

Gertrud Lehnert, Maria Weilandt (Hg.)
Ist Mode queer?

Editorial

Mode ist Motor und Ergebnis kultureller Dynamiken. Kleider gehören der materiellen Kultur an; Mode ist Ergebnis des Handelns mit Kleidern und wird in ästhetischen und alltagskulturellen Praktiken hervorgebracht. Als omnipräsente visuelle Erscheinung ist Mode wichtigstes soziales Zeichensystem – und sie ist außerdem einer der wichtigsten globalen Wirtschaftsfaktoren. Die Reihe »Fashion Studies« versteht sich als Forum für die kritische Auseinandersetzung mit Mode und präsentiert aktuelle und innovative Positionen der Modeforschung.

Die Reihe wird herausgegeben von Gertrud Lehnert, Professorin für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft und Kulturwissenschaft an der Universität Potsdam.

GERTRUD LEHNERT, MARIA WEILANDT (Hg.)

Ist Mode queer?

Neue Perspektiven der Modeforschung

[transcript]

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

© 2016 transcript Verlag, Bielefeld

Die Verwertung der Texte und Bilder ist ohne Zustimmung des Verlages urheberrechtswidrig und strafbar. Das gilt auch für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und für die Verarbeitung mit elektronischen Systemen.

Umschlaggestaltung: Dagmar Schadenberg, Berlin

Umschlagabbildung: Modenschau »Jag & Co«, »Verge«, 17.09.2015, Brooklyn Museum, New York. Urheber und Copyright: Oscar Diaz (@oscmdiaz)

Satz: Michael Rauscher, Bielefeld

Printed in Germany

Print-ISBN 978-3-8376-3490-7

PDF-ISBN 978-3-8394-3490-1

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

Besuchen Sie uns im Internet: <http://www.transcript-verlag.de>

Bitte fordern Sie unser Gesamtverzeichnis und andere Broschüren an unter: info@transcript-verlag.de

Inhalt

Ist Mode queer?

Eine Einleitung

Gertrud Lehnert, Maria Weilandt | 7

Queere Mode|Körper

Leigh Bowery und Alexander McQueen

Gertrud Lehnert | 17

Imaginäre Stofflichkeiten

Marie-Luise Angerer | 37

Multiple Lesbarkeiten

Das queere Potential der Modepose

Maria Weilandt | 45

Queere Schuhe?

Anna-Brigitte Schlittler | 59

»Miss-Gestalten«

Macaronis und Dandies in Mode-Karikaturen

Julia Burde | 73

Queer Manicure?

DIS' Maniküre für Männer

Änne Söll | 87

Frauen mit Fliege

Die Popsängerin Janelle Monáe und ihr ambivalentes Accessoire

Katharina Rost | 93

»Zeigt her Eure Füße ...«

Queerness und Queering im Tango Argentino

Katja Weise | 109

Anziehdinge

Modetheoretische Überlegungen anlässlich von Zach Blas:

»Facial Weaponization Suite«

Friedrich Weltzien | 129

Flagge der Uneindeutigkeit

Faltungen und Queerness in den Fotografien von Wolfgang Tillmans

Charlotte Silbermann | 147

Drag-Performanzen?

Geschlechterbinarität und geschlechtliche Hybridität von Warhol bis Gucci

Jana Scholz | 161

... & queer stories

Zu queeren Bildstrategien in der Modefotografie

am Beispiel der Fotostrecke THE GAZE/»& other stories«

Antje Osterburg | 181

»Bin ich hier richtig?«

Gender, Mode und WC-Zeichen

Sonja Kull | 197

Queere Sprache – eindeutig uneindeutig

Juliane Löffler | 207

Die Autor*innen | 219

Ist Mode queer?

Eine Einleitung

Gertrud Lehnert, Maria Weilandt

KANN MODE QUEER SEIN?

Mode, verstanden als *Dynamik*, ist integrales Element des klassischen wie des neoliberalen Kapitalismus und realisiert sich in der ununterbrochenen globalen Hervorbringung immer neuer Konsumangebote, die für die Konsumierenden einen Zirkel von Begehren und Enttäuschung, von Habenwollen/Habemüssen/Sich-Entledigen erzeugt.

In diesem Zirkel scheint Queerness ausgeschlossen. Denn in der Regel sind die Gender-Normierungen in der Mainstream-Mode – ganz gleich ob Low oder High Fashion – völlig klar.

Idee und Ausgangspunkt dieses Bandes ist, dass Mode, wenn man sie als Dynamik der Veränderung betrachtet, durchaus ein queeres Potential haben kann. Diese These ermöglicht Verbindungen zwischen Queer-, Gender- und Modeforschung und kann so neue Perspektiven erschließen.

QUEER

Queerness ausschließlich auf die LGBTTIQ-Community oder z.B. schwule oder lesbische Kleidungsstile zu beziehen¹, greift mithin zu kurz. Genau so greift es zu kurz, Queerness ausschließlich auf Sexualität und Gender zu beziehen, weil das der Relationalität und Komplexität herrschaftsgenerierender Kategorien nicht ausreichend Beachtung schenkt (vgl. dazu bspw. Ergebnisse der sogenannten Queer of Color Critique oder der Queer Disability Studies bzw. »Crip Theory«). Die Frage, ob Mode queer ist bzw. sein kann, schließt deshalb notwendigerweise den Blick auf unterschiedliche Aspekte kulturel-

1 | Wie es etwa in Valerie Steeles (2013) Band zur freilich verdienstvollen ersten großen Ausstellung über ›queere‹ Mode der Fall ist.

ler Identitäten und deren Verzahnung bzw. gegenseitige Konstituierung ein (z. B. Alter, Klasse, Ethnisierung, »Behinderung«). Oft kreuzen und verflechten sich die Aspekte. Deshalb geht die politische Bedeutung des Konzepts über die Destabilisierung von Zweigeschlechtlichkeit und Heteronormativität hinaus, ohne die sexualitäts- und genderpolitische Bedeutung aus dem Auge zu verlieren, die in unserem Verständnis Kern des Konzepts bleibt. So betont auch Nina Degele, Queer Theory analysiere und hinterfrage grundsätzlich »Normalitäten« und wirklichkeitserzeugende Kategorien; Queerness sei ein Konzept der Verunsicherung, das es wiederum mit Gender verbinde (vgl. Degele 2008, 11f.).

Annamarie Jagose situiert die Entwicklung der Queer Theory im Poststrukturalismus, in dem »Identität als provisorisch und kontingent« (Jagose 1996, 101) betrachtet wird. Als akademisches Projekt entsteht die Queer Theory Anfang der 1990er Jahre in den USA und baut (kritisch) auf Ansätze der Lesbian and Gay Studies bzw. der lesbisch-feministischen Forschung auf. Queere Theorien von Sexualität betonen, dass Sexualität und Macht nicht als einander äußerlich, sondern als wechselseitig konstitutiv zu denken sind (vgl. quaestio 2000, 12). Sabine Hark bezeichnet Queer Theory als interdisziplinäres »Korpus von Wissen«, das Sexualität und Gender »als Instrumente und zugleich als Effekte bestimmter moderner Bezeichnungs-, Regulierungs- und Normalisierungsverfahren begreift« (Hark 2009, 309). Queer Theory, so Antke Engel, befasse sich also »mit der Frage, wie wir Körper, Geschlecht und Sexualität so denken – und leben – könn[t]en, dass sie nicht immer wieder an eine rigide Zwei-Geschlechter-Ordnung und die Norm der Heterosexualität zurückgebunden werden« (Engel 2009, 19).

Die Untersuchungsgegenstände und -felder der Queer Theory entwickeln sich in den letzten Jahren in ganz unterschiedliche Richtungen: Raum, Zeit und Affekten² wird in ihrer Bedeutung für queere Praktiken genauso Beachtung geschenkt wie beispielsweise (literarischen) Texten und Bildern (vgl. Engel 2009), die in ihrem queeren bzw. queerenden Potential analysiert werden. Judith Jack Halberstam löst das Queere sogar von Körper(konzepte)n ab und Wissenschaftler*innen wie Karen Barad, die sich dem New Material Feminism zurechnen lassen, befassen sich mit der Frage nach Queerness im Zusammenhang mit Grenzziehungen zwischen Menschlichem und Nicht-Menschlichem.³ Wenn Queerness allerdings zur bloßen Analysekategorie für Normalitätskonstruktionen wird und seine Fokussierung auf Gender, Sexualität, Begehren

2 | Vgl. z. B. Ahmed 2010 [2004], vor allem Kapitel 7: »Queer Feelings«.

3 | Vgl. Barad (2012), die »Nature's Queer Performativity« reflektiert und Queerness damit, über die Natur-Kultur-Dichotomie hinaus, grundsätzlich auf Fragen nach »spacetime-mattering« (Barad 2012, 29 ff.) bezieht; zu den Ausdifferenzierungen innerhalb der Queer Theory und Ausweitungen des Begriffs siehe einführend Michaelis/Dietze/Haschemi Yekani 2012.

und Identität verliert, erscheint uns das als höchst problematisch. Konzepte von Queerness sind zwar flexibel und wandelbar, sollten aber nicht so weit ausgedehnt werden, dass sie zum Passepartout bzw. zur entpolitisierten Leerformel werden.

QUEERE MODE?

Die queere Chance der Mode liegt, wie eingangs behauptet, in der Verschiebung von Bedeutungen – einem integralen Teil der modischen Dynamik. Die Verschiebung ist im Rahmen der offiziellen Mode-Agenda allerdings stets verbunden mit einer Abwertung, also Ausgrenzung des Alten und einer dezidierten Neubestimmung, was »jetzt« Mode sei. Teil dieses Prozesses ist die beständige Reformulierung von Gendernormen. Fast immer gibt es im globalisierten Modesystem eine Kollektion für Frauen und eine für Männer, und sie unterscheiden sich grundsätzlich, was keineswegs nur an unterschiedlichen Körpergrößen und -beschaffenheiten liegt, sondern auch an Zwängen des Vertriebssystems – und natürlich an den nach wie vor kulturell dominanten Hetero-Gendernormen. Zuweilen spielen die vestimentären Angebote zwar scheinbar ironisch mit Gender, indem sie die klassischen Genderzeichen anders einsetzen; das gilt allerdings hauptsächlich für die High Fashion, die in ihren Schauen provokant Aufmerksamkeit erregen muss. In die Läden kommen diese Sachen seltener, und in der Fast Fashion, die nur für die Läden hergestellt wird, gibt es deutlich weniger Experimente dieser Art. Seit einiger Zeit wird auch wieder einmal (wie schon öfter seit den Sechzigerjahren) ein Trend zum Unisex behauptet. Und es wird verstärkt nach neuen Kategorien und Bezeichnungen gesucht. Ein prominentes Beispiel ist die »Agender«-Kampagne, die das Londoner Kaufhaus Selfridges 2015 ins Leben rief. Für einige Wochen verschwanden die Bezeichnungen »Frau« und »Mann« aus den Abteilungen und dem dazugehörigen Onlineshop. Angeboten wurde ausschließlich Unisex-Mode. Der Verkaufsraum wurde zum professionell kuratierten Display mit abstrakten Skulpturen zwischen den Auslagen. Selfridges ist nur eines der Beispiele für neue Praktiken des Bezeichnens, wie sie derzeit in einigen Bereichen des Modesystems zu beobachten sind. So wird der Internetauftritt der Kampagne sogleich mit einer Definition von »Agender« eingeleitet, das als »[w]ithout a gender« unmittelbar mit den Begriffen »nongendered«, »genderless« und »neutrois« gleichgesetzt wird.⁴ Gleichzeitig, so Selfridges, soll »Agender« aber auch die Menschen mit einer »fluctuating gender identity (genderfluid)« einschließen.⁵ Ob das alles nun queer ist, wäre freilich zu diskutieren. Selfrid-

4 | www.selfridges.com/GB/en/content/agender vom 19.06.2016.

5 | Ebd.

ges jedenfalls ist nach dieser öffentlichkeitswirksamen Kampagne wieder zur alten Zweiteilung der Sparten zurückgekehrt und konnte auch während der Aktion nicht ganz darauf verzichten.⁶

An der Aufrechterhaltung der Zweigeschlechtlichkeit innerhalb des Modesystems hat sich bislang jedenfalls nicht viel geändert. Die Entscheidung, sich als Mann in der Damenabteilung zu versorgen, wird nach wie vor als selten angesehen (wenngleich nicht zwangsläufig als ›queer‹). Dahinter steckt eine lange Geschichte der sozialen Aufwertung männlicher und Abwertung weiblicher Identitäten⁷. Für Frauen ist es einfacher, wenngleich mitnichten selbstverständlich, sich in der Herrenabteilung eines Modegeschäfts einzukleiden. Zwar ist die Hose längst kein ausschließliches Zeichen für Männlichkeit mehr, ein Rock hingegen gilt in westlichen Gesellschaften unverändert als Zeichen für Weiblichkeit. So bleibt ungeachtet aller Verschiebungen die Polarisierung der heteronormativen Geschlechterkonzepte gewahrt; erhalten bleibt die klar markierte Grenze zwischen Frauen und Männern⁸ und damit implizit die Heteronormativität. Da die Bedeutung von Kleidungsstypen ebenso kulturell definiert ist wie die Definitionen der Geschlechter, ändern sich die Zuschreibungen an die Geschlechter wie an ihre Kleider jedoch häufig. Wie alle Zeichen sind auch Kleiderzeichen willkürlich und folglich instabil. Diese Dynamiken sind in der sich auf Foucault beziehenden Geschlechtergeschichte lange bekannt: Es gibt keine Essenzen, sondern sich wandelnde kulturelle Zuschreibungen, die aufs engste verwoben sind in Machtverhältnisse, die sich in Zeit und Raum verändern. Mode als Dynamik ist untrennbar mit Körper-, Gender-, Sexualitäts- und Identitätskonzepten verbunden, deren Instabilität folglich immer auch das Potential eines ›Queerings‹ durch modische Praktiken birgt.

Diese Praktiken finden jedoch dann wieder ihre Grenzen darin, dass die moderne Mode sich grundsätzlich in Paradoxien entfaltet, die sich wechselseitig neutralisieren und deshalb nicht auffallen, so die Systemtheoretikerin Elena Esposito. Der Wandel selbst sei das einzig Stabile an der Mode (Esposito 2014, 204), und das »Dilemma von Abweichung und Konformität« führe zu ständiger Bewegung:

»Unsere Originalität findet ihre Anhaltspunkte in den Trends der Mode, die uns eine Orientierung dafür geben, wie wir unsere Einzigartigkeit ausdrücken können. Wenn wir einen Trend entdecken, fühlen wir uns originell und möchten gerne von anderen wahrge-

6 | So richteten sich die Designs der Kleidungsstücke bisweilen erkennbar an weibliche oder männliche Konsument*innen (vgl. Whitehorn 2015).

7 | Vgl. dazu Lehnert 1998.

8 | Vgl. dazu die Übersicht über die Modetheorie seit dem 18. Jahrhundert: Lehnert/Kühl/Weise 2014.

nommen und bewundert werden – doch was sie wahrnehmen (wenn überhaupt etwas), ist nur eine Originalität, die in den (überhaupt nicht originellen) Formen der von allen geteilten Mode ausgedrückt wird.« (Esposito 2014, 208)

Anders gesagt: Wir imitieren Originalität. Das heißt, dass die Mode als geschlossenes System von Dynamiken lebt, die sich nicht fixieren lassen, und dass sie Abweichungen im Sinne des Originalitätspostulats immer schon mit einbezieht.

Indessen: Mode beinhaltet bei aller Macht, die sie ausübt, grundsätzlich auch ein starkes spielerisches Element. Und sie ist immer das Andere zu Natur, wie immer man Natur definieren mag. Wenn man das ernst nimmt und Queerness grundsätzlich als Veruneindeutigen von normierten und normativen Bedeutungen versteht, ohne ihren grundsätzlich identitätspolitischen Kern aus dem Auge zu verlieren, steigt auch die Möglichkeit der Verschiebung von Bedeutungen innerhalb des normierten Systems. Der identitätspolitische Kern bezieht sich auf Gender, Sexualität, Begehren und damit verbundene Kategorien, aber auch auf posthumanistische und post-anthropozentrische Konzepte wie z. B. die Technisierung des Lebendigen oder neue Grenzziehungen zwischen Menschlichem und Nicht-Menschlichem.

Verschiebungen von Bedeutungen in der Mode: Das können einerseits Aktivitäten des Modesystems (der Institutionen) selbst sein, das gern Provokantes – z. B. scheinbare Normbrüche – inszeniert, um Aufmerksamkeit zu erregen. Andererseits und vor allem aber kommen hier die Aktivitäten der Konsumierenden ins Spiel, also derjenigen, die Modekleidung tragen. Denn das Handeln mit Artefakten und Stilen kann Bedeutungen aufbrechen. Dass das meist nur vorübergehend geschieht, hat nicht nur damit zu tun, dass Bricolage längst zur modischen Norm geworden ist, sondern ganz wesentlich auch damit, dass Queerness nur innerhalb von Praktiken hervorgebracht wird. Dazu zählen unterschiedlichste Eingriffe in Normalitätsregime (vgl. Engel 2009, 20). Wenn das Modesystem allerdings Bricolage und (scheinbare) Normabweichung zelebriert, ja fördert und vereinnahmt, werden damit die politischen Impulse des Queerens außer Kraft gesetzt. Das ist das grundsätzliche Problem von Queerness. Es gerät, nicht anders als Gender, in den Zirkel der Vereinnahmung durch die hegemoniale (Konsum-)Kultur. So betont Antke Engel, dass Queer mittlerweile längst nicht mehr nur eine Störung in einer durch und durch reglementierten neoliberalen Konsumkultur sei, sondern dass es im Gegenteil selbst Effekt neoliberaler Transformationen sein könne, also von einer Kultur hervorgebracht wird, deren Reglementierungen man ursprünglich entkommen wollte. Diese Problematik betrifft auch die Diskussion von Gender ganz generell, wie der kritisch nach der Zukunft von Gender fragende Band von Anne Fleig verdeutlicht, in dem die Kritik formuliert wird, Gender sei zu einer gängigen Münze im neoliberalen Kapitalismus geworden, an

dessen kritischem Potential man zweifeln könne (z. B. Fleig 2014, 8; Klinger 2014). Das lässt sich auf die Mode beziehen, denn die neoliberalen Aufwertungen von Differenz und Individualität im Dienste von Normierungs- und Normalisierungspraktiken prägen auch aktuelle Entwicklungen in der Mode (sowohl im Modesystem als auch in Praktiken der Konsumierenden). Darauf werden einige Beiträge dieses Bandes eingehen. Ob es sich hier um Vereinnehmungen von Queerness innerhalb der neoliberalen Konsumkultur handelt oder ob sich, mit Antke Engel, »Überlappungen« oder »Anfechtungen« (Engel 2009, 19) im Verhältnis von Mode, Queerness und Neoliberalismus ausmachen lassen, bleibt zu diskutieren.

DIE FORSCHUNG

Die Verbindung von Modeforschung und Queer Theory, wie sie in diesem Band verfolgt wird, nimmt die rezenten Entwicklungen in den beiden interdisziplinären Forschungsfeldern auf und bezieht sie erstmals aufeinander, indem sie den Fokus auf Körper-, Gender-, Sexualitäts- und Identitätskonzepte richtet.

Zum Thema Mode und Queerness liegen bislang kaum Forschungen vor. Der von Valerie Steele herausgegebene Band zur Ausstellung über »Queer Fashion« (Steele 2013) in New York verfehlt unserer Ansicht nach trotz einiger sehr guter Aufsätze das Thema deshalb weitgehend, weil er queer ausschließlich als schwul und (in geringerem Maße) lesbisch versteht⁹. Anders argumentiert der Band von Adam Geczy und Vicky Karaminas (Geczy/Karaminas 2013), die zwar auch die üblichen Felder »queerer« Kleidung abschreiten, jedoch auch transkulturelle Styles einbeziehen und vor allem in ihrer Einleitung einen theoretischen Ansatz wählen, der in einigen Punkten dem unsrigen sehr nahe kommt. Sie betrachten Queer nicht als System, sondern als »a dynamic of slippage, a site of renegotiation, undermining, overstatement and reinstatement« (Geczy/Karaminas 2013, 3). Indessen scheint uns die Betonung des Artifiziellen und Übertriebenen etwas zu dominant in ihrer Argumentation, wenn gleich unleugbar beides zur Mode ebenso gehört wie zu Queerness:

»Queer, as we define it, however, is that state of being and its visible incarnations that have embraced affectation and false creation as ends in themselves, in effect abjuring the distinction between thing and appearance, and embracing artifice, pretence and exaggeration over ›conformity‹ to an imaginary truth.« (Geczy/Karaminas 2013, 1-2)

Die ausdrückliche Einschränkung auf »affectation« und »false creation« zielt unseres Erachtens zu ausschließlich auf Maskerade oder Drag. Hier scheint

9 | Auch Annamari Vänskä (2014) äußert sich in diesem Sinne kritisch.

uns »Künstlichkeit« oder auch einfach nur »Inszenierung«, »Inszeniertheit« passender, um das Feld offener zu halten. Und die (nicht nur) von Geczy und Karaminas vertretene Idee eines »Queer Style« überzeugt uns dann, wenn »Style« nicht ausschließlich als »distinguishable trait« (Geczy/Karaminas 2013, 4), sondern als sprunghaft und wandelbar aufgefasst wird. Ebenfalls anschlussfähig ist die von Geczy und Karaminas formulierte Bezeichnung von queer als »insufficient« (Geczy/Karaminas 2013, 3). Denn Queerness, ob nun auf Mode bezogen oder nicht, ist als Begriff niemals ausreichend, kann niemals eine Frage ganz beantworten, eine Praktik ganz beschreiben. Dieser Mangel sei es, der für die konstante Weiterentwicklung des Begriffs Sorge (vgl. ebd.).

Annamari Vänskä (2014), die sich zentral mit Modeausstellungen befasst, kritisiert die Gleichsetzung von Queerness und Homosexualität sowie den Anspruch von Kurator*innen, eine queere (bzw. homosexuelle) Modegeschichte ausstellen zu können: »It fixes queer as an identity and not as a method that can be used to analyze actual garments and explain the limitations and blind spots of identity discourse.« (Vänskä 2014, 457) Ihre Überlegung, eine »femme history of fashion« (Vänskä 2014, 458) könne etwas sein, das die Modegeschichte queere, ist ein interessanter Vorschlag, kann aber tatsächlich nur in der Idee queer sein, da sie im Moment der Umsetzung zur Bildung weiterer Kategorisierungen führen würde. Der Schluss, zu dem Vänskä in ihren Überlegungen zum Stil von Femmes¹⁰ kommt, ist allerdings auch für unsere Überlegungen anschlussfähig:

»Rather, femme fashion calls for the multiplicity and mobility of identification and desiring possibilities. Indeed, it could be a position to expose that all fashion is queer by heart, and that even mainstream women's fashion has subversive potential even though it does not visibly challenge gender categories.« (Vänskä 2014, 458)

ZU DIESEM BUCH

Dieser Band wurde durch einen Workshop am Institut für Künste und Medien der Universität Potsdam vorbereitet. Der Workshop wiederum ging aus den lebhaften Diskussionen einer Arbeitsgruppe zum Thema Modetheorie hervor, die sich seit einigen Jahren im Rahmen des Schwerpunkts Modetheorie und -geschichte der Professur für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft trifft. Für den Workshop und das Buch hat sich der Kreis der Diskutierenden erweitert.

10 | Der Begriff »Femme« ist eine Selbstbezeichnung, die vor allem von Lesben, aber auch bspw. von Trans*frauen benutzt wird, die sich entsprechend der gängigen Gendernormen als »feminin« inszenieren. Sie werden oft den sogenannten »Butches« gegenübergestellt, die sich dementsprechend »maskulin« geben.

Wir gehen, wie bereits ausgeführt, davon aus, dass Mode nicht in ihren Materialisierungen queer ist. Das queere Potential der Mode, nach dem in diesem Band gefragt wird, zeigt sich ausschließlich innerhalb modischer Praktiken. Es kann, in unserem Verständnis, einerseits intentional hervorgebracht werden, es kann aber auch Effekt der Wahrnehmung durch andere sein, ohne dass ein*e Akteur*in ausdrücklich Queerness anstrebt.

Da sich die Komplexität und notwendige Offenheit von Queerness einer einschränkenden, ausschließenden Definition widersetzt, nähern wir uns in den Aufsätzen dem beweglichen Thema Queerness, das mit Mode kombiniert noch instabiler wird, auf sehr offene Weise an. Es gab keine Vorab-Definition von Queer und auch keinen Ausschluss von Themen, weil das unserer Überzeugung nach das Thema verfehlen würde. Die Autor*innen dieses Bandes präsentieren daher ganz unterschiedliche Annäherungen an die Frage »Ist Mode queer?« und geben damit Impulse und Denkanstöße für die Verknüpfungen der beiden zentralen Dynamiken. Auch nehmen wir in dieser Einleitung davon Abstand, Kurzzusammenfassungen der einzelnen Beiträge zu formulieren. Es geht uns vor allem darum auszuprobieren, wie sich Kleider, Körper, Bewegungen in Räumen und zu unterschiedlichen Anlässen zu Konstellationen fügen, die man als queer bezeichnen könnte (und was dann jeweils queer bedeutet). Fragen sind auch, welche Aspekte von Queerness sich in modischen Praktiken im Alltag und auf der Bühne entdecken lassen und ob sie sich grundsätzlich voneinander unterscheiden. Wie also konstituiert sich Queerness, was kann »queer« bedeuten? Entzieht sich das Queere nicht immer wieder, kaum dass man es zu fassen glaubt?

Die Themenvielfalt dieses Bandes erstreckt sich von der Frage nach Kleiderentwürfen und Accessoires und ob diese in der Verbindung mit Körpern vorübergehend queer sein können, über das queere(nde) Potential von Modeposen bis hin zu Designpraktiken und dem Spiel mit Zeichen. Ein Beitrag fragt nach dem queeren Potential modischer Brüche im Argentinischen Tango. In einem anderen geht es um die Möglichkeit eines »queer reading« historischer Modekarikaturen. Andere Beiträge thematisieren die Verbindung von Mode und Kunst, von Mode und Performance und von Mode und Bild. Wie werden normierende Kleiderzeichen im öffentlichen Raum eingesetzt und wie können sie dekonstruiert werden? Wie sieht queeres Sprechen in Zeitschriften aus?

Unser Band entwirft also ein breites Spektrum von Themen und möglichen Antworten auf die Frage »Ist Mode queer?«. Er soll der Modeforschung das Thema Queerness eröffnen und der Queer Theory die Mode als wesentliche kulturelle Praxis nahebringen, die alles andere als eine vernachlässigbare Oberflächlichkeit ist – oder, um mit Elena Esposito zu sprechen, die gerade deshalb so erfolgreich ist, weil sie so trivial zu sein scheint (Esposito 2014, 210). Denn tatsächlich bringt – im Rahmen eines Verständnisses von Kultur als per-

formativ – modisches Verhalten sowohl kulturelle wie individuelle Identitätsentwürfe hervor und kann sie deshalb immer wieder unterlaufen.

Am Ende bleibt uns die angenehme Pflicht, Dank zu sagen: allen Autor*innen dieses Bandes und ihrer Diskussionsbereitschaft, und ganz besonders Nandita Vasanta für die gründlichen Korrekturlektüren.

LITERATUR

- Ahmed, Sara (2010): *The Cultural Politics of Emotion*, Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Barad, Karen (2012): »Nature's Queer Performativity«, in: KVINDER, KØN & FORSKNING: *Women, Gender, and Research*, Kopenhagen, 1-2/2012, *Feminist Materialisms*, S. 25–53 (als pdf online abrufbar unter: <https://tidsskrift.dk/index.php/KKF/article/view/51863/95446>).
- Degele, Nina (2008): *Gender/Queer Studies. Eine Einführung*, München: Fink (UTB).
- Engel, Antke (2009): *Bilder von Sexualität und Ökonomie. Queere kulturelle Politiken im Neoliberalismus*, Bielefeld: transcript.
- Esposito, Elena (2014): »Originalität durch Nachahmung: Die Rationalität der Mode« [2011]. Übersetzt von Matthias Müller, in: Gertrud Lehnert/Alicia Kühl/Katja Weise (Hg.), *Modetheorie. Klassische Texte aus vier Jahrhunderten*, Bielefeld: transcript, S. 198–210.
- Fleig, Anne (Hg.) (2014): *Die Zukunft von Gender. Begriff und Zeitdiagnose*, Frankfurt a. M.: Campus.
- Geczy, Adam/Karaminas, Vicki (Hg.) (2013), *Queer Style*, London u. a.: Bloomsbury.
- Hark, Sabine (2009): »Queer Studies«, in: Christina von Braun/Inge Stephan (Hg.), *Gender@Wissen. Ein Handbuch der Gender-Theorien*, Köln u. a.: Böhlau, S. 309–327.
- Jagose, Annamarie (2001): *Queer Theory. Eine Einführung*. Übersetzt und herausgegeben von Corinna Genschel/Caren Lay/Nancy Wagenknecht/Volker Woltersdorff, Berlin: Querverlag.
- Klinger, Cornelia (2014): »Gender in Troubled Times: Zur Koinzidenz von Feminismus und Neoliberalismus«, in: Anne Fleig (Hg.), *Die Zukunft von Gender. Begriff und Zeitdiagnose*, Frankfurt a. M.: Campus Verlag, S. 126–160.
- Lehnert, Gertrud (1994): *Maskeraden und Metamorphosen. Als Männer verkleidete Frauen in der Literatur*, Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Lehnert, Gertrud (1997): *Wenn Frauen Männerkleider tragen. Geschlecht und Maskerade in Literatur und Geschichte*, München: Deutscher Taschenbuchverlag.

- Lehnert, Gertrud/Kühl, Alicia/Weise, Katja (Hg.) (2014): *Modetheorie. Klassische Texte aus vier Jahrhunderten*, Bielefeld: transcript.
- Michaelis, Beatrice/Dietze, Gabriele/Haschemi Yekani, Elahe (2012): »Einleitung. The Queerness of Things not Queer: Entgrenzungen – Affekte und Materialitäten – Interventionen«, in: *Feministische Studien*, 2/2012, S. 184–197.
- quaestio (nico j. beger, sabine hark, antke engel, corinna genschel, eva schäfer) (Hg.) (2000): *Queering Demokratie [sexuelle politiken]*, Berlin: Querverlag.
- Steele, Valerie (Hg.) (2013): *A Queer History of Fashion: From the Closet to the Catwalk*, New Haven, London: Yale University Press.
- Vänskä, Annamari (2014): »From Gay to Queer – Or, Wasn't Fashion Always Already a Very Queer Thing?«, in: *Fashion Theory*, 18:4, S. 447–463.
- Whitehorn, Katharine (2015): »One style suits all as unisex fashion gets on the agender«, in: *The Guardian* vom 18.03.2015, online abrufbar unter: www.theguardian.com/fashion/shortcuts/2015/mar/18/one-style-suits-all-as-unisex-fashion-gets-on-the-agender

Queere Mode|Körper

Leigh Bowery und Alexander McQueen

Gertrud Lehnert

LEIGH BOWERY

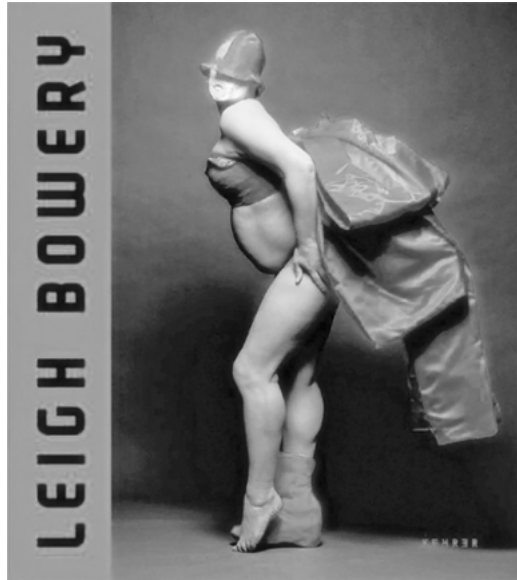
»What is the trait you most deplore in others? – The urge to categorise: if you label me you negate me.«

(Bowery 1998, 8 f.)

Eindeutigkeit vernichtet – das ist eine radikale Aussage. Der jung verstorbene Leigh Bowery (1961–1994), Star der Londoner Clubkultur der 1980er und 90er Jahre, lebte jedoch tatsächlich, wovon er sprach. Er präsentierte sich selbst als Kunstwerk und inszenierte mit unerhörter Konsequenz in immer neuen Kostümen und Verkleidungen eine provokante Uneindeutigkeit von Geschlecht, Identität, Sexualität, Schönheit und Hässlichkeit. Er stellt seinen Körper aus, fragmentiert ihn, erweitert ihn, gestaltet ihn ständig mit Hilfe atemberaubender Kostüme eigener Herstellung neu, schafft völlig eigenständige raumgreifende Formen und überrascht stets aufs Neue. Diese künstlerische Praxis kann man durchaus als Analogie zu dem von Teresa de Lauretis, Sue-Ellen Case, Judith Butler¹ und anderen Gendertheoretikerinnen zur gleichen Zeit theoretisch entwickelten Konzept von Queerness verstehen.

1 | Vgl. Butler 1990; Butler 2003; Kraß 2003; Case 1993; de Lauretis 1987; de Lauretis 1991.

Abbildung 1



Leigh Bowery

Leigh Bowery war kein Modemacher im klassischen Sinne, obgleich er eine Modeausbildung durchlaufen hatte. Auf viele avantgardistische Modeschöpfer übte er jedoch einen enormen direkten und indirekten Einfluss aus (vgl. Lehnert 2015). In seinen Inszenierungen kaschiert und verbirgt er seinen keineswegs modenormgerechten massigen Körper keineswegs, sondern stellt ihn im Gegenteil zur Schau, macht ihn zum Teil der Performance, presst den dicken Bauch oder den Hintern aus einem zauberhaften Gewand aus bestickter Seide heraus, schnürt sich die Brust zu Brüsten oder verhüllt den Kopf mit einem Tüllball; eine Idee, die bis heute von etlichen Modemacher*innen (z. B. Maison Margiela oder Walter van Beirendonck) übernommen und variiert worden ist. Er malt sich einen riesengroßen roten Mund, der kein bisschen clownsmäßig aussieht (was Alexander McQueen später in einigen seiner Schauen übernommen hat), verwandelt sich von Kopf bis Fuß wie mit einem glänzend schwarzen Ganzkörperkondom in einen einzigen gesichtslosen Riesenfetisch mit einem Bein wie eine Säule. Alles das ist ein makabres, lustiges und todtrauriges Spiel mit sexuellen Praktiken, Körpernormen und modischen Normen, die zur Schau gestellt und immer wieder unterlaufen werden. Jede einzelne dieser Inszenierungen ist eine Herausforderung der Wahrnehmung. Die Serie der Inszenierungen kann man als konsequente queere Praxis bezeichnen, die viele der Fragen aufwirft, um die es mir im Folgenden geht: Wie lässt sich aus der Perspektive von Queerness das Verhältnis von Körper und Kleid beschreiben?

Was für ein Konzept von »queer« lässt in diesem Zusammenhang entfalten? In welchem Zusammenhang steht es mit dem Grotesken? Und schließlich auch: Lässt sich Mode, verstanden als ästhetische Praxis, als grundsätzlich queere Dynamik beschreiben?

KÖRPER UND KLEID/MODEKÖRPER

Das Verhältnis von Körper und Kleid lässt sich nicht als Verhüllung, Verkleidung, als Verhältnis von Oberfläche und Tiefe, Davor und Dahinter fassen. Das alles kann so sein bzw. so – als eine Art Verkleidung – erlebt werden: Wenn man sich in bestimmten sozialen Kontexten den herrschenden Normen entsprechend kleidet, denen man Genüge tun muss oder will, ohne sich ganz und gar damit zu identifizieren (z. B. berufliche Kleidervorschriften). Wenn man absichtlich etwas vorgeben will, was man nicht zu sein meint – wenn man sich also absichtlich verkleidet. Wenn man eine Rolle spielt, statt ›man selbst‹ zu sein.

Was jedoch ›ist‹ man, und wann? »The representation of gender is its production«, schreibt Teresa de Lauretis (1987, 3). Das gilt natürlich für jede Variante von Identität, nicht allein für die Geschlechtsidentität: alle Repräsentation ist Hervorbringung. Betrachtet man Identität nicht als ein vorgängiges Sein, das nach Außen übersetzt oder im Gegenteil verborgen werden muss, sondern als andauernde performative Hervorbringung (die mitnichten nur freiwillig geschieht), als »a stylized repetition of acts« (Butler 1990, 270), dann muss Kleidung als integrales Element einer grundsätzlich als dynamisch verstandenen Identität gelten, nicht anders als beispielsweise dauerhafter Körperschmuck (Tattoos). In meinem Verständnis von Mode als kultureller Praxis spielt daher mein Konzept des ›Modekörpers‹ eine zentrale Rolle. Ich meine damit eine Amalgamierung von Körper und Kleid zu einer Einheit, die mehr ist als die Summe ihrer Teile (vgl. Lehnert 2013), sich also weder nur im Rekurs auf den biologischen Körper (als dem vermeintlich ›Eigentlichen‹, ›Natürlichen‹) noch nur in Bezug auf die Kleidung (als der vermeintlichen ›Oberfläche‹ oder auch der ›zweiten Haut‹) verstehen lässt. Der Modekörper ist »immer ein hybrider Körper und manchmal auch ein Kunstkörper« (Lehnert 2013, 52), der eigenständige Formen hat und eigene Räumlichkeiten, Körpergefühle und Bewegungsformen besitzt bzw. hervorbringt. Auch wenn der Modekörper von anderen Menschen vornehmlich gesehen wird, sind doch für die jeweiligen Akteur*innen sämtliche Sinne beteiligt: Sehen, Spüren (Materialität, Raum und Räumlichkeit etc.), evtl. Riechen, Hören. Der Modekörper ist nicht statisch, er verändert sich in Zeit und Raum, er kann ganz und gar einmalig und flüchtig sein. Das entspricht einem Konzept von Identität als dynamischem Prozess und lässt sich zu-

gleich mit dem in der Theaterwissenschaft entwickelten erweiterten Aufführungskonzept beschreiben. Erika Fischer-Lichte bestimmt Aufführungen als Ereignisse, die sich zwischen Akteur*innen und Zuschauer*innen zutragen und sich durch die leibliche Ko-Präsenz aller Beteiligten konstituieren (Fischer-Lichte 2012, 17); als Form der Autopoiesis, in der ein Ereignis hervorgebracht werde, das keineswegs vollends steuerbar und vorhersehbar sei. Körperlichkeit einschließlich Bewegungen, Raum/Räumlichkeit, Atmosphären sowie Rhythmus und Energie seien entscheidende Faktoren. Das lässt sich leicht übertragen auf das, was ich als modische Interaktion bezeichnen möchte: Menschen begegnen sich nicht nur in der Öffentlichkeit fast immer bekleidet. Die Kleidung bestimmt in hohem Maße, wie gehandelt und was wahrgenommen wird.² In der alltäglichen modischen Interaktion wird wie in jeder Aufführung etwas hervorgebracht, was sehr flüchtig sein kann und sich keineswegs darin erschöpft, entzifferbar zu sein, sondern oft selbstreferentiell ist.

Leigh Bowerys Auftritte setzen das freilich in einer explizit künstlerischen Aufführung in Szene bzw. bringen es zur Erscheinung.³ Anders gesagt: Der Künstler Bowery verkörpert in seinen wechselnden – mehr oder weniger öffentlichen – Erscheinungen buchstäblich die Idee der dynamischen Hervorbringung von instabiler Identität, deren Stabilität – um mit Elena Esposito zu sprechen – tatsächlich in ihrer Instabilität liegt.⁴ Die Frage, wer Bowery »eigentlich« ist, lässt sich gar nicht mehr stellen. Er ist immer der, als der er erscheint – als ständig wechselnder Modekörper.⁵ Und insofern kann er als Paradigma für die Frage nach dem – immer ephemeren und dennoch immer (Körper, Habitus ...) prägenden – Zusammenhang von Körper und Kleid gelten. Einige Aspekte davon sollen im Weiteren am Beispiel von Alexander McQueens Schöpfungen erörtert werden.

2 | Mode, so Elena Esposito, sei an Interaktion gekoppelt, sie ziele auf Beobachtbarkeit, und das neutralisiere die scheinbare Undurchschaubarkeit der neuzeitlichen Welt. Vgl. Esposito 2004, 162.

3 | Vgl. zum Begriff Erscheinen Seel 2001.

4 | Elena Esposito spricht von »the shocking discovery that everything changes, and that this is the only thing we can rely on, the only certainty we have«. Esposito 2011, 607.

5 | Natürlich kann man die Frage stellen, ob der »ganz private« Bowery auch so war, wie er öffentlich in Erscheinung trat. Die Frage ist jedoch sinnlos, wenn man seine künstlerischen Praktiken ernst nimmt. Deutet man sie hingegen als Maskerade und Rollenspiel, nimmt man sie nicht ernst, wertet sie ab und stellt sich letztlich auf die Seite des voyeuristischen Klatsches über Berühmtheiten.

QUEER

Das führt zum Konzept Queer. Queer umfasst zum einen traditionell die lesbisch-schwule, transgender, transsexuelle, intersexuelle, bisexuelle Community (LGBTTIQ). Das erklärt sich aus der Geschichte des Begriffs, der in den späten Achtziger und den Neunzigerjahren aus der zunehmend auseinanderdriftenden lesbisch-schwulen Theorie entstanden ist. Die Hoffnung war, »queer« könne eine »agency« sozialen Wandels werden, einen anderen diskursiven Horizont entwerfen »and another way of living the racial and the sexual« sein (de Lauretis 1991, S. xi). Zweifellos impliziert queer eine Widerständigkeit gegenüber der heteronormativen Ordnung. Es ist ein Protest gegen den Zwang, entweder Mann oder Frau und in jedem Falle heterosexuell und nichts sonst zu sein. Aber es ist inzwischen mehr geworden, nämlich die Verweigerung fester Identitätszuschreibungen oder auch jeglicher normierender bzw. normalisierender Bestimmungen. »Ich bin« schließt immer mehr aus als ein, und es bleibt unklar, was »ich bin« eigentlich bezeichnet und inwiefern es das Ausgeschlossene überhaupt erst diskursiv konstituieren muss, um sich selbst zu konstituieren (vgl. Butler 2003). Das bezieht sich auf Gender ebenso wie auf andere Identitätsformationen, wie sie beispielsweise im Kontext des Posthumanismus diskutiert werden. Allgemeiner kann man deshalb vielleicht sagen, dass »queer« das Gleiten der Bedeutungen meint, oder sogar noch eher das Gleiten der Möglichkeiten. Damit verbunden ist in meiner Auffassung immer ein im weitesten Sinne identitätspolitischer Aspekt, der beispielsweise Lifestyle-Queerness abgeht. Die Normen, die Queerness voraussetzt, um sich davon abzuheben und als queer zu positionieren, werden einerseits (und meistens) mittels bewusster Inszenierung durch Akteur*innen unterlaufen oder gebrochen. Andererseits kann Queerness auch in der Wahrnehmung durch andere konstituiert werden, wenn also Betrachter*innen Erscheinungen und Verhaltensweisen als Normbruch wahrnehmen, ganz gleich, ob sie als solche intendiert sind oder nicht.

Queerness ist mithin keine Eigenschaft, sondern entsteht in Praktiken. Folglich ist queere Identität grundsätzlich provisorisch und kontingent (vgl. auch Jagose 2001, 101). Und das wiederum verbindet Queerness strukturell mit Mode als kultureller Praxis.

KANN MODE QUEER SEIN?

Das Modesystem als Gesamtheit der Institutionen, die die vestimentären Artefakte produzieren und vermarkten und erst durch eine Vielzahl von Praktiken dafür sorgen, dass den zunächst belanglosen Artefakten die Bedeutung Mode zugeschrieben wird, bringt in der Konsumkultur notwendig Normierungen

hervor, die Lebensstile und soziale Distinktion erzeugen und immer gendern – und zwar eindeutig heteronormativ gendern. (Die Konsument*innen betrachte ich nicht als Teil des Modesystems in diesem engeren Sinne, sondern als dessen Kollaborateur*innen, die gleichwohl zuweilen widerständige queere Praktiken entfalten können). Die heteronormative Genderung wird besonders deutlich in der gängigen Vorstellung, Mode diene ausschließlich der sexuellen Verführung, womit grundsätzlich heterosexuelle Verführung gemeint ist.⁶ Zwar ändert sich immer wieder, welchen Körper- und Kleiderzeichen welche (erotischen) Bedeutungen zugeschrieben werden. Das ändert aber nichts an der unterstellten Beständigkeit der normativen Binarität der zwei idealtypisch gedachten Geschlechter Frau und Mann mit den entsprechenden Eigenschaften.

Freilich lässt diese Kultur auch das »Andere« zu, ja benötigt es, um sich selbst zu konstituieren. Diese Dynamik der Macht haben u. a. Michel Foucault, Edward Said oder Judith Butler nachdrücklich für unterschiedliche soziale und kulturelle Felder aufgezeigt. Das Andere wird ausgeschlossen und zugleich auf je spezifische Weisen vereinnahmt. So wird/wurde auch Queerness als Widerstand gegen Heteronormativität und Zwangsheterosexualität recht schnell durch die Konsumgesellschaft bzw. den Mainstream vereinnahmt. Es teilt damit das Schicksal aller Avantgarden. Queer wird ähnlich banalisiert und seiner politischen Wirkung beraubt wie es beispielsweise Punk vor Jahrzehnten ging. Aber letzten Endes ist das Konzept »queer« selbst Produkt der modernen Konsumkultur und wird nicht erst nachträglich davon vereinnahmt. Denn Queer setzt notwendigerweise das voraus, was es kritisiert. Das wird im Zusammenhang mit Mode besonders augenfällig.

Damit ist aber trotzdem ein Feld geöffnet, in dem (und über dessen Grenzen hinaus) sich Queerness entfalten kann, ungeachtet dessen, dass es letztlich Effekt derjenigen Ordnung ist, gegen die es sich wendet. Warum nicht beispielsweise Queerness als Dynamik innerhalb eines *Kontinuums* denken statt in Konzepten von Gegensätzlichkeiten und Ausschlüssen, die letztlich Ausweglosigkeiten markieren? Adrienne Rich spricht 1980 (1978) in einem ihrer klassischen Texte in ganz anderem Kontext vom lesbischen Kontinuum »to include a range – through each woman's life and throughout history – of woman-identified experience, not simply the fact that a woman has had or consciously desired genital sexual experience with another woman« (Rich 1986, 51).

Viele Jahre später erläutert Rosi Braidotti (Braidotti 2013) ihr posthumanistisches Konzept eines Natur-Kultur-Kontinuums. Sie kritisiert den in den westlichen Kulturen so dominanten Binarismus Natur vs. Kultur, der starre

6 | Vgl. beispielsweise Hollander 1993; Steele 1985.

Blöcke und damit Ausschlüsse hervorbringe und ja tatsächlich angesichts der technischen Entwicklung nicht mehr haltbar ist.

Die beiden Texte trennen mehr als drei Jahrzehnte und völlig andere Gegenstände. Gemeinsam ist beiden Theoretikerinnen bei allen inhaltlichen und methodischen Unterschieden und politischen Zielrichtungen das Konzept eines Kontinuums, das die Vermeidung enger Identifikationen, starrer Zuschreibungen und polarisierender und ausschließender Gegensätze ermöglicht. Und deshalb kann die Idee eines Natur-Kultur-Kontinuums für die Diskussion von Gender- und Queerness ebenso fruchtbar gemacht werden wie für die Mode, denn für beide spielt traditionell die klassische Dichotomie Kultur-Natur eine zentrale Rolle.

Für die Auffassung von Queerness kann das Konzept eines Kontinuums aus folgenden Gründen hilfreich sein. 1. Es vermeidet, was queer unbedingt vermeiden will und muss, nämlich Starrheit und Festschreibungen (ich bin ...). 2. Es erlaubt, sich der Zwänge der Konsumkultur bewusst zu sein, ohne sich in Ratlosigkeit zu verlieren, weil es kein Außerhalb gibt. So wie Natur und Kultur als Kontinuum gedacht werden können, ja müssen, können Kapitalismus, Heteronormativität, Homosexualität, Queerness etc. als Kontinuum gedacht werden, in dem vieles möglich ist, auch Widerstand, wenngleich auch dieser stets Teil des Systems ist (um Foucaults Machtkonzept positiv zu wenden). 3. Es kann helfen, die Grenzen zwischen Geschlechtern bzw. Identitäten allgemein in Bewegung zu bringen (das liegt im Kern auch Adrienne Richs Konzept zugrunde, wenn auch mit ganz anderer Zielrichtung – nicht im Interesse einer Öffnung aller Identitäten, sondern der politisch-emanzipatorischen Öffnung einer, nämlich der weiblichen Identität). 4. Das Verfahren, mit dem Konzepte in Bewegung gesetzt werden, entspricht der in der Theorie des Performativen zentrale Effekt der leichten Verschiebung in der Wiederholung. Keine Aufführung, egal ob im Theater oder im Alltag, gleicht jemals hundertprozentig einer anderen, so wenig wie keine Lektüre der vorhergehenden gleicht. Judith Butler (1990) hat die von ihr dekonstruktiv verstandene Verschiebung bekanntlich als entscheidende Chance der Veränderung von Gender- bzw. allgemein identitären Praktiken erkannt.

Das Konzept eines Kontinuums von Diskursen und Praktiken impliziert Offenheit, Dynamik und Unabschließbarkeit, anders als etwa ›Gefüge‹ oder ›Struktur‹. Es ermöglicht deshalb, das grundsätzlich Instabile von Identitäten (auch der normierten) in Zeit und Raum wahrzunehmen und Verschiebungen und Übergänge, Schattierungen und Fließendes als konstitutiv zu betrachten, statt in Binarismen zu denken, die – festlegend – notwendig einengen.

GROTESKE

Eine zentrale These meiner Ausführungen ist: Die konstitutive Verbindung von Kleid und Körper bringt die Konzepte des Modekörpers nicht nur mit Queerness, sondern auch mit dem Grotesken in Verbindung.⁷ Mit dem Grotesken meine ich eine Tendenz zur Vermischung oder Vertauschung von Innen – Außen, Leblos – Belebt, Organisch – Anorganisch, in dem Sinne, wie Michail Bachtin und andere es beschrieben haben. Queerness und Groteske in diesem formal-ästhetischen Sinne zeigen die Verwandtschaft deutlich, aber sie ist potentiell in jeder (modischen) Verschmelzung von Körper und Kleid aktiv, ganz besonders sichtbar, ja konstitutiv aber vor allem in den experimentellen Gestaltungen etwa Alexander McQueens, Rei Kawakubos oder Viktor & Rolfs. Gemeinsam ist allen drei Konzepten in unterschiedlicher Gewichtung:

1. eine auffallende und provokante Abweichung oder auch Verkehrung von je aktuell geltenden Kleidernormen und Körpernormen sowie des Zusammenspiels beider, was immer auch Geschlechternormen impliziert,
2. eine hybride Verbindung von Belebtem und Unbelebtem, von Außen und Innen,
3. oft auch eine Hypertrophierung von Formen, Stilen und Ornamentik.

Das soll im Folgenden am Beispiel der Arbeit von Alexander McQueen konkretisiert werden.

HYBRIDE GESCHÖPFE: ALEXANDER MCQUEEN

Alexander McQueens Arbeiten sind eng verknüpft mit der Todesthematik: Totenköpfe, Hirschgeweihe auf Köpfen von Menschen, Tierskelette anstelle von Pelzkragen, Kleider aus Muschelschalen, einengende körpergeformte und körperperformende Leder-Korsetts, Federkleider ...

»McQueen was enthralled by nature: its beauty; its complexity, its cruelty, its limitlessness, its decomposition, but above all by its potential. An understanding of what nature can do, what it can create, its state of constant evolution, was fundamental to his greatest work and produced a vision of what clothes can become that has not been equalled.« (Faiers 2015, 134)

Hervorzuheben ist die Komplexität des alles andere als idyllisierenden Naturkonzepts: Es vereint vielmehr Schönheit und Grausamkeit, Leben und Tod, Na-

7 | Vgl. Lehnert 2013; Lehnert 2004; ferner natürlich Bachtin 1995; Bachtin 1980.

Abbildung 2



Federkleid aus »Voss«, 2001. Handbemalte Objektträger, gefärbte Straußenfedern, Modell: Erin O'Connor

türlichkeit und Artifizialität, Natur und Technik. Das kann man im Kontext des Posthumanismus situieren und auch in Sinne eines Kontinuums deuten.

Was McQueen immer wieder in Szene setzt und zur Anschauung bringt, sind uneindeutige Zwischenzustände – Übergänge, Metamorphosen.

Das sind etwa Metamorphosen vom Menschlichen zum Tierischen (oder umgekehrt?).⁸ Gestalten erinnern an mythische Vogelmenschen, etwa an die antiken Sirenen und Harpyen, die halb Mensch, halb Frau sind und somit sowohl grotesk wie queer. Harpyen und Sirenen sind gefährlich. Die Vogelfrauen McQueens wirken oft jedoch eher gefangen und gefährdet als gefährlich. Ich denke an die rote Federfrau aus »Voss« (2001), eine Schau, die Gefangenschaft in Szene setzt, denn das Setting soll ein »Irrenhaus« repräsentieren. Undurchsichtige Glaswände schließen den Aufführungsort rundum ab, Spiegelwände, in denen sich das Publikum selbst betrachten muss – bis schließlich die Wän-

8 | Man könnte sich fragen, ob hier eine posthumanistische oder post-anthropozentrische Haltung zum Ausdruck kommt.

de durchsichtig werden. Dann streifen die Models mit bandagierten Köpfen auf der Suche nach einem Ausweg an den Glaswänden entlang, wollen zuweilen offensichtlich hinaus und können nicht. Glas spielt auch in den Kleidern eine Rolle. In allen Beschreibungen des roten Kleides wird außer den gefärbten Straußenfedern des Rockes als Material des Oberteils gefärbte Objektträger (microscope slides) angegeben, also gefährliches dünnes Glas. Kleider aus Muschelschalen, die McQueen häufig realisiert hat, wirken kaum weniger gefährlich; man könnte von einem Kontinuum scharfkantiger, in einem Prozess natürlicher Ablagerung oder technischer Fertigung entstandener Materialien sprechen, die hier verwendet werden.⁹

Ein hybrides Geschöpf entsteht: Der Körper des Models verwächst mit künstlich Hergestelltem (Glas) und der einst natürlichen, mittlerweile auch künstlich gefärbten zweiten Haut eines toten Vogels. Das Kleid allein kann nicht zwingend diese Wirkung entfalten, denn diese ist abhängig von der Inszenierung, d.h. dem Raum, der Inszenierung, den Bewegungen des Models im Besonderen und das wiederum im Zusammenspiel mit allen anderen Models der Schau.¹⁰

Ein anderes Modell trägt ein hautenges Spitzenkleid und auf dem Kopf ein Geweih – das Queere (und zugleich Groteske) daran liegt nicht im Kleid selbst, das ohne Weiteres tragbar ist, es liegt vielmehr in der Kombination von Kleid, Körper, Bewegung und Geweih in der Performance. Das gilt grundsätzlich: Vieles von dem, was McQueens Arbeiten »queer« macht, ist nicht in einzelnen Entwürfen bzw. Artefakten begründet, sondern entsteht in den Schauen, jenem einzigartigen und einmaligen¹¹ Zusammenspiel von Kleidern, Models, Schauplätzen, Kulissen, Ausstattungen, Musik, Bewegung. Diese Mode funktioniert in der und *als* Aufführung unter Mitwirkung vieler Protagonist*innen, sie wird erkennbar als Prozess, in der das Kleid nur eine, gleichwohl immer zentrale, Rolle spielt.

Die Titel der Défilés geben darüber hinaus stets eine Idee, ein Thema vor, das nicht genau umgesetzt, sondern mit dem sehr frei gespielt wird. Das mag die Erinnerung an einen Film wie »They Shoot Horses, don't they?« sein, Kunstwerke wie Joel Peter Witkins Fotos oder Hans Bellmers Puppen, eine Wunderkammer oder Tiefseeassoziationen (vgl. Wilcox 2015). Diese Défilés sind künstlerische Ereignisse von eigenem Recht und haben als solche viel mehr Möglich-

9 | Der Titel »Voss« soll sich auf eine kleine norwegische Kommune (Stadt?) beziehen, die als »wildlife habitat« bekannt sei (Wilcox, 312); im Internet finde ich auf letzteres keine Hinweise, sondern auf den Wintersportort. Es gibt den Ort, aber dort wird lt. Wikipedia das berühmte gleichnamige Wasser nicht abgefüllt.

10 | Zur Schau vgl. Silbermann 2012; Evans 2009; Evans 2006.

11 | Gleichwohl wird das Ereignis gefilmt und ist daher auch nachträglich als zweidimensionales bewegtes Bild noch rezipierbar.

keiten als eine einfache Präsentation von Kleidern, die dann in den Verkauf kommen. Die Kleider allein besitzen ein Potential, aber sie sind zunächst einmal nur Kleider. Erst in der Aufführung (zunächst auf dem Laufsteg, dann im Alltag) entsteht das Ereignis Mode und entstehen Modekörper.

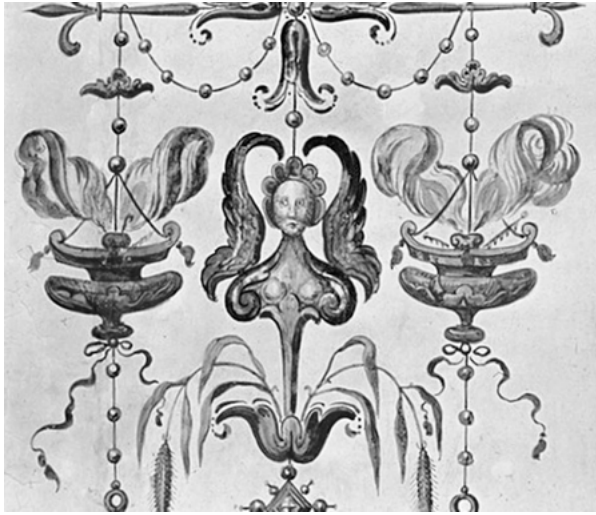
Inszeniert werden in McQueens Schauen nicht nur die Mensch-Tier-Übergänge, sondern auch der Übergang von Leben zu Tod – oder die Fusion von Lebendem und Unlebendigem, von Natur und Artefakt, Natur und Technik (z. B. in Form von Prothetik wie in »Bellmer la Poupée«), von Ganzheit und Fragment. Der Tod ist in seinen Schöpfungen immer anwesend, erschreckend und märchenhaft schön: er wird zur Erscheinung gebracht durch die Menge der kostbaren und ausgefallenen Materialien, z. B. die Muscheln und Federn, die neue Möglichkeiten zu bieten scheinen (fliegen), zugleich aber auch einengen, ja fesseln und vielleicht töten (erdrücken, zerschneiden). In Szene gesetzt wird ein grundsätzliches Verhältnis von Körper und Kleid, lebendem Fleisch und totem Material. Leben und Tod, Schönheit und Grausamkeit werden in McQueens Arbeiten untrennbar, sie bilden ein Kontinuum.

Nicht zufällig ist eine der wichtigen Inspirationsquellen für McQueen der Viktorianismus; seine Abschluss-Kollektion 1992 hieß: »Jack the Ripper Stalks His Victims«. Damit kommt brutale Gewalt ins Spiel. In dieser Kollektion integrierte er Menschenhaare in das Futter seiner Kleider, später nahm er die viktorianische Tradition auf, Haare in Schmuckstücke einzulegen.

Sigmund Freud bestimmt das Unheimliche als die Wiederkehr des Verdrängten: das einst Vertraute, Heimliche wird in der Wiederholung unheimlich (vgl. Freud 1970). Das lässt sich auf McQueens Mode übertragen, hier im konkreten Falle: das, was wir fürchten und verdrängen, Zerstörung, Versehrtheit, Tod, wird auf beängstigend schöne Weise sichtbar gemacht. Obgleich wir den Tod ignorieren, umgeben wir uns ständig mit Tod und Zerstörung, indem wir essen, uns kleiden – indem wir *leben*. Erst in diesen – gleichsam in einem Überbietungsgestus – so offensiv aus tierischen Bestandteilen gestalteten Modellen wird erkennbar, was wir sonst gern verdrängen: dass es totes Material ist, womit die Kleider gemacht werden, die wir auf dem Körper tragen. Dass der lebende Vogel getötet werden muss, damit die Vogelfrau entstehen kann – indem im Akt der Fusion ihres lebenden Körpers mit dem organischen toten Material eine vollkommen hybride Einheit entsteht. Das ist am Ende zutiefst anthropozentrisch, denn selbst wenn eine Fusion zustandekommt, in der die Grenzen sich auflösen, steht am Anfang doch immer die Verfügung der Menschen über die Tiere und die Natur (wie immer man sie definieren möchte), also eine eindeutige Hierarchie.

Die Hybridität erinnert nicht von ungefähr an die Grotesken der Antike und der Renaissance, die »grottesche«: Mischungen aus Menschen und Tieren, Pflanzen oder Artefakten – oder einfach Ornamenten, die kaum mehr zuzuordnen sind.

Abbildung 3



Renaissance-Grotesken von Dionys Hallart und Antonio Brocco
in Innsbruck

In den Grotesken spielt eine oft entfesselte Ornamentik eine Rolle (vgl. Chastel 1997; Fuß 2001). Sie ist auch bei McQueen zu erkennen, wenn gerade das Unbelebte zu den schönsten Ornamenten wird, oder ein Tiergeweih oder ein Skelett als ornamentales Accessoire eingesetzt wird und nicht nur erschreckend, sondern auch unerwartet schön ist.

Hypertrophierung, Vertauschung von Innen-Außen, Vertauschung oder Ineinander von Belebtem-Unbelebtem, Fragmentierung des Körpers: Alles das sind Aspekte des Grotesken gemäß Michail Bachtins Theorie des Grotesken.¹² Man mag sich auch erinnern an Charles Baudelaires eher misogynen Apodiktik im »Peintre de la vie moderne« (1863), einem der wichtigsten frühen Texte zur Modetheorie: »vive le maquillage«. Nur durch elaborierte modische Praktiken, in denen Körper und Kleid eines werden, werden Baudelaires Ansicht nach Frauen für Männer zu interessanten, verführerischen Geschöpfen (Baudelaire 1976).¹³ Im Zusammenhang damit ließe sich durchaus kritisch fragen, warum McQueens extreme Moden immer Frauenmoden sind und an den klassischen mageren Models inszeniert werden. Entspricht das nicht einem konservativen Frauen- bzw. Geschlechterbild und widerspricht der Idee des Queeren völlig? Kommt hier nicht ein offener Sexismus zum Vorschein? Das stimmt einerseits. Und andererseits überschreiten die Inszenierungen die gesellschaft-

12 | Vgl. Lehnert 2004; Lehnert 2013; Lehnert 2015; Bachtin 1980; Bachtin 1995.

13 | Ausschnitte in deutscher Übersetzung in: Lehnert/Kühl/Weise 2014, 67–76.

lichen Normierungen, indem sie ganz andere Aspekte in Spiel bringen, wie die groteske Überzeichnung oder die Omnipräsenz des Todes. Damit wird die sexuelle Ordnung nicht aufgehoben, aber sie bewegt sich in einem anderen Kontinuum, in dem sie immer wieder unterlaufen und die Phantasie der Rezipierenden potentiell in andere Bahnen gelenkt wird als die des (hetero)sexuellen oder narzisstischen Begehrens¹⁴ (oder der puren Konsumlust).

Das Queere bei McQueen liegt für mich in der grundsätzlichen Ambivalenz und dem ständigen Oszillieren der Zurschaustellungen, worin das Groteske, das Unheimliche und das Schöne, das Lebende und das Tote ständig die Plätze wechseln. Die Mode bewegt sich in einem Kontinuum von Natur und Kultur, von normierter Schönheit und grotesker Abweichung, von Innen und Außen, Belebtem und Unbelebtem. Ich möchte festhalten: Hybridisierung, Hypertrophierung sind grundsätzliche modische Verfahren, nicht nur bei McQueen, jedoch bei ihm in besonders extremem Maße.

Massive Leder- oder Kunststoffkorsetts engen gleichsam die Körper ein, Dornen umwuchern und bedrängen Gesichter. Damit werden mythische Vorstellungen aufgerufen und zugleich dekonstruiert. Die Dornen etwa lassen an Ovids »Metamorphosen« denken – Daphne, die in einen Lorbeerbaum verwandelt wird:

»Kaum war geendet das Flehn; und gelähmt erstarren die Glieder.
Zarter Bast umwindet die wallende Weiche des Busens;
Grün schon wachsen die Haare zu Laub', und die Arme zu Ästen;
Auch der so flüchtige Fuß klebt jetzt am trägen Gewurzel;
Und ihr umhüllt der Wipfel das Haupt: nur bleibt ihr die Schönheit.
Phöbus liebt auch den Baum; und mit angelegeter Rechte
Fühlet er noch aufheben in junger Rinde den Busen.
Und mit zärtlichen Armen die Äst', als Glieder, umschlingend,
Reicht er Küsse dem Holz; doch entflieht vor den Küssen das Holz auch.«¹⁵

Allerdings findet bei McQueen keine ersehnte Rettung vor dem zudringlichen, auf Vergewaltigung sinnenden Liebhaber statt, sondern Verwüstung: die Vergewaltigung findet durch die Dornen statt.

Ob McQueen die Metamorphosen oder Motive daraus kannte oder nicht, sei dahin gestellt – es kann sich bei diesen Adaptionen sowohl um sogenannte genetische wie um typologische Bezüge handeln, also in anderer Terminologie:

14 | In anderer Denktradition entwickelt Antke Engel ein komplexes Konzept queeren Begehrens, das nicht als subjektzentriertes ›Gefühl‹ zu verstehen ist und im Kontext Mode durchaus fruchtbar gemacht werden kann; vgl. Engel 2011.

15 | Übersetzung von Johann Heinrich Voss, online abrufbar unter: www.textlog.de/35322.html

Intertextualität oder indirektes Zitat bzw. bloße Anspielung oder gar (scheinbar) zufällige Ähnlichkeit. Science Fiction oder Fantasy waren McQueen vielleicht näher. Auch diese haben teilweise längst den Status von zeitgenössischen Mythen erlangt, und auch sie beziehen sich direkt oder indirekt durchaus auf die alten Mythen. Auch sie entfalten immer wieder Phantasien von der Verwandlung des Lebenden ins Unbelebte – manchmal auch umgekehrt bzw. häufiger noch eine Variante davon, die Erschaffung von Androiden, lebensechten Unbelebten oder von Aliens, die sich der menschlichen Körper bemächtigen. McQueens Dornen sind, was den Schrecken angeht, den sie hervorrufen können, nicht weit davon entfernt. Sie sind zwar außen, aber man weiß nicht, woher sie kommen, sie könnten auch aus dem Körper wachsen.

Abbildung 4



Aimée Mullins in Holzfächerjacke (Alexander McQueen für Givenchy Haute Couture), Wildleder T-Shirt (Alexander McQueen) und Krinoline.

McQueen setzt nicht zufällig das Model Aimée Mullins ein, das mit seinen Beinprothesen seine Arbeit im Kontinuum von Natur-Kultur, Belebtem und Unbelebtem exemplarisch zur Anschauung bringt. Das Foto zeigt eine makellose Frau, die einer Puppe täuschend ähnelt und deren Beine vom Knie abwärts aus Holz sind. Die ästhetisierte Hybridität der ganzen Gestalt wird noch verstärkt durch die zarten durchbrochenen Balsaholzflügel in Fächerform, die das Thema Holz der Beinprothese zarter wieder aufnehmen. Die fotografische Inszenierung lässt visuell die Grenzen zwischen Materialien, zwischen Haut, Fleisch, Holz, Metall und Haaren verschwimmen und damit auch die Grenzen zwischen Belebtem und Unbelebtem. Damit wird zugleich eine neue Spezies

aufgerufen, die der Cyborgs, denen Donna Haraway 1985/1990 ihr berühmtes »Cyborg Manifesto« gewidmet hat:

»A cyborg is a hybrid creature, composed of organism and machine« (Haraway 1991, 1) bzw. »Cyborgs sind kybernetische Organismen, Hybride aus Maschine und Organismus, ebenso Geschöpfe der gesellschaftlichen Wirklichkeit wie der Fiktion.« (Haraway 2012, 248)

Neben den offensichtlichen Gefahren beschwört Haraway vor allem die utopischen Möglichkeiten, denn die Cyborgwelt könnte

»gelebte und körperliche Wirklichkeiten bedeuten, in der niemand mehr seine Verbundenheit und Nähe zu Tieren und Maschinen zu fürchten braucht und niemand mehr vor dauerhaft partiellen Identitäten und widersprüchlichen Positionen zurückschrecken muss.« (Haraway 2012, 254)

Jahrzehnte später entwickelt sich aus solchen Thesen der bereits erwähnte Posthumanismus. Tatsächlich ist Haraways Text ein feministisches Manifest, oder eine feministische Utopie, die sich gegen traditionelle Machtstrukturen richtet und zu politischer Arbeit aufruft. Sie tut das freilich in umfassender Weise und bezieht letztlich die gesamte Gesellschaft und deren zeitgenössische Veränderungen ein, aus denen sie Konsequenzen für die Zukunft zieht. Feminismus ist für sie die politische Kraft, die diese Konsequenzen positiv umsetzen kann.

Haraways Theorie ist schwerlich McQueens Ansatz. Man kann ohnehin nicht davon ausgehen, dass er das Manifest gelesen hat, und man kann ihn kaum als Feministen bezeichnen. Ich sehe hier eher eine Parallele, denn der Text war in den Achtziger und Neunzigerjahren sehr wichtig und bestimmte in gewissem Sinne den kritischen »Zeitgeist« mit. Das Manifest präsentiert die Vision einer Welt, in der grundsätzlich die Aufhebung artifizierlicher, verfestigter Festschreibungen im Gange ist, und plädiert dafür, künstliche Trennungen zwischen Natur und Künstlichkeit, Mensch und Nicht-Mensch, zwischen Mann und Frau, mächtig und ohnmächtig aufzuheben. Es ist die Vision einer sozialen Welt, in der alles möglich ist und niemand qua Geburt oder sozialer Zuschreibung für immer und ewig auf eine Identität, eine soziale Position, eine Handlungsweise festgelegt ist.¹⁶

Das ist unmittelbar verbunden mit dem Konzept von Queerness, das, wie eingangs erwähnt, in den Achtziger- und Neunzigerjahren aus der lesbisch-schwulen Theoriebildung entstand. Und das wiederum lässt sich auf McQueens Arbeit beziehen.

16 | Der Posthumanismus nimmt Haraways Überlegungen in neuer Wendung wieder auf und macht sie erneut fruchtbar.

