche ignorieren die ambisexuelle Wirkung einiger Puppen, die sich der binären Geschlechtszuordnung widersetzen und die eindeutige Lesbarkeit der Szenen zunichte machen.
- 16 Auf eine Zusammenfassung der wichtigsten Punkte aus Butlers *Gender Trouble* wird hier verzichtet, da sie bereits an anderer Stelle dieses Zeitschriftenbandes geleistet wurde.
- 17 Vgl. Judith Butler: *Das Unbehagen der Geschlechter*, Frankfurt/M. 1995, S. 200.
- 18 Ebd. S. 57.
- 19 Ebd. S. 61.

Literatur:

- Barthes, Roland:** *Mythen des Alltags*, Frankfurt/M. 1985.
- Bataille, Georges:** *Das obszöne Werk*, Reinbek bei Hamburg 1995.
- Bellmer, Hans:** *Photographien*, 17. Februar bis 11. März 1984, Hannover 1984.
- Brehm, Margrit:** „Sex Pictures. Der Körper und seine Stellvertreter“, in: *Cindy Sherman*, Rotterdam 1996, S. 98-125.
- Bremme, Bettina:** *Sexualität im Zerrspiegel. Die Debatte um Pornographie*, Münster 1990.
- Butler, Judith:** *Das Unbehagen der Geschlechter*, Frankfurt/M. 1995.
- Cindy Sherman. 1975-1993*, mit Texten von Rosalind Krauss und Norman Bryson, München 1993.
- Cindy Sherman. Im Gespräch mit Wilfried Dickhoff*, Köln 1995.
- Cindy Sherman. Museum Boijmans Van Beuningen Rotterdam 10.3.-19.5.96, Staatliche Kunsthalle Baden-Baden 19.1.-23.3.97. Rotterdam 1996.*
- Eiblmayr, Silvia:** *Die Frau als Bild. Der weibliche Körper in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, Berlin 1993.
- Krauss, Rosalind:** „Die Sex Pictures“, in: Zdenek, Felix (Hrsg.): *Cindy Sherman. Photoarbeiten 1975-1995, Deichtorhallen Hamburg 25.5.-30.6.1995, München 1995*, S. 207-212.
- Menard, Andrew:** „Cindy Sherman. The cyborg disrobes“, in: *Art criticism* 9,2 (1993), S. 38-48.
- Rick, Karin (Hrsg.):** *Frauen, Gewalt, Pornographie. Dokumentation zum Symposium*, Wien 1989.
- Sade, Donatien Alphonse Francois de:** *Justine oder das Unglück der Tugend*, Hamburg 1979.
- Schade, Sigrid:** „Text und Körperalphabet bei Hans Bellmer“, in: Dünchen, Sybil (Hrsg.): *Texte – image, Bild – Text*, Berlin 1990, S. 275-285.
- Snitow, Ann (Hrsg.):** *Die Politik des Begehrens. Sexualität, Pornographie und neuer Puritanismus in den USA*, Berlin 1985.
- Zdenek, Felix (Hrsg.):** *Cindy Sherman. Photoarbeiten 1975-1995, Deichtorhallen Hamburg 25.5.-30.6.1995, München 1995.*

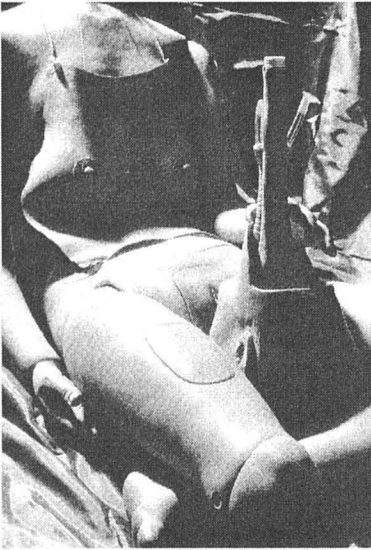
Abbildungen:



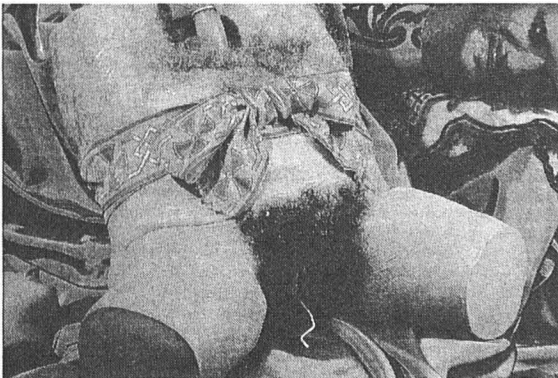
1) Sherman: *Untitled*, # 261, 1992
Farbfoto, 172,7 x 114,3 cm



2) Sherman: *Untitled*, # 250, 1992. Farbfoto, 127 x 190,5 cm



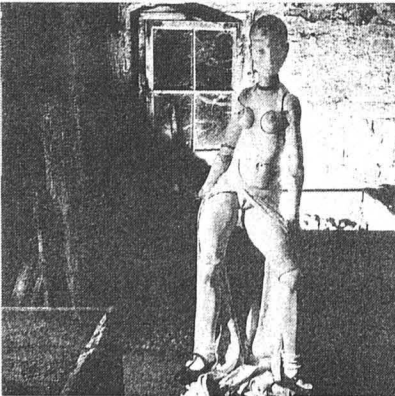
3) Sherman: *Untitled*, # 253, 1992
Farbfoto, 190,5 x 127 cm



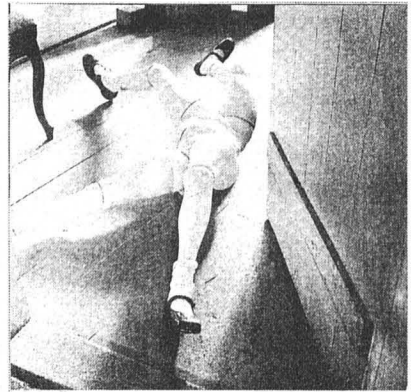
4) Sherman: *Untitled*, # 263, 1992. Farbfoto, 102 x 152,4 cm



5) Sherman: *Untitled*, # 258, 1992
Farbfoto, 172,7 x 114,3 cm



6) Bellmer: *La Poupée*, 1936. S/W-Foto



7) Bellmer: *La Poupée*, 1936. S/W-Foto

„Als sie ein Knabe war“ – Cross-dressing und Poetik in Goethes *Wilhelm Meisters Lehrjahre* und Woolfs *Orlando*

Zur Zeit boomen die Untersuchungen, die auf den Spuren Butlers *cross-dressers* in der Literatur, im Film und in der Oper aufspüren.¹ Doch nicht selten wird in diesen Analysen vergessen, daß es sich um Kunstwerke handelt, in denen die diversen Formen der Travestie in Szene gesetzt werden. Häufig wird der mediale Aspekt unterschlagen, damit aber eine wesentliche, komplexe Dimension dieses Phänomens. Um diesem Manko abzuweichen, soll im folgenden das Verhältnis von Poetik und Geschlechterirritation untersucht werden, zumal zwischen diesen beiden Bereichen eine besondere Affinität zu bestehen scheint. Denn gehen wir davon aus, daß die binäre Geschlechtermatrix ein fundamentales Realitätsprinzip darstellt, wie beispielsweise auch Freud in seiner Vorlesung über Weiblichkeit betont,² so liegt nahe, daß Poesie, die die Diskurse des Realen transzendiert und problematisiert, mit der Absage an das Realitätsprinzip geschlechtlicher Einordnung verbunden werden kann. Hinterfragt Dichtung die Mechanismen der Realitätskonstitution, so kann geschlechtliche Irritation zum Ausdruck des Poetischen werden, wie an zwei großen Romanen vom Ende des 18. und vom Beginn des 20. Jahrhunderts gezeigt werden soll. Im Mittelpunkt der folgenden Darlegungen stehen Goethes Roman *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, von der Forschung emphatisch als prototypischer Bildungsroman gefeiert, und Virginia Woolfs fiktive Biographie *Orlando*, im übrigen ihrer Freundin Vita Sackville-West gewidmet.³ Begonnen wird mit einer Lektüre des ersten Buches der *Lehrjahre*, um dann die rätselhafte Figur der Mignon genauer in Augenschein zu nehmen.

I Goethes *Lehrjahre*

Bereits die Eröffnung des Romans stellt das Geschehen in das Zeichen des Theatralischen, signalisiert, daß alles nun Folgende einer Aufführung gleicht, die, und das möchte ich im folgenden zeigen, einen Zusammenhang zwischen bürgerlichen Riten und Geschlechterinszenierung erkennbar werden läßt. Der Roman beginnt mit dem nur scheinbar lapidaren Satz: „Das Schauspiel dauerte sehr lange“ (*Lj*, 9).⁴ Mit diesem ersten Satz wird der Raum theatralischer Doppelungen betreten, die die Mechanismen bürgerlichen Lebens sichtbar und als Inszenierungen kenntlich machen. Es heißt dann weiter: Barbara, eine alte Vettel, so recht der Komödie entsprungen, „erwartete Marianen, ihre schöne Gebieterin, die heute im Nachspiele, als junger Offizier gekleidet, das Publikum entzückte, mit größerer Ungeduld, als sonst“ (*Lj*, 9). Denn der andere Liebhaber der jungen Schauspielerin, die nicht ausschließlich mit Wilhelm liiert ist, hat ein Päckchen gesandt, nicht nur mit Geld reich bestückt, sondern zudem mit Accessoires versehen, die Mariane zur schönen Geliebten ausstaf-

fieren sollen. Barbara hat diese Gaben buchstäblich ins rechte Licht gerückt; weihnachtliche Festlichkeit kommt auf, wie der Vergleich der Gaben mit Christgeschenken nahelegt. Es heißt:

Das Nesseltuch, durch die Farbe der halbaufgerollten Bänder belebt, lag wie ein Christgeschenk auf dem Tischchen; die Stellung der Lichter erhöhte den Glanz der Gabe, alles war in Ordnung, als die Alte den Tritt Marianens auf der Treppe vernahm, und ihr entgegen eilte. Aber wie sehr verwundert trat sie zurück, als das weibliche Offizierchen ohne auf ihre Liebkosungen zu achten, sich an ihr vorbei drängte, mit ungewöhnlicher Hast und Bewegung in das Zimmer trat, Federhut und Degen auf den Tisch warf, unruhig auf und nieder ging und den feierlich angezündeten Lichtern keinen Blick gönnte. (*Lj*, 9)

In der sozial niedrig stehenden Sphäre der Theaterwelt, einer Sphäre, die unter dem Niveau des gutbetuchten Kaufmannssohnes Wilhelm angesiedelt ist, wird also, das legt der Vergleich mit dem Christgeschenk nahe, der Hochwerttag des Weihnachtsfestes nachgespielt; der Raum erglänzt wie bei einem Christfest. Und im Lichtglanz drapiert werden die Gaben Norbergs, die Mariane zur Frau, zur schönen Geliebten machen sollen, also die schmückenden Bänder, der Stoff, „das Stück Mousselin zum Nachtkleide“ (*Lj*, 10). Weihnachten, das Fest, an dem sich gemeinhin die bürgerliche (Kern-)Familie zu ihrer eigenen Ikone verklärt – Kittler betont diesen Aspekt in seiner Untersuchung der *Lehrjahre*⁵ –, und die geschlechtliche Einordnung werden zusammengezogen. Weihnachten, das in der Eröffnungsszene imitiert wird, wird in der dekonstruierenden Wiederholung als auratisches Ritual kenntlich, das Geschlechtlichkeit sanktioniert und produziert. Mariane wird über die vestimentären Angebote auf die Rolle der schönen Geliebten festgeschrieben. Die Wiederholung und damit Theatralisierung bürgerlicher Gebräuche macht den Zusammenhang von Geschlecht, Kleidung und bürgerlichem Ritus sichtbar.

Doch geht diese Demaskierung weiter. Mariane hat deshalb für die Geschenke kein Auge, weil sie einen anderen, nämlich Wilhelm, liebt, und ihre Offizierstracht, die sie bei diesem ersten Auftritt trägt, legt ihr nahe, den Unwillen auch körperlich und in aggressiven Gesten kundzutun. Mariane springt auf Barbara, die ihr Vorhaltungen macht, regelrecht zu

und faßte sie bei der Brust. Die Alte lachte überlaut. Ich werde sorgen müssen, rief sie aus, daß sie wieder bald in lange Kleider kommt, wenn ich meines Lebens sicher sein will. Fort, zieht euch aus! Ich hoffe das Mädchen wird mir abbitten, was mir der flüchtige Junker Leids zugefügt hat; herunter mit dem Rock und immer so fort alles herunter, es ist eine unbequeme Tracht, und für euch gefährlich wie ich merke. Die Achselbänder begeistern euch. Die Alte hatte Hand an sie gelegt. (*Lj*, 10)

Ganz offensichtlich ermöglicht die Offizierstracht Mariane eher männlich codierte Gesten von Abwehr und Widerwillen, führt zu dem ungewöhnlichen tätlichen Angriff; die männliche Kleidung gibt das Verhalten, das Spektrum an Gesten vor, die Mariane zum ungestümen 'Junker' werden lassen. Barbaras dreifache Wiederholung, Mariane solle sich entkleiden, um wieder zum 'Mädchen' zu werden, bestätigt, daß es die Kleidung ist, die Marianes Männlichkeit produziert. In Butlers Worten hieß das: „[D]ie Akte, Gesten und Begehren erzeugen den Effekt eines inneren Kerns oder einer inneren Substanz; doch erzeugen sie ihn auf der Oberfläche des Körpers.“⁶

Beginnt also der Roman Goethes mit dem Satz: „Das Schauspiel dauerte sehr lange“, so wird tatsächlich auf den ersten Seiten Geschlechtlichkeit als vestimentäres und gestisches Schauspiel ausgestellt, ebenso wie das Christfest als rituelle Inszenierung bürgerlicher Geschlechtsrollen erscheint.

Damit möchte ich mich der für mein Thema noch zentraleren Figur der Mignon zuwenden, einer Figur, die den Zusammenhang von Poetik und Geschlechtlichkeit exemplarisch verkörpert. Dieses „Rätsel“, wie Philine es nennt (*Lj*, 96),⁷ verweigert sich sowohl biographischer als auch geschlechtlicher Einordnung, damit den zentralen bürgerlichen Identitätsdiskursen (vgl. *Lj*, 97f.). Bei Mignons erstem Auftritt heißt es über ihr Kostüm – Wilhelm hat sich inzwischen auf seiner eigentlich geschäftlichen Reise einer zersprengten Theatergruppe zugesellt:

Ein kurzes seidnes Westchen mit geschlitzten spanischen Ärmeln, knappe, lange Beinkleider mit Puffen standen dem Kinde gar artig. Lange schwarze Haare waren in Locken und Zöpfen um den Kopf gekräuselt und gewunden. Er sah die Gestalt mit Verwunderung an, und konnte nicht mit sich einig werden, ob er sie für einen Knaben oder für ein Mädchen erklären sollte. Doch entschied er sich bald für das letzte. (*Lj*, 90)

Geschlechtlichkeit, so wird in dieser kleinen Szene deutlich, ist Ergebnis einer Entscheidung, also von Performanz. Die spanisch anmutende Kostümierung aber, die Mignon in die Nähe der *Citanella*-Erzählung von Cervantes rückt, ebenso wie ihre Haartracht und der Name beziehen sie auf eine aristokratische Tradition homosexueller Praxis:

Als 'Mignon' bezeichnete man seit Zeiten Heinrichs des III. nicht nur die Günstlinge von Fürsten und Königen, sondern auch deren gleichgeschlechtliche Partner im Liebesspiel. So hat man denn auch die feminine Spielart, die 'mignonne', verstanden: sie ist die 'intime Freundin einer Fürstin'.⁸

Der Name Mignon ruft also die männliche Version der höfischen Günstlinge auf.⁹ Entsprechend gibt es Übereinstimmungen zwischen Mignons Frisur und der Ausstaffierung von *mignons*. Über diese wird berichtet: „Ces beaux mignons portaient des cheveux longues, frisés et refrisés, remontant par-dessus leurs petits bonnets de velours, comme chez les femmes.“¹⁰ Auf ihrem Gesicht scheint Mignon zudem Maske über Maske zu tragen. Es heißt an anderer Stelle:

Sie stellte sich oft an ein Gefäß mit Wasser, und wusch ihr Gesicht mit so großer Emsigkeit und Heftigkeit, daß sie sich fast die Backen aufrieb, und Laertes erfuhr durch Fragen und Neckeln, daß sie die Schminke von ihren Wangen auf alle Weise los zu werden suche, und über dem Eifer, womit sie es tat, die Röte, die sie durchs Reiben hervorgebracht hatte, für die hartnäckigste Schminke halte. (*Lj*, 105)

Mit diesen Merkmalen läßt sich Mignon vorbürgerlichen Körperkonzepten zuordnen, die Körperlichkeit eher als Bühne, allerdings ständisch reglementierter Inszenierungen, denn als natürliches Ausdrucksorgan unverstellter Emotionalität begreifen. So wird im Ancien Régime, wie Richard Sennett in seiner Studie *Verfall und Ende des öffentlichen Lebens. Die Tyrannei der Intimität* unterstreicht, der Körper als Bühne

gefaßt, als Leerstelle, die vestimentär zu allem und jedem gemacht werden kann, solange die ständische Zuordnung gewahrt bleibt:

Ob die Leute das waren, was die Kleider aus ihnen machten, war nicht so wichtig wie der Wunsch, etwas Erkennbares zu tragen, um auf der Straße jemand zu sein. (...) In diesem Sinne kam den Kleidern unabhängig von ihrem Träger und dessen Körper eine eigenständige Bedeutung zu.¹¹

Damit verbindet sich die Tendenz, jeden scheinbar mimetischen Anspruch der Kleidung auf die Nachahmung von körperlicher Natur aufzugeben. Die Gesichter sind geschminkt und mit Schönheitspflasterchen besetzt, die die Stimmung der Person signalisieren; Befindlichkeit ist also der Effekt codifizierter Signale: „Das Gesicht selbst war zur Folie geworden, auf der man Abzeichen abstrakter Charaktereigenschaften anbrachte.“¹² Die Mignon der *Lehrjahre* ist mit ihrem maskierten Gesicht und ihrem Kostüm, das Geschlechtlichkeit verhüllt, nicht aber definitiv inszeniert, wie es dann im Biedermeier der Fall sein wird, diesen vorbürgerlichen Körperkonzepten zuzuordnen, die aus historischer Perspektive ein freilich obsoletes Gegenprogramm zu bürgerlichen Identitäts- und Ausdrucksdiskursen darstellen.

Entwertet die Mignon-Figur geschlechtliche Binarität, so avanciert sie zugleich zur Allegorie der Kunst – beispielsweise über ihr legendäres Italien-Lied.¹³ Dieser Aspekt kann hier nicht genauer ausgeführt werden; festzuhalten ist aber, daß der Genius Mignon androgyn gestaltet ist, daß Androgynie als „Fülle des Daseins“, wie es heißt (*Lj*, 26 f.), mit genialischer Kunst verbunden wird. Mignon verkörpert obsolet werdende Körper- wie Kunstkonzepte und wird entsprechend gleich zweimal aus dem Kosmos des Romans verdrängt. Zum einen hat Mignon innerhalb der Turm-Gesellschaft keinen Ort mehr; sie wird domestiziert, vornehmlich, indem ihr Frauenkleider aufgedrängt werden.¹⁴ Doch überlebt sie diese Integrationsversuche nicht; sie stirbt und wird den Künsten eines Arztes übergeben. Der macht sie nach allen Regeln der Mumifizierung zur schönen Leiche, ästhetisiert sie zur ewigen, doch toten Gestalt, die während der ironisch gebrochenen Exequien nahezu marktschreierisch angepriesen wird und dann auf Knopfdruck verschwindet. In der Turm-Gesellschaft gibt es für geschlechtliche Uneindeutigkeit, aber auch für die Poesie des Genies keinen Raum mehr.¹⁵ Mignon entzieht sich den Vereindeutigungsstrategien und bezahlt – und das läßt die Radikalität dieses Paradigmenwechsels erscheinen – ihre geschlechtliche Uneindeutigkeit mit dem Tod. Im übrigen wird in dieser Sphäre auch das Theater verabschiedet, also das künstlerische Medium, in dem *cross-dressing* und Travestie ebenfalls ihren Ort finden. Wilhelm, der auszog, um auf den Spuren Schillers eine nationale Schaubühne zu gründen, wird wohl zum Pächter eines lukrativen Landguts.

Darüber hinaus läßt sich jedoch fragen, ob nicht auch auf der Metaebene der *Lehrjahre* eine Form ästhetischer Verklärung vollzogen wird, wie sie die Exequien des Turms auszeichnen. Erst die postrevolutionäre Fassung des Romans, so läßt ein Vergleich mit der ersten Version, mit der *Theatralischen Sendung* deutlich werden, erhebt die Figur Mignons so ausschließlich zur Allegorie der Kunst und tilgt zugleich die sprachliche Irritation, für die die Mignon-Figur in dem ersten Entwurf noch sorgt. Dort wird das sprachliche Indiz von binär bestimmter Identität gesprengt. Das Per-

sonalpronomen wechselt in der *Sendung* beständig zwischen 'sie' und 'er', wenn es beispielsweise heißt:

Mignon hatte die rechte Hand auf das Herz gelegt und machte, indem er den rechten Fuß hinter den linken brachte und beinah mit dem Knie die Erde berührte, eine Art von spanischem Compliment mit der größten Ernsthaftigkeit. (...) Wilhelm der nicht wußte, was er daraus machen sollte, wollte sie aufheben, allein Mignon widerstand.⁶

In den *Lehrjahren* hingegen wird die Darstellung Mignons homogenisiert – bis auf ganz wenige Ausnahmen wird das weibliche Pronomen durchgehalten. Damit aber wird m. E. die geschlechtliche Unbestimmtheit in ihrer möglichen Tragweite entschärft, indem eines der zentralen Medien der Geschlechterkonstitution, die Sprache, aus dem Blick rückt. Was auf der einen Seite gewonnen ist, wird Androgynie und Kunst zusammengeführt, das geht verloren, wenn in den *Lehrjahren* die sprachlichen Heterogenitäten geglättet werden, die Sprache also in ihrer Funktion der Identitäts- und das heißt Geschlechterkonstitution nicht mehr faßbar wird.

II Woolfs Orlando

Ganz anders sieht es hingegen in Woolfs *Orlando* aus, einem Roman, der Sprache und Geschlechtlichkeit analogisiert und mit einer Nachdrücklichkeit wie wenige andere Texte aufdeckt, daß Kleidung, Gestik und Mimik Geschlechtlichkeit herstellen.¹⁸ Sprache mit ihren Metaphernspielen wie Kleidung mit ihren Verhüllungen führen vor Augen, daß alles etwas anderes sein kann. Woolfs Text eignet sich also als Gegenbild zu Goethes Bildungsroman, weil Geschlechterirritation und Poetik ebenfalls zusammengeschlossen werden, jedoch in anderer Weise.¹⁹

Die Idee zu *Orlando* kam Virginia Woolf im März 1927, nach Abschluß des Romans *To the Lighthouse*, vielleicht auch als Reaktion auf Sackvilles Roman *Passenger to Teheran*,²⁰ und sollte eine Vagabondage, eine Eskapade sein, eine Erholung von ihrer ansonsten streng konzipierten poetischen Arbeit. In ihrem Tagebuch notiert sie: „Denn ich spüre wirklich das Bedürfnis nach einer Eskapade nach diesen ernsthaften, poetischen, experimentellen Büchern, deren Form immer so genau durchdacht ist.“²¹ Sie schreibt die fiktive Biographie der Schriftstellerin Vita Sackville-West, die zur gleichen Zeit ihre Geliebte ist. Doch ganz anders als es die Gattung der Biographie vorsieht, entwirft sie eine Lebensgeschichte, die in der elisabethanischen Zeit beginnt, zur Epoche Jakobs I. und zur Restauration, zu den Verhältnissen Karls II. überleitet und sich bis ins 20. Jahrhundert fortsetzt.²² Der Diskurs der Biographie wird in gut humoristischer Tradition à la Sterne demontiert und persifliert. So schließt Woolf der ersten Ausgabe ein Namensregister an, das jedoch unvollständig ist und ganz augenscheinlich die Parodie eines Registers. Zusätzlich fügt sie Bilder in den Text ein, die die beschriebenen Personen leibhaft vor Augen führen sollen, doch ist es nie diejenige oder derjenige, um den oder die es sich gerade handeln soll.²³ Anregungen zu ihrer phantastischen Biographie erhält Woolf sicherlich auch von Shakespeares Komödie *As you like it*.²⁴ Dort findet sich nicht nur ein Protagonist mit gleichem Namen, sondern auch die bei Woolf zentrale Thematik

der Erbschaft spielt eine Rolle.²⁵ Zudem findet das *cross-dressing* in der für Shakespeare üblichen doppelten und dreifachen Überlagerung statt.²⁶ Doch kann der Name Orlando jenseits der literaturgeschichtlichen Referenz auch in Hinsicht auf die *gender*-Thematik gedeutet werden. Orlando nämlich kann zerlegt werden in 'or', also 'oder', und 'and', also 'und'. Wie Rachel Bowlby anregt, bringt der Name zugleich Geschlecht als binäres Repräsentationssystem, als 'or' zum Ausdruck wie auch als Konstruktion, die das binäre System im 'and', also in der androgynen Geste der Kombination überschreitet.²⁷

Orlando kann zunächst als großartige Omnipotenzphantasie gelesen werden,²⁸ als Lebensentwurf einer Figur, der alle Erfahrungsräume, vor allem die des Weiblichen und Männlichen zugleich zur Verfügung stehen. Orlando liebt es, von einem Kostüm in das andere zu wechseln und damit auch ihr Begehren nach dem einen oder anderen Geschlecht wie eine Haut an- oder abzustreifen. In einem „schwarzen Samtanzug, der reich mit venezianischer Spitze besetzt war“ (*O*, 152), nähert sie sich einer Prostituierten, und zu „spüren, wie sie leicht und doch wie eine Bittstellerin an ihrem Arm hing, weckte in Orlando all die Gefühle, die einem Mann anstehen“ (*O*, 153). Sie wendet sich lustvoll beiden Geschlechtern zu, und je nach Vorhaben wirft sie sich in ein anderes Kleid, einen anderen Anzug aus ihrem weitläufigen Fundus:

So mag man sie denn skizzieren, wie sie ihren Vormittag in einem chinesischen Gewand unbestimmten Geschlechts zwischen ihren Büchern verbrachte; dann den einen oder anderen Klienten (denn sie hatte viele Dutzende von Bittstellern) im selben Gewand empfing; dann machte sie eine Runde durch den Garten und schnitt die Nußbäume – wofür Kniehosen bequem waren; dann wechselte sie über zu geblühtem Taft, der für eine Fahrt nach Richmond und einen Heiratsantrag von einem großen Edelmann am angemessensten war, und so wieder zurück in die Stadt, wo sie eine schnupftabakbraune Robe wie die eines Anwalts anlegte und die Gerichtshöfe aufsuchte, um zu hören, wie es um ihre Prozesse stehe. (*O*, 156)

Weibliche wie männliche Verhaltensmuster und ihre Varianten des Begehrens stehen ihr mit diesen vielfältigen Verkleidungen zur Verfügung. Zudem durchläuft sie ganze Epochen wie Räume, Ost wie West, und auch Leben und Tod trennt lediglich eine durchlässige Grenze. An ihre Stelle treten Heilschlaf und Trance. Vor allem aber ist ihr der traditionell männlich dominierte Bereich der Poesie zugänglich. Entworfen wird ein Gegenmodell zu der Lebenserfahrung des Ausschlusses der Frau, vor allem aus dem Reich der Sprache, der Poesie und des Alphabets, wie ihn Woolf in ihrem nahezu zeitgleich entstandenen Essay *A Room of one's own* beschreibt. Dort wird mit der Szene eingeleitet, wie sie in „Oxbridge“ in die Bibliothek zu gelangen sucht, um ein Gedicht nachzuschlagen:

Ich muß sie [die Tür der Bibliothek; Anm. v. Verf.] wohl geöffnet haben, denn sofort erschien wie ein Schutzengel, der mit flatterndem schwarzem Gewand anstelle von weißen Flügeln mir den Weg versperrte, ein abweisender, silberhaarer, freundlicher alter Herr, bedauerte mit leiser Stimme, während er mich hinauswinkte, daß Damen in die Bibliothek nur zugelassen sind, wenn sie von einem Kollegiumsmitglied begleitet werden oder ein Empfehlungsschreiben haben.²⁹

In *Orlando* macht sich Woolf die literarischen Traditionen verfügbar und bewertet beispielsweise Topoi wie auch die großen Potentaten der englischen Literatur neu; sie schreibt sich ihre eigene Bibliothek.³⁰

Doch zugleich gibt diese Phantasie der Entgrenzung sehr genau Aufschluß über die geschlechtlichen Eingrenzungen und ihre Konstitutionsmechanismen. Gerade die Grenzüberschreitung und damit die Fremdheit im anderen Geschlecht macht die kulturellen Strategien der Geschlechterdifferenzierung faßbar. Auf dem Schiff, das Orlando nach England bringt und das bezeichnenderweise „Enamoured Lady“ heißt, also ‘die bewaffnete, gerüstete Frau’, trägt sie zum ersten Mal Frauenkleider, und das führt zu folgenden Überlegungen:

„Aber“, dachte sie, wobei sie ein wenig mit den Beinen strampelte, „es ist schon eine Plage, diese Röcke um die Hacken zu haben. Dabei ist der Stoff (geblünte Paduaseide) der herrlichste der Welt. Nie habe ich erlebt, daß meine Haut (hier legte sie eine Hand auf ihr Knie) so vorteilhaft zur Geltung kommt wie jetzt. Aber könnte ich in Kleidern wie diesen über Bord springen und schwimmen? Nein! Deshalb müßte ich auf den Schutz einer Blaujacke vertrauen.“ (O, 110)

Etwas später hat sie bereits erkannt, welche Partien ihres Körpers bedeckt zu bleiben haben. „Sie reckte die Arme (Arme, das hatte sie bereits gelernt, besitzen keine so lebensgefährliche Wirkung wie Beine)“ (O, 115).³¹ Die Erotisierung des Körpers durch das Kleid schreibt Orlando also, nur scheinbar paradox, auf die Tugend der Keuschheit fest, wie sie mit der Empfindsamkeit zu dem ausschließlichen Wert der Frau avanciert – Richardson propagiert diese Tugendmoral in seinen auch für Deutschland traditionsbildenden Briefromanen *Pamela* und *Clarissa*. In *Orlando* erinnert das erotisierende Kleidungsstück unablässig an die Möglichkeit der Verführung, leistet ihr geradezu Vorschub und schreibt die moralische Doktrin der Unschuld in jede der Handlungen und Bewegungen ein, eine Doktrin, die Woolf mit bissiger Ironie bedenkt; die Keuschheit sei den Frauen „ihr Juwel, ihre Zier, die zu schützen sie bis zur Raserei gehen, und an der sie sterben, sollten sie ihrer beraubt werden“ (O, 109). Richardsons *Clarissa* stirbt tatsächlich an geraubter Unschuld; in *Orlando* droht hingegen lediglich ein Matrose vom Mast zu fallen – eine moderierte Form des Sündenfalls –, als sie aus Versehen „einen oder zwei Zoll Bein (zeigte). Ein Seemann auf dem Mast, der in diesem Augenblick zufällig nach unten sah, fuhr so heftig zusammen, daß er den Tritt verfehlte und sich nur mit knapper Not retten konnte“ (O, 112). Kleidung produziert ein kanalisiertes und tabuisiertes Begehren, reduziert zugleich den Handlungs- und Bewegungsspielraum der Frau und macht sie zur Schutzbefohlenen des Mannes.

Daß Kleidung zudem Geschlechtscharaktere, also ‘wesenshafte Weiblichkeit’ produziert, wird ebenfalls überdacht. Orlando eignet sich als Frau nach und nach ‘typisch weibliche Eigenschaften’ an – sie wird eitel, ängstlich und verzichtet auf ihre poetische Arbeit; sie wird ‘bescheidener’ in bezug auf ihre Verstandeskkräfte – und das alles ist Resultat der neuen Kleiderordnung. Es heißt:

Der Wechsel der Kleidung hatte, so werden manche Philosophen sagen, viel damit zu tun. Eitle Nebensächlichkeiten, die sie zu sein scheinen, haben Kleider, so sagen sie, wichtigere Aufgaben als nur die, uns warmzuhalten. Sie verändern unser Bild der Welt und das Bild der Welt zu uns. (O, 133)

Doch bleibt es nicht bei dieser Position, die geschickterweise in die gewichtigen Münden von Philosophen gelegt wird – auch eine Maskerade –, sondern eröffnet wird eine Diskussion, die die diversen Standpunkte – Geschlecht als Wesen oder Konstruktion – entwickelt und zusammenführt. Es schließt sich an die obigen Zeilen eine Korrektur an:

Dies ist die Ansicht einiger Philosophen und kluger Köpfe, aber im großen und ganzen neigen wir einer anderen zu. Der Unterschied zwischen den Geschlechtern ist, zum Glück, von großer Tiefgründigkeit. Kleider sind nichts weiter als ein Symbol für etwas, das tief darunter verborgen liegt. Es war eine Veränderung in Orlando selbst, die ihr die Wahl eines Frauenkleides und eines Frauengeschlechts diktierte. (O, 134)

Zwar scheint hier die essentialistische Fassung von Geschlecht aufgerufen, doch ist selbst das 'Frauengeschlecht' wählbar. Dann heißt es nach dieser scheinbaren Re-etablierung von wesenshafter Geschlechtlichkeit:

In jedem menschlichen Wesen gibt es ein Schwanken von einem Geschlecht zum anderen, und oft sind es nur die Kleider, die das männliche oder weibliche Aussehen aufrechterhalten, während darunter das Geschlecht das genaue Gegenteil dessen ist, als was es oben erscheint. (O, 134)

Damit beschreibt Woolf den Mechanismus der Travestie, der die Konstruktivität einer essentialistischen Geschlechtsidentität, wie sie das anatomische Geschlecht vorgeben soll, ans Licht bringt.³² Kann das 'oben' etwas anderes als das 'unten' sein, so ist der Zusammenhang von 'oben', d.h. *gender* und 'unten', d.h. *sex* offensichtlich beliebig und das hierarchische Verhältnis zwischen Anatomie und kulturellem Geschlecht wird aufgehoben. Zum einen wird in diesem argumentativen Nebeneinander von 'and' und 'or',³³ von Repräsentation und Konstruktion, die Grenze zwischen den Geschlechtern bekräftigt, die zum anderen jedoch im transvestitischen Akt überschritten werden kann.³⁴ Der Transvestismus ist auf den kulturell produzierten Schein von Repräsentativität der Kleidung und des Verhaltens angewiesen, um ihn zu subvertieren.

Virginia Woolf bestimmt jedoch nicht nur das Geschlechterverhältnis als Effekt vestimentärer Inszenierungen, sondern auch das Schreiben als Spiel mit Metaphern und als Maskerade der Stile. So schlüpft Woolfs Erzählen selbst wiederholt in literarische Rollen, um sie zu demontieren. Ein Shakespearescher Liebesdiskurs wird ironisch aufgerufen, wenn die lyrischen Formeln einer emphatischen Liebesdichtung episiert werden. Es heißt:

Und was die Dichter in Reimen sagten, übersetzten die jungen Leute in die Tat. Mädchen waren Rosen, und ihre Blütezeiten waren kurz wie die der Blumen. Gepflückt wollten sie werden, ehe denn die Nacht anbrach; denn der Tag war kurz, und der Tag war alles. (O, 19)

Das Referat der lyrischen Rede stellt das Schematische dieses Liebesdiskurses ironisch aus. An anderer Stelle wird ein Naturtopos demontiert, wenn es heißt:

Gehen wir also und erforschen diesen Sommermorgen, wenn alle die Pflaumenblüte und die Biene bewundern. Und stockend und stammelnd wollen wir den Star fragen (der ein geselligerer Vogel ist als die Lerche), was er auf dem Rand der Abfalltonne denken mag, wo er zwischen den Stöcken ausgekämmte Haare einer Scheuermagd herauspickt. (O, 191)

Naturempfase, die die gesellschaftliche Hierarchie verdeckt, kollidiert mit sozialer Realität, mit der 'Knechtschaft' des Scheuermädchens. Zudem werden bekannte Themen der literarischen Tradition aufgenommen, doch nach kurzer Variation gelangweilt aufgegeben. Der Dichter sei der, der die Illusionen zerstöre, doch

Illusionen sind für die Seele, was die Atmosphäre für die Erde ist. (...) Das Leben ist ein Traum. Das Aufwachen ist's, das uns tötet. Er, der uns unserer Träume beraubt, beraubt uns unseres Lebens – (und sechs Seiten lang so weiter und so weiter, wenn Sie unbedingt wollen, aber der Stil ist öde, und wir lassen ihn lieber fallen). (O, 144)

Schreiben wird zur ausgestellten Kostümierung, und so wird die Geste des *drag*, die in Orlandos Verkleidungen inhaltlich in Szene gesetzt wird, ganz ausdrücklich zu einer Poetik des *rag*, des Fetzens und des Kostüms. Kleidung wird zur Zentralmetapher einer immanenten Dichtungstheorie, die den Identitätsdiskurs wie die Eindeutigkeit monosemierter Sprache samt ihrer Referentialität verabschiedet, so wie Kleidung buchstäblich die binäre Geschlechterordnung zu unterlaufen in der Lage ist, die sich als natürliche geriert. Als die Figur Orlando plötzlich in einem Gedankengang innehält, unternimmt der Erzähler oder die Erzählerin, die ihre Posen selbst wiederholt wechselt und die traditionelle 'Neutralität' von Biographen nicht wahr,³⁵ folgende Reflexionen über das Innere des Menschen:

[D]ie Natur, die sich zusätzlich zur vielleicht ungefügen Länge dieses Satzes für so vieles verantworten muß, hat ihre Aufgabe noch komplizierter und unsere Verwirrung noch größer gemacht, indem sie in unserm Innern nicht nur einen perfekten Flickensack voll von allerlei Krimskrams angelegt hat – ein Fetzen von der Hose eines Schutzmanns liegt dicht an dicht neben dem Hochzeitschleier von Königin Alexandra –, sondern es auch zuwege gebracht, daß das ganze Sammelsurium nur lose von einem einzigen Faden zusammengeheftet sein soll. (...) Und so kann die allgewöhnlichste Bewegung der Welt, wie etwa sich an einen Tisch setzen und das Tintenfaß zu sich heranziehen, tausend fremdartige, zusammenhanglose Bruchstücke durcheinanderwirbeln, einmal hell, einmal dunkel, hängend und baumelnd und wippend und flatternd wie das Unterzeug einer vierzehnköpfigen Familie auf einer Leine im stürmischen Wind. (O, 55)

Natur wird als ideologisches Argument entlarvt, indem sie auch für die Disproportionen des literarischen Konstrukts erhalten soll, für den überlangen Satz. Zudem treten an die Stelle der kohärenten Lebensgeschichte Assoziationen und Digressionen, tritt das Sammelsurium von Lebensfetzen. Damit wird das biographische Schreiben über die Metaphorik der Kleiderfetzen und der Kostüme mit dem Geschlechterdiskurs verklammert. Entsprechend bedient sich die rhetorische Tradition schon seit Aristoteles der Kleidermetaphorik, um die Strategien der sprachlichen Verhüllung, des *ornatus* metaphorisch zu umschreiben.³⁶ Darüber hinaus wird in Woolfs Roman Bildspender und Bildempfänger in gut Shakespearescher Manier wiederholt austauschbar, so daß die 'Hierarchie' von eigentlicher und uneigentlicher Bedeutung ebenso suspendiert wird wie die Hierarchie des 'oben' und 'unten'.³⁷ Sprache wird in *Orlando* wiederholt als ausschließlich metaphorische thematisiert, die alles zu

etwas anderem machen kann, nicht aber referentiell gebunden ist. Die wiederholt in Szene gesetzten Metaphernreigen, die sich an tradierten Topoi abarbeiten,³⁸ werden zum einen in Gang gesetzt, weil eine Unzahl von Beschreibungen abgegriffen und problematisch geworden ist.³⁹ Doch bedeuten diese Metaphernvariationen zum anderen, positiv gewendet, daß aus allem etwas anderes werden kann, so wie die Kleidung aus etwas etwas anderes macht. Als Orlando, zur Frau geworden, bei den Zigeunern wohnt, betrachtet sie beispielsweise die Landschaft mit ihrem eigenen poetischen Blick:

Da waren Berge; da waren Täler; da waren Bäche. Sie stieg auf die Berge; durchstriefte die Täler, saß an den Ufern der Bäche. Sie verglich die Hügel mit Wällen, mit den Brüsten von Tauben und den Flanken von Kühen. Sie verglich die Blumen mit Email und das Gras mit abgetretenen türkischen Teppichen. Bäume waren vertrocknete Hexen, und Schafe waren graue Felsbrocken. Alles war tatsächlich etwas anderes. (O, 102)

Die metaphorische Umschreibung, die die Hierarchie zwischen *proprie*-Ausdruck und uneigentlichem aufhebt – im obigen Beispiel vermögen die Felsen die Schafe zu umschreiben und umgekehrt – gleicht der transvestitischen Verhüllung, die die Hierarchie von *sex* und *gender* aufhebt, damit aber die Essentialität des anatomischen Geschlechts.

Suspendieren die metaphorischen Spiele, und damit seien die Ergebnisse der *Orlando*-Lektüre noch einmal resümiert, die Referentialität der Sprachzeichen, indem alles nur annähernde Umschreibung sein kann und austauschbar wird, so stört *cross-dressing* den Eindruck, das vestimentäre Erscheinen repräsentiere das Geschlecht. Sprache wie Kleidung produzieren zwar den Schein von 'Wesenhaftigkeit', von 'Essenz', von 'unten', doch das Signifikat gibt es sowenig wie das vorkulturelle Geschlecht. Androgynie weist die Konstitutionsmechanismen von Geschlechtlichkeit als kulturelle Inszenierung auf – wie im übrigen auch in Goethes *Lehrjahren* deutlich wird.⁴⁰ Androgynie gleicht der sprachlichen Ambiguität, die die Referentialität von Sprache als Schein enthüllt, ein Aspekt, der in Goethes Bildungsroman *Wilhelm Meisters Lehrjahre* anders als in der *Theatralischen Sendung* nivelliert wird. Androgynie, so Roland Barthes in *S/Z*, vermag die Mauer der Antithesen einzureißen. In ihrem Essay *A room of one's own* wird Woolf diesen Gedanken zur Poetik entwickeln.

