

Anne-Berenike Rothstein (Hg.)
Kulturelle Inszenierungen von Transgender und Crossdressing

Editorial

Wissenschaftliches Wissen gilt als rein, objektiv und geschlechtslos. Geschlecht hingegen wird – als Inbegriff von Subjektivität und Irrationalität – oft mit Weiblichkeit gleichgesetzt. Zugleich ist Geschlecht ein Code für jene sinnliche »Wirklichkeit«, die die Wissenschaften abzubilden versuchen. Die Transkriptionen zwischen diesen beiden Polen sind das Thema der Reihe.

Warum wird der Körper des idealen Wissenschaftlers als geschlechtslos (und dennoch männlich) imaginiert? Warum werden den Wissensordnungen immer wieder Geschlechtercodes eingeschrieben – von der »Alma Mater« über das »Seminar« bis zum »penetrierenden Blick« des mikroskopischen Auges? In der Geschichte des abendländischen Wissens fand und findet ein beständiger Reinigungsprozess statt, der Geschlecht zu einer Ausschlusskategorie macht – nicht nur auf der Ebene der Wissensproduktion, sondern auch der Wissenschaftsorganisation. Zugleich verweisen die Wissenschaften auf die Sexualität zurück, indem sie etwa Anspruch auf »Potenz« und »Fruchtbarkeit« erheben. Geschlecht ist Teil der Epistemologie des Wissens, es geht in seine Produktionen und Praktiken ein, wird aber als treibende Kraft negiert.

Thema der Reihe ist das Unbewusste der Wissensordnungen – die »rätselhaften« und unbenannten Dimensionen wissenschaftlicher Enthüllungen und Erkenntnisse. Dabei wird deutlich, dass die westlichen Wissenschaften des »Verschleierte« und des Rätsels bedürfen, um den eigenen Fortschritt zu sichern – ohne Geheimnis keine »Ent-Deckung«. Ob weiblich oder männlich codiert: Sexualität und Geschlecht sind die Garanten dafür, dass den Wissensordnungen ihre »dunklen Kontinente« erhalten bleiben.

In der Reihe **GenderCodes** werden historische und gegenwärtige Transkriptionen zwischen Wissen und Geschlecht untersucht. Die Zusammenhänge zwischen Wissen, Geschlechtercodes und Wissenschaften sollen an einzelnen Beispielen und konkreten Wissensfeldern erkundet werden. Dabei richtet sich der Blick auch auf die jeweiligen medialen Kanäle und deren materiale Widerständigkeit. Im Mittelpunkt stehen sowohl die materiellen als auch ideellen Instrumente dieser Transkriptionen sowie die epistemischen Objekte, an denen die Disziplinen ihre Wissensordnungen erproben.

GenderCodes ist ein Forum für wissenschaftliche Arbeiten, die Verbindungen herstellen zwischen der Geschlechterforschung, der Geschichte des Wissens und der Wissenschaftsgeschichte. Die Reihe richtet sich an Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler aller Disziplinen, welche die Frage nach Geschlecht und die Frage nach dem Wissen inter- oder transdisziplinär untersuchen. Publiziert werden Monographien, Anthologien und wissenschaftliche Qualifikationschriften. Die Reihe ist international ausgerichtet, es werden deutsch- und englischsprachige Texte veröffentlicht. **GenderCodes** dient der Herstellung von Öffentlichkeit und wendet sich an ein Publikum, das an Geschlechterforschung und Wissenschaftsgeschichte interessiert ist.

Die Reihe wird herausgegeben von Christina von Braun, Claudia Bruns, Volker Hess und Inge Stephan.

Anne-Berenike Rothstein (apl. Prof. Dr.), ist Professorin für Romanische Literaturen und Allgemeine Literaturwissenschaft an der Universität Konstanz. Sie war Gastprofessorin an der Humboldt-Universität zu Berlin und an der University of Seychelles sowie Visiting Scholar bei der USC Shoah Foundation, Los Angeles. Ihre Forschungsschwerpunkte sind Erinnerungskultur nach der Shoah, Gender, Mythos und Hybridität (mit besonderem Fokus auf Lateinamerika) sowie europäische Dekadenz.

Anne-Berenike Rothstein (Hg.)

Kulturelle Inszenierungen von Transgender und Crossdressing

Grenz(en)überschreitende Lektüren vom Mythos bis zur Gegenwartsrezeption

[transcript]

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung des »Transfer in der Lehre«-Programms und des Gleichstellungsrates der Universität Konstanz.

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.

© 2021 transcript Verlag, Bielefeld

Alle Rechte vorbehalten. 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.

Umschlagkonzept: Kordula Röckenhaus, Bielefeld
Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar
Print-ISBN 978-3-8376-5088-4
PDF-ISBN 978-3-8394-5088-8
<https://doi.org/10.14361/9783839450888>

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

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

Unsere aktuelle Vorschau finden Sie unter www.transcript-verlag.de/vorschau-download

Inhalt

„I'm sick to death of this particular self. I want another“

Vorwort

Anne-Berenike Rothstein | 7

Crossdressing auf Shakespeares Bühne

Anne Enderwitz | 11

Crossdresser, liebester Schmetterling oder Don Giovanni im Embryonalstadium?

Cherubinos erotisches Maskenspiel

Tanja Schwan | 37

Crossdressing als Erziehungsprogramm im 18. Jahrhundert

Madame d'Épinays Erzählung *La Fille Amazone*

Susanne Gramatzki | 63

„Fin de siècle – fin de sexe“

Queering und Crossdressing im *fin de siècle*

Anne-Berenike Rothstein | 83

Orlando – eine Trans*Geschichte

Woolfs konkrete Utopie einer Vielfalt von Geschlecht,

Geschlechterdifferenzen und Sexualitäten

Andrea Maihofer | 113

Crossdressing im Melodram

UNE NOUVELLE AMIE (2014)

Sabine Schrader | 147

Im Spannungsfeld von Identitätsfindung und Transgression von Identitätskategorien

Eine geschlechtertheoretische Lektüre von Niklaus Flütsch *Geboren
als Frau. Glücklich als Mann. Logbuch einer Metamorphose* (2014)

Christa Binswanger | 171

Zwischen Trend und Tabu

Transgender-Aspekte in der Kinder- und Jugendliteratur

Kerstin Böhm | 197

Gender Trouble im Paradies

Die Arbeit am Venus-Mythos von Marcel Proust
zu den populären Medienkulturen der Gegenwart
Anne-Marie Lachmund | 217

„Es geht darum, Räume zu öffnen, zu parodieren und zu erforschen“

Anne-Berenike Rothstein im Interview mit Gabriel Baur
zum Dokumentarfilm VENUS BOYZ (2002)
Gabriel Baur und Anne-Berenike Rothstein | 247

Autorinnen | 269

„I'm sick to death of this particular self. I want another“¹

Vorwort

ANNE-BERENIKE ROTHSTEIN

Die von Virginia Woolf geschaffene Figur Orlando reist durch die Jahrhunderte und wechselt bei seinen/ihren Zeitreisen sein/ihr Geschlecht. Woolf zeigt anhand ihrer literarischen Figur, dass Geschlecht und Geschlechterdifferenz als historische und gesellschaftlich-kulturelle, wandelbare Phänomene zu verstehen sind. Dieser Wandelbarkeit der Geschlechter in ihrer literarischen und kulturhistorischen Dimension widmete sich die Ringvorlesung ‚*I'm sick to death of this particular self. I want another*‘ (Virginia Woolf, *Orlando*, 1928) – *Kulturelle Inszenierungen von Transgender- und Crossdressing-Figuren vom Mythos bis zur Gegenwart*, die im Sommersemester 2019 an der Universität Konstanz stattfand. Sie führte Wissenschaftlerinnen aus der Literaturwissenschaft, Soziologie, Kulturwissenschaft, Medienwissenschaft, Erziehungswissenschaft und nicht zuletzt auch aus der Filmarbeit zusammen. Der daraus entstandene Sammelband zeigt nun in seiner chronologischen Konzeption die Phänomene Transgender und Crossdressing nicht nur in einer kulturhistorischen Gesamtschau anhand von Beispielen aus Literatur, Kultur und Gesellschaft, sondern etabliert diese auch als konstruktive und kreative Konzepte. Besonderes Augenmerk verdienen die individuellen, doch so unterschiedlichen Definitionen von Transgender und Crossdressing bei gleichzeitiger Verortung in der Kulturgeschichte. Der Sammelband geht der Frage nach, inwiefern gerade der zu vollziehende oder bereits vollzogene Geschlechterwechsel Rückschlüsse auf die Geschlechterverhältnisse

1 Woolf, Virginia: „Orlando. A biography“, Oxford: Blackwell 1998 (edited by: J. H. Stape), S. 175 [Orig.: 1928, London: Hogarth Press]. Mein ganz herzlicher Dank gilt Carolin Eppinger für ihre redaktionelle Arbeit am Band.

der jeweiligen Zeit gibt, Gesellschaftskritik geübt wird und Geschlecht als wandelbares Phänomen verstanden und diskutiert wird oder werden kann. „Same person. No difference at all. Just a different sex“² – dieses von Tilda Swinton als Orlando in einer leichten Modifikation des Woolfschen Orlando³ vorgetragene Statement (als mystisch-sphärische Ver-Wandlung und Initiationsszene mit (Rein-)Waschung, Spiegelung und herausfordernder Apostrophe an den/die Zuschauer*in von Sally Potter inszeniert) subsumiert das Anliegen der hier behandelten Werke: die Überwindung von Geschlechter- und Gesellschaftsgrenzen im Transgender und Crossdressing – „Mylord, Mylady!“⁴

Anne Enderwitz widmet sich dem frühneuzeitlichen Crossdressing auf der Bühne unter dem Blickwinkel heutiger Geschlechtertheorien unter Berücksichtigung der Pluralität möglicher Deutungen. Am Beispiel von *As You Like It* (1599) und *Twelfth Night* (1601) führt sie die komplexe Geschlechterperformanz von Shakespeares Komödien vor und setzt diese in einen weiteren sozio-politischen Kontext.

Auf der Grundlage ihrer Erläuterung von *Trans* als fluider Kategorie, als Gleiten widersprüchlicher Signifikantenketten, widmet sich Tanja Schwan in ihrem Beitrag dem Paradebeispiel für eine Jahrhunderte überdauernde Transgender- und Crossdressing-Figur: Sie liest Mozarts Cherubino aus *Le nozze di Figaro* von 1786 (Crossdresser, „farfallone amoroso“ und embryonaler Don Juan) mit Zambinella (Inkarnation des Kunstschönen in der Maske des Kastraten mit seinem polymorphen Geschlecht) aus Balzacs Novelle *Sarrasine* von 1830 gegen. Hierbei kontextualisiert sie ihre Analysen in die unterschiedlichen Gesellschafts- und Geschlechterverständnisse des Barocks und der Aufklärung und rahmt ihre Diskussion mit einem Ausblick auf zeitgenössische Drag-Performances.

Mit der Epoche der Aufklärung wird Crossdressing zum Edukationsthema: Louise d'Épinays Erzählung *La Fille Amazone* („Quatrième conversation“ aus *Les Conversations d'Émilie*) erhebt Crossdressing und Gender bending gar zum pädagogischen Prinzip. Susanne Gramatzki untersucht die sprachliche Vermitt-

2 Potter, Sally: ORLANDO (GB/F/I/N/R 1992), [57:22].

3 „Orlando has become a woman – there is no denying it. But in every other respect, Orlando remained precisely as he had been“ (V. Woolf: Orlando, S. 81). Sogar die Trompetenklänge Woolfs werden in dieser Schlüsselszene eingesetzt: „He stretched himself. He rose. He stood upright in complete nakedness before us, and while the trumpets pealed, Truth! Truth! Truth! we have no choice left but confess – he was a woman“ (V. Woolf: Orlando, S. 81).

4 V. Woolf: Orlando, S. 99.

lung der für die Zeit unkonventionellen Erziehungsmaßnahmen vor dem Hintergrund der Aufklärung und ihrem bedeutendsten pädagogischen Text: *Émile ou de l'éducation* (1762) von Jean-Jacques Rousseau behandelt zwar die Mädchenerziehung nur marginal, dient aber Gramatzki als Grundlage für die Argumentation, dass *Les Conversations d'Émilie* eine réécriture von Rousseaus *Émile* sind und die interne Komplementarität der strengen Dichotomie der Geschlechter Rousseaus vorzieht und befürwortet.

Die Dekadenz ist eine sämtliche Bereiche des kulturellen Lebens umfassende Strömung des 19. Jahrhunderts (mit besonderer Konzentration im *fin de siècle*), in der Künstler*innen und Literat*innen sich in die Bohème flüchten – jenem Freiraum, in dem bürgerliche Normen- und Wertvorstellungen außer Kraft gesetzt sind und Gender- und Gesellschaftsverhältnisse neu verhandelt werden. Anne-Berenike Rothstein beschäftigt sich in ihrem Beitrag mit der „reine des décadents“ und ihren berühmtesten Werken: Rachilde (1860-1953) verkörpert als weiblicher Dandy und – wie auf ihren Visitenkarten vermerkt – „Rachilde. Homme de lettres“ auch selbst die in ihren Romanen entworfenen Gender-Figurationen als Crossdresser im männlich dominierten Literaturdiskurs des *fin de siècle*. In ihren Werken lässt sich eine hybride, d.h. gesellschaftliche, Gender-Grenzen und gängige literarische Diskurse überschreitende Schreibästhetik erkennen, die das weibliche Dandytum als Narrativ zeigt. Das gesamte poetologische Programm Rachildes durchläuft einen Queering-Prozess und zeigt ein gewandeltes und wandelbares Geschlechter- und Gesellschaftsbild.

Der Idee einer Vervielfältigung von Geschlecht und Sexualität widmete sich Virginia Woolf sowohl in ihren Schriften als auch in ihren Romanen. Andrea Maihofer analysiert auf der Grundlage einer Erläuterung von Woolfs Verständnis von Geschlecht eine der programmatischsten literarischen Umsetzungen von Transgender und Crossdressing: Virginia Woolfs *Orlando* (1928). Das erklärte Ziel Woolfs, die bürgerlich patriarchale Geschlechterordnung mit ihrer heteronormativen Zweigeschlechtlichkeit und den mit ihr verbundenen Mechanismen der Diskriminierung und Disziplinierung zu überwinden, veranschaulicht Maihofer in ihrer Lektüre von Virginia Woolfs *Orlando* und erläutert den Text als Spiegel der Differenzierungs- und Hierarchisierungsprozesse der jeweiligen Gesellschaft. Hierbei zeigt sie, dass die Vereindeutigung von Geschlecht und Sexualität letztlich – auch aufgrund des ständigen androgynen Schwankens des Menschen – nie wirklich gelingen kann. Maihofer entwickelt Woolfs Idee des „androgynen Geistes“ nicht nur als Vorstellung von einer grundlegenden Androgynität des Menschen in seiner geschlechtlichen und sexuellen Existenz (*Orlando*) und als für die schriftstellerische Produktivität und Kreativität optimalen geistigen Zustand (*A room of one's own*), sondern zeigt auch auf, wie Woolf

mit ihrer konkreten Utopie einer Vielfalt von Geschlechtern, Geschlechterdifferenzen und Sexualitäten eine ganze Reihe grundlegender gesellschaftlicher Veränderungen verbindet.

In ihrer filmwissenschaftlichen Analyse von François Ozons *UNE NOUVELLE AMIE* von 2014 erläutert Sabine Schrader sowohl die Performanz von Geschlecht und Begehren als auch die Performanz des Erzählens: Ozon queert, so Schrader, nicht nur Identitätskonzepte, sondern auch Filmgenres und erschafft damit eine heteronormative und filmästhetische Grenzen sprengende, neue Geschlechter- und Filmwelt.

Christa Binswangers *Queer Reading* von Niklaus Flütschs Lebensgeschichte *Geboren als Frau. Glückliche als Mann. Logbuch einer Metamorphose* von 2014 unterzieht Heterosexualität, Homosexualität und affektiv geprägte Verständnisweisen von Geschlechtsidentität einer palimpsestischen Lektüre von Scripts und setzt sie zueinander in Beziehung. Im Dialog von Affect, Queer und Gender Studies mit Trans Studies zeigt Binswanger einen theoretischen und methodischen Zugang zum Text von Flütsch auf, der pathologisierenden und menschenunwürdigen Verständnisweisen von Geschlecht entgegenwirkt.

Einen intensiven Einblick in die Literaturproduktion, -historie und -rezeption von Kinder- und Jugendliteratur zum Thema Transgender und Crossdressing gibt Kerstin Böhm mit ihrem Beitrag. Auf der Grundlage einer Literaturanalyse von Texten, die sich an Kinder und Jugendliche richten, konstatiert sie, dass alle Texte das Aushandeln von Normalität ins Zentrum der Narrative stellen oder aber nach dem Überschreiten von Geschlechtergrenzen direkt wieder die Binariät der Geschlechter herstellt wird.

Anne-Marie Lachmund illustriert mit ihrer literaturwissenschaftlichen und kulturhistorischen Analyse Manifestationen des Venus-Motivs von der Antike über Robert de Saint-Loup aus Marcel Prousts *À la recherche du temps perdu* (1913) bis zur postmodernen Inszenierung Lady Gagas in *Artpop* (2013). Dabei zeigt sie auf, dass beim Venus-Diskurs keine Eindeutigkeit in Bezug auf ihre geschlechtliche Darstellung und ihre Geschlechtsidentität herrscht, sondern bereits im Mythos *Gender Trouble* im Geschlechterdiskurs zu erkennen ist und das binäre System der Geschlechter bis zu heutigen Interpretationen aufgebrochen und subvertiert wird.

Im Interview mit Gabriel Baur, der Regisseurin des Dokumentarfilms *VENUS BOYZ*, der das Phänomen „Dragking(ing)“ beleuchtet, werden Möglichkeiten, Grenzen und Chancen der Überwindung von Gendergrenzen diskutiert und konkrete filmästhetische Mittel von Gender fluidity diskutiert.

Crossdressing auf Shakespeares Bühne

ANNE ENDERWITZ

EINLEITUNG

Die Allgegenwärtigkeit von Shakespeares Dramen in der Medienlandschaft unserer Zeit suggeriert eine Aktualität, die die historische Differenz dieser Stücke leicht vergessen lässt. Ihre ikonischen Charaktere tummeln sich in Theater, Film und Fiktion, im Fernsehen und in der Politik. Bestsellerautorinnen und Bestsellerautoren wie Margaret Atwood, Ian McEwan und Joe Nesbø verarbeiten Shakespeares Stoffe in Romanform. Zugleich überbieten sich die Medien darin, real existierende Politikerinnen und fiktionale Serienhelden als Verkörperungen von Lady Macbeth oder auch Richard III zu identifizieren.¹

Auch Shakespeares Inszenierung von Crossdressing in den Komödien wirkt in einer Zeit, in der Geschlechterrollen und Sexualität vielfach diskutiert und neu verhandelt werden, verblüffend aktuell. Das Interesse für Crossdressing auf der frühneuzeitlichen Bühne hatte bereits in den 1980er und 1990er Jahren, im Anschluss an die Thesen Michel Foucaults zur Geschichte der Sexualität, eine Hochphase, insbesondere motiviert durch den historisierenden Impetus des New Historicism sowie feministische Literaturtheorie und Gay und Lesbian Studies bzw. die noch jungen Queer Studies. Das Theater der Frühen Neuzeit erschien als eine Art historisches Paradigma für die Theorie vom kulturell und performa-

1 Vgl. Smith, Gay: „Lady Macbeth in America: From the Stage to the Whitehouse“, New York: Palgrave 2010; darin insbes. „Lady Macbeth in the White House“, S. 7-18. Siehe auch jüngere Diskurse um den britischen Politiker Michael Gove und Sarah Vine: <https://www.theguardian.com/media/greenslade/2016/jul/01/newspapers-draw-on-shakespeare-to-report-goves-knifing-of-johnson>. Die Serie HOUSE OF CARDS (2013) ist nur ein Beispiel für TV-Serien, die Anleihen bei Shakespeare machen. Sie weist vielfach diskutierte Parallelen zu *Richard III* und *Macbeth* auf.

tiv konstituierten Geschlecht. Wissenschaftlerinnen wie Jean Howard (1988), Catherine Belsey (1985) und Lisa Jardine (1989) konnten zeigen, dass auf der frühneuzeitlichen Bühne die Differenz zwischen Mann und Frau nicht nur verhandelt, sondern punktuell auch in Frage gestellt wird.² Neben der Geschlechterfrage rückte Sexualität in den Fokus. So wiesen etwa Alan Bray (1982), Phyllis Rackin (1987), Jonathan Dollimore (1991), Bruce R. Smith (1991), Stephen Orgel (1996) und Valerie Traub (1992) nach, dass in Crossdressing-Komödien vielfältige sexuelle Begehren inszeniert werden, die nicht in heteronormative Schubladen passen.³

Das Spiel mit den Geschlechterrollen, das frühneuzeitliche Stücke mit Hilfe des Crossdressings zur Aufführung bringen, hat jedoch in Verbindung mit dem von Thomas Laqueur postulierten „Ein-Geschlecht-Modell“ zu einem Enthusiasmus in den Gender und Queer Studies geführt, der etwas relativiert werden muss und schon sehr früh auch relativiert wurde. Entsprechend hinterfragt dieser Aufsatz die einfache Subsumtion des frühneuzeitlichen Crossdressings auf der Bühne unter heutigen Geschlechtertheorien. So kann Crossdressing zwar die Performativität von Geschlecht anschaulich machen, es weist aber Geschlecht darum nicht notwendig als fluide aus: Die Inszenierung von Geschlechterrollen über das Crossdressing kann sogar einen gegenläufigen ideologischen Effekt

-
- 2 Howard, Jean: „Crossdressing, The Theater and Gender Struggle“, in: Lesley Ferris (Hg.), *Crossing the Stage: Controversies on Cross-Dressing*, London: Routledge 1993 [1988], S. 20-46; Belsey, Catherine: „Disrupting Sexual Difference: Meaning and Gender in the Comedies“, in: John Drakakis/Terence Hawkes (Hg.), *Alternative Shakespeares*, Vol. I, London/New York: Methuen 1985, S. 166-190; Jardine, Lisa: „Still Harping on Daughters: Women and Drama in the Age of Shakespeare“, New York: Columbia University Press 1989 [1983].
 - 3 Bray, Alan: „Homosexuality in Renaissance England“, London: Gay Men's Press 1982; Rackin, Phyllis: „Shakespeare's Crossdressing Comedies“, in: Richard Dutton/Jean Howard (Hg.), *A Companion to Shakespeare's Works*, Vol. III: *The Comedies*, Hoboken: Blackwell 2003, S. 114-136; Dollimore, Jonathan: „Sexual Dissidence: Augustine to Wilde, Freud to Foucault“, Oxford: Clarendon Press 1991; Smith, Bruce R.: „Homosexuality in Shakespeare's England: A Cultural Poetics“, Chicago: The University of Chicago Press 1991; Orgel, Stephen: „Impersonations: The Performance of Gender in Shakespeare's England“, Cambridge: Cambridge University Press 1996.

haben und eine kategoriale Differenz der Geschlechter konsolidieren.⁴ Nicht jede Darstellung von Crossdressing hat zwangsläufig einen subversiven Charakter. Auch das Spiel mit polymorphen Begehren, das Crossdressing initiieren kann, stößt am Ende der Stücke regelmäßig an Grenzen: vor allem an die der heteronormativen Ehe.⁵

Tatsächlich sind die Implikationen des frühneuzeitlichen Crossdressings wenig transparent. Zum einen erlaubt das Crossdressing als theatrales Verfahren keine Aussage darüber, wie verbreitet das Phänomen außerhalb des Theaters in jener Zeit wirklich war. Jean Howards einschlägiger Aufsatz beginnt mit der Frage: „How many people cross-dressed in Renaissance England?“⁶ Sie stellt fest, dass es kaum möglich ist, diese Frage empirisch zu beantworten, nimmt aber an, dass es nicht sehr viele gewesen sein können. Zum anderen ist kaum zu rekonstruieren, wie das Crossdressing in der konkreten theatralen Praxis inszeniert und „gelesen“ wurde: Erschienen weibliche Figuren in Männerkleidung lächerlich oder parodierten sie Männlichkeit auf eine Weise, die diese lächerlich wirken ließ? Verkörperten sie die männliche Rolle gleichsam neutral? Wahrscheinlich treffen alle Varianten punktuell zu, eine eindeutige Lesart lässt sich aus den Dramentexten kaum ableiten. Diese sind in historischer Perspektive ihrem Aufführungskontext entrissen; sie bieten kein vollständiges Bild vergangener Zeiten, sondern sind bloß textuelle Überbleibsel („textual remains“) „in which the traces of the past are to be found.“⁷ Der Aufsatz möchte vor dem Hin-

4 Phyllis Rackin schreibt: „Crossdressing does not necessarily destabilize the gender identity of the crossdressed heroine. Neither does it necessarily empower her“ (P. Rackin: *Shakespeare's Crossdressing Comedies*, S. 131).

5 Julie Crawford stellt mit Verweis auf Jonathan Dollimore's Text aus dem Jahre 1991 fest: „Yet at the same time as critics point to the openness of early modern eroticism and the instability of normative structures, it is equally important not to idealize the past as the free-play of polymorphous desires and to seek to find in the premodern period our ‚lost histories of perversion““ (Crawford, Julie: „The Homoerotics of Shakespeare's Elizabethan Comedies“, in: R. Dutton/J. E. Howard (Hg.), *A Companion to Shakespeare's Works: The Comedies* (2003), S. 137-158, hier S. 139 (<https://onlinelibrary.wiley.com/doi/pdf/10.1002/9780470996553.ch8>).

6 J. Howard: *Crossdressing, The Theater and Gender Struggle*, S. 20.

7 Als solche geben sie Anlass zu „competing accounts“, „competing versions of what makes collections of incidents in past time culturally meaningful“ (Jardine, Lisa: „Reading Shakespeare Historically“, New York: Routledge 2007, S. 36). Vgl. auch Schülting, Sabine: „Reading Sex Historically: Zu Problemen und Perspektiven der kulturhistorischen Gender Studies“, in: Sabine Lucia Müller (Hg.), *Geschlechter-*

tergrund dieses partiellen Charakters des Aufführungstextes sowie seiner historischen Differenz zu heutigen sozialen Diskursen die Pluralität möglicher Deutungen in den Blick nehmen.

Um 1600 ist in den kommerziellen Theatern Londons Crossdressing eine ganz prinzipielle theatrale Voraussetzung. Obschon in szenischen Darstellungen am Hofe (etwa in sog. *court masques*) auch Frauen Rollen spielten,⁸ waren in den professionellen Schauspieltruppen tatsächlich alle Schauspieler männlich: weibliche Figuren wurden von sog. *boy actors* gespielt.⁹ Im Fall weiblicher Figuren, die sich auf der Bühne als Männer ausgeben und entsprechend kleiden – wie etwa Rosalind in *As You Like It*, Portia in *The Merchant of Venice* oder Viola in *Twelfth Night* –, findet somit ein doppeltes Crossdressing statt. Der männliche Schauspieler verkörpert eine weibliche Figur und diese weibliche Figur verkleidet sich innerhalb der Welt des Stückes als Mann. Wir haben es bei einer solchen Konstellation mit einer komplexen Geschlechterperformanz zu tun. Der männliche Schauspieler spielt ja nicht einfach sich selbst, sobald seine Frauenfigur in eine männliche Rolle schlüpft, sondern er spielt eine Frau, die einen Mann spielt. Daraus resultiert ein Spiel mit kodifizierten Vorstellungen von Männlichkeit und Weiblichkeit. Deren Bedeutung für die Geschlechterordnung wird im Crossdressing ausgestellt. In diesem Sinne argumentiert James C. Bulman: „Transvestism in the theater, therefore, serves to mirror the cultural constructedness of gender identity.“¹⁰

Crossdressing ist in den *Early Modern Studies* ein Schlüsselbegriff, den Jennifer Drouin angesichts der verschiedenen Ebenen des Crossdressings zu Recht hinterfragt: „When is what Shakespearean scholars label ‚crossdressing‘ *really*

Revisionen: Zur Zukunft von Feminismus und Gender Studies in den Kultur- und Literaturwissenschaften, Königstein/Taunus: Helmer 2006, S. 58-76, hier S. 59.

8 P. Rackin: *Shakespeare's Crossdressing Comedies*, S. 115.

9 James C. Bulman weist auf die Implikationen dieser Praxis hin: „The tradition of men and boys playing female roles in Western drama inevitably has made the representation of women a male construction: the convention of crossdressing thus can be interpreted as a way in which theater reproduces and affirms the ideologies of patriarchal culture. Yet as Solomon suggests, theater has always, by its very artifice, managed to interrogate its own representational strategies and in so doing to qualify, even to subvert, the ‚natural order‘ of those power structures that critics of transvestism fear are threatened by it“ (Bulman, James C.: „Shakespeare Re-Dressed: Cross-Gender Casting in Contemporary Performance“, Madison/NJ: Fairleigh Dickinson University Press 2008, S. 11).

10 Ebd., S. 12.

crossdressing, and when is it something else, what contemporary queers more accurately call drag and passing?“¹¹ Auch wenn ich hier bei der etablierten Begrifflichkeit bleibe, ist diese Kritik wichtig, denn *drag* beinhaltet gerade das (parodische) Spiel mit Geschlechterrollen, während *passing* auf die Performanz einer Geschlechterrolle abzielt, die insofern gelingt, als sie nicht weiter hinterfragt wird. Zusammen markieren diese Begrifflichkeiten das Spannungsverhältnis zwischen selbstreferentieller Parodie und unironischer Verkörperung, das dem Crossdressing auf der Bühne inhärent ist.¹² Allerdings ist der Begriff des *passing* nur im Sinne einer ungefähren Analogie zu verstehen, da die Zuschauer ja wissen, dass die weiblichen Figuren von männlichen Schauspielern gespielt werden.

Feststellen lässt sich in jedem Fall, dass sich im Theater um 1600 ein Bewusstsein für die Möglichkeit des Spiels mit Geschlechterrollen artikuliert. Die Darstellung in verschiedenen Stücken Shakespeares, aber auch etwa in Thomas Dekker und Thomas Middletons *The Roaring Girl* und Ben Jonsons *Epicoene* signalisiert die kulturelle Virulenz der Geschlechterfrage. Dieser Eindruck wird durch antitheatrale Pamphlete der Zeit gestützt, die häufig aus der Feder von Puritanern stammen, und das Crossdressing als monströs denunzieren.¹³ Damit ist aber noch nicht geklärt, warum das Thema auf der Bühne in diesem Maße verhandelt wird. Dieser Aufsatz plädiert dafür, Crossdressing als eine polyfunktionale Praxis zu begreifen, die ganz Verschiedenes leistet. Erstens eröffnet das Crossdressing als auf der Bühne zur Schau gestellte Praxis des Als-ob eine metatheatrale Perspektive. Zweitens bietet es Gelegenheit für Entertainment, für Situationskomik, Wortwitz und erotisches Spiel. Drittens hat Crossdressing sozio-politische Funktionen: als Praxis, die sich auf das Verhältnis von Kleidung und sozialer Rolle fokussiert, ermöglicht es auch die Artikulation sozialer Fragen – von sozialer Mobilität zu politischer Autorität.

Weibliche Figuren, die sich als Männer verkleiden, kommen in etwa einem Fünftel von Shakespeares Komödien vor,¹⁴ in drei Stücken ist das Crossdressing integraler Bestandteil des Plots: in *The Merchant of Venice*, *As You Like It* und

11 Drouin, Jennifer: „Cross-Dressing, Drag, and Passing: Slippages in Shakespearean Comedy“, in: James C. Bulman (Hg.), *Shakespeare Re-Dressed* (2008), S. 23-56, hier S. 23.

12 „While drag highlights that all gender is an illusion, the aim of passing is for the illusion to signify as real in the public sphere“ (ebd., S. 30).

13 Vgl. etwa S. Orgel: *Impersonations*, S. 29-30.

14 P. Rackin: *Shakespeare's Crossdressing Comedies*, S. 114.

Twelfth Night.¹⁵ Meine Diskussion beschränkt sich auf *As You Like It* und *Twelfth Night*: In beiden Komödien ist das Crossdressing Teil eines amourösen und erotischen Spiels, das ich kurz skizzieren möchte. Im Anschluss möchte ich die kritische Rezeption des Crossdressings reflektieren und dann weitere sozio-politische Zusammenhänge anreißen, die in Texten der Frühen Neuzeit und auf der Bühne mit Hilfe des Crossdressings verhandelt werden können.

CROSSDRESSING IN *TWELFTH NIGHT*

In *Twelfth Night* erleiden Viola und ihr Zwillingsbruder Schiffbruch an der Küste von Illyrien. Viola befürchtet, dass ihr Zwillingsbruder Sebastian ertrunken ist. Allein in dem fremden Land gibt sie sich als junger Mann aus und tritt als Page Cesario in den Dienst des Dukes Orsino. Dieser ist liebeskrank, weil er von der schönen Lady Olivia unter dem Vorwand der Trauer um ihren toten Bruder wiederholt abgewiesen wurde. Orsino schickt Viola/Cesario als Liebesboten zu Olivia, damit der liebreizende Jüngling an seiner Stelle um sie werbe. Für Orsino gleichen die Reize Cesarios (also Violas) denen einer schönen Frau:

ORSINO: [...] Diana's lip
is not more smooth and rubious. Thy small pipe
Is as the maiden's organ, shrill and sound,
And all is semblative a woman's part.¹⁶

Dies ist ein Moment dramatischer Ironie, weil die Zuschauer*innen wissen, warum Cesario einer Frau gleicht: In der Welt des Stückes ist sie ja eine. Zugleich rückt mit einer solch expliziten Bezugnahme auf den weiblichen Körper vielleicht auch der männliche des *boy actors* stärker ins Bewusstsein der Zuschauer.

Am Ende heiratet Orsino Viola, doch zunächst kommt es, wie es kommen muss: Olivia verliebt sich in den Liebesboten, also in den Jüngling Cesario. Die dramatische Ironie schreibt sich über ein zweifaches und zweideutiges Liebespiel fort: einerseits zwischen Olivia und Cesario, andererseits zwischen Orsino

15 Ebd. Außerdem kommt female-to-male Crossdressing in *Two Gentlemen of Verona* and *Cymbeline* vor, und in drei Historienstücken trugen Frauen vermutlich „masculine battle-dresses“ (ebd.). In *The Taming of the Shrew* und in *The Merry Wives of Windsor* verkleiden sich männliche Figuren als Frauen (ebd.).

16 Shakespeare, William: „*Twelfth Night*“, in: Keir Elam (Hg.), *The Arden Shakespeare*, London: Bloomsbury 2008, 1.4.32-34.

und seinem Pagen. Im Rahmen dieses Liebesspiels wird wiederholt das Verhältnis von Männern und Frauen thematisiert, doch zugleich resultiert seine Erotik gerade aus der geschlechtlichen Unbestimmtheit des Cesario. Dieser wird von beiden als Jüngling adressiert und mit einer schönen Frau verglichen. Olivia verliebt sich in die verkleidete Viola gerade deshalb, weil sie kein Mann, sondern eben ein Jüngling ist. Und Orsino schenkt dem Pagen seine Liebe und Bewunderung aus dem gleichen Grund. Mit seinem spezifischen Phänotyp nimmt der Jüngling eine Sonderstellung ein: in Malvolios Worten ist er „[n]ot yet old enough for a man, nor young enough for a boy.“¹⁷ Über die Differenz von Jüngling und Mann wird das männliche Geschlecht noch einmal differenziert und im Fall des Jünglings mit Anklängen an weibliche Schönheitsmerkmale versehen. Als androgyne Figur bindet der Jüngling auf der frühneuzeitlichen Bühne und in antiken Mythen das Begehren von Frauen und Männern gleichermaßen.¹⁸ Bereits in Ovids *Metamorphosen* ist er Objekt sexuellen Begehrens.

Dies bedeutet keineswegs, dass *Twelfth Night* Geschlecht als fluide Kategorie ausweist, obwohl diese Fluidität auf die Inszenierung von Sexualität und Begehren durchaus zutrifft. Viola selbst erinnert die Zuschauer*innen immer wieder daran, dass sie etwas darstellt, was sie nicht ist. Ihre Verwandlung ist temporär und mit starker innerlicher Distanz versehen: „I am not that I play.“¹⁹ Als sie in einen Schwertkampf gezwungen wird, ist sie kurz davor, sich als Frau zu erkennen zu geben: „Pray God defend me! A little thing would make me tell them how much I lack of a man.“²⁰ Die Kombination aus „little thing“ und

17 Ebd., 1.5.152-53.

18 Julie Crawford fasst verschiedene Lesarten des „fair youth“ zusammen: „For Phyllis Rackin, the boy heroine was an androgyne, a fusion of both sexes; for Michael Shapiro, she/he was a ‚figure of unfused, discretely layered gender identities – play-boy, female character, male persona‘ which were differently highlighted at different moments in the play (a reading in which conventional gender distinctions are preserved in their discrete layers (Shapiro (1994)); and for Marjorie Garber (1991), the transvestite figure suggested a new gender category all its own“ (J. Crawford: *The Homoerotics of Shakespeare’s Elizabethan Comedies*, S. 141). In seiner Analyse von *As You Like It* beschreibt Stephen Orgel „eroticized boys“ als „a middle term between men and women, and far from precluding the love of women, they are represented as *enabling* figures, as a way of getting from men to women“ (S. Orgel: *Impersonations*, S. 63).

19 W. Shakespeare: *Twelfth Night*, 1.5.179.

20 Ebd., 3.4.295-6.

„lack“ erinnert daran, was ihr fehlt (die entsprechende Fußnote in der Arden Edition von *Twelfth Night* weist darauf hin, dass „thing“ elisabethanischer Slang für „penis“ war).²¹ Die Frau bleibt hier das schwache Geschlecht, auch wenn sie Hosen trägt, und die weibliche Geschlechtsidentität erweist sich als maßgeblich für Selbstwahrnehmung und Verhalten: Sie ist keineswegs fluide, sondern vielmehr stabil. Mit ihrer dezidiert „weiblichen Subjektivität“ schreibt Viola Genderdifferenzen fort, anstatt sie zu durchkreuzen.²² Sicherlich kann man argumentieren, dass da, wo Crossdressing es ermöglicht, als das andere Geschlecht durchzugehen, eine kategoriale Differenz in Frage gestellt wird. Aber wenn die Verkleidung so stark als Verkleidung erlebt wird und wenn über die unzulängliche Erfüllung der Rolle die Schwäche des weiblichen Geschlechts inszeniert wird, ist doch der Effekt eher eine Konsolidierung differenter Geschlechterrollen. Jean Howard stellt gar die These auf, dass über die Figur des Cesario die wohlhabende und selbstbestimmt agierende Olivia bloßgestellt werde – schließlich fällt sie auf einen falschen Jüngling herein. Auch diese Frage hängt nicht unwesentlich an der Performanz: Je weniger es Viola gelänge, die männliche Rolle auszufüllen, desto lächerlicher könnte Olivia erscheinen, wenn sie sich Cesario zu Füßen wirft.²³ Doch wäre es zu einfach, dem Stück ganz eindimensional eine Konsolidierung der Geschlechterdifferenz zuzuschreiben: In einem Dialog mit Orsino nutzt Viola als Cesario das Medium der freien Rede, um den vorgeblichen Mangel an Gefühlstiefe im Wesen der Frau zu dekonstruieren.²⁴

So lässt sich der Zugriff auf Geschlecht hier in einer Weise verstehen, die nach heutigen Maßstäben paradox erscheinen mag: Einerseits verhandelt das Stück über die Figur der Viola binäre Geschlechterdifferenzen, andererseits führt es mit dem schönen Jüngling ein Objekt ein, das zwischen den Geschlechtern

-
- 21 Das Oxford English Dictionary weist *thing* als euphemistischen Begriff für männliche und weibliche Genitalien aus (<https://www.oed.com/view/Entry/200786?rskey=HmW3hT&result=1&isAdvanced=false#eid,11.c.>).
- 22 Vgl. J. Howard: „Despite her masculine attire and the confusion it causes in Illyria, Viola’s is a properly feminine subjectivity; and this fact countervails the threat posed by her clothes and removes any possibility that she might permanently aspire to masculine privilege and prerogatives“ (J. Howard: *Crossdressing, The Theater and Gender Struggle*, S. 20).
- 23 Natürlich wäre auch eine ganz andere Performance von Olivia möglich, die sich in Cesario gerade deshalb verlieben könnte, weil sie weiß, dass er eine Frau ist. Allerdings ist eine solch ‚mitwissende‘ Performance für die Frühe Neuzeit wohl eher unwahrscheinlich.
- 24 W. Shakespeare: *Twelfth Night*, 2.4.79-124.

steht – das der Frau gleicht, ohne eine zu sein, und das männlichen Geschlechts ist, aber noch kein Mann.²⁵ „Cesario’s sexual ambivalence“ ist Teil seiner Attraktivität und untergräbt gerade die Binarität des Begehrens.²⁶ Der schöne Jüngling ist oft als männliches, homoerotisches Objekt gelesen worden, doch ist er auch Gegenstand eines weiblichen und nicht notwendig heterosexuellen Begehrens. Phyllis Rackin betont, dass gerade Cesarios Femininität ihn attraktiv für Frauen macht: „the fact that Cesario’s femininity makes him desirable to women is presented as a given.“²⁷

Am Ende beschließt ein heterosexueller Ehreigen eine karnevaleske Phase wildwüchsigen Begehrens. Olivias Begehren des falschen Jünglings findet dank Violas Zwillingbruders Erfüllung: Dieser ist doch nicht ertrunken und sie kann ihn im Unterschied zu Viola heiraten, weil er eben keine Frau ist. Auch die erotische Anziehung, die Cesario auf Orsino ausübt, kann sich dank Violas Enttarnung als Frau verwirklichen. Doch verweist Julie Crawford darauf, dass die „marriage plots“ in Shakespeares Komödien oft gerade nicht das „natürliche“ Ende eines queeren Begehrens darstellen: „the marriage plots are often hurried, deferred, or anxiously enforced, ‚intersected‘ with homoerotic relationships.“²⁸ Die erotische Vielschichtigkeit, die sich aus der Konstellation *boy actor*/schöne junge Frau/schöner Jüngling ergibt, ist am Ende keineswegs ausgelöscht. Orsino spinnt das Als-ob des Jünglings weiter, wenn er Viola am Ende als Cesario anspricht:

ORSINO: [...] Cesario, come –
For so you shall be while you are a man;
But when in other habits you are seen,
Orsino’s mistress and his fancy’s queen.²⁹

Mario DiGangi schreibt: „At this moment of comic closure, Cesario is transformed not into Viola but into Ganymede, the effeminate page.“³⁰ Mit dieser

25 Um noch einmal Malvolio zu bemühen: „Tis with him [Cesario; Anm. der Verf.] in standing water between boy and man“ (W. Shakespeare: Twelfth Night, 1.5.154-155).

26 P. Rackin: Shakespeare’s Crossdressing Comedies, S. 122.

27 Ebd.

28 J. Crawford: The Homoerotics of Shakespeare’s Elizabethan Comedies, S. 137. Vgl. auch S. Orgel: Impersonations, S. 17.

29 W. Shakespeare: Twelfth Night, 5.1.378-381.

30 DiGangi, Mario: „The Homoerotics of Early Modern Drama“, Cambridge: Cambridge University Press 1997, S. 42.

vielschichtigen Performanz wird Viola/Cesario zur Projektionsfläche für verschiedene Arten von Begehren, nicht zuletzt auch von Seiten des Publikums. Jeffrey Masten beschreibt den Jüngling als „catalyst for the multiplication of erotic possibilities.“³¹ Diese Vervielfältigung intensiviert sich noch dank der Überlagerung von *boy actor*, weiblicher Figur und dem Moment des Drag.

CROSSDRESSING IN AS YOU LIKE IT

Rosalinds Performance als Ganymede in *As You Like It* zeigt Sinn für und Freude an der Theatralität von Geschlecht. Anders als Viola bedauert sie ihre Verkleidung nicht und sie bestimmt selbst den Zeitpunkt, an dem sie wieder als Frau in Erscheinung tritt: Sie wird nicht entlarvt, sondern gibt sich zu erkennen. Rosalind nutzt das Crossdressing für eine ebenso lustvoll-spielerische wie souveräne Performance, in der sie als *playmaker* Verbindungen stiftet und sich an den Liebesschwüren ihres geliebten Orlando ergötzt. Zunächst zum Plot: Vertrieben von ihrem Onkel, dem Duke, flieht Rosalind mit ihrer Cousine Celia und dem Hofnarren in den Wald von Arden. Der Duke hat bereits Rosalinds Vater, den eigentlichen Herrscher, in eben dieses Exil getrieben. Rosalind verkleidet sich für die Flucht als Mann und gibt sich als Celias Bruder aus. Wie in *Twelfth Night* ist die Verkleidung an erster Stelle ein Schutz für die allein reisenden Frauen, denn, wie Rosalind sagt: „Beauty provoketh thieves sooner than gold.“³² Auf Celias Vorschlag, sich als arme und unattraktive Bauernmädchen zu verkleiden, um sich vor Angreifern zu schützen, antwortet sie resolut:

ROSALIND: Were it not better,
Because that I am more than common tall,
That I did suit me all points like a man?

-
- 31 Masten, Jeffrey: „Queer Philologies. Sex, Language and Affect in Shakespeare’s Time“, Philadelphia: Pennsylvania University Press 2016, S. 129. Übrigens gibt es eine definitorische Unklarheit darüber, was einen *boy* auszeichnet – von der klassisch-kanonischen Eigenschaft, erotisches Subjekt für Frauen und Männer zu sein, einmal abgesehen (ebd., S. 115). Masten verweist darauf, dass *boy actors* zwischen zwölf und 21 oder 22 Jahren alt waren (ebd., S. 148), nennt aber auch ein Beispiel einer Gerichtsverhandlung, die Sodomie zum Gegenstand hatte: Hier war ein als *boy* beschriebener junger Mann ca. 29 Jahre alt (ebd., S. 113). Das Heiratsalter von Männern beziffert Masten auf 27,6-29,3 Jahre (ebd., S. 113).
- 32 Shakespeare, William: „As You Like It“, in: Juliet Dusinberre (Hg.), *The Arden Shakespeare*, London: Bloomsbury 2006, 1.3.107.

A gallant curtle-axe upon my thigh,
 A boar-spear in my hand, and in my heart,
 Lie there what hidden woman's fear there will,
 We'll have a swashing and a martial outside,
 As many other mannish cowards have
 That do outface it with their semblances.³³

Rosalinds heroische Rhetorik und ihr Investment ins Detail zeugen von einem Enthusiasmus, der sich kaum auf den Sicherheitsaspekt reduzieren lässt. Rosalind entwirft sich mit Verve als schmucker junger Mann. Die Aufzählung der Waffen und Adjektive wie „swashing“ und „martial“ verknüpfen Männlichkeit mit Mut und Kampf: „swashing“ meint so viel wie verwegen, draufgängerisch, „martial“ natürlich kämpferisch. Solch kodifizierter Merkmale von Männlichkeit bedienen sich laut Rosalind auch jene Männer, die im Herzen eigentlich Feiglinge sind. Ob nun Mann oder nicht – Männlichkeit ist eine Sache der Performanz. Hier erlaubt das Crossdressing einen Kommentar auf das mögliche Auseinanderdriften von kodifizierter Männlichkeit und individuellem Verhalten. Auch im weiteren Verlauf nehmen Rosalind und Celia das Crossdressing immer wieder zum Anlass, solche Zuschreibungen zu artikulieren. Müde von der langen Wanderung sagt etwa Rosalind: „I could find in my heart to disgrace my man's apparel and to cry like a woman, but I must comfort the weaker vessel, as doublet and hose ought to show itself courageous to petticoat.“³⁴

Noch deutlicher als Viola in *Twelfth Night* wird Rosalind/Ganymede zum Attraktor für das Begehren beider Geschlechter. Verkleidet als Ganymede ermutigt sie ihren geliebten Orlando zu einem Liebesspiel, in dem sie – Ganymede – die Rolle der Rosalind spielt. Gleichzeitig verliebt sich die Schäferin Phoebe in Ganymede. Begehrt von beiden Geschlechtern und allseits als „pretty youth“ adressiert, findet sich Rosalind in der Rolle des schönen Jünglings wieder. Dessen Schönheit ist eher weiblich als männlich konnotiert, in einer von Orlando's Bruder wiedergegebenen Beschreibung heißt es: „The boy is fair / Of female favour, and bestows himself / like a ripe sister.“³⁵ Die Schäferin Phoebe lobt in einem *blazon* die „complexion“ des Jünglings ebenso wie seine roten Lippen und Wangen: „There was a pretty redness in his lip, / A little riper and more lusty red / Than that mixed in his cheek.“³⁶ Die Figur des schönen Jünglings, der mit seinen vollen, roten Lippen fast als Frau durchgehen könnte, hat eine meta-

33 W. Shakespeare: *As You Like It*, 1.3.110-19.

34 Ebd., 2.4.4-7.

35 Ebd., 4.3.84-86.

36 Ebd., 3.5.117 und 3.5.121-123.

theatrale Note: Ganymede wird sicher noch die rotgeschminkten Lippen des die Rosalind spielenden *boy actors* gehabt haben.³⁷

Wenn die Figur der Rosalind alias Ganymede das Begehren von Männern auf sich zieht, eröffnet dies eine homoerotische Dimension, die auch vom *boy actor* profitiert. Der Verweis auf den mythologischen Ganymed, den Geliebten des Zeus, ist in Renaissance-Texten häufig anzutreffen und artikuliert hier meist ein homoerotisches Begehren. Doch gibt es wie in *Twelfth Night* auch in *As you like it* eine weibliche Figur, die Ganymede/Rosalind verfällt. Die Schäferin Phoebe ist eine teils lächerliche Figur, doch hat ihre Liebe zu Rosalind/Ganymede auch eine tragische Note. Phoebe mag zumindest partiell als Identifikationsfigur für das weibliche Publikum dienen. Dabei sollte nicht vergessen werden, dass sich weibliches Begehren auf den Jüngling Ganymede, den tatsächlichen *boy actor*, oder auch auf Rosalind *in drag* beziehen kann – oder eben gerade auf die Unbestimmtheit oder Vielschichtigkeit, die diese Figur auszeichnet. Darauf verweist Rackin, wenn sie die erotische Spannung betont, die das Crossdressing sowohl bei den Figuren als auch bei den Zuschauer*innen („spectators of both sexes“) hervorrufen kann: „This excitement, like the ambiguous gender identity of the characters themselves, resists analysis in terms of the modern division between homo- and heteroerotic (or even bisexual) desire. It derives from the very ambiguity that those classifications would dismantle.“³⁸ Shakespeare hat in der Figur Ganymede/Rosalind einen erotischen Attraktor für das diverse Publikum geschaffen, ohne dass die erotische Anziehungskraft dieser Figur sich durch moderne binäre Kategorien von homo- und heterosexuellem Begehren definieren ließe.

In einer späteren Szene zeigt auch diese Komödie die Grenzen der Verwandlung auf – als Rosalind ein vom Blut des Geliebten getränktes Taschentuch sieht, wird sie ohnmächtig. Allerdings fängt sie sich schnell wieder und versucht ihre Ohnmacht als schauspielerische Leistung zu verkaufen. Dieser Versuch ist nicht sehr erfolgreich, doch verbindet das Stück hier die Vorstellung vom schwachen Geschlecht mit der gänzlich fantastischen Geschichte von einem Kampf Orlan-

37 Farah Karim-Cooper beschreibt den Gebrauch weißer und roter Schminke jener *boy actors*, die weibliche Rollen spielten: „Through its poetry and stage pictures, Shakespearean and Renaissance drama contributed to contemporary notions of beauty. The painted boy actors, donned in red and white pigments, were also, though quite loosely, visual markers of early modern standards of beauty“ (Karim-Cooper, Farah: „Cosmetics in Shakespearean and Renaissance Drama“, Edinburgh: Edinburgh University Press 2006, S. 23).

38 P. Rackin: Shakespeare’s Crossdressing Comedies, S. 127.

dos mit einem Löwen. Es inszeniert und ironisiert auf diese Weise übersteigerte Vorstellungen von männlichem Heroismus, *chivalry* und weiblicher Schwäche. In jedem Fall ist Rosalind ganz klar der *playmaker* des Stückes: Mit überragender Rhetorik und überragendem Verstand führt sie ein gutes Ende für alle herbei und stiftet dabei in unvergleichlicher Effizienz gleich vier Ehen. Die Geschlechterdifferenz wird hier uneindeutiger konfiguriert als in *Twelfth Night*. Die Frau mag einen schwachen Körper haben, aber sie ist von Witz und Verstand her dem Mann ebenbürtig, ja kann ihn an Autorität und Überzeugungskraft gar überbieten. Mit dem Epilog wird die durch das Crossdressing erzeugte Vielschichtigkeit erneut aktiviert. Der Schauspieler der Rosalind tritt auf die Bühne und erinnert noch einmal an seine weibliche Rolle: „It is not the fashion to see the lady the Epilogue...“³⁹ Dann aktiviert er das Begehren der männlichen Zuschauer: „If I were a woman, I would kiss as many of you as had beards that pleased me...“⁴⁰ Zugleich stellt er über das „if“ die Fiktionalität seiner weiblichen Rolle aus. Auch lässt dieser Satz für die Zuschauer*innen die Möglichkeit, dass Rosalind Bärte vielleicht gar nicht gefallen und er/sie eigentlich lieber Damen küssen würde.