FAZIT

Das queere Potential von Mode/Gender liegt nicht in einem einzigen Akt modischer Aneignung; auch wird dieses Potential keineswegs zwingend in jedem modischen Handeln aktiv. Queerness entsteht eher in einer Abfolge von Verwerfungen und Neu-Aneignungen bzw. Neu-Konstituierungen, in einer iterativen Praxis also. Zwar können zweifellos auch einzelne Selbstinszenierungen queer wirken, die provokant spielen mit Grenzüberschreitungen bzw. Grenzauflösungen zwischen männlich und weiblich, schön und hässlich, elegant und grob, zart und brutal, Körper und Kleid, mit unterschiedlichen Materialitäten usw. Das hat erst einmal nicht unbedingt mit alternativen Lebensstilen oder einem politischen Impuls zu tun, kann aber im besten Falle in diese Richtung weisen. Es sind vor allem Serien unterschiedlicher (Selbst)Inszenierungen, die eine queere Praxis als Haltung oder auch (Lebens-)Stil erkennbar machen.¹⁷ Und die auch erahnen lassen, welch transgressives und politisches Potential darin liegt, sich *nicht* festzulegen, und zwar nicht punktuell, also einmal, sondern in einem sich zeitlich erstreckenden Prozess.

Meine beiden unterschiedlichen und doch in manchem vergleichbaren Beispiele Leigh Bowery und Alexander McQueen bringen in ihren Inszenierungen ein Dazwischen zum Erscheinen, das in Bewegung bleibt und nie zur Ruhe kommt, eine Hybridität, die sich als solche ständig ausstellt. Das charakterisiert auch modische Praktiken in den sich explizit als queer betrachtenden Szenen der Gegenwart. Beispielhaft sei auf die Blogs »Qwear« oder »Queer Vanity« verwiesen, die sich geltenden Gender-, aber auch allgemeiner Schönheitsnormen wie Schlankheit oder Jugend entziehen und Alternativen präsentieren.¹⁸

Damit soll keine absolute Freiheit der Konsumierenden – oder neutraler: der Modehandelnden auf allen Ebenen zwischen Produktion, Vermarktung und Rezeption – behauptet werden. Das wäre naiv. Es gilt jedoch, die Möglichkeiten des Systems und in den Lücken des Systems subversiv zu nutzen – und die Möglichkeiten – die »agency« – der Dinge (vgl. u. a. Moebius/Prinz 2012; Latour 2014). In alle Dinge sind Handlungsanweisungen eingeschrieben. Diese kann man befolgen, man kann sie unterlaufen oder mit ihnen spielen. Nicht zufällig war Maskerade in den Gender Studies der Neunzigerjahre ein zentrales Paradigma zur Entwicklung neuer Konzeptualisierungen von (nicht nur) sogenannten sexuellen Identitäten.¹⁹

17 | Sabine Hark (1996, 174) argumentiert in einem anderen Kontext vergleichbar in Bezug auf »deviante Subjekte«, »deren Identität niemals abgeschlossen ist, auch wenn ihre Bedeutung temporär geschlossen wird«.

18 | www.qwearfashion.com/about/#about-2 vom 28.9.2015 und <http://queervanity.com> vom 28.9.2015.

19 | Vgl. u. a. Case 1993; Butler 1990; ferner Lehnert 1997.

Die rasant fortschreitende Entwicklung intelligenter Textilien, der zunehmende Gebrauch des 3-D-Druckers auch für die Produktion von Kleidung – kurz: die zunehmenden Synergien zwischen Technologien und Mode – lassen vermuten, dass die Hybridität der Modekörper künftig ein noch viel größeres Gewicht haben wird. Ob das dann aber noch als queer betrachtet werden kann oder als neue Normalität, bleibt offen.

LITERATUR

- Bachtin, Michail (1995): *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Bachtin, Michail (1980): »Die groteske Gestalt des Leibes«, in: Otto F. Best (Hg.), *Das Groteske in der Dichtung*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, S. 195–202.
- Barad, Karen (2012): »Nature's Queer Performativity«, in: KVINDER, KØN & FORSKNING. *Women, Gender, and Research*, Kopenhagen Nr 1-2, (2012), *Feminist Materialisms*, 25–53 (als pdf online abrufbar unter: <https://tidskrift.dk/index.php/KKF/article/view/51863/95446>).
- Baudelaire, Charles (1976): »Le peintre de la vie moderne«, in: Charles Baudelaire: *Œuvres complètes*, vol. II, ed. Claude Pichois, Paris: Bibliothèque de la Pléiade, S. 683–724.
- Leigh Bowery. Introduction by Hilton Als. Afterword by Boy George. Texts, interviews, photographs and other contributions by Leigh Bowery, Nicola Bowery, Tom Bowery, Cerith Wyn Evans, Charles Atlas etc., London: Violette Editions 1998, S. 10–25.
- Braidotti, Rosi (2013): *The Posthuman*, Cambridge: Polity Press.
- Butler, Judith (1990): *Gender Trouble. Feminism and the subversion of identity*, New York, London: Routledge.
- Butler, Judith (1990a): »Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory«, in: Sue-Ellen Case (Hg.), *Performing Feminisms. Feminist Critical Theory and Theatre*, Baltimore, London: John Hopkins University Press, S. 270–282.
- Butler, Judith (2003): »Imitation und die Aufsässigkeit der Geschlechtsidentität«, in: Andreas Kraß (Hg.), *Queer denken. Gegen die Ordnung der Sexualität*. Frankfurt: Suhrkamp, S. 144–168.
- Case, Sue-Ellen (1993): »Toward a Butch-Femme-Aesthetic«, in: Henry Abelow/ Michèle Aina Barale/David M. Halperin (Hg.), *The Lesbian and Gay Studies Reader*, New York, London: Routledge, S. 294–306.
- Chastel, André (1997): *Die Groteske. Streifzug durch eine zügellose Malerei*, Berlin: Wagenbach.

- de Lauretis, Teresa (1987): »The Technology of Gender«, in: dies., *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film, and Fiction*, Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press, S. 1–30.
- de Lauretis, Teresa (1991): »Queer Theory: Lesbian and Gay Sexualities. An Introduction«, in: *differences. A Journal of Feminist Cultural Studies*, Vol. 3, Summer 1991, S. iii–xviii.
- Degele, Nina (2008): *Gender/Queer Studies. Eine Einführung*, München: Fink (UTB).
- Engel, Antke (2011): »Queer/Assemblage, Begehren als Durchquerung multipler Herrschaftsverhältnisse«, in: *inventions 08/2011 (transversal texts)*, online abrufbar unter: <http://transversal.at/transversal/0811/engel/de> vom 15.5.2016.
- Esposito, Elena (2004): *Die Verbindlichkeit des Vorübergehenden: Paradoxien der Mode*, Frankfurt/M: Suhrkamp.
- Evans, Caroline (2006): »Yesterday's emblems and tomorrow's commodities. The return of the repressed in fashion imagery today«, in: Stella Bruzzi (Hg.), *Fashion cultures. Theories, explorations and analysis*, London: Routledge [zuerst: 2000], S. 93–113.
- Evans, Caroline (2009): *Fashion at the edge. Spectacle, modernity and deathliness*, 3. pr., New Haven: Yale Univ. Press [zuerst: 2003].
- Faiers, Jonathan (2015): »Nature Boy«, in: Claire Wilcox (Hg.), *Alexander McQueen*, London: V&A Publishing, S. 123–134.
- Fischer-Lichte, Erika (2012): »Die verwandelnde Kraft der Aufführung«, in: Erika Fischer-Lichte/Adam Czirak/Torsten Jost/Frank Richarz/Nina Tecklenburg (Hg.), *Die Aufführung. Diskurs – Macht – Analyse*, München: Fink, S. 11–23.
- Fischer-Lichte, Erika (2012): *Performativität. Eine Einführung*, Bielefeld: transcript.
- Fischer-Lichte, Erika (2004): *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt: Suhrkamp.
- Freud, Sigmund (1970) [1919]: »Das Unheimliche«, in: Alexander Mitscherlich/Angela Richards/James Strachey (Hg.), *Sigmund Freud Studienausgabe*, Bd. IV: *Psychologische Schriften*, Frankfurt a. M.: Fischer, S. 241–274.
- Fuß, Peter (2001): *Das Groteske. Ein Medium des kulturellen Wandels*, Köln usw.: Böhlau.
- Haraway, Donna (1991): *Simians, Cyborgs, and Women. The Reinvention of Nature*, New York: Routledge.
- Haraway, Donna (2012): »Ein Manifest für Cyborgs. Feminismus im Streit mit den Technowissenschaften«, in: Franziska Bergemann/Franziska Schößler/Bettina Schreck (Hg.): *Gender Studies*, Bielefeld: transcript, S. 247–260.
- Hollander, Anne (1993): *Seeing Through Clothes*, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.

- Jagose, Annamaria (2001): *Queer Theory. Eine Einführung*. Übersetzt und herausgegeben von Corinna Genschel, Caren Lay, Nancy Wagenknecht, Volker Woltersdorff, Berlin: Querverlag.
- Latour, Bruno (2014): *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft. Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie*. Übersetzt von Gustav Roßler, Frankfurt: Suhrkamp.
- Lehnert, Gertrud (1996): »Transvestismus im Text – Transvestismus des Textes: Verkleidung als Motiv und textkonstitutives Verfahren«, in: dies. (Hg.), *Inszenierungen von Weiblichkeit. Weibliche Kindheit und Adoleszenz in der Literatur des 20. Jahrhunderts*, Opladen: Westdeutscher Verlag, S. 47–62.
- Lehnert, Gertrud (1997): *Wenn Frauen Männerkleider tragen. Geschlecht und Maskerade in Literatur und Geschichte*, München: Deutscher Taschenbuchverlag.
- Lehnert, Gertrud (2004): »Das Schöne und das Groteske: Charles Baudelaire und die Mode«, in: *Le Grotesque/Das Groteske. Colloquium Helveticum 35/2004*, Fribourg: Academic Press, S. 161–184.
- Lehnert, Gertrud (2013): *Mode. Theorie, Geschichte und Ästhetik einer kulturellen Praxis*, Bielefeld: transcript.
- Lehnert, Gertrud/Kühl, Alicia/Weise, Katja (Hg.) (2014): *Modetheorie. Klassische Texte aus vier Jahrhunderten*, Bielefeld: transcript.
- Lehnert, Gertrud (2015): »Die Kleider des Leigh Bowery«, in: Angela Stief (Hg.), *Leigh Bowery. Verwandlungskünstler*, Bern, Wien: Piet Meyer Verlag, S. 73–91.
- Moebius, Stephan/Prinz, Sophia (2012): »Zur Kultursoziologie des Designs. Eine Einleitung«, in: dies. (Hg.), *Das Design der Gesellschaft. Zur Kultursoziologie des Designs*, Bielefeld: transcript, S. 9–25.
- Rich, Adrienne (1986): »Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence«, in: *Blood, Bread and Poetry. Selected Prose 1979–1985*, New York, London: W. W. Norton & Company, S. 23–75.
- Seel, Martin (2001) »Inszenieren als Erscheinenlassen. Thesen über die Reichweite eines Begriffs«, in: Josef Früchtel/Jörg Zimmermann (Hg.), *Ästhetik der Inszenierung. Dimensionen eines künstlerischen, kulturellen und gesellschaftlichen Phänomens*, Frankfurt: Suhrkamp, S. 48–62.
- Silbermann, Charlotte (2012): »Zur Räumlichkeit der Modenschau Voss (Herbst/Winter 2001) von Alexander McQueen«, in: Gertrud Lehnert (Hg.), *Räume der Mode*, München: Fink, S. 75–83.
- Steele, Valerie (1985): *Fashion and Eroticism. Ideals of Feminine Beauty from the Victorian Era to the Jazz Age*, New York, Oxford: Oxford University Press.
- Stief, Angela (2015): »Besessen vom Ich. Leigh Bowerys Geburt der Kunst aus dem Geiste der Selbstinszenierung«, in: Angela Stief (Hg.), *Leigh Bowery. Verwandlungskünstler*, Bern, Wien: Piet Meyer Verlag, S. 11–40.

Vänskä, Annamarie (2014): »From Gay to Queer – Or, Wasn't Fashion Always Already a Very Queer Thing?«, in: *Fashion Theory* 18:4 (2014), S. 447–463.
 Wilcox, Claire (Hg.) (2015): *Alexander McQueen*, London: V & A Publishing.

ABBILDUNGSVERZEICHNIS

- Abbildung 1: Fergus Greer, Leigh Bowery, Session III, Look 14, August 1990.
 Quelle: Cover des von René Zechlin und Ute Stuffer 2009 hg. Bandes im Kehrer Verlag.
- Abbildung 2: Alexander McQueen: Voss, Frühjahr/Sommer 2001, handbemalte Objektträger, gefärbte Straußenfedern, Modell: Erin O'Connor, Fotograf*in unbekannt. Quelle: <https://vossehf.wordpress.com/about/voss/>.
- Abbildung 3: Dionys Hallart, Antonio Brocco, Grotesken Fensterlaibung, Innsbruck, Schloss Ambras, Spanischer Saal, Wandmalerei, 1569–1571. Quelle: © Zentralinstitut für Kunstgeschichte, Photothek, via Prometheus-Bildarchiv (http://prometheus.uni-koeln.de/pandora/image/show/zi_muc-b202c2ae7276399ec9d682595f5e10eb12ea10e8).
- Abbildung 4: Aimée Mullins in einer Holzfächerjacke (Alexander McQueen für Givenchy Haute Couture), Wildleder T-Shirt (Alexander McQueen), Krioline, Model: Aimée Mullins, AD Alexander McQueen, Foto Nick Knight, für »Dazed & Confused, »Fashion-able«, Issue 46, September 1998. Quelle: Claire Wilcox (Hg.) (2015): *Alexander McQueen*, London: V & A Publishing, S. 282/83.

Imaginäre Stofflichkeiten

Marie-Luise Angerer

VORSPANN

»To me, queer transcends any gender, any sexual persuasion and philosophy. Queerness is a state of being. It is also a lifestyle. It's something that's eternally the alternative. To both the gay and lesbian mainstream. What's queer now may not be queer in five year's time. If transgender queer was accepted by both communities, then there would be no queer. It's a reflection of the times you live in.«

(LAYBUTT 1992, 9)

Die Queer-Bewegung entstand aus der Gay und Lesbian Community Anfang der 1990er Jahre und manifestierte sich u. a. in einem unglaublichen Literatur-Output: Teresa de Lauretis' »Queer Theory: Lesbian and Gay Sexualities« (1991), Diana Fuss' »Inside/Out« (1991), Alexander Doty's »Making Things Perfectly Queer« (1993) und viele andere. In der Zwischenzeit ist »queer« in (beinahe) jeder Disziplin angekommen. Und verallgemeinernd lässt sich auch heute sagen, dass noch immer gilt, dass die gay/lesbian-Perspektive genutzt wird, um Theorien und Perspektiven zu ver-queeren (»that it is lesbian and gay perspectives on theory rather than theoretical works about lesbian and gay men« [Paris zit. n. Probyn 1996, 138 f.]).

Damit ist natürlich auch die Kritik direkt aufgerufen, die in einer derartigen Verallgemeinerung die damit einstmals verbundene politische Sprengkraft missbraucht sieht. Heute ist queer vor allem ein urbaner Lebensstil, der sich die Performanz des Sexuellen auf den Körper geschrieben hat und daher mit Jasper Laybutts »ewiger Alternative« meist nur wenig zu tun hat.

Die australische feministische Theoretikerin Elizabeth Grosz artikulierte ihr Unbehagen schon sehr früh, als sie in »Rethinking Queer Subjectivity« (1994, 133–156) fragte, was es denn bringen würde, anstelle von Lesben und Schwulen nunmehr von queeren Identitäten zu sprechen, um damit alle Diffe-

renzen in einem Begriff zusammenfließen zu lassen um den Preis ihrer politischen Ununterscheidbarkeit und damit Durchsetzungsunfähigkeit? Sie selbst würde lieber zu den alten Kategorien zurückkehren, die ihre politische Sprengkraft bewahrt hätten, eine Sprengkraft, die ihnen durch die schicke Queer-Bewegung entzogen würde. In einer überarbeiteten Fassung dieses Aufsatzes (Grosz 1995, 207–228) wurde sie noch deutlicher, wo sie der Queer-Bewegung vorwirft, queer gleichsam als Button, wie ein modisches Accessoire, sich anzuheften und dies als Garant für einen alternativen, progressiven, radikalen Lebensstil, der berechtige, alle anderen zu verurteilen, misszuverstehen:

»I attempt to question and to distance myself from the self-proclaimed transgressive status assumed by many representatives of the more vulgar positions within queer and lesbian theory, that witness representative theorists taking their own lives, pleasures, and desires as the standard of the radical, while designating others, even other lesbians and queers, as inherently straight by virtue of their difference; who posture or exhibit themselves as the most deviant, the most threatening, the most oppressed, the most hip, without rethinking the relations between articulation, discourse, and self-representation, without, that is, rethinking the effects of such a self-proclamation can only result in recuperation.« (Grosz 1995, 5)

Heute ist die Auseinandersetzung weiter fortgeschritten und begnügt sich nicht länger mit Begriffsdebatten, sondern ist bei Fragen angekommen, die queere Gesellschaften, queere Tiere, queere Organismen über queere Moleküle betreffen und bis zu Fragen nach queeren Ontologien reichen. Wenn jedoch »Natur« eine queere Performanz (Karen Barad) an den Tag zu legen imstande ist, heißt das, dass die Frage nach einem queeren Sozialverhalten oder einem queeren Lebensstil obsolet oder geradezu naiv geworden ist (in Anspielung auf Jasper Laybutts »ewiger Alternative« an früherer Stelle)?

Alexander Galloway hat diese Tendenzen gut beschrieben und sie unter dem Titel »queere-deleuzianische Metaphysik« (Galloway 2015, o. S.) zusammengefasst. Dort zitiert er Jord/ana Rosenberg und deren/dessen Vorwurf eines »theoretischen Primitivismus«, der in seinen/ihren Augen die Debatten um den »ontologischen turn« auszeichnen. D* Autor*in fragt dort, warum die Tendenz innerhalb der Humanities so ungebremst stark ist, sich einem »subjectless turn« hinzugeben, der jede Relationalität ablehnt und stattdessen eine große Sehnsucht nach dem Originären artikuliert. Ihre/seine Antwort, und Galloway gibt zu, dass diese Kritik auch ihn selbst betrifft, lautet, dass dies deshalb der Fall ist, weil damit jede soziale Markierung umgangen werden kann. Keine Frage von Gender, keine von Ethnie, keine von Klasse oder anderen ökonomischen Rahmungen, denn queer garantiere oder verspreche per se eine Durchkreuzung dieser einstmals als Normierungs- und Naturalisierungsstrategien bezeichneten Setzungen.

Doch interessanterweise, so sehr dieser Kritik von Rosenberg zuzustimmen ist, trifft sich das Denken einer basalen Queerness (der Körper, von Sexualitäten) mit der zuvor angeführten Kritik von Elizabeth Grosz. Diese fragte nämlich mit Blick auf die Debatte damals schon, ob es nicht radikaler wäre, anstatt auf die Variabilität von »gender identities« zu insistieren, von einer irreduziblen Instabilität sexuell markierter Körper auszugehen, denn die Potentialität der Körper übersteige prinzipiell jede kulturelle Toleranzschwelle (vgl. Grosz 1994, 152).

QUEER ALS MODE-FRAGE

Mit all diesen Querüberlegungen sind wir der Mode und ihrer möglichen queeren Dimension näher gerückt – in ihrer unausweichlichen Ambivalenz.

Sowohl queer als auch Mode versprechen, die Körper zu (ver)formen. Queer und Mode operieren zwar ganz offensichtlich mit unterschiedlichen Materialien, jedoch mit demselben Stoff (aus dem die Träume sind). Stoff- und Hautfalten, Spiegelbild und Laufsteg stehen im intrinsischen Austausch. Und dieser wird noch enger, wenn man die aktuellen Entwicklungen in Betracht zieht, die aus der Mode »smart fashion technology« werden lässt, die eine neue Interface-Ebene zwischen Körper und Stoff herstellt.

Doch gehen wir zuerst nochmals vor die Ankunft von »smart technologies«, dann begegnen wir einer Art ›Zwischen-Mode‹ oder eigentlich besser ›Zwischen-Haut‹, was psychoanalytisch durchaus vertraut klingt.

»Skin is deceiving – in life, one only has one skin – there is a bad exchange in human relations because one never is what one has. I have the skin of an angel but I am a jackal, the skin of a crocodile but I am a poodle, the skin of a black person, but I am white, the skin of a woman, but I am a man, I never have the skin of what I am. There is no exception to this rule because I am never what I have.« (Lemoine-Lucioni zit. n. Moss 1996, 68 f.)

›Haben‹ und ›Sein‹ sind in der Psychoanalyse die zwei basalen Vektoren, die eine lebenslängliche Spannung unterhalten, und die sich nun je quer zu queer und Mode verhalten.

Der Körper ist ein Medium. Er ist Einschreibefläche und Ausdrucksbewegung. Er signalisiert, affiziert, berührt, ist nackt, glatt, geritzt, haarig, dick, dünn, behindert, flexibel. Queere Geschlechter haben viele Körper. Geschlecht ist ein Tun, von dem sich nicht sagen lässt, wer tut, es »tut« mit Blicken, Bewegungen, Berührungen, mit Händen und Füßen, durch Gestik und Mimik.

Judith Butler hat die Frage nach der Verbindung von Geschlecht und Körper der Psychoanalyse überantwortet und auf diese Weise die Fantasie den Stoff- und Hautfalten hinzugefügt. Die Fantasie eröffnet eine Dimension, mit

deren Hilfe sich das Subjekt in ein System der Repräsentationen einrückt.¹ Judith Butler spricht von einem morphologisch Imaginärem (während Jacques Lacan von einer imaginären Morphologie gesprochen hat). (Vgl. Angerer 1999, 162–165) Mit dieser Umdrehung der Gewichtung zeichnet sich eine grundlegende Verschiebung ab, die ihre ersten Signale mit Butlers »Bodies that Matter« (1993) aussendet.

Das Ich als ein Körper-Ich ist nach Freud ein Haut-Sack. Das Imaginäre steht somit immer schon auf morphologischen Boden. Doch das Spiegelbild des Körper-Ichs ist kein mimetisches, sondern ein Drama, ein Delirium, das jegliche materielle Rahmung sprengt/verfehlt (vgl. Butler 1993, 91).

Nach Jean Laplanche und Jean-Bertrand Pontalis ist der Status von Fantasien nicht einer zwischen Realität und Illusion, sondern der Terminus der »psychischen Realität«, wie ihn Freud eingeführt hat, ist als struktureller zu verstehen. D. h., der Ursprung von Fantasien liegt im Auto-Erotismus, der keine evolutionäre Stufe benennt, sondern »als ein Moment wiederholter Trennung von sexuellem Begehren und nicht-sexuellen Funktionen« gesehen werden muss: »Sexualität ist von jedem natürlichen Objekt abgelöst und wird der Fantasie überantwortet und wird durch diesen Vorgang erst als Sexualität existent.« (Laplanche/Pontalis 1986, 29 f.) Fantasie kann demnach als das Setting eines Begehrens verstanden werden, sie trägt zur Konstruktion von Realität im Feld der Repräsentationen bei. Das bedeutet jedoch, dass unbewusste Fantasien in Repräsentationen wie beispielsweise in der von Frauen durch Männer, in der von Schwarzen durch Weiße oder in der von Homosexuellen durch Heterosexuelle immer angenommen werden müssen. Das heißt aber auch, dass wir nie nur einen Körper mit oder ohne Markierung in den Blick nehmen, sondern dieser immer schon durch einen Rahmen formatiert ist, der ihn jenseits seiner Bildlichkeit katapultiert.

Queer ist einmal dafür eingetreten, aus einem Entweder-Oder ein Sowohl-als-Auch zu machen. Also weder hetero- noch homosexuell, weder trans- oder bisexuell, sondern sowohl als auch, das eine als auch das andere. Mode hat – bisweilen subtil, bisweilen plump und aggressiv – mit diesem »mehr« gespielt und kann sich dabei auf einen sicheren Komplizen verlassen: auf den Blick als ein Anderer. Wer blickt, wenn das Subjekt des Laufstegs oder des imaginären

1 | Slavoj Žižek hat die Lacansche Position bzw. Funktion der Phantasie folgendermaßen zusammengefasst: »Für Lacan [steht] die Phantasie auf Seiten der Realität [...], das heißt, sie unterstützt den ›Wirklichkeitssinn‹ des Subjekts: wenn der phantasmatische Rahmen sich auflöst, unterliegt das Subjekt einem ›Realitätsverlust‹ und beginnt, die Realität als ein ›irreales‹ alpträumhaftes Universum ohne sichere ontologische Fundierung wahrzunehmen; ein alpträumhaftes Universum ist nicht ›reine Phantasie‹, sondern im Gegenteil *dasjenige, was von der Realität übrigbleibt, nachdem ihr ihre Stütze der Phantasie entzogen wurde.*« (Žižek 1998, 71)

Spiegelbildes genießt? Das Subjekt des Stoffes, das im Blick des Anderen glitzert? Oder glitzert das Auge im Stoff der Begehrlichkeit?

Lacans berühmtes Sardinen-Beispiel passt an dieser Stelle hervorragend:

»Die Geschichte ist wahr,« erzählte Jacques Lacan am 4. März 1964 seinem Auditorium.

»Sie stammt aus der Zeit meiner [...] Zwanzigerjahre – ich hatte damals, als junger Intellektueller, natürlich nichts Besseres zu tun als rauszugehen und mich irgendeiner Tätigkeit hinzugeben, die nur direkt und ländlich sein sollte, also zum Beispiel Jagd oder Fischen. Eines Tags nun war ich auf einem kleinen Boot zusammen mit einigen Leuten aus einer Fischersfamilie, die an dem kleinen Hafen zu Hause war. Damals war unsere Bretagne noch unberührt von der Großindustrie, und Fischerei im großen Stil gab es noch nicht. Die Fischer fischten in ihren Nußschalen auf eigenes Risiko und eigene Gefahr. Und eben dieses: Gefahr und Risiko wollte ich mit ihnen teilen. Nur gab es Gefahr nicht immer, es gab auch Tage schönsten Wetters. Eines Tages nun, wir warteten auf den Augenblick, wo die Netze eingeholt werden sollten, zeigt mir ein gewisser Petit-Jean, wir nennen ihn so – [...] – eines Tages also zeigte mir Petit-Jean ein Etwas, das auf den Wellen dahinschaukelte. Es war eine kleine Büchse, genauer gesagt: eine Sardinenbüchse, ausgerechnet. Da schwammen sie also in der Sonne, als Zeuge der Konservenindustrie, die wir ja beliefern sollten. Spiegelte in der Sonne. Und Petit-Jean meinte: – *»Siehst Du die Büchse? Siehst Du sie? Sie, sie sieht Dich nicht.«* (Lacan 1987, 101)

Lacan fand die Geschichte nicht so lustig wie der Fischerjunge, vielmehr zog er einen radikalen Schluss aus ihr: »Ich fiel aus dem Bild heraus/je faisais tant soit peu tache/ich machte mehr oder weniger einen Fleck im Bild.« (Ebd., 101f.) Dieses »Aus-dem-Bild-Fallen« ergab sich für Lacan aus einer radikalen Differenz zwischen Auge und Blick: das Auge lässt sich immer täuschen – vom Blick, dem sich das Subjekt als Fleck im Tableau zu erkennen geben trachtet. Übersetzt heißt dies (von Lacan selbst angeboten): *»Wenn ich in der Liebe einen Blick verlange, so ist es zutiefst unbefriedigend und ein immer schon Verfehltes, dass – Du mich nie da erblickst, wo ich Dich sehe.«* (Ebd., 109)

An diesem Punkt zeigt sich nun etwas Entscheidendes, was Mode und queer radikal quer zueinander setzt. Denn Mode setzt einen Ort des Blicks fest, während queer, wird es denn ernst genommen, wie im Vorspann diskutiert, sich jeder dieser Setzungen verwehrt und nur temporär zulässt, vom Blick des Anderen festgesetzt zu werden. Queer ist also quer zur Mode, aber dennoch braucht die Mode genau dieses die kulturellen Toleranzschwellen überspringende Moment: Was sie hemmungslos macht, im Repertoire des kulturell-gesellschaftlich Anderen sich zu bedienen. Prothesen, Behinderungen und digitale Maschinen werden hierzu gleichermaßen in die Schleife des Begehrens eingespeist, um ein Genießen in Gang zu setzen, das sich quer zur heteronormativen Rahmung bewegt.

NACHSPANN

Dass sich Mode heute in den queeren Diskurs prominent einschreiben kann, scheint beinahe selbstklärend zu sein. Mode unterliegt dem kapitalistischen Grunddiktat total, das auf dem Moment des Mehrwerts beruht, wie dies seit Karl Marx bekannt ist. Dieser marxistisch definierte Mehrwert ist immer schon ein symbolisch aufgeladener Wert, dessen psychische Programmierung hier ansatzweise angedeutet werden konnte.

»Smart fashion technologies« sind auf den ersten Blick nur ein weiterer Schritt in dieser kapitalistischen Logik, auch was die psychische Implementierung betrifft – ein weiterer Schritt im Drama der Sardinenbüchse? Man fällt buchstäblich aus seinen Stoffen, die durch die Technologien der »wearable« oder »smart technologies« Mode zu eigenständigen, eigenmächtig handelnden »agencies« werden lassen. Die imaginäre Stofflichkeit schickt sich an, in eine »reale« Dimension zu kippen. Genau das gleiche hat Slavoj Žižek vor vielen Jahren zur Ankunft der Computer geschrieben, dass diese die obszöne Unterseite der symbolischen Ordnung hervortreten lassen würden – jene ungeschützte, unerträgliche Realität (vgl. Žižek 1996, 270–292). Und in gewisser Weise stimmt das auch: die »wearable fashion technologies« agieren jenseits ihres Trägers, aber sie agieren im engsten Verbund mit dem Körper, der sie trägt. D.h. in einem überraschenden Twist sind wir wieder zum Vorspann zurückgekehrt, wo es darum ging, ob diese Körper, Moleküle usw., ob diese alle nicht per se queer sein können? Nun müssen wir jedoch fragen, ob digitale Technogien ebenfalls queer sein können? Ob es eben auch queere Algorithmen geben kann?

In der Computerspielbranche, in Bereichen der Finanzbranche und Überwachungspolitik sind derartige »queere« Algorithmen von größtem Interesse, d. h. Maschinen sollen sowohl unvorhergesehene Dinge machen (beispielsweise im Spiel) als auch menschlich unvorhersehbares (auch queeres) Verhalten kontrollieren. Chaos, Zufall, Einfall, Intuition geraten auf der Ebene realer und imaginärer Stoffe aufeinander. Queere Mode plus »wearable technologies« unterhalten also ein offensichtlich paradoxes Verhältnis, das den Mehrwert der Mode in ein Datennetz überführt, das wiederum einen gänzlich anderen Mehrwert produziert. Doch lässt sich mit der Entwicklung von »smart fashion technologies« auch die queere Ambivalenz in ihrer untrüglichen Nichteinlösbarkeit wunderbar ablesen – »ewig alternativ« können letztlich nur Algorithmen sein.

LITERATUR

- Angerer, Marie-Luise (1999): *Body Options. Körper.Bilder.Medien.Spuren*, Wien: Turia + Kant.
- Angerer, Marie-Luise (2013): »Bewegte Körper. Von der Repräsentationskritik zur (neuen) Materialität der Körper«, in: dies./Yvonne Hardt/Anna-Carolin Weber (Hg.), *Choreographie – Medien – Gender*, Zürich: diaphanes, S. 79–98.
- Butler, Judith (1993): *Bodies That Matter. On The Discursive Limits Of »Sex«*, New York, London: Routledge.
- Doty, Alexander (1993): *Making Things Perfectly Queer. Interpreting Mass Culture*, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Fuss, Diana (1991): *Inside/Out. Lesbian Theories, Gay Theories*, New York, London: Routledge.
- Galloway, Alexander (2015): »Queere Atonalität«, online abrufbar unter: <http://non.copyriot.com/queere-atonalitaet/> vom 08.04.2016.
- Grosz, Elizabeth (1994): »Experimental Desire: Rethinking Queer Subjectivity«, in: Joan Copjec (Hg.), *Supposing the Subject*, New York: Verso, S. 133–56.
- Grosz, Elizabeth (1995): »Experimental Desire: Rethinking Queer Subjectivity«, in: dies., *Space, Time and Perversion*, New York, London: Routledge, S. 207–228.
- Lacan, Jacques (1987): *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse. Das Seminar Buch XI. Übersetzt von Norbert Haas*, Berlin: Quadriga.
- Lacan, Jacques (1991): *Das Ich in der Theorie Freuds und in der Technik der Psychoanalyse. Das Seminar Buch II. Übersetzt von Hans-Joachim Metzger*, Berlin: Quadriga.
- Laplanche, Jean/Pontalis, Jean-Bertrand (1986): »Fantasy and the Origins of Sexuality«, in: Victor Burgin et al. (Hg.), *Formations of Fantasy*, London, New York: Routledge, S. 5–34.
- Lauretis, Teresa de (Hg.) (1991): *Queer Theory. Lesbian and Gay Sexualities (= differences: A Journal of Feminist Cultural Studies, 3/2)*, Durham: Duke University Press.
- Laybutt, Jasper: »Interview«, in: *Capital Q* vom 09. Oktober 1992.
- Moss, David (1996): »Memories of Being. Orlan's Theatre of the Self«, in: *Art + Text* No. 54, S. 67–72.
- Probyn, Elspeth (1996): *Outside Belongings*, London, New York: Routledge.
- Žižek, Slavoj (1996): »Lacan with Quantum Physics«, in: George Robertson et al. (Hg.), *FutureNatural: Nature/Science/Culture*, New York, London: Routledge, S. 270–292.
- Žižek, Slavoj (1998): *Das Unbehagen im Subjekt. Übersetzt von Andreas Leopold Hofbauer*, Wien: Passagen.

Multiple Lesbarkeiten

Das queere Potential der Modepose

Maria Weilandt

Modenschauen sind fester Bestandteil des Modesystems.¹ Zweimal im Jahr und in unterschiedlichen Segmenten präsentieren Designer*innen ihre aktuellen Kollektionen in theatralen Performances. Hier werden das jeweilige Markenimage eines Modelabels und ein daran gekoppelter Lebensstil² produziert und via Zuschreibung mit der gezeigten Kleidung verbunden. Zu Mode wird diese Kleidung genau in diesem Prozess. Ich folge hier der Definition von Gertrud Lehnert, die schreibt:

»Mode besteht nicht aus Kleidern und Accessoires, vielmehr sind diese nur ein materielles Angebot, das in Folge von komplexen Zuschreibungen, von Akzeptanz sowie Inszenierungen durch Einzelne und Gruppen kurzfristig zu Mode wird. Mode ist als Ergebnis des Zusammenspiels von Materialität, Design, Diskursen und Handlungen zu verstehen.« (Lehnert 2013, 15)

Mode ist also als Dynamik anzusehen, die die »vestimentären Objekte ergreift, ohne in ihnen begründet zu sein« (ebd.). Indem die materiellen Kleiderensembles also via Modenschau inszeniert und dann von Models aufgeführt werden, indem Journalist*innen, Einkäufer*innen, Blogger*innen und andere die Kollektionen im Anschluss (medial) verbreiten, treten die Kleider in den

1 | Zur Funktionsweise des Modesystems vgl. z. B. Esposito 2004, Kawamura 2005.

2 | Das Konzept geht auf die Distinktionstheorie Pierre Bourdieus zurück. Mit den Soziologen Jörg Rössel und Gunnar Otte kann man Lebensstile als »Muster der Alltagsorganisation« beschreiben, die nach außen hin sichtbar und identifizierbar sein müssen, um so Gruppenzugehörigkeit und Distinktion zu ermöglichen (Rössel/Otte 2012, 13). Nach Rainer Diaz-Bone entstehen sie durch die »Diskursivierung kultureller Objekte und Praktiken« (Diaz-Bone 2002, 11), so natürlich auch von Moden. Im Rahmen bestimmter Lebensstile werden unter anderem bestimmte Räume, Dinge, bestimmte Aktivitäten oder Praktiken mit Zuschreibungen belegt und zu einem Lebensstil verdichtet.

Modekreislauf ein und werden gegebenenfalls eine Zeit lang Mode. Die Modenschau ist nur ein Teil des Modesystems. Ein anderer ist der Verkauf im Internet oder im stationären Handel sowie die Verbreitung eines bestimmten Kleidungsstücks oder -stils bei den Konsument*innen. Kleidung muss letztendlich getragen werden, um Mode zu sein. Dennoch haben verschiedene Seiten Anteil an den kulturellen Verhandlungen, die Mode hervorbringen (vgl. Lehnert 2013) und sie alle sind ebenso Teil der Normierungsprozesse, die das Modesystem auf vielfältige Weise durchziehen.

Zu den ritualisierten Abläufen einer Modenschau³ gehören ein spezifisch gestalteter Raum, das Publikum sowie der Laufsteg als Bühne für die Models, die ihrerseits als Schauspieler*innen den Lebensstil einer Kollektion aufführen, zu dem auch die spezifische Art und Weise gehört, ein bestimmtes Kleiderensemble zu tragen. Die Schau folgt dabei einem strengen Skript und ist zeitlich genau abgestimmt. Zur Choreographie des Gangs über den Laufsteg gehört unweigerlich die Pose an dessen Ende. Dieser in der Mode übercodierte Moment markiert jeweils für einen kurzen Augenblick eine Veränderung der Temporalität und des Rhythmus' der Schau. Dadurch wird er herausgehoben und lenkt die Aufmerksamkeit des Publikums. Die zeitliche Eingrenzung ist es, die die Pose ausmacht. Mit Gabriele Brandstetter lässt sie sich als eine »herausgehobene Raum-Zeit-Figur« beschreiben, »die zwischen dem Einhalt und der Bewegung angesiedelt ist« (Brandstetter 2007, 257). Das ist für die Pose innerhalb von Modenschauen umso deutlicher, als diese in den meisten Fällen aus der flüssigen Bewegung des Gehens hervorgeht, um dann wieder von ihr abgelöst zu werden⁴. Von der Aktivität des Gangs über den Laufsteg verfallen die Models vorübergehend in die (vermeintliche) Passivität des Stillstands, in ein Sich-Präsentieren bzw. Sich-Zeigen, das auch deswegen anders ist als die Präsentation im Gehen, weil es eine andere Form des Blickes provoziert:

»Für den Betrachter ist dieser Ruhepunkt ein Sammelort des Blickes: die Einladung zum Verweilen beim Schauen, und zugleich die Schau-Stellung des Körpers – als Attraktion des imaginierenden Blickes.« (Brandstetter 2007, 259)

Das Model macht sich in diesem Moment quasi selbst zum Bild, das nicht nur angeschaut, sondern auch gelesen, genossen und begehrt werden soll. Nicht zufällig ist dies auch gerade einer der Momente, der darauf angelegt ist, von den Kameras bei der Modenschau dauerhaft stillgestellt und als Ware medial verbreitet zu werden.⁵

3 | Für einen Überblick über die Modenschauforschung und zur Produktion des Neuen in der Mode via Modenschau vgl. Kühl 2015.

4 | Anders als beispielsweise beim seriellen Posieren innerhalb von Modefotoshootings.

5 | Zur Verbreitung von Modenschaubildern als Ware vgl. Evans 2000.

Lesbar wird die Pose deshalb, weil sie zwar viele unterschiedliche Variationen bietet, diese sich aber aus einem Archiv kultureller Codes und (Mode-) Posenvorbilder speisen. Mit Bezug auf die Porträtfotografie im 19. Jahrhundert spricht Sigrid Schade in diesem Zusammenhang vom »Gewaltsame[n] des Posierens«, von den Codes, Normen und Vorbildern also, denen »sich der zu Porträtierende unterwirft« (Schade 1996, 74). Die Pose lege »vor allem Zeugnis ab von einem der Fotografie vorweggenommenen Bild, dem der Fotografiert-Werdende ähnlich zu werden versucht« (ebd.). Das gilt für Modeposen in ähnlichem Maße. Hinzu kommen hier noch die Vorgaben von Modelabel und Designer*innen im Hinblick auf Lebensstil und Atmosphäre⁶, die mit einem Kleiderensemble, einer Kollektion oder der Modenschau als solcher erzeugt werden sollen und ihrerseits selbstverständlich nicht minder auf Vorbilder rekurrieren. Außerdem bestimmt die Modekleidung in nicht zu unterschätzendem Maße die Möglichkeiten des Posierens. Modeposen, so lässt sich festhalten, bestehen also aus einem komplexen Gefüge von Körper und Kleidung in ihrer Verbindung (»Modekörper« nach Gertrud Lehnert⁷), Stellung, Haltung, Mimik, Gestik, Codes, Raum und Zeit.

Die Abhängigkeit dieser Anteile voneinander zeigen die Arbeiten der Künstlerin Yolanda Domínguez zum Thema Modeposen auf höchst anschauliche Art und Weise. Die spanische Künstlerin bat in ihren kollaborativen Kunstprojekten »Poses« (2011) und »Pose N5« (2013)⁸ Frauen darum, Modeposen im öffentlichen Raum nachzuahmen, für einen längeren Zeitraum zu halten und sich dabei filmen zu lassen. Das Ergebnis fasste sie in zwei Videos zusammen. Außerhalb der Räume, die über kulturelle und soziale Praktiken (vorübergehend) zu Moderäumen gemacht wurden (vgl. hierzu Lehnert 2012), wirken diese Posen deplatziert und, in der Folge, absurd. Die auf den Videos festgehaltenen Reaktionen von Passant*innen zeigen das nur umso deutlicher. Sie reichen von Irritation bis Belustigung. Die Posen sind für ihr Publikum nicht mehr so schnell einzuordnen, sie bewegen sich für die Zuschauer*innen in diesem Moment außerhalb des Erwartbaren. Der Dekontextualisierung der Modepose folgt unweigerlich ihre Dekonstruktion. Zudem sind die Performer*innen in Domínguez' Arbeiten keine professionellen Models. Ihre Körper und ihr Umgang damit sind nicht den Normen des Modesystems unterworfen.

6 | Mit Atmosphäre meine ich hier, in Anlehnung an Gernot Böhme, die aus »ästhetischer Arbeit« hervorgegangene »gemeinsame Wirklichkeit des Wahrnehmenden und des Wahrgenommenen« (Böhme 1995, 34 f.), quasi die Ausstrahlung oder Aura (Böhmes Atmosphärebegriff ist eine Erweiterung von Benjamins Aurabegriff) von Mode und Modenschau. Zur Atmosphäre von Modenschauen vgl. erneut Kühl 2015.

7 | Siehe dazu beispielsweise Lehnert 2014 [2001].

8 | Die Videoarbeiten können auf der Homepage der Künstlerin eingesehen werden: www.yolandadominguez.com/en/project/poses-2011-3/ vom 24.03.2016.

Ihre Posen wirken bisweilen unsicher, gekünstelt – die Aufführung der Aufführung. Normierungen und Codierungen in Bezug auf Posen und in Bezug auf Körper, Gender und Sexualität, die Modeposen inhärent sind, werden bloßgestellt und ridiculisiert. Dafür ist es unerlässlich, dass Domínguez' Videos die erwähnten Reaktionen des Publikums zeigen. Ist dieses Bloßstellen, Offenlegen und lächerlich Machen eine queere künstlerische Strategie?

Queerness realisiert sich, ebenso wie Mode, durch und innerhalb von Praktiken. Im Kern des Begriffs stehen die Kritik des hegemonialen Regimes von Heterosexualität und Zweigeschlechtlichkeit sowie die Betonung der Diskontinuität der Kette Gender-Sex-Begehren-Identität.⁹ Queerness hat, in allen seinen Formen und Ausprägungen, diese inhaltliche Fokussierung und damit einen starken politischen Anspruch. Queer greift (im Sinne eines ›queering‹) in Normalitätsregime ein, provoziert Öffnungen, Brüche und Störungen, ohne je außerhalb des Systems zu sein, das es kritisiert, dekonstruiert und destabilisiert. Ohne Normalitätsregime keine Queerness. Dementsprechend hat der Begriff zwar einen inhaltlichen Kern, ist aber grundsätzlich offen und widersetzt sich der eindeutigen Definierbarkeit.¹⁰ Nur über ihre Flexibilität können queere Interventionen in verschiedene Normalisierungspraktiken eingreifen, die ihrerseits selbstverständlich ebenso veränderlich sind. In ihrer Betonung von Zeitlichkeit, heben die Queer Studies Asynchronitäten, Leerstellen bzw. ein »Schlingern, Zögern, Stolpern«¹¹ als eine Perspektive queerer Praktiken hervor.

Yolanda Domínguez' künstlerische Arbeiten zur Modepose können als ein solcher »Stolperstein«¹² angesehen werden. Ihr volles Potenzial haben die Arbeiten allerdings nicht in den Momenten der Einzelperformances, sondern paradoxerweise erst in ihrem medialen und diskursiven Rahmen als Videokunst. Auf den gezeigten Straßen und Plätzen, am Tisch im Fastfood-Restaurant sowie in den Beeten eines öffentlichen Parks hat das stillgestellte Posieren der Frauen Störpotenzial, weil es nicht dem normalisierten Verhalten an diesen Orten entspricht und deshalb für Irritation sorgt. Ob die Passant*innen die Posen als Modeposen erkennen, bleibt offen und ist letztendlich auch nicht besonders wichtig für Domínguez' Arbeiten. Die Alltäglichkeit der Orte und

9 | Vgl. dazu einführend Jagose 2001, Kraß 2003, AG Queer Studies 2009, Hark 2009.

10 | Vgl. z. B. Jagose 2011, 13 f., AG Queer Studies 2009, 11.

11 | Hacker 2016, online abrufbar unter: <http://blog.feministische-studien.de/author/hanna-hacker/> vom 19.02.2016.

12 | Den Begriff benutzen z. B. auch Engel 2009a, 22 oder Butler 2003, 146 (im Original: »stumbling block« (Butler 1993, 308)). Eingängig finde ich ihn deshalb, weil er sowohl das zeitliche Moment queerer Interventionen betont als auch das irritierende, destabilisierende. Gleichzeitig sind in dieser Metapher sowohl die Produktions- als auch die Rezeptionsebenen von Queerness angelegt. In meinem Verständnis des Begriffs, findet Queerness niemals nur auf einer von beiden statt.

Situationen sowie das offensichtliche Befremden der Zuschauer*innen zu zeigen, darauf kommt es der Künstlerin an. Letztlich werden die Zuschauer*innen der Performances so ebenfalls zu Darsteller*innen. In den fertigen Videoarbeiten geben bereits die Titel (»Poses« und »Pose N5«) eine Fokussierung für die Betrachter*innen vor. Die Haltungen, Mimiken und Gestiken der Frauen werden in der Reihung der Einzelperformances als Modeposen zu erkennen gegeben¹³ und gleichzeitig als künstlich, absurd und degradierend markiert.

»These images of women [...] are the most feminine reference in the mass media and they have a great influence in both men and women when building our roles in terms of behavior and ways of thinking.«¹⁴

Den Rahmen als Kunstprojekt mit politischem Anspruch gibt die Künstlerin den öffentlichen Performances erst in der medialen Transformation. Es geht ihr um eine Kritik der Körpernormen und Geschlechterstereotype, die im Modesystem vermittelt bzw. hervorgebracht werden, konkreter auch darum, wie weibliche Models in der Pose erotisiert und zu Objekten des Blicks werden. Domínguez' Arbeiten kritisieren und dekonstruieren via Dekontextualisierung und Ridikülisierung. Sie erzeugen Brüche in Normalisierungsprozessen. Gleichzeitig verbleiben ihre Arbeiten in der Zweigeschlechtlichkeit und brechen in der Missachtung von Altersgrenzen und Körpermaßen nur mit einigen Normen des Modesystems. Dennoch kann dieses lächerlich Machen als Strategie bzw. genauer: das Lachen der Betrachter*innen über die Codes der Mode(-posen), so die Videos es denn auslösen, als queer bezeichnet werden. Ist aber das, was im vermeintlich freien Raum der Kunst¹⁵ möglich ist, in der Mode ebenso denkbar? Gibt es queere Mode(-posen)?

Am 17.09.2015, dem letzten Tag der Fashion Week, fand in New York eine Modenschau statt, die sich selbst als »Queer Fashion Show«¹⁶ bezeichnete. »Verge«, so der programmatische Titel, fand im Brooklyn Museum statt, das an diesem Abend etwa 1200 Zuschauer*innen beherbergte. Gezeigt wurden die

13 | So im Falle von »Poses«. In der Arbeit »Pose N5« wird der inhaltliche Fokus sogar noch deutlicher. Hier wird in den ersten Sekunden des Videos eine Modefotografie für das Label »Chanel« eingeblendet, auf die sich die einzelnen Performances dann sehr klar beziehen.

14 | Auszug aus dem Text zum Kunstprojekt auf der Homepage der Künstlerin, www.yolandadominguez.com/en/project/poses-2011-3/ vom 30.03.2016.

15 | Das Kunstsystem unterliegt natürlich ebenso starken Normierungen wie das Modesystem, nur ist Protest in dem Maße wie er ebenfalls als Kunst deklariert wird, durchaus möglich.

16 | Vgl. www.dapperq.com/2015/10/videophotos-verge-queer-fashion-show-takes-montreal-new-york-city-and-boston/ vom 30.03.2016.

aktuellen Kollektionen von acht Modelabels, »whose work is systemically rooted in notions of gender nonconformity and its intersections with race, ethnicity, and culture«¹⁷, so das Programm der Show. Zum Teil handelte es sich dabei um unabhängige Designer*innen, zum Teil um bereits etablierte Labels. Selten waren die Kleiderensembles eindeutig geschlechtlich festgelegt. Der Großteil der Labels arbeitete in den Selbstbeschreibungen oder -vermarktungen zur Show mit den Schlagworten »genderneutral«, »genderfluid«, »genderless«, »unisex« oder gar »postgender« oder »gender-defying«¹⁸ als Beschreibung für deren Kleidung. Einige wenige Labels grenzten ihr Zielpublikum stärker ein und entwarfen Kollektionen für Menschen, die sich als »maskulin« oder als »feminin« identifizieren (vgl. z. B. das Model in *Abbildung 1*, das Kleidung des Labels »Jag & Co« trägt, deren Zielpublikum, laut Selbstbeschreibung, »LGBTQ trans men« und »masculine identified women« sind, sich aber als »inclusive to all«¹⁹ versteht).

Abbildung 1



Modenschau »Jag & Co«, Courtesy
Oscar Diaz (@oscmdiaz)

17 | Ebd.

18 | Ebd. Austauschbar sind diese Begrifflichkeiten allerdings nicht (vgl. beispielsweise »postgender« vs. »unisex«). Schnitttechnisch ist Kleidung für alle Geschlechter/Körper bzw. Kleidung ohne geschlechtliche Markierungen auf bestimmte Schnitte und Formen eingeschränkt, aber durchaus machbar (vgl. auch die Kollektionen der entsprechenden Labels, die bei »Verge« gezeigt wurden).

19 | Ebd.

Präsentiert wurde die Kleidung von Models, die zum Teil den im Modensystem herrschenden Körper-, Geschlechter- und Identitätskonstruktionen entsprachen, diese aber in den meisten Fällen unterliefen bzw. aufbrachen. Ist das nun queer?

Im Brooklyn Museum wurde über Kleidung und Handlungen während dieser Schau vorübergehend ein Moderaum²⁰ geschaffen, der Öffnungen innerhalb von Mode als Dynamik zuließ bzw. ausnutzte, Grenzziehungen, Hierarchien und Machtverhältnisse herausforderte und darauf zielte, »differente« Identitätskonzepte in den Begehrensreislauf des Modensystems zu integrieren. Eine*r der Organisator*innen charakterisierte die Schau in einem Interview treffend als »disruption«²¹. Gleichwohl agieren die Protagonist*innen von »Verge« natürlich immer noch innerhalb des Modensystems: Die präsentierte Kleidung soll Mode werden, soll kommerziell erfolgreich sein. Ziel ist die Normalisierung der gezeigten Designs, der damit verbundenen Images und Lebensstile. Die Modenschau folgt dafür den ritualisierten Strukturen von Modenschauen und nutzt den institutionellen Rahmen des Museums für die Präsentation. Die Frage, ob »Verge« eine queere Modenschau war oder ob es sich hier um eine der, in den letzten Jahren immer präsenter werdenden, neoliberalen Vereinnahmungen von Differenz handelt, ist in der Tat schwer zu beantworten. Ich möchte an dieser Stelle dafür plädieren, den Fokus auf einzelne Aspekte bzw. Praktiken innerhalb von Modeperformances zu legen, statt generalisierende Urteile zu treffen, und mit Antke Engel die »diskursiven Überlappungen« (Engel 2009a, 15) zwischen queer und neoliberal genauer zu analysieren, denn:

»Wenn die Ambiguität von neoliberalen Befreiungsversprechen und Individualisierungszwängen als Ressource widerständiger Praxen betrachtet wird, bleibt das kritische Potential dieser Bewegungen [...] erhalten.« (Engel 2009b, 103)

Die Modepose ist ein solcher Teilaspekt im Gesamtgefüge der Modenschau. Modeposen stabilisieren die Macht- und Herrschaftsstrukturen, die Normen und Codes des Modensystems. Sie sind dezidiert auf Lesbarkeit hin angelegt. Wie alle Bilder, so erschöpft sich aber auch dieses (Mode-)Körperbild nicht darin, sondern birgt, so die These, das Potential zur Widerständigkeit.

Die Posen bei »Verge« sind überwiegend klar als Modeposen, als Aufführungen von Mode, der Art wie ein Kleidungsstück getragen werden soll, von Lebensstilen, Images und Atmosphären erkennbar (vgl. hierzu erneut beispiel-

20 | Vgl. zu »Räumen der Mode« erneut die Beiträge in Lehnert 2012.

21 | Vgl. den Artikel von Nichols, James Michael (2015): »Here's Where You Can See The Largest Queer Fashion Show During NYFW«, in: Huffington Post vom 9.10.2015, online abrufbar unter: www.huffingtonpost.com/entry/heres-where-you-can-see-the-largest-queer-fashion-show-during-nyfw_us_55f08553e4b002d5c077badc.

haft *Abbildung 1*). Die Modepose ist Teil der Aushandlungsprozesse, innerhalb derer Mode entsteht. Die Zuschreibungen, die die Betrachter*innen mit der Pose verbinden, haften der Kleidung an. Viele Posen bei »Verge« kombinieren bekannte Gesten, Mimiken und Haltungen aus dem kulturellen Repertoire an Modeposen mit solchen, die als kämpferisch zu lesen sind (z. B. zur Faust geballte Hände, die leicht vom Körper weggehalten oder gar in die Luft gestreckt werden, ernster Gesichtsausdruck mit leicht zusammengekniffenen Augen und gerader, fester Stand mit leicht gespreizten Beinen). Dies ist klar dem politischen Impetus der Veranstaltung zuzuschreiben. Ein Platz für ›differente‹ Lebensstile, Identitätskonzepte und (Mode-)Körper wird hier symbolisch beansprucht. Doch keine Pose ist zu 100 Prozent klar lesbar. Immer entsteht die Kommunikation *zwischen* dem, was in der Pose in einem konkreten Moment angelegt wird, dem Kontext und der Wahrnehmung (das heißt auch Erfahrungen, Wissen, Verfasstheit) der Betrachter*innen. Damit ergeben sich unterschiedliche Lesbarkeiten. Zudem agieren die Models auf dem Laufsteg zwar innerhalb klar festgelegter Grenzen, dennoch wäre es m. E. falsch, ihnen jeglichen Handlungsspielraum während der Modeperformance abzusprechen.

Ein paar Models bei »Verge« nutzten nämlich genau dieses Schwanken zwischen Codierung und Variabilität der Pose, um ›Stolpersteine‹ in die Modenschau einzubauen. So beispielsweise das Model Rain Dove, das Mode des Labels »KQK«²² präsentierte. Am Ende ihres Gangs über den Laufsteg nahm sie zwar eine Stellung ein, die an eine Pose erinnert, zögerte den Moment des Stillstands aber zunächst hinaus, um die Ärmel ihrer Jacke über die Ellenbogen zu ziehen. Anschließend hielt sie ihre Arme vor ihr Gesicht. Auf die Innenseiten ihrer Unterarme geschrieben, offenbarte sich in ihrer Pose der Schriftzug »NOT YET EQUAL«.

Abgesehen von der Armhaltung, ist die Haltung des Models in der Pose sehr gerade und zurückgenommen. Die Kleidung ist weiterhin klar sichtbar. Das Gesicht des Models, seine Mimik, sein Blick sind verborgen. Für das Publikum der Schau (und auch für die Menschen, die die Pose im Nachhinein, wie in diesem Artikel, nur als Abbildung sehen), werden Erwartungen an die Modepose enttäuscht. Das Model macht sich in der Pose zwar weiterhin zum Bild, das als solches angeschaut werden kann und soll. Der Blick ins Gesicht des Models, auf seine Mimik und damit auf einen wichtigen Anteil jeder Pose wird jedoch blockiert. Stattdessen lenkt Rain Dove den Blick der Zuschauer*innen auf die textuelle Botschaft. Indem das Model diese direkt auf ihre Arme schreibt²³, wird sie vorübergehend, ebenso wie die Mode, die Rain Dove

22 | www.kqk.ca/ vom 31.03.2016.

23 | Dabei ist es für den Moment der Pose letztendlich nicht wichtig, ob das Model die Botschaft selbst auf ihre Arme geschrieben hat oder ob es die Designerin oder eine andere Person war.

Abbildung 2



Rain Dove für »KQK«, Courtesy Oscar Diaz
(@oscmdiaz)

trägt, zum Teil ihres Körpers. Die Pose schwankt zwischen modischer und politischer Aussage bzw. kombiniert die beiden. Zudem bleiben die Worte »Not yet equal« für die Lesenden unterschiedlich deutbar. Wer ist noch nicht gleichberechtigt? Rain Dove, auf deren Körper die Worte geschrieben stehen? Die Models der Schau in ihren Körper-, Geschlechter- bzw. Identitätsentwürfen? Das Publikum im Brooklyn Museum? Und was heißt in diesem Fall »equal«? Was ist mit »yet« gemeint? Vielleicht ist der Schriftzug zum Teil auch ironischer Verweis auf die Kleidung des Labels »Not equal«, die direkt nach Rain Doves Gang über den Laufsteg gezeigt wurde.

Die Pose bietet multiple Lesbarkeiten und alle sind gleich wahrscheinlich. Naheliegend ist im Kontext von »Verge« m. E. nur, dass es sich um eine politische Aussage handelt, die sich gegen Normierungen in Bezug auf Körper, Geschlecht, Sexualität und andere, damit verbundene, Kategorien richtet. Rain Doves Pose ist insofern Intervention bzw. »Stolperstein« im Gefüge der Modenschau²⁴, als diese mit Codes der und Erwartungen an die Modepose bricht

24 | Auch dieser speziellen Schau mit ihrem politischen Impetus.

und trotzdem innerhalb des Rituals Modenschau bleibt, die (Mode-)Pose mit ihren Offenheiten vielmehr ausnutzt. Die Queerness dieser Pose liegt in diesem kurzen Moment der Störung und gleichzeitigen Öffnung. Die Modepose als performatives (Mode-)Körperbild bietet dieses Potential. Innerhalb der Modedynamik ist sie essentielles Moment, egal ob innerhalb von Modenschauen oder z. B. in der Modefotografie, weil sie als Bild Imagination(-en) und Begehren auslöst bzw. kanalisiert. Begehren sehe ich, mit Antke Engel, durchaus als von Herrschafts- und Machtrelationen durchzogen, aber gleichzeitig (im Anschluss an Deleuze und Guattari) als »konstitutive Kraft im Gesellschaftlichen«, der transformatorisches Potential eignet.²⁵ Dieses Begehren treibt Mode als Dynamik an, es kann zu einem »Haben-Wollen« führen²⁶ und arbeitet stets an den Grenzziehungen von Entwürfen des Selbst und des Anderen. Was dabei auf welche Weise als anders wahrgenommen wird, ist natürlich immer gesellschaftlichen Normen und Codes unterworfen. Wenn Andersheit bzw. genauer: Differenz im Neoliberalismus verstärkt in die Begehrendynamik des Modesystems integriert wird, ist das nicht unbedingt queer. Wenn Rain Dove in offiziellen Schauen der New York Fashion Week, an dessen letztem Tag »Verge« stattfand, sowohl »Männermode« als auch »Frauenmode« modelte²⁷, prägt das das Image des jeweiligen Labels, ist aber nicht auf eine Öffnung von normierenden Kategorien hin ausgerichtet. Es handelt sich weiterhin um eindeutig geschlechtlich codierte Kleidung, die Mode werden soll und die Zweigeschlechtlichkeit und andere, damit zusammenhängende, Normierungen des Modesystems letztlich stabilisiert. Dennoch können modische Praktiken²⁸ in ihrer Verbindung mit Begehren und Imagination(en) queer sein oder gequeert werden. Die Modepose zwischen Rahmung und Variabilität ist ein solches Beispiel. Das Model ist im Moment des Posierens nicht es selbst. Es verkörpert einen Lebensstil, einen Entwurf und damit eine Rolle, die begehrt werden soll. Der Moment des Posierens birgt aber auch das Potential, Richtungsänderungen, Abweichungen oder Mehrdeutigkeiten in diese performativen Bilder einzufügen. Die Pose des Models Rain Dove bei

25 | Vgl. Engel 2011 (<http://transversal.at/transversal/0811/engel/de> vom 31.03.2016), die Begehren folglich, im Anschluss an Elspeth Probyn, als Bewegung charakterisiert, die zwar durch Normen reguliert wird, aber dennoch neue Richtungen einschlagen kann. Dies ist für das durch Modeposen ausgelöste Begehren m. E. durchaus zutreffend.

26 | Vgl. dazu die Texte von Gertrud Lehnert, z. B. Lehnert 2013, 108 ff.

27 | Am 10.09.2015 modelte sie im Abendkleid für das Label »Malan Breton«, am 13.09.2015 in Kleidung, die als »Männermode« vermarktet wird (Jeans, Boots, Mantel, Sonnenbrille), des Labels »Jungwon«.

28 | Allerdings nicht unbedingt ihre materiellen Konkretisierungen, die auf Normierung angewiesen sind.

der Modenschau »Verge«²⁹ zeigt das anschaulich. Wie ein Stolperstein, der den Betrachter*innen in den Weg gelegt wird, destabilisiert und irritiert sie, zwingt zum »Aufschauen von bekannten Wegen« und zur Neuorientierung. Queerness funktioniert nur, wenn sie auch als solche wahrgenommen wird. Dennoch ist sie nicht allein auf der Rezeptionsebene zu verorten. Im Fall der Modepose löst sie die Trennung zwischen Produktions- und Rezeptionsebene viel eher auf. Ihre Queerness entsteht im Dazwischen von Mode, Pose, Wahrnehmung der Betrachter*innen, Raum und Zeit.

LITERATUR

- AG Queer Studies (2009) (Hg.): *Verqueerte Verhältnisse. Intersektionale, ökonomiekritische und strategische Interventionen*, Hamburg: Männerschwarm Verlag.
- Böhme, Gernot (1995): *Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Butler, Judith (1993): »Imitation and Gender Insubordination«, in: Henry Abelove/Michèle Aina Barale/David M. Halperin (Hg.), *The Lesbian and Gay Studies Reader*, New York, London: Routledge, S. 307–320.
- Butler, Judith (2003): »Imitation und die Aufsässigkeit der Geschlechtsidentität«, in: Andreas Kraß (Hg.), *Queer denken. Gegen die Ordnung der Sexualität (Queer Studies)*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 144–168.
- Brandstetter, Gabriele (2007): »Pose-Posa-Posing-Between Image and Movement/Pose-Posa-Posing-Zwischen Bild und Bewegung«, in: Elke Bippus/Dorothea Mink (Hg.), *fashion body cult/mode körper kult*, Stuttgart: Arnoldsche Art Publishers, S. 248–265.
- Diaz-Bone, Rainer (2002): *Kulturwelt, Diskurs und Lebensstil. Eine diskurstheoretische Erweiterung der Bourdieuschen Distinktionstheorie*, Opladen: Leske + Budrich.
- Engel, Antke (2009a): *Bilder von Sexualität und Ökonomie. Queere kulturelle Politiken im Neoliberalismus*, Bielefeld: transcript.

29 | Dass die Organisator*innen den letzten Tag der Fashion Week für ihre Schau ausgewählt haben, wissend, dass die Schau somit medial an die Fashion Week angekoppelt und in diesem Rahmen verhandelt würde, könnte man ebenso als queere Intervention in diese normierte Veranstaltungsreihe begreifen. Die mediale Aufmerksamkeit (auch durch überregionale Medien) sowie die Möglichkeit, das Brooklyn Museum für die Veranstaltung zu nutzen, ist sicherlich neoliberalen Moden der Differenz und Individualisierung zuzusprechen, wird aber von den Organisator*innen von »Verge« eher ausgenutzt als dass sie selbst davon vereinnahmt würden.

- Engel, Antke (2009b): »Ökonoqueer: Sexualität und Ökonomie im Neoliberalismus«, in: AG Queer Studies (Hg.), *Verqueerte Verhältnisse. Intersektionale, ökonomiekritische und strategische Interventionen*, Hamburg: Männerschwarm Verlag, S. 101–119.
- Engel, Antke (2011): »Queer/Assemblage. Begehren als Durchquerung multippler Herrschaftsverhältnisse«, in: transversal 8/2011: *inventionen/inventions*, online abrufbar unter: <http://transversal.at/transversal/o811/engel/de> vom 31.03.2016.
- Esposito, Elena (2004): *Die Verbindlichkeit des Vorübergehenden: Paradoxien der Mode*. Übersetzt von Alessandra Corti, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Evans, Caroline (2000): »Yesterday's Emblems and Tomorrow's Commodities. The Return of the Repressed in Fashion Imagery Today«, in: Stella Bruzzi/Pamela Church Gibson (Hg.), *Fashion Cultures. Theories, Explorations and Analysis*, London: Routledge, S. 93–113.
- Hacker, Hanna (2016): »Sick Sad Mad Crip Queer: Für ein feministisches Begehren der Senilität«, blog feministische Studien, online abrufbar unter: <http://blog.feministische-studien.de/author/hanna-hacker/> vom 19.02.2016.
- Hark, Sabine (2009): »Queer Studies«, in: Christina von Braun/Inge Stephan (Hg.), *Gender@Wissen. Ein Handbuch der Gender-Theorien*, Köln u. a.: Böhlau, S. 309–327.
- Jagose, Annamarie (2001): *Queer Theory. Eine Einführung*. Übersetzt und hg. von Corinna Genschel, Caren Lay, Nancy Wagenknecht, Volker Woltersdorff, Berlin: Querverlag.
- Kawamura, Yuniya (2005): *Fashion-ology. An Introduction to Fashion Studies*, Oxford: Berg.
- Kraß, Andreas (2003) (Hg.): *Queer denken. Gegen die Ordnung der Sexualität (Queer Studies)*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Kühl, Alicia (2015): *Modenschauen. Die Behauptung des Neuen in der Mode*, Bielefeld: transcript.
- Lehnert, Gertrud (Hg.) (2012): *Räume der Mode*, München: Wilhelm Fink.
- Lehnert, Gertrud (2013): *Mode, Theorie, Geschichte und Ästhetik einer kulturellen Praxis*, Bielefeld: transcript.
- Lehnert, Gertrud (2014): »Der modische Körper als Raumsulptur«, in: Gertrud Lehnert/Alicia Kühl/Katja Weise (2014) (Hg.), *Modetheorie. Klassische Texte aus vier Jahrhunderten*, Bielefeld: transcript, S. 154–164.
- Rössel, Jörg/Otte, Gunnar (2012): »Lebensstile in der Soziologie«, in: Dies. (Hg.), *Lebensstilforschung*, Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie, Sonderheft 51/2011, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, S. 7–34.
- Schade, Sigrid (1996): »Posen der Ähnlichkeit. Zur wiederholten Entstellung der Fotografie«, in: Birgit Erdle/Sigrid Weigel (Hg.), *Mimesis. Bild und Schrift*, Köln u. a.: Böhlau, S. 65–82.

ABBILDUNGSVERZEICHNIS

Abbildung 1: Modenschau »Jag & Co«, »Verge«, 17.09.2015, Brooklyn Museum, New York, Fotograf: Oscar Diaz (@oscmdiaz), Alle Rechte liegen bei Oscar Diaz.

Abbildung 2: Rain Dove für »KQK«, »Verge«, 17.09.2015, Brooklyn Museum, New York, Fotograf: Oscar Diaz (@oscmdiaz), Alle Rechte liegen bei Oscar Diaz.

Queere Schuhe?

Anna-Brigitte Schlittler

»Hinter mir im Parterre saß ein junger Geck, der um seine prächtigen Steinschnallen brillieren zu lassen, immer seinen Fuß auf meine Bank, und auch wohl auf meinen Rockschoß setzte, wenn ich seinen Schnallen nicht Platz machte.«¹

»Queer Fashion« und »Queer Style« boomen: »Queer Fashion Shows«² und »Rainbow Fashion Weeks«³, Websites, Blogs⁴, Instagram, aber auch Bekleidungskonzerne⁵ und Warenhäuser⁶ präsentieren eine unüberschaubare Fülle von Objekten⁷ und Styles, die den (westlichen) Bedürfnissen nach Diversity entgegenkommen. Während sich das professionelle Design entweder um neue, »gender-neutrale« Formen oder um die freie Kombination traditionell männlich bzw. weiblich konnotierter Materialien und Schnitte bemüht, schöpft die queere Praxis, die sich in den Social Media spiegelt, vorwiegend aus dem Fundus ihrer Traditionen. Eher unklar ist, was Queer Fashion oder Queer Style ausmachen könnte – selbst in der »Berg Fashion Library« finden sich keine

1 | Karl Philipp Moritz. Reisen eines Deutschen in England im Jahre 1782. In Briefen an Herrn Direktor Gedike. Berlin, Friedrich Maurer 1783, online abrufbar unter: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/reisen-eines-deutschen-in-england-im-jahre-1782-4895/1> vom 7.4.2016.

2 | »Verge« im Brooklyn Museum New York, 17.9.2015.

3 | »Rainbow Fashion Week«, Oakland, 17.–24.6.2016.

4 | Z. B. www.qwearfashion.com/; <https://queervanity.com/>

5 | Z. B. »The Gaze«, & Other Stories, H & M 2015, <https://www.youtube.com/watch?v=TmuuJo9C6dE> vom 27.4.2016.

6 | Z. B. der pop-up-store »Agender« von Selfridges London, 2015.