Anmerkungen:

- 1 Vgl. dazu u.a. Andrea Stoll/Verena Wodtke-Werner (Hrsg.): *Salkoräusch und Rollentausch. Männliche Leitbilder als Freiheitsentwürfe von Frauen*, Dortmund 1997.
- 2 „Männlich oder weiblich ist die erste Unterscheidung, die Sie machen, wenn Sie mit einem anderen menschlichen Wesen zusammentreffen, und Sie sind gewöhnt, diese Unterscheidung mit unbedenklicher Sicherheit zu machen.“ Sigmund Freud: „Die Weiblichkeit“, in: *Neue Folge der Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse, XXXIII. Vorlesung*, in: ders.: *Gesammelte Werke*, Bd. XV, London 1940, S. 119-145, S. 120f.
- 3 Hankins bezeichnet *Orlando* „as the longest and most charming lesbian feminist love letter in literature“, Leslie Kathleen Hankins: „Orlando: 'A Precipice Marked V'. Between 'A Miracle of Discretion' and 'Lovemaking Unbelievable: Indiscretions Incredible'“, in: Eileen Barrett/Patricia Cramer (Hrsg.): *Virginia Woolf. Lesbian readings*, New York/London 1997, S. 180-202, S. 182. Sie liest den Roman als Versuch Woolfs, die Sapphistin Vita Sackville, die an feministischen Überlegungen wohl nicht interessiert war, zu 'erziehen'.
- 4 Die Angaben in Klammern, die mit einem *Lj* gekennzeichnet sind, beziehen sich auf folgende Ausgabe: Johann Wolfgang Goethe: „Wilhelm Meisters Lehrjahre. Ein Roman“, in: ders.: *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*, Münchner Ausgabe. Hans Jürgen Schings (Hrsg.): Bd. 5, München/Wien 1988, S. 7-610.
- 5 Gerhard Kaiser/Friedrich A. Kittler: *Dichtung als Sozialisationsspiel. Studien zu Goethe und Gottfried Keller*, Göttingen 1978, bes. Kap. III: Weihnachten, S. 44ff.
- 6 Judith Butler: *Das Unbehagen der Geschlechter*, Frankfurt/M. 1991, S. 200.
- 7 Die ältere Forschung hat die Mignon-Figur vor allem autobiographisch aufzuschlüsseln versucht, so beispielsweise Lachmann, Wolff und Wagner. Die Forschung der 50er und 60er Jahre betont eher das poetologische Moment Mignons, erhebt sie zur Allegorie der Kunst, so in der Kontroverse zwischen Oskar Seidlin: „Zur Mignon-Ballade“, in: *Euphorion* 45 1950, S. 83-99, und Herman Meyer: „Mignons Italienlied und das Wesen der Verseinslage im *Wilhelm Meister*. Versuch einer gegenständlichen Polemik“, in: *Euphorion* 46 1952, S. 149-169. Die neuere Forschung nimmt diesen Gedanken auf und hebt vor allem die Spiegelkonfiguration hervor, die zwischen Wilhelm und Mignon besteht, so Hellmut Ammerlahn: „Wilhelm Meisters Mignon – ein offenes Rätsel. Name, Gestalt, Symbol, Wesen und Werden“, in: *DVjs* 42 1968, S. 89-116. Auch Aurnhammer betont den narzißtischen Aspekt dieser Beziehung: „Die intuitive Ahnung, seine Existenz in einem andern Wesen so klar wieder zu erkennen, verrät sich in Wilhelms zwanghafter Fixierung auf seinen Mignon. Die Lust an der Betrachtung des wunderbaren Kindes, die somit narzißtischen Charakter hat, isoliert Wilhelm in seiner sozialen Umgebung und verleiht Mignon die visionäre Qualität eines Traumgesichtes“, Achim Aurnhammer: *Androgynie. Studien zu einem Motiv in der europäischen Literatur*, Köln/Wien 1986, S. 167. Öhrgaard liest den gesamten Roman auf seine Spiegelungen hin; Per Öhrgaard: *Die Genesung des Narcissus. Eine Studie zu Goethe: Wilhelm Meisters Lehrjahre*, Kopenhagen 1978, u.a. S. 64ff. Ergiebig ist zudem die psychoanalytische Perspektive, wie der Sammelband von Gerhart Hoffmeister (Hrsg.): *Goethes Mignon und ihre Schwestern. Interpretationen und Rezeption*, New York 1993, belegt.
- 8 Thomas Kniesche: „Die psychoanalytische Rezeption Mignons“, in: ebd., S. 74. Mignons tragen zudem die Farben ihrer Gebieter, so wie die Mignon der *Lehrjahre* nach den gedeckten Farben Wilhelms, nach Blau und Grau, verlangt.
- 9 Wird Mignon in den Lehrjahren nahezu ausschließlich mit einem weiblichen Pronomen verbunden, so lagert sich ihre Androgynie bereits in ihre Anrufung ein.
- 10 Zitiert nach Fritz R. Lachmann: „Goethes Mignon. Entstehung, Name, Gestaltung“, in: *GMR* 15 1927, S. 100-116, S. 104. Er weist darauf hin, daß Goethe diesen Brauch zumindest aus der Lektüre „der *Dialogues des Morts* von Fénelon, in denen im 13. Gespräch des II. Bandes Heinrich III. auftritt und von seinen Mignons gesprochen wird“, gekannt haben muß; ebd., S. 105.
- 11 Richard Sennett: *Verfall und Ende des öffentlichen Lebens. Die Tyrannie der Intimität*, Frankfurt/M. 1983, S. 96.
- 12 Ebd., S. 99.
- 13 In dieses Gedicht lagert sich ein ganzes Referenzspektrum antiker Topoi ein, wie Roß überzeugend darlegt. Zurückgeführt werden können die Motive wie der sanfte Wind, die Myrthe und der Lorbeer, die im übrigen auch die anakreonitische Dichtung bevorzugt, auf die Mustergärten in griechischen Romanen, auf das beliebte Sujet der Feen- und Zaubergärten, zudem auf Vergils *Georgica*. Die Zitronen und Orangen haben ihre Vorbilder in den goldenen Äpfeln der Hesperiden, sowie die Zeitgleichheit von Früchten und Blüten, die Goethe beispielsweise auch in sein *Nausikaa*-Fragment aufnimmt, auf den Garten des Alkinoos aus dem

- siebten Gesang der Odyssee anspielt, eine mythische Vision vom ewigen Frühling; Werner Roß: „Kennst du das Land, wo die Zitronen blühen? Zur Vorgeschichte einer Goethe-Strophe“, in: *GRM* 33 1951/52, S. 172-188, bes. S. 174ff.
- 14 Diese nimmt sie jedoch nur in Form von Gewändern geschlechtsloser Engel an. In ihrem Lied, das sie in dem neuen Kleid vorträgt, heißt es: „Und jene himmlische Gestalten / Sie fragen nicht nach Mann und Weib, / Und keine Kleider, keine Falten, / Umgeben den verklärten Leib“ (*Lj*, 517).
- 15 Damit deutet Goethe den epochalen Wechsel vom 18. in das 19. Jahrhundert an, vom Ancien Régime zur bürgerlichen Gesellschaft, der auch die Geschlechterordnung nachhaltig modifiziert. Vgl. dazu Karin Hausen: „Die Polarisierung der 'Geschlechtscharaktere'. Eine Spiegelung der Dissoziation von Erwerbs- und Familienleben“, in: Werner Conze (Hrsg.): *Sozialgeschichte der Familie in der Neuzeit Europas*, Stuttgart 1978, S. 363-393, bes. S. 370.
- 16 Johann Wolfgang Goethe: „Wilhelm Meisters theatralische Sendung“, in: ders.: *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*. Münchner Ausgabe. Hannelore Schlaffer/Hans J. Becker/Gerhard H. Müller (Hrsg.): Bd. 2.2: Erstes Weimarer Jahrzehnt 1775-1786, München/Wien 1987, S. 7-332, S. 144.
- 17 Die Angaben in Klammern, die mit einem O gekennzeichnet sind, beziehen sich auf folgende Übersetzung, die m.E. überzeugend ist: Woolf, Virginia: *Orlando. Eine Biographie*, hrsg. von Klaus Reichert; übers. v. Brigitte Walitzek, Frankfurt/M. 1992.
- 18 So wird bereits mit einem Hinweis darauf eröffnet, daß es die von Biographen unterstellte Neutralität ihres Gegenstands nicht gibt. Die Männlichkeit Orlando's wird explizit erwähnt, doch so, daß in der Affirmation ein Zweifel angelegt ist; die Betonung von gewöhnlich unmarkierter Männlichkeit führt also gerade zu ihrer Verunsicherung. Der erste Satz beginnt: „Er – denn es konnte keinen Zweifel an seinem Geschlecht geben“ (*O*, 9). Bowlby kommentiert: „[T]he denial of a doubt introduces a doubt, and the 'he' which serves as that initial classification, putting the person into one group or the other, is not allowed to stand without qualification“; Rachel Bowlby: *Feminist Destinations and Further Essays on Virginia Woolf*, Edinburgh 1997, S. 44.
- 19 Pamela L. Caughie führt dazu aus: „We see that identity is as variable as language, language as vulnerable as identity. (...) Both are based on making distinctions, yet these distinctions are not fixed by reference to anything stable outside them“; Pamela L. Caughie: *Virginia Woolf and Postmodernism. Literature in Quest and Question of Itself*, Urbana/Chicago 1991, S. 78.
- 20 Dort berichtet ein scheinbar neutraler Erzähler, der sich auf den letzten Seiten als weiblich entpuppt: „The narrator does not claim to be a man but goes in drag“; Hankins: „Orlando: 'A Precipice Marked V'“, S. 191.
- 21 Vgl. dazu die Nachbemerkungen von Reichert in: Virginia Woolf: *Orlando. Eine Biographie*, S. 246.
- 22 Vgl. dazu Willi Erzgräber: *Virginia Woolf. Eine Einführung*, Tübingen/Basel 1993, S. 120.
- 23 Inspirieren läßt sich Woolf zudem von einem Buch, das Vita Sackville-West über ihre altadelige Familie und deren Residenz geschrieben hatte, mit dem Titel *Knole and the Sackvilles*; vgl. dazu die Nachbemerkungen von Reichert in: *Virginia Woolf: Orlando. Eine Biographie*, S. 246.
- 24 Die Parallele, der jedoch nicht genauer nachgegangen wird, stellt her Erzgräber: *Virginia Woolf. Eine Einführung*, S. 124.
- 25 Der Orlando Shakespeares ist der Zweitgeborene und damit nach dem Primogeniturrecht nahezu enterbt, sowie der Orlando Woolfs gleichfalls seines Erbes verlustig geht, als er/sie formaljuristisch zur Frau erklärt wird. Im übrigen konnte auch Vita Sackville-West das Schloß ihrer Väter, Knole, sehr zu ihrem Leidwesen nicht erben. Diese Frustration wird Sackville-West in ihren Büchern, beispielsweise in *Dark Island*, wiederholt zur Sprache bringen.
- 26 Flüchtet Rosalinde mit Celia in den Wald, so verkleidet sich erstere in einen Mann, in einen Schäfer. Als der in Rosalinde verliebte Orlando dem verkleideten Mann Rosalinde sein Liebesleid klagt, erlaubt der falsche Schäfer dem Knaben Orlando ihn als Rosalinde zu bezeichnen. Durch einen performativen Akt wird also die Frau zu einem Mann, doch dann wiederum als Frau angerufen.
- 27 Bowlby führt aus: „It might be that the very possibility of putting the question in the form of the 'and/or', without demanding a definite, single answer, is already 'feminine', in the sense of preceding or challenging the confidence of an unequivocal judgement.“ Bowlby: *Feminist Destinations*, S. 44.
- 28 Wie es die amerikanische feministische Forschung getan hat. Vgl. dazu Majorie Garber: *Verhüllte Interessen. Transvestismus und kulturelle Angst*, Frankfurt/M. 1993, S. 194f.
- 29 Virginia Woolf: *Ein Zimmer für sich allein*, Frankfurt/M. 1981, S. 12f.
- 30 Erzgräber führt aus: „Im Bewußtsein Orlando's, der Frau des 20. Jahrhunderts, ist – wie gegen Ende des Buches angedeutet wird – die gesamte Geschichte

- der Familie und dazu des englischen Volkes und der englischen Literatur lebendig“; Erzgräber: *Virginia Woolf. Eine Einführung*, S. 122.
- 31 Fuchs hält in seiner Sozialgeschichte der Frau, um die Jahrhundertwende entstanden, apodiktisch fest: „Der oberste oder, noch richtiger gesagt, der fast ausschließliche Zweck der dekorativen Ausgestaltung der Bekleidung der Frau ist die pointierte Herausarbeitung der erotischen Reizwirkungen des weiblichen Körpers“; Eduard Fuchs: „Ich bin der Herr dein Gott!“ In: Silvia Bovenschen (Hrsg.): *Die Listen der Mode*, Frankfurt/M. 1986, S. 156-178, S. 156.
- 32 Indem die Travestie – und die findet statt, wenn das Geschlecht „darunter das genaue Gegenteil dessen ist, als was es oben erscheint“, so heißt es bei Woolf – „die Geschlechtsidentität imitiert, offenbart sie implizit die Imitationsstruktur der Geschlechtsidentität als solcher – wie auch ihre Kontingenz. Tatsächlich besteht ein Teil des Vergnügens, das Schwindel-Gefühl der Performanz, darin, daß man entgegen den kulturellen Konfigurationen ursächlicher Einheiten, die regelmäßig als natürliche und notwendige Faktoren vorausgesetzt werden, die grundlegende Kontingenz in der Beziehung zwischen biologischem Geschlecht (*sex*) und Geschlechtsidentität (*gender*) anerkennt. Statt des Gesetzes der heterosexuellen Kohärenz sehen wir, wie das Geschlecht und die Geschlechtsidentität ent-naturalisiert werden“; Butler: *Das Unbehagen der Geschlechter*, S. 202.
- 33 Bowlby: *Feminist Destinations*, S. 48.
- 34 Zwar verwandelt sich Orlando körperlich in eine Frau, ist also eher eine Transsexuelle als eine Transvestitin, doch wird diese physische Verwandlung vornehmlich genutzt, um Geschlecht als Performanz zu veranschaulichen. Im übrigen hatte Woolf lebhaftes Interesse an Geschlechtsumwandlungen gezeigt; Erzgräber: *Virginia Woolf. Eine Einführung*, S. 123.
- 35 Darauf verweist auch Bowlby: „But if Orlando, in this case, is a woman posing as a man and thereby gaining a double vantage point, the biographer might well be a man posing as a woman“; Bowlby: *Feminist Destinations*, S. 50.
- 36 Vgl. dazu Alexander Demandt: *Metaphern für Geschichte. Sprachbilder und Gleichnisse im historisch-politischen Denken*, München 1978, S. 6ff.
- 37 Bettinger zieht zur Beschreibung von Wolfs metaphorischem Sprachumgang Harald Weinrichs Bildfeldtheorie heran und konstatiert: „Betrachtet man das Verfahren der Analogiebildung in den unterschiedlichsten Kommunikationsakten, so wird einmal mehr deutlich, daß die Metapher nicht als Ornament der Rede eine Einkleidung eigentlicher Gedanken darstellt, vielmehr 'drängt sich die Gewißheit auf, daß unsere Metaphern gar nicht, wie die alte Metaphorik wahrhaben wollte, reale oder vorgedachte Gemeinsamkeiten abbilden, sondern daß sie ihre Analogien erst stiften, ihre Korrespondenzen erst schaffen“; Elfi Bettinger: *Das umkämpfte Bild. Zur Metapher bei Virginia Woolf*, Stuttgart/Weimar 1993, S. 56. Sie zitiert aus Harald Weinrichs *Sprache in Texten*.
- 38 Bettinger hält fest: „Indem sich die Bilder auf vielfältige Weise selbst unterlaufen, wenden sie sich gegen ihre eigene Vergangenheit als Symbole“; ebd., S. 38.
- 39 Beschreiben erweist sich als Balanceakt zwischen absoluten, innovativen und abgegriffenen Metaphern, zwischen „the transparent conventionality of clichés (...) to the opaque originality of Orlando and Shel's cypher language“; Caughie: *Virginia Woolf and Postmodernism*, S. 78.
- 40 Caughie faßt in ihrer überzeugenden Interpretation zusammen: „Androgyny reflects the basic ambiguity, not only a sexual ambiguity, but a textual one as well.“, S. 79.
- 41 In *A Room of one's own* erklärt Woolf Androgynie, die Ambiguitäten produziert und so die sprachlichen Mechanismen der Bedeutungsstiftung erkennbar werden läßt, explizit zur Poetik: „Im Mann muß der weibliche Teil noch wirksam sein, und eine Frau muß auch Umgang pflegen mit dem Mann in sich. Coleridge meinte das vielleicht, als er sagte, daß der große Geist androgyn ist. Erst wenn diese Fusion stattfindet, ist der Geist ganz fruchtbar gemacht und kann alle seine Fähigkeiten anwenden.“ Woolf: *Ein Zimmer für sich allein*, S. 113.

Literatur:

- Ammerlahn, Hellmut:** „Wilhelm Meisters Mignon – ein offenes Rätsel. Name, Gestalt, Symbol, Wesen und Werden“, in: *DVjs* 42 1968, S. 89-116.
- Aurnhammer, Achim:** Androgynie. Studien zu einem Motiv in der europäischen Literatur, Köln/Wien 1986.
- Bettinger, Elfi:** Das umkämpfte Bild. Zur Metapher bei Virginia Woolf, Stuttgart/Weimar 1993.
- Bowlby, Rachel:** *Feminist Destinations and Further Essays on Virginia Woolf*, Edinburgh 1997.
- Butler, Judith:** *Das Unbehagen der Geschlechter*, Frankfurt/M. 1991.

- Caughie, Pamela L.:** Virginia Woolf and Postmodernism. Literature in Quest and Question of Itself, Urbana/Chicago 1991.
- Demandt, Alexander:** Metaphern für Geschichte. Sprachbilder und Gleichnisse im historisch-politischen Denken, München 1978.
- Erzgräber, Willi:** Virginia Woolf. Eine Einführung, Tübingen/Basel 1993.
- Freud, Sigmund:** „Die Weiblichkeit“, in: Neue Folge der Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse, XXXIII. Vorlesung, in: ders.: Gesammelte Werke, Bd. XV, London 1940, S. 119-145.
- Fuchs, Eduard:** „Ich bin der Herr dein Gott!“ In: Silvia Bovenschen (Hrsg.): Die Listen der Mode, Frankfurt/M. 1986, S. 156-178.
- Garber, Majorie:** Verhüllte Interessen. Transvestismus und kulturelle Angst, Frankfurt/M. 1993.
- Goethe, Johann Wolfgang:** „Wilhelm Meisters Lehrjahre. Ein Roman“, in: ders.: Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe. Hans Jürgen Schings (Hrsg.): Bd. 5, München/Wien 1988, S. 7-610.
- „Wilhelm Meisters theatralische Sendung“, in: ibid. Hannelore Schlaffer/Hans J. Becker/Gerhard H. Müller (Hrsg.): Bd. 2.2: Erstes Weimarer Jahrzehnt 1775-1786, München/Wien 1987, S. 7-332.
- Hankins, Leslie Kathleen:** „Orlando: ‘A Precipice Marked V’. Between ‘A Miracle of Discretion’ and ‘Lovemaking Unbelievable: Indiscretions Incredible’“, in: Eileen Barrett/Patricia Cramer (Hrsg.): Virginia Woolf. Lesbian readings, New York/London 1997, S. 180-202.
- Hausen, Karin:** „Die Polarisierung der ‘Geschlechtscharaktere’. Eine Spiegelung der Dissoziation von Erwerbs- und Familienleben“, in: Werner Conze (Hrsg.): Sozialgeschichte der Familie in der Neuzeit Europas, Stuttgart 1978, S. 363-393.
- Hoffmeister, Gerhart** (Hrsg.): Goethes Mignon und ihre Schwestern. Interpretationen und Rezeption, New York 1993.
- Kaiser, Gerhard/Kittler, Friedrich A.:** Dichtung als Sozialisationspiel. Studien zu Goethe und Gottfried Keller, Göttingen 1978.
- Kniesche, Thomas:** „Die psychoanalytische Rezeption Mignons“. In: Gerhart Hoffmeister (Hrsg.): Goethes Mignon und ihre Schwestern. Interpretationen und Rezeption, New York 1993, S. 61-81.
- Lachmann, Fritz R.:** „Goethes Mignon. Entstehung, Name, Gestaltung“. In: GMR 15 1927, S. 100-116.
- Meyer, Herman:** „Mignons Italienlied und das Wesen der Verseinlage im *Wilhelm Meister*. Versuch einer gegenständlichen Polemik“. In: Euphorion 46 1952, S. 149-169.
- Öhrgaard, Per:** Die Genesung des Narcissus. Eine Studie zu Goethe: *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, Kopenhagen 1978.
- Roß, Werner:** „Kennst du das Land, wo die Zitronen blühen? Zur Vorgeschichte einer Goethe-Strophe“. In: GRM 33 1951/52, S. 172-188.
- Seidlin, Oskar:** „Zur Mignon-Ballade“. In: Euphorion 45 1950, S. 83-99.
- Sennett, Richard:** Verfall und Ende des öffentlichen Lebens. Die Tyrannei der Intimität, Frankfurt/M. 1983.
- Stoll, Andrea/Wodtke-Werner, Verena** (Hrsg.): Sakkoräusch und Rollentausch. Mämlische Leitbilder als Freiheitsentwürfe von Frauen, Dortmund 1997.
- Wagner, Walter:** „Goethes Mignon“. In: GRM 21 1933, S. 401-415.
- Wolff, Eugen:** Mignon. Ein Beitrag zur Geschichte des *Wilhelm Meister*, München 1909.
- Woolf, Virginia:** Orlando. Eine Biographie, hrsg. von Klaus Reichert; übers. v. Brigitte Walitzek, Frankfurt/M. 1992.
- Ein Zimmer für sich allein, Frankfurt/M. 1981.

Frau als Mann als Frau : Mode als *cross-dressing*¹

Die Mode ist ein Phänomen der Moderne; sie entsteht in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts als postfeudales Phänomen. Davor gab es, vereinfachend gesagt, Kleiderordnungen. Sinn und Zweck von Kleiderordnungen ist es, Geschlecht und Stand durch einen festgelegten Code minutiös, ja beckmesserisch zu repräsentieren. Die Pelzsorte, die Breite des zugelassenen Samtkragens, die Menge der Falten entscheiden über Adel oder Nichtadel und den Platz in der Ständegesellschaft. Kleider sollten auf einen Blick erkennen lassen, wen man vor sich hatte. Sie sollten gesellschaftliche Lesbarkeit garantieren und festschreiben. Weil es so verführerisch und in gewisser Weise auch so leicht war, als ein anderer oder eine andere zu erscheinen, als man tatsächlich war, wurden Kleiderordnungen immer nur kurzfristig eingehalten. Im Zustand der permanenten Übertretung bedurfte es ständiger Ermahnungen und härtester Drohungen, die zu einer Flut von Erlassen führten. In einer auf diese Weise durch Kleider garantierten Ordnung der Repräsentation 'machten' Kleider Leute.

Die Mode durchkreuzt diese Ordnung der Repräsentation von vornherein. Sie entblößt jede Darstellung als Entstellung. In dieser Durchkreuzung liegt ihre spezifische Pointe; sie ist es, was sie zur Mode macht. Dieses Spezifikum der Mode ist in den soziologischen Mode-Analysen weitgehend übersehen oder verdrängt worden. Der soziologische Diskurs zur Mode hat versucht, Mode zu dem zu machen, was sie eindeutig nicht ist. In der Soziologie wird Mode als Modus der Repräsentation verhandelt. Mode repräsentiere demnach, allerdings mit größeren Schwierigkeiten, als das zu Zeiten der festgeschriebenen Codes der Fall war, abermals nichts als Klasse und Geschlecht. Da in Demokratien die ständische Ordnung aufgehoben ist, alle Menschen gleich sind und keinem mehr vorgeschrieben werden kann, was er zu tragen hat, ahmten nun die unteren Klassen die oberen als ihre *reference group* nach. Die Mode, so die Soziologie unisono, gehe folglich nach dem Gesetz des *trickle down effect* von oben nach unten. Das Bedürfnis nach Distinktion, das Bedürfnis zu zeigen, wer man ist,² und vor allem, daß man anders ist als die untere Schicht, führe zu einem atemberaubend schnellen Wechsel, der die Moden von Trachten und Kleiderordnungen – offensichtlich – unterscheidet.³ Soziologen zufolge ist es also die vornehmste Aufgabe der Mode, ja nahezu ihr Motor, sicherzustellen, daß die Kleider in immer unübersichtlicher gewordenen Verhältnissen gleichwohl adäquat repräsentieren: das Geschlecht und vor allem die Klasse.

In scheinbarem Widerspruch zu dieser These steht das Faktum, daß die Mode seit den Anfängen der *haute couture* nur als *cross-dressing* angemessen beschrieben werden kann. Mode ist, überspitzt gesagt, Verkleidung: Transvestismus, Travestie. Sie repräsentiert eine von der Soziologie ganz unbefragt gelassene Kategorie, das Geschlecht,

so zweifellos nicht, oder jedenfalls nicht umstandslos. Daß sie auf Kosten einer markierten Geschlechtlichkeit auch die Klasse nur auf höchst paradoxe Weise repräsentiert, war, entgegen der Behauptung der Soziologen, ein in der Empirie der Mode nicht zu übersehendes Moment. Gerade die *grande bourgeoisie* suchte – schockiert ange-regt nahm es die Modesoziologie zur Kenntnis – „in der Kloake der Pariser *demi-monde* nach neuen Mustern“.⁴ Geht die Mode vielleicht doch von unten nach oben? Jedenfalls wird – das sind die von Friedrich Theodor Vischer früh und mit viel Verve beklagten erotischen Probleme der Kleidung⁵ – eine für die weibliche Welt des 19. Jahrhunderts zentrale Opposition, die von anständiger Frau und *Cocotte*, durch die Mode über den Haufen geworfen. Diesen Befund teilen zwei Romanciers, die sonst so gut wie nichts miteinander verbindet, Zola und Proust. Egon Friedells gewitzte Beschreibung des neuen Modetypus der „*grande dame, die cocotte spielt*“,⁶ spricht dafür, daß die Kategorie der Repräsentation zu eng gefaßt ist. Klasse und Geschlecht geraten durch die Mode in ein intrikates Verhältnis, dem mit der mehr oder minder deutlichen Repräsentation qua Zuordnung nicht beizukommen ist.

Um diese Komplikation näher zu beleuchten, möchte ich einen kurzen Rückblick auf die Geburtsstunde der Mode versuchen. Es war Georg Simmel, der die Mode als ein postfeudales Phänomen beschrieben hat. Das ist wesentlich treffender, als sie als bürgerliches Phänomen zu charakterisieren. Die Mode ist eine in der bürgerlichen Gesellschaft mit dem Weiblichen und dem Adelligen assoziierte, die Sphäre des Weiblichen mit der adligen Sphäre zusammenschließende, merkwürdig ausgegrenzte, antibürgerliche Enklave und dennoch nicht abtrennbar vom Aufstieg des Bürgertums. Die Assoziation von Aristokratie, Weiblichkeit und Schein war schon ein Gemeinplatz der Aufklärung, der gegen soviel Nichtigkeit die reine Republik stellte: Der korrupten, weichen, effeminierten Monarchie tritt eine auf Tugend eingeschworene männliche Republik entgegen. Sie ist von schlichter Strenge und propagiert neben Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit das Verschwinden alles Weiblichen aus der Öffentlichkeit.⁷ Eben diese Ideologie kommt in der postrevolutionären französischen Gesellschaft und in allen an ihr ideologisch orientierten Formen zum Zuge.

Im bürgerlichen Zeitalter parodiert die Welt der Mode – das ist oft die Welt der *demi-monde* – eigenartig die Welt des Adels. Charles Frederick Worth, der erste Name in der Mode und damit der erste Modeschöpfer im heutigen Sinne, thronte ganz wie ein absolutistischer Fürst – aber nur über den Damen der Gesellschaft, die er unabhängig von ihrem Rang allein nach der Willkür seines Genies beherrschte. Seine Allmacht ist gleichzeitig seine Ohnmacht; als Herrscher über Entmachtete wird er zur Parodie des Herrschers. An seiner Männlichkeit kommen prompt Zweifel auf. Je sicherer die Frauen von der Sphäre der Macht und Autorität ausgeschlossen sind, die die Männer unter sich verteilen, desto freigiebiger werden auch auf sie die Attribute des Adels verteilt: Sie sind von natürlichem Adel und werden zur unumschränkten Herrscherin über den Mann, zur absoluten Herzenskönigin, zur tyrannischen Herrin, deren leisester Laune man zu Willen ist und der man bereitwillig alles zu Füßen legt.

Der bürgerliche Mann – und das ist nun der einzig wirkliche Mann – steht in bestimmter Verneinung zu dieser Welt des frivolen Scheins. Er 'ist' – und braucht deswegen weder zu repräsentieren noch zu scheinen. Sich im Männlichen identifizieren zu können, führt zur Vereinheitlichung der männlichen Kleidung, die abwechselnd die verschiedensten sportlichen oder geschäftlichen Ausprägungen erfährt. Denn im Gegensatz zum höfischen Männerkörper ist der bürgerliche Männerkörper nicht sexuell markiert. Jede männliche Prachtentfaltung ist tabuisiert. Mit der Schönheit des männlichen Beines, mit dem Spiel von Wade und Oberschenkel, das sich vorteilhaft in fleischfarbenen, hautengen Stiefeln oder bestickten Seidenstrümpfen abhob, mit dem Teint, dessen schneeige Köstlichkeit durch üppige Spitzen unterstrichen wurde, mit der Braguette, der sogenannten Schamkapsel, die abgesetzt vom übrigen Beinkleid an Ausmaß, Schmuck und vergrößerndem Realismus nichts zu wünschen übrig ließ, mit all dem Schmuck der Männlichkeit ist es im neuen Röhrenanzug vorbei. Das 19. Jahrhundert ist als das Jahrhundert der 'männlichen Entsagung' charakterisiert worden.⁸ Indem er der Mode entsagt und der im wahrsten Sinne des Wortes einfältigen Rhetorik der Anti-Rhetorik huldigt, gewinnt er nichts Unbeträchtliches: Identität, Authentizität, unbefragte Männlichkeit und Seriosität.

Natürlich kommt es auch hier zu einer charakteristischen Ungleichzeitigkeit des Gleichzeitigen. Der Hof schleppt als geschichtlichen Überhang, als Relikt aus einer vergangenen Zeit adelige, repräsentative Männlichkeit in den zivilen Uniformen mit, deren Prunk heute eher als Kuriosität wirkt. *Figaro Magazine* hob anlässlich einer Ausstellung der Garderobe des Wiener Hofes zur Zeit von Sissi und Franz-Joseph den Prunk der Ausgehuniformen hervor. Reich bestickt, mit Perlen, Türkisen und Silber besetzt, mit Nerz und Panther gefüttert, stünden sie den weiblichen Roben an Prächtigkeit in nichts nach. Diese Uniformen sind Relikte der kaiserlichen, im strengen Sinne vormodernen und vormodischen, nicht-bürgerlichen Zeit, die in der offensiven Abkapselung vom modernen Leben ein eigentümliches Ventil unterdrückter Tendenzen darstellen. Der uniformierte Mann, in bürgerlichen Zeiten in einem andauernden Ausnahmezustand, markiert die männliche Geschlechtlichkeit, die der bürgerliche Anzug nicht eigens unterstreicht. Im Gegensatz zum Dandy oder zur Frau steht diese in der Uniform uniform markierte Männlichkeit nicht im Zeichen des Aristokratisch-Weiblichen, Heroisch-Einzelgängerischen, das ganz in der Frivolität aufgeht und sich jeder Funktionalisierung ostentativ widersetzt, sondern im Zeichen eines strikt hierarchisierten und funktionalisierbaren Kollektivs. Uniformen, an sich vormodische Erscheinungen, nehmen durch ihre massive Präsenz im bürgerlichen Zeitalter eine einzigartige Rolle ein, indem sie den einzigen Ort darstellen, wo Männlichkeit buchstäblich *on parade* ist. Zumindest bevor sie nach den beiden Weltkriegen am Ideal des Guerilla ausgerichtet zur vollkommenen Tarnuniform wurde, behielt die Uniform etwas von der Prachtentfaltung des Adels.

Zu dem Nachspiel, das militärische Uniformen in der Mode der Moderne gegeben haben, gehört ihre uniforme Eignung für die Masse. Der Körper, der zuerst standardisiert und vermessen wurde, war der Soldatenkörper der preußischen Armee. Deren Normierung und Standardisierung des menschlichen Körpers nach Größen – damals

noch vier, die sogenannten Bauchgrößen der Offiziere nicht mitgerechnet – ist das sine qua non des *prêt-à-porter*.⁹ An der Uniform nimmt die Mode der Moderne gewissermaßen Maß.

Abgesehen von dem durch die Uniformität der Uniformen vorgegebenen technischen Maß boten Uniformen einen reichen Fundus so vielfältiger wie räselhafter Zitate. Von der blauen Admiralsjacke mit goldenen Knöpfen und goldenen Streifen am Arm, kombiniert mit weißer Hose für Männer wie für Frauen bis hin zu den martialischen Uniformfetzen in der Mode von Gaultier halten sich Militarzitate durch. Innerhalb des männlich-homosexuellen Spektrums bilden die quasi uniformierten, supermachistischen Männer – am berühmtesten *Tom's men* – das Gegengewicht zu Schwuchteln und Tunten; sie betonen ständig und permanent, daß man schwul und trotzdem kein bißchen weibisch, sondern ganz Mann, ein wirklicher Mann, männlicher als die anderen Männer sein kann. In dieser Ostentation des Männlicheren, in diesem Überschuß der Inszenierung und Darstellung ruft dieses 'zuviel haben', dieses 'mehr sein' natürlich sofort den Verdacht hervor, daß man vielleicht doch nicht wirklich ist, nicht eigentlich hat.

Einem solchen Verdacht entzieht sich der bürgerliche Mann, der auf die durch Kleider markierte Sexualität verzichtet. Strenger als im 19. Jahrhundert hat die Kleidung die Geschlechter nie geteilt. Nicht nur zogen sich Männer und Frauen extrem verschieden an; verschieden war vor allem auch das Verhältnis der Kleidung zum Geschlecht – bis auf die merkwürdigen Ausnahmestände Dandy und Uniform. Männlich heißt das unmarkierte Geschlecht, weiblich dagegen heißt die markierte Geschlechtlichkeit. 'Sein' ewig unauffällig dunkler Anzug gibt den idealen matten Grund, auf dem 'sie' durch das Leuchten der Seiden, den Glanz der Juwelen, den Schimmer der nackten Haut und das Elfenbein des Decolletés erst richtig zur Wirkung kommt. Der im grauschwarzen Tuch unterstrichene, im *understatement* belassene Luxus des Mannes findet im Juwel an seiner Seite den in Seiden und Pelzen schwebenden, mit Schmuck behangenen, in bunten Farben schillernden Ausstellungsgegenstand. Thorstein Veblen hat deshalb die Frau des 19. Jahrhunderts als *mobilia*, als bewegliches Eigentum des Mannes charakterisiert.¹⁰ Ihre Funktion bestand darin, sein Vermögen auszustellen, ihr Schein sein Sein. Sein Vermögen repräsentiert 'sie' im Luxus ihrer Kleidung, im schnellen Wechsel der Moden, aber auch in einem Körper, der in seiner Kleidung seine Arbeitsunfähigkeit ausstellt und kundtut, daß er unterhalten wird. Mode und Weiblichkeit sind synonym geworden.¹¹

Wie stark diese pur historische Zuordnung von Weiblichkeit und markierter Sexualität qua Mode versus Männlichkeit und unmarkierter Sexualität qua Mode-Indifferenz zur natürlichsten Sache der Welt geworden ist und nachgerade als anthropologische Gegebenheit gilt, zeigt die Beschreibung, die Richard Alewyn von der adeligen Männermode des 17. und 18. Jahrhunderts gab. Farbenfroh, prächtig, mit Bändern, Schleißen, Spitzen und Federn reich verziert, mit Perlen, Edelsteinen und kostbaren Knöpfen besetzt, goldbestickt und vielfältig geschlitz, erscheinen ihm die Kleider der männlichen Adligen am Hofe Ludwigs XIV. als „weibisch“. Der Mann

schmückte sich wie die Frau, um Schmuckstück zu sein. Wie sie steht er am Hofe im Zeichen des Scheins. Ganz in der Tradition des republikanischen Diskurses führt Alewyn diese Sphärenmischung auf die Entmachtung des Adels zurück, dem, seit er nicht mehr ist, was er war, nichts übrig bleibt, als so aufzutreten und zu scheinen.¹² Der Mann des 18. Jahrhunderts, der höfische Mann, der noch nicht so aufrecht breitbeinig auftrat wie später der Bürger, sondern an Geschmeidigkeit und Gewandtheit den Hofdamen in nichts nachstand, gilt im bürgerlichen Zeitalter durchgängig als kein richtiger Mann, sondern als 'verweibischt', kriecherisch.¹³ Übersehen wird in dieser Argumentation völlig, daß sich auch der Feudaladel der Renaissance nicht weniger prächtig trug als sein höfischer Nachfahre – ohne daß hier das Argument der Machtlosigkeit angeführt werden könnte. Man denke an die engen Samthosen, die aufgebauten Federhüte, die kostbar bestickten Wämste aus Samt und Seide und die vielfarbigen, verschieden gemusterten Schamkapseln. Der Blick Alewyns entziffert die Epoche vor dem Bruch nach Maßgabe der heutigen Ordnung der Geschlechter und der Ordnung der Repräsentation. Lacans Diktum, daß noch die Parade des Männlichen, das Zur-Schaustellen von Männlichkeit 'weibisch' wirkt, ist für die bürgerliche Epoche ohne Zweifel so richtig, wie es für die feudale Epoche falsch ist.

Im bürgerlichen Zeitalter befinden wir uns also, was das Verhältnis der Geschlechter angeht, wenn nicht in einem neuen, so doch radikalisierten Zustand. Die gesellschaftskonstituierende Grenze verläuft nicht mehr zwischen adelig und nicht-adelig, sondern zwischen weiblich und männlich. Die Opposition weiblich/männlich wird aber von einer zweiten Opposition verdoppelt, der von adelig und bürgerlich, wobei adelig zu einer Metapher für scheinhafte Macht geworden ist. In ihren Frauen stellt, pointiert gesagt, die Bourgeoisie die Kastration des Adels aus. Die alles entscheidende Opposition, die den Geschlechtsunterschied konstituiert, ist die von eigentlich und uneigentlich. Die Männer 'sind': sie sind jemand, sie sind eigentlich; dagegen erscheinen die Frauen künstlich, uneigentlich. Mode entsteht als etwas, das aus der vorgeblich unrhetorischen Eigentlichkeit des bürgerlichen Männerkollektivs ausgegrenzt ist, weil es Weiblichkeit und Adel im Zeichen ihres gemeinsamen frivolen Scheins zusammen- und folglich aus der wirklichen Welt ausschloß, wo man männerbündnerisch unter sich war.

Die von weiten Teilen der Sufragettenbewegung getragene Reformkleiderbewegung versuchte dieses Übel durch eine Kleidung aus der Welt zu schaffen, die die Frauen 'natürlich' anziehen sollte. Diese Kleidung, die alles Erotische im Zeichen des Natürlichen tunlichst zu vermeiden hatte, sollte es den Frauen erlauben, in unmarkierter Geschlechtlichkeit im Kollektiv der Menschen/Männer zu verschmelzen. Abgesehen von den Abgründen eines Begehrens, das ganz offensichtlich nicht auf seine Kosten kam, waren diese Bestrebungen nicht von Erfolg gezeichnet. Denn es trifft sich auch hier, daß in der Opposition zweier Terme der eine, die Eigentlichkeit, von dem anderen, der Uneigentlichkeit, abhängig ist und beide nur in und als oppositionelle Beziehung funktionieren. Die Uneigentlichkeit der Frauen ist die Bedingung für die Eigentlichkeit der Männer. Was die Mode streng geteilt, wie Schiller sagt, die Geschlechter nämlich, kann deswegen nicht zu Brüdern werden, und diese Unmöglichkeit ist in der

Verlegenheit des einen zum Bruder-Werdens genannt. Was Schiller als humanistische Utopie vorschwebte, erscheint anderen als ein Alptraum.

Die Mode, die sich als Diskurs in Kleidern über Kleider, als Kommentar gewissermaßen, herausbildet, ist den entgegengesetzten Weg der Reformkleiderbewegung gegangen. Sie setzte nicht auf unmarkierte Geschlechtlichkeit, sondern hat sich markierte Geschlechtlichkeit um jeden Preis auf die Fahnen geschrieben. Den Um- und Abwegen des Begehrens auf der Spur, kann sie Geschlechtlichkeit nicht anders als paradox markieren. Auf der einen Seite errichtet sie die Trennung der Geschlechter 'weiblich'/'männlich' – also markierte Geschlechtlichkeit versus unmarkierte Geschlechtlichkeit, 'uneigentlich' versus 'eigentlich' – auf, indem sie sie zur Anschauung bringt; gleichzeitig durchkreuzt sie diese sie konstituierende Opposition. Sie ist gewissermaßen selbst-dekonstruktiv; sie zersetzt, was sie konstituiert. Sie tut es, so meine These, durch Hyperfetischisierung; sie ist ein Fetischismus zweiten Grades.

Der Fetischismus ersten Grades wird greifbar in dem in den sekundären Geschlechtsmerkmalen übermarkierten weiblichen Körper, der sich vor ein paar Jahren im schlagenden Erfolg von Wonder- und Push-up-bras und dem reißenden Absatz der Popolster manifestiert. Frauen sollen eine Norm verkörpern, die zugleich Figur ist, die Figur eines idealen, maßstabsetzenden Körpers. Gerade in der angestrebten Verkörperung des Ideals stellt die Mode Künstlichkeit und Unerreichbarkeit aus.

Der gepolsterte weibliche Körper weist zurück auf die Mode des 19. Jahrhunderts, die in der Erotisierung des weiblichen Körpers so weit ging, Hüte zu lancieren, die dem, der sie zu lesen verstand, die Gebrauchsanweisung dafür geben konnte, wie die Krinoline zu öffnen sei. Während der männliche Körper in locker sitzendem Tuchrock fast verschwand, wurde die Silhouette des weiblichen Körpers immer oberflächenintensiver und raumgreifender als Produktion inszeniert.¹⁴ Die Produktion von Weiblichkeit war und wird wieder ein Full-time-Job; den Frauen in Cookers Film *Women* und Woody Allens *Alice* bleibt zwischen Diät, Gymnastik, Friseur, Schönheitssalon und Shopping kaum noch Zeit, die raffinierten Intrigen zu spinnen, die sich alle um einen kaum sichtbaren und völlig unscheinbaren Ehemann drehen. Die Heldin von *Clueless* verbringt nicht nur unermüdlich tagelang in der *shopping mall*, sondern läßt ihre Garderobe vom Computer zusammenstellen und die Wirkung vom Kameraauge kontrollieren. Als Produktionszweig bleibt Weiblichkeit durchaus nicht ein Privileg der Oberschicht, sondern wird im Gegenteil zur Möglichkeit, die Klassendistinktionen niederzureißen. Frederick's of Hollywood, der zwanzig Jahre lang die amerikanischen Frauen mit Polstern, Stützungen, und Schnürungen aller Art, mit Corsagen, Satinnachthemden und Spitzenreizwäsche per Katalog versorgt hat, faßt diesen Klassendurchbruch durch Weiblichkeit, der in französischen Romanen eher als beunruhigendes Phänomen auftaucht, sehr früh amerikanisch demokratisch: er wolle jeder Frau durch *sexiness* Chancengleichheit natürlich nicht mit den Männern, sondern in den Augen der Männer verschaffen.¹⁵

Fetischismus liegt in der Luft; man könnte von einer Fetischisierung des Fetischismus reden. Wenn meine Beschreibung der Mode der Moderne nicht ohne den Begriff des Fetischs auskommt, so liegt das daran, daß der Fetisch in der Mode in sein angestammtes Reich kommt: in das Reich des Stoffs, aus dem die Träume sind, in das Reich der Accessoires. Die den Fetisch bestimmende Struktur – das Schwanken nämlich zwischen Belebtem und Unbelebtem – wird in der Mode unablässig inszeniert. Künstliches wird naturalisiert, Natürliches wird künstlich. Schon im etymologischen Sinne von machen, produzieren, herstellen, ist der Fetisch ein Kunstprodukt, mit Künstlichkeit assoziiert, und als ein solches Kunstprodukt muß der weibliche Körper selbst gelten. Insofern kann das Make-up als Andeutung des Fetischs aufgefaßt werden, als der weibliche Körper in der Mode seine Modellierung erfährt.

Nun ist der Fetisch nicht zuletzt ein Objekt, welchem im Übergang vom Organischen zum Anorganischen magische Kräfte zugesprochen werden: ein totes, im Tod aber seltsam belebtes, ein in seiner künstlichen Belebung faszinierendes Objekt, das sein Gegenüber im strahlenden Glanz der Juwelen geblendet versteinern kann, ihn bezaubernd bezaubert, ihn atemberaubend des Atems beraubt, ihn in seinen Bann schlägt. „Idole“, sagt Baudelaire in seiner *Eloge du maquillage*, „elle doit se dorer pour être adorée.“¹⁶ Das Moment des Schwankens vom Belebten in Unbelebtes, in den unbelebten Glanz der Verehrung, ist ein für die Mode konstitutives Element: die Trophäe des toten Tieres am lebendigen Körper, die Maske des Make-up auf dem lebendigen Gesicht, die Edelsteine, die den Körper mit Mineralien überziehen, oder, radikaler noch, der Modekörper als ein in Bewegung gesetzter Puppenkörper, als der belebte Körper einer Statue. Diese Kippbewegung von Puppe, vorzugsweise Barbie, in eine lebendige Frau und umgekehrt, oder das Schwanken zwischen Statue und lebendiger Frau bestimmt die Modefotografie.

Mode inszeniert das Kippen vom Anorganischen ins Organische: Das ist Benjamin zufolge das Geheimnis im Herzen der Mode der Moderne:

Es ist in jeder Mode etwas von bitterer Satire auf die Liebe, in jeder sind Perversionen auf das rücksichtsloseste angelegt. Jede steht im Widerstreit mit dem Organischen. Jede verkuppelt den lebendigen Leib der anorganischen Welt. Der Fetischismus, der dem Sex-Appeal des Anorganischen unterliegt, ist ihr Lebensnerv.¹⁷

Spielt man den Fetischbegriff ins psychoanalytische Register hinüber, dann ist Weiblichkeit zunächst ein Substitut. Sie steht für etwas anderes, denn sie deutet nicht auf sich selbst, sondern auf den Mann: Sie steht für sein Vermögen – man erinnere sich an die schöne Doppeldeutigkeit des „vermögenden“ Mannes in Freuds Dora-Analyse – oder, wie Veblen seltsam prägnant sagte: Sie stellt sein Vermögen aus. Er, der 'ist', re-präsentiert sich durch sie. Die in der wirklichen Frau verkörperte ideale Weiblichkeit bedeutet also paradoxerweise 'Mann'. Nur dem Mann kommt im Gegensatz zu ihr das Privileg der Bedeutung, das Privileg einer buchstäblichen Identität zu. Das ist der tiefste Grund dafür, daß die weibliche Geschlechtsrolle von vornherein Travestie, Verkleidung männlicher Identität ist.¹⁸

Ideale Weiblichkeit, idealisierte Weiblichkeit, Weiblichkeit wie sie 'sein' soll, steht im Zeichen des Männlichen, das sie als ihr Signifikat hat. Die Differenz zwischen den Geschlechtern wird in einer hierarchisierten Opposition, die jedem der beiden Geschlechter einen unzweideutigen Platz zuweist und damit geschlechtliche Identität sichert, stillgestellt. Diese Anordnung, die mit dem Prinzip der Opposition das Prinzip Identität sichert, funktioniert im Kern fetischistisch. Und zwar derart, daß in ihr Männlichkeit um die ihr eingeschriebene und sie bedrohende Differenz der Geschlechter, oder die Kastration, komplementiert und vervollständigt, die Kastration verstellt und damit die tatsächliche Differenz der Geschlechter ausgelöscht wird – nicht obwohl, sondern gerade weil die Frau idealerweise ganz im Bezug auf das Männliche aufgeht. Erst indem 'sie' nur Frau ist, kann 'er' ganz Mann sein. Sie erscheint nicht mehr als sein negatives Spiegelbild – als kastrierte Frau – sondern als das faszinierende, betörende Objekt des Begehrens; sie 'ist' sein Vermögen. Insofern ist Weiblichkeit Maskerade, sein vermeintliches Sein aber auch Produkt ihres Scheins.

Im Transvestismus, der Travestie dieser Travestie, der Maskerade dieser Maskerade liegt das unausgesprochene Geheimnis der *haute couture*, die insofern eine affirmierende, hyperfetischistische Struktur hat. Als Travestie einer Travestie stellt sie die qua Opposition gesicherte unzweideutige Identität des Geschlechtes als Resultat von Verkleidung aus und bringt buchstäbliche, unmarkierte Männlichkeit zu Fall.

Ausstellen bedeutet entweder die Markierung oder aber die Durchkreuzung des Fetischs, der 'Weiblichkeit' ist. Mode repräsentiert nicht die Geschlechter, und das Alternativprogramm zum durchkreuzten oder markierten Fetisch 'Weiblichkeit' kann deshalb nicht die wahre, endlich authentische Frau sein. Mode repräsentiert, wenn überhaupt, dann die Unrepräsentierbarkeit der geschlechtlichen Differenz, die Unmöglichkeit also, sich *nicht* zu verkleiden, gerade indem sie den Unterschied der Geschlechter, die oppositionell angelegte Identität der sozialen Geschlechtsrollen komplett und rücksichtslos ausnützt. Gerade durch dieses hemmungslose Ins-Spiel-Bringen der Geschlechtsrollenklišees tauchen die wahre Frau und der echte Mann nicht als Realität, sondern als Phantasma in einer zur Identität fetischisierten, phallizistischen Ordnung der Geschlechter auf. Im *drag* wird der *drag*, der die Geschlechtsrolle ist, sichtbar, gerade indem er das Objekt des Begehrens, *Weiblichkeit*, in seiner Fetischisierung komplett affirmiert, völlig bejaht.