KRITISCHE REZEPTION THEATRALER PRAXIS

Beide Komödien spielen mit Geschlechterrollen und bringen sie bewusst zur Aufführung. Dadurch erhält das Crossdressing eine metatheatrale Funktion: Es verweist darauf, dass Geschlechterrollen eine Sache der Performanz sind. Sicher lässt sich argumentieren, dass dies grundsätzlich ein subversiver Akt ist, der die theatrale Verfasstheit sozialer Rollen und die performative Lesbarkeit von Körpern ausstellt. Dank dieser Performanz von Geschlechterrollen hat das Theater der Frühen Neuzeit im Zuge feministischer und queerer Lesarten viel Aufmerksamkeit erfahren und ein erhebliches subversives Potential zugesprochen bekommen. So argumentierte etwa Catherine Belsey in einem Aufsatz von 1985:

Of course, the male disguise of these female heroines ... offers the audience the pleasure of a knowingness which depends on a knowledge of sexual difference. But it can also be read as undermining that knowledge from time to time, calling it in question by indicating that it is possible, at least in fiction, to speak from a position which is not that of a full, unified, and gendered subject.⁴¹

39 W. Shakespeare: *As You Like It*, Epilogue 1-2.

40 Ebd., epilogue 16-18.

41 C. Belsey: *Disrupting Sexual Difference*, S. 180.

In meiner Analyse habe ich versucht zu zeigen, dass es sehr stark vom jeweiligen Stück abhängt, ob Genderdifferenzen tatsächlich nachhaltig in Frage gestellt werden. Als wesentlich vielfältiger und tatsächlich fluider empfinde ich den erotischen Exzess, den die Komödien produzieren. Dieser wird zwar am Ende durch mehrfache Eheschließungen in heterosexuelle Bahnen gelenkt, jedoch gelingt dies nicht vollständig. Dieser Exzess lässt sich nicht einfach als homo- oder heteroerotisch kategorisieren. Da das Objekt des Begehrens selbst auf vielschichtige Weise Geschlechterrollen kombiniert, ist das Begehren selbst unbestimmt und divers. Kein Wunder also, dass das „16. bzw. 17. Jahrhundert [...] in diesem Zusammenhang wiederholt als ein Jenseits der Identitätsdiskurse konstruiert worden [ist]“, wie Sabine Schülting argumentiert: „In Michel Foucaults *Der Wille zum Wissen* erscheint diese Zeit als eine nostalgisch verklärte, prädiskursive Idylle polymorpher Sexualität [...] während die Shakespeare-Forschung im Transvestismus der elisabethanischen Bühne die Butlersche These von der Performativität von Geschlechtsidentität und Begehrensstrukturen inszeniert sah.“⁴²

Die für eine Theorie der Performativität geradezu paradigmatisch erscheinende Wandelbarkeit frühneuzeitlicher Geschlechterrollen erfuhr Bestätigung durch ein Körpermodell, das die Rezeption von Geschlechterrollen in der Frühen Neuzeit geprägt hat. Thomas Laqueur beschrieb dieses Körpermodell im Ausgang von Michel Foucaults Überlegungen zu der Historizität von Sexualität (in seiner Reihe zu *Sexualität und Wahrheit*). 1990 erschien Laqueurs Buch *Making Sex* mit der These, dass in der Frühen Neuzeit ein von galenischen Abhandlungen inspiriertes „Ein-Geschlecht-Modell“ vorherrschend gewesen sei, das erst im 18. Jahrhundert von einem „Zwei-Geschlechter-Modell“ abgelöst wurde. Ganz kurz erläutert, geht dieses Modell, das laut Laqueur vor dem 18. Jahrhundert dominierend ist, davon aus, dass es keine grundsätzliche Differenz zwischen männlichen und weiblichen Geschlechtsorganen gibt, dass sich diese nicht kategorisch, sondern nur graduell unterscheiden: „the boundaries between male and female are of degree and not of kind.“⁴³ Im Prinzip haben demnach beide Geschlechter identische Organe, diese sind bei Männern allerdings nach außen gestülpt, bei Frauen liegen sie dagegen im Körper.⁴⁴ Ausgehend von dieser These läge dann den beiden Geschlechtern, die in der Frühen Neuzeit kursieren,

42 S. Schülting: *Reading Sex Historically: Zu Problemen und Perspektiven der kulturhistorischen Gender Studies*, S. 58.

43 Laqueur, Thomas: *„Making Sex. Body and Gender from the Greeks to Freud“*, Cambridge, MA: Harvard University Press 1990, S. 25.

44 Ebd., 4.

ein einziger, nur geringfügig differenzierter Körper zugrunde.⁴⁵ Dabei ist der Körper des Mannes perfekter als der der Frau – die weiblichen Geschlechtsorgane entsprechen zwar den männlichen, sind aber aufgrund der geringeren Kraft und Temperatur des weiblichen Körpers im Inneren verblieben.⁴⁶

Diese These vom „Ein-Geschlecht-Modell“ passt hervorragend zu konstruktivistischen Theorien, nach denen das kulturelle Geschlecht nicht von einem unveränderlichen Körper abhängt, sondern die Vorstellung eines „natürlichen“ Körpers selbst kulturell kodiert ist und somit auch historisch variiert. Das „Ein-Geschlecht-Modell“ lässt die Binarität von Geschlecht selbst zum Konstrukt werden. Mittlerweile ist die These von einem dominanten „Ein-Geschlecht-Modell“ recht umstritten. Wie beispielsweise Helen King gezeigt hat, gibt es im 16. und 17. Jahrhundert vielmehr konkurrierende Diskurse über den menschlichen Körper: Viele medizinische Texte vertreten durchaus ein „Zwei-Geschlechter-Modell.“⁴⁷ Doch hat die These vom „Ein-Geschlecht-Modell“ sicherlich dazu beigetragen, dass viele Kritikerinnen und Kritiker das Crossdressing eher als Beleg für die Performativität und vielleicht auch Fluidität von Geschlecht gelesen haben, denn als Verhandlung von Geschlechterdifferenzen oder gar als Versuch ihrer Konsolidierung.

Ein Bewusstsein für die Theatralität sozialer Rollen kommt hier durchaus zum Tragen, doch zeigen die diskutierten Komödien zugleich, dass die Grenzen

45 Auch Stephen Greenblatt vertritt diese These (Greenblatt, Stephen: „Shakespearean Negotiations: The Circulation of Social Energies“, Berkeley/Los Angeles: California University Press 1988).

46 Die männliche Schauspieltruppe Shakespeares, die sowohl männliche als auch weibliche Figuren verkörperte, scheint in dieser Logik nur der buchstäbliche Ausdruck dieses „Ein-Geschlecht-Modells“: „The open secret of identity – that within differentiated individuals is a single structure, identifiably male – is presented literally in the all-male cast“ (S. Greenblatt: Shakespearean Negotiations, S. 93).

47 Helen King stellt die Chronologie Laqueurs in Frage und postuliert bereits für die Antike: „[...] even within the canonical texts used by Laqueur, various models of sex centred on difference existed in the ancient world“ (King, Helen: „The One-Sex Body on Trial: The Classical and Early Modern Evidence“, London/New York: Ashgate 2013, S. 49). Im 16. Jahrhundert existierte ein galenisches „inside/outside model of the body“ neben „Hippocratic ‚two-sex‘ models“ (ebd., S. 51). King schlussfolgert: „Although the ‚one-sex‘ model and its attribution to Galen continue to feature [...] the late sixteenth-century pattern of discussing generation was commonly to include a short summary of Galen on the inside/outside body but to follow this with a discussion of the ‚two-sex‘ alternative“ (ebd., S. 64).

und Hierarchien zwischen den Geschlechtern dadurch nicht zwangsläufig aufgelöst werden. In beiden Komödien tritt die Verkleidung immer wieder in den Hintergrund. In *Twelfth Night* wirbt Viola auf charmante Weise um Olivias Liebe. Zwar geschieht dies eigentlich nur in Stellvertretung für Orsino, doch kreierte die Performanz des Werbenden performativ ein tatsächliches Begehren, wenn Olivia sich in Viola/Cesario verliebt. Doch die Angst Violas vor der körperlichen Auseinandersetzung und ihre innere Distanz zur männlichen Rolle markiert wiederholt ihre weibliche Subjektivität. Howard schreibt: „The audience always knows that underneath the page’s clothes there is a ‚real‘ woman [...], one who freely admits that she has neither the desire nor the aptitude to play the man’s part in phallic swordplay.“⁴⁸ Natürlich ist die Situation etwas komplexer, denn die Zuschauer*innen wissen ja auch, dass unter dem Kostüm dieser „realen“ Frau eigentlich ein *boy actor* steckt, sodass Violas Bezüge auf ihren weiblichen Körper eine ganz eigene Ironie haben. Rosalinds/Ganymedes Spiel mit den Geschlechterrollen ist stärker als Violas von der Lust am Spiel geprägt und ihre Autorität in Liebesdingen ist effizient genug, um Geschlechterdifferenzen und -zuschreibungen über weite Strecken in Frage zu stellen.

CROSSDRESSING, GESCHLECHTERDIFFERENZ UND SOZIALE ORDNUNG

Gegen die Vorstellung fluider Geschlechterrollen hat Howard bereits lange vor einer medizinhistorisch motivierten Kritik an der Dominanz des „Ein-Geschlecht-Modells“ auf die ideologische Bedeutung der Geschlechterdifferenz in der Frühen Neuzeit verwiesen: „I think the real point is that the Renaissance needed the idea of two genders, one subordinate to the other, to provide a key element in its hierarchical view of the social order and to buttress its gendered division of labor.“⁴⁹ Tatsächlich hatte die Familie in ideologischer Hinsicht eine Schlüsselfunktion. Sie stellte ein Modell für eine hierarchisch strukturierte soziale Ordnung zur Verfügung: ein Regierungsparadigma, das den Mikrokosmos der Familie mit dem Makrokosmos des Staates verband.⁵⁰ Wie der Familienvater sein Haus, so sollte der König sein Reich verwalten. Andersherum – so war es in

48 J. Howard: *Crossdressing, the Theater and Gender Struggle*, S. 33.

49 Ebd., S. 24.

50 Auch das übrigens stellte schon Foucault fest, vgl. „Governmentality“, in: Graham Burchell/Colin Gordon/Peter Miller (Hg.), *The Foucault Effect: Studies in Governmentality*, Chicago: The University of Chicago Press, 1991, S. 87-104, insbes. S. 90-92.

der Ratgeberliteratur des späten 16. und frühen 17. Jahrhunderts zu lesen – war der Familienvater in seiner Autorität gerade so unangreifbar wie ein König.⁵¹ In diesem Regierungsparadigma fungierte die Ehefrau als erste Untertanin und liebende Beraterin zugleich, eine durchaus ambivalente Positionierung.⁵² Das häusliche Geschlechterverhältnis diente als politisches Paradigma für Autorität und Regierung und diese patriarchale Struktur half in Bezug auf Monarchie und Staat, Regierungsverantwortung und Regierungsmacht zu veranschaulichen. Als *pars pro toto* für politische Autorität und Unterwerfung hat das Geschlechterverhältnis in frühneuzeitlichen Schriften eine weit reichende Bedeutung, die den engen Rahmen des Privathaushaltes überschreitet. Doch diente die Familie nicht nur als Metapher für eine patriarchale und autokratische Regierungsform. Vielmehr galt sie im 17. Jahrhundert als jener Ort, an dem Autorität und Unterwerfung tatsächlich eingeübt werden.⁵³ Der private Haushalt sollte jedem Mitglied seine oder ihre angestammte Position in einer Matrix von Autorität und Unterwerfung anweisen und diese Positionen gleichsam einüben. Mit seiner autoritären Struktur sollte der Haushalt die Ordnung im Staat garantieren. Angesichts dieser politischen Bedeutung des Geschlechterverhältnisses kann der Wechsel von Geschlechterrollen und die Aneignung männlicher Autorität über das Crossdressing eben auch politische Bedeutung haben und die natürliche Zuweisung von Autorität hinterfragen.

Den Zusammenhang zwischen Crossdressing und einer drohenden Umkehrung des patriarchalen Autoritätsverhältnisses stellt ein Pamphlet explizit her, das in der frühneuzeitlichen Forschung sehr bekannt ist: Es trägt den Titel *Hic Mulier, or, the Man-Woman* und wurde im Jahre 1620 gedruckt. Das Pamphlet denunziert Crossdressing als monströse Praxis. Im Wortspiel werden die „Mermaids“ durch „Mearemonsters“ ersetzt: Frauen, die Männerkleidung tragen, sind „neither men nor women, but iust good for nothing.“ An anderer Stelle heißt es: „not half man, halfe woman, halfe fish, halfe flesh; halfe beast, halfe Monster: but all Odyous, all Diuell, that have cast off the ornaments of your sexes.“⁵⁴ *Hic*

51 Diese Literatur wandte sich vor allem an die entstehende Mittelschicht, vgl. Enderwitz, Anne: „Ökonomie und Politisches Kalkül. Macbeth und die Reformation“, in: Sabine Schülting (Hg.), *Shakespeare Jahrbuch 2018. Shakespeare und die Reformation*. 159 (2018), S. 106-125, hier S. 108.

52 Ebd., S. 113-114.

53 Ebd., S. 116.

54 Anon.: „*Hic Mulier, or, the Man-Woman*“, A4r. Anon. London, 1620. *Early English Books Online*, <https://search.proquest.com/docview/2248583365?accountid=11004>, 21. Februar 2020.

Mulier betont den sündhaften Charakter des Crossdressing, indem es Frauen in Männerkleidung als Prostituierte beschreibt.⁵⁵ Vor allem das *French doublet* (Wams) bekommt hier einen dezidiert obszönen Charakter. Anstelle eines die Kurven verhüllenden langen Gewandes entscheiden sich diese Frauen für „the loose, lasciuious ciuill embrace of a French doublet, being all vnbutton’d to entice, all of one shape to hide deformitie, and extreme short wasted to giue a most easie way to euery luxurious action.“⁵⁶

Das zügellose Verhalten, das das Crossdressing hier konnotiert, ist argumentativ nicht nur mit körperbetonter Kleidung und illegitimen sexuellen Praktiken verbunden, sondern geht mit einer Umkehrung des Machtverhältnisses einher, das das frühneuzeitliche Geschlechterverhältnis reguliert. Crossdressing geht mit einer Selbstermächtigung Hand in Hand, die die Ordnung und Reputation des ganzen Haushaltes zu zerstören droht. Die Bildquelle im folgenden Zitat ist das Zaumzeug, deshalb passt der deutsche Begriff des Zügellosen sehr schön: „they may catch the bridle in their teeth, and runne away with their Rulers, they care not into what dangers they plunge either their Fortunes or Reputations, the disgrace of the whole Sexe, or the blot and obloquy of their priuate Families...“⁵⁷ Dies scheint mir ins Herz des Problems zu treffen, stellt die drohende Umkehrung des häuslichen Autoritätsverhältnisses doch das eigentliche Skandalon dar, das der Text entwirft. Lisa Jardine spielt genau darauf an, wenn sie schreibt: „In the natural order of things, the order which sumptuary law codifies in order of dress, woman is subject to man. The elimination of dress difference between men and women implies a narrowing of the gap between the man and his subordinate [...]“⁵⁸ Der oft als puritanisch identifizierte englische *pamphleteer* Philip Stubbes beschreibt in seiner vielzitierten Abhandlung über die Missstände in der englischen Gesellschaft von 1583 Frauen, die sich wie Männer kleiden, und Männer, die in der übertriebenen Aufmerksamkeit für ihr Äußeres weibisch werden. Eine solche Konfusion verdammt er mit Verweis auf die Bibel: „Our apparell was giuen as a signe distinctiue, to disceme betwixt sexe and sexe, and therefore one to weare the apparell of another sexe, is to pruticipate with the

55 Eine Antwort auf *Hic Mulier* gibt das ebenso bekannte Pamphlet *Haec Vir*.

56 Ebd., Blv. Bereits bei Stubbes ist solch ein *doublet* „wanton“ und „lewd“, unkeusch und obszön (vgl. L. Jardine: *Still Harping on Daughters*, S. 155). Es zeige einen Mangel an Bescheidenheit und Zurückhaltung und entziehe sich der biblisch festgeschriebenen Differenz zwischen Mann und Frau.

57 Anon.: *Hic Mulier, or, the Man-Woman*, C2r.

58 L. Jardine: *Still Harping on Daughters*, S. 156.

same, and to adulterate the veritie of his owne kinde.“⁵⁹ Crossdressing kriecht auch bei Stubbes “Monsters of both kindes, halfe women, half men.“⁶⁰

Die Bedeutung von Kleidung ist aber nicht nur für das Geschlechterverhältnis evident, sondern im 16. und 17. Jahrhundert auch für eine zunehmend unsichere soziale Zuordnung. In einer Zeit, in der die soziale Ordnung brüchig wird, weil eine aufstrebende, proto-bürgerliche „Mittelschicht“ zu Geld kommt und sich Luxusgüter leisten kann, die zuvor dem Adel vorbehalten waren, wird Kleidung zu einer umkämpften Bastion sozialer Differenzierung. So beklagt etwa *The Anatomie of Abuses* an erster Stelle eine nicht standesgemäße, übertrieben luxuriöse Kleidung: „The greatest abuse, which in my iudgement both offendeth God most, and is there not a little aduanced, is, the execrable sinne of Pride, and excesse in Apparell.“⁶¹ Spezifisch prangert Stubbes das Bestreben an, über luxuriöse Kleidung einen höheren sozialen Stand zu suggerieren: „By wearing of Apparell more georgeous, sumptuous, and precious then our state, calling, or condition of life requireth.“⁶² Dazu muss man wissen, dass es bis 1604 eine rechtlich festgeschriebene Kleiderordnung gab, die von Queen Elizabeth selbst durch mehrere Erlasse bestätigt wurde.⁶³ Darauf bezieht sich Stubbes, wenn er die Verwendung bestimmter Stoffe und Materialien von bestimmten Statusgruppen als nicht rechtmäßig („not lawful“) beschreibt. Er beklagt ein Durcheinander in der äußeren Erscheinung, das die soziale Differenzierung und Zuordnung unmöglich macht:

But now there is such a confuse mingle mangle of apparell in England, and such horrible excesse thereof, as euery one is permitted to flaunt it out, in what apparell he listeth himselfe, or can get by any meanes. So that it is very hard to knowe, who is noble, who is worshipfull, who is a Gentleman, who is not [...].⁶⁴

59 Stubbes, Philip: „The Anatomie of Abuses [1583]“, Ed. Margaret Jane Kidnie, https://theses.bham.ac.uk/id/eprint/4435/1/Kidnie96PhD_redacted.pdf, 21. Februar 2020, S. 163-164.

60 Ebd., S. 164.

61 Ebd., S. 115.

62 Ebd., S. 117.

63 Vgl. etwa Bromley, James M.: „Quilted with Mighty Words to Lean Purpose“: Clothing and Queer Style in *The Roaring Girl*“, in: *Renaissance Drama* 43:2 (2015), S. 143-172, hier S. 144.

64 P. Stubbes: *The Anatomie of Abuses*, S. 121.

Das Skandalon ist hier klar benannt: Kleidung droht soziale Differenzen unkenntlich zu machen.⁶⁵ Besonders skandalös ist das Verhalten jener gemeinen Leute, die keiner adligen Schicht angehören, aber über bestimmte Textilien eine solche Zugehörigkeit suggerieren. Es ist sicherlich kein Zufall, dass Stubbes in seinem Werk sowohl Genderdifferenzen als auch sozio-ökonomische Differenzen über die Kleiderfrage verhandelt: Kleidung dient als Code für alle diese Differenzen. Über die Kleiderordnung artikuliert sich eine hierarchisch strukturierte soziale Ordnung.⁶⁶ Umgekehrt ist die Debatte um angemessene Kleidung Symptom eines gesellschaftlichen Wandels, der mit globalem Handel, der Emergenz einer proto-bürgerlichen „Mittelschicht“ und der Auflösung feudaler Bindungen einhergeht und diese Ordnung gerade in Frage stellt.

CROSSDRESSING ALS POLYFUNKTIONALE THEATRALE PRAXIS

Was heißt das nun für Crossdressing im Theater? Ist Crossdressing auf der Bühne einfach ein lustvolles Spiel, das Wortwitz und Erotik mobilisiert? Eröffnet es metatheatrale Perspektiven? Ist es Indiz eines in die Krise geratenen Geschlechterverhältnisses, das neu ausgehandelt werden will, oder artikuliert sich über das Crossdressing gar ein weiter gefasster sozialer Wandel? Tatsächlich gibt es keinen Anlass, diese Fragen als unvereinbare Alternativen zu begreifen. Zunächst einmal sollte man für das Theater der Frühen Neuzeit lustvolle Unterhaltung und die Artikulation sozialer Fragen nicht als Widerspruch sehen. Mit Phyllis Rackin und Peter Stallybrass gehe ich davon aus, dass das Verkleiden auf der frühneuzeitlichen Bühne (sowie die Fiktion des Entkleidens) auch ein erotisches Spiel ist. Das Umziehen suggeriert ein Ausziehen und einzelne Kleidungsstücke und ihr metonymischer Bezug zu entsprechenden Körperteilen

65 Howard beschreibt die performative Dimension einer solchen Kleiderordnung: „For Stubbes transgressions of the dress code don't just *signal* social disruption; they constitute such disruption. That is, when common subjects wear the gold, silk, and diamonds that properly signify an aristocratic birth and calling (as apparently a number did), they demean the social place they have usurped and erase necessary social distinctions“ (J. Howard: *Crossdressing, the Theater and Gender Struggle*, S. 23).

66 „Stubbes also says that when women dress as men and when men dress effeminately, distinctions between sexual ‚kinds‘ are also obliterated. The stability of the social order depends as much on maintaining absolute distinctions between male and female as between aristocrat and yeoman“ (ebd.).

werden zu Fixationspunkten des Begehrens.⁶⁷ Auch Valerie Traub spricht von einer Erotisierung des weiblichen Körpers über das Tragen männlicher Kleidung, das hier der kulturell kursierenden Fantasie einer vergrößerten Klitoris entspricht:

It is not just that transvestism accorded female characters the linguistic and social powers of men, nor that the phenomenon itself registered cultural anxieties about the instability of gender identity, but that male clothes worked as external projections, theatrical equivalents, of the cultural fantasy of the enlarged clitoris. [...] Signifying the independent use of a woman's always possibly inordinately endowed clitoris, crossdressing not only masculinizes but eroticizes the female body.⁶⁸

Darüber hinaus stellt die Figur des Jünglings und der als Jüngling verkleideten schönen Frau einen mythologisch vielfach erprobten Ankerpunkt für ein wie auch immer geartetes erotisches Begehren dar. Man denke neben Ganymede etwa an Narcissus und Adonis. Die Figur der Rosalind bietet sich dem Publikum

67 Ein metonymisches Kleidungsstück wäre etwa das *codpiece* (zu dessen komischen Implikationen siehe Lublin, Robert I.: „Costuming the Shakespearean Stage: Visual Codes of Representation in Early Modern Theatre and Culture“, Surrey: Ashgate 2011, S. 26-27). In „Transvestism and the ‚Body Beneath““ spekuliert Peter Stallybrass über die erotische Fantasie und Faszination des *undressing*, das nie vollzogen wird, aber letztlich keinen weiblichen, sondern den Körper des *boy actors* enthüllen würde. Diese Fantasie „plays back and forth between sexual difference as a site of indeterminacy (the undoing of any stable or given difference) and sexual difference (and sexuality itself) as the production of contradictory fixations (fixations articulated through a fetishistic attention to particular items of clothing, particular parts of the body of an imagined woman, particular parts of an actual boy actor)“ (Zimmermann, Susan (Hg.): „Erotic Politics: Desire on the Renaissance Stage“, New York: Routledge 1992, S. 50-64, hier S. 64). In einem weiteren Aufsatz betont Stallybrass die eminent wichtige Rolle, die Kostüme für das professionelle Theater spielten, und geht in seiner Argumentation sogar so weit, zu behaupten, dass das kommerzielle Theater eine Art Ableger oder Effekt des „market in clothes“ ist („Worn Worlds: Clothes and Identity on the Renaissance Stage“, in: Margreta De Grazia/Maureen Quilligan/Peter Stallybras (Hg.), *Subject and Object in Renaissance Culture*, Cambridge: Cambridge University Press 1996, S. 289-320, hier S. 294). In diesem Sinne wäre das *Crossdressing* vielleicht eine Form, die Kostüme, die einer Schauspieltruppe gehören, optimal auszunutzen und zur Geltung zu bringen.

68 Traub, Valerie: „The (In)significance of Lesbian Desire in Early Modern England“, in: dies., *Desire and Anxiety: Circulations of Sexuality in Shakespearean Drama*, London: Routledge 1992, S. 156.

als Begehrensubjekt an, egal, ob sich dieses Begehren auf den *boy actor*, Rosalind oder Ganymede richtet, oder eben auf das komplexe Spiel mit Geschlechterrollen oder auf die Art und Weise, in der sich diese Figur einfachen Zuordnungen entzieht. Metatheatral bietet das Crossdressing die Möglichkeit, das *role-playing* bewusst als Praxis auszustellen und zu kommentieren. Wie auch das Theater markiert es einen transitorischen Zustand, der von der Wirklichkeit zu unterschieden ist.

Zugleich würde ich aber davon ausgehen, dass das Theater im Liebesspiel nicht nur Entertainment, Witz und Erotik bietet, sondern als gesellschaftliches Schlüsselmedium der Frühen Neuzeit auch die strukturellen Möglichkeiten und Grenzen des Individuums und seiner Handlungsfähigkeit artikuliert und reflektiert. Jean Howard hat in ihrem Essay bereits argumentiert, dass sich im Crossdressing ein zweifaches Problem manifestiert: eines, das ganz unmittelbar das Geschlechterverhältnis betrifft und eines, das unspezifischer einen Wandel der sozialen Ordnung und der Bedeutung der Repräsentation für diese Ordnung signalisiert.

In Bezug auf das Geschlechterverhältnis interpretiert Howard das Interesse für Crossdressing als Symptom für eine Krise des Geschlechterverhältnisses. Im Zuge der Reformation erfährt das Geschlechterverhältnis eine Neubestimmung. Die Frau findet sich dabei in einer paradoxen Situation. Vor allem in puritanischen Schriften wird sie nun einerseits als Mitregierende im Reich der Familie entworfen, ist aber andererseits Subjekt des Mannes und muss sich seinem Urteil beugen.⁶⁹ Diese mehrdeutige Bestimmung verlangt nach Aushandlung und das Crossdressing erlaubt es ein Stück weit, die Möglichkeiten und Grenzen weiblicher *agency* auszuloten. Denn das Frau-zu-Mann-Crossdressing beinhaltet erst einmal eine Zunahme von Möglichkeiten: Sicherheit, Handlungswirkmächtigkeit, die Chance, Kontrolle über das eigene Leben zu gewinnen und vielleicht auch vorübergehende Autorität über das Leben anderer.

Doch jenseits dieser Konkretion hat das Geschlechterverhältnis wie eingangs erläutert auch ein tropologisches Potential. Wie bereits angedeutet, spielte das Eheverhältnis eine große Rolle für die Ordnung im Staat, für Autorität und Unterwerfung. Einerseits wird es tropologisch in einer Weise gefasst, die Politik und Haushalt verschränkt: So wird in zahllosen Analogien und Metaphern der Familienvater und Hausherr mit einem König verglichen, der König wiederum als Vater aller adressiert. Andererseits haben Ehe und privater Haushalt eine ganz konkrete disziplinarische Funktion. Die Ehe ermöglicht nicht nur einen

69 A. Enderwitz: Ökonomie und Politisches Kalkül. Macbeth und die Reformation, S. 115.

positiven Entwurf legitimer Regierung mit entsprechender Unterwerfung. Ihre politische Dimension prädestiniert das Geschlechterverhältnis auch für die Artikulation sozio-politischer Ängste und Hoffnungen, die Selbstautorisierung und sozialen Aufstieg zum Gegenstand haben. Das Geschlechterverhältnis stellt zumindest auch einen Ort, einen Topos für die Reflexion einer im Wandel begriffenen sozio-politischen Ordnung zur Verfügung.

Sowohl Lisa Jardine als auch Jean Howard sehen das Crossdressing ganz explizit in diesem Zusammenhang.⁷⁰ Das Zurschaustellen eines falschen Seins mit Hilfe der Kleidung und auch der Autoritätsanspruch, der etwa in *As You Like It* mit dem Crossdressing einhergeht, verbinden das Crossdressing mit sozialer Mobilität, insbesondere mit aufstrebenden Bürgersleuten, die sich wie Adelsleute kleiden und sich damit als etwas geben, das sie nicht sind – und die über die Kleidung auch neue Machtansprüche artikulieren. Lisa Jardine bringt diesen Zusammenhang zwischen einer gesellschaftlichen Ordnung im Wandel und der Bedeutung von Kleidung auf den Punkt: „Nowhere is the tension between the old, outgoing feudal order and the new mercantile order more apparent than in the Elizabethan preoccupation with dress as status.“⁷¹ Jardine fragt übrigens zu Recht, warum Pamphlete solch eine ritualisierte rhetorische Gewalt entfalten, ohne dass sich zugleich Spuren einer weit verbreiteten Praxis des Crossdressings im Alltag finden ließen. Sie sieht das Crossdressing als Topos, über den das Skandalon der sozialen Mobilität entfaltet wird:

Women bore the brunt of a general social uneasiness, I believe, because the fear of the inversion of authority between men and women has a primitive force which is not to be found in the threat of the upstart courtier to usurp his ‚rightful‘ lord. To point a finger at woman’s affecting of the badges of male office – dress, arms, behaviour – was to pin down a potent symbol of the threat to order which was perceived dimly as present in the entire shift from feudal to mercantile society.⁷²

Crossdressing fungiert zumindest auch als Metonymie einer allgemeineren Unsicherheit in der sozialen Zuordnung. Rosalind und Viola gehören zu einem Spektrum an Möglichkeiten sozialer Täuschung. Zu diesem Spektrum sind auch Handwerker zu zählen, die sich als überaus reiche Kaufleute ausgeben, wie etwa in *The Shoemaker’s Holiday*, sowie Huren, die als Edelfräulein posieren, wie in

70 Howard bezieht sich allgemeiner auf Kleidungs Vorschriften als Symptom einer ins Wanken geratenen sozialen Ordnung: „Dress, as a highly regulated semiotic system, became a primary site, where a struggle over the mutability of the social order was conducted“ (J. Howard: *Crossdressing, the Theater and Gender Struggle*, S. 23).

71 L. Jardine: *Still Harping on Daughters*, S. 141-142.

72 Ebd., S. 162.

Thomas Middletons Komödie *A Trick to Catch the Old One*. All dies sind Fälle von *counterfeiting*, ein Begriff, den Rosalind benutzt, als sie behauptet, ihre Ohnmacht nur vorgetäuscht zu haben. *Counterfeiting* implizierte aber nicht nur das Schauspiel, sondern eben auch das Bedeutungsfeld von (ökonomischer) Fälschung und Täuschung.

Die diskutierten Komödien adressieren über das Crossdressing das Auseinanderreten von Sein und Schein, aber entschärfen das Risiko der Täuschung am Ende: *no harm done*, wenn am Ende alle wieder das sind, was sie eigentlich immer schon waren und durch die Eheschließung die soziale Ordnung konsolidieren. Die Standardannahme, dass die Komödie über die Unordnung zur Ordnung kommt und so restaurierende Wirkung entfaltet, trifft aber nur partiell zu. Bei Shakespeares Komödien lässt sich bezweifeln, ob am Ende wirklich einfach die (alte) Ordnung wiederhergestellt ist. Vielmehr bleibt ein Rest, etwas, das dieser Ordnung nicht assimiliert werden kann. Dieser performative Rest liegt in der Möglichkeit des gelingenden *counterfeiting* selbst, der Möglichkeit, dass der Schein tatsächlich erfolgreich an Stelle des Seins tritt, dass geschlechtliche und soziale Differenzen *nur mehr* Sache von Performanz sind und dass gerade die Performanz entscheidend für die Erotik sein könnte. Die Attraktivität des *drag* ist in den Stücken sehr präsent: Orsino gefällt Viola gerade als Page und die Zuschauer*innen mögen ein leises Bedauern empfinden, wenn Rosalind mit der Männerkleidung auch ihre Rolle als burschikoser *playmaker* an den Nagel hängt. Zwar entschärft die Komödie die soziale Sprengkraft des vom Sein ununterscheidbaren Scheins, wenn sie uns das drohende Versagen des *counterfeiting* vor Augen führt: Rosalind, die ohnmächtig wird, Viola, die nicht kämpfen mag. Doch hinterlassen selbst *Momente* einer gelungenen Performanz sowie die Aneignung von Autorität, Witz und *agency* mit der Verkleidung einen Riss im System einer göttlich gefügten Geschlechterordnung, der sich nicht so einfach wieder kitten lässt: Am Ende macht vielleicht doch bloß das feine Wams den Mann – und den Gentleman.

SCHLUSS

Es ist kaum verwunderlich, dass die Frühe Neuzeit in den 1980er und 1990er Jahren zu einem wichtigen Bezugspunkt der Gender- und Queer Studies avancierte: In einem Theater mit rein männlichen Schauspielern und einem Faible für Crossdressing kann man der Verfertigung von Geschlecht auf der Bühne zusehen. Doch sollte zugleich klargeworden sein, dass auch lange vor der modernen Biologie wirkmächtige binäre Modelle von Geschlecht eine Rolle spielen und

dass die Aufhebung kategorialer Differenzen keine notwendige Leistung von Crossdressing ist. Überdies habe ich dafür plädiert, die Möglichkeit in Betracht zu ziehen, dass mittels der Performanz von Genderrollen nicht nur das Geschlechterverhältnis verhandelt wird. Crossdressing ermöglicht ein Spiel mit Erotik, das wesentlich komplexer ist, als es eine binäre Konfiguration von Begehren (homo versus hetero) sein kann. Darüber hinaus eröffnet es eine meta-theatrale Perspektive: Es thematisiert die wenig evidente Unterscheidung von Sein und Schein ebenso wie die theatrale Dimension sozialer Rollen. Zu guter Letzt erlaubt es das Crossdressing, die breite soziale und ökonomische Transformation der englischen Gesellschaft um 1600 zu artikulieren. Spezifisch entlarvt es Autorität und soziale Zugehörigkeit als performative Effekte und reflektiert so die Bedeutung von Erscheinungsbild und Performanz in einer Zeit sozialen Wandels. Diese spezifisch historische Dimension des Crossdressings zeigt die Grenzen einer scheinbar einfachen Übersetzbarkeit dieser frühneuzeitlichen Praxis in gegenwärtige Diskussionen über Gender und Sexualität auf.

Crossdresser, liebestoller Schmetterling oder Don Giovanni im Embryonalstadium?

Cherubinos erotisches Maskenspiel

TANJA SCHWAN

TRANSGENDER-PHÄNOMENE IN GESCHICHTE UND GEGENWART – DEFINITIONEN UND DIMENSIONEN

In der Koppelung mit Geschlecht im Sinne von *gender* deutet das lateinische Präfix „trans-“ auf Lebensmodelle hin, die nicht in Zweigeschlechtlichkeit aufgehen, sondern sich in einem „Möglichkeitsraum *jenseits*“¹ binärer Vorstellungen verorten. So hartnäckig sich die Fiktion nur zweier Geschlechter hält und sich als naturgewollt ausgibt, so eindringlich durchkreuzt die Vorsilbe mit ihrem Verweis auf „Phänomene der spannungsreichen und unaufgelösten Ko-Präsenz von gegensätzlichen Semantiken, Sinn-Komponenten oder Zugehörigkeiten“² jenes Denken der Dualität: „trans* [ist] ein noch junger Sammelbegriff für eine

-
- 1 Rinnert, Andrea: „Transsexualität/Transvestismus“, in: Renate Kroll (Hg.), Metzler Lexikon Gender Studies/Geschlechterforschung. Ansätze – Personen – Grundbegriffe, Stuttgart/Weimar: Metzler 2002, S. 391-392, hier S. 392 (Herv. der Verf.).
 - 2 Lösch, Klaus: „Transdifferenz. Ein Komplement von Differenz“, in: Ilja Srubar/Joachim Renn/Ulrich Wenzel (Hg.), Kulturen vergleichen. Sozial- und kulturwissenschaftliche Grundlagen und Kontroversen, Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften 2005, S. 252-270, hier S. 252-253.

Vielfalt von Identitäten und Lebensweisen, die sich der ‚Eindeutigkeit‘ der Zweigeschlechtlichkeit verweigern.“³

Seit den 1990er Jahren perspektivieren Gender und Queer Studies Transgeschlechtlichkeit neu. Sie interessieren sich für Prozesse der Herstellung, Darstellung und Ausstellung eindeutiger Geschlechter wie auch für Mechanismen der Ausgrenzung, die beim Ausscheren aus dem Raster des Binären drohen. Sie fokussieren Momente „der Ungewissheit, der Unentscheidbarkeit und des Widerspruchs, die in Differenzkonstruktionen auf der Basis binärer Ordnungslogik ausgeblendet“⁴ und zur Selbstpositionierung von Trans-Personen strategisch angeeignet werden. Mithilfe alltagskultureller Körperinszenierungen wie Crossdressing, Schminke oder falschen Bärten zeigen diese die „Gemachtheit“ des Geschlechts am eigenen Leib auf. „Diese Störung, dieser verstörende Akt des Infragestellens“, der die vermeintliche Normalität herausfordert und sie als Normativität denunziert, „ist [...] exakt der Platz und die Rolle des Transvestiten.“⁵ Erst im Rückschluss vom „Anormalen“ gelingt es, „die Hervorbringung einer zweigeschlechtlichen Wirklichkeit zu rekonstruieren.“⁶ Trans-Personen gelten „als Individuen [...], die lediglich intensiver und bewußter als andere ihre Geschlechtszugehörigkeit darstellen, so daß anhand ihrer Interaktionen die Alltagsevidenz von Zweigeschlechtlichkeit als eine Wirklichkeit erkennbar werden kann, die der permanenten Reproduktion bedarf.“⁷ Aus der Perspektive marginalisierter geschlechtlicher Identitäten und Identifizierungen betrachtet, wird die Norm selbst fragwürdig und sieht sich in ihrer Zentralität infrage gestellt. Geschlecht wird solcherart als soziale Praxis erkennbar, als *doing gender*, denn ganz offensichtlich ist es generell nicht etwas, das man(n) oder frau einfach

3 Kleiner, Bettina/Scheuermann, Kim: „Trans*/Trans*Geschlechtlichkeit“ (2016), in: Barbara Drinck/Ilse Nagelschmidt/Heinz-Jürgen Voß (Hg.), Gender Glossar, <https://gender-glossar.de/glossar/item/54-trans-geschlechtlichkeit>.

4 K. Lösch: Transdifferenz, S. 252.

5 Garber, Marjorie: „Verhüllte Interessen. Transvestismus und kulturelle Angst“, Frankfurt a.M.: Fischer 1993, S. 25-26. Vgl. hier auch das vielzitierte Beispiel Butlers, wonach ein Transvestit in den Augen der Zeitgenossen seinen genuine Ort auf der Bühne hat, während er auf dem Nebensitz im Bus in der gleichen Aufmachung für Irritationen sorgen würde (Butler, Judith: „Performative Akte und Geschlechterkonstitution. Phänomenologie und feministische Theorie“, in: Uwe Wirth (Hg.), Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaft, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2002, S. 301-320, hier S. 313-314).

6 B. Kleiner/K. Scheuermann: Trans*/Trans*Geschlechtlichkeit, o.S.

7 A. Rinnert: Transsexualität/Transvestismus, S. 391-392.

„hat“, wie blaue Augen oder blonde Haare, sondern es ist ein Tun, Handeln oder auch Aushandeln von Normen.

Für die Modetheoretikerin Barbara Vinken zeigt sich dies an der Mode überhaupt, die allgemein als kulturelle Praxis und Körperstrategie eingesetzt bzw. auf- und ausgeführt wird:

Die Mode [...] entblößt jede Dar-stellung als Ent-stellung. In dieser Durchkreuzung liegt ihre [...] Pointe [...]. Mode ist, überspitzt gesagt, Verkleidung: Transvestismus, Travestie. [...] Sie ist gewissermaßen selbst-dekonstruktiv; sie zersetzt, was sie konstituiert. [...] Als Travestie einer Travestie stellt sie die qua Opposition gesicherte unzweideutige Identität des Geschlechtes als Resultat von Verkleidung aus [...]. Mode repräsentiert [...] die Unrepräsentierbarkeit der geschlechtlichen Differenz, die Unmöglichkeit also, sich *nicht* zu verkleiden [...]. Gerade durch dieses hemmungslose Ins-Spiel-Bringen der Geschlechtsrollenklischees tauchen die wahre Frau und der echte Mann nicht als Realität, sondern als Phantasma in einer zur Identität fetischisierten, phallizistischen Ordnung der Geschlechter auf.⁸

Kleider, lautet die These Vinkens, machen Geschlecht. Sie erzeugen mithin erst – und repräsentieren nicht lediglich – das, was eine Frau oder einen Mann ausmacht. In den „Akt“ des *doing gender* spielt demnach auch eine performative Komponente hinein: Sich als *trans* zu identifizieren, bedeutet, in und über genau jenem Spalt zu performen, der sich als Gender Gap *zwischen* den Geschlechtern auftut – und der linguistisch durch den Unterstrich markiert werden kann. Transgender ist, so Julika Funk, „ein Kontinuum an *gender*transgressivem Verhalten in Zwischenstufen.“⁹ *Trans* verkörpert das Nicht-Darstellbare; es bringt – und sei es auch nur temporär – zur Darstellung, was sich der Repräsentierbarkeit entlang binärer Demarkationslinien entzieht und über sie hinausweist. Es ist eine fluide Kategorie, ein Gleiten widersprüchlicher Signifikantenketten.

Die Akkumulation von Zeichen für weibliches wie männliches *gender* auf der Oberfläche ein und desselben Körpers macht dessen Geschlecht unlesbar; mindestens aber erschwert und verunsichert sie die herkömmliche Logik des Einsortierens in säuberlich getrennte Schubladen für Männlein oder Weiblein. Dies lässt sich etwa am Beispiel der Drag-Performerin und ESC-Gewinnerin Conchita Wurst ablesen, die den Gender Gap als pikanten Wortwitz schon im schillernden Pseudonym trägt – ist die Kombination aus „Conchita“ und „Wurst“ doch eine parodistische Anspielung auf die jeweilige Form des weiblichen und

8 Vinken, Barbara: „Frau als Mann als Frau: Mode als *cross-dressing*“, in: Freiburger FrauenStudien 5 (1999), 1: Cross-dressing und Maskerade, S. 75-90, hier S. 70, S. 80 und S. 82 (Herv. i.O.).

9 Funk, Julika: „Transgender people“, in: Renate Kroll (Hg.), Metzler Lexikon Gender Studies/Geschlechterforschung. Ansätze – Personen – Grundbegriffe, Stuttgart/Weimar: Metzler 2002, S. 391.

männlichen Sexualorgans: Conchita – ein weiblicher Vorname, der als Diminutiv von span. *concha* „kleine Muschel“ meint –, evoziert die Vulva (im Deutschen liebevoll auch „Muschi“ genannt), während beim Gedanken an Wurst in vielen Sprachen und Redewendungen eine phallische Konnotation mitschwingt. „Conchita Wurst“ stünde demnach mit ihrem (Künstler-)Namen für ein „Weder-noch“ oder „Sowohl-als-auch“: ein weder weibliches noch männliches Wesen, sondern eine hybride, *sowohl* männliche *wie auch* weibliche Zwittergestalt im Dazwischen.

Diese Vermutung bekräftigt sich noch, wenn wir uns Aufmachung und Attribute der Kunstfigur Conchita Wurst vor Augen führen. In Vinkens Typologie der *Mode nach der Mode*¹⁰ repräsentiert der bärtige, junge Mann, der in der Travestie einer schönen Frau mit Löwenmähne und Fake-Wimpern in taillierter bodenlanger Robe auf High Heels posiert, den Typus „Mann als Mann als Frau.“¹¹ Für das medial inszenierte Spiel mit den Geschlechtergrenzen bedient er/sie sich an Perücke, falschen Brüsten und Fingernägeln – und schert sich dabei nicht um Kohärenz, sondern stellt den Störfaktor in Gestalt des Kults um den Bart ostentativ mit aus, als sei es ihm/ihr sprichwörtlich „wurst“, ob sich die Gemüter darüber erregen oder nicht.¹²

Mit der Inszenierung ihrer/seiner Persona tritt Tom Neuwirth alias Conchita Wurst den lebendigen Beweis an, dass sexuelle Identität keine Wahrheit in sich trägt. Vielmehr ist jene – in Foucault’schen Begriffen – oft beschworene „*vérité du sexe*“¹³ ein Produkt von Maskeraden und Kostümierungen, mit denen sich das per se leere Zeichen *gender* bühnenreif ausstaffiert. Um die Erwartungen an ein eindeutig dechiffrierbares Geschlecht der Person dahinter zu durchkreuzen, multipliziert und potenziert Conchita jeweils die Insignien für Weiblichkeit und Männlichkeit. Im Gesamtbild ergibt sich daraus ein Übermaß an allem: zu viel Haar auf dem Kopf, um als Mann durchzugehen; zu viel Haar im Gesicht, um

10 Vinken, Barbara: „Mode nach der Mode. Kleid und Geist am Ende des 20. Jahrhunderts“, Frankfurt a.M.: Fischer 1993.

11 B. Vinken: Frau als Mann als Frau, S. 85.

12 Zum Medienphänomen Conchita Wurst vgl. ausführlicher Schwan, Tanja: „Alles ‚Wurst‘? Gender Trouble als Forschungsgegenstand und ästhetische Praxis“, in: Georg Teichert (Hg.), Wer ist dieser Herr Gender?! Interdisziplinäre Antworten auf die alltägliche Bedeutung von Geschlecht, Leipzig: Leipziger Universitätsverlag 2019, S. 31-52.

13 Foucault, Michel: „Histoire de la sexualité I. La volonté de savoir“, Paris: Gallimard 1976, S. 76.

noch als Frau gelten zu können. Dass sie/er beim Griff in die Trickkiste des Transvestiten jedes Mal knapp daneben langt, scheint exakt so gewollt.

Conchita Wurst laboriert an einer hauchdünnen Grenze: Mit je mehr widersprüchlichen Erkennungszeichen für weibliches und männliches Geschlecht sie ihren Körper überzieht, desto weniger lässt sich ihr (oder sein?) „wahres“ Ich entziffern, denn in ihrer wechselseitigen Überdeterminiertheit heben die bewährten Kategorien sich gegeneinander auf. Je mehr Gender Trouble oder Verwirrung um das (eigene) Geschlecht „la Wurst“ mit ihrer/seiner arbiträren Verwendung von Geschlechterattributen jedoch stiftet und je instabiler die schiere Masse an Chiffren die habitualisierten Deutungsmuster werden lässt, desto zahlreicher und spekulativer geraten auch die Interpretationsversuche, mit denen die Leere des Geschlechts angefüllt und überschrieben wird. Dem willkürlichen An- und Ablegen der Geschlechtermaskerade steht eine relative Stabilität der Identifizierungsraster gegenüber, sodass medial gestützte Selbstinszenierungen à la Conchita Wurst die Transgressivität der Entwürfe ebenso zutage fördern wie die Konformität der Erwartungen. Es verwundert daher nicht, dass die Drag-Diva nach dem kometenhaften Aufstieg beim Eurovision Song Contest 2014 alsbald zur Projektionsfläche polarisierender Zuschreibungen avancierte, zum Publikumsliebbling und Hassobjekt zugleich.

Neben diesem Beispiel aus der gegenwärtigen Popkultur sei noch ein weiteres angeführt, das den Bereichen Lifestyle und Werbung entnommen ist und uns in der Geschichte um einige Jahrzehnte zurückversetzt: Als Christian Dior sich 1947 für seinen sogenannten „New Look“ anschickte, die modisch angezogene Frau der Nachkriegsjahre wieder ganz als Dame, als hyperweibliche *femme/femme* erscheinen zu lassen, „mit Wespentaille, Korsett [...] und Pfennigabsätzen,“¹⁴ und die so neuartigen wie rückwärtsgewandten Kreationen aus dem Hause Dior ihren Status als Weibchen damit erneut zu beglaubigen begannen, soll niemand Geringeres als Coco Chanel den Verdacht geäußert haben, die Dior-Kundinnen sollten wohl als Transvestiten ausgestattet werden, um stellvertretend die geheimen Sehnsüchte „von Tunten“ (O-Ton Chanel)¹⁵ zu befriedigen.

Auch abseits des Anekdotischen springt angesichts der Mode der 1950er Jahre mit ihren „fraulichen“, auf Figur geschnittenen Formen sofort ins Auge, dass das Ideal, sobald es übererfüllt wird, in seine eigene Parodie kippt. Die vollständige Bejahung und Affirmation des Geschlechterklischees gelingt nur, indem die vermeintlichen „Vollweiber“ der Nachkriegszeit sich so sehr mit ihm (über-)identifizieren, dass sie Drag Queens – und somit das glatte Gegenteil

14 B. Vinken: Frau als Mann als Frau, S. 84.

15 Zitiert nach ebd.

eines hypostasierten authentisch Weiblichen – verkörpern. „Frau“ erweist sich als vorgefertigtes Schnittmuster, das buchstäblich an jedermann angepasst werden kann, als leere Hülle, die sowohl „echte“ (sprich biologische) als auch „unechte“ Frauen (d.h. jene, die sich als solche identifizieren und inszenieren) überstreifen können.

So machen Travestiekünstler*innen wie Conchita Wurst vor allem eines deutlich: Transvestismus ist als Ausdruck des Unbehagens an geschlechtlicher Eindeutigkeit nicht nur von soziologischer Relevanz – im Sinne eines widerständigen Akts gegen restriktive Normen –, sondern auch und in erster Linie ästhetische Formgebung. Das Crossdressing funktioniert als kultureller Habitus mit Inszenierungscharakter, der sich durch Expressivität und Stilisierung auszeichnet. Getragen von dem Willen zur Aus-, Um- und Neugestaltung der historisch je sanktionierten Modellierungen von Männlichkeit und Weiblichkeit, eröffnet es Freiräume, die zum Durchspielen geschlechtlicher Optionen einladen. Im „anti-essentialistischen [...] Impetus“ der Travestie erkennt Marjorie Garber ein Moment, „das konstitutiv für Kultur“ ist, da sie „jene prekären Prozesse der Symbolisierung, jene Bedeutungssetzungen, die das kulturelle Repräsentationssystem konstituieren, qua (Ver-)Kleidung in Szene setzt“¹⁶ – als „parodistische Vervielfältigung und [...] subversives Spiel“¹⁷ mit vestimentären Codes.

„TROP BEAU POUR UN HOMME“? GENDER TROUBLE AUF DER OPERNBÜHNE

Wenden wir uns nun dem eigentlichen Gegenstand meines Beitrags, der Oper des (ausgehenden) 18. Jahrhunderts zu, so situiert diese sich an einer eminenten historischen Bruchstelle: vom höfischen zum bürgerlichen Zeitalter, vom galanten und libertinen Verführungsdiskurs zur Idee der Intimität und Dauerhaftigkeit

16 Liebrand, Claudia: „Maskerade“, in: Renate Kroll (Hg.), Metzler Lexikon Gender Studies/Geschlechterforschung. Ansätze – Personen – Grundbegriffe, Stuttgart/Weimar: Metzler 2002, S. 256. Liebrand ergänzt, dass auch das Konzept der Maskerade „auf die Ebene der Repräsentation, auf den kulturellen Akt der Herstellung und Darstellung von *gender* verweis[t] und Geschlecht als Diskursprodukt profilier[t].“

17 Butler, Judith: „Das Unbehagen der Geschlechter“, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1991, S. 61; dies.: „Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts“, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1995, S. 178.

exklusiver Paarbeziehungen.¹⁸ Doch nicht nur sozial- und diskursgeschichtlich, sondern auch geschlechtergeschichtlich bahnen sich tiefgreifende Umschichtungen im Denken an: Die cartesianische Vorstellung von der geschlechtsunabhängigen Gleichheit des menschlichen Verstandes wird mit dem Heraufziehen der Moderne abgelöst durch eine differenzbasierte Auffassung von Zweigeschlechtlichkeit.

Solange man Frauen lediglich als mangelhaft realisierte Abart der am Standard des Männlichen gemessenen Gattung Mensch betrachtete, implizierte dies auch, dass Transgender-Figuren auf den Theaterbühnen der Vormoderne längst nicht so ein Verunsicherungspotenzial bargen wie heute. Vielmehr war es unter dem Regime des *one-sex-model* oder „Ein-Geschlecht-Modells“ – um die Begrifflichkeit des Medizinhistorikers Thomas Laqueur zu verwenden¹⁹ – gang und gäbe, dass Frauenrollen von männlichen Schauspielern oder Sängern verkörpert wurden. „Wenn sich diese Frauen dann noch als Männer verkleiden“, heißt es im Magazin der Hallenser Händel-Festspiele 2019 (von den Veranstaltern unter das Motto „Empfindsam, heroisch, erhaben – Händels Frauen“ gestellt), „ist das unterhaltsame Durcheinander perfekt.“²⁰ Befragt nach der Herausforderung, im gemeinsam mit der Mezzosopranistin Vivica Genaux präsentierten Arien- und Duettprogramm *Baroque Gender Stories* geschlechterambige Rollenpositionen einzunehmen, antwortet der US-amerikanische Alt-Counter Lawrence Zazzo im Interview mit Gerd Amelung:

Amastre beispielsweise in *Serse* ist eine als Mann verkleidete Frau, also frage ich mich, ob ich einen Mann ‚spielen‘ sollte, nur etwas unbeholfen, vielleicht indem ich die ‚Männlichkeit‘ überbetone, während ich einige ‚echt weibliche‘ Aspekte einfließen lasse und gleichzeitig im Kopf behalte, dass ich als Alt-Counter bereits in einem Kastratenregister singe und mein Falsett verwende. Die Anführungszeichen zeigen meine Zweifel [...]. In der Musik spüre ich beim Singen eine besondere Ambivalenz. Meiner Meinung nach entspringt sie der Spannung, die die Charaktere auszuhalten haben, indem sie ein Geheimnis bewahren müssen, das sie zu zerreißen droht. [...] Manchmal brodeln sie auch nur unter der Oberfläche einer [...] Melodie, wenn die Charaktere fast neurotisch den Konsequenzen der unvermeidlichen Enthüllung trotzen.²¹

18 Vgl. Luhmann, Niklas: „Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität“, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1982.

19 Vgl. Laqueur, Thomas: „Auf den Leib geschrieben. Die Inszenierung der Geschlechter von der Antike bis Freud“, Frankfurt a.M./New York: Campus 1992.

20 „Gender Stories. Gerd Amelung im Gespräch mit Vivica Genaux und Lawrence Zazzo“, in: Magazin der Händel-Festspiele, Halle/Saale (31.05.-16.06.2019), S. 18-21, hier S. 19.

21 Ebd., S. 20.

Insbesondere in der italienischen Oper galt das Kastratentum als weit verbreitetes Phänomen.²² An Balzacs Erzählung *Sarrasine* von 1830 lässt sich beobachten, wie das, was einst nicht nur keine Seltenheit gewesen war, sondern als nahezu selbstverständlich wahrgenommen wurde, jetzt, aus dem Abstand schon weniger Jahrzehnte, erklärungsbedürftig erscheint. Von der greisen Figur des Kastraten auf einer Pariser Abendgesellschaft geht nun eine zutiefst verstörende Wirkung aus. Sichtlich gealtert, ist er sowohl unter dem lebensgeschichtlichen als auch epochalen Gesichtspunkt „historisch“ geworden. Eine Aura des Monströsen umweht seinen grotesken, in weiße Spitze gehüllten Körper, der als „cadavre ambulante“²³ charakterisiert wird.