7 | Ich verwende den Begriff »Objekt« in Anlehnung an Ludwigs Vorschlag, wonach von »Objekten« gesprochen wird im Zusammenhang mit ihrer kulturellen Codierung und historischen Interpretation (vgl. Ludwig 2011, 3).

entsprechenden Einträge.⁸ Adam Geczy und Vicki Karaminas gehören zu den wenigen, die sich – in ihrer Publikation »Queer Style« – überhaupt an eine Definition gewagt haben:

»[...] queer style is the unstable, bizarre other to heterosexual normativity. Whereas the latter is aligned to legible codes such as the suit for the male and the dress for the female, queer style is resistant to them. It does, however, have a set of consistent attributes such as non-functionality and exaggeration. In a visual, metaphoric and sometimes more material sense, queer style has a tendency towards violence. It signifies a state of rupture and courts the anxiety that comes from unaccountability.« (Geczy/Karaminas 2014, 4)

Geczy/Karaminas konzentrieren sich ganz auf die Opposition zur Heteronormativität und entsprechen damit dem gängigen Gebrauch des Begriffs. Gertrud Lehnert hat jedoch vor kurzem daran erinnert, dass »queer« nicht nur im Rahmen der Analyse der Heteronormativität eine fruchtbare Kategorie ist, sondern sich auch zur Befragung und Analyse verschiedenster normativer Konstruktionen und Definitionen eignete.⁹

An dieser Stelle kann keine queertheoretisch fundierte Neubestimmung vorgenommen werden, jedoch werde ich Queerness, Nonkonformität und Opposition nicht strikt auf die Kategorie »Gender« beschränken. Die folgenden Überlegungen stellen das vestimentäre Objekt »Schuh« ins Zentrum, intendieren aber keine Geschichte oder Definition queerer Schuhe, sondern möchten an einigen Beispielen zeigen, dass Schuhe nicht nur passive Zeichen queerer Identitäten sein können, sondern Aktanten im Sinn von Bruno Latour (vgl. Latour 2015, 115). Als weitere Grundlage dienen die Ansätze von Anthony Dunne und Fiona Raby, die in den 1990er Jahren begonnen haben, ein Design zu entwickeln, das sich abwendet von den Zwängen industrieller Produktion und kommerzieller Verwertbarkeit, sich dafür aber engagiert in der Formulierung von Utopien (und Dystopien). Eine erhebliche Rolle spielt auch die Kritik: »Critical designs are testimonials to what could be, but at the same time, they offer alternatives that highlight weaknesses within existing normality.« (Dunne/Raby 2014, 35)

8 | www.bergfashionlibrary.com/ vom 27. April 2016.

9 | www.uni-potsdam.de/nachrichten/detail-list/article/2016-02-16-von-der-abweichung-zum-mainstream-die-modetheoretikerin-gertrud-lehnert-ueber-queer-fashion.html vom 4.4.2016.

FUNKTIONAL/DYSFUNKTIONAL

Schuhe unterscheiden sich von textilen Kleidungsstücken durch ihre feste Form: Ihre Dreidimensionalität ist nicht auf den menschlichen Körper angewiesen, und trotzdem sind sie für diesen gemacht. Die eigenständigen skulpturalen Qualitäten wurden erst mit dem Auftreten der ersten Designerpersönlichkeiten und dem sich zeitgleich formierenden industriellen Design entdeckt und extensiv ausgelotet. Eine bis dahin unbekannte Vielfalt und Differenzierung prägte das europäische und amerikanische Schuhdesign ab den 1930er und 40er Jahren – Design, das erstmals nicht nur für eine begüterte Kundschaft erschwinglich war. Krisen begünstigen die Lust am Experiment und nötigen zu Erfindungen – die innovationsfreudige Industrie passte die avancierten Entwürfe an und machte daraus preisgünstigere massenproduzierte Alltagsmode (vgl. dazu Schlittler 2016).

Salvatore Ferragamo, André Perugia, Roger Vivier u. a. erweiterten das Repertoire der Schuhformen und setzten bis heute gültige Maßstäbe für den Gestaltungsprozess, die das Schuhdesign deutlich von handwerklich geprägten Traditionen absetzten. Ohne Rücksicht auf überkommene Vorgaben wurde buchstäblich alles zur Quelle der Inspiration: von diversen Materialien über menschliche, tierische oder pflanzliche Formen bis zu technischen Verfahren oder künstlerischen bzw. literarischen Werken: Salvatore Ferragamos »unsichtbarer« Schuh aus Nylonfäden und bedrucktem Leder, die regenbogenbunte Plateau-Sandale, die blaue »Goccia Mule« mit nach oben gebogener Schuhspitze; André Perugias Sandale nach einem Gemälde von Picasso, seine »Fisch-Pumps«, der schwindelerregende Schuh ohne Absatz aus purpurem Kalbsvelours mit goldenem Plateau; Roger Viviers rosa Pelz-Pumps mit Glitzerstein und »Virgule«-Absatz oder seine gefiederte Kolibri-Sandale; nicht zu vergessen die namenlosen industriellen Erzeugnisse: türkis marmorierte »Brogues«, goldene Schnürstiefel für Männer oder ornamentierte, farbige Golfschuhe.

Das Ausreizen technischer Möglichkeiten und das Spiel der Fantasie lenken die Aufmerksamkeit auf einen besonderen Aspekt des (Mode-)Designs: die immanente Lust am Experiment, die als Exzess die Funktionalität, also jene essenzielle, wenn auch schwer fassbare Eigenschaft, in Frage stellt und zugleich Raum schafft für alternative Erzählungen und Praxen.

MEERESSCHNECKEN, PFERDEFÜSSE UND MUTANTEN

Überdeckt vom derzeit dominanten Diskurs um den »Fetisch Schuh« – größere Ausstellungen rücken seit ein paar Jahren exaltiertes, meist auf weibliche Genderstereotypen festgelegtes Schuhwerk ins Zentrum: »Shoe Obsession«,¹⁰ »Killer Heels«,¹¹ »Pleasure and Pain«¹² – hat sich seit einigen Jahren an verschiedenen europäischen, amerikanischen und asiatischen Designhochschulen eine experimentelle Praxis etabliert, die Objekte hervorbringt, die nicht nur spektakulär sind, sondern auch ein kritisches und interrogatives Potenzial besitzen.

Die Vielfalt ist enorm: Poetischen Objekten, wie »Spanish Dancer« von Noy Biri, das die zarte Bewegung der Meeresschnecke *Hexabranchus sanguineus* aufnimmt und von der Faszination für die Unterwasserwelt erzählt, stehen irritierende Kreationen gegenüber, wie der Huf-Schuh von Iris Schieferstein, der nicht nur Assoziationen von beunruhigenden Mensch-Tier-Hybriden hervorruft, sondern auch das selbstverständliche Töten und Verstümmeln unserer »Nutztiere« aufruft.

Abbildung 1a/1b



Noy Biri, Spanish Dancer (Buchenholz, vegetabil gegerbtes Leder, Kohlefaser, Anilinfarbe), © Noy Biri; Foto: Tal Avisar

Avancierte technische Verfahren, wie 3D-Druck und Rotationsschmelzverfahren, haben Schuhe von ätherischer Schönheit hervorgebracht, die sich immer weiter von einer Umhüllung des menschlichen Fußes entfernt haben, hin zu eigenständigen Plastiken.

10 | FIT New York, 2012.

11 | Brooklyn Museum New York, 2013.

12 | Victoria & Albert Museum London, 2015.

Abbildung 2



Iris Schieferstein, Huf-Schuh (Hufe, Fell, Holz, Reißverschluss),
© Iris Schieferstein

THESE BOOTS ARE (NOT) MADE FOR WALKING

Marloes ten Bhömer, deren – tragbare – Schuhe auf ausgedehnten biomechanischen, anatomischen und produktionstechnischen Recherchen und Versuchen beruhen, schafft absichtsvoll Alternativen zum herkömmlichen Schuhdesign: »Every shoe that you see represents a style cliché like slutty, girly or sporty or even drudgy [...] and I think as a [...] result they conform women to these roles.«¹³

Bemerkenswert ist, dass das Unterlaufen der Gender- und Rollenklischees durch eine – wie ich es nennen möchte – Ästhetik der Dysfunktionalität geschieht, womit ein Statement gegen ein heteronormativ orientiertes Design gesetzt wird. Funktionalität nämlich, diese alles andere als objektive Kategorie, ist seit dem frühen 18. Jahrhundert auch Ausdruck der rigiden Segregation der Geschlechter. Formen und Materialien wurden eindeutig zu- und festgeschrieben: robust, schlicht, aus schwarzem Leder für Männer, fein, verziert, aus textilen Materialien für Frauen.¹⁴

13 | Marloes ten Bhömer talk Israel Museum, Jerusalem, online abrufbar unter: https://www.youtube.com/watch?v=J_HLgYuumNk vom 28.4.2016.

14 | McNeil/Riello 2006, 98–102. Diese Differenz blieb für lange Zeit auf bürgerliche Schichten beschränkt. Die ländliche Bevölkerung und urbane Unterschichten besaßen entweder gar keine Schuhe oder trugen grobe Holzpantinen. Der Schuhbesitz beschränkte sich bis in die 1920er Jahre üblicherweise auf ein einziges Paar halb-

Abbildung 3a/3b



Marloes ten Bhömer, Rotationalmouldedshoe (Polyurethan-Kautschuk, rostfreier Stahl), © Marloes ten Bhömer 2009

Schuhmoden ändern sich, doch, wie Christopher Breward gezeigt hat, konnte sich der klassische Männerschuh fast unverändert halten und geriet sogar zu einem Vorzeigeobjekt der Moderne. Der in seiner Form zwar traditionelle, mittlerweile aber industriell gefertigte Schuh aus festem Leder mit seinen sauberen Nähten und ornamentlosen Oberflächen schien z. B. Le Corbusier prädestiniert für die Geschmackserziehung der Massen und darüber hinaus geeignetes Mittel, um die beschämende, verlogene Fassade des modernen, von Hausfrauen bevorzugten Schnickschnacks zu entlarven (vgl. Breward 2006, 208).

Unterminiert wurde (und wird) die rigide Festschreibung durch eine Vielfalt queerer Praxen; zwei Beispiele:

PRETTY GENTLEMEN

Gewissermaßen zu den queeren Pionieren gehören die englischen »Macaronis«,¹⁵ die in Anspielung auf kontinentaleuropäische Hofmoden »reed-heeled and slipper-like leather shoes with decorative buckles of diamond, paste or polished steel« (McNeil 2013, 95) trugen. Diese Schuhe waren nicht nur Zeichen für Abweichungen gegenüber der Heteronormativität, sondern materielle Zeugnisse eines Männlichkeitsdiskurses, der in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts das eben noch erstrebenswerte Ideal des eloquenten, feiner

hohe, meist schwarze Schnürstiefel, die sich für Frauen und Männer nur geringfügig unterschieden.

15 | Die Forschung zu den Macaronis ist mittlerweile ziemlich umfangreich; die wichtigsten Texte dazu sind von Peter McNeil erschienen, zuletzt McNeil 2016. Vgl. zu den heute als queer lesbaren Selbstinszenierungen der Macaronis auch den Beitrag von Julia Burde in diesem Band.

Manieren kundigen Gentlemans zu einer effeminierten Karikatur machte.¹⁶ Schnallenschuhe: Die einstigen Insignien von Macht und Männlichkeit – die kostbare Sammlung der Schnallen von August dem Starken in Dresden ist beredtes Zeugnis davon – kippten ins Gegenteil; sie wurden zum Beleg für Verweichlichung und zweifelhafte Geschlechtsidentität.

Überholte Bedeutungen und Konnotationen verschwinden allerdings nicht spurlos, sondern bleiben den Objekten sozusagen als Palimpsest erhalten. Und je mehr (widersprüchliche) Bedeutungen an einem Objekt haften, desto größer wird der Spielraum für das Design und desto vielfältiger werden die umgebenden vestimentären Praxen. So entfaltet sich die (Selbst-)Ironie der heuer in einer zartrosa und hellblau angebotenen Version der ikonischen »1460 Doc Martens« erst vor dem Hintergrund ihrer langen Geschichte als Teil diverser, nicht selten düsterer Subkulturen.

YOU GOT MEN'S SHOES?

Frauen in Männerkleidung haben bekanntlich eine lange, mittlerweile vielfach wissenschaftlich thematisierte Tradition. Eine tiefgreifendere Auseinandersetzung mit dem entsprechenden Schuhwerk ist m. W. aber nach wie vor ein Desiderat (ansatzweise: Lomas/McNeil/Gray 2006). Ganz ungeklärt bleiben produktions- und konsumgeschichtliche Fragen, wie z. B., in welchen Größen Schuhe produziert, ob und wie Anpassungen und Modifikationen vorgenommen wurden, oder nach Einkaufsgewohnheiten etc. – alles Aspekte, die u. a. Auskunft geben können über den in vielerlei Hinsicht aufschlussreichen persönlichen Umgang mit Objekten.¹⁷

In Ansätzen erkennbar wird die Bedeutung des Schuhs in der Ästhetik der Butch/Femme-Kultur, wie sie von Elizabeth Lapovsky Kennedy und Madeline D. Davis in »Boots of Leather, Slippers of Gold« (sic!) für die 1930er, 40er und 50er Jahre beschrieben wird. Besonders für die Butch mit ihrem sorgfältig gepflegten maskulinen Erscheinungsbild spielte die Wahl des richtigen Schuhs, z. B. eines Oxfords, eine wichtige Rolle (vgl. Lapovsky Kennedy/Davis 2014, 155).

Die schier unglaubliche Macht von Schuhen, »Männlichkeit« bzw. »Weiblichkeit« zu verkörpern, zeigt eine Begebenheit, die Piri erzählt:

16 | Schlittler 2013, 144. Ein spätes Echo dieses Diskurses findet sich übrigens in den Tagebüchern von Anne Lister aus den 1820er Jahren: »Yet my manners are certainly peculiar, not all masculine but rather softly gentleman-like. I know how to please this fair maiden of mine.« (Zit. n.: https://en.wikipedia.org/wiki/Anne_Lister vom 27.4.2016)

17 | Vgl. dazu z. B. die umfangreichen Forschungen von Daniel Miller u. a. 2008, 2010, 2012.

»I've had the police walk up to me and say, »Get out of the car.« [I say] »I'm drivin.« They say, get out of the car; and I get out. And they say, »What kind of shoes you got on? You got men's shoes?« And I say, »No, I got on women's shoes.« I got on some basket-weave women's shoes. And he say, »Well, you damn lucky.« Cause everything else I had on men's – shirts, pants. At that time when they pick you up, if you didn't have two garments that belong to a woman you could go to jail.« (Ebd. 2014, 180)

Die starre Codierung von vestimentären Objekten als maskulin/männlich, feminin/weiblich machte Schuhe nicht nur *pars pro toto* zu Trägern der Geschlechtsidentität, sondern auch zu Agenten der Travestie.¹⁸ Darüber hinaus begannen sich (spätestens) in den 1950er Jahren auch jenseits von queeren Praxen Risse im heteronormativen Gefüge zu zeigen, u. a. in einer kuriosen Instrumentalisierung von Artefakten. Die letztendlich vergeblichen Bemühungen, die im Zweiten Weltkrieg durcheinandergeratene Ordnung der Geschlechter wiederherzustellen, nicht zuletzt durch einen verschärft binären Dresscode, stellen umso deutlicher dessen Künstlichkeit zur Schau. In »Some like it hot« stolpern Geraldine und Josephine alias Tony Curtis und Jack Lemmon in High Heels den Bahnsteig entlang, als sie von Sugar alias Marilyn Monroe mit wiegenden Hüften überholt werden, was Jack Lemmon zur Bemerkung veranlasst: »I tell you it's a whole different sex.«¹⁹ Das gemachte Ding »Schuh« wird benutzt, um den gemachten Gang zu naturalisieren: »Natürliche Weiblichkeit« wird hervorgebracht durch das weiblich gesetzte Ding »Schuh« und den als weiblich definierten Gang.

FASHION IS ... THE HANDMAID OF THE ARTIFICIAL²⁰

Schuhe sind Artefakte, die sich mit dem biologischen Körper verbinden und dabei erhebliche »agency« entfalten. Form und Höhe der Absätze, die Beschaffenheit von Sohle und Obermaterial, ganz zu schweigen von der individuellen Passform, strukturieren Körperhaltung und Gang. Letzterer ist seit der Aufklärung »Gegenstand eines Wissens« (Mayer 2013, 17) geworden, doch spielte dabei der Schuh kaum eine Rolle, obwohl sich dieses Wissen zunächst weniger an wissenschaftlicher Theorie denn an konkreten Orten und Tätigkeiten, wie den halböffentlichen Promenaden oder den militärischen Exerzierplätzen, orientierte (vgl. ebd., 18). Erst die imperialistischen europäischen Armeen (vgl. Matthews Davis 2006) und die Hygiene- bzw. Lebensreformbewegungen interessierten sich für den Zusammenhang von Schuh, Gang und Gesundheit –

18 | Zum Begriff z. B. Butler 2003, 155 f.

19 | »Some like it hot«, Regie: Billy Wilder, United Artists, 1959.

20 | Wilson 2013, 182.

die einen mit dem Fokus auf die soldatische Leistungsfähigkeit, die anderen im Hinblick auf die bürgerliche Konstituierung eines natürlichen Körpers (vgl. dazu z. B. Breyer 2015). Die unzähligen individuellen Gangarten widersprechen allerdings der immer wieder behaupteten Natürlichkeit des Gehens.²¹

Eine Form, die besonders geeignet ist, die Künstlichkeit des Gangs und andere Konstruktionen bloßzulegen, ist der Plateauschuh²² – übrigens eine der raren globalen Konstanten der Kostümgeschichte. Nach der Renaissance waren sie allerdings aus der vestimentären Kultur des Okzidents verschwunden, nur noch als ferne Erinnerung präsent in Skulpturen und Gemälden. Erst in den 1930er Jahren tauchte der Plateauschuh wieder auf, und zwar zunächst als Teil der Strand- und Freizeitgarderobe (vgl. Semmelhack 2008, 43). Die eher moderaten Formen wurden bald überstrahlt von den extravaganten Entwürfen Salvatore Ferragamos für Stars wie Judy Garland oder Carmen Miranda. Letztere trat nie ohne bis zu 18 cm hohe Plateauschuhe auf, die zusammen mit den exzentrischen Kostümen und den grotesken Turbanen ein Erscheinungsbild produzierten, das (allzu) leicht entweder als misogynen und xenophoben Zerrbild lateinamerikanischer Mentalität und Kultur oder als Parodie auf eben dieses Zerrbild gelesen werden kann. Die Plateauschuhe lenken den Blick aber noch auf einen anderen Aspekt: auf die unglaubliche Virtuosität und Körperbeherrschung der Künstlerin. Mit Leichtigkeit tanzte sie durch die surreal anmutenden Kulissen²³, in ihrem Gesang erwies sie sich als geschmeidige Vokalartistin. M. E. erzeugte Miranda damit eine Art Doppelbild, das keine eindeutige Zuschreibung und Interpretation zulässt.

Zeitgleich entstanden in Europa Jugendbewegungen – Swings, Otakringer Schlurfs, Zazous u. a. – die Nonkonformität und Opposition²⁴ gegen Drill und Zwang lebten. Orientiert an der amerikanischen Populärkultur, an Swing und

21 | Z. B.: »Das Gehen ist das Erste, was ein Kind tun will, und das Letzte, was ein alter Mensch aufgeben möchte [...] Das Gehen ist so natürlich wie das Atmen.« (Internationale Charta für das Gehen, 1999, www.pedestrians-int.org/images/IFP/pdf/key_doc/charter_GE.pdf vom 29.4.2016.)

22 | Die Definition ist nicht eindeutig: Das Reclams Mode- und Kostümlexikon spricht von »Schuhen mit einigen Zentimeter hohen Laufsohlen« (Loschek 2011, 406). Wikipedia hingegen differenziert stärker: »Ein Plateauschuh ist ein Schuh mit einer auffallend starken Sohle unter dem Vorder- oder unter dem ganzen Schuh. [...] Die Sohle eines Plateauschuhs kann sowohl eine durchgehende einheitliche Stärke zeigen, einen Keilabsatz, einen separaten Block- oder Stilettoabsatz.« (<https://de.wikipedia.org/wiki/Plateauschuh> vom 16.4.2016) Allgemein zur Geschichte des Plateauschuhs vgl. Semmelhack 2009.

23 | Z. B. »The Gang's All Here«, Regie: Busby Berkeley, Twentieth Century Fox, 1943.

24 | Zur Definition der Begriffe bzw. zur Abgrenzung zum Begriff »Widerstand« vgl. Lange 2015, 9.

Jazz, war ihnen auch die Vorliebe für Schuhe mit dicken Sohlen gemeinsam. Wilde Tänze in »Korksohlen-Kothurnen« (Willi 1943, 19), schlenkernde Glieder und schlurfender Gang: Schuhe waren wesentlicher Teil eines Körperbildes und -gefühls, das Antithese war zum rigiden faschistischen Körper und dem militärischen Marschieren.

IM VERBORGENEN

Objektforschung interessiert sich für Materialität, Design, Produktion, Verkauf, Konsum, Gebrauch, Wegwerfen und Recycling (vgl. Ludwig 2011, 6). Für einen Queertheorie-geleiteten Umgang mit vestimentären Objekten scheint mir der »Gebrauch« im weitesten Sinn von großem Interesse, hier konkret die zahlreichen Praxen, die Schuhe umgeben: Auswählen, Anziehen, Tragen, Zeigen, Aufbewahren, Pflegen etc. – Handlungen und Rituale, die unter Umständen genauso Marker für queere Ausdrucksformen und Lebensweisen sind wie die Objekte selber. Viele davon sind allerdings unsichtbar bzw. nur Eingeweihten erkennbar oder bekannt, so etwa die (angebliche) Gewohnheit von George »Beau« Brummell, seine »Hessian Boots«, die sich in keiner Weise von den Stiefeln der zeitgenössischen Gentry und Offizierskaste unterschieden, mit Champagner zu polieren.

Eine geduldige und sorgfältige Auseinandersetzung mit Objekten und ihren Kontexten schärfte den Blick für diskretere Abweichungen, jenseits von flamboyanten Erscheinungsbildern und Cross-Dressing (vgl. dazu auch Vänskä 2014).

FAZIT

Die Geschichte des (westlichen) Schuhs ist seit dem 18. Jahrhundert die Geschichte eines vestimentären Objekts, an dem heteronormative und dichotome Konzepte haften. Damit verbunden ist der von Anfang an vergeschlechtlichte Diskurs Funktionalität vs. Ornament. Vielfältige queere Praxen haben zeitgleich begonnen, die starre Setzung zu unterminieren.

Das bekannte Phänomen, dass die Mainstream-Mode subkulturelle bzw. queere Styles aufsaugt und kommerzialisiert, hat auch die Vielfalt angebotener Schuhe erheblich erweitert und zugleich die queere »Lesbarkeit« verringert: Wer weiß noch, dass Veloursleder-Schuhe mindestens bis in die 1960er Jahre mit männlicher Homosexualität gleichgesetzt wurden?

Das Schuhdesign hat sich als eigenständige Disziplin erst in den 1920er, 30er Jahren konstituiert. An diese »Befreiung« knüpfen zeitgenössische Designhochschulen an, wo sich eine experimentelle Praxis etabliert hat, welche

die fantastischen und poetischen Kreationen weiterführt und darüber hinaus »kritische« Objekte schafft. Diese sind nicht selten als gesellschaftspolitische Kommentare aufzufassen; besonders radikal ist aber die Formulierung einer Ästhetik des Dysfunktionalen. Damit wird nicht nur grundsätzlich danach gefragt, welche Funktionen ein Schuh erfüllen kann oder muss – es ist ein Angriff auf das heteronormative Fundament des Designs selber. Nicht von ungefähr sind »non-functionality« und »exaggeration« zentrale Begriffe in der Definition von Geczy/Karaminas (ebd. 2014, 4).

Queere Schuhe gibt es nicht, ebenso wenig wie weibliche oder männliche. Aber Schuhe sind Aktanten in brisanten und lebhaften gesellschaftspolitischen und kulturellen Debatten.

LITERATUR

- Bossan, Marie-Josèphe (2004): Die Kunst der Schuhe, Romans-sur-Isère: Musée International de la Chaussure.
- Breward, Christopher (2006): »Fashioning Masculinity. Men's Footwear and Modernity«, in: Giorgio Riello und Peter McNeil (Hg.), *Shoes. A History from Sandals to Sneakers*, Oxford u. a.: Berg, S. 206–223.
- Butler, Judith (2003): »Imitation und die Aufsässigkeit der Geschlechtsidentität«, in: Andreas Kraß (Hg.), *Queer Denken. Queer Studies*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 144–168.
- Degele, Nina (2008): *Gender/Queer Studies. Eine Einführung*, Paderborn: Wilhelm Fink.
- Dunne, Anthony/Raby, Fiona (2013): *Speculative Everything. Design, Fiction, and Social Dreaming*, Cambridge Mass. u. a.: MIT Press.
- Geczy, Adam/Karaminas, Vicki (2013): *Queer Style*, London u. a.: Bloomsbury.
- Karaminas, Vicki (2013): »Born This Way. Lesbian Style Since the Eighties«, in: Valerie Steele (Hg.), *A Queer History of Fashion. From the Closet to the Catwalk*, New Haven u. a.: Yale University Press, S. 193–217.
- Kraß, Andreas (Hg.) (2003): *Queer Denken. Queer Studies*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Lange, Sascha (2015): *Meuten, Swings & Edelweisspiraten. Jugendkulturen und Opposition im Nationalsozialismus*, Mainz: Ventil Verlag UG.
- Lomas, Clare/McNeil, Peter/Gray, Sally (2006): »Beyond the Rainbow. Queer Shoes«, in: Giorgio Riello und Peter McNeil (Hg.), *Shoes. A History from Sandals to Sneakers*, Oxford u. a.: Berg, S. 290–305.
- Lapovsky Kennedy, Elizabeth/Davis, Madeline D. (2014) [1993]: *Boots of Leather, Slippers of Gold. The History of a Lesbian Community*, New York u. a.: Routledge.

- Latour, Bruno (2015) [1991]: *Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft.
- Loschek, Ingrid (2011): *Reclams Mode- und Kostümlexikon*, 6., erweiterte und aktualisierte Auflage bearbeitet von Gundula Wolter, Stuttgart: Reclam.
- Ludwig, Andreas (2011): *Materielle Kultur*, Version: 1.0, in: *Docupedia-Zeitgeschichte*, online abrufbar unter <http://docupedia.de/zg/> vom 30.05.2011.
- Matthews Davis, Alison (2006): »War and Wellingtons. Military Footwear in the Age of Empire«, in: Giorgio Riello und Peter McNeil (Hg.), *Shoes. A History from Sandals to Sneakers*, Oxford u. a.: Berg, S. 115–137.
- Mayer, Andreas (2013): *Wissenschaft vom Gehen. Die Erforschung der Bewegung im 19. Jahrhundert*, Frankfurt a. M.: S. Fischer.
- McNeil, Peter/Riello, Giorgio (2006): »Walking the Streets of London and Paris. Shoes in the Enlighthentment«, in: Giorgio Riello und Peter McNeil (Hg.), *Shoes. A History from Sandals to Sneakers*, Oxford u. a.: Berg, S. 94–115.
- McNeil, Peter (2013): »Conspicuous Waist. Queer Dress in the »Long Eighteenth Century«, in: Valerie Steele (Hg.), *A Queer History of Fashion. From the Closet to the Catwalk*, New Haven u. a.: Yale University Press, S. 77–115.
- McNeil, Peter (2016): »Pretty Gentlemen«. *Macaroni Men and the 18th-Century Fashion World*, London u. a.: Yale University Press 2016.
- Miller, Daniel (2008): *The Comfort of Things*, Cambridge: Polity Press.
- Ders. (2010): *Stuff*, Cambridge: Polity Press.
- Ders. (2012): *Consumption and Its Consequences*, Cambridge: Polity Press.
- Schlittler, Anna-Brigitte (2014): »Der Mann im Boudoir. Ankleiderituale zwischen Macht und Ausgrenzung«, in: Anna-Brigitte Schlittler und Katharina Tietze (Hg.), *Mode und Bewegung. Beiträge zur Theorie und Geschichte der Kleidung (= Textile Studies, Band 5)*, Emsdetten/Berlin: Edition Imorde, S. 143–152.
- Semmelhack, Elizabeth (2008): *Heights of Fashion. A History of the Elevated Shoe*, Toronto: The Bata Shoe Museum.
- Dies. (2009): *On a Pedestal. From Renaissance Chopines to Baroque Heels*, Toronto: The Bata Shoe Museum.
- Dies. (2012): *Roger Vivier. Process to Perfection*, Toronto: The Bata Shoe Museum.
- Shaw, Lisa (2013): *Carmen Miranda*, London: Palgrave Macmillan.
- Shawcross, Rebecca (2014): *Shoes. An Illustrated History*, London u. a.: Bloomsbury.
- Vänskä, Annamari (2014): »From Gay to Queer – Or, Wasn't Fashion Always Already a Very Queer Thing?«, in: *Fashion Theory* Nr. 4, Bd. 18, S. 447–464.
- Willi, Hanna (1943): »Jugend im Zeichen des Swing«, in: *Neue Zürcher Zeitung* vom 10.01.1943.

Wilson, Elizabeth (2013): »What Does a Lesbian Look Like?«, in: Valerie Steele (Hg.), *A Queer History of Fashion. From the Closet to the Catwalk*, New Haven u. a.: Yale University Press, S. 167–191.

ABBILDUNGSVERZEICHNIS

Abbildung 1a/1b: Noy Biri, Spanish Dancer (Buchenholz, vegetabil gegerbtes Leder, Kohlefaser, Anilinfarbe), © Noy Biri; Foto: Tal Avisar. Quelle: www.virtualshoemuseum.com/

Abbildung 2: Iris Schieferstein, Huf-Schuh (Hufe, Fell, Holz, Reißverschluss), © Iris Schieferstein. Quelle: Iris Schieferstein

Abbildung 3a/3b: Marloes ten Bhömer, Rotationalmouldedshoe (Polyurethan-Kautschuk, rostfreier Stahl), © Marloes ten Bhömer 2009. Quelle: <http://marloestenbhomer.squarespace.com/>

»Miss-Gestalten«

Macaronis und Dandies in Mode-Karikaturen

Julia Burde

Gezierte Figuren mit sonderbar verdrehter Körperhaltung, die kleinen Hände affektiert vor den kichernden Mund haltend, gepuderte Gesichter unter übermäßig hohen Perücken und blasierte Angeber mit steifen Halsbinden, extrem geschnürten Wespen-Taillen und hervorquellenden Brustpartien – diese von der Mode gezeichneten »Miss-Gestalten« bevölkern die satirischen Darstellungen von Macaronis und Dandies des 18. und frühen 19. Jahrhunderts und noch heute ist die Erbarmungslosigkeit des modekritischen Blicks auf diese historischen Fashion Victims spürbar.

Die Frage »Ist Mode queer?« wird in diesem Beitrag auf Macaronis und Dandies als Repräsentanten einer *historischen* Modepraxis bezogen. Es wird untersucht, inwieweit modische Praktiken vergangener Epochen *von heute* aus als »queer« gelesen werden können.

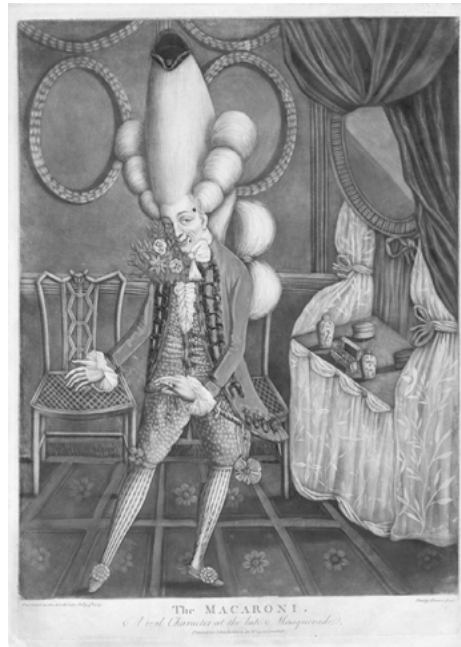
In der »Verweigerung einer eindeutig fixierbaren Identität« liegt ein wesentlicher Aspekt des queeren »Identitätskonzepts« (Lehnert 2015a, 86). Queerness in der Mode kann demnach durch Unterlaufen herrschender Normen hinsichtlich Körper und Gender in Modekleidung und Modeverhalten entstehen sowie als Effekt der Widersprüchlichkeit oder Nicht-Fassbarkeit ästhetischer Konzepte (vgl. ebd., 86). Diese auf die Gegenwart bezogenen Thesen Gertrud Lehnerts zu »queerer« Identität, Mode und Ästhetik scheinen mir auf die Modepraxis der Macaronis und Dandies des 18. und 19. Jahrhunderts anwendbar, sofern man nicht von bewusst »queerem« Handeln der historischen Akteure ausgeht, sondern »Queerness« historischer Mode als Zuschreibung von heute aus begreift.

Offenbar »verfehlten« die Erscheinungsbilder und Verhaltensweisen modisch gekleideter Männer herrschende Gender- und Mode-Normen und gaben so Anlass zu beißendem Spott und heftiger Kritik; sie wurden als »lächerliche« Figuren satirisch überzeichnet. Die folgenden Überlegungen beziehen sich daher außer auf aktuelle Konzepte »queerer« Identität, auf Mode und Modegeschichte auch auf historische Kontexte der Modepraxis von Macaronis und

Dandies sowie auf Fragen und Thesen zu Karikaturen. Modekarikaturen als Darstellungen auf Papier oder Leinwand können nicht selbst »queer« sein, denn Queerness äußert sich nicht in Objekten, sondern in den mit diesen verbundenen Praktiken (vgl. Lehnert/Weilandt in diesem Band). Sie werden im Folgenden eher als Dokumente eines irritierten, aber auch diskriminierenden Blicks auf die seltsam anmutenden und anscheinend schwer lesbaren Erscheinungsbilder der Macaronis und Dandies verstanden. Als Einstieg werden die Karikaturen eines »Macaroni« von 1773 und eines »Dandy-Lion« aus dem Jahr 1818 näher betrachtet.

MACARONI UND DANDY IN MODEKARIKATUREN

Abbildung 1



The Macaroni. A real Character at the Late
Masquerade – Karikatur eines Macaroni 1773

Die Bezeichnung »Macaroni« für »ultra-modisch« gekleidete Männer war in England 1760–80 weit verbreitet. »Macaronis« waren meist junge Adlige, die sich – von der »Grand Tour« durch Europa zurückgekehrt – betont international gaben, daher der Bezug zu italienischer Pasta als »ausländischem« Essen. Die innen hohlen Makkaroni-Nudeln waren eine satirisch-verächtliche Meta-

pher für die »Hohlheit« der »noodle-heads [...] fully grown from an ›egg‹ ...« (McNeil 2013, 91), wobei »Ei« auf »Hoden« anspielt.

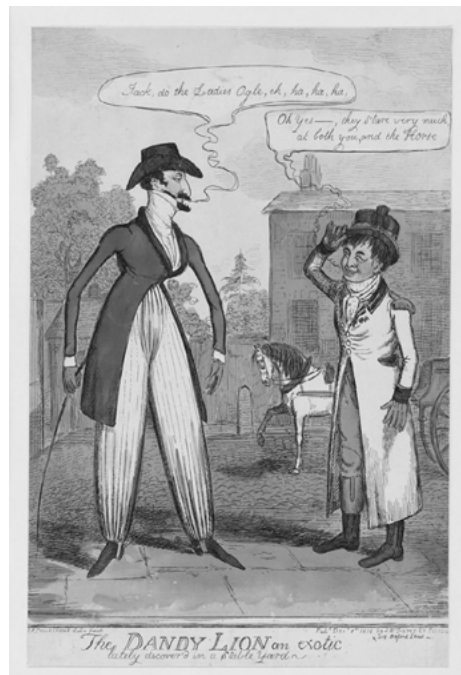
In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts entwickelten sich die Macaronis zu einer urbanen Subkultur quer durch alle sozialen Klassen. Wegen ihres »effeminierten« Auftretens waren Macaronis nicht eindeutig als »Männer« erkennbar, wurden verspottet und als »Sodomisten« verfolgt.

»Der Macaroni. Eine wirkliche Persönlichkeit auf dem letzten Maskenball« – so lautet die Übersetzung des Titels der hier gezeigten Karikatur im Katalog der Karikaturen-Ausstellung »Ridikül«. In einem – mit auffällig vielen Spiegeln ausgestatteten – Ankleidezimmer eines »Pantheon« genannten Londoner Vergnügungstempels hat sich der Macaroni »Lord P.« für einen Maskenball zurecht gemacht (vgl. Rasche/Wolter 2003, 295). Sein Anzug zitiert den höfischen »habit à la française«. Die kurzen Schöße von modisch engem Justaucorps und knapper Weste geben den Blick auf das Gesäß der höfischen Kniebundhose frei, was in zeitgenössischer Kritik als Anspielung auf »sodomitische« Praktiken galt. Verknappung und Verkürzung der Proportionen des Anzugs sowie Streifendessins der Stoffe und Strümpfe wurden, obwohl allgemein in Mode, im Kontext der Macaroni-Kleidung zu negativ-konnotierten Typus-Merkmalen umgedeutet. Materialien und Farben der Anzüge englischer Macaronis verstießen häufig gegen ein 1749 vom englischen Parlament beschlossenes Verbot ausländischer Modewaren. »Macaronis« wurden zudem an ihrer französischen Einrichtung und an der Verwendung französischer Schnupftabakdosen erkannt (vgl. McNeil 2013, 91–95). Insofern querten sie die englisch-französische Modedichotomie und »boykottierten« englische Wirtschaftsinteressen. In Dawes Karikatur dominiert die stark vergrößerte Perücke mit phallisch erhöhtem Toupet, auf dem der »Nivernois« genannte, winzige Dreispitz thront (vgl. Rasche/Wolter 2003, 295). Starker Puder auf Perücke und Gesicht sowie die »mouche« auf der Schläfe sind explizit französisch-höfische Attribute. Die Macaroni-Perücke galt als »effeminiertes« Pendant zu den großen, kunstvoll frisierten Frauenperücken der Zeit. Kritisiert wurde zudem der hohe zeitliche und materielle Aufwand, der bürgerlichen Idealen von Ökonomie und Effizienz der Lebensweise widersprach (vgl. McNeil 2013, 92–94).

Während das frühe 18. Jahrhundert die modischen Merkmale höfischer Männerkleidung noch als Steigerung heterosexueller Attraktivität verstand, galten sie im späteren 18. Jahrhundert bereits als »geckenhaft« und »irritierend« (McNeil 1999, 412). »In sum all aristocrats were ›pansies‹: aristocratic values and fashions were all relegated to the status of effeminacy.« (Geczy/Karaminas 2013, 55) Wegen ihres »gezierten« (»simpering«) Habitus und der höfisch anmutenden Kleidung galten die Macaroni als »unbestimmter« Gender-Typus (McNeil 1999, 424). Dieser »affektierten Künstlichkeit« entspricht die »Maskerade« als Metapher für die den Macaronis unterstellte Intention, ihre »wahre« Identität – wie biologisches Alter oder Geschlecht – hinter Klei-

dung, Perücke und Schminke zu verbergen. Dies verdeutlicht die Karikatur, indem »Lord P.« sich nicht »verkleidet, sondern in der Kleidung zum Maskenball geht, die er täglich trägt und an die er seine Identität als Macaroni bindet: »The viewer knew that the sartorial signs exhibited here were exactly the ones sported by macaronies on a daily basis.« (McNeil 1999, 425) »Queer« erscheint diese tägliche »Maskerade« hinsichtlich der Interdependenz von Modekörper und Identität. Gemeint ist die Bindung des Macaroni an einen Körper, dessen ästhetische, räumliche und habituelle Aspekte von seiner textilen Modellierung bestimmt sind, der also – vom biologischen Individualkörper emanzipiert – durch Bekleidung entsteht.

Abbildung 2



The Dandy Lion an exotic lately discover'd in a Stable Yard – Eine Karikatur aus dem Jahr 1818

Die zweite Karikatur zeigt den Dandy Lord Petersham, Earl of Harrington, der seit 1799 Hauptmann eines Dragonerregiments des Prince of Wales war – eine interessante Parallele zu Beau Brummel, der ab 1794 ebenfalls als Offizier in einem Dragonerregiment des Prince of Wales gedient hatte – als typischen »regency buck« (Rasche/Wolter 2003, 298). Die Merkmale seiner Kleidung folgen dem Dandy-Paradigma auffälliger Unauffälligkeit, welches die Dandies des 19.

Jahrhunderts unter dem Druck fortgesetzter Diskriminierung entwickelten, indem sie die Merkmale der zeittypischen Männerkleidung ins sichtbar Modische steigerten. Die »männlich« konnotierte modische Dezenz gestärkter weißer Halsbinden, glatter Oberflächen und perfekter Passform schien gefährdet, denn diese Kennzeichen traten am Dandy-Körper sichtbar hervor. In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts verband sich der Dandyismus mit der Kritik der Reformbewegungen am bürgerlichen Herrenanzug. Berühmt sind die Kniebundhosen des Künstler-Dandys Oskar Wilde als explizite Verweigerung der zeittypischen Hosenröhren. Doch blieb die Strategie überkorrekter Kleidung männlicher und weiblicher Dandies als Schutz gegen Homophobie (vgl. Steele 2013, 12–21).

Cruikshank spitzt die zeitgenössisch als »effeminiert« gelesenen Merkmale der Kleidung Lord Petershams satirisch zu: Die ausgearbeiteten Falten der hochmodischen »Kosackenhose« suggerieren die Nähe zu einem Frauenrock. Durch die überbetonte Brustrundung und die demonstrativ geschnürte Taille, deren Höhe eher der Frauenmode entspricht, nimmt der Oberkörper die Form einer »weiblichen« Büste an. Der Schalkragen als »maskulin« konnotiertes Merkmal hingegen ist kümmerlich verschmälert. Cruikshank zeigt den Unterleib des Dandys von der Jacke unbedeckt, was in der Zeit als anstößig galt und in Kombination mit extrem engen Jackenärmeln den Eindruck allzu enger Kleidung hervorruft, die mehr enthüllt als verbirgt. Der »Paris-Beau« genannte »Stutzer«-Zylinder und die gestärkte Halsbinde ergänzen den Anzug des Dandys, dessen »Lächerlichkeit« Cruikshank durch »frivole« Körperbetonung und Mode-Affinität markiert. Anders als die des Bediensteten sind Lord Petershams Füße und Hände deutlich verkleinert, eine Anspielung auf die ebenso absichtlich »falsche« Anatomie winziger Hände und Füße in Modekupfern, die diesen Bildtypus von »echten«, anatomisch korrekten Kunstwerken unterscheiden sollte. Die eingefügten Sprechblasen sind ein Hinweis auf die »affektierte« Sprechweise der Dandies. Der Sinn der Unterhaltung erschließt sich zwar nicht mehr vollständig, doch angebliche Gefallsucht und Eitelkeit des Lords wie auch der respektlose Pferd-Vergleich des Bediensteten teilen sich bis heute mit: »Der Dandy fragt den Stalljungen: ›Jack, do the Ladies ogle, eh ha, ha, ha,‹ (Jack, machen die Damen Stielaugen?), der antwortet: ›Oh yes, they stare very much, at both, you and the horse‹ (Oh ja, sie starren Sie sehr an, Sie und das Pferd)«. (Rasche/Wolter 2003, 298)

Der Dandy Lord Petersham quert die Modenormen, indem er streng getrennte »weibliche« und »männliche« Mode-Strategien miteinander verknüpft und die modisch unauffällige Männerkleidung zu modisch auffälliger Ästhetisierung des Körpers einsetzt. Den Dandy-Körper »zierten« makellos weiße Halsbinde, perfekt sitzende Kleidung und blankpolierte Stiefel. Aufgrund der modischen Steigerung wurden diese eigentlich »männlichen« Mode-Merkmale als »affektiert« und »feminin« wahrgenommen. Zudem wur-

de den Dandies der Gebrauch »weiblicher« Kleidungsstücke – vor allem des Korsetts – unterstellt, was auch die extrem schmale Taille Lord Petershams in der hier gezeigten Karikatur suggeriert. Durch zeitaufwändige Perfektionierung ihres Erscheinungsbildes, durch öffentliches Flanieren und langsames Sprechen verweigerten die Dandies zudem die Effizienz der Lebensführung bürgerlicher Männer. Die Langsamkeit der Bewegungen ließ einen ausführlichen Blick auf alle Details der hyperkorrekten Dandy-Kleidung zu, die so zum »zierenden«, den Körper ästhetisierenden Selbstzweck geriet. Die Ambivalenz dieser Modepraxis, die sich der Männermode bediente und dennoch nicht auf modische – und im 19. Jahrhundert »weiblich« konnotierte – Ästhetisierung des Körpers verzichtete, verstehe ich als »queere« Strategie der »Verweigerung einer eindeutig fixierbaren Identität« (Lehnert 2015a, 88) als »Mann« im Sinne des herrschenden, heteronormativ geprägten Verständnisses von »Männlichkeit«. Die Karikaturen verzerren die Eleganz der Dandies und werten sie durch satirische Überzeichnung – wenn nicht Verfälschung – spezifischer Details ab. Die zeichnerische Übertonung der gestärkten Krawatte, der »weiblich« konnotierten Taillierung sowie die Verminderung des »männlich« konnotierten Jacken-Kragens visualisieren den Norm-konformen Blick auf die Dandies.

»QUEERNESS« HISTORISCHER MODEPRAXIS?

Identitätskonzepte, wie sie die Queer Theory im Sinne »verändernder Eingriffe in Normalitätsregime« (Engel 2009, 20) entwickelte, fokussieren die Differenz zu Heteronormativität in einem umfassenderen Sinn. Doch bildet Gender den Kern des »Queer«-Konzepts:

»Queer Theory befasst sich mit der Frage, wie wir Körper, Geschlecht und Sexualität so denken – und leben – können, dass sie nicht immer wieder an eine rigide Zwei-Geschlechter-Ordnung und die Norm der Heterosexualität rückgebunden werden. Analytisch-kritisch bezeichnet der Begriff Heteronormativität das Ineinandergreifen von Geschlechternormen und heterosexueller Dominanz, die ein Regime ausbilden, durch das Macht-, Ungleichheits-, Herrschafts- und teilweise auch Gewaltverhältnisse gerechtfertigt und durchgesetzt werden.« (Engel 2009, 19 f.)

Heteronormativität als »kulturell vorherrschendes Geschlechterraster« und bestimmende »Sexualitätsnorm« sei »eng verflochten« mit mentalen, ökonomischen und soziokulturellen Prozessen und Strukturen, so Antke Engel (ebd.).

In Mode materialisieren sich epochenspezifische Praktiken von Gender und Identität. Insofern lassen sich »queere« Identitätskonzepte auf Mode übertragen.

»... Queer style is the outward expression of the imponderable disorder of sex, a necessary crack in the symbolic order of sexuality. We are interested in the outward, material registers of a psychosexual state of being, a state that has multiple and sometimes contradictory attributes. For being queer is not a stable or reasonable state in the way that heterosexuality thinks it is.« (Geczy/Karaminas 2013, 6)

So verstanden, verweigert »queer«¹ die symbolische Verankerung in Heteronormativität sowie deren strukturelle Stabilität (ebd.). In Kleidung »worn as a part of the body« sehen Adam Geczy und Vicky Karaminas eine geeignete vestimentäre Strategie, den Körper aus diesen heteronormativen Symboliken zu lösen, ein Gedanke, den auch Gertrud Lehnert unter anderem in ihrer Analyse der Kreationen Leigh Bowerys entwickelt:

»Mode im Sinne kulturellen Handelns mit Artefakten konstituiert sich in der Zurichtung von Körpern zu modischen Körpern mit einer jeweils spezifischen Räumlichkeit, die stets auf Veränderungen (Hypertrophierungen und Verminderungen) von Körperbildern beruht und eine Emanzipation vom »natürlichen« Körper impliziert.« (Lehnert 2015a, 81)

Diese von Lehnert auch als »Modelkörper« bezeichneten Körper-Skulpturen aus »Fleisch und Textil« können in Verbindung gebracht werden mit dem oben erwähnten »queeren« Konzept von Kleidung »worn as a part of the body« und konstituieren aktuelle wie historische Moden (vgl. ebd.). In Anlehnung an die Theorie des Grotesken Michail Bachtins fasst Gertrud Lehnert das »die Mode [...] bestimmende Verhältnis« von »Leben und Tod, Fleisch und Textil, Körper und Kleid« in einem Konzept des »Grotesken« als »Strukturprinzip« und »treibende Kraft« der Mode. Zu den Elementen des »Grotesken« zählt Lehnert u. a. das »Prinzip der Hypertrophierung«, »Hybridbildungen« aus »Lebendigem und Totem«, »Vertauschung von [...] Körper und Kleid« sowie das Prinzip »dauernden Wandels«, das sich bezogen auf Geschlecht in »Geschlechtswechsel« und »Veruneindeutigung des Körpers« als »queer« lesbare modische Strategien zeigt (ebd., 78, 88). Insofern verbinden sich Mode und »Queer« in Lehnerts Konzept des »Grotesken«.

Als »queer« gelesene Modestile waren und sind tatsächlich Teil des Modegeschehens.

Im Anschluss an Gertrud Lehnerts Konzept bezieht sich die Verwendung von »queer« in diesem Beitrag auf Strategien der Bindung der Identität an den Modelkörper, der performativen Herstellung des Geschlechts (vgl. ebd., 88) sowie der Verweigerung einer eindeutigen Identität als »Mann« oder »Frau«. Diese Aspekte finden sich in den »gezierten« modischen Praktiken der Macaronis und Dandies wieder, die ich mithin als »queer« betrachte. Wie ich es verstehe,

1 | »unusual«, »unconventional«, »bent« (vgl. Geczy/Karaminas 2013, 1).

setzten Macaronis und Dandies die Mode strategisch ein, um dem normativen »männlichen« Modekörper ihrer Zeit und damit der Rekonstruktion konformer »Männlichkeit« am eigenen Körper zu entkommen. Der Bestimmbarkeit ihres Geschlechts entzogen sich Macaronis und Dandies durch Modekörper, deren Gender durch Kombination sowohl »männlicher« als auch »weiblicher« Merkmale nach der Logik herrschender Normen verundeutlicht, wenn nicht sogar *selbst kreiert* war. Insofern ist die »queere« Identität eines Macaroni oder Dandy substantiell an den Modekörper gebunden, denn anders als Identitäten, die in keinem Widerspruch zu herrschenden Gender-Normen stehen und daher mit gängigen Modestilen erfassbar sind, lassen sich die Identitäten von Macaroni und Dandy nicht in beliebiger Normkleidung darstellen. »Queere« Differenz zu herrschenden Mode- und Gender-Normen wird jedoch erst sichtbar, wenn sie als solche wahrgenommen wird. Insofern schließt »Queerness« der Modepraxis von Macaronis und Dandies nach meinem Verständnis den satirischen Blick der Karikaturisten mit ein.

»GEZIERTHEIT« UND »EFFEMINIERUNG«

Anders als »queeres« Sich-Kleiden in der Gegenwart konnte die Modepraxis im 18. und 19. Jahrhundert Queerness nicht bewusst intendieren, da es das Konzept noch nicht gab. Zeitgenössische Zuschreibungen der »Effeminierung« werden von heute aus jedoch als Hinweise auf Queerness der Macaronis und Dandies gelesen, denn »queer« wird zugleich als Bezeichnung gleichgeschlechtlicher Orientierung hinsichtlich »sex«, »gender« und Identität verstanden.² Diese Verengung von Homosexualität als »Effeminierung« – eine ohnehin problematische Stereotypisierung – hat sich angesichts der Vielfalt heutiger Strategien und Stile »queerer« Modepraxis inzwischen überlebt.³ Im Hinblick auf Macaronis und Dandies scheint es mir daher geboten, »Effeminierung« und »Geziertheit« als zeitspezifische, kulturell bedingte Zuschreibungen und als Stereotypisierungen im Sinne herrschender Gender- und Mode-Normen zu verstehen.

Sich »zierlich« zu bewegen, war das Ideal aristokratischer »Conduite« (Linke 1996, 68 ff.). Nach dem Ancien Régime galt höfische »Geziertheit« als »effeminert«. Indem sie sich »geziert« benahmen und sich auch außerhalb der

2 | »... being queer does not necessarily entail being gay or lesbian, although it generally does« (Geczy/Karaminas 2013, 2).

3 | Das zeigt u. a. der an »working-class masculinity« orientierte »butch style«, einer seit den 1970er Jahren verbreiteten Form der »modern, »macho« homosexuality« trainierter, muskulöser Körper, bekleidet mit Holzfällerhemden, Muskel-Shirts oder Lederkleidung (Steele 2013, 47).

Ballsäle in aufwändiger Kleidung präsentierten, waren Macaronis und Dandies nicht eindeutig als »Männer« im Sinne herrschender heteronormativer Konzepte von »Männlichkeit« erkennbar.

Nach Angelika Linke setzte das Bürgertum der höfischen »Geziertheit« ein Ideal von »Natürlichkeit« entgegen:

»Die [...] in vielen Anstandsbüchern des 18. und 19. Jahrhunderts beschworene ›Natürlichkeit‹ bürgerlicher Körpergestik ergibt sich [...] nicht etwa aus einem ›angeborenen‹ spontanen Bewegungsverhalten, [...] sondern entspricht ebenfalls einem [...] Normengebäude, das lediglich als der ›Natur‹ verbunden definiert wird.« (Ebd., 117)

Dieses Ideal »natürlichen« Benehmens korreliert mit moralischen Vorstellungen, die Kleidung nun auch als »Spiegel des Inneren« und des Charakters verstanden (vgl. Schlaffer 2007, 120f.) sowie mit sozialen Funktionen bürgerlicher Kleidung. Öffentliche Begegnungen gleichrangiger Individuen auf den Straßen der Städte des späten 18. und 19. Jahrhunderts bedingten »schlichte« Kleidung ohne vestimentären Prunk und Zierrat (vgl. Sennett 1986, 314). Lokal spezifische Normen steuerten das Modeverhalten nach dem Grundsatz, dass »jedes öffentliche Erscheinen eine adäquate Kleidung« erforderte, so Adelheid Rasche (Rasche/Wolter 2003, 143–145). Die Abschaffung der Kleidergesetze sowie der erleichterte Zugang zu Mode durch Verbilligung der Modewaren und aktuelle Modeinformation in den Journalen erschwerte die soziale Identifizierbarkeit elegant gekleideter Frauen und Männer in der Masse erheblich und führte zu einem Orientierungsverlust im modisch uniformen Straßenbild. »Wenn die Frau des Ölhändlers oder irgendjemand sonst eine *chemise de la reine* tragen konnte und die Nachbildung exakt war, wie sollte man dann wissen, mit wem man es zu tun hatte?« (Sennett 1986, 315) Modische Geschlechterzeichen hingen auch in dieser Zeit eng mit denen für Klasse zusammen. Insofern forderte das Großstadtleben eine möglichst prägnante Kennzeichnung der Identität und Erkennbarkeit als »Mann« oder »Frau«.

Die gesellschaftliche Öffentlichkeit über diese neuen, nun für alle Klassen geltenden Mode-Normen zu belehren, war eine der wesentlichen Aufgaben der Karikaturen. Insofern kann die Praxis des Karikaturierens als Normierungspraxis verstanden werden.

KARIKATUREN

Vor der Fotografie waren Modekupfer, Genrebilder und Modekarikaturen die wesentlichen Bildmedien der visuellen Modeinformation. Um 1750 bildete sich das bis heute übliche Begriffsverständnis heraus, wonach »Modekarikaturen« als »Spott- und Witzbilder« durch »zeichnerische Übertreibung, Überzeich-

nung oder Vereinfachung von Personen in modischer Aufmachung« gekennzeichnet sind, so Gundula Wolter (Wolter 2003, 23). Viele Karikaturisten arbeiteten zugleich als professionelle Zeichner von Modekupfern. Ihrer kulturellen Intention nach zeigten Karikaturen nie real Beobachtetes, was zudem die zeichnerische Vorgehensweise der Karikaturisten offenbart: Häufig wurden Modekupfer mit wenig Aufwand zu Karikaturen umgezeichnet – eine schnelle und einträgliche Arbeitsweise. Die Karikatur war an die Entwicklung einer bürgerlichen Stadt-Öffentlichkeit gebunden. Die »print-shops« des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts präsentierten ihre Sortimente satirischer Drucke kostenlos in großen Schaufenstern. Kerstin Bütow betont, dass die deutliche satirische Bildersprache auch wenig gebildeten, nicht-alphabetisierten Schichten die Partizipation an Mode erlaubte (vgl. Bütow 2003, 39–41). Die Technik der Lithografie ermöglichte unmittelbares Reagieren auf aktuelle politische und kulturelle Ereignisse sowie die »exorbitante« Verbreitung der Karikaturen (ebd., 40).

»Karikaturen seien eine ›Ausschweifung der Einbildungskraft‹, heißt es in der Diderot'schen Enzyklopädie von 1751, ›mit der man nur zur Unterhaltung und Belustigung Umgang haben dürfe.«

Das »Lächerliche« der karikierenden Darstellung ist durch stilisierte, satirisch überzeichnete Abweichung von Realem bestimmt. Dieses Merkmal markiert sowohl Karikaturen wie auch Modekupfer als Nicht-Kunst (vgl. Wolter 2003, 25, 37). »Missgestalten« – so der Titel einer von Hans-Dieter Bahr 1976 publizierten Essay-Sammlung zur materiellen Kultur des Bürgertums – sind von dieser »Lächerlichkeit« gezeichnet. Sie spiegeln den kritischen Blick, den der Zeichner als professioneller Mode-Beobachter auf die Mode seiner Zeit richtete. Karikaturen verstehe ich mithin als *gezeichnete Blicke* auf Mode, die in modekritischer Intention genau *die* Mode-Effekte rekonstruieren, die kritisiert werden sollen, sich selbst also zur Legitimation werden. Im satirischen Blick deuten sich Konturen herrschender Normvorstellungen, aber auch deren Irritationen an. In Abwandlung einer auf den französischen Karikaturisten Grandville bezogenen Formulierung von Stephanie Jacobs funktionieren Karikaturen durch »bildliche Fragmentarisierung der ›Welt‹«, die »widersprüchliche Impulse« offenlegt (Jacobs 2000, 77).

SCHLUSSBEMERKUNG

»Gezierte« und hinsichtlich Gender widersprüchliche Modekörper prägen die unbestimmbar oszillierende Gender-Performance der Macaronis und Dandies. Im Anschluss an die geschilderten Forschungszugänge verstehe ich diese Modepraxis als von heute aus »queer« lesbar. Die Erscheinungsbilder der Ma-

caronis und Dandies wurden und werden bis in die Gegenwart als »effeminiert« gelesen, was aus heteronormativer Sicht eindeutig als Abwertung verstanden werden muss. Zugleich wird diese »Effeminierung« im Sinne binärer geschlechtlicher Stereotypisierung in Karikaturen erst zugeschrieben. Die Modepraxis der Macaronis und Dandies zielte jedoch gerade nicht auf eine solche Selbstkennzeichnung nach heteronormativer Logik, der sie sich ja zu entziehen versuchte, sondern auf *Selbstbestimmung der Identität in einem umfassenderen Sinn*. Sie repräsentiert mithin nach meinem Verständnis eine frühe Form der »queer fashion«, impliziert jedoch nicht zwangsläufig »Homosexualität« nach modernem Verständnis, wie in der Rezeption der letzten zweihundert Jahre üblicherweise unterstellt (vgl. Geczy/Karaminas 2013, 49–51). Die Hypermaskulinität heutiger schwuler Männer zeigt, dass »feminin« kein essentiell »queeres« Merkmal ist. Aus modehistorischer Sicht ist außerdem zu betonen, dass »feminin« eine sich aus dem historischen Kontext ergebende *Zuschreibung* und *kein der Kleidung immanentes Stilmerkmal* ist. Bürgerliche Kritik deutete höfische »Geziertheit« in »Effeminierung« um und verband so die Ablehnung alles Höfischen mit der Diskriminierung von Identitäten, die nicht den Gender-Normen entsprachen. Die Zuschreibung »effeminiert« lese ich daher als Kritik an der Modepraxis der Macaronis, die sich auf die Aneignung eines französisch konnotierten, höfischen Modestils *außerhalb* des Hofes bezieht. Als »effeminiert« galten auch die »ineffizienten« Verhaltensweisen demonstrativen Müßiggangs, die sich in der Modepraxis der Dandies des frühen 19. Jahrhunderts im Gebrauch von Korsetts, im zeitlichen und finanziellen Aufwand hyperkorrekter Bekleidung und in langsamem Flanieren äußerten.

Die Merkmale, an denen sich die abwertend gemeinte Zuschreibung angeblicher »Effeminiertheit« festmacht, finden sich in den zeichnerisch zugespitzten Merkmalen der »Missgestalten« in Karikaturen wieder.⁴ So wird die *Differenz* der Modepraxis von Macaronis und Dandies hinsichtlich herrschender Normen als »queere« Praktik sichtbar. Gnadenlos ist die satirische Wahrnehmung, die mit Hilfe gespitzter Bleistifte und Radiernadeln diese »Lächerlichkeiten« der Mode zu Papier bringt, ein Vorgang zeichnerischer Zuspitzung, der in der Fotografie nicht möglich ist. Gesteht man der satirischen Überreizung das Potential affektiven Entgleisens zu, könnten die »Missgestalten« der Karikaturen auch als Zeugnisse eines über bewusstes Kritisieren hinausgehenden unkontrolliert aversiven Erlebens von Mode gesehen werden, über das sie unfreiwillig Auskunft geben.

4 | Entsprechend sind kaum andere als satirische Bildzeugnisse der Macaronis und Dandies überliefert. Auch das vielfach abgebildete Ganzkörper-Porträt von Beau Brummell (1778–1840) – das Richard Dighton (1795–1880) schuf – ist eine satirische Darstellung.

LITERATUR

- Bahr, Hans-Dieter (1976): *Missgestalten. Über bürgerliches Leben*, Lollar (Lahn): Achenbach.
- Bütow, Kerstin (2003): »Vertrieb und Verbreitung der Karikatur in Europa zwischen 1760 und 1840«, in: Adelheid Rasche/Gundula Wolter (Hg.), *Ridikül. Mode in der Karikatur*, Berlin, Köln: DuMont, S. 39–52.
- Engel, Antke (2009): *Bilder von Sexualität und Ökonomie. Queere kulturelle Politiken im Neoliberalismus*, Bielefeld: transcript.
- Geczy, Adam/Karaminas, Vicky (2013): *Queer Style*, London, New York: Bloomsbury.
- Jacobs, Stephanie (2000): *Auf der Suche nach einer neuen Kunst. Konzepte der Moderne im 19. Jahrhundert*, Weimar: Verlag für Geisteswissenschaft.
- Lehnert, Gertrud (2015a): »Die Kleider des Leigh Bowery«, in: Angela Stief (Hg.), *Leigh Bowery. Verwandlungskünstler*, Bern: Piet Meyer Verlag, S. 73–91.
- Lehnert, Gertrud (2015b): »Feminismus, Gender, Queer – aktuelle Positionen«, Seminar Studiengang Kostümbild Universität der Künste Berlin 22.10.2015, Unveröffentlichte Mitschrift.
- Linke, Angelika (1996): *Sprachkultur und Bürgertum. Zur Mentalitätsgeschichte des 19. Jahrhunderts*, Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler.
- McNeil, Peter (2013): »Conspicuous waist: queer dress in the ›long eighteenth century‹«, in: Valerie Steele/Christopher Breward (Hg.), *A queer history of fashion. From the closet to the catwalk*. New Haven, Conn.: Yale Univ. Press, S. 77–115.
- McNeil, Peter (1999): »›That doubtful Gender‹. Maccaroni Dress and Male Sexualities«, in: *Fashion Theory*, Vol. 3, No. 4, S. 411–447.
- Rasche, Adelheid/Wolter, Gundula (Hg.) (2003): *Ridikül. Mode in der Karikatur*. Kunstbibliothek Staatliche Museen zu Berlin, Berlin, Köln: DuMont.
- Schlaffer, Hannelore (2007): *Mode – Schule der Frauen*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Sennett, Richard (1986): »Verfall und Ende des öffentlichen Lebens. Tyrannei der Imität. Öffentliche Rollen«, in: Silvia Bovenschen (Hg.), *Die Listen der Mode*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 309–352.
- Steele, Valerie/Breward, Christopher (Hg.) (2013): *A Queer History of Fashion. From the closet to the catwalk*. FIT New York, New Haven, Conn.: Yale University Press.
- Wolter, Gundula (2003): »Verdammt, verlacht, verspottet – Schand- und Zerrbilder der Mode«, in: Adelheid Rasche/Gundula Wolter (Hg.), *Ridikül. Mode in der Karikatur*, Berlin, Köln: DuMont, S. 18–38.

ABBILDUNGSVERZEICHNIS

Abbildung 1: The Macaroni. A real Character at the Late Masquerade, 1773, Kol. Schabkunstblatt von Philip Dawe, verlegt von John Bowles, London. Höhe × Breite: 36,5 × 26,2 (Blatt) & 35,0 × 25,1 (Platte). Ident.Nr. 14155026/Sammlung: Kunstbibliothek | Sammlung Modebild. Quelle: © Foto: Kunstbibliothek der Staatlichen Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz. Fotograf: Dietmar Katz.

Abbildung 2: The Dandy Lion an exotic lately discover'd in a Stable Yard. Kol. Radierung 1818 von Isaac Cruikshank (1764–1811), verlegt von Samuel William Fores, London. Höhe × Breite: 32,9 × 21,6 (Blatt) & 21,6 × 33,0 (Platte). Ident.Nr. 14155034 | Sammlung: Kunstbibliothek | Sammlung Modebild. Quelle: © Foto: Kunstbibliothek der Staatlichen Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz.

Queer Manicure?

DIS' Maniküre für Männer

Anne Söll

»Übertreibungen sind von Übel – Lackieren überlassen wir der Talmiwelt, dem veritablen Herrn genügt der matte Glanz, von der Lederquaste erzielt. [...] die Männerhand soll kräftig – aber nicht verletzend, weich, aber nicht weiblich, wohlgestaltet aber nicht überzuckert sein!«
(REZNICEK 1928, 47)

Der männliche Körper soll also gepflegt, jedoch niemals künstlich, sprich: weiblich wirken, so das Autorenpaar des 1928 erschienenen Ratgebers für Männer Paula und Burghardt von Reznicek. Körperpflege ist für Männer schon in den 1920er Jahren eine widersprüchliche Angelegenheit, durch die die Grenze zwischen echt »männlich« und schon fast »weiblich« am Körper selbst gezogen wird. Abgesehen von Drag-Queen-Auftritten, dem ein oder anderen Glamrock-Musiker wie Lou Reed oder Freddy Mercury sind bunte Nägel für Männer ein »no-go«. Auch wenn Künstler wie Jürgen Klauke für seine Transformationen die Nägel rot lackiert oder der Schauspieler Lars Eidinger schwarzen Lack auf die Nägel aufträgt – eine Farbe, die sich aus der Ästhetik des Punks speist: für heterosexuell orientierte Männer, wie für (fast) alle homosexuellen Männer gilt weiterhin der Ratschlag von 1928. Nur in geschützten, klar umrissenen Bereichen, wie dem Theater, der Kunst oder dem Musikbusiness, in denen Grenzüber tretungen legitimiert, ja gewollt und kommerziell ausgeschlachtet werden, kann die lackierte Männerhand als eigentlich »weibliches« Distinktionsmerkmal von Vorteil sein. Somit sind lackierte Fingernägel an durchschnittlichen Männerhänden weiterhin ein Tabu und treten auch heute noch kaum in Erscheinung. Was wäre, wenn dies anders wäre? Wie sähen die Hände des Managers, des Basketballspielers, des Fernsehkochs oder des Fitnesstrainers aus, wären sie ähnlich wie die Nägel der Kassiererin, der Professorin, der Frisörin oder der Angestellten sorgsam mit mehreren Schichten und unterschiedlichen, farbigen Mustern lackiert? Diese Frage hat sich das Künst-

lerkollektiv »DIS« gestellt und als Antwort eine Reihe von Fotografien produziert, die sie auf ihrer Website als »DIS Manicures« veröffentlicht haben (siehe Abbildungen).¹ Ihre verunsichernde Wirkung erzielen die Fotografien durch die Kombination von eindeutig »männlich« konnotierten Gesten und behaarten Körpern mit ganz unterschiedlichen Formen von manikürten Fingernägeln, die von silber und spitz bis hin zu hell-dunkel Variationen mit eingelassenen Strasssteinen reichen, die uns dann mitsamt Verlobungsring als Heiratsantrag entgegengestreckt werden. DIS präsentiert uns lackierte Männerfingernägel, die fleischfarben lackiert lasziv an der Kante von Jeansgürtel und nacktem Oberkörper platziert sind. Die mit dem Nike-Logo lackierten Nägel eines Basketballspielers umfassen das Handtuch, das locker von der Schulter hängt, und ein paar mit »French-Manicure« behandelte Männerhände treten zum Kräfteressen an. In einer weiteren Fotografie umgreifen die mit beige-braunem Flammenmuster gestylten Männernägel in cooler Abwehrgeste die eigenen muskulösen Arme; im nächsten Bild rücken graue, mit weißen Tupfen verzierte Nägel die Krawatte zurecht. Spitz gefeilte Fingernägel umfassen ein paar Stäbchen beim Sushi-Essen oder versuchen, ein Kondom aus seiner Hülle zu ziehen.

Abbildung 1–6



Fotografien aus der Reihe »DIS Manicures«, Künstlerkollektiv »DIS«

Nie bekommen wir die Köpfe der Männer zu sehen, der Bildausschnitt konzentriert sich immer auf die Hände und teilweise die Oberkörper und Arme der weißen Männer. Alle Fotografien sind penibel ausgeleuchtet: die Männer

1 | <http://dismagazine.com/distaste/new-style-options/5284/manicures/>. Eine Einordnung von DIS in künstlerische Strategien der Beschleunigung und Dispersion bietet Krause-Wahl (2016).

sind fast alle vor einem hellen, neutralen Hintergrund aufgenommen, so dass nichts von der Inszenierung der Fingernägel ablenkt. Es geht nicht um die Gesamterscheinung der Männer, sondern um eine Fokussierung der Hände, wie es sonst etwa in der Produktwerbung der Fall ist, an der sich auch die Inszenierung der in jedem Detail sichtbaren Körperteile orientiert. Wir haben es nicht mit individualisierten Männerporträts zu tun, in denen die Fingernägel nur ein unauffälliges Detail wären, sondern mit einem Auftritt der Fingernägel, der wiederum den durch seine Behaarung, seine Kleidung und seine Muskeln sichtbaren Männerkörper »queert«. Fragt sich jedoch, was genau ist daran »queer«? Verdient DIS' Serie lackierter Männernägel »queer« genannt zu werden oder haben wir es mit einem Gedankenspiel zu tun, in dem eine weibliche Körperpraxis als spektakuläre Aneignung fungiert und dabei sichtbar macht, dass zwar Frauen sich männliche Körperpraxen und Moden aneignen können, umgekehrt jedoch Männer weiterhin der Lächerlichkeit ausgesetzt sind, wenn sie weibliche Praxen und Moden adaptieren? Oder sind DIS' Bilder nur eine konsequente Weiterführung von männlicher »Metrosexualität« und ein gutes Beispiel dafür, dass die Kosmetikindustrie den männlichen Körper genauso kommerzialisiert und im Griff hat wie den weiblichen?