Mode ist – das war meine anfängliche These – *cross-dressing*. Ihr Star ist nicht von ungefähr der Transvestit: „meine elegantesten Kunden“, so Christian Lacroix – „sind nicht mehr die Frauen, sondern die New Yorker Queens.“ Im Namen des anderen Geschlechtes tritt auch die Frau an, die die europäische Mode und das daran hängende Konzept von Weiblichkeit grundsätzlich revolutioniert hat: Rei Kawakubo firmiert unter *Comme des Garçons, Wie die Jungs*. Es wäre jedoch zu einfach, dieses *cross-dressing*, das die Mode ist, einfach als 'Mann zu Frau' bzw. 'Frau zu Mann' zu beschreiben. Geschlecht und Klasse überkreuzen sich in ihr nämlich. Die *haute couture* zieht Frauen nicht einfach als normale Männer, sondern als Dandys an. Was aber

macht den Dandy nicht nur zum „Zugpferd der Mode“¹⁹, sondern zum ersten modischen Geschöpf im modernen Sinn? Zunächst, daß er anders als andere Männer ist. Der Dandy beschäftigt sich wie eine Frau – oder wie der Adelige – viel zu viel und zu sichtbar mit seinem Äußeren. Sein unnachgiebiger *pursuit of elegance*, seine unermüdliche Suche nach der raffiniertesten Form, dem perfekten Detail ist nicht nur Selbstzweck, sondern Protest gegen die Eigentlichkeit des bürgerlichen Männerkollektivs. Es stand im Zeichen des Adelligen und des Weiblichen, bei allem Heroismus unweht vom *odor di femmina*. Gefeierte wurde er von Baudelaire als „schwarzer Prinz der Eleganz“. Indem der Dandy als Mann offensichtlich allen Wert der Welt auf seine Kleider legte – so daß er sich oft völlig verausgabte, ja ruinierte –, erotisierte er nicht nur seinen Körper; er stellte sich in das dem männlich-bürgerlichen Sein zwecks Ideologie fremde Zeichen des Scheins. Die damit verbundene Erotisierung steht im Zeichen des Weiblichen.

Was geschieht dadurch strukturell? Die für die Identität und das heißt für die Opposition des Männlichen und Weiblichen zentrale Zuordnung von männlich/unmarkiert/eigentlich sowie die von weiblich/markiert/uneigentlich wird aufgebrochen. Der Dandy, ein eigentümlich uneigentlicher Mann, läßt die anderen Männer weniger eigentlich, weniger natürlich männlich, aussehen. Aus solchem Aufbrechen, aus solchen Dissonanzen zieht die *haute couture* ihr *raffinement* und ihren Witz. Die *haute couture* ist in ihren Anfängen eine Adaptierung der Dandymode für Frauen, die manchmal ohne Orientalismen nicht auskam. Sie beginnt mit der Abschaffung des weiblichen Kleidungsstückes schlechthin, mit der Abschaffung des Korsetts durch Paul Poiret. Poiret hat sich später gerühmt, den Frauen an Spielraum durch seine langen, extrem engen Röcke, die die arabeskenhafte Figur schufen, unten wieder wegzunehmen, was er ihnen oben durch die Abschaffung des Korsetts zugestanden hatte. Dieser als ausgleichende Gerechtigkeit daher kommende Sadismus war aber vor allem dazu angetan, einen seiner großen Flops zu kaschieren: tatsächlich hatte sich Poiret nämlich vergeblich darum bemüht, Hosen, wie sie orientalische Männer und Frauen tragen, an die europäische Frau zu bringen und damit nicht nur totale Beinfreiheit, sondern das männliche Kleidungsstück *par excellence* in die Damenmode einzuführen. Das war seit der französischen Revolution, die per Dekret verordnet hatte, wer die Hosen anhat, nicht mehr passiert. Die revolutionäre Verordnung, die die Ordnung der Geschlechter unmißverständlich festschrieb, um die „außer Rand und Band geratenen Geschlechtswesen“ an ihren Platz zu verweisen und deren „frechsten Zügellosigkeiten“ ein Ende zu setzen, wurde im übrigen im viel gefeierten *Code Napoléon* zum Gesetz erklärt.²⁰ Selbst der exotische Index des Orientalismus, der dem Männlichen von vornherein die Spitze nahm, weil die Orientalen per se im Geruch der Effeminiertheit standen, hat Poiret und seinen Hosen nichts geholfen.

Endgültig ist die Dandymode erst durch Coco Chanel adaptiert worden, die ihr auf der ganzen Linie zum Triumph verholfen hat. Der Smoking von Marlene Dietrich, in den 70er Jahren von Yves Saint Laurent in die *haute couture* eingeführt, ist das letzte Glied in einer langen Kette der Übernahmen. Chanel soll, von sich selbst in der drit-

ten Person redend, zu Salvador Dali gesagt haben, daß sie „das englische Männliche genommen und es weiblich gemacht hat. Ihr ganzes Leben hat sie nichts getan als aus Männerkleidern Frauenkleider zu machen: Jacken, Haarschnitt, Krawatten, Manschetten.“²¹ Daß der Pate für diese neue Weiblichkeit im Zeichen des Männlichen nicht der geschlechtlich unmarkierte bürgerliche Mann war, sondern der Dandy, erkennt man leicht – nicht nur aus der Art der verwandelten Kleidung, sondern mehr noch an der Art, in der diese Mode zu tragen war. Die *desinvolture*, die *nonchalance*, die *Armut deluxe*, wie Poiret es, im Orientalisch-Üppigen schwelgend, abfällig nannte – kurz der sorgfältig kultivierte Anschein, daß man auf die Kleider, die man trägt, keinen Gedanken verschwendet – all das gehört zum Credo des perfekten Dandys. Chaneels Dandymode überträgt damit eine Übertragung. Sie ist die Wiederaneignung der vorangegangenen Aneignung der als adelig und weiblich konnotierten Mode durch einige wenige Männer. Dieses neue 'Männliche' überträgt Chanel auf die Frauenmode.

Ein anderes Modell des Überschneidens von Klasse und Geschlecht ist Dior, der die Frau als *femme/femme*, als nur Frau, als endlich ganz Frau – und das heißt auch wieder als hemmungslos künstlich und behindert – vermeintlich also ohne den Umweg über das Männliche anzog. Diesen Umweg über das Männliche hatte Coco Chanel interessanterweise als 'natürlich' weiblich interpretiert; selbstbewußt hatte Chanel von sich behauptet, wirkliche Frauen für das wirkliche Leben anzuziehen. Während Chanel die Frau als Dandy anzog, machte Dior mit seinem superfeminisierten *new look*, mit Wespentaille, Korsett, weiten, bauschigen Röcken und Pfennigabsätzen seine Kundinnen jedoch nicht endlich wieder zu wirklichen Frauen – wie die aufatmende Presse bei so viel hinreißender Weiblichkeit fälschlich annahm. Chanel, auf die diese Mode angeblich wie das rote Tuch auf den Stier wirkte, hatte ein besseres Gespür dafür, was hier passierte; sie war der Meinung, daß Dior seine Kundinnen als Transvestiten verkleidete. Außer sich ob dieser neuen Mode, hat sich Chanel – jedenfalls wissen das ihre Biographen zu berichten – wutschnaubend geäußert: „Sehen sie sich das an, angezogen von Tunten, die ihre Phantasien ausleben. Sie träumen davon, Frauen zu sein und lassen wirkliche Frauen aussehen wie Transvestiten.“²² Diesen Fauxpas führte Frau Chanel darauf zurück, daß Dior natürlich nicht wissen könne, was eine Frau ist, da er selbst nie eine gehabt habe. Wir, postlacanisch sozusagen, wissen besser, daß es gar nichts nützt, welche gehabt zu haben; Chaneels Frauen waren – obwohl sie Frauen gehabt hatte und selbst eine Frau war – jedenfalls keine Spur natürlicher, aber vielleicht moderner. Und das, weil sie nicht den Typus der *femme/femme*, sondern den der *garçonne* – der natürlichen Frau also? – verkörperten.

Frau als Dandy, Frau als Transvestit. Den Fetisch Weiblichkeit jedenfalls verkörpert in den Anfängen der *haute couture* ganz selbstverständlich die Frau. Diese klare Zuordnung ändert sich in der Mode, die ich als *Mode nach der Mode* beschrieben habe, in der Mode der 80er Jahre.²³ Das heißt nicht, daß deswegen die Trennung zwischen Weiblichkeit und Männlichkeit weniger scharf geworden wäre; sie hängt allerdings zunehmend weniger mit dem sogenannten biologischen Geschlecht zusammen.

Vier Typen treten in der Mode nach der Mode auf, die es in der Mode nicht gab. Erstens können Männer ganz im betörenden Glanz des Fetischs Weiblichkeit erstrahlen: Mann als Mann als Frau. Diese Mode hat dann oft nichts idealisierendes mehr, wie es etwa bei Diors *femme/femme* der Fall war. Auch wenn bei Diors neuer Superweiblichkeit Sublimes und Lächerliches nur einen Schritt auseinanderliegen, um Napoleon zu zitieren, so schlägt die Waage bei Dior eindeutig in Richtung Erhabenheit und Authentifizierung aus. Das trifft im Übrigen auch auf andere, superfetischistische Designer wie Montana, Mugler oder Versace zu. Bei Gaultier hingegen zeigt sie eher in Richtung lächerlich. Seine Bezugsgröße ist nicht mehr die *grande dame*, der alle zu Füßen liegen, oder auch nur die einfach bezaubernde junge Frau von nebenan, sondern die um Konformität und *comme il faut* überbemühte, dem Ideal der Traumfrau tapfer hinterherjagende Kleinbürgerin, die ihr Ideal en passant und ohne böse Absicht ins Lächerliche zieht. Schräg und nicht schön; so könnte vielleicht Gaultiers und nicht nur Gaultiers Motto heißen.

Zweitens können Frauen diesen von Männern angeeigneten Fetisch Weiblichkeit samt eingetragener Spuren der ersten Entwendung wiederum entwenden, sich ihn zurückaneignen, ohne daß es zu einer Authentifizierung oder Naturalisierung käme. Drittens – das ist die wahrscheinlich puristischste, formal ausgeklügelte Mode, die mit dem Label '*deconstruction*' versehen wurde, kann die Frau fetischisierte Weiblichkeit als Verkleidung neben sich hertragen, sich selbst als mehr oder minder mißglückte Verkörperung ausstellen und viertens tritt die Frau als verletzter Fetisch auf, dem die Spur der Kastration eingetragen ist. Dies ist ein Typus, den ich hier nur andeuten kann, da er weniger in den Kleidern zum Ausdruck gebracht wird, als vielmehr eine Technik der Modefotografie ist, wie sie Teller oder Richardson am eindrucklichsten illustriert.

Bevor ich zu Jean Paul Gaultier komme, der unter den gegenwärtigen Modedesignern vielleicht derjenige ist, der die Demontage der Verkörperung des Fetischs Weiblichkeit durch die Frau am effektivsten, wenn auch nicht am subtilsten vornimmt, möchte ich einen belgischen Modedesigner aus der Antwerpener Schule streifen, Martin Margiela, der seit 97 auch die Hermès-Kollektionen entwirft. Margiela arbeitet nicht primär mit *cross-dressing*, sondern hat ein strikt formales, für die Mode als kodiertes System betrachtet vielleicht innovativeres und radikaleres Verfahren entwickelt, um die Differenz zwischen Fetisch Weiblichkeit und Frau aufscheinen zu lassen. Seine Mode macht den Körper als Ort fetischistischer Einschreibung lesbar, gerade weil er mit dieser Einschreibung nicht identisch ist, sie nicht verkörpert, sondern fetischisierte Weiblichkeit als ihm fremdes Konstrukt mit sich herumträgt. Dies geschieht durch ein raffiniertes Spiel zwischen der Schneiderpuppe, französisch *mannequin*, als Maß, auf das die Körper zu bringen sind, das die Körper normiert, und dem lebendigem Körper, zwischen Kleiderpuppe und Frau.²⁴

Margiela zerrt das *mannekin* aus dem 'obszönen' Jenseits ins Rampenlicht der Bühne. Er zieht die Frauen als Mannequins, als Schneiderpuppen an. Seine fertigen Kleider sind so, wie sie auf der Puppe mit Heftgarn gesteckt sind, die Nähte und die

modellierenden Abnäher unversäubert nach außen, sichtbar versehen mit allen Hilfsmitteln. Sie kehren die sonst gut versteckten Tricks der Schneiderkunst nach außen. Die Schneiderkunst besteht darin, diesen Puppenkörper als Natur auftreten zu lassen, verkörpert von den Frauen. Die Mannequins, nach der Schneiderpuppe, dem *mannekin* benannt, setzten den Puppenkörper in Bewegung. Die vollkommene Frau, geht man dieser flämischen Spur im Herzen der französischen Mode nach, ist demnach – rein etymologisch betrachtet – ein *mannkin*, ein Männchen nicht so sehr im Sinne von Verkleinerung, sondern von – abnehmbarem – männlichem Geschlecht, Accessoire. Diese ‘unfertigen’ Kleider legen den versteckten Nexus der Mode als Faszination mit dem Unbelebten frei, mit der Puppe in ihrem Herzen. Bei Margiela wird dieser Prozeß offengelegt und umgedreht: Nicht das leblose Modell wird restlos verkörpert, sondern der lebendige menschliche Körper tritt als *mannekin*, als Schneiderpuppe auf. Der Frau wird der Fetisch Weiblichkeit nicht mehr auf den Leib geschrieben, sondern als fremder mitgeführt, als fremder vorgeführt – Fremdkörper.

Gaultier zieht seine Effekte nicht wie Margiela aus einem stark formalen, der *haute couture* immanenten Verfahren, sondern aus der massiven Inszenierung fetischisierter Geschlechts. Neu scheint mir bei Gaultier vor allen Dingen – und dem entspricht das soziologische Faktum einer ausgeprägten, ausdifferenzierten und massiv in Erscheinung tretenden Homosexuellenkultur –, daß fetischisierte Weiblichkeit nicht mehr an die Frau gebunden ist. Männer haben sie sich als Schwuchteln, Tunten, *drag queens* längst auf den Leib geschrieben. Auf der einen Seite macht Gaultier Männermode, in der diese das Zeitalter der Entsagung hinter sich gelassen haben, Männermode nicht mehr im Zeichen einer unmarkierten Sexualität, sondern hemmungslos markiert, bestückt mit sämtlichen Sexsymbolen, die auf dem Markt zu haben sind. Wie Frauen tragen sie Kunstpelze, grelle Farben, auffällige Schnitte, hautenge Leggings; jeglicher Form des Uniformfetischismus wird gefrönt. Sogar die Schamkapsel, die ich für ein endgültig ad acta gelegtes Requisite hielt, konnte man vor ein paar Jahren erspähen. Gaultier dekonstruiert in seiner Mode, was noch bei Yves Saint Laurent oder Versace als das natürlichste der Welt schien: daß nämlich die Frau fetischisierte Weiblichkeit verkörpert und in dieser Verkörperung authentifiziert.

Wenn Dior oder auch noch Saint Laurent die Frau als *drag queen* anziehen, so wird dieser Prozeß versteckt und naturalisiert. Die Frau soll fetischisierte Weiblichkeit restlos, tastecht gewissermaßen, verkörpern können. Gaultier hingegen trägt die Spuren, die Reste des *drag* in die Kleider ein und verhindert diese Verkörperung durch die Frau, markiert sozusagen den Umweg über den männlichen Körper und dessen Merkmale. Schlagendstes Beispiel in dieser mittlerweile schwindelerregenden, umwegigen Zirkulation fetischisierter Weiblichkeit, von Ent- und Wiederaneignung, sind die schwarzen, das Decolletés eines Fummels zierenden Wollhaare in Gaultiers Winterkollektion von 1993, die männliche Brustbehaarung evozieren. Selbst sie sind doppelt kodiert, zwiespältig. Denn sie können sowohl auf das männliche Brusttoupet – Bestandteil perfektionierter Männlichkeit – als auch auf die naturalen Brusthaare verweisen, die beim *drag* vergessen worden sind und so manches ansonsten hinreißend ‘weibliche’ Decolleté zieren. Die Winterkollektion 95/96, in der Mann als Frau als

Mann auftritt – eine männliche Wiederaneignung der ersten weiblichen Entwendung der Dandymode –, dreht die Spirale eine Drehung weiter. Im Verhältnis dazu sind die immer wieder propagierten Röcke für Männer tatsächlich einfältig.

Einerseits wird der Mann zum bevorzugten Träger fetischisierter Weiblichkeit, Männermode absolut *flamboyant*. Andererseits trägt die Frau den Fetisch Weiblichkeit als einen fremden, zuweilen von männlicher Aneignung durchkreuzten mit sich herum. Besonders schlagend Gaultiers Replik auf die kunigundartigen Sexsymbole eines Frédéric's of Hollywood. Während dieser fetischisierte Weiblichkeit naturalisierte, kehrt Gaultier den Prozeß, durch den eine Frau den fetischisierten, weiblichen Körper verkörpern kann, buchstäblich nach außen. Po- und Busenpolster, Schenkel und Tailleschnürungen sind dem Kleid von außen appliziert. Eine verrutschte, verrückte, verschoben fetischisierte Weiblichkeit zeigte auch die Winterkollektion 95 von Vivienne Westwood, die der *cocotte* und ihrer offensiven, überzeichneten Erotik gewidmet war; zu bewundern sind nicht nur komplizierte Decolletés in Corsagen, die den Busen nach allen Regeln der Kunst modellieren; auch der Po, durch Popolster angehoben, bietet sich entzückend, aber etwas zu ausgestellt dar. Diese Verrückung des Weiblichen hat die Sommerkollektion *Dress meets Body 97* von *Comme des Garçons* noch eine Spur weiter getrieben, so daß Verrückung in Entstellung zu kippen droht. Weiblichkeit verrutscht ganz wörtlich. Die Busenpolster finden sich auf dem Rücken, die Popolster deutlich verrückt an der Hüfte etwa. Diese verrutschte, in dieser Verrutschung re-markierte Weiblichkeit hat nicht nur eine ironische oder parodistische Pointe; die tatsächlich neue Silhouette schwankt zwischen einer entstellten Figur, die zuweilen an den Glöckner von Notre Dame erinnert und einer ganz unvermuteten, völlig neuen Grazie, die die harmonische Symmetrie der antiken Statue als Maß westlicher Vollkommenheit endgültig hinter sich gelassen hat. So gelingt *Comme des Garçons* mit ihrer Sommerkollektion 97 das völlig Überraschende, tatsächlich Unerhörte: aus der Verrückung alter, aufgepolsterter Weiblichkeit eine neue Silhouette zu schaffen. (Bei den meisten Vichy-Stretchkleidern konnte man die Polster auch entfernen, um wieder ganz harmlos angezogen zu sein.)

Die Markierung der Markierung, die Weiblichkeit ist, muß weder zu Überzeichnung, noch zu Entstellung führen. Daß sie leichthändiger, weniger schockierend ausfallen kann, zeigen die Sommerkollektionen 99 von Yamamoto und Dries van Noten, die die Eleganz der *belle époque* mit *cul de Paris* und Krinolinen Revue passieren lassen. Yamamoto läßt die Produktion der aufgepolsterten weiblichen Silhouette als Taschenspielertrick erscheinen; sie hat nichts Steifes mehr, sondern wird leicht, beweglich, aufblasbar, einsetzbar, abnehmbar. Der seine Modellierbarkeit ausstellende Körper wird als Kunstobjekt inszeniert; dadurch wirkt er ballerinaartig, fast immateriell. Seine Reifröcke unterfütterte Yamamoto nicht mit Fischbeinkonstruktionen, sondern mit aufblasbaren, schwarzglänzenden Luftpolstern, die auch ohne Rock darüber getragen werden konnten; den Krinolineeffekt konnte man durch unter schwarzen Stretch gezogene, hauchleichte Konstruktionen erreichen. Die meisten dieser Kreationen konnten sich von zweidimensionalen in dreidimensionale Objekte verwandeln. Van Noten erreichte seinen *cul de Paris*, europäisch sentimental die

Geheimnisse eines bäurischen Europas transportierend, durch ein paar Knöpfe, ein paar Raffungen.

Die Pointe dieser Angelegenheit, der Mode nämlich als Hyper- eher denn als Meta-Fetischismus, könnte von der Butlerschen Art sein. Der Mode käme in einer Butlerschen Argumentation die gleiche Funktion zu, die dem homosexuellen im Verhältnis zum heterosexuellen Paar zufiele. Sie würde das soziale Geschlecht als einen performativen Akt ausstellen, in dem das, was es vermeintlich repräsentierte, erst erzeugt würde. Ursprünglichkeit, Originalität, *realness* würden nicht dargestellt, lägen also der Darstellung, in der sie nur vermeintlich zum Ausdruck kommen, nicht voraus, sondern würden sich umgekehrt als Produkt eines performativen Prozesses entpuppen. Eine Logik der Produktion würde an die Stelle einer Repräsentationslogik treten. *Drag* wäre keine zweitrangige Nachahmung, die ein vorgängiges, ursprüngliches soziales Geschlecht voraussetzt; er wäre vielmehr in dem Maße subversiv, als er die Nachahmung im Herzen der herrschenden Geschlechtskonstruktion spiegeln und so den heterosexuellen Anspruch auf Natürlichkeit und Ursprünglichkeit bestreiten würde.²⁵

Ich habe versucht, die Pointe des Hyperfetischismus der Mode in einer leicht anderen Funktion zu sehen und dabei sowohl die Differenz der Geschlechter, als auch die Funktion des Begehrens anders ins Spiel zu bringen. Könnte man nicht sagen, daß das Scheitern von Geschlechtsidentität, die Repräsentation von Geschlecht, schon der heterosexuellen Matrix eingeschrieben ist – und zwar gerade deshalb, weil der Verweis des einen, weiblichen, auf das andere, männliche, Geschlecht nie restlos gelingen kann. Der im Schein und Maskerade produzierte Überschuß kann das Sein, auf das er gerichtet ist, nicht ohne Verschiebung darstellen, und diese Darstellung wäre deshalb immer Entstellung. Wäre dann nicht die maßlose Fetischisierung von Geschlecht im Zeichen des Weiblichen zugleich die Anerkennung eines Versagens und der Triumph über dieses Versagen und Fehlschlagen? Würde sich nicht in der Mode als inszeniertem Fetischismus die Unmöglichkeit geschlechtlicher Identität, ganz Mann, ganz Frau zu sein, sowohl verkennen als auch manifestieren? Wenn der beschriebene Akt der Performanz nie ganz gelingen kann, sondern ständig mißlingen muß, kann sich dann Geschlechtsidentität anders als durch ein sich immer neu durchkreuzendes Unterfangen inszenieren?

Geschlechtsidentität würde sich dabei weniger als Norm oder Realität herausstellen, sondern als ein Phantasma, das in der hypertrophen, bedingungslosen Affirmation der absoluten Frau und des echten Mannes als dunkles Objekt der Begierde aufscheint – und zwar des heterosexuellen wie des homosexuellen Begehrens. Würde sich schließlich im blendenden Schein der schwindelerregenden Inszenierungen nicht bloß – und also nichts weiter als – das Beharren auf Eigentlichkeit und Buchstäblichkeit als verblendet herausstellen? Euphorisierende und melancholische Seite der Mode, schrecklich schöne Vanitas der Welt.

Anmerkungen:

- 1 Dieser Artikel erschien in leicht anderen Fassungen unter dem Titel „Transvestie – Travestie: Mode und Geschlecht“, in: Jörg Huber/Martin Heller (Hrsg.): *Interventionen* [Museum für Gestaltung Zürich 1998], S. 57-77 und in *Fashion Theory* 3/1, 1999, Heft 1, S. 33-50.
- 2 Vgl. Pierre Bourdieu: *La distinction – critique sociale du jugement*, Paris 1979, S. 258-260.
- 3 Vgl. Georg Simmel: „Die Mode“, in *Philosophische Kultur*, Leipzig (2) 1919, S.44.
- 4 Rudolph von Ihering: *Der Zweck im Recht II*, Leipzig 1883, S. 236, zitiert nach Walter Benjamin: *Das Passagen-Werk I*, Frankfurt/M. 1983, S. 125.
- 5 Vgl. Friedrich Theodor Vischer: *Mode und Cynismus*, Stuttgart (2) 1879.
- 6 Egon Friedell: *Kulturgeschichte der Neuzeit III*, München 1931, S. 203, exzerpiert bei Walter Benjamin: *Das Passagen-Werk I*, Frankfurt/M. 1983, S. 125.
- 7 Vgl. Barbara Vinken: „Alle Menschen werden Brüder: Republik, Rhetorik, Differenz der Geschlechter“, in: *Lendemains* 71/72 (1993), S. 112-124.
- 8 J. C. Flugel: *The Psychology of Clothes*, London 1930.
- 9 Vgl. Gabriele Mentges: Der Mensch nach Maß – der vermessene Mensch“, in: *Moden und Menschen*, Stuttgart 1995, S. 41-55, S. 42.
- 10 Thorstein Veblen: *Theorie der feinen Leute. Eine ökonomische Untersuchung der Institutionen I* (1899), Köln 1985.
- 11 Diese These untermauert Anne Hollander: *Anzug und Eros – Eine Geschichte der modernen Kleidung*, Berlin 1997. Hollander unterstreicht den Klassizismus des handwerklich so perfekt gefertigten Anzugs, der an der Figur des Apollon von Belvedere Maß nehme und jeden Mann mit der Erotik eines antiken Helden versehe. Daß Hollanders Lobrede des männlichen Anzugs so promoviert wie anti-modisch ist, wird nicht nur da klar, wo sie den ‚Respektverlust‘ der weiblichen Mode bedauert. Die Vollkommenheit des männlichen Anzugs zeigt sich für sie darin, daß der Klassiker mit jetzt schon zweihundert Jahren ununterbrochenem Erfolg kurz davor steht, die von allen Klassizismen erstrebte Ewigkeit der Antike zu erreichen.
- 12 Vgl. Richard Alewyn/Karl Sälzle: *Das große Welttheater – Die Epoche der höfischen Feste in Dokumentation und Deutung*, Hamburg 1959, S. 36ff.
- 13 Vgl. Karen Ellwanger: „Einkleidungen in ‚Weiblichkeit‘ und ‚Männlichkeit‘ im 19. Jahrhundert“, nach dem Manuskript zitiert.
- 14 Vgl. Robert Musil: „Die Frau gestern und morgen“, in *Gesammelte Werke* 8, Reinbek bei Hamburg 1978, S. 1193-1198.
- 15 Vgl. Laura und Janusz Gottwald: *Frédéric's of Hollywood 1947-73; 26 Years of Mail Order Seduction*, New York 1970, S. 9. Sollen Popolster bei Frauen die erotische Ausstrahlung in den Augen der Männer verstärken, dann unterstreichen Po- und andere Polster für den Mann, so Fokus, nicht seine männlichen Reize in den Augen der Frauen, sondern seine Karrierepotenz.
- 16 Charles Baudelaire: „Éloge du maquillage“, in: *Le peintre de la vie moderne*, zitiert nach: *Curiosités esthétiques, L'Art romantique et autres Oeuvres critiques de Baudelaire*, Paris 1962, S. 492.
- 17 Walter Benjamin: *Das Passagen-Werk I*, S. 130.
- 18 Vgl. Shoshana Felman: „Weiblichkeit wiederlesen“, in: Barbara Vinken (Hrsg.): *Dekonstruktiver Feminismus – Literaturwissenschaft in Amerika*, Frankfurt/M. 1991.
- 19 René König: *Macht und Reiz der Mode*, Wien/Düsseldorf 1981.
- 20 Vgl. Gundula Wolter: „Lieber sterb' ich, als meiner Frau die Hosen zu lassen – Zur Kulturgeschichte der Frauenhose“, in: *Moden und Menschen*, Stuttgart 1995, S. 71-82, S. 72.
- 21 André Parinaud: *The Unspeakable Confessions of Salvador Dali*, New York 1981, S. 212, meine Übersetzung.
- 22 Zitiert nach Franco Zeffirelli: *Zeffirelli – An Autobiography*, New York 1985, S. 100, meine Übersetzung.
- 23 Vgl. Barbara Vinken: *Mode nach der Mode – Geist und Kleid am Ende des Jahrhunderts*, Frankfurt/M. 1993.
- 24 Vgl. dazu Barbara Vinken, „Eternity – A Frill on the Dress“, in: *Fashion and Theory* 1 (1997), S. 59-68.
- 25 Vgl. Judith Butler: *Das Unbehagen der Geschlechter*, Frankfurt/M 1991.

Literatur:

- Alewyn, Richard/Sälzle, Karl:** *Das große Welttheater – Die Epoche der höfischen Feste in Dokument und Deutung*, Hamburg 1959.
- Baudelaire, Charles:** *Curiosités esthétiques, L'Art romantique et autres Oeuvres critiques de Baudelaire*, Paris 1962.
- Benjamin, Walter:** *Das Passagen-Werk*, Frankfurt/M. 1983.
- Bourdieu, Pierre:** *La distinction – critique sociale du jugement*, Paris 1979.
- Butler, Judith:** *Das Unbehagen der Geschlechter*, Frankfurt/M. 1991.
- Ellwanger, Karen:** „Einkleidungen in 'Weiblichkeit' und 'Männlichkeit' im 19. Jahrhundert“, Manuskript.
- Felman, Shoshana:** „Weiblichkeit wiederlesen“. In: Barbara Vinken (Hrsg.): *Dekonstruktiver Feminismus – Literaturwissenschaft in Amerika*, Frankfurt/M. 1991.
- Flugel, J.C.:** *The Psychology of Clothes*, London 1930.
- Gottwald, Laura und Janusz:** *Frédéric's of Hollywood 1947-73; 26 Years of Mail Order Seduction*, New York 1970.
- Hollander, Anne:** *Anzug und Eros – Eine Geschichte der modernen Kleidung*, Berlin 1997.
- König, René:** *Macht und Reiz der Mode*, Wien/Düsseldorf 1981.
- Mentges, Gabriele:** „Der Mensch nach Maß – der vermessene Mensch“, in: *Moden und Menschen*, Stuttgart 1995, S. 41-55.
- Musil, Robert:** „Die Frau gestern und morgen“. In: *Gesammelte Werke* 8, Reinbek bei Hamburg 1978, S. 1193-1198.
- Parinaud, André:** *The Unspeakable Confessions of Salvador Dali*, New York 1981.
- Simmel, Georg:** „Die Mode“. In: *Philosophische Kultur*, Leipzig (2) 1919.
- Veblen, Thorstein:** *Theorie der feinen Leute. Eine ökonomische Untersuchung der Institutionen I* (1899), Köln 1985.
- Vinken, Barbara:** „Alle Menschen werden Brüder. Republik, Rhetorik, Differenz der Geschlechter“. In: *Lendemains* 71/72 (1993), S. 112-124.
- „Eternity – A Frill on the Dress“. In: *Fashion and Theory* 1 (1997), S. 59-68.
- *Mode nach der Mode – Geist und Kleid am Ende des Jahrhunderts*, Frankfurt/M. 1993.
- Vischer, Friedrich Theodor:** *Mode und Cynismus*, Stuttgart (2) 1879.
- Wolter, Gundula:** „Lieber sterb' ich, als meiner Frau die Hosen zu lassen – Zur Kulturgeschichte der Frauenhose, in: *Moden und Menschen*, Stuttgart 1995, S. 71-82.
- Zeffirelli, Franco:** *Zeffirelli – An Autobiography*, New York 1985, S. 100, meine Übersetzung.

'Mustererkennung' – Zur (Re-)Codierung von Geschlechtszugehörigkeit im Internet!

1. Einführung

Without make-up, special clothing, or risk of social stigma, gender becomes malleable in MUDs. When gender becomes a property that can be reset with a line of code, one bit in a data structure, it becomes an 'object to think with' (...). In private experiences, people can explore the impact of gender on their constructions of themselves. (Amy Bruckman 1993.)

Das elektronische Netz wird zunehmend – und zwar nicht nur durch Amy Bruckman und nicht nur in Bezug auf sogenannte MUDs – als Freiraum der Selbstinszenierungen jeglicher Art gefeiert. Vor allem ließen sich z.B. unendliche Kombinationen zur Bestimmung eines Geschlechts denken, die Abschied nehmen von der erprobten bipolaren Zuordnung der Geschlechterwelten, d.h. von der Aufteilung der Geschlechter in Mann oder Frau.²

Reid (1994) schwärmt beispielsweise von der Subversion der Geschlechterkategorie, Kelly (1997) sieht soziale Barrieren und Hierarchien schwinden oder Bruckman (1993) beschwört – in Turkle'scher Tradition – die Loslösung von bipolaren Geschlechterrollen durch spielerischen Identitätenwechsel. Das nun beliebig formbare Geschlecht entziehe sich jeder Determination und werde zu einer Größe – so heißt es –, die durch einen Code, ein Bit in einer Datenstruktur widerrufen werden kann. Nahezu zwangsläufig würden so die Implikationen reflektiert, die unsere Gesellschaft an das Geschlecht knüpft, um es dann neu und eigenständig zu konstruieren.

Die im Prinzip beliebige Konstruktion des Geschlechts kann aus dieser Perspektive über die Wahl des Namens und durch die Bestimmung des Körpers und der Kleidung erfolgen. So wird in zahlreichen Texten der Fall einer älteren Frau geschildert, die in einer CompuServe-Konferenz 'Between the Sexes' auftritt. Sie geht intime Beziehungen mit anderen Frauen ein, allerdings nie face to face. Nach einiger Zeit wird diese Frau – zum Entsetzen ihrer Mitspielerinnen – als männlicher Psychiater mittleren Alters entlarvt.

Der hier beschriebene Rollentausch veranschaulicht jedoch nicht nur exemplarisch, wie *sex-crossing* im Netz funktionieren kann, sondern auch, daß die virtuelle Inszenierung der Geschlechtlichkeit – entgegen der Erwartungen – uneingeschränkt mit Rückgriff auf realweltliche 'Modelle' stattfindet. Tatsächlich werden selbst dann, wenn die Chancen zu anonymem, sanktionsfreiem und unüberprüfbarem *sex-crossing* gegeben sind, stereotype Verhaltensweisen reproduziert, die eine bipolare Geschlechterordnung markieren.

Cherny (1994) beispielsweise konnte durch eine dreimonatige teilnehmende Beobachtung feststellen, daß die Interaktionen der männlichen Teilnehmer erheblich

gewaltvoller waren als die der weiblichen und daß z.B. Frauen durch die Präsenz anderer stärker betroffen waren als Männer.³ Überhaupt werden Frauen im Netz einerseits besonders höflich und hilfreich behandelt, erfahren aber dennoch zahlreiche aggressive Formen der 'Anmache' und Belästigungen jeder Art. Grundsätzlich wird *gender-swapping* eher bei Männern 'entdeckt', da diese offenkundig gerne die sexuellen Avancen und Aufmerksamkeiten entgegennehmen, deren üblicherweise nur Frauen teilhaftig werden. Entsprechend werden auch besonders promiske und sexuell aggressive Frauen i. d. R. als Männer enttarnt (vgl. u. a. Serpentelli o. J.). Gründe für den Rollenwechsel werden von den AutorInnen in ausgeprägter Schüchternheit, spielerischem Ehrgeiz, sexuellen Stimuli, anarchistischen Bestrebungen, lustvollen Täuschungsabsichten, Neugierde oder Begehren verortet.

Die meisten Annahmen über solche Motive aber scheinen spekulativ, beruhen sie doch zumeist lediglich auf Beobachtungen und eher einzelnen Gesprächen mit Betroffenen. Vor allem aber diskutiert keine(r) der AutorInnen die Bipolarität der Geschlechterkategorien, was dazu führt, daß keine(r) der genannten AutorInnen konkrete Beispiele für eine Dekonstruktion oder Rekombination der geschlechtsspezifischen Polarität zu nennen weiß. Immerhin erwähnt Serpentelli (mit Bezug auf Curtis [1991]), daß der Rollentausch im Netz eher eine Überzeichnung der traditionellen Dichotomie mit sich bringt, da hauptsächlich Männer das Netz beherrschten⁴ und gerne die Rolle des hilflosen Geschöpfes spielten.

Ein kleiner Rückblick auf die durchaus alte Geschichte des *cross-dressing* zeigt tatsächlich, daß der Rollenwechsel der Frauen ins andere Geschlecht sozial akzeptiert war und gesellschaftlich durchaus offen ausgetragen wurde (Bsp.: Bubikopf-Bewegung). Als Frauen maskierte Männer jedoch wurden sozial eher geächtet und galten – wie die Homosexuellen – als Sünder, Kriminelle oder psychisch Kranke. Weil sich Frauen im 20. Jahrhundert Androgynität als emanzipierte Ausdrucksform angeeignet haben, der Rock für Männer aber noch immer weitgehend tabu ist, glaubt die *cross-dressing*-Aktivistin Virginia Prince, daß es keinen weiblichen Transvestismus gibt (vgl. Vogue, 10/98, 136).

Leider gehen die Studien zum Internet nicht wirklich über die Beobachtung hinaus, daß *sex-crossing* bzw. *gender swapping* im Prinzip möglich ist und (gelegentlich) praktiziert wird. Konkret feststellbar ist jedoch hauptsächlich eine Art virtuelles *cross-dressing* (Mazur 1994), in dem – wie bereits oben beschrieben – das Ausgestalten der wechselseitigen Geschlechterrollen in Referenz zu den realen Geschlechterstereotypen erfolgt, also nichts anderes als die Simulation realweltlicher Vorlagen im bipolaren Setting darstellt.

Die umfangreiche Metapher des 'Identity-Workshops', in dem multiple Geschlechterrollen je nach Situation und Phantasma, lediglich in Feinabstimmung mit den eigenen Wünschen und Idealen kreiert werden können, ist offenkundig (noch) nicht angemessen und kann nicht einmal (durchgängig) für die Spielwelten der sogenannten MUDs oder MOOs plausibel gemacht werden.⁵

Wie aber verhält es sich mit den sogenannten Chats (Internet Relay Chat), die in ihrer personellen und zeitlichen Konstellation von den Spielwelten zu unterscheiden sind und die in einem seltsamen Spiel zwischen realweltlicher Nähe und virtueller Distanz changieren. Agren (1998) unterscheidet die diversen 'virtual communities' nach dem

Einsatz des sozialen Kapitals (Coleman 1990): Es läßt sich ein Kontinuum denken, das durch die Pole bestimmt wird, in denen das soziale Kapital entweder für Aktivitäten innerhalb des Netzes genutzt wird (z.B. MUDs) oder für das reale Leben (professionelle Gruppen). Chats dürften in diesem Kontinuum das Mittelfeld belegen.

Internet Relay Chat

Das IRC ermöglicht den BenutzerInnen, sich per Tastatur direkt mit anderen Leuten auf der ganzen Welt – quasi öffentlich in themenspezifischen oder auch unspezifischen Räumen⁶ – zu unterhalten oder aber, direkt mit einzelnen BenutzerInnen zu plaudern (*private messages*). Die TeilnehmerInnen firmieren unter einem Nickname, der niemals von zwei Leuten gleichzeitig benutzt werden kann. Die Rolle des Nickname wird besonders hoch eingeschätzt, da dieser für die Attraktivität einer Person steht (Byrne 1994). Typisch für die Chats ist ihr eigentümlicher Sprachgebrauch, d.h. die Kommunikation ist auf die Wirkung der textbasierten Sprache angewiesen, so daß man sich diverser Hilfsmittel wie sog. Emoticons, formaler Zeichen und Symbole, Neologismen etc. bedient (siehe Abschnitt 3). Ebenfalls charakteristisch für die Chatkonversation sind spezifische Begrüßungs- und Abschiedsrituale, die es einzuhalten gilt, indem ein Chat z.B. nicht ohne Abschiedsgruß oder Angabe des Grundes verlassen werden sollte oder indem Neuankömmlinge sich ostentativ vorzustellen haben (vgl. auch Becker/Mark 1998, Serpentelli o. J.). Neben dem oben erwähnten 'Charakter' des Nickname spielt für die Einschätzung des – u.U. fingierten – Kommunikationspartners vor allem seine Bereitschaft zur Selbstauskunft, d.h. seine Selbstdarstellung eine Rolle. Maß und inhaltliche Gewichtung sind bei der Selbstbeschreibung (Präsentation und Perzeption) genauestens abzuwägen, da die ChatteilnehmerInnen ja auf die Glaubwürdigkeit ihrer GesprächspartnerInnen angewiesen sind. Gerade die Möglichkeit, in andere Rollen zu schlüpfen und für mehr oder weniger kurze Zeit jemand anderes zu sein, macht offenbar den Reiz des Netzes aus und prägt auch die spezifische Beziehungsstruktur der Chats. Die einen beschreiben ihre Kontakte deshalb als 'flüchtige Bekanntschaften', (wenige) andere wiederum vertiefen ihre Begegnungen bis hin zum Austausch von Bildern und Telefonnummern sowie realweltlichen Treffen (Byrne 1994).⁷

Auch wenn im Netz typischerweise die Authentizität des kommunikativen Gegenübers nicht kontrolliert werden kann, so ist offensichtlich doch „ein Gespür (Augenmaß, Fingerspitzengefühl)“ (Willems 1997) für den Anderen zur richtigen Einschätzung sozialer Situationen notwendig. Engagierte RollenspielerInnen diverser elektronischer Dienste (von MOOs, MUDs etc.) behaupten zumindest, daß künstlich bzw. 'unnatürlich' ausgeführte Kommunikationsstile und -rituale oder gar elektronische Interaktionspartner relativ schnell erkannt werden können. Darüber hinaus gilt es geradezu als unhöflich – so die Netiquette –, bei der elektronischen Konversation sein Geschlecht nicht anzugeben, sei es real oder virtuell. Die IRC-Netiquette empfiehlt zwar, nicht gleich bei Erscheinen im Netz den sog. 'Sex check' zu machen, gleichwohl wird davon abgeraten, sich den Nickname des anderen Geschlechts zu geben (<http://people.frankfurt.netsurf.de/Michael.Weil.lol.htm>). Diese explizit gefor-

derte Norm verweist bereits auf die zentrale Bedeutung des identitätskonstituierenden Merkmals 'Geschlecht', das – im Gegensatz beispielsweise zu den ebenfalls identitätsstiftenden Etiketten 'Rasse' oder 'Klasse' – konstitutiv zur Selbstdarstellung bzw. bei der Fremdzuschreibung eingesetzt wird.⁸

Im Folgenden wird es darum gehen, diejenigen Merkmale der Netzkommunikation im Chat zu isolieren und zu beschreiben, die das ungleiche Arrangement der Geschlechter im Mediendiskurs bestimmen.

Es versteht sich von selbst, daß auch die *systematische Beobachtung* solch identischer oder inszenierter Geschlechtermarkierungen immer nur auf der Basis der – für das Netz symptomatischen – kategorialen Unsicherheit vorgenommen werden kann. Insofern liegt das empirische Interesse auf den *Formen und idealtypischen Referenzen* der Geschlechterstilisierungen. Angesprochen sind hier solche Indizien der Geschlechtsattribuierung, wie sie sich z.B. in Höflichkeitsformen, Anredetypen, Selbstbeschreibungen, Signaturen, Dialograstern, Sprachmitteln, Schreibweisen, Metaphernverwendungen und vor allem Kommunikationsritualen niederschlagen können.

Zunächst werde ich zentrale Merkmale der realen und der elektronischen Kommunikation beschreiben und ihre Bedeutung für die Geschlechterordnung darlegen. Anschließend werde ich typische Überzeichnungen textbasierter Geschlechterkonstruktionen in den Chats nachzeichnen und durch Fallbeispiele belegen. Schließlich werde ich versuchen, das eigentümliche Mischverhältnis diskursiver und körperbasierter Geschlechterkonstruktionen in Chats – ebenfalls durch Fallbeispiele – zu belegen und einer theoretischen Erklärung zuzuführen.⁹

2. (Netz-)Kommunikation und Geschlechterordnung

Grundsätzlich ist es für die Kommunizierenden im Internet nicht feststellbar, ob sie tatsächlich mit der Person verbunden sind, für die ihr Gegenüber sich ausgibt, da die äußerlichen Referenzen wie z.B. Statussymbole, nonverbale Kommunikation, Körperhaltung, Stimme, Mimik oder generalisierte Symbolisierungen als Kontrollinstanz fehlen. Gerade aber, weil Kommunikationscodes interkulturell variieren, funktioniert ihre Interpretation nur auf der Basis vereinbarter Symbole. Erst die Bezugnahme auf gemeinsame Regeln macht Prognosen für zukünftiges Handeln und Handlungskombinationen möglich, erlaubt die Reduktion kommunikativer Unsicherheit und gestattet Handlungskalküle.

Solch symbolische Vereinbarungen werden insbesondere zur Markierung der Geschlechterdifferenzen eingesetzt und z.B. durch Kleiderordnungen, Bewegungsabläufe, Körper(-haltungen), Sprachkonventionen oder Interaktionsrituale 'in Szene gesetzt'. Obwohl das Geschlecht keine vorgegebene, quasi statische Kategorie darstellt, sondern als Produkt sozialer Klassifikations- und Zuordnungsprozesse gilt,¹⁰ beruhen geschlechtstypisierende Unterscheidungen in der sozialen Interaktion zunächst überwiegend auf körperlichen Erscheinungsbildern und habituellen Unterscheidungsmerkmalen. Die Bestätigung der richtigen Zuschreibung als Mann oder

Frau erfolgt in und durch die Interaktion selber, die üblicherweise in sozial anerkannte Kontexte eingebettet ist und als Garant sozialer Ordnung gilt. „Der größte Teil unseres Alltagswissens [und dazu gehört auch das Wissen über die Zuordnung der Geschlechter, Ch. F.] ist uns so zur Gewohnheit geworden, daß wir es normalerweise gar nicht mehr bemerken, zumindest solange nicht, wie es ‘wie gewohnt’ funktioniert“ (Hitzler 1993, 225).

Elektronisch vermittelte Kommunikation funktioniert nicht wie gewohnt. Die Kommunikation im Internet¹¹ läßt sich vielmehr als Hybrid zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit beschreiben, bei dem scheinbar gleichberechtigte Inszenatoren textbasiert, aber in Echtzeit, anonym, aber charismatisch Verständigung suchen.

Da die Mediatisierung gesellschaftlicher Kommunikation eine Entkopplung der unmittelbaren interaktiven Sozialbeziehungen bewirkt, so daß körperliche Präsenz und kontextuelle Symbolisierung bzw. ‘gewohnte’ Zuschreibungsmodi und -referenzen entzogen werden, müssen diese durch neue schriftliche und virtuelle Inszenierungen ersetzt werden.

Sprachliche Stilmittel, technische und mathematische Zeichen oder Symbole¹² verschmelzen zu Metaphern, die entweder das Unaussprechliche und Emotionale im Verständigungsprozeß verkörpern sollen, oder aber beliebig austauschbar und bedeutungslos scheinen. Die Netzkommunikation erfolgt häufig technikzentriert, so daß mit Mc Luhan (1970) gesprochen, nicht der Inhalt des Mediums zählt, sondern dieses selbst die Botschaft ist. Die Macht des elektronischen Rauschens besteht darin, „sinn-los kommunizieren zu können, denn es geht nicht (nur) um die Kohärenz dessen, was sich die Leute erzählen, sondern um das *Medium*, das die Botschaft ist“ (Öhlschläger 1996, 282). Nichteingeweihte werden durch einen so computerisierten Stilmix ‘außen vor gehalten’, da die Sinnhaftigkeit des technisierten Unternehmens zumeist allein über die Inhalte nicht nachvollziehbar ist.