[D]as Imitieren des Gegengeschlechts [verbleibt] im Raster der Zweigeschlechtlichkeit [...] und lenkt einen biologistischen Blick auf den Körper, der einen faszinierenden Gegensatz zur optischen Präsentation bildet. Es ist evident, daß T[ranssexualität] und T[ransvestismus] nur dann Irritationspotential besitzen, wenn das Verhältnis der Geschlechter als polare Differenz konzipiert ist und der Körper als Grundlage lebenslanger Geschlechtszuweisung dient.²⁴

Bei Balzac ereignet sich exakt dies: Der Erzähler stößt im Salon der Familie Lanty auf ein geheimnisvolles Porträt, das seine junge Begleiterin Mme de Rochefide als so faszinierend wie irritierend empfindet. Was genau an diesem *trompe-l'œil* nicht stimmt, vermag sie kaum in Worte zu fassen; das Unheimliche daran scheint sich der Benennung zu entziehen. Das Bildnis zeigt einen schlafenden Adonis – ein „Bild von einem Mann“, für das ein Jahrhundert zuvor der Kastrat Zambinella Modell gestanden hatte. Dieses pikante Detail ahnt Mme de Rochefide jedoch ebenso wenig wie das, dass es sich dabei um eben jenen handelt, der als bleicher Greis zugegen ist und den Gästen Abscheu einflößt. Die geradezu *unwahrscheinliche* Schönheit des Porträtierten zieht die Betrachterin in ihren Bann; sie ist auf der Stelle verliebt.²⁵ Es entschlüpft ihr die Bemerkung, das

22 Vgl. etwa Ott, Karl-Heinz: „Tumult und Grazie. Über Georg Friedrich Händel“, Hamburg: Hoffmann und Campe 2008, S. 193-203.

23 Balzac, Honoré de: „Sarrasine“, in: Elke Richter/Karen Struve/Natascha Ueckmann (Hg.), Balzacs *Sarrasine* und die Literaturtheorie. Zwölf Modellanalysen, Stuttgart: Reclam 2011, S. 7-44, hier S. 20.

24 A. Rinnert: *Transsexualität/Transvestismus*, S. 392.

25 Ganz so ergeht es, einem Bericht aus den Memoiren Giacomo Casanovas (*Geschichte meines Lebens*, postum 1822) zufolge, auch den Opernbesuchern im Teatro Aliberti zu Rom, als sie dem fulminanten Auftritt eines Kastraten beiwohnen: „Auf der Bühne [...] war die Täuschung vollkommen; er entflammte. [...] Besonders hierdurch richtete das Ungeheuer Verheerungen an [...]: man war wahn-sinnig verliebt,

Motiv sei wahrhaftig „trop beau pour un homme“²⁶ – einfach zu schön, um (ein) wahr(er Mann) zu sein.

Die daraufhin folgende Binnenerzählung ist dem Anlass geschuldet, das Rätsel hinter dem Gemälde „aufzuklären“, die in dem Vexierbild verborgene „Wahrheit“ (des Geschlechts) ans Licht zu zerren. Tatsächlich umkreist sie das Unausgesprochene jedoch in nur immer neuen Anläufen. Als der Kastrat, der auf Männer wie Frauen gleichermaßen anziehend wirkt, schließlich enttarnt (d.h. seiner Weiblichkeit entledigt) wird, findet nichts weiter statt als ein beinahe unmerklicher Wechsel des Personalpronomens – eine schrittweise rhetorische Defeminisierung von *elle* („Elle! Qui elle?“), „[I]a Zambinella“ (wobei der Gebrauch des weiblichen Artikels vor dem Eigennamen im Französischen „un moyen usuel d’installer la féminité des travestis“²⁷ ist), zu *il*, „le prétendu chanteur“, „le musico“²⁸ (ein Euphemismus, der *vulgo* so viel bedeutet wie Kastrat²⁹). Ein explizites Outing Zambinellas als Kastrat spart der Text aus – offenbar bleibt es ein Tabu, die Dinge beim Namen zu nennen. Man belässt es bei bohrenden Suggestivfragen („Est-il jamais monté de femme sur les théâtres de Rome? Et ne savez-vous pas *par quelles créatures* les rôles de femme sont remplis dans les États du pape?“) und despektierlichen Umschreibungen seiner marginalen Männlichkeit wie „ce drôle-là.“³⁰

Der von der unbekanntten Schönheit und ihrer übernatürlichen Anmut („je ne sais quelle grâce“³¹) eben noch hingerissene Protagonist Sarrasine fühlt sich abgestoßen, sobald die dunkle Ahnung, dass er einem Trugbild aufgesessen sein könnte, sich zur traurigen Gewissheit verfestigt hat – obschon er sich anfangs noch gegen die mit Bestürzung registrierte Erkenntnis sperrt, dass er sich „nicht in eine betörend-kapriziöse Operndiva, sondern in einen auf die Rolle der Prima-donna spezialisierten Divo verliebt“³² hat. Noch immer klammert sich der vor

bevor man überhaupt merkte, daß man etwas empfunden hatte“ (zitiert nach K.-H. Ott: Tumult und Grazie, S. 200-201).

26 H. de Balzac: Sarrasine, S. 19.

27 Barthes, Roland: „S/Z“, Paris: Seuil 1970, S. 171.

28 H. de Balzac: Sarrasine, S. 40 (Herv. i.O.).

29 Vgl. Grünagel, Christian: „Von den Gefahren des Verstehens. Eine hermeneutische Lektüre“, in: Elke Richter/Karen Struve/Natascha Ueckmann (Hg.), Balzacs „Sarrasine“ und die Literaturtheorie. Zwölf Modellanalysen, Stuttgart: Reclam 2011, S. 132-147, hier S. 143.

30 H. de Balzac: Sarrasine, S. 40 (Herv. der Verf.).

31 Ebd., S. 38.

32 Ch. Grünagel: Gefahren des Verstehens, S. 136.

Liebe blinde Sarrasine an die vage Hoffnung, beim Objekt seiner Begierde müsse es sich trotz allem, sogar entgegen oder gerade wegen Zambinellas kokettem „Quasi-Aveu“³³ („Si je n'étais pas une femme?“³⁴) doch um eine Frau – möglicherweise das Opfer einer Intrige – handeln: „C'est une femme“, dit Sarrasine en se croyant seul. „Il y a là-dessous quelque intrigue secrète. Le cardinal [...] trompe le pape et toute la ville de Rome!“³⁵ Sarrasines Weltbild, sein „verstockte[s] Vertrauen“ in die Evidenz der Zeichen, nach der Devise: „Was weiblich kodiert ist, muss auch weiblich *sein*“,³⁶ ist ob der Enthüllung, dass „*signifiant* (Zambinellas Attraktivität, Esprit, Gestik, Mimik, Charme)“³⁷ und *signifié* („Frau“) auf einmal nicht mehr passgenau sind, bis in die Grundfesten erschüttert. Die Demaskierung der „fausse enveloppe de la féminité“,³⁸ unter der die diffuse, geschlechtlich unbestimmte Identität des Kastraten zum Vorschein kommt, erweist sich als die „unerhörte Begebenheit“ (Goethe) der Novelle – als das, was nicht sein kann, weil es nicht sein darf. Selbst als Sarrasine Zambinella unter Androhung von Gewalt zur Rede stellt, um sie/ihn – „ce ou cette Zambinella“,³⁹ wie es nunmehr heißt – direkt über das Geheimnis seines/ihrer Geschlechts zu befragen und zu einem unzweideutigen Bekenntnis zu zwingen, erschöpft sich der Text in Andeutungen und Auslassungen, ohne das Unsagbare („une énigme vague et lunaire“⁴⁰) auf den Begriff zu bringen:

„Dis-moi la vérité, demanda-t-il d'une voix sourde et altérée. Tu es une femme? Le cardinal [...] Zambinella tomba sur ses genoux, et ne répondit qu'en baissant la tête. „Ah! tu es une femme, s'écria l'artiste en délire; „car même un...“ Il n'acheva pas. „Non, reprit-il, il n'aurait pas tant de bassesse. [...] Tu n'es rien. Homme ou femme ... Monstre! toi qui ne peux donner la vie à rien.“⁴¹

33 Ebd., S. 139.

34 H. de Balzac: Sarrasine, S. 37.

35 Ebd., S. 41.

36 Ch. Grünagel: Gefahren des Verstehens, S. 139 (Herv. i.O.).

37 Ebd., S. 144.

38 R. Barthes: S/Z, S. 162.

39 H. de Balzac: Sarrasine, S. 43.

40 R. Barthes: S/Z, S. 197.

41 H. de Balzac: Sarrasine, S. 41-42 (Herv. i.O.). So auch Friedrich Schiller: „Wer keinen Menschen machen kann, der kann auch keinen lieben“ („Kastraten und Männer“, zitiert nach Anke Charton: prima donna, primo uomo, musico. Körper und Stimme: Geschlechterbilder in der Oper, Leipzig: Leipziger Universitätsverlag 2012, S. 199).

Dort, wo im Text die Lücke der Auslassungspunkte klafft,⁴² siedelt das polymorphe Geschlecht Zambinellas. Das Namenlose liegt jenseits (*trans*) der Sprache in einer Leerstelle⁴³ und destabilisiert den Geschlechterdualismus. Der Kastrat – „cette créature sans nom dans le langage humain“⁴⁴ – ist mit Worten nicht zu greifen; er „befindet sich [...] jenseits des Unterschieds zwischen den Geschlechtern und repräsentiert doch zugleich auch das Wörtlichnehmen von dessen illusionärer Symmetrie. Er untergräbt den Wunsch nach symmetrischer, binärer Differenz, indem er ihn erfüllt.“⁴⁵ Einmal mehr ist es die Überhäufung Zambinellas mit Weiblichkeitsklischees, die – im Sinne einer Hermeneutik des Verdachts – indiziert, dass man dem Anschein nicht trauen kann, ist es die Übererfüllung der Norm, die ihren Auftritt suspekt erscheinen lässt und im Zuviel von allem eine zweifelhafte „Natur“ bloßlegt:

La Zambinella lui montrait [à Sarrasine; Anm. der Verf.] réunies, bien vivantes et délicates, ces exquises proportions de la *nature féminine* si ardemment désirées [...]. C'était une bouche expressive, des yeux d'amour, un teint d'une blancheur éblouissante. [...] L'artiste ne se lassait pas d'admirer la grâce inimitable avec laquelle les bras étaient attachés au buste, la rondeur prestigieuse du cou, les lignes harmonieusement décrites par les sourcils, par le nez, puis l'ovale parfait du visage, la pureté de ses contours vifs, et l'effet de cils fournis, recourbés qui terminaient de larges et voluptueuses paupières. C'était *plus qu'une femme*, c'était un chef-d'œuvre!⁴⁶

42 Vgl. zu jenem *blanc* Struve, Karen: „Balzacs *Sarrasine*: eine diskursanalytische Lektüre des ‚...‘“, in: Elke Richter/Karen Struve/Natascha Ueckmann (Hg.), *Balzacs Sarrasine* und die Literaturtheorie. Zwölf Modellanalysen, Stuttgart: Reclam 2011, S. 217-232.

43 Vgl. R. Barthes: *S/Z*, S. 204-205 (Herv. i.O.): „le texte classique [...] semble toujours garder en réserve un dernier sens, qu'il n'exprime pas, mais dont il tient la place libre [...]: ce degré zéro du sens [...] est la marque théâtrale de l'implicite, [...] de l'inexprimable [...]. Car si le texte classique n'a rien de plus à dire de ce qu'il dit, du moins tient-il à ‚laisser-entendre‘ qu'il ne dit pas tout; [...] comme si [...] le discours tenait à le compléter d'un *et caetera* de la plénitude. [...] *A quoi pensez-vous?* a-t-on envie de demander, sur son invite discrète, au texte classique; mais plus retors que tous ceux qui croient s'en tirer en répondant: *à rien*, le texte ne répond pas, donnant au sens sa dernière clôture: la suspension.“

44 H. de Balzac: *Sarrasine*, S. 16.

45 Johnson, Barbara: „The Critical Difference: BartheS/BalZac“, in: dies., *The Critical Difference. Essays in the Contemporary Rhetoric of Reading*, Baltimore: Johns Hopkins University Press 1980, S. 10, zitiert nach M. Garber: *Verhüllte Interessen*, S. 357.

46 H. de Balzac: *Sarrasine*, S. 27 (Herv. der Verf.).

Zambinella – „plus qu'une femme“, die Überfrau schlechthin – ist die Inkarnation des Kunstschönen in der Maske des Kastraten. Ihre Gesten sind einstudiert, sie folgen einem vorgeschriebenen Skript für ein feminines Erscheinungsbild und Verhalten, imitieren und überbieten es bis zur Perfektion. Weibliche „Natur“ als mutmaßliches Original wird ununterscheidbar von der Kopie, der hohlen Maske, die das Ideal sogar noch besser zu verkörpern scheint als eine „echte“ Frau es je vermögen würde. Der Kunstcharakter des Kastraten im artifiziellen Milieu der Oper treibt die Konstruktivität des Geschlechts hervor und seine Arbitrarität auf die Spitze.

Getoppt wird dieser Superlativ des „reinen“ Klang-Körpers nur noch von der Besessenheit des Bildhauers Sarrasine, der, kaum zu Hause angekommen, sich dem Rausch hingibt, „à copier la Zambinella,“⁴⁷ sie aus dem Gedächtnis zu reproduzieren und ihre Schönheit in jeder erdenklichen Pose – „sans voile, assise, debout, couchée, ou chaste ou amoureuse“⁴⁸ – in Stein zu meißeln. „[L]e sculpteur arrache à la Zambinella ses voiles pour atteindre ce qu'il croit être la vérité de son corps [...]. L'artiste sarrasinien veut déshabiller l'apparence, aller [...] derrière.“⁴⁹ „[M]algré les voiles, les jupes, les corsets et les nœuds de rubans qui la lui dérobaient,“⁵⁰ entkleidet er sie virtuell mit seinen Händen, durchmisst und durchdringt sie mit Blicken und zerlegt ihren nackten, geschundenen Leib in seine Einzelteile, kastriert sie gleichsam ein zweites Mal, um sie als Kunstwerk wieder zusammensetzen und den „Mythos des ‚ganzen Körpers‘“⁵¹ in seiner Dreidimensionalität zu erschaffen.⁵² Ohne es zu wissen, fertigt er dabei die Kopie einer Kopie an, findet er im versehrten, zerstückelten Leib des Kastraten doch jenes unerreichbare *beau idéal* verkörpert, das ihn dazu herausfordert, sich als Künstler selbst zu übertreffen, der toten Statue wie Pygmalion Leben einzuhauchen. Indes scheitert Sarrasine am eigenen Anspruch auf mimetische Treue, denn: „sous la Zambinella [...], il y a le rien de la castration.“⁵³

47 Ebd., S. 29.

48 Ebd., S. 28.

49 R. Barthes: S/Z, S. 117-118 (Herv. i.O.).

50 H. de Balzac: Sarrasine, S. 29.

51 Schade, Sigrid: „Der Mythos des ‚ganzen Körpers‘. Das Fragmentarische in der Kunst des 20. Jahrhunderts als Dekonstruktion bürgerlicher Totalitätskonzepte“, in: Ilsebill Barta et al. (Hg.), Frauen Bilder Männer Mythen. Kunsthistorische Beiträge, Berlin: Reimer 1987, S. 239-260.

52 Vgl. R. Barthes: S/Z, S. 108-109.

53 Ebd., S. 118 (Herv. i.O.).

Mit der Autorität des Künstlers, der die Natur kraft seines Genies auf höherer Ebene nachschöpft, deklariert Sarrasine Zambinella qua Benennung zur Frau.⁵⁴ Unverbrüchlich davon überzeugt, mit seiner fehlgeleiteten Annahme über jeden Zweifel erhaben zu sein, kleidet er den performativen Sprechakt in die selbstgewisse, rhetorische Frage an Zambinella: „[...] oserez-vous bien prétendre que vous n’êtes pas femme?“⁵⁵ Das Kunstweibliche an ihr verkennt Sarrasine so sehr, dass er, als er sie zum ersten Mal *da uomo*, in Männerkleidern, auf der Bühne stehen sieht, beinahe reflexartig an eine Hosenrolle glaubt –, ohne auch nur in Betracht zu ziehen, dass es sich genau umgekehrt verhalten könnte: „C’est sans doute par égard pour les cardinaux et les abbés qui sont ici qu’elle est habillée en homme [...]“⁵⁶ Umso gröber fällt am Ende die Desillusionierung aus, als das insgeheim längst Geahnte manifest wird:

Une affreuse vérité avait pénétré dans son âme. Il [Sarrasine; Anm. der Verf.] était frappé comme d’un coup de foudre. Il resta immobile, les yeux attachés sur *le prétendu chanteur*. Son regard flamboyant eut une sorte d’influence magnétique sur Zambinella, car *le musico* finit par détourner subitement la vue vers Sarrasine, et alors sa voix céleste s’altéra. *Il* trembla! Un murmure involontaire échappé à l’assemblée, qu’*il* tenait comme attachée à ses lèvres, acheva de *le* troubler; *il* s’assit, et discontinua son air. [...] Zambinella, s’étant remis, recommença le morceau qu’*il* avait interrompu si capricieusement; mais *il* l’exécuta mal, et refusa, malgré toutes les instances qui lui furent faites, de chanter autre chose.⁵⁷

Das jähe Erkennen ist beidseitig: Es trifft auch Zambinella, die/der sich entlarvt und – plötzlich bar jeder Maskerade – „bloß“-gestellt weiß. Die routinierte Performance des Kastraten setzt in dem Moment abrupt aus, als *er* vor aller Augen aus *ihrer* Rolle fällt und, ohne sein schützendes weibliches Habit, im Blick der anderen als (verstümmelter) Mann dasteht. Dass ihn in dieser Situation sogar seine Stimme im Stich lässt, als dasjenige „Organ“, das die körperlichen Defizite kompensiert und vergessen lässt, ist bezeichnend.

Doch warum konnte jener Exzess an Künstlichkeit – „trop beau pour un homme“, „plus qu’une femme“ – überhaupt als naturhaft durchgehen? Was hat die Wahrnehmung des Geschlechtskörpers binnen eines knappen Jahrhunderts derart verändert, dass das weibliche Rollenhandeln eines Kastraten, um 1750 in

54 „[I] est celui qui connaît le code, l’origine, le fondement, et devient ainsi garant, témoin, auteur (*auctor*) de la réalité: il a le droit de déterminer la différence des sexes, contre la protestation même des intéressés, qui face à l’autorité originelle et ultime de l’Art vivent dans la contingence des phénomènes“ (ebd., S. 160).

55 H. de Balzac: Sarrasine, S. 38.

56 Ebd., S. 40 (Herv. i.O.).

57 Ebd. (Herv. der Verf.).

Italien noch gängige kulturelle Praxis, schon im Frankreich der 1830er Jahre mal diskrete Verwunderung hervorruft, mal als deckungsgleich mit der Idee des Weiblichen schlechthin verwechselt wird? Wie konnte es zu jenem *blanc* oder „trou dans [l]e tissu culturel“⁵⁸ kommen, das in der Erzählung Balzacs letztlich dazu führt, dass der Protagonist Sarrasine einem fatalen Irrtum erliegt und daran zugrunde geht, da sich für ihn mit dem Verlust der Illusion über Zambinella jede Möglichkeit der Sinnstiftung erschöpft hat und sein Repräsentationssystem in sich zusammengebrochen ist?⁵⁹

Im Zuge der Aufklärung begann sich die Überzeugung einer grundlegenden anatomischen Verschiedenheit der Geschlechter durchzusetzen. Man(n) entdeckte die Frau als bevorzugtes medizinisches Untersuchungsobjekt und schrieb ihr eine spezifisch „weibliche Sonderanthropologie“⁶⁰ zu. Balzacs Sarrasine hat diese neue „Natur“ der Frau bereits soweit verinnerlicht, dass das irrationale, instinktgeleitete Gebaren Zambinellas – ihre Fragilität, Launenhaftigkeit und Stimmungsschwankungen – ihm als unwiderlegbarer Beweis ihrer Weiblichkeit genügen: „C’était la femme avec ses peurs soudaines, ses caprices sans raison, ses troubles instinctifs, ses audaces sans cause, ses bravades et sa délicieuse finesse de sentiment.“⁶¹ Aus dem gleichen Geist rührt noch unsere Vorstellung, wonach einem jeden Kind von Geburt an ein – und nur ein – Geschlecht unabänderlich zuzuweisen sei, gleich einer zweiten Natur oder einem Geschlechtscharakter. Vivica Genaux bringt den Paradigmenwechsel innerhalb der Geschlechtergeschichte auf den Punkt, wenn sie die als geschlechtsimmanent installierten Eigenschaftsprofile umgangssprachlich dahingehend differenziert, dass „Frauen zunehmend als entmachtete, hilflose Opfer, Männer als dominante, impulsive Alpha-Männer beschrieben wurden.“⁶² Die dazu nicht stimmigen sensiblen Männerparts der Barockoper, fährt sie fort, würden heutzutage hingegen wohl als metrosexuell begriffen.⁶³

Wie die Erfindung der Zweigeschlechtlichkeit, so ist auch die Idee einer als naturalistisch empfundenen Kongruenz von Geschlechtskörper, hoher oder tiefer

58 R. Barthes: S/Z, S. 175.

59 „Sarrasine représente le trouble même de la représentation“ (ebd., S. 204).

60 Honegger, Claudia: „Die Ordnung der Geschlechter. Die Wissenschaften vom Menschen und das Weib“, 1750-1850, Frankfurt a.M./New York: Campus 1991, S. 7 und S. 145.

61 H. de Balzac: Sarrasine, S. 38.

62 Magazin der Händel-Festspiele (2019), S. 19.

63 Vgl. ebd., S. 20.

Singstimme und Rollenpartie in der Oper ein Produkt der Aufklärung.⁶⁴ Alles, was diese stillschweigende, zum Automatismus geronnene Konvention – die im Anschluss an Barthes sogenannte „ödipale [...] Stimmfamilie“⁶⁵ – unterläuft oder überschreitet, gilt von da an als „unästhetisch“, wenn nicht gar pathologisch. Der „Nimbus des Kastraten“⁶⁶ etwa verdankt sich dem „morbiden Kitzel, einen ‚unnormalen‘ Sänger zu hören, der mit jedem Ton an die erlittene Operation erinnert.“⁶⁷ Dabei ergibt sich aus der Fülle möglicher Kombinationen jener Trias aus Stimme, Körper und Rolle ein beeindruckender Variantenreichtum, mit dem das Genre aufwarten, ein breites Spektrum potenzieller Grauzonen, in denen die Kategorie Geschlecht auf der Opernbühne präsentiert und verhandelt, durchkreuzt und durchquert werden kann – und auch wird.

In der Tat kannte die Barockoper einen hohen Grad an Durchlässigkeit. Entscheidend war auf ihren Bühnen noch nicht der Körper als Fundament oder „Sitz des Geschlechts“⁶⁸ – vielmehr bot er ihr ein geschlechterindifferentes Spielfeld für wechselnde Kostümierungen und Affektgesten. Wie Anke Charton präzisiert, ist sie

dem Schauspielverständnis des rhetorischen Stils verpflichtet, wonach ein Akteur eine Rolle vorträgt [...], ohne die Differenz zwischen Akteur und Figur aufzuheben. [...] Eine psychologisch motivierte Identifikation mit der Rolle fand weder für das Publikum noch für den Sänger statt, was eine weniger eingeschränkte Relation von Figur und Sängerkörper bedeutet. [...] Das Geschlecht war dabei nicht ausschlaggebend.⁶⁹

Alltagsgeschlecht und Bühnengeschlecht konnten demzufolge divergieren, hohe Stimmen sowohl von Sängerinnen als auch Kastraten vorgetragen werden, tiefe Stimmlagen weiblicher Bühnenfiguren wie Ammen hingegen auch von (männlichen) Tenören. Innerhalb dieses Systems der Permeabilität wurden Geschlecht und Verkleidung pragmatisch gehandhabt, als „Maskerade ohne Eigentlichkeit.“⁷⁰ Geschlechtliche Identität legte man/frau an und ab wie Kleider.

Spannend zu werden verspricht es, sobald das habituelle Muster dieses bloßen Kleider- und Geschlechtertauschs mit symbolischer Bedeutung aufgeladen und zur „Geschlechterbeugung (Gender-bending) per Kleidung“⁷¹ wird. Erst vor

64 Vgl. A. Charton: *prima donna*, S. 20.

65 Zitiert nach ebd., S. 315.

66 Ebd., S. 191.

67 Ebd., S. 188.

68 Ebd., S. 61.

69 Ebd., S. 193-194.

70 A. Rinnert: *Transsexualität/Transvestismus*, S. 392.

71 M. Garber: *Verhüllte Interessen*, S. 15.

der Folie des neuen Geschlechterarrangements der Aufklärung werden Crossdressing und Transvestismus zum transgressiven Akt – in dem Maße, wie man die andersgeschlechtliche Maskerade als anmaßend und widernatürlich pathologisierte. Mit der Annahme einer fundamentalen Geschlechterdifferenz – anstelle der bis dahin nur graduellen Abstufungen auf der Achse von Mann zu Frau – tun sich neue Reibungsflächen auf zwischen dem äußeren Erscheinungsbild eines Körpers und der nunmehr postulierten geschlechtlichen Substanz seines inneren Kerns. Optischer Schein und verborgenes Sein sollten, so der neue Imperativ, zur Deckung gebracht und für alle sichtbar unmissverständlich angezeigt, das Geschlecht deutlich lesbar dem Körper eingeschrieben werden. Mit der Markierung des Körpers als Träger des Geschlechts ist es jetzt im eigentlichen Sinne möglich geworden, sich zu *verkleiden*, *falsch* zu kleiden, beim Praktizieren der geschlechtlichen Performance danebenzugreifen und sein Gegenüber durch Verschleiern der eigenen Identität in die Irre zu führen.

Einige literarisch imaginierte und medial inszenierte Figuren stoßen sich an dem neuen Transparenzideal. Eine davon ist die des Pagen Cherubino aus Mozarts Oper *Le nozze di Figaro* (1786), basierend auf einem Libretto von Lorenzo da Ponte nach der Theatervorlage Beaumarchais', *Le mariage de Figaro ou la folle journée* (1784), ihrerseits eine Fortschreibung des 1775 uraufgeführten *Barbier de Séville*. Jener Cherubino bildet, mit Gesine Hindemith gesprochen, die „Kristallisationsfigur des erotischen Chaos am Tag von Figaros Hochzeit.“⁷²

Resto imbrogliato allor per dar risposta.
Se maschio, dico quasi una bugia,
Femmina men che men dirò ch'io sia,
e dir che, son neutral, rossore costa.

Weiß nicht, was ich antworten soll.
Nenn mich Mann, sag ich ne Lüge,
Frau weniger noch würd' ich mich nennen,
und wenn ich neutral mich nenne, schäme
ich mich.⁷³

Diese aus der Barockoper *Fiori del mondo* (1735) von Filippo Balatri zitierten Verse zeigen nicht nur, dass Geschlechtsneutralität schon in der Frühaufklärung mit Scham behaftet sein konnte. Sie könnten vielmehr ohne Weiteres auch Cherubino in den Mund gelegt werden. In Mozarts und Da Pontes Bühnenwerk tritt er abwechselnd als Crossdresser, „farfallone amoroso“ („liebester Schmetterling“) und embryonaler Don Juan auf. Das enorme Faszinationspotential, das von ihm ausgeht, ist noch in postmodernen Inszenierungen ungebrochen. Somit stellt er ein Paradebeispiel für eine „Transgender- und Crossdressing-Figur vom Mythos bis zur Gegenwart“ dar – um den Titel der Konstanzer Ringvorlesung aus dem Sommersemester 2019 partiell aufzugreifen. Sei-

72 Unveröffentlichtes Vortragsmanuskript, Leipzig 2006.

73 Zitiert nach Magazin der Händel-Festspiele (2019), S. 18.

nem virtuosen Spiel mit den Masken des Eros möchte sich mein Beitrag im Folgenden widmen.

„NON SO PIÙ COSA SON, COSA FACCIO“... – IDENTITÄTSVERWIRRUNG IM MODUS DER ZWEIFGESCHLECHTLICHKEIT

Mit den drei Da-Ponte-Opern Mozarts – zu denen neben dem *Figaro* auch *Don Giovanni* (1787) und *Così fan tutte* (1790) zählen – befinden wir uns in den Jahren rund um die Französische Revolution, an der Schwelle zum *two-sex-model*. Allesamt zeugen sie von einer großen Spielfreude, von der Lust an Verstellung und Übertretung. Auch Crossdressing ist in ihnen „als [...] Komödiennelement fest verankert.“⁷⁴ Verstellt eine Figur ihr Geschlecht, indem sie etwa ihr Gesicht überschminkt oder sich verkleidet, so erzeugt dies bei den Rezipientinnen und Rezipienten eine *Vorstellung* oder Anmutung des jeweils anderen Geschlechts.

Cherubino schöpft das Verführerische daran, „als ein anderer oder eine andere zu erscheinen,“⁷⁵ voll aus. In seiner Hosenrolle, gesungen von einer Sopranistin, wirkt er seltsam verirrt, fast verloren im Regime der Zweigeschlechtlichkeit, mit dem er überkreuz liegt, da er die Rigidität des Rasters spürt, in das es ihn zu pressen droht. Allenthalben sieht er sich mit der Notwendigkeit einer eindeutigen Identifizierung – sei es als männlich oder weiblich – konfrontiert; ein ums andere Mal entweicht er ihr, indem er, um sich aus der Affäre zu ziehen, Zuflucht zu improvisierten Verstecken nimmt oder auf bewährte Komödientricks wie Verkleidung, Geschlechtertausch und den Sprung aus dem Fenster zurückgreift. Wie der Harlekin, der in Carlo Goldonis Übergangsstück auf dem Weg zu einer aufklärerischen, Prämissen verpflichteten Theaterreform, *Il servitore di due padroni* (1745), als Relikt der *Commedia dell'arte* unmotivierte Streiche und akrobatische Einlagen vollführt, scheint auch Cherubino sich in ein unpassendes Register eingeschlichen zu haben. Umso erstaunlicher mutet es an, dass traditionelle Interpretationen ausgerechnet in dieser Figur die erste psychologisch stim-

74 Lehnert, Gertrud: „Cross-dressing“, in: Renate Kroll (Hg.), Metzler Lexikon Gender Studies/Geschlechterforschung. Ansätze – Personen – Grundbegriffe, Stuttgart/Weimar: Metzler 2002, S. 54.

75 B. Vinken: Frau als Mann als Frau, S. 75.

mige und dramaturgisch begründete Hosenrolle der Operngeschichte ausgemacht haben wollen.⁷⁶

Seit seinem Zwangseintritt in die duale Geschlechterordnung mit Beginn der Pubertät weiß der genderfluide Cherubino nicht mehr, wer oder „was“ er ist und tut. Davon weiß er in der vom paradoxen petrarkistischen Liebesdiskurs durchwirkten Arie Nr. 6 „Non so *più* cosa son, cosa faccio“ immerhin ein Lied zu singen. Durchdrungen von „eine[r] Sehnsucht, die [er] nicht erklären kann“ („[u]n desio ch'io non posso spiegar“), spricht er noch im Traum von der Liebe („Parlo d'amor sognando“), vor allem aber mit sich selbst: „E se non ho chi m'oda, / Parlo d'amor con me“ („Und hört mir keiner zu, / sprech ich von Liebe mit mir“).⁷⁷ Das in seinem Herzen aufkeimende Begehren ist – noch unspezifisch – auf die Gesamtheit der Frauen, gleich welchen Standes oder welcher Statur, gerichtet und treibt ihm die Schamesröte ins Gesicht: „Ogni donna cangiar di colore / Ogni donna mi fa palpar“ („Bei jeder Frau werde ich rot, / bei jeder Frau klopft mir das Herz“). Seine „kleine Kanzone“ („[q]uesta mia canzonetta“) möchte er, trunken vor Freude („*con trasporti di goia*“), seiner Herrin und Patin Gräfin Almaviva, ihrer Kammerdienerin Susanna, der jungen Barbarina, der alten Marcellina und „allen Frauen im Palast“ („ogni donna del palazzo“) zu Gehör bringen.⁷⁸

Dies hat den dänischen Philosophen Søren Kierkegaard in *Entweder – Oder* (1843) dazu veranlasst, in Cherubino einen Don Giovanni im Embryonalstadium zu sehen, eine pubertäre Vorstufe zur wahllos sich an einem Liebesobjekt nach dem anderen entflammenden – und ebenso schnell wieder abflauenden – Begierde Don Juans, dessen Fleischeslust sich an das schlechthin Weibliche heftet und es unter jedem Rock aufs Neue zu finden sucht, *da capo al fine* sozusagen. Bei Cherubino bricht sie sich noch nicht in libertiner Zügellosigkeit Bahn, sondern wird als Vorschein, als gleichsam subkutane Sinnlichkeit, als schlummernde, bisher nicht zu vollem Bewusstsein erwachte empfindsame Erotik erahnbar.⁷⁹ In

76 Vgl. Uecker, Gerd: „Sehnsucht nach dem dritten Geschlecht? Zum Phänomen der Hosenrolle auf der Opernbühne“, in: Jahrbuch der Bayerischen Staatsoper IX (1986/87), S. 124-135, zitiert nach A. Charton: prima donna, Anm. 695.

77 Mozart, Wolfgang Amadeus: „Le nozze di Figaro/Die Hochzeit des Figaro (KV 492). Opera buffa in vier Akten“, Textbuch Italienisch/Deutsch. Libretto von Lorenzo da Ponte, Stuttgart: Reclam 1990, S. 32-33 (Herv. der Verf.).

78 Ebd. (Akt I, Szene 5).

79 Vgl. Warning, Rainer: „Von der Revolutionskomödie zur Opera buffa: ‚Le nozze di Figaro‘ und die Erotik der Empfindsamkeit“, in: Dieter Borchmeyer (Hg.), Mozarts

der Vagheit dieses Dämmerzustandes artikuliert sich der noch nicht in Gänze ausgeprägte Liebesdiskurs Cherubinos in Begriffen quälenden Verlangens und leiderfüllten Sich-Verzehrens – was ihn gleichwohl als literarhistorisch informiert ausweist, da er neben Petrarcas Schmerzliebe auch Dantes *dolce stil novo* zur Vorlage hat.⁸⁰ Obschon er behauptet, sich auf all dies keinen Reim machen zu können, gibt sich der noch knabenhafte Cherubino bereits als versierter Verseschmied zu erkennen – wie später auch Don Giovanni, vertraut er als Verbalerotiker, der kraft seines Wortes und seiner Stimme verführt, auf seine „Vokalpotenz.“⁸¹

Die verhaltene erotische Spannung wird erstmals in jener Verkleidungsszene spürbar, in deren Verlauf Cherubino seine zweite Arie (Nr. 12) „Voi che sapete / Che cosa è amor“ („Ihr, die ihr wißt, / was Liebe ist“)⁸² in wiederum petrar-kistischer Manier an die Frauen adressiert, nun konkret repräsentiert durch die anwesende Gräfin und ihre Zofe. In jener Ständchenarie, die Cherubino zum Klang der Gitarre zum Besten gibt, wiederholt er, wie sehr er Gefallen an dem Schwebezustand zwischen nicht-mehr (Kind) und noch-nicht (Mann) findet, trotz der Heimsuchung durch widerstreitende Gefühle (*contrari affetti*) und des Aufruhrs in seinem Innern: „Ma pur mi piace / Languir così“ („... und doch gefällt mir / dies Gefühl der Mattigkeit“).⁸³

In ihrer Vieldeutigkeit lizenziert diese Szene die unterschiedlichsten Regie-ansätze. Setzt Peter Sellars in seiner poppig bunten Inszenierung von 1990, die den *Figaro* in das Manhattan der 1980er Jahre transponiert, auf die explizierende Strategie der Brachialerotik und schließt damit an Kierkegaards Konzeption an, derzufolge sich in Cherubino bereits Don Giovanni präfiguriert, so lehnt Christof Loy diese Lesart für sich und seine Münchner Neuinszenierung (2017) ab. Statt-dessen betont er das Engelhafte an Cherubino, seine Funktion als Eros und

Opernfiguren. Grosse Herren, rasende Weiber – gefährliche Liebschaften, Bern/ Stuttgart/Wien: Haupt, S. 49-70.

80 Vgl. hierzu und zum Folgenden insgesamt Schwan, Tanja: „Con arte le carte / Convien qui scoprir.“ – ‚Mit List muss man hier die Karten aufdecken.‘ Verstellter Eros und ‚verunglücktes‘ Happy End in ‚Le nozze di Figaro‘, in: Programmbuch der Bayerischen Staatsoper zur Neuinszenierung von Christof Loy (2017), S. 33-42, hier S. 35.

81 A. Charton: prima donna, S. 9.

82 W.A. Mozart: Figaro, S. 62-65 (Akt II, Szene 2).

83 Ebd., S. 64-65.

Liebesstifter.⁸⁴ Er ist ein (zukünftiger) „Experte in eroticism“⁸⁵ von anderer Art als Don Juan, der an die Tradition der Vermischung von Cherubim und Cupido anschließt und eine hitzige Energie entfaltet, in der sich der Affekt um des Affekts willen zelebriert.

Die Disposition Cherubinos zum notorischen Schürzenjäger – und somit zum Don Giovanni *in spe* – meinen innerhalb der Bühnenhandlung indes auch Figaro und Graf Almaviva zu erkennen, die sich den potenziellen Konkurrenten um Susanna und die Gräfin dadurch vom Hals zu schaffen versuchen, dass sie ihm mit seiner Einberufung zum Militär drohen und ihn vom Hof wegbeordern. In seiner an den scheidenden Cherubino gerichteten Arie Nr. 10 „Non più andrai“ betitelt Figaro seinen Adressaten als „farfallone amoroso“⁸⁶ – worin mit der Konnotation des flatterhaften Schmetterlings (ital. *farfalla*), den es rastlos von einer Blüte zur nächsten treibt, auch der Frauenheld anklingt. Hatte der junge Page den sinnlichen Genuss des Hantierens mit Stoffen, Tüchern und Hauben in den Gemächern der Gräfin stets weidlich ausgekostet, so fühlt er sich nun, in der Konstellation „Mann als Frau als Mann“⁸⁷ (d.h. nach dem erzwungenen Rücktausch in die Hosenrolle), sichtlich unwohl, fremd im eigenen Körper, dem hastig eine Uniform übergestülpt wird, dekoriert mit militärischen Abzeichen anstelle der geliebten Schleifen und Bänder. Schadenfroh spielt Figaro die angenehmen gegen die unangenehmen Aspekte, die goldene Vergangenheit gegen die triste Zukunft, die weiblichen gegen die männlichen Attribute aus:

Non più andrai [...]
Delle belle turbando il riposo [...].
Non più avrai questi bei pennacchini,
Quel cappello leggero e galante,
Quella chioma, quell'aria brillante,
Quel vermiglio donnesco color.

Aus und vorbei, [...]
das Unruhe stiften bei den Schönen [...].
Aus und vorbei, die schönen Federbüsche,
jener leichte und galante Hut,
diese Frisur, diese strahlende Miene,
dieser rosige, mädchenhafte Teint.

Stattdessen steht Cherubino die Disziplinierung zum gestählten, hypermaskulinen Körperpanzer bevor, wie Figaro sie ihm in düsteren Farben ausmalt:

Gran mustacchi, [...]
Schioppo in spalla, [...]
Collo dritto, muso franco,

[...] großer Schnurrbart, [...]
Gewehr geschultert, [...]
Rücken gerade, Blick verwegen,

84 Video Magazine der Bayerischen Staatsoper zur Premiere am 26.10.2017 im Nationaltheater München, <https://www.youtube.com/watch?v=DnVwRHPdI3I>, [5:48-6:20].

85 Pieper, Annemarie: Søren Kierkegaard, München: Beck 2000, S. 64.

86 W.A. Mozart: Figaro, S. 52 (Akt I, Szene 8).

87 So benannt in Abwandlung der Formulierung B. Vinkens: „Frau als Mann als Frau.“

Un gran casco [...],
 Molto onor, poco contante!
 Ed invece del fandango
 Una marcia per il fango
 Per montagne, per valloni,
 Con le nevi e i sollioni
 Al concerto di trombone
 Di bombarde di cannoni [...].
 Cherubino, [...]
 Alla gloria militar.

großer Helm [...],
 viel Ehre, wenig Geld
 und statt des Fandango
 ein Marsch durch den Fango,
 über Berge, durch tiefe Täler
 bei Schnee und Sonnenhitze,
 im Konzert der Posaunen,
 der Mörser und Kanonen [...].
 Cherubino, [...]
 auf zum Soldatenruhm!⁸⁸

In ihrer Bühneninterpretation dieser Einkleidungszenen, in der Figaro den Pagen einer regelrechten „Musterung“ unterzieht, vollführt Solenn’ Lavanant Linke, die Darstellerin Cherubinos in der Inszenierung Christof Loys, linkische Gesten und Verrenkungen, wie eine Marionette oder Kleiderpuppe, deren Proportionen und Gliedmaßen es anatomisch neu zu vermessen gilt. Passiv lässt er/sie die entwürdigende Prozedur über sich ergehen. Die militärische Musterung des Knaben korrespondiert mit seiner visuellen Inaugenscheinnahme, der modischen Musterung und Anpassung der Frauengewänder durch Gräfin Almaviva und Susanna, bei der Cherubino zur Anziehpuppe in den Händen der Frauen wird.⁸⁹ Über diese Parallelität der beiden Umkleideszenen stellt sich eine Analogie her zwischen den von ihnen jeweils symbolisierten „Schlachtfeldern“ Liebe und Krieg, die beide gleichermaßen auf das umkämpfte Terrain des Geschlechterdiskurses verweisen.

Cherubino *en travestie* verzückt und berückt bald als Offizier, bald als Bauernmädchen. Er gerät zum Protagonisten einer Geschlechtertauschkomödie, eines Spiels im Spiel, dessen Akte aus einer Abfolge von Enthüllen und Verhüllen des Lustknaben bestehen. Im Wechsel von Freilegen und Bedecken seines Körpers gelingt es Zuschauenden wie auch Mitspielenden dann und wann mit ihren begehrlchen Blicken, Partikel nackter Haut zu erhaschen. Dass man ihn in der „richtigen“ Aufmachung (als Mann) für verkleidet hält und in der „falschen“ (als Frau) für angemessen angezogen, macht Cherubinos Crossdressing nur umso pikanter.

88 W.A. Mozart: Figaro, S. 52-53.

89 Vgl. die Arie Susannas „Venite inginocchiatevi“ (Nr. 13; ebd., S. 66-69). Lavanant Linke umschreibt die enorme gesangliche und schauspielerische Wandlungsfähigkeit, die ihr die Partie im Ausschreiten dieses geschlechtlichen Parcours abverlangt, mit den Worten: „Jetzt bin ich wie ein Chamäleon und wandle an dieser Grenze“ (zitiert nach Schreiber, Sylvia: „Wechselspiel von Sehnsucht und Angst. Mozarts ‚Figaro‘ an der Bayerischen Staatsoper“ [23.10.2017], <https://www.br-klassik.de/aktuell/news-kritik/bayerische-staatsoper-figaro-mozart-premiere-100.html>).

Das Fehlen einer unzweideutigen Geschlechtsmarkierung und sexuellen Orientierung ist dabei nicht bloß biographisch bedingt, d.h. einer im Laufe der Entwicklung Cherubinos zum Mann individuell durchlaufenen pubertären Phase geschuldet, sondern erhält darüber hinaus erneut auch geschlechterhistorische Relevanz, insofern sich in der Figur des Zerrissenen der Umbruch zum Zwei-Geschlechter-Modell ebenso manifestiert wie das Unbehagen daran. Dafür spricht abermals auch jene Konfusion der Pronomina, die sich bei dem Versuch einstellt, die volatile geschlechtliche Identität Cherubinos sprachlich zu erfassen. Das Koordinatensystem von weiblichem und männlichem *gender* (hier im Sinne von grammatikalischem Geschlecht) wird aufgesprengt, als Barbarina, eine Cousine Susannas, den Jüngling in ihr Mädchengemach entführen will und sich zu diesem Zweck mit variablen Genuszuschreibungen behelfen muss: „Gehn wir, gehn wir, *schöner* Page, bei mir zu Hause wirst du alle finden, die schönsten Mädchen des Schlosses, und von allen wirst du gewiß *die schönste* sein.“⁹⁰ Im italienischen Originaltext heißt es an dieser Stelle, grammatikalisch ebenso inkongruent, Cherubino sei unter allen Mädchen als „der schönste“ anzusehen: „Di *tutte* sarai tu certo *il più bello*.“⁹¹ Vor dem Hintergrund dieses linguistischen Sprengstoffs scheint die gerne unterstellte Harmlosigkeit der Hosenrolle, die als durch Infantilisierung entschärft gilt, sofern sie an einen heranwachsenden Körper gekoppelt ist,⁹² auf Cherubino nicht zuzutreffen. Auch wenn Susanna ihn mitunter zärtlich in der Verniedlichungsform als *serpentello* („kleine Schlange“) oder *demonietto* („Teufelchen“) anspricht, bleibt seine Figur doppelbödig.

Dem Namen nach zum unschuldigen Geschlecht der Engel gehörig, entpuppt sich Cherubino mehr und mehr als Emblem für die Flüchtigkeit der Liebe selbst, als unsteter Cupido, der ein erotisches Chaos aufwirbelt. Wo immer er eine Liebesintrige wittert, funkt er, der ausgeschlossene Dritte, dazwischen, taucht er wie aus dem Nichts auf und gefährdet die Zweisamkeit – und macht sich damit zugleich als Störfaktor, als das Ausgegrenzte der binären Geschlechterordnung geltend. Wie seine Namensvetter, die alttestamentarischen Cherubim, geriert er sich als Wächter an den Pforten des Paradieses und hintertreibt jede sich anbahnende Intimität. In Gestalt Cherubinos torpediert Amor seine angestammte Funktion als Liebestifter und mimt den strengen Tugendwächter. Das Dunkel der Nacht aber bleibt sein Element; es gibt den Schauplatz für das Finale von Mozarts Oper ab, auf dem sich die mythische Geschichte von der Geburt des Eros aus Nacht und Wind, ins Komödiantische gewendet, wiederholt. Im Schatten des

90 W.A. Mozart: Figaro, S. 133 (Akt III, Szene 7; Herv. der Verf.).

91 Ebd., S. 132 (Herv. der Verf.).

92 Vgl. A. Charton: prima donna, S. 279-280.

nächtlichen Gartens geht Cherubinos erotische Energie fehl, wenn er statt der Gräfin versehentlich den Grafen küsst. Die in dem „liebestollen Schmetterling“ schwelende Unruhe scheint sich auf die *folle giornata* insgesamt zu übertragen, jenen „tollen Tag“ der Torheiten und des Tumults, von denen das turbulent komponierte Bühnenstück handelt und angetrieben wird.

Diese Akzelleration vollzieht sich nicht zuletzt über ein unendliches Zirkulieren fetischisierter Objekte, denen Spuren von Körperabdrücken anhaften. Ein Stück Seide aus dem Besitz der Gräfin beispielsweise lädt sich, mit dem Blut aus einer Wunde Cherubinos getränkt, zum Kultgegenstand auf und stiftet Bande nervöser Ansteckung. Über die Funktion der Dinge als „Leit“-Medien – verborgene Übertragungskanäle – hinaus, stehen sie in ihrer Austauschbarkeit jedoch noch für etwas Anderes, namentlich in Analogie zu den vielgestaltigen Rollen der Komödie, deren schillerndste zweifellos Cherubino ist. Auch sie lassen das Prinzip metonymischer Ersetzung erkennen, denn ehe man sich versieht, wird Mann zu Frau oder – noch jenseits der Werkgrenzen: Cherubino zu Don Giovanni, der Don Juan in Wartestellung zum manifesten Weiberhelden, vor dem sein Diener Leporello in Mozarts *Don Giovanni* dessen Verflozene Elvira in der sogenannten „Registerarie“ („Madamina, il catalogo è questo“, Nr. 4) warnt. Als er ihr die lange Liste von Don Giovannis Eroberungen in aller Herren Länder vorträgt, braucht er das „Voi sapete...“ („Ihr wißt schon...“)⁹³ Cherubinos aus *Le nozze di Figaro* nur anzuzitieren, damit sie über seinen Herrn, für den Quantität vor Qualität geht, im Bilde ist. Allerdings mag man sich fragen, ob Cherubino, der die Kompetenz in Liebesdingen bereitwillig den Frauen überlässt und im Spiel der Verführung auf seine weiblichen Züge setzt, nicht das zukunftsweisendere Modell eines Liebhabers zu sein scheint – agiert er doch weit geschickter und erfolgreicher als Don Juan, der, einst eine Ikone des Machismo, inzwischen längst abgedankt und seine Verführungskraft eingebüßt hat.⁹⁴

Schließlich scheint auch der Reigen der Figaro-Stücke, die von den Vorlagen des Theaterautors Beaumarchais ausgehend ins Musiktheater übernommen wur-

93 Mozart, Wolfgang Amadeus: „Don Giovanni (KV 527)“, Textbuch Italienisch/Deutsch. Libretto von Lorenzo Da Ponte, Stuttgart: Reclam 1986, S. 36-37 (Akt I, Szene 5).

94 Vgl. am Beispiel seiner späten Nachfahren in Spanien Schwan, Tanja: „Don Juan caído“, ‚dandy desengañado‘. Ruinöse Männlichkeiten im spanischen Roman des ausgehenden 19. Jahrhunderts“, in: Gregor Schuhen (Hg.), *Der verfasste Mann. Männlichkeiten in der Literatur und Kultur um 1900*, Bielefeld: transcript 2014, S. 275-296.

den und von dort aus zurück auf die Sprechtheaterbühne wanderten, eine eng miteinander verzahnte Kette der Verführungen – Kabale und Liebe sozusagen in Endlosschleife – zu präsentieren. Die ironische Pointe, dass Gräfin Almaviva im dritten und letzten Teil von Beaumarchais' Komödienzyklus unter dem Titel *La mère coupable* (1792) ihrer geheimen Leidenschaft für Chérubin erlegen sein und sogar ein Kind von ihrem Pagen und Patenkind empfangen haben würde, konnten Mozart und Da Ponte noch nicht voraussehen. Vom Aspiranten auf die Gunst seiner Herrin ist Cherubino damit in die Position des Geliebten gerückt und hat dem Grafen den Platz im Herzen seiner Gattin streitig gemacht. Die Frage bleibt offen, ob der ehemals engelsgleiche Ephebe sich in der Zwischenzeit nicht doch noch vom chaosstiftenden Cupido zu einem Don Giovanni gewandelt hat.

Als gesichert mag hingegen gelten, dass es sowohl bei den beiden Mozart'schen Figuren als auch bei Zambinella vor allem die Stimme ist, die bezirzt und bezaubert. Übertönte und verdeckte der engelhafte, gleichsam entsexualisierte Kastratengesang in den Ohren Sarrasines den impliziten Hinweis darauf, dass „[c]ette voix d'ange, cette voix délicate, [qui] eût été un contresens si elle fût sortie d'un corps autre que le tien“⁹⁵ das Ergebnis der Kastration selbst – und somit Indiz zugleich eines Mangels an Weiblichkeit wie auch des Verlusts der Männlichkeit – war,⁹⁶ so wirken Don Giovannis Körper und Stimme nicht minder voneinander abgekoppelt, wenn sich Leporello, in den abgeworfenen und aufgelesenen Mantel seines Herrn gehüllt, unter Elviras Fenster postiert, um sie mit dessen sonoren Einflüsterungen milde zu „stimmen.“ In dem Terzett (Nr. 15)⁹⁷ kommt zum Ausdruck, dass es Don Giovanni bei Mozart/Da Ponte nunmehr mit seiner Stimmgewalt gelingen will, eine Frau zu bezwingen, während seine sexuelle Potenz der vokalen gewichen und der legendäre Latin Lover so sehr zu seinem eigenen Mythos geworden zu sein scheint, dass sogar sein Diener unbemerkt in die Rolle des Don Juan schlüpfen kann, solange dieser ihm nur seine Kleidung und Stimme leiht.

Damit setzen Mozart und sein Librettist am Ende des 18. Jahrhunderts ein für lange Zeit vielleicht letztes Mal die Inkongruenz und Spannung von Figur, Körper und Stimme auf der Opernbühne in Szene. Die Novelle Balzacs dagegen macht – möglicherweise unfreiwillig – darauf aufmerksam, dass die Kastrationsdrohung (sich) noch in der (Rahmen-)Erzählung selbst (ver-)steckt, bewahrt diese doch eine Ahnung von der Gefahr der Ansteckung durch jenes Unaus-

95 H. de Balzac: Sarrasine, S. 39.

96 Vgl. R. Barthes: S/Z, S. 107.

97 Mozart: Don Giovanni, S. 92-95 (Akt II, Szene 2).

sprechliche, das der Künstler Sarrasine in seiner Verzweiflung zu übertünchen suchte, das der erzählerische Diskurs jedoch noch im Verschweigen verrät und unweigerlich an die Oberfläche lockt: den *horror vacui*. Wie der *blanc* den Erzählfluss unterbricht, so wird auch die Liebeskette in Rahmenhandlung und Binnennovelle gleichermaßen stillgestellt: Nicht nur aus Zambinella und Sarrasine kann kein Paar werden – aus dem Erzähler und Mme de Rochefide ebenso wenig. Sie, die sich vom Bildnis des Kastraten hat infizieren lassen, entsagt der von ihm medial heraufbeschworenen Liebe, sobald sie sein Geheimnis kennt, das zu erfahren sie so begierig war und das der Erzähler kaum minder bereitwillig ausplauderte. Seine Hoffnung, der anhand des Porträts entzündete Liebesfunke möge mittels der Erzählung auf ihn überspringen, erfüllt sich nicht. Die Flamme erstickt in genau jenem diskursiven Augen-Blick, der doch auf den gegenteiligen Effekt zielte, über die „Lektüre“ des Gemäldes Lust hervorzurufen.⁹⁸ Das Erzählen hat als *médiateur* versagt. Von der – bei aller latenten Abgründigkeit – heiteren Verkettung der Da-Ponte- und der Figaro-Trilogie, die in einem über die einzelnen Stücke hinweg fortgesetzten Liebesreigen spielerisch in sich selbst kreisten und sich in der Figur des genderneutralen Cherubino kristallisierten, ist nichts mehr zu spüren.

EINDEUTIG ZWEIDEUTIG – „IM DRAG WIRD DER DRAG, DER DIE GESCHLECHTSROLLE IST, SICHTBAR“⁹⁹

Ein Weib soll nicht Mannsgewand tragen, und ein Mann soll nicht Weiberkleider antun; denn wer solches tut, der ist dem *Herrn*, deinem Gott, ein Gräuel (Deut. 22, 5).