Wie man am einführenden Zitat gut erkennt, befinden wir uns historisch gesehen weiterhin in einer Phase, in der dekorative Kosmetik für Männer immer noch als »unnatürlich« gilt; die männliche Aneignung körperlicher Verschönerungstechniken war schon »bei Männern gegen Mitte des 18. Jahrhunderts zunehmend aus der Mode gekommen. War männliches Schminken schon zusehends unangebracht, so galt es bald als »ekelhaft« (Janecke 2006, 17). So ist es auch nicht verwunderlich, dass in neueren Publikationen zur Geschichte der Maniküre oder »Nail Art« so gut wie keine Männerhände vorkommen, denn, davon geht die Autorin Suzanne Shapiro ganz selbstverständlich aus: »Maniküre war zwar immer ein Teil männlicher Körperpflege, aber vor ihrer dekorativen Seite schreckten Männer meistens zurück.« (Shapiro 2014, 11) Nicht nur Männer lehnten farbig lackierte Nägel ab, auch für bürgerliche Frauen wurde das Lackieren der Nägel erst mit den 1930er Jahren langsam salonfähig und – wie ostentative Kosmetik generell – verlor nur langsam seine anrühende Aura.² Besonders eklatant wird diese ambivalente Haltung in den Memoiren des Gründers der Firma »Revlon«, Charles Revson, der davon berichtet, dass er noch als Vertreter der Nagellack-Firma »Elka« allein für das Verkaufen von einem als »weibisch« angesehenen Produkt wie Nagellack von seinem Vater

2 | Bis heute kann man durchaus davon sprechen, dass Frauen aus den Mittelschichten auf ausgefallene Farben und Muster bei der Maniküre eher verzichten, wogegen bei Frauen aus nicht-bürgerlichen Schichten das bürgerliche »Dezenzgebot« eben nicht greift und eine ausgefallene Palette an Mustern und Farben in Sachen Maniküre gewollt ist. Zum bürgerlichen »Dezenzgebot« siehe Janecke (2006).

und seinen Brüdern verspottet wurde. Auch kann Revson nur im Modus des Geständnisses in einem Interview von 1949 davon berichten, dass er sich zu Demonstrationszwecken selber die Nägel lackierte – so stark war bzw. ist das Tabu, mit dem lackierte Fingernägel bei Männern behaftet sind.³

Nun aber zurück zu unserem Beispiel und der Frage, ob wir es bei den sorgsam manikürten Männerhänden des Künstlerkollektivs DIS mit einer Form des »queer style« zu tun haben. Legt man die Definition von Adam Geczy und Vicki Karaminas zu Grunde: »... queer is the notion that sets out to dodge, undermine, parody and ultimately eradicate the hetero-homo binary,« und »queer« sei keine Kategorie, sondern vielmehr ein »dynamic system of slippage, a site of renegotiation, undermining, overstatement and reinstatement« (Geczy/Karaminas 2013, 3), so wird deutlich, dass DIS zwar auf die Dynamik des Schlüpfrigen (slippage) und der Übertreibung (overstatement) abzielen, ohne jedoch die Opposition von Heterosexualität versus Homosexualität effektiv anzugehen oder gar zu unterlaufen. DIS' lackierte Männerhände spielen zwar mit der Provokation und der Aufmerksamkeit, die der Tabubruch mit sich bringt. Und sie zeigen dadurch, wie unmöglich bzw. undenkbar es weiterhin ist, das heterosexuelle Männerkörper im Alltagsleben mit als dekorativer, sprich: weiblicher Kosmetik geschmückt werden können, und das, obwohl der viel diskutierte Begriff der Metrosexualität eigentlich anderes verheißt. DIS' Maniküre ist also nicht »queer«, sondern vielmehr eine Reflexion auf den Status von weißer, hegemonialer Männlichkeit und auf ihre Formen der »natürlichen« Körperlichkeit, die weiterhin auf Stärke, auf Wettkampf und auf körperlicher Dominanz fußt, sowie auf dem Ausschluss von Weiblichkeit und Homosexualität basiert. Nicht die glänzende in allen Farben schimmernde gelackte Oberfläche ist es, die dem männlichen Körper seine authentische, »natürliche« Autorität verleiht. Noch bewegen wir uns in einer Welt, in der »dem veritablen Herrn« der »matte Glanz« genügt.

LITERATUR

- Gebhardt, Philine (2010): »Lack mich!«, in: Spiegel Online vom 28.05.2010, online abrufbar unter: www.spiegel.de/einestages/kosmetik-karriere-a-948943.html
- Geczy, Adam/Karaminas, Vicki (2013): »Introduction«, in: Adam Geczy/Vicki Karaminas (Hg.), *Queer Style*, London: Bloomsbury Academic, S. 1–12.
- Janecke, Christian (2006): »Einleitung«, in: Christian Janecke (Hg.), *Gesichter auftragen. Argumente zum Schminken*, Marburg: Jonas Verlag, S. 9–43.

3 | Charles Revson in einem Interview von 1949, siehe Gebhardt 2010.

- Krause-Wahl, Antje (2016), »Dispersion und Accelerationismus«, in: Aesthetics of Resistance, Pictorial Glossary, The Nomos of Images, online abrufbar unter: <http://nomoi.hypotheses.org/349>
- Reznicek, Paula und Burghardt v. (1928), Der vollendete Adam. Das Herrenbrevier, Stuttgart: Dieck und Co. Verlag.
- Shapiro, Suzanne E. (2014): Nails. The Story of Modern Manicure, München: Prestel.

ABBILDUNGSVERZEICHNIS

Abbildung 1–6: Fotografien aus der Reihe »DIS Manicures«, Künstlerkollektiv »DIS«. Quelle: <http://dismagazine.com/distaste/new-style-options/5284/manicures/> vom 31.05.2016. Abbildung mit freundlicher Genehmigung des Künstlerkollektivs.

Frauen mit Fliege

Die Popsängerin Janelle Monáe und ihr ambivalentes Accessoire

Katharina Rost

»Just wearing a bow tie is to be dressed in a mantle of contradictory signification; it is to locate oneself at an unstable nexus of a contradictory flow of sense and sensuality.«
(ROB SHIELDS 2009, 108)

»Embrace the things that make you unique, even if it makes people uncomfortable.«
(JANELLE MONÁE, 2014)

I. SMOKING IST NICHT GLEICH SMOKING

Vor der Oscar-Verleihung 2014 in Los Angeles zeigen viele Plakate die Komikerin und Moderatorin Ellen Degeneres, die in dem Jahr die Gastgeberin der Gala-Veranstaltung war. Auf den Bildern trägt sie einen Smoking, ein weißes Hemd mit Kläppchenkragen, Plisseefalten und Perlenknöpfen, flache Oxford-Lackschuhe und eine schwarze Fliege – den klassischen ›Black Tie‹-Look. Dass das Tragen dieses ›maskulin‹ konnotierten Outfits von einer Frau bei einem öffentlichen Auftritt dieser medialen Tragweite trotz aller Liberalität nicht ganz gewöhnlich ist, manifestiert die Vielzahl der Kommentare seitens der Presse und Modebranche.¹ Die überwiegende Meinung zu diesem bei den Oscars 2014 recht populären Look ist als positive Zustimmung und Anerkennung einzuschätzen, wobei die Headlines »Dressing like the Boys!« (Sidell 2016, DailyMail.co.uk) und die Bewertung als aufrüttelnder »shakeup« (Atwood 2015, Bustle.com) noch Spuren geschlechterbezogener Kleidernormen aufweisen.

1 | Vgl. beispielsweise Lopez 2014; Sidell 2014; Atwood 2015.

Dass diese Modekategorien in bestimmten Kontexten noch aktuell und nicht selten in ihren Ausschluss- und Diskriminierungsmechanismen wirksam werden, zeigt ein anderes gegenwärtiges Ereignis. So wurde einer Schülerin in Harrisburg, Pennsylvania, der Zutritt zum Abschlussball ihrer Schule untersagt, denn sie trug ein Outfit, das für Frauen offenbar nach wie vor tabuisiert ist, und zwar ebenfalls den klassischen ›Black Tie‹.² In der Email der Schule, die vor dem Ball an die Schülerin versandt wurde, hieß es, dass ihre Bekleidung nicht zugelassen werden würde, denn »girls must wear formal dresses« (Statement der Bishop McDevitt High School, in: Andrews 2016, o. S.).

Zwar lässt sich davon ausgehen, dass es in westlichen Gesellschaften mit der Tendenz zur Freizeitbekleidung auch zu einer Annäherung der stereotyp weiblichen und männlichen Kleidung kam und weiterhin kommen wird, doch existieren zum einen noch immer Unterschiede im Detail, z. B. in Farbgebung, Musterung, Stofflichkeit und beim Schnittmuster (vgl. Hopkins 2011, 35). Zum anderen lassen sich darüber hinaus einzelne Kleidungsstücke nennen, für die eine normierte Zuordnung je nach Geschlecht noch immer gültig ist und deren Überschreitung häufig sanktioniert wird (vgl. Lehnert 2013, 39) – wie von der Harrisburger High School durch diskriminierende Ausschließungen oder auch durch sprachliche wie körperliche Gewalt.

Im Folgenden interessieren mich diese geschlechtsbezogenen Kleidernormen, die gegenwärtig in manchen Bereichen wie der Oscar-Gala nahezu absent und in anderen Kontexten wie dem High School-Ball wiederum sehr wirkmächtig sind. Mein Blick richtet sich dabei auf die Möglichkeiten, stereotype Geschlechterbilder inszenatorisch aufzurufen, sie zu übertreiben oder zu unterlaufen und für eigene ästhetische Zwecke zu instrumentalisieren. Auf besondere Weise zeigt sich dies in der Popkultur, vor allem in der Popmusik, in der sich die Künstler*innen im Spannungsverhältnis von Zitation und Individualität als »fantasy figures« (Whiteley 2006, 250) in Szene setzen – häufig im Rückgriff auf kulturell geprägte Bedeutungszuschreibungen und Identitätskategorien. Über verschiedene Medien und Aufführungen wie Musikvideos, Live-Konzerte, Interviews, Songtexte etc. hinweg entsteht die »musical persona« (Auslander 2006, 102), die von der realen Person und den Song-Charakteren zu unterscheiden ist. Die Persona der US-amerikanischen Sängerin, Musikerin, Produzentin und Label-Besitzerin Janelle Monáe sticht dabei insofern aus dem vielfältigen Spektrum gegenwärtiger Popstars heraus, als sie sich der Tendenz zur ›Übersexualisierung‹ vieler Sängerinnen entzieht (vgl. Whiteley 2015) und sich durch ihre charakteristische Garderobe – Anzüge, Hemden, Hüte, flache Lederschuhe, Fliege – in eine männlich besetzte Dandy-Tradition des 18. und 19. Jahrhunderts einschreibt. Zudem ruft ihre im Kontext gegenwärtiger Popkultur ungewöhnliche Kleidung die theatralen Praktiken der Hosenrolle sowie

2 | Vgl. SPIEGEL ONLINE 2016, Vagianos 2016, Andrews 2016.

die Geschichte der Frauenmode auf, in deren Rahmen es immer wieder zur Übernahme ›männlich‹ besetzter Kleidung kam und die sich in einem engen Zusammenhang mit Feminismus und lesbischer Subkultur über Jahrhunderte zunehmend von beengenden Wertmaßstäben liberalisierte. Dabei geht Monáes Look aber über die für Frauen adaptierten Hosenanzüge, die sich spätestens seit dem ersten femininen Smoking von Yves Saint Laurent Mitte der 1960er Jahre verbreiteten und normalisierten, noch hinaus. Denn sie trägt die Hosenanzüge zu ›männlichen‹ Accessoires wie Westen, Revers-Broschen, samtenen Capes, Hemden mit traditionellem Kläppchenkragen und schwarzen Knöpfen, seidenem Kummerbund, Hosenträgern, Krawatten und Fliegen, die nicht zum gesellschaftlich anerkannten Repertoire ›weiblicher‹ Kleidung zählen.³

Meines Erachtens stellt die Fliege ein besonderes modisches Element dar, insofern sich in ihr ein komplexes Netzwerk an verschiedenen kulturellen und historischen Bedeutungszuschreibungen verdichtet. Den Spuren der von Monáe durch das Tragen der Fliege evozierten Assoziationen gehen die folgenden Ausführungen nach, um die Strategien ihrer speziellen Inszenierungsweise in den Blick zu nehmen und nachzuvollziehen, welche Deutungsmöglichkeiten sich mit diesem Accessoire heute verbinden lassen. Ich gehe davon aus, dass Monáe durch die Zusammenführung stereotyp maskuliner und femininer Elemente sowohl die aufgerufenen primär ›männlich‹ bestimmten Traditionen und Erscheinungsweisen modifiziert als auch ihre eigene charakteristische Ausprägung von »female masculinity« (Halberstam 1998) hervorbringt. Methodisch besteht meine Herangehensweise aus zwei Schritten, einem ersten kultur- und modehistorischen und einem zweiten deskriptiv-semiotischen, durch welche das Accessoire ›Fliege‹ in seinen traditionellen und durch Monáe aktivierten Bedeutungen analysiert und erörtert wird.

Die Bekleidungs- und Inszenierungspraxis Monáes ist in diesem Sinn möglicherweise als ›queerend‹ einzuschätzen, da sie eine eindeutige Zuordnung unmöglich macht und vielmehr zur Evokation unterschiedlicher Kontexte und Assoziationen führt. ›Queerness‹ verstehe ich zum einen als eine performative Praxis von Irritationen und Brüchen in Bezug auf identitäre Kategorien, die sich intentional, aber auch nicht-intentional vollzieht, sowie zum anderen ebenfalls als Schaffung von Möglichkeitsräumen, in denen bestimmte kulturelle Vorstellungen von (Geschlechts-)Identität erweitert werden. Meine wesentlichen Referenzen dafür sind Judith Butlers Begriff der »theatricality of gender« (Butler 1993, 23), Eve Kosofsky Sedgwicks Verständnis von Queerness

3 | Der Blog und die mit ihm verbundene Community DapperQ bietet ein Forum für nicht-cis-männliche Träger*innen ›maskulin‹ konnotierter Mode. Die Blog-Autor*innen verstehen diese Plattform als »premier style and empowerment website for masculine presenting women and trans-identified individuals« sowie als eine der »most stylish forms of protest of our generation« (www.dapperq.com/about/ vom 29. Juni 2016).

als »mesh of possibilities, gaps, overlaps, dissonances and resonances, lapses and excesses of meaning when the constituent elements of anyone's gender, of anyone's sexuality aren't made (or can't be made) to signify monolithically« (Segdwick 1993, 8) und Jack Halberstams Akzentuierung des Potentials von queerenden Prozessen als »non-linear and non-inevitable trajectories that fan out from any given event and lead to unpredictable futures« (Halberstam 2008). Mit dem Begriff ›queer style‹ zielen Adam Geczy und Vicki Karaminas auf solche Erscheinungsweisen, die mögliche Präsentationsformen kohärenter (Geschlechts-)Identitäten übersteigen: »We argue that through style and dress, one can begin to uncover queer less as a category or system and more as a dynamic of slippage, a site of renegotiation, undermining, overstatement and reinstatement.« (Geczy/Karaminas 2013, 3) Demnach geht es in der Zuschreibung des Adjektivs ›queer‹ um dynamische Prozesse, in denen stereotype Bedeutungen in die Schwebe gebracht und neue, sich keinem einzelnen kategorial bestimmbar Muster fügende Präsentationsweisen kreiert und verkörpert werden. Monáes Inszenierungspraxis verortet ich im Rahmen einer von Philipp Dorestal mit dem Begriff der »Style Politics« bezeichneten performativen Praxis der Konstruktion, Sichtbarmachung und Verhandlung von Identitätskategorien (vgl. Dorestal 2012, 13). Mit Bezug auf Antke Engel schätze ich sie als eine Strategie der Visualisierung ein, die – wie die von Engel analysierten Gegenstände – zugleich »aus dem Archiv kulturell verfügbarer Bilder« schöpft als auch »praktische und materielle Interventionen ins gesellschaftliche Feld« (Engel 2009, 17) einführt.

Welche Bedeutungen aufgerufen und in welcher Weise verbunden werden, ist Gegenstand der folgenden Abschnitte, die sich auf die Fliege konzentrieren, da dieses Accessoire als Knotenpunkt der diversen Spannungen geschlechtlicher Kategorisierungen in der Modegeschichte angesehen werden kann. Die Fliege wurde sowohl von Männern als auch Frauen getragen, aber – und das ist das Entscheidende an ihrer Besonderheit – in je geschlechtsspezifisch unterschiedenen Versionen, was ihre Größe, Bindung und Stofflichkeit betraf. Im Gegensatz zur Hose, die heute – nach langen Kämpfen – im Standardrepertoire ›weiblicher‹ Kleidung angekommen ist, besitzt die Fliege nach wie vor den Status des Ungewöhnlichen, sobald sie von Frauen getragen wird. Sie ist auffällig, gilt als ›exzentrisch‹ und besitzt in diesem Sinn auch Theatralität. Zudem ruft sie weitere Identitätskategorien wie ›class‹ und ›race‹ auf, insofern sie als zentraler Bestandteil sowohl des standardisierten formellen ›Herren-Gala‹ als auch diverser ebenfalls standardisierter Bediensteten-Outfits fungiert. Nicht nur in ihrer Art der Bindung ist sie daher ein ›que(e)res‹ Kleidungsstück, sondern auch in der Verbindung der von ihr aufgerufenen diversen Konnotationen.

II. DIE AMBIVALENZ DES ›QUERBINDERS‹

Die Fliege ist eine quer gebundene Sonderform der Krawatte, deren Entstehen historisch auf das 17. Jahrhundert datiert wird, als kroatische Söldner mit ihren Tüchern die Aufmerksamkeit des französischen Königs Louis XIV. erregten. Ab 1650 wurde diese Halsbekleidung – die offenbar nach dem Wort ›croates‹ benannten ›cravattes‹, breite Tücher, die vor dem Hals in einer Schleife zusammengehalten wurden – dann weithin Mode, wobei sich das Gewicht zunehmend auf den vorderen Teil des so genannten ›Schmetterlingsknotens‹ (›nœud papillon‹) verschob, während der hintere Teil immer dünner geriet (vgl. Shields 2009, 108). Andere Varianten entstanden mit dem auch bei Frauen beliebten ›Steinkirk‹, einem Schal, der durch das oberste Knopfloch gesteckt wird (vgl. König 2010, 532), oder um 1700 mit dem vom Militär übernommenen ›stock‹, ein weißes, eng am Hals anliegend gewickeltes Tuch (vgl. Ffoulkes 2010, 178). Einige Jahrzehnte später erst kam die heute als ›Fliege‹ bekannte schwarze Schleife hinzu, die vor dem weißen Halstuch angebracht wurde (vgl. König 2010, 532). In den folgenden Jahrhunderten erlangte das Accessoire populären Status unter Aristokraten des 18. Jahrhunderts (vgl. Bertschik 2013, 64 f.; König 2010, 532). Von George »Beau« Brummells zurückhaltender Eleganz beeinflusst, trugen englische Dandies vorwiegend »small bows with winged collars turned up« (Shields 2009, 109). Im 19. Jahrhundert zählte die häufig mit einem Seemannsknoten gebundene schwarze oder weiße Fliege zum festen Bestandteil der Herrengarderobe, neben den anderen drei wesentlichen Formen des Schals, der Ascot-Krawatte und dem ›Four-in-Hand‹, einem länglichen Schlips (vgl. Hopkins 2011, 23; König 2010, 533). Da die Kleidung zunehmend schlichter und einheitlicher wurde, diente nun die Halsbekleidung dazu, soziale Markierungen von Status, Reichtum oder Affiliation anzuzeigen (vgl. Crane 2000, 174; Crane 1999, 243). Im Verlauf des 19. Jahrhunderts wechselte die populäre formelle Mode vom Frack mit weißer Fliege zum Smoking mit schwarzer Fliege (vgl. Sadako Takeda 2016, 161; Ffoulkes 2010, 78). Jahrzehntlang blieb die Fliege das populärste Accessoire für den Männerhals, erst 1920 veränderte sich dies und die geknotete Krawatte, der so genannte ›necktie‹ oder ›neck scarf‹, wurde beliebter, auch wenn Smoking mit Fliege nach wie vor die formellste Abendbekleidung darstellt. Heutzutage wird der Querbinder nahezu ausschließlich zu formellen oder festlichen Anlässen getragen (vgl. Hopkins 2011, 98; Cumming 2011, 402), wobei es Ausnahmen gibt, denn die Fliege erlebte in den 2000ern ihr Revival im Zuge des erneut aufkommenden ›Preppy-Style‹, eines bereits in den 50er Jahren bestehenden, an College-Studierenden orientierten Looks.

Die Krawatte gilt allgemein »als Zeichen von Gediegenheit und Traditionsbewusstsein« (Hopkins 2011, 96). Demgegenüber besitzt die Fliege vielfältige, auch ambivalente Konnotationen. Sie gilt als symbolische Manifestation eines

vermeintlich höheren sozialen Status bzw. eines feineren, über die Banalität des Alltäglichen erhabenen Denkens und Empfindens. Aus diesem Grund ist sie einerseits mit Adel, Aristokratie und Dekadenz konnotiert, andererseits kann ihren Trägern Snobismus, Arroganz und Falschheit unterstellt werden, da der mit der Fliege manifestierte höhere soziale Status nicht der realen Zugehörigkeit entsprechen muss. Rob Shields deutet die Fliege als ambivalentes Symbol sowohl für die Uniform von Bediensteten als auch für Aristokratie. Er stellt fest: »The bow tie is [...] heavily overcoded with signifiers of both arrogance and enslavement; of both masculinity and femininity; of both nobility and servitude.« (Shields 2009, 108)

Krawatte, Fliege oder Schlips gelten weithin als typisch ›männlich‹ besetzte Kleidungsstücke. »Die Krawatte ist die textile Artikulationsform des Mannes«, heißt es dementsprechend bei Julia Bertschik (2013, 63) und ähnlich bei Shields: »There is a masculine mythology surrounding the bow tie itself and men who wear it.« (2009, 108) Die Fliege gilt als Symbol für Maskulinität, sie ist »culturally-gendered as ›masculine‹« (Shields 2009, 115). Als ›feminine‹ Fliegen werden »large, soft, velvety bows« (Shields 2009, 109) eingeschätzt, die im ausgehenden 19. Jahrhundert unter Frauen verschiedenster sozialer Zugehörigkeit sehr populär waren (vgl. Crane 1999, 243). Demgegenüber lassen sich, so Shields, aufgrund der Vielfalt an Formen, Farben und Mustern kaum bestimmende Kennzeichen einer typisch ›maskulinen‹ Variante dieses Accessoires benennen. Nur ihre Größe im Verhältnis zum Körper der Träger sei relevant, da sie nie breiter sein sollte als der Hals des Trägers oder die Kragenecken des Hemdes.

Die zum Ende des 19. Jahrhunderts aufkommenden Freizeitbeschäftigungen des Reitens und Fahrradfahrens, an denen maßgeblich auch Frauen teilnahmen, brachten es mit sich, dass für sie zunehmend praktischere Kleidungsstücke entwickelt oder aus dem Repertoire männlicher Bekleidung übernommen wurden (vgl. Ellwanger 2003, 84). Die sportlichen Outfits beinhalteten häufig ein vor dem Hals gebundenes Tuch – so erwähnt Alison Matthews David die roten, blauen oder grünen Fliegen des typischen Reiterinnen-Outfits sowie die Krawatte des gängigen Radlerinnen-Kostüms um die Jahrhundertwende (David 2002, 184, 205). »Ties, in various styles, were frequently a part of costumes for sports, particularly bicycling [...].« (Crane 1999, 244) Um diese Zeit erfuhren die modischen Accessoires eine Politisierung im Kontext des Feminismus. »As the women's suffrage movement gained momentum, the tie – when worn by women – became a symbol of independence and feminist convictions.« (König 2010, 533)

Nicht nur im Alltag waren Frauen mit maskulin konnotierter Kleidung präsent, sondern auch in der Populärkultur, d. h. vor allem im Theater und Film. Im US-amerikanischen Vaudeville standen die ›male impersonators‹ Annie Hindle und Ella Wesner, am Pariser Odéon die Schauspielerin Sarah Bern-

hardt (vgl. Ffoulkes 2010, 104), in Londoner Music Halls Sängerinnen wie Vesta Tilley, Hetty King und Ella Shields in ›männlicher‹ Garderobe auf der Bühne. In den 1920er bis 40er Jahren zirkulierten Bilder von Frauen in Anzug, Krawatte, Hut und Halbschuhen weitläufig. Hollywood kam dabei großer Einfluss zu, einige der großen Kaufhäuser richteten sogar Abteilungen für ›Cinema Fashions‹ ein (vgl. Marcketti/Angstman 2013, 140 ff.). Filmstars wie Marlene Dietrich, Katharine Hepburn, Josephine Baker, Anne May Wong oder Lauren Bacall prägten mit ihren Anzügen die westliche Modewelt der 1930er und 40er Jahre nachhaltig, »demonstrating the potent impact of a woman wearing what had become a quintessentially male item« (König 2010, 534; vgl. dazu weiterhin König 2001). Ganze Zweige der westlichen Modeindustrie versierten sich auf Spezialanfertigungen entsprechender Kleidungsstücke (vgl. Marcketti/Angstman 2013, 136, 144, 149). Im Unterschied zum Cross-Dressing, das auf ausschließlich ›männlicher‹ Kleidung basierte, setzte sich diese Alternative aus Elementen beider Kleiderkategorien zusammen. Dennoch wurde das so generierte Aussehen als »mannish«, »vermännlicht«, beschrieben und als – nicht nur vestimentäre – Aneignung bestimmter ansonsten ›männlich‹ definierter Qualitäten aufgefasst. »The tie when worn by a woman was in the most general sense an expression of independence [...].« (Crane 1999, 243) Insbesondere aufgrund der Verknüpfung mit bestimmten Charaktereigenschaften sowie der erweiterten Mobilität ließ sich dieser Look auch als Bedrohung der bestehenden (Geschlechter-)Ordnung verstehen. So mahnten Presse und Ratgeberliteratur beständig, durch figurbetonte Schnitte, helle Farben oder bestimmte Accessoires eine »aura of femininity« (Marcketti/Angstman 2013, 148) zu kreieren. Auch gegenüber der Frauenhose gab es große Vorbehalte, die dazu führten, dass die populären ›suits‹ meist aus Blazer und knielangem geraden Rock bestanden. Trotzdem lässt sich dem ›mannish look‹ der Weimarer Republik nach Diane Crane widerständiges Potential zuschreiben, insofern er gegenüber den kulturell weiterhin dominanten Bildern idealisierter stereotyper Femininität eine Gegenposition und Alternativmöglichkeit der Selbststilisierung eröffnete.

III. JANELLE MONÁE: POP-GENTLEWOMAN

Die US-amerikanische Sängerin, Musikerin und Musikproduzentin Janelle Monáe ist nicht die erste oder einzige Popsängerin, die ›männlich‹ konnotierte Kleidung trägt und eine ambivalente Persona kreiert. Wie bereits erwähnt, lassen sich schon im 19. Jahrhundert weibliche Cross-Dresserinnen auf den Vaudeville- und Music Hall-Bühnen und diverse Filmschauspielerinnen anführen, die dem im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts angesagten ›maskulinen‹ oder ›androgynen‹ Äußeren zu weiterer Popularität verhelfen, indem sie sich entsprechend stylten. Ein spezifisches Bild lässt sich unter den dann ver-

breiteten Erscheinungsweisen hervorheben, das für diese Zeit als höchst populär einzuschätzen ist. So existiert eine ganze Reihe ähnlicher Fotos, zumeist PR-Bilder großer Filmproduktionen, von den Sängerinnen und Schauspielerinnen Gloria Swanson und Anita Berber in den 1910er und 20er sowie Marlene Dietrich, Josephine Baker, Anna May Wong, Mary Pickford, Kay Francis, Renate Muller oder Jessie Matthews in den 30er Jahren im klassischen ›White Tie‹-Look, d. h. mit Zylinder, schwarzem Frack, weißem Hemd, Hose, flachen Lackschuhen und weißer Fliege. Meist tragen die Abgebildeten starkes Make-up, halten in bestimmten Posen inne, dabei rauchend oder trinkend. Diese Fotos bilden einerseits die Schauspielerin in der Filmrolle ab, andererseits produzieren sie eine weitere Facette der Star-Persona und wirken zurück auf die Art und Weise, wie die Schauspielerin – über den einzelnen Filmcharakter hinaus – gesehen wird. Katie Sutton schreibt Marlene Dietrich im Film *Morocco* (1930) die Macht zu, heteronormative Regeln der Geschlechterdarstellung sowie Begehrensstrukturen der Zuschauer*innen durcheinander zu bringen, und zwar maßgeblich aufgrund ihres maskulin konnotierten Kleidungsstils und Verhaltens (vgl. Sutton 2004, 33). Film- und Popstars können weitreichenden Einfluss nehmen, indem sie als Identifikations- und Projektionsfiguren fungieren und die Bandbreite sichtbarer Identitätsentwürfe durch ihre eigenen Inszenierungsweisen erweitern.

In den 1980er und 90er Jahren gab es eine weitere Welle der Androgynität im Styling männlicher wie weiblicher Popstars wie Annie Lennox, Grace Jones, Claudie Fritsch-Mentrop alias Desireless, k. d. lang und Madonna.⁴ Im Gespräch mit Harry Brant von »Interview« sagte Annie Lennox 2014 über ihren 80er-Stil:

»I wanted to create something that was quite edgy and belonged to me. It wasn't about my sexual orientation, because I'm heterosexual. [...] In my relationship with Dave Stewart of Eurythmics, we were looking at each other as equals. That is why the suit was worn. That is part of the language that was being expressed. It was like, ›Hey, you know what? I'm as good as a man, I'm as strong as a man.‹« (Brant 2014, o. S.)

Die Sängerin beschreibt ihren Look somit als ›kantig‹ sowie ›stark‹ und setzt diese Qualität mit einem Aussehen gleich, das mit ›Maskulinität‹ einhergeht. Über die Kleidung und den Habitus gleicht sie sich einem bestimmten Männerbild an. Kleidung geht demnach mit der Übertragung und Aneignung bestimmter Eigenschaften und Machtpositionen einher. Dies entspricht einer Sichtweise, wie sie von der Rechtswissenschaftlerin Lori Rifkin vertreten wird:

4 | Vgl. Menkes, Suzy (2000): »Back to the 1980s: Androgyny Rules«, in: The New York Times vom 17.10.2000, online abrufbar unter: www.nytimes.com/2000/10/17/style/17iht-fash.t_0.html.

»Despite differing in degrees of intent, all women-in-suits reference a ›crossing‹ – an appropriation of power accessed through a Masculinity that stands in for power.« (Rifkin 2002, 168) Auch die Modeforscherin Joanne Entwistle argumentiert: »the male suit does not just accentuate male bodily features, but adds ›masculinity‹ to the body« (Entwistle 2000, 141). Während Lennox und viele andere Popsängerinnen ihren Stil somit an Vorstellungen von ›Maskulinität‹ ausrichten, gestaltet sich dies bei Monáe anders. Denn für sie stehen vor allem Konzepte von (schwarzer) Femininität im Zentrum.

Häufig wird die Musikerin als Stil-Ikone bezeichnet. Die Besonderheit der Inszenierungsweise Janelle Monáes liegt in den Details der verwendeten vestimentären Elemente, der charakteristischen Kombinationsweise und in der Kontinuität ihres Stils, der nicht allein in einzelnen Musikvideos, sondern bei sämtlichen Auftritten im öffentlichen Raum und bei Live-Konzerten beibehalten wird. Sie erzeugt keine singulären Song-Charaktere, wie dies in Bezug auf Lennox beispielsweise positiv hervorgehoben wird (vgl. Brant 2014, o. S.), sondern eine übergeordnete Persona, die in allen Musikvideos wie auf der Bühne in Erscheinung tritt. Sie kreiert damit trotz der Künstlichkeit und Formalität der kostümartigen Kleidung einen Effekt von Authentizität. In ihren Bewegungen, ihrer Gestik und Mimik macht Monáe deutlich, dass sie sich in dieser Kleidung nicht fremd, sondern wohl fühlt und sich ›natürlich‹ geben kann. »When I pick clothes I see no gender.« (Carlos 2015, o. S.) Monáe stellt sich als eine Person dar, für die die möglichen kulturellen Zuschreibungen und Bewertungsmaßstäbe zunächst keine Rolle spielen, sondern allein der persönliche Geschmack ausschlaggebend ist. Doch angesichts der Durchdrachtetheit ihres Styles und bestimmter Äußerungen in Interviews wird deutlich, dass es sich um eine bewusst für die Öffentlichkeit inszenierte Haltung eines ›naiv unverstellten Selbstausdrucks‹ handelt, die in ihrer behaupteten, doch nahezu unmöglichen Freiheit von kategorialen Bestimmungen wesentliches Element der utopischen Vision der Sängerin ist. In einem Gespräch mit Esquire 2013 sagte sie:

»I wanted to have a female-empowerment song, but we also wanted to raise the questions of how people judge women in society and how they can slut-shame her or treat her differently. And I wanted to raise the question about how we're treating the ›others.‹ [...] And the ›other‹ can be parallel to other ›others‹ like the gay and lesbian community or women or how black people have been treated in the past or immigrants or the excommunicated and so on.« (Hyman 2013, o. S.)

Sie definiert sich als Feministin und spricht darüber, dass sie mit ihrer Art der Präsentation einen Möglichkeitsraum alternativer Weiblichkeitsentwürfe eröffnen und insbesondere junge Frauen ermuntern möchte, sich nicht an die limitierten medial präsenten Bilder halten zu müssen und demgegenüber

stärker dem individuellen Geschmack und Willen zu folgen. Kleidung spielt dabei eine zentrale Rolle, wie ihre folgende Äußerung betont, an der zudem deutlich wird, dass der Sängerin sehr wohl bewusst ist, dass sie sich mit ihrem typischen Smoking-Outfit an der Grenze des Bereichs sozial anerkannter Präsentationsweisen bewegt: »I feel like I have a responsibility to my community and other young girls to help redefine what it looks like to be a woman. I don't believe in men's wear or women's wear, I just like what I like.« (Andrews 2010, o. S.) Mit der Hinterfragung bestehender Geschlechterzuweisungen, auch im Bereich der Mode, thematisiert sie weibliche Sexualität (im Alltag und speziell im Pop-Business). Als Reaktion auf die Forderung eines männlichen Fans, die Anzüge im Schrank zu lassen, twitterte Monáe: »I'm not for male consumption« (Twitter, 13. April 2015) und befeuerte damit erneute Spekulationen zu ihrer sexuellen Orientierung. Auch diesbezüglich verband Monáe ironischen Humor mit soziopolitisch orientierten Statements, indem sie klarstellte, sie date nur Androiden und betrachte sich als »advocate for love, because I think love has no religious beliefs. It has no sexual orientation« (Weiss 2013, o. S.). Die ihr gestellten Interview-Fragen beziehen sich oft auf eine klischeehafte Kategorisierung der Frau mit Krawatte oder Fliege als »lesbisch«, was u. a. auf die Art und Weise Bezug nimmt, wie viele homosexuelle Frauen in der Vergangenheit im öffentlichen Raum auffällig wurden, nämlich – und offenbar stärker als über ihre sexuellen Vorlieben – vor allem über ihre Kleidung. So verweist Elizabeth Wilson u. a. auf das im 19. Jahrhundert für seinen »masculine style of clothing« (2013, 170) bekannte Frauenpaar Eleanor Butler und Sarah Ponsonby sowie die »mannish appearance« (ebd., 171) der lesbischen Gutsbesitzerin Anne Lister. Wilson betont aber zugleich den Schutzraum, der sich für die genannten Frauen aus ihrem gehobenen sozialen Status und relativen Wohlstand ergaben, und unterstreicht, dass demgegenüber – auch heterosexuelle – Frauen häufig, um ihre gesellschaftliche Lage zu verbessern oder auf Reisen größeren Schutz zu erlangen, »männliche« Kleidung trugen. Sie schlussfolgert, dass diese vestimentäre Praxis – vor allem historisch – nicht grundsätzlich als Zeichen von Homosexualität, sondern eher als Ausdruck verschiedener, vor allem mit »class« zusammenhängender Faktoren eingeschätzt werden sollte (vgl. Wilson 2013, 173).

Monáe bezeichnet ihr charakteristisches Smoking/Fliege-Outfit als »standard uniform, it's so classy and it's a lifestyle I enjoy«⁵. Der Begriff der »Uniform« verweist auf die zuvor ausgeführte symbolhafte Assoziation der Fliege mit Dienstleistungsberufen. Diana Crane hebt die unmittelbare soziale Lesbarkeit der mit Uniformen einhergehenden Kleidertypologie verschiedener Berufe hervor (vgl. Crane 2000, 174), während Rob Shields insbesondere die Clip-on-Fliege als »essential element of a uniform that signifies servitude« (Shields

5 | www.electrogent.com/2012/10/tuesday-tuesday-janelle-monae/ vom 20.06.2016.

2009, 111) auffasst. Monáe strebt über ihre Kleidung und vor allem ihre Fliege eine Identifikation mit sozial benachteiligten Berufsgruppen an. In ihrer Dankesrede zum BET's 2012 *Black Girls Rock!*-Award sagte sie:

»When I started my musical career, I was a maid. I used to clean houses. My mother was a proud janitor. My stepfather, who raised me like his very own, worked at the post office and my father was a trash man. They all wore uniforms and that's why I stand here today, in my black and white, and I wear my uniform to honor them.«⁶

Doch das Accessoire ist, wie im vorherigen Abschnitt zur historischen und kulturellen Bedeutung aufgezeigt wurde, ein in Bezug auf die Kategorie ›class‹ höchst ambivalentes Zeichen. Es bezeichnet nicht nur Bedienstetenkleidung, sondern fungiert ja, wie Rob Shields unterstreicht, ebenfalls als Symbol für einen höheren sozialen Status, für Wohlstand und einen aristokratischen Hintergrund. Somit situiert Monáe ihre Pop-Persona über die Fliege zugleich in einem traditionell englisch-aristokratischen Kontext und assoziiert sich dem Dandytum des 18. und 19. Jahrhunderts. Dandyhafte Eleganz zeigt sich in der Stimmigkeit der detaillierten Auswahl modischer Elemente, in den dunklen Farben ihrer Anzüge, der konsequenten Reduktion auf die Farbkombination schwarz/weiß, im symbolischen Status formeller Abendgarderobe, in den feinen Schnitten, die ihr auf den Leib geschneidert wurden, sowie in ihrer souveränen Art als selbstbewusste, gelassene Trägerin dieser Kleidung. Monáe positioniert sich also in einem Zwischenstatus, der nach Shields die charakteristische Ambivalenz der zur Schleife gebundenen Krawatte ausmacht: »It can thus be called a liminal signifier, as if on a threshold (*limen*) turned, Janus-like, into both spaces« (Shields 2009, 110). Monáes ambivalente Zwischenposition geht, wie Shana Redmond herausstellt, mit einer Collagenhaftigkeit einher, die sich einer klaren zeitlichen Verordnung entzieht.

»This uniform resists periodization as it incorporates the high collars and puffed shoulders of Victorian women's wear with the saddle shoes and mod, slim-cut slacks of the 1950s, thereby demonstrating Monáe's Afro-materialist ability to blur the aesthetic conventions of history and dismiss the transhistorical expectations of the female body by commenting on multiple past moments through one ensemble.« (Redmond 2011, 394)

Wie Redmond hervorhebt, enthält die visuelle wie auditive Präsentation Monáes eine Vielzahl stilistischer Referenzen zu unterschiedlichen historischen Epochen. Einer der Schwerpunkte liegt dabei auf den 1920er und 1930er Jah-

6 | <http://atlantablackstar.com/2012/11/05/2012-black-girls-rock-awards-show-performances-ciara-brandy-missy-more/> vom 29.06.2016.

ren, die über den zitathaften Bezug des Coverbilds ihres ersten Albums »The ArchAndroid« (2010) auf Fritz Langs Stummfilm »Metropolis« (1927) sowie die Ästhetik der US-amerikanischen Swing-Ära aufgerufen werden. Des Weiteren bezieht die Künstlerin sich auf die R&B- und Soul-Musik der 1950er und 1960er Jahre, die sowohl musikalisch als auch durch typische Posen und Tanzbewegungen aufgegriffen wird. Diese Multi-Zeitlichkeit ihrer Musik und ihres Habitus spiegelt sich auch in ihrem Stil, der u. a. auf das 19. Jahrhundert, auf die 1930er Jahre, mit der hohen Haartolle auf die 50er Jahre und ihren technoid anmutenden Kleidungsstücken auf die Gegenwart und Zukunft verweist. Wie Daylanne K. English und Alvin Kim ausführen, lässt sich der Stil der Sängerin im Kontext eines »Neo-Afro-Futurismus« verorten, der auf die Imagination und Präsenz einer »less constrained black subjectivity« (English/Kim 2013, 218) zielt. Monáes musikalischer und vestimentärer Stil ruft somit auch verschiedene stereotyp »schwarze« Identitäten, Erscheinungsweisen und die, wie Monica Miller darlegt, »black dandy's challenge to racialization« (2009, 12) auf. Miller sieht im »Black Dandyism« eine performative Aneignung und Unterwanderung traditionell »weiß« markierter Positionen und Zuschreibungen:

»Black dandies may seem to mimic European dress styles in an effort to accrue the power associated with whiteness. Such repetition, however, is never a strict copy of the original style, but a black interpretation of it designed to offer the black performer a greater sense of mobility and creativity within the expressed form.« (Miller 2009, 14)

Als Frau und Feministin setzt sich Janelle Monáe mit der Kategorie »race« unter anderem auch in Bezug auf das – nach Philipp Dorestal in den USA der 1950er Jahre wirkmächtige – Stereotyp der »hypersexualisierten schwarzen Frau« auseinander, dem sie durch ihre Selbstinszenierung andere Bilder entgegenstellt (vgl. Dorestal 2012, 136 f.). Zugleich meidet sie dabei die Strategie, »sich weiß zu geben, um die negativen Konnotationen von Schwarzsein zu vermeiden« (ebd., 143), sondern wählt dezidiert schwarze Traditionen ästhetischer Darstellungs- und Ausdrucksweisen für die Kreation ihres individuellen Stils aus. Während ihre Persona also in Bezug auf den sozialen Status über das Symbol der Fliege absichtlich ambivalent bleibt, verortet sich die Art, wie sie die gewählten Accessoires trägt mit eindeutiger Referenz zu afroamerikanischer Kultur.

IV. FAZIT

Die Popsängerin Janelle Monáe präsentiert eine alternative Erscheinungsweise, die in den Medien Aufmerksamkeit generiert, da sie eine Sonderstellung einnimmt. Darin liegt zugleich ihre Stärke und ihr Nachteil – fällt Monáe mit

ihrer Garderobe zwar einerseits besonders auf und kann in kontrastierender Relation zu anderen gegenwärtig präsenten Inszenierungen weiblicher Popstars wirksam werden, lässt sich ihr Stil aber durch die Markierung als ›besonders‹ auch schnell abtun und als ›Sonderfall‹ kategorisieren. Ebenfalls ist stets zu berücksichtigen, dass diese Inszenierungsprozesse im popkulturellen Kontext stattfinden, der eine gewisse schützende und möglicherweise abschwächende Rahmung darstellen kann.

Doch gerade aus der Durchkreuzung der potentiell aufgerufenen Assoziationen und Bedeutungszuschreibungen, die sich symbolisch im Accessoire der Fliege verdichten – ›maskulin‹ und ›feminin‹, ›arbeitend‹ und ›dandyesk‹, ›dienend‹ und ›herrschaftlich‹, ›schwarz‹ und ›weiß‹ –, ergibt sich die starke Wirkung des Looks und Habitus der Sängerin. Somit ist mit Rob Shields zu unterstreichen, dass es von der Performance der Träger*in sowie von den historischen, kulturellen und situativen Umständen abhängt, ob und inwieweit das Tragen einer Fliege affirmativ oder subversiv gegenüber bestehenden Kleidernormen und Geschlechtsvorstellungen sein kann (vgl. Shields 2009, 115). Inwieweit das Tragen der Fliege queerend wirksam ist, hängt demzufolge immer von der konkreten Situation ab, vom historischen wie kulturellen Kontext und von der Art, in der dieses Accessoire den eigenen Look prägt. In Bezug auf Monáe ist davon auszugehen, dass vor dem Hintergrund der die Popwelt dominierenden Präsentation hypersexualisierter ›Weiblichkeit‹ das konsequente Styling im standardisiert ›maskulinen‹ Formal-Look Alternativen der Selbststilisierung und Identitätskonstitution aufzeigt und daher im Sinne des Potentials, sowohl die Imagination als auch konkrete Praktiken zu begründen, als queerend einzuschätzen ist. In einer Gesellschaft, in der mediale Darstellungen omnipräsent sind und Selbstinszenierung einen wesentlichen Aspekt subjektiver Erfahrung und Identitätskonstitution darstellt, ist die starke Wirksamkeit von Monáes Erscheinungsweise als Erweiterung sichtbarer Stile und ›Selbst-Präsentationen zu unterstreichen.

LITERATUR

- Auslander, Philip (2006): »Musical Personae«, in: TDR – The Drama Review, Vol. 50, No. 1, S. 100–119.
- Bertschik, Julia (2013): »Des Dandys bestes Stück«: Die Krawatte als ästhetisches Paradox von Beau Brummell bis zum Dandy 2.0«, in: Julia Bertschik/Anna-Dorothea Ludwig/Julius H. Schoeps (Hg.), Der Dandy. Ein kulturhistorisches Phänomen im 19. und 20. Jahrhundert, Berlin, Boston: De Gruyter, S. 63–76.
- Crane, Diana (2000): Fashion and its Social Agendas. Class, Gender, and Identity in Clothing, Chicago, London: Chicago University Press.

- Crane, Diana (1999): »Clothing Behavior as Non-Verbal Resistance: Marginal Women and Alternative Dress in the Nineteenth Century«, in: *Fashion Theory*, Vol. 3, No. 2, S. 241–268.
- Cumming, Valerie (2011): »Accessories«, in: Joanne B. Eicher (Hg.), *Berg Encyclopedia of World Dress and Fashion* (= Vol 8. West Europe), London u.a.: Bloomsbury, S. 396–406.
- David, Alison Matthews (2002): »Elegant Amazons: Victorian Riding Habits and the Fashionable Horsewoman«, in: *Victorian Literature and Culture*, Vol. 30, No. 1, S. 179–210.
- Dorestal, Philipp (2012): *Style Politics. Mode, Geschlecht und Schwarzsein in den USA, 1943–1975*, Bielefeld: transcript.
- Ellwanger, Karen (2003): »Die Kontur der Moderne. Konstruktionen geordneter Bewegung und kontrollierter Geschwindigkeit in der Kleidungsform der 1920er Jahre«, in: Patricia Brattig (Hg.), *femme fashion*, Stuttgart: Arnoldsche, S. 84–97.
- English, Daylanne K./Kim, Alvin (2013): »Now We Want Our Funk Cut: Janelle Monáe's Neo-Afrofuturism«, in: *American Studies*, Vol. 52, No. 4, S. 217–230.
- Entwistle, Joanne (2000): *The Fashioned Body. Fashion, Dress and Modern Social Theory*, Cambridge, Maiden, Ma.: Polity Press.
- Ffoulkes, Fiona (2010): *How to Read Fashion. A Crash Course in Understanding Styles*, London: Herbert Press.
- Geczy, Adam/Karaminas, Vicki (2013): *Queer Style*, London u.a.: Bloomsbury.
- Halberstam, Jack (2008): »The Anti-Social Turn in Queer Studies«, in: *Graduate Journal of Social Science*, Vol. 5, No. 2, S. 140–156.
- Halberstam, Jack (1998): *Female Masculinity*, Durham, London: Duke University Press.
- Hopkins, John (2011): *Menswear – Herrenmode*, München: Stiebner.
- König, Anna (2010): »Neckties and Neckwear«, in: Valerie Steele (Hg.), *The Berg Companion to Fashion*, Oxford, New York: Berg, S. 531–534.
- Lehnert, Gertrud (2013): *Mode. Theorie, Geschichte und Ästhetik einer kulturellen Praxis*, Bielefeld: transcript.
- Marcketti, Sara B./Angstman, Emily Thomsen (2013): »The Trend for Mannish Suits in the 1930s«, in: *Dress*, Vol. 39, No. 2, S. 135–152.
- Miller, Monica L. (2009): *Slaves to Fashion. Black Dandyism and the Styling of Black Diasporic Identities*, Durham, London: Duke University Press.
- Rifkin, Lori (2002): »The Suit Suits Whom?«, in: *Journal of Lesbian Studies*, Vol. 6, No. 2, S. 157–174.
- Sadako Takeda, Sharon et al. (2016): *Reigning Men. Fashion in Menswear 1715–2015*, New York, London, München: Los Angeles County Museum of Art/Prestel.
- Sedgwick, Eve Kosofsky (1993): *Tendencies*, Durham: Duke University Press.

- Shields, Rob (2009): »A Tale of Three Louis: Ambiguity, Masculinity and the Bow Tie«, in: Peter McNeil/Vicki Karaminas (Hg.), *The Men's Fashion Reader*, London u. a.: Bloomsbury, S. 108–116.
- Sutton, Katie (2004): »Female Masculinity in Weimar Cinema«, in: *Traffic*, No. 4, S. 27–48.
- Whiteley, Sheila (2015): »Sexploitation and *Constructions* of Femininity in Contemporary She-Pop«, in: Christa Brüstle (Hg.), *Pop-Frauen der Gegenwart. Körper – Stimme – Image. Vermarktungsstrategien zwischen Selbstinszenierung und Fremdbestimmung*, Bielefeld: transcript, S. 17–31.
- Whiteley, Sheila (2006): »Popular Music and the Dynamics of Desire«, in: dies./Jennifer Rycenga (Hg.), *Queering the Popular Pitch*, New York, London: Routledge, S. 249–262.
- Wilson, Elizabeth: »What Does a Lesbian Look Like?«, in: Valerie Steele (Hg.), *A Queer History of Fashion. From the Closet to the Catwalk*, New York: Fashion Institute of Technology, S. 167–191.

INTERNETQUELLEN

- Andrews, Gillian »Gus« (2010): »Janelle Monae turns rhythm and blues into science fiction«, in: io9 vom 21.07.2010, online abrufbar unter: <http://io9.gizmodo.com/5592174/janelle-monae-turns-rhythm-and-blues-into-science-fiction>
- Andrews, Jessica C. (2016): »This Girl Was Kicked Out of Prom for Wearing a Suit«, in: *Teen Vogue* vom 10.05.2016, online abrufbar unter: www.teenvogue.com/story/girl-kicked-out-of-prom-suit
- Atwood, Tyler (2015): »11 Celebrity Women Wearing Tuxedos, Because The Red Carpet Needs A Good Shakeup Every Once In A While«, in: *Bustle* vom 19.02.2015, online abrufbar unter: www.bustle.com/articles/65069-11-celebrity-women-wearing-tuxedos-because-the-red-carpet-needs-a-good-shakeup-every-once-in
- Brant, Harry (2014): »The Look: Annie Lennox«, in: *Interview Magazine* vom 23.09.2014, online abrufbar unter: www.interviewmagazine.com/fashion/the-look-annie-lennox/#_
- Carlos, Marjon (2015): »Janelle Monáe on Her New Paris Fashion Week Look and Soundtrack, and Style Godfather Karl Lagerfeld«, in: *Vogue* vom 6. Oktober 2015, online abrufbar unter: www.vogue.com/13358215/janelle-monae-interview-paris-fashion-week-chanel/
- DapperQ-Blog, online abrufbar unter: www.dapperq.com/about/
- Hyman, Dan (2013): »Q & A: Janelle Monae on What an »Electric Lady« Really Is«, in: *Esquire* vom 11.09.2013, online abrufbar unter: www.esquire.com/entertainment/music/interviews/a24698/janelle-monae-interview/

- König, Anna (2001): »Tie Me Up, Tie Me Down«, in: The Guardian vom 31.08.2001, online abrufbar unter: www.theguardian.com/lifeandstyle/2001/aug/31/fashion
- Lopez, Johnny (2014): »Suits you Ellen!«, in: Dailymail Online vom 09.01.2014, online abrufbar unter: www.dailymail.co.uk/tvshowbiz/article-2536176/Ellen-DeGeneres-cuts-dapper-figure-smart-tuxedo-new-photos-promote-Os-cars-hosting-gig.html
- Menkes, Suzy (2000): »Back to the 1980s: Androgyny Rules«, in: The New York Times vom 17.10.2000, online abrufbar unter: www.nytimes.com/2000/10/17/style/17iht-fash.t_o.html
- Monáe, Janelle, in: <http://atlantablackstar.com/2012/11/05/2012-black-girls-rock-awards-show-performances-ciara-brandy-missy-more/>
- Sidell, Misty White (2014): »Dressing like the boys!«, in: Dailymail Online vom 03.03.2014, online abrufbar unter: www.dailymail.co.uk/femail/article-2572337/Dressing-like-boys-From-Ellen-DeGeneres-Brooklyn-Decker-Kourtney-Kardashian-leading-ladies-ditch-gowns-tuxedos-Oscars.html
- SPIEGEL ONLINE: »Verstoß gegen Kleiderordnung. Schülerin im Smoking muss Abschlussball verlassen«, in: SPIEGEL ONLINE vom 9. Mai 2016, online abrufbar unter: www.spiegel.de/schulspiegel/leben/abschlussball-in-den-usa-schuelerin-im-smoking-muss-gehen-a-1091453.html
- Vagianos, Alanna (2016): »This Teen Was Kicked Out Of Her Prom For Wearing A Tuxedo«, in: Huffington Post vom 05.09.2016, online abrufbar unter: www.huffingtonpost.com/entry/this-teen-was-kicked-out-of-her-prom-for-wearing-a-tuxedo_us_57309017e4b096e9f091ddfb
- Weiss, Keely (2013): »The Electric Lady: Janelle Monáe on Her New Album and an Exclusive Behind-the-Scenes Look of her Cover Art Photoshoot«, in: Elle vom 29.08.2013, online abrufbar unter: www.elle.com/culture/music/news/a23604/janelle-monae-interview-electric-lady/
- Youtube-Kanal der Oscars, online abrufbar unter: <https://www.youtube.com/watch?v=DisioPE86AY>

»Zeigt her Eure Füße ...«

Queerness und Queering im Tango Argentino

Katja Weise

»IT TAKES TWO TO TANGO«¹

Mit der Entscheidung, Tango Argentino² tanzen lernen zu wollen, ohne dafür einen Kurs zu besuchen, sondern sich die Grundschr tte und -bewegungen im Selbststudium anzueignen, stoßen zwei Interessierte bei der Suche im WWW sowie in entsprechenden Publikationen immer wieder auf Abbildungen wie die folgenden.

Demzufolge gehören beim Tango, wie bei allen modernen Paartänzen, zwei Personen dazu.³ Die bildlichen Tanzanleitungen für den Grundschr tt (*el basico*) zeigen eine Schrittfolge, etwas, das auch bei anderen Paartänzen üblich

1 | So lautet der Titel eines Songs aus den 1950ern, der u. a. von Louis Armstrong interpretiert wurde.

2 | Nicht zu verwechseln ist der argentinische mit dem europäischen Tango, der jünger ist, zum Repertoire der Turniert nze gehört und für den es ein offizielles Regelwerk gibt. Anders beim Tango Argentino: »Nirgends steht geschrieben, was der Tango genau ist, es gibt kein Regelwerk und kein offizielles Handbuch. Vielmehr ist der Tango das, was alle daraus machen.« (Villa 2007, 144) Ich folge der Definition Villas, dass es sich beim argentinischen Tango v. a. um eine »diskursiv erzeugte Konstruktion« (Villa 2002a, 111) handelt, die sich in verschiedensten körperlichen Praktiken materialisiert und permanent von den Akteur*innen der Szene ausgehandelt wird (vgl. ebd.). Einziger Bezugspunkt war und ist dafür Argentinien, genauer gesagt exotische Phantasien von Buenos Aires. Zudem haben sich einige diskursive Normen herausgebildet, die beinahe allgemeine Gültigkeit besitzen, so auch die heterosexuelle erotisierte Spannung der »intensive[n] Begegnung von Mann und Frau« (Villa 2007, 144), die zum wesentlichsten Merkmal des Tango Argentino geworden ist.

3 | Das Paar als von der Gemeinschaft abgelöste Einheit hat sich im Tanz am Ende des 18. Jahrhunderts als bürgerliches Gegenmodell zu den Gruppent nzen der Aristokratie herausgebildet (vgl. Haller 2009, 98).

Abbildung 1

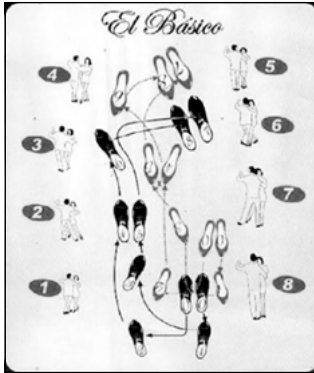


Abbildung 2

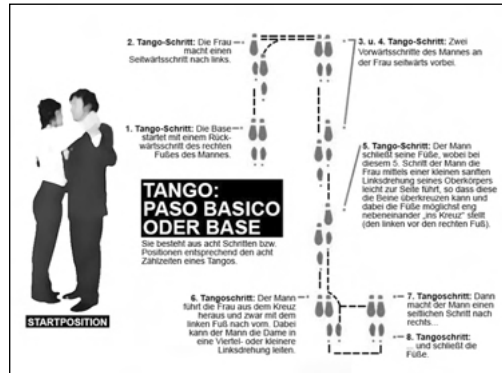
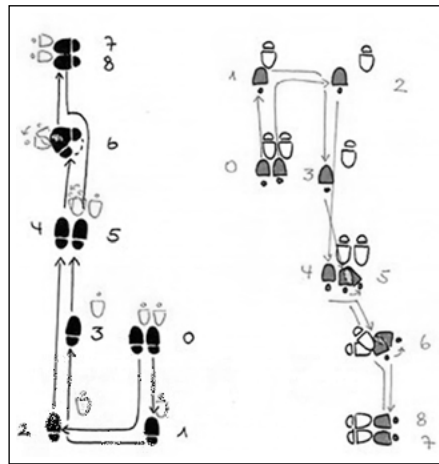


Abbildung 3



und so ähnlich zu finden ist. Dargestellt sind die Bodenwege, so dass die Lernenden die Perspektive einnehmen, von oben auf die Füße des Tanzpaares zu schauen und deren Position zueinander zu Beginn resp. am Ende eines jeden Schrittes zu sehen.⁴

Wobei es sich nicht um Füße, sondern um die bildliche Darstellung von Schuhen oder Abdrücken beschuhter Füße handelt, die stellvertretend für die

4 | Zur Weitergabe von Tanzbewegungen mithilfe verbindlicher Aufschreibesysteme, sogenannter Notationen vgl. u. a. Jeschke 1983. Bereits im ausgehenden 17. Jahrhundert wurden Schrittabfolgen höfischer Tänze als Bodenwege aufgezeichnet und abstrahiert dargestellt, so dass Raum und Zeit in der zweiten Dimension gebannt sind.

Tanzenden und ihre Körper stehen. Daraus geht hervor, dass eine der beiden Personen breitere, größere, geschlossene und relativ flache Schuhe, die zweite im Vergleich dazu kleinere, schmalere Schuhe, in Abbildung 2 und 3 sogar welche mit einem dünnen Absatz trägt. Man könnte meinen, damit sei bereits alles klar: Mann ist auf großem Fuß unterwegs, Frau auf kleinem, auch im Tango Argentino. Warum auch nicht, gilt der argentinische Tango vielen als der leidenschaftlichste Paartanz schlechthin, genauer als die ›getanzte Leidenschaft‹ zwischen Mann und Frau.⁵

Auf diesem stark heterosexualisierten Verhältnis basiert auch die Führen-Folgen-Struktur des Tangos sowie die als Umarmung bezeichneten Tanzhaltung. Es zeigt sich darüber hinaus in den Selbstinszenierungen der Tanzenden u. a. qua Kleidung und Schuhen, wie ich einleitend ausführe. Anschließend untersuche ich beispielhaft tänzerische Praktiken, die sich selbst als Queer Tango bezeichnen sowie solche, die außerhalb queerer Szenen gemäß jener Bestimmungen als queer(ing) wahrgenommen werden können.

Was ich in den folgenden Ausführungen versuche darzulegen, ist eine Ambivalenz der meisten dieser Praktiken, die m. E. zwischen queer und zugleich nicht-queer oszillieren können. Ambivalent ist, wie und wofür die Bezeichnung queer von Tangotänzer*innen und -lehrer*innen in den unterschiedlichen Tangoszenen verwendet wird – nämlich keinesfalls immer im Sinne einer stark politischen Queer Theory, die queer etwa als »anti-identitär« (Engel 2009, 20) beschreibt und explizit »nicht zur Bezeichnung von Individuen und sozialen Gruppen geeignet« (ebd.) sei. Statt um Anti-Identitäten geht es im Tango gerade um die (ver)geschlechtlich(t)en Rollen der bzw. als »Tango-Subjekte« (Villa 2002a, 113) und ihre ›richtigen‹ Verkörperungen. Deren heteronormative Differenzkategorien lassen sich nicht so einfach abschütteln, sondern deren Kohärenz und Kongruenz werden im queeren Tango u. a. dadurch hinterfragt, dass sie ungewohnt kombiniert werden und sich überlagern. So bleiben selbst einige queere Rollenwechsel binär, dichotom, dualistisch, komplementär und hierarchisch und re-inszenieren, wiederholen und bestätigen den heteronormativen Imperativ, zumindest auf der choreografischen Ebene getanzter Tangos. Daher die Überlegung: Findet ein Queering möglicherweise eher beim Self Fashioning der Tänzer*innen mittels Kleidung und v. a. Schuhen statt? Denn, so Birthe Havmoeller, »shoes are very gendered objects and very important erotic markers in the Tango world« (Havmoeller 2015, 58). Offen bleibt am Ende die Frage, ob ein getanzter Tango, der jegliche Rollenteilung hinter sich ließe und die Grenzen geschlechtlicher, d. h. hier: heteronormativer Zuschreibungen überschritte, überhaupt als Tango erkannt würde.

5 | Zum Topos (exotisierter) heterosexueller Leidenschaft im Tango Argentino vgl. u. a. Savigliano 1995a, 1995b, 1995c u. 1998; Villa 2002a, 2003 u. 2007; Saikin 2004; Petridou 2009; Davis 2015.

Die tänzerischen Praktiken des argentinischen Tangos stellen somit ein Beispiel für das produktive Wirken der Diskurse dar, deren heteronormative Vorgaben und Ideale sich Judith Butler zufolge in einer Reihe von spezifischen körperlichen Handlungen wiederholt materialisieren und Subjekte als geschlechtliche konstituieren (vgl. u. a. Butler 1990 u. 1993).⁶ Butlers Überlegungen zur performativen Hervorbringung heterosexueller Geschlechtsidentitäten und Geschlechterverhältnisse, die normative Verknüpfung von sex, gender und desire sowie eventuelle subversive ›Entknüpfung‹ u. a. durch Crossdressing bilden gewissermaßen die Hintergrundfolie der folgenden Überlegungen. Der Begriff Queer(ness) wird von mir dabei v. a. im Sinne exemplarischer Selbstbeschreibungen verwendet, mit denen sich Tangotänzer*innen zu Identitätskonstruktionen als Ergebnis von Differenz und Heteronormativität ›querstellen‹ und von diesen Normen ›abweichende‹ »Gleichzeitigkeiten und Paradoxien [...] praktizieren« (Engel/Schulz/Wedel 2005, 18).⁷ Außerdem benutze ich die Bezeichnung Queering, um das Prozesshafte und Transitorische queerer Praktiken (hier: im Tanz und in der Tangomode) zu betonen und vorübergehende »verändernde Eingriffe in Normalitätsregime« (Engel 2009, 20) des Tangos zu untersuchen.

Meine Analysen der ›traditionellen‹ Führen-Folgen-Struktur sowie der Verkörperung vergeschlechtlichter Tango-Identitäten mithilfe von Kleidung und Schuhen sind allgemein gehalten. Sie beziehen sich auf Phänomene, die in vielen gemischt-geschlechtlichen, v. a. heterosexuellen Tangoszenen der Bundesrepublik zu beobachten und im Vergleich zu explizit queeren Praktiken und Veranstaltungen immer noch in der Überzahl sind.⁸ Meine Ausführungen werden jedoch der Vielfalt tänzerischen Tuns in den unterschiedlichsten Szenen – seien sie queer oder nicht – bei Weitem nicht gerecht und können an

6 | Einen ähnlichen Ansatz für die Analyse des Tango verfolgen u. a. Villa 2002a; Hartmann 2002 u. 2008; Saikin 2004.

7 | Mein Fokus beim Gebrauch von queer liegt im Folgenden vor allem auf den möglichen »Koalitionen« (Wolterdorff 2003, 919) von sex, gender, desire, tango gender und tänzerischen sowie modischen Praktiken. Was einige Vertreter*innen der Queer Theorie für ebenso zentral halten und ich hier vernachlässige, ist das »Zusammenspiel [von Heteronormativität, K. W.] mit anderen Regimen der Normalisierung, der Hierarchisierung, der Grenzziehungen und Ausschlüsse« (Engel/Schulz/Wedl 2005, 11 f.), die ebenfalls über Differenzen Identitäten konstituieren. Ethnizität und Klasse spielen als Kategorien auch im Tango Argentino und seinen Diskursen eine wichtige Rolle und sind vielfach mit den heteronormativen Vorstellungen verschränkt.

8 | Obwohl Tango Argentino in vielen Groß- und Mittelstädten Deutschlands vertreten ist (mit unterschiedlich großen und aktiven Szenen), sind explizit queere Tangoveranstaltungen wie einigermaßen regelmäßige Kurse, Milongas und Festivals v. a. in den Metropolen zu finden wie Berlin, Hamburg und Köln.

bestimmten Punkten nur verallgemeinernd skizzieren. Um das (un)mögliche Queere im Tango an einigen Beispielen anschaulich zu machen, beziehe ich Tangotänze mit explizitem Aufführungscharakter ein wie einzelne Showtänze von Lehrer*innen-Paaren auf Milongas, Festivals oder in abendfüllenden Bühnenshows.

»Take the Lead«⁹

Um verständlich zu machen, auf welcher Grundlage ich das Queere einiger Tangopraktiken überdenken möchte, soll zunächst die traditionelle Choreografie des argentinischen Tangos in ihrer Grundstruktur skizziert werden, und zwar in Hinblick auf die darin eingeschriebenen Geschlechtsidentitäten und Geschlechterverhältnisse. Zentral für den Tango Argentino ist wie bei den meisten Paartänzen das Prinzip von Führen und Folgen und die Aufteilung dieser Tätigkeiten im Paar, und zwar als Rollen. Viele der Tanzenden entscheiden sich für *eine* der beiden Rollen. Zumeist übernehmen ›biologische‹ Männer den führenden Part, während ›biologische‹ Frauen die folgende Rolle verkörpern. Im Unterschied zu den meisten anderen Tänzen haben Führen und Folgen im Tango einen ausgesprochen hohen Stellenwert, weil es sich bei ihm um einen Improvisationstanz handelt.¹⁰ D.h., es gibt keine bzw. kaum festgelegte Schrittkombinationen, die vorher auswendig gelernt, vereinbart und dann ›automatisch runter- oder abgetanzt‹ werden, sondern einzelne Schritte und Bewegungen werden frei miteinander kombiniert. Bei bzw. kurz vor jedem Schritt wird erst die Entscheidung darüber getroffen, was getanzt und welche Bewegung aus einem spezifischen Repertoire ausgeführt wird. Damit dies gelingt und im Paar in Übereinstimmung geschieht, ist es wichtig, die gewählte tänzerische Rolle gemäß ihrer Vorgaben zu verkörpern.¹¹

Stärker als bei vielen anderen Tänzen wird im argentinischen Tango diskursiv bestimmt, vermittelt und ausgehandelt, was es heißt, zu führen und zu folgen. Und in unzähligen Wiederholungen körperlich (ein)geübt, aus- und

9 | So der Titel eines 2006 in den Kinos gezeigten Tanzfilms mit Antonio Banderas in der Hauptrolle, der darin sozial auffälligen Schüler*innen einer High School Paartänze beibringt soll. Das Interesse der Jugendlichen weckt er erst durch einen mit seiner Tanzpartnerin ›leidenschaftlich‹ getanzten Tango.

10 | »Es herrscht Konsens darüber, dass Tango letztendlich permanente Improvisation nicht nur erfordert, sondern geradezu bedeutet.« (Villa 2003, 145 f. vgl. u. a. auch Kailuweit/Polverini 2009; Kimminich/Pfänder 2009) Selbst der in den Abbildungen zu Beginn veranschaulichte Grundschrift kann nach jedem Schritt unterbrochen werden.

11 | Dieses Miteinander-in-Kontakt-Sein wird häufig als Kommunikation oder Dialog bezeichnet.

aufgeführt sowie leiblich empfunden.¹² Die führende Rolle zu übernehmen bedeutet, körperlich Impulse für Schritte sowie für Fuß- und Beinbewegungen zu setzen und mit dem Oberkörper an die folgende Person zu vermitteln, die diese Impulse leiblich spürt, ›richtig‹ deutet und innerhalb eines Möglichkeitsrahmens ausführt. Es kann sich um einfaches Gehen handeln oder komplizierte Schritte, Spielereien auf der Stelle, Verzierungen, komplexe oder beinahe artistische Figuren.

Außer dieser Verteilung innerhalb des Paares definieren Führen und Folgen auch, wer sich wie auf der Tanzfläche bewegt. Die führende Person überblickt den Raum, denn sie schaut nach vorn in Tanzrichtung, sieht ›Hindernisse‹ wie andere Paare, Säulen, Tische und Stühle, das DJ-Pult usw. und weicht diesen aus. Sie geht größtenteils vorwärts und trägt die Verantwortung, das Tanzpaar unfallfrei durch den Raum zu führen (Hartmann 2002, 374). Es hat sich durchgesetzt, dass sie beim Gehen mit dem ganzen Fuß auftritt, flache Schuhe trägt und »häufig ›breitbeinig‹ in ihrer eigenen Achse bzw. Mitte« (Villa 2007, 146) steht und so einen stabilen Stand hat. Die führende Person bestimmt die Richtung, die Geschwindigkeit, die Dynamik und die Schrittart, mit der sich das Paar tanzend durch den Raum bewegt (u. a. Villa 2003, 146).