Gerade die Sprach- und Darstellungskonventionen in den Chats scheinen alle Grenzen herkömmlicher Kommunikation zu sprengen. Die textbasierten deutschen Sprechakte z.B. sind gespickt mit Amerikanismen, wie z.B. CU, N8, cul8er etc.; Satz- und Wortverdrehungen gehören zum guten Stil; Neologismen scheinen originell und mathematische Zeichen oder technische Symbole ersetzen nicht selten ganze Sätze. Ergänzt und untermalt werden diese Textdarstellungen mit ausschweifenden Emoticons und Körperbildern, die Handlungen, Haltungen, Mimik und Gestik sowie menschliche Geräusche jeder Art simulieren.¹³

Hier einige Beispiele:

„LOL“ = „laughing out loud“

„rotfl“ = „rolling on the floor laughing“

„BRB“ = „be right back“

„BBL“ = „be back later“

„re“ = lateinisch: „wieder“ wird benutzt, wenn man noch einmal wiederkommt. In deutschen Kanälen wird daraus häufig „Reh“ gemacht oder Witzbolde schreiben gar „Hirsch“ oder „Fisch“.

„g“ = „grin“

„vbg“ = „very big grin“

:-	= male
>-	= female
:-)	= user is a little girl
:-)-8	= user is a big girl
:-{ }	= user wears lipstick
:-)~	= user drools (sabbert)
:’-(= user is crying
:*)	= user is drunk
:-@	= user is screaming
[]	= Hugs and
:*	= Kisses
:(= Sad
:D	= Laughter

Auch und vor allem die – über typisierte und habitualisierte Aktivitäten und Sprechakte – ritualisierten Darstellungen und Etikettierungen der Geschlechter, die in sozialen Interaktionen – also face to face – gültig sind, verlieren für die mediale Kommunikation ihren Geltungsbereich („Rahmen“; Goffmann 1977), da sie üblicherweise über Geschlechtsinsignien (Genitalien), Geschlechtsindizien (‘typische’ Darstellungselemente) und die identifizierbaren Träger der Geschlechtsgeltung (Personen) codiert werden (Hirschauer 1989). Geschlechtsunterschiede werden als ‘offensichtliche’ Markierungen innerhalb einer ‘sichtbaren Ordnung’ gehandelt, die die Grenzziehung zwischen den Geschlechtern zu rechtfertigen scheint (vgl. Heintz 1997).¹⁴ Rangunterschiede und Asymmetrien sind dabei Bestandteil der Differenz.

Selbst dort aber, wo im Prinzip neue Zuschreibungskriterien für die Einordnung des Gegenübers erprobt werden könnten, da ja die überkommenen Weiblichkeits- und Männlichkeitsbilder durch das anonymisierende Medium neutralisierbar sind, bleibt die Kategorie des Geschlechts ein zentrales Ordnungsprinzip, gleichwohl mit umgekehrten Vorzeichen:

- In realweltlichen Begegnungen gehört die Darstellung bzw. unvermeidbare Wahrnehmung des Geschlechts einer Person zur Ausgangssituation jeder Kommunikation und bestimmt den weiteren Verlauf des Geschehens, das im ursprünglichsten Sinne die Entscheidung über die potentielle sexuelle Fortpflanzung bestimmt.
- In der virtuellen Begegnung hingegen ist die Bestimmung des Geschlechts Resultat der Begegnung und dient zunächst und vor allem dazu, kommunikative Unsicherheit abzubauen.

Da im elektronischen Netz nicht endgültig zu klären ist, ob die zu ‘lesende’ Person tatsächlich mit der Realität übereinstimmt, bleibt die Geschlechtszuschreibung vakant und hängt ausschließlich von dem Gelingen der kommunikativen Prozedur ab. Die kulturelle Dimension der Geschlechterordnung verliert so nicht an Bedeutung, sondern es ändert sich ‘lediglich’ ihre soziale Funktion: die scheinbare

kategoriale Sicherheit, die in der kommunikativen Ausgangssituation den weiteren Verlauf der face to face-Interaktion bestimmt, wird im Netz fundamental verunsichert und wirkt erst im kommunikativen Resultat – wenn überhaupt – ordnungsstiftend.

3. Zur (Re-)Codierung des Geschlechts im Netz

Wenn Geschlecht tatsächlich im wesentlichen ein Effekt von Performanz ist, d.h. primär durch den – historisch und kulturell verankerten – Deutungszusammenhang von Sprechen, Handeln, Inszenieren, Maskieren und z.B. 'Dekorieren' – wie Goffman sagt – zugeschrieben wird, so fehlen der textbasierten elektronischen Kommunikation offensichtlich zentrale Zuschreibungskriterien, die entweder imaginär substituiert oder quasi ersatzlos gestrichen werden müssen.

Im Gegensatz zur 'realen' Kommunikation, bei der das Geschlecht 'scheinbar' sichtbar ist, d.h. die körperliche Präsenz unvermeidbar soziale Zuschreibungen provoziert, hängt bei der computerunterstützten Kommunikation die Geschlechtsgeltung ausschließlich von der *Zuschreibung* der Interaktionspartner – als Reaktion auf eine glaubwürdige *textbasierte* Darstellung – ab.¹⁵ Eine so demonstrierte Geschlechtlichkeit relativiert in hohem Maße die 'Selbstverständlichkeit' der alltäglichen Geschlechterkonstruktion, die ja gerade erst dann glaubwürdig ist, wenn sie nicht expliziert werden muß. Eine dem ritualisierten Selbstverständnis entzogene Geschlechtlichkeit hingegen scheint per se fragwürdig, wie zahlreiche Studien z.B. zur Transsexualität, aber auch die hier vorliegende Arbeit beispielhaft nachweisen (vgl. u.a. Hirschauer 1989, West/Zimmerman 1991, Knoblauch 1998).

Die Analyse zahlreicher chatinterner Netzprofile,¹⁶ in denen das Geschlecht, Vorlieben und Hobbies sowie der Beruf, die Heimat, der Familienstand etc. angegeben werden können, belegt exemplarisch

1. den expliziten Bedarf nach stereotyper Zuordnung des eigenen – u.U. fingierten – Geschlechts, auch wenn für andere nicht nachweisbar ist, ob dieses überhaupt der Realität entspricht, und
2. die Unsicherheit oder aber Zwanghaftigkeit, die mit dem Entzug der selbstverständlichen Geschlechtermarkierung verbunden ist und durch die Forderung hervorgerufen wird, Geschlechtlichkeit per Text darzustellen.

Die unerprobte bzw. durch Anonymität entlastete textuelle Etikettierung der eigenen Person nämlich gerinnt unversehens zu einer bipolar verorteten, geschlechtssüßisierenden Überzeichnung, wie wir sie sonst nur aus Kontaktanzeigen kennen:

Die männlichen Chatteilnehmer beschreiben sich allzu häufig mit sexuellen Attributen. Sie bezeichnen sich als machtvoll, weltgewandt, lässig und mutig. Sexuelle Vorlieben werden ostentativ ausgeflaggt und das eigene Verhältnis zur Welt erscheint souverän und omnipotent. Weibliche Selbstbeschreibungen sind zumeist nur dann sexualisiert, wenn diese sich auf lesbische oder sadomasochistische Praktiken beziehen und so nicht automatisch als gegeben vorausgesetzt werden können.

Realweltliche oder z.B. auch romantische Wünsche oder Forderungen sind in Bezug auf sexuelle Inhalte bei den Frauen nur selten zu finden. Häufiger als Männer beschreiben sie sich als Partnerinnen oder Mütter, d.h. als sozial integriert.

Die stilisierten Geschlechtsattribuierungen lassen sich problemlos in jedem traditionellen Polaritätsprofil zur Einteilung der Geschlechtscharaktere und -attribute nachlesen, wohingegen textuelle Dekonstruktionen der realweltlichen Geschlechterordnung gänzlich ausbleiben. *Scheinbar* wird in der radikalen Überzeichnung klassischer Rollenstereotype das realweltliche Substrat ausgehöhlt, *tatsächlich* aber wird es durch die idealtypische Manifestation verdoppelt. Obgleich nämlich der Ausgangspunkt der elektronischen Kommunikation die *körperlose* Verständigung war, wird nun das eigene Auftreten bzw. 'Erscheinen' im Netz durch 'typische' physische Überzeichnungen kommuniziert. In der Art, wie die Zeichen konstruiert werden, um als Objekt des Begehrens wieder decodiert zu werden, zeigt, wie das Lesen der Körper bzw. ihre Kommunikation funktionieren kann. Die Zeichen werden vom User interpretativ überhöht. So kann der gewöhnliche Kontakt zu anderen durch die Kraft der *inneren Bilder* und die stilisierte Selbstdarstellung dermaßen übersteigert werden, daß je nach Bedarf das Gefühl von Begrenztheit überschritten oder manifestiert werden kann. Es scheint nicht nötig, die so erfahrene Ausweitung des persönlichen Sinnerlebens an der Authentizität des Dargestellten zu überprüfen, denn das ideale Bild einer vollkommenen Person – sei es Frau oder Mann – hilft die unvollkommene Person zu ersetzen, so daß die idealisierende Aufwertung des Bildes vor die Abwertung der realen Person treten kann (Günter 1997). Durch die „Überdeterminiertheit“ (Pronto in Öhlschläger 1996, S. 278) der technisierten Verständigung können offenbar KommunikationspartnerInnen imaginiert werden, deren Inszenierungskraft gerade durch die Abwesenheit heraufbeschworen wird. Mittels technischer Übersteigerung wird eine 'Gesprächssituation' in einem (scheinbar) 'körperlosen Raum' arrangiert, in dem – stärker noch als beim Telefonsetting (vgl. Öhlschläger 1996) – eine Intensität entstehen kann, die die mediale Distanz durch die Kombination aus physischer Abwesenheit und unendlicher (Ver-)Formbarkeit des Körpers imaginär zu überwinden scheint.

Dieses Szenario gilt jedoch nur solange, wie die Gesprächssituation im Spielerischen verharrt, d.h. zeitlich überschaubar und personell relativ unverbindlich ist. Solange die eigene 'Profilierung' im Abstrakten bleibt, also als Anmeldung zu unspezifischen Chaträumen vorgenommen wird, können (stereotype) Überzeichnungen als Ausdruck spezifischer Wunschkonstellationen ausgeflaggt werden. Bei lang andauernden Chats zeigt sich hingegen eine Sach- und Verbindlichkeitsstruktur, die den sozialen Konventionen realweltlicher Beziehungen durchaus entspricht. Vor allem bezogen auf die Geschlechterordnung zeigt sich ein höchst sensibler Balanceakt zwischen virtuellen Phantasmen und realen Korrelaten. Es ist zu beobachten, daß imaginäre und symbolische Zuordnungen (auf der Plattform binär codierter Textzeichen) Weiblichkeits- und Männlichkeitsentwürfe 'konstruieren', in die sowohl aktuelle realweltliche Erfahrungen der KommunikationspartnerInnen als auch Phantasmen bzw. irrealen Strukturen eingehen.

4. Manifeste Wünsche und latente Zwänge

Die Analyse einer geschlechtsspezifischen Polarisierung des vernetzten Diskurses ist aufgrund der oben skizzierten 'Undurchsichtigkeit' der neutralisierten technischen Kommunikation äußerst schwierig. Anders verhält es sich mit solchen Chats, die gerade die Stilisierung der Geschlechtlichkeit zum Thema haben. Interessant ist hierbei nicht nur die Frage, ob tatsächlich auf vertraute Muster geschlechtstypischer Zuschreibungen zurückgegriffen wird oder aber, ob die bipolaren Geschlechtstypisierungen dekonstruiert bzw. 'durchkreuzt' werden. Gleichermaßen interessiert an dieser Stelle, *wie* die Übergänge oder Brüche zwischen erstem und letztgenanntem vollzogen werden, um Geschlechtlichkeit zu konstruieren und, ob bzw. auf welche Weise hierbei Körperbezüge hergestellt und entweder simuliert oder aber imaginiert werden.

Dieser Frage möchte ich durch die Analyse¹⁷ der Chatprotokolle sog. 'Single parties' über den Zeitraum von einem Jahr nachgehen und zunächst an einigen Fallbeispielen illustrieren.

1. Das 'kommissarische' Geschlecht

Wann immer das Geschlecht bzw. Sexualität explizit zur Sprache kommen, wird es gewissermaßen stellvertretend diskutiert. Es wird *über* Sexualität gesprochen, so wie man auch über andere Sachverhalte diskutiert. Es wird *über* das Verhältnis der Geschlechter, ihre Moral und ihre Ansprüche diskutiert, nirgendwo aber wird das Geschlecht 'ausgespielt'. Konkrete Chatereignisse, die einen geschlechterbezogenen oder sexualisierten Umgang miteinander betreffen, finden nicht statt. Auch dekonstruktive Geschlechtsinszenierungen oder einfach nur explizite Männlichkeits- und Weiblichkeitsbilder sind nicht zu finden. Der neutralisierte Diskurs wird konsequent verfolgt, wie der imaginäre Versuch eines demonstrativen Cybersex zeigt. Ein männlicher Mitspieler wird herausgefordert, 'seinen Mut' zu beweisen, indem er selber Cybersex demonstriert. Nach anfänglichem kurzen Bemühen aber wird das Unternehmen abgebrochen und als beschämend und blöd abgetan.

2. Körper'bilder'

Die textbasierte Kommunikation im Chat wird durch zahlreiche Beschreibungen affektiver Körperbilder unterlegt. Habitus, Mimik, Stellungen, körperliche Verfaßtheiten oder gar komplette Handlungsabläufe werden durch chateigene restringierte Beschreibungen ritualisiert:

- „extremes Augenflimmern“;
- „seufz“; „neid“;
- „freundknuddel“;
- „durchdenchatguck“;

- „traulichguck“;
- „wetzt die Krallen“;
- „trommelmitdenfingern“;
- „würg“;
- „bauchknurr“;
- „furchtzitter“;
- „hust“.

Besonders häufig erfolgt die Beschreibung vegetativer Körperzonen, die im Prinzip nicht beherrschbar sind. Gesichtszucken, Tränenfluß, Rotwerden oder Augenflimmern und Seufzen werden realiter als körperliche Automatismen erlebt, denen man i.d.R. hilflos ausgeliefert ist. Nun aber fällt die Eigenständigkeit des Leibes unter die Regie des Zeichens. Die Darstellungen der körperlichen Verfaßtheit sind – wie an einigen Beispielen illustriert – durchgängig geschlechtsneutral. Selbst eine ausführliche Sequenz, indem ein Chateilnehmer sich provokativ auszieht und nackt im Virtuellen herumläuft, ist ohne geschlechtsspezifische Verweise:

- *E. zieht sich jetzt aus....SO!!!!
- *six wird blind bei der Vorstellung, wie eisi ohne sachen aussieht;
- *r. wendet den Blick ab, weit weg von e.;
- *E. tanzt erstmal ein bißchen im Chat rum und das völlig entblößt;
(Die eigentliche Nacktheit wird nicht weiter inszeniert, so daß lediglich empörte Reaktionen auf diesen Bruch der Netiquette zu verfolgen sind. Auch hier liegt der einzige Hinweis auf Geschlechtliches wieder im strafenden Verweis:)
- „bedecke deine bloßen, es sind Frauen anwesend! elender!;
- *six glaubt, daß wenn sowas bei e. nochmal vorkommt, das dieser die 2. hälfte des wochenendes ziemlich doller schmerzen hat! *g*.

3. sex-crossing

Im Zuge eines rein symbolhaften Austausches (formale Zeichen) zwischen zwei männlichen Spielern kippt plötzlich die virtuelle Überhöhung der Interaktion durch einen (zunächst) subtilen Hinweis darauf, daß der scheinbar männliche Counterpart eine Geschlechtsumwandlung vollzogen habe. Der nun folgende – überraschend kurze – Diskussionsverlauf zeichnet sich durch einen radikalen Ebenenwechsel aus, in dem sehr ernsthaft darüber diskutiert wird, ob denn weibliches Denken und Fühlen in einem männlichen Körper überhaupt möglich sei. Es wird nicht danach gefragt, ob die Aussage über die Geschlechtsumwandlung tatsächlich stimmt und wie dies funktioniert (körperliche Zustandsbeschreibung). Dies kann entweder darauf verweisen, daß dem Mitspieler aufgrund der lang andauernden verbindlichen Chatgemeinschaft vertraut wurde, oder aber, daß es gleichgültig ist und daß die Metapher der Geschlechtsumwandlung zum virtuellen Spiel gehört. Auf jeden Fall wird auch hier wieder das Geschlecht lediglich als Gesprächsthema verankert, ohne sich selber

als männliche, weibliche oder gar vielgeschlechtliche Person ins Spiel zu bringen. Der zaghafte Versuch des Teilnehmers, sich selber über die fingierte Geschlechtsumwandlung 'in Szene zu setzen', wird sogleich von den MitspielerInnen unterminiert und auf eine quasi sachliche Ebene gebracht.

5. Das Netz als „space off“

Im elektronischen Netz ist ein Stilmix beobachtbar, der den prekären Balanceakt zwischen Realität und Virtualität deutlich werden läßt. Die gewählte – im Prinzip anonymisierte – Kommunikationsform des Chat liefert im Prinzip die Basis für Rollenspiele jeder Art, d.h. auch für *sex-crossing*, denn erst nach langer Spieldauer sind die TeilnehmerInnen eventuell bereit, ihre Privat- oder e-mail-Adresse anzugeben und ihre reale Existenz zu 'outen'. Trotz dieser Anonymität herrschen strenge Konventionen (vgl. auch Becker/Mark 1998, Serpentelli o.J. u.a.), die anscheinend auch einen mehr oder weniger neutralen Umgang der Geschlechter miteinander einklagen. Weder die versprachlichten Körperbilder noch der textuelle Umgang miteinander lassen auf durchgängige geschlechtsspezifische Stereotypisierungen schließen, geschweige denn auf Rekombinationen dieser Klischees.

In diesem Sinne kann der virtuelle Raum als Raum *zwischen* den Geschlechtern, d.h. nach de Lauretis (1987, 1996) als „space off“ verstanden werden, als ein Ort nämlich, der es erlaubt, die hegemonialen Repräsentationen von Geschlecht und Sexualität auszulassen bzw. aktiv zum Schweigen zu bringen. Der virtuelle Raum der Chats wird unwiderruflich freigesetzt von der Markierung des lebensweltlichen Kontextes, in dem ja die Zeichen beider Geschlechtsidentitäten stets präsent sind (Hark, 1993). Da Geschlecht keine natürliche, sondern eine performative Kategorie darstellt, ist ihre Konstruktion und Bedeutung nur kontextgebunden zu verstehen. Die historisch verankerte Zwangsordnung der Geschlechter kann somit im virtuellen Kontext aufgerufen werden oder aber – scheinbar beliebig – einer neuen Bestimmung durch Entkontextualisierung zugeführt werden.

Die Ergebnisse dieser Studie verweisen auf die zweifelsfrei radikalste Variante einer kategorialen Dekonstruktion. Durch das „diskursiv konstruierte Schweigen“ (de Lauretis 1991, viii) wird die Naturalisierung der kontextgebundenen Geschlechterverhältnisse unterbunden. Die heterosexuelle Zeichenordnung verliert sich im Off, die Bedeutungszuweisung an das Geschlecht wird in die Latenz verbannt.

Selbst die vorab beschriebenen auffälligen Manifestationen der Geschlechterprofile finden sich in den konkreten Netzdialogen nicht durchgängig wieder. Die idealtypisch überhöhten Manifestationen stehen allzu häufig in krassem Gegensatz zu den Gesprächsthemen und -verläufen, in denen eher die Absenz der Geschlechterordnung festzustellen ist. Dieser Widerspruch mag überraschen, jedoch ist er nicht neu. Äußerst konsequent nämlich wird der scheinbare Bruch zwischen der Manifestation und der Latenz von Geschlechtsinszenierungen fortgesetzt, wie er sich zunehmend in spezifischen Subkulturen (aber auch in der Mode) feststellen läßt. Der Habitus der Technoszene soll hier exemplarisch herangezogen werden, um die Neutralisierungseffekte, die auch im Netz beobachtbar sind, zu veranschaulichen:

Ein Techno-Rave ist ein besonderes Event, eine Tanzveranstaltung, welche so groß ist, daß etliche tausend bis LiebhaberInnen von Technomusik zusammenkommen können (vgl. Hitzler/Pfadenhauer 1998). Dieses Event ist ein in sich geschlossenes System. „So wie die wortlose Musik ohne Botschaft ist, sind es letztlich auch die Raver“ (ebd. 179). Die Ereignisse sind durch Rituale strukturiert: Tanz, Trance und gemeinsam erlebte Ekstase, Rituale im bedeutungslosen, luftleeren Raum. Solche Raves ermöglichen, was das Leben nur in normierten Abläufen und zu festgelegten Zeiten zuläßt: das Verkleiden, das Spiel mit dem anderen Ich, das kindliche Heruntrollen in schräger Aufmachung, die provokative Präsentation der schönen Körper (Anz/Walder 1995, 180). Zum Wechselspiel zwischen Sehen und Gesehen werden gehört die allgemeine Lust an der autoerotischen Selbstbezogenheit, d.h., die im Medium des Spiels übermittelten Botschaften sind, jedenfalls im Sinne tradierter Sexualgewohnheiten, nicht ernst zu nehmen. „Ich kann, ohne angebaggert zu werden, einen Abend mit einem Typ reden, den ich noch nie vorher gesehen habe, und es mit ihm lustig haben. Die Männer sind entspannter und nicht auf blöde Anmache aus. Wenn sich meine Blicke mit denen eines Mannes kreuzen, getraue ich mich ohne weiteres, ihn anzulachen, und es ist klar, dass nichts dahinterstecken muss“ (ebd. 243). Weil alle wissen, daß niemand nachher „zu dir oder zu mir“ fragt, kann unbedarft drauflos geflirtet werden. Es ist zwar alles auf Sex angelegt, aber es gibt keine Einlösung (ebd. 202ff)! Wenn überhaupt, dann geht es um eine Form der Erotik, die gegenüber tradierten Vorstellungen als postsexistisch bezeichnet werden könnte. Tatsächlich erzählen Männer und Frauen von neuen Erfahrungen mit sich selber und zwischen den Geschlechtern: Anmache wird weggetanzt, narzißtische Körper, die ihre Grenzen durch Designerdrogen und z.B. LSD zu übersteigen gelernt haben, verweisen in ihrer Erotik und Androgynität darauf, daß sie selbst auf Sex verzichten können, weil sie sich im Labor erzeugen und fortpflanzen werden (vgl. Hitzler/Pfadenhauer 1998).

In der stilisierten Selbstbezogenheit und der hieran geknüpften Beziehungsflüchtigkeit begnügt man sich mit imaginären Persönlichkeitssegmenten (Guggenberger 1987, 62/63), die den Aufbau langfristiger sozialer Netze verhindern. Der Andere ist nur noch als Objekt ästhetischer Interessen und nicht mehr als Partner in einem Netz moralischer Verbindlichkeiten präsent. Dies ruft notwendigerweise Kompensationsbedürfnisse hervor, die sich in einem strukturellen Sog zur Herstellung von (scheinbarer) Nähe, z.B. in Chats oder Techno-Gemeinschaften, niederschlagen. Mit den Möglichkeiten der neuen Medien erscheint die Wirklichkeit so zunehmend als verarmt, nicht perfektioniert genug und entsprechend weniger interessant. Der Bedeutungszuwachs der medialen Räume unterstützt den Prozeß der erlebnismäßigen Spezialisierung, bei dem sich die soziale Integration immer weniger gesamtgesellschaftlich als vielmehr in Spezialkulturen und abgegrenzten Zonen vollzieht (Vogelgesang 1997).

Anmerkungen:

- 1 Ich danke Barbara Becker, Lutz Ellrich, Johannes Finke, Waltraud Goelter und Birgit Huber für Hinweise, klärende Gespräche und Insider-Wissen.
- 2 Mit diesem Phänomen hat sich nicht nur die Turkle-Schülerin Amy S. Bruckman, sondern auch Lynn Cherny (1994), Tomasz Mazur (1994), Regan Shade (o.J.), Elizabeth Reid (o.J.), Barbara Becker (1998), Serpentelli (o.J.) oder z.B. Elisabeth Byrne (1994) – um nur einige zu nennen – beschäftigt.
- 3 Cherny betont jedoch, daß grundsätzlich die Kontextabhängigkeit auch innerhalb der Geschlechterkonstruktionen zu berücksichtigen ist, so daß sehr wohl auch innerhalb einer Geschlechtszuschreibung Unterschiede zu vermerken seien.
- 4 Aktuellen Schätzungen zufolge stellen Frauen lediglich 15% der NutzerInnen im Netz dar. Dies trifft auf alle elektronischen Dienste gleichermaßen zu. So treten Frauen nicht nur deutlich seltener (und zurückhaltender) als Diskussionspartnerinnen in Mailinglisten, News Groups oder Chats auf, sondern auch ihre vergleichsweise geringeren Homepages sind effektloser bzw. dezenter konzipiert als die der Männer (vgl. Becker 1997). Darstellungstypus und Teilnahmemehrfähigkeit der weiblichen Nutzer unterscheiden sich offenkundig erheblich von denen der Männer, wobei die ungeheuerere Ausdifferenzierung des Internets kaum noch generalisierende Aussagen zuläßt und sich immer nur auf Teilbereiche spezieller Dienste beziehen kann.
- 5 Auch für die elektronische Kommunikation z.B. in e-mails, die ja gleichermaßen durch Anonymität und potentiellen Identitätswechsel gekennzeichnet ist, müssen weiterhin stereotype Geschlechterzuschreibungen und -spielregeln geltend gemacht werden, wie sie sich u.a. in männlich dominanten Gesprächsstilen oder weiblich verhaltenen Redebeiträgen äußern (vgl. Becker 1998, Herring 1993, Regan Shade o.J.).
- 6 Agren (1998) beschreibt solche Räume nach Oldenburg (1989) als „third places“. „The first place is home. The second place is the working place. The third place is a place where it is possible to meet other people than family members and colleagues“ (ebd. 6). „A third place should be neutral, i.e. no hierarchy should exist among the visitors. A third place is thereby a leveller of social differences. It is the individuals' personality that counts, not their social status“ (ebd. 6).
- 7 Byrne (1994) und andere betonen immer wieder, daß die Anonymität des Netzes auch die Machtverhältnisse im Diskurs relativiert. Da weder Rasse, Klasse noch z.B. Geschlecht definitiv zu labeln sind, könnten diesbezüglich auch keine Statusunterschiede manifestiert werden. Reid (1993) hingegen behauptet, daß der Typus des Diskurses, d.h. die Diktion der GesprächsteilnehmerInnen ihre Sozialisation und damit ihre Herkunft verraten. So unterstreicht nicht nur Reid, daß die meisten User weiße Männer der Mittelklasse zwischen 19 und 25 Jahren sind.
- 8 Nakamura, L.: „Race In/For Cyberspace: Identity Tourism and Racial Passing on the Internet“, abzurufen unter: <http://www.hnet.uci.edu/mposter/sylv-labi/readings/Nakamura.html>.
- 9 Es wurden Logfiles (Gesprächsmitschnitte) aus Chaträumen über die Dauer eines Jahres ausgewertet.
- 10 Dieser soziale Klassifikations- und Zuordnungsprozeß kann – zumindest theoretisch – stets einer Neubestimmung zugeführt werden.
- 11 Die Analyse der computergestützten Kommunikation ist mit methodischen Schwierigkeiten verbunden. Kommunikation im Internet ist weder mit kontextgebundenen face to face-Begegnungen gleichzusetzen, noch mit nichtelektronischer schriftlicher Korrespondenz oder z.B. literarischen Schriften vergleichbar. Die literaturkritischen Recherchen und Bemühungen, weibliches Schreiben zu dechiffrieren bzw. als 'Maskerade' männlicher Neutralisierungsprozeduren zu entlarven, können hier nicht genutzt werden. Analysen realweltlicher Interaktionen wiederum, die geschlechtsspezifisch differenziert werden, sind für unsere Belange ebenfalls untauglich.
- 12 Zum einen werden sog. Emoticons eingesetzt (Stichwort: Authentizität), um z.B. ambivalente Textpassagen zu entschärfen und Emotionen auszudrücken. Zum anderen wird versucht, durch das 'Signum' einen sozialen Kontext herzustellen. Hierfür existieren diverse Methoden, die automatisch an den Text (der e-mail) angehängte Datei zu gestalten. Einige NutzerInnen haben je nach Zweck der Kommunikation verschiedene Signaturen, geschäftliche und private. Viele Texte enthalten Bilder, die aus ASCII-Zeichen zusammengesetzt wurden. Zitate oder Wahlsprüche, die eine zusätzliche Referenz außerhalb des Inhaltes der schriftlichen Mitteilung herstellen.
- 13 Aber auch schon die Beobachtung der vergleichsweise klassischen Kommunikation in den elektronischen Mails zeigt, wie sehr sich dort die sprachlichen bzw. textlichen Umgangsformen geändert haben: alles wird klein geschrieben, jeder Satz beginnt mit einer neuen Zeile, Informationen werden ohne einführende Präliminarien oder gar ohne Anrede mitgeteilt, Unterschriften

werden durch Kürzel ersetzt und selbst persönliche Mitteilungen haben den Charakter von Aktennotizen. Offenbar hat sich hier weitgehend ein neuer Kommunikationsstil durchsetzen können, der ausschließlich funktionellen Zwecken dient und traditionelle Regeln beruflicher oder privater Korrespondenz unterläuft.

- 14 „Ebenso gut könnten wir sagen, daß es so etwas wie eine Geschlechts-Identität nicht gibt. Es gibt nur einen Plan für das Porträtieren der Geschlechtszugehörigkeit“ (Goffman 1979, S. 37).
- 15 Siehe hierzu auch Christiane Funken: *Frau – Frauen – Kriminalität*, Opladen 1989.
- 16 Die TeilnehmerInnen der IRCs müssen bei ihrer Anmeldung ein Persönlichkeitsprofil erstellen, das je nach Belieben der Realität oder der eigenen Phantasie entspringen kann.
- 17 Die Protokolle wurden über ein Jahr anhand spezifischer Kriterien wie z.B. Anrede, Höflichkeitsformen, Ritualisierungen, SprecherInnenwechsel, Unterbrechungen, Überschneidungen, Themensteuerung, Häufigkeit und Länge der Redebeiträge, kommunikative Ziele (z.B. ob sie einander übertrumpfen oder unterstützen wollen, besänftigen oder überzeugen, auf Kosten anderer profilieren), verschiedene Strategien zur Zielerreichung, etc. analysiert.

Literatur:

Anz, Philipp/ Walder, P.: *techno*. Zürich 1995.

Agren, Per-Olof: *Virtual Community Life: A Disappearance to Third Places for Social Capital*. Umea University 1998, <http://iris.adb.gu.se/conference/iris20/7.htm>.

Baumann, Zygmunt: „Gewalt – modern und post-modern“, in: Miller, M./Soeffner, H.G. (Hrsg.): *Modernität und Barbarei*. Frankfurt/M. 1996, S. 36-67.

Becker, Barbara: „Virtuelle Identitäten. Die Technik, das Subjekt und das Imaginäre“, in: Becker, Barbara/Paetau, Michael, (Hrsg.): *Die Virtualisierung des Sozialen*, Frankfurt/M. 1997.

– „Frauen und neue Medien: Das Internet als mögliches Feld weiblichen Engagements?“, in: Völger, G. et al. (Hrsg.): *Materialienbände zur Ausstellung Frauenmacht und Männerherrschaft. Geschlechterbeziehungen im Kulturvergleich*, [Rautenstrauch-Joest-Museum], Köln 1997.

– /Mark, Gloria: *Social Conventions in Collaborative Virtual Environments*, GMD, St. Augustin, 1998.

Bruckman, Amy: *Gender Swapping on the Internet*, ftp://media.mit.edu/pub/asb/papers/gender_swapping.ps.z, 1993.

Butler, Judith: *Das Unbehagen der Geschlechter*, Frankfurt/M. 1991.

– *Körper von Gewicht*, Berlin 1995.

Byrne, Elisabeth: *The Formation of Relationships on Internet Relay Chat (IRC)*. Faculty of Humanities and Social Sciences, University of Western Sydney, <http://www.magna.com.au/~max/liz/irc.html>, 1994.

Cherny, Lynn: *Gender Differences in Text-Based Reality*. Linguistics Department, Stanford University. *Proceedings of the Berkeley Conference on Women and Language*, 1994. <http://77people.a2000.nl/fschaap/mirror/index.html>, 1994

Curtis, Pavel: *Mudding: Social Phenomena in Text-Based Virtual Realities*, <ftp://ftp.parc.xerox.com/pub/MOO/papers/DIAC92.ps>, 1991.

- Doering, Nicola:** *Einsam am Computer? Sozialpsychologische Aspekte der Usenet Community*, <http://www.rtz.uni-koeln.de>, 1994.
- *Isolation und Einsamkeit bei Netznutzern? Oeffentliche Diskussion und empirische Daten*, <http://www.rtz.uni-koeln.de>, 1995.
- Funken, Christiane:** *Frau – Frauen – Kriminalität*, Opladen 1989.
- „Gewalt im Internet“, in: Becker, Barbara/Pae-tau, Michael (Hrsg.): *Die Virtualisierung des Sozialen*, Frankfurt/M. 1997, S. 203-222.
- „Körpertext oder Textkörper. Zur vermeintlichen Neutralisierung geschlechtlicher Körperinszenierungen im elektronischen Netz“, in: Becker, Barbara/Schneider, Irmela (Hrsg.): *Medialität – Körperlichkeit – Identität*, Frankfurt/M. (in Druck).
- /Becker, Barbara: „Elektronische Kommunikation. Eine Chance für Frauen?“, in: Oechtering, Veronike/Winker, Gabriele (Hrsg.): *Computer-netze, Frauenplätze. Frauen in der Informationsgesellschaft*, Opladen 1998, S. 175-185.
- /Becker, Barbara: „Geschlechterimaginationen in virtuellen Welten“, in: Rilling, Rainer (Hrsg.): *Machtfragen der Informationsgesellschaft*, Hamburg (in Druck).
- Fox Keller, Evelyn:** *Liebe, Macht und Erkenntnis*, München/Wien 1986.
- Goffman, Erving:** *Rahmen-Analyse*, Frankfurt 1977.
- Grundy, Frances et al., (Hrsg.):** *Women, work and computerization: spinning a web from past to future. Proceedings of the 6th International IFIP-Conference*, Berlin/Heidelberg/New York 1997.
- Guggenberger, Bernd:** *Sein oder Design*, Berlin 1987.
- Günter, Andrea:** *Literatur und Kultur als Geschlechterpolitik*, Königstein/Taunus 1997.
- GVU:** *WWW-Umfragen*, <http://www.gvu.gatech.edu/user-surveys/>, 1998.
- Hammerich, Kurt:** „Einleitung“, in: Funken, Christiane et al (Hrsg.): *Geschlecht, Informatik und Schule. Oder: Wie Ungleichheit der Geschlechter durch Koedukation neu organisiert wird*, St. Augustin 1996, S. 1-7.
- Haraway, Donna:** *Die Neuerfindung der Natur*, Frankfurt/M. 1995.
- Herring, Susan:** *Gender Differences in Computer-Mediated Communication: Bringing familiar Baggage to the new frontier*, University of Texas, Austin 1994.
- Hirschauer, Stefan:** „Die interaktive Konstruktion von Geschlechtszugehörigkeit“, in: Zeitschrift für Soziologie, H. 2 1989, S. 100-118.
- Hitzler, Ronald:** „Verstehen: Alltagspraxis und wissenschaftliches Programm“, in: Jung, Th./Müller-Doohm, St. (Hrsg.): *‘Wirklichkeit’ im Deutungsprozeß*, Frankfurt/M. 1993, S. 223-241.
- /Pfadenhauer, Michaela: „Raver Sex. Körper und Erotik in der Techno- Szene“, in: du, H. 4 1998, S. 66-68.
- Höflich, Joachim:** *Technisch vermittelte interpersonale Kommunikation*, Opladen 1996.
- Jones, Steve G.:** *Virtual Culture*, London/Thousand Oaks/New Delhi 1997.
- Lauretis, Teresa de:** „Die Technologie des Geschlechts“, in: *Vermittelte Weiblichkeit*, Hamburg 1996, S. 57-93.
- Lehmann, Bettina:** „Internet - (r)eine Männersache?“, in: Bollmann Stefan/Heibach, Christiane, (Hrsg.): *Kursbuch Internet*, Mannheim 1996.
- Mc Luhan, Marshall:** *Die magischen Kanäle*. Frankfurt 1970.
- Michel, Kathleen:** *Gender differences in computer-mediated conversations*, KIDLINK, 1992.
- Nakamura, L.:** *Race In/For Cyberspace: Identity Tourism and Racial Passing on the Internet*, <http://www.hnet.uci.edu/mposter/syllabi/readings/Nakamura.html>, o.J..
- Öhlschläger, Claudia:** *Unsägliche Lust des Schauens*, Freiburg 1996.
- Oldenburg, R.:** *The Great Good Place*, New York 1989.
- Oppenhäuser, Holger:** *Vernetzte Identitäten*, <http://www.uni-mainz.de>, 1998.
- Reid, Elisabeth:** *Cultural in Text-Based Virtual Realities*, <ftp://ftp.parc-xerox.com/pub/MOO/papers/conv-structure.txt>, 1994.

Rakow, Lana: *Impact of New Technologies on Women as Producers/Consumers of Communication in the US and Canada*, Paris 1991.

Serpentelli, Jill: *Conversational Structure and Personality Correlates of Electronic Communication*, Haverford College.
<ftp://ftp.parc.xerox.com/pub/MCO/papers/conv-structure.txt>, o.J..

Shade, Leslie Reagan: *Gender Issues in Computer Networking*, <http://www.delphi.com/woman/text3.html>, o.J..

Stone, Allucquere Rosanna: „What Vampires Know: Transubjection And Transgender“, in: *Cyberspace*. University of Texas at Austin.
<http://www.rtz.unikoejn.de/themen/cmc/text/stone.93c.txt>, 1993.

Tangens, Rena: „Ist das Internet männlich? Androzentrismus im Netz“, in: Bollmann, Stefan/Heibach, Christiane (Hrsg.): *Kursbuch Internet*, Mannheim 1996, S. 355-379.

Turkle, Sherry: *Life on the Screen*, London 1997.

– „Identität in virtueller Realität“, in: Bollmann, Stefan/Heibach, Christiane (Hrsg.): *Kursbuch Internet*, Mannheim 1996, S. 315-332.

Umfragen-Archiv:
<http://www.wuv.de/data/report/arch-main.html>, 1998

Vogelgesang, Waldemar: „Virtuelle Erlebniswelten“, in: Gemeinschaftswerk der Evangelischen Publizistik e.V. (Hrsg.): *Medien praktisch*, H. 82 1997, S. 27-32.

W3B-Studien: <http://www.w3b.de>, 1998.

West, Candace/Zimmerman, Don H.: „Doing gender“, in: Lorber, J./Favell, A.S. (Hrsg.): *The Social Construction of Gender*, Newbury Park/London/New Delhi 1991, S. 13-37.

Willems, Herbert: *Rahmen und Habitus*, Frankfurt 1997.

Grenzen, Performanz und feministische Politik – zur Brauchbarkeit des *cross-dressing*-Konzepts

Einleitung

Als in der deutschsprachigen feministischen Theoriediskussion Anfang der 90er Jahre die Frage nach der Konstruktion von Geschlecht zu einem wichtigen Auseinandersetzungsfeld wurde, fand das Phänomen des Crossdressens als bewußte Her- und Darstellung des jeweils anderen Geschlechts Eingang in wissenschaftliche Diskurse. Crossdressen und Transsexualität waren die lebendigen Beispiele, die zum einen die Tatsache der Konstruiertheit von Geschlecht plausibel machten und zum anderen die unzähligen Darstellungsleistungen und Grenzziehungsprozesse im Detail sichtbar werden ließen.

Heute, Ende der 90er Jahre, hat sich die Kontroverse um *Das Unbehagen der Geschlechter* von Judith Butler weitgehend beruhigt. Es gibt im wissenschaftlichen Feminismus Konstruktivistinnen ebenso wie Nicht-Konstruktivistinnen und jede die zu Wort kommt, kann sich mit wenigen Sätzen theoretisch verorten. Bezüglich der Frage, ob Konstruktion oder nicht – und damit auch ob die CrossdresserIn beispielhafte KonstrukteurIn ist – befinden wir uns in den Ausläufern einer Debatte. Es kann somit auf vieles zurückgegriffen und mit dem schon Gedachten neu umgegangen werden.

Für uns wird die CrossdresserIn zur Erzählfigur, die wir als BeraterIn für unsere theoretischen und methodischen Überlegungen zu konstruierten Grenzen zu Rate ziehen möchten. Als Figur der Fiktion und der Imagination ermöglicht sie einen freien, atopischen Raum des Denkens. Zugleich bindet sie als real existierende, soziale und historische Figur an das zurück, was auf der Welt passiert.

Turbulent Times: Das Geschlechterverhältnis in der Krise

Bezüglich der Geschlechterdifferenz befinden wir uns in einer Krise. Eine Situation der *Doxa*,¹ d.h. der Selbstverständlichkeit einer sozialen Ordnung, in der objektive und kognitive Strukturen, innere Erwartungen und äußerer Lauf der Dinge übereinstimmen, ist in unserer gegenwärtigen sozialen Ordnung nicht gegeben. Längst befinden wir uns in einer Situation der Heterodoxie, also der Infragestellung, Herausforderung und Verteidigung einer vielleicht noch hegemonialen, aber nicht mehr selbstverständlichen Ordnung.

Als Zeichen der Krise lassen sich nicht nur Frauenbewegung und feministische Theorieproduktion anführen, die mit ihren explizit auf die Veränderung der patriarchalen Ordnung zielenden Fragen, Thesen und Forderungen per definitionem eine

Situation der Heterodoxie, d.h. der umstrittenen gesellschaftlichen Ordnung herstellen. Auch auf der Ebene der sozialen Differenzierung² ist bezüglich des traditionellen Geschlechterverhältnisses Krisenhaftes zu finden, damit meinen wir Ungewohntes, Neues, und Veränderungen mit offenem Ausgang. Bildungsexpansion, Arbeitsmarktsituation und Individualisierungstendenzen haben dazu geführt, daß sich die beiden großen Bereiche Familie und Beruf wandeln, und mit ihnen die Ausgestaltungsformen des Geschlechterverhältnisses. Seit der Zeit unserer Mütter und Großmütter hat sich manches verändert. Das klassisch streng bipolare und eindeutig hierarchisierte Geschlechterverhältnis läßt sich in der Empirie zunehmend schwerer wiederfinden.

Aber krisenhaft heißt nicht passé. Wir haben es momentan sowohl mit Prozessen der Veränderung des Geschlechterverhältnisses als auch mit hartnäckigen Prozessen der Aufrechterhaltung und Wiederbelebung von Uraltem zu tun.³ Das verlangt nach einem Blick, der sich vor Widersprüchlichem und Gegenläufigem nicht scheut und das Geschlechterverhältnis in seinen jeweiligen Kontexten und der Vernetzung mit anderen sozialen Kategorien aufsucht. Ziel einer solchen erkenntnistheoretischen Haltung wäre, immer irgendwo in einem theoretischen Zwischenraum zwischen der Annahme der Irrelevanz des Geschlechterverhältnisses und der Annahme seiner Omnirelevanz zu verweilen. Der politische Gewinn einer solchen erkenntnistheoretischen Zwischenposition, ergibt sich aus dem widersprüchlichen und gegenläufigen Handlungsbedarf. Denn es gilt einerseits, restaurierenden symbolischen Festschreibungen und Beschwörungen der ins Wanken geratenen Geschlechtergrenze zu begegnen, und andererseits nach wie vor, Forderungen im Namen immer noch bestehender geschlechtsspezifischer Ungleichheiten zu formulieren.

Für die These der Irrelevanz spricht, daß das Geschlechterverhältnis auf der Systemebene tatsächlich nicht mehr sehr rigide ist: Formale und rechtliche Zulassungskriterien sind weitgehend geschlechtsunabhängig, Inklusion und Exklusion haben keine breite institutionelle Basis mehr. Gleichzeitig existieren nach wie vor Argumente, die für die Omnirelevanzthese sprechen: Soziale Teilnahmekancen sind immer noch deutlich geschlechtsabhängig.⁴ Dennoch ist hier Bewegung im Spiel, geschlechtlich segregierte Bereiche verändern sich und manche Häufigkeitsverteilungen wechseln sogar in relativ kurzer Zeit das Geschlecht.

Auch Vorstellungen von Weiblichkeit und Männlichkeit sowie die jeweiligen individuellen Bemühungen ihrer Nachahmung vervielfältigen sich extrem. Wir beobachten z.B. eine friedliche Koexistenz von Girlie-Mode, Marlboro-man und Unisex-Bekleidung, sehen in der Werbung Lebensentwürfe von der beruflich erfolgreichen Frau und dem Mann mit Baby – bei Marlboro noch verschleiert durch ein Fohlen. Solche Un-Regelmäßigkeiten und teilweise beweglichen oder durchlässigen Grenzen verweisen darauf, daß wir uns bezüglich des Geschlechterverhältnisses in turbulenten Zeiten befinden.

Feministische Politik

In diesen Zeiten, die als Krise der Transformation begriffen werden können, muß das Verständnis des Politischen und damit das Tätigkeitsfeld erneut überdacht und verändert werden.

Wichtig ist eine politische Strategie, die die gegenwärtige Entwicklung ernst nimmt, in der die institutionelle Durchsetzung der Geschlechtergrenze abnimmt, während ihre Re-Stabilisierung verstärkt auf symbolischer Ebene stattfindet. Dieser Prozeß der De-Institutionalisierung⁵ bezeichnet für ein soziales Ordnungsprinzip⁶ den zunehmenden Verlust seiner institutionellen Basis und die Umstellung seiner Reproduktionsmechanismen von routinartigem Vollzug zu bewußtem und gezieltem Handeln. Das aber ist folgenreich. Denn De-Institutionalisierung bedeutet eine Verlagerung der Entscheidungskompetenz und damit auch des Entscheidungszwangs hin zu den Individuen. Begründungspflicht und Aushandlungszwang nehmen zu. Die Institutionen verlieren ihren überindividuellen Faktizitätscharakter, so daß der Fortbestand von Institutionen von ihrer Mobilisierungsfähigkeit abhängt, also wiederum aushandeln, verteidigen, umkämpfen in einer Situation der Heterodoxie. De-Institutionalisierung des Geschlechterverhältnisses heißt also, daß die klassische Trennung und Hierarchisierung der Geschlechter vermehrt von den Handelnden aktiv hergestellt und unter Rekurs auf das Symbolische diskursiv und interaktiv reguliert werden muß, weil die institutionelle Basis längst nicht mehr überall ausreicht, die Geschlechter zu trennen und in ein hierarchisches bipolares Verhältnis zu setzen.

Die Verbindung von Handlungsebene und symbolischer Ebene ist aber genau das, was bei Judith Butler unter dem Begriff der Performanz auftritt. Die De-Institutionalisierung der Geschlechterdifferenz ist eine Veränderung auf der Ebene sozialer Ordnungsmechanismen, als deren Konsequenz die Bedeutung von performativen Akten für die Ausgestaltung des Geschlechterverhältnisses enorm steigt. Die Inszenierung und Zurschaustellung der Geschlechterdifferenz im Alltagsleben, die Markierung der Unterscheidung auf Handlungsebene und die atemlosen Diskurse, die die Geschlechtersymbolik beständig in Erinnerung rufen, sie am Leben halten und gegen Veränderung immunisieren, werden zum vorrangigen Modus, über den das Geschlechterverhältnis je kontextabhängig ausgehandelt und stabilisiert wird.