Wartete das Alte Testament im 5. Buch Mose noch mit einem strikten Verdikt gegengeschlechtlicher (Ver-)Kleidung auf, so widerlegen kulturelle Konzepte von Crossdressing, Maskerade und Transgender heute das Freud'sche Axiom, wonach Anatomie Schicksal sei, und arbeiten der Gewohnheit entgegen, die Unterscheidung in zwei Geschlechter „mit unbedenklicher Sicherheit“¹⁰⁰ zu treffen. Im Zuge dieser Entnaturalisierung des geschlechtlich kodierten Körpers

98 Vgl. Ette, Ottmar: „Macht und Ohnmacht der Lektüre. Bild-Text-Relationen in Balzacs Novelle ‚Sarrasine‘“, in: Markus Heilmann/Thomas Wägenbaur (Hg.), Macht Text Geschichte. Lektüren am Rande der Akademie, Würzburg: Königshausen & Neumann 1997, S. 36-47.

99 B. Vinken: Frau als Mann als Frau, S. 82.

100 Sigmund Freud zitiert nach M. Garber: Verhüllte Interessen, S. 9.

lüftet sich das mutmaßliche Rätsel des Geschlechts, das sich nicht *hinter*, sondern *in* der Maske selbst auffinden lässt. Cherubino bei Mozart/Da Ponte und Zaminella bei Balzac demonstrieren eindrücklich, dass ihr „wahres“ Geschlecht sich nicht verhüllt und der Entdeckung oder gar einer mit nachgerade detektivischem Spürsinn betriebenen Aufdeckung harrt, sondern selbst nichts weiter ist als eine Hülle, ein Theaterrequisit, das nach Belieben übergestreift und wieder abgestreift werden kann: verfügbar, austauschbar, aber auch – wie die Kastratengeschichte Balzacs gezeigt hat – angreifbar und inmitten einer heteronormativen Geschlechterordnung stets von Sanktionen bedroht. „Ein Mann im Kleid braucht immer einen Rahmen, der ihn akzeptabel macht. Eine Travestie-Bühne oder einen Junggesellenabschied“, schreibt Tillmann Prüfer im ZEIT-Magazin vom 03.09.2015: „Ansonsten wird ein Kleid als Regelverletzung aufgefasst.“

Gewiss gilt es zwischen den Drag-Performances der zeitgenössischen Gegenwart (u.a. bei Conchita Wurst), dem Ende des 18. Jahrhunderts in *Le nozze di Figaro* noch neuen Frau-zu-Mann-Crossdressing der Hosenrolle und dem Anfang des 19. Jahrhunderts in *Sarrasine* schon überlebten Transgender-Phänomen des Kastratentums, bei dem sich die Übergänglichkeit von Mann zu Frau (auch) als Einschnitt in die Materialität des Körpers manifestiert, epistemologisch zu unterscheiden. Gleichwohl machen Transgender- und Crossdressing-Figuren in Literatur und Kultur es denkmöglich, den Platzhalter „Geschlecht“ als (reine) Performanz zu begreifen, „in der die Positionen von Natur und Spiel ununterscheidbar geworden sind“, „eindeutig zweideutige“ Effekte inszenatorischer Akte, „generiert durch Kleidung, Gesten“¹⁰¹ und Maskenspiele. In letzter Konsequenz deuten sie damit darauf hin, dass die aufklärerische Idee der Zweigeschlechtlichkeit ihrerseits ein reversibles Modell ist, dessen historische Zeit dabei ist, abzulaufen.

101 C. Liebrand: Maskerade, S. 256.

Crossdressing als Erziehungsprogramm im 18. Jahrhundert

Madame d'Épinays Erzählung *La Fille Amazone*

SUSANNE GRAMATZKI

1. EINFÜHRUNG: LOUISE D'ÉPINAY, *FEMME DE LETTRES*

Louise Florence Tardieu d'Esclavelles, Marquise d'Épinay (1726–1783), gehört zu jenen *femmes de lettres*, die sich durch das „ideologische Vakuum“¹ in der Epoche der Aufklärung einen Namen machen konnten, als Frauen die Wahrnehmung öffentlich relevanter Funktionen zwar verwehrt war, sie aber relativ große Freiheiten genossen, um sich Wissen aneignen und am gesellschaftlichen Diskurs partizipieren zu können. Obwohl durch eine konventionell-klösterliche Erziehung keinesfalls auf die Verwirklichung individuellen Freiheitsstrebens vorbereitet, setzte Épinay nach nur wenigen Jahren Ehe 1749 die Gütertrennung von ihrem Mann durch und führte seitdem ein zwar von schweren Krankheiten und beständigen Geldsorgen überschattetes, aber weitgehend unabhängiges Leben. In ihrem Salon empfing sie die führenden Schriftsteller und Philosophen der Aufklärung wie Denis Diderot, Jean Baptiste le Rond d'Alembert, Paul Henri Thiry d'Holbach, Charles Pinot Duclos und Jean-François de Saint-Lambert, um nur einige Namen zu nennen. Dem Philosophen und Pädagogen Jean-Jacques Rousseau stellte sie ein Landhaus (*L'Ermitage*) in der Nähe ihres Château de la Chevrette als Rückzugs- und Schreibort zur Verfügung; mit dem aus Neapel stammenden Abbé Ferdinando Galiani pflegte sie einen viele Jahre währenden,

1 Elisabeth Badinter spricht von „une sorte de vide idéologique“ (Badinter, Elisabeth: „Emilie, Emilie, l'ambition féminine au XVIIIe siècle“, Paris: Flammarion 1983, S. 33).

überaus originellen Briefwechsel; mit Baron Melchior von Grimm, dem Herausgeber der berühmten *Correspondance littéraire, philosophique et critique*, war sie seit 1755 bis zu ihrem Tod in einer zwischen Liebe und Freundschaft oszillierenden Beziehung verbunden.²

Épinay hinterließ ein vielfältiges schriftstellerisches und publizistisches Werk, das neben Briefen, Artikeln für Grimms *Correspondance*, Anekdoten, Erzählungen und einem autobiographischen Roman vor allem pädagogische Texte enthält, beginnend mit der *Lettre à la gouvernante de ma fille* aus Épinays erster Buchveröffentlichung *Mes moments heureux* (1758) über die *Lettres à mon fils* (1759) bis zu *Les Conversations d'Émilie*, deren erste Ausgabe 1774 erschien. Eine zweite, auf zwanzig Dialoge erweiterte Ausgabe konnte Madame d'Épinay noch kurz vor ihrem Tod 1782 selbst besorgen.³ Dass sie ihren pädagogischen Überlegungen die Gestalt von Briefen und Dialogen gab, ist Hinweis darauf, dass sie – darin ganz dem Geist der Aufklärung folgend – Erziehung als Gespräch, als diskursive Praxis, auffasste. Die *Conversations d'Émilie* geben die Unterhaltungen zwischen einer Mutter und ihrer (zu Beginn) fünfjährigen Tochter namens Émilie wieder; modelliert sind sie nach tatsächlich geführten Gesprächen zwischen Madame d'Épinay und ihrer Enkeltochter Émilie.⁴ In die Plaudereien zwischen Mutter und Tochter sind auch einige Geschichten integriert, von denen *La Fille Amazone* aus der „Quatrième conversation“ in diesem Beitrag näher betrachtet werden soll, da hier Crossdressing und Gender bending gewissermaßen zu pädagogischen Prinzipien erhoben werden.

2 Vgl. grundlegend zu Louise d'Épinay neben der bereits genannten Monographie von E. Badinter 1983 auch Weinreb, Ruth Plaut: „Eagle in a Gauze Cage. Louise d'Épinay, femme de lettres“, New York: AMS Press 1993 und Mohr, Annette: „Madame d'Épinays Konzeption der Mädchenerziehung im Umfeld von frauenspezifischen Erziehungstraktaten des 18. Jahrhunderts in Frankreich“, St. Ingbert: Röhrig 1997. Vgl. außerdem den von Jacques Domenech herausgegebenen Sammelband „L'œuvre de Madame d'Épinay, écrivain-philosophe des Lumières“, Paris: L'Harmattan 2010.

3 Zur Editions-geschichte der *Conversations d'Émilie* vgl. Davison, Rosena: „Introduction“, in: Rosena Davison, Madame d'Épinay: *Les Conversations d'Émilie*, Oxford: Voltaire Foundation (Studies on Voltaire and the Eighteenth Century, Bd. 342) 1996, S. 1-43.

4 Vgl. R. Davison: Introduction, S. 22f.

2. DIE ERZÄHLUNG *LA FILLE AMAZONE*

La Fille Amazone handelt von einem Mädchen namens Adélaïde, das neben vielen Talenten und positiven Eigenschaften auch ein aufbrausendes Temperament besitzt, das sich immer stärker bemerkbar macht. Da nichts zu helfen scheint und die Wutanfälle immer heftiger werden, nimmt der Vater seine Tochter schließlich mit auf seine Güter, steckt sie in Männerkleidung und lässt sie zusammen mit ihm auf den Feldern und in den Gärten arbeiten. In der nicht für die landwirtschaftliche Arbeit genutzten Zeit bringt er ihr Reiten, Schießen und Jagen bei. Die Maßnahme hat Erfolg: Die ungezügelten Zornesausbrüche verschwinden, Adélaïde entwickelt einen ausgeglichenen Charakter und wächst zu einer vielseitig gebildeten, interessanten jungen Frau heran. Die Geschichte ist relativ rasch erzählt, die Handlung lässt sich in wenigen Sätzen zusammenfassen. Im Folgenden soll näher auf den Wortlaut des Textes eingegangen werden, um herauszuarbeiten, wie die unkonventionelle Erziehungsmaßnahme sprachlich vermittelt wird – denn *wie* erzählt wird, lässt wichtige Rückschlüsse auf die Wirkungsabsicht dessen zu, *was* erzählt wird.

La Fille Amazone setzt mit der Vorstellung der Eltern Adélaïdes, insbesondere ihres Vaters, ein. Er wird als „homme de qualité“ bezeichnet, der der „illustre famille“ der Stolzenbergs entstammt und sich durch seine Unerschrockenheit im Siebenjährigen Krieg ausgezeichnet hat, an dem er als Freiwilliger teilgenommen hatte.⁵ Gleich zu Beginn der Geschichte werden somit die gleichermaßen genealogische wie moralische Noblesse, der uneigennützig Mut und die heroische Kampfbereitschaft von Adélaïdes Vater herausgestellt: Er wird den Leser*innen als starker, edler, positiver Charakter präsentiert, was sein späteres Handeln – auch und gerade in Bezug auf seine Tochter – aus Sicht der Leserschaft unter eine günstige Prämisse stellt. Die explizite Betonung seines Freiheits- und Unabhängigkeitsstrebens („[...] trop indépendant pour s’attacher à aucun service & pour se donner un maître, il était retourné à la paix dans ses terres aussi libres que lui, pour y vivre en sage, heureux & ignoré“, FA, S. 464) dient nicht nur seiner weiteren Charakterisierung, sondern erklärt proleptisch auch das Verhalten seiner Tochter. Aus der glücklichen Ehe mit einer ihm an Herkunft und Charakter entsprechenden Frau geht Adélaïde hervor, die von ihren Eltern leidenschaftlich geliebt wird – sie ist das einzig überlebende von drei

5 d’Épinay, Louise: „Les Conversations d’Emilie“, in: Rosena Davison (Hg.), *Madame d’Épinay*, S. 464. Im Folgenden werden die Siglen CE für *Les Conversations d’Émilie* und FA für *La Fille Amazone* verwendet. Die Schreibung kann von der heute geläufigen abweichen.

Kindern, was die besondere Hingabe der Stolzenbergs erklärt, die ihrem Kind zuliebe in die Stadt ziehen, um ihm dort die bestmögliche Erziehung und Bildung zuteilwerden zu lassen. Adélaïde ist mit ihren vielen Fähigkeiten, Begabungen und Vorzügen gewissermaßen das „logische Produkt“ der harmonischen Verbindung ihrer Eltern, was sich an ihrer nachfolgend wiedergegebenen Charakterisierung zeigt, die mit Verweisen auf Vererbung und Veranlagung durchwirkt ist. Die Darstellung Adélaïdes gleitet von der Beschreibung ihrer vielen positiven Anlagen hinüber zu ihrem ungestümen Temperament – auch dies als eine natürliche Disposition, die zu heftigen Wutausbrüchen führt:

Adélaïde [...] annonçait avec une figure charmante le naturel le plus heureux. Un cœur sensible, noble & généreux devait être pour elle un héritage de famille. Un esprit juste & pénétrant, une conception vive & prompte, une disposition naturelle pour toutes les espaces de connaissances & de talents faisaient pour elle un amusement de ce qui est travail & quelquefois occupation pénible pour les autres. Tant d'avantages si brillants étaient accompagnés d'une mobilité de caractère qui, malgré sa douceur naturelle, dégénérait aisément en pétulance & en emportement. Le plus léger, le plus indifférent de ses desirs se manifestait avec une impétuosité & une vivacité indomptables; cette effervescence de sang lui causait, à la plus petite contrariété, des accès de colère surprenants (FA, S. 464f.).

Es ergibt sich die paradoxe Situation, dass sich die talentierte Adélaïde in den mehr als zwei Jahren, die die Familie Stolzenberg in der Stadt verbringt, einerseits hinsichtlich ihrer Studien zu einem wahren Wunderkind entwickelt („Adélaïde avait fait des progrès étonnants dans toutes ses études, & ses talents dans les arts d'agrémens l'avaient rendue un petit prodige“, AF, S. 465), andererseits von immer massiver werdenden Tobsuchtsanfällen heimgesucht wird. Adélaïdes erfolgreiche Akkulturation bildet einen merkwürdigen Kontrast zu ihrem unbeherrschten Naturell, Kultur und Natur stehen sich in ihrer Persönlichkeit (noch) unversöhnt gegenüber.

Die Erzählung ist generell von der Dichotomie zwischen Zivilisation und Natur, Stadt und Land geprägt, wobei der Naturraum mit Freiheit assoziiert wird (vgl. die oben bereits zitierte Wendung „ses terres aussi libres que lui“) und aus der Perspektive der Eltern Adélaïdes positiv semantisiert ist, da für sie der Umzug in die Stadt ein „grand sacrifice“ (FA, S. 464) bedeutet. Nach Lotmans Sujettheorie⁶ lässt sich die erzählte Welt der *La Fille Amazone* klar in die beiden oppositären Teilräume Land und Stadt unterteilen: Der Plot der Geschichte ergibt sich aus der Grenzüberschreitung vom Land in die Stadt, in der Adélaïdes Wildheit zum lebensbedrohlichen Problem eskaliert, das schließlich durch die erneute Überschreitung dieser Grenze in umgekehrter Richtung gelöst wird. Die Tatsache, dass Adélaïdes Gesundheit und sogar ihr Leben gefährdet sind, wird

6 Lotman, Jurij M.: „Die Struktur literarischer Texte“, München: Fink 1972.

im Text mehrfach betont („[...] leur violence [der Wutanfälle; Anm. der Verf.] faisait souvent craindre des suites funestes pour sa santé, quelquefois même pour sa vie“; „sa mère la crut perdre un jour dans un de ces accès de colère si subits & si involontaires“, FA, S. 465) und dient erzähllogisch der Legitimation der vom Vater ergriffenen drastischen Maßnahme als *ultima ratio*. Diese bedarf durchaus der Rechtfertigung, denn die Rückkehr von Vater und Tochter aufs Land bedeutet, dass Adélaïde für lange Zeit von ihrer Mutter getrennt wird, ihre so vielversprechende Unterrichtung ein jähes Ende findet und sie, völlig unstandesgemäß, schwere körperliche Arbeit leisten muss. Zudem begründet Monsieur Stolzenberg den Rückzug aufs Land mit einer Lüge: Er hätte sein Vermögen verloren, was er aber Madame Stolzenberg, um sie zu schonen, noch nicht mitgeteilt habe; stattdessen rechne er auf die tatkräftige Unterstützung seiner Tochter, um den erlittenen Verlust wiedergutzumachen. Im Text wird dieses Narrativ nicht als Lüge, sondern als „conte“ deklariert, gewissermaßen als Geschichte oder Märchen, wie man sie Kindern erzählt:

Après lui avoir fait ce conte, il lui fit prendre des habits d'homme, la mena dans les champs, dans les fermes, à tous travaux de la campagne; la fit travailler à côté de lui dans ses jardins, l'entretenant sans relâche dans un exercice continuel & quelquefois pénible. Elle rentrait le soir excédée de fatigue; mais un sommeil profond réparait ses forces, & l'idée d'être utile & nécessaire à son père, lui donnait le matin un nouveau courage. Successivement il lui avait appris à monter à cheval, l'avait accoutumée à chasser avec lui, & lorsque des soirées plus longues les obligeaient de se renfermer de meilleure heure, il lui enseignait à tirer les armes (FA, S. 468).

Mit dem Anlegen männlicher Kleidung („il lui fit prendre des habits d'homme“) vollzieht sich ein abrupter und radikaler Rollenwechsel: Adélaïde verbringt ihre Zeit nicht mehr, wie bei Mädchen ihres Standes üblich, vor allem im Hause, sondern draußen, auf den Feldern, in den Gärten und Wäldern. An die Stelle der Beschäftigung, die traditionellerweise für Mädchen ihrer sozialen Klasse vorgesehen ist, das Anfertigen dekorativer Stick- und Näharbeiten, tritt harte körperliche Arbeit („un exercice continuel & quelquefois pénible“); statt der Lektionen in Tanzen, Singen, Musizieren oder Zeichnen, den „arts d'agrèments“ (FA, S. 465), die in der Stadt auf dem Unterrichtsplan standen, lernt Adélaïde den Umgang mit Waffen, das Reiten und Jagen. Monsieur Stolzenberg fördert und fordert das maskuline Potenzial seiner Tochter (vgl. „forces“, „courage“), die auf diese Weise fast in die Position eines Sohnes rückt, der seinen Vater nach Kräften zu unterstützen sucht („être utile & nécessaire à son père“).

Die physische Ertüchtigung wird ergänzt durch die Konversation mit dem Vater, der in dieser Zeit ihr einziger Lehrer ist: „[L']instruction [d'Adélaïdes] se bornait à ses entretiens avec son père qui à la vérité était un des hommes les plus

éclairés & les plus instruits; leur conversation ne tarissait jamais, même au milieu des exercices les plus vifs“ (FA, S. 468). Bemerkt sei an dieser Stelle, dass Monsieur Stolzenbergs pädagogisches Programm – eine Kombination aus körperlicher Ertüchtigung und instruktivem Dialog – als *mise en abyme* die Auffassung von Émilies Mutter in den *Conversations d'Émilie* widerspiegelt (die als fiktionales *alter ego* wiederum die pädagogischen Ansichten Madame d'Épinays formuliert).

Die gemeinsam verrichtete Arbeit und das kontinuierliche Gespräch lassen eine innige Vater-Tochter-Dyade (fast schon eine Vater-„Sohn“-Dyade) entstehen, aus der die Mutter vollkommen ausgeschlossen ist. Die Abwesenheit des weiblichen Elements ist notwendig, denn die „Heilung“ Adélaïdes besteht in ihrer (vorübergehenden) Maskulinisierung durch eine unkonventionelle, weil – an der zeitgenössischen Auffassung gemessen – unweibliche Lebensweise. Die Männerkleidung, die sie anlegt, ist der Ermöglichungsgrund für den männlichen Habitus (auch in praktischer Hinsicht, denn in Reifrock und Fischbeinkorsett lässt sich schlecht Feldarbeit verrichten) und verleiht ihm zugleich bildhaft-symbolische Anschaulichkeit. Der Zusammenhang zwischen Kleidung und Habitus ist an dem französischen Wort „habit“ unmittelbar abzulesen: Um eine Veränderung des Habitus, nicht um die grundsätzliche Infragestellung der Geschlechtsidentität, geht es in dieser Geschichte. Adélaïdes Vater handelt in der Überzeugung, dass es zwei Geschlechter gibt, die sich wesensmäßig voneinander unterscheiden; was er für schädlich hält, ist der damit verbundene Verhaltenscode: „En deux mots, le père d'Adélaïde crut avoir trouvé la source du mal dans la vie sédentaire de sa fille, & c'est sur le changement de cette vie qu'il fondait l'espérance de sa guérison“ (FA, S. 467). Diese kurze, „in zwei Worten“ gegebene Begründung wird an anderer Stelle der Geschichte zu einer medizinischen Erläuterung vertieft, die zweifellos der Auffassung Madame d'Épinays entspricht und die die Erziehungsmaßnahme von Monsieur Stolzenberg „wissenschaftlich“ fundieren soll.⁷ Der Erfolg gibt Adélaïdes Vater recht: Die Mutter darf nach

7 „[...] le père d'Adélaïde savait que l'énergie physique contrastait dans beaucoup d'enfants avec la faiblesse de leurs organes, & qu'elle devait être plutôt détournée que contrariée, si l'on ne voulait pas offenser ou détruire ces organes si délicats. Il pensait que l'effervescence du tempérament dans le premier âge ne devait point être réprimée par une morale rigide, mais plutôt modérée, lassée, dissipée par le mouvement & la fatigue. Il s'était persuadé que si par des exercices en apparence si peu compatibles avec son sexe, il pouvait lui donner une santé robuste & à toute épreuve, non-seulement il la mettrait à l'abri de ces accès de colère qui n'étaient que des symptômes de faiblesse, mais que la force, l'agilité & l'adresse qui en resulteraient,

einer Weile hochofrenet eine körperlich und moralisch ausgeglichene, zudem außerordentlich verschönte Adélaïde in Empfang nehmen:

Étonnée & ravie du changement qu'elle [Adélaïdes Mutter; Anm. der Verf.] trouva dans le tempérament physique & moral de sa fille, elle eut encore la satisfaction de la trouver singulièrement embellie. Adélaïde, heureuse de son côté, de se retrouver avec sa mère dont la séparation lui avait été si douloureuse, reprit insensiblement avec les habits de son sexe, son ancienne manière de vivre (FA, S. 469).

Der Text bekräftigt, dass die Mutter-Tochter-Beziehung wiederhergestellt wird, dem „Schmerz“ der Trennung das „Glück“ des Wiedersehens folgt, wodurch die vorhergehende Exklusivität der Vater-Tochter-Beziehung im Sinne des Geschlechterdualismus wieder austariert wird. Mit der femininen Kleidung („les habits de son sexe“) übernimmt Adélaïde auch wieder den entsprechenden Verhaltenskodex („son ancienne manière de vivre“), was, wie sich aus Émilies Nachfrage an ihre Mutter ergibt, konkret die Wiederaufnahme der geschlechtstypischen (und schichtenspezifischen) Beschäftigung, des Zeichnens und Musizierens, bedeutet. Ist damit die Rückkehr zu der „vie sédentaire“ vollzogen?

Nein, und darin liegt die eigentliche, zumindest die subversivere Pointe der Geschichte, deren erste zweifellos schon das Crossdressing bzw. Gender bending als solches darstellt. Die ungewöhnliche pädagogische Maßnahme wird nun nämlich sogar auf Dauer gestellt, indem Adélaïdes Zeit zwischen Vater und Mutter, zwischen „männlichen“ und „weiblichen“ Beschäftigungen, aufgeteilt wird: „Le matin elle était à son père qui la rendait ensuite pour le reste de la journée à sa mère; & c'est sans doute ce mélange d'exercices propres aux deux sexes qui a fourni le titre du conte“ (FA, S. 469). Das novellistisch-märchenhafte Motiv des Kleidertauschs, das die ebenso märchenhaft anmutende Wendung zum Guten – in diesem Fall die Wiederherstellung des familiären Glücks der Stolzenbergs – bewirkt, wird seiner (letztlich geschlechterrollenaffirmativen) Einmaligkeit⁸ enthoben und als von den Eltern dauerhaft anzuwendende Erziehungsme-

influeraient même sur les grâces de sa figure. L'expérience avait confirmé toutes ces espérances“ (FA, S. 468f.).

8 Vgl. Joseph Harris in seiner Studie über Crossdressing im Frankreich des 17. Jahrhunderts: „Yet if the adoption of cross-dressing entails an implicit critique of the disorderly situation which necessitates it, its eventual abandonment invariably serves to affirm the validity of the socio-sexual *status quo*. Cross-dressing [...] is typically adopted as a strategic, and above all provisional, response to a problematic situation; once the obstacle has been overcome, the disguise can be abandoned, thus eliding any wider moral or social questions“ (Harris, Joseph: „Hidden Agendas. Cross-Dressing in 17th-Century France“, Tübingen: Narr 2005, S. 237). Zum

thode in der Lebenswirklichkeit verankert. Dies macht den provokanten Gehalt der Geschichte aus: Sie führt vor, dass die ans Haus gebundene, bewegungsarme Mädchenerziehung unter Umständen (d.h. wenn eine genetische Disposition vorliegt)⁹ buchstäblich krank machen kann und formuliert mit der Lösung, der „*mélange d'exercices propres aux deux sexes*“, eine Alternative hierzu. Diese erscheint als pädagogisches Ideal, insofern die Erweiterung der traditionellen weiblichen Erziehung durch männlich konnotierte Aktivitäten aus Adélaïde „*une des personnes les plus intéressantes de son sexe*“ macht:

L'auteur assure qu'à seize ans le caractère d'Adélaïde avait pris une assiette de sagesse, de réflexion, de décence qu'on n'aurait pas cru le résultat de ses exercices d'armes & de chasse, & que ces qualités jointes aux charmes de sa figure, à ses talents & à ses grâces, en firent une des personnes les plus intéressantes de son sexe (FA, S. 469).¹⁰

La Fille Amazone ist kein Kindermärchen: Wie der Rahmentext, die *Conversations d'Émilie*, zwar auch von Kindern lesbar ist, sich aber vor allem an Erwachsene richtet, so ist auch diese Binnengeschichte letztlich aufklärerische Pädagogik im Gewand eines *conte moral*.

3. EINORDNUNG

3.1 DIE CONVERSATIONS D'ÉMILIE UND DIE PÄDAGOGIK JEAN-JACQUES ROUSSEAU

Im Folgenden soll eine Einordnung von *La Fille Amazone* und des sie enthaltenden Rahmentextes *Les Conversations d'Émilie* vorgenommen werden. In historischer Hinsicht sind Madame d'Épinays Schriften zur Erziehung zunächst grundsätzlich im Kontext der Aufklärung zu verorten, die ausgehend von Frankreich eine gesellschaftliche und kulturelle Neuorientierung in Europa auslöste und den

literarisch-kulturellen Dispositiv des Crossdressings vgl. Garber, Marjorie: „Vested Interests. Cross-dressing and Cultural Anxiety“, New York/London: Routledge 1992; Lehnert, Gertrud: „Maskeraden und Metamorphosen. Als Männer verkleidete Frauen in der Literatur“, Würzburg: Königshausen und Neumann 1994.

- 9 Für Émilie scheint diese Methode nicht geeignet zu sein, wie die Mutter erläutert: „*Vous n'avez ni ses dispositions heureuses ni les inconvénients de son caractère trop mobile, ni par conséquent besoin de remèdes si extraordinaires*“ (CE, S. 470).
- 10 Gerade dieser hyperbolische Duktus lässt Adélaïdes Erziehung letztlich doch als allgemein erstrebenswertes Vorbild erscheinen.

Blick auf den Menschen erheblich veränderte. Épinay war, wie eingangs erwähnt, mit jenen Intellektuellen bekannt, teilweise eng befreundet, die heute als die wichtigsten Exponenten der französischen Aufklärung gelten, in ihrem Salon¹¹ wurden die neuen, „fortschrittlichen“ Ideen und Theorien diskutiert. Die wesentlichen Leitlinien der aufklärerischen Philosophie – der Rekurs auf Vernunft und Erfahrung, die kritische Überprüfung tradierter Strukturen und Normen, die Wichtigkeit des Wissenserwerbs, der bewusste Gebrauch der eigenen Verstandeskraft, die philanthropische Ausrichtung – prägen auch Épinays Denken und Schreiben.

Die universalistische Auffassung vom Menschen, die sich in den Konzepten von „Gleichheit“ und „Brüderlichkeit“ niederschlug, und der Glaube an die Perfektibilität der natürlichen Anlagen lenkten das Interesse der aufklärerischen Denker verstärkt auf den ethisch-erzieherischen Bereich, mit der Folge, dass im 18. Jahrhundert zahlreiche pädagogische Schriften erschienen.¹² In der zweiten Hälfte des Jahrhunderts waren es dann auch vermehrt Frauen, die pädagogische Ratgeber verfassten, welche nicht nur für den privaten Gebrauch, sondern für eine breitere Öffentlichkeit bestimmt waren; zu ihnen gehörten in Frankreich neben Louise d'Épinay zum Beispiel Madame Leprince de Beaumont (1711–1780) und Madame de Genlis (1746–1830). Sie bezogen ihr Wissen häufig aus ihrer praktischen Erfahrung als Erzieherin und richteten ihren Blick verstärkt auch auf weibliche Zöglinge.¹³

11 E. Badinter: *Emilie, Emilie*, S. 136, stellt fest, dass Madame d'Épinay keinen Salon mit festgelegtem Empfangstag geführt habe, sondern sich ihre Freunde in ungezwungener Weise bei ihr einfanden.

12 Vgl. Snyders, Georges: *„La pédagogie en France aux XVIIe et XVIIIe siècles“*, Paris: Presses Universitaires de France 1964; Chartier, Roger/Compère, Marie-Madeleine/Julia, Dominique (Hg.): *„L'éducation en France du XVIe au XVIIIe siècle“*, Paris: Société d'Édition d'Enseignement Supérieur 1976; Sonnet, Martine: *„L'éducation des filles au temps des Lumières. Préface de Daniel Roche“*, Paris: Les Éditions du Cerf 1987; Grandière, Marcel: *„L'idéal pédagogique en France au dix-huitième siècle“*, Oxford: Voltaire Foundation 1998; O'Connor, Adrian: *„In Pursuit of Politics. Education and Revolution in Eighteenth-Century France“*, Manchester: Manchester University Press 2017.

13 Zum Beitrag weiblicher Autorinnen am pädagogischen Diskurs der Aufklärung vgl. Cherrad, Sonia: *„Le discours pédagogique féminin au temps des Lumières“*, Oxford: Voltaire Foundation 2015. Vgl. außerdem A. Mohr: *Madame d'Épinays Konzeption der Mädchenerziehung*, S. 43-130.

Die geistig-kulturelle Strömung der Aufklärung, das hiermit in Zusammenhang stehende besondere Interesse an Erziehungsfragen und der neue weibliche Beitrag zur Pädagogik im *siècle des lumières* sind wichtige Parameter zur historisch-kontextuellen Einordnung der *Fille Amazone*, die hier nur stichwortartig benannt sein sollen. Etwas näher eingegangen werden soll jedoch auf die Beziehung zwischen den *Conversations d'Émilie/La Fille Amazone* und dem bedeutendsten pädagogischen Text der Aufklärung: *Émile ou de l'éducation* (1762) von Jean-Jacques Rousseau.¹⁴ Madame d'Épinay hat Rousseau vermutlich 1747 kennengelernt und bis zum Zerwürfnis 1757 – also zehn Jahre lang – einen intensiven geistigen Austausch mit ihm gepflegt, in dem es auch und vor allem um Fragen der Erziehung ging, denn Épinay war zu jener Zeit damit beschäftigt, ihre Rolle als Mutter zu definieren. Rousseau bestärkte sie in ihrem Anliegen einer privaten, kindgerechten, möglichst natürlichen Erziehung, was in Kontrast zu der damals gängigen Auffassung stand. Vermutlich profitierten beide von diesen Gesprächen, doch war für Épinay der Austausch mit dem Schriftsteller und Philosophen ungleich wertvoller, da sie auf diese Weise Argumente an die Hand bekam, um ihre eigenen Ansichten explizit formulieren und nach außen vertreten zu können.

Beide stimmten in wesentlichen Punkten überein: Eltern sollten sich persönlich für die Erziehung ihrer Kinder verantwortlich fühlen und diese zuhause unterrichten lassen, statt sie ins Internat oder ins Kloster zu geben;¹⁵ die Erziehung sollte die natürlichen Anlagen des Kindes berücksichtigen und diese produktiv in den Lernprozess miteinbeziehen; Kinder sollten möglichst auf dem Land, in engem Kontakt mit der Natur, statt in der Stadt aufwachsen; Lernen sollte auf Beobachtung, Erfahrung und selbstständiger Deduktion beruhen, nicht auf reinem Buchwissen.

Rousseau gab diesen pädagogischen Prinzipien die Form des *Émile*, Épinay literarisierte sie einige Jahre später zu den *Conversations d'Émilie*; an die Stelle von *Émile* und seinem Hauslehrer Jean-Jacques (*alter ego* Rousseaus) treten nun

14 Die Beziehung zwischen Épinay und Rousseau und ihren jeweiligen pädagogischen Konzeptionen wird in den angegebenen Monographien (E. Badinter: *Emilie, Emilie*; R. P. Weinreb: *Eagle in a Gauze Cage*; A. Mohr: *Madame d'Épinays Konzeption der Mädchenerziehung*) behandelt, vgl. außerdem Seidman Trouille, Mary: „Sexual Politics in the Enlightenment. Women Writers Read Rousseau“, Albany: State University of New York Press 1997, S. 95-161.

15 In den *Conversations d'Émilie* modifiziert Épinay diese Ansicht: Gemeinsamer Unterricht in guten öffentlichen Schulen sei der rein privaten Erziehung überlegen, vgl. CE, S. 344 und S. 403-405.

Émilie und ihre Mutter (*alter ego* Épinays) als figurale Indikatoren einer Privatisierung und Feminisierung der Erziehung, womit Épinay auch zum Entstehen des wirkmächtigen kulturellen Paradigmas des „amour en plus“, der Mutterliebe, beiträgt.¹⁶ Ihre *Conversations d'Émilie* sind gleichermaßen Pendant wie Komplement zum *Émile*, da sie den dort geäußerten edukativen Leitlinien folgen und diese auf den Bereich der Mädchenerziehung übertragen, die bei Rousseau nur am Rande (im fünften Buch des *Émile*) eine Rolle spielt. Diese komplementäre Ausrichtung lässt Épinays *Conversations* aber auch in einen gewissen Widerspruch zu Rousseaus Abhandlung geraten, in der sich die Konzeption weiblicher Bildung darauf beschränkt, ein junges Mädchen auf seine Rolle als Ehefrau und Mutter vorzubereiten: Rousseaus Sophie wird nur im Hinblick darauf erzogen, die ideale Gefährtin ihres späteren Ehemannes zu sein, während Émilie Wissen erwerben soll, um dadurch von anderen unabhängig zu werden; Kenntnisse und Fähigkeiten, so die Mutter in der „Douzième conversation“ zu Émilie,

[...] sont des biens que personne ne peut vous enlever, qui vous afranchissent de la dépendance des autres, puisque vous n'en avez pas besoin pour vous occuper et pour être heureuse; qui mettent au contraire les autres dans votre dépendance: car plus on a de talents et de lumières, plus on devient utile et nécessaire dans la société. Sans compter que c'est le remède le plus efficace et le plus sûr contre le désœuvrement, qui est l'ennemi le plus redoutable du bonheur et de la vertu (CE, S. 249).

Émilies Mutter formuliert hier ein geschlechterübergreifendes stoizistisches Bildungsideal, das den Erwerb von Wissen als Voraussetzung für ein gelingendes Leben ansieht, in dem geistige Unabhängigkeit und gemeinschaftsorientiertes Handeln harmonisch zusammenfinden. Bildung begreift Épinay wesentlich auch als Persönlichkeitsbildung, als einen umfassenden, individuelle Stärken und Schwächen berücksichtigenden Lern- und Entwicklungsprozess, der unter Anleitung (von Eltern, Erzieher/innen, Lehrer/innen) stattfindet, aber vor allem die Arbeit am eigenen Selbst impliziert, als „souci de soi“ im von Foucault herausgearbeiteten Sinne.¹⁷ Den Lohn der Mühen fasst Émilies Mutter in die bündige Formel „liberté et force“¹⁸ zusammen, womit sie ein in die Antike zurückreichendes philosophisches Ideal der Autarkie auf ein Begriffspaar kondensiert, das über-

16 Badinter, Elisabeth: „L'Amour en plus. Histoire de l'amour maternel (XVIIe au XXe siècle)“, Paris: Flammarion 1980. Vgl. auch Brouard-Arends, Isabelle: „Vies et images maternelles dans la littérature française du dix-huitième siècle“, Oxford: Voltaire Foundation 1991, zu Épinay insbes. S. 222-244.

17 Foucault, Michel: „Histoire de la sexualité (Bd. 3: Le souci de soi)“, Paris: Gallimard 1997.

18 „Ainsi voilà du profit tout clair: liberté et force“ (CE, S. 250).

zeitlich gültige Leitmarken eines weiblich-emanzipatorischen Lebensideals benennt.

Épinay legt der „Mère“ an gleicher Stelle, der „Douzième conversation“, auch eine satirische Invektive gegen die spärlichen, obendrein noch schlecht vermittelten Bildungsinhalte – Religion, Tanzen, Musizieren, Zeichnen, ein „bisschen“ Geschichte und Geographie – in den Mund, worin sich vermutlich ihr Bedauern über ihre eigene spärliche Bildung widerspiegelt.¹⁹ Besonders negativ hebt die Mutter hervor, dass man den Mädchen systematisch den Zugang zu Vernunft und Wissenschaften versperre,²⁰ und stellt die geschlechtsbedingte Beschränkung auf bestimmte Wissensgebiete grundsätzlich in Frage.²¹ Dieser aus heutiger Sicht fortschrittlichen, die Geschlechtergrenzen transzendierenden Haltung stehen im selben Text jedoch Ansichten gegenüber, die der traditionellen Auffassung der Geschlechterrollen verhaftet bleiben, etwa wenn die Mutter an die natürliche Zurückhaltung und Bescheidenheit des weiblichen Geschlechts appelliert, um Émilie zu erläutern, dass sie nicht alles tun dürfe, was ihren Brüdern ansteht (CE, S. 132). Die Kritik an der *femme savante*, die auf öffentliche Anerkennung hofft, hält die Mutter/Épinay für durchaus berechtigt.²² Wie lässt

19 CE, S. 238f. In einem Selbstporträt aus dem Jahr 1756 schreibt Épinay über sich: „Je suis très ignorante; toute mon éducation s’est bornée à cultiver des talents agréables & à me rendre habile dans l’art de faire des sophismes“ (d’Épinay, Louise: „Mes moments heureux“, Genève: De mon Imprimerie 1758, S. 3). In einem Brief vom 4. Januar 1771 an den Abbé Galiani heißt es ganz ähnlich: „Je suis très ignorante voilà le fait. Toute mon éducation s’est tournée vers les talents agréables, j’en ai perdu l’usage; il ne me reste que quelques légères connaissances de ces arts et le sens commun [...]“ (Galiani, Ferdinando/d’Épinay, Louise: „Correspondance“. Présentation de Georges Dulac. Texte établi et annoté par Daniel Maggetti en collaboration avec Georges Dulac (5 Bde)“, Paris: Editions Desjonquères 1992-1995, hier Bd. 2, S. 24.

20 „Sur-tout on ne nous parlait jamais raison; et quant à la science, on la trouvait très-déplacée dans les perones de notre sexe, et l’on évitait avec soin toute espèce d’instruction“ (CE, S. 239).

21 „Je ne me permets point de fixer les bornes du savoir aux perones de notre sexe; peut-être ne faut-il pas même une regle générale à cet égard; mais du temps de mon enfance ce n’était pas l’usage de rien apprendre aux filles“ (CE, S. 238).

22 Vgl. CE, S. 246f., und der erwähnte Brief vom 4. Januar 1771 an den Abbé Galiani (Galiani/Épinay: Correspondance, Bd. 2, S. 23-27). Épinay kritisiert in diesem Kontext aber vor allem den (geschlechterübergreifenden) Eigendünkel („Mais ce n’est pas pour le montrer aux autres, qu’on est savant“; CE, S. 247) und arbeitet in dem

sich die Gleichzeitigkeit von rollenkritischem und rollenkonservativem Denken erklären?

Madame d'Épinay folgt dem biologischen Determinismus ihrer Zeit und geht von einer natürlichen Zweigeschlechtlichkeit (vgl. ihren entsprechenden Wortgebrauch „sexe“) und damit verbundenen Unterschieden zwischen den Geschlechtern aus. Bildet diese anatomisch-physiologische Verschiedenheit die selbstverständliche Prämisse des Geschlechterdiskurses im 18. Jahrhundert,²³ so sind die daraus resultierenden politischen, sozialen und kulturellen Differenzierungen für Épinay keinesfalls in gleicher Weise selbstverständlich und unhintergebar, sondern diskutabel, wenn sie die individuelle Persönlichkeitsentfaltung einschränken. Sie wendet sich gegen (bestimmte) soziokulturelle Codierungen, die mit dem biologischen Frausein verbunden sind, und entlarvt mit ihrer kleinen Geschichte von der *Fille Amazone* den restriktiven, sogar pathogenen Charakter unhinterfragter, tradiert Geschlechternormierungen. Die Erzählung funktioniert nur auf der Basis der Sex-Gender-Differenz, d.h. auf der Unterscheidung zwischen dem, was als Natur erachtet wird, und dem, was auf Konvention beruht. Die kulturellen, einschließlich der vestimentären, Codierungen werden in der Erzählung buchstäblich abgestreift und geben den Raum für eine körperzentrierte, naturnahe Agency frei. Entsprechend der Logik der Erzählung ist es der Rekurs auf die Physis, auf die (auch im menscheitsgeschichtlichen Sinn verstanden) ursprüngliche körperliche Arbeit, der die Genesung Adélaïdes bewirkt, womit Épinay demonstriert, dass Frauen physischen Anstrengungen ebenso gewachsen sind wie Männer – eine Tatsache, die ihrer Ansicht nach durch den Zivilisationsprozess in den Hintergrund gerückt ist.

Bei aller grundsätzlichen Übereinstimmung mit Rousseaus zivilisationskritischen und reformpädagogischen Ansätzen verweigert sich Épinay den weitreichenden moralischen und sozialen Implikationen, die sich aus seiner dualis-

Brief an Galiani die strukturelle Benachteiligung der Frauen heraus, die dazu führe, dass sie in der Tat nur nutzloses, lächerliches Wissen erwerben könnten.

- 23 Grundlegend zum Geschlechterdiskurs im 18. Jahrhundert: Steinbrügge, Lieselotte: „Das moralische Geschlecht. Theorien und literarische Entwürfe über die Natur der Frau in der französischen Aufklärung“, Weinheim/Basel: Beltz 1987; Hoffmann, Paul: „La femme dans la pensée des Lumières (Réimpression de l'édition de Strasbourg 1977)“, Genf: Slatkine Reprints 1995; Honegger, Claudia: „Die Ordnung der Geschlechter. Die Wissenschaften vom Menschen und das Weib“, 1750–1850, Frankfurt a.M./New York: Campus 1991. Zur Durchsetzung des Zwei-Geschlechter-Modells vgl. Laqueur, Thomas: „Making Sex. Body and Gender from the Greeks to Freud“, Cambridge, Mass./London: Harvard University Press 1990.

tischen Geschlechterkonzeption ergeben. Zu Beginn des fünften Buchs seines *Émile*²⁴ legt Rousseau seine Philosophie der Geschlechter dar: Er definiert das männliche Geschlecht als das aktive, starke, das weibliche hingegen als das passive, schwache Geschlecht (EE, S. 693); bei der Erziehung der Mädchen sollte daher die Förderung der Anmut, bei den Männern die Entwicklung der Kräfte im Vordergrund stehen (EE, S. 704); die naturnah lebenden Völker liefern ihm den Beweis, dass Männer robuster als Frauen seien.²⁵ In einem Brief an den Abbé Galiani widerspricht Épinay dieser Ansicht:

Il est bien constant que les hommes et les femmes sont de même nature et de même constitution. La preuve en est que les femmes sauvages sont aussi robustes aussi agiles que les hommes sauvages, ainsi la faiblesse de notre constitution et de nos organes appartient certainement à notre éducation et est une suite de la condition qu'on nous a assignée dans la société.²⁶

Die „Schwäche“ („faiblesse“) der Frauen ist laut Épinay Folge ihrer Erziehung und der ihnen zugewiesenen gesellschaftlichen Position – also historisch kontingent und jederzeit reversibel.

3.2 DIE CONVERSATIONS D'ÉMILIE ALS RÉ-ÉCRITURE VON ROUSSEUAS ÉMILE

Es bietet sich an, auf das Konzept der *ré-écriture* zurückzugreifen, um die Beziehung zwischen den *Conversations d'Émilie* (und insbesondere der dort inserierten Geschichte der *Fille Amazone*) und Rousseaus wirkmächtigem Erziehungsroman *Émile ou de l'éducation* genauer zu fassen. Mit *ré-écriture* ist das „Umschreiben bzw. Neu-Schreiben literarischer und theoretischer Diskurse aus weib-

24 *Émile ou de l'éducation* wird mit der Sigle EE nach folgender Ausgabe zitiert: Gagnebin, Bernard/Raymond, Marcel (Hg.): „Rousseau, Jean-Jacques: Œuvres complètes (Bd. 4: Émile. Éducation – Morale – Botanique)“, Paris: Gallimard 1969.

25 „Quand les femmes deviennent robustes, les hommes le deviennent encore plus; quand les hommes s'amolissent, les femmes s'amolissent davantage: quand les deux termes changent également, la différence reste la même“ (EE, S. 699).

26 Galiani/Épinay: *Correspondance*, Bd. 3, S. 33. In dem Brief setzt sich Épinay kritisch mit dem *Essai sur le caractère, les mœurs et l'esprit des femmes dans les différents siècles* (1772) von Antoine Léonard Thomas auseinander.

licher Sicht²⁷ gemeint; dies erfolgt auf subversiv-indirekte Weise, indem in den herrschenden Diskurs neue Bedeutungsmöglichkeiten aufgenommen bzw. indem gängige Bedeutungen verschoben werden. Unter „einer Oberfläche der Affirmation“²⁸ tradierter Vorstellungen kann sich auf diese Weise ein Subtext entfalten, der weibliche Erfahrungen und Bedürfnisse in den konventionellen Diskurs einschreibt und dadurch zu seiner allmählichen Veränderung beiträgt. Die *Conversations d'Émilie* stellen das im 18. Jahrhundert geltende Rollenmodell nicht prinzipiell in Frage, aber sie bringen Nuancierungen, Akzentuierungen und Verschiebungen in die von Rousseau wesentlich mitbestimmte pädagogisch-philosophische Diskussion mit ein.

Épinays Schreiben nimmt dabei auch die Form einer neuschaffenden „Wieder-Holung“ an, was exemplarisch an zwei Textpassagen verdeutlicht werden soll: Im vierten Buch des *Émile*, das sich dem Lebensabschnitt zwischen dem 15. und 20. Lebensjahr widmet, beschließt der Erzieher, Émile durch Landarbeit von potenziell gefährlichen Gedanken und Leidenschaften abzulenken:

La lecture, la solitude, l'oisiveté, la vie molle et sédentaire, le commerce des femmes et des jeunes gens, voila les sentiers dangereux à frayer à son age, et qui le tiennent sans cesse à côté du péril. C'est par d'autres objets sensibles que je donne le change à ses sens, c'est en traçant un autre cours aux esprits, que je les détourne de celui qu'ils commencent à prendre. C'est en exerçant son corps à des travaux pénibles que j'arrête l'activité de l'imagination qui l'entraîne; quand les bras travaillent beaucoup, l'imagination se repose; quand le corps est bien las, le cœur ne s'échauffe point. La précaution la plus prompte et la plus facile est de l'arracher au danger local. Je l'emmène d'abord hors des villes, loin des objets capables de le tenter (EE, S. 643f.).

Épinay appliziert die genannten Maßnahmen (Wegzug aus der Stadt, Verlagerung des Lebens von drinnen nach draußen, Aufgabe im Sitzen ausgeübter Tätigkeiten zugunsten körperlicher Arbeit), die sich auf einen heranwachsenden jungen Mann beziehen, auf ihre Adélaïde, ein ebenfalls in der Phase der Adoleszenz befindliches Mädchen. Möchte Rousseau der „Verweichlichung“ und sinnlichen Verführung seines Zöglings entgegenwirken, zeigt Épinay, dass die feminin konnotierte „vie molle et sédentaire“ auch für Mädchen und Frauen keine angemessene Lebensform darstellt. Im direkten Anschluss an die obige Passage befürwortet Rousseau die Jagd als eine die Feldarbeit ergänzende Beschäftigung für Émile (EE, S. 644); auch dies greift Épinay, wie oben gesehen, auf, indem sie Adélaïde Reiten, Jagen und Schießen erlernen lässt.

27 Art. „Ré-écriture/re-writing“, in: Kroll, Renate (Hg.): „Metzler-Lexikon Gender Studies/Geschlechterforschung. Ansätze – Personen – Grundbegriffe“, Stuttgart/Weimar: Metzler 2002.

28 Ebd.

Das zweite Beispiel ist dem fünften Buch entnommen: Nach der ausführlichen Beschreibung der Charaktereigenschaften, Talente und Fertigkeiten Sophies, die sie in idealer Weise für ihre zukünftige Aufgabe als Hausfrau und Mutter qualifizieren,²⁹ führt Rousseau seiner Leserschaft eine krank gewordene Sophie vor, die sich schließlich ihrer Mutter anvertraut. Sophies diffuse Symptomatik („Cependant sa langueur augmentoit sans cesse et sa santé commençoit à s’altérer“, EE, S. 760) ist psychosomatischer Ausdruck ihrer Verzweiflung, niemals den Mann finden und lieben zu können, der ihrem Ideal, dem Télémaque aus Fénelons gleichnamigem Roman, entspricht. Auch Épinay lässt ihre Adélaïde an einer psychophysiologischen Krankheit leiden, aber während Sophies Genesung im wahrsten Sinne des Wortes die Gestalt Émiles annimmt, braucht Adélaïde zur Wiederherstellung ihres körperlich-seelischen Gleichgewichts keinen Mann an ihrer Seite, sondern es genügt für ihre Heilung, dass sie selbst physisch aktiv wird und traditionell „männliche“ Tätigkeiten ausübt. Die romantisch-verklärende „langueur“ Sophies, die weibliche Gemütskrankheit par excellence, schreibt Épinay zur leidenschaftlichen „colère“ um und setzt an die Stelle des femininen, allmählichen Dahinschwindens der Kräfte den eruptiven Ausbruch aggressiver Energien.

Neben der subversiven „Wieder-Holung“ gibt es auch das explizite „Widersprechen“, mit dem Épinay sich von Rousseaus Weiblichkeitskonzeption distanziert, ohne den Philosophen beim Namen zu nennen. Plädiert Rousseau dafür, dass Mädchen viele Kenntnisse erwerben sollten, „mais seulement celles qu’il leur convient de savoir“ (EE, S. 702), so möchte die Mutter der *Conversations*, wie oben erwähnt, dem Wissenserwerb der Mädchen keine Grenzen ziehen (CE, S. 238). Dass Frauen und Männer den gleichen Tätigkeiten und Arbeiten nachgehen, stellt für Rousseau eine „Promiskuität“ dar,³⁰ während Épinay darin den Ermöglichungsgrund einer harmonischen Persönlichkeitsentwicklung sieht. Rousseau ist strikt dagegen, dass Frauen und Männer die gleiche Erziehung erhalten (EE, S. 700) und wendet sich explizit gegen die Förderung „männlicher Eigenschaften“ in der weiblichen Erziehung: „Cultiver dans les femmes les qualités de l’homme et négliger celles qui leur sont propres, c’est donc visiblement travailler à leur préjudice“ (EE, S. 701). Was Rousseau als „Schaden“

29 Kurz zusammengefasst: „Ce que Sophie sait le mieux et qu’on lui a fait apprendre avec le plus de soin, ce sont les travaux de son sexe“ (EE, S. 747).

30 Rousseau wendet sich unter Bezugnahme auf Platons *Staat* gegen „cette promiscuité civile qui confond par tout les deux sexes dans les mêmes emplois, dans les mêmes travaux“ (EE, S. 700).

befürchtet, dient in *La Fille Amazone* diametral entgegengesetzt gerade der Heilung Adélaïdes.

Rousseau vertritt ein Konzept der externen Komplementarität, das auf der strengen Dichotomie der Geschlechter beruht, während Épinays pädagogische Philosophie auf die interne Komplementarität zielt, auf das Gleichgewicht des einzelnen Individuums, das durch die ausgewogene Entwicklung der jeweiligen Anlagen und Fähigkeiten erreicht werden soll. Während Rousseau beinahe idiosynkratisch auf der fundamentalen Differenz der Geschlechter – d.h. letztendlich vor allem auf den damit verbundenen dichotomischen Zuschreibungen – beharrt,³¹ überspielt Épinay diese starren Festlegungen und zeigt, dass ein „mélange d’exercices propres aux deux sexes“ (AF 469) heilsam und bereichernd sein kann. Sie liest den *Émile* gegen den Strich, indem sie letztlich nichts anderes tut, als Rousseau beim Wort zu nehmen und die Bücher I–IV seines Erziehungsromans konsequent auf das weibliche Kind zu übertragen.³² Die *Conversations d’Émilie* sind das Ergebnis dieser subversiven Lektüre: Sie stellen eine Fort-, aber auch Umschreibung von Rousseaus Roman dar, insofern Épinay einerseits mit vielen der von Rousseau formulierten Erziehungsmaximen übereinstimmt, andererseits aber dem Buch V des *Émile* mit ihren *Conversations* eine neue Auffassung weiblicher Bildung entgegensetzt. Émilie ist zu Recht als „Anti-Sophie“³³ bezeichnet worden und in noch höherem Maße trifft dies auf Adélaïde zu.

31 „Emile est homme et Sophie est femme, voilà toute leur gloire. Dans la confusion des sexes qui règne entre nous, c’est presque un prodige d’être du sien“ (EE, S. 746).

32 Was an Rousseaus Pädagogik „als neu und richtungsweisend angesehen wird, gilt in zentralen Punkten nicht für das Kind allgemein, sondern nur für das männliche Kind“ (Schmid, Pia: „Rousseau Revisited. Geschlecht als Kategorie in der Geschichte der Erziehung“, in: Zeitschrift für Pädagogik 38/6 (1992), S. 839-854, hier S. 840).

33 E. Badinter: *Emilie, Emilie*, S. 395; vgl. auch R. P. Weinreb: *Eagle in a Gauze Cage*, S. 43; M. S. Trouille: *Sexual Politics in the Enlightenment*, S. 129-136. Trouille geht auf die Geschichte *La Fille Amazone* ein, in der sie „a bold challenge to eighteenth-century gender norms and stereotypes“ sieht: „In contrast to the traditional ‚feminine‘ ideals of delicacy and passivity and to the customary relegation of women to a narrow sphere of ‚female‘ activities, this tale presents an androgynous model – a balance of male and female activities and traits quite innovative for the period“ (S. 134).