Die folgende Person geht zumeist rückwärts und sieht nicht, was sich im Raum vor dem Paar ereignet. Aus diesem Grund orientiert sie sich leiblich an den Impulsen der führenden Person und reagiert auf sie. Häufig hat sie einen unsicheren Stand, da bei den meisten Stilen das Körpergewicht leicht nach vorn auf die Ballen verlagert wird bzw. ausschließlich auf den Ballen getanzt und gestanden wird (vgl. Villa 2007, 146). Ziel ist es, trotzdem das Gleichgewicht zu halten und in der eigenen Achse insgesamt aufrecht und stabil zu bleiben. Bei vielen folgenden Frauen kommt hinzu, dass sie beim Tangotanzten Schuhe mit hohen Absätzen tragen, was die Standfestigkeit und Balance zusätzlich erschwert.

Nach außen sichtbar macht die geschlossene Tanz- bzw. Armhaltung, die sogenannte Umarmung (*el abrazo*), die Aufteilung des Tanzpaares in zwei getrennte Parts und zeigt an, wer umarmt, hält und führt und wer umarmt gehalten wird und folgt.¹³ Während die Oberkörper der Tanzenden zueinander weitestgehend parallel ausgerichtet sind, ist ihre Entfernung voneinander va-

12 | Für leibphilosophische Analysen vgl. u. a. Elsner 2002; Villa 2002b; Berger 2006; Hess 2009.

13 | Die Arme schließen eine Seite, indem die führende Person die folgende mit dem rechten Arm umfasst (hält), so dass die rechte Hand an deren Rücken aufliegt. Die folgende Person legt ihre linke Hand auf den Oberarm, die Schulter oder umfasst die Schulterpartie. Der linke Arm des/der Führenden öffnet den Körperraum, d. h., der Arm wird leicht gebeugt zur Seite in den Raum gehalten und geschlossen, indem die rechte Hand der folgenden Person in der linken der führenden ruht.

riabel und bestimmt, wie nah sich die Tanzenden körperlich kommen – ob sich z. B. ihre Brustpartien und Köpfe berühren. Die Umarmung rahmt die Bewegungsmöglichkeiten des Tanzpaares, insbesondere die der folgenden Person. Vor allem die folgende Person ist bestrebt, so auf die Oberkörperführung zu reagieren, dass sie mit ihrem Oberkörper möglichst parallel vor der führenden Person bleibt. Die geschlossene Tanzhaltung variiert kaum; die Oberkörper brechen nicht in der Achse, sondern »sind aufgerichtet und bewegen sich als Ganzes« (Villa 2006, 286). Die tänzerischen Bewegungen, die Aktion und Dynamik der Tanzenden, erfolgen hauptsächlich auf der Ebene der Beine und der Füße (vgl. u. a. Hartman 2002, 374; Villa 2003, 145). Es ist – außer beim einfachen Gehen – selten der Fall, dass die Tanzbewegungen von Führenden und Folgenden identisch sind, das heißt, dass die Figuren synchron, jedoch spiegelverkehrt von beiden Partnern getanzt werden. Häufig bewegt sich die folgende Person mehr und tanzt andere Schritte (z. B. Ochos), Figuren und Bewegungen (z. B. Boleos, Volcadas) als die führende.

Bereits diese knappe Skizze der choreografischen Grundelemente verdeutlicht die strikte Zweiteilung von Führen und Folgen als klar voneinander getrennte, gegensätzliche Rollen. Die Charakteristika des Führens und Folgens schließen sich gegenseitig aus, was u. a. an (semantischen) Gegensatzpaaren deutlich wird, mit denen die Rollen in dominanten, v. a. traditionellen Tango-diskursen definiert werden und sich in tänzerischen Praktiken und Inszenierungen körperlich materialisieren: Aktion – Reaktion, Vorwärts – Rückwärts, Stabilität – Instabilität, Stützen – Gestützt-Werden, Zentrum – Peripherie usw.¹⁴ Die binären Oppositionen legen im Wesentlichen den Entscheidungs- und Aktionsraum der tanzenden Subjekte fest und erzeugen so eine hierarchische Interaktion, ja ein Machtverhältnis, das dem führenden gegenüber dem folgenden Part u. a. eine größere »Bewegungssouveränität« (Villa 2003, 152; vgl. u. a. Saikin 2004, 11 f.) auf der Tanzfläche einräumt. Die Rollen sind zwar »gleich wichtig«, jedoch nicht »gleichwertig« (Villa 2003, 152; Berger 2006, 48 f.).

Dieses Machtverhältnis korreliert mit dem starken Gendering der Rollen. Die angeführten Attribute machen deutlich, dass Führen und Folgen heterosexuelle Normen re-zitieren und re-inszenieren, und zwar stärker als dies bei anderen Paartänzen getan wird, bei denen die Rollen insofern ebenfalls vergeschlechtlicht sind, als dass immer noch häufig gilt: »Männer führen, Frauen folgen.« (Weisfeld 2001, 45) Im argentinischen Tango ist diese Komplementarität jedoch besonders aufgeladen und bedeutsam, denn »Mann« und »Frau« sind »Identitäten, die erworben werden müssen und eine komplexe, vieldimensionale und feldspezifische Bedeutung haben« (Villa 2002a, 113). So stilisiert das »tango gender« (Villa 2003, 150) zum einen die Geschlechterdifferenz als kom-

14 | Eine tabellarische Gegenüberstellung findet sich in Villa 2006, 289.

plementäre Zweigeschlechtlichkeit. Zum anderen wird das Verhältnis der zwei unterschiedlichen, gegensätzlichen Geschlechter zueinander thematisiert und inszeniert: als ›natürliches‹, ›ursprüngliches‹ Begehren des ›Anderen‹ (vgl. u. a. Klein/Haller 2009; Haller 2009). Darin unterscheidet sich der argentinische Tango von vielen anderen Paartänzen. Die im Tango konstruierte und naturalisierte Mann-Frau-Polarität erzeugt in der tänzerischen Begegnung – so zumindest das sprachlich und v. a. bildlich propagierte Ideal bzw. Versprechen – Erotik, Leidenschaft, emotionale Intensität oder auch Harmonie durch die »Verschmelzung« (Haller 2009, 89) der Gegensätze. Dominante Diskurse und tänzerische Praktiken (re)inszenieren permanent stereotype Vorstellungen und Bilder von Männlichkeit und Weiblichkeit als komplementäre Geschlechtsidentitäten, nicht nur in der Choreografie, sondern auch durch Posen, Gesten, Aussagen, Kleidung u. v. m.

»ZAPATITOS DE RASO«¹⁵

Zum »Doing Tango« gehört in den meisten Fällen also auch ein »Performing Gender« (Hartmann 2003, 365), sprich: eine weibliche *oder* männliche Tango-Identität. Die heterosexuelle Geschlechterdifferenz und das leidenschaftliche Verhältnis werden keineswegs ausschließlich auf der Tanzfläche inszeniert und mit den entsprechenden choreografischen Elementen der jeweiligen Rolle performt. Auf den Milongas der meisten gemischt-geschlechtlichen, heterosexuellen Szenen spielt es auch jenseits des Parketts eine Rolle, das Tangogeschlecht zu verkörpern, etwa durch bestimmte Verhaltensweisen (wie Rumsitzen oder Mobil-Sein, Auffordern oder Sich-Auffordern-Lassen) und das Tragen spezifischer Kleidung, und erst so zum von bzw. in der Szene (an)erkannten Tango-Subjekt zu werden.

»Mit der Tango-Garderobe werden die Tango-Subjekte sichtbar gemacht.« (Villa 2002a, 114) Schuhe und Kleidung fungieren als äußerlich sichtbare Zeichen, die von den anderen Tänzer*innen entziffert und interpretiert werden können (vgl. Villa 2003, 143 f.). Zum Dresscode gehören in Anlehnung an die vielen Vorbilder idealiter u. a. Anzüge, Hosenträger, mindestens jedoch Hemden für die Herren, figurbetonte Kleider oder Oberteile und maximal knielange Röcke (häufig in schwarz oder rot, aus schimmernden Stoffen oder Spitze) für die Damen und für beide auf jeden Fall die Tanzschuhe, um sich, die eigene Tango-Identität und die Bereitschaft zum Tanzen zu erkennen zu geben und sich zugleich – wie (Villa 2003, 144) konstatiert – leiblich in die gewählte Rolle einzufühlen.

15 | »Zapatitos de raso« ist der Titel einer Milonga (Musik: Jorge Dragone; Text: Fernando Caprio) und bedeutet übersetzt »Schühchen aus Satin«.

Für beide genannten Aspekte (Konstruktion und Sichtbarkeit der Rolle sowie Einfühlung in sie) sind die Schuhe besonders wichtig. So sei »das Anziehen der Tangoschuhe nach dem Betreten eines Salóns« eine »[t]ypisch[e]« (Villa 2002a, 116), ja elementare Handlung aller Tänzer*innen. Denn: »Solange sie noch Straßenschuhe anbehält, ist sie [...] nicht anwesend. Gleiches gilt selbstverständlich für Männer.« (Ebd.) Die besonderen Schuhe dienen nicht nur als lesbares Zeichen, *dass* jemand Tango tanzt, sondern auch *was*, d.h. welchen Part.

»Frauen tanzen in vergleichsweise hohen, schmalen Schuhen, die für den Alltagsgebrauch gänzlich ungeeignet sind. Sie haben einen schmalen Absatz, sind oft bis zu acht oder neun Zentimeter hoch, aus empfindlichem Leder oder Lack gearbeitet, rot oder glitzernd (!) und haben eine möglichst sehr glatte Chromledersohle.« (Villa 2003, 142)

Wie das Tanzen in solchen Schuhen gelingen kann, das stellt mitunter eine große Herausforderung dar und ist an das Erwerben weiterer körperlich-leiblicher Kompetenzen geknüpft. Und da ich diesen Lernprozess nicht pointierter zu beschreiben vermag, als Paula-Irene Villa dies bereits getan hat, soll die Passage hier zitiert werden.

»Frau kann theoretisch viel wissen und verstehen von der Aufgabe der eigenen Achse an den führenden Mann, sie kann sich wohl vorstellen, wie es sich anfühlen kann, in seinen Armen und an seiner Brust hingebungsvoll zu tanzen. Doch in instabilen Schuhen von sieben cm erlebt sie dies mit jeder Faser ihres Körpers bzw. jeder Regung ihres Leibes. Ihr eigener Schwerpunkt ist nun leicht nach vorne verlagert, das Gleichgewicht muss anders gehalten werden, und manchmal ist dies kaum zu bewerkstelligen, kurz: Gehen, Stehen und Tanzen müssen auf entsprechenden Schuhen neu erlernt werden, und diese zunächst nur motorischen Fähigkeiten fühlen sich dann auch anders an als das alltagsüblich Gehen und Stehen. [...] Schuhe produzieren nach ›innen‹ neue Leiberfahrungen.« (Villa 2003, 142)

Das Doing Tango-Gender ist modisch gesehen Maskerade und als solche häufig auch erkennbar. Ein Sich-Herrichten und -Zurschaustellen, das sich an der geschlechterstereotypen Tangomode orientiert und Elemente davon aus- und aufführt, wird als Travestie bezeichnet (vgl. z. B. Villa 2002a, 113). Selbst wenn das Sich-(Ver)Kleiden für viele ein »Spiel« (Hartmann 2008; vgl. auch bei Villa 2003) ist: Sie nehmen es doch insofern ernst, als dass ihnen erst die Kongruenz von Kleidung und Schuhen, Verhalten und Tanz innerhalb der Rolle, aber auch die Kohärenz zwischen ›Hüllen‹, sex, gender und tango gender ermöglicht, ›mitzuspielen‹ und zu tanzen.

QUEER(ING) TANGO

Tango Argentino verändert sich mit denjenigen und durch diejenigen, die ihn tanzen und darüber auch aushandeln, was und wer, wie und wo dazu gehört oder ausgeschlossen wird. Queer Tango ist eine Variation neben anderen (wie etwa ConTango, einer Fusion von Kontaktimprovisation und Tango), die sich mit dem ›klassischen‹ bzw. ›traditionellen‹ Bild des Tango Argentino auseinandersetzt, seine normativen Beschränkungen infrage stellt und um andere Konzepte und Möglichkeiten erweitert. In diesem Fall stehen die geschlechtlichen Zuordnungen bzw. die heteronormative Vergeschlechtlichung der Tango-Subjekte zur Disposition. D.h.: die normative Kohärenz und Kongruenz von biologischem Geschlecht, sozialer Geschlechtsidentität und verkörperter Tango-Rolle sowie die daran geknüpfte Inszenierung heterosexuellen Begehrens bzw. heterosexueller Leidenschaft.

Als eigene Szene innerhalb der Tangokultur hat sich queerer Tango, ohne sich zunächst so zu nennen, in der Bundesrepublik seit Mitte der 1980er in Hamburg bzw. seit den frühen 1990er Jahren in Berlin in schwulen, lesbischen und feministischen Kreisen angefangen zu entwickeln.¹⁶ Der Fokus lag zunächst auf der Schaffung eines eigenen Raums und der Abgrenzung zur ›traditionellen‹, gemischt-geschlechtlichen, heterosexuellen Szene mit ihren Kursen und Milongas, bei denen auf eine klare, eindeutige Rollenverteilung und -performance sowie die Kongruenz innerhalb einer Rolle (sex, gender, tango gender, desire) vorausgesetzt und gefordert wurde – andernfalls drohten Diskriminierung und Restriktionen wie Nicht-Anerkennung oder der Ausschluss aus der Szene.¹⁷ Dem Heterosexismus begegnet(e) Queer Tango mit eigenen Veranstaltungen, die es den Teilnehmer*innen erlaub(t)en, die ›traditionell‹ geforderte, heteronormative Übereinstimmung aufzubrechen, diese auch sprachlich voneinander zu entkoppeln (statt weiterhin von ›Männerpart‹ und ›Frauensritten‹ zu reden)¹⁸ und damit auch ›andere‹ Leidenschaften aufs Parkett zu bringen.¹⁹ Seit dem weltweit ersten Tangofestival 2001 in Ham-

16 | Die queere Tangoszene in Berlin entwickelte sich z. B. aus einer Gruppierung lesbischer und feministischer Tänzer*innen (vgl. Böcherer 2007).

17 | V. a. folgende Männer galten bis vor kurzem, tanzten sich nicht aufgrund von Frauenmangel und lediglich zu Übungszwecken den Frauenpart, »als dermaßen anders, dass sie entweder belächelt, nachsichtig erduldet oder – z. B. in den USA – des Parketts verwiesen« (Villa 2002a, 116) wurden.

18 | Zur linguistischen Diskriminierung und Alternativen im englischsprachigen Raum vgl. McMains 2015.

19 | Zeitgleich begann auch eine intensive Spurensuche zu und Auseinandersetzung mit den queeren, das meinte v. a. homosexuellen (Vor-)Geschichten im argentinischen Tango (vgl. u. a. Salessi 1997; Tobin 1998; Saikin 2004).

burg, das sich die Bezeichnung queer gab, ist Queer Tango ein ›fester‹ Begriff, der mittlerweile globale Verbreitung, eigene Orte und Events gefunden hat; selbst in Buenos Aires, wo in den Fantasien vieler europäischer Tänzer*innen die Welt der zwei Geschlechter noch in (›natürlicher‹) Ordnung ist.

Inzwischen ist Queer Tango weniger Gegenentwurf oder eine homosoziale ›Parallelwelt‹ zur traditionellen Szene, sondern für viele Tänzer*innen attraktiv und offen.²⁰ Zumindest im Selbstverständnis,²¹ wie bspw. die Beschreibung auf der Internetseite der organisierten queeren Tangoszene Berlins zeigt.

»Wir möchten dazu beitragen, Tango Argentino weniger als geschlechterspezifischen Mythos vom erotischen Tanz zwischen Mann und Frau zu begreifen, sondern als Begegnung unabhängig von sexuellen Identitäten.«²²

Die Mitbegründerin des Hamburger Queer Tango Argentino Festivals, Marga Nagel, schreibt: »Queer Tango gibt uns die Freiheit, zwischen den Rollen wählen zu können, unabhängig vom biologischen Geschlecht.«²³ Die professionelle Tänzerin und Tangolehrerin Mariana Falcón, Mitinitiatorin queerer Tangoveranstaltungen in Buenos Aires, zu ihrem Verständnis von Queer Tango:

»›Queer‹ steht für die Art Tango, die wir tanzen: wir hinterfragen die Rolle im Tanzpaar, Mann-Frau-Mann, Frau-Frau, eine Frau, die einen Mann führt, Rollenwechsel etc.« (Mariana Falcón in: Koepping 2006, o. S.)

Queer bezieht sich in den Selbstbezeichnungen also u. a. darauf, die Rolle(n) als Tangosubjekte unabhängig vom biologischen, alltäglich verkörpertem Geschlecht sowie festgelegtem Begehren zu wählen, zu gestalten und aus- und aufzuführen. Queer beschreibt zudem die Konstellationen im Tanzpaar, die sich daraus ergeben und entsprechend vielfältigen (etwa same-sex couples, dual-role couples usw.). Das können bspw. sein: ›biologische‹ Frauen, die führen; ›biologische‹ Männer, die Männern oder Frauen folgen; Menschen, die

20 | Einige Tänzer*innen befürchten, mit der Öffnung und dem zunehmenden ›Erfolg‹ queerer Veranstaltungen (gemessen an steigenden Zahlen) würde das Politische von queer an den Rand gedrängt und nicht mehr von allen Teilnehmer*innen geteilt. Entsprechende Events würden v. a. deswegen besucht, weil es als ›alternativer‹ Tango (im Sinne von ›nicht-traditionell‹) wahrgenommen und erlebt würde. Vgl. www.queer-tango.de/html/seite.php?m=0&p=3&mk=1 vom 01.04.2016.

21 | Neben vielen Artikeln und Blogs im WWW siehe die sehr unterschiedlichen Selbstpositionierungen queerer Tangotänzer*innen in Davis 2015, 127 f. und Havmoeller/Batchelor/Aramo 2015.

22 | www.queertango-berlin.de/ vom 29.03.2016.

23 | www.elbajo-tango.de/queer-tango/ vom 29.03.2016.

sich inner- und/oder außerhalb der Tangoszene keiner heteronormativen sex- und/oder gender-Kategorie und/oder keinem ›geforderten‹ zweigeschlechtlichen Begehren wie hetero, homo oder bi zuordnen (wollen oder lassen); sowie Paare, in denen beide Tänzer*innen beide Rollen verkörpern können und sich mit Führen und Folgen abwechseln. Einige der genannten queeren Konstellationen sowie Inszenierungen als ›uneindeutige‹ Tangosubjekte sind inzwischen auch außerhalb der sich selbst als queer definierenden Szenen zu finden.²⁴ Queer(ing) kann m. E. dann ebenfalls sein, was – und hier wechsle ich die Perspektive – zunächst einmal sichtbar von der heteronormativen Kongruenz ›abweicht‹ und von Beobachter*innen diesbezüglich als »Stolpersteine und Unterbrechungen« (Engel 2009, 20) wahrgenommen wird.

Doch durchbricht queerer Tango, indem »er den Entwurf der dualistischen Beziehung um homosexuelle Paarkonstellationen erweitert«, die Geschlechterstereotype, so dass er im umfassenderen Sinne zur »Subversion der heterosexuellen Konstellation, [...] zu einer Vervielfältigung der tänzerischen Identitäten« (Hartmann 2002, 375) führt? Statt Hartmanns Optimismus teile ich eher Villas Skepsis. Diese Strategie eines veränderten Umgangs mit der Geschlechterdifferenz – d. h. den »tango gender« vom biologischen Geschlecht oder der sozialen Geschlechtsidentität zu entkoppeln, »die synonyme Verknüpfung« zu lösen und zu »ent-geschlechtlich[en]« – bezeichnet Villa als »konservativ« (2003, 151f.). Dabei werde nämlich die klare Zweiteilung des Tanzes, das Entweder-Oder beibehalten und mit ihr die Hierarchie (und damit auch das Machtverhältnis) der Rollen wiederholt (vgl. Villa 2002a, 151f.). Trotz des Rollenwechsels bleibe die Grundstruktur des Tanzes die gleiche, die den dominanten traditionellen Diskurs und den Praktiken von Führen und Folgen, der Umarmung und den Bewegungsrepertoires zugrunde liegt.

Ein Rollenwechsel verändert nicht per se das grundlegende Rollenverständnis und -verhältnis, oder zumindest den Teil davon, der die Choreografie betrifft.²⁵ Doch wie schlagen sich einige der oben angeführten Rollenwechsel in Kleidung und Schuhen der Akteur*innen nieder? Und ist darin vielleicht etwas queer(ing)? Auffällig ist, dass es in den gemischt-geschlechtlichen, nicht

24 | Allerdings bleibt es meist abhängig von den Veranstalter*innen und den anderen Tänzer*innen einer Location oder einer Szene (bzw. ihrem Selbstverständnis), wie sie auf das Queering reagieren.

25 | In vielen explizit queeren Tangokursen und -Workshops werden z. B. die Rollen mit Attributen beschrieben, die Gegensatzpaare vermeiden; Tänzer*innen lernen von Anfang an beide Rollen; oder es werden Formen des Queerings thematisiert, wie etwa das nach außen hin eher unsichtbare Backleading, »where a dancer (male or female) in the position of follower leads the musical phrasing of tango at the same time as the leader is leading the couple's tango figures, following the follower's musicality while navigating the couple safely around on the dance floor« (Havmoeller 2015, 56).

explizit queeren Szenen häufig auf sehr hohem Niveau tanzende, folgende ›biologische‹ Frauen sind, die sich die ›mächtigere‹ Rolle, sprich das Führen, aneignen. Und dass sie neben den entsprechenden choreografischen Elementen und auch über das Tun auf der Tanzfläche hinaus den »Rattenschwanz« (Villa 2003, 145) oder zumindest Teile davon für sich adaptieren und performen, etwa aktiv aufzufordern oder sich entsprechend zu kleiden: Hosen, Hemden, Unterhemden aus weißem Feinripp, Hosenträger können, müssen aber nicht zu finden sein.²⁶ Das Entscheidende sind die Schuhe. Und die sind beim Führen nun mal flach oder zumindest flacher als die oben geschilderten High Heels vieler folgender Damen. Marga Nagel, die beide Rollen tanzt, dazu: »Mit High-Heels zu führen, fühlt sich meist nicht so richtig gut an.« (Nagel in: Thimm 2007, 8) Und so seien Frauen, die an einem Abend beide Rollen tanzen, Paula-Irene Villa zufolge oft damit beschäftigt, die Schuhe (und nicht etwa die Kleidung) zu wechseln, und das Schuhwerk an ihre Entscheidung zu führen oder zu folgen anzupassen (vgl. Villa 2003, 152). Behielten sie die flachen Schuhe an (was nicht nur praktischer, sondern häufig auch bequemer wäre), liefen sie in der folgenden Rolle evtl. Gefahr, weniger aufgefordert zu werden. Die High Heels zeugen von ihrer mühsam und erfolgreich erworbenen Kompetenz als Folgende, die Rolle durch und durch zu beherrschen und das Ideal anerkennen und verkörpern zu wollen.²⁷

Folgende ›biologische‹ Männer sind wesentlich seltener auf gemischt-geschlechtlichten Milongas zu sehen. Villa begründet es u. a. damit, sie würden schlichtweg ihre »patriarchale Dividende verspielen« (Villa 2003, 153), d. h. das ›Privileg‹, sich auf dem Parkett und drum herum aktiv und initiativ zu verhalten. Die wenigsten von ihnen eignen sich jedoch das weibliche »tango gender« jenseits der Choreografie und der konkreten tänzerischen Ausführung an, z. B. die Kleidung und Schuhe. Männer in High Heels? In Kleidern, Röcken oder gar in Spitze gehüllt? Fehlanzeige, scheint es an dem Punkt (bisher) besonders restriktiv in den meisten Szenen zuzugehen, abgesehen von einigen wenigen alternativen Milongas oder Festivals. Zwei Beispiele von Lehrer*innen-Paaren sollen verdeutlichen, dass dafür auch entscheidend sein kann, wem sie folgen und wie sie das tun.

Das Tanzpaar Miguel Moyano und Augusto Caliano unterrichtete in den 2000ern Jahren gemeinsam und trat international bei u. a. auch queeren Fes-

26 | Innerhalb des gewählten »tango gender« sind sie modisch kongruent, wohingegen zugleich eine modische Inkongruenz von sex, gender und tango gender zur Heteronorm, nämlich ein Crossdressing, performt wird.

27 | Wäre es evtl. queering, sie behielten die High Heels beim Führen an? Einiges Bildmaterial, wie Studiofotografien, Drucke u. a. vom Beginn des 20. Jahrhunderts, zeigt, stilisiert Frauenpaare, bei denen beide Kleider und High Heels tragen. Vgl. www.image.queertangoproject.org/ vom 01.04.2016.

tivals auf. In ihren Aufführungen behielten Miguel und Augusto eine klare Rollenverteilung bei, der hochgewachsene Augusto übernahm stets die Führung, während der grazile Miguel konzentriert folgte. Er bewegte sich mehr und tanzte solche Figuren, die fürs Folgen »typisch« sind wie Drehungen und Rückwärts-Achten (*ochos*), um Augusto herum, der gewissermaßen das Zentrum bildete. Es gab weder Führungs- und somit Rollenwechsel, noch wurde die geschlossene Umarmung aufgelöst. Jeder der beiden Tänzer bewegte sich gemäß des Repertoires, das ihm in der Rolle, in seinem gewählten »tango gender« (»traditionell«) zur Verfügung stand und sich von dem seines Gegenübers deutlich unterschied. Überbrückt wurde dieses Re-Zitieren und Re-Inszenieren der traditionellen vergeschlechtlichten und hierarchisierten Komplementarität im Tanz »modisch«. Beide trugen bei Auftritten häufig identische Kleidung (gleichartige und -farbige Hosen und Oberteile) sowie flache Dance Sneakers. Während Augusto auf der Ebene seines »tango gender« tänzerisch und modisch »kongruent« war, kam es bei Miguel zu einem Bruch resp. einer Überlagerung. So besaß Miguel in der folgenden Rolle zwar nicht realiter die Bewegungssouveränität, verkörperte sie (bzw. die damit verknüpfte Rolle) jedoch modisch.

Als eines der wenigen Beispiele für folgende Männer in High Heels möchte ich den Showtanz von Alejandra Herida und Mariano Otero bei dem alternativen Festival *Phantastango* 2013 anführen, bei dem Alejandra führte und Mariano folgte.²⁸ Sie trug ein schwarzes Kleid und flache Jazzdance-Schuhe. Modisch markierte er, ansonsten gemäß des Dresscodes der Führenden in schwarzer weiter Hose, weißem Hemd und weißer Krawatte gekleidet, mit den roten Lacksandalen die folgende Rolle, die auch ohne Weiteres an der Umarmung und an vielen Schritten und Bewegungen abzulesen gewesen wäre. Das zeigte zunächst die von ihm erworbene Kompetenz, in hohen Schuhen tanzen zu können. Zugleich bekam der gesamte Tanz v. a. durch Marianos »übertriebene« Ausführungen etwa beim Anziehen der High Heels vor Publikum, der tänzerischen Bewegungen sowie stereotyper heterosexueller »Frauen«-Posen etwas Parodistisches. Ist das queer(ing), weil hier die Konstruktion heteronormativ definierter Tango-Subjekte vorgeführt wird (vgl. Hartmann 2008, 54)? Vermag eine solche Übertreibung geschlechtliche Tango-Normen zu destabilisieren (vgl. Villa 2007, 155)? Oder ist es ein Sich-selbst-lächerlich-Machen, um Kompetenzen aufzuführen und im gleichen Atemzug resp. im gleichen Schritt die v. a. modische Effeminisierung seines Gender zu relativieren?²⁹

28 | Ein Mitschnitt findet sich unter www.youtube.com/watch?v=tNGnT7Hgr14 vom 01.04.2016.

29 | »Demnach sind Geschlechterverwirrungen bzw. das Infragestellen der exklusiven und natürlichen Zweigeschlechtlichkeit nur in karnevalistischen Settings möglich, sogar erwünscht. Beim Tango tanzen ist es dann so, dass der Tanz ironisch übertrieben wird,

Abbildung 4



Abbildung 5



Abbildung 6



Als »dekonstruktiv« bestimmt Villa jene Strategien, die »die Geschlechter-Differenz als *solche* tanzend hinterfragen« (ebd., 152; kursiv i. O.). Eine Möglichkeit, die bereits weiter oben als queer angegeben wurde, ist der Rollentausch innerhalb eines Paares während eines Tanzes, was als *intercambio* bezeichnet wird (vgl. Havmoeller 2015, 55). Ein Beispiel dafür sind die Showtänze von Los Hermanos/Macana Bros, den beiden Brüdern Enrique und Guillermo de Fazio.³⁰ Beide treten in Anzügen auf und tragen flache Schuhe. Bei ihnen findet innerhalb eines Tanzes der Rollentausch teilweise mit »großer Pose« statt. D. h., der Wechsel als solcher wird überdeutlich, teilweise auch ironisch angezeigt,

das Ganze kriegt eine theatralische bzw. Slapstick artige Note.« (Villa 2006, 292) Das trifft v. a. dann zu, wenn »biologische« Männer nicht nur tänzerisch, sondern auch modisch in die folgende Rolle wechseln, was häufig als »groteskes Element« (Saikin 2004, 122) performt und rezipiert wird.

30 | Mehrere Videomitschnitte einsehbar unter www.losmacanatango.com vom 01.04.2016.

da die Umarmung dafür zunächst komplett aufgelöst und dann wieder neu gebildet wird. Wesentlich diskreter, mit fließenden Übergängen spielt er sich hingegen etwa bei einem gemeinsamen Auftritt Helen La Vikingas und Leonardo Sardellas beim Festival Tango Queer Buenos Aires 2012 ab,³¹ die – auch dort eher eine Seltenheit – beide in High Heels tanzten, sie im Leder-Mini mit Strapsen und er in weiten Hosen mit Hemd.

Ist nicht nur ein fließender Rollentausch, sondern auch eine andere Umarmung im Tango möglich? In der Bühnenshow »Leading Ladies of Tango« von 2006 wurde eine Tanzsequenz (»Silk«) aufgeführt, die die klar zweigeteilte und an der Armhaltung zu erkennende Struktur aufzulösen versuchte. Es handelte sich um ein Duett, getanzt von Brigitta Winkler und Fabienne Bongard, die beide weit geschnittene Kleidung aus schimmerndem hellem Material trugen. Abgesehen von den dicht aufeinander folgenden Rollenwechseln zu Beginn ihres Tanzes, umgingen es die beiden Tänzerinnen im Fortgang, Führen und Folgen durch die übliche Tanzhaltung sichtbar zu machen, und umarmten sich, indem sie mit jeweils beiden Armen den Oberkörper der Partnerin umschlossen (im Englischen *hug*).

Keine der Tänzerinnen hielt mit ihrer rechten Hand auf dem Rücken die andere (umarmt), um zu führen; oder hielt die linke Hand stützend auf dem Arm oder die Schulter der anderen gelegt, um zu folgen. Dass es sich um Tango handelt, war nur noch am Bewegungsrepertoire erkennbar, das die Beine und die Füße ausführten. An einigen Schritten und Beinbewegungen konnte die versierte Beobachter*in ablesen, wer von beiden den Impuls zu einer Bewegung gegeben hatte – und das oszillierte permanent. Und dass sie dies barfuß taten³² – eine weitere Absage an das Doing Gender im Tango.

»CUMPARSITA«³³

Queer(ness) und Queering finden im Tango Argentino in unterschiedlichen Szenen u. a. als ein Infragestellen der »traditionellen« heteronormativen Koppelung von gender, sex, tango gender und Begehren statt, indem diese Kategorien u. a. choreografisch und auch modisch entkoppelt, neu kombiniert und

31 | Siehe www.queertangobook.org/helen-la-vikinga-leonardo-sardella-queer-milonga/ vom 01.04.2016.

32 | Das an »Leading Ladies of Tango« beteiligte Performance-Kollektiv Tango Con*Fusión rückblickend: »[...] we discovered that ideal dance shoes do not yet exist for feet at the fusion forefront.« (Eng 2015, 86)

33 | Am Ende eines Tanzabends wird meist als letztes Stück »La Cumparsita«, einer der erfolgreichsten Tangos gespielt. Übersetzt bedeutet es so viel wie kleiner Karnevalsumzug, bei dem Masken getragen werden.

»quer« überlagert werden. Dabei geht es weniger um ein konsequentes oder vollständiges Hinterfragen oder Aufgeben dualistischer Differenzen, da die Zweiteilung im Tanz (die Führen-Folgen-Struktur sowie deren Sichtbarkeit durch die Armhaltung) bei den von Tänzer*innen als queer bezeichneten Praktiken häufig beibehalten wird. Was sie sein können, sind »Strategie[n] der VerUneindeutigung« (Engel 2002, 14), die inzwischen auch in »traditionellen«, gemischt-geschlechtlichen Szenen zu beobachten sind; wenn auch nicht alle möglichen Konstellationen und Überlagerungen überall und gleich häufig zu finden sind.

Zudem sind theatrale Übertreibungen beim Tragen bestimmter Kleidungsstücke und Crossdressings, sei der »biologische« Geschlechtskörper oder das tango gender der Tänzer*innen die »Referenz«, nicht automatisch subversiv.³⁴ Modisch gesehen dominiert die Aneignung oder das Beibehalten des Kleidungsverhaltens der hierarchisch höher gewerteten Führungsrolle, v. a. bei den Schuhen. Dabei kann Havmoeller zufolge beiderlei Schuhwerk zum sichtbaren und gefühlten Bestandteil von Tango-Queering werden:

»When you set out to »queer« your Queer Tangos, your choice of dance shoes may add new opportunities or creative restrictions. Men in high heels look deliciously camp! Women in flat shoes may make moves, which cannot be danced in high heels, thus taking their individual dance style away from the mainstream notion of what is feminine/masculine and how tanguero/as should dress.« (Havmoeller 2015, 58)

LITERATUR

Berger, Christiane (2006): »Es ist 'ne reine Gespürsache«. Zur körperlich-leiblichen Verständigung im Tango Argentino.«, in: Margrit Bischof/Claudia Feest/Claudia Rosiny (Hg.), *e_motion*. (= Jahrbuch Tanzforschung, Band 16), Münster: LIT-Verlag, S. 35–51.

Böcherer, Katharina (2007): »Offene Atmosphäre. Die schwul lesbische Tangoszene in Berlin«, (www.tangoberlin.de/home/berlin_queer.htm vom 20.5.2008; Seite nicht mehr abrufbar).

34 | Um als subversiv wirksam zu gelten, müsse, Annette Hartmann zufolge, eine solche Performance den geschützten Raum des Theaters hinter sich lassen und wiederholt in den Szenen von Tänzer*innen aufgeführt werden (vgl. Hartmann 2008, 55), wie der Rollentausch im hug statt der embrace (vgl. Havmoeller 2015, 58) oder das Barfuß-Tanzen. Hieß es noch vor über zehn Jahren, solche Praktiken würden »für die allermeisten TänzerInnen keinen »richtigen« Tango [...] dar[stellen]« (Villa 2003, 153) und stellten die Intelligibilität der Tango-Subjekte, die so tanzen, infrage, gibt es mittlerweile immer wieder Gelegenheiten, dies zu beobachten und/oder zu tanzen.

- Butler, Judith (1990): *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, New York, London: Routledge.
- Dies. (1993): *Bodies that Matter. On the Discursive Limits of »Sex«*. New York, London: Routledge.
- Davis, Kathy (2015): *Dancing Tango: Passionate Encounters in a Globalizing World*, New York, London: New York University Press.
- Eng, Chelsea (2015): »Tango Con*Fusión turns 10«, in: Birthe Havmoeller/Ray Batchelor/Olaya Aramo (Hg.), *The Queer Tango Book*, S. 85–89, (als pdf online abrufbar unter: www.queertangobook.org/wp-content/download/The_Queer_Tango_Book.pdf).
- Engel, Antke (2002): *Wider die Eindeutigkeit: Sexualität und Geschlecht im Fokus queerer Politik der Repräsentation*, Frankfurt a. M.: Campus Verlag.
- Dies. (2009): *Bilder von Sexualität und Ökonomie. Queere kulturelle Politiken im Neoliberalismus*, Bielefeld: transcript.
- Engel, Antke/Schulz, Nina/Weidl, Juliette (2005): »Kreuzweise queer: Eine Einleitung«, in: *femina politica* 14:1, S. 9–23.
- Elsner, Monika (2000): *Das vier-beinige Tier. Bewegungsdialog und Diskurse des Tango argentino*, Frankfurt a. M., Berlin, Bern: Lang.
- Haller, Melanie (2009): »Verschmelzung: Bürgerliches Paarideal im Tango argentino«, in: Gabriele Klein (Hg.), *Tango in Translation. Tanz zwischen Medien, Kulturen, Kunst und Politik*, Bielefeld: transcript, S. 89–103.
- Hartmann, Annette (2002): »Doing Tango – Performing Gender. Zur (De) Konstruktion von Geschlechtsidentitäten in Literatur und Tanz«, in: Gabriele Klein/Caroline Zippich (Hg.), *Tanz. Theorie. Text*, Münster, Hamburg, London: LIT-Verlag, S. 365–381.
- Dies. (2008): »Tango – ein Spiel mit geschlechtlichen Dichotomien«, in: Martina Oster (Hg.), *Performativität und Performance. Geschlecht in Musik, Theater, Medien, Kunst*, Hamburg, Berlin: LIT-Verlag, S. 49–57.
- Havmoeller, Birthe (2015): »How to Queer a Queer Tango: Queer Strategies for Dual Role Dancers«, in: Dies./Ray Batchelor/Olaya Aramo (Hg.), *The Queer Tango Book*, S. 54–58, (als pdf online abrufbar unter: www.queertangobook.org/wp-content/download/The_Queer_Tango_Book.pdf).
- Havmoeller, Birthe/Batchelor, Ray/Aramo, Olaya (Hg.) (2015): *The Queer Tango Book*, (als pdf online abrufbar unter: www.queertangobook.org/wp-content/download/The_Queer_Tango_Book.pdf).
- Hess, Remi (2009): »Der Tango – ein Moment der Interität«, in: Gabriele Klein (Hg.), *Tango in Translation. Tanz zwischen Medien, Kulturen, Kunst und Politik*, Bielefeld: transcript, S. 77–87.
- Jeschke, Claudia (1983): *Tanzschriften und ihre Geschichte und Methode. Die illustrierte Darstellung von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Bad Reichenhall: Comes-Verlag.

- Kailuweit, Rolf/Polverini, Chiara (2009): »Tango-Sprache: Improvisation als kulturelle Praxis«, in: Maximilian Gröne (Hg.) *Improvisation. Kultur- und lebenswissenschaftliche Perspektiven*, Freiburg i.Br.: Rombach Verlag, S. 241–252.
- Kimminich, Eva/Pfänder, Stefan (2009): »Improvisation und sozialer Wandel in Jugend- und Subkulturen. Breakdance und Tango«, in: Maximilian Gröne (Hg.), *Improvisation. Kultur- und lebenswissenschaftliche Perspektiven*, Freiburg i.Br.: Rombach Verlag, S. 159–174.
- Klein, Gabriele/Haller, Melanie (2009): »Körpererfahrung und Naturglaube. Subjektivierungsstrategien in der Tangokultur«, in: Gabriele Klein (Hg.): *Tango in Translation. Tanz zwischen Medien, Kulturen, Kunst und Politik*, Bielefeld: transcript, S. 123–136.
- Koepping, Elke (2006): »Wir sind unter Euch ... Die ganze Zeit ...«, (www.tangokultur.info/tangoqueer.htm vom 23.01.2008; Seite nicht mehr abrufbar).
- McMains, Juliet (2015): »Troubling Effects of Leader/Follower Terminology«, in: Birthe Havmoeller/Ray Batchelor/Olaya Aramo (Hg.), *The Queer Tango Book*, S. 59–61, (als pdf online abrufbar unter: www.queertangobook.org/wp-content/download/The_Queer_Tango_Book.pdf).
- Petridou, Elia (2009): »Experiencing Tango as it goes global: Passion, Ritual and Play«, in: Gabriele Klein (Hg.), *Tango in Translation. Tanz zwischen Medien, Kulturen, Kunst und Politik*, Bielefeld: transcript, S. 57–74.
- Saikin, Magali (2004): *Tango und Gender. Identitäten und Geschlechterrollen im Argentinischen Tango*, Stuttgart: ABRAZOS Verlag.
- Saleesi, Jorge (1997): »Medics, Crooks, and Tango Queens. The National Appropriation of a Gay Tango«, in: Celeste Fraser Delgado/José Esteban Muñoz (Hg.), *Everynight Life. Culture and Dance in Latin/o America*, Durham, London: Duke University Press, S. 141–174.
- Savigliano, Marta E. (1995a): *Tango and the political economy of passion*. Boulder: Westview Press.
- Dies. (1995b): »Whiny Ruffians and Rebellious Broads: Tango as a Spectacle of Eroticized Social Tension«, in: *Theatre Journal* 47:1, S. 83–104.
- Dies. (1995c): »Tango and the postmodern uses of passion«, in: Sue-Ellen Case u. a. (Hg.), *Cruising the performative*, Bloomington u. a.: Indiana University Press, S. 130–148.
- Thimm, Tanja (2007): »Von der Rolle. Marga Nagel und Ute Walter tanzen queer«, in: *Tango Danza* 1, S. 7–10.
- Tobin, Jeffrey (1998): »Tango and the scandal of homosocial desire«, in: William Washabaugh (Hg.), *The passion of music and dance*, Oxford: Berg, S. 79–102.
- Villa, Paula-Irene (2002a): »Tanz die Leidenschaft! Argentinischer Tango zwischen Phantasma, Anrufung und Herzklopfen«, in: *Berliner Debatte Initial* 13, S. 111–119.

- Dies. (2002b). »Exotic Gender (e)motion. Körper und Leib im Argentinischen Tango«, in: Kornelia Hahn/Michael Meuser (Hg.), Körperrepräsentationen. Die Ordnung des Sozialen und der Körper, Konstanz: UVK-Verlagsgesellschaft, S. 179–303.
- Dies. (2003): »Mit dem Ernst des Körpers spielen. Körper, Diskurse und Emotionen im argentinischen Tango«, in: Thomas Alkemeyer (Hg.), Aufs Spiel gesetzte Körper, Konstanz: UVK-Verlagsgesellschaft, S. 131–154.
- Dies. (2006): Sexy Bodies. Eine soziologische Reise durch den Geschlechtskörper. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Dies. (2007): »Zu heiß, um cool zu sein« – Tango zwischen pasión und Leidenschaft«, in: Gertrud Lehnert/Ottmar Ette (Hg.), Große Gefühle. Ein Kaleidoskop, Berlin: Kadmos, S. 138–159.
- Weisfeld, Michael (2001): »Männer führen, Frauen folgen«, in: Psychologie Heute 6, S. 46–52.
- Woltersdorff, Volker (2003): »Queer Theory und Queer Politics«, in: Utopie kreativ 156, S. 914–923.

INTERNETQUELLEN

- www.queer-tango.de/html/seite.php?m=0&p=3&mk=1 vom 01.04.2016.
- www.queertango-berlin.de/ vom 29.03.2016.
- www.elbajo-tango.de/queer-tango/ vom 29.03.2016.
- www.image.queertangoproject.org/ vom 01.04.2016.
- www.youtube.com/watch?v=tNGnT7Hgr14 vom 01.04.2016.
- www.losmacanatango.com vom 01.04.2016.
- www.queertangobook.org/helen-la-vikinga-leonardo-sardella-queer-milonga/ vom 01.04.2016.

ABBILDUNGSVERZEICHNIS

- Abbildung 1: Bodennotationen für den Grundschrift (*el basico*) im Tango Argentinio. Quelle: www.pinterest.com/pin/526710118893416260/ vom 01.04.2016.
- Abbildung 2: Bodennotationen für den Grundschrift (*el basico*) im Tango Argentinio. Quelle: www.news.de/gesundheit/855027035/sex-statt-stress/1/ vom 01.04.2016.
- Abbildung 3: Bodennotationen für den Grundschrift (*el basico*) im Tango Argentinio. Quelle: www.bragentinien.blogspot.de/ vom 01.04.2016.
- Abbildung 4–6: Duett »Silk« in der Show »Leading Ladies of Tango« (2006), Video-Stills, Video online abrufbar unter: www.youtube.com/watch?v=w-RqtiMZZpI

Anziehdinge

Modetheoretische Überlegungen anlässlich von Zach Blas:

»Facial Weaponization Suite«

Friedrich Weltzien

Das Wort »queer« ist eigentlich kein Begriff im wissenschaftlichen Sinne, weil es sich – um eine Bedeutung tragen zu können – seiner Definition entziehen muss. Wie zuvor in kritischen Diskursen benutzte Worte wie »punk« oder »camp« ist »queer« ein Negativbegriff, der seinen Sinn aus einer Ablehnungshaltung bezieht, aus einer Emanzipationsbewegung gegen die normative Macht definierter und fixierter Strukturen. Die etymologische Beziehung zum deutschen Wort »quer« macht einen solchen Gebrauch augenfällig: Nur im Verhältnis zu einer als geradlinig erfahrenen Struktur kann eine Querung erfolgen, etwas querliegen oder querlaufen. Die Queer Theory, deren Namen die Philosophin Teresa de Lauretis im Jahr 1990 mit einer gleichlautenden Tagung prägte, verdankt den Arbeiten von Michel Foucault und Judith Butler wesentliche Perspektiven (vgl. de Lauretis 1991; Foucault 1983–1986; Butler 1991; dies. 1995). Insbesondere die zentralen Kriterien der Identitätsbildung, die auf der Sexualität beruhen und damit den Kraftlinien der Macht folgen, können innerhalb der Queer Theory weitestgehend als unwidersprochen angesehen werden. Es geht in queeren Diskursen, so ließe sich verallgemeinernd festhalten, um das Recht auf und die Erlangung der Fähigkeit zur autonomen Ermächtigung des Selbst.

In den letzten Jahren hat sich die Auseinandersetzung um queere Fragestellungen in den Geisteswissenschaften mit einem posthumanistischen Konzept vermischt. Autorinnen wie Donna Haraway, Rosi Braidotti oder Eva Hayward erweitern die Zone der Auseinandersetzung über Speziesgrenzen hinaus. »Das Humane ist eine normative Konvention« (Braidotti 2014, 31), lässt sich als ein Leitsatz dieser Denkrichtung ansehen, die einen Ausgang aus dem Anthropozän oder Kapitalozän (vgl. Haraway 2015) sucht und eine Utopie im Plural der »transspeciated selves« (vgl. Hayward 2008; Chen 2012) findet. Diese Selbst, die über die Entkoppelung von Sex, Gender und Begehren nicht nur

von der biologischen Geschlechtlichkeit losgelöst sind, können sich über die vormaligen als unüberwindlich geltenden Grenzen der Spezies hinwegsetzen – und im Konzept der Cyborg auch über die Trennlinie zwischen Biologie und Technologie. Der Begriff der Natur wird ebenso brüchig wie derjenige der Kultur. Beide Größen erweisen sich als Teil von »naturecultures« (Haraway 2008, 15), die plastisch einer poetischen Gestaltungsfähigkeit aller in ihr lebenden Wesen offenstehen.

EINE POSTHUMANISTISCHE MEDIENTHEORIE DER MODE

Bekleidung ist als Ausdrucks- und Kommunikationsmedium seit jeher eingestellt in die Sichtbarmachung und damit Durchsetzung oder auch Unterwanderung von normierenden Machtgefügen. Damit bietet sie im Sinne von Foucaults Beschreibung der Macht gleichzeitig das Potential, Menschen einzubinden und auszurichten, wie auch gegen herrschende Ordnungen zu opponieren, um produktiv und kreativ ein eigenständiges Selbstbild zu entwerfen (vgl. Weltzien 2013). Im Sinne einer Körperextension wie auch kulturhistorisch betrachtet sind Anziehsachen sehr viel näher an der Geschlechtlichkeit ihrer Träger*innen als andere Medien. Sie steuern sowohl das eigene Begehren als auch die Blicke der Anderen und treten damit als exponierte Agenten im Spiel der Identitäten hervor.

Dabei lässt sich zudem beobachten, dass die Durchlässigkeit des akademischen Diskurses in Richtung auf einen politischen Aktivismus im Feld der Queer Studies besonders hoch ist, was sich je schon an Kleiderordnungen (oder eben -unordnungen) darstellen lässt. Produktionsästhetisch gesprochen liegt in der Mode die Selbstermächtigung qua Nutzung immer schon jenseits einer passiven Rezeption, denn auch wenn nicht jede*r ihre oder seine eigene Kleidung herstellt, so muss sie notwendigerweise angezogen, kombiniert und getragen werden. Sie wirkt dabei ebenso auf den Körper, der sie trägt, wie nach außen in Richtung der Anderen. Ihre Programmierung im medientheoretischen Verständnis liegt insofern niemals in nur einer Hand, sondern verteilt sich auf eine ganze Reihe von Agent*innen.

Im posthumanistischen Blickwinkel kann eine solche medientheoretische Rahmung von Mode ausgebaut werden. Im Gegensatz zu kanonischen Texten der Modetheorie, die häufig Einkleidung und Verkleidung kurzgeschlossen haben und somit den Zusammenhang von Selbst und Mode als eine vorgeschobene Fassade oder Maskerade beschrieben¹, die zwischen Oberfläche und darunterliegender authentischer Substanz zu unterscheiden erlaubte, schmelzen

1 | Mit diesem Bezug hat sich insbesondere Gertrud Lehnert beschäftigt (Lehnert 1994, dies. 1997). Außerdem Sielke 1998, Mentges/Neuland-Kitzerow/Richard 2007.

in den queeren Konzeptionen Träger*in und Getragenes in eine untrennbare Identität zusammen. Nach Judith Butler lässt die Performanz der zur Schau getragenen Maske die Illusion einer darunter liegenden Echtheit überhaupt erst erscheinen (vgl. Butler 1991). In einer Bewegung aus Verhärtung und Verflüssigung erscheint die als zugrundeliegend imaginierte Natur mal stabiler und mal ungreifbarer. Mode wäre dann nicht der (authentische oder verfehlte) Ausdruck einer Persönlichkeit, sondern im performativen Ausdrücken entsteht so etwas wie ein Ich überhaupt erst. Mode ist in dieser Perspektive eine Technologie des Selbst, die nicht nur konstatiert und kommuniziert, sondern produziert oder erzeugt (vgl. Foucault 1993). Posthumanistisch gesprochen ist Identität eine Assemblage, die unter anderem aus biologischen und modischen Agent*innen besteht. Jeder Mensch, der sich anzieht, ist bereits eine Cyborg, wie Donna Haraway sagen würde.

GESICHTSBEWAFFNUNG

Im Folgenden möchte ich ein Projekt vorstellen, an dem sich derartige Gedanken weiterentwickeln lassen. Wie es ein queerer Zugang erwarten lässt, sind hierbei gesetzte Definitionen von Design und Kunst, Mode und politischem Aktivismus, Kleidung und Technologie soweit aufgeweicht, dass die ursprünglichen Konturen einer konservativen Terminologie zwar noch erkennbar sind, sich aber unter der Hand verformen und auflösen, sobald ein haltender Zugriff erfolgen soll und der analytische Blick zu nahe kommt. Es handelt sich um ein Projekt des US-amerikanischen Designers, Künstlers und Aktivisten Zach Blas mit dem Namen »Facial Weaponization Suite«, begonnen im Jahr 2011. In dem Ansatz, das Gesicht als Waffe zu verwenden, entstand daraufhin eine Reihe von Kunststoffmasken, die Bezug auf unterschiedliche queere Diskurse in den USA nehmen, indem etwa rassistische und sexistische Praktiken adressiert werden.

Für die so genannte »Fag Face Mask«, ein Motiv in der nach wie vor wachsenden Serie von Masken, wurden biometrische Scans der Gesichter von 36 Männern aufgenommen, die sich selbst als queer bezeichnen. In einem Programm für 3D-Modelling wurden die Daten dieser Gesichter miteinander verrechnet und so modifiziert, dass eine künstliche, amorphe Physiognomie entstand, die, wie in Abbildung 1 zu sehen, nur noch sehr vage an ein menschliches Gesicht erinnert. Frontalansichten und Profile verlaufen ineinander. Einzelformen gemahnen entfernt an Nase, Kinn, Lippen, aber weder Sinnesorgane noch Körperöffnungen lassen sich mehr ausmachen, geschweige denn einem Individuum zuordnen. Diese im Rechner entstandene Form kann entweder im Computer animiert oder auch mit einem 3D-Drucker ausgeplottet und zu einer tatsächlich vor dem Gesicht zu tragenden Maske weiterbearbeitet werden.

Abbildung 1

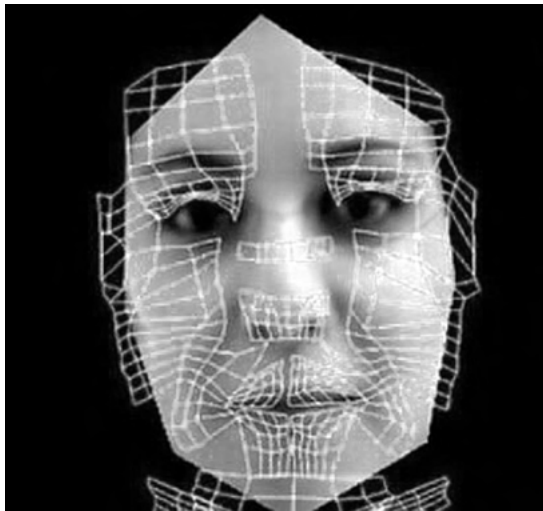
Zach Blas: Fag Face Mask, 2012. Aus den Interferenzen von 3D-Scans mehrerer Gesichter entsteht eine unlesbare Physiognomie.

Der Titel dieses Motivs bezieht sich auf »faggot«, ein im amerikanischen Englisch seit etwa 100 Jahren nachweisbares und aktuell geläufiges Schimpfwort für homosexuelle Männer. »Fag Face«, das Schwuchtelgesicht, bietet als »reclaim«, also der positiven Umwertung oder Resignifizierung eines abschätzig genutzten Wortes, ein Beispiel für eine gern angewendete aktivistische Praxis. Inhaltlich wiederum greift Blas eine seit 2001 weit verbreitete Überwachungstechnologie an: die automatische Gesichtserkennung². Softwareprogramme, die mit entsprechendem Bildmaterial gefüttert werden – zum Beispiel Aufnahmen aus Überwachungskameras, Spielkonsolen, Webcams in sozialen Internetdiensten oder Onlineforen und anderen Quellen mehr – können individuelle Gesichter erkennen und sie Personen zuordnen. Zu diesem Zweck analysieren die Programme biometrische Daten. In der Gesichtserkennung

2 | In einem anderen Kontext habe ich dieses Projekt schon einmal erwähnt. Dort werden weitere Strategien von Modedesignern vorgestellt, die sich mit automatischer Gesichtserkennung beschäftigen (Weltzien 2015a).

werden etwa Brauen, Augen, Nasenspitze, Wangenknochen, Mundwinkel und andere Marker erkannt. Abbildung 2 zeigt diese von der Software analysierten Bereiche des Gesichtes. Wenn diese Elemente zueinander in Beziehung gesetzt werden, entsteht ein individuelles Muster, eine einzigartige Gitterstruktur, die wie ein Fingerabdruck mit hoher Wahrscheinlichkeit einer einzelnen Person zugeordnet werden kann. Auf diese Weise kann der Computer Menschen immer wiedererkennen, auch wenn im Bild Teile des Gesichtes verdeckt sind oder verschiedene Aufnahmen bei unterschiedlicher Beleuchtung oder aus divergierenden Kamerawinkeln entstanden.

Abbildung 2



Die automatische Gesichtserkennung zerlegt das menschliche Antlitz in biometrische Rasterpunkte, die ein individuelles Netzwerk ergeben.

Gesichtserkennungssoftware wird von Firmen wie Google oder Facebook eigenständig entwickelt und zu verschiedenen Zwecken eingesetzt. In digitalen Kameras gehört ein solches Programm zur Standardausrüstung, um selbsttätig Zonen der Fokussierung oder Einstellungen der Tiefenschärfe auszuwählen und sogar Bildausschnitte festzulegen. Die Programmierer der Software gehen davon aus, dass die Gesichter der Fotografierten scharf und vollständig zu sehen sein sollen. Manche anwählbaren Programme erlauben dem Fotoapparat sogar erst dann auszulösen, wenn die biometrischen Daten des erkannten Gesichtes darauf schließen lassen, dass die aufzunehmende Person lächelt. In Internetforen kann Gesichtserkennungssoftware fotografierte wie auch gefilmte Menschen identifizieren und beispielsweise Bildersammlungen

selbständig anhand der dargestellten Menschen ordnen. Über Datenabgleiche mit sozialen Netzwerken, Onlineshoppingdiensten oder Visaanträgen können die Programme Namen, Adressen und andere Informationen zuordnen, Bewegungsprofile erstellen oder familiäre und professionelle Beziehungsgeflechte rekonstruieren.

Nach den Terroranschlägen in den USA von 2001 wurden weltweit die biometrischen Technologien ausgebaut. Deutschland erlaubte bereits zu Beginn des Jahres 2002 die Verwendung biometrischer Daten in Ausweisen per Gesetz und hat diese seit 2010 beispielsweise im elektronischen Personalausweis standardisiert (Bundesgesetzblatt 2009). Zach Blas kritisiert die Legitimierung der Überwachungstechnologien durch den so genannten »War on Terror«. Er hält die algorithmische Zurichtung des Menschen durch die Biometrie und die damit einhergehende Transparenz etwa von Bewegungsprofilen in gigantischen Datenbanken, die von amerikanischen (und anderen) Geheimdiensten unterhalten werden, für hochproblematisch. Dabei bezieht er sich unter anderem auf Schriften der »Feminist Surveillance Studies« und nennt die Autorin Shoshana Amielle Magnet als Ideengeberin (vgl. Magnet 2011; Dubrofsky/Magnet 2015). Ein wesentlicher Kritikpunkt der Queer Studies an automatisierter Überwachungssoftware ist die normative Gewalt, die hierdurch ausgeübt würde. Auf diese Weise werden Kategorien wie Geschlecht oder Ethnie vermeintlich objektiviert und festgeschrieben. Zwischenformen oder Derivate, Ambivalenzen oder alternative Konzepte kann das System nicht zulassen, denn dessen Aufgabe besteht darin, Eindeutigkeit zu erzeugen. Auf der auf Stereotype reduzierten Suche nach islamistischen Terrorristen, afroamerikanischen Kriminellen oder illegal eingewanderten Latinos wird – so die Befürchtung – das rassistische Vorurteil in einen Algorithmus übersetzt und damit festgeschrieben.

Ein weiterer Kritikpunkt liegt in der Vermengung polizeilicher und kapitalistischer Interessen. Insbesondere die Werbung nutzt die gleichen Technologien, um eine personalisierte Auswahl an Werbebotschaften zu senden. So kann die biometrische Gesichtserkennung etwa über die Webcam eines Laptops, eines Smartphones oder auch einer öffentlichen Installation nicht nur Geschlecht und Alter einer Person erkennen, sondern über weitere Merkmale auch Rückschlüsse auf ethnische Zugehörigkeit und sozialen Stand ziehen, ja sogar die aktuelle Gemütsverfassung ermitteln. Darauf zugeschnitten werden dann Werbebotschaften und Angebote an die jeweilige Person gesendet. In dem 2012 veröffentlichten Video »Facial Weaponization Communiqué«, das sich in seiner Ästhetik an konspirativen manifestartigen Formaten etwa der Aktivistengruppe »Anonymous« orientiert, berichtet Blas (respektive eine computergenerierte Stimme, die abwechselnd eine weibliche und eine männliche Klangfarbe annimmt) von Presseberichten über Forschungsvorhaben innerhalb der automatischen Gesichtserkennung, die an einer Analyse der se-

xuellen Orientierung anhand von biometrischen Daten arbeiten (Blas 2012). Dahinter stünde die Absicht, so die Befürchtung, den Computerprogrammen zuzutrauen, nicht nur automatisch Terroristen, Illegale, Kriminelle oder Aktivisten zu identifizieren, sondern eben auch queere Personen, die nicht ins heteronormative Modell passen.

FAZIALE ZEICHENORDNUNGEN

Die Vorstellung, es gäbe so etwas wie ein schwules Gesicht, ein »fag face«, veranlasste den Künstler seiner Aussage nach dazu, das Konzept der Gesichtsbewaffnung auszubauen. Indem er aus einer Anzahl von Gesichtern eine Abstraktion errechnet, übernimmt er von der kritisierten Praxis die Strategie der Depersonalisierung und Objektivierung. Es handelt sich insofern um eine Guerilla-Strategie, um ein Hacking, indem die Infrastruktur und die Technologie des Gegners genutzt wird, um sie gegen diesen einzusetzen. Im Gegensatz zu den Überwachungskameras mündet das Verfahren im Fall von Blas allerdings nicht in einem normalisierenden und exklusiven Rahmen, der im Abgleich klare Urteile im Sinne von »zugehörig« oder »nicht-zugehörig« erlauben würde. Die Masken der »Facial Weaponization Suite« werden vielmehr physiognomisch unlesbar. Diese skulpturalen Formen, die vor dem Gesicht – oder vielleicht besser ausgedrückt: an Stelle des Gesichtes – getragen werden, dekonstruieren das faziale Zeichensystem. Die verallgemeinernde Abstraktion vom Individuum, so könnte dieses Werk interpretiert werden, führt nicht zu einer universell lesbaren Zeichenstruktur, sondern zu einem Aussagebrei, der keinem lebenden Wesen gerecht wird.

In den amorphen Schlieren lassen sich weder Anzeichen von Stimmung noch von Geschlecht erkennen, die automatische Gesichtserkennung detektiert nicht einmal eine Person. Der oder die Trägerin verschwindet schlicht aus der Überwachungsmatrix und wird unsichtbar. Unter der Maske verschwindet der Mensch, wie Blas sich ausdrückt, in einem »fog of queerness« (Blas 2012). Der Nebel, so meine Vorstellung, wäre in diesem Bild nicht eine Wolke, in deren Inneren ein an sich sichtbares Subjekt verborgen wäre, wie Zeus, der sich nach Ovids Metamorphosen auf diese Weise heimlich der Io nähert. Sondern Queerness als solche besteht aus einem Nebel einzelner Partikel, wie ein Schneegestöber aus einer unübersehbaren Vielfalt individueller Flocken. Es geht insofern weniger um ein Verbergen als um eine Auflösung, eine Verdunstung, ein Unsichtbar-Werden.

Zach Blas ruft damit einen Topos der Maske auf, der tiefer reicht als der medizinisch-kriminalistische Diskurs der Physiognomie (dessen Resultat unter anderem die Pathologisierung respektive Kriminalisierung qua Fazialanalyse war) (vgl. Siebenpfeiffer 2007). In der Kulturgeschichte finden sich zahlrei-

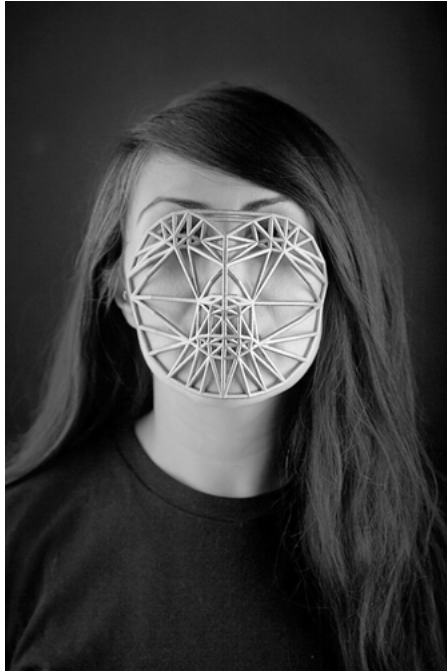
che Belege für die Vorstellung, unsichtbar werden zu können, indem etwas übergezogen wird. Sei es eine Kopfbedeckung, ein Mantel oder ein Kleid: Eine Maskierung, die die Person aus den Wahrnehmungsrastern ihrer Umwelt heraushebt, findet sich von der Ilias bis zum Nibelungenlied und auch in außer-europäischen Mythen und Überlieferungen (vgl. Weltzien 2015a). Dieser Topos verbindet sich bei Blas mit dem der Maske als Schutzbekleidung. Der Panzer als Passivwaffe umfasst auch den Helm, der mit Wangenschutz, Nasenbügel oder Visier Funktionen der Gesichtsmaske übernehmen kann. Wie beispielsweise an Gladiatorenhelmen oder Paradeuniformen höherrangiger römischer Offiziere erkennbar ist, ließen sich hier auch alternative (etwa göttliche oder apotropäische) Gesichter anbringen. Von der Strumpfmaske des Bankräubers bis zur militärischen Gasmaske spannt sich der weite Bogen einer Geschichte der Gesichtsbewaffnung (vgl. Weltzien 2005).

Die Maske als Motiv spielt nicht nur in der Modetheorie, sondern auch in emanzipatorischen Bewegungen – etwa der postkolonialen oder der feministischen Theorie – eine herausragende Rolle und eignet sich insofern gut als diskursives Bindeglied (vgl. Riviere 1994; Benthien/Stephan 2003; Kastner 2012). Das kulturhistorische Erbe kennt in unterschiedlichen Kontexten die Maske als magisches Übergangs- oder Kommunikationsmedium zwischen getrennten Welten, als larvenhaftes Gefäß der Metamorphose und Schlüssel eines »rite des passage«, als karnevalistisches Mittel der Umkehrung der Verhältnisse oder als prothetische Kaschierung eines Mangels. Die Wertmaßstäbe können dabei vom Motiv der Falschheit und Selbstverleugnung auf der einen Seite bis zur Beurteilung der Maske als Vehikel der Selbstermächtigung und machtvollstem Schutz rechtsfreier, selbstbestimmter Räume auf der anderen Seite reichen. Vom Zeichen für Verrat bis zum Merkmal individueller Freiheit sind vielfältige Lesarten vertreten, von der Hochstapelei oder Amtsanmaßung bis zum Crossdressing zahllose Praktiken benennbar.

Die Position, die Zach Blas in diesem weiten Feld einnimmt, ist klar. Er referiert auf die russische Punkband Pussy Riot, die ihre Performances ebenfalls maskiert in buntwollenen Sturmhauben absolvieren, und er weist auf die Hacktivistengruppe Anonymous hin, die eine Comica daption des gescheiterten englischen Königsattentäters Guy Fawkes als gemeinsames Maskengesicht ausgewählt haben (vgl. Blas 2012; Arns 2016; Weltzien 2015b). Keine Frage: Zach Blas nimmt die Rolle eines queeren Zorro ein. Die stete (positiv konnotierte) Engführung von Aktivismus und Terrorismus, die kampfeslustigen, rebellischen Gesten, die etwa im Rahmen einer Ausstellung 2014 in Mexico City mit der Performance »Procession of Biometric Sorrows« die Nähe zu zapatistischen Rebellen suchte, die Rhetorik der Befreiung aus einem »cage of information« machen das deutlich (Blas 2016; Chávez/Labastida/Medina 2014). Allerdings inszeniert sich Blas nicht als einsamer Rächer, er will kein selbsternannter Hüter der Gerechtigkeit sein. Vielmehr sieht er sich als Spre-

cher einer Gemeinschaft, einer »community«. In Workshops, die gelegentlich Tage oder gar Wochen in Anspruch nehmen, treffen sich Teilnehmer*innen, um gemeinsam Masken aus ihren ineinander verrechneten Gesichtern herzustellen. Diese Gruppen, die sich oft aus queeren oder minoritären Teilen der Gesellschaft rekrutieren, repräsentieren eine Gemeinschaft, die in sich nichts weniger als homogen ist und zu deren bisherigen Hauptzielen – zumindest im nordamerikanischen feministischen und homosexuellen Aktivismus nach dem Zweiten Weltkrieg – vor allem die Sichtbarwerdung zählte (vgl. Valentine 2014). Die queere Allianz aus Schwulen, Lesben, Bisexuellen, Transsexuellen, aus ethnischen Minderheiten, Menschen mit Behinderungen und allen anderen Leuten, die sich im heteronormativen Standardmodell nicht abgebildet fanden, kämpfte bislang in der Übernahme politischer Strategien von Feminismus und »gay community« vor allem darum, im Bild der Gesellschaft endlich aufzutauchen, nicht stets aus den Wahrnehmungsrastern gelöscht zu werden.

Nun scheint die Strategie von Zach Blas eine andere Richtung einzuschlagen. Statt um eine angemessene öffentliche Repräsentanz zu ringen, geht es nun um eine Löschung aus den Suchmaschinen. Bemerkenswert ist dabei allerdings, dass die Gesichtsbewaffnung, die zu einer Unsichtbarkeit in den Augen der Maschinen führt, umgekehrt deren Träger im menschlichen Verkehr gerade besonders auffällig macht. Abgesehen von dem Umstand, dass das Tragen der Maske auch das Sehen der Träger*innen empfindlich beeinträchtigt, ist die Auslöschung des fazialen Zeichencodes selbst wiederum lesbar. Das Verschwinden erscheint mit größter Deutlichkeit. Dass sich Blas dieser Dialektik durchaus bewusst ist, macht eine weitere Serie klar, die in den Jahren von 2013 bis 2016 entstanden ist. »Face Cage« ist eine Kollektion von Schmuckstücken aus Edelstahl, eine davon zeigt Abbildung 3, die ebenfalls vor dem Gesicht getragen werden. Es handelt sich um Gitterwerke aus starkem Stahldraht, die an den knöchigen Konturen des Gesichts wie Stirn, Kinn und Wangenknochen angeklemt werden. Die Form orientiert sich dabei an den biometrischen Identifizierungsrastern, die die Gesichtserkennung nutzt, um individuelle Strukturen zu detektieren. Der Vergleich von Abbildung 2 und 3 macht diese Umsetzung des Scannerrasters in eine materielle Form augenfällig. Solche Muster sind im Normalfall nicht zu sehen, Blas projiziert sie nun gewissermaßen direkt auf die Körper der Betroffenen. Hierbei liegt die Intention weniger darin, die automatische Gesichtserkennung zu blenden, als die Tatsache der Registrierung, Kategorisierung und Normierung ins Bewusstsein der allgemeinen Wahrnehmung zu rücken.

Abbildung 3

Zach Blas: Face Cage 2. Hier wird das biometrische Raster als Schmuckstück sichtbar und so die unbemerkte Normierung wahrnehmbar gemacht.