Damit wird das Geschlechterverhältnis über unzählige performative Akte permanent kontextabhängig hergestellt und verliert zugleich an institutioneller Stabilität. Das heißt nicht zwangsläufig, daß das Geschlechterverhältnis generell an Bedeutung für die soziale Ordnung und ihre Subjekte verliert. Es verweist aber darauf, daß es zum einen je nach Kontext mehr oder weniger Bedeutung haben kann, also mehr oder weniger durch andere soziale Kategorien überlagert und gebrochen sein kann, und zum anderen, daß sich seine Reproduktionsmechanismen verschieben und zwar weg von Institution hin zu Performanz. Weil aber Performanz aufgrund ihrer Dynamik von Wiederholung und Verfehlung genuin beweglicher ist als Organisationsstrukturen, werden die jeweiligen kontextuellen inhaltlichen Ausgestaltungen und Grenzverläufe beweglicher und die Chancen zu ihrer Umschrift größer.

Außerdem möchten wir uns auf ein zentrales Diktum der feministischen Politik beziehen, das Feld des Politischen und damit den Begriff des Politischen auszuweiten, zu verändern, in andere Bedeutungszusammenhänge einzubinden. Das heißt auch für feministische Politik, sich nicht auf scheinbar klar abgetrennte Bereiche der politischen Intervention, wie politisch-institutionelle Partizipation oder Arbeitsmarktentwicklung zu beschränken. Die sozialen Räume der kulturellen und subkulturellen Zusammenhänge sind nicht weniger oder mehr politisch als die traditionellen Bereiche der Politik, sondern unmittelbar mit ihnen verflochten. Die leitende Idee der 2. Frauenbewegung, „Das Private ist Politisch“ ermöglichte den Blick auf die Machtstrukturen in Beziehungen und Familien zu lenken. In ähnlicher Weise ist es nun zentral, die ästhetischen und symbolischen Repräsentationsweisen als politisch zu begreifen und zu intervenieren.

Wir möchten innerhalb dieses konfliktreichen Feldes unsere Position mit folgendem Verständnis der feministischen Politik begründen: Feministische Politik begreifen wir als aktive Verwirrungspraxis von bestimmten sozialen – frauenfeindlichen – Ordnungen.

Damit haben wir einen Politikbegriff, mit dem verschiedenste feministische Praktiken konzeptualisierbar werden. Beispielhaft: Alice Schwarzers Äußerung „Penetration ist nichts“ – zielt auf die Verwirrung der phallischen Ordnung. Die Praxis sowie politische Forderung bezüglich des Zugangs von Frauen zu Männerberufen, einschließlich entsprechender Bildungs- und Erziehungsreformen, zielen auf die Verwirrung von Professionalisierungsordnungen und Verteilungsordnungen des ökonomischen und sozialen Kapitals. Theorien und Praktiken der Travestie und des Crossdressens verwirren die Geschlechterordnung und zwar speziell ihre Organisation als bipolare Zweigeschlechtlichkeit, an der sich hartnäckig und immer wieder aufs Neue machtsensible Polarisierungen, Hierarchisierungen, Zwang und Leiden knüpfen. Die Verwirrungspraktiken zielen auf Grenzen und können sie zu Möglichkeitsräumen ausdehnen. Die Grenze impliziert unter solch einer Perspektive nicht nur den Ausschluß und die Abweichung, sondern wird als instabiles Konstrukt erkennbar.

Verwirrende Gedanken: Die Geschlechtergrenze in Bewegung

Seit Geschlecht als soziale Konstruktion gedacht wird, sind Grenzen und Prozesse der Grenzziehung in den Blick geraten. Wer Grenzen thematisiert, fragt auch nach den Möglichkeiten der Überschreitung.

Das hat zwei Gründe, einen theoriehistorischen und einen erkenntnistheoretisch-politischen:

Theoriehistorisch ist die These von der sozialen Konstruktion der Zweigeschlechtlichkeit durch die Beschäftigung mit ihrer Überschreitung entwickelt worden. Die Analyse von Zweigeschlechtlichkeit als interaktiver Darstellungs- und Wahrnehmungspraxis ist maßgeblich in Verbindung mit Transsexuellen- und Transvestitenforschung entstanden. Transsexuelle und CrossdresserInnen werden interessant, weil sie genuin konstruktivistisch sind und gewissermaßen die Frage nach der

Grenzziehung am Leibe tragen und deren Funktionieren permanent unter Beweis stellen müssen.

Erkenntnistheoretisch-politisch ist die Frage von Grenzen mit der Frage nach ihrer Überschreitung verbunden, wenn es um soziale Ordnung und den Wunsch nach einer anderen besseren Ordnung geht. Hier treten also die Begriffe 'Überschreitung' und 'Veränderung' zusammen. Das ergibt ein kompliziertes Feld, in dem sich, eingeführt von feministisch-konstruktivistischen Debatten, die Figuren der CrossdresserIn und TransvestitIn bewegen. Ausgelöst von Judith Butlers Vorschlag der Geschlechterverwirrung als Form feministischer Politik⁷ hat sich eine Debatte⁸ um Crossdressing und transvestisches Verhalten entwickelt. Die CrossdresserIn wurde darin bald nach der bundesdeutschen Rezeption von Butlers *Unbehagen der Geschlechter* zur Figur, an die sich sowohl große Hoffnungen wie Resignation knüpfen. Dreh- und Angelpunkt der Auseinandersetzungen bildete eine Begrifflichkeit der Überschreitung einer Grenze (der Geschlechtergrenze), die im Eifer des Gefechts mit der radikalen Veränderung einer Ordnung im Sinne eines völligen Ausstiegs aus dieser Ordnung (der bipolaren Zweigeschlechtlichkeit) in Beziehung gesetzt wurde.

Dem kritischen Umgang mit den Konzepten der Geschlechterverwirrung und des Crossdressings liegt häufig eine Entweder-oder-Logik zugrunde. Jedwede Praxis des Crossdressings oder auch jedweder Theoriebeitrag werden nach dem Schema beurteilt: entweder gelungene Kulturrevolution und kompletter Ausstieg aus der Ordnung der Zweigeschlechtlichkeit oder Kulturpessimismus und ewiger Fortbestand des Immergleichen. Alle Hoffnungen auf Veränderung des Geschlechterverhältnisses werden auf die transvestische Figur als einer Art vielversprechender Heilsfigur geladen, die das Gewicht natürlich nicht aushalten kann. Über die Enttäuschung, daß sie das ihr untergeschobene Versprechen der Kulturrevolution nicht einlöst, wird sie verdächtigt, letztendlich doch *nur* dem Ordnungssystem der Zweigeschlechtlichkeit verpflichtet zu sein und es folglich *nur* zu reproduzieren.

Verschenkte Chance einer solchen Herangehensweise ist, daß einer Theorie oder Praktik – einmal festgestellt, sie sei irgendwo noch der Bipolarität verpflichtet – nichts Verwirrendes oder ungewohnt Produktives mehr abgewonnen wird. Mißgeschick einer solchen Argumentationsweise ist, daß die Begrifflichkeiten der Überschreitung von Grenzen und der Veränderung von Ordnungen ungünstig miteinander in Beziehung gesetzt werden. Denn die Veränderung einer Ordnung wird mit der Notwendigkeit einer völligen Überschreitung all ihrer Grenzen, d.h. der Ordnung selbst gleichgesetzt. Veränderung mit radikaler Überschreitung zu identifizieren ist folgenreich. Es legt die Suche nach einem Ort außerhalb nahe, nach einer Utopie, die wirklich die Charakteristika eines Nirgendwo hat, und folgt einem Alles-oder-Nichts-Denken.

Demgegenüber plädiert Bernhard Waldenfels dafür „mit dem Potential begrenzter Ordnungen ernst zu machen, ohne Ordnung und Unordnung gegeneinander auszuspielen“⁹. Ordnung ließe sich dann sowohl im Plural nämlich als viele Ordnungen als auch als jeweils begrenzte und einander überlappende oder ineinander verschränkte begreifen. Es ginge dann weniger um *das* Geschlechterverhältnis und *die* Geschlechterdifferenz, sondern um die vielen jeweiligen Ordnungen, Ausgestaltungsformen und verschiedenen Grenzziehungen. Ordnung und Unordnung, Verän-

derung und Fortbestand des Immergleichen wären sich einander nicht mehr unvermittelbare Denkbarrieren und trennende Kluft. Statt dessen ließen sich Ordnung und Grenzziehungsprozesse in einer Beziehung sehen, die gleichzeitig Elemente von Veränderung und von Reproduktion aufweist.

Grenzen würden denkbar als betretbare Räume, deren Konstituierung und (verschiebende) Reproduktion auch durch die sie Betretenden erfolgt. So wie

jemand, der sich redend und handelnd in den Grenzen einer bestimmten Ordnung bewegt, diese Grenzen zugleich überschreitet, ohne sie zu überwinden. Darin gleichen Ordnungsgrenzen den Horizonten des Gesichtsfeldes, die mit uns wandern wie der eigene Schatten.¹⁰

Waldenfels bietet mit dem wandernden Gesichtsfeld ein schönes Bild für die Beweglichkeit von Grenzen, die sich eben zugleich verändern und erhalten können. Es trägt der Tatsache Rechnung, daß wir immer mittendrin sind und es trotzdem keinerlei Grund zur Resignation gibt. Wir sind immer mitten im Diskurs, mitten in Reproduktionsmechanismen, mitten in der Nachahmung von Normen, mitten in unseren gegenwärtigen gesellschaftlichen Verhältnissen, d.h. mitten in den verschiedensten Ordnungen, mitten in einem Gewirr von Grenzen. Und mit diesen gibt es einen anderen Umgang zu finden.

Grenzen lassen sich als reine Beschränkungen denken, deren produktive bis hin zu subjektkonstituierender Macht genau in ihrer begrenzenden Wirkung liegt. Grenzen lassen sich aber auch als Möglichkeitsräume verstehen. Hierfür könnte Judith Butlers Diktum stehen, daß Rede, obwohl ihr Zensur und Begrenzung inhärent sind, überhaupt erst Widerrede ermöglicht. Das Gesetz des Sprechens (bei ihr unter dem Aspekt der Subjektconstitution behandelt), das verwirft, ausgrenzt und normiert, ist doch zugleich die Ordnung, welche das Prinzip der Widerrede hervorbringt und ermöglicht.¹¹

Diese ambivalente Struktur im Herzen der Performativität beinhaltet, daß Widerstands- und Protestbedingungen innerhalb des politischen Diskurses teilweise von den Mächten erzeugt werden, denen man entgegentritt (was nicht bedeutet, daß der Widerstand auf die Macht reduzierbar oder stets im Vorhinein vereinnahmt ist).¹²

Angewandt auf die Debatte um Crossdressing als Widerstandspotential und Verwirrung der Ordnung der Zweigeschlechtlichkeit ermöglicht die These der Ambivalenz von Performativität eben die gleichzeitige Betrachtung von Veränderung und Reproduktion. Die CrossdresserIn reproduziert selbstverständlich Teile der bipolaren Zweigeschlechtlichkeit, denn sie ist nur in einer symbolischen Ordnung der Geschlechterdifferenz lesbar und darstellbar. Zugleich aber verwirrt sie diese maßgeblich, denn sie reproduziert eben nicht nur und schon gar nicht identisch, sondern bewegt sich dort, wo die Ordnung Grenzen und unbetretene/ausgegrenzte Räume vorsieht.

Wenn wir Butlers Argument folgen, daß es „keine Opposition gegen die Grenzlinien der Verwerfung [gibt,] außer der, die genau diese Grenzlinien neu zieht“¹³, was bedeuten könnte diese Grenze zu betreten und performativ anzugreifen, dann ließe sich die Figur der CrossdresserIn aus der Entweder-oder-Logik von Kulturrevolution versus Kulturpessimismus herauslösen. Die Figur der CrossdresserIn und ihr perfor-

mativer Umgang mit der Geschlechterdifferenz ließe sich als eine Form der Opposition denken, die einerseits an die Ordnung der Zweigeschlechtlichkeit gebunden und durch sie hervorgebracht ist, die aber zugleich ihre Grenzen neu zieht und Reproduktionsmechanismen unterbricht. Mit der Figur der CrossdresserIn im Gesichtsfeld könnten diese Grenzen für Betrachtende wie performativ Involvierte zu wandern beginnen. Dann ginge es weniger um ein angestrengtes intentionales Neuziehen einer Grenze an einer bestimmten anderen Stelle, als darum, daß in der bestehenden Ordnung etwas passiert, was dazu führt, daß das Gesichtsfeld und mit ihm Grenzziehungen wandern.

Wo die neue Grenze sich etablieren wird, ist nicht bis ins letzte abschätzbar, Folgen von Handeln bleiben immer in einem gewissen Maße ungewiß. Aber es wäre ein anderer Umgang mit der alten bzw. gegenwärtigen Grenze. Es gälte nicht mehr, sie zu überschreiten, sondern sie zu bewohnen, sich an ihr aufzuhalten, sie zu bevölkern. Denn wir dürfen nicht vergessen, Grenzen sind mühsam und gewaltsam hergestellt. Sie sind soziale Konstruktionen, die mit Hilfe von Diskursen, performativen Praktiken oder Disziplinarpraktiken einen amorphen Raum zu einer schmalen Trennlinie zwischen mühsam aufgespannten Polen (wie z.B. Weiblichkeit und Männlichkeit, Besondere und Allgemeines, Fremdes und Eigenes) zusammengeschnürt haben. Grenzen könnten demnach nicht nur als Trennlinien zwischen Inklusion und Exklusion begriffen werden, sondern Grenzen wären konzeptualisierbar als Zwischenräume, die man versuchen könnte bewohnbar zu machen. Sie könnten damit zum Ort des Zwischendrin werden, von dem aus sich Ambivalenzen und Transformationen (eben sich verschiebende Gesichtsfelder) wahrnehmen und denken ließen, ohne sofort in den Sog des Überschreitungsdenkens zu kommen. Das könnte heißen, Transformationen nicht nur daraufhin zu befragen, welche Zustände später sein werden und welche Prognosen aufzustellen sind, sondern Krisenhaftigkeit daraufhin zu betrachten, was passiert, welche Chancen und Möglichkeiten sich auftun, wo Handeln ansetzen kann und welche Verantwortungen eingegangen werden könnten. Grenzen würden hier zum Zwischenraum und dieser als Möglichkeitsraum begreifbar.

Andererseits lassen sich zum Zwischenraum ausgedehnte Grenzen auch als immer schon bevölkerte verstehen, mit all den vergessenen und verdrängten hybriden Gestalten und Möglichkeiten, die sowieso immer schon an dieser Stelle als Ausgeschlossene existierten.

Mittlerweile gibt es verschiedene Versuche, das zu denken. Donna Haraway mit ihren Mischfiguren aus getrennten Bereichen – Cyborg, Oncomouse oder Sojourner Truth –, Bruno Latour mit seinen Hybriden und Netzwerken, die immer schon jenseits oder unterhalb von diskursiven Ordnungsbestrebungen existierten und weiterexistieren, Judith Butler, die lesbische und homosexuelle Lebensweisen in den Falten und Lücken zwischen Reproduktion und Subversion der heterosexuellen Begehrensökonomie verortet. Sie alle sprechen aus sehr verschiedenen Perspektiven von etwas Ähnlichem. Von Grenzen, die immer auch nicht funktionieren, deren Produktivkräfte begrenzt sind, deren Verwerfungen irgendwo als entstellte oder auch nur nicht wahrgenommene erhalten bleiben oder die ihre eigenen grenzverschiebenden Phänomene mitproduzieren. Damit sind Grenzen nicht mehr nur Trennlinien und Funktionsprinzipien für Eingrenzung und Ausgrenzung, sie sind auch Zwi-

schenräume, in denen alle diese vergessenen, widerspenstigen (und gegebenenfalls neu zu produzierenden) Gestalten vorkommen.

Die CrossdresserIn als Bewohnerin des Zwischenraums

Die beiden Pole der heterosexuellen Zweigeschlechtlichkeit, durch die die crossdressenden Figuren unserer Überlegungen hervorgebracht und reguliert werden, gilt es genau zu betrachten. Die symbolische Repräsentation der beiden Geschlechter beruht in der modernen, westlichen, bürgerlichen Gesellschaft auf der Differenz der Geschlechter. In Verbindung mit den politischen, ökonomischen, kulturellen und wissenschaftlichen Diskursen und Praktiken wird eine hierarchisierende und machtbesetzte Unterscheidung der Geschlechter gemacht. Kleidung, Mode und Accessoires sind Bestandteil der symbolischen Repräsentation und als ihre Materialisierung Ausdruck der abendländischen Geschlechterordnung.

Seit dem 19. Jahrhundert, nach Barbara Vinken¹⁴ die Geburtsstunde der Mode, kleidet sich der männliche Bürger in Anzüge, die durch ihre Schlichtheit und das Verbergen des sexuellen Körpers bestechen. Seine Ehefrau, streng in der heterosexuellen Logik gedacht, fungiert als sein markiertes, gekennzeichnetes Gegenüber. Er *ist*, sie *repräsentiert*. Er ist das unmarkierte Geschlecht, eigentlich geschlechtslos, sie ist die markierte Geschlechtlichkeit, also das Geschlecht. Scheint er in seiner Unscheinbarkeit unsichtbar zu werden, ist sie als sein Schmuckstück überall sichtbar. Sie stellt seine Position als tätiger Bürger an ihrem Leibe aus. Die Sichtbarkeit ihrer markierten Weiblichkeit bedeutet jedoch keineswegs die Teilhabe an gesellschaftlicher Macht und öffentlichem Leben, sondern legitimiert innerhalb der patriarchalen, abendländischen Logik gerade ihren Ausschluß.

*Indem er der Mode entsagt und der im wahrsten Sinne des Wortes einfältigen Rhetorik der Anti-Rhetorik huldigt, gewinnt der Mann nichts Unbeträchtliches: Identität, Authentizität, unbefragte Männlichkeit, Seriosität.*¹⁵

Der bürgerliche Mann baut seine machtvolle Herrschaft über die scheinbaren Verhüllung seiner Sexualität im lockerfallenden, dunklen Tuch auf und kreierte die Illusion, unmarkiert zu sein. Donna Haraway¹⁶ analysiert in ihren Arbeiten, wie solche eine Inszenierung von Bescheidenheit für die Konstruktion und Legitimation männlicher bürgerlicher Herrschaft und ihres Monopolanspruchs auf Erkenntnis konstitutiv war. Männliche Subjekte versteckten ihre Anteilnahme und ihr Interesse an der Umwelt und proklamierten die scheinbare Fähigkeit, objektiv und wahrheitsgetreu über die Welt, Natur und die Anderen¹⁷, insbesondere Frauen berichten zu können. Als leisteten sie in Erkenntnisprozessen und Wissensdiskursen weder eine Interpretation, geschweige denn eine Konstruktion der Wirklichkeit. Vielmehr behaupteten sie in ihrer Teilnahmslosigkeit, den 'wahren Fakten' nur ihre Stimme zu leihen. Damit präsentierten sie sich als anspruchslose Zeugen der Welt und proklamierten das exklusive Recht auf Repräsentation des Geschehens und der anderen Wesen auf der Erde.

Das so realisierte Programm der Erkenntnis, des legitimen Redens und Repräsentierens basierte auf einer Reihe von Verkettungen: Teilnahmslosigkeit wurde zur Tugend erhoben und mit der Idee einer objektiv erfahrbaren Wahrheit verbunden; der Wahrheit wurde der Körper ausgetrieben und doch blieben Wahrheit und Körper auf komplexe Art und Weise aneinander gebunden. Der Körper, eng mit Sinnestäuschung und sexuellem Begehren verbunden, schien immer Risiken in sich zu bergen und den Blick auf die Welt zu verstellen. Innerhalb dieser zwanghaften Logik konnte der Körper, da vom bürgerlichen Mann zwecks Erkenntnis abgelegt, nur noch ein Geschlecht haben und zwar das Weibliche.

Somit hatten bürgerliche Frauen mit ihren modisch geschmückten Körpern, als markierte Geschlechtlichkeit, geringe Chance und kaum das Recht die Welt zu vertreten. Die binären Ordnungssysteme der Moderne stellten sie in eine Reihe mit den scheinbar erkenntnishemmenden Phänomenen der Körperlichkeit, des Begehrens, der Täuschung und Illusion. Frauen durften innerhalb dieser Ordnung nicht anspruchlos, objektive, parteilose Denkende und Handelnde sein. Im Namen der körperlosen, objektiven Wahrheit wurde ihnen abgesprochen, Zeuginnen des Geschehens sein zu können. Vielmehr wurde für sie gesprochen und ihre Belange von angeblich interesselosen Männern vertreten.

Die beiden Pole der Zweigeschlechtlichkeit lassen sich gegenwärtig nicht mehr in dieser als sichtbar konstruierten Eindeutigkeit beschreiben. Die Krisenhaftigkeit des Geschlechterverhältnisses ist auch auf ästhetischer und symbolischer Ebene durch eine Pluralisierung und Vieldeutigkeit gekennzeichnet. Die vielfältigen Stile, Kostüme und Designwechsel machen aus der alltäglichen Repräsentation des geschlechtlichen Selbst ein verwirrendes Spektakel. Nicht nur die Kleidung, sondern auch die Körper werden zu schillernden Oberflächen, hinter denen das Subjekt unkenntlich wird. Menschen mit scheinbar weiblichen und männlichen Identitäten sprechen nicht mehr eine eindeutige und einheitliche Sprache.

Gleichzeitig verschwinden jedoch die alten Ordnungsmuster und Kleidungsregeln nicht. Die Pluralisierung und der kontinuierliche Rückgriff auf die Binarität existieren in unseren turbulenten Zeiten nicht nur zeitgleich, sondern sind eng miteinander verbunden. Nach wie vor sind Erkenntnis und das Recht auf Rede, Gegenrede und Repräsentation heftig umkämpft. Die Teilnahme- und Zugangschancen zu den Orten der wissenschaftlichen Re-Produktion, der öffentlichen und politischen Vertretung bleiben mit hohem symbolischen Aufwand geschlechtsspezifisch reguliert. Und die Verknüpfung bzw. der gegenseitige Ausschluß von Körper und Erkenntnis erfolgt nicht jenseits einer geschlechtsspezifischen Codierung. Das bürgerliche Paar und ihre pluralistischen Kinder verhandeln in ihrer alltäglichen Performanz weiterhin die geschlechtsspezifischen Bedingungen gesellschaftlicher Partizipation.

Mit ihnen ist die Figur der CrossdresserIn, eine illegale Tochter des bürgerlichen Paares eng verbunden. Ihre spezifische Verwicklung in die Bedingungen und Formen der Produktion und Reproduktion des Geschlechterverhältnisses verspricht uns, Auskunft geben zu können, welche Perspektiven möglicherweise angesichts turbulenter Zeiten einzunehmen sind. Sie ist sowohl mit der Geschichte der binären Ordnungssysteme als auch mit der gegenwärtigen Pluralisierung der Stile und Inszenierungsweisen verbunden. Mit dem Kleiderwechsel, in dem vermeintlichen Schritt über

eine symbolisch hochaufgeladene Kleidergrenze zwischen den beiden Geschlechtern, wird erkennbar, daß die Grenzziehung keine Stabilität der damit verbundenen Ordnungs- und Machtssysteme sichert. Wenn es möglich und begehrenswert ist, die Seiten zu wechseln, kommt eine Dynamik ins Spiel, die die Begründungen der Grenzziehung zweifelhaft werden läßt. Die CrossdresserIn bringt die binären Paarbeziehungen zwischen Frau und Mann, Kultur und Natur, Sein und Schein, Wahrheit und Lüge auf mehrfache Weise durcheinander.

In Anlehnung an Marjorie Garber¹⁸ darf unter Crossdressen nicht der einmalige, endgültige Wechsel von Frau zu Mann und umgekehrt verstanden werden. Crossdressen ist ein Phänomen der ständigen Bewegung zwischen den Grenzen. Die Frauen in Männerkleidern und die Männer in Frauenkleidern können nicht ohne weiteres einer der beiden Seiten der Geschlechtergrenze zugeordnet werden, um die binäre Logik und Herrschaftsstruktur zu festigen. Wenn die sichtbar gewordene dynamische Spannung zwischen den Polen der Geschlechterdifferenz ernst genommen wird, wenn deutlich wird, daß mittels der Kleidung die Verletzung der Grenzlinie bzw. die Inszenierung der scheinbaren Grenzüberschreitung möglich ist, dann wird jede Kleidung, von Frauen und eben auch Männern als Verkleidung, als Maskerade der Geschlechtsrollen erkennbar. Der anspruchslose Zeuge, das abendländische männliche Subjekt, kann sich im Anzug nicht mehr wohl in seiner Haut fühlen. Die Existenz der CrossdresserIn muß die Stabilität seiner eigenen, auf körperloser Interesselosigkeit basierenden Position beunruhigen. Sie schafft Unklarheit, wer welches Kostüm an welchem Leib trägt. Das Verhältnis von Sein und Schein, Wahrheit und Lüge, körperlosem Repräsentant ohne Geschlecht und Repräsentierter mit Körper und Geschlecht gerät mit dem Kleiderwechsel in unbehagliche Unordnung. Die CrossdresserIn irritiert die binäre Logik der Repräsentation und läßt (nicht nur auf symbolischer Ebene) zweifelhaft werden, wer hier für wen spricht bzw. wer überhaupt spricht.

Um jedoch das schleichende Unbehagen zu beseitigen, wird zum einen versucht, die crossdressenden Figuren in die binäre Geschlechterordnung zurückzudrängen und in dem System der Heterosexualität einzuschließen. Zum anderen werden sie immer wieder zu nicht normalen, anormalen Wesen erklärt und aus der dominant heterosexuellen Gesellschaft ausgeschlossen. Die gefährdete Grenze zwischen Männern und Frauen wird durch eine weitere Grenzziehung, die zwischen normal und anormal, ersetzt und soll erneut die Ordnung der Zweigeschlechtlichkeit stützen. Anhand der immer neuen Zuschreibungen und Kennzeichnungen der Abweichungen, ihrer historischen Varianz, wird deutlich, daß die Grenzen zwischen den Geschlechtern nicht statisch, sondern bewegt sind. Eine endgültige Überschreitung der Grenzen muß daran scheitern, daß immer wieder andere Grenzziehungen die Binarität sichern und störende, crossdressende, hybride Wesen ein- und ausschließen.

CrossdresserInnen werden somit nicht zwischen den Polen der heterosexuellen Ordnung zugelassen, da dieser Raum nicht existieren soll, und doch bewohnen sie genau diesen Zwischenraum. Jedoch hausen die CrossdresserInnen nicht alleine in diesen verwirrenden Räumen zwischen den Grenzziehungen und mächtigen Ordnungen. Nicht nur ihre sondern alle Inszenierungen sind ständig den Risiken der Bedeutungszuschreibung und Bewertung ausgesetzt.

Wir alle sind CrossdresserInnen oder wir sind nie zweigeschlechtlich gewesen

Wenn der Schnitt oder das Material ihres Anzuges dem Anlaß nicht entspricht, können Männer im Anzug je nach Kontext zwar männlich, aber auch fehl am Platz sein. Die Angst und Sorge, nicht Kontext und Situation entsprechend gekleidet zu sein, Normen nicht zu erfüllen, symbolische Ordnungen ungewollt zu verletzen und mit Abwertung konfrontiert zu sein, läßt das Kleid am Leib zu einem grundsätzlich unsicheren Faktor werden. Es ist unmöglich, sich der symbolischen Repräsentation zu entziehen. Kein anspruchloser Zeuge, kein 'autonomes Subjekt' kann letztlich den Interpretationen und Zuschreibungen anhand bestehender Kleidernormen entgehen. Ratgeber versuchen Hilfestellung zu geben, um die Fallen der Entzifferung oder Inszenierung des aktuellen, dominanten *dress-code* für Beruf, Freizeit und Partnerschaft zu meistern. Doch jeder wie auch immer geartete Versuch, die eigene Erscheinung und Wahrnehmung zu kontrollieren, muß ein nie endendes, hoffnungsloses Projekt bleiben. Jedes noch so große Bemühen um Kontrolle und Kenntnis der alltagsweltlichen Inszenierung, garantiert keinen Schutz, keine endgültige Sicherheit vor der Verfehlung. In der kontextualisierten Interaktion zwischen Inszenierung und Betrachtung kommen Grenzziehungen unterschiedlichster Art zum tragen. Die Interpretationen und Zuschreibungen bleiben arbiträr wie die Zeichen der Kleider. Letztlich sind alle Menschen CrossdresserInnen und BewohnerInnen der Zwischenräume. Das bürgerliche Paar, die binären Ordnungssysteme existierten nie in einer reinen Form, und sie haben nur crossdressende, hybride Wesen hervorgebracht.

Und spätestens an diesem Punkt möchten wir CrossdresserInnen nicht nur geschlechtsspezifisch verstanden wissen, sondern ebenfalls mit weiteren sozialen Ordnungskategorien wie Klasse und Ethnizität verwickelt sehen. Kleidung als symbolische Repräsentation bezieht sich nicht nur auf die Zugehörigkeit zu einem Geschlecht, sondern ebenso auf soziale Klasse und ethnische Zugehörigkeit. Wenn jedes Anziehen ein Verkleiden, ein performativer Akt ist, dann bestehen für Cross- und NormdresserInnen die gleichen Freuden und Gefahren, die Inszenierung einer bestimmten Zugehörigkeit – geschlechtsspezifischer, sozialer, professioneller Art – zu betreiben.

Die verschiedenen Grenzziehungen entlang der Kategorien sozialer Differenzierung und Ungleichheit sind unauflösbar miteinander verwoben. Es folgt nicht eine Grenzlinie nach der anderen, ebenso wenig kann den verschiedenen Faktoren sozialer Differenzierung und Ungleichheit im Sinne einer Addition Rechnung getragen werden. Im Umgang mit den Grenzen und Ordnungssystemen lassen sich nicht dauerhafte, garantierte, stabile und kontrollierbare Positionen einnehmen. Jedoch sind die Chancen, kurz- oder längerfristig sichere Standorte einnehmen zu können, unterschiedlich. Die Risiken, sich mehr oder weniger in den Grenzräumen zu verletzen, sind von der möglichen Verfügung über materielle, soziale und kulturelle Ressourcen, von der Teilhabe an hegemonialen Diskursen und Praktiken und von der Einbindung in die herrschende Ordnung abhängig. Die aktuelle Ästhetisierung und Mediatisierung der Lebenswelten und des Politischen bergen das Risiko in sich, daß die bleibenden Faktoren der sozialen Ungleichheit, hierarchische Machtverhältnisse und binäre, symbolische Zuordnungen verschleiert werden. Zugleich wird die Bedeu-

tungsvielfalt in dem Angebot des Konsums in eine freundliche, integrative Akzeptanz von Differenzen umgewandelt, soziale Widersprüche und Konflikte in gefällige Pluralität aufgelöst.

Gerade der Umgang mit den crossdressenden Figuren veranschaulicht aber, daß die binären Ordnungskategorien nach wie vor wirken und gerade in den Zeiten der De-Institutionalisierung bemüht werden, um die Stabilisierung der Herrschaftsbeziehungen immer wieder zu ermöglichen. Zugleich ist die CrossdresserIn das ambivalente verwirrende Kind unserer Zeit. Sie steht in intimer Nähe zur postindustriellen Gesellschaft, die Flexibilität, plurale Lebensformen und unendliche Stilvariationen auf ihr Banner geschrieben hat. Die immer neue Rekonstruktion unserer Körperoberflächen ist Verheißung und Zwang der spätkapitalistischen Warenwelt. Die Inszenierung, die alltägliche Performanz, beinhaltet die Illusion der befreienden Selbstinszenierung, der kontrollierten Selbstautorisierung. In diesem Gewand erscheint die CrossdresserIn nicht als verdrängter, ungewollter Sprößling des bürgerlichen, binären Paares, sondern als gewollte, aktualisierte Ausgabe des 'autonomen Subjekts in einer Gesellschaft der scheinbar freien Wahlmöglichkeit.

Das Geniale an der Konsumgesellschaft ist, daß die Subjekte, deren Performanz sie produziert und reguliert, Vergnügen an dem stets mobilen Versprechen dieser Gesellschaft finden.¹⁹

So stellt sich zum Schluß die Frage, ob in der gegenwärtigen Konsumgesellschaft über die Inszenierung, die Kleider und die Oberfläche überhaupt mit Repräsentationspraktiken Politik betrieben werden kann. Unserer Meinung nach ist eine politische und wissenschaftliche Praxis der Intervention mit der ambivalenten Figur der CrossdresserIn möglich. Denn wenn wir die CrossdresserIn zugleich als Abkömmling des bürgerlichen Paares und der Warengesellschaft ernst nehmen, können wir mit ihrer Hilfe vielleicht gerade die düsteren, schmerzlichen Verwicklungen, die Abweichungen und Verfehlungen der turbulenten Zeiten analysieren und kritisieren. Das bedeutet, daß wir in den wissenschaftlichen Untersuchungen und der politischen Praxis vielschichtige Verbindungen sichtbar werden lassen, die unsere Gegenwart kennzeichnen. Die CrossdresserInnen sind nicht nur im leidvollen Kontext der hegemonialen Zuschreibungs- und Wertungskategorien der heterosexuellen, symbolischen Logik zu verstehen. Ebenso wenig darf die Beschäftigung mit Cross- und Normdressen auf spezifische Bereiche der Kultur (z.B. Theater, Literatur oder Jugendkultur) oder der alltagsweltlichen Interaktion beschränkt bleiben. Die CrossdresserInnen sind als Figuren unserer gegenwärtigen Waren- und Konsumwelt mit deren Produktionsstätten in Verbindung zu setzen. Das hieße für das Phänomen des Crossdressens gerade die Strukturen und Entwicklungen einer transnationalen Bekleidungsindustrie mit in den Blick zu nehmen, an denen die CrossdresserIn als KonsumentIn beteiligt ist. Ihre marktvermittelten Existenzbedingungen führen uns von der Geschlechterordnung zu weiteren Grenzziehungen, die soziale Ungleichheit bedingen. Die CrossdresserIn und z.B. die Textilarbeiterin der Billiglohnländer charakterisieren beide wichtige Positionen und Situationen im aktuellen, globalen Transformationsprozeß, sind mit Verunsicherung, schwierigen Lebensbedingungen

und möglichen Verletzungen konfrontiert. Sie sind kennzeichnend für die gegenwärtigen, vielschichtigen und unübersichtlichen Entwicklungen, in denen Frauen unterschiedlichst von den Veränderungen des Arbeitsmarktes, der neoliberalen Neustrukturierung der Wohlfahrtsstaaten, der Globalisierung der Produktion und des Marktes betroffen sind. Ihr Zusammenhang, ihre verstrickte und komplizierte Beziehung, die charakteristisch für die Vernetzung sozialer Räume in turbulenten Zeiten ist, gilt es perspektivisch in den Blick zu nehmen.

Wie in unseren Überlegungen deutlich wurde, bedeutet das Phänomen des Crossdressens keine Praxis, die außerhalb der Machtverhältnisse liegen kann. Mit der Hilfe der CrossdresserIn können aber Perspektiven eingenommen werden, die die ambivalenten Grenzziehungen, Räume und im besonderen die vielschichtigen Verbindungen erkennbar und nachvollziehbar werden lassen. Mit der CrossdresserIn wird deutlich, wie sehr Produktion und Reproduktion sozialer Ordnungssysteme miteinander verknüpft sind und damit Macht- und Herrschaftsverhältnisse zeitgleich gesichert werden und destabil bleiben. Sie verdeutlicht, daß kein Wesen sich in scheinbar geordneten Verhältnissen ohne Bedenken aufgehoben fühlen kann. Damit werden Ordnungssysteme aber auch als durchlässige und nicht hermetisch verschlossene Zusammenhänge erkennbar. Zwischen den fadenscheinigen Ordnungsgrenzen bewegen sich alle Wesen in einem unsicheren und zugleich hoffnungsvollen Möglichkeitsraum.

In Verbindung mit den vielfältigen Wesen der Räume zwischen den Grenzen gilt es, lebbar Bedingungen in turbulenten Zeiten zu schaffen, selbst wenn die dabei entstehenden Koalitionen nicht erfreulich, sympathisch und moralisch eindeutig erscheinen.

7

Anmerkungen:

- 1 Vgl. Pierre Bourdieu: „La domination masculine“, in: *Actes de la recherche en sciences sociales*, 1990/84, S. 2-31. Pierre Bourdieu beschreibt die männliche Herrschaft dort, wo sie seiner Analyse nach als ungebrochene und unhinterfragte also als Doxa besteht. Tendenziell überträgt er seine aus der Gesellschaft der Kabylen gewonnenen Annahmen über ein ungebrochenes mythisch rituelles System männlicher Herrschaft auf westeuropäische Gesellschaften.
- 2 Einerseits haben wir es mit einer zunehmenden Integration von Frauen in alle gesellschaftlichen Bereiche zu tun, gleichzeitig unterwirft dies die Frauen den jeweiligen Dynamiken und Funktionsweisen dieser Bereiche. Das Prinzip der Inklusion bedeutet immer auch Unterwerfung. Integriert wird, wer den Anforderungen entspricht und zunehmende Inklusion führt zur Vervielfältigung der Unterwerfungsmechanismen. Andererseits beruhte das traditionell patriarchale Geschlechterverhältnis auf Exklusion und Trennungen wie privat-öffentlich, Beruf-Familie und der damit verbundenen Arbeitsteilung, finanziellen Abhängigkeiten, Bildungsgefälle etc. Die starke Veränderung dieser Bereiche sowie der Trennung zwischen ihnen kann das Geschlechterverhältnis nicht unberührt lassen.
- 3 Z.B. sagt die zunehmende Integration von Frauen im Sinne der funktionalen Differenzierung sozialer Bereiche noch nichts über die Gleichberechtigung oder reale Teilnahmekancen von Frauen aus. Verteidigungsbestrebungen männlicher Privilegien und Stabilisierungsversuche der traditionellen Grenzziehungen gehören genauso in die Situation der Krisenhaftigkeit wie ihre Herausforderung.
- 4 Die Mehrzahl aller sozialen Bereiche sind geschlechtlich segregiert, Einkommenshöhe und Besitz korrelieren mit Geschlecht, Schutz durch den Sozialstaat ist maßgeblich an der männlichen Normalberufsbiographie ausgerichtet und politische Partizipationschancen sind immer noch geschlechtsabhängig, etc.
- 5 vgl. Heintz, Bettina/Nadai, Eva: „Geschlecht und Kontext. De-Institutionalisierungsprozesse und geschlechtliche Differenzierung“, in: *Zeitschrift für Soziologie*, Jg. 27, H.2, S. 75-93, 1998. Hintergrund bildet ein weiter Begriff von Institutionen, der Institution als standardisierte, relativ stabile Verhaltensmuster faßt (soziale Phänomene wie Ehe, Parteiensystem, Begrüßungsrituale, Lehrpläne).
- 6 hier das Ordnungsprinzip der sozialen Segregation nach Geschlecht.
- 7 Butler, Judith: *Das Unbehagen der Geschlechter*, Frankfurt/M. 1990.
- 8 Vgl. u. a. *Feministische Studien*, 1993 (11) Heft 2; Susanne Benedek/Adolphe Binder: *Von tanzenden Kleidern und sprechenden Leibern. Crossdressing als Auflösung der Geschlechterpolarität?*, Dortmund 1996; Andrea Stoll/Verena Wodtke-Werner (Hrsg.): *Sakkoräusch und Rollentausch*, Dortmund 1997.
- 9 Bernhard Waldenfels: *Der Stachel des Fremden*, Frankfurt/M 1990, S. 25.
- 10 Ebd. S. 26.
- 11 Judith Butler: *Hass spricht. Zur Politik des Performativen*, Berlin 1998, S. 198
- 12 Ebd. S. 63.
- 13 Ebd. S. 199.
- 14 Barbara Vinken: „Transvestie – Travestie: Mode und Geschlecht.“, in: Jörg Huber/Martin Heller (Hrsg.): *Inszenierung und Gestaltungsdrang. Interventionen 7*, Zürich 1998, S. 57-76 und in diesem Band „Frau als Mann als Frau – Mode als cross-dressing“ S. 75-90.
- 15 Ebd. S. 60, bzw. S. 77.
- 16 Haraway, Donna: „Anspruchsloser Zeuge@Zweites Jahrtausend. FrauMann© trifft OncoMouse™ Leviathan und die vier Jots: Die Tatsachen verdrehen.“, in: Scheich, Elvira (Hrsg.): *Vermittelte Weiblichkeit*, Hamburg 1996, S. 347-389.
- 17 Wir begreifen 'Andere' mit Donna Haraways Lesart von Trinh T. Minh-has Konzept der un/an/geeigneten Anderen, Name derjenigen, die nie in Ordnungssysteme hineinpassen und zu einer Existenz in den Zwischenräumen gezwungen sind. Vgl. Haraway, Donna: „Ecce Homo. Bin ich nicht eine Frau und un/an/geeignet anders: Das Humane in einer posthumanistischen Landschaft“, in: dies.: *Monströse Versprechen. Coyote-Geschichten zu Feminismus und Technowissenschaft*. Hamburg 1995, S. 118-135.
- 18 Garber, Marjorie: *Verhüllte Interessen. Transvestismus und kulturelle Angst*, Frankfurt/M 1993, S. 21ff.
- 19 Sielke, Sabine: „Self-Fashioning und Cross-Dressing. Strategien weiblicher Selbstinszenierung von der viktorianischen Selbstinszenierung zum postmodernen Zitatentheater.“, in: Gertrud Lehnert (Hrsg.): *Mode, Weiblichkeit und Modernität*, Dortmund 1998, S. 129.

Literatur:

- Bourdieu, Pierre:** „La domination masculine“, in: *Actes de la recherche en sciences sociales*, 1990/84, deutsch in: „Die männliche Herrschaft“ in: Dölling, Irene/Krais, Beate (Hrsg.): *Ein alltägliches Spiel. Geschlechterkonstruktion in der sozialen Praxis*, Frankfurt/M. 1997.
- Butler, Judith:** *Das Unbehagen der Geschlechter*, Frankfurt/M. 1990.
- Butler, Judith:** *Hass spricht. Zur Politik des Performativen*, Berlin 1998.
- Garber, Marjorie:** *Verhüllte Interessen. Transvestismus und kulturelle Angst*, Frankfurt/M. 1993.
- Haraway, Donna:** „Ecce Homo. Bin ich nicht eine Frau und un/an/geeignet anders: Das Humane in einer posthumanistischen Landschaft“, in: dies.: *Monströse Versprechen. Coyote-Geschichten zu Feminismus und Technowissenschaft*, Hamburg 1995, S. 118-135.
- Haraway, Donna:** „Anspruchsloser Zeuge@ Zweites Jahrtausend. FrauMann© trifft Onco-Mouse™. Leviathan und die vier Jots: Die Tatsachen verdrehen.“, in: Scheich, Elvira (Hrsg.): *Vermittelte Weiblichkeit*, Hamburg 1996, S. 347-389.
- Heintz, Bettina, Nadai, Eva:** „Geschlecht und Kontext De-Institutionalisierungsprozesse und geschlechtliche Differenzierung.“, in: *Zeitschrift für Soziologie*, 1998 (27), S. 75-93.
- Latour, Bruno:** *Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie*, Berlin 1995.
- Moi, Toril:** „Appropriating Bourdieu: Feminist Theory and Pierre Bourdieu's Sociology of Culture.“, in: *New Literary History*, 1991 (22), S. 1017-1049.
- Sielke, Sabine:** „Self-Fashioning und Cross-Dressing. Strategien weiblicher Selbstinszenierung von der viktorianischen Selbstinszenierung zum postmodernen Zitatentheater.“, in: Gertrud Lehner (Hrsg.): *Mode, Weiblichkeit und Modernität*, Dortmund 1998, S. 107-140.
- Vinken, Barbara:** „Transvestie Travestie: Mode und Geschlecht.“, in: Jörg Huber, Martin Heller (Hrsg.): *Inszenierung und Gestaltungsdrang. Interventionen 7*, Zürich 1998, S. 57-76 und unter dem Titel: „Frau als Mann als Frau. Mode als cross-dressing“ in diesem Band S. 75-90.
- Waldenfels, Bernhard:** *Der Stachel des Fremden*, Frankfurt/M. 1990.

Anthropologische, soziale und moralische Grenzen der Vervielfältigung der Geschlechter¹

Kontext

Die Geschlechterforschung bearbeitet seit ihren Anfängen vor ca. dreißig Jahren in vielen verschiedenen Feldern und Hinsichten die Frage, wie sehr 'der Mensch' – und das schließt Männer und Frauen ein – faktisch-kulturell durch seine Geschlechtlichkeit bestimmt ist, ob er dadurch notwendig bestimmt sein müsse und bestimmt sein sollte, und wie die sozialen Bedingungen transformiert werden müßten, um möglichst vielfältige Lebensentwürfe für beide Geschlechter zu ermöglichen. Sie untersucht u. a. Kunst, Literatur und Theorie im Hinblick auf ihre Rolle für die jeweils kulturtypische Auffassung von Geschlecht, Männlichkeit und Weiblichkeit. Die Ausgangsfrage ist inzwischen leicht modifiziert worden; deutlicher als früher wird sie historisiert und auf den jeweiligen kulturellen Kontext bezogen, da Relevanz und Bedeutung von Geschlecht (sub)kultur- und situationspezifisch stark variieren.

Ich möchte mich hier mit dem Verhältnis von anthropologischen und normativen Annahmen in der neueren Auseinandersetzung um die Geschlechterklassifikation beschäftigen. Sowohl von sozialkonstruktivistischen wie auch von dekonstruktiven Positionen aus wird gezeigt, daß die Zweigeschlechtlichkeit nicht ein naturales Substrat ist, sondern in Interaktionen und Texten als ein quasi-natürlicher Effekt hergestellt wird. Manche Autorinnen vertreten dabei die Meinung, daß eine Vervielfältigung der Geschlechter möglich und anzustreben sei, da der Zwang zur Zweigeschlechtlichkeit – man muß lebenslang einem von zwei Geschlechtern angehören – die Hierarchie von Männern und Frauen ermögliche, oder weitergehend noch: bedinge.²

Diese Position möchte ich im folgenden ernst nehmen und ihre möglichen Implikationen und Konsequenzen diskutieren. So wie sie kritisch die realen Effekte von Diskursen und Praktiken beschreibt, muß sie sich selbst auf ihre eigenen möglichen Machtwirkungen befragen lassen, da sie mehr beansprucht, als ein kulturell mehr oder weniger amüsanter, aber folgenloses Sprachspiel oder Gedankenexperiment zu sein.