4. FAZIT: VON DEN DIFFERENZEN ZUR *DIFFÉRENCE*

Die *Conversations d'Émilie* lassen sich wie aufgezeigt wurde, als *ré-écriture* auffassen, als weiblicher Beitrag zum pädagogisch-(geschlechter)philosophischen Diskurs ihrer Zeit, diesen affirmierend-fortschreibend und zugleich subvertierend-um-schreibend durch Bedeutungsnuancierungen, -erweiterungen und -verschiebungen. Für die um die Geschlechterthematik kreisende Erzählung *La Fille Amazone* bietet sich zudem der Begriff der *différence* an, der für „die Konzeption der Geschlechterdifferenz [...] insofern bedeutsam [ist], als er impliziert, dass Identitäten und Unterschiede nicht *a priori* gegeben, sondern differenziell bestimmte, sprachlich konstituierte Signifikate sind.“³⁴

Die *différence* als fortlaufendes Verschieben von Signifikanten ist der *Fille Amazone* in besonderer Weise eingeschrieben: Ist bereits der Anlass zur gemeinsamen Lektüre von Mutter und Tochter willkürlich,³⁵ so handelt es sich bei dem ausgewählten Buch *L'École d'éducation* nicht um einen Originaltext, sondern um eine Übersetzung, die obendrein „schlampig und unzuverlässig“³⁶ ist; die von der Mutter herausgesuchte Erzählung *La Fille inconséquente* wird von Émilie kurzerhand durch *La Fille Amazone* ersetzt; schließlich wird der Text nicht mehr von Émilie gelesen, sondern von der Mutter nacherzählt.³⁷ Es ergibt sich auf diese Weise eine merkwürdig perpetuierte Bewegung des Signifikantensystems, die sich am ehesten mit dem lateinischen *differre* („aufschieben“, „verzögern“, „unähnlich sein“) benennen lässt und auf Derridas Konzept der *différence* verweist: Der Ursprung des Textes verliert sich zusehends, der eigentliche Wortlaut, die originäre Sinnstiftung geraten in Bewegung und werden durch eine temporäre Narration ersetzt. Die Differenz, die sich zwischen der mündlichen Zusammenfassung einer ungenauen Übersetzung und dem Original auftut, indiziert über die bloße *différence* hinaus auch eine *différence*, die das Postulat eines vor-

34 Art. „Différence“, in: R. Kroll: Metzler-Lexikon Gender Studies.

35 Émilie hätte nach Ansicht ihres Kindermädchens eigentlich eine Strafe verdient, da sie entgegen aller Verbote einen unreifen Pfirsich gegessen hat, erbittet sich aber von ihrer Mutter, ihr Gesellschaft leisten und eine Geschichte lesen zu dürfen, was diese zu der ironischen Bemerkung veranlasst: „Ce n'est pas précisément le cas, lorsque votre bonne parle de pénitence“ (FA 463).

36 „[...] on dit que la traduction en est négligée & pas toujours fidèle“ (FA 463).

37 Dieser Charakter des Zufälligen, Fremden und Ungefährlichen rückt die provokante Geschichte auch von der Autorin Épinay fort, die es schließlich für ratsamer fand, sie in der überarbeiteten Fassung von 1783 durch die konventionellere Erzählung *La Mauvaise fille* zu ersetzen (vgl. R. Davison: Introduction, S. 40).

gegebenen statischen Sinns durch eine unabschließbare Sinnstiftung ersetzt. Wie sich die Zuordnung von Signifikanten und Signifikaten auflöst, ein stabil geglaubtes System in Bewegung versetzen lässt, zeigt schließlich vor allem die eigentliche Geschichte selbst, in der mit den Kleidungsstücken auch geschlechterspezifische Tätigkeiten, Verhaltensmuster und Lebensweisen ins Flottieren geraten.

Wird der Kleidertausch als solcher auch wieder beendet, hat er doch einen Handlungsspielraum eröffnet, der dauerhaft erhalten bleibt und Adélaïde fortan die Teilhabe an einer „männlichen“ und „weiblichen“ Lebenswelt ermöglicht. Die Geschichte von der *Fille Amazone* demonstriert, dass Männlichkeits- und Weiblichkeitsvorstellungen nicht einfach „naturegegeben“, sondern gesellschaftlich und kulturell bedingte Konstrukte sind. Ohne auf natürliche Unterschiede zwischen den Geschlechtern zu verzichten, löst Épinay die *deterministische* Verbindung zwischen Geschlechtsidentität und Rollenverhalten auf und schafft so die Voraussetzung, prinzipiell alle herrschenden Auffassungen von Geschlecht in Frage zu stellen, wenn sie mit der Lebenswirklichkeit, den Wünschen und Bedürfnissen des Individuums kollidieren. Sie nutzt den geschützten Raum der literarischen Fiktion, um ein Spiel der Differenzen und Denkmöglichkeiten in Gang zu setzen, das in der *longue durée* weit über das hinausging, was sie sich zu ihrer Zeit vorstellen konnte (und wollte). Sie hat damit, neben vielen anderen Denker*innen der Aufklärung, ihren Anteil an der Schaffung eines alternativen Diskursraums, der essenzialistisch-wertende und individuell einschränkende Zuschreibungen als kontingent offenlegt.

„Fin de siècle – fin de sexe“

Queering und Crossdressing im *fin de siècle*

ANNE-BERENIKE ROTHSTEIN

„Gracieux fils de Pan! [...] Ton cœur bat dans ce ventre où dort le double sexe. Promène-toi la nuit, en mouvant doucement cette cuisse, cette seconde cuisse et cette jambe de gauche.“¹ Die Gestalt des hermaphroditen Faun aus Rimbauds *Antique* soll für den folgenden Beitrag als Leitgedanke dienen, symbolisiert der Faun doch nicht nur eine hybride Sexualität und die Synthese der Geschlechter und ist in der Unmöglichkeit, Liebe zu empfinden, dem psychischen Entwurf des Dandys sehr nahe,² sondern steht auch stellvertretend im Gedicht für eine hybride Schreibästhetik.

Die französische Dekadenzautorin Rachilde verkörpert mit ihrer Selbstinszenierung im *fin de siècle* und ihren provokativen Schriften ein Oszillieren zwischen den Geschlechtern, zwischen „femme de lettres“ und „homme de lettres“, zwischen „femme dandy“ und „homme dandy.“³ Am Ende des 19. Jahrhunderts galt sie nicht nur als Mediatorin der gesellschaftlichen, intellektuellen und ästhe-

1 Arthur Rimbaud, *Antique (Illuminations)*, 1886).

2 Vgl. Gill, Miranda: „The Myth of the Female Dandy“, in: *French Studies* 61.2 (April 2007), S. 167-181, hier S. 174.

3 Der vorliegende Beitrag ist eine leicht modifizierte Fassung von Rothstein, Anne-Berenike: „Von Maskeraden, Mesalliancen und männlichen Musen – Kompositionsprinzipien und schreibästhetische Verfahren in Rachildes Werk“ und dies.: „Rachilde, ‚femme dandy‘, ‚homme dandy‘ oder ‚dandy tout court‘?“, in: Anne-Berenike Rothstein (Hg.), *Rachilde – Weibliches Dandytum als Lebens- und Darstellungsform (Reihe Literatur, Kultur, Geschlecht)*, Wien/Köln/Weimar: Böhlau 2015, S. 129-157; S. 7-16. Um ein möglichst breites Spektrum von literarischen Inszenierungen von Transgender und Crossdressing im kulturhistorischen Kontext abzudecken, wurde dieser Aufsatz hier implementiert.

tischen Ideale der Zeit – sie war Teil der avantgardistischen Literaturzirkel, bot mit dem (Literatur-)Salon, den sie bis zum Tod ihres Mannes Alfred Vallette führte, bedeutenden Autoren der Zeit ein Diskussionsforum und arbeitete jahrzehntlang an der Zeitschrift *Le Mercure de France*⁴ mit –, sondern sie verkörperte auch selbst die in ihren Romanen entworfenen Gender-Figurationen als Crossdresser, eine ungewöhnlich kühne Form der Selbstdarstellung zu jener Zeit. In der vom Schriftsteller Maurice Barrès für Rachilde geprägten Bezeichnung „Mademoiselle Baudelaire“⁵ spiegelt sich ihre Rolle in der literarischen Gesellschaft des 19. Jahrhunderts in ihrer Zwiespältigkeit wider: Zum einen wird sie als dekadente Autorin, als weibliche Version der kulturellen Ikone Baudelaire (an-)erkannt, die sein ästhetisches Erbe in ihren Romanen weiterführt; auch verweist die Bezeichnung auf die jeweilige Selbstinszenierung: Baudelaire als klassischer Dandy, der von Rachilde in Gestalt des weiblichen Dandys zitiert wird. Zum anderen zeigt aber die Bezeichnung „Mademoiselle Baudelaire“ auch eine gewisse Verniedlichung und Entindividualisierung, die typisch für den misogynen Geschlechterdiskurs im Kontext weiblicher Autorschaft ist, in dem der literarische Wert und die Eigenständigkeit von Autorinnen in Frage gestellt wird.⁶ Während andere Autorinnen ihre eigenen schriftstellerischen und intellektuellen Fähigkeiten bereits mit einem selbstgewählten Pseudonym degradieren („Stiefmütterchen aus Prag“, „Heimchen“, „Tante Hedwig“ oder gar „Gertrud Herrentreu“),⁷ versuchen Autorinnen wie Rachilde alias Marguerite Eymery oder die von männlichen Autoren als „bas-bleus“ diffamierte Aurore Dupin de Francueil alias George Sand durch die (Selbst-)Inszenierung als weiblicher Dandy⁸ und durch ein männliches oder wie bei Rachilde (geschlechts- und klas-

4 Unter ihrer Mitwirkung entwickelte sich die berühmte Literaturzeitschrift zu einer angesehenen Institution der *Décadence*. Für Anatole Baju's Zeitschrift *Le Décadent* (1886-1889) war sie die einzige weibliche Schriftstellerin.

5 So bezeichnete Maurice Barrès Rachilde in einem Artikel, der in *Le Voltaire* am 24. Juni 1886 publiziert wurde.

6 Bspw. gilt *A rebours* (1884) von Joris-Karl Huysmans, das im selben Jahr wie Rachildes berühmtester Roman *Monsieur Venus* (1884) entstand, als programmatischer Text der Dekadenz, ist weltberühmt und kanonisiert.

7 Vgl. Kord, Susanne: „Sich einen Namen machen. Anonymität und weibliche Autorschaft 1700-1900“, Stuttgart: J.B. Metzler, 1996, S. 14f.

8 Auch in der Literatur finden sich einige Vorlagen, die Eigenschaften eines weiblichen Dandys aufweisen, allerdings in ihrer individuellen Ausprägung sehr verschiedenen sind; darunter Théophile Gautiers *Mademoiselle de Maupin* (*Mademoiselle de Maupin*, 1835), Barbey d'Aurevillys *Madame de Stasseville* (*Le Dessous de cartes*

senneutrales) Pseudonym (annähernd) männlichen Autorstatus zu erringen und sich damit vom zugeschriebenen femininen Verhaltenskodex zu befreien.⁹

Der folgende Beitrag konzentriert sich im Besonderen auf Rachildes hybride, d.h. gesellschaftliche, Gender-Grenzen und gängige literarische Diskurse überschreitende Schreibästhetik. Thematisch positioniert sich Rachilde in die gängigen Diskurse des *fin de siècle* (bspw. ambivalenter Geschlechterdiskurs, Crossdressing und exzentrische (Selbst-)Inszenierung, Hysterie, Misogynie, Androgynität, etc.). Die These des Beitrags ist, dass sich ihre Werke nicht nur durch eine radikal neue Definition von Gender auszeichnen, die vorrangig auf der Umkehrbarkeit der Gender-Rollen fußt und die von der späteren feministischen Literaturtheorie aufgenommen wird,¹⁰ sondern Rachilde propagiert auch eine ganz eigene („weibliche“) Autonomie der Sprache, eine künstlerische Vermischung von Sprache, Literatur und Gender. Damit werden die Geschlechterverhältnisse auf einer inhaltlichen Ebene nicht nur schlicht umgedreht, sondern das gesamte poetologische Programm Rachildes durchläuft einen Queering-Prozess und zeigt ein gewandeltes und wandelbares Geschlechter- und Gesellschaftsbild. In dieser neuartigen literarischen Herangehensweise – so die These – gewinnt das Konzept der Androgynität als Ausdruck eines veränderten weiblichen schriftstellerischen Bewusstseins an Bedeutung. Der Beitrag postuliert eine „écriture féminine dandy“ und etabliert damit das weibliche Dandytum als Narrativ.

d'une partie de whist, 1874), Balzacs Mademoiselle des Touches (*Béatrix*, 1839) und Stendhals Mathilde de la Mole (*Le rouge et le noir*, 1830).

- 9 Zur weiteren Diskussion zum weiblichen Dandy vgl. Rothstein, Anne-Berenike (Hg.): „Rachilde – Weibliches Dandytum als Lebens- und Darstellungsform“ (Reihe Literatur, Kultur, Geschlecht), Wien/Köln/Weimar: Böhlau 2015.
- 10 Der dekonstruktive Feminismus hinterfragt die Oppositionsbildungen männlich/weiblich und die essentialistische Vorstellung der Geschlechtsidentität, „sei sie nun als biologische, gesellschaftliche, historische oder kulturell geprägte Positionalität gedacht“ (Rippl, Gabriele: „Feministische Literaturwissenschaft“, in: Miltos Pechlivanos/Stefan Rieger (Hg.), Einführung in die Literaturwissenschaft. Stuttgart: J.B. Metzler 1995, S. 230).

I. RACHILDE, „FEMME DE LETTRES, HOMME DE LETTRES“ IM KONTEXT IHRER WERKE

Rachildes Leben und Werk ist eng mit der Kultur und dem Lebensgefühl der *Décadence* verbunden. In den Pariser Salons inszeniert sich Rachilde als weiblicher Dandy, verteilt Visitenkarten mit „Rachilde. Homme de lettres“, um ihren literarischen Durchbruch in Paris zu beschleunigen und sich von anderen Schriftstellern abzusetzen. Sie propagiert dadurch nicht nur die für die dekadenten Schriftsteller so typische Auflösung der Grenzen zwischen Leben und Werk, sondern wirft auch die Frage nach ihrer Geschlechtszugehörigkeit auf und definiert sich bewusst als Literat.¹¹ Damit stellt Rachilde im Literaturbetrieb des ausgehenden 19. Jahrhunderts eine Ausnahmeerscheinung dar.

Das weibliche Dandytum lässt sich zunächst als Form der Selbstinszenierung und -behauptung bei Rachilde erkennen, vereint sie doch kongenial den der Dekadenz eigenen, vielfältigen und widersprüchlichen Geschlechterdiskurs in ihren kunstvollen Auftritten in der Pariser *fin de siècle*-Gesellschaft, die sich offenkundig von der bürgerlichen Gesellschaft und dem gängigen Frauenideal abwendet. Sie wendet sich mit ihren maskulinen Auftritten („homme de lettres“) explizit gegen gesellschaftliche und kulturelle Konventionen und übersteigt damit auch die Aussagekraft eines männlichen Dandys, der zwar ebenfalls „das Andere“ verkörpert, letztlich aber keine Umkehrung der gesellschaftlichen Normen propagiert. Zugleich ist das weibliche Dandytum für Rachilde ästhetisches Kompositionsprinzip, bietet es doch gerade für Autorinnen eine Möglichkeit, durch seinen „Sinn für subtile Provokation und Revolte, die sich innerhalb äußerster Grenzen der Konvention bewegen,“¹² aus den ihnen durch die Gesellschaft zugeschriebenen Rollen und eines explizit männlich definierten Gesellschafts-, Literatur-, Kunst- und Kulturdiskurses auszubrechen. Durch Parodie der dekadenten Themen findet eine Inversion statt, die den Subtext (Probleme weiblicher Autorschaft und (Selbst-)Inszenierung) freisetzt.

In den beiden für den vorliegenden Beitrag ausgewählten Werken Rachildes zeigen sich Gender und Sexualität als dynamisches Spiel, das sich außerhalb der gesellschaftlich akzeptierten Grenzen bewegt und in der die Figur des weiblichen Dandys – inhaltlich und erzählerisch – verdichtet wird: Der im 19. Jahrhundert

11 Vgl. Holmes, Diana: „Rachilde: Decadence, Gender and the Woman Writer“, London/Oxford: Bloomsbury 2001.

12 Korte-Klimach, Iris-Ulrike: „Rachilde: Femme de lettres – Homme de lettres. Weibliche Autorschaft im Fin de siècle“, Marburg: Tectum Verlag 2002, S. 127.

als skandalös empfundene Roman *Monsieur Vénus* (1884)¹³ stellt eine junge Aristokratin, Raoule de Vénérande, in den Handlungsmittelpunkt, die zusammen mit ihrer religiösen Tante in einer Familienvilla in Paris lebt. Sie gestaltet sich ein Leben in Luxus und Freiheit. Statt sich einen standesgemäßen Mann zu suchen, lehnt die burschikos-dominante Raoule die Männer ihrer Klasse ab und verliebt sich in den schönen Blumenhändler Jacques Silvert. Sie macht ihn zu ihrer(m) Geliebten und beginnt ein Spiel von Macht und Unterwerfung, Sexualität und Perversion, an dessen Ende Jacques im Duell mit dem gemeinsamen Bekannten Raittolbe, der mit beiden eine Liaison unterhält, stirbt, während Raoule wahnsinnig wird. Punktuell wird der zu *Monsieur Vénus* komplementär angelegte Roman *Madame Adonis* (1888)¹⁴ in die Diskussion miteinbezogen, setzt er doch die in *Monsieur Vénus* entwickelte Gespaltenheit des weiblichen Dandys bzw. die ihm inhärente sexuelle Ambiguität zum weiblichen und männlichen Geschlecht konsequent fort. Auch hier stellt der weibliche Dandy den Mittelpunkt der Handlung dar – die sowohl als Mann als auch als Frau auftretende Marcel-le Désambres (ver-)führt die Ehepartner Louis und Louise zum Ehebruch – ist allerdings über den gesamten Roman gesehen weit weniger prominent als in *Monsieur Vénus*.

II. „ÉCRITURE FÉMININE“ OU „ÉCRITURE FÉMININE DANDY“? – RACHILDES KOMPOSITIONSPRINZIPIEN

Versucht man sich Rachildes Schreibprogramm zu nähern, könnte man – aufgrund ihrer thematischen Schwerpunktsetzungen, ihres implizit feministischen Anspruchs und ihrer den Gender-Codes-entgegenlaufenden Semiotik und Grammatik – geneigt sein, sie in den Kreis der „écriture féminine“ einzureihen, die, wie Elaine Showalter es pointiert zusammenfasst, folgendes Ziel verfolgt: „the inscription of the feminine body and female difference in language and text.“¹⁵ Durch zahlreiche Maskeraden und Crossdressing bleibt der Körper des weiblichen Dandys bei Rachilde jedoch undefinierbar, ein „unsayable female body“, wohingegen Männlichkeit bzw. der männliche Körper als scheinbar unbegrenzbare Einschreibefläche für den weiblichen Dandy dient. Rachildes Zugang zum

13 Rachilde: „Monsieur Vénus“, Paris: Flammarion 1977 [Orig. 1884].

14 Rachilde: „Madame Adonis“, Paris: E. Monnier 1888. Im Folgenden werden die Siglen MV für *Monsieur Vénus* und MA für *Madame Adonis* verwendet.

15 Showalter, Elaine. „Feminist Criticism in the Wilderness“, in: dies. (Hg.), *The New Feminist Criticism: essays on women, literature, and theory*, London: Virago 1986, S. 249.

weiblichen Körper kann sicherlich in den Konventionen der Prosafiktion des *fin de siècle* als ungewöhnlich angesehen werden. Die weiblichen Heldinnen von Rachilde repräsentieren eine Bedrohung für die Binarität von männlichem Subjekt und weiblichem Objekt. Entgegen den Normen des 19. Jahrhunderts geben sich die Frauen gerade nicht dem Mann hin, sondern manipulieren die Männer zu ihren eigenen Zwecken bzw. erhöhen deren Frustrationspotential, da sie letztlich unerreichbar bleiben. Im Gegensatz zu ihren männlichen Zeitgenossen lehnt Rachilde es ab, den Blick des/der Lesenden auf den erotisierten und fetischierten Körper des weiblichen Objektes der Begierde zu fokussieren. Der voyeuristische Blick wird zumindest bei *Monsieur Vénus* auf den männlichen Körper umgelenkt, bei *Madame Adonis* auf die „männlichen“ Attribute der androgynen Marcelle.

1. „TO WRITE THE SEXUAL BODY IN LANGUAGE“ – PARAPHRASEN, PARODIEN, PAROXYSMEN

Rachilde schafft durch direkte Zitate aus der Literatur des 19. Jahrhunderts, durch eine Einbettung in Motivtraditionen, intertextuelle Verweise, Kursivierungen und schließlich durch eine metaphorische Text-Verkleidung eine auch textuelle, neue Gender-Welt: Dem/der Leser*in des 19. Jahrhunderts dürften die Vielzahl der Gender-bezogenen Topoi, die Rachilde verwendet, bekannt gewesen sein. Die Blumenhändlerin,¹⁶ die zur Kurtisane wird, ist eine „Idée reçue“, die Blumenbinden mit loser Moral und Prostitution gleichsetzt.¹⁷ Rachilde verkehrt den gängigen Klassenunterschied und die sozialen Wirkmächte, in denen der Mann Aristokrat (bzw. von höherem Stand) ist und sich die gesellschaftlich

16 Eine andere intertextuelle Referenz ist die der Blumen, die in *Monsieur Vénus* als Vorboten der sexuellen Spannung (MV, 2), die sich mehr und mehr zwischen Raoule und Jacques im Roman aufbauen wird, dienen. Insgesamt dient die Blumenmetaphorik als Teil des poetologischen Programms Rachildes: „As such, the flower is a privileged emblem in Rachilde’s fiction, an emblem which is frequently associated with, indeed used to represent, the troubling urges of female desire. [...] What is new in Rachilde’s writing, however, is her use of these [flower-]metaphors to replace, or displace, images of, and references to, the body. [...] Rachilde displaces references to the body onto references to flowers“ (Thompson, Hannah: „Rewriting the Perverse: Rachilde and the Erotic Body“, in: Nottingham French Studies 42 (2), 2003, S. 26-34, hier S. 29 u. S. 31).

17 Vgl. bspw. Zolas *L’Assommoir* (1876) oder *Nana* (1880).

dominierte Frau meist außerhalb der gesellschaftlichen Normen und Grenzen bewegt: In *Monsieur Vénus* trifft nun die (maskuline) aristokratische Raoule auf den (femininen) Arbeiterjungen Jacques. Ein weiteres Zitat aus dem bekannten Gender-Code, der Ehefrau und Geliebte separiert, sind Jacques' formulierte Bedenken, dass er eines Tages von Raoule wegen eines standesgemäßerer Partners verlassen werden wird,¹⁸ obwohl er sie doch mit „un vrai cœur de femme“ (MV, 107)¹⁹ liebt. Diese Konstellation könnte auch eine Inversion einer bekannten literarischen Form des 18. Jahrhunderts sein, in der die erotischen Abenteuer und sexuellen Befreiungen durch die Heirat mit einem sozial höherstehenden, männlichen Protagonisten verbunden sind. Die Inversion bei *Monsieur Vénus* ist offensichtlich, erhält aber eine zusätzliche Wendung, indem der soziale Aufsteiger aufgrund von Verrat stirbt.²⁰ Die folgenden Beispiele künstlerischer Umsetzungen – vorrangig aus dem 19. Jahrhundert – dienen zur Verdeutlichung von Rachildes Vorgehensweise: Sie sind umgekehrtes Zitat (Jacques wird mit Frauengestalten assoziiert) oder verdeutlichen Rachildes parodistische Verfahrensweise in ihren Gender-Maskeraden. Die zwei markantesten intertextuellen Verweise in *Monsieur Vénus* beziehen sich auf das Venus- und das Pygmalion-Motiv. Bereits der Romantitel spiegelt den in *Monsieur Vénus* inszenierten ambivalenten Geschlechterdiskurs wider, denn sowohl Raoule (als „männliche“ Frau) als auch Jacques (als „weiblicher“ Mann) lassen sich als titelgebende Hauptfigur definieren. Optisch jedoch kommt Jacques künstlerischen Umsetzungen der Liebesgöttin Venus recht nah: Er hat runde Arme, Schultern und Schenkel, „[...] qui effaçaient leur sexe“ (MV, 55).

Autour de son torse, sur la blouse flottante, courait en spirale une guirlande de roses, des roses fort larges de satin chair velouté de grenat, qui lui passaient entre les jambes, filaient jusqu'aux épaules et venaient s'enrouler au col (MV, 24).

In der fast schon lautmalerisch anmutenden ersten Beschreibung von Jacques (in windenden, schlangenartigen Bewegungen wird Jacques Körper von Blumen umkränzt) entwirft Rachilde ein ekphrasisartiges Bild von ihm und verbindet

18 „Ah! disait-il souvent, se serrant contre elle avec effroi, tu te marieras, un jour, et tu me quitteras!“ (MV, 110).

19 „[...] un vrai cœur de femme. [Il l'aimait] par reconnaissance, par soumission, par un besoin latent de voluptés inconnues“ (MV, 107).

20 Vgl. Anderson, Jean: „Writing the Non-conforming Body: Rachilde's ‚Monsieur Vénus‘“, in: *New Zealand Journal of French Studies* 21, 2000, S. 5-17, hier S. 7.

Venus- und Eva-Bild in seinem Körper:²¹ Durch zahlreiche Anspielungen auf den Apfel der biblischen Versuchung wird der Eindruck einer Referenz auf den (weiblichen) Sündenfall verstärkt. Der Geruch von Äpfeln wird mehrfach im ersten Kapitel genannt, mit einer offensichtlichen Referenz zur Frucht der Erkenntnis und der Versuchung zur Sünde. Jacques verkörpert eine männliche Transformation einer Eva, die mit „natürlich-weiblichen“ Attributen (sein Name „Silvert“ erinnert an „silva“, er ist inmitten von Blumen zu finden und ihn umweht ein Duft von Äpfeln) genau das Bild inkarniert, das der männliche Dandy von einer Frau entwirft. Zunächst findet Raoule den Geruch abstoßend, dann überlegt sie sich aber, vielleicht doch einen Apfel zu kosten („elle mangerait peut-être bien une de ces pommes“, MV, 28), ein Zeichen dafür, dass sie sich von der männlichen Eva verführen lässt. Die Inszenierung von Raoules Eintritt zu dem Floristen ist typisch dekadent in seiner erotischen Spannung:²² Auf der Suche nach ihrem Begehren findet Raoule sich selbst in den Metaphern und ganz allgemein im Körper des verweiblichten Jacques wieder, denn es ist exakt seine Weiblichkeit, die sie anziehend findet. Damit werden literarische Konventionen zur Beschreibung von Frauen unverändert auf Jacques übertragen. In Rachildes literarischen und metaphorischen Referenzen zu dekorativen Objekten lässt sich eine Möglichkeit ablesen, das Verlangen des weiblichen Körpers zu artikulieren.²³ Indem Rachilde das weibliche Verlangen nicht mit Hilfe des Körpers ausdrückt, sondern auf Blumen und Objekte transferiert, zeigt sie die schwierige Sexualität ihrer Heldinnen.²⁴ Diese Verschiebung erlaubt es Rachilde, den weiblichen Körper und seine Leidenschaften zu diskutieren, ohne die geringste Beschreibung und ohne den voyeuristischen Blick des Lesers oder der Leserin zu lenken, und ihr Projekt „to write the sexual body in language“ umzusetzen. Eine weitere Referenz auf eine biblische Frauenfigur ist die Szene, in der Jacques vor den Augen Raoules badet und damit nicht nur eine Inversion des erzählerischen

21 Rosen und Äpfel als Sinnbild von Weiblichkeit und Verführung sind auch der Venus zugeschriebene Attribute (vgl. Aghion, Irène/Barbillon, Claire: „Reclams Lexikon der antiken Götter und Heroen in der Kunst“, Ditzingen: Reclam 2000, S. 51).

22 Vgl. auch Kelly, Dorothy: „Representation’s Others: *Monsieur Venus* and Decadent Reversals“, in: dies., Fictional genders. Role and representation in nineteenth-century French narrative, Lincoln: Univ. Of Nebraska Pr. 1989, S. 143-155, hier S. 146.

23 Vgl. Thompson, Hannah: „Rewriting the Perverse: Rachilde and the Erotic Body“, in: Nottingham French Studies 42 (2), 2003, S. 26-34.

24 Rachilde kleidet ihre weiblichen Charaktere mit einer Vielzahl von Kleidungsschichten. Anstatt dem/der Leser*in Zugang zu diesen Körpern zu gewähren, ersetzt sie die erotische Last auf zufällige Objekte, die die Heldinnen umgeben.

Modells von „Susanna im Bade“ zeigt, sondern durch ihren Blick auch zum Objekt der Begierde und letztlich ihrem Besitz wird.²⁵ Der Kult um die Jungfräulichkeit – ein weiteres biblisches Frauenbild – wird auf Jacques übertragen, indem inmitten einer feminisierten Beschreibung von Jacques der Ausdruck in seiner männlichen Form und kursiv gedruckt integriert wird: „la candeur d'*un vierge*“ (mit männlichem Artikel). Die Anspielungen auf Jungfräulichkeit dienen vorrangig dazu, die Heuchelei der Gesellschaft zu verdeutlichen, aber auch, um Raoules Besitzanspruch und Verfügungsgewalt über Jacques aufzuzeigen; mit einem Strauß „des fleurs blanches immaculées“ (MV, 109) erinnert sie ihn jeden Tag an seine Jungfräulichkeit. Jacques wird an mehreren Stellen direkt als Venus bezeichnet²⁶ und einer Venus Verticordia²⁷ entsprechend mit keuscher Reinheit assoziiert.²⁸ Durch seine „beauté presque surhumaine“ (MV, 99) wird er mit sämtlichen Gottheiten, die alle im Konnex von Liebe stehen, assoziiert (vgl. Eros, MV, 129; Adonis, MV, 169; Antinoos, MV, 155). Die Bezeichnung von Jacques als antike Marmorstatue („marbre antique“, MV, 129) ist zunächst ein Hinweis auf die Statue im Pygmalion-Mythos, denn Jacques erfährt durch Raoule tatsächlich eine (gesellschaftliche und geschlechtliche) Verwandlung, allerdings wird auch bereits die Parodie des Mythos antizipiert: Die Statue wird nicht zum Leben erweckt, sondern der Mensch getötet, um zum Kunstwerk zu werden. Raoule sieht sich selbst in der Rolle der Erschafferin („J'ai eu des hommes dans ma vie comme j'ai des livres dans ma bibliothèque, [...] je n'ai pas écrit mon livre moi“, MV, 84). Sie will das für ihre Ansprüche perfekte Kunstwerk (einen weiblichen Mann) schaffen, eine Erschaffung, die mit der finanziellen Unterstützung Jacques' beginnt (MV, 67) und mit dem Besuch des toten Jacques als Wachsstatue (MV, 227) endet. Das Verhältnis Künstler und Muse wird nicht nur durch den geschlechtsspezifischen Wechsel karikiert, sondern Raoule rächt sich an ihrer treulos gewordenen Muse (Jacques beginnt ein Verhältnis mit Raoules Bekanntem Raittolbe), indem sie diese zum Kunstwerk abtötet: Durch eine Mischung aus künstlichen Teilen und Leichenteilen entsteht

25 „[...] troublé subitement par la honte de lui devoir aussi la propreté de son corps“ (MV, 54).

26 „Vénus de Callipyge“ (MV, 55), „Vénus de Milo“ (MV, 47), „Vénus Impérial“ und „Vénus du Titien“ (MV, 169). Hierbei korrespondiert die Inneneinrichtung Raoules mit Venus-Statuen mit ihrem Idealbild von Jacques.

27 Vgl. Cancik, Hubert/Schneider, Helmut: Der neue Pauly. Enzyklopädie der Antike (Bd. 12/2), Stuttgart: J.B. Metzler 2003, S. 19.

28 „pure comme un œuil de vierge“ (MV, 207) und „candeur d'*un vierge*“ (MV, 123).

eine artifizielle Venus.²⁹ Rachilde komprimiert in ihren Schlussbildern mythologische und literarische Vorbilder, indem sie nochmals explizit auf die Erschaffung des Wunschpartners, wie es auch der Mythos vorgibt, verweist, aber auch durch eine Parodie der berühmten „Geburt der Venus“, indem sie ihre Wachfigur mit transparenter Kautschuk-Haut auf einen muschelförmigen Untergrund bettet:

Sur la couche en forme de conque, gardée par un Eros de marbre, repose un mannequin de cire revêtu d'un épiderme de caoutchouc transparent [...] Ce mannequin, chef d'œuvre d'anatomie, a été fabriqué par un Allemand (MV, 227).

Diese Anspielungen werden ironisch gebrochen, indem sich Jacques deutlich von E.T.A. Hoffmanns Olympia unterscheidet, die durch den intertextuellen Verweis evoziert wird: „Ce mannequin, chef d'œuvre d'anatomie, a été fabriqué par un Allemand“ (MV, 227); er ist vielmehr ein erschreckender Cyborg aus Körperteilen Jacques', fremden Leichenteilen und künstlichen Fragmenten (vgl. MV, 227). Kritik und Karikatur zugleich vereinen sich in diesen letzten Worten des Romans: Kritik, wie auch bei Hoffmann, am selbstherrlichen und grenzenlosen Schöpferwillen eines perfekten Menschen, aber auch Karikatur des fehlgeschlagenen, artifiziellen Ästhetikgedankens des Dandys. Die Umkehrung spielt eine doppelte Rolle im Roman, nicht nur als formale Strategie, die auf Zitaten fußt, sondern sie ist selbst ein Zitat der *fin de siècle*-Clichés.³⁰ In der

29 „Le soir de ce jour funèbre, Mme Silvert se penchait sur le lit du temple de l'Amour et, armée d'une pince en vermeil, d'un marteau recouvert de velours et d'un ciseau en argent massif, se livrait à un travail très minutieux ... Par instants, elle essayait ses doigts effilés avec un mouchoir de dentelle“ (MV, 224). Diese Sezierung von Jacques' Körper kann im Sinne der Dekonstruktion als Parodie des literarischen Prozesses gelesen werden.

30 Weibliche Rollenklischees werden auch bei Frauen verwendet: Sämtliche Phasen der Hysterie werden von Raoule durchlaufen (permanente Referenzen an Charcot und seine Salpêtrière), sie zeigt sich gegenüber Raittolbe als kapriziös („woman does not conform to reason, woman is unpredictable, woman is mobile and capricious, woman is natural, woman is prisoner of her nerves“ (Beizer, Janet: „Venus in Drag, or Redressing the Discourse of Hysteria: Rachilde's ‚Monsieur Vénus‘“, in: dies., *Ventriloquized Bodies. Narratives of Hysteria in Nineteenth-Century France*, London: Cornell University Press 1994, S. 227-260, hier S. 239); in *Madame Adonis* setzt der Arzt Hysterie und weibliche Erotik gleich, Louis' Re-Virilisierung von einem melancholisch-zurückhaltenden zu einem beherrschenden und letztlich gewalttätigen Mann entspricht einem männlichen Rollenklischee.

bewussten Überschreitung der Gender- und Gesellschaftsgrenzen heiratet Rachilde „Mme Jacques Silvert“ (MV, 154), der mit seiner sozial niedrigeren Schicht und Einfältigkeit das „feminisierte“ Pendant zum intellektuell und raffiniert überlegenen (weiblichen) Dandy gibt – eine misogyne Umkehrung der gängigen Geschlechterkonventionen des 19. Jahrhunderts. Dieses ironische Spiel mit den vorherrschenden Geschlechterrollen kann somit zum einen als Rebellion gegen gesellschaftliche Normen gesehen werden, zugleich aber auch als Parodie des Dandytums, denn „sie hat den gesellschaftlichen Ausschluss zur Konsequenz und kann somit als parodistisches Exempel für die dandyistische Maxime der Revolte gedeutet werden,³¹ welche letzten Endes fehlschlägt (Tod Jacques und Wahnsinn Raoules). Die Inversion oder Auflösung von Grenzen findet auch auf sprachlicher und grammatikalischer Ebene statt, wenn bereits im Titel die Verbindung von männlich („Monsieur“) und weiblich („Vénus“) gezogen wird. In Raoules selbstbewussten Aussagen „Je suis amoureux d’un homme“ (MV, 88) oder „je serai son amant“ (MV, 90) [statt „amoureuse“ und „amante“] lässt sich weniger eine Verweigerung ihres eigenen Geschlechts ablesen, sondern vielmehr ein Aufruf zu einer neuen Sexualität. Der Rollentausch – Jacques wird als „belle“ (MV, 197) statt „beau“ bezeichnet – vervollkommnet sich mit der Eheschließung: „Mlle Jacques Silvert épouse M Raoule de Vénérande“ (MV, 154). Damit zeigt Rachilde durch die Wahl der jeweils konträr eingesetzten männlichen/weiblichen Form den Geschlechterwandel auch auf sprachlicher Ebene.

Das Gendering von Kursivierungen stellt eine „mise en abyme“ der Differenzenerfahrung der Geschlechter dar: Als Jacques mit dem kursiven Pronomen *il* bezeichnet wird oder Raoule durch das Nomen *femme* (MV, 70f.), stellen die Kursivierungen den linguistischen Code bzw. die Konvention, die Gender bezeichnet, bereits in Frage. Aber wenn Jacques alternativ mit einem weiblichen Pronomen („elle“, „la“, MV, 92) oder Raoule durch eine männliche Flexion gekennzeichnet wird („Je suis jaloux,“ rugit-elle“, MV, 99), wird die Kursivierung zu einem linguistischen Crossdressing: Die Kursivierungen verweisen damit nicht nur auf eine Umkehrung der Geschlechter, sondern auf eine nicht mehr eindeutig bestimmbare Referentialität. Die Bestimmung von Jacques als „elle“ hinterlässt eine gewisse Unsicherheit bzgl. der Verbindung zwischen Gender, Mensch und Sprache. Die Erzählstimme wird dadurch entfremdet, die Autorität destabilisiert, und es wird eine fundamentale Ununterscheidbarkeit von

31 I. Korte-Klimach: Rachilde, S. 130.

Ich und Anderem, Original und Zitat, Ernst und Ironie suggeriert.³² Durch ein Inversionsverfahren werden in *Monsieur Vénus* dekadente Themen und Motive umgedeutet und der weibliche Blick ins Zentrum gerückt, indem Geschlechteridentitäten umgekehrt oder aufgelöst werden und damit die von der Gesellschaft der Frau zugeordnete Rolle zurückgewiesen wird. Nicht nur die Protagonistin Raoule de Vénérande verkleidet sich als weiblicher Dandy, sondern auch „der Textkörper weist analog zum Frauenkörper [auf inhaltlicher und sprachlicher Ebene] eine rhetorische Form der Verkleidung auf.“³³

2. WEIBLICHE BEMÄCHTIGUNGS- UND „FEMININE VERTEXTUNGSSTRATEGIEN“³⁴

Die Verführbarkeit des Mannes in *Monsieur Vénus* und *Madame Adonis* unterscheidet sich grundlegend: Dominanz und Gewalt beherrscht Raoules und Jacques' Verhältnis in *Monsieur Vénus*,³⁵ bei *Madame Adonis* dominiert ein dop-

32 Die Kursivierung betont Andersheit, Differenzierung und einen Subdiskurs von Gender; beinahe die Hälfte der Kursivierungen stellen Gender-Pronomina dar, Gender betreffende Nomina, Adjektive, Verben und Gender spezifische Termini (wie „Mlle“, „neveu“, „maîtresse“). Vgl. hierzu ausführlich Beizer, die unterschiedliche Typen von Kursivierung unterscheidet (J. Beizer: Venus in Drag, S. 233ff.).

33 I. Korte-Klimach: Rachilde, S. 127.

34 Der Begriff wird in Anlehnung an Susanne Rossbachs „virile Vertextungsstrategien“ verwendet, die sie in Barbey D'Aurevillys Schriften liest (Rossbach, Susanne: „Blut, Schmerz und Tränen. Vorstellungen von Weiblichkeit und Männlichkeit im literarischen Werk Barbey d'Aurevillys“, in: Renate Kroll/Margarete Zimmermann (Hg.), Feministische Literaturwissenschaft in der Romanistik, Stuttgart: J.B. Metzler 1995, S. 135-153). Die erotische und „diabolische“ Heldin Barbeys, die sich den „virilen“ Vertextungsstrategien des Erzählers zu entziehen sucht, fällt seiner narrativen Gewalt zum Opfer. Der direkte physische Gewaltakt im Krieg wird in der Gesellschaft durch verbale Gewalt ersetzt, die „Virilität“ der Welt der Tat auf die des Wortes übertragen (vgl. S. Rossbach: Blut, Schmerz und Tränen, S. 135).

35 Raoules Name kann im Kontext der Verführung interpretiert werden: „Vénérande“ kann sowohl auf „la vénérie“ als auch auf „la vénération“, die sie bei Männern auflöst, zurückgeführt werden (vgl. D. Holmes: Rachilde, S. 40). Ein weiteres Indiz für die Konnotation mit der Jagd ist die Maske der Diana, die Raoules Zimmer schmückt (MV, 84), weitere Beinamen („agréable monstre“, MV, 68, „petit Faust“, MV, 86 und „fille de Satan“, MV, 189) assoziieren sie direkt mit dem Teufel, eine

pertes Intrigenspiel: In ihrer Doppelrolle als Marcel-le will sie Louise bzw. Louis zu einer Flucht nach Paris verführen, fordert von den jeweiligen Ehepartnern die Scheidung und forciert jeweils den Ehebruch von Louis und Louise mit ihr selbst. Als sie bemerkt, dass Louis und Louise sich immer noch lieben, erzählt sie beiden Ehepartnern vom Ehebruch des anderen und führt die Liebesverhältnisse in einer Klimax zusammen: Sie schreibt Louis einen Brief und teilt ihm mit, wo und wann seine Frau mit Marcel Ehebruch begeht. Die Auflösung von Marcel-les Doppelwesen endet mit einem Doppelmord, denn Louis ersticht im Affekt Marcel und sowohl Louise als auch Louis erkennen in der weiblichen Anatomie („Ce n’était pas un homme, lui, mon amant“, MA, 291) Liebhaber und Liebhaberin zugleich. Die ambivalente Sexualität von Marcel-le ist deutlich der Fokus des Textes, doch erst im melodramatischen Schluss wird das biologisch weibliche Geschlecht von Marcel-le enthüllt. Auf der Oberfläche übernimmt Raoule in *Monsieur Vénus* die (männliche) Machtposition und Jacques die (weibliche) Opferrolle, was mit einer Idealisierung der Männerrolle und einer Abwertung der Frauenrolle einhergeht und in den misogynen Diskurs der Dekadenz einzuordnen ist.³⁶ Rachilde hat in ihren Texten das „weibliche“ Begehren versteckt, indem sie die weibliche Gender-Identität und das Verlangen mit dekadenten Umkehrungen von „männlich“ konnotierten Identitäten und Begehren verwoben hat. In einem sadomasochistischen Machtverhältnis übt Raoule in *Monsieur Vénus* als „femme perverse“ ihre Dominanz über Jacques, ihr „bel instrument de plaisir“ (MV, 34) unter Einsatz von Drogen³⁷ oder Gewalt bzw. sadistischen Perversionen³⁸ bis hin zum „vertige frénétique“ (MV, 144) aus.

typische Charakterisierung für die „femme fatale“ des 19. Jahrhunderts (vgl. Menon, Elizabeth K.: „Evil by Design: The Creation and Marketing of the Femme Fatale“, Champaign/Illinois: University of Illinois Press 2006, S. 94).

- 36 Raoule de Vénérande lehnt alle Frauen, die sie umgeben, ab, Marie Silvert sieht sie lediglich als „une servante, rien de plus!“ (MV, 91) an, mit ihrer Tante Elisabeth bricht sie (MV, 114-120). Damit steht sie im Kontrast zu Marcel-les lesbischer Neigung in *Madame Adonis*.
- 37 Raoule zwingt Jacques, Drogen zu nehmen: „[...] elle mit son bras autour de sa tête et une cuiller de vermeil à portée de sa bouche“ (MV, 75).
- 38 Perversion ist eine Bezeichnung für eine zeit- und gesellschaftliche Abweichung von den allgemein als verbindlich geltenden kulturellen und sozialen Normen. Besonders im sexuellen Bereich spricht man bei der Bevorzugung unüblicher sexueller Praktiken (wie dem Sadomasochismus) von Perversion (vgl. Wenninger, Gerd (Hg.): „Lexikon der Psychologie“, Heidelberg: Spektrum 2001, „Perversion“, S. 246ff.). Schönheit, Unterwürfigkeit, Natürlichkeit etc. sind im Diskurs des 19. Jahrhunderts

Doch nur vordergründig handelt es sich bei *Monsieur Vénus* um ein Spiel von Masochismus und Sadismus. Auf der zweiten Ebene zeigen sich hier auch „feminine Vertextungsstrategien“, mit denen Rachilde versucht, auch auf textueller Ebene die Machtverhältnisse umzukehren. Beim Dekadenzliteraten Barbey D’Aurevilly lässt sich der Akt des Schreibens und der Textproduktion als ein „viriler“ Akt erkennen, in dem die „diabolische“ Frau mit ihrer offenen Sinnlichkeit und aggressiven Sexualität in den Leerstellen zwischen den Worten und Zeilen angesiedelt werden muss.³⁹ Analog zu Barbey D’Aurevillys Welt, in der der Erzähler sowohl den Textkörper dominiert, den er in präzise und komplexe narrative Formen gießt, als auch den Frauenkörper, der, passt er nicht in diese Formen, begehrt und zerstört wird,⁴⁰ könnte man bei *Monsieur Vénus* konstatieren, dass der Mann inhaltlich und erzählerisch (zum Kunstwerk) abgetötet wird: Indem Raoule „honnête homme“ (MV, 70), „monsieur“ (MV, 84) und „maître“ (MV, 105) ist, wird Jacques analog hierzu als „épouse“ (MV, 115), „la fiancée“ (MV, 84) und sogar als „Madame de Vénérande“ (MV, 172) vorgestellt. Damit bietet Rachilde nicht nur eine reine Umkehrung der Geschlechterverhältnisse durch Sprache an, sondern zeigt hierin auch ein Mittel zur Machtausübung: Alle Attribute sind in Abhängigkeit zum weiblichen Dandy gewählt und als Umkehrung eines Erzähl- und Verhaltensmodells eingesetzt. Raoule vermännlicht immer mehr innerhalb der Handlung,⁴¹ wird gewalttätig, während Jacques’ weibliche Seite stärker überwiegt.⁴² Der Text etabliert damit zügig ein umgekehrtes

„weiblich“ konnotierte Eigenschaften, die Raoule an Jacques begehrt und die ihn leicht zu ihrem Besitz machen. Dieses perverse Sexualverhalten resultiert zum einen aus ihrer Ablehnung von Frauen, zum anderen auch aus dem Hass gegenüber „la force de mâle“ (Barrès, Maurice: „Complications d’Amour“ (Vorwort zu Rachildes *Monsieur Vénus*), S. 5-21, hier S. 19f).

39 S. Rossbach: Blut, Schmerz und Tränen, S. 147.

40 Ebd., S. 148.

41 Raoule erklärt ihre Auffassung der Ehe mit Jacques im Kontext ihres aristokratischen Hintergrundes (der Ehrenkodex erlaubt es ihr, ihn gegen die Übergriffe Raittolbes zu schützen) und setzt eine Auseinandersetzung mit Raittolbe in den Kontext Duell und Ehrenkodex („L’honneur est satisfait“, MV 141f.). Ehre und Männlichkeit werden hier jeweils im aristokratischen Kontext direkt von Raoule auf sich selbst angewendet.

42 Zeichen für Verweiblichung ist auch die Verkindlichung bei Jacques: „Il avait l’air d’un petit enfant“ (MV, 45); „Il avait un rire d’enfant très doux“ (MV, 73); die Beziehung entwickelt sich zu einer Mutter-Kind-Beziehung: „Elle le serrait en le

männliches/weibliches Verhaltensschema als Ausgangspunkt für die umgedrehte Erzählung,⁴³ in der Erfahrung und Initiative von Raoule ausgehen, Unerfahrenheit und opferähnliche Antworten von Jacques.⁴⁴ Bei der Beschreibung von Raoule zeigt der Text insgesamt weniger Umkehrungen als bei Jacques – vielleicht weil sie tatsächlich bis zum Schluss zwischen den Geschlechtern wechselt. Obwohl sich Raoule gelegentlich als Mann verkleidet und von ihrer Tante als „neveu“ bezeichnet wird, konzentriert sich ihre Maskulinität vor allem auf den Intellekt, was durch die Lektüre von „ungeeigneten“ Autoren deutlich wird, ihrem Gebrauch von Tabak, männlichen Kostümierungen, Fechten und einer stetig ansteigenden körperlichen Gewaltbereitschaft.⁴⁵ Rachilde oszilliert in ihrer Etablierung des weiblichen Dandys in *Monsieur Vénus* zwischen Merkmalen des klassischen Dandys⁴⁶ und einem Ringen um „Klassifizierung“, indem sie versucht, aus medizinischer Sicht Raoule zu erklären;⁴⁷ zugleich stellt sie (auch auf-

bercant entre ses bras, le calmant comme on calme les enfants au maillot“ (MV, 126); „Elle le forca à se fût agi d’un enfant au berceau“ (MV, 144).

- 43 Weitere Beschreibungen: „la pose embarrassée du garçon“ (MV, 24); Jacques nimmt eine Rose, „pour fermer sa blouse, qui s’écarterait beaucoup sur sa poitrine“ (MV, 25). Sein verletzlicher Zustand wird durch weitere Beschreibungen betont: „immobile, béant, enfoncé dans sa joie“ (MV, 29); er lacht „naisement, un peu déconfit“ (MV, 30); als Raoule die erste offene sexuelle Annäherung initiiert, indem sie seine Brust streichelt, reagiert Jacques „tressaillit, confus“ (MV, 31).
- 44 Zahlreiche „weibliche“ Verhaltensweisen lassen sich bei Jacques erkennen, wie „jeter un petit cri de plaisir“ (MV, 47), „se camper vis-à-vis la glace“ (MV, 48); überwältigt von Raoules Geschenken, „Jacques se vautre, baisant les houppes et les capitons, serrant le dossier, frottant son front contre les coussins [...] fou d’une folie de fiancée en présence de son trousseau de femme“ (MV, 50).
- 45 Sowie einem gewissen Durchsetzungsvermögen: „elle l’empoigna par l’épaule“ (MV, 51); „elle envoya son manteau sur un fauteuil“ (MV, 51); „elle ressaisit la main de Jacques“ (MV, 52). Diese Vitalität wird im Roman bis zur sexuellen Gewalt gesteigert.
- 46 Der beständige Verweis auf die Kälte, die Raoule umgibt, ist paradigmatisch für die Aura des Dandys (vgl. Gnüg, Hiltrud: „Kult der Kälte. Der klassische Dandy im Spiegel der Weltliteratur“, Heidelberg: Springer 1988); diese wird bereits bei Raoules erstem Auftritt bei Jacques konstatiert: „L’homme sentait le froid que laissait pénétrer la porte ouverte [...]“ (MV, 24).
- 47 Auch Barbey D’Aureville sucht in *Le Dessous de cartes d’une partie de whist* beim weiblichen Dandy Comtesse de Stasseville in der Medizin eine Erklärung für ihren Charakter: „C’était une nature stagnante, une espèce de femme-dandy“, auraient dit

grund ihrer Poetik)⁴⁸ die genaue Bestimmbarkeit eines weiblichen Dandys in Frage. Beide weiblichen Dandys, Raoule wie auch Marcelle, sind ihren ausgewählten Liebhabern intellektuell überlegen.⁴⁹ Im bis dahin männlich konnotierten Herrschaftsverhältnis kann der weibliche Dandy die männlich-dominante Position übernehmen, indem er nun Kritik am Reproduktionsdiskurs übt, eine offene Sexualität propagiert und die Beherrschung der Frau und ihres Körpers angeht. Während Raoules „Maskulinisierung“ (in Form der Maskerade, der Lebensweise und der rhetorischen Bemächtigungsstrategien)⁵⁰ als solche ein Zentralthema des Romans ist, wird Marcel-les Maskerade erst am Schluss von ihren beiden Liebhabern (Louis und Louise) und dem/der Zuschauer*in entdeckt. Marcel-le wird somit als Doppelwesen visualisiert, das die Geschlechterpolaritäten assimilieren kann. Rachilde zeigt bei beiden Romanen ein lustvolles Spiel mit Gender-Identitäten, allerdings enden beide weiblichen Dandys außerhalb der gesellschaftlichen Ordnung in Wahn und Schizophrenie (Raoule de Vénérande) bzw. im Tod (Marcel-le Désambres). Damit repräsentieren beide Romane eine Vielfalt von Gender-Verhalten, etablieren jedoch am Ende wieder die gesellschaftlichen Strukturen: Zwar bietet *Monsieur Vénus* ein Beispiel der weiblichen Bemächtigung, der verweiblichte Mann ist jedoch tot und die androgyne Frau schizophren. Der Gender-konforme Sieg der Gesellschaft wird im Tod der Gender-ambivalenten weiblichen Protagonistinnen wieder eingeschrieben. Allerdings unterscheidet sich der Fokus der beiden Romane: Raoule ist dominantes Zentrum in *Monsieur Vénus*, der Leser oder die Leserin teilt ihre Beobachtungen, ihr sexuelles Interesse wird sofort deutlich, ebenso die weiblichen Charakteristika ihres baldigen Opfers. Die bisexuelle Marcel-le taucht in *Madame Adonis* nur in etwa der Hälfte des Romans auf, ihr Verhalten ist selbststüchtig, rücksichtslos und stark auf die weibliche Homosexualität ausgerichtet. Diese wird von Raoule

les Anglais. [...] ,Elle était de la race des animaux à sang blanc‘, répétait son médecin dans le tuyau de l’oreille, croyant l’expliquer par une image, comme on expliquerait une maladie par un symptôme“ (Lécureur, Michel (Hg.): „Barbey D’Aurevilly, Jules: Œuvres romanesques complètes. 2 volumes“, Paris: Gallimard 1964-66, vol. II, S. 148).