CLANDESTINES PATHOS VON SCHMUCK UND MACHT

Nach Blas sind diese Schmuckstücke nicht besonders angenehm im Tragekomfort. So bewahrt die ansonsten unbemerkte Überwachung eine dauerhaft schmerzliche Präsenz, die sich auch auf die jeweiligen Gegenüber überträgt. In der Materialästhetik wie auch in der Nutzungsweise rekurren die »face cages« auf Juwelierkunst wie Halsketten und Ringe, Diademe oder Kronen sowie auf Körperschmuck wie Nasen- oder Ohrringe, Piercings oder Implantate. Über den schmerzhaften Aspekt, der vermutlich Druckstellen auf der Gesichtshaut zurücklässt, bildet sich auch eine Verknüpfung zu Schmucknarben, die in verschiedenen Kulturen deren Träger*innen dauerhaft ausweisen. Die Anbringung über Augen und Nase lässt zudem Assoziationen an Prothesen wie Brillen oder Visiere zu. Schmuck und Macht sind eng verwoben, die Kom-

munikation von sozialem Status qua Reichtum oder Amt funktioniert (z. B. als Insignien, Orden oder Währung) oftmals über derartige Accessoires.

Mit der Titelgebung des Käfigs macht Blas darauf aufmerksam, dass er eine ästhetische Nähe zu Folterinstrumenten gesucht hat. Der Gitterstab ist ein interkulturell kommunizierbares Motiv von Disziplinierung und Unterwerfung. Die biometrischen Raster, die Blas als »digital portraits of dehumanization« (Blas 2016c) beschreibt, werden so einem virtuellen Gefängnis vergleichbar, in das alle Überwachten eingepfercht werden, ohne dass diese es überhaupt bemerken. Die Erkenntnis solcher Unfreiheit durch deren Visualisierung kommt einer Befreiungsbewegung gleich, die mit der Gesichtsbewaffnung teilweise direkt realisiert wird – eine Befreiung, die gleichwohl nicht ohne schmerzhaftes Opfer zu haben ist. Schmuck als Teilbereich des Mediums Mode genommen erweist hier seine Doppelstruktur, indem Ermächtigung immer gleichzeitig auch Limitierung ist, der Goldschmied immer auch Folterknecht, eine Krone immer auch ein Gefängnis (und umgekehrt). So wie die Queer Studies (wie auch Minority Studies, Women oder Men Studies etc.) ihren Forschungsgegenstand nur über eine Exklusionsrhetorik, die abzuschaffen sie doch angetreten sind, definieren können, so wie es nach Foucault keinen Raum außerhalb der Macht geben kann, so lässt sich an den »face cages« auch die Reziprozität und Interdependenz von Antipoden ablesen.³

Es scheint mir, dass in dieser Hinsicht auch Zach Blas Widersprüchen nicht entkommen kann. Das hinter der *face recognition software* vermutete Feindbild wird als unterdrückende Instanz vorgestellt, der eigene Ansatz als Vorschlag zur Befreiung unterbreitet. Diese sauber sortierte Machtaufteilung unterbietet eine an Foucault und Gilles Deleuze orientierte Theoriehöhe zu Gunsten der reduktionistischen Kriterientrinität der Statusproduktion durch »race«, »class« und »gender«. Die beispielsweise in den Surveillance Studies von Magnet angeführte Argumentation, dass die gängigen Gesichtserkennungsprogramme auf den kaukasischen Typus abzielen und etwa dunkelhäutige oder asiatische Menschen nicht mit der gleichen Präzision erfasst werden, verbleibt so im Grunde innerhalb der den Programmentwickler*innen unterstellten universalisierenden, naturalisierenden rassistischen Perspektive und prolongiert sie in gewisser Weise sogar. Von einem nichtessentialistischen, relationalen Interdependenzmodell von Macht im Sinne von Foucaults Dispositivkonzept ist eine solche Sichtweise jedenfalls weit entfernt. Dieses antagonistische Repressionsmodell erscheint zumindest gelegentlich unzeitgemäß und entbehrt nicht einer Rhetorik, die ein »wir« gegen ein »sie« in Stellung bringt. Es sollte besser Sorge getragen werden, dass Queerness nicht nolens volens selbst naturalisiert wird und als eigentlich an-

3 | Foucault sieht diese Abhängigkeit in jeglicher kritischen Theorie gegeben (vgl. Foucault 1992).

gemessene Lebensweise gegen eine kapitalistisch informierte Entfremdung abgemessen wird. Das Maskenmotiv scheint anhand der von Blas für sein Projekt beanspruchten »politics of escape« (Blas 2012), die dem clandestinen Pathos von Anonymous verpflichtet ist, zumindest zu solch einer Wahrnehmung von Frontenstellungen zu verführen und von Foucaults Praktiken der Freiheit wegzuführen.

Helfen könnte an diesem Punkt die vorgeschlagene posthumanistische Medientheorie der Mode. Bekleidung ist in der Beschreibung eines Überwurfs oder einer verblendenden Fassade, wie in der Nachfolge von Gottfried Semper, nicht zu fassen. Der Gegensatz von Oberfläche versus Substanz, von variabler Kommunikationsform über einem stabilen Kern ist in dieser Sichtweise nicht zutreffend (vgl. Lehnert 2013). Mit Braidottis Konzept des nomadischen Subjekts lässt sich an dieser Stelle auch noch über Butlers Performanztheorie hinausdenken. Die stete Aktivität des »doing gender« führt zu einer Verholzung von gewohnheitsgemäß durchgeführten Handlungen und somit zu einem »vorherrschenden ontologischen Horizont, der selbst durch eine Reihe von Praktiken instituiert wurde« (Butler 2009, 227). Dieser Horizont privilegiert bestimmte Handlungsoptionen und schließt andere aus, doch er lässt sich – wenn auch nicht aufheben oder rückgängig machen – so doch aufweichen, verändern, gestalten. Schon Guy Debord hatte in seiner Theorie des Umherschweifens den Bruch der Routine als Kunst bezeichnet. Und auch Butler und Foucault begreifen genau diese Praktiken der Selbsterschaffung, die bei Foucault mit sprachlicher Eleganz in ein Schillern zwischen Unterwerfung (»subjection«) und Subjektwerdung (»subjectivation«) gebracht werden, als Kunst der Gestaltung, als Poiesis (vgl. Foucault 1992, 39). Bei Debord spielen Anziehsachen innerhalb dieser Praxis, die »eine immerwährende Beweglichkeit, [...] eine wesenhafte Zerbrechlichkeit: [...] eine Verstrickung zwischen Prozeßerhaltung und Prozeßumformung« (ebd.) darstellt, eine herausgehobene Rolle, die durchaus eine Nähe zu Zach Blas' Maskenspiel besitzt. Das Anziehen der Kleidung, die als Marker gesellschaftlicher Gruppen funktioniert, die sich aus dem Blickwinkel einer bürgerlichen Kultur randständig ausnehmen – also beispielsweise der von Seeleuten, Clochards oder Prostituierten – oder auch das Beschriften von Hosen und Mänteln mit Gedichten und Parolen: derartige Praktiken nutzen weniger einen vestimentären Code im Sinne Roland Barthes (vgl. Barthes 1985), um zu kommunizieren. Diese Praktiken nutzen Kleidung, um Codes zu destabilisieren, Zeichensysteme in Frage zu stellen, Machtverhältnisse zu unterwandern. Hier soll das Medium Mode wie bei Blas als widerständige Praktik zur Herstellung selbstbestimmter Räume dienen.

QUEERNESS IST EINE PRAXIS, KEIN BESITZ

Die imaginierte Essenz der Wahrheit, auf deren Basis ich mein Leben gestalte, lässt sich also verändern. Das Subjekt und sein Wille (oder sein Begehren) bildet sich dabei selbst in einer steten Dynamik. Gleichwohl kann diese Praxis als ein souveräner Akt auftreten, mit Entschiedenheit durchgeführt, Freiheit und Autonomie gleichzeitig voraussetzend und durchsetzend, die einer Intention folgt und die passenden Mittel herbeisucht. Was aber, wenn die Mittel selbst eine Eigenwilligkeit einbringen, wenn gar kein Souverän mehr zu finden ist, der zu einer autonomen Entscheidung fähig wäre? Was, wenn jede Entscheidung immer schon eine Gemeinschaftsleistung darstellt, die aus dem Zusammenwirken mehrerer Akteur*innen resultiert? Rosi Braidotti buchstabiert ein solches posthumanistisches Entscheidungsmodell aus, und auch wenn sie nicht ausdrücklich auf Mode eingeht, so lässt sich diese Perspektive doch ausweiten. Wie ihre Vordenker*innen sucht sie »Kritik mit Kreativität zu verbinden« (Braidotti 2014, 17), geht aber über die Konzeption einer schöpferischen Poiesis hinaus und betont »die selbstorganisierende (oder autopoietische) Kraft lebendiger Materie« (ebd., 9).

In einem solchen posthumanistischen, neomaterialistischen Verständnis (vgl. u. a. Coole/Frost 2010) werden die rationalen Potenzen der menschlichen Agent*innen zunehmend geringgeschätzt und im Gegenzug der Anteil aller anderen Faktoren, die an der Dynamik der stetigen Prozesserhaltung und Prozessumformung der Subjektkonstitution beteiligt sind, aufgewertet. In der konzeptuellen und ästhetischen Setzung der »Facial Weaponization Suite« lassen sich Reflexe derartiger Gedanken finden. Die tatsächliche Form der Masken wird nicht von Zach Blas als einem souveränen Künstlersubjekt festgelegt, sondern sie entsteht auf unvorhersagbare Weise in der Interaktion von individuellen Gesichtern und deren algorithmischer Überarbeitung. Ikografisch kommt den Nicht-Physiognomien der »masks« ein Ausdruck der Verflüssigung zu, die Motivik der Auflösung, Vernebelung, Verdunstung macht auf die grundlegende Plastizität des Subjektbegriffs in diesen postmodernen Denkweisen aufmerksam. In produktionsästhetischer Hinsicht bestätigt der Verlauf der Formfindung diese Dimension von Indeterminiertheit und Kontingenz. In diesem Sinne eröffnet diese Arbeit autopoietischen Strategien einen großen Raum.

Auch wenn Blas eine gewisse Kontrolle über den Prozess behält (und das gesamte Setting überhaupt erst aufgestellt hat), so sind doch auch für ihn die Vorschläge, die der Rechner unterbreitet, nicht absehbar: Blas kreierte nicht, er wählte lediglich aus, welcher Zustand eines prinzipiell unabschließbaren Transformationsprozesses letztlich als Maske aktualisiert werden soll. Darüber hinaus bleibt freilich unbestimmbar, wer sich zu den Workshops anmeldet – und auch alle Entscheidungen, die im Verlaufe der langwierigen Gespräche zu fin-

den sind, werden gemeinschaftlich getroffen. Die Interaktion zwischen Künstler, Workshopteilnehmer*innen, Computerhardware und -programmen sowie den materiellen Eigenschaften der Masken und den Umständen ihres Tragens, wie schließlich auch den Effekten der Rezeption, Publikation und den sie auslösenden Diskursen (insofern zählt selbstverständlich auch der vorliegende Aufsatz sowie die Handlung des Lesens dazu), aber auch die adressierten und kritisierten Praktiken technischer Entwicklung, staatlicher Gewalt und ökonomischer Marktinteressen bilden ein wildverzweigtes Knäuel von Agent*innen, die in »Facial Weaponization Suite« lediglich einen – wenn auch sehr spezifischen – Knotenpunkt besitzen.

Es lässt sich sagen, dass Blas Mode als eine Technik des Selbst inszeniert, indem er die Interdependenz von Technologie und Selbsterschaffung erfahrbar werden lässt. Die Masken bieten gleichzeitig die Offenheit einer queeren Selbstbestimmtheit und die empfindliche Einschränkung eines ziemlich unpraktischen Accessoires. Die mit großem Pathos vorgetragene Wahrheit der Macht wird durch eine eigene Wahrheit ersetzt, indem sie diese Ersetzung im Paradoxon augenfällig macht, dass die Träger*innen aus dem Maschinenauge des hegemonialen Blicks verschwinden und gleichzeitig im Horizont der queeren Community eine ontologische Sichtbarkeit erhalten. Mode ist, das könnte man als Erkenntnis aus der Betrachtung filtern, ein Medium, das auch und gerade im Kontext posthumanistischer kritischer Theorie als Kunstform zu verstehen ist. Wenn im Sinne von Foucault und Butler mit dem Begriff der Kunst jene Praktiken beschrieben werden können, die in kritischer Weise die Frage nach den Grenzen und den Konstituenden von Subjekten stellen, wenn im Sinne von Haraway und Braidotti Queerness eine Entscheidung zur Praxis des Überschreitens ist und keine Bürde, die seine* Besitzer*in unverlierbar auferlegt ist, wenn im Sinne von Blas die demokratische Auseinandersetzung höher einzuschätzen ist als einmal getroffene ideologische Überzeugungen oder ästhetische Formate, wenn materielle Agent*innen ebenso aktiv sind wie staatliche Institutionen, Marktinteressen und menschliche und nichtmenschliche Individuen, dann überlagern sich in der Mode diese Stränge der Interdependenz in einer dicht gewebten Textur.

Diese zu untersuchen verlangt von der Theorie weniger formalistische Methodik als vielmehr produktionsästhetische Herangehensweisen. Prozesse ins Auge zu fassen, Relationen und Beziehungsgeflechte zu analysieren, Abhängigkeiten zwischen historischen, gestalterischen, materiellen, politischen und ökonomischen Einflüssen, das steht auf der Agenda einer queeren Modetheorie von solchem Zuschnitt. Hier wären Verortungen vorzunehmen: wer macht wo welche Mode aus welchen Materialien und Intentionen – und was macht dann diese Mode? Denn eine posthumanistische Mode muss als Agen-

tin, als eine Assemblage aus Dingen begriffen werden.⁴ Dann ist Kleidung eine Vielfalt weniger von Anziehsachen, als eher von Anziehdingen. Es macht weniger Sinn, zwischen Mode und Bekleidungsindustrie zu unterscheiden, zwischen Kunst und Design oder zwischen Produzent*innen und Käufer*innen, sondern deren Interdependenzen gilt es zu erforschen. Denn jede* Träger*in ist auch produktiv und auch Gestalter*innen müssen sich anziehen. Wenn Queerness eine Praxis ist, dann muss nicht jede Person ständig und für immer queer sein: Es ließe sich in großer Offenheit morgens straight leben und abends queer, in dem einen Kontext kann man mit einer bestimmten Handlungsweise einem geradlinigen Stereotyp entsprechen und zur gleichen Zeit mit der gleichen Handlung in einem anderen Kontext Typologien subversiv queren (vgl. Eco 1989; Agamben 2003).

Ist Mode also queer? Ja, das ist sie, indem sie es nicht sein muss.

LITERATUR

- Agamben, Giorgio (2003): *Das Offene. Der Mensch und das Tier*, Frankfurt a. M.: Fischer.
- Arns, Inke (Hg.) (2016): *Böse Clowns*, Ausstellungskatalog HMKV Dortmund und Kunstpalais Erlangen, Dortmund: Kettler.
- Barthes, Roland (1985): *Die Sprache der Mode*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Benthien, Claudia/Stephan, Inge (Hg.) (2003): *Männlichkeit als Maskerade. Kulturelle Inszenierungen vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Köln: Böhlau.
- Blas, Zach (2012): *Facial Weaponization Communiqué*, online abrufbar unter: www.zachblas.info/works/facial-weaponization-suite/ vom 01.04.2016.
- Blas, Zach (2016a): *Facial Weaponization Suite*, online abrufbar unter: www.zachblas.info/projects/facial-weaponization-suite/ vom 01.04.2016.
- Blas, Zach (2016b): »A Cage of Information«, or, What is a Biometric Diagram?«, in: Erika Balsom/Hila Peleg (Hg.), *Documentary Across Disciplines*, Berlin u. a.: Verlag Haus der Kulturen der Welt und The MIT Press, S. 80–91.
- Blas, Zach (2016c): *Face Cage*, online abrufbar unter: www.zachblas.info/works/face-cages/ vom 01.04.2016.
- Braidotti, Rosi (2014): *Posthumanismus. Leben jenseits des Menschen*, Frankfurt a. M.: Campus.

4 | Im Kontext des New Materialism kommt dem Ding (etwa im Gegensatz zum Objekt oder Gegenstand) eine eigene Aktivität zu (vgl. hierzu u. a. Latour 2005). Der Begriff Anziehding beschreibt ein solches aktives Ding, das gleichzeitig Kleidung ist. Es ist nicht mit dem Begriff des »wearables« in Eins zu setzen.

- Bundesgesetzblatt Jahrgang 2009 Teil I Nr. 33, ausgegeben zu Bonn am 24. Juni 2009: Gesetz über Personalausweise und den elektronischen Identitätsnachweis sowie zur Änderung weiterer Vorschriften, online abrufbar unter: www.bmi.bund.de/SharedDocs/Downloads/DE/Gesetzestexte/eper-so.pdf?__blob=publicationFile
- Butler, Judith (1991): *Das Unbehagen der Geschlechter*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Butler, Judith (1995): *Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts*, Berlin: Berlin Verlag.
- Butler, Judith (2009): »Was ist Kritik? Ein Essay über Foucaults Tugend. Aus dem Amerikanischen von Jürgen Brenner«, in: Rahel Jaeggi/Tilo Wesche (Hg.), *Was ist Kritik?*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 221–246.
- Chávez, Helena/Labastida, Alejandra/Medina, Cuauhtémoc (Hg.) (2014): *Teoría del Color – Color Theory*, Ausstellungskatalog Museo Universitario Arte Contemporanea, Mexico City.
- Chen, Mel Y. (Hg.) (2012): *Animacies. Biopolitics Racial Mattering and Queer Affect*, Durham/London: Duke University Press.
- Coole, Diana/Frost, Samantha (Hg.) (2010): *New Materialisms. Ontology, Agency, and Politics*, Durham/London: Duke University Press.
- De Lauretis, Teresa (1991): »Queer Theory: Lesbian and Gay Sexualities. An Introduction«, in: *Differences. A Journal of Feminist Cultural Studies*, 3.2, Durham/London: Duke University Press, S. iii–xviii.
- Dubrofsky, Rachel E./Magnet, Shoshana Amielle (Hg.) (2015): *Feminist Surveillance Studies*, Durham, NC: Duke University Press.
- Düttmann, Alexander Garcia (1986): »Die Ehrfurcht vor der Maske. Mode, Erotik, Geschlecht«, in: Silvia Bovenschen (Hg.), *Die Listen der Mode*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 438–457.
- Eco, Umberto (1989): *Apokalyptiker und Integrierte. Zur kritischen Kritik der Massenkultur*, Frankfurt a. M.: Fischer.
- Foucault, Michel (1983–1986): *Sexualität und Wahrheit*, 3 Bde, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Foucault, Michel (1992): *Was ist Kritik?* Berlin: Merve.
- Foucault, Michel (1993): »Technologien des Selbst«, in: Luther H. Martin/Huck Gutman/Patrick H. Hutton (Hg.), *Technologien des Selbst*, übersetzt von Michael Bischoff, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 24–63.
- Haraway, Donna (2008): *When Species Meet*, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Haraway, Donna (2015): »Anthropocene, Capitalocene, Plantationocene, Chthulucene: Making Kin«, in: *Environmental Humanities*, vol. 6, S. 159–165, online abrufbar unter: <http://environmentalhumanities.org/arch/vol6/6.7.pdf> vom 20.04.2016.

- Hayward, Eva (2008): »More Lessons from a Starfish. Prefixial Flesh and Trans-speciated Selves«, in: *Womans Studies Quaterly*, Vol 36, Nr. 3 und 4, S. 64–85.
- Kastner, Jens (2012): »Klassifizierende Blicke, manichäische Welt. Frantz Fanon: ›Schwarze Haut, weiße Masken‹ und ›Die Verdammten dieser Erde‹«, in: Julia Reuter/Alexandra Karentzos (Hg.), *Schlüsselwerke der Postcolonial Studies*, Wiesbaden: VS Verlag, S. 85–95.
- Latour, Bruno (2005): »From Realpolitik to Dingpolitik. Or How to Make Things Public«, in: Bruno Latour/Peter Weibel (Hg.), *Making Things Public. Atmospheres of Democracy*, Cambridge: MIT Press, S. 4–31.
- Lehnert, Gertrud (1994): *Maskeraden und Metamorphosen. Als Männer verkleidete Frauen in der Literatur*, Würzburg: Königshausen und Neumann.
- Lehnert, Gertrud (1997): *Wenn Frauen Männerkleider tragen. Geschlecht und Maskerade in Literatur und Geschichte*, München: DTV.
- Lehnert, Gertrud (2013): *Mode. Theorie, Geschichte und Ästhetik einer kulturellen Praxis*, Bielefeld: transcript.
- Magnet, Shoshana Amielle (2011): *When Biometrics Fail: Gender, Race, and the Technology of Identity*, Durham, NC: Duke University Press.
- Mentges, Gabriele/Neuland-Kitzerow, Dagmar/Richard, Birgit (Hg.) (2007): *Uniformierungen in Bewegung. Vestimentäre Praktiken zwischen Vereinheitlichung, Kostümierung und Maskerade*, Münster u. a.: Waxmann.
- Riviere, Joan (1994): »Weiblichkeit als Maskerade«, in: Liliane Weisberg (Hg.), *Weiblichkeit als Maskerade*, Frankfurt a. M.: Fischer, S. 34–47.
- Sabine Sielke (1998): »Self-Fashioning and Cross-Dressing: Strategien weiblicher Selbstinszenierungen von der viktorianischen Verkleidungskunst zum postmodernen Zitatentheater«, in: Gertrud Lehnert (Hg.), *Mode, Weiblichkeit und Modernität*, Dortmund: edition ebersbach, S. 107–139.
- Siebenpfeiffer, Hania (2007): »Kriminelle Körper – Zeichen und Verbrechen bei Lavater, Lombroso und Kafka«, in: Jean-Baptiste Joly/Cornelia Vismann/Thomas Weitin (Hg.), *Bildregime des Rechts*, Stuttgart: Merz und Solitude, S. 109–148.
- Valentine, Ben (2014): »Weaponizing Our Faces: An Interview with Zach Blas«, in: *Vice*, July 10, 2014, online abrufbar unter: www.vice.com/read/weaponizing-our-faces-an-interview-with-zach-blas-715
- Weltzien, Friedrich (2005): »Masque-ulinities. Changing Dress as a Display of Masculinity in the Superhero Genre«, in: *Fashion Theory, Special Edition Dress and Gender*, Summer 2005, S. 229–250.
- Weltzien, Friedrich (2013): »Guerilla Media. Towards a Media Theory of Fashion«, in: Djurdja Bartlett/Shawn Cole/Agnes Rocamora (Hg.), *Fashion Media. Yesterday, Today, Tomorrow*, London: Berg, S. 109–117.
- Weltzien, Friedrich (2015a): »Gestalttheorie im Cyberwar: Fashiondesign als Waffe«, in: Martin Scholz/Friedrich Weltzien (Hg.), *Design und Krieg*, Berlin: Reimer, S. 279–296.

Weltzien, Friedrich (2015b): »Punk und Kunst-Politik. Pussy Riot in der Geschichte feministischer Performancekunst«, in: Wolf-Andreas Liebert/Kristin Westphal (Hg.), *Performances der Selbstermächtigung*, Oberhausen: Athena, S. 137–149.

ABBILDUNGSVERZEICHNIS

Abbildung 1: Zach Blas: Fag Face Mask – October 20, 2012, Los Angeles, CA.

Quelle: www.zachblas.info/works/facial-weaponization-suite/. Alle Rechte bei Zach Blas.

Abbildung 2: Modell biometrischer Gesichtsrasterung. Quelle: www.militaryaerospace.com/content/dam/mae/online-articles/2013/06/Face-recognition-4-June-2013.jpg.

Abbildung 3: Zach Blas: Face Cage 2, Endurance Performance with Elle Mehrmand (2014). Quelle: www.zachblas.info/works/face-cages/. Alle Rechte bei Zach Blas.

Flagge der Uneindeutigkeit

Faltungen und Queerness in den Fotografien

von Wolfgang Tillmans

Charlotte Silbermann

EINLEITUNG

Die Fotografie »Knotenmutter« von Wolfgang Tillmans zeigt zwei junge Männer, die extrem ineinander verkeilt sind. Die gefalteten Körper liegen auf einem Podest, das auf vier hellblauen Metallfedern wippt – vermutlich ein Gerüst auf einem Spielplatz. Die beiden Männer sind nicht mehr auseinanderzuhalten, bilden ein Knäuel aus nackten Armen, Beinen, Turnschuhen, Haaren, Gesichtern, T-Shirt- und Hosenstoffen. Diese Szene erscheint grotesk. Hier balgen zwei Jugendliche und ihr Spiel, auch wenn es die Körper schmerzhaft verdreht, kann sowohl als liebevolle Umarmung, wie auch als Andeutung sexueller Vereinigung gedeutet werden. Ist das Bild eine Persiflage auf die mythologischen Kugelmenschen, wie sie in Platons »Gastmahl« beschrieben werden, jene vorzeitlichen Menschen, die, bevor sie von den eifersüchtigen Göttern getrennt wurden, zu zweit als kreisförmige Einheit durch die Welt rollten? Und lässt sich die Fotografie als queer bezeichnen?

»Anfangs gab es bei den Menschen drei Geschlechter [...] Mannweiblich war damals das eine, Gestalt und Name aus beidem [...] Damals war die ganze Gestalt jedes Menschen rund, so daß Rücken und Flanken im Kreis standen, er hatte vier Hände und ebenso viele Beine und zwei Gesichter auf kreisendem Nacken, ganz gleiche. [...] Wenn er aber schnell laufen wollte, so bewegte er sich, so wie die Radschlagenden die Beine nach oben herumwerfend einen Kreis beschreiben, von seinen acht Gliedmaßen getragen schnell im Kreise davon.« (Platon 2001, 55 f.)

»Knotenmutter« zeigt eine extreme Körperlichkeit und eine vieldeutige Beziehungskonstellation. Das ist typisch für Wolfgang Tillmans Arbeiten, in denen immer wieder eine Spannung aus Intimität und Distanz, aus Bekanntem und

Abbildung 1

Unbekanntem ausgelotet wird. Auch das Motiv der Ineinanderfaltung von Stoffen, Körperteilen und Menschen, das in »Knotenmutter« zentral ist, ist häufig in den Fotografien von Tillmans zu sehen. »In den Arbeiten des Fotografen Wolfgang Tillmans kehrt die Faltung als Motiv kontinuierlich wieder. Gefaltete Kleidung und Papiere, Ansichten mit Müll oder auch Betten durchziehen sein umfangreiches Werk.« (Martin 2008, 13)

Die Falte erscheint bei Tillmans in einer Neuinterpretation des klassischen Faltenwurfs im Kontext heterogener Körper- und Identitätskonzepte. Viele seiner Bilder der Faltung könnten als das gedacht werden, was Antke Engel als »visuelle [...] Repräsentationen von Geschlechtern und Sexualität« beschreibt, »die sich nicht glatt in die Normen von Heterosexualität und Zweigeschlechtlichkeit einpassen bzw. diese offenkundig unterlaufen [...]« (Engel 2009, 14). Die Falte wird bei Tillmans zu einer ästhetischen Formel der Uneindeutigkeit, ist Irritationsmoment, das einer glatten Eindeutigkeit widerstrebt. Inwiefern Tillmans Bilder von Faltungen in einen Zusammenhang mit einem Konzept von Queerness gebracht werden können, soll im Folgenden untersucht werden.

WOLFGANG TILLMANS UND QUEERNESS

Ein Projekt des Künstlers von 2015 zeugt sehr konkret von Tillmans Bezug zur LGBTQ (Lesbian, Gay, Bisexual, Transgender, Queer) Community. Er erarbeitete hier eine Bildstrecke für das i-D Magazin (i-D Magazin, the activist

issue, no. 336, 2015), in der Menschen aus der Queer Community in St. Petersburg porträtiert wurden. Die klassischen en face-Porträts sind eingebettet in eine Reportage, die vom Kampf gegen die Homophobie in Russland erzählt. Im Rahmen des Queer Festivals in St. Petersburg wurde das Bildmaterial zudem ausgestellt. Nur kurze Zeit nach der Eröffnung wurde die Ausstellung von Seiten der Regierung jedoch geräumt. Aufmerksam darauf zu machen, dass Homo- und Transsexuelle in vielen Ländern noch immer verfolgt und als »unnormal« stigmatisiert werden, ist entscheidendes Anliegen der Fotoreportage. Die Inszenierung der Porträts in Frontalansicht, die eine direkte Konfrontation mit dem Porträtierten erzeugt, lässt sich als Bekenntnisgeste interpretieren. Diese Bilder sind ein öffentliches Coming Out, in denen sich die Mitglieder der queeren Community von St. Petersburg bekennen, um aktiv gegen die heteronormative Politik ihres Landes zu kämpfen. Zu berücksichtigen ist, dass die Bilder erst als queere Porträts lesbar werden, wenn man den beigefügten Text erfasst bzw. sie im Rahmen des Queer Festivals betrachtet. Die Kontextualisierung des Bildmaterials ist entscheidend, um hier von queerer Fotografie zu sprechen.

Auch wenn der Rahmen von Tillmans Fotografien nicht immer so explizit als queer formuliert ist wie im aktuellen Artikel der St. Petersburg Strecke, sind Tillmans Arbeiten von Anfang an auf das Engste mit einer Visualisierung queerer Praktiken verbunden, d. h. mit Lebensformen und ästhetischen Strategien, die heteronormative Begehrenskategorien und dichotome Geschlechterkonzepte in Frage stellen. Anfang der 1990er Jahre bricht Tillmans visuelle Tabus, indem er Sexszenen aus den schwulen Underground Clubs in Berlin, London und New York fotografiert und veröffentlicht. Auch seine intimeren homoerotischen Momentaufnahmen, ebenso wie seine Porträts, in denen eine eindeutige Geschlechterzuschreibung der Porträtierten vermieden wird, unterwandern tradierte Sehgewohnheiten.

Bewusst spielt er beispielsweise immer wieder mit klischeebesetzten Darstellungen von Drag Queens und erzeugt ungewohnte Bildkompositionen. So sieht man in der Fotografie »Christian« (1991) den Protagonisten des Bildes in schwarzen Netzstrümpfen mit Pumps und Make Up im Flur einer typischen Berliner Altbauwohnung posieren. Neben ihm steht ein Wäscheständer, an dem hellblaue Jeans hängen. Im privaten Interieur, ohne den rauen Charme einer nächtlichen Straße oder den nostalgischen Glamour eines Varietés erscheint Transgender nicht als Teil einer »anderen« Wirklichkeit, sondern vielmehr als alltägliche Praktik.

Im bevorzugten Setting des privaten Raumes wird Tillmans fotografische Perspektive deutlich. Er ist selbst Teil der queeren Community, für die er eine visuelle Form sucht. Er porträtiert Freund*innen, Partner*innen, Affären, One Night Stands. Die Herausbildung und Entwicklung Tillmans ästhetischer Bildsprache findet im Kontext queerer Lebenswirklichkeit statt. Vor diesem

Hintergrund rühren seine Bilder von Körpern, Beziehungen und Moden immer an die biopolitischen Fragen nach sexueller Identität, Körpornormierung und Geschlechterzuschreibung.¹

Mode in ihrer Wandelbarkeit und mit der Möglichkeit, visuelle Codes permanent neu zu interpretieren und umzuformulieren, ist dabei für Tillmans wesentliches Instrument, um gegen rigide Festschreibungen von Identitätskonzepten zu arbeiten. Neben ersten Galerieausstellungen sind es vor allem seine Modestrecken, die den Fotografen bekannt machten. Veröffentlicht wurden sie in alternativen Lifestyle-Magazinen wie »i-D«, »Spex« und »Purple«. Neben Jürgen Teller, Corinne Day und Anders Edström gehört er zu jenen Fotografen,

»die in den 1990er Jahren, insbesondere in der ersten Hälfte des Jahrzehnts, radikal dafür gesorgt haben, Mode in der Gesellschaft nicht bloß als Industrie mit einem Gefühl für den Zeitgeist, sondern als künstlerische Ausdrucksform und ›Körperpolitik‹ zu verankern.« (Olfers 2010, 292)

Wenn im Folgenden von Wolfgang Tillmans Bildern die Rede sein wird, soll der queere Kontext, in dem Tillmans seine fotografische Ästhetik entfaltet, stets mitgedacht werden. Queerness meint dabei »eine Praxis, die die Identitätsnormen unterläuft, sich Festlegungen entzieht und auf diese Weise Uneindeutigkeit erzeugt.« (Lehnert 2016, o. A.).

FALTUNG ALS DIFFERENZIERUNG

Die Häufigkeit, mit der das Motiv der Faltung bei Tillmans erscheint, legt die Frage nahe, welche besondere Funktion dieses Motiv innerhalb seiner Ästhetik einnimmt. Welche bildkompositorische Möglichkeit eröffnet die Falte für Tillmans?

Eine Auseinandersetzung mit der postmodernen Neuinterpretation (vgl. von Graevenitz 2008) dieses traditionsreichen Motivs der Kunstgeschichte könnte hierfür einige Hinweise liefern. Vor allem die Aufwertung der Falte als komple-

1 | Erst im letzten Jahrzehnt kann davon die Rede sein, dass visuelle Repräsentationen queerer Lebensformen gesellschaftlich und vor allem im Kontext neoliberaler Werbestrategien angekommen sind bzw. »Markt fähig« gemacht wurden, vgl. dazu Engel 2009. Als Tillmans in den frühen 1990er Jahren seine Bilder veröffentlichte, war dieser Prozess erst ganz am Anfang seiner Entwicklung. Vielmehr lässt sich behaupten, dass gerade Tillmans Bilder, allen voran seine alternativen Modestrecken, die die Moden subkultureller Jugendbewegungen aufgriffen, zu einer Öffnung und Differenzierung von Körper- und Geschlechterkonzepten beigetragen haben. Viele heutige Modekampagnen greifen ästhetische Strategien und queere Themen auf, die Tillmans in den 1990er Jahren erstmals präsentierte.

xe Metapher für ein dynamisches Prinzip von Differenz, wie es Gilles Deleuze in seiner Exegese barocker Philosophie in »Die Falte. Leibnitz und der Barock« vorangetrieben hat, erscheint aufschlussreich. Deleuze schreibt hier: »So ist die ideale Falte ›Zwiefalt‹, differenzierende und sich differenzierende Falte.« (Deleuze 1996, 53)

Das Prinzip der Faltung ist eines der unüberschaubaren Verschränkungen, der immer schon das Moment der Umfaltung und Umsortierung inhärent ist. So kommt die Falte in ihrer Form nie zu einem Endpunkt, weil sie zugleich ein Auffalten und erneutes Ineinanderfalten birgt. »In dieser Grundstruktur der Falte, in der immer schon Bewegung eingeschrieben ist, liegt ihr Verwandlungspotential.« (Brandstetter 1998, 166)

Dieses Verwandlungspotential ist dem Konzept von Queerness erstaunlich nah, weil auch hier von einer permanenten Abgrenzungsbewegung eines vermeintlichen Status Quo von Geschlechter- und Identitätszuschreibungen auszugehen ist. Queerness ist ein immer währendes Differenzieren etablierter Festschreibungen.

Ein weiterer Berührungspunkt zwischen dem Prinzip der Faltung und einer queeren Praxis liegt im Bezug zur Körperlichkeit. Die Falte formt als Haut- und Kleiderfalte den menschlichen Körper, ist elastisches Prinzip des Körpers. Eine queere Ästhetik kann sich dieses dynamische Faltenprinzip des Körpers, das auch im Zusammenfalten mehrerer Körper zum Ausdruck kommt, ebenso wie die variablen Falten des Kleiderkörpers zunutze machen, um mit scheinbar starren Körpermoden und Identitäten zu brechen. Damit ist keinesfalls behauptet, dass die Falte an sich queer sei. Vielmehr kann das Spiel mit den Faltungen von Körpern und Kleidern im Kontext einer queeren Praxis von entscheidender Relevanz sein, in dem Sinne, dass Faltungen den Körper immer wieder neu formen und die Falten des Körpers offenbaren, was für flexible Konstrukte Körper und Geschlecht sind.

Interessant erscheint auch, dass Deleuze in Bezug auf Foucaults Dekonstruktion der abendländischen Vorstellung vom Subjekt als Identität, als Einheit, auf die Metapher der Falte verweist. Die Faltung als ein Prinzip differenzierender Variabilität beschreibe den ›Subjektivierungsprozess‹ im Sinne Foucaults:

»[...] diese Faltung der Linie ist genau das, was Foucault zuletzt ›Subjektivierungsprozess‹ nennt. Das ist die Subjektivierung: der Linie eine Krümmung geben, [...] Subjektivierungsprozesse sind ausgesprochen mannigfaltig.« (Deleuze 1993, 163–165)

Die Idee, Identität als mannigfaltigen Subjektivierungsprozess zu begreifen, könnte auch als Tillmans fotografisches Anliegen formuliert werden. Mannigfaltig scheint er dabei wörtlich zu verstehen. Das Subjekt ist in den Bildern Tillmans in die unterschiedlichsten Faltungen eingebettet und es legt sich selbst immer wieder in neue Falten.

»Identity is irresolute. Self-construction, deconstruction, and reconstruction are vital dimensions of Tillmans's artistic formation. His practice reflects continually shifting subjectivity, [...]« (Ault 2006, 126)

DIE FALTE BEI TILLMANS

Die Falte taucht in den Fotografien von Tillmans als sinnliche Draperie in Stilleben ebenso auf wie als Körperabdruck in Stoffen, in der Verschränkung von Gliedmaßen, in Umarmungen oder als zarte Hautfalte an sensiblen Körperstellen. Ich werde im Folgenden vier Bilder von Faltformationen genauer betrachten. Damit ist das Spektrum des Faltenwurfs bei Tillmans in keiner Weise abgedeckt, allenfalls wird so ein Einblick gewonnen.

»Knotenmutter« verwies bereits auf eine Faltung, bei der mehrere Körper und/oder Körperteile miteinander verschränkt werden. Der einzelne Körper als Einheit wird so in Frage gestellt, sind doch die ineinander verhakten Körper nicht mehr zu unterscheiden. Die Beziehung der Körper zueinander wird zum entscheidenden Moment, um Körperlichkeit zur Erscheinung zu bringen. In diesen Bildern ist angelegt, dass der eigene Körper immer erst und immer wieder neu in seiner Beziehung zu anderen Körpern erfahrbar wird, sei dies durch ein tatsächlich physisches Ineinanderfalten oder durch das Begehren eines anderen Körpers. In der überzogenen Verschränkung der beiden Körper in »Knotenmutter« wird diese Abhängigkeit des einzelnen Körpers zu anderen Körpern auf die Spitze getrieben und die »Ordnung« einer Paarbeziehung, wie sie in einer heteronormativen Gesellschaft propagiert wird, konterkariert. Änne Söll schreibt in ihrem Aufsatz »Der Fotograf als Freund: Freundschaft und Intimität in den Paarfotografien von Wolfgang Tillmans« über eine andere Paarfotografie von Tillmans treffend:

»[...] es scheint auch nicht darauf anzukommen, die Partnerschaft durch eindeutige Zeichen sexueller Intimität genau zu definieren. Verwirrend ist das Foto gerade deshalb, weil trotz seiner ausgewogenen Bildaufteilung und farblichen Abgestimmtheit kein Bild ›geordneter‹ Verhältnisse angeboten wird.« (Söll 2003, 105)

Die Reibung von kompositorischer Harmonie und inhaltlicher Irritation bestimmt auch das Bild »Lutz, Alex, Suzanne & Christoph on beach (b/w)« von 1993. In Camouflage bekleidete Menschen (Freund*innen von Tillmans) liegen zusammengerollt am Strand. Wie in »Knotenmutter« entsteht dabei ein Menschenknäuel, das, aus der Vogelperspektive aufgenommen, wie eine Draperie die Bildmitte einnimmt. Die verschlungenen Körper sind dabei aber weniger radikal ineinander verhakt, als vielmehr zärtlich ineinander gelegt. Dennoch löst dieses Sujet eine brutale Assoziation aus, die vor allem durch die

militärische Kleidung, wie die schweren Springerstiefel, ausgelöst wird. Erinert die Gruppe von Menschen mit geschlossenen Augen am Strand nicht an aufgetürmte, gefallene Soldaten? – ein Kontrapunkt zur friedlichen Einigkeit, die zugleich von diesem Bild ausgeht und auch ein Kontrast zu jenem harmonischen Wirbel, den die Körper auf kompositorischer Ebene bilden.

Abbildung 2



Die Intimität, die das Bild inszeniert, ist die einer eingeschworenen Gruppe, und zugleich demonstrieren die Mitglieder mit ihrer Kampfkleidung eine Abwehr. Im Titel, der sich aus den Vornamen der Abgebildeten zusammensetzt, wird eine Vertrautheit suggeriert, die d* Betrachter*in zu*r Eingeweihten machen könnte. Zugleich ist aber völlig klar, dass man außerhalb des Bildes auch außerhalb dieser Clique steht – ein typisches Spannungsverhältnis von Nähe und Distanz in Tillmans Bildern. Die Gruppendynamik, die hier in Form einer Einfaltung stilisiert ist, erscheint in Bezug auf das Konzept Queerness interessant. Queerness als Behauptung einer Abgrenzung bewegt sich im paradoxen Spiel von gleichzeitigem Einschluss und Ausschluss.² Zugehörigkeit über Kategorisierungen sollen aufgehoben werden, doch zugleich formt sich in der Abgrenzung von normierten Zuständen eine neue Form der exklusiven Gruppierung. Entscheidend ist die Dynamik, innerhalb der sich die Ein- und Ausschlussverfahren vollziehen. In der immer währenden Neusortierung von In und Out hebt sich das Prinzip gleichsam auf. Auch die Gruppe am Strand

2 | Vgl. Engel 2009, 22 über die Paradoxien queerer Praxis im Neoliberalismus: »Während einerseits Differenzkategorien zurückgewiesen werden, insofern sie das Ergebnis identitärer Vereinheitlichungen und Ausschlüsse sind, wird andererseits darauf beharrt, Differenzen zu artikulieren und gesellschaftlich anerkannt zu finden.«

ist keine hermetische Form, sondern erscheint vielmehr als Strudel, bei dem ein Kommen und Gehen denkbar ist. Das einzelne Bild ist wie ein Aggregatzustand innerhalb einer Bewegung von Ein- und Ausfaltung zu betrachten.

Abbildung 3



In »arms and legs« (2014) wird ein Bild der Faltung durch die fotografische Nahaufnahme erzeugt. Solche Nahaufnahmen, die häufig bei Tillmans auftauchen, verfremden und fragmentieren die Ansicht von Körpern. Der Körper, nicht mehr in seiner Ganzheit erkennbar, wird in gebeugten Gliedmaßen, Hautfalten, Zwischenräumen und zerknitterten Kleiderstoffen zu einer chaotischen, undefinierbaren Formation. Je länger man auf die Fotografie »arms and legs« schaut, umso abstrakter wird auch sie. Zunächst mag d* Betrachter*in noch bestrebt sein, die einzelnen Körperteile den zwei Körpern, die auf dem Bild zu sehen sind, zuzuordnen. Doch löst man sich von der dargestellten Szene – ein Arm, der zwischen die Beine, in die Shorts eines anderen Körpers greift – ergibt sich eine Faltung von Stoff, Haut und Körperformen, die nicht eindeutig ist. Ausgelöst durch die Perspektive auf den Körper, entwickelt sich hier ein Changieren der Wahrnehmung von Vertrautem und Unvertrautem.

Man könnte dazu neigen, die Szene als erotisches Spiel zwischen zwei Männern zu deuten. Der Mann im schwarzen T-Shirt befriedigt einen ande-

ren, der sich zurückgelehnt hat. Diese Szene funktioniert aber nur, sobald man als Betrachter*in beginnt zu kategorisieren und Leerstellen zu füllen. Lässt man sich allein auf den dargestellten Ausschnitt ein, ist hier lediglich eine Verschränkung zweier Körper zu sehen, die man weder in Kategorien männlich/weiblich noch lustvoll und sexuell einordnen muss oder kann. Wie der Titel sagt, handelt es sich lediglich um Arme und Beine. Es bedarf auch keiner einordnenden Kategorien, um den ästhetischen Wert des Bildes zu erfahren, noch um die eindringliche körperliche Präsenz, die von den interagierenden Körpern ausgeht, zu spüren. Das Moment der Abstraktion, das bloße Sich-Einlassen auf die Form der Körper, die Tillmans hier anbietet, kann ein Aushebeln gewohnter Betrachtungen auf den Körper und auf Beziehungen von Körpern zueinander auslösen. Die Situation in »arm and legs« muss dann offen bleiben und als möglicher »Stolperstein« (Engel 2009, 23) akzeptiert werden.

Abbildung 4



In der Fotografie »Suzanne & Lutz, white dress, army skirt« werden wir nun mit einer anderen Form der Faltung konfrontiert, die weniger chaotisch, aber umso grotesker erscheint. Wie gotische Statuen stehen Suzanne und Lutz frontal und gerade im Bild. Beide schauen direkt in die Kamera, wissend, dass sie fotografiert werden. Lutz legt seinen Arm um Suzanne. Suzannes Arme hängen, sich scheinbar physiognomischen Gesetzen widersetzend, nach

oben geklappt, sodass ihre Hände über den Kopf hinweg die eigenen Brüste berühren. Anstrengung ist ihr nicht ins Gesicht geschrieben. Die Geste bleibt vielmehr unkommentiert. Fast könnte man meinen, beide seien extra darum bemüht, Selbstverständlichkeit zu wahren. Insofern ist das Bild auch ein Augenzwinkern, das die Irritation de* Betrachter*in parodiert.

Ist überhaupt möglich, was wir hier sehen? Befindet sich hinter Suzanne, hinter dem weißen Kleid versteckt, vielleicht ein Dritter, der seine Arme für die von Suzanne ausgibt? Eine körperliche Abweichung, die verdrehten Arme, wird hier zur selbstbewussten Pose. Suzannes Körper widersetzt sich den biologischen Bedingungen des Körpers und stellt diese vermeintlichen Biologismen damit in Frage.

Es dürfte kein Zufall sein, dass man auf diesem Bild auch auf einen modischen Tabubruch stößt. Der Mann im Kleid oder im Rock bedeutet noch immer das Unterlaufen des modischen Gendercodes. Die gesamte Inszenierung des Bildes ist ein ironisches Vexierspiel von Geschlechter-, Körper- und Modenormen. Suzanne trägt das weiße Kleid der Unschuld, das eine als weiblich konnotierte Silhouette aber negiert, dazu trägt sie grobe Springerstiefel. Lutz hebt sich im Militärgrün als dunkle Gestalt von ihr ab, die beinahe faltenlose Struktur seines T-Shirt – und Rockstoffes gibt aber auch ihm eine Silhouette, die den Körper in eine geradlinige Form verwandelt. Umso irritierender wirken Suzannes gefaltete Arme, die die klaren Formen der Körper konterkarieren. Auch in diesem Bild handelt es sich um eine Komposition, die auf Kontraste setzt, dabei aber die eindeutige Gegenüberstellung von dichotomen Geschlechterattributen persifliert.

Abbildung 5



In »Moby, Lying« ist die Falte schließlich im Faltenwurf eines Stoffes präsent, einem Thema, dem Tillmans zu Beginn der 2000er Jahre sogar eine ganze

Serie widmete (»Faltenwurf«). Auch wenn in diesen stofflichen Faltenwürfen keine explizite Faltung des Körpers zu sehen ist, verweist die Falte doch immer auf einen Körper, der u. U. auch abwesend sein kann. In »Moby, Lying« sind die fein gekräuselten Falten der rosafarbenen Bettdecke, die wie eine Wolke im Bildraum schwebt, die Erweiterung des Körpers, der auf der Decke liegt. Der Körper des jungen Mannes nimmt maßgeblich Einfluss auf diese Faltenlandschaft, in die er versinkt. Sich auf der Decke ergießend wird Mobys Pose in der Dynamik des Stoffes weitergeführt. Das ganze Bild wird zu einer einzigen fließenden, weichen Bewegung. Die dargestellte Körpersprache in dieser Fotografie, der eine Verschmelzung mit dem Bildraum zu Grunde liegt, ist in der Kunstgeschichte vor allem weiblichen Figuren zugeschrieben. Der weiche Körper der Frau scheint in den Interieurdarstellungen um 1900 mit den dekorativen Zimmern geradezu zu verschmelzen. Man denke dabei z. B. an die Künstler der Nabis: Bonnard³, Vuillard oder Vallotton. Tillmans greift hier absichtlich oder unabsichtlich auf diese Tradition zurück, vertauscht aber das Geschlecht und inszeniert einen Mann in der seit den Venusdarstellungen der Renaissance tradierten Pose der Liegenden. Eine genuin weiblich konnotierte Pose ist hier als ästhetische Inszenierung entlarvt, die erst durch seine kulturell tradierte Zuschreibung geschlechtsspezifisch wird. Der flexible Körper, der sich in seine Umgebung zu ergießen vermag, kann tatsächlich dem Körperlichen per se zugesprochen werden. Der flexible Körper, der sich selbst und sein Außerhalb transformieren (falten) kann, ist an kein Geschlecht gebunden.

SCHLUSS

Zum Schluss sei noch angemerkt, dass die dynamische Umsortierung bekannter Beziehungs- und Begehrensmuster bei Tillmans durch den Dialog seiner Bilder untereinander unterstrichen wird. In seinen Ausstellungs- und Magazinpräsentationen herrscht ein ungeordnetes Nebeneinander von Wirklichkeiten. Die Fotografien von Tillmans produzieren auch so eine Differenzenerfahrung.

»Schon die bloße, endlos fortführbare Aufzählung der Motive deutet auf die Grenzenlosigkeit, die Uferlosigkeit dieses fotografischen Bilderarsenals hin, das wie ein wucherndes Rhizom seine Fühler in nahezu alle Bereiche der Wirklichkeit auszustrecken scheint. Es sind entschieden subjektive und sinnliche Bilder, die Tillmans wie ein globaler Flaneur der zeitgenössischen Sichtbarkeit abzugewinnen weiß. Zusammengestellt in Büchern und Fotoinstallationen dokumentieren sie vielfach die Diskontinuität und Parallelität der zeitgenössischen Realität.« (Martin 2008, 92)

3 | Z. B. Pierre Bonnards »L'indolente ou Femme assoupie sur un lit«, 1899.

Die Falte bietet Tillmans dabei unerschöpfliche Möglichkeiten von Relativität und Uneindeutigkeit und sie ist ästhetisches Mittel sinnlicher Variabilität von Körpern. Im Kontext von Tillmans gesellschaftlichem Bezug zur queeren Bewegung werden diese Momente des Faltenwurfs auch zu wesentlichen Aspekten einer queeren Praxis. Die Irritationsmomente, die sich in den Bildern der Faltung ergeben, verweisen immer auch auf die Behauptung und Darstellung eines tabuisierten Andersseins. Diesem »Anderssein« eine Berechtigung, Wahrhaftigkeit und Relevanz zu verschaffen, kann bei Tillmans als politische Geste gelesen werden, die er als Mitglied einer queeren Community seit Anfang der 1990er Jahre entwickelt hat.

»Ein Paradoxon, ja. Ich will einerseits Relativität stärken: Wenn alle einen relativistischen Weltblick hätten, wären wir viele Probleme los. Auf der anderen Seite sehe ich Dinge als absolut gegebene Wahrheiten an. Dass die Erde um die Sonne kreist, oder die Tatsache, dass es Homosexuelle gibt. Wir können den Begriff ›Wahrheit‹ nicht denen überlassen, die kein Problem darin sehen, sie allein für sich zu beanspruchen.« (Tillmans 2007, 14)

LITERATUR

- Ault, Julie (2006): »The Subject is Exhibition«, in: Wolfgang Tillmans, Hammer Museum Los Angeles, Museum of Contemporary Art Chicago, New Haven and London: Yale University Press, S. 119–144.
- Brandstetter, Gabriele (1998): »Spiel der Falten. Inszeniertes Plissee bei Mariano Fortuna und Issey Miyake«, in: Gertrud Lehnert (Hg.), Mode, Weiblichkeit und Modernität, Berlin: edition ebersbach, S. 165–193.
- Deleuze, Gilles (1993): Unterhandlungen 1972–1990, Übersetzt von Gustav Roßler, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Deleuze, Gilles (1996): Die Falte: Leibniz und der Barock, Übersetzt von Ulrich Johannes Schneider, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Engel, Antke (2009): Bilder von Sexualität und Ökonomie. Queere kulturelle Politiken im Neoliberalismus, Bielefeld: transcript.
- Lehnert, Gertrud (2016): »Von der Abweichung zum Mainstream – Die Modetheoretikerin Gertrud Lehnert über ›Queer Fashion‹«, in: Online Nachrichten Portal der Universität Potsdam, online abrufbar unter: www.uni-potsdam.de/nachrichten/detail-list/article/2016-02-16-von-der-abweichung-zum-mainstream-die-modetheoretikerin-gertrud-lehnert-ueber-queer-fashion.html vom 11.04.2016.
- Martin, Sylvia (2008): »Die Geometrie der Muschel oder wie sich zeitgenössische Kunst faltet«, in: Sylvia Martin (Hg.), Der große Wurf. Faltungen in der Gegenwartskunst, Kunst Museen Krefeld, Freiburg: Modo Verlag, S. 8–20.

- Olfers von, Sophie (2010): »Einleitung – Gedächtnistest«, in: Susanne Gaensheimer/Sophie von Olfers (Hg.), *Not in Fashion. Photography and Fashion in the 90s*, Bielefeld: Kerber, S. 292–296.
- Platon (2001): *Das Gastmahl*, Stuttgart: Reclam.
- Söll, Änne (2003): »Der Fotograf als Freund: Freundschaft und Intimität in den Paarfotografien von Wolfgang Tillmans«, in: Gisela Engel/Änne Söll (Hg.), *Liebestaten Freundschaftsakte*, Berlin: Trafo Verlag, S. 103–118.
- Tillmans, Wolfgang (1995): *Wolfgang Tillmans im Portikus Frankfurt vom 2. September – 15. September 1995*, Frankfurt a. M.: Portikus.
- Tillmans, Wolfgang (2007): *The Conversation Series*, Köln: Walther König.

ABBILDUNGSVERZEICHNIS

- Abbildung 1: Knotenmutter, 1994, Color photograph, 30 × 23 cm, Städel Museum Frankfurt. Quelle: Wolfgang Tillmans, Hammer Museum Los Angeles, Museum of Contemporary Art Chicago, New Haven and London: Yale University Press 2006, S. 167
- Abbildung 2: Lutz, Alex, Suzanne & Christoph on beach (b/w), 1993, Color photograph, 40 × 30 cm, Boros Collection. Quelle: Boros Collection/Bunker Berlin #2, Berlin: Distanz Verlag 2013, S. 182
- Abbildung 3: legs and arms, 2014, Inkjet Print And Clips, 208 × 138 cm, David Zwirner Gallery. Quelle: <http://de.phaidon.com/agenda/photography/articles/2015/september/29/wolfgang-tillmans-unfiltered-photo-show/> vom 10.04.2016
- Abbildung 4: Suzanne & Lutz, white dress, army skirt, 1993, Chromogenic print, 58,3 × 38,6 cm. Quelle: Wolfgang Tillmans, Hammer Museum Los Angeles, Museum of Contemporary Art Chicago, New Haven and London: Yale University Press 2006, S. 68
- Abbildung 5: Moby, Lying, 1993, Cibachrome, 23 × 34,3 cm. Quelle: Portraits. Wolfgang Tillmans, Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2001, Bildtafel Nr. 8, o. S.

Drag-Performanzen?

Geschlechterbinarität und geschlechtliche Hybridität von Warhol bis Gucci

Jana Scholz

WARHOL IN DRAG

Anfang der 1980er Jahre entstand Andy Warhols Serie »Self-Portraits in Drag«.¹ Von dem Fotografen Christopher Makos ließ sich der Pop-Art-Künstler mit acht verschiedenen Perücken, hellem Make-up, rotem Lippenstift, hin und wieder mit Rouge, falschen Wimpern, Lidschatten und Eyeliner fotografieren. Manchmal ist er mit nacktem Oberkörper, manchmal mit weißem Hemd und Krawatte zu sehen. Niemals lächelt Warhol, starr und ernst blickt er in die Kamera. Eines der Bilder zeigt ihn mit halblanger blonder Perücke, nacktem Oberkörper; das Kinn leicht angehoben, das Gesicht weiß geschminkt, die Lippen stechen tiefrot hervor (Abb. 1). Der Blick geht direkt zu den Betrachter*innen, und doch wird Warhol nicht greifbar: Verloren schaut er in die Kamera, Perücke und Make-up kontrastieren seine Ausdruckslosigkeit. Zitiert die Inszenierung die exzessive »Femininität« einer Ikone wie Marilyn Monroe (vgl. Cleto 1999, 24) oder doch die einer Drag Queen? Zu wenig begibt sich Warhol in die Rollen, die er aufruft. Zu sehr bleibt die Inszenierung als Kostüm lesbar.

1 | Ohne ausführlich auf die Begrifflichkeiten eingehen zu können, weise ich auf Lüder Tietz' Ausführungen zu »Homosexualität, *Cross-Dressing* und *Transgender*« hin (Tietz 2015, s. insb. S. 124–323). Tietz zufolge bezeichnet »Drag« die »zum *Cross-Dressing* benutzten *Dress-Elemente*« (ebd., 180). »Cross-Dressing« oder »Transvestition« wiederum meint »alle Formen der Kleidungspraxen, bei denen Personen aus der Sicht eines Zweigeschlechtersystems Kleidungsstücke des ›anderen‹ Geschlechts verwenden« (ebd., 8). Voraussetzung für die Möglichkeit zu transvestieren ist demnach die Geschlechterbinarität, aber auch, »dass geschlechtliche Differenz überhaupt über Kleidung markiert wird« (ebd., 275).

Abbildung 1

Self-Portrait (*in Drag*), 1981

Die Selbstporträts setzen sich – trotz des Stylings und der ähnlichen Bildästhetik – deutlich von den Posen der Drag Queens² ab, die Warhol 1974 in seinem Studio porträtiert hatte. Damals nahm er mit seiner Polaroid Big Shot Drag Queens vom Broadway auf, die er für eine kleine Gage in sein Studio eingeladen hatte. Betitelt war diese Serie mit »Ladies and Gentlemen«. So posiert die namenlose Drag Queen in Abb. 2 dynamisch und in zahlreichen Varianten vor der Kamera: Einmal führt sie die Hand sinnlich an die Lippen, einmal scheint sie sich einen Ohrring anzustecken. Ihr Blick geht direkt zu den Betrachter*innen, in einer Variante gibt die gemusterte Bluse den Blick auf die nackte Schulter frei. Die Augen sind dunkel geschminkt, die Nägel rot lackiert und die Lippen glänzen. Die Perücke ist akkurat frisiert. Die Inszenierung des namenlosen Models vor der Kamera ist von Erotik und Glamour³ gezeichnet.

2 | »Drag Queen« bezeichnet laut Tietz in Nordamerika eine »männlich sexuierte Person, die (zumeist auf Show-Bühnen oder Partys) in schwulen, trans* und queeren Kontexten und/oder in heteronormativen Kontexten eine spezifische Form von Femininität performiert« (Tietz 2015, 180). Tietz zufolge haben viele Drag Queens im Gegensatz zu Travestie-Stars, die zumeist viele wechselnde Frauenfiguren performieren, eine eigene, relativ stabile Drag-Persona. »Die allermeisten handeln zudem sexuell mit Männern.« (Ebd., 270)

3 | Zu Warhols Zeit war Glamour ein zentrales Element in der Selbstinszenierung der Drag Queens. Zum Vorbild hatte dieser Glamour vor allem die Hollywood-Diven der

Warhol war über Jahrzehnte in Kontakt mit Drag Queens. Der Transvestit Mario Montez spielte in vielen Filmen Warhols, unter anderen in »Batman Dracula«, »Camp« und »The Chelsea Girls«. Warhol war außerdem mit Drag Queens wie Candy Darling, Jackie Curtis oder Divine bekannt. 1967 war der Pop-Art-Künstler Juror bei einem der New Yorker Drag Balls, in denen Cross-Dresser in verschiedenen Kategorien gegeneinander antraten (vgl. Wrbcian 2013, 110; Lawrence 2011, 4). Die Drag Balls beeinflussten mit dem Voguing die Modewelt, Popstars wie Madonna und den zeitgenössischen Tanz.

Abbildung 2



Ladies and Gentlemen, 1974

Doch obwohl Warhol mit den Drag Queens sympathisierte, war es offensichtlich nicht sein Ziel, in den Selbstporträts einen »Effekt der Echtheit« (Butler 1995, 174) zu erzielen. Judith Butler setzt sich in »Das Unbehagen der Ge-

1940er und 1950er Jahre. Warhol sah in der Orientierung vieler Drag Queens an den glamourösen Film-Ikonen eine Verkörperung idealer Weiblichkeit: »Drag is ambulatory archives of ideal moviestar womanhood.« (Zit. nach Butin 2013, 90)

schlechter« mit dem Dokumentarfilm »Paris is Burning« auseinander, der die New Yorker Drag Ball-Szene Ende der 1980er Jahre beleuchtet. Butler stellt hier die These auf, dass jede Geschlechtsidentität Drag sei und die Imitationsstruktur widerspiegle, durch die das hegemoniale Geschlecht produziert werde (vgl. ebd., 170). Denn für Butler ist Geschlecht ein Ideal, das niemand verkörpern kann, es ist immer bloß Kopie eines originär gedachten Ideals (hierzu Butler 1991, 203 f.). Diese Geschlechterrolle als Zitat führen nicht nur die Drag Queens mit der überdeutlichen Inszenierung stilisierter Weiblichkeit vor, sondern ebenso Warhol in seinen Selbstporträts. Denn indem er »Femininität« nur über Haarmode und Makeup inszeniert, nicht aber den »feminin« codierten Glamour in Posen, Mimik und Gestik mitvollzieht, wie ihn die Drag Queens in »Ladies and Gentlemen« zeigten, führt er einen Bruch vor, der die Betrachter*innen der Polaroids irritiert zurücklässt.⁴ Die Bilder versuchen erst gar nicht, eine Kohärenz zwischen anatomischem Geschlecht (sex) und Geschlechtsidentität (gender) herzustellen und so den Effekt einer »intelligiblen Identität«⁵ zu erzeugen (ebd., 38). Stattdessen führen sie die Diskontinuität zwischen »sex«, »gender«, Sexualität und Begehren vor.

Im vorliegenden Aufsatz möchte ich diese Diskontinuität in der fotografischen Selbstinszenierung Warhols mit aktuellen Geschlechterinszenierungen großer Modehäuser zusammenbringen. Anhand der ausgewählten Beispiele aus dem Kunst- wie aus dem Modesystem soll gezeigt werden, dass »sex«, »gender«, Sexualität und Begehren nicht mehr zwingend als kohärent rezipierbar sind. Maßgeblich für die Untersuchung sowohl von Warhols Polaroids wie auch von Modestrecken und Modenschauen ist also die Frage, inwieweit die Zweigeschlechter-Ordnung zugunsten »hybrider« Geschlechterbilder gebrochen wird. Dabei gehe ich mit Lüder Tietz davon aus, dass die Voraussetzung für solche Brüche ist, »dass geschlechtliche Differenz überhaupt über Kleidung markiert wird« (Tietz 2015, 275). Mode- und Kunstsystem sind hierbei nicht gleichzusetzen. Nicht nur unterscheiden sich die Anerkennungspraktiken beider Systeme in vielen Punkten (vgl. Leutner 2011, 5), sondern Mode formiert sich trotz ihrer wachsenden kulturellen, wirtschaftlichen und politischen Be-

4 | Diese Irritation der Betrachter*innen formuliert Hubertus Butin folgendermaßen: »Warhol's transformation into a woman is not especially successful, since his male facial features are clearly evident in all the photographs and most of the wigs can only be described as horrible or grotesque. It seems to have been a playful experiment for the artist, especially as the use of multiple wigs makes clear that he wanted to embody all possible types of women, without a specific preference.« (Butin 2013, 91)

5 | Bei Butler sind »intelligible« Geschlechtsidentitäten solche, »die in bestimmtem Sinne Beziehungen der Kohärenz und Kontinuität zwischen dem anatomischen Geschlecht (sex), der Geschlechtsidentität (gender), der sexuellen Praxis und dem Begehren stiften und aufrechterhalten« (Butler 1991, 38; Hervorh. im Original).

deutung anders als Kunst weiterhin *auch* gemessen an ihrer Konsumierbarkeit (vgl. ebd., 5). Ohne ausführlich auf die Unterschiede und Gemeinsamkeiten eingehen zu können, ist jedoch grundsätzlich von einer »partiellen Durchlässigkeit zwischen beiden Bereichen« (ebd., 6) auszugehen. Ein in Bezug auf geschlechtliche Diskontinuität wesentlicher Aspekt legt es zudem nahe, diese im vorliegenden Aufsatz analog in beiden Systemen zu untersuchen: Sowohl in der Kunst wie auch in der Mode löste sich der Begriff der Schönheit zunehmend von normativen Vorstellungen (vgl. ebd., 4). Bizarres, Neuheit, Überraschung werden als Konzepte wichtiger als das traditionelle Schöne (vgl. Lehnert 2004, 270) – ein für beide Systeme prägendes Moment, das die Wirkmächtigkeit geschlechtlicher Diskontinuität in Kunst und Mode erst ermöglicht.

GENDER-BENDING

Laut Vern Leroy und Bonnie Bullough entstand nach den historischen Auseinandersetzungen zwischen Homosexuellen und der Polizei im »Stonewall Inn« im Jahr 1969 das »Gender-Bending« (dt. wörtlich: das Verbiegen, Krümmen der Geschlechter):

»Gender-bending emphasizes not so much traditional kinds of cross dressing but a confusion of costume whereby the illusion of assuming the opposite sex is not intended to convince the viewer of authenticity but to suggest ambiguity. Since it also involves women as well as men, the viewer could not be certain whether the person was a man or woman.« (Bullough 1993, 245)

Diese Ambiguität des Gender-Bendings möchte ich im Folgenden im Sinne einer Mehrdeutigkeit als »Hybridität« bezeichnen. So könnten Andy Warhols Selbstporträts in ihrer Mischung geschlechtlicher Codes als Konstruktion eines hybriden Geschlechterbildes verstanden werden, dessen Ziel nicht mehr der Effekt der Kohärenz, sondern die Diskontinuität ist.

»Gender-bending not only represents a challenge to traditional gender concepts but also to cross dressing as it previously existed in the gay community. Giving popular expression to this changing picture of gender expression was the extension of gender-bending into rock music, particularly the growth of glitter rock, in which the stars took on glitter costumes and used campy pastiches of popular culture for radical effects.« (Ebd., 246)

Andy Warhol als Pop-Art-Künstler, aber auch Pop-Stars wie Mick Jagger, David Bowie, Madonna, Michael Jackson und Lady Gaga machten das Cross-Dressing zu einem Element ihrer (Bühnen-)Performances und erschufen geschlechtlich

mehrdeutige Personae (hierzu Bell 2015; Tietz 2015; Lawrence 2011; Bullough 1993, hier insb. S. 246 f.).

DRAG QUEENS

Drag Queens hingegen wurden lange kontrovers wahrgenommen. Auf der einen Seite wurde ihnen unterstellt, dass sie Weiblichkeit mit klischierten Zeichen übertreiben (vgl. Butin 2013, 90 f.) oder Weiblichkeit auf eine frauenfeindliche Weise imitieren würden (vgl. hierzu Butler 1995, 171). Auf der anderen Seite wurde das subversive Potential der Parodie anerkannt: »Indem die Travestie die Geschlechtsidentität imitiert, offenbart sie implizit die Imitationsstruktur der Geschlechtsidentität als solcher – wie auch ihre Kontingenz.« (Butler 1991, 202) Später betonte Butler, dass Drag jedoch nicht in unproblematischer Weise subversiv sei, da es keinerlei Garantie gebe, dass ein Bloßstellen des naturalisierten Status der Heterosexualität zu deren Umsturz führe – es kann nach Butler sogar in sein Gegenteil umschlagen: »Die Heterosexualität kann ihre Vorherrschaft beispielsweise durch ihre Entnaturalisierung verstärken, wenn wir entnaturalisierende Parodien sehen, die heterosexuelle Normen erneut idealisieren, ohne sie in Frage zu stellen.« (Butler 1995, 305) So weist auch Lüder Tietz darauf hin, dass Drag-Performanzen je nach Intention der Performer*innen und Interpretation des Publikums ganz unterschiedlich verstanden werden könnten: »Auch wenn sie transgressiv im Körper/Kleid-Bild oder *campy* in der Haltung sind, brauchen sie nicht subversiv zu sein.« (Tietz 2015, 319)

Sind Warhols Selbstporträts Parodien der Drag Queens? Wenn nach Butler Geschlechterrollen immer schon eine Kopie sind, zu der es kein Original gibt (vgl. Butler 1991, 203 f.), zitieren die Drag Queens in Warhols Porträts eine Kopie. Warhols Selbstporträts wiederum zitieren dieses Zitat von Weiblichkeit, die als solche kein Original kennt, und sie zitieren es unvollständig. Denn Warhol imitiert nicht glamouröse Posen, Gesten und Mimik der Drag Queens. Matt Wrbcian machte darauf aufmerksam, dass in Warhols Porträts von Frauen die Hände meist nicht zu sehen sind, die Porträts der Drag Queens jedoch die Gestik der Hände zeigten (vgl. Wrbcian 2013, 113). In den Selbstporträts dagegen sind Warhols Hände nie zu sehen. Warhol verwirrt die Zeichen; strategisch spielt er als Fotograf mit der Inszenierung der Hände und ihren Gender-Konnotationen; die scheinbare Eindeutigkeit von »femininen« Codes wie starkem Make-up und Perücken (die inzwischen vielleicht eher Codierungen für Drag als für Weiblichkeit sind), steht in Kontrast zum weißen Hemd, zur Krawatte und zur starren Selbstinszenierung vor der Kamera.

»JUST LOOK AT THE SURFACE«

In einem Interview mit Gretchen Berg formulierte der Pop-Art-Künstler 1966: »If you want to know all about Andy Warhol, just look at the surface: of my paintings and films and me, and there I am. There is nothing behind it.« (Goldsmith 2004, 90) Dieses postmoderne, performative Verständnis des Selbst lässt sich auf Butlers These der zitاتفörmigen Konstruktion von Geschlecht beziehen. Die Oberflächen, die Warhol in den »Self-Portraits in Drag« vorführt, sind nicht mehr Zeichen für eine vorgängige (Geschlechts-)Identität, sondern sie konstituieren das Selbst. So sind die Selbstporträts, die Dietmar Elger als zentrales Thema im Werk Warhols begreift (vgl. Elger 2013, 154), die iterative, performative Artikulation eines ephemeren Ich.

Akte, Gesten und Inszenierungen erzeugen laut Butler auf der Oberfläche des Körpers den Effekt eines inneren Kerns. Sie sind performativ, da sie nicht ein inneres Wesen zum Ausdruck bringen, sondern die »Illusion des inneren Organisationskerns der Geschlechtsidentität« erst hervorbringen (Butler 1991, 200). Drag subvertiert diese Unterscheidung zwischen seelischem Innen- und Außenraum grundlegend und mache sich über die Vorstellung von einer wahren geschlechtlich bestimmten Identität lustig (vgl. ebd., 201). Dieses Konzept korreliert mit Warhols Formulierung einer Persona aus Oberflächen: So wenig, wie es ein »wahres inneres Wesen« geben kann, kann es eine »wahre innere« Geschlechtsidentität geben.