Ich werde auf verschiedenen Ebenen argumentieren. Einerseits möchte ich die These plausibel machen, daß der *Begriff* des Geschlechts notwendig auf eine Zweierheit bezogen ist. Hierbei argumentiere ich sozialtheoretisch und vertrete die These, daß sich eine einzelne fundamentale Kategorie wie 'Geschlecht' nicht willkürlich ändern läßt, ohne daß eine ganze Reihe anderer zentraler Begriffe davon berührt sind (das 'holistische' Argument). Andererseits werde ich kritisch auf die immer wieder in der sozialkonstruktivistischen Debatte genannten Argumente für das *empirische* Vorkommen von mehr als nur zwei Geschlechtern eingehen und ihre Reichweite pro-

blematisieren. Schließlich werde ich die begriffliche und die empirische Ebene der Argumentation in einer Art *negativen Utopie* verschränken. Ich frage danach, wie eine Gesellschaft aussehen könnte, die keine Geschlechter mehr kennt oder sehr viele, in der also diskursive Gegenstrategien zur Zweigeschlechtlichkeit erfolgreich waren.

Ausgangspunkt meiner Überlegungen sind dabei die seit nunmehr fast dreißig Jahren geführten Auseinandersetzungen um Gleichheit und Differenz der Geschlechter. Während im deutschsprachigen Raum der Ausgang dieses Streits anfangs noch offen war, u. a. deshalb, weil hier in den Anfängen der Geschlechterforschung französische poststrukturalistische Theorien, etwa von Irigaray, rezipiert wurden, war dieser Kampf in der angloamerikanischen Diskussion von Beginn an so gut wie entschieden – und zwar zugunsten der Gleichheit. Je mehr sich die Geschlechterforschung in den USA und in Europa ausdifferenzierte, um so größer wurde auch der Einfluß der angloamerikanischen auf die deutschen Diskussionen, und um so selbstverständlicher wurde auch hier die politisch-soziale Gleichheit der Geschlechter zur dominanten anthropologischen Annahme und normativen Orientierung. Unter 'Gleichheit' verstehe ich, daß die Geschlechtszugehörigkeit für den Zugang zu materiellen und ideellen Ressourcen gleichgültig wird. Die Gegenposition in der deutschen feministischen Diskussion war nicht etwa eine schlichte Variante essentialistischer Geschlechtertheorie, sondern die Betonung der Geschlechterdifferenz für die Kritik vorgeblich universeller Kategorien und Begriffe, die dem Verdacht ausgesetzt wurden, androzentrisch³ zu sein.

Das Gleichheitsideal der 70er Jahre korrespondierte mit dem Befund soziologischer Theorien, daß 'Geschlecht' als Klassifikationssystem in modernen Gesellschaften faktisch tendenziell gleichgültig werde. In diesem Kontext wurde manchmal der Vorwurf erhoben, feministische Theorie versuche anachronistischerweise, eine veraltete Kategorie relevant zu machen. Ich will die soziologische Diagnose hier nicht überprüfen, sondern nur skizzieren, daß sich unterschiedlich situierte und motivierte Diskurse an diesem Punkt überschneiden.

Um den Kontext meiner Überlegungen deutlich zu machen, muß ich einige selbstbezogene Bemerkungen machen. 1993 habe ich zum ersten Mal Thesen über die Grenzen der Möglichkeit, die Kategorie 'Geschlecht' überflüssig werden zu lassen, publiziert,⁴ damals noch in Auseinandersetzung mit dem drei Jahre vorher erschienenen Buch *Gender Trouble* von Judith Butler. Meiner Meinung nach trifft diese Kritik nach wie vor zu. Bei den inzwischen veröffentlichten zahlreichen Butler-Lektüren wird die Art von Faszination aber noch deutlicher, die von Beginn an die entsprechenden Seminare und andere Diskussionen prägte und zu einigen charakteristischen Inkonsistenzen in den Butler-Interpretationen führte. Es gab und gibt bei vielen Autorinnen eine sich als theoretisch fundiert verstehende Euphorie, die an die Hoffnung gebunden ist, dem, was weitgehend als Gefängnis des Geschlechts wahrgenommen wurde, möglicherweise entgehen zu können. Ich vertrat dagegen die Position, daß aus sozialtheoretischen Gründen der *Begriff* des Geschlechts notwendig an Generativität, an die zweigeschlechtliche menschliche Fortpflanzung, gebunden sei, und daß alle Politiken neuer Geschlechterperformanzen (Geschlechterdarstellungen

gen), so wünschenswert und notwendig sie auch seien, zwangsläufig an diese Grenze stoßen würden – in anderen Worten: daß sie in den zwei Geschlechtern ihre objektive Begrenzung finden.

Indem ich eine Gebundenheit des Begriffs 'Geschlecht' an Fortpflanzung behauptete, hatte ich offenbar ein feministisches Tabu gebrochen. Ein häufiges Mißverständnis meiner Argumentation bestand darin, daß die von mir behauptete semantische Verbindung als eine Bindung an den biologischen Geschlechtskörper aufgefaßt wurde, so als repräsentiere der Begriff des Geschlechts den biologischen Körper.⁵ Ich habe aber nicht biologisch, sondern gerade sozialtheoretisch argumentiert: Da für jede Kultur die Sterblichkeit ihrer Mitglieder ein Problem ist, muß sie in ihrem Selbstverständnis der Generativität Rechnung tragen und deshalb eine Unterscheidung von Individuen nach ihrem als möglich unterstellten Beitrag zur Reproduktion machen.

Die radikalste Kritik an meiner These besteht in der Behauptung, daß jede Thematisierung eines Zusammenhangs des Begriffs 'Geschlecht' mit Fortpflanzung alte Geschlechterklischees aufrufe und insofern notwendig normativ sei, und daß insbesondere jede Erwähnung menschlicher Zweigeschlechtlichkeit als einer anthropologischen Bedingung, wenigstens in feministischen Kontexten, zu unterbleiben habe. Teilt man diese ihrerseits normative diskurspolitische Option, dann erübrigt sich tatsächlich eine Auseinandersetzung mit meinen sozialtheoretischen Argumenten. Dagegen gehe ich davon aus, daß es in einer Situation, in der Essentialismusvorwürfe und politische Normen eine Auseinandersetzung blockieren, nur hilfreich sein kann, die strittigen normativen Ansprüche zu explizieren und ihre Tragfähigkeit ebenso zu prüfen wie die der Kritik selbst zugrundeliegenden Normen. Ich nehme die skizzierten Mißverständnisse und Kritiken deshalb hier zum Anlaß, meine Position in Bezug auf diesen Aspekt klarer zu pointieren.

Die These

Meine These ist, daß selbst unter modernen Bedingungen 'Geschlecht' eine basale Kategorie bleibt, und daß in diesem Begriff ein Bezug auf Generativität semantisch vorausgesetzt werden muß. Zwar werden die interkulturell stark variierenden Bedeutungen der Geschlechtskategorien – wie andere Denotations- und Konnotationsbeziehungen auch – kontextuell, und das heißt: vor allem durch den Gebrauch festgelegt. Geschlechtsbedeutungen sind *kontingent* und *performativ*, das heißt, sie sind auf wiederholte Darstellung angewiesen, um in Geltung zu bleiben. Die prinzipielle Kontingenz ist allerdings, so möchte ich argumentieren, durch soziale Zwänge begrenzt, die eine vollständige semantische Abkoppelung von 'Geschlecht' und auch der Begriffe 'Mann/Frau' von Reproduktionsverweisen unmöglich machen.

Ich kann hier keine vollständige Argumentation entwickeln, sondern nur einige Punkte andeuten.

Die Verbindung von Reproduktion und Geschlecht ist selbstverständlich *symbolisch vermittelt*, und zwar über die Bindung an Vorstellungen von Geburt und Tod. Diese stecken den Rahmen der Menschen möglichen Zeiterfahrung ab. Die Orien-

tierung in einer symbolischen Welt, in deren Horizont Zeitlichkeit im Allgemeinen und Geburt und Tod im Besonderen überhaupt erst interpretierbar wird, ist spezifisch menschlich; sie ist die entscheidende anthropologische Bedingung für jede Kultur.

Kulturen deuten ihre Vergangenheit und beanspruchen eine Zukunft. Sie bleiben damit notwendig auf die Reproduktion der Gattung verwiesen. Simple Feststellungen dieser Art werden in einem Teil der neueren feministischen Diskussion oft als 'naturalistisch' mißverstanden, so als seien sie identisch mit der Behauptung eines der Kultur vorgelagerten oder sie fundierenden Naturprozesses. Einer solchen These wird die strategische Funktion unterstellt, Fortpflanzung als rein biologisches Faktum zu behandeln und die sozialen Effekte solcher, bloß als biologisch behaupteter Tatsachen zu ignorieren – mit dem Ergebnis, daß gerade damit Reproduktion normativ gewährleistet werde – als quasi-biologischer Imperativ. Es sei ein *bias* der feministischen Forschung selbst, daß sie ebenso wie Alltagstheorien und traditionelle Forschung mit großer Selbstverständlichkeit davon ausgehe, daß es Männer und Frauen 'gibt'. Die Geschlechterdifferenz spreche aber nicht aus der Natur zu uns, da die Natur selbst keine Unterscheidungen mache. Im Sinne eines radikalen Konstruktivismus sei der Begriff des biologischen Geschlechts, *sex*, ganz in den Begriff des kulturellen Geschlechts, *gender*, aufzulösen und als reines Diskursprodukt zu behandeln. Dagegen steht die hier vertretene These, daß Reproduktion allerdings ein sozialtheoretisch verhandelbares Thema ist, das nicht durch den generellen Essentialismusverdacht tabuisiert werden sollte, und daß in jeder Kultur in Zusammenhang mit der bisher anthropologisch noch nicht überholten Tatsache, daß Menschen geboren werden und sterblich sind, die Generativität zu Kategorisierungen von 'Geschlecht' führt. Mit 'Generativität' ist hier die schlichte Tatsache gemeint, daß menschliche (wie die meisten tierischen) Sozialitäten auf zweigeschlechtliche Fortpflanzung angewiesen sind – in welchem Umfang und mit welcher kulturspezifischen Bedeutung auch immer.

Wären Menschen anders, etwa unsterblich und ohne Angst vor dem Tod, so bräuchten sie die Tatsache der Generativität nicht zu mythisieren und wären auch nicht gezwungen, einen Begriff zur Klassifikation von Individuen gemäß ihrem jeweiligen möglichen Beitrag zur Reproduktion zu entwickeln. Ich wende damit das 'holistische' Argument (wonach nicht ein einzelner Begriff aus dem Zusammenhang von Geburt, Tod und Geschlecht gelöst werden und seine Bedeutung ändern kann, ohne daß auch die anderen ihres bisherigen Sinns entleert werden und gegebenenfalls einen neuen annehmen) anthropologisch: Nur für unsterbliche Wesen, beispielsweise für reine Geistwesen, kann die Einteilung in zwei Geschlechter überflüssig und damit witzlos werden.

Empirische Argumente

Um meine These plausibel zu machen, möchte ich zunächst auf die empirischen Argumente für die gegenteilige Behauptung eingehen, wonach eine andere Kategorisierung als die nach zwei Geschlechtern in anderen Kulturen gängige Praxis sei. Dazu beziehe ich mich auf einen inzwischen klassisch zu nennenden Text von Hart-

mann Tyrell zur Geschlechterklassifikation,⁶ da er insbesondere durch die Rezeption von Regine Gildemeister und Angelika Wetterer⁷ für die sozialkonstruktivistische Position innerhalb der deutschen Geschlechterforschung zentral geworden ist. Seine Leitkategorie der geschlechtlichen Differenzierung gewinnt Tyrell dabei aus der Übertragung des in der angelsächsischen Kulturanthropologie gebräuchlichen Terminus 'sexual differentiation'. Dieser Begriff ist absichtlich weit gefaßt und unterstellt als ein Minimum, daß Männer und Frauen überhaupt auseinandergelassen werden, daß der Unterschied der damit bezeichneten Menschenklassen kulturell ins Bewußtsein gehoben und in Geltung ist.⁸ Der Kontrastfall dazu wäre nach Tyrell der einer Gesellschaft, die 'geschlechtsblind' oder der Geschlechterdifferenz gegenüber indifferent wäre. Tyrells Argumentationsstrategie besteht darin, zu zeigen, wie hochgradig artifizuell und voraussetzungsreich und keineswegs 'natürlich' die Geschlechterklassifikation ist. Darin stimme ich mit ihm überein. Ich bestreite aber Tyrells weitergehende These, wonach die Geschlechterklassifikation „ihrem kulturellen Sinn nach“ nicht primär reproduktionsorientiert⁹ ist, und frage, in welchem Sinne von einem (kulturellen) 'Primärsinn' gesprochen werden kann. Oder einfacher: Ich frage, in welcher Weise der Begriff und die mit ihm verbundenen Symbolisierungen des Geschlechts auf Fortpflanzung bezogen sind.

Mit Tyrell gehe ich aber davon aus, „daß zweigeschlechtliche Klassifikationssysteme etwas an sich eher Unwahrscheinliches“¹⁰ sind. 'Unwahrscheinlich' ist diese Klassifikation u.a. deshalb, weil sie nicht auf die (eher seltenen) Situationen beschränkt ist, in denen die primären Geschlechtsmerkmale sichtbar sind. In die moderne Alltagsidentifikation von Personen als einem Geschlecht zugehörig gehen etliche Bedingungen ein, die keinesfalls 'in der Sache selbst' notwendig angelegt sind:

(1.) Es werden zwei und nur zwei Geschlechter wahrgenommen, wobei diese strikte Dualität nicht aus der Vielgestaltigkeit der sichtbaren Körper ablesbar ist; trotz der breiten Masse der weder besonders 'weiblichen' noch besonders 'männlichen' Körper gibt es anders als beim grammatischen deutschen Genus kein Neutrum oder etwa gar eine positiv identifizierte dritte Geschlechtsklasse (*tertium non datur*). Zudem handelt es sich (2.) um eine strikte Alternative; doppelte Geschlechtsmitgliedschaften in beiden Geschlechtsklassen, etwa androgyne, sind nicht vorgesehen. (3.) Das Kriterium für die Geschlechtszugehörigkeit, die Genitalien, differenziert nach Tyrell ca. 97% aller Neugeborenen unzweideutig. Verschärft wird die Exklusivität der Geschlechtsklassifikation (4.) durch Totalinklusion: Jeder wird geschlechtlich erfaßt. Und schließlich birgt Geschlecht (5.) eine zeitliche Dimension, die ebenfalls nicht selbstverständlich ist: Die Geschlechtszugehörigkeit wird von Geburt an zugeschrieben und ist dann psychisch irreversibel: „Einmal klassifiziert ist für immer klassifiziert“¹¹.

Tyrells Argumentationsstrategie besteht darin, kulturelle Variationen für diese Art exklusiver Geschlechtsklassifikation zu suchen, um damit die Selbstverständlichkeit aufzubrechen, mit der wir davon ausgehen, daß Geschlecht mit Notwendigkeit in der uns bekannten Weise exklusiv und lebenslang zugeschrieben wird. So führt er gegen den 1. Punkt, wonach es genau zwei Geschlechtsklassen gibt, die Konstruktion eines dritten Geschlechts an, das er z.B. in der Institution des *nadle* bei den

Navajos realisiert sieht. Aus dem Beleg, den er zitiert, kann man jedoch nur ersehen, daß *nadles* in der Lage sind, die Arbeit von Männern ebenso wie die von Frauen zu verrichten.¹² Tyrell selbst verweist auf Cucchiari,¹³ der bestreitet, daß es sich bei den *nadles* um eine zusätzliche und unabhängige Geschlechtsklasse handelt. Für den 2. Punkt, die Rigidität der Geschlechtergrenzen, führt Tyrell als Gegenbeispiel Kulturen an, die wenigstens rituellen Grenzverkehr erlauben, etwa in Form von schamanistischem Transvestismus oder als „Auffangrollen für prekäre Fälle“. ¹⁴ Der 3. Punkt Tyrells, die 97% eindeutiger Klassifikation aufgrund der „Geschlechts-Insignien“, liefert ungewollt das Gegenargument zu den beiden anderen: Auch wenn es in fremden Kulturen zusätzliche Kategorien zu der Grundunterscheidung zweier Geschlechter nach Genitalien gibt, so scheinen damit doch nur Einzelfälle oder ritualisierte Ausnahmesituationen klassifiziert zu werden. Es ist auffällig, daß in den Berichten über dritte Geschlechter in fernen, fremden Kulturen nie quantitative Angaben über deren Anteil an der Population insgesamt gemacht werden. Wenn sie belegen sollen, daß es allen Ernstes eine dritte Kategorie nicht nur als kulturellen Sonderstatus, sondern als eine zu den anderen beiden Klassen analoge Klassifizierung faktisch gibt, so wäre dies eine nicht unwesentliche Information. Der kulturelle Sonderstatus beweist lediglich, daß anderenorts die Geschlechterklassifikation weniger strikt gehandhabt wird als ‘bei uns’, nicht aber, daß es mehr als zwei Kategorien für ‘Geschlecht’ gibt.

Seine zentrale Behauptung, die Geschlechtsklassifikation sei ihrem kulturellen Sinn nach „nicht primär“ reproduktionsorientiert, begründet Tyrell damit, daß als Frauen nicht nur diejenigen Menschen mit einer Scheide klassifiziert werden, die *noch nicht* geschlechtsreif sind, sondern auch jene, die nicht gebären *wollen* oder nicht (*mehr*) gebären *können*.¹⁵ Dem ist insoweit zuzustimmen, als sich die Kategorisierung von Frauen offenbar nicht an *faktischem* Gebären orientiert. Die Formulierung „nicht primär“ ist aber mißverständlich, da semantisch allerdings vorausgesetzt werden muß, daß die Unterscheidung von Männern und Frauen nur deshalb überhaupt sozial relevant wird, weil über die Unterscheidung der Genitalien die jeweils als *möglich unterstellte* Relation zur Fortpflanzung bestimmt wird.

Geschlechterklassifikation als symbolischer interaktiver Prozeß

Selbstverständlich ist die Verbindung zwischen der Gestalt der Genitalien und dem daraus abgeleiteten möglichen Anteil an der Reproduktion bereits ein symbolischer Prozeß, und die Klassifikation selbst wird durch die Sprache vereindeutigt. Wie die Geschlechtsbegriffe kulturell im Einzelnen verfaßt sind, ist prinzipiell offen, nicht aber, daß es immer zwei Kern-Kategorien gibt, die Individuen nach ihrem als möglich unterstellten Anteil an der Entstehung neuer Menschen klassifizieren. Die Klassifikation steuert die Wahrnehmung exklusiver Gestalten¹⁶: entweder Mann oder Frau. Das ist auch dann der Fall, wenn – anders als in euro-amerikanischen Kulturen – Misch- oder Restkategorien vorgesehen sind, da diese stets von der Mann/Frau-Differenz abgeleitet sind und semantisch oft mit der Unterscheidung profan/sakral zusammengeschlossen werden, wie etwa beim Sonderstatus geschlechtsloser Priester oder geschlechtswechselnder Schamanen.

Die kulturell sehr unterschiedlich konstruierten Geschlechterbegriffe sind auf vielfältige Weise konnotiert mit Vorstellungen über Körperformen, mit dem, was dem jeweiligen Geschlecht an Fähigkeiten und typischen Tätigkeiten zugeschrieben wird, und – nicht zuletzt – mit Sexualität. Abgesehen von den primären und sekundären Geschlechtsmerkmalen und einigen wenigen physischen Prozessen wie Stillen, Gebären und Ejakulieren sind diese Konnotationen für sich genommen gänzlich arbiträr. Sie kommen aber charakteristischerweise nie isoliert vor, sondern nur in Mischungen von arbiträren und nicht-arbiträren Zeichen. Symbolisch werden die arbiträren Zeichen, beispielsweise als geschlechtstypisch zugeschriebene Tätigkeiten und Eigenschaften, mit jenen nicht-arbiträren Zeichen verkoppelt, und nur durch diesen Bezug können die arbiträren Zeichen Geschlecht signifizieren.

Aus diesem sozialen Zusammenhang läßt sich der Begriff des Geschlechts nicht herauslösen und isolieren. Die Relevanz der Generativität für die Begriffsbildung – unabhängig von praktischen, insbesondere normativen, Zwecken – wird klarer auf der konkreteren Bedeutungsebene von Natalität im menschlichen Selbstverhältnis. Das Problem der *sachlichen* Verbindung jedes Begriffs von 'Geschlecht' mit dem Phänomen der Natalität läßt sich aufschlüsseln nach der Seite der Einzelindividuen, die sich fragen, woher sie kommen, aus welchen vorangegangenen Geschichten sie entstanden sind, und nach der Seite der jeweiligen Gruppe, die die Vergangenheit als ihre Vergangenheit interpretieren muß.

Die Frage nach dem Woher kann auf unterschiedliche Weise gestellt werden, beispielsweise auf der Ebene der Einzelindividuen sozialpsychologisch als Frage nach 'sozialisatorischen Einflüssen', psychoanalytisch als Frage nach der Herkunftsfamilie oder der gesamten Familiengeschichte oder auch biologisch als Frage nach den Genen. Aber mit welcher spezifischen sachlichen Orientierung auch immer: Alle diese Selbstkonstruktionen müssen anerkennen, daß es ein Körper eines bestimmten Typs war, aus dem man hervorgegangen ist, und daß am eigenen Zustandekommen noch ein Körper eines davon abgehobenen Typs beteiligt war. Das gilt selbst für Retortenbabies.

Aus der Feststellung, daß der Begriff des Geschlechts auf eine Zeitachse verweist und daran orientiert ist, möchte ich das eingangs als 'holistisch' bezeichnete Argument gewinnen. Die Kategorie 'Geschlecht' hängt empirisch immer mit Erinnerung, Zeitlichkeit und Geschichte zusammen, wenn auch in unendlichen Variationen und mit einem unabsehbaren Spielraum für neue Bedeutungen. Aus diesem gesamten Bedeutungsfeld kann keiner der genannten Begriffe *ganz* herausgelöst werden, ohne daß die anderen ihre Bedeutung verändern. Mein Vorschlag ist, zu überlegen, was genau sich verändern müßte, damit der Begriff des Geschlechts vollständig von Fortpflanzung abgekoppelt werden könnte, bevor allzu selbstverständlich die Überwindbarkeit der Zweigeschlechtlichkeit behauptet und deren Wünschbarkeit unterstellt wird. Zu diesem Zweck werde ich später eine negative Utopie entwerfen.

Außer der semantischen Verbindung von Gattung und Geschlecht gibt es auch eine etymologische zwischen den beiden entsprechenden Begriffswörtern, etwa in 'das Geschlecht derer von ...' oder in *genre*. Dies sagt selbstverständlich noch nichts über die jeweils spezifischen Inhalte und die Gewichtung der Geschlechtsbedeutungen innerhalb einer Gruppe aus. Zweifelsohne sind Kulturen vorstellbar, in denen die

Kategorisierung von Personen nach Geschlecht wesentlich weniger relevant ist als im heutigen Westeuropa und Nordamerika. Bereits jetzt läßt sich für die moderne westliche Gesellschaft sagen, daß die funktionale Deutung von Geschlecht als Legitimation für Prozesse von Arbeitsteilung tendenziell abnimmt, auch wenn sie in ökonomischen Krisen immer wieder reaktiviert wird.¹⁷

Daß die Geschlechtszugehörigkeit von Menschen kulturell *mehr* oder *weniger* bedeutsam gemacht werden kann, war und ist einer der wesentlichen Motoren der Emanzipationsbestrebungen von Frauen seit der Renaissance. 'Geschlecht' ist als Klassifikationspraxis nicht überall gleich wichtig, nicht überall gleich aufschlußreich für das Verständnis des jeweiligen kulturellen Kontextes. Mein Argument ist, daß überhaupt gemäß möglichem Beitrag zur Reproduktion nach zwei Klassen unterschieden wird: nicht, daß es noch x-beliebige *andere* Kategorisierungen gibt, die auch relevant sind und quer zur Geschlechtsklassifikation stehen.¹⁸ Diese anderen, geschlechtsunabhängigen Klassifikationen (wie z.B. Alters-, Schicht-, ethnische und religiöse Zugehörigkeiten) stellen durch Mischung mehr Aufführungsmöglichkeiten für mögliche Geschlechterperformanzen bereit – das ist selbstverständlich immer schon der Fall und nicht erst eine Entdeckung der letzten fünf oder zehn Jahre. Dabei verschiebt sich die Gewichtung der verschiedenen Klassifikationen – die nach Geschlecht und die nach anderen Kriterien – im Verhältnis zueinander, ihre jeweilige Semantik verändert sich, läßt alte Kategorien überflüssig werden und neue entstehen.

Sexuierung und Entsexuierung: Faktische semantische Veränderungen

Ich spreche von 'Sexuierung', wenn die Klassifikation von Geschlechtern in den Praktiken, die sie reifizieren, mit metaphorischen Geschlechtsbedeutungen aufgeladen wird. Sexuierungspolitiken stellen den interkulturellen Normalfall dar, der aber immer wieder auf Neufüllung und Neuerfindung der *Geschlechterbilder* (nicht der Kategorien!) angewiesen ist. Dabei kann die jeweils spezifische Bedeutung von 'Geschlecht' nur im Zusammenspiel des Gesamtsystems kultureller Deutungen und der jeweils spezifischen Situation lokalisiert werden. Unstrittig bestehen in der Weise der Sexuierung interkulturell große *qualitative* Differenzen; und selbstverständlich – das setzt die Betonung der Performanz der Geschlechterbegriffe voraus – lassen sich solche Unterschiede in komplexen Gesellschaften auch zwischen den verschiedenen Schichten, zwischen Funktionsgruppen und Subsystemen feststellen. Dagegen spreche ich von 'Entsexuierung', wenn die Geschlechterklassifikation faktisch kulturell belangloser wird, aber auch dann, wenn lediglich normativ angestrebt wird, möglichst ganz oder weitgehend auf sie zu verzichten. 'Sexuierung' und 'Entsexuierung' stehen demnach für zwei entgegengesetzte Richtungen tatsächlicher oder gewollter kultureller Transformation; beide Ausdrücke bezeichnen zeitliche Prozesse der Zu- oder Abnahme des Gewichts der Geschlechterbedeutungen in jeweils spezifischen Kontexten.

Das Prekäre hierbei besteht darin, daß diese Tendenzen natürlich nicht quantifizierbar sind; über die Interpretation der sozialen Realität der Geschlechter, über die Bewertung der Machtbalancen zwischen ihnen und deren Relevanz für gesellschaft-

liche Prozesse läßt sich bekanntlich streiten, und es reicht nicht, Gleichheit diskursiv zu beanspruchen und noch nicht einmal, sie rechtlich zu verankern, um die Egalität der Geschlechter sozial zu realisieren. In anderen Worten: Entsexuierungsdiskurse bewirken nicht notwendig faktische Entsexuierung, sondern oft stützen sie indirekt gerade gegenteilige Bestrebungen oder bewirken schlicht gar nichts. Genau diese historische Erfahrung, die in den letzten zweihundert Jahren, besonders aber in den letzten dreißig Jahren immer wieder anhand verschiedener Gegenstandsbereiche und sozialer Felder analysiert worden ist, hat zur Kritik am Androzentrismus geführt.

Normative Implikationen in der Kritik der Zweigeschlechtlichkeit

Diejenigen, die eine Vervielfältigung der Geschlechter anstreben, versprechen sich von ihrer Politik einen Zugewinn an Freiheit und von Differenz im Sinne von kultureller Vielfalt. Darüber hinaus soll die Vervielfältigung aber auch eine Art Schutzwall gegen Geschlechterhierarchien errichten. Insofern kann man sagen, daß diese Politik die Gleichheit der (dann zahlreichen) Geschlechter anstrebt. Nun habe ich zu argumentieren versucht, daß dieses Ziel illusionär ist, wenn damit die Etablierung ganz neuer Geschlechterkategorien (im Sinne von mehr als zwei) gemeint ist. Sicherlich kann mehr Spielwitz in den Geschlechterinszenierungen und -maskeraden erreicht werden und dies die Welt bunter, phantasievoller und vermutlich auch erfreulicher machen. Als politische Strategie aber und auch als dominante Orientierung für Wissenschaft führt dies, so meine These, in eine Sackgasse.

Der Hauptgrund, warum nicht nur die *Rigidität* und *Exklusivität* der Zweigeschlechtlichkeit, sondern sie selbst in Frage gestellt wird, liegt in der Annahme, daß bereits die bloße Unterscheidung zweier Geschlechter eine Hierarchie herstelle. Diese Annahme verwechselt aber notwendige und hinreichende Bedingungen. Trivialerweise ist die Unterscheidung von mindestens zwei Geschlechtern eine Voraussetzung von Geschlechterhierarchien, denn ohne Klassenzugehörigkeit (im Sinne von Klassifikation) kann es keine Klassen geben, die sich über ihre Differenz definieren. Aber nicht mit jeder sprachlichen Unterscheidung korrespondiert eine fixierbare soziale Hierarchie; institutionalisierte Machtgefälle entstehen in wesentlich komplexeren Prozessen als *allein* aus der Sprache oder DEM DISKURS heraus.

Machtprozesse lassen sich als Handlungsselektionen beschreiben, die der einen Seite mehr Spielraum und Alternativen lassen als der anderen.¹⁹ Sie setzen eine relative Handlungsfreiheit voraus, denn jemand, der ausschließlich aus Zwang handelt, agiert als Automat, und seine Fähigkeiten und Kräfte lassen sich nicht im Interesse der Machterweiterung nutzen. Jeweils spezifische Konstellationen von historisch-ökonomischen Verhältnissen und interaktiven und symbolischen Prozessen sind Bedingung für nicht nur gelegentliche, sondern sedimentierte Machtgefälle. Selbstverständlich kommt Diskursen dabei eine zentrale Rolle zu. Aber aus dem bloßen Vorkommen einer Unterscheidung, wie beispielsweise der Distinktion von Nähe und Ferne, kann man noch nicht auf das Vorliegen von Hierarchien schließen, und es spricht meines Erachtens auch nichts für die Annahme, daß jede sprachliche Unterscheidung aus Machtprozessen heraus entstanden ist – jedenfalls dann nicht, wenn

man Macht und Sprache nicht von vornherein als identisch setzen will. In dem Fall aber könnte der Ausdruck 'Macht' keinerlei Differenzierungsfunktion mehr einnehmen.

Die Unterscheidung von Männern und Frauen ist zwar in allen uns bekannten Kulturen in Machtprozesse eingebunden, aber daraus läßt sich nicht schließen, daß diese Distinktion immer und auch in Zukunft notwendig ein hierarchisches Verhältnis begründet, hervorruft oder bedingt.

Diskursontologie

Stellvertretend für auch heute noch aktuelle Positionen, die an Judith Butler anknüpfen, sei hier noch einmal auf deren Buch *Gender Trouble* eingegangen.²⁰ Butler untersucht dort einige der prominentesten feministischen Bezugsautorinnen und -autoren dahingehend, inwieweit sie mit ihren Theorien *sex*, *gender* und *desire* zur Deckung bringen und damit zur Reproduktion dessen, was sie die heterosexuelle Matrix nennt, beitragen. Dabei geht sie davon aus, daß bereits die Unterscheidung zweier Geschlechter den Kern des heterosexistischen Gesetzes ausmacht und so das Gefängnis des Geschlechts (i.S.v. 'dies und kein anderes') produziert. Brüchig sind dessen Mauern in Butlers Sicht nur insofern, als jede Form von *gender identity* performativ, d.h. auf Darstellung angewiesen ist. Dabei glaubt sie, daß der Inszenierungscharakter selbst bereits deutlich macht, daß *sex*, *gender* und *gender identity* willkürliche Konstrukte sind.

Während Foucault die Begriffe *sex* und 'Sexualität' (im Sinne einer alles erklärenden Kausalmacht) historisiert hatte, universalisiert Butler wiederum diesen Befund mit der Behauptung, der geschlechtlich identifizierte Körper sei *generell* diskursiv produziert – und nicht nur die jeweils spezifische Semantik, die wahrnehmbare Körperdifferenzen interpretiert. Damit geht gerade der Gewinn der Foucaultschen Perspektive verloren, nämlich durch historische Konstrastierung deutlich zu machen, daß das System einer *exklusiven* Zweigeschlechtlichkeit, die keinerlei Übergänge oder Restkategorien kennt, als ein Kernelement der seit dem 18. Jahrhundert sich durchsetzenden Normalisierungsmacht zu verstehen ist.

Nun ist der These, daß der moderne Sexualitätsbegriff konstruiert ist, auf dem Hintergrund der historischen Studien Foucaults zuzustimmen; bei der *sex/gender*-Unterscheidung allerdings ist genauer zu fragen, ob *sex* als biologisch eindeutig fixierbares Substrat gefaßt ist – das wäre zweifelsohne leicht als seinerseits kulturelle Praktik zur Erzeugung exklusiver Geschlechterkategorien zu diagnostizieren –, oder ob *sex* lediglich die Form einer gestalthaften Wahrnehmung meint, eine rudimentäre Typenbildung vor jeder speziellen Semantik. Aber die Unterscheidungsmöglichkeit zwischen einem als eindeutig behaupteten Substrat einer symbolischen Repräsentation und einer wiedererkennbaren Gestalt²¹ verschwindet bei Butler unter dem Verdikt, daß Vordiskursives überhaupt nicht vorausgesetzt werden darf.

Butler geht noch einen Schritt weiter, indem sie an Foucault kritisiert, daß er einen Körper (wohlgemerkt: überhaupt einen Körper, keinen geschlechtlichen) unterstelle, der seinen kulturellen Einschreibungen vorgängig sei, und damit eine der

Bedeutung und Form vorgängige Materialität voraussetze (Butler 1991, S. 193). Wenn man sich noch darüber streiten kann, wie der Schritt von Gestaltwahrnehmungen von Körpern hin zu typisierten Gestalten, die geschlechtlich indiziert sind, beim 'animal symbolicum' (Ernst Cassirer, Susanne Langer) organisiert ist, so muß man sich schon in einem reinen Ideenhimmel bewegen, um allein den Verweis auf Materialität als unzulässige Prämisse zu brandmarken.

Daß jeder Begriff von 'Natur', 'Materie' oder 'Körper' *sui generis* ein Begriff in einem Symbolsystem ist und nicht 'die Sache selbst', und daß jede symbolische Repräsentation²² nicht einfach Anzeichen für etwas faktisch Gegebenes, sondern ein mehr oder weniger komplexes Bedeutungssystem ist, heißt nicht, daß dieses System *nur* intertextuelle Weltbezüge hätte. Wenn man dies behaupten wollte, so fiel das System in sich zusammen: Von der prinzipiell diskursiven Konstruktion unserer Welt auszugehen, macht nur Sinn, wenn das Diskursive wenigstens fiktiv von einer Realität jenseits des Sprachlichen unterschieden ist.

Butler ist insofern zuzustimmen, als jede Bezugnahme auf ein *außerdiskursives* 'X', etwa auf ein Natursubstrat von *sex*, als ein bedeutungskonstituierender Akt in einem Diskursraum vorgenommen wird und wesentlich von dessen Strukturen und Hierarchien bestimmt ist. Es gibt keine Möglichkeit, sich irgendeiner 'Wahrheit des Geschlechts' zu versichern außerhalb der jeweils kulturell akzeptierten Versionen der Unterscheidung und Beschreibung von *sex* und *gender*. Diese führen nicht eine vorgängige Ontologie von Natur und Kultur aus, sondern sie artikulieren die Begriffe, die in einer Kultur vom Kulturprozeß herrschen: Kultur versteht sich selbst als Kultivierung von 'Natur', legitimiert sich als Zivilisierung von Vorkulturellem. Das 'Natursubstrat' ist in der Selbstfiguration von Kultur deren (selbstgesetzter) Hintergrund und zunächst einmal nichts sonst. *Sex* ist das in *gender* formierte 'X'. Alles, was über *sex* gesagt werden kann, wird unter den Bedingungen des jeweils herrschenden *gender*-Diskurses gesagt, und eröffnet keinen Zugang zu einer diskursunabhängigen, dem Diskurs vorgelagerten Welt an sich.

Eine negative Utopie

Im folgenden möchte ich einige Probleme darstellen, die sich ergeben, wenn man das Ziel der Vervielfältigung der Geschlechter ernstnimmt in seinem Anspruch, die Verbindung von Geschlecht und Fortpflanzung *ganz* aufzulösen und nicht nur zu lockern.²³ Letzteres könnte man als Ziel von 'reformistischen' Entsexuierungspolitiken bezeichnen. Hier dagegen soll die von vielen angestrebte Dekonstruktion der Zweigeschlechtlichkeit nicht als eine unverbindliche diskursive Spielmöglichkeit behandelt werden, sondern als starkes politisches Ziel. Dabei führe ich die empirische Ebene der Argumentation, auf der ich die soziologischen Bezugnahmen auf dritte Geschlechter in fremden Kulturen problematisiert habe, zusammen mit der begrifflichen Ebene. Dort hatte ich behauptet, daß der Geschlechtsbegriff nicht von seiner zeitlichen Bezogenheit auf Prozesse wie Gebären und Sterben abgelöst werden kann (das holistische Argument).

Die Grenzen der Politik der Entsexuierung werde ich an einem Gedankenexperiment, einer negativen Utopie, erläutern. Stellen wir uns vor, daß biologische und soziale Elternschaft *vollständig* voneinander abgekoppelt würden, etwa indem man die Schwangerschaft ersetzt durch Retortenbabies oder Ähnliches. *Allen* Menschen müßte sowohl ihre biologische Herkunft gleichgültig sein wie auch die Frage, ob aus ihren Zellen biologisch 'eigene' Kinder hervorgehen werden, wenn die Klassifikation nach Geschlecht sozial wirklich keine Rolle mehr spielen und damit überflüssig werden soll. Das Gewicht liegt hier auf '*vollständig*': Denn schon eine kleine Population Unwilliger, die nicht bereit wären, die Entsexuierungspolitik mitzutragen, und die Wert darauf legen, selbst zu bestimmen, was mit ihren Ei- und Samenzellen geschieht, könnte den Erfolg dieser Politik gefährden. Denn was Geschlecht 'ursprünglich' bedeutete (in anderen Worten: als es überhaupt bedeutete), kann nur dann vergessen werden, wenn jede Verbindung von Geschlecht und einer spezifischen Körperlichkeit radikal unterbrochen würde. Diejenigen aber, die immer noch auf altmodische Weise zeugen und gebären, sorgen in der Perspektive der EntsexuierungspolitikInnen dafür, daß die alten Geschlechterbilder immer wieder neu aufgefüllt werden. Denn sie erinnern daran, daß an der Fortpflanzung zwei signifikant unterschiedene Körper beteiligt waren.

Das Argument dafür, daß wirklich *niemand* sich auf traditionelle Weise fortpflanzen darf, damit die Konnotation des Geschlechter-Begriffs mit Gebären/Nicht-Gebären aufgelöst werden kann, besteht darin, daß der alte Begriff eine Sogwirkung hat. Der neue kann nicht auf einer tabula rasa neu erfunden werden, sondern muß darauf aufbauen. Bevor Prozesse wie Gebären auch nur bei einer Minderheit möglich wären, ohne daß sie noch oder wieder irgendwie mit den zwei Geschlechterbegriffen in Zusammenhang gebracht werden können, muß die traditionelle Verbindung erst einmal radikal unterbrochen werden. Wenn es zutrifft, daß der Begriff des Geschlechts nur dann im Sinne einer Vervielfältigung modifiziert werden kann, wenn die an Fortpflanzung gebundenen Bedeutungselemente *insgesamt* ('holistisch') verschwunden sind, dann muß diese begriffliche Voraussetzung notwendigerweise massive soziale Konsequenzen haben. Sicherlich wären weniger negative Utopien und eine positivere soziale Phantasie wünschenswert. Aber ich sehe nicht, wie solche Entwürfe die Ansprüche des Begriffs 'Vervielfältigung' tatsächlich, und das heißt auch das als 'holistisch' bezeichnete Problem, umgehen oder gar lösen könnten.

Meine These hängt hier ab von der Behauptung, daß herkömmliches Gebären in einer Gesellschaft, die entweder gar keine Geschlechter mehr kennt oder statt der bekannten zwei viele – und zwar solche, die von ihrer Definition her nichts mit Fortpflanzung zu tun haben dürfen, um nicht doch auf die Zweierunterscheidung rückführbar zu sein –, daß in einer solchen Gesellschaft Gebären und Zeugen überhaupt nicht mehr, also für niemanden, erfahrbar sein dürfte. Denn solche Faktizität würde immer wieder den traditionellen Geschlechterbegriff neu in Szene setzen; die alten Sedimentierungen würden ihre Sogwirkung erweisen und deshalb zur Beibehaltung oder Wiedereinführung der zwei (dann alten) Geschlechter-Kategorien führen. Das Modell *vollständiger* Entsexuierung hätte damit aus begriffsinternen Gründen problematische soziale Konsequenzen, denn es wäre, wenn überhaupt, nur auf der Basis von Zwang und massivem öffentlichen Eingriff in Privatsphären denkbar, die wahr-

scheinlich von totalitären Ideologien begleitet sein müßten. Denn Freiheitsspielräume wie den, daß man selbst darüber entscheiden kann, ob man auf herkömmliche oder andere Art Kinder haben oder zeugen möchte oder nicht, würde man freiwillig nur mit sehr guten Gründen einschränken.

Solche Visionen oder Phantasmen einer vollständigen 'Entsexuierung' können, zuende gedacht, deshalb leicht zu moralisch problematischen Konsequenzen führen, da das Selbstbestimmungsrecht der Individuen irgendwie ausgeschaltet werden müßte. Zur Überwachung und Kontrolle der entsprechenden sozialen Arrangements wäre dann ein Stab nötig. Dieser Überwachungsstab müßte aber selbst notwendig nach Geschlecht klassifizieren, um das unerwünschte Entstehen von Kindern zu verhindern. Dieses Problems könnte man sich allenfalls durch Zwangssterilisation mindestens einer Hälfte der Bevölkerung entledigen. Aber auch für deren lückenlose Durchführung wäre Überwachung notwendig. Die – in negativer Weise utopische – Politik der *vollständigen* Entsexuierung wäre demnach ebenso auf Geschlechtsklassifikation angewiesen wie empirisch vorfindbare geschlechtshomogene Kulturen wie Militär, Papsttum und Klöster, die zum Zwecke der Ausgrenzung und der Verhinderung ihrer Vermischung die Geschlechter voneinander unterscheiden müssen und es auch faktisch tun.

Selbst wenn Retortenbabies in einiger Zeit möglich und nicht nur eine Ausnahme, sondern ein oder sogar *das* gängige Verfahren zur menschlichen Reproduktion werden sollten, so würden auch diese aus Retorten entstandenen Menschen sich fragen, aus wessen Genen sie zusammengesetzt sind.

Der einzige Einwand gegen meine Argumentation scheint die Behauptung zu sein, daß faktisch das Klonen von Menschen das gängige und von allen akzeptierte Verfahren zu ihrer Reproduktion würde. Ich halte das aber für unwahrscheinlich. Außerdem hätten die Klone dann unvermeidlich ihr Herkunftsgeschlecht, und für ihr Selbstverständnis wäre gerade die nicht-zweigeschlechtliche Herkunft das Problem. Es würde sich dann als Frage danach stellen, wie sie sich von ihren Mit-Klonen unterscheiden. An solchen Beispielen kann das Problem der Identität der Person sehr praktisch erforscht werden, und nicht mehr nur fiktiv wie jetzt in manchen philosophischen Texten oder in *Science fiction*. So, wie unsere Kultur beschaffen ist, wird es mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit Staaten geben, die Rechtsräume und Mittel für das Klonen von Menschen zur Verfügung stellen. Oder finanzstarke Einzelpersonen oder Institutionen werden rechtsfreie Räume nutzen oder sich über geltendes Recht hinwegsetzen. Das Klonen wird sich aber aus Kostengründen nicht als dominante Methode menschlicher Vermehrung durchsetzen.

Aber ob nun realisierbar oder reines Gedankenexperiment – auch aus der Möglichkeit des Klonens kann man nicht auf ein *vollständiges* Gleichgültigwerden von Geschlecht schließen, sondern allenfalls auf eine Zunahme der Verwendung dieser Technologie in den reichen Klassen der reichen Länder. Eine Verwirklichung echter Geschlechterindifferenz kann darüber weder erhofft noch – von konservativer Perspektive aus gesehen – befürchtet werden. Denn wollte man die Kategorisierung nach Geschlecht in einer solchen Kultur geklonter Individuen verhindern, so müßte man zweigeschlechtliche Fortpflanzung der (von verschiedenen Geschlechtern stammenden) Klone untereinander unterbinden – oder eben von vornherein nur ein Geschlecht

zum Klonen zulassen. Dies bedeutete aber, Zwangsmittel anzuwenden – wie in der ersten Version der negativen Utopie.

Ausblick

Die entscheidende normative Frage für die Geschlechterforschung ist m.E. nicht, wie man sich zu einzelnen technischen Verfahren wie In vitro-Fertilisation moralisch stellen soll, etwa, ob man diese Technologien ablehnen soll, weil sie im Verdacht stehen, Frauen überflüssig zu machen. Frauen werden weder als Gebärende überflüssig, noch erschöpft sich ihre Brauchbarkeit für diese Kultur im Gebären – und noch nicht einmal in der Kindererziehung. Die zentrale Aufgabe für die Geschlechterforschung besteht vielmehr darin, die Frage nach 'Geschlecht' so anzulegen, daß nicht bereits gewonnene Erkenntnisse über das Verhältnis von Diskurs, Geschlecht und Leiblichkeit wieder vergessen werden. Als anthropologische Frage danach, welche Bedeutung die Geschlechtlichkeit generell für den Menschen hat, ist sie am Anfang der Frauen- und Geschlechterforschung manchmal etwas unbefangen gestellt worden, so als gäbe es eine eindeutige, kontextunabhängige Antwort darauf. Die feministischen Forschungen der letzten zwanzig Jahre haben deutlich gezeigt, daß dies nicht der Fall ist.

Heute scheint mir eher eine Gefahr darin zu liegen, daß man so tut, als sei die anthropologische Frage längst beantwortet – nämlich in dem Sinne, daß Geschlecht nichts sei als eine Schimäre, ein gaukelndes Zeichenspiel. Dies alles mag es zwar auch sein. Wichtiger erscheint mir aber, daß die anthropologische Frage damit nicht aufgegeben, sondern lediglich modifiziert werden muß: als Historisierung der Frage selbst. Faktisch ist sie seit fast zwanzig Jahren in der Frauen- und Geschlechterforschung historisiert worden. Es geht nicht um ein imaginäres 'Wesen' der Geschlechtlichkeit (Essenz) und auch nicht um Sein oder Nicht-Sein von Geschlecht (Ontologie), sondern darum, unter welchen spezifischen Umständen und Diskursbedingungen man glaubte, ein solches Wesen oder Sein bestimmen zu können. Welche historisch *unterschiedlichen* Bedeutungen hatte die Frage nach dem Geschlecht, wie ist sie in welchen Kontexten gestellt worden, und welche Transformationen des Mensch-Seins versprechen wir uns heute davon, wenn wir sie nicht mehr oder ganz anders stellen, etwa als Frage nach der Möglichkeit, die Geschlechter zu vervielfältigen? Dies scheint mir der Horizont zu sein, von dem aus die Frauen- und Geschlechterforschung zum heutigen kulturellen Selbstverständnis beitragen kann, nicht aber durch die vorschnelle Reduktion der Anthropologie auf eine negative Ontologie: Les sexes n' existent pas...