48 Vgl. insbes. Kap. 1. „to write the sexual body in language“ – Paraphrasen, Parodien, Paroxysmen.

49 Denn hierin besteht der Schlüssel für ihre Unfähigkeit, ihre „normale“ weibliche Rolle auszuagieren. Wie Raoule de Vénérande, so dominieren auch Mary Barbe (*La Marquise de Sade*, 1887) und Éliante Donalger (*La Jongleuse*, 1900) schwächere Männer.

50 Vgl. Kap. II, 2.

als vulgär und verachtenswert abgelehnt im Vergleich zu ihrer eigenen Suche nach einer neuen Heterosexualität, einer Beziehung zwischen Anderem und komplementärem Anderen.⁵¹

3. HYSTERISIERUNG UND ENT-HYSTERISIERUNG DES (TEXT-)KÖRPERS

Maurice Barrès' berühmtes Vorwort zu *Monsieur Vénus*, der den Roman als „spectacle d'une rare perversité“⁵² klassifiziert, spiegelt nicht nur Konventionen und Normen des Lesens im 19. Jahrhundert wider, sondern dient auch als implizite Lektüeranweisung für den Leser und die Leserin.⁵³ Anachronistisch verstanden kann der Roman als dekonstruktive Lektüre seines eigenen Vorwortes gelesen werden, denn er bringt die ideologisch begründeten Konventionen der Interpretation, die das Vorwort vorgegeben hat, durcheinander.⁵⁴ Barrès' Beobachtungen zum Roman haben wenig mit dem Roman an sich zu tun, sondern er stülpt seine Interpretation, die die Lektüre steuern soll, auf den Roman. Die Widersprüche im Vorwort von Barrès (einerseits bezeichnet er das Werk als jungfräuliche Fantasie, andererseits als Autobiographie einer seltsam-perversen Frau⁵⁵) können durch die Kontextualisierung mit dem Geschlechter-Diskurs des 19. Jahrhunderts verstanden werden. Barrès' Kommentare zu Rachilde lassen sich in den Rahmen des Sexualitäts- und Macht-Kontextes Foucaults einordnen

51 Dies erinnert an Joris-Karl Huysmans Des Esseintes aus *A rebours* (1884). Genau wie er, der mit Miss Urania zwar eine männlich-starke, amerikanische Akrobatin findet, jedoch keine Komplementierung seiner selbst, so kann auch Raoule ihr Selbst nicht durch Jacques vervollständigen.

52 Barrès, Maurice: „Préface“, in: Rachilde: *Monsieur Vénus*, S. 19.

53 In Madame Adonis hingegen positioniert sich Rachilde selbst zu ihrem Roman. Im bezeichnenden Vorwort „L'art de se faire injurier“ nimmt sie kritisch Stellung zu ihrer Rolle als weibliche Schriftstellerin im Literaturbetrieb (vgl. hierzu ausführlich Gramatzki, Susanne: „Proliferation der Texte: Produktive weibliche Autorschaft und ihre (gender)theoretische Rezeption. Der Fall Rachilde“, in: Claudia Gronemann/Tanja Schwan (Hg.), *Strategien von Autorschaft in der Romania. Zur Neukonzipierung einer Kategorie im Rahmen literatur-, kultur- und medienwissenschaftlich basierter Geschlechtertheorien*, Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2012, S. 83-98).

54 Vgl. hierzu ausführlich J. Beizer: *Venus in Drag*, S. 229f.

55 Vgl. M. Barrès: *Préface*, S. 17ff.

und Barrès' Lektürestrategie dementsprechend als Hysterisierung des Textkörpers.

Die Hysterisierung des weiblichen Körpers ist ein dreifacher Prozess: der Körper der Frau wurde als ein gänzlich von Sexualität durchdrungener Körper analysiert – qualifiziert und disqualifiziert; aufgrund einer ihm innewohnenden Pathologie wurde dieser Körper in das Feld der medizinischen Praktiken integriert; und schließlich brachte man ihn in organische Verbindung mit dem Gesellschaftskörper (dessen Fruchtbarkeit er regeln und gewährleisten muss), mit dem Raum der Familie (den er als substantielles und funktionelles Element mittragen muss) und mit dem Leben der Kinder (das er hervorbringt und das er dank seiner die ganze Erziehung währenden biologisch-moralischen Verantwortlichkeit schützen muss); die ‚Mutter‘ bildet mitsamt ihrem Negativbild der ‚nervösen Frau‘ die sichtbarste Form der Hysterisierung.⁵⁶

Die Hysterisierung des weiblichen Körpers folgt einer dreistufigen Strategie, in der der weibliche Körper mit Sexualität gleichgesetzt, pathologisiert und mit dem Gesellschaftskörper identifiziert wird. „Verwerfung, Ausschließung, Versperrung, Verstellung oder Maskierung“⁵⁷ machen nach Foucault die negativen Konstituenten der Macht-Sexualität-Beziehung aus und lassen sich klassisch in *Madame Adonis* an der weiblichen Sexualität, am Körper der kinderlosen Louise verdeutlichen.⁵⁸ In *Monsieur Vénus* hingegen zeigt sich, dass auch im Kontext der Körperlichkeit eine Umkehr gängiger Mechanismen stattfindet, denn der Körper, der hier im Zentrum steht, ist nicht der weibliche; es ist der manchmal travestiierte, aber doch männliche Körper von Raoules Geliebtem. Die aufblühende Weiblichkeit von Jacques geht einher mit einer auf die physische Stärke fokussierten Virilisierung von Raoule. Damit teilt sich auch der Fokus des Hysteriediskurses auf. Raoule wird teilweise als Hysterikerin charakterisiert, einhergehend mit Nervosität, Launenhaftigkeit und abnormem Verhalten. Jacques' Hysterisierung ist weniger in einem klinischen Sinne zu verstehen; vielmehr wird seine Person ganz auf seinen Körper reduziert, ein Charakteristikum, das sich zwar auch bei der Beschreibung der weiblichen Hysterie Louises' in *Madame Adonis* zeigt, die aber zusätzlich sämtliche Merkmale der Hysterie durchläuft.⁵⁹ Die Idee Rachildes, den feminisierten Jacques in den Hysteriedis-

56 Foucault, Michel: „Sexualität und Wahrheit“ (Bd. I, Der Wille zum Wissen), Frankfurt a.M. 1997: Suhrkamp, S. 103.

57 Ebd., S. 103.

58 In *Madame Adonis* konvergiert der sexuelle Körper, von dem Foucault in seiner Diskursanalyse des Sexualitätsdispositivs spricht, ausschließlich mit dem Frauenkörper (vgl. I. Korte-Klimach: Rachilde, S. 162).

59 Die Hysterie (griechisch: Gebärmutter) gilt im *fin de siècle* als spezifisch weibliche Krankheit. Von körperlichen Begierden geleitet, wird die Frau zum Opfer der eige-

kurs des 19. Jahrhunderts zu stellen, gliedert sich in die gängige Vorstellung der männlichen Hysterie ein, denn diese wurde als weiblich wahrgenommen und klassifiziert:⁶⁰

Jedes Symptom wurde gegen den Horizont des männlichen ‚Geschlechtercharakters‘ gestellt, wobei sich allenthalben zeigte, dass seine Identität – ‚nervenschwach‘ und ‚labil‘ – zum anderen Pol hinüber neigte. [...] Überall diagnostizierte man die Verweiblichung, ja kindliche Regression des ‚starken‘ Geschlechts.⁶¹

Die Hysterisierung Jacques‘ kann in diesem Kontext aber auch als ironischer Verweis verstanden werden,⁶² da es sich im klinischen Sinn bei der männlichen

nen Gefühle, die sich bis zu epilepsieartigen Zuständen steigern können: „Raoule s‘écria Jacques, la face convulse, les dents crispées sur la lèvre, les bras étendues comme s‘il venait d‘être crucifié dans un spasme de plaisir...“ (MV, 98). Im weiteren Sinn kann der Hysteriediskurs in *Monsieur Vénus* als kulturelles Phänomen betrachtet werden, das den gesamten Geschlechterdiskurs und die Epoche widerspiegelt: „To apprehend the phenomenon that I call hystericization of culture we must focus here on a historical moment experienced as anchorless and uncentered: a moment of crisis related to the razing political and social structures and, more significantly, the demolishing of a symbolic system. The body of the hysteric – mobile, capricious, convulsive – is both metaphor and myth of an epoch: emblem of whirling chaos and cathartic channeling of it“ (Kingcaid, Renée A.: „Neurosis and Narrative. The Decadent Short Fiction of Proust, Lorrain and Rachilde“, Illinois: Southern Illinois University Press 1992, S. 13f.).

60 Vgl. Weickmann, Dorion: „Rebellion der Sinne. Hysterie – ein Krankheitsbild als Spiegel der Geschlechterordnung (1880-1920)“, Frankfurt/New York: Campus 1997, besonders Kap. 5.2, S. 83-107.

61 D. Weickmann: Rebellion der Sinne, S. 92. „Männern sollten Gefühle fremd sein, wer einzig nach seinem Herzen lebte, stellte sich ins Abseits und führte die ganze Nation an den Abgrund. Aus dieser Logik heraus steigerte sich die Abartigkeit des hysterischen Mannes schließlich ins Ungeheuerliche, wenn er jenseits aller anderen Auffälligkeiten auch noch homosexuelle Liebschaften pflegte“ (D. Weickmann: Rebellion der Sinne, S. 94).

62 Rachilde schreibt, dass Raittolbe „*avait le siècle*“ (MV, 97); hier lässt sich die Kursivierung als kollektive Stimme erkennen, denn im Ausdruck „*avoir le siècle*“ zeigt sich Rachildes Variante von „*la maladie du siècle*“, ein Euphemismus für Hysterie und ein *fin de siècle*-Klischee der Selbst-Diagnose. Ihre Neuschöpfung betont die übertriebene Verbindung zwischen Geschichte und Krankheit durch die Pathologisierung der Ära.

Hysterie vor allem um eine Arbeiter- und Kriegsveteranenkrankheit handelt und Jacques als Blumenhändler weit weg von traumatischen Erlebnissen seiner Arbeit nachgeht. Bei Jacques dominiert sein Körper, und seine Sexualität durchläuft eine Pathologisierung, die diesen Körper zum semiotischen Körper um- und verwandelt, in dem sich medizinische (körperliche Zeichen) und soziolinguistische Semiotik überschneiden. Jacques' Körper durchquert ein semiotisches Spektrum und wird abwechselnd zum Text, zum Gemälde, zur Skulptur, ein semiotisches Objekt, das gelesen, entziffert, interpretiert, angeschaut, geschrieben, gemalt und geformt wird. Damit reiht er sich in die große Tradition der Frauen-Darstellungen im 19. Jahrhundert ein, die mit Texten und anderen Kunstobjekten identifiziert werden.⁶³ Weibliche Körper werden zu Textualität erstickt, in Kunstwerke gebannt oder, wie die bekannte Phrase von Sandra M. Gilbert und Susan Gubar zusammenfasst, „killed into art.“⁶⁴ Das Bild des künstlich konstruierten Körpers, eines Körpers, der nur dann ausgedrückt werden kann, wenn er von seinem originalen und lebenden Körper entfernt wird, fügt sich ein in Rachildes Konvention, Metaphern zu verwenden: So wird Jacques' Körper mit seinen Blumenarrangements assoziiert, genauer Seidenblumen, und die Beschreibung von Jacques' Körper schließt sich an deren Artifizialität an; seine Haut wird in Termini aus der Welt der Stoffe – vornehmlich Seide – beschrieben: „[...] plus satinée que les roses de la guirlande“ (MV, 17). Jacques' unnatürliche, tatsächlich artifizielle Existenz im Leben wird in seinem Tod fortgesetzt, sein Körper fragmentiert, separiert von sich selbst, um eine neue, artifizielle Replik seines Körpers darzustellen. Der erotische Körper von Jacques wird nur teilweise im Schreiben ausgedrückt und zunächst durch Blumen, dann durch den Tod ersetzt. Damit wird Jacques zur reinen Kunstfigur, zum poetologischen Platzhalter für Rachildes neu entworfene Gender-Welt: Die semiotische Umkehrung von Jacques' Körper nimmt eine poetische Form an (im Gegensatz zu Louises Körper, der Symbol für den Gesellschaftskörper bleibt), die noch dadurch verstärkt wird, dass tatsächlich eine Schrift auf seinen Körper aufgetragen wird: Bei Raoules Abwesenheit nähert sich Raittolbe Jacques. Das Gespräch endet darin, dass Raittolbe, verstört von Jacques' und Raoules perverser Beziehung (und aufgrund seiner ihm plötzlich bewusstwerdenden homosexuellen Anziehung für

63 Vgl. hierzu Beispiele bei J. Beizer: *Venus in Drag*, S. 250.

64 Sandra Gilbert/Susan Gubar nennen den Akt der Verstummung weiblicher Romanfiguren bei männlichen Autoren „killing into art“ (vgl. Gilbert, Sandra M./Gubar, Susan: *The Madwoman in the Attic*, New Haven: Yale University Press 1979, S. 72).

Jacques), Jacques brutal schlägt. Raittolbe versucht sich in einem Brief den Übergriff zu erklären, wohingegen Jacques keinen Kommunikationsbedarf sieht:

Jacques n'ignorait pas l'adresse de Raoule, mais la pensée de se plaindre ne lui vint pas ... Jacques, dont le corps était un poème, savait que ce poème serait toujours lui avec plus d'attention que la lettre d'un vulgaire écrivain comme lui (MV, 139).

Die Textualisierung von Jacques' Körper übernehmen somit Raittolbe und Raoule. Durch Raittolbes Markierung wird er zum ersten Mal lesbar, indem er Jacques Körper von oben bis unten mit „longues cicatrices bleuâtres“ (MV, 142) überzieht. Bereits früher wird der Körper, allerdings hier noch allgemein, mit einem Gedicht assoziiert: Beim Anblick von Jacques' nacktem Körper assoziiert Raoule seinen Körper als unheimliches, rätselhaftes Gedicht, das sie (noch) nicht zu lesen versteht.

Poème effrayant de la nudité humaine, t'ai-je donc enfin compris, moi qui tremble pour la première fois en essayant de te lire avec des yeux blasés (MV, 55).

Hier versucht Raoule noch die Botschaft zu entziffern, ihr gelingt es allerdings erst, als Raittolbe die Oberfläche beschreibt. Jacques ist Raittolbes Text und als Raoule die Inskription entziffert hat, befindet sie die Botschaft für unzweideutig und erkennt die körperliche Annäherung zwischen Raittolbe und Jacques. Als Raoule ihn daraufhin mit ihren Lippen, Zähnen und Nägeln bearbeitet, wird das Werk der Auslöschung durch eine gewaltsame Überschreibung vollendet, indem sie auf Raittolbes Spur ihre eigene setzt, Narbe auf Narbe entsteht.⁶⁵ Jacques' Körper ist nicht nur aufmerksam rezipiertes „poème“ und Botschaft, sondern verdrängt auch die Person hinter dem Körper („ce poème serait toujours lu avec plus d'attention que la lettre d'un vulgaire écrivain comme lui“, MV, 139). Jacques, der als Künstler nur mittelmäßig und weder Dichter noch Gedicht, Künstler oder Kunstwerk ist, wird zur kontinuierlich beschreibbaren palimpsestartigen Leinwand oder Tafel in einer fortgeführten Konversation zwischen Raoule und Raittolbe, woraufhin Raoule konstatiert, dass „Jacques n'est plus qu'une plaie,

65 Vgl. auch die ähnliche Strategie, die Mary Barbe in *La Marquise de Sade* (1887) anwendet, um Besitzanspruch und Übernahme zu symbolisieren, ebenfalls eine Reminiszenz an die Vereinigung von Körper und Poesie: „Il [Paul] lui tendait ses bras pour qu'elle s'amusât à les labourer d'une épingle à cheveux, une pointe de métal cuivrée très mauvaise, elle le tatouait de ses initiales, appuyant d'abord doucement, puis écrivant la lettre dans la chair vive, l'empêchant de fuir en lui donnant un baiser par écorchure“ (Rachilde: *La Marquise de Sade*“, Paris: Mercure de France 1981, S. 272).

c'est notre œuvre“ (MV, 156). Hier findet im wahrsten Sinne das dem Dandy eigene „parlent au corps par le corps“⁶⁶ statt, denn durch den Einsatz von Raoules weiblichem Körper wird der männliche Körper von Jacques zerstört und sie versinnbildlicht die Übermittlung von Informationen durch ihren und seinen Körper. Der Dandy verkörpert physisch einen bestimmten Geschmack durch ein spezifisches Regelwerk. Die Brutalität gegenüber Jacques kann als Versuch des weiblichen Dandys angesehen werden, sich auf der Plattform und Projektionsfläche Jacques' in den Geschlechterdiskurs einzuschreiben. Jacques wird damit zum Spielball zwischen dem weiblichen und dem männlichen Dandy⁶⁷ – ein Ringen, das einen Hinweis auf den Geschlechterkampf insgesamt darstellen könnte. Hier imitiert das weibliche Schreiben, sowohl Raoules als auch Rachildes, nicht die Natur, sondern zeigt seine eigene Erneuerung auf, wenn es mit Konventionen spielt. Das Endprodukt des Schreibens ist die artifizielle Maschinenpuppe, eine Art Cyborg, der aus echten und artifiziellen Teilen zusammengesetzt ist. Jacques' realer Körper wird zum Abbild, zur monsterähnlichen Kreatur. Damit wird Raoules ästhetische Metapher explizit realisiert, indem sie Jacques tatsächlich „killed into art“:

[...] un mannequin de cire revêtu d'un épiderme de caoutchouc transparent. Les cheveux roux, les cils blonds, le duvet d'or de la poitrine sont naturels; les dents qui ornent la bouche, les ongles des mains et des pieds ont été arrachés à un cadavre [...] Un ressort, disposé à l'intérieur des flancs, correspond à la bouche et l'âme (MV, 227f.).

Jacques ist jetzt nicht nur bloßes Kunstwerk, sondern ein Kunstwerk, dessen abnorme Funktionalität und überraschender Mechanismus betont wird. Das „chef-d'œuvre“ ist jedoch weniger als Bild der anatomischen Perfektion anzusehen, sondern es ist ein Körper in Teilen, eine Mischung aus Wachs- und toten Körperteilen; Haare, Zähne und Nägel sind von Jacques' Körper und komplettieren die Darstellung und genauso zersetzen sie diese. Diese Art der Darstellung lässt verschiedene Interpretationen zu: Die Wachsstatue kann im Hysteriediskurs gelesen werden, denn Jean-Marie Charcot ordnete in seinem *atelier de moulage* und *musée de moulage* in der *Salpêtrière* Mitte der 1870er Jahre an, dass die Krümmungsbewegungen der Patienten in Wachs festgehalten werden sollten: Patholo-

66 Barbey d'Aureville, Jules: „Du Dandysme et de G. Brummel“, Paris: Rivages Poche Petite Bibliothèque 1997, S. 20 [Orig.: 1844].

67 Raittolbes Brutalität könnte auch als Zeichen dafür angesehen werden, die Weiblichkeit aus Jacques gewaltsam zu entfernen, ihn wieder zu einem Mann zu formen: „Peut-être tirerait-on un homme de cet argile“ (MV, 189) oder an anderer Stelle: „tu sauras ce que c'est qu'un vrai male“ (MV, 121).

gie als Kunstwerk. Aufgrund der Automatisierung des Mundes und anhand der nächtlichen Besuche Raoules, die ihn küsst und umarmt, lässt sich eine Form der Nekrophilie (ein ebenfalls beliebtes Motiv im 19. Jahrhundert) sehen. Der realistische Anspruch, Jacques' komplette Behaarung auf die Wachspuppe zu übertragen, lässt sich zugleich als „fetishistic in the extreme“⁶⁸ bezeichnen. Bei der Fetisch-Version von *Monsieur Vénus* wird die Handlung zu einer Geschichte der Perversion, Pathologie und pathologischer Narrativa (wie Barrès es sieht). Das Meisterwerk der Anatomie sollte aber auch als Versinnbildlichung der (literarischen) Repräsentation und Ästhetik Rachildes gelesen werden: Zum einen vereint das Kunstwerk unzählige Frauenkörper des 19. Jahrhunderts, die allesamt „killed into art“ wurden; d.h. die unterschiedlichen Materialteile sind zugleich eine Collage von Zitaten. Zum anderen ist Jacques eine Repräsentation von *fin de siècle*-Stereotypen und wird im Tod (d.h. in der Kunst) eine Kopie der Kopie, eine Repräsentation von sich als Repräsentation, der selbstreferentielle Klischee-Körper. Hier agiert der weibliche Dandy als Erschaffer und übersteigt damit das (gängige) Anliegen des männlichen Dandys, ein Kunstwerk aus seinem Körper zu machen, indem Raoule nicht nur aus sich selbst ein Kunstwerk schafft, sondern auch einen Menschen zum Kunstwerk stilisiert. Die parodisierende Umkehrung, die den Stoff von *Madame Adonis* und *Monsieur Vénus* ausmacht, lädt zu einem Lesen ein, das die Stärke des nicht-konformen Weiblichen hervorbringt. Obwohl sich die Autorin explizit gegen den Feminismus positioniert hat (*Pourquoi je ne suis pas féministe*, 1928), gibt es doch ein unleugbares feministisches Element in ihren Romanen. Ein naturalistisches Literaturverständnis, das sich über eine exakte und komplette Reproduzierung des Faktischen definiert und sich naturwissenschaftlicher Methoden bedient, um vollständige Milieu- und Charakterstudien zu entwickeln, wird in den Romanen (vor allem in *Madame Adonis*) aufgenommen und bis zur Karikatur im Rahmen der dekadenten Merkmale ad absurdum geführt. Der gesamte Roman kann (auch aufgrund seiner Kursivierungen) als karikaturhaftes Zitat gelesen werden, ebenso seine Figuren als Karikaturen der *fin de siècle*-Stereotypen. Unterstrichen wird der artifizielle Charakter dadurch, dass alle Charaktere durch ihr streng vorgezeichnetes Schicksal gesteuert werden.⁶⁹

68 J. Beizer: *Venus in Drag*, S. 257.

69 „Son [Raoule] père avait été un de ces débauches épuisés que les œuvres du marquis de Sade font rougir, mais pour une autre raison que celle de la pudeur. Sa mère... avait eu les plus naturels et le plus fougueux appétits“ (MV, 39); „Jacques était le fils d'un ivrogne et d'une catin. Son honneur ne savait que pleurer“ (MV, 58).

III. ANDROGYNITÄT ALS TEIL DER „ÉCRITURE FÉMININE DANDY“ – AUF DEM WEG ZU EINER NEUEN SCHREIBÄSTHETIK

„Fin de siècle – fin de sexe“ – Jean Lorrains komprimierte Darstellung der in der Dekadenz veränderten bzw. losgelösten Geschlechterverhältnisse und -grenzen bildet zugleich die vollständige Neu-Orientierung der Thematisierung der Gender-Konstellationen ab, nimmt aber auch auf veränderte Gesellschaftsverhältnisse und veränderte poetologische Diskurse Bezug. Die Zeit der *Décadence* beinhaltet eine grundsätzliche Umorientierung im Verständnis traditioneller Rollenzuschreibungen. Die Ambiguität zeigt sich nicht nur im Ichkult und der Zweiheit des Individuums, sondern der Ichspaltung in männlich und weiblich. Jean Baudrillard definiert Verführung als spezifisch weibliche Macht im Sinne einer Negierung der phallischen Herrschaft und entwirft damit ein Weiblichkeitsmodell, das zwischen Misogynie und Idealisierung pendelt – in Rachildes Romanen ist aber nicht das Weibliche der Frau das Verführerische, sondern die geschlechtliche Ambivalenz bzw. die Androgynie der Protagonisten, die aus der Verschiebung des Machtgefälles resultiert.

La *Décadence* met au premier plan la singularité profonde de son mal-être que nous pouvons définir comme oscillation constante entre négation du sexe et confusion des genres. Dans les deux cas, ce qui est révélé, c'est toujours la prédominance de l'idéal androgyne en tant qu'expression obsessionnelle d'un Eros qui signifie ‚fin de sexe‘.⁷⁰

Im 19. Jahrhundert wird Androgynie – in Rückbesinnung auf die Antike⁷¹ – als Zeichen kreativer Kompetenz gewertet, in der Genie und Androgynie beim männlichen Autor eine Allianz bilden, die bspw. in Texten Baudelaires deutlich wird. Auch Barbey d'Aurevilly beschreibt ein neuartiges, ganzheitliches und perfektes Wesen, das männlich und androgyn zugleich ist. Weiblichkeit bedeutet demgegenüber immer Unvollständigkeit und Unvollkommenheit. Bei Barbeys Vorstellung von Dandytum wird „masculinity (associated with hardness, cruelty and violence), [...] tempered by femininity (associated with softness, sensuality

70 Lingua, Catherine: „Ces anges du bizarre. Regard sur une aventure esthétique de la *Décadence*“, Paris: Librairie Nizait 1995, S. 24.

71 „Androgynie soll hier jene Relation zweier komplementärer Elemente heißen, die eins waren, eins sind oder eins sein möchten, insofern die Komplementarität geschlechtlich erkennbar ist“ (Aurnhammer, Achim: „Androgynie. Studien zu einem Motiv“, Köln: Böhlau 1986, S. 2).

and delicacy).⁷² Die (männliche) dandyistische Erzählstrategie zielt auf Verdunklung und Maskierung sowie auf Überraschungseffekte beim Leser bzw. bei der Leserin ab.⁷³ Androgynie als Symbol für den weiblichen Teil im männlichen Künstler ist somit eng mit der Misogynie als Affirmation von Männlichkeit und Kreativität verbunden.⁷⁴ In Rachildes Romanen wiederum lässt sich eine Umkehrung des Androgynitätsdiskurses des 19. Jahrhunderts erkennen, denn sie sieht Androgynität sowohl als Ideal vorrangig im weiblichen Dandy vereint, als auch in der Gender-Konstellation insgesamt und letztlich in ihrer androgynen Schreibweise als Symbol für den weiblichen Künstler, bei dem Androgynität die Möglichkeit bietet, ein selbstbestimmtes Leben zu führen. So definiert sich Rachilde auch in ihrem Vorwort „L’art de se faire injurier“ zu *Madame Adonis* als Schriftstellerin mit multiplen Eigenschaften „Je suis donc chien de lettres, [...] hystérique de lettres,⁷⁵ [...]“, vor allem ist sie „androgyn de lettres“ (MA, XI). Sie wirkt damit der gesellschaftlichen Konvention entgegen, Schriftstellerinnen als „anders“ zu diffamieren, indem sie sich selbst die ganze Spannbreite misogyner Bezeichnungen zuschreibt und letztlich sich als alles vereinendes (Literatur-)Wesen, dem „androgyn de lettres“ situiert. Damit positioniert sie sich m.E. als kreatives Wesen im männlich dominierten, weiblichen Autoren keine Eigenposition erlaubenden, Literaturbetrieb⁷⁶ und stilisiert sich selbst als Androgyn, „[der] zur sakralen Kunst-Figur [wird], in der sich der vereinsamte Künstler des Fin de siècle wiederfindet.“⁷⁷

72 M. Gill: *The Myth of the Female Dandy*, S. 173.

73 Vgl. S. Rossbach: *Blut, Schmerz und Tränen*, S. 145.

74 „[...] l’androgynéité de l’artiste est finalement le signe du pouvoir créateur et lui permet en même temps de retrouver sa virilité“ (Lukacher, Maryline: „Maternal Fictions: Stendhal, Sand, Rachilde, and Bataille“, Durham: Duke University Press 1994, S. 153).

75 Gramatzki liest im Ausdruck „hystérique de lettres“ eine ironische Eigen-Pathologisierung Rachildes ihrer außergewöhnlichen literarischen Produktivität (vgl. S. Gramatzki: *Proliferation der Texte*, S. 86f.) und erkennt eine Karikatur des Hysterie-Diskurses im gesamten Roman *Madame Adonis* (vgl. S. Gramatzki: *Proliferation der Texte*, S. 88).

76 Nochmals verdeutlicht wird ihre Kritik an gesellschaftlichen Konventionen, indem Rachilde ihrem Vorwort und dem nachfolgenden Roman eine ähnliche Intention gibt: Im Vorwort kritisiert sie das engstirnige Verhalten der Verleger, Rezensenten und Reporter, im Roman wird das kleinbürgerliche Leben vorgeführt.

77 A. Aurnhammer: *Androgynie*, S. 201.

Bei *Madame Adonis* ist Marcel-le als androgyne Figur angelegt: Als „l’autre“ ist sie auch Verkörperung des Ehebruchs und nicht konkretes männliches oder weibliches Wesen:

L’autre, enfin, était revenu, ce sinistre meurtrier du bonheur, l’autre dont il avait failli chercher le nom alors qu’il n’existait qu’à l’état de menace chimérique (MA, 283).

Marcel-le verkörpert einen Gegenentwurf zu allen anderen Romanfiguren, vereinigt sie doch in sich gleich mehrere Geschlechterbilder der *Décadence*: Sie ist Androgyn (unweiblicher Körper) und in ihrer Exzentrik und Schönheit „femme louve“, die dem bürgerlichen Weiblichkeitsideal von Ehefrau und Mutterschaft konträr entgegengesetzt werden kann, sowie eine „femme libre“, die sich über „l’amour passion“ (MA, 261) und Freiheit definiert und damit zugleich das neue Selbstverständnis der weiblichen Künstlerin in der Dekadenz verkörpert. Marcel-le praktiziert eine bisexuelle Lebensweise, die heterosexuelles (Marcelle/Louis und Marcel/Louise) und homosexuelles (Marcel/Louis, Marcelle/Louise) Begehren impliziert. Durch die Verdopplung der Namen (Louis und Louise und Marcel und Marcelle) könnte man insgesamt an einen Geschlechtskörper denken, der die (antagonistisch angelegte bürgerliche und dekadente) Gesellschaft symbolisiert. Interessanterweise fühlen sich die Eheleute zwar vom entgegengesetzten Geschlecht Marcel-les angezogen, sind aber von den jeweils gleichgeschlechtlichen Charakteristika beeindruckt: In ihrer Inszenierung als Marcel überzeugt sie Louise durch eine zarte Frauenstimme (MA, 185) und eine mädchenhafte Schönheit (MA, 29), während Louis von dem knabenhaften Körper Marcelles und ihren „gestes viriles“ hingerissen ist.⁷⁸ Hinter dem Spiel einer heterosexuellen Ehebruchsgeschichte verbirgt sich also ein homosexuelles Begehren. Die Trennung von Gender und Sexualität wird in dem Moment zerstört, als biologische Merkmale sichtbar werden (Louis ersticht Marcel-le und beide erkennen beim Anblick der Brust Marcel-les, dass ihr Liebhaber/ihre Liebhaberin eine Frau ist⁷⁹). Nicht die ironische Qualität des Geschlechtertausches steht im Vordergrund, sondern die in der Verdopplung enthaltene Assimilation beider Geschlechterrollen, zugleich Ideal der *Décadence* mit ihrer „ambiguïté esthétique“, „[...] sexuelle“ und „[...] morale.“ Während beide Ehepartner auf ihren Körper reduziert werden (Louise durch Hysterisierung, Pathologisierung etc., Louis als

78 „Un garçon de quinze ans tout à fait. Ni hanches ni poitrine, et cependant quelle peau fine, blanche, chaude! Quelle chevelure, quelle bouche, quels yeux“ (MA, 252).

79 „[...] la poitrine de Marcel Carini était une poitrine de femme. – ,Ma maîtresse!‘ rugit Louis au comble de la stupeur“ (MA, 290).

Verkörperung von Asexualität), gelingt Marcel-le bis kurz vor ihrem Tod durch den gezielten Einsatz ihrer Androgynität eine Trennung von Sexualität und Gender. Identität erweist sich im Roman mehr noch als in *Monsieur Vénus* als performativer Akt, der durch die jeweilige sexuelle Praxis bestimmt ist: in Relation zu Louis als Frau; in Beziehung zu Louise als Don Juan. In *Madame Adonis* werden Überschreitungen (Weiblichkeitsentwürfe und patriarchalische Konventionen) auf der Grundlage der bürgerlichen Weltordnung durch die Androgynität – der androgyne Körper Marcel-les und die Ambiguität des Textkörpers des Romans – verdeutlicht. Raoule präsentiert sich in *Monsieur Vénus* – in dandyistischer Selbstvergewisserung mit beständigem Blick in den Spiegel – der Pariser Gesellschaft in unterschiedlichen Kostümierungen, die die Geschlechterbandbreite abdecken: Als „étrange beauté“ (MV, 34) und „éphèbe grec“ (MV, 6) verkörpert sie in ihrem Nymphenkostüm (MV, 64f.) die weibliche Rolle. Ihr Auftritt in der (männlichen) Dandyrolle mit distinguierten schwarzen Anzügen mit Champagner und Zigarre sowie einer männlichen Stimme und „männlichen“ Freizeitbeschäftigungen verschafft ihr aber den Zugang zu einer exklusiven Männerwelt. Sie ist zugleich (wie der männliche Dandy) Verkörperung „d’opposition et de révolte“⁸⁰ und hervorragendes Beispiel der Selbst-Erschaffung und Selbst-Erfindung.⁸¹ Hier dient Androgynität vorrangig als Maskerade oder gar Kostümierung, um Raoule als exzentrisches, in der Gesellschaft sich einen gesonderten Platz erhoffendes Wesen darzustellen. Mit zunehmender Romanhandlung versucht aber Rachilde ein tatsächlich die Geschlechtergrenzen sprengendes Wesen zu erwecken: „[...] ils [Raoule und Jacques] s’unissaient de plus en plus dans une pensée commune: la destruction de leur sexe“ (MV, 110).

Il [Jacques] ne cherchait pas à soutenir sa danseuse, mais il ne formait avec elle qu’une taille, qu’un buste, qu’un être. A les voir pressés, tournoyants et fondus dans une étreinte où les chairs, malgré leurs vêtements, se collaient aux chairs, on s’imaginait la seule divinité de l’amour en deux personnes, l’individu complet dont parlent les récits fabuleux des brahmanes, deux sexes instincts en un unique monstre (MV, 171).

Zum „l’individu complet“, einem die Geschlechtergrenzen gänzlich verwischnenden „unique monstre“⁸² verschmelzen schließlich Raoule und Jacques in einem

80 Baudelaire, Charles: „Le Peintre de la vie moderne“, in: ders., Oeuvres complètes II, Paris: Gallimard 1976, S. 683-724, hier S. 711 [Orig.: 1863].

81 Baudelaire, Balzac und Barbey D’Aurevilly sehen diese kreative Komponente als inhärenten Bestandteil des (männlichen) Dandytums.

82 Vgl. auch den Ausdruck „monstre“, den Barbey D’Aurevilly als Charakterisierung des Dandys verwendet: „[...] un de ces monstres chez qui la tête est au-dessus du coeur“ (J. Barbey D’Aurevilly: Du dandysme et de George Brummel).

symbiotischen Tanz während eines Festes im Schloss der Vénérandes. Die Kostümierung und Verkleidung als Dandy wird für Raoule zunehmend zu einer intensivierten Form des Transgendering und Crossdressing und mündet letztlich im Identitätsverlust. Ihr Wunsch, mit einem die beiden Geschlechter vereinigenden Wesen die Geschlechter- und Gesellschaftsgrenzen zu sprengen, erfüllt sich erst in ihrer Schizophrenie, indem sie sowohl als Mann wie auch als Frau verkleidet die Wachspuppe des toten Jacques besucht.

La nuit, une femme vêtue de deuil, quelquefois un jeune homme en habit noir, ouvrent cette porte. Ils viennent s'agenouiller près du lit et, lorsqu'ils ont longtemps contemplé les formes merveilleuses de la statue de cire, ils l'enlacent, la baisent aux lèvres (MV, 227).

Trotzdem zeigt das sardonische Ende nicht das erwünschte Ideal der Androgynität. Rachilde bezeichnet am Schluss des Romans Raoule de Vénérande zunächst als Frau, dann als Mann und dann im Plural, ein Hinweis auf die Verschmelzung von Männlichkeit und Weiblichkeit in einer Person, die die Wachspuppe des toten Jacques besucht. Die zu Anfang zitierte Figur des hermaphroditen Fauns in ihrer geschlechtlichen und narrativen Hybridität erweist sich in der Diskussion um Rachildes Schreibästhetik als sinnige Verkörperung von Rachildes Androgynitätskonzept: Im weiblichen Dandytum als ästhetischem Produktions- und Konstruktionsprinzip findet in Rachildes Werken eine Neu-Definierung der „différence sexuelle“ statt. Sowohl die gesellschaftlichen als auch die literarisierten Geschlechterverhältnisse werden bei Rachilde als marode entlarvt, indem weiblich konnotierte Stereotypen auf Männer übertragen werden. Damit wird der weibliche Dandy Ausgangspunkt aller Gender- und poetologischen Diskurse und der Mann zur bloßen Chiffre degradiert. Dabei könnte man Rachildes Schreibästhetik in Anlehnung an Luce Irigarays „parler femme“⁸³ am besten als Versuch eines „parler femme dandy“ bezeichnen, denn diese Ästhetik stellt nicht nur eine (temporäre) Bedrohung für die patriarchale Kultur dar und ist ein Instrument für die Kreativität, sondern sie vermittelt durch die Konzentrierung auf den männlichen Körper (in Narrativik und Semantik) zugleich eine männliche Kompo-

83 „[...] feminine language (which Irigaray called *parler femme*, womanspeak) is not only a threat to culture, which is patriarchal, but also a medium through which women may be creative in new ways. Irigaray expressed this connection between women's sexuality and women's language through the following analogy: women's *jouissance* is more multiple than men's unitary, phallic pleasure because ,woman has sex organs [...]“ (Hentzi, Joseph/Childers, Gary: „The Columbia Dictionary of Modern Literary and Cultural Criticism“, New York: Columbia University Press 1995, S. 275).

nente. Obwohl Androgynität in *Madame Adonis* nur auf Seiten Marcel-les beschrieben wird, bringen sowohl Raoule als auch Marcel-le die subversive Qualität der Androgynie⁸⁴ zum Ausdruck: In Rachildes Texten kann Misogynie als männliche Maskerade gedeutet werden, Androgynie hingegen als Möglichkeit, ihre geschlechtsspezifischen Erfahrungen als Autorin innerhalb eines männlich dominierten Literaturdiskurses zur Sprache zu bringen. Insofern bezeichnet die Androgynie bei Rachilde keine selbstbestimmte Artikulation, bei der sowohl die männliche als auch die weibliche Stimme als gleichwertig betrachtet werden kann.⁸⁵ Eine „écriture féminine dandy“, die sich aus einer facettenreichen Gender-Poetik, wie der Beitrag aufgezeigt hat, zusammensetzt, stellt für Rachilde eine Möglichkeit dar, ein selbstbestimmtes (Künstler-)Leben zu führen; die Überschreitung der Geschlechtsidentität ist Darstellungsmöglichkeit für das Überwinden patriarchalisch-gesellschaftlicher Barrieren.

84 Mit der impliziten Ambivalenz der Androgynität werden naturalistische Kategorien wie Wahrheit, Entität, Faktizität, Realität, Identität und Geschlecht außer Kraft gesetzt.

85 Vgl. beispielsweise Woolfs Androgynie-Konzeption: „[...] Virginia Woolf was free to develop both sides of her nature, both male and female, and to create the appropriate kind of novel for the expression of her androgynous vision“ (Showalter, Elaine: „A literature of their own. British Women Novelists from Bronte to Lessing“, London/New Haven: Yale University Press 1978, S. 263).

Orlando (1928) – eine Trans*Geschichte

Woolfs konkrete Utopie einer Vielfalt von Geschlecht,
Geschlechterdifferenzen und Sexualitäten

ANDREA MAIHOFER

*Denn wir ähneln uns ohnehin zu sehr, und falls
ein Forschungsreisender zurückkehrte und Kunde
brächte von anderen Geschlechtern, die durch die
Zweige anderer Bäume zu anderen Himmeln
aufblicken, so könnte der Menschheit kein
größerer Dienst erwiesen werden.*

Virginia Woolf¹

It is a passion for life as it could be lived.

Jeanette Winterson zu *Orlando*²

EINLEITUNG

Die Idee einer Vielfalt von Geschlecht, Geschlechterdifferenzen und Sexualität beschäftigt Virginia Woolf von Beginn an in vielen ihrer Essays, so in einem ihrer wohl berühmtesten *Ein eigenes Zimmer* (2005) aus dem obige Formulierung stammt, aber auch in vielen ihrer Romane; bekanntestes Beispiel ist hier ihr

1 Woolf, Virginia: „Ein eigenes Zimmer“, Frankfurt a.M.: Fischer 2005, S. 87.

2 Winterson, Jeanette: „Shape shifter: The joyous transgressions of Virginia Woolf’s Orlando“, 2013, S. 5 (<https://www.newstatesman.com/culture/culture/2013/02/shape-shifter-joyous-transgressions-virginia-woolf-s-orlando> [01.02.2016 15:26]).

Roman *Orlando* (2000).³ In der Hauptfigur Orlando sowie im Essay *Ein eigenes Zimmer* haben wir es mit Personen zu tun, deren Geschlecht und sexuelle Orientierung sich im Laufe der Zeit und im Zuge der Geschichte wandeln. Die Vorstellung, dass Menschen ihr Leben lang weder auf *ein* Geschlecht noch auf *eine* sexuelle Orientierung festgelegt sind, übt auf Woolf eine große Faszination aus. Zudem finden sich in beiden Texten verschiedene Varianzen geschlechtlicher Markierungen: Das Spektrum der Personen reicht von einer ausdrücklichen Betonung der Geschlechterdifferenz, von hegemonialer Männlichkeit oder Weiblichkeit, über eine Vielzahl von Schattierungen und Formen geschlechtlicher und sexueller Existenzweisen bis hin zu einer Veruneindeutigung des Geschlechts, bei der es entweder auf den ersten Blick oder grundsätzlich unklar ist, welches Geschlecht eine Person nun „wirklich“ besitzt. Auch kann sich dieses Changieren von Geschlechtmarkierungen bei einer Person im Laufe ihres Lebens mehrfach ändern. Und nicht zuletzt geht die Variation der Geschlechtlichkeit einer Person auch mit einer Vervielfältigung ihrer (Geschlechts-)Identitäten einher. So betont Woolf, dass sie in der Biographie von Orlando nicht alle ihre Ichs hat darstellen können: „Denn sie hatte eine große Vielzahl von Ichs, die sie rufen konnte, weit mehr, als wir haben unterbringen können, da eine Biographie schon als vollständig gilt, wenn sie nur sechs oder sieben Ichs berücksichtigt, wohingegen ein Mensch gut und gerne ebenso viele Tausend haben mag.“⁴ In *Ein eigenes Zimmer* wiederum findet sich eine fiktionale weibliche Erzählfigur, die verschiedene Namen besitzt: zum einen um deutlich zu machen, dass es sie „nicht wirklich gibt“,⁵ sie jedoch im Namen vieler Frauen und vor allem ausdrücklich als *Frau* zu Frauen spricht; zum anderen, dass das Thema, um das es geht, viele verschiedene Frauen in ihren unterschiedlichen Identitäten betrifft.⁶

Woolf arbeitete an den beiden Texten, wie dies ihre Gewohnheit war, parallel, wenn auch etwas zeitlich verschoben. So hielt Woolf die beiden Vorträge, auf denen *Ein eigenes Zimmer* basiert, kurz hintereinander bereits im Oktober 1928, also kurz nach dem Erscheinen von *Orlando*.⁷ Sie schrieb jedoch nicht nur meist an mehreren Texten gleichzeitig, sondern bearbeitete oft für sie zentrale

3 Ich möchte mich bei Vera Binswanger, Leo Theissig und Anika Thym für ihre für mich sehr wichtigen Kommentare bedanken.

4 Woolf, Virginia: „Orlando“, Frankfurt a.M.: Fischer 2000, S. 216f.

5 V. Woolf: *Ein eigenes Zimmer*, S. 8.

6 Siehe auch die Szene, in der die Vortragende – bevor sie über die Liebe zwischen Frauen spricht – sich nochmals versichert, dass auch wirklich kein Mann im Raum z.B. hinter den Vorhängen verborgen ist (ebd., S. 81).

7 Reichert, Klaus: „Nachbemerkung“, in: V. Woolf, *Ein eigenes Zimmer*, S. 128.

Themen bewusst in verschiedenen literarischen Genres: in Essays, Romanen, Vorträgen, Zeitungsartikeln, Briefen und Tagebüchern. Dies erlaubte ihr, die spezifische diskursive Logik des jeweiligen Genres und die damit verbundenen unterschiedlichen Darstellungsmöglichkeiten und Herangehensweisen zu nutzen, um an ihren Themen aus einer jeweils anderen Perspektive und auf verschiedene Weise heranzugehen und dadurch je andere Aspekte herausarbeiten und andere Schwerpunkte setzen zu können. So geht es in beiden Texten um eine grundlegende Kritik an der bürgerlich heteropatriarchalen Gesellschafts- und Geschlechterordnung sowie um eine konkrete Utopie der Vielfalt von Geschlecht, Geschlechterdifferenzen und Sexualität. Zugleich „spielt“ Woolf dabei nicht nur mit Geschlecht, sondern auch mit den literarischen Genres und lässt sie mal mehr mal weniger stark ineinander übergehen: „Essays turn into fiction, fictions into essays.“⁸

In meiner Lektüre von *Orlando* gehe ich also von einer Kontinuität zwischen beiden Texten aus⁹ und werde daher im Folgenden immer wieder Überlegungen Woolfs aus *Ein eigenes Zimmer* zur Ergänzung miteinbeziehen. Zunächst gilt es jedoch, ihr Verständnis von Geschlecht in ein paar zentralen Thesen zu skizzieren, auch hier werde ich mich auf beide Texte beziehen. Dass das nicht unstrittig ist, darauf komme ich noch zurück.

I. WOOLFS VERSTÄNDNIS VON GESCHLECHT – EINIGE ZENTRALE THESEN

Wie schon angesprochen beschäftigt sich Woolf zum einen mit einer Kritik an bestehenden heteropatriarchalen Geschlechterverhältnissen und zum anderen formuliert sie eine konkrete Utopie der Vielfalt von Geschlecht, Geschlechterdifferenzen und Sexualitäten. Beides hängt für sie auf das Engste zusammen und

8 Lee, Hermione: „Virginia Woolf. Ein Leben“, Frankfurt a.M.: Fischer 2006, S. 97.

9 Vgl. auch Miracky, James J.: „Regenerating the Novel, Gender and Genre in Woolf, Forster, Sinclair, and Lawrence“, New York/London: Routledge 2003, S. 5ff. und K. Reichert: Nachbemerkung, S. 127ff., die ebenfalls die Kontinuität zwischen *Orlando* und *Ein eigenes Zimmer* unterstreichen; siehe auch Kilian, Eveline: „Zwischen Exzentrizität und wissenschaftlicher Vereinnahmung: cross-dressing im psychologischen Diskurs der Moderne“, in: Aleida Assmann/Monika Gomille/Gabriele Rippl (Hg.), *Sammler – Bibliophile – Exzentriker*, Tübingen: Gunter Narr 1998, S. 293f.

impliziert ein antiessentialistisches, oder genauer, ein dekonstruktivistisch materialistisches Verständnis von Geschlecht.

1. HISTORIZITÄT UND GESELLSCHAFTLICHKEIT VON GESCHLECHT

Woolf geht von einer grundlegenden Historizität und Gesellschaftlichkeit von Geschlecht aus. Geschlecht, Geschlechterdifferenzen, aber auch Sexualität sind nach ihr nichts natürlich Gegebenes, sondern ein gesellschaftlich-kulturelles Phänomen. In *Ein eigenes Zimmer* weist sie gleich zu Beginn darauf hin, dass sie in ihrer Antwort auf die ihr gestellte Frage, warum es so wenige Schriftstellerinnen gibt, „die große Frage nach der wahren Natur der Frau [...] unbeantwortet“¹⁰ lassen wird. Sie grenzt sich ganz bewusst von der Behauptung ab, die geringe Zahl an weiblichen Schriftstellerinnen sei in der natürlich bedingten Unfähigkeit von Frauen zu kreativen, überhaupt anspruchsvollen Tätigkeiten begründet. Nach ihr gibt es kein natürliches Wesen der Frau, aus der sich diese oder ähnliche Fragen beantworten ließen. Entsprechend hebt sie in einem späteren Essay *Berufe der Frauen* erneut hervor: „Ich meine, was ist eine Frau? Ich versichere Ihnen, ich weiß es nicht. Ich glaube nicht, dass Sie es wissen. Ich glaube nicht, dass es irgendjemand wissen kann, bevor sie sich nicht in allen Künsten und Berufen, die der menschlichen Kunstfertigkeit offenstehen, ausgedrückt hat.“¹¹ Wenn überhaupt, lässt sich nur *nachträglich* etwas darüber aussagen, was Frauen können oder nicht können. Denn dies hängt von den gesellschaftlichen Verhältnissen und den jeweiligen (Geschlechter-)Normen sowie dem damit für Frauen Denk-, Fühl- und Lebbar ab – kurz: von den materiellen Lebensverhältnissen. Sie müssen nicht nur eine entsprechende Bildung, sondern auch „Geld und ein eigenes Zimmer haben, um schreiben zu können.“¹²

Geschlecht und Geschlechterdifferenzen sind für Woolf also ein zutiefst historisches und gesellschaftlich-kulturelles Phänomen, deren gesellschaftliche *Bedeutung* wie inhaltliche *Bestimmung* sich stetig wandelt. Weder sind Geschlecht und Geschlechterdifferenzen zu allen Zeiten und in allen Gesellschaften auf die gleiche Weise inhaltlich bestimmt noch gleichermaßen relevant. Wie Woolf in *Orlando* detailliert zeigt, verändert sich gerade im Zuge der Etablierung der westlichen bürgerlich-kapitalistischen Gesellschaften und der mit ihr

10 V. Woolf: *Ein eigenes Zimmer*, S. 7.

11 Woolf, Virginia: „Berufe für Frauen“, in: Klaus Reichert (Hg.), *Frauen und Literatur*, Frankfurt a.M.: Fischer 1997, S. 34.

12 V. Woolf: *Ein eigenes Zimmer*, S. 7.

sich herausbildenden heteropatriarchalen (Zwei)Geschlechterordnung im 18./19. Jahrhundert die inhaltliche Bestimmung von Geschlecht und Geschlechterdifferenz grundlegend. Zudem verstärkt sich deren Relevanz und Wirkmächtigkeit deutlich: sowohl als Mechanismen der Stratifizierung als auch der Disziplinierung und Subjektivierung. Die Normen von Männlichkeit und Weiblichkeit werden, so Woolf, nun immer rigider und die Geschlechter entfernen sich „immer weiter voneinander.“¹³

Mit anderen Worten: Woolf nimmt bereits eine Trennung von Sex und Gender vor und weist damit die herrschende Vorstellung, wonach das biologische das soziale Geschlecht bedingt, ausdrücklich zurück. Geschlecht, Geschlechtsidentitäten, Geschlechternormen und -verhältnisse, überhaupt die jeweilige Geschlechterordnung einer Gesellschaft, sind nicht in natürlichen Geschlechtsunterschieden, sondern vielmehr gesellschaftlich-kulturell begründet. Ohne über die heutige Begrifflichkeit zu verfügen, vertritt Woolf also ein Verständnis von Geschlecht, wie es erst sehr viel später in der feministischen Theorie mit der These von der Sex/Gender-Trennung gefasst wurde.

Von dieser Trennung auszugehen, beinhaltet für sie jedoch nicht, das biologische Geschlecht bzw. den Geschlechtskörper als etwas Vorgängiges, Unveränderbares anzusehen. Zwar gibt es für Woolf (biologisch) unterschiedliche Geschlechtskörper, doch diese sind für sie weder eindeutig noch unveränderbar, d.h. ein für alle Mal gegeben. Natur ist für sie keine ahistorische Konstante. Im Zuge gesellschaftlicher Prozesse wie der Entstehung neuer geschlechtlicher und sexueller Existenzweisen kann sich auch der (biologische) Geschlechtskörper verändern – er ist selbst ein gesellschaftlich-kulturelles Phänomen. So haben, wie sie in *Orlando* schreibt, die sehr unterschiedlichen Lebensweisen von Männern* und Frauen* in den bürgerlichen Gesellschaften mit ihrer ausgeprägten heteropatriarchalen Zweigeschlechtlichkeit „Auswirkungen“ auf deren Körper und Geist, ja möglicherweise bis in die „Chromosomen“¹⁴ hinein: „Dass derartige Unterschiede einen sehr beträchtlichen Unterschied für Geist und Körper ausmachen, würde kein Psychologe oder Biologe leugnen. Jedenfalls scheint

13 V. Woolf: *Orlando*, S.161. Siehe vor allem dazu Hausen, Karin: „Die Polarisierung der ‚Geschlechtscharaktere‘. Eine Spiegelung der Dissoziation von Erwerbs- und Familienleben“, in: Werner Conze (Hg.), *Sozialgeschichte der Familie in der Neuzeit Europas*, Stuttgart: Klett Verlag 1979, S. 363-393, und Honegger, Claudia: „Die Ordnung der Geschlechter. Die Wissenschaften vom Menschen und das Weib“, 1750-1850, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1991.

14 Woolf, Virginia: „Drei Guineen“, in: dies., *Gesammelte Werke*, Frankfurt a.M.: Fischer 2001, S. 304.

daraus als unbestreitbare Tatsache zu folgen, dass ‚wir‘ [Frauen; Anm. der Verf.] – wobei mit ‚wir‘ ein Ganzes gemeint ist, das aus Körper, Geist und Seele besteht, beeinflusst von Erinnerungen und Traditionen – uns immer noch zwangsläufig in manch wesentlicher Hinsicht von ‚euch‘ [Männern; Anm. der Verf.] unterscheiden, deren Körper, Geist und Seele so unterschiedlich ausgebildet und so unterschiedlich von Erinnerungen und Traditionen beeinflusst wurde. Obwohl wir dieselbe Welt sehen, sehen wir sie mit anderen Augen.“¹⁵

Auch der Geschlechtskörper ist also nicht der Geschichte entzogen. Zudem ist er auf das Engste mit der Psyche verbunden.¹⁶ Die jeweiligen Geschlechtervorstellungen und -verhältnisse, ja überhaupt die jeweilige Geschlechterordnung prägen nach Woolf sowohl die wissenschaftlichen als auch die Alltagsvorstellungen vom biologischen Geschlecht und den sogenannten natürlichen Geschlechtsunterschieden und wirken sich darauf aus, wie der (Geschlechts-)Körper wahrgenommen, gefühlt und gelebt wird. Damit deutet sich bei Woolf bereits die Einsicht an, dass das biologische Geschlecht durch das soziale, sprich Sex durch Gender beeinflusst wird. Eine weitere bedeutsame Einsicht, die erst sehr viel später eine elaborierte theoretische und historisch fundierte Konzeptualisierung erfahren hat.¹⁷

Und nicht zuletzt impliziert Woolfs Verständnis von der grundlegenden Historizität und Gesellschaftlichkeit von Geschlecht, dass die jeweilige Geschlechtlichkeit der einzelnen Individuen nichts natürlich Gegebenes ist, vielmehr Resultat von Erziehung und Sozialisation. So werden ihr zufolge in den westlichen bürgerlich-kapitalistischen Geschlechterordnungen Individuen von Geburt an in einem komplexen Prozess geschlechtlicher Disziplinierung und Subjektivierung zu Frauen* und Männern* *gemacht*.¹⁸ In der herrschenden Ge-

15 Ebd., S. 145.

16 Vgl. ebd., S. 136.

17 Siehe historisch Laqueur, Thomas: „Auf den Leib geschrieben. Die Inszenierung der Geschlechter von der Antike bis Freud“, Frankfurt a.M./New York: Campus 1992; Duden, Barbara: „Geschichte unter der Haut“, Stuttgart: Springer 1991; C. Honegger: Die Ordnung der Geschlechter; Siehe theoretisch de Beauvoir, Simone: „Das andere Geschlecht. Sitte und Sexus der Frau“, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2005; Butler, Judith: „Das Unbehagen der Geschlechter“, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1991; Goffman, Erving: „Das Arrangement der Geschlechter“, in: ders., Interaktion und Geschlecht, Frankfurt a.M.: Campus 1994, S.105-158.