Mit dem Begriff »VerUneindeutigung« bezeichnete Antke Engel Verschiebungen innerhalb eines binär gedachten Geschlechtersystems, die somit die Kritik am Identitätsprinzip aufgreifen (hierzu Engel 2002, 224 ff.; dies. 2001, 257 ff.). In diesem Sinne ist der Begriff auch geeignet, in den hier untersuchten Beispielen Interventionen von Künstler*innen und Akteur*innen des Modesystems in die vermeintliche Eindeutigkeit der Identität kenntlich zu machen (vgl. Engel 2002, 224). Zahlreiche Interviews über Jahrzehnte zeigen, dass Warhol selbst eine Strategie der »VerUneindeutigung« angewandt hat. Fragen beantwortete er mit Gegenfragen, vertauschte die Rollen des Interviewers und des Interviewten und stellte so das Interesse an einem »privaten«, »eigentlichen« Warhol bloß.⁶

6 | Die Forschung hat sich wiederholt der Frage zugewandt, wer Andy Warhol »eigentlich« war (hierzu Geldzahler 1993, 24); und immer wieder wurde er als introvertiert oder »schüchtern« beschrieben. So stellte Eve Kosofsky Sedgwick einen Bezug her zwischen Queerness und »Warhol's hunger to own the rage of other people to describe him«: »The effect of this shy exhibitionism is, among other things, deeply queer.« (Sedgwick 1996, 137) Meines Erachtens erübrigt sich die Frage nach einem »privaten« Warhol, ich würde mich in dieser Hinsicht vielmehr Hubertus Butins Formulierung anschließen: »For Warhol, identity was not a question of a personality's authentic core or unchanging essence

Misstrauische Nachfragen seiner Interviewer*innen führte er ad absurdum⁷, und er wendete sich gegen die Unterscheidung zwischen einer (potentiell verstellten) »Oberfläche« und einem (unverstellten) »Innern«, das idealerweise durch die Oberfläche repräsentiert würde. Warhol agiert im Kontakt mit der Öffentlichkeit als Performer, dessen Strategie die »VerUneindeutigung« ist – mit dem Ergebnis, die Kohärenz der Identität als Konstrukt vorzuführen.

HYBRIDITÄT IN MODE, MODENSCHAUEN UND FOTOSTRECKEN

Ich möchte das Spiel mit den geschlechtlichen Codierungen nun in einem weiteren Bereich untersuchen und die Frage nach geschlechtlicher Hybridität in Bezug auf die Mode stellen. Dabei gehe ich davon aus, dass die in Warhols Selbstporträts aufgezeigte Diskontinuität von »sex«, »gender«, Sexualität und Begehren aktuell auch in der Mode verhandelt wird. In den jüngsten Fotostrecken und Modenschauen der Modehäuser Gucci, Maison Margiela und J. W. Anderson ist das Spiel mit den Geschlechtern – im englischsprachigen Modejournalismus heute meist als »gender-bending« oder »gender fluidity« bezeichnet – in einer neuen Variante zu sehen. Zwar hatte Jean Paul Gaultier in seiner spektakulären Schau »Black Swan« (Fall 2011) bereits mit vielen Regeln der Modewelt jongliert: So schickte er in der Haute Couture-Schau erstens Männer auf den Laufsteg, von denen zweitens einige elegante Damenkleidung trugen und buchte drittens das Transgender-Model Andreja Pejč. Die Modenschau war *auch* eine Drag-Show. Doch die jüngsten Modenschauen einiger großer Häuser zeigten, so könnte man meinen, auf dezentere Weise »verUneindeutigte« Geschlechterbilder.

Der Designer Alessandro Michele hat in seiner ersten Kollektion für Gucci, die Menswear-Kollektion Fall 2015, Mode vorgeführt, die Geschlechtergrenzen verwischt. Rote Blusen, weite Anzughosen, langes Haar und immer wieder Schleifen – als »droopy, androgynous languor« beschrieb der Modejournalist Tim Blanks die Kollektion (Blanks 2015, o. S.). Die Ärmel sind zu kurz, so dass die Handgelenke sichtbar werden; die Pullover scheinen eingelaufen; rote Spitze spielt mit nackter Haut; wer unter den Models Mann oder Frau ist, lässt sich schwer ausmachen. In der Ready-to-wear Kollektion Fall 2015 präsentierte ein männliches Model eine rosafarbene, gerüschte Bluse mit großer Schleife und weinroter Anzughose (Abb. 3). Direkt darauf folgt ein Look, der von einem weiblichen Model getragen wird: eine weite schwarze Anzughose, eine türkisfarbene Schluppenbluse mit dezenter Schleife; dazu glattes langes Haar (Abb. 4).

but rather a variable construct of one's outward appearance that one produced oneself.« (Butin 2013, 56)

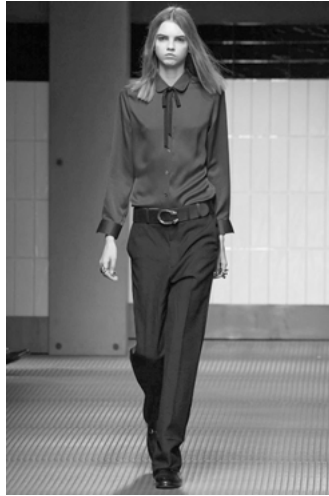
7 | Hierzu bspw. das Interview mit Jordan Crandall von 1986 (Goldsmith 2004, insbes. 376).

Abbildung 3



Gucci, Fall 2015, Ready-to-wear

Abbildung 4



Gucci, Fall 2015, Ready-to-wear

Bei den Schauen der Menswear sind für Gucci wie auch für andere große Modehäuser immer wieder weibliche Models auf den Laufstegen, die weiblich codierte Kleidung präsentieren.⁸ Gründe hierfür sind jedoch vor allem die dicht aufeinander folgenden Schauen, die Designer*innen dazu bringen, Entwürfe für Menswear und Womenswear in einer Schau zu präsentieren (vgl. Mower 2015, o. S.). Doch bei Gucci führen unter dem Label Menswear auch Frauen Looks vor, die entweder als Unisex gelten können oder traditionell männlich codiert sind. Die Ready-to-wear-Kollektion ist zudem nicht mehr der Womenswear vorbehalten; und die Womenswear ist nicht mehr eindeutig codiert, wie auch die so bezeichnete Menswear nicht mehr zwingend unterscheidbar von der Womenswear ist, sondern vor allem noch durch das Label als solche kenntlich gemacht wird. Kurz vor Fertigstellung dieses Aufsatzes gab Gucci zudem bekannt, ab 2017 Menswear und Womenswear grundsätzlich in einer Schau zu zeigen (vgl. Trochu 2015, o. S.).

John Galliano ließ für Maison Margiela die Ready-to-wear-Kollektion Spring 2016 neben sonst weiblichen Models auch von den männlichen Models Maarten Convens, Carl Hejm Sandqvist, Théo Bianconi und Vincent Beier präsentieren: Wir sehen einen Jumpsuit mit tiefem Ausschnitt, blauen Glitzer auf den Wangen, ein bodenlanges Neckholder-Kleid im Kimono-Stil und ein grobmaschiges Netz über einem sonst nackten Oberkörper. Die Fotostrecken der

8 | Z. B. Gucci Fall 2016, Prada Fall 2015, Givenchy Spring 2016 und Fall 2016, Saint Laurent Spring 2015 und Spring 2016.

Zwischenkollektionen 2016 werden von Roan Louch (Resort 2016) und Vincent Beier (Pre-Fall 2016) gezeigt. Louch präsentiert Trenchcoats, Handtaschen und Abendmode in »feminin« codierten Posen – die Haare fallen ins Gesicht, die Hand umklammert die Handtasche, die Haltung ist devot – aber mit langem Beinhaar und tiefem Dekolletée bei flacher Brust. Ein Foto des Lookbooks zeigt ihn im grauen Trenchcoat, halb liegend auf einem Sessel, auf der blanken Brust eine goldene Kette, das Haar lang und die Augenbrauen dicht (Abb. 5). Die unter dem Trenchcoat nackten, behaarten Waden sind den Betrachter*innen entgegen gestreckt, der Blick geht träumerisch und doch direkt zur Kamera.

Abbildung 5



Maison Margiela, Resort 2016

Zierlich, mit glatt rasierten Beinen, Ohrschmuck, das lange Haar aufwendig frisiert, steht Beier dagegen für ein urbanes, modernes Bild selbstbewusster Weiblichkeit (Abb. 6). In Leopardenmantel, High Heels und Strumpfhose mit Spitzenmuster agiert er in damenhaft konnotierter Zurückhaltung und Fragilität, sowie gelegentlich in dezenter Frivolität – mit leicht gespreizten Beinen im leuchtend roten Kleid.

Abbildung 6



Maison Margiela, Pre-Fall 2016

In Gallianos jüngsten Modenschauen und Fotostrecken werden geschlechtliche Codes entweder derart kombiniert, dass auf modischer Ebene neue, hybride Geschlechterbilder entstehen; oder männliche Models präsentieren die Damenmode so bruchlos, dass sie als solche nur noch für Insider*innen erkennbar sind.

In jüngster Zeit macht die Mode des Designers Jonathan Anderson im Label J. W. Anderson von sich reden. »Gender-Bending« oder Queerness scheint ein wesentliches Element seiner Mode zu sein (vgl. Braatz 2015, o. S.). In der Kollektion Menswear Fall 2016 sieht man Kurzjacken à la Chanel, mit blanker Brust und nacktem Bauch sowie Mäntel, unter denen anscheinend nichts getragen wird; auch hier taucht wieder das behaarte Männerbein auf. In der Kollektion Fall 2013 zeigten sich die männlichen Models in Mini-Kleidern, romantisch gerafften Kragen und ausgestellten kurzen Hosen über Lederstiefeln, die den Blick auf die Oberschenkel freigaben (Abb. 7).

Abbildung 7

J. W. Anderson, Menswear Fall 2013

Für das Modehaus Loewe ließ Anderson in einer Fotostrecke (Menswear Fall 2015) zwei männliche Models in Posen auftreten, die die traditionelle Gleichsetzung von Weiblichkeit mit Mode aufrufen.⁹ Sogar ein männlicher Betrachterblick ist in den Bildern inszeniert, der voyeuristisch das hinter Pelz und Sonnenbrille verhüllte Model beobachtet und dabei selbst im Bildhintergrund bleibt – einem Paparazzo gleich, unter einem großen Regenschirm verborgen und mit einer Kamera um den Hals (Abb. 8).

Andersons Entwürfe unter dem Label Menswear integrieren traditionell ›feminin‹ codierte Elemente (nackte Körperpartien, Accessoires, romantischer Dekor); die Fotostrecken rufen traditionelle Inszenierungsstrategien von ›Femininität‹ auf (die voyeuristische Perspektive eines männlichen Betrachters auf die mondäne, luxuriöse Passantin).

9 | Ein vergleichbares Setting gab es bereits im Lookbook Loewe Menswear, Spring 2015, ebenfalls mit zwei männlichen Models.

Abbildung 8



J. W. Anderson für Loewe, Menswear Fall 2015

Hatten die Drag Queens im Umfeld Warhols die Codierungen von Femininität noch als eindeutig verhandelt, haben wir es in den aktuellen Modenschauen sowohl auf der Ebene der präsentierten Kleidung wie auch auf der Ebene der Models, die sie vorführen, nicht mehr nur mit derart eindeutigen Codes zu tun. Was zitiert blauer Glitzer? Wen adressiert Beinbehaarung? Ist nackte Haut Unisex?

MODISCHE PERFORMATIVITÄT UND DAS LABELING

Gertrud Lehnert zufolge ist Mode performativ, weil sie im Handeln entsteht und darum in ständiger Bewegung ist (vgl. Lehnert 2004, 270). »Modische Performativität« bestehe im unablässigen Prozess der Konstruktion und De-konstruktion von Bedeutungen. »Wichtig ist der Prozess der Inszenierung selbst, in dem das Spiel mit den Bedeutungen seine eigene Fiktionalität und Vergänglichkeit zur Schau stellt.« (Lehnert 2003, 224) Die Inszenierung der Mode durch die hier behandelten Modehäuser spielt mit den Bedeutungen und stellt die Labels »Menswear« und »Womenswear« in Frage. Während bei Gucci die Mode tatsächlich eine Tendenz zur Fertigung als Unisex hat, liegt das Gen-

der-Moment bei Margiela eher in der Präsentation der Mode. Die Entwürfe selbst sind weiterhin traditionell männlich oder weiblich konnotiert. Jonathan Anderson lässt in seinen Entwürfen für die Menswear ein neues Bild von Männlichkeit entstehen, und auch die Fotostrecken kreieren unkonventionelle Ansichten des modischen Mannes. Alle Modehäuser spielen insbesondere mit Nacktheit, welcher traditionell der weibliche Körper ausgesetzt war. Arme, Bäuche und immer wieder die Beine, die behaart oder glatt rasiert sind, machen den Körper als Kulturprodukt sichtbar; sie offenbaren, dass sich unter der Kleidung weitere Oberflächen verbergen, für deren spezifische Ausgestaltung man sich entscheidet. Körperform, Behaarung, Geschlechtsorgane erscheinen hier als Ergebnis von Körperpraktiken und Performanzen.

Modehäuser wie Gucci, Maison Margiela und J. W. Anderson kreieren neue Körper/Kleid-Bilder, »verUneindeutigte« Ansichten, »verbiegen« oder »verwischen« Geschlechtercodes. Doch reicht das über die Konstruktion neuer Oberflächen hinaus? Was Designer*innen vorschlagen, muss nicht dem entsprechen, was Menschen »auf der Straße tragen«. Die Kleiderpraktiken außerhalb der Welt der Modeproduzent*innen können ganz anders aussehen. Seit Gaultier Ende der 1980er Jahre Männer Röcke entwarf, sind diese immer wieder auf Laufstegen zu sehen gewesen; in den Geschäften und auf der Straße dagegen vergleichsweise selten. Zudem zeigen die hier betrachteten Fotostrecken und Modenschauen nicht nur Kleider und Röcke unter dem Label Menswear, sondern eben auch Kleider, Röcke usw., die unter dem Label Womenswear laufen, aber von männlichen Models präsentiert werden.

Lüder Tietz fragt, ob Frauen überhaupt noch transvestieren können, da sie, wie Karen Ellwanger meint, im Laufe des 20. Jahrhunderts fast das gesamte Kleidungsrepertoire von Männern integriert haben (vgl. Tietz 2015, 291; Ellwanger 1991, 233 f.). Diese Frage stellt sich jedoch nicht nur in Bezug auf das Kleidungsstück selbst, mit dem jemand transvestiert, also etwa seiner Form und seinem Muster, sondern auch in Bezug darauf, wie es auf dem Laufsteg oder im Geschäft »gelabelt« wird: als »Damen« oder »Herrenmode«. Für die hier angeführten Modehäuser ist die Geschlechterbinarität vor allem noch durch das Labeling vorhanden. Die Mischung »femininer« und »maskuliner« Codes innerhalb eines einzigen Looks kreiert aber nicht mehr ein kohärentes, sondern ein diskontinuierliches Geschlechterbild – das Tragen von Kleidung des normativ »anderen« Geschlechts ergibt nicht mehr zwingend ein einheitliches Bild einer *entweder* weiblichen *oder* männlichen Geschlechtsidentität, sondern konstruiert hybride Geschlechterbilder. Geschlechtliche Differenz bedeutet hier Diskontinuität. Warhols Serie »Ladies and Gentlemen« inszenierte die Drag Queens dagegen so, als konstruierten sie auf modischer Ebene ein kontinuierliches, kohärentes Bild von Geschlechtsidentität.

Die Modenschauen und Fotostrecken bei Maison Margiela, Gucci und J. W. Anderson bieten also eine noch breitere Auswahl an »vestmentären Perfor-

manzen« (Tietz 2015, 273), die über das transvestitische Konzept des ›Mannes‹ als ›Frau‹ hinausgehen. Die Mischung der Codes ist komplexer, das Labeling Womenswear-Menswear der Kleidung selbst und ihre Inszenierung in Modenschauen und Fotostrecken trägt zu einer weiteren »VerUneindeutigung« auch der Adressat*innen bei. Schließlich können die Adressierten der Womenswear nicht mehr nur als ›Women‹ gedacht werden, und umgekehrt die Adressierten der Menswear nicht nur als ›Men‹. Identifizierungen und Begehren sind stattdessen vielseitig denkbar, über die heteronormative Geschlechterbinarität hinaus – doch wozu dann noch das Labeling?

DIE ADRESSAT*INNEN, DAS BEGEHREN UND DIE IDENTIFIZIERUNG

Während Warhols Selbstporträts modisch die Drag Queens zitierten, d.h. Make-up und Perücken, nicht aber die glamouröse Selbstinszenierung übernahmen, beziehen sich die hier angeführten Modehäuser – abgesehen von Jean Paul Gaultier – anscheinend nicht explizit auf die Inszenierungsweisen der Drag Queens. Gucci und J. W. Anderson halten auch nicht an dem Glamour der Hollywood-Stars aus den 1940er Jahren fest, wie die Drag Queens Warhols es getan hatten (so bspw. Jackie Curtis, s. hierzu Wrbian 2013, 109). Insbesondere Gucci und J. W. Anderson rufen in ihren gegenwärtigen Kollektionen vielmehr »vestimentäre Performanzen« auf, die normierte Identifizierungs- und Begehrensstrukturen verwischen, da nicht nur die, welche Mode präsentieren, sondern mit ihnen auch die Adressat*innen »verUneindeutigt« werden. Dagegen könnte argumentiert werden, dass das Labeling Womenswear-Menswear die Geschlechterbinarität aufrechterhält, und selbst wenn sich Codierungen von Weiblichkeit und Männlichkeit vermischen, beide Kategorien als Normen weiterhin bestehen bleiben. Laut Engel erklärt der vereinheitlichende Gebrauch der Kategorien ›Mann‹ und ›Frau‹ Differenzen innerhalb der Geschlechterkategorien für zweitrangig (vgl. Engel 2001, 348). Denn sowohl die Hierarchisierung der Geschlechter als auch die Dominanz der Heterosexualität fußten auf der klaren Unterscheidung zweier Geschlechter (vgl. ebd., 349). Obwohl die Geschlechterbinarität als Label Ausgangspunkt der dargestellten Phänomene in der Mode bleibt, entstehen jedoch diverse Möglichkeiten der Deutung, der Identifizierung und des Begehrens. Zwar bleibt die Geschlechterbinarität konzeptuell erhalten, doch »sex«, »gender«, Sexualität und Begehren sind – ähnlich wie in Warhols Selbstporträts – nicht mehr als kohärent rezipierbar. Zu bedenken ist auch die dem modischen Gestus eingeschriebene Vergänglichkeit, die ständige Grenzverschiebungen fordert: Um als Modehaus das geforderte innovative Image zu erfüllen, braucht es womöglich das Labeling Womenswear und Menswear, um innerhalb dieser Grenzen Überschreitungen markieren zu können.

POP, PERSON, PERSONA

Während Drag Queens bei ihren Bühnen-Auftritten zumeist eine eigene, relativ stabile Drag-Persona darstellen (vgl. Tietz 2015, 270; 298), haben Popstars wie Madonna, David Bowie oder Lady Gaga in den letzten Jahrzehnten eine Persona entwickelt, die auf der ständigen Neuerfindung beruht und dafür Elemente aus verschiedenen Subkulturen bedient (hierzu Custer/Stegmair 2015 177 ff.; Tietz 2015, 299; Lawrence 2011, 8). Was Warhol auf seinen zahlreichen Selbstporträts vorführte, nämlich die Erzeugung unzähliger, schnell wechselnder Oberflächen, machen auch Pop Stars zu ihrem Markenzeichen. Insofern wäre zu fragen, ob auch die hier behandelten Modehäuser mit ihren Körper/Kleid-Oberflächen unzählige Möglichkeiten (geschlechtlicher) Inszenierungen aufführen, und das anders als bei Gaultier nicht mit trans*-Personen, die als solche auch öffentlich in Erscheinung treten, sondern mit »verUneindeutigten« Inszenierungen, die Fragen nach Sexualität und anatomischem Geschlecht der Models weitestgehend offen lassen. Dabei geht es nicht mehr um Identitäten, und vielleicht nicht einmal mehr um die Erzeugung des Effekts eines »inneren Organisationskerns« (Butler 1991, 200) respektive einer Identität – sondern um die ästhetische Verhandlung geschlechtlicher Diskontinuitäten. Lehnert zufolge werde die menschliche Identität stets als eine geschlechtlich definierte erlebt (vgl. Lehnert 1994, 9).

»Da aber die ›Identität‹ durch die stabilisierenden Konzepte ›Geschlecht‹ (*sex*), ›Geschlechtsidentität‹ (*gender*) und ›Sexualität‹ abgesichert wird, sieht sich umgekehrt der Begriff der ›Person‹ selbst in Frage gestellt, sobald in der Kultur ›inkohärent‹ oder ›diskontinuierlich‹ geschlechtlich bestimmte Wesen auftauchen [...]«. (Butler 1991, 38)

In diesem Sinne geht es in Warhols Selbstporträts und bei Gucci, Margiela und J. W. Anderson nicht nur um Diskontinuitäten zwischen »sex«, »gender« und Begehren, sondern auch um die Auflösung von Konzepten wie ›Person‹ und ›Identität‹. Geschlecht, Geschlechtsidentität und Sexualität können nicht mehr als kohärent rezipiert werden. Wenn ›Kohärenz‹ und ›Kontinuität‹ der ›Person‹ »eher gesellschaftlich instituierte oder aufrechterhaltene Normen der Intelligibilität« (Butler 1991, 38) sind, zeigen die hier betrachteten Beispiele aus Kunst und Mode die Abkehr von dieser Intelligibilität, hin zu einer spielerischen Offenheit mit den Zeichen – gefeiert wird das Hybride, Diskontinuierliche. Dabei wendet sich die Frage nach der ›Kontinuität‹ der ›Person‹ zu einer Frage nach der gewählten Persona.

LITERATUR

- Andy Warhol (1998): *A Factory*, Ausstellungskatalog Kunstmuseum Wolfsburg, Ostfildern: Hatje Cantz.
- Andy Warhol (1999): *Photography*, Ausstellungskatalog Hamburger Kunsthalle/The Andy Warhol Museum Pittsburgh, Zürich, New York: Edition Stemmler.
- Andy Warhol (2003): *Ladies & Gentlemen – Sex Parts and Torsos*. Polaroids, Ausstellungskatalog Jablonka Galerie Köln/Galerie Vedovi Brussels, Köln: Jablonka Galerie.
- Andy Warhol (2004): *Selbstportraits*, Ausstellungskatalog Kunstverein St. Gallen/Kunstmuseum Sprengel/Museum Hannover, Ostfildern: Hatje Cantz.
- Blanks, Tim (2015): »Review: Gucci Fall 2015 Menswear«, in: *Vogue* vom 19.01.2015, online abrufbar unter: www.vogue.com/fashion-shows/fall-2015-menswear/gucci
- Braatz, Dennis (2015): »Mr. Unisex«, in: *Süddeutsche Zeitung* vom 15.01.2015, online abrufbar unter: www.sueddeutsche.de/stil/designer-jw-anderson-mr-unisex-1.2294580
- Bullough, Vern Leroy/Bullough, Bonnie (1993): *Cross Dressing, Sex and Gender*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Butin, Hubertus (2013): »Andy Warhol's Royal Queens and Drag Queens«, in: Henriette Dedichen (Hg.), *Warhol's Queens*, Ostfildern: Hatje Cantz, S. 53–102.
- Butler, Judith (1991): *Das Unbehagen der Geschlechter*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Butler, Judith (1995): *Körper von Gewicht*, Berlin: Berlin Verlag.
- Cleto, Fabio (1999): »Introduction: Queering the Camp«, in: Fabio Cleto (Hg.), *Camp: Queer Aesthetics and the Performing Subject. A Reader*, Edinburgh: Edinburgh University Press, S. 1–34.
- Custer, Marianne/Steigmeir, Johann (2015): »Pop Art to Pop Masquerade – Warhol to Lady Gaga: When Does the Mask Become the Reality?«, in: Deborah Bell (Hg.), *Masquerade. Essays on Tradition and Innovation Worldwide*, Jefferson: McFarland & Company, S. 177–187.
- Elger, Dietmar (2013): »The Shadow. Andy Warhol's Self-Portraits«, in: Henriette Dedichen (Hg.), *Warhol's Queens*, Ostfildern: Hatje Cantz, S. 153–169.
- Ellwanger, Karen (1991): »Ensemblebildung: Zur Entwicklung und Funktion einer erweiterten Darstellungskompetenz der NutzerInnen von Bekleidung«, in: Fächergruppe Designwissenschaft (Hg.), *Lebens-Formen: Alltagsobjekte als Darstellung von Lebensstilveränderungen am Beispiel der Wohnung und Bekleidung der »Neuen Mittelschicht«*, Berlin: Hochschule der Künste Berlin, S. 225–245.
- Engel, Antke (2001): »Die VerUneindeutigung der Geschlechter: Eine queere Strategie zur Veränderung gesellschaftlicher Machtverhältnisse?«, in: Ulf

- Heidel/Stefan Micheler/Elisabeth Tuiider (Hg.), *Jenseits der Geschlechtergrenzen: Sexualitäten, Identitäten und Körper in Perspektiven von Queer Studies*, Hamburg: MännerschwarmSkript, S. 346–364.
- Engel, Antke (2002): *Wider die Eindeutigkeit. Sexualität und Geschlecht im Fokus queerer Politik der Repräsentation*, Frankfurt a. M.: Campus.
- Engel, Antke (2009): *Bilder von Sexualität und Ökonomie. Queere kulturelle Politiken im Neoliberalismus*, Bielefeld: transcript.
- Geldzahler, Henry (1993): »Der jungfräuliche Voyeur: Andy Warhol«, in: Andy Warhol. Porträts, Ausstellungskatalog Museum of Contemporary Art Sydney/Anthony d'Offay Gallery London, München, New York: Prestel, S. 13–28.
- Goer, Charis/Greif, Stefan/Jacke, Christoph (Hg.) (2013): *Texte zur Theorie des Pop*, Stuttgart: Reclam.
- Goldsmith, Kenneth (Hg.) (2004): *I'll Be Your Mirror. The Selected Andy Warhol Interviews*, New York: Carroll & Graf Publishers.
- Gray, Sally (2008): »I'm Here Girlfriend What's New?« Art, Dress, and the Queer Performative Subject: The Case of David McDiarmid«, in: *Fashion Theory* 12:3, S. 293–312.
- Hark, Sabine (2013): »Queer Studies«, in: Christina von Braun/Inge Stephan (Hg.), *Gender@Wissen*, Köln, Weimar, Wien: Böhlau Verlag, S. 449–470.
- Lawrence, Tim (2011): »A history of drag balls, houses and the culture of voguing«, in: *Voguing and the House Ballroom Scene of New York City 1989–92*, London: Soul Jazz Books, S. 3–10.
- Lehnert, Gertrud (1994): *Maskeraden und Metamorphosen: als Männer verkleidete Frauen in der Literatur*, Würzburg: Königshausen und Neumann.
- Lehnert, Gertrud (2003): »Mode als Spiel. Zur Performativität von Mode und Geschlecht«, in: Thomas Alkemeyer et al. (Hg.), *Aufs Spiel gesetzte Körper. Aufführungen des Sozialen in Sport und populärer Kultur*, Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft, S. 213–226.
- Lehnert, Gertrud (2004): »Wie wir uns aufführen... Inszenierungsstrategien von Mode«, in: Erika Fischer-Lichte/Clemens Risi/Jens Roselt (Hg.), *Kunst der Aufführung – Aufführung der Kunst*, Berlin: Theater der Zeit, S. 265–271.
- Leutner, Petra (2011): »Anerkennungspraktiken von Mode und Kunst«, in: *kunsttexte.de*, KunstDesign-Themenheft 2: Kunst und Mode, Gora Jain (Hg.), online abrufbar unter: <http://edoc.hu-berlin.de/kunsttexte/2011-4/leutner-petra-3/PDF/leutner.pdf> vom 08.06.2016.
- Mower, Sarah (2015): »Why Are Women Suddenly Everywhere on the Men's Runways?«, in: *Vogue* vom 22.6.2015, online abrufbar unter: www.vogue.com/13275121/women-walking-mens-runways/
- Sedgwick, Eve Kosofsky (1996): »Queer Performativity: Warhol's Shyness/Warhol's Whiteness«, in: Jennifer Doyle/Jonathan Flatley/José Esteban Muñoz (Hg.), *Pop Out. Queer Warhol*, Durham, London: Duke University Press, S. 134–143.

- Sontag, Susan (1999): »Notes on ›Camp‹«, in: Fabio Cleto (Hg.), *Camp: Queer Aesthetics and the Performing Subject. A Reader*, Edinburgh: Edinburgh University Press, S. 53–65.
- Suthrell, Charlotte (2004): *Unzipping Gender. Sex, Cross-Dressing and Culture*, Oxford, New York: Berg.
- Tietz, Lüder (2015): *Homosexualität, Cross-Dressing und Transgender: Heteronormativitätskritische kulturhistorische und ethnographische Analysen*. Dissertation an der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg, Oldenburg: Verlag Institut für Materielle Kultur, online abrufbar unter: https://www.uni-oldenburg.de/fileadmin/user_upload/materiellekultur/Studien_zur_Materiellen_Kultur/Band16_Tietz_Diss_Homosexualitaet_2015.pdf vom 08.06.2016.
- Tinkcom, Matthew (1999): »Warhol's Camp«, in: Fabio Cleto (Hg.), *Camp: Queer Aesthetics and the Performing Subject. A Reader*, Edinburgh: Edinburgh University Press, S. 344–354.
- Ders. (2002): *Working like a homosexual. Camp, Capital, Cinema*, Durham/London: Duke University Press.
- Trochu, Eugénie (2015): »Gucci fusionne ses collections homme et femme«, in: *Vogue* vom 05.04.2016, online abrufbar unter: www.vogue.fr/mode/news-mode/articles/gucci-fusionne-ses-collections-homme-et-femme-de-files/37156#cFl1RG1zjBJ7rhpq.99
- Vinken, Barbara (1999): »Transvesty – Travesty: Fashion and Gender«, in: *Fashion Theory* 3:1, S. 33–49.
- Von Hoff, Dagmar (2013): »Performanz/Repräsentation«, in: Christina von Braun/Inge Stephan (Hg.), *Gender@Wissen*, Köln/Weimar/Wien: Böhlau, S. 275–295.
- Wrbican, Matt (2013): »Minding his Ps and Qs. Warhol's Royals and Other Queens«, in: Henriette Dedichen (Hg.), *Warhol's Queens*, Ostfildern: Hatje Cantz, S. 103–152.

ABBILDUNGSVERZEICHNIS

- Abbildung 1: Andy Warhol: *Self-Portrait (in Drag)*, 1981, Polaroid Polacolor 2, $4\frac{1}{4} \times 3\frac{3}{8}$ in. (10,8 × 8,6 cm), Collection of Kristine and Thor Johan Furuholmen, Oslo. Quelle: Dedichen 2013, 68.
- Abbildung 2: Andy Warhol: *Ladies and Gentlemen*, 1974. Quelle: Andy Warhol. *Ladies & Gentlemen – Sex Parts and Torsos*. Polaroids, Ausstellungskatalog Jablonka Galerie Köln/Galerie Vedovi Brussels, Köln: Jablonka Galerie, 2003, Nr. 143–146.

Abbildung 3: Gucci, Fall 2015, Ready-to-wear, Fotograf: Yannis Vlamos. Quelle: www.vogue.com/fashion-shows/fall-2015-ready-to-wear/gucci/slideshow/collection#8

Abbildung 4: Gucci, Fall 2015, Ready-to-wear, Fotograf: Yannis Vlamos. Quelle: www.vogue.com/fashion-shows/fall-2015-ready-to-wear/gucci/slideshow/collection#9

Abbildung 5: Maison Margiela, Resort 2016, Fotograf: Brett Lloyd. Quelle: www.vogue.com/fashion-shows/resort-2016/maison-martin-margiela/slideshow/collection#2

Abbildung 6: Maison Margiela, Pre-Fall 2016, Fotograf: Brett Lloyd. Quelle: www.vogue.com/fashion-shows/pre-fall-2016/maison-martin-margiela/slideshow/collection#5

Abbildung 7: J.W.Anderson, Menswear Fall 2013, Fotograf: Yannis Vlamos. Quelle: www.vogue.com/fashion-shows/fall-2013-menswear/j-w-anderson/slideshow/collection#1

Abbildung 8: J.W. Anderson für Loewe, Menswear Fall 2015, Fotograf: Jamie Hawkesworth. Quelle: www.vogue.com/fashion-shows/fall-2015-menswear/loewe/slideshow/collection#13

... & queer stories

Zu queeren Bildstrategien in der Modefotografie
am Beispiel der Fotostrecke THE GAZE/»& other stories«

Antje Osterburg

STORYTELLING

Es ist Sommer. Durch die Fensterscheiben meiner Erdgeschosswohnung scheint die Sonne gleißend hell auf meinen Schreibtisch. Der Laptop ist aufgeklappt. Gedankenverloren öffne ich die Mails des Vormittags – darunter der Newsletter von »& other stories«. Ich öffne ihn. Ein Bild fängt meinen Blick – zwei schlicht gekleidete Models schauen direkt und ernsthaft in die Kamera. Ich öffne den Link zur »story« – Klick für Klick öffnen sich die Bilder. Irgendetwas hält mich fest – irritiert mich – lässt mich immer weiter schauen – lässt mich immer wieder diese Gesichter betrachten. Ganz am Ende entdecke ich das Video zum Shooting und ein paar Making-Of-Fotos. Jetzt bin ich da – neugierig, aufmerksam.

»THE GAZE« ist eine Produktion von fünf Kreativen vor und hinter der Kamera, die alle eine Transgender-Geschichte haben ... und es ist die neue Kampagne für eine Tochtermarke des Textilriesen H&M, die ausschließlich Womenswear anbietet. Allein die Tatsache, dass hier ein global agierendes Unternehmen der Massenmode einer Gruppe von Personen einen gestalterischen Inszenierungsraum gibt, deren Geschlechtsidentität sich außerhalb bipolarer Geschlechtszuweisungen von männlich und weiblich definiert, wirft gleich in mehrere Richtungen spannungsreiche Fragen auf.

Kann eine solche Modestrecke queer sein? Ist sie per se queer, weil sie zumindest eine*n queeren Absender*in hat?¹ Oder schließt sich Queerness als subversives Element gesellschaftlicher Störung in einer Fotostrecke für Massenmode aus?

1 | Hier ist der gesamte Cast der Strecke als ein* Absender*in gemeint.

Die Schwierigkeiten bei der Beantwortung der Frage nach der Queerness in den Inszenierungsstrategien von »THE GAZE« entstehen in erster Linie durch die Ambivalenz zwischen Auftraggeber*in und der künstlerischen Crew aus Fotograf*in, Stylist*in, Visagist*in und Models, die ausschließlich aus Transgender-Personen besteht. In den Fotografien selbst schlägt sich das vor allem in der gestalterischen Sprache von Veruneindeutigung nieder – eine Behauptung, die im Folgenden näher zu erläutern sein wird. Über die Inszenierung von Kleidung wird zuallererst die »Geschichte dahinter« erzählt. Der gewünschte Image-Transfer des Storytellings bezieht sich vorrangig auf die Marke an sich und soll diese mit der Visualisierung von positiven Setzungen – wie Akzeptanz, Offenheit und gesellschaftlicher Diversität – aufladen. Die subversive Kraft der queeren »story« wird damit für einen letztendlich ökonomischen Zweck instrumentalisiert. Dennoch lohnt es sich schon aufgrund der spannungsreichen Ausgangssituation, diese Bilder genauer anzuschauen und nach den queeren Praxen in der visuellen Repräsentation zu fragen.

Das Setting des Shootings ist unspezifisch – schlichte weiße Wände, schmucklose Fenster in einer Dachschräge, die den Blick direkt in einen blassgrauen, weiten Himmel öffnen, und ein paar weiße Fenstersimse bilden den äußeren Rahmen für die Aufnahmen. Der Raum ist von profaner Beiläufigkeit – lichtdurchflutet, hell – irgendein Dachgeschoß eben, wie es sich nahezu überall finden ließe. Die schmucklos weißen Wände umrahmen kein Wohnraum-Setting – das

Abbildung 1



angedeutete Interieur ist einerseits karg, bühnenartig und abstrakt – zwei rohe Holzkisten, ein Gestell aus hellen Holzleisten – und andererseits stilistisch sehr spezifisch. Hier steht eine opulent geschwungene, mit gold-gelbem Samt bezogene Chaiselongue im Kontrast zur Schlichtheit des umgebenen Raumes und auch zu den präsentierten Kleidern. Der dadurch erzeugte visuelle Bruch in der cleanen Szenerie des Studios wirkt gestalterisch spannungserzeugend.

Das Set-Up des Lichtes verstärkt den Eindruck von Tageslicht. Zwei Raumblitzanlagen hellen die Gesichter stark auf. Die gesamte Strecke lebt vom Nebeneinander bildkompositorisch klar strukturierter, statischer Aufnahmen, auf denen die Models mit geradem, gefassten Blick in die Kamera schauen, und sehr intimer und bewegter ›Momentaufnahmen‹. Die Position d* Fotograf*in ist hierbei in den Bildern auf zweierlei Weise sichtbar. Einerseits blicken die Models direkt frontal in die Kamera. Sie sind klar im Bildraum positioniert und werden proportional ausgeglichen in diagonalen Linien im Raum angeordnet. So entstehen Bildkompositionen, die an traditionelle Studioportraits erinnern, wie zum Beispiel die Aufnahme, in der Valentijn de Hingh in einem dunkelgrünen Trenchcoat gerade aufgerichtet neben der gold-gelben Chaiselongue steht und direkt in die Kamera blickt. Hari Nef sitzt mit angewinkelten, geschlossenen Knien auf der Chaiselongue, hat die Hände auf dem Schoß gefaltet und wendet den Blick ebenfalls direkt der Kamera zu.

Abbildung 2



Andererseits nimmt d* Fotograf*in die Position d* Beobachter*in ein. Hier wird mit situativen Elementen in der Bildkomposition gearbeitet: unproportionale, schnappschussartige, sehr dynamische Anschnitte und ein förmlich ›aus-dem-Bild-gerutscht-Sein‹ sollen den Eindruck einer zufälligen Anwesenheit d* Fotograf*in erzeugen. Bewegungsunschärfen oder Aufnahmen scheinbar unbeobachteter intimer Augenblicke verstärken diese Anmutung. Die Kamera

rückt den Protagonist*innen förmlich ›auf den Leib‹ – geht ganz nah heran an die Gesichter der beiden Models. Einige Aufnahmen finden aus ungewöhnlichen Kameraperspektiven statt – so wie beispielweise die Aufnahme im Treppenhaus, bei der die Kamera etwas erhöht von den oberen Stufen herab die Szene aufnimmt, oder das Bild mit dem Smartphone in Bewegungsunschärfe aus der Untersicht, das die Models beim gemeinsamen Blick auf das Display zeigt. In den situativen Aufnahmen schauen die Models nie in die Kamera. Der Blick d* Fotograf*in und damit der Betrachtenden ist der Blick d* heimlichen Beobachter*in, der das Abgebildete mit den Zeichen des Authentischen versieht.

Abbildung 3



Die Körper der Models sind schmal und unspezifisch zwischen männlichen und weiblichen Zuschreibungen changierend. Dieses Dazwischen wird durch die Zurücknahme klassischer Inszenierungsstrategien der Geschlechter in Make-Up, Frisuren und Pose zusätzlich betont. Die Frisuren sind ›unfrisiert‹, das Make-Up ausgesprochen zurückgenommen – fast schon unsichtbar. Die Weichheit der Züge von Valentijn de Hingh und Hari Nef hat eine irritierende Ambivalenz. Zwischen den Models wird nur selten Interaktion gezeigt – die Blicke begegnen sich nicht und es findet auch keine körperliche Bezugnahme statt. Gezeigt werden Posen des inneren Rückzug, des Wartens, des Beobachtens oder der

konzentrierten Haltung für die Kamera. In den statischen Inszenierungen sind die Posen der Models bewusst unpräzise und gefasst. Die Körperhaltungen bleiben im Bereich einer alltäglichen Körperlichkeit. Die Kleidung selbst kommt eher beiläufig ins Bild und soll durch diese Art der Präsentation eben nicht gestylt und wie selbstverständlich – einem Alltagskontext entnommen – wirken.

Abbildung 4



Abbildung 5



Die gezeigte Kleidung reduziert sich formal auf klare, funktional-sportliche Basisformen. Klassiker wie T-Shirt, Parka, Bomberjacke, Funktionsweste, gerade Hose, ein gezogener Rock in mäßiger Weite und ein Langarmshirt sind von ausgesprochener Schlichtheit und in überwiegend neutraler Farbigkeit gehalten. Etwas stärkere Akzente setzen dann die Stücke, die die Key-Looks dieser »Story« bilden. Mit Ausnahme des Rockes sind alle gezeigten Modelle grundsätzlich gender-unspezifisch.

ZEIG MIR, WER DU WIRKLICH BIST!

Auffällig ist der Wechsel zwischen statischen Studioinszenierungen und den bewegten Momentaufnahmen mit Making-Of-Charakter innerhalb der Foto-strecke. Dabei bedingen beide Inszenierungsstrategien einander. Während innerhalb der klaren Bildkompositionen durch die fast linearen Bezüge im Bildraum, den geraden Blick in die Kamera und die klar definierten, gestreckten Haltungen der Models die Inszenierung selbst betont wird, sind die anderen Teile der Strecke in einer inszenierten Nichtinszenierung angelegt. Diese zeigen zeichenhafte, gestalterische Strategien des Authentischen².

Der Begriff des Authentischen ist im Zusammenhang mit dem fotografischen Bild grundlegend und zugleich äußerst problematisch und dennoch ist die Reflexion des Mediums durch die Betrachtenden nahezu zwangsläufig mit der Realitätsreferenz verknüpft. In den 90er Jahren wird eine Form der fotografischen Inszenierung in der Modefotografie populär, die sich als superrealistische³ Fotografie bezeichnen ließe. Eine Modefotografie, die durch die bewusst amateurhafte Inszenierung, die Verwendung »fehlerhafter« An- und Ausschnitte, die Wahl absichtlich profaner fotografischer Settings und nicht zuletzt durch den Einsatz eines ganz bestimmten »anti-schönen«⁴ Modeltyps

2 | Der Begriff des Authentischen bezieht sich als kritische Qualität auf die Wahrnehmung einer Wirkung, die durch die gestalterischen Parameter wie Bewegungsunschärfen, Verwackeltes, situative Elemente der Bildgestaltung etc. – also durch eine Gestaltung, die formale Elemente des Nicht-Inszenierten absichtsvoll hervorruft – bewusst bei den Betrachtenden erzeugt werden soll. Es handelt sich um eine inszenierte Authentizität.

3 | Der Begriff der superrealistischen Fotografie ist noch kein festgeschriebener Begriff und wurde von der Autorin in Abgrenzung zur dokumentarischen Fotografie oder auch zum fotografischen Realismus gewählt. Es geht um eine (Mode-)Fotografie, die mit den fotografischen Gestaltungsmitteln etwas als aus-der-Realität-entnommen (dokumentarisch aufgenommen) inszeniert.

4 | »Anti-schön« bezieht sich hier auf einen Modeltypus, bei dem bestimmte, vom Modesystem als »Makel« gesetzte Merkmale (wie z. B. abstehende Ohren, unproportionale Gesichtszüge, Sommersprossen, Zahnlücken etc.) bewusst betont werden.

die scheinbare Abbildung von etwas Uninszenierten buchstäblich vorführte. Die vorliegende Strecke zeigt in weiten Teilen eben diese Gestaltungsmittel superrealistischer Fotografie und bedient sich damit eines seit mindestens zwanzig Jahren eingeführten, modefotografischen Zeichenkanons inszenierter Authentizität. Der Strecke ist zudem eine Making-Of-Produktion in Video und Bild beigegeben. Diese Produktionen sind in den letzten Jahren im Modekontext zum eigenen Genre geworden. Zu jeder Editorial-Produktion gibt es ein eigenes Making-Of und die hinter den Kulissen produzierten Bilder verstärken durch das scheinbar Dokumentarische die Wirkung der Bilder »on stage«. Ein wichtiger Teil der Bildinszenierung sind in diesem Zusammenhang die Posen der Models. In ihrem 2012 erschienenen Aufsatz zur Pose schreibt Gabriele Brandstetter in Bezug auf die aktuellen Modeposen von einer »Ästhetik des *nude*« (Brandstetter 2012, 42) und einer »Ästhetik der *Verschattung*, des Verwischens in der Pose« (ebd.). Gemeint sind Posen wie eben jene der Strecke, in denen sich die Models als nicht-posierend inszenieren, d.h. sie ruhen scheinbar gedankenverloren, halb liegend auf der Chaiselongue, stützen sich leicht nach vorn gebeugt sitzend auf einem Wandvorsprung ab, sitzen in sich zusammengesunken mit gebeugtem Rücken nach hinten schauend oder sind wie in einer spontanen Bewegung (im Gehen, im Sich-Umwenden) eingefangen, die Augen halb geschlossen. Sie sind mit Brandstetter beschreibbar als

»... eine Performance, die in dieser Lässigkeit gerade eine antikonsumistische Geste einnimmt und damit die *Pose des Nichtposierens* für Mode inszeniert. Es ist die Attitüde eines *Private Style* als Authentifizierungsstrategie. Und gerade mit dieser Performance – der Performance einer Pose des Nichtposierens – bestätigt sich die Pose des Models als *nude*.« (Ebd.)

Die so eingenommenen Posen dienen einzig dem Zweck der Erzeugung einer authentischen Wirkung. Die klar definierten Posen der portraithaften Bilder unterstützen diese Wirkung durch den erzeugten Kontrast.

DER KÖRPER, DER SICH MODISCH ZEIGT

»Mode existiert nur in der bildlichen Darstellung.« (Lehmann 2002, o. S.) Ulrich Lehmann reduziert in seinem Aufsatz zur Modefotografie anlässlich der Ausstellung »Chic Clicks« aus dem Jahr 2002 die Existenz einer modischen Inszenierung auf deren Bilder. Die Inszenierung von Mode in der Fotografie ist eine Inszenierung durch Licht, Bewegung, Flächen, Komposition, Ausschnitt, Model und Pose. Und alle diese Elemente konstituieren ein komplexes System von zeichenhaften Gestaltungselementen. Das Kleidungsstück selbst ist dabei sekundär, da das Kleid an sich in Bezug auf die Mode »nicht spricht« –

es benötigt, um als modisches Artefakt wahrgenommen zu werden, immer ein zweites Medium, das ihm modischen Sinn verleiht. Stellt Roland Barthes in seinem 1963 erschienenen Aufsatz zur Modefotografie noch ein relativ klar strukturiertes und in den semiotischen Zuweisungen nachvollziehbares Zeichensystem der Modefotografie heraus, in dem es in allererster Linie um die Zurschaustellung der modischen Kleidung geht, so verschwindet mit der gesellschaftlichen Verbindlichkeit der Kleidermoden im ausgehenden 20. Jahrhundert auch die Kleidung selbst aus dem Modebild. Allen neuen Modebildern gemeinsam ist aber, dass im gleichen Maße, wie das modisch inszenierte Kleid aus den Modebildern verschwindet, der modische Körper an dessen Stelle ins Rampenlicht tritt. Die ästhetischen Normen des modischen Körpers werden zum äußerst schwer erreichbaren Ideal und zum modischen Superzeichen. »Das Bangen um die richtige Erscheinung hat sich nicht verflüchtigt, im Gegenteil, es hat sich unseres Verhältnisses zum Körper und zum Alter bemächtigt.« (Lipovetsky 2002, o. S.) Folgerichtig stürzt sich die Modefotografie der letzten zwanzig Jahre nun auf die Inszenierung des modischen Körpers. In zahllosen Modestrecken zelebriert sie den Körper in seiner im Modesystem als ideal propagierten, fast ätherischen Schlankheit und seiner zerschundenen, erschöpften Zerbrechlichkeit gleichermaßen. Das immer wiederkehrende Auftauchen von »unperfekten« Körpern, die mit Tätowierungen, Narben, Amputationen, Hautirritationen oder extremem Übergewicht gezeichnet sind, muss dabei als Umgekehrtes ein und derselben Sache gelten. Durch die Betonung des Andersartigen wird das allgemein wirksame Ideal nur noch verstärkt. Doch ist es mitnichten der tatsächliche physische Körper, der im Modebild inszeniert wird. Der im Modebild dargestellte Körper ist aufgrund seiner zeichenhaften Funktion für die Mode immer ein idealisierter, unstofflicher, virtueller Körper. Er ist ein Bild.

»Ein kommerzielles Modefoto löst die Gestalt des – immer einzigartigen, einmaligen, persönlichen – menschlichen Körpers auf, um sie zu einem organlosen Körper (Gilles Deleuze), zur entsubjektivierten, anonymen und künstlichen Gestalt des Mannequins (in letzter Instanz zur spektakulären Form der Ware im Sinne von Guy Debord) zu verklären.« (Zahm 2002, o. S.)

Wie kommt nun der Körper in der vorliegenden Strecke »THE GAZE« ins Bild? Welcher Körper wird hier gezeigt? Wie zeigt sich dieser Körper? Inszeniert sich hier ein »modischer Körper«?

Innerhalb der Modestrecke erscheinen die Körper der beiden Models unbestimmt, schwer greifbar. Sie kommen als Träger der Kleidung ins Bild, sind aber selbst visuell ausgesprochen wenig präsent. Die Posen sind gefasst, aufrecht stehend, im selbstverständlichen Bewegungsablauf einer Geste – eines Umwendens – des unbeobachteten Gehens eingefangen oder zeigen Haltun-

gen von versunkener Innerlichkeit. Zufällige, alltägliche Posen konstituieren eine Selbstverständlichkeit des Körpers, die eben keine Inszenierung des Besonderen ist. Die Körper selbst sind knabenhaft schlank, von spröder Geradlinigkeit und geschlechtlich unspezifisch dargestellt. Niemals schiebt sich der Körper in seiner tatsächlichen Physis nackter Haut ins Bild – größtenteils bedeckt die Kleidung mit ihrer neutralisierenden Schnittführung die Modelkörper. Der unbedeckte Körper bleibt den Blicken der Betrachtenden verborgen. Wenn er sich doch einmal (z. B. unter der geöffneten, silbernen Steppweste) zeigt, ist das Dekolleté so verschattet, dass der darunterliegende BH auf der jungenhaften Brust kaum erkennbar ist. Dennoch erscheint der BH im Bild und deutet so – förmlich wie im Nebensatz – eine Uneindeutigkeit an. Der Fokus der Fotografie liegt aber auf den Gesichtern der beiden Models, ganz gleich ob der Blick direkt die Kamera fixiert oder abwesend von ihr weg schaut. Im Grunde weist gestalterisch ausgesprochen wenig auf den ›außergewöhnlichen‹ Körper der Models hin. Trotzdem ist gerade dieser körperliche Aspekt der Transidentität als Kontextwissen (durch die beigegebene »Story« im Making-Of) bei den Betrachtenden latent anwesend. Indem sie den Körper der Models nicht vordergründig auf eine Bühne hebt, ihn nicht ausstellt, kriert diese Fotografie eine Leerstelle in der modischen Inszenierung. Der Körper der Models wird gerade durch diese Nichtpräsenz der körperlichen Besonderheit ausgesprochen wichtig. Vor allem das Kontextwissen der Betrachter*innen um die Transidentität der beiden Models verändert den Blick auf die Körper und lässt die Körper ›besondere‹ Körper sein. Die Zurücknahme der körperlichen Präsenz im Bild führt zu zwei wichtigen Effekten: zum einen wird der Bildfokus auf die Darstellung der Gesichter verschoben. Damit kommt es zu einer Personalisierung der Models – sie treten damit aus dem Typus des Models heraus. Hiermit wird wiederum zur Making-Of-Story verlinkt. Zum anderen erzeugt gerade die inszenierte Nichtinszenierung des Körpers in den Bildern bei den Betrachtenden eine besondere Aufmerksamkeit für das Abwesende. Die Betrachtenden werden zu Voyeur*innen, denen das Objekt der Begierde entzogen wird.

WAS DU BEGEHRST, DAS ZEIGT SICH NICHT

»Aus diesem Grund ist die kommerzielle Modefotografie genau an der Schnittstelle zwischen zwei Kategorien anzusiedeln: zwischen der Werbung und der Pornografie. Aus der Werbung – das Wecken der Begierde nach dem Objekt – behält sie den Imperativ der leichten Lesbarkeit und Entzifferung ihres Modereferenten bei. Von der Pornografie – das Wecken der Begierde nach dem Subjekt – übernimmt sie die Ritualisierung des sexuellen Verlangens, die Fetischisierung des Verhältnisses zum Körper, die Ästhetisierung des Geschlechtsaktes, wobei sie einem unmöglichen prostitutiven Austausch unterliegt, zu einem Nichtort des symbolischen Tausches wird.« (Zahm 2002, o. S.)

Weiblichkeit wird in der modefotografischen Inszenierung bis heute über ein verbindliches, wiederkehrendes Repertoire von zeichenhaften Elementen – wie Silhouette, Pose, Fragmentierung des weiblichen Körpers durch Öffnung der Kleidung (Dekolletés, Schlitze, Ausschnitte etc.), Überformung durch die textilen Hüllen (Schnürungen, Raffungen etc.) und über die Wahl der Bildausschnitte, über Kontextualisierung in »weiblich« konnotierten Settings und über Fetischisierung⁵ einer Auswahl von Accessoires (High-Heels, hohe Kragen, Handschuhe, Korsagen, Nahtstrümpfe etc.) – ausschließlich ausgehend von einem binären, heteronormativen Geschlechterverhältnis inszeniert.

Auf den Zusammenhang von Körper und Kleid weist Gertrud Lehnert mit der Setzung des Begriffs des Modekörpers hin, der ausschließlich in der zeitlich begrenzten Verschmelzung dieser beiden Elemente existent ist. »Im Idealfall entsteht in der Amalgamierung von Körper und Kleid ein Drittes, das – wenigstens für Momente – mehr ist als die Summe seiner Teile: der Modekörper.« (Lehnert 2015, 89) Der Begriff des Modekörpers ließe sich dabei auf die fotografische Inszenierung ausweiten. Denn das Momenthafte des Modekörpers wird im Bild festgehalten und in der Wahl der Perspektive, des Bildausschnitts erst ostentativ zur Schau gestellt. Im Modebild zeigt sich ein Modekörper, der im Augenblick seiner Erscheinung mit erotischer Bedeutung aufgeladen wird, also im Sinne der Inszenierung von Geschlecht und Sexualität Sinn erzeugt.

Wie Gertrud Lehnert in ihrer Monografie zur Mode zum Verhältnis von Körper und Kleid sagt, zeigt und erzeugt der Modekörper bei aller Flüchtigkeit Identität:

»Affirmation, Dekonstruktion, Subversion, Protest, das Unterlaufen von Normen: Möglichkeiten der Konstitution und Modulation von Identität, die immer auch eine Geschlechtsidentität ist und als solche gelesen wird. [...] Der Modekörper wird gelesen, und als Geschlechtskörper gelesen. Wir werden deshalb lesbar, weil wir Kleider tragen und weil wir sie auf bestimmte, geschlechtlich kodierte Weisen tragen.« (Lehnert 2013, 42)

Modedefotografische Inszenierungen von Cross-Dressing betonen zumeist durch geschlechtlich codierte Beigaben⁶ die so im Modekörper inszenierte geschlechtliche Identität d* Cross-Dresser*in über eine Brechung männlich und weiblich definierter Kleidercodes. Oftmals wird dieses Bild noch durch ein an die

5 | Die Fetischisierung bezieht sich in dieser Verwendung auf die erotische Aufladung bestimmter kulturell verhandelter Artefakte (Kleidungsstücke und Accessoires), die auf mehr als sich selbst verweisen und durch diese additive Bedeutungsebene als sexuell aufgeladene Objekte auch ohne den physischen Körper d* Träger*in wirken (vgl. hierzu auch: Böhme 2006).

6 | Beispiele für typische Beigaben wären: High Heels oder Lingerie unter der Anzugjacke, oftmals ist die Anzugträgerin unter der Jacke aber auch nackt.

Seite gestelltes, betont ›weiblich‹ inszeniertes oder nacktes zweites Model verstärkt.⁷ Durch die dergestalt vorgeführte Reibung zwischen weiblichen und männlichen Bekleidungsstrategien soll erotische Spannung zwischen einer als ›männlich‹ und einer als ›weiblich‹ inszenierten Protagonistin gezeigt werden. Die heteronormative Grundannahme der Bildinszenierung bleibt dadurch nicht nur erhalten, sondern wird durch die Maskerade der Einen doppeldeutig voyeuristisch betont und spektakulär präsentiert. Auch der androgyne Mann in Lingerie oder in lasziver Pose im transparenten Spitzen-Catsuit sind Beispiele dafür. Der Reiz der Grenze zwischen binären Geschlechtern, das Spektakel und die stringente Heteronormativität sind als Muster nahezu zwingend, um sie als modische Inszenierung – als vorgeführtes Spiel mit Geschlechterrollen – lesbar zu machen.

... & QUEER STORIES?

Grundlegend für die Frage nach der Queerness in »THE GAZE« ist die Feststellung, dass der Begriff Queer eben gerade keine eigene Materialität und Festschreibung für sich beansprucht (vgl. Brandes 2011), also es auch keine queeren Bilder gibt, sondern diese eher im Sinne eines Queering befragt werden müssen, also als Eingriffspraxen zu verstehen sind. Der queere Diskurs beinhaltet zudem einen schwer auflösbaren Widerspruch. Kerstin Brandes spricht in ihrem Text zu »Queer/ing Kunst und visuelle Kultur« auch von einem »Paradox der Sichtbarkeit« (Brandes 2011, 71) in Bezug auf visuelle Kulturen und queere Bildproduktion. Widersprüchlich ist die Untrennbarkeit der Queering-Praxen und der hegemonialen Strukturen, die sie umgeben.

»Die Sichtbarkeit nicht-hegemonialer Subjekte ist damit einerseits immer schon als eine randständige bestimmt; andererseits sind sie dort fokussiert, wo sie in einem Status-als-Bild fixiert sind. Das Bild des Anderen, des Nicht-Normalen, des Devianten fungiert immer auch als Spiegel, als Projektionsfläche und Abgrenzungsfigur, über die sich ein hegemoniales Subjekt konstituiert – das unsichtbar bleibt.« (Brandes 2011, 72)

Für die Frage nach Queerness in den modefotografischen Bildern bedeutet dies, dass das »Archiv der Bilder« (Brandes 2011, 72) immer mitgedacht und in Beziehung gesetzt werden muss. Dieses Bilderarchiv umfasst sowohl faktische Bilder aus allen Bereichen der visuellen Kulturen als auch imaginäre Bilder. Beide Arten von Bildern bedingen einander und bringen sich gegenseitig hervor. »Als kollektives Bildgedächtnis ist dieses Archiv daran beteiligt, *wie* etwas gesehen und mit welchen Bedeutungen es verbunden wird.« (Brandes 2011,

7 | Z. B. Helmut Newton für Yves Saint Laurent, 1975.

73) Die Bilder der vorliegenden Strecke müssen also – wie oben beschrieben – auf Mode verweisen, um als Modestrecke gelesen zu werden. Da die Bilder niemals isoliert für sich stehen, sondern jeweils andere Bilder mit aufrufen, braucht »THE GAZE« in den Gestaltungsparametern unbedingt diesen Link auf zeitgenössische Modefotografie zum einen und auf eine Inszenierung des Authentischen zum anderen. Denn hierdurch ist »THE GAZE« in der Wahrnehmung der Betrachtenden in erster Linie eine Modestrecke, die sich gängiger, modischer Gestaltungsparameter bedient und das Bild des »Anderen« nicht explizit als anders herausstellt, sondern wie selbstverständlich mittransportiert. Das passt zur Darstellung von Antke Engel, die in dem Band »Bilder von Sexualität und Ökonomie« in den letzten Jahren verstärkt »ein gewisses Zelebrieren von Differenz« (Engel 2009, 13) feststellt, in dem das Andere als »kulturelles Kapital präsentiert« (ebd.) wird. Die Dominanz der modischen Inszenierung vor der Sichtbarmachung von körperlichen Merkmalen oder einer sexuellen Identifizierung der Models betont im Kontext einer Modestrecke für ein global agierendes Modehaus eine behauptete Selbstverständlichkeit und neoliberale Offenheit gegenüber nicht-hegemonialen Kulturen und verstärkt damit gleichzeitig die Wirkung der Making-Of-Inszenierung.

Innerhalb des Queering im künstlerischen Diskurs spielen der Körper und seine Visualität eine herausragende Rolle. Dies verwundert nicht, da im Umgang mit dem kulturellen Bildarchiv zuerst die visuellen Naturalisierungspraktiken im Sinne einer »naturgegebenen« Zweigeschlechtlichkeit in die Kritik gerieten. Diese zeigten und zeigen sich bis heute am deutlichsten in der Repräsentation von Geschlechterdifferenz. So entstand innerhalb der künstlerischen Praxis das schwer auflösbare Dilemma, dass die visuelle Fokussierung auf den Körper und damit die Politisierung körperlicher Merkmale die heteronormativen Bilder durch Abgrenzung gleichsam mit hervorbringt. Im queeren Diskurs, aber auch in allgemeinerer Lesart gelten solche Körper als queer, die sich einer geschlechtlichen Eindeutigkeit entziehen. Mit der Politisierung einer visuellen Präsenz dieser Körper entstehen aber neue Stereotypen devianter Körper, die ihrerseits die Frage nach dem Geschlecht wieder naturalisieren. Verschwindet aber der Körper aus den Bildern, verschwinden mit ihm auch das Geschlecht und die Sexualität. Könnte sich hier in der Inszenierung des Modekörpers ein beispielhafter Ausweg aus diesem Dilemma zeigen? Hat der Modekörper, indem er in seiner momenthaften Entstehung eben gerade die Inszenierung und die Konstruktion von Geschlechterbildern betont, nicht das Potenzial, queere Geschlechterbilder darzustellen? Der Modekörper entspricht in seiner Interaktion zwischen Körper und Kleid und in seiner zeitlichen Begrenzung dem Konzept einer Performativität von Geschlecht. In »THE GAZE« ist der physische Körper der Models visuell nahezu abwesend. Körperlichkeit zeigt sich in den Bildern erst in Verbindung mit den Kleidern. Im dadurch entstehenden Modekörper oszillieren geschlechtliche Zuweisungen. Im Zu-

sammenspiel neutralisierender Unisex-Formen der Bekleidung und der durch androgyne Formen und Posing inszenierten Uneindeutigkeit der Modelkörper inszeniert sich ein Modelkörper außerhalb eindeutiger Zuweisungen von männlich oder weiblich. In den Bildern entsteht etwas Neues, das außerhalb bipolarer Geschlechterzuweisungen existiert.

»THE GAZE« fällt zudem durch die fast vollständige Abwesenheit der Inszenierung von Sexualität auf. Es gibt keine sexuelle Aufladung der Szene im Sinne von Aufführung des Körpers oder von Körperteilen, die erotisch codiert sind. Unter diesem Aspekt steht diese »story« in einem deutlichen Gegensatz zur extremen Sexualisierung der Werbebilder der letzten Jahrzehnte, zu denen auch die modefotografischen Bilder gehören. Die Werbebilder bringen nun über die Brücke der Inszenierung des »Anderen« als Abgrenzungsfigur heteronormativer »Normalität« aber auch andere Konstruktionen von Geschlechtern und Darstellungen »anderer« Sexualität zur Aufführung. Diese »Anderen« werden dabei entweder in die vorhandenen, dominanten Bildwelten eingepasst oder als das Abweichende, das Besondere spektakulär inszeniert. Beide Vorgehensweisen schließen sich dabei nicht aus (vgl. Brandes 2011, 84). Dabei benennt Antke Engel »[...] diese Figuration als Doppel von flexibler Normalisierung und rigider Normativität« (Engel 2002, 72–76). Damit sind die »Bilder geschlechtlicher und sexueller Abweichung und Dissidenz im Mainstream angekommen [...] mittlerweile ist es nicht mehr ungewöhnlich, Repräsentationen von Differenz zu finden, die eine klare Unterscheidung von Selbst und Anderen unterlaufen« (ebd.). Im Fall von »THE GAZE« geschieht genau dieses.

Die zweckgerichtete Inszenierung auf die gewünschte Verknüpfung mit Begriffen wie Authentizität, Offenheit, Liberalität und Heterogenität von Lebenskonzepten soll im Sinne eines strategischen Storytellings direkt auf das Image der Marke wirken. Andererseits ist gerade im Hinblick auf die gestalterische Arbeit der beteiligten Kreativen die Inszenierung von Authentizität mehrdimensional zu betrachten. Sie ist im höchsten Maße hybrid. Die Inszenierung von Authentizität verknüpft sich hier mit der unterstellten Realität der Transidentität der gezeigten Models und der Akteur*innen hinter der Kamera. Bei genauer Betrachtung ergibt sich hieraus eine mehrfache Umkehrung und Dopplung von inszenierter Nichtinszenierung. Die Erzeugung von Sinn wird durch diese Dopplung in den Bereich der Veruneindeutigung verschoben.

Die Herausforderung der Deutung von »THE GAZE« in Bezug auf Praxen des Queering stellt sich, wenn – wie in diesem Fall – die künstlerische Praxis der Kreativen und der konzeptionelle Entwurf der Marketing-Strateg*innen mit denselben visuellen Strategien arbeiten, aber (eventuell) unterschiedliche Ziele verfolgen, wenn Bilder des Queerings in einem gesellschaftlichen Umfeld von Neoliberalität erzeugt und rezipiert werden. Engel arbeitet hier mit dem Begriff der »diskursiven Überlappungen« (Engel 2009, 23), die es herauszuarbeiten gilt.

Genauso wie sich der Begriff Queer nicht fassen lässt und gerade in seiner Unbestimmtheit und Vieldeutigkeit neuen Strukturen und Formen des Denkens Raum gibt, ist in »THE GAZE« gerade nicht der Ausschluss oder die eindeutige Zuweisung von Bedeutungen relevant. Die fotografische Inszenierung entwickelt über die beschriebenen Brüche und Veruneindeutigungen ihr queeres Potenzial.

Fotoproduktion:

Models: Hari Nef, Valentijn de Hingh

Fotografie: Amos Mac

Styling: Love Bailey

Make-up: Nina Poon

Regie (Kurzfilm/»The Gaze«): Ninja Thyberg

LITERATUR

- Brandes, Kerstin (2011): »Queer/ing Kunst und visuelle Kultur«, in: Martin Schneider/Marc Diehl (Hg.), *Gender, Queer und Fetisch. Konstruktion von Identität und Begehren*, Hamburg: Männerschwarm Verlag, S. 68–90.
- Brandstetter, Gabriele/Brandl-Risi, Bettina/Diekmann, Stefanie (Hg.) (2012): *HOLD IT! Zur Pose zwischen Bild und Performance*, Berlin: Theater der Zeit.
- Brandstetter, Gabriele/Brandl-Risi, Bettina/Diekmann, Stefanie (2012): »Posing Problems: Eine Einleitung«, in: dies. (Hg.), *HOLD IT!: Zur Pose zwischen Bild und Performance*, Berlin: Theater der Zeit, S. 7–21.
- Brandstetter, Gabriele (2012): »Pose. Posa. Posing«, in: dies./Bettina Brandl-Risi/Stefanie Diekmann (Hg.), *HOLD IT!: Zur Pose zwischen Bild und Performance*, Berlin: Theater der Zeit, S. 41–51.
- Böhme, Hartmut (2006): *Fetischismus und Kultur. Eine andere Theorie der Moderne*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Engel, Antke (2009): *Bilder von Sexualität und Ökonomie. Queere kulturelle Politiken im Neoliberalismus*, Bielefeld: transcript.
- Lehmann, Ulrich (2002): »Modelfotografie«, in: *Institute for Contemporary Art*, Boston (Hg.), *Chic Clicks. Modelfotografie zwischen Kunst und Auftrag*, Ostfildern: Hatje Cantz, o. S.
- Lehnert, Gertrud (2013): *Mode. Theorie, Geschichte und Ästhetik einer kulturellen Praxis*, Bielefeld: transcript.
- Lehnert, Gertrud (2015): »Die Kleider des Leigh Bowery«, in: Angela Stief (Hg.), *Leigh Bowery. Verwandlungskünstler*, Bern u. a.: Piet Meyer Verlag, S. 73–94.

Lipovetsky, Gilles (2002): »Modischer als die Mode«, in: Institute for Contemporary Art, Boston (Hg.), Chic Clicks. Modefotografie zwischen Kunst und Auftrag, Ostfildern: Hatje Cantz, o. S.

Zahm, Olivier (2002): »Über die entschiedene Wendung der Modefotografie«, in: Institute for Contemporary Art, Boston (Hg.), Chic Clicks. Modefotografie zwischen Kunst und Auftrag, Ostfildern: Hatje Cantz, o. S.

ABBILDUNGSVERZEICHNIS

Abbildung 1: Fotografie aus der Strecke »The Gaze«, »& other stories«, 19.08.2015, wonderlandmagazine.com, Fotograf*in: Amos Mac. Quelle: www.wonderlandmagazine.com/wp-content/uploads/2015/08/Capsule-Collection-Other-Stories-15.jpg vom 17.06.2016.

Abbildung 2: Fotografie aus der Strecke »The Gaze«, »& other stories«, 17.08.2015, vogue.de, Fotograf*in: Amos Mac. Quelle: www.vogue.de/mode/modenews/the-gaze-von-other-stories/capsule_collection___other_stories_18 vom 22.06.2016.

Abbildung 3: Fotografie aus der Strecke »The Gaze«, »& other stories«, 17.08.2015, vogue.de, Fotograf*in: Amos Mac. Quelle: www.vogue.de/mode/modenews/capsule-collection-other-stories-auf-transgender-pfaden#galerie/3 vom 22.06.2016.

Abbildung 4: Fotografie aus der Strecke »The Gaze«, »& other stories«, 17.08.2015, vogue.de, Fotograf*in: Amos Mac. Quelle: www.vogue.de/mode/modenews/capsule-collection-other-stories-auf-transgender-pfaden#galerie/11 vom 22.06.2016.

Abbildung 5: Fotografie aus der Strecke »The Gaze«, »& other stories«, 17.08.2015, vogue.de, Fotograf*in: Amos Mac. Quelle: www.vogue.de/mode/modenews/capsule-collection-other-stories-auf-transgender-pfaden#galerie/9 vom 22.06.2016.