Gleichheitsforderungen im ökonomischen, rechtlichen und kulturellen Bereich sind von solchen Überlegungen nicht berührt, oder allenfalls in dem Sinne, daß sie sich auf dem Hintergrund meiner Überlegungen noch dringlicher stellen: Wenn es sich so verhält, wie ich behauptet habe, und die Zweigeschlechtlichkeit für keine denkbare menschliche Kultur ganz überwunden werden kann, und wenn alle Geschlechtsbedeutungen symbolisch vermittelt, kontingent und performativ sind, so gibt es keinen absoluten oder objektiven Maßstab anhand dessen das 'richtige' Maß

von Sexuierungs- und Entsexuierungspolitiken bestimmt werden könnte. Vielmehr handelt es sich bei der Gleichheitsforderung um eine moralische und politische Norm, deren Anerkennung und Realisierung im Recht und in allen anderen Bereichen, im Öffentlichen wie im Privaten, immer wieder neu ausgehandelt werden muß.

So hat sich beispielsweise bei ethischen Fragen der Leihmutterchaft gezeigt, daß die alte Forderung nach dem Recht auf den eigenen Körper nicht besonders weit führt, weil eben unklarer ist als je, was zum eigenen Körper 'gehört' und was nicht. Alle Grenzen sind anthropologisch verschiebbar: die Körpergrenzen inklusive der Geschlechtlichkeit, der Zeitpunkt des Todes und der der Geburt. Es ist fraglich, ob alle Menschen auch in Zukunft von Müttern geboren werden. Aber weil wir doch wohl auch in Zukunft zumindest sterblich sein werden, sollten wir uns wenigstens in dem Leben, das uns wirklich zur Verfügung steht, nicht illusionären Zielen widmen, sondern ein klares Bewußtsein unserer Handlungsbedingungen entwickeln und untersuchen, in welche Machtprozesse wir leiblich involviert sind und welche wir für die Verwirklichung neuer Lebensentwürfe transformieren wollen. Diskurse und die von ihnen bereitgestellten Unterscheidungen sind nur ein kleiner Teil der dominanten ebenso wie der möglichen subversiven Praktiken.

Anmerkungen:

- 1 Unter dem Titel „Generativität in sozialtheoretischen und normativen Perspektiven“ habe ich eine Vorfassung dieses Textes im Rahmen des interdisziplinären Forschungskolloquiums von Helga Satzinger und Karin Hausen an der Technischen Universität Berlin im WS 98/99 am 28.10.98 vorgestellt. Außer den Veranstalterinnen und TeilnehmerInnen dieses Colloquiums habe ich vor allem Ursula Baumann und Martina Herrmann für Kritik an meinen Überlegungen zu danken. - Einige Abschnitte des vorliegenden Textes sind in anderem Zusammenhang, aber ähnlich lautend in meinem Beitrag „Geschlechterklassifikation und historische Deutung“, in: Klaus E. Müller/Jörn Rüsen (Hrsg.): *Historische Sinnbildung. Problemstellungen, Zeitkonzepte, Wahrnehmungshorizonte, Darstellungsstrategien*, Reinbek bei Hamburg 1997, publiziert.
- 2 Angelika Wetterer beispielsweise hält eine Vervielfältigung der Geschlechter als Alternative zur Zweigeschlechtlichkeit für wünschenswert, arbeitet aber sehr genau heraus, daß die These von der sozialen Konstruktion von 'Geschlecht' nicht impliziert, man könne willkürlich und beliebig neu konstruieren. Vgl. Angelika Wetterer: „Dekonstruktion und Alltagshandeln“, in: dies. (Hrsg.): *Die soziale Konstruktion von Geschlecht in Professionalisierungsprozessen*, Frankfurt 1995, S. 226. Ähnlich argumentiert Gesa Lindemann: *Das paradoxe Geschlecht. Transsexualität im Spannungsfeld von Körper, Leib und Gefühl*, Frankfurt 1993, S. 22 f. - Wetterer macht auf die großen Unterschiede zwischen Diskurstheorie und Ethnomethodologie aufmerksam. Für letztere sei Hierarchie und Differenz im Geschlechterverhältnis „gleichsprümlig“, was als empirische Aussage zu verstehen sei: Jede soziale Konstruktion der Differenz zwischen den Geschlechtern stelle nicht allein die Bedingung der Möglichkeit von Hierarchie zwischen ihnen bereit, sondern stelle immer schon die Konstruktion einer hierarchischen Beziehung dar (Wetterer, a.a.O., S. 228). - Empirisch mag dies bisher so gewesen sein, in der Unterscheidung selbst ist dies aber nicht notwendig angelegt. S. unten.
- 3 Als 'androzentrisch' werden im Kern falsche Universalisierungen von Mann zu Mensch in Begriffen, Theoremen oder ganzen Theorien bezeichnet. Grundlage dafür ist ein asymmetrischer Begriff von Geschlecht, der nicht beide Geschlechter, sondern ausschließlich oder vor allem das 'Weibliche' als Besonderes gegenüber einem Allgemein-Menschlichen konstruiert. - Die Kritik am Androzentrismus läßt sich auf alle Abstrakta übertragen, die Wahrnehmungen und Erfahrungen von Frauen und deren Interpretation ausblenden und/oder implizit entwerfen. So wurde etwa der sozialwissenschaftliche Arbeitsbegriff als androzentrisch kritisiert, weil er auf Erwerbsarbeit beschränkt ist und Formen 'unsichtbarer' Arbeit wie Hausarbeit und Kindererziehung unberücksichtigt läßt. - Vgl. Metzler Philosophie Lexikon, Stuttgart 1996.
- 4 Hilge Landweer: „Herausforderung Foucault“, in: *Die Philosophin*, 4. Jg. Heft 7/1993.
- 5 So z.B. Andrea Maihofer: *Geschlecht als Existenzweise*, Frankfurt 1995, S. 45.
- 6 Hartmann Tyrell: „Geschlechtliche Differenzierung und Geschlechterklassifikation“, in: *Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie*, 38. Jg. 1986, S. 450-489. Vertiefend dazu und zum Gesichtspunkt der Herstellung von Hierarchien über Geschlecht vgl. Regine Gildemeister/Angelika Wetterer: „Wie Geschlechter gemacht werden. Die soziale Konstruktion der Zweigeschlechtlichkeit und ihre Reifizierung in der Frauenforschung“, in: Gudrun-Axeli Knapp/Angelika Wetterer (Hrsg.): *Traditionen Brüche. Entwicklungen feministischer Theorie*, Freiburg 1992, S. 201-254.
- 7 Vgl. Gildemeister/Wetterer: „Wie Geschlechter gemacht werden“ (wie in vorangegangener Anm.).
- 8 Tyrell S. 452.
- 9 Ebd. S. 472 f.
- 10 So Tyrell im Anschluß an Niklas Luhmann: *Soziologische Aufklärung 3. Soziales System, Gesellschaft, Organisation*, Opladen 1981, S. 25 ff., zit. bei Tyrell, S. 456.
- 11 Ebd. S. 472.
- 12 Günter Hofer: „Das Phänomen 'Geschlechtswechsel' - dargestellt an ethnographischen Beispielen“, in: Norbert Bischof/Holger Preuschoff (Hrsg.): *Geschlechtsunterschiede-Entstehung und Entwicklung. Mann und Frau in biologischer Sicht*, München 1980, S.202-215, hier S. 211.
- 13 Salvatore Cucchini: „The Gender Revolution and the Transition from the Bisexual Horde to the Patrilocal Band. The Origins of Gender Hierarchy“, in: Sherry B. Ortner und Harriet Whitehead (Hrsg.): *Sexual Meanings. The Cultural Construction of Gender and Sexuality*, Cambridge 1981, S. 31-79, hier S. 33 ff.
- 14 Tyrell, Anm. 52, S. 483, sowie die dort angegebene Literatur.
- 15 Tyrell S. 472.
- 16 Ausführlicher dazu in Hilge Landweer: „Jenseits des Geschlechts? Zum Phänomen der theoretischen und politischen Fehleinschätzung von

Travestie und Transsexualität“, in: Institut für Sozialforschung Frankfurt (Hrsg.): *Geschlechterverhältnisse und Politik*, Frankfurt 1994, S. 139-167, sowie dies.: „Generativität und Geschlecht. Ein blinder Fleck in der sex/gender-Unterscheidung“, in: Gesa Lindemann/Theresa Wobbe (Hrsg.): *Denkachsen. Zur theoretischen und institutionellen Rede vom Geschlecht*, Frankfurt 1994, S. 147-176.

ren, neuen Geschlechterbegriffe auf Generativität eben nur lockern, aber nicht ganz abschneiden.

17 Vgl. Karin Gottschall: *Geschlecht und soziale Ungleichheit*, Opladen 1999 (im Erscheinen).

18 Gisela Bock wies bereits 1988 darauf hin, daß 'Geschlecht' nicht als fixes Modell zu verstehen ist, sondern gerade zur Erschließung von Variabilität dienen soll und prinzipiell nur in seiner Kontextgebundenheit zu untersuchen ist. So gehört beispielsweise zu den „Gründen für die Nichthomogenität von Klassen... auch die Geschlechtszugehörigkeit, und zu den Gründen für die Nichthomogenität der Geschlechter gehört auch die Klassenzugehörigkeit.“ (Gisela Bock: „Geschichte, Frauengeschichte, Geschlechtergeschichte“, in: *Geschichte und Gesellschaft* 14, 1988, S. 385.)

19 Vgl. Hilge Landweer: *Scham und Macht. Phänomenologische Untersuchungen zur Sozialität eines Gefühls*, Tübingen 1999, bes. den 2. Teil.

20 Den folgenden Abschnitt habe ich weitgehend aus Hilge Landweer: „Generativität und Geschlecht“, in: Gesa Lindemann/Theresa Wobbe (Hrsg.): *Denkachsen*, Frankfurt 1993 übernommen.

21 Vgl. z.B. Susanne Langer: *Philosophy in a New Key*, 1942, bes. Kap. 3.

22 'Repräsentation' verwende ich hier in Susanne Langers Sinn, so daß jene oben kritisierte einfache Repräsentationsbeziehung zwischen Signifikant und Signifikat ausgeschlossen ist.

23 Andrea Maihofer interpretiert Butler in dieser 'lockeren' Lesart: „Wenn Butler von Vervielfältigung der Geschlechter spricht, dann meint sie nicht in Wahrheit deren Verschwinden. So wird es ihr zufolge auch in Zukunft Individuen geben, die sich nach wie vor ausschließlich und eindeutig als Männer und Frauen verstehen, daneben wird es jedoch auch andere geben, die das für längere oder kürzere Phasen ihres Lebens tun, andere, die ihr Geschlecht mehrmals am Tag wechseln und wieder andere, die überhaupt jede Festlegung zu vermeiden suchen, und all dies in Verbindung mit unterschiedlichen sexuellen Orientierungen“ (vgl. Maihofer 1995, S. 45). Dies impliziere eine Vorstellung von Geschlecht, die nicht eng (?) an die Tatsache (!) der Generativität geknüpft sei. – Ich möchte im folgenden argumentieren, daß solche Vorstellungen inkonsistent sind: Wenn es empirisch noch Männer und Frauen im traditionellen Sinne gibt, dann läßt sich der Bezug auch der ande-

Literatur:

- Bock, Gisela:** „Geschichte, Frauengeschichte, Geschlechtergeschichte“, in: *Geschichte und Gesellschaft* 14, 1988.
- Cucchiari, Salvatore:** „The Gender Revolution and the Transition from the Bisexual Horde to the Patrilocal Band. The Origins of Gender Hierarchy“, in: Ortner, Sherry B./Whitehead, Harriet (Hrsg.): *Sexual Meanings. The Cultural Construction of Gender and Sexuality*, Cambridge 1981, S. 31-79.
- Gildemeister, Regine/Wetterer, Angelika:** „Wie Geschlechter gemacht werden. Die soziale Konstruktion der Zweigeschlechtlichkeit und ihre Reifizierung in der Frauenforschung“, in: Axeli Knapp, Gudrun/Wetterer, Angelika (Hrsg.): *Traditionen Brüche. Entwicklungen feministischer Theorie*, Freiburg 1992, S. 201-254.
- Gottschall, Karin:** *Geschlecht und soziale Ungleichheit*, Opladen 1999 (im Erscheinen).
- Hofer, Günter:** „Das Phänomen ‘Geschlechtswechsel’ - dargestellt an ethnographischen Beispielen“, in: Norbert Bischof/Holger Preuschoft (Hrsg.): *Geschlechtsunterschiede – Entstehung und Entwicklung. Mann und Frau in biologischer Sicht*, München 1980, S.202-2151.
- Landweer, Hilge:** „Generativität und Geschlecht. Ein blinder Fleck in der sex/gender-Unterscheidung“, in: Lindemann, Gesa / Wobbe, Theresa (Hrsg.): *Denkachsen. Zur theoretischen und institutionellen Rede vom Geschlecht*, Frankfurt 1994, S. 147-176.
- „Herausforderung Foucault“, in: *Die Philosophin*, 4. Jg. Heft 7/1993
- „Jenseits des Geschlecht? Zum Phänomen der theoretischen und politischen Fehleinschätzung von Travestie und Transsexualität“, in: Institut für Sozialforschung Frankfurt (Hrsg.): *Geschlechterverhältnisse und Politik*, Frankfurt 1994, S. 139-167.
- *Scham und Macht. Phänomenologische Untersuchungen zur Sozialität eines Gefühls*, Tübingen 1999.
- Langer, Susanne:** *Philosophy in a New Key*, 1942.
- Lindemann, Gesa:** *Das paradoxe Geschlecht. Transsexualität im Spannungsfeld von Körper, Leib und Gefühl*, Frankfurt 1993.
- Luhmann, Niklas :** *Soziologische Aufklärung 3. Soziales System, Gesellschaft, Organisation*, Opladen 1981.
- Maihofer, Andrea :** *Geschlecht als Existenzweise*, Frankfurt 1995.
- Tyrell, Hartmann:** „Geschlechtliche Differenzierung und Geschlechterklassifikation“, in: *Kolner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie*, 38. Jg. 1986, S. 450-489.
- Wetterer, Angelika:** „Dekonstruktion und Alltags-handeln“, in: dies. (Hrsg.): *Die soziale Konstruktion von Geschlecht in Professionalisierungsprozessen*, Frankfurt 1995.

Querverweise

Zwei weitere Vorträge aus der in diesem Band dokumentierten Reihe *Frauen und Maskerade* werden an anderer Stelle in ihren wesentlichen Inhalten nachzulesen sein.

Der Aufsatz, der auf den Vortrag von Martina Backes: „Weder man noch wîp? Maskeraden und Geschlechtertausch in der mittelalterlichen Literatur“ zurückgeht erscheint voraussichtlich im Sommer 2000 in *Kultur und Geschlecht. Gedenkschrift für Gisela Schoenthal*. Hrsg. v. Ortrud Gutjahr und Claudia Schmidt.

Der Vortrag von Bettina Bretzinger „Is gender burning? Gender-trouble in anderen Kulturen“ stellte Ergebnisse aus ihrer Dissertation vor. Diese wird unter dem Titel *Das Patriarchat im Kopf. Eine soziologische Auseinandersetzung mit dem dekonstruktiven Feminismus* voraussichtlich im Herbst 2000 erscheinen.

Franziska Schöfler

Orlando meets Jeanne d'Arc – Eine kleine Geschichte des *cross-dressing*

Gertrud Lehnert: *Wenn Frauen Männerkleider tragen. Geschlecht und Maskerade in Literatur und Geschichte*, München 1997 (dtv, 24,90 DM, 223 Seiten)

Seit Butlers Untersuchung *Das Unbehagen der Geschlechter* (1990) häufen sich die Studien zu *cross-dressing* in Literatur, Film und Oper. Auch Gertrud Lehnert beschäftigt sich in ihrer Studie *Wenn Frauen Männerkleider tragen. Geschlecht und Maskerade in Literatur und Geschichte* mit Travestie und macht damit die wissenschaftlichen Erkenntnisse ihrer Habilitationsschrift einem breiteren Publikum zugänglich. Zugrunde liegt ihrer Untersuchung die in der *gender-theory* gängige Annahme, daß die gestische wie vestimentäre Imitation des anderen Geschlechts den Hiatus zwischen Mann und Frau als kulturelle Inszenierung erscheinen lasse, daß die scheinbar wesenshaft verankerte, biologisch sanktionierte Geschlechterordnung durch Maskerade als Effekt eines Kleidercodes demaskiert werden könne. Vor diesem Hintergrund liest Lehnert literarische wie filmische Produktionen aus verschiedenen Jahrhunderten neu. Sie bespricht Komödien von Shakespeare und Marivaux. Sie analysiert Gautiers Roman *Mademoiselle de Maupin* wie auch Dramen von Kleist (*Penthesilea*) und Schiller (*Die Jungfrau von Orleans*); sie nimmt sich die wenigen Erzählungen aus dem in Sachen Geschlechterliberalität 'dunklen' 19. Jahrhundert vor – so C.F. Meyers *Gustav Adolfs Page*. Sie setzt sich mit unterschiedlichen lesbischen Lebensentwürfen auseinander, mit Autobiographien wie den literarischen Werken von Colette, Djuna Barnes, Gertrude Stein und Radclyffe Hall – um nur einige zu nennen. *Cross-dressing* wird in seinen verschiedenen Facetten behandelt; ein weites Panorama wird entfaltet, das nicht selten Lesefreude und Neugier weckt.

Allerdings versucht Lehnert nicht, die Literaturgeschichte aus der Perspektive der *gender-theory* neu zu schreiben. Vielmehr kündigt sie an, „Schlaglichter auf bestimmte Aspekte des Phänomens [des *cross-dressing* zu] werfen“ (16). Sie führt, und damit beginnt sich die Problematik ihrer Darstellung abzuzeichnen, das nicht recht plausible Argument ins Feld, dieser Verzicht auf historische Zusammenhänge wäre, „dem flüchtigen Charakter der Verkleidung angemessener als der Versuch, eine kohärente Entwicklung zu konstruieren“ (16). Diese Absage Lehnerts an Ordnungsprinzipien aber rächt sich – die einzelnen Themengebiete ihrer Studie wirken recht wahllos aneinander gereiht; zuweilen kommt es zu Wiederholungen (u.a. 126). Dabei hätte Foucaults dekonstruktives Geschichtsverständnis, das Lehnert zur Rechtfertigung ihres Ansatzes heranzieht, also seine Rede von den großen geschichtlichen Brüchen, beim Wort genommen werden und die Epochenschwellen um 1800 und 1900 in das Zentrum der Untersuchung gestellt werden können. Denn tatsächlich ist auch Lehnerts eher sprunghafter Darstellung zu entnehmen, daß um 1800 ein grundlegender Einschnitt innerhalb des Geschlechterdiskurses festzustellen ist – Karin

Hausen hat in einem grundlegenden Aufsatz auf die Biologisierung und wesenshafte Verankerung der „Geschlechtscharaktere“ zu dieser Zeit hingewiesen. Und um 1900, so deutet sich auch in Lehnerts Analyse von Hofmannsthals *Lucidor* an, verschärft sich der Geschlechterkonflikt noch einmal, indem die binäre Geschlechtermatrix von medizinischen wie psychoanalytischen Pathogrammen umstellt wird – beispielsweise durch die Hysterisierung des Weiblichen (Freud). Diese Einschnitte innerhalb des Geschlechterdiskurses treten in Lehnerts Untersuchung jedoch mehr beiläufig zu Tage. Sie wählt hingegen Großkapitel, die mit „Geschlecht und Maskerade“, „Literarische Imaginationen“ (wobei hier auch die Filmanalyse von *Victor/Victoria* untergebracht ist) und „Bilder vom anderen Leben“ überschrieben sind.

Neben den Analysen von literarischen und filmischen Werken nimmt die Diskussion von theoretischen Ansätzen großen Raum ein. Lehnert referiert und kritisiert Wittig, Butler, de Lauretis, Case und andere mehr und versucht, der *gender- wie queer-theory* einen dezidiert eigenen Ansatz entgegenzusetzen: Sie moniert, daß eine Vielzahl der Untersuchungen, beispielsweise auch die Butlers, die binäre Geschlechtermatrix affirmiere – m.E. ein unhaltbarer Einwand; sie kritisiert, daß die Komplementarität von Männlichkeit und Weiblichkeit selbst in den Arbeiten über *cross-dressing* nicht überschritten würde. Im Gegensatz dazu versucht sie, die statische Komplementarität der binären Geschlechtermatrix zu unterlaufen, die Geste des *crossing* als Möglichkeit zu begreifen, Positionen lediglich zu durchqueren, im doppelten Sinne zu durchkreuzen, das heißt an ihnen zu partizipieren und sie zugleich zu negieren. Es herrsche, so ihre Vision des *crossing*, „eine ständige Bewegung (...) Sowohl weiblich als auch männlich und zugleich weder weiblich noch männlich, sondern beides durchquerend, an beidem teilhabend, ohne es zu sein, immer auf der Suche nach einem anderen, das als stabile Position indessen nie erreicht werden kann“ (129). Doch schon Butlers Plädoyer für eine theatralische Imitation von Geschlecht zielt auf die dynamische Pluralisierung der geschlechtlichen Möglichkeiten ab. Denn weist die Imitation der geschlechtlichen Identität das scheinbare Original als Imitat aus, so läßt sich zugleich die heterosexuelle Norm als arbiträre demaskieren. Auch de Lauretis' differenzierte Position wird in Lehnerts Referat verkürzt wiedergegeben. Denn ihr Fetisch-Konzept löst die Definition des Lesbianismus ausdrücklich von Freuds Begriff des Männlichkeitskomplexes ab und definiert das lesbische Begehren damit nicht nach dem Muster der Heterosexualität. Kurz: Die amerikanischen Theoretikerinnen scheinen mir nicht hinter Lehnerts Ansatz zurückzubleiben. Zudem: Versucht Lehnert die Position des *New Historicism*, wie sie u.a. Geerts, Greenblatt und Baßler vertreten, für ihre Untersuchung fruchtbar zu machen, so geht sie über Greenblatts Studie *Verhandlungen mit Shakespeare*, die Lehnert in ihrem Kapitel zum elisabethanischen Theater ausführlich rekapituliert, nicht wesentlich hinaus.

Zudem überzeugen Lehnerts Textanalysen nicht immer. Berücksichtigt sie, ähnlich wie Butler in *Körper von Gewicht*, auch den affirmativen Aspekt des *cross-dressing*, so tendieren ihre Untersuchungen dazu, die subversiven Möglichkeiten der Travestie zu unterschlagen. So ist beispielsweise dem traditionellen Komödientenschluß mit zweifacher oder gar dreifacher Heirat, der die heterosexuelle Geschlechtermatrix ohne Frage bestätigt, nicht immer Glauben zu schenken. Das *tableau* eines schönen Schlusses vermag auch als Deckschirm zu fungieren, der lediglich den Schein von

Normalität herstellt, ohne daß jedoch die Problematisierung geschlechtlicher Normen rückgängig gemacht würde. In diesem Sinne wäre für Shakespeares Komödie *Was ihr wollt* zu überlegen, warum die verkleidete Viola selbst noch während des *happy-ending* der doppelten Hochzeit in Männerkleidung auftritt (Der Herzog sagt zu ihr/ihm: „Cesario kommt – denn das sollt Ihr sein, solange Ihr ein Mann seid, aber wenn Ihr in anderen Gewändern erscheint, Orsinos Herrin und die Königin seiner Liebe“). Oder ein anderes Beispiel: C.F. Meyers *Gustav Adolfs Page*. Hier wäre zu fragen, warum die verkleidete Gustel durch einen abgefeimten, feminisierten Mörder geradezu gespiegelt wird; ob in diesem *double*, das den König zu Tode bringt, nicht das ganze Ausmaß an ‘moralischer’ Verwerflichkeit zum Ausdruck kommt, das Gustels Verkleidung beigemessen wird. Zudem wird auch der hasenherzige Neffe Gustels, der durch seinen Namen als Jude kenntlich wird, feminisiert und als alte Jungfer diskreditiert – eine Konfiguration, wie sie in Weiningers Schrift über das männliche und weibliche Prinzip wiederkehren wird. Die Interpretationen in Lehnerts Studie hätten also, so sollen diese kleinen Beispiele verdeutlichen, etwas weiter getrieben werden können.

Insgesamt ist Lehnerts Untersuchung verdienstvoll und hilfreich, zuweilen auch spannend zu lesen, zumal sie die *gender-* und *queer-theory* aus den USA in Deutschland publik macht – ein Prozeß mit zwangsläufigen Zeitverschiebungen (Majorie Garber beispielsweise hat bereits ein ganz ähnliches, noch umfassenderes Kompendium zu *cross-dressing* vorgelegt). Gleichwohl sind einige Ungenauigkeiten und Oberflächlichkeiten in Lehnerts Studie nicht zu übersehen.

Corinna Gerhard

Subversiver Kleidertausch? Tanzende Sakkos auf Geschlechterkreuzzug

Susanne Benedek/Adolphe Binder: *Von tanzenden Kleidern und sprechenden Leibern: Crossdressing als Auflösung der Geschlechterpolarität?*, Dortmund 1996 (edition ebersbach, 38,-- DM, 240 Seiten)

Andrea Stoll/Verena Wodke (Hrsg): *Sakkorausch und Rollentausch: männliche Leitbilder als Freiheitsentwürfe von Frauen*, Dortmund 1997 (edition ebersbach, 38,-- DM, 240 Seiten)

Andere Kleidung, andere Rolle, andere soziale Stellung – können so die geschlechtlichen Machtverhältnisse unterlaufen, ja verändert werden? Kann die subversive Kraft des *cross-dressings* die Fesseln der Geschlechterzuschreibung sprengen? Zwei bei edition ebersbach erschienene Bücher gehen dieser Frage nach, eines als Untersuchung des Zeichensystems Mode, das andere als Aufsatzsammlung zu Männlichkeit als Maskerade.

„Über Crossdressing kann keine Denaturierung der geschlechtlichen Affinitäten und Kategorien vollzogen werden, die die Annahme von deren Essenz strukturell verändert.“ Zu solch ernüchterndem Resultat gelangen Susanne Benedek und Adolphe Binder in ihrer 1996 erschienen Studie *Von tanzenden Kleidern und sprechenden Leibern: Crossdressing als Auflösung der Geschlechterpolarität?*. Mode als ein Phänomen semantischer und historischer Konzeption, über dessen Zeichen hierarchische Rollen zugeteilt werden – von dieser Annahme ausgehend führt die Untersuchung über die Funktion der Kleidung zur sozialen Differenzierung im Entstehungsprozeß der bürgerlichen Gesellschaft zu den Thesen des ausgehenden „androgynen“ Zeitalters, in denen der binäre Code bei Mode bzw. Körpern stellvertretend für die Geschlechteridentität ausgedient haben soll.

Eingebettet ist die Untersuchung in einen spannenden, aber leider etwas kurz geratenen historischen Abriss über die Funktion der Mode im Prozeß der sozialen Differenzierung als Klassen- und besonders als Geschlechtsunterscheidungsmerkmal. Die bürgerliche Mode besitzt gleichermaßen identitätsstiftende und distinktive Symbolik. Beim Mann wirkt die vereinheitlichende, demokratische Kraft des Bürgergewands – des berühmten schwarzen Anzugs, ursprünglich Zeichen der Revolte; die Vorstellung von der essentiellen Ungleichheit bleibt jedoch erhalten. Über das Erscheinungsbild der Frau funktioniert die soziale Einordnung der Familie, deren Position ja jetzt hauptsächlich vom Besitz und nicht mehr allein durch die Geburt markiert wird. Die Frau stellt den jeweiligen familiären Reichtum durch ihre entsprechend unbequeme und unpraktische Kleidung aus, die sie demonstrativ als Müßiggängerin ausweist.

Die Autorinnen diskutieren die Möglichkeiten einer Auflösung der Geschlechterpolarität durch modische Grenzüberschreitungen – zugrunde liegt Barbara Vinkens These über die Figur des die Binarität subversierenden Transvestiten – anhand verschiedener Zeichensystemtheorien. Mode als Symptom der Moderne mit ihrer Scheinwirklichkeit (Jean Baudrillard), als Baustein einer biologisch eingefärbten 'natürlichen' Wahrheit (Camille Paglia) oder als destabilisierende Zeichenspielerci (Majorie Garber)?

Die Diskussion und Kontrastierung der verschiedenen Ansätze – als Gespräch mit verteilten Rollen konzipiert – zeitigt jedoch keine greifbaren Belege für die subversive Macht des *cross-dressing*. Da die Zeichen längst leblos sind, so Benedek und Binder, ändert sich die Essenz der eindeutigen Identität nicht, d.h. es ist klar, daß etwa eine Krawatte ein männlich oder ein Kleid ein weiblich besetztes Zeichen ist, unabhängig vom Geschlecht der aktuellen TrägerIn des Kleidungsstücks, das ebenso abschließend festgesetzt wird. Die liberale Akzeptanz von Abweichungen ist bereits Zeichen der Assimilation in die bipolare Ordnung der Gesellschaft. Auch Ende des 20. Jahrhunderts, so konstatieren die Autorinnen, ist die bipolare Essenz der Mode-Zeichen präsent, und die Machtverhältnisse sind nach wie vor an die Kategorie Geschlecht gebunden.

Cross-dressing als Auflösung der Geschlechterpolarität? Die Untersuchung endet zwar mit einem ernüchterten „nein, nicht möglich“ auf die eingangs gestellte Frage. Auf fiktionaler Ebene jedoch, d.h. etwa im literarischen Werk Djuna Barnes oder in Neil Jordans Film *The Crying Game* (vgl. den Artikel von Elisabeth Bronfen in diesem Heft), machen die Autorinnen dennoch die Geschlechterpolarisierung unterlaufende Phänomene aus, die ihnen Grund zur Hoffnung geben. Den Schlußpunkt der Untersuchung bildet demnach ein sogenannter „radikaler Strich“: „Für diese irritierenden Nachtgewächse, diese Momente in allen Bereichen des Lebens, muß man nur ein Auge, ein Ohr, ein Gefühl haben, aber keine analytische Sprache.“

Eine völlig andere Herangehensweise wählen Andrea Stoll und Verena Wodtke-Werner in ihrer 1997 erschienenen Essay-Sammlung *Sakkorausch und Rollentausch – Männliche Leitbilder als Freiheitsentwürfe von Frauen*. Als roter Faden dient ihnen die These, daß Frauen in unterschiedlichen historischen und sozialen Kontexten männliche Masken benutzen, um repressive soziale Strukturen überwinden zu können. Die elf Artikel verschiedener Autorinnen untersuchen die Folgen dieser männlichen Verkleidung auf den Gebieten Mythos, Theater, Film, Kunst, Literatur, Musik, Kirchengeschichte, Wissenschaft und Wirtschaft.

Die männlichen Masken versetzen Frauen vielmals erst in die Lage, ihre Lebensentwürfe nach eigenen Vorstellungen zu verwirklichen. Daneben entsteht jedoch die Gefahr der Selbstverleugnung, zum einen durch die Verinnerlichung männlicher Leitbilder und zum anderen durch die Geringschätzung weiblicher Eigenschaften und weiblicher Textproduktion, so die Herausgeberinnen im Vorwort. Ein männliches Pseudonym schütze zwar beispielsweise die Privatsphäre der Künstlerin im 19. Jahrhundert und ermöglicht ihr den Zugang zur Öffentlichkeit, die nachfolgenden Generationen erfahren jedoch wenig über ihre wahre Identität, die Künstlerin und weibliches Kunstschaffen allgemein bleiben damit schwer greifbar.

In dem Artikel „Wär ich ein Mann, doch mindestens nur – Die Bedeutung von Initialen und männlichen Pseudonymen als Schutzschilder weiblicher Schriftsteller im 18. und 19. Jahrhundert“ geht Andrea Stoll näher auf die Thematik des weiblichen Literaturschaffens ein. Am Beispiel der Biographien von fünf Schriftstellerinnen der Romantik, Karoline von Günderrode, Caroline Schlegel-Schelling, Rahel Varnhagen, Sophie Mereau und Bettina Brentano-Armim, zeichnet sie die Schwierigkeiten des weiblichen Literatinnendaseins in der Romantik auf. Wie gelingt es den Frauen, trotz widriger Umstände Zugang zur Öffentlichkeit zu erhalten? Welche Konsequenzen hatte die Veröffentlichung eigener Werke für die Biographie der Frauen? Welche Strategien und Taktiken wählten sie bzw. welche mußten sie wählen, welche Rolle spielt das männliche Pseudonym? Diese und andere Fragen beantwortet Stoll kenntnisreich, indem sie die gesellschaftlichen Beschränkungen und das persönliche Umfeld der Schriftstellerinnen analysiert und somit einen Bogen spannt zwischen so unterschiedlichen Karrieren wie der von Caroline Schlegel-Schelling, die jahrelang ungenannt am Ruhm ihrer Ehemänner mitarbeitet, oder Sophie Mereau, die als erste Berufsliteratin gilt.

„In welcher Form nimmt der Film an der Konstruktion eines ‘hybriden Geschlechts’ bzw. einer Neuverhandlung von Geschlechterrollen teil? Inwieweit werden dabei bestehende Hierarchien zwischen Männern und Frauen außer Kraft gesetzt?“ fragt Sabine Gottgetreu in dem Artikel „Androgyne Frauen im Film“ und lenkt den Blick auf die Funktion der Kleidung. Ohne dezidiert auf linguistische Systeme einzugehen, kommt sie zu ähnlichen Ergebnissen wie Benedek/Binder: Kleider bleiben geschlechtsspezifische Attribute, die auf Macht verweisen, welchen wiederum nach wie vor männlich konnotiert ist und von Männern ausgeübt wird. Gottgetreu untersucht nun die Filmpräsenz und -wirkung verschiedener androgyne erscheinender Frauen von Marlene Dietrich bis Tilda Swinton und beleuchtet deren Spiel mit Maskerade, Erotik und Subversion.

Die Lust der modernen Frau an männlichen Masken wird im letzten Artikel des Sammelbands thematisiert: „‘Ihren Mann stehen...’ Rollenspiele moderner Managerinnen auf dem Weg zur Macht“ von Ursula Wiehl-Schlenker. Die Autorin, Fachfrau im Personalmarketing für Frauen, liefert einen knappen Überblick über die Situation weiblicher Führungskräfte, ihre Chancen und Schwierigkeiten, ihren Führungsstil etc., der jedoch nicht unbedingt neue Erkenntnisse bringt.

Die Konzeption des Sammelbandes, auf die ambivalenten Folgen der männlichen Masken in verschiedenen Epochen und Bereichen näher einzugehen, mutet soweit plausibel und spannend an. Irritierend bleiben Formulierungen wie etwa die folgende, in der es um den schwierigen Balanceakt moderner Frauen geht „zwischen dem Wunsch nach beruflicher und sozialer Anerkennung und urweiblichen Sehnsüchten wie dem Wunsch nach Kindern und privatem Glück.“ Wie war das – urweibliche Sehnsüchte?

Trotz dieser Einwände vermag ein Großteil der Artikel, Aspekte und Konsequenzen des Lebens mit männlichen Masken transparent zu machen. Interessant wäre weiter-

hin der Vergleich mit weiblichen Masken oder aber ein direkteres Eingehen auf den Machtaspekt der aufgesetzten Männlichkeit.

Rita Morrien

Spiel ohne Grenzen – das 20. Jahrhundert aus der Sicht eines weiblichen Prometheus

Kate Summerscale: Kerle wie wir. Das exzentrische Leben der Joe Carstairs, aus dem Englischen von Chris Hirte, Berlin 1998 (Rütten & Loening, 39,90 DM, 255 Seiten)

„Ich bin ganz sicher, daß ich ein anderer Mensch wäre, wenn es ihn nicht gäbe. (...) Es ist unglaublich, was er alles für mich tut. (...) Er ist ich und ich bin er. Ist das nicht toll? Wenn jeder einen Wadley hätte, gäbe es viel weniger Traurigkeit in der Welt.“ Die Rede ist hier von Lord Tod Wadley, mit dem Jo (eigentlich Marion Barbara) Carstairs, Millionenerbin, erfolgreiche Motorbootrennfahrerin, lesbische Berühmtheit in den zwanziger Jahren und umstrittene Alleinherrscherin der Bahama-Insel Whale Cay mehr als sechs Jahrzehnte, bis zu ihrem Tod im Jahre 1993, zusammenlebte. 1925 hatte die damals 25jährige den Lord aus den Armen einer ihrer meistgeschätzten, wenige Jahre später an einer Überdosis Kokain gestorbenen Freundinnen, Ruth Baldwin, erhalten: Sie erhob ihn sofort zum emotionalen Zentrum ihres Lebens, versah ihn mit einem neuen Namen und wechselnden Kostümierungen bzw. Rollen – wovon eine eindrucksvolle Fotoreihe im Anhang des Buches von Summerscale zeugt – und ernannte ihn zum unverzichtbaren Begleiter auf all ihren Lebensstationen. Lord Tod Wadley erhob gegen diese Exklusivbehandlung keinen Einspruch, er war ein geduldiger, niemals aufsässiger und immer treu ergebener Lebensgefährte, der nach Carstairs Ableben zusammen mit ihrem toten Körper verbrannt wurde – kein Fall von Witwerverbrennung, sondern der letzte 'Freundschaftsdienst' einer Lederpuppe von der Größe eines Unterarms, ausgestattet mit beweglichen Gliedern und schwarzglänzenden Perlaugen.

So wie Joe Carstairs ihre jahrzehnte lange Partnerschaft mit einer Puppe öffentlich inszenierte und dieser offenbar mehr Zuneigung – Liebe – entgegenbrachte als irgendeiner ihrer Lebensgefährtinnen aus Fleisch und Blut, so inszenierte sie ihr gesamtes Leben nach einem scheinbar von biologischen, kulturellen und zeitgeschichtlichen Realitäten völlig unabhängigen Spielplan. Dieser stellte jedoch, wie Summerscale deutlich macht, zumindest phasenweise eine geradezu seismographische Reaktion auf gesellschaftliche Entwicklungen und Trends, z.B. was die öffentliche Akzeptanz von Homosexualität, *cross-dressing*, weiblichen Autonomie- und Machtansprüchen angeht, dar. Joe Carstairs Stilisierung als eine Art weiblicher Prometheus ist keine Erfindung ihrer Biographin, sondern das Ergebnis einer von Kindesbeinen an betriebenen systematischen Selbstmystifizierung und -mythisie-

rung, die mit dem Ablegen ihrer weiblichen Vornamen im Alter von fünf Jahren einsetzt und mit der bis in ihre späten 50er Jahre hinein überzeugend aufrechterhaltenen Behauptung der Alterslosigkeit bzw. Unsterblichkeit endet. Eine Grenzgängerin war sie freilich nicht nur im geschlechtlichen Sinne, sondern auch im Hinblick auf Klasse, Geographie und die Trennung zwischen Realität und Fiktion. Dank ihres immensen Reichtums, den sie gut zu verwalten bzw. zu vermehren wußte und auch zum Wohl anderer, sozial Unterprivilegierter einzusetzen bereit war, konnte sie sich eine Welt weitgehend nach ihren Wünschen und Vorstellungen schaffen. Das gelang ihr am umfassendsten auf ihrer Insel Whale Cay, wo sie neben durchaus sinnvollen Maßnahmen der Landerschließung und -nutzung, mit Vorliebe Regeln erließ, die an Absurdität kaum zu übertreffen waren, so zum Beispiel eine ihrer Anweisungen für Gäste: „Das Betrachten der Bilder ist zu unterlassen, da unmoralisch!“.

Leben und Persönlichkeit der Joe Carstairs stehen in vielerlei Hinsicht quer zu den Dokumenten und Überlieferungen, die uns andere Zeitzeugen hinterlassen haben und vermitteln gerade deswegen stellenweise ein erstaunlich scharfes Perspektiv des zwanzigsten Jahrhunderts bzw. gemeinhin wenig beleuchteter Facetten davon. Die amerikanische Journalistin Kate Summerscale erzählt die Geschichte dieser ungewöhnlichen Frau – besser: dieses ungewöhnlichen Menschen – auf spannende und lebendige Weise, die meist von einem gesunden Verhältnis zwischen Faszination und Distanz zeugt. Ihr an einzelnen Stellen durchkommender Hang zu recht amateurhaft wirkenden Psychologisierungen und ihr allzu umfassendes Referieren technischer Daten über die Rennbote Carstairs ist angesichts dieser Balance leicht zu verschmerzen.

Rita Schäfer

Inszenierung und Transformation von Geschlechterrollen in der afrikanischen und afro-amerikanischen Kunst

African Arts, vol. xxxI, no. 2, special issue: *Women's masquerades in Africa and the Diaspora*, editors: Sidney Littlefield Kasfir, Pamela R. Franco, The James S. Coleman African Studies Centre, University of California, Los Angeles 1998

Aktuelle Studien zur Geschlechterforschung stellen oft grundlegende Paradigmen des Wissenschaftskanons in Frage. So erarbeiten Kunstethnologinnen, die sich dem komplexen Wechselspiel von *gender* und Maskierungen in Afrika und der Karibik widmen, in diesem Themenheft der Zeitschrift *African Arts* neue Konzepte zur Maskeninterpretation. Bislang basierte die Charakterisierung des afrikanischen Maskenwesens auf dem Konsens, daß Maskierung und Maskenherstellung eine Männerdomäne sei, wobei Maskenauftritte die Geschlechterhierarchie und die gesell-

schaftliche Ordnung bestätigten. Die Autorinnen der vorliegenden Publikation verdeutlichen jedoch den Erkenntnisgewinn, den die Berücksichtigung von *gender* als Analysekategorie bietet. Verbindende Leitlinie aller Beiträge ist das Ziel, Frauen als Akteurinnen im afrikanischen Maskenwesen zu würdigen. Eine grundlegende These lautet: Die Geschlechterdifferenzen werden keineswegs nur durch fixierte Maskentypen symbolisiert, sondern Maskenauftritte, an denen Frauen in ganz unterschiedlichen Rollen und Funktionen mitwirken, prägen wesentlich die konkrete Gestaltung der Geschlechterbeziehungen. Darüber hinaus schaffen sie in Zeiten des sozio-ökonomischen und politischen Wandels eine kulturelle Plattform für die Transformation von Geschlechterkonzepten, denn Frauen ergreifen in Maskenauftritten, Verkleidungen, Tänzern und Gesängen die Chance, neue Machtbalancen auszuhandeln.

Dieser Ansatz überzeugt nicht nur durch die fundierte Reflexion der ethnographischen Forschungsdaten im jeweiligen kulturellen Kontext, sondern ebenso durch die Bezüge, welche die Autoren untereinander herstellen. Eine verbindende Klammer dieser theoretisch differenzierten und materialreichen Aufsatzsammlung bietet der Überblicksartikel von Sidney Littlefield Kasfir, die ausgewählte regionale Fallbeispiele mit neueren Ansätzen der Geschlechterforschung und Fragestellungen der kunstethnologischen Theoriebildung in Beziehung setzt. Sie untersucht Frauen- und Männermacht im Kontext von Geheimhaltung und ritualisiertem Maskenauftritt. Dabei formuliert sie ein erweitertes Maskenkonzept, welches Bemalung, Verkleidung und Körperschmuck von Frauen umfaßt, zumal viele Gesellschaften diese Performanz-Dimensionen der gleichen Kategorie wie die männlichen Holzmasken zuordnen, um so die Komplementarität zwischen Frauen- und Männermasken zu betonen. Verdichtet wird diese Analyse durch Fallbeispiele u.a. aus Nigeria und Guinea, wo Frauen unterschiedlichen Alters ihre Nacktheit als 'Maske' in Protesten gegen männliche Rechtsbrüche einsetzen. Die Zelebrierung der eigenen Sexualität als Machtmittel in Geschlechterkonflikten bedarf keiner weiteren Verkleidung. Wenngleich Sidney Littlefield Kasfir den Erkenntnisgewinn durch eine lokal angepaßte feministische Performanz-Theorie für möglich hält, warnt sie jedoch vor eurozentrischen Interpretationen. Zum Verständnis der spezifisch weiblichen Ästhetik in der Performanz fordert sie eine Orientierung an kulturspezifischen Konzepten und historische Kontextualisierungen. Hierbei ist neben gesellschaftsinternen Dynamiken auch die Auseinandersetzung mit konkreten Außeneinflüssen im Detail zu ergründen; erst dann sind Vergleiche sinnvoll.

Pamela Franco rekonstruiert die Entwicklung der Frauenmaskeraden im Carneval in Trinidad. Sie führt die spezifische Ausgestaltung der Verkleidung und der Organisation in 'Mas'-Masken/-Tanzgruppen auf die Herkunft der Sklaven aus ganz unterschiedlichen Regionen und Gesellschaften Afrikas zurück, welche eine direkte Übertragung afrikanischer Zeremonien verhinderte. Nur Teilelemente des lokalspezifischen Maskenwesens wurden bei der symbolischen Neupositionierung, der Selbstrepräsentation durch identitätsstiftende Riten und Tänze, übernommen. Gleichzeitig orientierte sich die Sklavenbevölkerung des 18. und 19. Jahrhunderts an den europäischen Festen und Kleidungsformen, grenzte sich aber bewußt von diesen ab, gerade um eine eigene Identität durch Performanzen zu stiften. An diesem Transformationsprozeß waren Frauen aktiv beteiligt, indem sie die öffentlichen Präsentatio-

nen als Gegenstrategien zur Überwindung ihrer Unsichtbarkeit im Alltag nutzten. Pamela Franco erläutert, daß die Frauen im Lauf der Jahrzehnte nicht nur eigene Weiblichkeitsideale schufen und in Tänzen anlässlich von Beerdigungen oder Heiligenfeiern ihre Gruppenidentität zelebrierten, sondern daß sie ihre gesellschaftsverändernden Potentiale in konkrete politische Aktivitäten umsetzten. So bildeten Frauen aus Barbados, die seit Mitte des 19. Jahrhunderts auf Martinique als Hausangestellte arbeiteten und dadurch eine relative ökonomische Autonomie erwarben, 'Mas'-Tanzgruppen, um ihre neue Identität zu zelebrieren und soziale Solidarität aufzubauen. Während der 1920/30er Jahre waren sie maßgeblich an gewerkschaftlichen Kämpfen für bessere Löhne, begrenzte Arbeitszeiten und mehr politischer Mitsprache beteiligt. Im Wandel der 'Mas'-Kleidung nutzten sie die zeitbedingten Konzepte von Respektabilität und weiblicher Sexualität als strategische Ressourcen, um eigene Interessen zu verwirklichen. Nacktheit oder das Tragen von Hosen markierten hier nur Eckpunkte eines facettenreichen Gestaltungsspektrums, welches Überschreitungen von Normen und Selbstbestimmung von sexuellen Interessen erlaubte. Im Kontext des Carnevals bieten die 'Mas'-Performanz-Gruppen auch heute noch afrikanisch-kreolischen Frauen, die in der gegenwärtigen Gesellschaft eher eine marginale Rolle einnehmen, einen öffentlichen und sozialen Raum, der nicht auf Konfrontation, sondern auf symbolische Selbstrepräsentation ausgerichtet ist.