18 Siehe S. de Beauvoir: Das andere Geschlecht, S.334 und später im Anschluss Gildemeister, Regine/Angelika Wetterer: „Wie Geschlechter gemacht werden. Die soziale Konstruktion der Zweigeschlechtlichkeit und ihre Reifizierung in der

schlechterordnung umfasst dies sowohl die Entwicklung spezifischer vergeschlechtlicher und vergeschlechtlichender Körper- und Begehrenspraxen als auch Denk-, Gefühls- und Handlungsweisen sowie spezifischer Selbstverhältnisse, kurz: eine Vergeschlechtlichung, die alle Facetten menschlicher Existenz durchzieht und in sich doch zugleich nie homogen und je einzigartig vollzieht. Komplex ist dieser Prozess auch deshalb, weil für Woolf die Individuen dabei nicht nur – entsprechend ihrer Klassifizierung als Mann* oder Frau* – eine eindeutige intelligible männliche* oder weibliche* Geschlechtsidentität mit einer heterosexuellen Orientierung ausbilden müssen, sondern der Sozialisationsprozess umfasst zugleich auch Prozesse der Rassifizierung und Kulturalisierung und ist zudem in sich klassen- bzw. schichtspezifisch differenziert.¹⁹

Von der Historizität und Gesellschaftlichkeit von Geschlecht auszugehen, bedeutet nicht zuletzt auch, die Behauptung, die bestehenden Gesellschafts- und Geschlechterverhältnisse seien nicht nur in den natürlichen Geschlechterdifferenzen begründet, sondern auch durch diese legitimiert, grundsätzlich zurückzuweisen.

2. ANNAHME EINER GRUNDLEGENDEN ANDROGYNITÄT DES MENSCHEN

Von der Vorstellung einer grundlegenden Androgynität des Menschen auszugehen, ist für Woolfs Zeit so verwunderlich nicht. Anfang des 20. Jahrhunderts war Androgynie ähnlich wie Homosexualität²⁰ – wie bei Woolf oft auch miteinander verbunden – in westlichen Metropolen wie London ein vieldiskutiertes Thema – und das allemal in den intellektuellen Kontexten, in denen Woolf sich bewegte.²¹ Insbesondere Freuds psychoanalytische Arbeiten hatten zur Verbreitung dieser

Frauenforschung“, in: Gudrun-Axeli Knapp/Angelika Wetterer (Hg.), Traditionen Brüche: Entwicklungen feministischer Theorie, Freiburg/Brsg.: Kore 1992, S. 201-254.

19 Vgl. V. Woolf: *Drei Guineen*, S. 145 und S. 304.

20 Siehe Woolfs Ausführungen zu Sexualität und Homosexualität als zentrales Gesprächsthema: Woolf, Virginia: „Augenblicke. Skizzierte Erinnerungen“, Frankfurt a.M.: Fischer 1984, insbes. S. 228ff. und allgemein zu dieser Zeit auch E. Kilian: *Zwischen Exzentrizität und wissenschaftlicher Vereinnahmung*, S. 283.

21 Vgl. V. Woolf: *Augenblicke. Skizzierte Erinnerungen*, insbes. 212ff. zum eigenen intellektuellen Kontext; H. Lee: *Virginia Woolf. Ein Leben*, S. 593ff. und ebd., S. 640ff.

Vorstellung beigetragen und sie gleichsam wissenschaftlich untermauert. Woolf war mit seinen Arbeiten vertraut, nicht zuletzt weil sie und ihr Mann, Leonard Woolf, Freuds Werke in ihrem Verlag erstmals in Englisch publizierten.²² Freud zufolge ist bei allen Menschen von einer ursprünglichen Androgynität und Bisexualität auszugehen, die allerdings im Zuge eines normalen Erwachsenwerdens überwunden werden müssen. Ziel ist eine lebenslang stabile Vereindeutigung zwischen biologischem Körper, Geschlechtsidentität und heterosexuellem Begehren. Dies versteht Freud jedoch ebenfalls als eine gesellschaftliche, normative Anforderung und nicht als natürlich notwendig.²³

Historisch ist die Idee einer Androgynität des Menschen immer wieder ein virulentes Thema.²⁴ Bereits bei den Griechen finden sich verschiedene Konzepte von Androgynität²⁵, auf die in westlichen Gesellschaften wiederholt zurückgegriffen wird. Im Zentrum stehen hier Mythen und Bilder von Androgynität als einer (Wieder-)Herstellung der Ganzheit und Einheit im Menschen.²⁶ Androgynität wird dabei als eine Art Annäherung der Geschlechter verstanden, ein Ideal einer *symmetrischen Verschmelzung*, in der die Geschlechterdifferenzen als gleichwertig betrachtet werden. „Als Ideal“, so Bock, „basiert die Androgynie auf dem Gedanken einer symmetrisch gestalteten Einheit, in der das Weibliche und Männliche gleichwertig in Eins gesetzt sind.“²⁷ Genau besehen, ist ihr zufolge in der Regel jedoch eher eine androzentrische Orientierung am männlichen Geschlecht dominant und ein letztlich „asymmetrisches Verhältnis erkennbar“, ein „Ungleichgewicht“, „das sich aufgrund einer durchgängig höheren Bewertung des männlichen Prinzips auf allen Ebenen herstellt.“²⁸

22 Vgl. H. Lee: Virginia Woolf. Ein Leben; Moi, Toril: „Sexus, Text, Herrschaft. Feministische Literaturtheorie“, Bremen: Zeichen & Spuren 1989, S. 21.

23 Vgl. Freud, Sigmund: „Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie“, in: ders., Freud Studienausgabe (Bd. V), Frankfurt a.M.: Fischer 1972, S. 53 und insbes. seine Ausführungen in Freud, Sigmund: „Über die weibliche Sexualität“, in: ders., Studienausgabe (Bd. V), Frankfurt a.M.: Fischer 1972, S. 277ff.. Vgl. auch Bock, Ulla: „Androgynie und Feminismus. Frauenbewegung zwischen Institution und Utopie“, Weinheim/Basel: Beltz 1988, S.153ff.

24 Vgl. U. Bock: Androgynie und Feminismus, S. 124ff.

25 Vgl. ebd., S. 140ff.

26 Vgl. ebd., S. 125 und S. 185.

27 Vgl. ebd., S. 125. Auch Rado, Lisa: „The Modern Androgyne Imagination. A Failed Sublime“, Charlottesville/London: University Press of Virginia 2000, S. 188ff.

28 U. Bock: Androgynie und Feminismus, S. 125. Ganz kommt das in manchen Varianten des antiken Verständnisses von Androgynie heraus. Hier geht es nicht um eine

Zu Beginn des 19. Jahrhunderts erhält die Vorstellung der Androgynität angesichts der fortschreitenden Etablierung der bürgerlichen Geschlechterordnung mit ihrer starken heteronormativen Ausdifferenzierung der Geschlechterdifferenzen zwischen Männern und Frauen²⁹ eine Renaissance.³⁰ Im Rückgriff auf das romantische Ideal einer androgynen, die Differenzen überwindenden *Verschmelzung* der Geschlechter wird die Idee der Androgynität des Menschen zu einem kritischen *Gegendiskurs* – zum bürgerlichen Diskurs der qualitativen Geschlechterdifferenz.³¹ Als Reaktion hierauf wird Androgynität nun für viele geradezu zum Sinnbild geschlechtlicher „Monstrosität“ und eine androgyne Person zu etwas Ungeheuerlichem, denn zu sehr stellt sie mit ihrer Vorstellung von der Verschmelzung der Geschlechterdifferenzen die binär-hierarchische, heteropatriarchale Zweigeschlechtlichkeit in Frage.³² Das heißt, die Idee der Androgynität des Menschen war im Rahmen der bürgerlichen Gesellschafts- und Geschlechterordnung ein stets virulenter, kritischer Gegendiskurs zur bürgerlichen, heteropatriarchalen Zweigeschlechterordnung mit ihrer Vorstellung natürlich bedingter qualitativer Geschlechterdifferenzen zwischen Männern und Frauen.

Mit dem Erstarken des Faschismus zu Beginn des 20. Jahrhunderts verschärfen sich die gesellschaftlichen Auseinandersetzungen um das Verständnis von Geschlecht, Geschlechterdifferenzen und Sexualität, und das Insistieren auf den bürgerlichen, heteropatriarchalen Geschlechternormen wird zunehmend rigider. Für den herrschenden „Geist der Zeit“³³ wird jetzt jede Art nicht klar definierter

Harmonie beider Geschlechter, sondern um eine „Einverleibung des Weiblichen zwecks Komplettierung einer als defizitär empfundenen Männlichkeit“ (Rinnert, Andrea: *Körper, Weiblichkeit, Autorschaft. Eine Inspektion weiblicher Autorschaft*, Frankfurt a.M.: Ulrike Helmer Verlag 2001, S. 44); U. Bock: *Androgynie und Feminismus*, S. 184.

29 Siehe Hausen, Karin: „Die Polarisierung der ‚Geschlechtscharaktere‘. Eine Spiegelung der Dissoziation von Erwerbs- und Familienleben“, in: Werner Conze (Hg.), *Sozialgeschichte der Familie in der Neuzeit Europas*, Stuttgart: Klett Verlag 1979, S. 363-393; C. Honegger, Claudia: *Die Ordnung der Geschlechter*.

30 Vgl. U. Bock: *Androgynie und Feminismus*, S. 147ff.

31 Vgl. ebd., S. 125; L. Rado: *The Modern Androgyne Imagination*, S. 188ff.

32 Vgl. Mosse, Georg L.: *Nationalism and Sexuality: Respectability and Abnormal Sexuality in Modern Europe*, New York: Howard Fertig Publisher 1985, S. 16f.; Kaivola, Karen: „Revisiting Woolf’s Representations of Androgyny: Gender, Race, Sexuality and Nation“, in: *Tulsa Studies in Women’s Literature* (Vol. 18, No. 2) (1999), S. 235-261, hier S. 240ff.

33 V. Woolf: *Drei Guineen*, S. 171.

heterosexueller Zweigeschlechtlichkeit verdächtig und im wahrsten Sinne als entartet erklärt.

Nicht zuletzt vor diesem Hintergrund ist Woolfs Konzeptualisierung einer grundlegenden Androgynität des Menschen gesellschaftspolitisch brisant. Und nicht zu Unrecht fürchtete sie immer wieder das Verbot ihrer Bücher.

Zugleich war sie angesichts der gesellschaftlichen Entwicklungen – ähnlich wie etwas später Horkheimer und Adorno³⁴ – zunehmend davon überzeugt, dass das Bestehen auf der Gleichheit aller Menschen zwar notwendig aber unzureichend sei, um Diskriminierungen aufgrund von Geschlecht, Sexualität, Rassistifizierung, Religion oder Herkunft erfolgreich zu begegnen. Auch betont sie – ebenfalls wie diese –, dass sich die Mechanismen der Diskriminierung und Disziplinierung sowie die Zwänge zur Vereindeutigung und Homogenisierung mit dem Faschismus zwar verschärfen, letztlich aber mit der bürgerlich-kapitalistischen Gesellschaft konstitutiv verbunden und ihr inhärent seien, ebenso wie der Faschismus in „Embryoform“³⁵ in ihr latent präsent sei.³⁶ Deshalb ist Woolf zufolge das Insistieren auf Differenz, Vielfalt und Hybridität oder, wie ich es formuliere, auf einer nicht-hierarchisierenden Anerkennung von Differenz unabdingbar.³⁷

Woolfs Idee einer grundlegenden Androgynität des Menschen stellt vor diesem Hintergrund eine bewusste Intervention in die zu ihrer Zeit stattfindenden gesellschaftlichen Auseinandersetzungen um die Entwicklung der Geschlechterverhältnisse dar. Ziel ihrer Kritik ist die Überwindung der bürgerlich-patriarchalen Geschlechterordnung mit ihrer heteronormativen Zweigeschlechtlichkeit und den mit ihr verbundenen Mechanismen der Diskriminierung und Disziplinierung. Darüber hinaus entwickelt sie eine konkrete Utopie der Vielfalt von Geschlecht, Geschlechterdifferenzen und Sexualität. Letztlich geht es Woolf jedoch um die Überwindung *jeglicher* Form der Diskriminierung.³⁸

34 Vgl. Horkheimer, Max/Adorno, Theodor W.: Dialektik der Aufklärung, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2009, S. 18.

35 V. Woolf: Drei Guineen, S. 191.

36 Vgl. Maihofer, Andrea: „Virginia Woolf. Zur Prekarität feministischer Kritik“, in: Bettina Hünersdorf/Julia Hartmann (Hg.), Was ist Kritik und wozu betreiben wir Kritik in der Sozialen Arbeit? Disziplinäre und interdisziplinäre Diskurse, Wiesbaden: Springer 2012, S. 281-301.

37 Vgl. Maihofer, Andrea: „Geschlecht als Existenzweise: Macht, Moral, Recht und Geschlechterdifferenz“, Frankfurt a.M.: Ulrike Helmer Verlag 1995.

38 Vgl. Maihofer, Andrea: „Feminismus und Emanzipation – und darüber hinaus“, in: Alex Demirović/Susanne Lettow/Andrea Maihofer (Hg.), Emanzipation. Zur Ge-

Was versteht Woolf nun aber unter Androgynität des Menschen? Zentral für ihr Verständnis von Androgynität ist die Vorstellung, dass in jedem Menschen ein „Schwanken“ zwischen den Geschlechtern stattfindet, das in sich jedoch sehr unterschiedlich gestaltet sein kann. Obwohl Woolf erst in *Ein eigenes Zimmer* ausdrücklich von Androgynität spricht, geht sie bereits bei der Darstellung des Geschlechtswandels von Orlando von diesem „Schwanken“ aus. Hier betont sie in einer Formulierung, die sehr an Freud erinnert: „So unterschiedlich die Geschlechter auch sind, überkreuzen sie sich doch. In jedem menschlichen Wesen gibt es ein Schwanken von einem Geschlecht zum anderen, und oft sind es nur die Kleider, die das männliche oder weibliche Aussehen aufrechterhalten, während darunter das Geschlecht das genaue Gegenteil dessen ist, als was es oben erscheint.“³⁹

Normalerweise dominiert allerdings – im Rahmen der herrschenden heteropatriarchalen Zweigeschlechterordnung – in einer als Mann klassifizierten und entsprechend sozialisierten Person die männliche und in einer als Frau klassifizierten und sozialisierten Person die weibliche Seite. Und dies sollte möglichst so eindeutig sein, dass die gegengeschlechtliche Seite völlig verdrängt wird, und zwar sowohl psychisch bezogen auf die Geschlechtsidentität, als auch physisch bezogen auf den Geschlechtskörper und sexuell bezogen auf die sexuelle Orientierung. Trotz und entgegen der bürgerlich-hegemonialen Geschlechterordnung kann jedoch „aufgrund“ dieses „Schwankens“ auch das Gegenteil der Fall sein, dass nämlich in einer weiblich gelesenen Person die männliche Seite dominiert bzw. in einer männlichen die weibliche – ebenfalls sowohl psychisch, physisch und sexuell. Dies kann sehr unterschiedliche Facetten des Transzendierens des zugewiesenen Geschlechts bis hin zum dezidierten Geschlechtswechsel implizieren, der aber selbst noch, wie sich zeigen wird, in sich sehr unterschiedlich sein kann.

Androgynität ist für Woolf also erst einmal – ähnlich wie bei Freud – eine geschlechtliche Tatsache und in diesem Sinne eine Art anthropologische Aussage und kein Ideal. Das schließt nicht aus, dass Woolf im Zusammenhang mit der Frage künstlerischer Kreativität in *Ein eigenes Zimmer* eine „androgyn Balance“ (2005) für zentral hält. Ich komme hierauf abschließend nochmals zurück.

Damit verbunden ist eine weitere geschlechtertheoretisch folgenreiche Implikation: Während aus der Sicht der bürgerlich-patriarchalen Geschlechterordnung

schichte und Aktualität eines politischen Begriffs, Münster: Westfälisches Dampfboot 2019, S. 175-205.

39 V. Woolf: Orlando, S. 134.

Veränderungen des Geschlechts und/oder des sexuellen Begehrens der Vorstellung von einer natürlich gegebenen, heterosexuellen Zweigeschlechtlichkeit widersprechen, sind solche Veränderungen in Woolfs Geschlechtsverständnis ein mit der menschlichen Androgynität „normal“ einhergehender Vorgang. Sie widersprechen zwar der herrschenden Geschlechterordnung und werden meist umgehend sozial sanktioniert, keineswegs aber sind sie nach ihr wider die Natur.⁴⁰ Mit der Bemerkung, Orlando zeige nach dem Erwachen „keine Überraschung darüber,“⁴¹ nun plötzlich eine Frau zu sein, scheint Woolf genau dieses „Selbstverständliche“ der Wandlung bekräftigen zu wollen.

Ebenso macht die Frage, die es normalerweise stets gleich zu klären gilt, ob nun die alte oder die neue Geschlechtlichkeit die authentische, die „wahre“ ist, wie sich zeigen wird, keinen rechten Sinn mehr. Wenn das „Schwanken von einem Geschlecht zum anderen“ allen Menschen eigen ist, kann das Geschlecht „darunter“, wie es oben heißt, unter den Kleidern und das möglicherweise „das genaue Gegenteil dessen ist, als was es oben erscheint,“⁴² nicht das *eigentliche* bzw. *wahre* Geschlecht einer Person sein – genauso wenig wie das „oben.“ Wenn überhaupt, liegt für Woolf die „Wahrheit“ in ebendieser Erkenntnis von der grundlegenden menschlichen Androgynität und dem damit einhergehenden ständigen „*Schwanken*“ zwischen den Geschlechtern. Das „wahre“ Geschlecht kann letztlich nur in dem liegen, was sich für eine Person als das ihm „eigentliche“ anfühlt. Das kann, muss aber nicht das ihr gesellschaftlich normativ vorgeschriebene sein. Ebenso wenig lässt sich nach Woolf von einer „wahren“ Weiblichkeit oder Männlichkeit sprechen. Wenn Geschlecht ein historisch-gesellschaftlich-kulturelles Phänomen ist, dann gibt es zwar jeweils hegemoniale Normen von Männlichkeit oder Weiblichkeit, aber kein „Original,“⁴³ sondern lediglich gelebte gesellschaftlich-kulturelle Weisen als Geschlecht zu existieren – eben geschlechtliche und sexuelle Existenzweisen.⁴⁴ Aber es gibt die normative Anforderung, entsprechend den herrschenden Geschlechternormen zu leben.

II. ORLANDO

Schlüsselszene des Romans ist das Erwachen Orlandos nach einem siebentägigen Schlaf als Frau. Schon davor war Orlando im Anschluss an die Enttäuschung

40 Ebd., S. 99.

41 Ebd.

42 Ebd., S.134.

43 J. Butler: Das Unbehagen der Geschlechter, S. 203.

44 Vgl. A. Maihofer: Geschlecht als Existenzweise.

seiner ersten großen Liebe in einen tranceähnlichen Schlaf gefallen, aus dem er erst nach sieben Tagen erwachte. Auch hier hatte eine Veränderung in ihm stattgefunden, er erinnert sich nur mehr schemenhaft an sein Leben davor. Insgesamt erscheint sein bisheriges Leben recht unstet, wenn auch phasenweise durchaus erfolgreich – schließlich ist er zur Zeit des Geschehens britischer Gesandter in Konstantinopel. Aber er scheint stets auf der Suche – nach Liebe, nach einer Sexualität, die nicht nur Lust ist, und nach so etwas wie Sinnhaftigkeit. Bedeutsam, wenn auch immer wieder qualvoll, ist für ihn das Schreiben. Hier tritt etwas Ruhe ein, als er beschließt, allen Ehrgeiz aufzugeben und von nun an „mir selbst zu Gefallen zu schreiben.“⁴⁵ Aber nichts in seinem vorherigen Leben deutet daraufhin, was nun im Zuge dieses langen, tranceähnlichen Schlafes geschieht – außer vielleicht ebendiese Unruhe und stetige Suche.

Noch bevor Orlando aus seinem zweiten tranceähnlichen Schlaf als Frau erwacht, macht Woolf bzw. ihre fiktive Biographin jedoch deutlich, dass etwas Ungewöhnliches, ja Ungeheuerliches geschehen ist; etwas, das in der herrschenden Geschlechterordnung in den Bereich des Verbotenen gehört, des nicht nur Undenkbaren und Unsagbaren, sondern vor allem auch Unlebbaren. Ausführlich und mit großer Ironie wird beschrieben, dass ein heftiges Ringen darum stattfindet, ob sein/ihr Geschlechtswechsels enthüllt werden darf oder nicht. Die Biographin selbst rät zunächst ängstlich sich dem „Geist der Zeit“⁴⁶ fügend: „Wir könnten dem Leser das Kommende ersparen und kurz und bündig sagen, Orlando sei gestorben und begraben worden.“⁴⁷ Denn ginge es nach den Stimmen des Zeitgeistes – „Keuschheit“, „Reinheit“ und „Sittsamkeit“⁴⁸ –, wäre unbedingt zu verhindern, dass die „furchtgebietende Wahrheit“⁴⁹ „Dinge zur Schau [stellt], die besser unbekannt und ungetan wären.“⁵⁰ Für sie ist – und hier macht Woolf in ihrer Kritik an der herrschenden heteropatriarchalen Geschlechterordnung deren Rigidität und strukturelle Gewalttätigkeit sehr deutlich – Orlando ein geschlechtliches Ungeheuer, ein Monster wider die Natur, das eigentlich nicht existieren sollte und ohne Lebensberechtigung ist. Sie sprechen, so heißt es, für die „Jungfrauen“, „Geschäftsleute“, „Anwälte und Ärzte“, für „jene, die verbieten; jene, die leugnen; jene, die verehren, ohne zu wissen warum [...], die es vorziehen,

45 V. Woolf: Orlando, S. 72.

46 Ebd., S. 171.

47 Ebd., S. 96.

48 Ebd.

49 Ebd., S. 97.

50 Ebd.

nicht zu sehen; nicht zu wissen begehren.“⁵¹ Schließlich haben sie dadurch „Wohlstand, Ansehen, Bequemlichkeit und Behagen“⁵² erhalten. Auf keinen Fall wollen sie, dass die Menschheit von ihrer Androgynität und der Möglichkeit eines Geschlechtswechsels erfährt; zu sehr erschüttert diese Erkenntnis das herrschende Verständnis von Geschlecht, ja stellt den Fortbestand der bürgerlich-kapitalistischen, heteropatriarchalen Gesellschafts- und Geschlechterordnung und damit die männliche Suprematie in Frage. Ihre moralische Empörung ist so groß, dass sie sich wünschen, Orlando möge nicht erwachen, er möge lieber „gefrieren“⁵³ und sie die Wahrheit auffordern, im Verborgenen zu bleiben.

Doch die Stimmen der „Wahrheit“, „Aufrichtigkeit“ und „Ehrlichkeit“⁵⁴ gehorchen dem Zeitgeist nicht. Im Gegenteil, sie erinnern die fiktive Autorin, dass zu schweigen oder gar die Unwahrheit zu sagen, ihrem Ethos als Biographin widerspricht und ermahnen sie eindringlich, ihrer Aufgabe gemäß aufrichtig, ehrlich und wahrheitsgetreu zu berichten. Vielleicht, versuchen sie die Biographin zu beruhigen, haben sich die Zeiten auch bereits etwas geändert und es ist nun ohne Strafe möglich, die Tatsachen auszusprechen⁵⁵ – und letztlich setzen sie sich durch. Die Stimmen des Zeitgeistes fliehen, denn die „Männer“ und „Frauen“ wollen nicht mehr auf sie hören. Und so „ziehen [sie] sich hastig zurück, lassen ihre Gewänder über ihren Köpfen wehen, wie um etwas abzuwehren, das sie nicht anzublicken wagen, und schliessen die Tür hinter sich. Wir bleiben daher ganz allein mit dem schlafenden Orlando.“⁵⁶ Und nochmals „erschallen“ die Trompeten und fordern: „DIE WAHRHEIT!“⁵⁷ – und so geschieht im Roman, was sonst kaum möglich scheint. Die Biographin gibt sich mutig einen Ruck und der Geschlechtswechsel Orlandos kommt ans Licht: Er erwachte und „stand aufrecht in völliger Nacktheit vor uns, und während die Trompeten Wahrheit! Wahrheit! Wahrheit! schmettern, bleibt uns keine Wahl, als zu stehen – er war eine Frau.“⁵⁸ Unübersehbar in seiner Nacktheit hat nun Orlando einen weiblichen Körper, der „in sich die Kraft eines Mannes und die Anmut einer Frau“⁵⁹ vereint. Wir als Betrachtende sehen es, aber auch Orlando selbst.

51 Ebd., S. 98.

52 Ebd.

53 Ebd., S. 97.

54 Ebd., S. 96.

55 Vgl. ebd., S. 97.

56 Ebd., S. 98.

57 Ebd.

58 Ebd.

59 Ebd., S. 99.

Woolf lässt also keineswegs offen, ob sich Orlandos Körper „wirklich“ verändert hat oder nicht, wie Lisa Rado behauptet.⁶⁰ Im Gegenteil: Auch wenn Woolf die Wandlung nicht detailliert beschreibt, ist es doch ausdrücklich der Körper selbst in seiner Nacktheit, der den Wandel für alle Beteiligten, einschließlich für Orlando selbst, sichtbar werden lässt. Doch wie könnte Woolf dies detaillierter beschreiben? Sie, die immer wieder bedauert, dass es historisch noch immer unmöglich ist, offen über den weiblichen Körper und die weibliche Sexualität zu schreiben, dies vielmehr späteren Zeiten vorbehalten ist.⁶¹ Und wenn Orlando, sich selbst im „hohen Spiegel“ betrachtend, nicht weiter reagiert, bedeutet das nicht, wie Evelin Kilian annimmt, dass sich für Orlando „nicht das Geringste“ „enthüllt“, dies für ihn/sie „ein bedeutungsloser Augenblick“⁶² sei, weil sich nur für seine/ihre eine „geschlechterfixierte Umwelt“⁶³, nicht aber für ihn/sie eine Änderung des Körpers vollzogen habe. Würde Orlando, der bzw. die sich „von Kopf bis Fuß in einem hohen Spiegel“ betrachtet, den eigenen Körper nicht in der Tat als den einer „Frau“⁶⁴ erkennen, wie es heißt, müsste nicht ausdrücklich hinzugefügt werden, dass dies jedoch „ohne auch nur die geringste Spur von Fassungslosigkeit (discomposure) zu zeigen“⁶⁵ geschehe. Ebenso wenig müsste betont werden, der „Wechsel schien sich schmerzlos und vollständig und auf eine Art vollzogen zu haben, dass Orlando selbst keine Überraschung darüber zeigte.“⁶⁶ All diese Bekräftigungen machen nur Sinn, wenn auch für Orlando wahrnehmbar ein körperlicher Wandel stattgefunden hat. Aber es ist – und das ist für Woolf wichtig, deutlich zu machen – ein Wandel, der sich für ihn/sie in völligem Einklang mit sich selbst vollzogen hat: Die weibliche Seite hatte in „ihm“ die Oberhand gewonnen. Einmal mehr nutzt Woolf hier die unterschiedlichen Möglichkeiten der Genres. Sie erlaubt sich, im Roman etwas zu beschreiben und „wahr sein zu lassen“, was im Essay so ohne Weiteres kaum möglich wäre.

60 Vgl. L. Rado: *The Modern Androgyne Imagination*, S. 164f.

61 Vgl. Woolf, Virginia: „Rede vor der ‚National Society for Women’s Service‘ (London: 21. Januar 1931)“, in: Klaus Reichert (Hg.), *Frauen und Literatur*, Frankfurt a.M.: Fischer 1997, S. 226f.; Woolf, Virginia: „Berufe für Frauen“, in: K. Reichert: *Frauen und Literatur*, S. 35f.

62 E. Kilian: *Zwischen Exzentrizität und wissenschaftlicher Vereinnahmung*, S. 290f.

63 Ebd.

64 V. Woolf: *Orlando*, S. 98.

65 Ebd., S. 99.

66 Ebd.

Aber selbst im Roman sieht die Biographin sich genötigt, kaum ist der Wandel verkündet, der Behauptung zu widersprechen, dies zeige letztlich nur, dass Orlando entweder schon „immer eine Frau gewesen“ ist oder in Wahrheit „auch in diesem Augenblick ein Mann sei.“⁶⁷ Die Differenz zwischen „oben“ und „unten“, zwischen früher und jetzt ist Woolf zufolge ganz ausdrücklich nicht eine von Wesen und Erscheinung, von Wahrheit und Illusion. Sie ist vielmehr dem ständigen androgynen „Schwanken“⁶⁸ der Geschlechter im Menschen geschuldet, Ausdruck verschiedener Phasen geschlechtlicher Existenz, des Sichtbarwerdens einer Dominanzverschiebung in der Kleidung, in Gesten und im Verhalten bzw. ihres (Noch-)Nicht-Sichtbarwerdens.

Die Frage danach, was diese Verschiebungen auslöst, was in einer Person die männliche oder weibliche Seite dominant werden lässt, wird im Übrigen von Woolf explizit zurückgewiesen: Das sollen „Biologen und Psychologen [...]“ entscheiden. Für uns genügt es, die schlichte Tatsache festzuhalten; Orlando war ein Mann bis zum Alter von dreißig Jahren; als er eine Frau wurde und es seitdem geblieben ist,⁶⁹ wenn auch immer wieder situativ mit vielen Schattierungen dazwischen sowie jenseits davon. Kurzum: Bei Orlando hatte die weibliche Seite die Oberhand gewonnen.

Es gibt also für Woolf kein Wesen, keine Essenz (weder im Körperlichen noch im Psychischen), wonach sich entscheiden ließe, ob die Tatsache, dass Orlando nun eine Frau ist, Ausdruck ihrer wahren geschlechtlichen Identität, ihres wahren Wesens ist und sie eben letztlich immer schon eine Frau gewesen ist oder ob sie jetzt streng genommen eigentlich gar keine wirkliche Frau, sondern nach wie vor ein Mann ist. Weder der Geschlechtskörper noch die Geschlechtsidentität sagen die Wahrheit aus über das Geschlecht einer Person. Keines birgt das „wahre“ Geschlecht.

Woolf verleugnet folglich nicht, wie Rado behauptet,⁷⁰ biologische Geschlechterdifferenzen noch scheitert ihr Konzept von Androgynie an deren Existenz; vielmehr sind sie kein Indikator für die „wirkliche Geschlechtlichkeit“ einer Person. Es könnte daher auch durchaus sein, dass sich bei Orlando keine körperliche Veränderung vollzogen hat, und doch wäre er deshalb kaum weniger eine Frau als nun, da sich sein/ihr Körper verändert hat. Entscheidend ist, dass Orlando zuvor ein Mann war und nun – in seinem eigenen Blick und Verhältnis

67 Ebd.

68 Ebd., S. 134.

69 Ebd., S. 99.

70 L. Rado: *The Modern Androgyne Imagination*, S. 164.

zu sich selbst – eine Frau ist.⁷¹ Das Vorher ist so wahr wie das Jetzt – wenn es dem Gefühl der „eigenen“ Geschlechtlichkeit entspricht und nicht lediglich den hegemonialen Geschlechternormen. Was zählt, ist die Gegenwärtigkeit der jeweils gerade gelebten geschlechtlichen Existenz.

Eine rigide Vereindeutigung und lebenslange Stillstellung des Geschlechts ist, so besehen und Woolf zufolge (meist⁷²) Resultat gesellschaftlicher Zwänge, geschlechtlicher Normierungen und Disziplinierungen, denn die Menschen sind, wie schon angesprochen, in der herrschenden heteropatriarchalen Zweigeschlechterordnung genötigt, eine eindeutige und lebenslängliche heterosexuelle Geschlechtsidentität als Frau *oder* als Mann gemäß den herrschenden Geschlechternormen zu entwickeln. Individuen, die sich diesen Zumutungen geschlechtlicher Identität entziehen oder den herrschenden Normen geschlechtlicher „Intelligibilität“⁷³ nicht entsprechen, sind nach Woolf stets gefährdet, denn wie sie betont: „Derart ist jedoch die unbezähmbare Natur des Geistes der Zeit, dass er jeden, der versucht, sich ihm entgegenzustellen, weit wirksamer niedermacht, als jene, die sich ihm beugen.“⁷⁴ Woolf verweist hier also ähnlich, wie es später Butler tun wird, darauf, dass sich den gegenwärtig hegemonialen Anforderungen an Geschlecht zu fügen, auf das „kulturelle Überleben abzielt.“⁷⁵ In diesem Sinne wird Orlandos Geschlecht, je länger sie als Frau lebt, ganz allmählich immer eindeutiger und ihr Begehren mit der Zeit ausschließlich heterosexuell – allerdings stets mit der Erinnerung an viele verschiedene geschlechtliche und sexuelle Erfahrungen davor. So wechselt sie noch längere Zeit immer wieder ihr Geschlecht sowie ihr sexuelles Begehren „häufiger als jene, die nur eine Art von Bekleidung getragen haben, es sich vorstellen können; noch kann es einen Zweifel daran geben, dass sie durch dieses Vorgehen eine zweifache Ernte einbrachte; die Freuden des Lebens sich mehrten und seine Erfahrungen [sich] vervielfachten;“ ebenso erfreute sie sich „gleichermaßen der Liebe beider Geschlechter.“⁷⁶ Doch, wie eindrücklich beschrieben wird, vertieft sich der Wandel in Orlando im Laufe der nächsten Lebensjahre bzw. -etappen, die sich ja im Üb-

71 Vgl. V. Woolf: Orlando, S. 99.

72 Im Rahmen einer Vielfalt von Geschlecht kann allerdings die polarisierende Betonung und (Re-)Markierung traditioneller Geschlechterdifferenzen auch eine Art selbstermächtigende individuelle Selbststilisierung tradiert heterosexueller Weiblichkeit bzw. Männlichkeit sein.

73 J. Butler: Das Unbehagen der Geschlechter, S. 38.

74 V. Woolf: Orlando, S. 171; ebd., S. 187.

75 J. Butler: Das Unbehagen der Geschlechter, S. 205.

76 Ebd., S. 156.

rigen über mehrere Jahrhunderte erstrecken,⁷⁷ stetig. So empfindet es Orlando zum Beispiel als ein bedeutsames Zeichen ihrer/seiner Veränderung hin zur Frau, als die Vorstellung von ihrem künftigen Mann als Knaben auf hoher See „Tränen in ihre Augen [brachten], Tränen, wie sie bemerkte, von einem feineren Arom als alle, die sie bisher geweint hatte. ‚Ich bin eine Frau‘, dachte sie, ‚endlich eine richtige Frau‘. Sie dankte Bonthrop aus ganzem Herzen, dass er ihr dieses seltene und unerwartete Entzücken geschenkt hatte.“⁷⁸ Und viele dieser Veränderungen sind für Woolf ausdrücklich als Folge gesellschaftlich normativer Anforderungen und nicht als natürliche Folge eines biologischen Wechsels zu verstehen. Entsprechend war ja zunächst mit dem Geschlechtswechsel bei Orlando keinerlei Identitätswechsel verbunden: „Orlando war eine Frau geworden – das ist nicht zu leugnen. Aber in jeder anderen Hinsicht blieb Orlando genauso, wie er gewesen war. Der Wechsel des Geschlechts, wenn er auch die Zukunft der beiden änderte, tat nicht das geringste, ihre Identität zu ändern. Ihre Gesichter blieben, wie ihre Porträts beweisen, praktisch dieselben. Seine Erinnerung – aber in Zukunft müssen wir der Konvention zuliebe ‚ihre‘ statt ‚seine‘ und ‚sie‘ statt ‚er‘ sagen –, ihre Erinnerung also reichte durch alle Ereignisse ihres bisherigen Lebens zurück, ohne auf ein Hindernis zu stoßen.“⁷⁹

Und diese Erinnerungen verblasen, wie gesagt, im Weiteren auch nicht, was unter anderem das Verständnis des „anderen“ Geschlechts erhöht. Ebenso bleiben bestimmte Verhaltensweisen und Kompetenzen im Sinne des androgynen „Schwankens“⁸⁰ bestehen. Dies führt bei Orlando und Marmaduke Bohnthrop Sheldermine nach ihrer ersten gemeinsamen Nacht sogar zu dem „schrecklichen Verdacht“:⁸¹ „‚Du bist eine Frau, Shell!‘ rief sie. ‚Du bist ein Mann, Orlando!‘ rief er.“ Es folgen „Beteuerungen und Beweise.“⁸² Doch auch hier ist offensichtlich weder der Körper ein endgültiger Beweis für das „wahre“ Geschlecht noch das einige Tage spätere Eintreffen des Gerichtsentscheids, in dem Orlando endgültig für weiblich erklärt wird: „‚Mein Geschlecht‘, las sie [Orlando; Anm. der Verf.] mit einiger Feierlichkeit vor, ‚wird unbestreitbar und über jeden Schatten

77 Die Geschichte beginnt unter der Regentschaft von Königin Elisabeth I. im 16. Jahrhundert und endet im Jahre 1928, als der Roman geschrieben wurde.

78 V. Woolf: Orlando, S. 178.

79 Ebd., S. 99; vgl. auch K. Kaivola: Revisiting Woolf's Representations of Androgyny, S. 152.

80 V. Woolf: Orlando, S. 134.

81 Ebd., S. 177.

82 Ebd.

eines Zweifels erhaben (was habe ich dir gesagt, Shel?) für weiblich erklärt.“⁸³ Aber auch dies vermag ihnen wechselseitig keine ausreichende Sicherheit zu geben, denn gerade dass sie sich in den folgenden Tagen weiterhin so gut verstehen, führt erneut zu der beunruhigten Frage von Shel: „Bist du sicher, dass du kein Mann bist?“ und sie echote, „kann es sein, dass du keine Frau bist?“ und dann mussten sie ohne weitere Umschweife die Probe darauf machen. Denn jeder von ihnen war so überrascht, wie schnell der andere verstand, und es war für jeden von ihnen eine solche Offenbarung, dass eine Frau so tolerant und freimütig sein konnte wie ein Mann, und ein Mann so seltsam und empfindsam wie eine Frau, dass sie sofort die Probe darauf machen mussten.“⁸⁴

Mit der obigen Formulierung – „aber in Zukunft müssen wir der Konvention zuliebe ‚ihre‘ statt ‚seine‘ und ‚sie‘ statt ‚er‘ sagen“ – unterstreicht Woolf einmal mehr die historische Kontingenz der binär hierarchischen Zweiteilung der Geschlechter. Sie ist Resultat einer gesellschaftlich-kulturellen Konvention oder um es im Anschluss an Nietzsche zu sagen, ein Effekt der Grammatik, eine „Verführung der Sprache.“⁸⁵ Aufgrund der herrschenden Disziplinierungs- und Normalisierungsprozesse entwickeln Individuen im Laufe ihres Lebens ein imaginäres Verhältnis zu sich selbst als Frau oder als Mann, das jedoch mit der Zeit, aufgrund ständiger Wiederholungen und Neujustierungen, zunehmend materielle, körperliche und psychische Realität in den Individuen gewinnt – so auch bei Orlando.

Entsprechend ausführlich beschreibt Woolf die gesellschaftlichen Zwänge, denen Orlando als Frau ausgesetzt ist, die Normen, mit denen sie sich konfrontiert sieht, aber auch die Ängste, Wünsche und Sehnsüchte, die sie den verschiedenen historischen Geschlechterordnungen gemäß als Frau entwickeln soll. Und da sich die Geschlechtersegregation mit der Etablierung der bürgerlichen Gesell-

83 Ebd., S. 179.

84 Ebd., S. 181.

85 Nietzsche, Friedrich: „Zur Genealogie der Moral. Eine Streitschrift“, in: ders., Werke in drei Bänden. Bd. 2, München: Hanser 1966, S. 789f.; Nietzsches Überlegungen beziehen sich auf die „Verführung der Sprache“, die uns von einem „Sein“, einem „Täter“ hinter dem „Tun“ ausgehen lässt; vgl. auch E. Kilian: Zwischen Exzentrizität und wissenschaftlicher Vereinnahmung, S. 291, die bezogen auf diese Formulierung Woolfs konstatiert: „[D]ann heißt das nichts anderes, als dass die Binarität der Geschlechter eine Frage der Grammatik ist, der in diesem Fall gar keine ‚echte‘ Zweiteilung entspricht, dass sich die Geschlechterdifferenz in und durch die Sprache konstituiert und ihr dadurch erst eine spezifische Signifikanz zugeschrieben wird.“

schaft verstärkt und die Differenzen sich vertiefen, wächst in dieser Zeit der Druck auf Orlando nochmals deutlich, sich den herrschenden Vorstellungen von Weiblichkeit zu fügen.⁸⁶ Ihr Spielraum als Frau wird merklich enger und restriktiver. So hat letztlich die Entscheidung, sich einen Gatten zu suchen, die zur Ehe mit Shel führt, mit dem Wandel der Geschlechterverhältnisse und dem neuen „Geist der Zeit“⁸⁷ im 19. Jahrhundert zu tun. Er ist es, der in ihr den dringenden Wunsch weckt, „einen Gemahl zu nehmen. [...] Aber der Geist des neunzehnten Jahrhunderts war mit ihrem Wesen gänzlich unvereinbar, und so packte er sie und zerbrach sie, und sie war sich der Niederlage, die ihr von seiner Hand zugefügt wurde, so bewusst, wie sie es nie zuvor gewesen war.“⁸⁸ Dieser Kunstgriff, die Biographie Orlandos über mehrere Jahrhunderte hinweg vollziehen zu lassen, erlaubt es Woolf nicht nur, ihre These von der Historizität von Geschlecht und Geschlechterdifferenzen zu illustrieren; es erlaubt ihr auch, anschaulich zu machen, dass mit der bürgerlichen Gesellschaft eine stärker und rigider ausgeprägte Geschlechterdifferenzierung verbunden ist, mit der sowohl eine Naturalisierung von Geschlechterdifferenzen als auch eine dezidierte Heteronormativität und Vereindeutigung einhergeht.

Dass Orlando dem Zeitgeist nachgibt und heiratet, was „mit ihrem Wesen gänzlich unvereinbar“ war, „zerbrach sie“⁸⁹ in gewisser Weise. Nach ihrer Heirat alleine zu Hause – ihr Ehemann war ja gleich nach der Trauung zu seiner Reise ans Kap Horn aufgebrochen – begann sie sich irritiert zu fragen, was genau das für eine Ehe sei, die sie da geschlossen hatte und vor allem was das Wort „gehorschen“⁹⁰ im Ehegelübde für ihre Zukunft bedeuten würde. Zumal, wenn sie zugleich „immer noch wünschte, mehr als alles andere auf der Welt, Gedichte zu schreiben, war das eine Ehe?“⁹¹ Durfte sie das jetzt überhaupt noch? Sie hatte ihre Zweifel. Aber nach einigem Hin und Her ruft sie aus: „Zum Teufel damit!“⁹² und beginnt zu schreiben. Sie hatte, war ihr Gefühl, es gerade noch geschafft, sich dem Zeitgeist zu fügen „und doch sie selbst“⁹³ zu bleiben.

Zentral für den Wandel Orlandos zur Frau sind insbesondere die Kleider, die sie nun als Frau zu tragen beginnt. Sie verstärken und verstetigen den Prozess.

86 Vgl. V. Woolf: Orlando, S. 161ff.

87 Ebd., S. 171.

88 Ebd.

89 Ebd.

90 Ebd., S. 184.

91 Ebd., S. 185.

92 Ebd., S. 186.

93 Ebd., S. 187.

Überhaupt spielen nach Woolf Kleider für die Vergeschlechtlichung von Individuen eine zentrale Rolle, so auch bei Orlando. Denn Kleider „formen unsere Herzen, unseren Verstand, unsere Zungen nach ihrem Belieben. Und so war, nachdem sie jetzt eine geraume Zeit Röcke getragen hatte, eine gewisse Veränderung in Orlando sichtbar, die sich [...] sogar in ihrem Gesicht finden lässt.“⁹⁴ Woolf fährt an dieser Stelle fort:

Wenn wir das Bild von Orlando als Mann mit dem von Orlando als Frau vergleichen, werden wir sehen, dass es, obwohl beide ohne jeden Zweifel ein und dieselbe Person sind, gewisse Veränderungen gibt. Der Mann hat die Hand frei, das Schwert zu ergreifen, die Frau muss die ihre benutzen, um zu verhindern, dass der Satin von ihren Schultern rutscht. Der Mann blickt der Welt offen ins Gesicht, als sei sie für seinen Gebrauch gemacht und nach seinem Geschmack gestaltet. Die Frau sieht sie von der Seite her kurz an, verstohlen, sogar voller Argwohn. Hätten beide dieselben Kleider getragen, ist es möglich, dass auch ihre Auffassungen dieselben gewesen wären.⁹⁵

Kleider sind Woolf zufolge in der bürgerlichen Geschlechterordnung zentrale „Akteure“ vergeschlechtlichender (aber auch konstitutiv damit verbunden klassenspezifischer, ethnisierender und rassifizierender) Differenzierungs- und Hierarchisierungsprozesse. Sie vollziehen „mystische Riten“⁹⁶ der Grenzziehung zwischen den Individuen, wie sie es auch in ihrem letzten Essay *Drei Guineen* aufzeigt, der sich nochmals ausführlich auf die Herstellung bürgerlicher, männlicher Suprematie bezieht. Sie schreiben die bürgerliche, heteropatriarchale Zweigeschlechterordnung nicht nur sukzessive in Körper und Psyche ein, sie konstituieren und transformieren sie und lassen spezifische Gesten entstehen sowie bestimmte Dinge denken, fühlen und sagen. Damit tragen Kleider in ihrer „symbolischen Gewalt“⁹⁷ in entscheidendem Masse zur Reproduktion der heteronormativen, patriarchalen Geschlechterordnung bei. Aber sie können ebenso deren Veränderung in Gang setzen, diese begleiten und unterstützen. In diesem Sinne stellt sich für Woolf auch umgekehrt die Frage, ob sich Männer und Frauen vielleicht ähnlicher sein würden, wenn sie dieselben Kleider trügen.⁹⁸

Auch Kilian hebt die Bedeutung der Kleidung in *Orlando* hervor: „Von Anfang an setzt sie [Woolf; Anm. der Verf.] in *Orlando* Kleidung und Verkleidung, präziser den Zeichencharakter der Kleidung, als Vehikel ein, um die Ordnung

94 Ebd., S. 134.

95 Ebd.

96 V.Woolf: *Drei Guineen*, S. 252.

97 Bourdieu, Pierre: „Die männliche Herrschaft“, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2005, S. 9ff.; S. 63ff.

98 Vgl. V.Woolf: *Orlando*, S. 134.

und Zuordnung der Geschlechter und des Begehrens zu explorieren und vor allem deren kulturelle und historische Verfasstheit aufzudecken.“⁹⁹ Allerdings neigt Kilian in ihrer starken Betonung des „Zeichencharakters“ der Kleider dazu, deren Wirkmächtigkeit als „Akteure“ im Prozess der rigiden Ver(zwei)geschlechtlichung der Individuen etwas aus den Augen zu verlieren; also gerade den Aspekt, der meiner Ansicht nach für Woolf von besonderem Interesse ist. Denn neben dem historisch kontingenten „Verweischarakter der Kleidung auf das darunter verborgene Geschlecht,“¹⁰⁰ dem „Spiel zwischen Sein und Schein“¹⁰¹ geht es ihr vor allem um deren „aktiven“ Beitrag in der allmählich sich vollziehenden Wandlung von Orlando. In Woolfs Rekonstruktion dieses „mühevollen“¹⁰² Disziplinierungs- und Normalisierungsprozesses von Orlando sind deshalb gerade die Kleider von zentraler Bedeutung für die körperliche und psychische Inkorporierung und Somatisierung hegemonialer weiblicher Geschlechternormen.

Doch die Kleider sind nur die halbe „Wahrheit“. Die Sache ist komplizierter, wie Woolf betont: „Der Unterschied zwischen den Geschlechtern ist, zum Glück, von großer Tiefgründigkeit. Kleider sind nichts weiter als ein Symbol für etwas, das tief darunter verborgen liegt. Es war eine Veränderung in Orlando selbst, die ihr die Wahl eines Frauenkleides und eines Frauengeschlechts (woman's sex) diktierte.“¹⁰³ Aber was ist das „darunterliegende Verborgene“? Was lässt Orlando „wählen“, ab nun eine Frau zu sein und Frauenkleider zu tragen? Es scheint, in ihm/ihr hat nun (für eine gewisse Zeit oder grundsätzlich) ihre weibliche Seite die „Oberhand“¹⁰⁴ gewonnen. Woolf zufolge sind, wie schon angesprochen, alle Menschen „androgyn“¹⁰⁵, eine Mischung aus beiden Geschlechtern.¹⁰⁶ Und „vielleicht drückt sie damit nur mit größerer Offenheit als üblich [...] etwas aus, das den meisten Menschen widerfährt, ohne derart deutlich ausgedrückt zu werden.“¹⁰⁷ Es ist also eine Veränderung in Orlando selbst, der den Prozess ihres Geschlechtswandels in Gang setzt, der – wenn auch längere Zeit weniger eindeu-

99 E. Kilian: Zwischen Exzentrizität und wissenschaftlicher Vereinnahmung, S. 288.

100 Ebd.

101 Ebd., S. 289.

102 V. Woolf: Orlando, S. 111.

103 Ebd., S. 134.

104 Ebd., S. 135.

105 V. Woolf: Ein eigenes Zimmer, S. 97.

106 Vgl. ebd., S. 95ff.

107 Ebd., S. 134.

tig und immer wieder schwankend – sie letztlich, allerdings auch dann noch mit ihren Erinnerungen an ihr früheres Leben als Mann, zu einer Frau werden lässt.

Und so kauft sie in einem nächsten Schritt – nachdem sie nach ihrem Geschlechtswandel zunächst eine längere Zeit bei Roma gelebt hatte und dort „in jene Jacken und Hosen gekleidet [war], die unterschiedslos von beiden Geschlechtern getragen werden können“ – für ihre Rückkehr nach England auf einem „englischen Handelsschiff“ „eine komplette Ausstattung solcher Kleider [...], wie Frauen sie damals trugen.“¹⁰⁸ Und erst jetzt wird Orlando bewusst, dass sie sich möglicherweise aufgrund der Hosen, die sie bislang getragen hatte, „bis zu diesem Augenblick kaum einen Gedanken über ihr Geschlecht gemacht hatte.“¹⁰⁹ So wird ihr erst „als sie den Schwung der Röcke um ihre Beine spürte und der Kapitän sich mit der allergrössten Höflichkeit erbot, an Deck ein Sonnensegel für sie spannen zu lassen, mit plötzlichem Erschrecken der Vor- und Nachteile ihrer Lage bewusst.“¹¹⁰ Ihr Erschrecken hat jedoch weniger, wie Woolf ausdrücklich betont, mit einer Sorge um ihre „Keuschheit“¹¹¹ zu tun, die sich normalerweise andere Frauen in ihrer Situation gemacht hätten. Das war allerdings für sie, „die dreissig Jahre ein Mann gewesen ist, und ein Gesandter dazu“¹¹² kein großer Schrecken. Auch ihr selbst war zunächst der Grund für ihr Erschrecken nicht klar und sie brauchte die ganze Fahrt bis nach England, um diesen Vorgang zu verstehen. Um was geht es hier?