»Bin ich hier richtig?«

Gender, Mode und WC-Zeichen

Sonja Kull

»It's just a toilet, and it's not just a toilet.«
(LINDY WEST)¹

Die standardisierten WC-Zeichen sind in der Öffentlichkeit allgegenwärtig und kennzeichnen einen der letzten Räume, über dessen Zugang qua Geschlecht entsprechend der vorherrschenden Heteronormativität entschieden wird. Das hat auf den ersten Blick wenig mit Queerness und Mode zu tun. Dieser Beitrag versucht jedoch, die Möglichkeiten queeren Handelns anhand der Piktogramme an Toilettentüren im öffentlichen westlichen Raum auszuloten und dabei gleichzeitig den konstitutiven Zusammenhang der kulturellen Praktiken Gender und Mode herauszuarbeiten sowie deren queeres Potential sichtbar zu machen. Oder wie Judith Halberstam es ausdrückt:

»Ich möchte mich auf das, was ich ›das Toilettenproblem‹ nenne, konzentrieren, weil ich glaube, dass es auf erstaunlich klare Art und Weise die florierende Existenz der Geschlechterbinarismen – trotz Gerüchten über ihren Untergang – veranschaulicht.« (Halberstam 2012, 184)

Die Queer Theory bzw. die Queer Studies sind Anfang der 1990er Jahre aus den Gay and Lesbian Studies entstanden (vgl. Kroll 2002, 327). Der Begriff problematisiert jegliche Form von scheinbar ›authentischer‹, ›natürlicher‹, kurz essentialisierter, Identität und deren Symbolisierungspraktiken (vgl. Ansgar 2013, 252). Er ist immer mehrdeutig zu verstehen und nur in Beziehungen zu denken. »Wegen seiner Verpflichtung auf Entnaturalisierung kann queer keiner Grundlogik folgen, noch eine zwingende Anordnung von Merkmalen haben.« (Jagose 2001, 124) Engel schließt sich dem an und erweitert:

1 | West 2016, o. S.

»Da ich Queer Theory [...] als eine Kritik an jeglicher Form von Identitätskonstruktion verstehe, erscheint mir der Begriff nicht als Bezeichnung von Individuen oder sozialen Gruppen geeignet, sondern wird von mir – eher im Sinne von queering – zur Bezeichnung von Praxen sowie verändernden Eingriffen in Normalitätsregime gebraucht.« (Engel 2009, 20)

D.h., die Queer Studies widmen sich vorrangig allem Nicht-Normativen und Anti-Identitären und verweigern eine eindeutige Definition ihres Untersuchungsfeldes. Da aber Fragen nach Sexualitäten und Geschlechtern jeglicher Art im Zentrum stehen, sind die Queer Studies »potentially attentive to any socially consequential difference that contributes to regimes of sexual normalization« (Hall/Jagose 2013, xvi). Damit verweist der Begriff »queer« auf den konstitutiven Zusammenhang von Gender, gedacht als soziales Konstrukt und Ergebnis andauernder performativer Re-Inszenierungen (vgl. Butler 1990), und der Konstruktion von Machtstrukturen in kulturellen Kontexten sowie den damit verbundenen kulturellen Praktiken.

Die Mode ist eine solche »kulturelle Praxis im Sinne eines aktiven menschlichen Agierens mit Artefakten und via Artefakte mit anderen Menschen« (Lehnert 2013, 15). »Menschen und Kleider inszenieren sich wechselseitig und verändern sich dabei, es entsteht immer ein drittes, der Modekörper. Dieser ist in der Regel ein Geschlechtskörper.« (Ebd., 37) Dabei werden Kleidungsstücke zu kulturell erzeugten Geschlechtszeichen, d. h. sie werden kodiert, inszeniert und interpretiert, um die eindeutige Zuordnung zu einem der beiden heteronormativ verfügbaren Geschlechter zu ermöglichen und nehmen so als Substitute den Platz der »biologischen primären« Geschlechtsmerkmale ein, die im öffentlichen Raum nicht sichtbar sind (vgl. Lehnert 1997, 25 ff.). Mode ist als kulturelle Praxis untrennbar mit der Inszenierung und Produktion der heteronormativen Geschlechterdifferenz(en) verbunden. »Das Resultat ist ein fiktives Geschlecht, dessen Realität paradoxerweise die biologischen Gegebenheiten überformt.« (Ebd.) Und genau darin liegt das subversive Potential der Mode, denn sie kann »immer auch das von der Norm Abweichende inszenieren bzw. damit spielen [...]« (Lehnert 2013, 37).

Zugegebenermaßen haben die Piktogramme an den Toilettentüren nichts von der Norm Abweichendes und stellen auch für die überwiegende Mehrheit der Menschen angeblich kein Problem dar. Per definitionem versteht mensch unter einem Piktogramm ein formelhaftes Bildsymbol, das vereinfacht und auf das Wesentliche reduziert ist, als Orientierungshilfe dient, unabhängig von Schrift und Sprache ist und zu jeder Zeit und an jedem Ort gilt, d. h. vorliegt universell und zeitlos zu sein (vgl. Christian 2009, 21–31).

Dass die WC-Piktogramme nicht universell sind, offenbart sich sehr schnell, wenn mensch die westlichen WC-Zeichen mit denen anderer Teile der

Welt vergleicht, interessante Beispiele lassen sich u. a. in Dubai finden.² Allerdings bleibt hier festzuhalten, dass zwar die Art der Darstellung differiert, die Grundunterscheidung jedoch beibehalten wird.

Orientiert mensch sich allein an der Silhouette der westlichen WC-Zeichen, entpuppt sich auch die stilisierte Darstellung der unterschiedlichen Kleidung, Frauen in Kleid oder Rock, Männer in Hosen, schnell als alles andere als zeitlos.³ Lehnert schreibt dazu:

»Noch im 13. Jahrhundert trugen Männer, wenn sie keine Rüstung anhatten, lange, tunikaähnliche Röcke, die denen der Frauen ähnelten, nur kürzer und weniger faltenreich waren. Im 14. Jahrhundert änderte sich die Männermode grundlegend: Die Tunika verschwand und machte der klar betonten Zweiteilung von Beinkleid und Oberteil Platz.« (Lehnert 2006, 43)

Demzufolge lässt sich zunächst festhalten: »Piktogramme bedürfen der kontextuellen Erklärung. Ihr Einsatz ist nicht nur historisch, sondern ethnisch-kulturell beschränkt.« (Christian 2009, 54)

Nimmt mensch die WC-Zeichen für einen Augenblick in naiver Weise ernst, dann ergibt sich die Frage nach dem »Wesentlichen«. Dies wäre in diesem Fall nicht die geschlechtliche Festlegung der Silhouetten, die dargestellt werden. Frauen tragen seit Beginn des 20. Jahrhunderts ebenso Hosen und Anzüge wie Männer (vgl. dazu Kessemeier 2000), gehören also laut Bildanweisung auf das Herren-WC, und auch Männer entsprechen zum Beispiel im Winter mit ihren halblangen Mänteln eher der Silhouette des Damen-WCs. Offensichtlich ordnet sich der Zugang also nicht nach der Übereinstimmung der dargestellten und tatsächlichen Silhouetten, obwohl auch dies ein schöner Gedanke ist, der viele Probleme lösen würde.

Dies führt zu einer weiteren Erkenntnis:

»Die Silhouetten der Gegenstände sind keine eingefrorenen Schatten der Gegenstände, sondern künstlich konstruierte Formen. Hinsichtlich der Ikonizität lässt sich feststellen, dass die Ähnlichkeit offensichtlich nicht unbedingt auf reale Objekte, sondern auf unsere Vorstellungen davon bezogen sein kann. – Ikonische Zeichen scheinen uns bestimmte Eigenschaften wiederzugeben.« (Christian 2009, 51)

2 | Siehe dazu ein Beispiel aus Dubai, online abrufbar unter: www.hallodubai.com/das-stille-oertchen/ vom 14.06.2016.

3 | Beispielsweise entspricht die Silhouette der Dandys um 1830 mit ihrer schmalen Taille und den ausgestellten Rockschoßen eher der heute als weiblich wahrgenommenen Silhouette, siehe dazu <https://www.google.de/search?q=viktorianische+mode++dandy&biw=1138&bih=549&tbm=isch&tbo=u&source=univ&sa=X&ved=0ahUKEwiEwf6ElfzLAHWL2ywKHQN8C48QsAQIGw#tbm=isch&q=dandy+1830> vom 14.06.2016.

In diesem Fall versinnbildlichen die WC-Zeichen die Vorstellung, dass es zwei – und nur zwei – Geschlechter gibt, die aufgrund physischer und psychischer Unterschiede klar voneinander zu trennen sind. Dieser Umstand wird hier in reduzierter Art und Weise scheinbar »nur abgebildet«. Tatsächlich sind die Abbildungen jedoch permanent und allgegenwärtig an der Produktion des Geschlechtsunterschiedes und der damit verbundenen heterosexuellen Fixierung des Begehrens beteiligt und somit eines der mächtigsten kulturellen Zeichen der Heteronormativität. Oder mit Halberstams Worten: »Obwohl die Toilettenzeichen scheinbar dazu dienen, Unterschiede, die bereits existieren, zu bestätigen, erzeugen diese Zeichen in Wirklichkeit Identifizierungen innerhalb der konstruierten Kategorien.« (Halberstam 2012, 187) Denn: »In rich places or poor, and more than anywhere else in public life, toilets inscribe and reinforce gender difference.« (Molotch 2010, 5)

Was ist jedoch mit all den Menschen, die sich nicht einem der beiden Geschlechter zuordnen lassen bzw. zuordnen lassen wollen? Sie sind permanenten Blicken, Anfeindungen, Beleidigungen und sogar körperlicher Gewalt und gesetzlicher Verfolgung ausgesetzt.⁴ Denn: »People worry about what Michel Foucault calls a truth about sex, and nowhere are the signifiers of gender more painfully acute and subject to surveillance than in sex-segregated washrooms.« (Cavanagh 2010, 4) Weiter schreibt Cavanagh: »Gender misreadings are negotiated through a visual economy of power [...]. Those who feel proprietary about gender feel entitled to stare at those who are seen to be at odds with the clearly delineated signs on facility doors.« (Ebd., 56) Dabei darf nicht vernachlässigt werden, dass Wahrnehmung kulturell geprägt ist. Nicht nur das, was gesehen wird, sondern auch die Art und Weise, wie gesehen wird, ist von Bedürfnissen und Vorurteilen geprägt, die ihrerseits wiederum kulturhistorisch bestimmt und erlernt sind, oder anders ausgedrückt: »Piktogramme sprechen nicht grundsätzlich für sich oder aus sich selbst heraus, ihre Bedeutung muss gelernt werden, damit sie ihre volle Wirkung entfalten.« (Christian 2009, 60)

Menschen wissen, weil sie lernen. Damit ist jegliches Wissen Teil des kulturellen Gedächtnisses, einem »Sammelbegriff für alles Wissen, das im spezifischen Interaktionsrahmen einer Gesellschaft Handeln und Erleben steuert und von Generation zu Generation zur wiederholten Einübung und Einweisung steht« (Assmann 1988, 9). Es handelt sich um eine Form des »kollektiv

4 | Unter anderem der Fall von Helena Stone, die 2006 in der New Yorker Grand Central Station verhaftet wurde, weil sie/er das »falsche« WC aufgesucht hat. Siehe dazu Cavanagh 2010, 175 f. Darüber hinaus gibt es in North Carolina seit März 2016 ein Gesetz, das Transgender zwingt, die Toilette zu besuchen, die dem Geschlecht auf ihrer Geburtsurkunde entspricht. Diese sogenannte HB2-Bill hat in den USA eine vehemente Diskussion um die Diskriminierung von Trans*menschen ausgelöst. Näheres dazu siehe Gordon/Price/Peralta 2016.

geteilten Wissens [...], auf das eine Gruppe ihr Bewußtsein [sic!] von Einheit und Eigenart stützt« (ebd., 15). Kessemeier weist zu Recht nachdrücklich darauf hin, dass dies vor allem im Zusammenhang mit der permanenten Re-Produktion der binären Geschlechterdifferenz einen nicht zu vernachlässigenden Einfluss hat (vgl. Kessemeier 2000, 193 ff.).

So ist es denn auch wenig verwunderlich, dass die Idee der nach Geschlechtern getrennten Toiletten im 18./19. Jahrhundert aufkommt und sich durchsetzt.⁵ Öffentliche und private Sphäre trennen sich mit dem Aufstieg und der Konsolidierung des Bürgertums. Dem weiblichen Geschlecht wird die private Sphäre zugeordnet, die vor allem die Erziehung der Kinder und die Versorgung des Ehemannes umfasst, während die öffentliche Sphäre zum Raum der Männer wird, in der sie ihrem Beruf und anderen Aktivitäten nachgehen.

Darüber hinaus wird in dieser Zeit die Mode zur Frauensache. Männer kleiden sich »stilistisch reduziert in Anzüge, die ihre Seriosität, ihre Korrektheit, ihr Leistungsethos, ihr ›Sein‹ betonen« (Lehnert 2013, 39). Es ist eine Zeit, in der Männer keine Röcke und Frauen keine Hosen tragen. Die heutigen WC-Zeichen sind ein deutliches Zeugnis dieser Unterscheidung und aller damit verbundenen patriarchalen Implikationen. Zwar tragen Frauen inzwischen Hosen, Röcke sind für Männer aber nach wie vor tabu. Dies ist ein weiteres Indiz für die inhärente Hierarchisierung, die der Geschlechterdifferenz innewohnt: Eignen sich Frauen Kleidungsstücke der Männer an, ist dies zwar gefährlich, weil es zu einer Vermännlichung der Frauen und damit zu einer befürchteten Verwischung der Grenzen kommt, inzwischen aber gesellschaftlich akzeptiert (siehe hierzu auch Kessemeier 2000). Tragen Männer jedoch als weiblich kodierte Kleidungsstücke, so impliziert dies eine Verweiblichung, die einer Degradierung gleichkommt. Emanzipation funktioniert, so scheint es, nur in die Richtung von weiblich zu männlich, leider nicht umgekehrt.

Probleme ergeben sich, da die Trennung der Sphären in »privat« und »öffentlich« eine ideologische ist. Frauen bewegen sich durchaus im als männlich deklarierten öffentlichen Raum, zu dem auch Warenhäuser, Restaurants, Theater und Bibliotheken zählen. Wo sollen sie entsprechend den zeitgenössischen Vorstellungen von Anstand und Moral ihren körperlichen Bedürfnissen nachkommen? Die Lösung ist eine Separierung der Sphären innerhalb des öffentlichen Raumes: nach Geschlechtern getrennte sanitäre Einrichtungen. Diese sollen den Frauen einen geschlechtstypisch ausgestatteten Raum zur Verfügung stellen und sie vor Beobachtung, Belästigung und Übergriffen durch Männer schützen. Dies ist eine weitere Setzung: Frauen benötigen

5 | »It is a little-known fact that the first gender-segregated public toilets in Europe were assembled in a Parisian restaurant for a ball held in 1739.« (Cavanagh 2010, 28). Zur gesetzlichen Durchsetzung von nach Geschlechtern getrennten öffentlichen Toiletten in den USA gegen Ende des 19. Jahrhunderts siehe Kogan 2010.

Schutz vor Männern, paradoxerweise durch Männer, denn es sind Männer, die im 19. Jahrhundert die Gesetze machen.

Zusätzlich erfüllen die Toiletten aber eine weitere Aufgabe, sie lösen ein Dilemma: Die Moralvorstellungen schreiben vor, dass der Besuch der sanitären Einrichtungen aus Gründen des Anstandes im Verborgenen stattfindet, d. h., Menschen sollen sich in dieser Situation nicht gegenseitig beobachten können. Gleichzeitig verhindert dies aber, die Einhaltung sozialer Normen zu überwachen. Geschlossene, den Augen Anderer verborgene WC-Räume bieten die Möglichkeit der Grenzüberschreitung, insbesondere gefürchtet ist hier außerehelicher Geschlechtsverkehr zwischen den Geschlechtern, da er zu ›illegitimen‹ Nachkommen führen kann.

»A heterosexually specific and reproductive morality is employed to set parameters on how, when, where, and in what manner body fluids are evacuated. [...] Each room comes equipped with gender – specific signs and rules of entry. Men and women come together in a marital bed and are kept apart in a public lavatory. What happens in each room is a public curiosity – a secret engendering ideas about bodies, sexual practices, genitals and clandestine desires.« (Cavanagh 2010, 30)

Das jeweils andere Geschlecht wird also in einer heterosexuellen, die Fortpflanzung regulierenden Absicht ausgeschlossen.

Offensichtlich gilt dies nicht für schwule und lesbische Menschen. Da das System aber nur darauf ausgelegt ist, nicht den Normen entsprechende Fortpflanzung zu verhindern, fällt dieser Fakt nicht weiter ins Gewicht.

Es stellt sich allerdings eine andere Frage: Wenn Gender und die damit verbundene heterosexuelle Fixierung des Begehrens im Sinne einer normkonformen Fortpflanzung für die Unterscheidung in Damen- und Herren-WCs so wichtig ist, warum ist Gender dann im Zusammenhang mit den Toiletten für körperlich beeinträchtigte Menschen gänzlich unerheblich?

An dieser Stelle zeigt sich die ganze Perfidität des Systems in der Einstellung gegenüber Menschen, die nicht den Normen entsprechen: entweder ist Fortpflanzung bei körperlich beeinträchtigten Menschen nicht ernst zu nehmen oder alle Menschen, die sich keinem Geschlecht zuordnen lassen wollen, sind in der vorherrschenden Ideologie ›beeinträchtigt‹. Es steht völlig außer Frage, dass auch körperlich beeinträchtigte Menschen einen angemessenen Zugang zu sanitären Einrichtungen haben müssen, aber muss dies separiert geschehen?

Wer würde durch eine Ausstattung der Toiletten, die den Bedürfnissen körperlich beeinträchtigter Menschen entspricht, eingeschränkt?

Werden Menschen überhaupt eingeschränkt, wenn die Gendermarkierung an den sanitären Einrichtungen gänzlich wegfällt?

Forderungen nach Unisex-Toiletten, die meines Erachtens auch in jedem Fall eine Ausstattung für körperlich beeinträchtigte Menschen zu Verfügung stellen sollten, werden u. a. an US-amerikanischen Universitäten immer lauter, inzwischen gibt es die ersten Unisex-Toiletten.⁶ Die Auseinandersetzung darüber wird jedoch vehement und z. T. auch deutlich unterhalb der Gürtellinie geführt (siehe dazu Gershenson 2010). Gern zitiertes Hauptargument ist, dass die Mehrheit ihre »natürlichen« Bedürfnisse nicht den Bedürfnissen einer Minorität unterordnen darf: Transgender, Trans- und Intersexuelle. Gern vergessen werden dabei Eltern mit Kindern des gegenteiligen Geschlechts und auch Väter mit Kindern (die Wickeltische sind »natürlich« wenn, dann auf dem Damen-WC zu finden⁷...)

Es gibt eine nicht zu vernachlässigende Anzahl von Menschen, die sich im Zusammenhang mit dem Besuch sanitärer Einrichtungen im öffentlichen Raum immer fragen muss »Bin ich hier richtig?« Was würde geschehen, wenn dieses Gefühl auch die Menschen erfahren, die über eine scheinbar stabile und im heteronormativen Sinn »natürliche« Geschlechtsidentität und Sexualität verfügen?

Wie eingangs erwähnt, suggerieren die WC-Piktogramme, dass die Darstellung und damit auch die Geschlechterdifferenz und die damit verbundenen Inszenierungspraktiken ahistorisch und universell seien. Queeres Handeln bzw. Queering ist meiner Meinung nach ein Handeln, welches diesen Umstand als Konstrukt entlarvt und die Piktogramme spielerisch re-kontextualisiert, indem stilisierte, klar als weiblich oder männlich kodierte Kleidungsstücke die leeren Umrisse der WC-Zeichen im Sinne eines Crossdressing mit Leben füllen. Dies ist für das WC-Frauchen bereits geschehen. Unter dem Motto »It was never a dress« erscheint es als Superman mit Umhang, allerdings noch mit deutlich erkennbarer Taille, um es als weiblich zu markieren.⁸ Diese Idee lässt sich aufgreifen und weiter entwickeln: Mensch stelle sich das WC-Männchen einfach mit einem roten stilisierten Bikini vor, das WC-Frauchen als Superheld mit Umhang (ohne Taille), übertrage diese Vorstellung in die Realität und verschönere sämtliche WC-Piktogramme, auf die mensch stößt. Der Kreativität und Phantasie sind hier keine Grenzen gesetzt. Das VerQueeren der modischen Zeichen bzw. Kleiderzeichen funktioniert also auch durch modische Zeichen selbst.

Unter Queering verstehe ich in diesem Zusammenhang eine spielerische Dynamik, die scheinbar universelle und zeitlose, d. h. »natürliche« Normen als Konstrukte entlarvt. Indem sie einen Orientierungsverlust provoziert, macht

6 | Siehe dazu Hartley 2014 und Ball 2015.

7 | Rühmliche Ausnahme ist eine schwedische Möbelkette: Hier lassen sich Wickeltische auch auf den Herren-WCs finden.

8 | Siehe dazu einen Bericht mit Bildbeispiel Vagianos 2015.

sie die Repressivität dieser Normen erfahr- und damit vielleicht veränderbar. Meiner Meinung nach bietet dieses Verfahren des Queerings die Möglichkeit, Wahrnehmungen und Wahrnehmungsmuster effektiv und wiederholt zu stören und sich dabei eben der Strukturen zu bedienen, die die Normen selbst erst konstruieren. Somit wird das subversive Potential sichtbar, dass diesen Strukturen inhärent ist. In gewisser Hinsicht ist dieses Verfahren ein groteskes, denn es bezieht seine Wirkungskraft aus der Kombination von heterogenen Dingen, die »normalerweise« strikt getrennt sind, stellt sie in einen neuen Kontext und wertet sie somit Stück für Stück um.

Paddy McQueen schreibt sehr zutreffend über die Queer Theory, dass

»[...] its commitment to ›queering‹ identity represents a kind of ironic attitude towards one's self and the appreciation of contingency that can help us negotiate the ambivalence of recognition and the experience of never being able to fully recognize oneself in a role or identity.« (McQueen 2015, 176)

Im Ergebnis wird die Frage »Bin ich hier richtig?« hoffentlich obsolet.

LITERATUR

- Assmann, Jan (1988): »Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität«, in: Jan Assmann/Tonio Hölscher (Hg.), *Kultur und Gedächtnis*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 9–19.
- Assmann, Jan (1992): *Das kulturelle Gedächtnis*, München: Beck.
- Butler, Judith (1990): *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, New York: Routledge.
- Cavanagh, Sheila L. (2010): *Queering Bathrooms: Gender, Sexuality, and the Hygienic Imagination*, Toronto: University of Toronto Press.
- Christian, Alexander (2009): *Piktogramme: Kritischer Beitrag zu einer Begriffsbestimmung*, Aachen: Shaker.
- Engel, Antke (2009): *Bilder von Sexualität und Ökonomie. Queere kulturelle Politiken im Neoliberalismus*, Bielefeld: transcript.
- Gershenson, Olga (2010): »The Restroom Revolution: Unisex Toilets and Campus Politics«, in: Harvey Molotch/Laura Norén (Hg.), *Toilet: Public Restrooms and the Politics of Sharing*, New York, London: New York University Press, S. 191–207.
- Halberstam, Judith (2012) [1998]: »Female Masculinity«, in: Franziska Bergmann/Franziska Schößler/Bettina Schreck (Hg.), *Gender Studies*, Bielefeld: transcript, S. 175–193.

- Hall, Donald E./Jagose, Annamarie (2013): »Introduction«, in: Donald E. Hall/Annamarie Jagose/Andrea Bebell/Susan Potter (Hg.), *The Routledge Queer Studies Reader*, London, New York: Routledge, S. xiv-xx.
- Jagose, Annamarie (2001): *Queer Theory: Eine Einführung*, Übersetzt und hg. von Corinna Genschel/Caren Lay/Nancy Wagenknecht/Volker Woltersdorff, Berlin: Querverlag.
- Kessemeier, Gesa (2000): *Sportlich, sachlich, männlich: Das Bild der ›Neuen Frau‹ in den Zwanziger Jahren – Zur Konstruktion geschlechtsspezifischer Körperbilder in der Mode der Jahre 1920 bis 1929*, Dortmund: edition ebersbach.
- Kogan, Terry S. (2010): »Sex Separation: The Cure-All for Victorian Social Anxiety«, in: Harvey Molotch/Laura Norén (Hg.), *Toilet: Public Restrooms and the Politics of Sharing*, New York, London: New York University Press, S. 145–164.
- Kroll, Renate (Hg.) (2002): *Metzler Lexikon Gender Studies-Geschlechterforschung*, Stuttgart: J. B. Metzler.
- Lehnert, Gertrud (1997): *Wenn Frauen Männerkleider tragen: Geschlecht und Maskerade in Literatur und Geschichte*, München: dtv.
- Lehnert, Gertrud (2006³): *Mode*, Köln: DuMont.
- Lehnert, Gertrud (2013): *Mode: Theorie, Geschichte und Ästhetik einer kulturellen Praxis*, Bielefeld: transcript.
- McQueen, Paddy (2015): *Subjectivity, Gender and the Struggle for Recognition*, New York: Palgrave Macmillan.
- Molotch, Harvey (2010): »Introduction: Learning from the Loo«, in: Harvey Molotch/Laura Norén (Hg.), *Toilet: Public Restrooms and the Politics of Sharing*, New York, London: New York University Press, S. 1–20.
- Molotch, Harvey/Norén, Laura (Hg.) (2010): *Toilet: Public Restrooms and the Politics of Sharing*, New York, London: New York University Press.
- Nünning, Ansgar (Hg.) (2013⁵): *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*, Stuttgart: J. B. Metzler.

INTERNETQUELLEN

- Ball, Aimee Lee (2015): »In All-Gender Restrooms, the Signs reflect the Times«, in: *The New York Times* vom 05.11.2015, online abrufbar unter: www.nytimes.com/2015/11/08/style/transgender-restroom-all-gender.html?_r=1 vom 14.06.2016.
- Gordon, Michael/Price, Mark S./Peralta, Katie (2016): »Understanding HB2: North Carolina's newest law solidifies state's role in defining discrimination«, in: *The Charlotte Observer* vom 26.03.2016, online abrufbar unter:

www.charlotteobserver.com/news/politics-government/article68401147.html vom 14.06.2016.

Hartley, Eva (2014): »Why your University should have gender-neutral toilets«, in: Independent vom 29.10.2014, online abrufbar unter: www.independent.co.uk/student/istudents/why-your-university-should-have-gender-neutral-toilets-9825785.html vom 14.06.2016.

Vagianos, Allana (2015): »The Women's Bathroom Sign You Can't Unsee (And Won't Want To)«, in: Huffpost Women vom 30.04.2015, online abrufbar unter: www.huffingtonpost.com/2015/04/30/womens-bathroom-sign-you-cant-unsee-axosoft_n_7181898.html vom 04.04.2016.

West, Lindy (2016): »Public toilets – the key battleground for bigots wanting to legislate trans people out of existence«, in: The Guardian vom 21.02.2016, online abrufbar unter: www.theguardian.com/commentisfree/2016/feb/21/public-toilets-battleground-for-bigots-legislate-trans-people-out-of-existence-south-dakota vom 04.04.2016.

www.hallodubai.com/das-stille-oertchen/ vom 14.06.2016.

<https://www.google.de/search?q=viktorianische+mode++dandy&biw=1138&bih=549&tbm=isch&tbo=u&source=univ&sa=X&ved=oahUKEwiEwf6ElfzLAhWL2ywKHQN8C48QsAQIGw#tbm=isch&q=dandy+1830> vom 14.06.2016.

Queere Sprache – eindeutig uneindeutig

Juliane Löffler

Es gibt im Leben Augenblicke, da die Frage,
ob man anders denken kann, als man denkt,
und auch anders wahrnehmen kann als man
sieht, zum Weiterschauen und Weiterdenken
unentbehrlich ist.

(FOUCAULT 1997, 15 f.)

Große und laute Diskussionen gibt es immer wieder, sobald neu verhandelt wird, wie Geschlecht in Sprache ausgedrückt wird. Und so werden seit Jahren von Gegner*innen und Befürworter*innen Sprachmoden¹ wie der Gendergap, das Binnen-I oder das Gendersternchen diskutiert. Am Zentrum für transdisziplinäre Geschlechterstudien der Humboldt Universität Berlin erhielt Prof. Lann Hornscheidt mit einer Professur für Gender Studies und Sprachanalyse gar Morddrohungen – nur auf Grund des Vorschlags, eine geschlechtsneutrale Wortendung mit einem x als Suffix zu verwenden (*Professx*). Der Kampf um Sprache wird also mit harten Bandagen gefochten, vor allem wenn es darum geht, Zwischenräume für die Bezeichnung von Geschlecht und Geschlechtsidentitäten jenseits des binären und patriarchal geprägten Geschlechtermodells zu eröffnen. »Where there is power, there is resistance« (Foucault 1990, 95) benennt Michel Foucault dieses Phänomen und verweist damit auf die gesellschaftlich wirkenden Machtverhältnisse, aber auch die produktiven Kräfte jener diskursiven Auseinandersetzungen. Er war es auch, der in »Sexualität und Wahrheit« (Foucault 1979) zeigt, wie erst die in Politik und Sprache artikulierten juristischen Machtverhältnisse Subjekte hervorbringen, was Judith Butler folgendermaßen zusammenfasst:

1 | Mit dem Begriff Sprachmode soll hier die temporäre Begrenzung des verstärkten Gebrauchs bestimmter Begriffe und Wendungen verdeutlicht werden. Inwiefern Entstehung und Verschwinden dieser sprachlichen Strategien Dynamiken unterliegen, welche aus der Modetheorie bekannt sind, wird an späterer Stelle kurz erläutert werden.

»Die Bereiche der politischen und sprachlichen Repräsentation legen nämlich vorab die Kriterien fest, nach denen die Subjekte selbst gebildet werden, so dass nur das repräsentiert werden kann, was als Subjekt gelten kann.« (Butler 1991, 16)

Wer kann und darf jenseits der heteronormativen und binären Geschlechterlogik sichtbar werden? Das ist die Frage, die sich im Kontext der aktuellen Debatten anschließt. In welcher Form und an welchen Orten? Der Begriff queer scheint in diese Repräsentationslücke zu springen und sich anzubieten als Bezeichnung für das vor-repräsentierte Subjekt – ein Subjekt, das sprachlich oder leiblich anwesend ist, sich jedoch paradoxerweise den Kategorien, die es zur Subjektbildung braucht, von vornherein entzieht. Gleichzeitig bleibt der Begriff nicht nur auf die Bezeichnung von Subjekten beschränkt. *Queeres Gesellschaftsmagazin* kann man am Kiosk lesen oder *We are queer Berlin*. Wer spricht hier, über wen, und über was? Publizistisch wird mit dem Gebrauch des Begriffs queer das Subjekt zum Kollektiv: Es gibt eine Zielgruppe, eine gesellschaftliche Gruppe, eine Redaktion, Themengebiete. Doch wer wird hier eigentlich genau benannt? Und vor allem: wie? Wenn man publizistische Erzeugnisse als konkrete Manifestationen queerer Existenz versteht, muss Queerness in der sprachlichen Repräsentation sichtbar werden. Aber gibt es überhaupt so etwas wie queere Sprache? Und was unterscheidet sie von vorangegangenen Sprachmoden?

Um diese Fragen in der folgenden Betrachtung zu untersuchen, sollen vier ausgewählte publizistische und sich selbst als queer bezeichnende Magazine betrachtet werden: *Die Prezisöse*, *Siegessäule*, das Fanzine *brav_a* und der *Queerspiegel*, eine Onlineseite und Rubrik des Berliner Tagesspiegels. Zunächst jedoch sollen, um sich dem Begriff zu nähern, drei grundsätzliche Parameter von Queerness definiert werden.

PARAMETER DER BEZEICHNUNG QUEER – EINE ANNÄHERUNG

1. Uneindeutigkeiten – queer als Paradoxon

Der Begriff queer ist kaum zu definieren, da sich das Bezeichnete bewusst einer Konkretisierung durch die Festlegung auf Merkmale entzieht. Queer wird für die Bezeichnung von Subjekten ebenso verwendet wie für Objekten: Eine Person kann queer sein, oder eine Ausstellung, Literatur oder eine Kleidermodestrecke, Sexualität oder eine politische Haltung – ohne sich je auf konkrete, gemeinsame Merkmale festzulegen. Queerness definiert sich paradoxerweise gerade durch seine Unbestimmtheit und den Willen, sich festen Zuschreibungen zu entziehen mit dem einzig konkreten Ziel, binäre und hete-

ronormative Bedeutungsebenen zu unterlaufen. Als »Identität ohne Kern«² bezeichnet es David Halperin. Für die Frage nach queerer Sprache ergibt sich aus dieser Offenheit ein weiteres Paradoxon: Wenn sich Queerness eindeutigen Zuschreibungen entzieht und dynamisch wirkt, steht dies im Widerspruch zu der eindeutige Festlegung und Fixierung queerer sprachlicher Zeichen.³ Judith Butler benennt diesen Widerspruch wie folgt:

»The violence of language consists in its effort to capture the ineffable and, hence, to destroy it, to seize hold of that which must remain elusive for language to operate as a living thing.« (Butler 1997, 9)

2. Queer Doing – Queerness als Praxis

Anlehnend an Judith Butlers These, dass Geschlecht erst performativ hervorgebracht wird, kann Queerness nicht als Bezeichnung eines reinen Artefakts oder Zustandes, sondern nur im Zusammenhang mit einer Praktik verstanden werden:

»Hinter den Äußerungen der Geschlechtsidentität (*gender*) liegt keine geschlechtlich bestimmte Identität (*gender identity*). Vielmehr wird diese Identität gerade performativ durch diese ›Äußerungen‹ konstituiert, die angeblich ihr Resultat sind.« (Butler 1991, 49)

Analog verhält es sich mit der Bezeichnung queer, die sich sowohl auf eine Haltung als auch auf eine Handlung beziehen kann. Ein Kleidungsstück kann von einer Modekette als queer bezeichnet werden. Queer wird es jedoch erst, wenn es als solches verstanden werden kann – das heißt, indem es getragen oder als queer gelesen, gleichsam performativ angeeignet wird. Für die Frage nach der queerer Sprache ergibt sich damit eine zentrale These: *Sprache kann als solche nicht queer sein. Sie kann jedoch in Kommunikationszusammenhängen queer werden.* Anders gesagt: Ein Text oder sprachliche Zeichen können erst durch das performative Moment queer werden – nicht per se der Text ist queer, er kann jedoch queer geschrieben, gelesen oder gesprochen werden. Das heißt, dass erst durch die Berücksichtigung der Position des Senders oder Empfängers (oder beider) queere Sprache hervorgebracht werden kann.⁴

2 | »There is nothing in particular to which it necessarily refers. It is an identity without an essence.« (Halperin 1997, 62)

3 | Dies korreliert mit dem poststrukturalistischen Konzept der Linguistik von Ferdinand de Saussure, in der »Sprache erst unsere Vorstellung von einem privaten, persönlichen, inneren Selbst hervorbringt.« (Jagose 2001, 103)

4 | Angespielt wird hier auf das Kommunikationsmodell von Niklas Luhmann, welches aufgrund des begrenzten Umfangs dieses Aufsatzes keine genauere Berücksichtigung finden kann, aber für eine weitergehende Analyse fruchtbar gemacht werden könnte.

QUEER ALS BEHAUPTUNG UND POLITISCHES MOMENT

Weil Queerness, wie bereits ausgeführt, soziokulturelle Normen unterlaufen will, bewegt sie sich immer aus einem marginalisierten und machstrukturell untergeordneten Kontext heraus. Gleichzeitig zeugen jedoch die bereits erwähnten Magazine oder Webseiten davon, dass innerhalb der queeren Szene politische und gesellschaftliche Agenden existieren, die in und für die Öffentlichkeit formuliert werden. Alexander Doty definiert queer als »flexiblen Raum aller Aspekte der nicht- (anti-, konter-)heterokultureller Produktion und Rezeption« (Doty 1993, 3). Ergänzend führt die Queer-Theoretikerin Eve Kosofsky Sedgwick aus, dass darunter auch sich überschneidende Abgrenzungsprozesse von Heterosexualität, Rassismen, Geschlechtskonzepten, Ethnisierung und Naturalisierungs- oder Normierungskonzepten insgesamt falle (vgl. Jagose 2001, 127 f.). Ein weiterer Aspekt ist, dass die Bezeichnung queer wegen ihrer Unbestimmtheit dem Subjekt die Autonomie der Selbstbezeichnung – entgegen der Fremd-Bezeichnung – bewahrt: »In einem bestimmten Sinn kann queer nur in der ersten Person benutzt werden.« (Hodges 1994, zit. n. ebd., 125) Dem selbstbezeichnenden Label queer wohnt insofern ein autonomes Moment inne, welches im Sinne einer Selbstermächtigung auch als politische Aussage verstanden werden kann.

QUEERE SPRACHSTRATEGIEN UND -MODEN

Statt von queerer Sprache zu sprechen, scheint es also mit Hinblick auf das Moment der Performativität angebracht, von queeren Sprachstrategien zu sprechen. Bei queeren Sprachstrategien handelt es sich um Störer – Versuche, die gängigen sprachlichen Mittel hinsichtlich ihres normativen Potentials zu unterbrechen (vgl. Oestreich 2015, 29–31). Gerade deshalb wird ihre Verwendung in journalistischen Publikationen kontrovers diskutiert, hat bei diesen die Verständlichkeit für die Leserschaft doch höchste Priorität.⁵ Gleichzeitig zeigt sich das queere Potential von Sprache genau durch die Unterlaufung gängiger Sprachmuster, also in dem Moment ihrer Hervorbringung. Erneut muss hierbei der unauflösbare Widerspruch mitgedacht werden, dass mit der Etablierung dieser zunächst subversiven Formen diese Sprachstrategien an queerem Potential verlieren. Auch deshalb, so ist also zu vermuten, unterliegen queere sprachliche Elemente gewissermaßen einem Zwang zur Veränderung. Mit der Anpassung an aktuelle Diskurse geht die Notwendigkeit einher, sich

5 | Andererseits müssen sich gerade journalistische Medien, welche sich (auch) an eine queere Leserschaft richten, an den aktuellen Diskursen orientieren und Sprachmoden berücksichtigen.

mit den Begrifflichkeiten, ja einst mit dem Wort queer selbst, abzugrenzen. So schreibt Jagose in einer Einführung zur Queer Theory von 2001:

»Queer kann aber auch benutzt werden, um konsistente und selbstidentische Formen der Identität zu bezeichnen [...]. Die poststrukturalistische Identitätskritik wird hier vermieden und der Begriff queer wirkt eher modisch als theoretisch. Er soll die neuen von den altmodischen Lesben und Schwulen unterscheiden, wobei diese Abgrenzung weniger einer historischen Perspektive auf Identitätsformierung folgt, als eine Stilfrage ist [...].« (Jagose 2001, 124 f.)

Betrachtet man die Dynamik prominenter Begriffe, die im queer-publizistischen Umfeld der letzten Jahre entstanden oder vergangen sind, werden zudem weitere Paradigmen sichtbar, die aus der Modetheorie (vgl. Lehnert 2013) bekannt sind: Schon dagewesene Formen werden zitiert, andere geraten aus der Mode und werden ungebräuchlich. Oftmals gelangen die Begriffe nach dem Prinzip *trickle up* und *bottom down* aus Blogs, Flyern oder Newsletter aus queeren Communities erst später in den Gebrauch größerer, etablierter Medien oder gar in die Politik. So entschied die Partei *Die Grünen* im Dezember 2015 auf ihrem Parteitag, fortan das Gendersternchen als Zeichen der geschlechtergerechten Sprache zu verwenden.⁶

Neben dem Gendersternchen existiert eine Vielzahl anderer Strategien, um Geschlecht in Sprache sichtbar zu machen. Grundsätzlich existieren zwei gegenläufige Strategien: Das generische Maskulinum, bei dem weibliche und andere Geschlechtsidentitäten implizit mitgedacht werden sollen. Auf der anderen Seite gibt es eine ganze Reihe von Formulierungen, welche Strategien gegen die Diskriminierung von Geschlechtsidentitäten jenseits der ausschließlich männlichen (oder auch weiblichen) sichtbar machen sollen. Dazu gehört das bereits erwähnte Gendersternchen, aber auch Binnen-I, die doppelte Nennung der weiblichen und männlichen Form, der Gender-Gap, der dynamische Unterstrich, Schrägstrich- oder Klammerformen (vgl. Schuster 2015, 4).⁷ Jenseits davon gibt es jedoch auch Strategien, die mit Mitteln wie sprachlichen Leerstellen oder Wortneuschöpfungen oder auch mündlichen Sprechakten versuchen, queere Identitäten zu bezeichnen oder aufzuzeigen. Inwiefern diese Versuche in publizistischen Medien, welche sich als queer verstehen, wirksam werden, soll im Folgenden anhand einiger Beispiele gezeigt werden.

6 | Auch gendergerechte oder gendersensible Sprache genannt, womit gemeint ist »Sprache so zu verwenden und einzusetzen, dass alle Geschlechter und Identitäten gleichermaßen sichtbar und wertschätzend angesprochen werden« (Gäckle 2014, 4).

7 | Siehe auch S. 4, auf der sich eine tabellarische Auflistung der verschiedenen Formen findet.

DU KANNST QUEER ZU MIR SAGEN – ANALYSE QUEERER PUBLIKATIONEN

Für die Analyse sollen vier Medien genauer untersucht werden, welche allesamt die Queerness programmatisch im Titel oder in der Unterzeile tragen: das monatliche erscheinende Berliner Stadtmagazin *Siegessäule – We are queer Berlin*, dessen Printausgabe sich auf der Webseite⁸ als Berlins größte schwullesbische Zeitschrift beschreibt und im Stadtraum kostenlos verteilt wird. Das unregelmäßig erscheinende und verlegerisch unabhängige Heft: *Die Preziöse – Queeres Gesellschaftsmagazin*, dessen Heft bislang dreimal erschienen ist und online von einem Blog begleitet wird. Dort ist als Selbstbeschreibung zu lesen:

»Uns interessieren sowohl gesellschaftliche Themen, als auch Kunst und Politik. Unser Fokus ist queer – will heißen: Wir stellen sogenannte Normen und Binaritäten in Frage. Wir wollen Lebenswelten porträtieren, die sonst viel zu selten den Weg in die Medien finden. Wir sind feministisch, denn unabhängig davon, bei der wievielten Welle wir nun sind, der Kampf für Gleichstellung ist noch lange nicht beendet.«⁹

Das Heft *brav_a – queer-feminist teenmag*, ein etwa halb- bis ganzjährlich erscheinendes Fanzine¹⁰, welches seit 2012 erhältlich ist. Es handelt sich um

»ein queer-feministisches D. I. Y. (Do It Yourself) Zine, das sich im Stil einer Teenie-Zeitschrift teils ernst, teils ironisch mit Themen wie Liebe, Sex, (Körper-, Beziehungs-, Hetero-, Homo-)Normativität, Polyamorie, der queer-feministischen Szene und vielem mehr beschäftigt«.¹¹

Der *Queerspiegel*, ein Blog der Berliner Tageszeitung *der Tagesspiegel*, welcher zwischenzeitlich auch als Rubrik der Printzeitung publiziert wurde, inzwischen Themen aber vor allem online abbildet und aus einer Diversity-Gruppe der Redaktion des Tagesspiegels entstanden ist. In der Selbstbeschreibung auf der Webseite heißt es: »Der *Tagesspiegel*-Blog für Lesben, Schwule, Bisexuelle, trans- und intergeschlechtliche Menschen und für alle, für die die Welt bunt wie ein Regenbogen ist.«¹²

8 | www.siegessauele.de vom 19.2.2016.

9 | <http://dieprezioese.de> vom 19.2.2016.

10 | Als Fanzine werden Magazine bezeichnet, welche von Fans für Fans erstellt und häufig im Offsetdruck oder als Kopien produziert werden (vgl. Kühnemund 1987, 110).

11 | <http://brava.blogsport.de> vom 19.2.2016.

12 | www.tagesspiegel.de/berlin/queerspiegel vom 19.2.2016.

DIE GRENZEN DER VERSTÄNDLICHKEIT

Wie also wird in den verschiedenen Publikationen konkret mit Sprachstrategien, die Queerness ausdrücken, umgegangen? Zunächst ist auffällig, dass bei allen der zu untersuchenden Veröffentlichungen das Thema Sprache explizit thematisiert wird, eine Ausnahme bildet die *Siegessäule*. Im Magazin *die Präziöse* wird im Leitartikel gefragt:

»Bereits bei der Konzeption der Zeitschrift hatten wir intern – und auch extern – Gespräche geführt, inwiefern wir uns als ›Frauenzeitschrift‹ verstehen wollen und inwiefern die sexuelle Orientierung unsrer Leserschaft relevant sein sollte. Dabei ergab sich eine kritische Betrachtung, die uns an die Grenzen der Begrifflichkeiten – und zurück – brachten. Homo, Hetero, Bi, Mann, Frau, Trans – Was sind diese Begriffe? *Stimmen das Bezeichnete und das Bezeichnende in einer postmodernen Welt noch überein?*« (Arturo 2013, 1, Hervorhebung J. L.)

Des Weiteren thematisieren unter dem Stichwort *Begrifflichkeiten* zwei Artikel die Frage der Sprache.¹³ Explizit geht es hier darum, der »Vielfältigkeit und Unterschiedlichkeiten dieser Identitäten eine Stimme zu verleihen« (Proch 2013, 5). Hervorzuheben ist außerdem, dass in einem Glossar verschiedene Begriffe erklärt werden, wie Trans*, cissexuell oder Transfrau (vgl. ebd., 6–7). Auch im Fanzine *brav_a* ist in jedem Heft ein stets wechselndes Glossar publiziert. Dort werden Begriffe und Formen aufgeführt, welche die sexuelle Identität benennen:

»*trans**: Offene Begriffe für Menschen, die nicht (oder nicht ausschließlich) in dem Geschlecht leben wollen oder können, dem sie bei ihrer Geburt zugeordnet wurden. Dazu können z. B. Transsexuelle, Drags, Transidenten oder Cross-Dresser zählen – und viele mehr.«¹⁴

Andererseits werden auch theoretische, handlungspraktische oder die Sexualität direkt betreffende Begriffe aufgeführt, welche aus dem bereits erläuterten gesellschaftlich-politischen Kontext von Queerness relevant sind. So steht in dem Glossar zum Begriff *Femmenismus* etwa: »Femme- empowernder Feminismus«¹⁵, zum Begriff *People of Color*, POC:

13 | »Versuch über den Nutzen & Nachteil der Begriffe für das Leben« und »Mind the/*_. Die Genderfalle umgehen. Ein kleiner Leitfaden«.

14 | Glossar, in: *brav_a* – queer-feminist teenmag, #6 (Juni 2015), keine Seitenangabe.

15 | Vgl. ebd., keine Seitenangabe.

»Der Begriff People of Color, im Singular Person of Color, ist eine politische Selbstbezeichnung von Personen, die unterschiedliche Formen von Rassismus erfahren und_ oder von der Dominanzgesellschaft ausgeschlossen werden. Der Begriff wird im anglo-amerikanischen Raum seit Längerem als Widerstandsbegriff verwendet.«¹⁶

Zum Begriff *checking in* »im consent-Kontext bei jedem Schritt nachfragen und ein ›Nein‹ akzeptieren können«¹⁷, zum Wort *pegging*: »Analsex, bei dem der Mann* durch die Frau* mit einem Strap-on, Dildo oder Butt-Plug penetriert wird«¹⁸ oder unter dem Stichwort *conversion therapy*: »Pseudowissenschaftliche Behandlung mit dem Ziel der Änderung der sexuellen Orientierung von Menschen. Bei Minderjährigen oftmals gegen den Willen der Betroffenen durchgeführt«¹⁹. Auf dem Blog *Queerspiegel* gibt es ein »Queer-Lexikon«, bei dem Begriffe wie *Cisgender* (Kühne 2016) oder *LGBTI* (ebd.) erläutert werden. Auch die *Siegessäule* verwendet Begriffe, welche nicht aus dem alltäglichen Sprachgebrauch kommen. »Wir versuchen sie dann innerhalb der Texte zu erklären«, sagt Chefredakteur Jan Noll.

Anhand dieser Glossare und Erklärungen zeigt sich der Anspruch, trotz der Verwendung nicht-alltagsgebräuchlicher Begriffe für die Leser*innen-schaft anschlussfähig bleiben zu wollen – eine Grundregel und immer wieder diskutierte Frage im Journalismus, auch wenn es sich um Fachpublikationen handelt. »Das Lexikon ist eine Brücke zwischen eingeweihten und nicht-eingeweihten Leserinnen und Lesern« sagt Tilmann Warnecke, Redakteur beim *Queerspiegel*. Gleichzeitig »sollte man die Leserinnen und Leser auch nicht unterschätzen«, erklärt er die selbstverständliche Verwendung dieser Begriffe. Zugleich ist eine sonst in journalistischen Publikationen meist zum Standard gehörende sprachlich einheitliche Redaktionsrichtlinie in allen Publikationen durch Redaktionsleitfäden weitestgehend aufgehoben. *Brav_a* etwa, verwendet von Redaktionsseite den Unterstrich, stellt aber ihren Autor*innen die Verwendung frei: »Die Autor_innen können selber wählen, welche Form der gegenderten Sprache sie verwenden. Nur die männliche Form geht nicht«, schreibt Redakteurin Isabelle B. bei *Brav_a*. Die *Siegessäule* (wo der Verlag die Richtlinien vorgibt) verwendet das Binnen-I oder die doppelte Nennung²⁰ und hat sich auf den Begriff *LGBTI*²¹ zur Bezeichnung queerer Gruppen geeinigt, trifft

16 | Ebd., keine Seitenangabe.

17 | Ebd., keine Seitenangabe.

18 | Ebd., keine Seitenangabe.

19 | Ebd., keine Seitenangabe.

20 | Wird auch *Zwei-Genderung* genannt, etwa: Leserinnen und Leser (vgl. Schuster 2015, 4).

21 | Steht für Lesbian, Gay, Bisexual, Transgender, Intersexual. Von der gebräuchlichen Kurzform dieser Identitätsbezeichnungen gibt es eine Vielzahl von Versionen wie etwa

jedoch vor allem Einzelfallentscheidungen und fragt bei der Bezeichnung von Geschlechtsidentitäten nach. »Es gehört zu unserer täglichen Arbeit, die Frage nach Identität zu stellen – also etwa bei Interviewpartner_innen zu fragen, wie sie bezeichnet werden wollen. Das ist für uns sehr wichtig, vor allem wenn sich das jeweilige Gegenüber mitten in einer Transition befindet«, sagt Chefredakteur Jan Noll. »Die Verqueerung unserer Sprache im Heft ist ein Prozess«. Diese Prozesshaftigkeit ist es, welche trotz der Festlegung auf sprachliche Formulierungen als Weigerung verstanden werden kann, eine feste Form anzunehmen und in einen Widerstand zum vermeintlich ›Normalen‹ tritt (vgl. Jagose 2001, 128). Der *Queerspiegel* hingegen verzichtet auf festgeschriebene Richtlinien. »Wir bemühen uns um geschlechtergerechte Sprache«, sagt Redakteur Tilmann Warnecke. Der Gendergap und das Gendersternchen können verwendet werden. »Aber ich würde auch einen Text, der im generischen Maskulinum ist, nicht redigieren. Da bin ich pragmatisch, die Sachen sollen gelesen werden. Wir kommen aber auch selber an die Grenzen von Sprache.« Es sei zum Beispiel nicht immer einfach, den unterschiedlichen Bedeutungen der Begriffe Transsexualität und Transgender gerecht zu werden. Andere sprachliche Ausdrücke, die Diskriminierungen enthalten, werden jedoch nicht akzeptiert. »Etwa die Bezeichnung *Schwulenehe*. Die Lesben wollen schließlich auch heiraten. Da gibt es einen Konsens, den wir in Gesprächen gemeinsam in der Redaktion herstellen.« Es lassen sich also innerhalb aller Publikationen unterschiedliche sprachliche Strategien in den verschiedenen Texten feststellen – etwas, das Warnecke als »Binnenpluralität« bezeichnet. Queerness bedeutet für diese publizistischen Entscheidungen also Offenheit, Vielfalt und sogar Widersprüche innerhalb einer Publikation zuzulassen – und spiegelt damit einen der zentralen Parameter von Queerness.

STRATEGIEN: SICHTBARKEIT OHNE DISKRIMINIERUNG

Divers sind, wie bereits zuvor zu sehen war, die Strategien in der Ansprache von Geschlechtsidentitäten, etwas, was die *Preziöse* als erforderlichen »kreativen Umgang mit Sprache benennt.« (Proch 2013, 9) Besonders zeigt sich dies in der Verwendung der Pronomen, bei denen Geschlechtsidentitäten direkt sprachlich markiert werden.

»Es gibt Fälle, die kompliziert sind. Etwa die Strategie, das Pronomen *herm* zu verwenden, ein Wort, das seinen Ursprung im Begriff Hermaphrodit hat. Einige intersexuelle Menschen haben dieses Wort für sich als Bezeichnung angenommen. Schwierig wird es

LGBT, LGBTQ, GLBT oder LSBTTIQ, in denen noch transsexuell oder queer mitaufgeführt werden, sowie die wahlweise Verwendung auf englisch oder deutsch.

für uns auch mit Bezeichnungen aus dem englischen Sprachraum. Das genderneutrale Pronomen *they* hat zum Beispiel im Deutschen noch keine Entsprechung gefunden, da es nicht einfach übersetzt werden kann. *They* heißt im Deutschen: sie – womit wir wieder bei einer weiblichen Bezeichnung wären und nicht bei einer genderneutralen. Deshalb haben wir uns zunächst entschieden, weder *they* noch *herm* in unseren journalistischen Texten zu verwenden, da das unsere Durchschnittsleser_innen überfordern würde»,

sagt Jan Noll von der *Siegessäule*. Die Möglichkeit, nicht-etablierte Neuschöpfungen zu verwenden, wird auch bei *brav_a* mit dem Argument der Gewöhnung zurückhaltend angewandt: »Es gibt viele Texte in denen, auch von uns selber, *man* statt *mensch* benutzt wird«, sagt Isabelle B. Eine Strategie im Sinne einer Auslassung besteht deshalb darin, Personalpronomen erst gar nicht zu verwenden, etwa durch Namensnennung der Bezeichneten, erklärt Noll. In der *Preziöse* werden mit dem Hinweis »Neutralität bewahren« verschiedene Möglichkeiten aufgezeigt: »Neutrale Formen für Personen (im Plural wie im Singular): Die Leserschaft hat einen sehr guten Geschmack« oder »Substantiviertes Partizip Präsens, (substantivierte) Adjektive: Die Lesenden [...], die redaktionelle Empfehlung« oder »Formulierungen wie ›alle, die‹; ›wer ...‹, ›diejenigen, die‹« (vgl. ebd., 9). Prinzipiell, wird im selben Artikel erklärt, bieten sich der Unterstrich und das Gendersternchen an, um Binarität zu vermeiden, die sich als Varianten in den letzten Jahren durchgesetzt haben und auf die »gefüllte Leerstelle zwischen den Geschlechtern hinweisen möchten« (ebd., 9). Dies wird auch im Glossar bei *brav_a* thematisiert. »*Unterstrich-Form/ Sternchen-Form*: Leser_in/Leser*in – Der Unterstrich bzw. das Sternchen soll über das strikte Zwei-Geschlechter-System hinausweisen und auch Menschen Raum geben, die sich nicht (ausschließlich) dem ›männlichen‹ oder ›weiblichen‹ Geschlecht zuordnen wollen oder können.« (Vgl. ebd., keine Seitenangabe)

THEMENAUWAHL

Schließlich zeigen sich queere publizistische Strategien in allen Publikationen nicht nur anhand der konkret verwendeten Sprache, sondern in der Themenauswahl. Hier wird vor allem der bereits erwähnte Parameter von Queerness deutlich, queer als Behauptung und politisches Moment zu verstehen.

»Wir aber fragen: Gibt es denn wirklich genügend Zeitschriften, die gefestigte Normen in Frage stellen – seien sie auf Geschlechterbilder oder Lebensweisen bezogen? Die diese kritisch betrachten wollen und den ›Alternativen‹ eine Plattform bieten wollen? Die die heutige Gesellschaft in der ganzen Vielfalt zeigen wollen?« (Arturo 2013, 1)

fragt Sandy Artuso im Leitartikel der *Preziöse*. Die Grundlagen für ihre Themenauswahl seien: »Eigenes Interesse, Interesse von Freund_innen und Bekannten, Relevanz für den queer_femininistischen Szene-Kontext, Relevanz für linke Diskurse«, erklärt Isabelle B. von *brav_a* ihren politischen Anspruch. Ähnlich äußert sich Tilmann Warnecke vom *Queerspiegel*:

»Es sollen andere Stimmen zu Wort kommen. Wir wollen eine Bandbreite, um Debatten abzubilden. Dazu kann es auch gehören, bei einem Thema wie der Ehe für alle die Gegner mit eigenen Beiträgen zu Wort kommen zu lassen. Wichtig ist aber, dass queere Themen von Leuten besetzt werden, die sich auch mit den Diskursen darüber auskennen.«

Auch Jan Noll von der *Siegessäule* erklärt:

»Queer manifestiert sich als Anspruch, auch was die Bildproduktion betrifft. Da geht es nicht nur um Körper, die wir jenseits der Geschlechternormen, sondern auch der Körpernormen zeigen. Aber auch mit der Auswahl unsere Titelgeschichten und Themen wollen wir verschiedene Realitäten abbilden. Wenn wir Künstler_innen vorstellen, geht es erstmal nicht darum, ob sie schwul oder lesbisch sind – sondern darum, ob ihre Kunst queer ist und ob sie, etwa auch in einem antirassistischen Sinn, Identitätskategorien hinterfragen. Queer zeigt, mehr als nur sprachliche Bezeichnungen, eine Geisteshaltung mit dem Anspruch, vorherrschende Machtstrukturen zu durchkreuzen. Das heißt aber nicht, dass wir und unsere Leser_innen das immer einlösen können.«

Queere Sprachstrategien, zeigt sich also in der vorliegenden Analyse, sind mit einem politischen Anspruch und einer Haltung verbunden – und in diesem Sinne tatsächlich nicht nur so kontrovers und dynamisch, wie Queerness selbst: Sie werden erst aus einer spezifischen Kommunikationsabsicht heraus queer.

LITERATUR

- Artuso, Sandy (2013): »Eine neue Zeitschrift, wirklich?«, in: *Die Preziöse*, 1 (2013).
- brav_a* – queer-feminist teenmag, #6 (Juni 2015). Selbst publiziert: Berlin.
- Butler, Judith (1991): *Das Unbehagen der Geschlechter*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Butler, Judith (1997): *Excitable Speech: A Politics of the Performative*, New York/London: Routledge.
- Doty, Alexander: *Making Things Perfectly Queer: Interpreting Mass Culture*, Minneapolis: University of Minnesota Press.

- Foucault, Michel (1987): *Sexualität und Wahrheit*, Bd. 1: *Der Wille zu Wissen*. Übersetzt von Ulrich Raulff, Walter Seitter, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Foucault, Michel (1990): *The history of sexuality. An introduction*, London: Penguin Books.
- Foucault, Michel (1997): *Sexualität und Wahrheit*, Bd. 2: *Der Gebrauch der Lust*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Gäckle, Annelene (Hg.) (2014): *ÜberzeugENDERe Sprache. Leitfaden für eine geschlechtersensible und inklusive Sprache*, Köln, online abrufbar unter: www.gb.uni-koeln.de/e2106/e2113/e5726/2014_Leitfaden_UeberzeugENDEReSprache_11032014.pdf vom 13.06.2016.
- Halperin, David (1997): *Saint Foucault: Towards a Gay Hagiography*, Oxford: Oxford University Press.
- Jagose, Annemarie (2001): *Queer Theory, Eine Einführung*, Berlin: Querverlag.
- Kühne, Anja (2016): »Was bedeutet Cisgender?«, in: *Das Queerlexikon vom 5.1.2016*, www.tagesspiegel.de/berlin/queerspiegel/das-queer-lexikon-was-bedeutet-cisgender/12792450.html
- Kühnemund, Götz (1987): »Fanzines – Die treibende Kraft aus dem Untergrund«, in: *Metal Hammer vom April 1987*, www.metal-hammer.de/fanzines-die-treibende-kraft-aus-dem-untergrund-313543 vom 13.06.2016.
- Lehnert, Gertrud (2013): *Mode: Theorie, Geschichte und Ästhetik einer kulturellen Praxis*, Bielefeld: transcript.
- Oestreich, Heide: »Gegen den Strich«, in: *taz* vom 08.08.2015, S. 29–31.
- Proch, Grace (2013): »Mind the/*_. Die Genderfalle umgehen. Ein kleiner Leitfaden«, in: *Die Preziöse*, 1 (2013), S. 8–9.
- Proch, Grace: »Versuch über den Nutzen & Nachteil der Begriffe für das Leben«, in: *Die Preziöse*, 1 (2013), S. 4–7.
- Schuster, M. D. (2015): *Ausgrenzung ausdrücklich erwünscht!: Wie gesellschaftliche Differenz und Macht durch Sprache konstruiert werden. Eine bildungswissenschaftliche Analyse*, Norderstedt: BoD – Books on Demand.

Die Autor*innen

Marie-Luise Angerer (Prof. Dr.), lehrt Medienwissenschaft am Institut für Künste und Medien der Universität Potsdam. Forschungsaufenthalte, Gast- und Vertretungsprofessuren in den USA, UK, Australien und an europäischen Universitäten. Zahlreiche Publikationen zu Medientechnologien und Affekt u. a. »Desire After Affect«, London, New York 2014, »Capture All, oder: Who Is Afraid of a Pleasing Little Sister« (gem. m. B. Bösel), in: Zeitschrift für Medienwissenschaft, Heft 13, 2015, S. 48–56.

Julia Burde ist Gastprofessorin für Geschichte und Theorie der Kleidung am Studiengang Kostümbild der UdK Berlin. Als Lehrbeauftragte unterrichtet sie am Institut f. Bekleidungs- und Textildesign (UdK Berlin), Studiengang Bühnenbild (ABK Stuttgart) sowie derzeit am Institut f. Künste & Medien (Universität Potsdam). Von 1993 bis 2013 war sie als Kostüm- und Bühnenbildnerin im Bereich Schauspiel und Oper tätig. Seit 2013 arbeitet sie an ihrer Promotion (Universität Potsdam) über Männerkleidung im 19. Jahrhundert.

Sonja Kull, MA, ist Literatur- und Kulturwissenschaftlerin und Bachorski-Preisträgerin der Philosophischen Fakultät der Universität Potsdam. Ihre Forschungs- und Themenschwerpunkte sind neben der Queer Theory vor allem die Gender Studies und die Green Studies. In ihrer Dissertation in Allgemeiner und Vergleichender Literaturwissenschaft an der Universität Potsdam verbindet sie die beiden letzten Bereiche programmatisch und macht sie für die Literaturanalyse fruchtbar.

Gertrud Lehnert ist Professorin für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft und Spezialistin für Geschichte und Theorie der Mode an der Universität Potsdam. Zu ihren Arbeitsschwerpunkten zählen außerdem Gender/Queer Studies. Jüngste Buchveröffentlichungen: »Mode. Geschichte, Theorie und Ästhetik einer kulturellen Praxis«, Bielefeld: transcript Verlag 2013; »Modetheorie. Klassische Texte aus zwei Jahrhunderten«, Bielefeld: transcript Verlag 2014, hg. zusammen mit Alicia Kühl und Katja Weise.

Juliane Löffler, geboren 1986, studierte an der Universität Potsdam Kulturwissenschaft, Spanische Philologie und Deutsch als Fremdsprache. Sie arbeitet als Autorin, Journalistin und Dramaturgin und ist seit 2012 Redakteurin bei der Wochenzeitung *der Freitag*. Sie ist Stipendiatin des Programms »Reporters in the Field« der Robert-Bosch-Stiftung.

Antje Osterburg ist diplomierte Modedesignerin. Sie studierte an der Kunsthochschule Berlin-Weißensee und am London College of Fashion und beschäftigt sich seitdem mit den medialen Vermittlungsformen von Mode mit besonderem Fokus auf Modefotografie und Modofilm. 2007 folgte eine sechsjährige Professur im Studiengang Modedesign. Seit 2014 promoviert sie an der Universität Potsdam zu den Gestaltungsparametern im Modebild und arbeitet als Designerin und Illustratorin.

Katharina Rost ist wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Theaterwissenschaft der Freien Universität Berlin. 2015 wurde sie mit einer Arbeit zur Vielfalt der Hörweisen im Gegenwartstheater promoviert. Weitere Forschungsschwerpunkte umfassen: Aufmerksamkeit, Theaterarchitektur, Sound Design, Queer Theory und Performance, Inszenierungsstrategien in der Popmusik und die Theatralität von Mode. Sie studierte Theaterwissenschaft, Philosophie und Neuere Deutsche Literatur an der FU Berlin.

Anna-Brigitte Schlittler ist Kunsthistorikerin und seit 2003 Dozentin für Theorie, Kunst und Design an der Zürcher Hochschule der Künste. Schwerpunkte in Forschung und Lehre sind einerseits die symbolischen Funktionen von Kleidung innerhalb politischer sowie Geschlechter- und Körperdiskurse, andererseits design- und produktionsgeschichtliche Aspekte seit der Französischen Revolution. Zuletzt erschienen: »Über Schuhe. Zur Geschichte und Theorie der Fußbekleidung« (mit Katharina Tietze; Bielefeld 2016).

Jana Scholz (MA) studierte Europäische Literaturen an der Philipps-Universität Marburg sowie Vergleichende Literatur- und Kunstwissenschaft an der Universität Potsdam. Derzeit promoviert sie über die Puppe als Kulturobjekt in Literatur, Kunst, Film und Mode in Allgemeiner und Vergleichender Literaturwissenschaft an der Universität Potsdam. Sie arbeitet im Bereich Öffentlichkeitsarbeit der Universität Potsdam und ist freie Journalistin in Berlin.

Charlotte Silbermann (MA) absolvierte 2015 an der Universität Potsdam ihren Master in Vergleichende Literatur- und Kunstwissenschaft. Sie lebt als freie Autorin, Kuratorin und Kunstvermittlerin in Berlin. Wissenschaftliche Publikation: »Zur Räumlichkeit der Modenschau ›Voss‹ von Alexander McQueen«, in: Gertrud Lehnert (Hg.): *Räume der Mode*, München, S. 75–84.

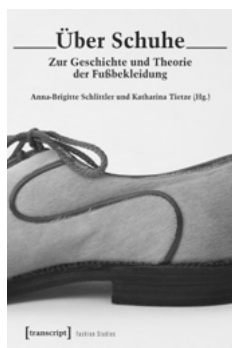
Anne Söll (Prof. Dr.) lehrt Kunstgeschichte der Moderne an der Ruhr-Universität Bochum. Ihre Forschungsschwerpunkte sind die Kunst des 20. und 21. Jahrhunderts mit dem Fokus auf Geschlechterthemen, Affektforschung, Mode, Zeitschriften, Videokunst und Fotografie. Ihr Buch zur Männlichkeit in den Porträts von Otto Dix, Christian Schad und Anton Räderscheidt erscheint im Fink Verlag 2016. Neues Forschungsfeld ist der »period-room«.

Maria Weilandt, MA, ist Wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Künste und Medien der Universität Potsdam. Sie war Stipendiatin des DFG-Graduiertenkollegs »Sichtbarkeit und Sichtbarmachung. Hybride Formen des Bildwissens« und ihre Dissertation fokussiert Praktiken der Stereotypisierung im Kontext visueller Kulturen (AT: »Praktiken der Stereotypisierung. Die Erfindung der Pariserin«). Ihre Forschungsinteressen liegen im Bereich Visuelle Kulturen und Text-Bild-Relationen (hier u. a. Comicforschung).

Katja Weise, MA: Studium der Theaterwissenschaft und Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft an der Freien Universität Berlin. Promotionsprojekt mit dem Titel »Das gezähmte Kleid, der gebändigte Körper – Taktilität und implizites Wissen der Kleidermode in zeitgenössischen Ausstellungsinzenierungen«. Lehrtätigkeiten an der Universität Potsdam, der Universität der Künste Berlin und der Burg Giebichenstein Kunsthochschule Halle. Freiberufliche Tätigkeit im Bereich kulturelle Bildung u. a. für Museen.

Friedrich Weltzien (Prof. Dr.) ist Kunsthistoriker und Kulturwissenschaftler. Er besetzt seit 2013 die Professur für Kreativität und Wahrnehmungspsychologie an der Hochschule Hannover, Abteilung Design und Medien. Forschungsschwerpunkte liegen in der Kunst- und Designtheorie vom 18. bis ins 21. Jh. und der Vernetzung zwischen Kunst-, Medien- und Wissenschaftsgeschichte. Ein methodischer Fokus liegt auf der Produktionsästhetik. Eine Publikationsliste unter www.theoriestudenten.de/

Fashion Studies



Anna-Brigitte Schlittler, Katharina Tietze (Hg.)

Über Schuhe

Zur Geschichte und Theorie
der Fußbekleidung

Oktober 2016, 230 Seiten,
kart., zahlr. z.T. farb. Abb., 29,99 €,
ISBN 978-3-8376-3430-3



Rainer Wenrich (Hg.)

Die Medialität der Mode

Kleidung als kulturelle Praxis.
Perspektiven für eine Modewissenschaft

2015, 414 Seiten, kart., zahlr. Abb., 32,99 €,
ISBN 978-3-8376-2559-2



Christa Gürtler, Eva Hausbacher (Hg.)

Kleiderfragen

Mode und Kulturwissenschaft

2015, 212 Seiten, kart., 29,99 €,
ISBN 978-3-8376-2819-7

**Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten
finden Sie unter www.transcript-verlag.de**

Fashion Studies



Alicia Kühl

Modenschauen

Die Behauptung des Neuen in der Mode

2015, 334 Seiten, kart., zahlr. z.T. farb. Abb., 32,99 €,
ISBN 978-3-8376-2885-2

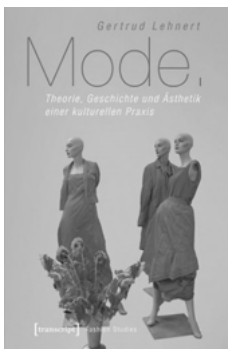


Gertrud Lehnert, Alicia Kühl, Katja Weise (Hg.)

Modetheorie

Klassische Texte aus vier Jahrhunderten

2014, 240 Seiten, kart., 24,99 €,
ISBN 978-3-8376-2250-8



Gertrud Lehnert

Mode.

Theorie, Geschichte und Ästhetik
einer kulturellen Praxis

2013, 200 Seiten, kart., 24,90 €,
ISBN 978-3-8376-2195-2

**Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten
finden Sie unter www.transcript-verlag.de**