Auch Judith Bettelheim konzentriert sich auf die Maskierung und Performanz von Frauen in Mittelamerika. Am Beispiel der 'Set'-Frauengruppen in Jamaica kann sie belegen, daß alle Performanzen als Maskenauftritte zu bezeichnen sind, unabhängig davon, ob eine Frau sich hinter einem Maskengesicht verbirgt oder nicht. Hier konstruieren Frauen ihre soziale Identität sowie lokalspezifische *gender*-Konzepte durch Verkleidungen und öffentliche Tänze. Die 'Set'-Frauengruppen reproduzieren keineswegs nur die soziale Hierarchie der auf Sklaverei und Hautfarbe basierenden Gesellschaft Jamaicas während des 18. und 19. Jahrhunderts, sondern bis heute nutzen ihre Mitglieder Verkleidungen und Performanzen als Chance, mit eigenen Organisations- und Ausdrucksformen gegen ihre sonst marginale gesellschaftliche Stellung anzugehen. Dabei setzen die Frauen ihre eigenen Körper, ihre Nacktheit als „strategische Maskierung“ ein, um eine selbstbestimmte Sexualität jenseits patriarchaler Kontrollen zu definieren. In der Kombination von subversiver Nacktheit und eigenen Tanzformen überschreiten sie Geschlechtergrenzen.

Eine richtungsweise Perspektive für historisch und regional vergleichende Untersuchungen bietet Ute Röschenthaler. Sie lenkt ihren Blick auf lokalspezifische Interpretationen von Nacktheit in den Frauenprotesten der Ejagham, welche im küstennahen Grenzgebiet zwischen Kamerun und Nigeria leben, einer Region, aus der auch Menschen für den transatlantischen Sklavenhandel verschleppt wurden. Bereits in vorkolonialer Zeit setzten Ejagham-Frauen ihre Nacktheit strategisch ein, um männliches Fehlverhalten öffentlich zu sanktionieren. Besonders drastisch bestrafen sie auch heute noch Vergehen gegen Vorschriften, die ihre produktiven oder reproduktiven Leistungen schützen. Nacktheit bringt hier weibliche Sexualität und Fruchtbarkeit zum Ausdruck; sie kann männliche Potenz lähmen und ist eine normativ legitimierte Strafe. Ute Röschenthaler erläutert im Detail die Komplementarität von weiblicher Nacktheit und männlichen Gesichtsmasken: In beiden Fällen sorgen die

beteiligten Akteurinnen und Akteure durch Anonymität und Uniformität für den Erhalt der gesellschaftlichen Ordnung. Interdependenzen im Geschlechterverhältnis spiegeln sich in der Beteiligung von männlichen Maskenträgern an der Mädcheninitiation sowie der Darstellung von Frauengesichtern in Leder-Masken, welche traditionell bei Jagdzeremonien oder zur Steigerung der männlichen Militanz auftraten. Letztere zelebrierten die Stärke und Unterstützung der Frauen als entscheidende Kriterien für den männlichen Erfolg.

Lokale Frauenorganisationen sind hier durch Auftritte mit symbolgeladenen Aufsatzmasken aktive Gestalterinnen der *gender*-Konzepte, zumal die Masken die reproduktive Macht von Frauen betonen und männliches Dominanzgebaren karrierieren. Masken und Skulpturen symbolisieren zudem die weibliche Ästhetik und zollen auch einzelnen, ranghohen Frauen Achtung. So sind individuelle und gesellschaftliche Dimensionen im künstlerischen Ausdruck der Ejagham-Frauen verbunden, denn von der Mädcheninitiation bis zum Respekt gegenüber Verstorbenen stiften Masken-Performanzen Kontinuität und Zusammenhalt. Zur Frage der Entstehung von Verbreitung des Maskenwesens der Ejagham verweist Ute Rösenthaller auf lokale und regionale Handelsnetze sowie das mythische Motiv des Maskenraubs.

Dem Phänomen des Maskenraubs geht Elizabeth Cameron am Beispiel der Masken und Verkleidungen der Lunda und Luba in Nord-West Zambia nach. Durch eine List eigneten sich die Männer die von den Frauen beherrschten und mit Maskierungen verbundenen rituellen Kräfte an. Heute geben die Frauen vor, nicht in die Geheimnisse des Maskenwesens der Männer eingeweiht zu sein. Einem Versteck- und Machtspiel kommt das Agieren mit Wissen und Nichtwissen gleich, wobei alle Beteiligten *gender*-Konzepte immer wieder neu verhandeln, denn letztlich gilt die Reproduktionsfähigkeit der Frauen als Basis des gesamten Maskenwesens. Sie haben es nicht nötig, ihre Identität hinter einem Maskengesicht zu verbergen, während die Maskierung der Männer die Grundannahme verdeckt, daß erst geraubtes Menstruationsblut ihre Masken symbolisch 'potent' macht. Die Achtung vor der reproduktiven Kraft von Frauen manifestiert sich in Maskenauftritten während der Initiationsriten der Jungen. Bei Mädcheninitiationen, welche als Pendant zur Jungeninitiation gilt und die Geschlechterkomplementarität verdeutlicht, markieren symbolreiche Körperbemalung und aufwendige Skarifizierungen die Transformation vom Kind zur erwachsenen Frau und unterstreichen die weibliche Ästhetik ebenso wie die individuelle Schönheit. Somit fordert auch dieses Fallbeispiel eine Revision europäischer Maskenkonzepte.

Elizabeth Cameron widmet sich darüber hinaus in einem eigenen Beitrag der Frage, wie männliche Schnitzer in Maskengestaltungen die lokalspezifischen Geschlechterdimensionen versinnbildlichen. Ergebnis ihrer kulturvergleichenden Untersuchung ist die Betonung der weiblichen Schönheit und des Respekts vor Frauen; dies weist sie an den Nimba-Masken der Baga aus Guinea, an den Gelede-Masken der Yoruba in Nigeria und an den Mweel-Masken der Kuba im Kongo nach. Während der erstgenannte Maskentyp Frauen als Mütter würdigt, der zweite von jungen Männern getragen wird, die sich so mit der Macht von Frauen als Müttern, Händlerinnen, aber auch als Hexen auseinandersetzen, nimmt der letztgenannte auf die Mythologie Bezug und ehrt eine Gründerahnin; gleichzeitig präsentiert die aufwen-

Mythologie Bezug und ehrt eine Gründerahnin; gleichzeitig präsentiert die aufwendige Maskenverzierung mit Prestigeobjekten die hochrangige soziale Stellung des Trägers.

Peter Weil, der einzige männliche Autor dieses Bandes, erläutert am Beispiel des Maskenwesens der Mandinka in Guinea, warum Frauen sich selbst als Masken bezeichnen und ihre Identität nicht hinter einem Maskengesicht verbergen. Ähnlich wie bei den Luba und Lunda ist auch hier die Reproduktionskraft von Frauen entscheidend für die Maskierungen und Performanzen. Traditionell gab es ein komplexes System vielfältiger Maskenformen, die von Frauen-Assoziationen getragen wurden. Meist handelte es sich um Masken aus Baumwollstoffen und Körperbemalungen, die auf die einzelnen Lebensphasen von Frauen Bezug nahmen und anlässlich der Mädcheninitiationen auftraten. Die traditionelle Gesellschaft zollte alten Frauen große Achtung, da sie in den Mädcheninitiationen Geschlechterrollen zuwies und dadurch die *gender*-Konzepte vermittelten. Maskenauftritte lenkten symbolisch die weibliche Sexualität in gesellschaftlich gewünschte und von den alten Frauen kontrollierte Bahnen. In der gegenwärtigen Tanzchoreographie, wie dem Auftritt der Leopardmasken, zeigt sich der Bedeutungsverlust alter Frauen, welcher durch den sozio-ökonomischen und religiösen Wandel bedingt ist: Eine alte Frau gibt ihren Stock an eine junge ab, d.h. sie hat ihre Macht über die weibliche Reproduktion verloren. Maskenauftritte finden heute kaum noch anlässlich von Initiationen statt, sondern haben häufig nur noch unterhaltende Funktionen.

So veranschaulicht auch dieser Beitrag die lokalspezifischen Dynamiken des Wandels von Geschlechterbeziehungen und Maskensymbolik. Insgesamt bieten die kulturvergleichenden Betrachtungen dieser Ausgabe der *African Arts* neue Impulse, dem facettenreichen und komplexen Verhältnis von *gender* und Transformation durch Maskierung und Performanz in afrikanischen und afro-karibischen Gesellschaften gerecht zu werden.

Bettina Mundt

Drag Queen als Detektiv: Orland Outlands Romandebüt *Todschick*

Orland Outland: Todschick, aus dem Amerikanischen von Kurt Böhler und Tjark Kunstreich, Hamburg 1999 (Argument Verlag mit Ariadne, Reihe Pink Plot, 14,80 DM, 160 Seiten)

„Ich bin keine Transe“, schäumte Doan. „Ich schminke mich nicht und ich gebe nicht vor, eine Frau zu sein. Dass ich Frauenkleider trage, hat viel mehr mit Behaglichkeit und Stil als mit Sex zu tun. Solltest du es nicht bemerkt haben, es ist noch nicht allzu lange her, da war Männerkleidung nichts als scheußlich, also habe ich vor vielen Jahren ...“ Doan McCandler, die Hauptfigur in Outlands Erstlingswerk *Todschick*, fin-

det Männerkleidung zwar nicht mehr ganz so scheußlich wie früher, trägt sie aber trotzdem nur, wenn es sich absolut nicht vermeiden läßt. Doan lebt in San Francisco, trägt seine Haare lang und ist so zierlich, daß viele nicht gleich merken, welchem Geschlecht er 'tatsächlich' angehört. Er ist ein Bohemien, der dank seiner Liebeshwürdigkeit, seinem Charme und Witz weitgehend von der Großzügigkeit anderer Leute zu leben vermag. Da das jedoch keine absolut verlässliche Einkommensquelle ist, ergänzt der vielseitig talentierte Doan seine Einnahmen durch verschiedene Jobs. Einer besteht darin, bei seiner Freundin Binky zu putzen, einer jungen reichen Erbin, die wiederum arbeiten geht, weil die 30. 000 Dollar, die sie jährlich aus ihrem Treuhandvermögen erhält, für ihren Lebensstil nicht ausreichen. Binky und Doan sind sich nicht nur darin ähnlich, daß sie ihr Geld gerne möglichst schnell ausgeben, sie legen auch beide großen Wert auf ihr Erscheinungsbild und lieben Männer, was in diesem Buch nicht geringen Raum einnimmt.

Im Verlauf der Handlung flattert Doan in Haute Couture mehrfach von einem Liebhaber zum anderen. Als er sich stürmisch in den armen, erfolglosen Künstler Stan verliebt, gerät er an seinen ersten Fall, denn Stan wird kurz darauf als SoMa-Mörder (South of Market: das Museumsviertel San Franciscos) verhaftet – die Polizei hält ihn für den Serienmörder, der aufstrebende Künstler auf spektakuläre Weise hinrichtet. Damit treten Doan und Binky erstmals als Detektivduo der besonderen Art in Erscheinung: Sherlock Holmes auf Stöckelschuhen und Watson mit Wespentaille.

Das *cross-dressing* ist für Doan bei seinen Ermittlungen im allgemeinen von Vorteil, denn, so der Autor, „no one cares what a man in a dress thinks. They're obviously just a harmless lunatic.“ Es kann jedoch auch von Nachteil sein, wie eine Szene zeigt, in der es einem unauffälligen Verfolger mühelos gelingt, die von Doan bei verschiedenen Banken hinterlegten Dokumente wieder einzusammeln, weil die Bankangestellten nur allzu bereit sind, Doan für einen Spinner zu halten... Doan selbst schert sich nicht groß darum, was die Leute von ihm denken – er ist eine selbstbewußte *drag queen*, ein Lebenskünstler par excellence, exzentrisch, humorvoll und erfindungsreich. Daß er dabei nicht gerade fehlerfrei ist, macht ihn nur umso sympathischer. Die Frage, inwiefern diese positive Figurenzeichnung einer schwulen *drag queen* subversiv und inwieweit sie wieder affirmativ wirkt, wird vielleicht noch die *Crossdressing-ForscherInnen* beschäftigen. Ebenso die Frage, was von Doans Erklärung zu halten ist, er trage Frauenkleider ausschließlich wegen ihrer größeren Behaglichkeit und des Stils.

Laut Selbstaussage hat Orland Outland *Todschick* zu seinem eigenen Vergnügen geschrieben – „to entertain myself“. Ohne sich groß mit stilistischen Fragen aufzuhalten, habe er spontan-kreativ drauflos geschrieben. Auf diese Weise ist ihm eine frech-fröhliche Geschichte mit viel Witz und Humor gelungen. Doan und Binky bilden ein liebenswertes quirlig-chaotisches Gespann, das sich den ganzen turbulenten Handlungsverlauf hindurch Wortgefechte liefert, bei denen man gar nicht anders kann, als sich zu amüsieren. Auf den ersten Blick scheint *Todschick* auch nicht viel

mehr als eine amüsante Unterhaltungslektüre zu sein, genau das aber ist die Strategie des Autors: „If you can make someone laugh they're more likely to agree with you than they are if you just harangue them. I also try to inform my readers (...) when they're not looking.“

Nathalie Gremme

Flüssig-kristallin wachsende Theorie zum Mitmischen

Thomas Meinecke: *Tomboy*, Frankfurt/M. 1998 (Suhrkamp, 38,-- DM 251 Seiten)

Theorie lebt. Und das Subjekt ist tot. Vivian ist Tomboy, die Schnittstelle der Theorie, die sie antizipiert, apperzipiert und perzipiert. Vivian ist der Flüssigkristall, in den philosophische und kulturtheoretische Fragen und Behauptungen gehackt werden, um dort in neue Zusammenhänge zu fließen, flüssig-kristallin entstehende Theorie im Sinne Deleuze/Guattaris. Vivian, die Protagonistin und Heldin des Autors, hauptberuflichen Djs und Theorie-Fans Thomas Meinecke, ist der Knoten der Philosophien und theoretischen Ideen, die er in *Tomboy* literarisch abzumischen versucht, wie elektronische Musik. Mit politischen Impetus. Es lebe die Theorie: Vivian.

Nach postmoderner und Popstrategie werden in *Tomboy* Splitter aus Geschichte (deutsche Vor- und Nachkriegszeit), Theorie (*gender-studies*, Psychoanalyse, feministische Theorie, Kritische Theorie, Postmoderne), Kultur, Mythen und Alltagsleben zusammengeschnitten und umgedeutet. Aber nicht beliebig. Es geht um Subversion. Die letzte Frage bleibt immer, ob es möglich ist subversiv zu sein oder zu handeln. Ob es möglich ist Kategorien, Identifizierung aufzulösen. Identifizierung über *gender*, Sex, Begehren, über Ethnisierung, Nationalisierung... Ohne bestehende, reale Diskriminierung aus den Augen zu verlieren. Kategorien werden als Ursache von positiven und negativen Zuschreibungen, die zu Diskriminierung führen, entlarvt. Judith Butler in Reinform.

Vivian geht es um das Zentrum der Herrschaft. Es geht um den Phallus und darum, wo er zu orten ist. Es geht um Staatsgewalt und terroristischen und friedensbewegten Widerstand, um Wirtschaftsmacht und ohnmächtigen Widerstand, um Normativität und Subversion und nicht zuletzt um Natur und künstlichen Eingriff. Im Bewußtsein, daß es hier semantisch kompliziert wird. Denn wo verläuft die Grenze zwischen Natur und Künstlichkeit, wer definiert, was normal ist und was mächtig oder ohnmächtig? Wer besitzt Macht und was ist Macht? Über Freud und Lacan kommt Vivian zu Foucault und Butler, bleibt konkret gesellschaftskritisch in Süddeutschland und versucht die Theorie in das eigene Leben zu übersetzen oder aus eigenen Erfahrungen Theorie und Kritik zu entwickeln.

„Rosarot leuchteten die Steinbrüche vom nahen Odenwald herüber.“ Ein köstlicher Anfangssatz für einen Roman, der postmoderne *queer*-Theorie in einer

phallisch orientierten Gesellschaft inszeniert. Und es ist konsequent, dann Objektivität, der Postmoderne konform, zu umgehen, indem ein subjektiver Knoten die *Theorie/n ins Leben ruft*. Vivian, die sich mit nichts anderem beschäftigt und deren Denken und Leben sich allein durch diese Leidenschaft bestimmt. Die Leidenschaft des Lesens und des Denkens, der kritischen Beleuchtung des Denkens selbst und der Umsetzung des Gedachten. Und die sich und der Leserin gleich auf der ersten Seite die Frage stellt, ob das durchsichtige Gewebe (Nylon oder Text) verschleiert oder enthüllt und so die Darstellung des Themas selbst zum Thema macht. Ein nicht abreißen-des Geflecht von politischen und theoretischen Fragen, in das sich die Figuren verstricken, das ist die Geschichte. Es ist Thomas Meinecke ein Anliegen, in *Tomboy* Inhalte zu transportieren. Handlung und Identitäten lenken nur davon ab: „Handlung in der Literatur dient der Ablenkung vom Text, von seinem Gehalt, auch seiner Funktion.“ „sie gaukelt der Leserin (...) vor, daß hier etwas passiert. Daß nicht von Sprache und ihrer Konstruiertheit die Rede ist.“ „Das Trägerische an der Sprache ist, daß sie vorgeben kann, von Dingen zu erzählen, die nicht primär sie selbst zu betreffen scheinen.“ „Sogenannte Wissenschaft ist mir Fiktion genug. (...) Science Fiction“

Denken und Lesen ist *action* genug für Meinecke. Und so fragt die eine oder andere geeignete Leserin während der Lektüre von *Tomboy*, warum da eigentlich wirklich 'nur' über Gendertheorien oder gendertheoretisch über andere Theorien oder gendertheoretisch über Kultur und Politik gesprochen wird. Daß die Figuren sich, wie oft von KritikerInnen lamentiert wurde und wird, nicht entwickeln würden, stellt sich jedoch bei genauerer Betrachtung als nicht richtig heraus. Es handelt sich hier allerdings nicht um einen bürgerlichen Bildungsroman, nicht um die Herausbildung einer idealen Identität und nicht um die eine richtige Darstellung der Geschichte, sondern um Perspektiven und Fragmente. Die Figuren, die sich um Vivian und ihre Magisterarbeit zum Thema *gender trouble* tummeln und die unterschiedlichsten Materialisierungen von Fragestellungen verkörpern, mit ihren unterschiedlichen Hintergründen und Lebenssituationen, dienen hierfür als Kleiderständer (übrigens textil und textuell). Das mag l(i)eblos und ungewohnt erscheinen und sicher kann postmoderne Theorie literarisch subtiler dargeboten werden, es sei nur an *Johns Frau* von Robert Coover verwiesen. Aber eigentlich gibt es sie in *Tomboy* doch, die so oft vermißten Tränen, Fehlreaktionen, emotionalen Auswege, Verhaltenstestphasen und Lernprozesse. Sie stehen jedoch immer im Zusammenhang mit einer (noch?) nicht eingefleischten Weltsicht und nicht im Vordergrund. Da bleibt der Diskurs. Und welche sich für Theorie und Theoriegeschichte interessiert, wird Spaß daran haben, sich den Track anzuhören und den eigenen daran anzuschließen, einen weitere Schnittstelle zu mixen, zu lesen und zu denken, um den Diskurs zu erweitern. Auch kritisch. Die Handlung lenkt nicht ab.

mehr als eine amüsante Unterhaltungslektüre zu sein, genau das aber ist die Strategie des Autors: „If you can make someone laugh they're more likely to agree with you than they are if you just harangue them. I also try to inform my readers (...) when they're not looking.“

Nathalie Gremme

Flüssig-kristallin wachsende Theorie zum Mitmischen

Thomas Meinecke: *Tomboy*, Frankfurt/M. 1998 (Suhrkamp, 38,- DM 251 Seiten)

Theorie lebt. Und das Subjekt ist tot. Vivian ist Tomboy, die Schnittstelle der Theorie, die sie antizipiert, apperzipiert und perzipiert. Vivian ist der Flüssigkristall, in den philosophische und kulturtheoretische Fragen und Behauptungen gehackt werden, um dort in neue Zusammenhänge zu fließen, flüssig-kristallin entstehende Theorie im Sinne Deleuze/Guattaris. Vivian, die Protagonistin und Heldin des Autors, hauptberuflichen Djs und Theorie-Fans Thomas Meinecke, ist der Knoten der Philosophien und theoretischen Ideen, die er in *Tomboy* literarisch abzumischen versucht, wie elektronische Musik. Mit politischen Impetus. Es lebe die Theorie: Vivian.

Nach postmoderner und Popstrategie werden in *Tomboy* Splitter aus Geschichte (deutsche Vor- und Nachkriegszeit), Theorie (*gender-studies*, Psychoanalyse, feministische Theorie, Kritische Theorie, Postmoderne), Kultur, Mythen und Alltagsleben zusammengeschnitten und umgedeutet. Aber nicht beliebig. Es geht um Subversion. Die letzte Frage bleibt immer, ob es möglich ist subversiv zu sein oder zu handeln. Ob es möglich ist Kategorien, Identifizierung aufzulösen. Identifizierung über *gender*, Sex, Begehren, über Ethnisierung, Nationalisierung... Ohne bestehende, reale Diskriminierung aus den Augen zu verlieren. Kategorien werden als Ursache von positiven und negativen Zuschreibungen, die zu Diskriminierung führen, entlarvt. Judith Butler in Reinform.

Vivian geht es um das Zentrum der Herrschaft. Es geht um den Phallus und darum, wo er zu orten ist. Es geht um Staatsgewalt und terroristischen und friedensbewegten Widerstand, um Wirtschaftsmacht und ohnmächtigen Widerstand, um Normativität und Subversion und nicht zuletzt um Natur und künstlichen Eingriff. Im Bewußtsein, daß es hier semantisch kompliziert wird. Denn wo verläuft die Grenze zwischen Natur und Künstlichkeit, wer definiert, was normal ist und was mächtig oder ohnmächtig? Wer besitzt Macht und was ist Macht? Über Freud und Lacan kommt Vivian zu Foucault und Butler, bleibt konkret gesellschaftskritisch in Süddeutschland und versucht die Theorie in das eigene Leben zu übersetzen oder aus eigenen Erfahrungen Theorie und Kritik zu entwickeln.

„Rosarot leuchteten die Steinbrüche vom nahen Odenwald herüber.“ Ein köstlicher Anfangssatz für einen Roman, der postmoderne *queer*-Theorie in einer

was sie auflösen will – die Polarität der Geschlechter –, könne Androgynie sowohl die Instabilität dieser Konstruktion zeigen als auch Momente der Verfestigung.

Die seit der Romantik verbreitete Vorstellung von der androgynen Künstlerpersönlichkeit wird aus verschiedenen Blickwinkeln beleuchtet: Für die französische Künstlerin Rosa Bonheur (1822-1899) erwies sich – Mechthild Fends Betrachtung zufolge – die Vorstellung vom androgynen Künstler als ungeeignet zur Festigung ihrer Identität. Virginia Woolf dagegen gelang es, den Androgyniebegriff für die weibliche Kulturtradition anzueignen, wie Irmgard Maassen, ausgehend von *Orlando*, der „berühmteste[n] Ikone der modernen Androgyniediskurse“, darstellt. Barbara Lange schließlich, zeigt am Beispiel von Klaus vom Bruch Video *Softyband*, wie das herkömmliche Ideal der Androgynie in den modernen Künsten als Männerphantasie entlarvt wird und an die Stelle der binären Struktur ein neues Ungleichgewicht der Geschlechterhierarchie tritt. Ferner zeigen die Beiträge von Gertrud Lehner und Annette Runte Formen der Androgynie in Mode und klassischem Ballett.

In der Zusammenschau dieser kulturwissenschaftlichen Beiträge ergibt sich ein Eindruck von der Vielfalt, aber auch von der Problematik und der paradoxen Struktur des Androgyniebegriffs: Einerseits beinhaltet er stereotype Vorstellungen von Männlichkeit und Weiblichkeit und schreibt die Geschlechterpolarität fort, die er überwinden will. Andererseits besitzt er auch ein subversives Potential, indem er den Wunsch zur Auflösung der Geschlechtergrenzen überhaupt thematisiert.

Die im zweiten Teil des Jahrbuchs versammelten Beiträge zur Androgynieforschung in der Sozialpsychologie gehen von einem Androgyniekonzept aus, das Sandra Bem Anfang der achtziger Jahre entwickelte. Ihr Fragebogen zur Erhebung der Geschlechtsrollenidentität (*Bem Sex-Role Inventory*) enthält Fragen zum Selbstkonzept der Versuchspersonen. Anhand der Selbstzuschreibung von geschlechtstypischen Eigenschaften werden die Versuchspersonen unterteilt in *androgyn* Personen, d.h. Personen mit gleich vielen 'weiblichen' wie 'männlichen' Eigenschaften, und *nicht androgyn* Personen, bei denen entweder 'weibliche' oder 'männliche' Eigenschaften überwiegen. Dieses Modell wird in neueren Studien meist um einen vierten Typ erweitert: Als *indifferente* Personen gelten solche, die weder über ein hohes Ausmaß an 'femininen' noch an 'maskulinen' Eigenschaften verfügen.

Das Konzept Androgynie wird dabei zum einen deskriptiv eingesetzt, um zu zeigen, daß Unterschiede innerhalb der Gruppen der Frauen und Männer größer sein können als zwischen den beiden Gruppen, daß die Geschlechtsrollenidentität also häufig einen größeren Einfluß auf Einstellung und Verhalten der Personen hat als das biologische Geschlecht.

Andererseits findet sich Androgynie in den sozialpsychologischen Untersuchungen aber auch als Ideal, mit dem zahlreiche positive Erwartungen verbunden sind: Es wird vermutet, daß für Androgynie Geschlechterstereotypen eine geringere Rolle spielen und sie daher sachlicher urteilen können, toleranter eingestellt sind und ein breiteres Spektrum an Handlungsalternativen zur Verfügung haben. Daher untersucht Bettina Hannover Kontextvariablen, welche die Ausbildung einer androgynen Geschlechtsrollenidentität begünstigen, um diese gezielt fördern zu können.

Die Studie von Dorothee Alfermann, Dieter Reigber und Judith Turan zeigt allerdings unter anderem, daß die größere subjektive Gesundheit, die sich androgyne und maskuline Frauen im Vergleich zu femininen und indifferenten zuschreiben, weniger mit Androgynität als mit Maskulinität zusammenhängt.

Ähnliche Ergebnisse beschreibt Miriam S. Andrä in ihrem Beitrag zum Zusammenhang zwischen Androgynie, beruflicher Motivation und erfolgreichem Berufseinstieg. Androgyne Personen erweisen sich dabei nicht als eindeutige Erfolgstypen, sondern als „Multi-Motiv-Typen“, für die sowohl Familie als auch Beruf wichtig sind. Für den konkreten beruflichen Erfolg zeigt sich wiederum eher 'Maskulinität' als ausschlaggebendes Kriterium.

Insgesamt ist der Erkenntnisgewinn, den der zweite Teil des Jahrbuches vermittelt, eher gering. Zumindest erscheint mir als Geisteswissenschaftlerin der Aufwand, der einzelnen Studien im Verhältnis zu den Ergebnissen sehr hoch. Zudem erweckt die Untersuchungsmethode oft den Eindruck eines Zirkelschlusses: Die Erkenntnisse über die Karriereorientierung von androgynen oder maskulinen Personen bzw. die Ausrichtung auf Familie bei femininen Personen verwundert nicht, da solche Selbsteinschätzungen zu den Geschlechtsstereotypen gehören. Insofern die Art der erfragten Eigenschaften meist nur recht pauschal angegeben wird, ist es schwierig zu beurteilen, inwiefern die Studien wirklich neue Zusammenhänge offenbaren.

Es zeigt sich in den Beiträgen immer wieder das Paradox solcher Untersuchungen: Sie reproduzieren, was sie abschaffen wollen, weil sie Eigenschaften des Selbstkonzepts einer Person erst einmal möglichst trennscharf den beiden Dimensionen 'maskulin' oder 'feminin' zuordnen müssen.

So interessant die verschiedenen Auseinandersetzungen mit dem Androgyniebegriff zu lesen sind, letztlich bleibt die Frage, ob der Sammelband sein Ziel erreicht, diesen Begriff vor dem Hintergrund der aktuellen Geschlechterdebatte zu rehabilitieren. Riskant und reizvoll nennen die Herausgeberinnen die Beschäftigung mit dem Thema Androgynie. Riskant wegen der damit verknüpften traditionellen Vorstellungen von Geschlechterdifferenz, reizvoll wegen der Chance, den Begriff neu zu füllen. Wieso es sich aber lohnt, dieses Risiko einzugehen, wird m.E. nicht völlig plausibel. Mir erscheint die von einigen Autorinnen (z.B. Gertraude Krell und Christa Rohde-Dachser) geäußerte Folgerung naheliegender, auf solch ein problematisches Konzept lieber zu verzichten.

Ellen Biesenbach

**Die Gegenwart der Zukunft.
Ein Nachtrag zum Heft *Utopie und Gegenwart*
(Freiburger FrauenStudien 2/1998)**

Zu Pamela McCorduck und Nancy Ramsey: *Die Zukunft der Frauen. Szenarien für das 21. Jahrhundert*, Frankfurt/M. 1998 (S. Fischer, 36,- DM, 378 Seiten)

Wer die Zukunft für radikal unterbestimmt hält und von der Kontingenz des geschichtlichen Augenblicks überzeugt ist, sollte vielleicht lieber die Finger von diesem Buch lassen. Und auch alle, für die ein Text, der Zukunftsszenarien entwirft, entweder hohe literarische Qualitäten aufweisen oder streng wissenschaftlichen Ansprüchen genügen muß, dürfte dieses Buch eher irritieren. Interessant könnte es dagegen für diejenigen sein, die keine Scheu haben, facts und fiction zusammenzubringen und Phantasie in den Dienst von Politik zu stellen. Denn diesen Versuch unternehmen die Autorinnen Pamela McCorduck und Nancy Ramsey. Sie zeichnen mögliche Bilder unserer Zukunft; doch lassen sie dabei ihrer Einbildungskraft keineswegs freien Lauf, sondern lenken sie in vorgezeichnete, durch Tatsachen der Gegenwart abgesteckte Bahnen. Das Ergebnis ist ungewöhnlich und läßt sich wohl am ehesten als Gebrauchstext beschreiben.

Pamela McCorduck und Nancy Ramsey sind amerikanische „Futurologinnen“, die ihre Methode der „exakten Phantasie“ bei dem renommierten Beratungsunternehmen Global Business Network im kalifornischen Emeryville gelernt haben. „Das Geschäft von GBN besteht in der Hauptsache darin, für die langfristige Planung in Wirtschaft, regierungsamtlichen Stellen und privaten Verbänden Zukunftsszenarien zu erstellen. Obgleich die Auftraggeber durch diese Szenarien in die Lage versetzt werden, sich die Zukunft vorzustellen, sind diese eigentlich dazu bestimmt, eine Entscheidungshilfe für die Planung hier und jetzt zu bieten.“ (S. 9). Ausgangspunkt dieser Zukunftsentwürfe sind also nicht so sehr Ideen oder Wünsche für eine bessere Welt in einer kommenden Zeit, sondern Fakten der Gegenwart in Form von demographischem Zahlenmaterial, erkennbaren sozialen Trends und absehbaren Innovationen der Technik. Damit wird auch für McCorduck und Ramsey unsere Zukunft nicht absolut vorhersagbar; aber sie versuchen, mehrere realistische Möglichkeiten durchzuspielen, auf welche Art und Weise aktuelle Tatsachen, Trends und Technologien zusammenwirken könnten.

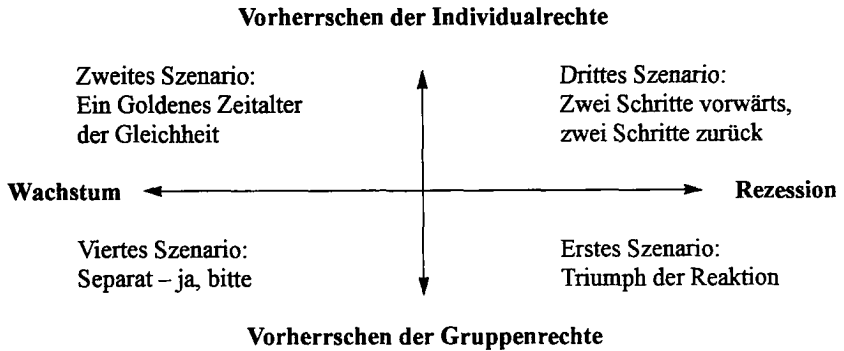
Mit diesem Handwerkszeug, bestehend aus Kristallkugel und Rechenschieber, gehen nun McCorduck und Ramsey in dem vorliegenden Buch die Frage an, wie die Situation der Frauen in naher Zukunft, etwa im Jahre 2015, aussehen könnte. Diese Aufgabe stellt sich ihnen, weil sie – von Berufs wegen darin geschult, sich den Blick von Propaganda nicht allzu schnell trüben zu lassen – an die offizielle Zukunft nicht glauben mögen. Die offizielle Zukunft, wie sie uns in Zeitschriften und Bestsellern begeg-

net, ist eine, in der die Frauen – wieder einmal – nicht vorkommen. Vielmehr glänzen sie durch Abwesenheit bzw. werden unter eine homogene, eingeschlechtliche Zukunft subsumiert. Die Frauen selbst versuchen meistens, so die Meinung der Autorinnen, in der Tatsache, daß sie in diesen offiziellen Entwürfen der Zukunft kaum eine Rolle spielen, die Bestätigung der unaufhaltsam fortschreitenden Gleichberechtigung zu sehen. Die Mehrzahl der heutigen Frauen ist davon überzeugt, daß wir

Schritt für Schritt die Gleichberechtigung erlangen. Unsere Töchter stehen besser da als wir, und ihre Töchter werden einmal besser dastehen als sie. Wir kriegen die Gleichberechtigung, denn wir haben sie uns ehrlich verdient. (...) Wenn sich der Sieg der Gleichberechtigung unerwartet verzögert, braucht man sich deswegen doch nicht zu beunruhigen. Wir sind im Landeanflug, und ehe sie sich dessen versehen, werden wir schon dasein. BEINAHE sind wir ja schon da. (...) Es ist jedenfalls zwecklos, jetzt die Geduld zu verlieren und die Konfrontation zu suchen, das verstimmt die Leute nur und bringt sie gegen uns auf. Von der feministischen Rhetorik hat alles die Nase gestrichen voll. In den siebziger Jahren haben wir das Thema nun wirklich erledigt. Das ist gesegnen. Davon wieder anfangen heißt doch, offene Türen einrennen. (S. 24)

Dieses in Europa genauso wie in den USA sehr weit verbreitete Selbstverständnis junger Frauen ist vom sogenannten Ende des Feminismus und der (fast) verwirklichten Gleichberechtigung überzeugt – und wird von den Autorinnen noch einmal mit den Zahlen konfrontiert, die paradoxerweise so bekannt sind, daß sie keine(n) mehr interessieren: Der Anteil der Männer im US-Spitzenmanagement ist von 1970 bis Mitte der neunziger Jahre von 99 auf 95 Prozent gesunken. Und der Anteil der Frauen im US-Kongreß ist von 1950 bis 1995 von 2 auf 6 Prozent gestiegen. Wie unglaublich lange es dauern würde, bis Frauen die gleichen Chancen auf einen Platz im Spitzenmanagement haben und genauso viele Abgeordnete im Kongreß wie die Männer stellen, wenn sich diese Entwicklung linear fortsetzte, ist bekannt bzw. läßt sich ausrechnen. Doch McCorduck und Ramsey wollen auf einen anderen Punkt hinaus: es ist nicht sicher, ja, nicht einmal wahrscheinlich, DASS diese Entwicklung linear voranschreiten wird. Und damit sind sie bei ihrer Frage: Wie wird die Zukunft der Frauen aussehen?

McCorduck und Ramsey geben vier mögliche Antworten. Sie gehen, wie gesagt, aus von „unabwendbaren Tatsachen“, wie beispielsweise dem Anwachsen der Weltbevölkerung und dem Altern der Bevölkerung in den Industriestaaten. Dann ermitteln sie die ihres Erachtens wichtigsten gesellschaftlichen „Triebkräfte“, die Veränderung bewirken. Das sind für sie a) die Konjunkturschwankungen der Weltwirtschaft (wen wundert's) und b) das Spannungsverhältnis zwischen Individual- und Gruppenrecht (schon eher überraschend und vielleicht auch etwas zu schlicht). Diese Dimensionen der Veränderung versuchen die Autorinnen nun zusammenzudenken; sie veranschaulichen dies anhand eines Schemas, in dem sie die beiden genannten gesellschaftlichen Triebkräfte auf zwei sich kreuzende Achsen legen. Und indem sie die – wiederum binär-logisch stark vereinfachten – zwei möglichen Tendenzen der einen Dimension (Konjunktur der Weltwirtschaft versus Rezession) mit den beiden der anderen Dimension (Erstarken der Individualrechte oder der Gruppenrechte) miteinander kombinieren, erhalten sie die mit folgenden Stichwörtern angedeuteten vier Szenarien (Schema S. 39).



Dieses Diagramm bildet die Logik hinter den vier unterschiedlichen Szenarien ab, das Gerüst sozusagen, das die Autorinnen dann auf über 300 Seiten mit vielen plastischen Details zu Phantasiewelten – oder wie es heute heißt: virtuellen Realitäten – ausgestalten. Dazu dienen zum einen (pseudo-)dokumentarische Texte, die eher sachlich-distanziert von dem Jahr 2015 aus die vergangenen (und das heißt: die für uns kommenden) Jahre überblicken. Zum anderen lassen die Autorinnen fiktive Frauen sprechen, die aufgrund ihrer eigenen Erfahrungen von diesen Welten Bericht erstatten, indem sie im persönlichen Stil Teile ihres Lebens schildern. In jedem Szenario werden auf diese Weise die gleichen Themen berührt: Deutlich werden die Gestaltung der Arbeit, der Wirtschaft, des Unterrichts, der Künste, der Regierung, der Religion und der Geschlechterbeziehungen in der jeweiligen Welt, und zwar immer verbunden mit der Frage, was die entsprechenden Auswirkungen auf und Bedeutungen für Frauen sind. Daraus läßt sich viel entnehmen, ja, sogar lernen, vorausgesetzt, wir verstehen und akzeptieren, daß uns dieses Buch nicht wirklich die Zukunft der Frauen vorhersagt, sondern vielmehr die Gegenwart erhellt. Dort, wo dieses Buch gut und gelungen ist, zeigt es uns die möglichen, vielleicht wahrscheinlichen Folgen von Entscheidungen auf, die zur Zeit fallen und die es zu sehen und zu übernehmen gilt. Es richtet den Blick in die Zukunft und lenkt doch unsere Aufmerksamkeit zurück auf die entscheidenden Dinge der Gegenwart.

Tina-Karen Pusse

Es geht nicht um Sex – Vom Sieg der Hysterie über die Psychoanalyse

Elisabeth Bronfen: *Das verknotete Subjekt. Hysterie in der Moderne. Aus dem Englischen von Nikolaus Schneider, Erscheinungsort 1998 (Volk und Welt, 1998, 98,- DM, 784 Seiten)*

Der Nabel hat Konjunktur. Neben Sloterdijks Sphären-Projekt beschäftigt sich nun auch Elisabeth Bronfens Hysteriestudie mit dem Zeichen der Durchtrennung der Mutter-Kind-Dyade und durchtrennt damit zugleich die Nabelschnur zur Übermutter Freud und ihren eigenen theoretischen Anfängen. Als Zeichen der Abhängigkeit und irreversiblen Ablösung von der Mutter (und damit von allen verlässlichen Bindungen) fungiert der Omphalos, der den Phallus von seinem favorisierten Ort im psychoanalytischen Register vertreibt. Er steht für die traumatische Verwundbarkeit, die nie wieder einholbare Ganzheit, die letztlich unsere ästhetischen Repräsentationen, unsere Erzählungen gebiert und neben dem Versehrtsein des Körpers auch das Ungenügen, den ständigen Mangel des paternalen Gesetzes, der symbolischen Ordnung bezeugt, die keine Bindung mehr herstellen kann, die der Dyade an Vollkommenheit gleichkäme. Diese vernarbte Wunde ist eine perfekte Simulation, die Vortäuschung einer Öffnung, in die man nicht eindringen kann, die nirgendwohin führt und die trotzdem dieses Nichts zu einer uneigentlichen Repräsentation verknotet, das wir ‚Subjekt‘ nennen.

Wenn es um den Omphalos geht, die allen gemeinsame Wunde, und nicht um den Phallus, so wird die Geschlechtsdifferenz, die den psychoanalytischen Diskurs beherrscht, nivelliert. Warum die Geschichte der Hysterie dennoch v.a. die Geschichte eines Frauenleidens ist, das zeigt Bronfen schlüssig auf: Es sind nicht die anatomischen Unterschiede, es ist die Paranoia der Männer, die hysterische Frauen hervorbringt, der Mangel, den sie umkreisen, ist weder ein anatomischer noch ein ontologischer, sondern ein in sie hineingelesener – deshalb aber nicht weniger wirklich. Und wenn Bronfen in diesem Kontext eine neue Geschichte der Hysterie schreibt, so deshalb, weil die Hysterie sich nicht durch eine im Phallus zentrierte Rede erklären läßt, weil in der Hysterie genau jener Mangel, den Bronfen durch den Omphalos bezeichnet, sich in Symptomen äußert, die zugleich auch schon die Krankheit sind, weil nichts hinter ihnen zu finden ist, weil sie Produkt einer *traumatischen* Erschütterung und nicht einer *sexuellen* sind. Das, was fehlt, läßt sich eben nicht endgültig bezeichnen, es läßt sich nur ein ewiger Kreislauf des Begehrens und der Repräsentationen anwerfen, der eben auch im Phallus nur momentane Erfüllung fände und der immer wieder neue Knoten zu knüpfen versucht, wo sich längst nicht mehr anknüpfen läßt.

Wo die freudianische Hysterieforschung diese abwertend als ‚viel Lärm um nichts‘ versteht, sie nicht ganz ernst nimmt (schon deshalb, weil sie sich psychoanalytischer Therapierbarkeit bisher erfolgreich verweigert hat), macht Bronfen gerade jenes ‚Nichts‘ stark und wirft der Psychoanalyse vor, sich von einer traumatischen Ätiologie der Hysterie in eine sexuelle geflüchtet zu haben (vom Skandalon des Todes in das kleinere Übel der Kastration), so daß die Verwundung, deren Zeichen Männer und Frauen an sich tragen, ausschließlich auf die Frau verschoben wird, um die imaginäre Unversehrtheit der Männer zu erhalten. Im hysterischen Symptom behauptet jemand, der selbst kein ‚Ich‘ kennt, seine Alterität gegenüber anderen. Gerade dies macht es erforderlich, nicht in der psychoanalytischen Erzählung des Therapeuten aufzugehen.

Bronfen vollzieht hiermit gleichsam eine kopernikanische Wende, die uns die Welt, die uns hier in Opern, Filmen, Romanen, Skulpturen, Photographien und Fallgeschichten begegnet, neu – und d.h. hier vor allem: nicht unter dem Paradigma der Sexualität – sehen läßt. Wo die hysterischen Verknottungen es ermöglichen, den verlorenen Ursprung traumatisch zu genießen, entziehen sie sich notwendig allen Versuchen, jenem Nichts im Rahmen einer im Zeichen des Phallus stehenden Ordnung Bedeutung zu geben. So wird am Ödipusmythos gezeigt, wie Jokaste ihren Sohn zwingt, durch ihren Selbstmord (mit dem sie dem Muttermord zuvorkommt) das Drama seiner eigenen Sterblichkeit zu akzeptieren, und ihn einsehen läßt, die eigene Herkunft nachträglich nicht tilgen zu können. Daran ändert auch die Selbstblendung nichts. Woran sie etwas ändert, ist, daß Ödipus Jokaste nach diesem zweiten Verlust als ödipale Symptom-Repräsentation, als dämonische oder als kastrierte Frau, sehen wird.

Soweit zum theoretischen Unterbau und zum Ursprungsmythos. Was nun folgt, ist v.a. ein Lesevergnügen. Was dem Text auf den letzten 650 Seiten an Dichte fehlt, macht er durch eine geschickte Dramaturgie wett. Er hätte sicher kürzer sein können, doch dann hätte man auch weniger Spaß gehabt und so folgen wir Bronfen darin, Hitchcocks *Psycho* als Drama gescheiterter Abnabelung (wieder)zuentdecken, als eine traumatische Wiedereinswerdung mit der Mutter, die sich nur durch deren zweite Ermordung erlangen läßt. Wir nehmen teil an Emma Bovarys zirkulierendem unstillbaren Begehren, an Freuds Wunsch, Frauen für seinen Freund bluten zu lassen, an Marnies gleichermaßen subversivem wie verzweifelten Spiel zwischen weiblicher und männlicher Maskerade, an David Cronenbergs brachialen Entnabelungsszenarien und – neben einigen weiteren Lektüren – an Cindy Shermans reflexiver Selbstaneignung der Sprache der Hystérie, durch die sie Vollkommenheit in Monstrosität hinübergleiten läßt (und umgekehrt), um damit auf das traumatische Material zu verweisen, das uns allen innewohnt. Und nicht zuletzt nehmen wir (mit großem Vergnügen) teil an einer hysterischen Selbstinszenierung par excellence.

Selbstverständlich wüßten die Freudianer all diese Texte über eine symbolische Lesart in die phallische Ordnung zurückzuholen, und auch die Lacanianer würden (statt von einer ‚Phantomisierung des Anderen‘) einfach von einer Nicht-

Anerkennung des väterlichen Gesetzes sprechen, das sich daher in Form paranoischer Projektionen Geltung verschafft. Bronfens Erklärungen sind indes nicht weniger schlüssig. Und mag Freud noch so sehr darauf bestehen, daß die Behauptung, es gehe nicht um den Phallus, letztlich genau diesen meint, und daß sich, wer nicht über Sexualität redet, immer verdächtig macht. Ob also der Kastrationskomplex eine Verschiebung der im Nabel repräsentierten Todesangst ist oder umgekehrt – das sind letztlich Doktorspiele. Und Bronfen hat einmal mehr gezeigt, daß es keine Texte, sondern nur Lektüren gibt.