Orlando wird, wie nun ausführlich beschrieben wird, allmählich klar, dass sie als Frau nicht nur viele Dinge nicht mehr tun kann, weil es ihrem Geschlecht nicht mehr ziemt, sondern auch viele Dinge tun muss, die sie eigentlich unsinnig findet. So „erinnerte [sie] sich daran, wie sie als junger Mann, darauf bestanden hatte, dass Frauen gehorsam, keusch, parfümiert und exquisit gekleidet sein müssten. ‚Nun werde ich am eigenen Leib für jene Wünsche zahlen müssen‘, überlegte sie; ‚denn Frauen sind nicht (nach meiner eigenen, kurzen Erfahrung mit diesem Geschlecht zu urteilen) von Natur aus gehorsam, keusch, parfümiert und exquisit gekleidet. Sie können diese Reize, ohne die sie keine der Freuden des Lebens genießen dürfen, nur durch die mühevollste Disziplin erlangen‘.“¹¹³ Sie wird sich also zunehmend bewusst, welch mühevoller Prozess es sein wird, eine „richtige“ Frau zu werden bzw. zu sein. Das heißt, Grund für ihr Erschre-

108 Ebd., S. 109.

109 Ebd.

110 Ebd.

111 Ebd.

112 Ebd.

113 V. Woolf: Orlando, S. 111.

cken war, dass ihr nach und nach „die heiligen Verpflichtungen des Frauseins“¹¹⁴ klar werden, denen sie nun in Zukunft zu genügen hatte: „Alles, was ich tun kann, sobald ich den Fuss auf englischen Boden gesetzt habe, ist Tee ausschenken und meine Lords fragen, wie sie ihn haben möchten. Nehmen Sie Zucker? Nehmen Sie Sahne?“¹¹⁵ Zugleich wird ihr mit „Entsetzen“ bewusst, welch schlechte Meinung sie inzwischen vom „anderen Geschlecht“ bekommen hat, „dem männlichen, dem anzugehören einst ihr Stolz gewesen war.“¹¹⁶ Sichtbar wird ihr nun aus ihrer neuen Perspektive, dass ein Geschlecht doch recht mangelhaft ist, das sich dadurch auszeichnet, „einer Frau die Bildung zu verweigern, damit sie nicht über einen lachen kann; der Sklave des zerbrechlichsten Dings in Unterröcken zu sein und dennoch herumzustolzieren, als wäre man der Herr der Schöpfung.“¹¹⁷ Genau besehen, kritisiert sie in diesem Zustand die Mängel und Schwächen *beider* Geschlechter und scheint „zu schwanken; sie war Mann; sie war Frau.“¹¹⁸ Irgendwie war sie sich (noch) nicht sicher, zu welchem Geschlecht sie gehörte oder gehören wollte.¹¹⁹ Doch am nächsten Morgen wurde deutlich, „dass in der Nacht etwas geschehen war, was ihr einen Stoss in Richtung auf das weibliche Geschlecht versetzt hatte, denn sie sprach mehr, wie eine Frau spricht, als wie ein Mann, aber dennoch mit einer gewissen Zufriedenheit,“¹²⁰ die sie tags zuvor noch nicht hatte. Dabei ging sie mit der Zeit sogar soweit, dass sie stolz war, eine Frau zu sein und stand damit „im Begriff“, wie Woolf betont, „sich in die grösste Narretei zu verrennen [...] nämlich stolz zu sein auf ihr Geschlecht.“¹²¹ Als ob Geschlecht etwas wäre, worauf es sich stolz sein ließe! Sie

114 Ebd., S. 112.

115 Ebd. In *Eine Skizze der Vergangenheit* bringt Woolf ihr „Teetischtraining“, wie sie es ironisch nennt, in Zusammenhang mit ihrer vorsichtig zurückhaltenden Art, nicht nur in ihrem Verhalten, sondern auch in ihrem Schreiben: „Wenn ich meine alten Common Reader-Artikel lese, entdecke ich sie [„die viktorianischen Manieren“] dort. Ich mache mein Teetischtraining für ihre Verbindlichkeit, ihre Höflichkeit und Indirektheit verantwortlich. Ich sehe mich verlegen jungen Männern Teller mit Korinthenbrötchen reichen und sie nicht schlicht und einfach über ihre Gedichte und Romane fragen, sondern ob sie außer Zucker auch Sahne nähmen“ (Woolf, Virginia: „Augenblicke. Skizzierte Erinnerungen“, Frankfurt a.M.: Fischer 1984, S. 175).

116 V. Woolf: Orlando, S. 114.

117 Ebd., S. 112

118 Ebd., S. 114.

119 Vgl. ebd.

120 Ebd., S. 114.

121 Ebd., S. 115.

entspricht nun den gesellschaftlichen Erwartungen an Weiblichkeit, die zudem mit der bürgerlich kapitalistischen Gesellschafts- und Geschlechterordnung zunehmend rigider geschlechtersegregierend wirken. Auch hier ist es insbesondere die Kleidung, genauer die Krinoline, die die neuen Anforderungen an Weiblichkeit symbolisiert. „So stand [Orlando] kummervoll am Fenster des Salons [...], niedergezogen vom Gewicht der Krinoline, die sie ergeben angelegt hatte. Sie war schwerer und trübseliger als jedes andere Kleid, das sie bis jetzt getragen hatte. Keines hatte ihre Bewegungen je so behindert.“¹²² Ihre Muskeln schwinden, sie beginnt sich „vor Räubern hinter der Wandtäfelung“ zu ängstigen und vor Gespenstern zu fürchten. All dies machte sie zunehmend geneigter, „sich anzulehnen“¹²³ und sich einen Gemahl zu suchen – den sie dann ja auch gefunden hatte.

Selbst in ihrem Schreiben, ihr bislang Wichtigstes im Leben, kann sie sich nach und nach der Tatsache nicht mehr verschließen, dass ihr als Frau das Schreiben, aber auch das Denken nicht wirklich ansteht. Und so wird ironisch versichert: „Gewiss wird sie, da sie eine Frau ist [...] diesen Anspruch des Schreibens und Denkens bald aufgeben und wenigstens an einen Wildhüter zu denken beginnen (und solange eine Frau an einen Mann denkt, hat keiner etwas dagegen, dass sie denkt). Und dann wird sie ihm ein kleines Billett schreiben (und solange eine Frau kleine Billetts schreibt, hat keiner etwas dagegen, dass sie schreibt) und eine Verabredung für die Sonntagabenddämmerung treffen.“¹²⁴ Doch letztlich schafft sie es in ihrer Leidenschaft für das Schreiben – entgegen den herrschenden Normen von Weiblichkeit und ihrer daraus entstehenden Unsicherheit –, ihr Buch zu Ende zu bringen. Es erscheint nicht nur in mehreren Auflagen, sondern sie erhält sogar einen Preis dafür. Aber darum geht es ihr nicht. Auch hierin will sie sich letztlich dem Zeitgeist nicht fügen: „Was haben Ruhm und Ehre mit Poesie zu tun?“¹²⁵ Diese sind der Sache selbst völlig „unan-

122 Ebd., S. 171f.

123 Ebd., S. 172.

124 Ebd., S. 190, hierzu noch J. Mickary: Regenerating the Novel, S. 7. Für ihn ist *Orlando* ebenso eine Geschichte über das Schreiben von Frauen wie über Androgynie: „Being a story of womens’ experience and women’s writing as much as it is a representation of androgyny and its relationship to literary creation, *Orlando* is a kind of fictional workshop for the exploration of Woolf’s literary ambitions.“ Nicht zuletzt aus diesen Gründen gehören auch für ihn *Orlando* und *Ein eigenes Zimmer* inhaltlich eng zusammen (ebd., S. 17).

125 Ebd., S. 228.

gemessen“¹²⁶, ja, sie ernst zu nehmen, ist eigentlich ein Zeichen des Sich-Fügens. So vergräbt sie ihren Roman auch nicht feierlich unter einem Baum, wie zunächst beabsichtigt, als Zeichen der Dankbarkeit für das Land. Sie lässt ihn vielmehr einfach am Boden liegen. Schließlich hat sie das Buch genaugenommen trotz bzw. gegen der in ihm herrschenden Normen geschrieben. – Der Roman endet mit der Heimkehr von Shelmedine und Orlandos Freude darüber; sie beginnen ein gemeinsames Leben.

III. SCHLUSS

VERSTÄNDNIS VON GESCHLECHT

Was Woolf hier am Beispiel Orlandos literarisch beschreibt, erinnert an das, was später Harold Garfinkel in seiner berühmten Studie zur Trans*Person „Agnes“¹²⁷ aufzeigen wird: die Entwicklung hin zu einer intelligiblen Geschlechtszugehörigkeit und -identität als einem gesellschaftlich geforderten, aktiven Lern- und Herstellungsprozess. Woolf lässt nicht einmal das Detail der gerichtlichen Bestätigung des neuen Geschlechts aus und so wird Orlando schließlich gar amtlich „unbestreitbar und über jeden Schatten eines Zweifels erhaben [...] für weiblich erklärt.“¹²⁸ Anders als Garfinkel zeigt sie jedoch auch, wie unterschiedlich ausgeprägt die Notwendigkeit geschlechtlicher Differenzierung historisch ist und wie diese gerade in der bürgerlichen Geschlechterordnung zunimmt.

Orlando gewinnt in diesem Prozess, wie deutlich wird, die Einsicht, dass Frauen*, nach ihrer „eigenen kurzen Erfahrung mit diesem Geschlecht“, nicht „von Natur aus gehorsam, keusch, parfümiert und exquisit gekleidet“¹²⁹ sind: Geschlecht ist nicht natürlich bedingt. Die Herausbildung einer gesellschaftlich intelligiblen weiblichen* Geschlechtsidentität und die damit verbundene Vereindeutigung ist, im Gegenteil, das Ergebnis „mühevollster Disziplin,“¹³⁰ einer anstrengenden Disziplinierungs- und Normalisierungsarbeit.

Woolf geht dabei *erstens* davon aus, dass im Zuge dieser Disziplinierungs- und Normalisierungsarbeit Geschlecht, Geschlechterdifferenzen und Geschlechtsidentität körperliche und psychische „Materialität“ gewinnen. Denn im Rahmen der herrschenden Geschlechterordnung sind als weiblich oder männlich

126 Ebd.

127 Garfinkel, Harold: „Studies in Ethnomethodology“, New Jersey: Prentice-Hall 1967.

128 V. Woolf: Orlando, S. 179.

129 V. Woolf: Orlando, S. 111.

130 Ebd.

identifizierte Personen gezwungen, in ständiger Orientierung an den hegemonialen Geschlechtervorstellungen von Männlichkeit* und Weiblichkeit* ein Verhältnis zu sich als Mann* oder als Frau* (wie auch immer modifiziert, widersprüchlich oder gebrochen) zu entwickeln. In dieser sich ständig wiederholenden, alltäglich gelebten Praxis erhält die jeweilige Geschlechtlichkeit in den Individuen nach und nach materielle Realität, d.i. Kontinuität, Beharrlichkeit und Trägheit, und zwar in einer Vielzahl vergeschlechtlichter Denk-, Gefühls- und Handlungsweisen, in Sichtweisen auf die Welt, psychischen Strukturen und Begehrensformen sowie in den vergeschlechtlichten und sexualisierten Körpern und Körperpraxen – allerdings als ein historisch spezifischer *Modus der Existenz* und nicht der Essenz.

Woolf spricht also sozialen Praxen und Verhältnissen eine, wie ich es im Anschluss an Karel Kosik nenne, „ontoformative Kraft“ (1970) zu. Sie konstituieren eine historisch bestimmte Art und Weise, geschlechtlich zu existieren. Ihr Verständnis von Geschlecht impliziert in diesem Sinne nicht nur die Einsicht in das *Imaginäre der Realität des Geschlechts*, dass es ein gesellschaftlich kulturelles Phänomen, „ein freischwebendes Artefakt“¹³¹ und eine soziale Konstruktion ist. Dies impliziert zugleich die Erkenntnis in die *materielle Realität des Imaginären des Geschlechts*.¹³² Dieses „Sein“ von Geschlecht, die jeweilige Geschlechtlichkeit einer Person bleibt jedoch für Woolf stets im Prozess, weil es als von Menschen gelebtes *Gewordensein* stets ein Sein im *Werden*, nie abgeschlossen und doch *Seiendes* im Sinne von *Existieren* ist: eben eine derzeit *hegemoniale Existenzweise*.¹³³

Allerdings kann *zweitens* die geforderte Vereindeutigung von Geschlecht und Sexualität letztlich nie wirklich gelingen. Zu vielschichtig und komplex ist nach Woolf dieser Prozess. Die allmähliche Aneignung, d.h. die Materialisierung, Internalisierung und Inkorporierung der hegemonialen Geschlechternormen geschieht nicht nur auf individuell je unterschiedliche und einzigartige Weise, sondern auch mal mehr oder weniger konform oder subversiv, möglicherweise sich auch ganz bewusst den Normen entziehend. So sind für viele Frauen Woolf zufolge die Erfahrungen ihrer strukturellen Diskriminierung in einer cis-heteropatriarchalen Geschlechterordnung Anlass, sich innerlich von den herrschenden Weiblichkeitsnormen zu distanzieren und in ihrem Alltag, ihrem Arbeiten oder in ihren Beziehungen widerständige Praktiken zu entwickeln. Dabei

131 J. Butler: Das Unbehagen der Geschlechter, S. 23.

132 Vgl. A. Maihofer: Geschlecht als Existenzweise; A. Maihofer: Sozialisation und Geschlecht.

133 Vgl. ebd.

besteht allerdings stets die Gefahr des Scheiterns sowie der gesellschaftlichen Sanktionierung.

Zudem gelingt die Vereindeutigung Woolf zufolge auch angesichts des ständigen androgenen Schwankens des Menschen nie gänzlich. So bewahrt sich Orlando Erfahrungen aus ihrem/seinem früheren Leben als Mann*, wie spezifische Körperpraxen, Denkweisen und das Gefühl von männlicher Selbstsicherheit und Wirkmächtigkeit. In all ihrer Anpassung bleibt sie, nicht zuletzt aufgrund dieser Erinnerungen, kritisch reflexiv und entzieht sich immer wieder herrschenden Geschlechternormen, beispielsweise indem sie als Frau* ihr Buch zu Ende schreibt und zugleich den „Literaturmarkt“ und dem mit ihm verbundenen männlichen Narzissmus zurückweist.¹³⁴

Mit der normativen Anforderung der Herstellung einer einheitlichen und eindeutigen *Geschlechts*-identität ist nach Woolf *drittens* auch die Herstellung einer einheitlichen und eindeutigen *Geschlechts-identität* verbunden bzw. sollte es sein. Auch *Identität* ist nichts Vorgängiges, vielmehr Resultat ständig erneut stattfindender Prozesse der Selbststilisierung sowie nie abgeschlossener Prozesse der Vereinheitlichung und Stillstellung, einer Suche nach sich selbst, dem „eigentlichen“ Selbst, die zu einer mal mehr mal weniger homogenen Identität führen bzw. führen sollen. So zeigt Woolf eindrücklich, hierbei ebenfalls stark von Freud inspiriert, wie Orlando immer wieder „dieses Ich“ sucht, „das nichts zu sein wünscht als es selbst“ und das „manche Menschen das wahre Ich nennen“ oder das „bewusste Ich“, von dem sie sagen, dass es „die Zusammenfassung aller Ichs (ist), die zu sein wir in uns haben; befehligt und eingeschlossen vom Ober-Ich, vom Schlüssel-Ich, das sie alle verschmilzt und kontrolliert.“¹³⁵ Entsprechend fragt sich auch Orlando, inzwischen Mitte dreißig, wer sie/er eigentlich ist: „Was denn? Wer denn?“ sagte sie. ‚Sechsenddreißig; in einem Automobil; eine Frau. Ja, aber eine Millionen Dinge zugleich‘.¹³⁶ Allerdings findet sie* auch immer wieder „völlige Gelassenheit (denn sie war jetzt eins und ganz).“¹³⁷

Mit anderen Worten: Woolf entwickelt in Ansätzen bereits ein anti-essentialistisches und materialistisch (de)konstruktivistisches Verständnis von Geschlecht. Damit ist für sie die Einsicht verbunden, dass die Konstruktion von Geschlecht sowohl Mechanismen der Differenzierung, Diskriminierung und Hierarchisierung als auch der Disziplinierung, Normalisierung und Subjektivierung

134 Vgl. V. Woolf: *Drei Guineen*, S. 195ff.

135 Vgl. ebd., S. 218.

136 Ebd.

137 Ebd., S. 226.

umfasst. Dieser komplexe Prozess impliziert nicht nur, dass die Individuen – entsprechend ihrer Klassifizierung als Mann* *oder* Frau* – eine eindeutige intelligible männliche* *oder* weibliche* Geschlechtsidentität mit einer heterosexuellen Orientierung ausbilden müssen, sondern dies zugleich auch Prozesse der Rassifizierung und Kulturalisierung umfasst und zudem in sich klassen- bzw. schichtspezifisch differenziert ist.¹³⁸ Die Herausbildung einer eindeutigen Geschlechtlichkeit einer Person ist somit nach Woolf das Ergebnis „mystischer Riten“¹³⁹ der Grenzziehung zwischen den Individuen. Sie lassen „mystische Grenzen“ entstehen, in denen „menschliche Wesen eingepfercht werden, starr, getrennt, künstlich.“¹⁴⁰ Sie ist ein gesellschaftlicher Zwang, eine normative Anforderung und keine natürlich bedingte Gegebenheit oder ein natürlicher Prozess. – Vielmehr etwas, das es zu überwinden gilt.

Und nicht zuletzt ist Woolf zufolge *viertens* Geschlecht als hegemoniale Existenzweise weniger ein Zustand als vielmehr ein ständiger Prozess, eben ein Sein im ständigen Werden. Und dies umso mehr, als ihr Verständnis von Geschlecht, wie sich zeigt, mit der Vorstellung von einer grundlegenden Androgynität des Menschen verbunden ist und damit mit einem ständigen „Schwanken“¹⁴¹ zwischen weiblich* und männlich* sowie zwischen homo-, hetero- und bisexuellem Begehren. Das heißt zudem, Androgynität ist für Woolf eine menschliche Gegebenheit und kein Ideal. Menschen sind daher immer schon eine Mischung aus (mindestens) zwei Geschlechtern, die jeweils – je nach gesellschaftlich vorherrschenden Normen und deren Wirkmächtigkeit – sehr unterschiedlich beschaffen sein kann. Innerhalb der traditionellen bürgerlich cisheteropatriarchalen Gesellschafts- und Geschlechterordnung ist sie jedoch meist rigide cisheterosexuell als weiblich* *oder* männlich* vereindeutigt, in dem alles Männliche* bzw. Weibliche* abgespalten und verdrängt werden muss. Wobei, wie sich in *Orlando* zeigt, auch in ihr immer schon zugleich auch eine Vielfalt an geschlechtlichen und sexuellen Existenzweisen gelebt werden (ob bewusst widerständig oder nicht), die sich einfach nicht fügen. Kurzum: Woolf eröffnet mit ihrem Verständnis von Androgynität einen Möglichkeitsraum für eine konkrete Utopie der Vielfalt von Geschlechtern, Geschlechterdifferenzen und Sexualitäten *jenseits* von Binarität und möglicherweise auch selbst von Geschlecht. Was dies genau meint, darauf komme ich gleich nochmals zurück. Allemaal ist

138 Vgl. ebd., S. 145 u. S. 304.

139 Ebd., S. 252.

140 Ebd.

141 V. Woolf: *Orlando*, S. 134.

diese Utopie jedoch nicht mit Woolfs Idee eines „androgynen Geistes“¹⁴² zu verwechseln.

IDEE EINES „ANDROGYNEN GEISTES“

Ich knüpfe damit an die oben angesprochene These unter anderem von Kaivola an, wonach Woolf in *Orlando* und *Ein eigenes Zimmer* zwei verschiedene Konzeptionen von Androgynität entwickelt habe, d.h. zunächst ein Verständnis von Androgynität als „a more chaotic hermaphroditic ‚intermix‘“ beider Geschlechter, während sie später Androgynität eher als eine Art Versöhnung der Geschlechterdifferenzen in einer höheren Einheit verstehe, als „idealized synthesis“¹⁴³ bzw. „a smooth synthesis of oppositions.“¹⁴⁴ Das würde bedeuten, dass Woolf ihr Verständnis von Androgynität grundlegend verändert, wenn nicht aufgeben hätte – und das in Texten, die sie kurz hintereinander, ja zeitweise parallel geschrieben hat. Das ist jedoch nicht der Fall.

Übersehen wird dabei, dass sich beide Texte (geschlechter-)theoretisch auf verschiedenen Ebenen bewegen und sich auf Unterschiedliches fokussieren: Während Woolf in *Orlando*, wie gezeigt, ihre Vorstellung von einer grundlegenden Androgynität des Menschen in seiner geschlechtlichen und sexuellen Existenz illustriert, geht es ihr in *Ein eigenes Zimmer* – darauf *aufbauend* – um die Bestimmung eines spezifischen geistigen Zustands, in dem die weibliche* und männliche* Seite im „Gehirn“¹⁴⁵ harmonisch zusammenarbeiten. Nur in dieser „Verschmelzung“, so Woolf, „erreicht der Geist seine vollste Fruchtbarkeit und nutzt all seine Fähigkeiten.“¹⁴⁶ Das heißt Woolfs Anliegen ist es, mit dieser Idee eines „androgynen Geistes“¹⁴⁷ einen für die schriftstellerische Produktivität und Kreativität optimalen geistigen Zustand zu beschreiben: „man muss weiblich-männlich oder männlich-weiblich sein“¹⁴⁸ sein. Es geht also, genau besehen, um eine Art *androgyn Balance*.

Ziel ist dabei keineswegs eine die Geschlechtsunterschiede einebnende Synthese oder deren Neutralisierung, vielmehr ein Zustand der „Geschlechtsverges-

142 V. Woolf: *Ein eigenes Zimmer*, S. 97.

143 Ebd., S. 236f.

144 Ebd., S. 235.

145 Ebd., S. 96

146 Ebd., S. 97.

147 Ebd.

148 Ebd., S. 102.

senheit“, der es Menschen ermöglicht, aus ihrer auch jeweiligen geschlechtlichen und sexuellen Sicht der Dinge als Mann* oder Frau* oder darüber hinaus zu schreiben und dabei zugleich nicht an ihre jeweils zugeschriebene Geschlechtlichkeit gebunden zu sein.¹⁴⁹ Ebenso versteht Woolf dieses Ideal einer rein geistigen Androgynität nicht als eine romantisch versöhnende heterosexuelle Verschmelzung der Geschlechter.¹⁵⁰ So ist, Kaivola zufolge, damit die Idee einer „seamless reconciliation of difference“¹⁵¹ verbunden. Woolf betont jedoch ausdrücklich, sie wolle ihre Idee einer androgynen Verschmelzung der Geschlechter nicht als heterosexuelle Vereinigung (miss-)verstanden wissen. Im Gegenteil, die „Theorie, dass die Vereinigung von Mann und Frau zur größten Befriedigung, zur vollkommensten Glückseligkeit führt,“¹⁵² wird von ihr als „tiefsitzender, wenn auch irrationaler Hang“ zurückgewiesen, als einen Mythos, den sie mit ihrer Idee eines „androgynen Geistes“ gerade überwinden will. So wenig wie auf der existentiellen und sexuellen Ebene hält sie eine heterosexuelle „Vereinigung“ auf der geistigen Ebene für die „vollkommenste Glückseligkeit“ noch für die optimale Basis von Kreativität. In Woolfs Idee eines „androgynen Geistes“¹⁵³ geht es um die Balance von „weiblich-männlich oder männlich-weiblich.“¹⁵⁴ Sie baut also auf der geschlechtertheoretischen Annahme von einer grundlegenden menschlichen Androgynität auf, wonach alle Menschen stets eine Mischung aus beiden Geschlechtern sind und stellt daher im Rahmen ihrer konkreten Utopie von einer Vielfalt geschlechtlicher und sexueller Existenzweisen eine spezifische *Variante*, neben vielen anderen dar, die sich zusätzlich vor allem auf der Ebene geistiger bzw. künstlerischer Kreativität bewegt.

UTOPIE EINER VIELFALT VON GESCHlechTERN, GESCHlechterDIFFERENZEN UND SEXUALITÄTEN

Was genau ist nun mit der These gemeint, Woolf eröffne mit ihrem Verständnis von Androgynität den Raum für eine konkrete Utopie einer Vielfalt von Geschlechtern, Geschlechterdifferenzen und Sexualitäten? Ich möchte dazu an die eingangs als Motto zitierte Formulierung Woolfs erinnern. Hier heißt es:

149 Vgl. ebd., S. 91f.

150 Vgl. K. Kaivola: Revisiting Woolf's Representations of Androgyny, S. 236f.

151 Ebd., S. 237.

152 V. Woolf: Ein eigenes Zimmer, S. 96.

153 Ebd., S. 97.

154 Ebd., S. 102.

„[F]alls ein Forschungsreisender zurückkehrte und Kunde brächte von anderen Geschlechtern, die durch die Zweige anderer Bäume zu anderen Himmeln aufblicken, so könnte der Menschheit kein größerer Dienst erwiesen werden.“¹⁵⁵ Schon hier zeigt sich, dass Woolf die Idee vieler Geschlechter, allemal mehr als nur zwei, vor Augen hat. Und sie fände es äußerst wünschenswert, würde sich diese Idee durch den Verweis ihrer Verwirklichung in anderen Welten als konkrete Utopie auch für ihre eigene Welt bekräftigen lassen.

Woolf eröffnet damit einen Möglichkeitsraum für eine geschlechtliche und sexuelle Vielfalt, in dem alles in Bewegung ist: Geschlecht, Körper und Psyche, Identität, männlich*, weiblich*, hetero-, homo-, bi- und pansexuelles Begehren, die in den verschiedensten Schattierungen und Varianten miteinander verbunden sind. Wenn Woolf auch in gewisser Weise in ihrem Konzept von Androgynität zunächst im Rahmen der herrschenden Zweigeschlechtlichkeit und Binarität von männlich*/weiblich* und damit ihre Idee vielfältigster Varianzen im Spektrum *zwischen* männlich*/weiblich* bleibt,¹⁵⁶ eröffnet sie mit ihrem Bild von mehr als zwei Geschlechtern doch auch zugleich den Möglichkeitsraum, diesen binären Rahmen – der ja bis heute gesetzt und normativ vorgegeben ist – zu überschreiten.

So kann nach ihr die jeweilige „Geschlechtlichkeit“ einer Person biographisch über längere Zeit stabil sein, manchmal gar ein Leben lang. Meist jedoch ist sie in ständiger Bewegung und bedarf, solange das gesellschaftlich gefordert wird, einer permanenten Neujustierung. Zudem können die Varianzen von Geschlechtern, Geschlechterdifferenzen und Sexualitäten sehr vielfältig sein, zumal für Woolf die identitäre Ineinssetzung von Geschlechtskörper, Geschlechtsidentität und sexuellem Begehren ähnlich wie später für Butler¹⁵⁷ kein natürlicher Vorgang ist, vielmehr Effekt gesellschaftlicher Disziplinierung und *Normalisierung*. So entwickelt ein Individuum zwar normalerweise der herrschenden cisheteronormativen Geschlechterordnung entsprechend mit einem als männlich* bzw. weiblich* zugeschriebenen Geschlechtskörper eine männliche* bzw. weibliche* Geschlechtsidentität sowie ein männliches* bzw. weibliches* heterosexuelles Begehren. Die Kombinationen können allerdings auch anders sein und dies ist – trotz gesellschaftlicher Normen und Zwänge – gesellschaftlich stets und heute angesichts der zunehmenden Pluralisierung von geschlechtlichen Existenzweisen gar vermehrt der Fall. Und genau dies zeigt Woolf anhand der

155 Ebd., S. 87.

156 Ich möchte hier Leo Theissig danken für den Hinweis, diesen Punkt stärker zu betonen.

157 J. Butler: *Das Unbehagen der Geschlechter*, S. 22ff.

Biographie Orlandos, wenn Orlando phasenweise ununterscheidbar Mann* und Frau* zugleich, phasenweise jedoch eindeutig das eine *oder* das andere sowie teils homo-, bi-, pan- oder heterosexuell ist.

Die möglichen Geschlechtervarianzen reichen folglich von einer ausdrücklichen Betonung von Geschlechterdifferenz(en), von Männlichkeit* bzw. Weiblichkeit* über eine Vielzahl von Schattierungen bis hin zu einer Veruneindeutigung des Geschlechts, bei der es entweder auf den ersten Blick oder grundsätzlich unklar ist, welches Geschlecht eine Person nun „wirklich“ gerade hat – nicht zuletzt könnte sie auch geschlechtslos sein. Auch kann sich dieses Changieren von Geschlechtern, Geschlechterdifferenzen und Sexualitäten bei einer Person mehrmals am Tag oder in unterschiedlichen Lebensphasen ändern oder wie bei Orlando zu einem „endgültigen“ Geschlechtswandel führen sowie zu unterschiedlichen Dominanzen oder Balancen in den Individuen, die entweder vor allem auf der Ebene der Psyche stattfinden oder aber die gesamte Person umfassen. Und keine dieser verschiedenen geschlechtlichen Varianzen kann Woolf zufolge den Anspruch erheben, *die* gesellschaftliche Norm von Geschlechtlichkeit oder die gesellschaftliche *Normalität* von Geschlecht zu sein.

In diesem Sinne verbindet Woolf mit ihrer konkreten Utopie einer Vielfalt von Geschlechtern, Geschlechterdifferenzen und Sexualitäten auch eine Reihe grundlegender gesellschaftlicher Veränderungen. So fährt sie nach der obigen Formulierung fort, dass „wir“ durch diese Kunde von mehr als zwei Geschlechtern „obendrein das ungeheure Vergnügen [haben; Anm. der Verf.], Professor X zu seinen Messlatten eilen zu sehen, um seine Überlegenheit zu beweisen.“¹⁵⁸ Jetzt wird er das allerdings vergebens tun. Denn angesichts einer Vielfalt menschlicher Existenzweisen dürfte der Nachweis männlicher Überlegenheit, überhaupt die Etablierung nicht nur *einer* Norm, sondern einer gesellschaftlich hegemonialen *Norm*, an der alle anderen gemessen das Andere, Defizitäre, Abweichende sind, nur mehr schwer möglich sein. Bürgerliche weiße heterosexuelle Männlichkeit als allgemeiner Maßstab wäre kaum mehr durchsetzbar. Auch wäre sie für Männer* nicht mehr ohne Weiteres wünschenswert, wenn sie sich selbst möglicherweise – phasenweise oder überhaupt – nicht (mehr) an dieser Form bislang hegemonialer Männlichkeit und männlicher Lebensweise orientieren. Schließlich geht Woolf ja davon aus, dass die Menschen ihre Geschlechtsidentität und sexuelle Orientierung in ihrem Leben unter Umständen mehrfach wechseln und zudem sowohl *innerhalb* als auch *zwischen* den Geschlechtern eine Vielfalt an Variationen entsteht. Damit beginnen nicht nur die Grenzen zwischen den Geschlechtern zu verschwimmen und an gesellschaftli-

cher Relevanz zu verlieren. Geschlecht, Geschlechterdifferenzen und Sexualitäten werden nun zu einem Aspekt individueller Lebensentwürfe.

Das würde nicht nur verunmöglichen, Männlichkeit und die damit verbundene männliche Lebensweise weiterhin als gesellschaftlich hegemonialen Maßstab zu setzen, sondern überhaupt die Etablierung von gesellschaftlich hegemonialen Normen von Geschlecht, Geschlechtsidentität und Sexualität, von Männlichkeit* und Weiblichkeit* verhindern. Zudem würde – und genau darauf zielen Woolfs Überlegungen ab – möglicherweise die Basis der bisherigen Logik und Dynamik gesellschaftlicher Normalisierungs-, Disziplinierungs- und Subjektivierungsprozesse schwinden. Und nicht zuletzt würde bürgerliche weiße heterosexuelle Männlichkeit ihre derzeitige Rolle als Maßstab zur Diskriminierung – im doppelten Sinne von diskriminieren/unterscheiden und diskriminieren/ausgrenzen/hierarchisieren¹⁵⁹ – verlieren und eine zentrale Basis bürgerlicher weißer heterosexueller männlicher Suprematie zu erodieren beginnen. Mehr noch und ohne dies hier noch weiter ausführen zu können: Wie Woolf insbesondere in ihrem letzten Essay *Drei Guineen* zeigt, geht sie davon aus, dass die Überwindung der bürgerlichen weißen heterosexuellen männlichen Suprematie zugleich auch die Überwindung der mit ihr historisch konstitutiv verbundenen Prozesse der Rassifizierung und Klassifizierung bedeuten könnte. Woolfs konkrete Utopie, wie sie sie in *Orlando* aufscheinen lässt, als ein „Miteinander in Vielfalt“ bzw. „Miteinander in Verschiedenheit,“¹⁶⁰ lässt sich wohl kaum treffender zusammenfassen, als Jeanette Winterson dies tut: „It is a passion for life as it could be lived.“¹⁶¹

159 Vgl. A. Maihofer: Geschlecht als Existenzweise.

160 Adorno, Theodor W.: „Negative Dialektik“, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1966, S. 152.

161 J. Winterson: *Shape shifter*, S. 5.

Crossdressing im Melodram

UNE NOUVELLE AMIE (2014)

SABINE SCHRADER

„Ich komme wohl aus einem Blumenkohl“ erklärt David (Romain Duris) Claire (Anaïs Demoustier) in Ozons Film *UNE NOUVELLE AMIE*.¹ Als Kind habe er gelernt, dass Jungs aus Kohlköpfen und Mädchen aus Blumen geboren werden.² Es geht um den Tod, der in *UNE NOUVELLE AMIE* nicht das Ende, sondern den Anfang der Geschichte bedeutet. David ist der Ehemann von Claires bester Freundin Laura (Isild Le Besco), letztere verstirbt jung nach einer schweren Krankheit. Der Film erzählt anfangs in der Rückblende von der engen Mädchenfreundschaft zwischen der schillernden Laura und der etwas zurückhaltenden Claire. Claire verspricht Laura am Krankenbett, sich um David und Baby Lucie zu kümmern. Nach dem Tod Lauras fällt Claire in ein Loch, ihr verständnisvoller Mann Gilles (Raphaël Personnaz) versucht sie vergeblich aufzumuntern und irgendwann möchte Claire David besuchen, der öffnet jedoch nicht die Tür. Sie hört das Baby schreien und tritt daraufhin ein. Auf dem Sofa sitzt David in Lauras Kleidung. Nach anfänglichem Entsetzen freundet sich Claire mit David alias Virginia an – mehr noch, sie scheint sich in ihn/sie zu verlieben. Auch David fühlt sich von Claire angezogen. Die beiden verbringen ein Wochenende miteinander, Claire ist entsetzt über ihre Gefühle, es kommt zum Streit. David/Virginia beginnt eine Therapie, wird aber „rückfällig“, trifft Claire im Hotel, doch diese

1 Ozon, François: *UNE NOUVELLE AMIE* (EINE NEUE FREUNDIN, Frankreich 2014). Darsteller*innen: Romain Duris (David/Virginia), Anaïs Demoustier (Claire), Raphaël Personnaz (Gilles). Der Artikel ist eine leicht überarbeitete Fassung von Schrader, Sabine: „Ein neues Kleid, eine neue Liebe, ein neues Leben: ‚Une nouvelle amie‘“, in: Johannes Wende (Hg.), François Ozon, München: Text und Kritik 2016, S. 57-76.

2 Ebd., [53:16].

scheut sich vor dem Sex. David/Virginia verlässt verzweifelt das Hotel, wird überfahren und fällt ins Koma. Claire wacht bei ihm/ihr, kleidet ihn als Frau an, singt ihr gemeinsames Lied und David wacht auf. Sieben Jahre später sieht das Filmpublikum wie Claire und Virginia Lucie von der Schule abholen und sie dann Hand in Hand der Sonne entgegengehen.

UNE NOUVELLE AMIE ist erstmals am 6. September 2014 auf dem Toronto International Film Festival gezeigt worden, in die französischen Kinos kam er zwei Monate später (am 5.11.2014) und in Deutschland war er ab dem 26. März 2015 zu sehen. Ausgezeichnet wird er mit Preisen wie dem des Festival international du film de Saint-Sébastien 2014 und dem Prix Jacques-Prévert du scénario 2015, Romain Duris wird für die Césars 2015 als bester Hauptdarsteller nominiert.

Es ist ein „typischer Ozon“, der in den Filmwissenschaften längst als Autorfilmer eingegangen ist.³ Er ist typisch, weil er starke Frauen, die Performanz von Identität, Begehren und Liebe quer der Norm inszeniert, ohne sie vorrangig als gesellschaftliches Problem zu gestalten. Er ist typisch, weil seine Protagonist*innen eine „fluid and fluctuating character of the sexual identities“ auszeichnet.⁴ Und er ist typisch, weil erneut der Familie eine besondere Bedeutung hinzukommt, schließlich finden sich in der heilen Welt in UNE NOUVELLE AMIE anfänglich Zeichen des „murderous family drama“, wie er sie seit seinem ersten Langfilm SITCOM⁵ immer wieder vorgeführt hat,⁶ wobei der Film aber schließ-

3 Eine kritische Position findet sich bei Hain, Mark: „Explicit ambiguity: Sexual Identity, Hitchcockian Criticism, and the Films of François Ozon“, in: Quarterly Review of Film and Video 24 (2007), S. 277-288, hier S. 277 (<https://doi.org/10.1080/10509200500486387>); vgl. zur Diskussion Asibong, Andrew: „François Ozon“, Manchester: Manchester University Press 2008, S. 4ff; Fox, Alistair: „Auteurism, personal Cinema, and the Fémis Generation. The case of François Ozon“, in: ders./Michel Marie/Raphaëlle Moine/Hilary Radner (Hg.), A Companion to Contemporary French Cinema, Chicester: Wiley-Blackwell 2015, S. 205-229 (<https://doi.org/10.1002/9781118585405.ch9>).

4 A. Asibong: François Ozon, S. 6. „Desire unlimited: sexualities in the move“ lautet entsprechend das Kapitel von Andrew Asibong über Ozons Frühwerk. Diese These findet sich fast einstimmig in der Forschung: Schilt, Thibaut: „François Ozon“, Urbana: University of Illinois Press 2011 (<https://doi.org/10.5406/illinois/9780252036002.001.0001>); Rich, Ruby: „New Queer Cinema. The Director’s Cut“, Durham/London: Duke University Press 2013, S. 214-235 (<https://doi.org/10.1215/9780822399698>).

5 SITCOM (Frankreich 1998, R: François Ozon).

lich in einer visuellen Hymne an die Kleinfamilie, wenn auch eine etwas andere, endet. Und es wäre auch kein typischer Ozon, würde er nicht Inhalt und Stil auf seine Art verzahnen,⁷ d.h. in einem hybriden Hochglanzgenre, konkret hier im Aufrufen des melodramatischen Modus, kombiniert mit komödiantischen und *Suspense*-Genreversatzstücken. Gegen den Strich gelesen queert Ozon also nicht nur Identitätskonzepte, sondern auch Filmgenres.

1. KLEIDER UND BLUMENKOHL

Kleider machen Leute, besagt ein altes Sprichwort, das vor allem auf die feinen Unterschiede sozialer Klassen abzielt. Ergänzend könnte man im bürgerlichen Zeitalter sagen, dass Kleidung auch eine geschlechtliche Ordnung hervorbringt, nämlich diejenige, dass Männer Hosen tragen und Frauen weiterhin in glamourösen Kleidern imaginiert werden, obwohl sich seit den ausgehenden 1960er Jahren die Hose auch als weibliches Bekleidungsstück durchgesetzt hat. Kleider machen Leute impliziert darüber hinaus, dass Menschen in Hosen Menschen in Kleidern begehren und umgekehrt. Kleider machen Leute heißt auch, dass Männer in Kleidern schwul sein müssen. Diese Gleichungen gehen in *UNE NOUVELLE AMÉRIQUE* nicht auf, in diesem Sinne ist der Film *queer*, weil er sich der hetero-, aber auch homonormativen Matrix verweigert und so eine „resistance to regimes of the normal“ ist.⁸

Die Kamera zeigt uns einen gut aussehenden, etwas verängstigten David in Frauenkleidung auf dem Sofa sitzen, den Claire – nachdem sie ihren ersten Schreck überwunden hat – Virginia tauft. Wir sehen dann in der Naheinstellung in warmen, sympathisierenden Farben das wechselhafte Spiel von Unsicherheit und Glück in David/Virginias Minenspiel. Wir erfahren mit Claire, dass Laura von Davids Vorliebe wusste, ihn jedoch bat, diese nur im Privaten auszuleben.

Der Wunsch, sich als Frau zu kleiden, wird widersprüchlich motiviert und diese Widersprüchlichkeit ist, so lautet meine These, ein Indiz dafür, dass Ozon letztlich kein Interesse an der Frage nach dem Warum hat. Zunächst ruft er gängige Erklärungen auf, so fragt zum einen Claire David, ob seine Mutter gerne eine Tochter gewollt habe, was er verneint. Zum anderen legt der Film nahe,

6 T. Shilt: François Ozon, S. 12.

7 A. Fox: Auteurism, personal Cinema, S. 216.

8 So gibt Warner eine weite Definition von *queer* vor (Warner, Michael: „Fear of a Queer Planet: Queer Politics and Social Theory“, Minneapolis: University of Minnesota Press 1993, S. XIII).

David kleide sich als Frau, um, wie er es eingangs formuliert, Laura näher zu sein. Jedes Kind brauche eine Mutter, sagt David zudem zu Claire (Claire antwortet brüskiert, dass es auch einen Vater brauche). Gerade diese Nähe zu Laura führt Ozon weiter aus, wenn David beispielsweise Claire von Lauras Handy anruft und umgekehrt scheint auch Claire eingangs Laura in Virginia zu suchen. An dieser Analogie hält Ozon durch Parallelen in der Handlungsstruktur des gesamten Filmes fest. So wird Virginia im Kino erstmals von einem Mann begehrt und Claire sitzt, wie schon einmal in ihrer Jugend neben Laura, fassungslos daneben. Zu Beginn des letzten Drittels des Films wird eine weitere Schlüsselzene aus der Freundschaft von Claire und Laura aufgegriffen, nämlich der Diskobesuch, bei dem die beiden einst ihre zukünftigen Ehemänner kennengelernt hatten. Auch Virginia und Claire gehen zum Tanzen aus, in einen Nachtclub mit dem etwas abgenutzten Namen „Amazone“ und tanzen ähnlich befreit wie einst Laura und Claire. Aber gerade der Besuch in der „Amazone“ feiert eine andere Version des „neuen Lebens“, nämlich Davids Freude an der Frauenkleidung und seine Liebe zu Claire. Dort genießen die beiden den Auftritt eines Transsexuellen mit dem Chanson *Une femme avec toi*,⁹ das von der (heterosexuellen) Liebe erzählt und von dem Glück, sich dank der Liebe, als Frau zu fühlen.¹⁰ Das Lied wird in Gänze gezeigt bzw. zu Gehör gebracht,¹¹ die Handlung zum Erliegen gebracht. Mit diesem ersten und gemeinsamen Besuch einer queeren Bar wird den Protagonist*innen, aber auch den Zuschauer*innen ein Raum des Möglichen eröffnet. Die ergriffenen Blicke von Claire und Virginia, im warmen Licht in der Nahaufnahme gefilmt, deuten das gemeinsame zukünftige Glück an. Spätestens in dieser Szene wird den Protagonist*innen und Zuschauer*innen klar, dass die beiden nicht mehr zurück in ihr jeweils altes Leben können. Fast folgerichtig ist es, dass sie im Anschluss befreit zur tiefen, rauchigen Stimme von Amanda Lear *Follow me* (1978) tanzen. Als David/Virginia im Koma liegt, zieht Claire ihm/ihr Frauenkleidung an und singt *Une femme avec toi*. David/Virginia erwacht, diesmal im wahrsten Sinne des Wortes, ein zweites Mal.

9 Croisille, Nicole: *Une femme avec toi* (1975).

10 Aus dem Text: „J'étais seule quand je t'ai rencontré / Les autres s'enterraient, toi tu étais vivant / Tu chantais comme chante un enfant / Tu étais gai comme un italien / Quand il sait qu'il aura de l'amour et du vin / Et enfin pour la première fois / Je me suis enfin sentie: Femme, femme, une femme avec toi / Femme, femme, une femme avec toi.“

11 UNE NOUVELLE AMIE [58:32-1:01:03].

Ozon erzählt nicht nur von Davids Verwandlung, sondern auch von Claires. Claire inkarniert im Film zunächst die gesellschaftliche Norm, mit Entsetzen nimmt sie beim ersten Mal David in Lauras Kleidung wahr und bezeichnet ihn als pervers. Schnell ist sie dann mit gängigen Psychopathologisierungen zur Hand und nimmt später so etwas wie eine – sicherlich realistische – Hierarchie der gesellschaftlichen Diskriminierungen vor, indem sie David bei ihrem Mann als schwul outet, da schwul immer noch besser sei als transsexuell. Später noch einmal wird sie ihre eigene, emotionale Verwirrung damit kaschieren, dass sie David/Virginia zu einer Therapie rät. Aber Claires Haltung verändert sich, sie genießt die neue Freundschaft. Sie wächst mit ihr und wird selbstbewusster, bis sie sich die Liebe zu Virginia eingestehen kann. Dieses neue Selbstbewusstsein wird ebenfalls über weibliche Kleidung nachvollzogen, vom androgynen Outfit zum körperbetonten Kleid. Das Frauenglück, das Ozon hier entwirft, mutet reaktionär an, wenn man den Film realistisch liest und nicht als Zitat der großen Melodramen, wie es im letzten Unterkapitel vorgeschlagen wird.

Claires Ehemann ist sympathisch und einfühlsam gezeichnet, es braucht also auch hier keine Motivation oder Negativfolie für Claires wachsende Liebe. Er lässt sich sogar von Claire die Lippen schminken, weil sie ihn so sexy findet, aber der gemeinsame Sex bringt keine Erfüllung mehr. Die Filme von Ozon werden nicht zufällig in einem Atemzug mit denen von Pedro Almodóvar genannt. Doch anders als beispielsweise in Almodóvars *TODO SOBRE ME MADRE*¹² verzichtet Ozon nicht auf die heteronormative Instanz, während Almodóvar die Norm neu zu definieren versucht.

Ozon geht es bei der Inszenierung seiner Protagonist*innen nicht darum, eine für die heteronormative Welt nachvollziehbare Motivation Virginias oder Claires zu liefern. Er zeigt uns in der zweiten Hälfte des Films vielmehr das Glück der Liebe, das Virginia und Claire zusammen verspüren. Dieses mögliche Glück wird in den Szenen des Crossdressings vorbereitet, paradigmatisch dafür ist erstens der gemeinsame Einkaufsbummel:¹³ Claire holt Virginia ab – Claire trägt Hosen, einen schwarzen Pullover und einen weißen Hemdkragen. In der Kleiderlogik Ozons ist sie damit „jungenhaft“ konnotiert. Langsam zeigt uns die Kamera Claire im dunklen Flur, an den verschlossenen Türen und Fenstern mit geschlossenen Jalousien vorbeigehend. Claire geht durch das Haus und ruft nach David, David/Virginia haucht ein *Bonjour* und das Bild öffnet sich – und damit auch die Möglichkeiten: Virginia kommt die breite Treppe hinunter. Die Kamera

12 Almodóvar, Pedro: *TODO SOBRE ME MADRE* (ALLES ÜBER MEINE MUTTER, Spanien 1999).

13 *UNE NOUVELLE AMIE* [32:22-41:25].

fängt in der Halbnahen erst die schlanken Beine in Nylons ein und fährt dann ein wenig zurück und schwenkt hoch, bis die Zuschauer*innen eine in Rosa gehüllte Virginia sehen, die sich verführerisch gegen das Treppengeländer lehnt.

Auch dem darauffolgenden Schritt – im wahrsten Sinne des Wortes – in die Öffentlichkeit kommt eine besondere Bedeutung zu. Dieser Schritt wird entsprechend visuell und musikalisch in Szene gesetzt. Die beiden nehmen den klaustrophobisch gezeigten, düsteren Fahrstuhl in einem Einkaufszentrum. Am Ende der bedrohlich wirkenden Enge des Fahrstuhls schaut Virginia im Trenchcoat mit rotem, um den Kopf gewundenen Schal und einer Sonnenbrille ausgestattet in den Spiegel, um dann stolz herauszuschreiten. In der nächsten Szene zeigt die ruhige Kamera leicht aus der Vogelperspektive – musikalisch in Szene gesetzt von der wunderbaren Zeile des Synthi-Pop-Hits *Hot'n Cold* (2008) von Katy Perry „You change your mind. Like a girl changes clothes“ – wie Virginia, von Claire gefolgt, mit der Rolltreppe hochfährt, theatralisch nimmt sie sich den Schal ab und schüttelt die Haare. Der Hintergrund des Einkaufszentrums ist verschwommen, Virginia scheint aus dem Nichts aufzutauchen. Es folgen Bilder des Konsums, wie sie auch von dem Fotografen Andreas Gursky sein könnten, endlose systematisch angeordnete Reihen an Lippenstiften oder Nagellack.

Zurück zur Musik: Kurz bevor sich die Fahrstuhltüren öffnen setzen die ersten Klänge von *Hot'n Cold* ein. Die US-amerikanische Sängerin Perry besingt einen so attraktiven wie wechselhaften Mann. Das Musikvideo kann als Subtext bzw. -bild mitgeführt werden. Es zeigt eine Trauung, am Ende willigt der junge Mann in die Ehe ein, sein umjubeltes „I do“ kann auf das neue Leben Virginias übertragen werden. Dass im Video die erste Brautjungfer ein Travestit mit kräftiger Statur ist, unterstreicht nochmals mehr das Potenzial des „I do.“¹⁴ Natürlich erzählt Ozon auch über ganz konventionelle Bilder von den Zweifeln, die die Verwandlung Davids hervorbringt. So sehen wir beispielsweise, wie David/Virginia unendlich traurig vor dem Spiegel sitzt, ihre Perücke abnimmt und erfahren in einer späteren Szene, dass er/sie Antidepressiva nimmt.

Ozon führt uns hier fast musterbildlich vor, dass *sex* und *gender* nichts anderes sind als ein Körperstil, der im Prozess der Materialisierung performativ hervorgebracht wird,¹⁵ wie die Philosophin Judith Butler, die maßgeblich die Queer Studies geprägt hat, es formuliert. Die performativen Akte, also die Akte,

14 <https://www.youtube.com/watch?v=kTHNpusq654> [26.2.2016].

15 Vgl. zu den Queer Studies in Frankreich: Schrader, Sabine: „L'exception française... Gender, Men's und Queer Studies in Frankreich“, in: Gregor Schuhen (Hg.), *Der verfasste Mann. Männlichkeiten in der Literatur und Kultur um 1900*, Bielefeld: transcript 2014, S. 21-38.

in denen Geschlecht und damit der Körper inszeniert werden, sind zentral für die Formierung der Geschlechtsidentität – der Körper selbst wird daher nicht länger als passiver Ort begriffen, auf den die Natur einwirkt. *Gender* meint vielmehr den diskursiven Effekt einer sich ständig wiederholenden Abfolge performativer Akte des Körpers, wodurch Geschlechtsidentitäten, aber auch das sexuelle Begehren hervorgebracht werden. Folgerichtig weist Butler darauf hin, dass der Nachvollzug von geschlechtlicher Identität nicht natürlich, sondern intelligibel sein muss, d.h. für andere über Normen nachvollziehbar: Intelligibilität bezeichnet demnach das, was sozial anerkannt ist, und damit das, was dem dominanten Genderdiskurs entspricht.¹⁶ Sie betont, dass *sex* und *gender* nur dann eine Einheit bilden können, wenn das Begehren heterosexuell ist.¹⁷ Die permanente Wiederholung verleiht der Performanz von Geschlecht zwar einen Anstrich von Natürlichkeit (Pierre Bourdieu spricht in diesem Zusammenhang von einer „geschichtlichen Verewigungsarbeit“¹⁸), aber Ozon zeigt auch den Widerstand gegen die Normierung, denn er bricht zweifach mit der heteronormativen Erwartungshaltung, indem David im Kleid nicht mehr intelligibel ist und trotzdem heterosexuell begehrt. David/Virginia ist ein Travestit und kein Transsexueller, d.h. er kleidet sich wie eine Frau, ohne dass er danach trachtet, auch seinen Körper durch Hormone und Operationen zu verweiblichen. Als Claire Virginia fragt, ob sie sich für Männer interessiere, ist die Antwort eindeutig: Männer hätten sie noch nie interessiert. Vorgeführt wird die Auflösung binärer Schemata, die neue Modelle denkbar macht.

Das ist anders als in dem 15-minütigen Kurzfilm *UNE ROBE D'ÉTÉ*,¹⁹ in dem das Kleid zum Katalysator für homosexuelles Begehren wird. Dort ist Luc (Frédéric Manganot) mit seinem Freund Sébastien (Sébastien Charles) im Urlaub, doch fällt ihm das Coming-Out schwer. Zu Beginn tastet die Kamera langsam den schlacksigen, wohlgeformten und dennoch – weil jungenhaft und haarlos – als „sissified“ bezeichneten Körper von Luc ab.²⁰ Sie zeigt uns die in war-

16 Vgl. dazu auch Villa, Paula Irene: „Judith Butler“, Frankfurt a.M.: Campus 2003, S. 59-77.

17 Butler, Judith: „Das Unbehagen der Geschlechter“, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1991, S. 45f.

18 Bourdieu, Pierre: „Die männliche Herrschaft“, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2005, S. 144.

19 *UNE ROBE D'ÉTÉ* (EIN SOMMERKLEID, Frankreich 1996, R: François Ozon).

20 Padva, Gilad: „Undressed Masculinities and Disrupted Sexualities in *UNE ROBE D'ÉTÉ*“, in: Florian Grandena/Cristina Johnston (Hg.), *Cinematic queerness. Gay and*

me Farben getauchte Nacktheit mit einem homoerotischen Blick. Sein Freund Sébastien hingegen entspräche auf den ersten Blick dank seiner Muskeln der Physis hegemonialer Männlichkeit, imitiert aber Sheila, indem er ausdrucksstark und in „femininer“ Pose *Bang Bang* singt und ist so etwas wie queerer Widerstand zu binären Modellen.²¹ In einer weiteren Szene sehen wir Luc alleine am Strand liegen, wo er von der Spanierin Lucia (Lucia Sanchez) angesprochen wird. Er folgt ihrer Einladung zum Sex in den Pinienwald. Als beide zum Strand zurückkommen, sind seine Sachen gestohlen worden. Lucia leiht ihm ihr (wunderschönes) Sommerkleid, mit dem er nach Hause radelt. Der Rückweg wird zum Weg zu sich selbst, die Zuschauer*innen können der Selbstermächtigung zusehen, selbstbewusst kann Luc sich zuhause dem Sex mit seinem Freund hingeben. Am nächsten Tag bringt er das Kleid zurück, doch Lucia schenkt es ihm: „Je te l’offre, elle peut te servir“ („Ich schenke es Dir, vielleicht brauchst Du es nochmal“). Und so wird das Kleid zum „visual symbol of provisional identity.“²²

Auch in *UNE NOUVELLE AMIE* geht es um die provisorische Geschlechtsidentität, hier wird sie aber auch ironisch inszeniert. So zeigt sich Claire irritiert, als Virginia als Mann gekleidet vom Holzhacken kommt, weil – so David/Virginia – dies als Mann praktischer sei. Die Kamera erlaubt sich hier ein ironisches Spiel mit der Ordnung der Geschlechter (Abb. 1). Claire scheint David/Virginia fast zu Füßen zu liegen und blickt erschrocken hoch. David sehen wir mit einem Holzsech, der wie ein Penis(ersatz) inszeniert wird. Als er Claire fragt, ob sie lieber mit Virginia oder David zu Abend essen wolle, zeigt sich Claire gleichgültig, die Kleidung tritt in den Hintergrund.

Dass alles nicht so ist, wie es scheint, zeigt uns Ozon schon in der Eingangsszene. In einer Großaufnahme wird uns ein Akt der Verwandlung vorgeführt, die Lippen werden knallrot geschminkt, die Augen nachgezogen, das Gesicht gepudert. Wir sehen die Ohrringe, Finger, die mit Ringen versehen werden, ein stilvolles Hochzeitskleid, das spätestens mit der einsetzenden Hochzeitsmusik als solches gedeutet wird. Doch entfernen wir uns etwas von der Szenerie, die Kamera schwenkt von der Großaufnahme in die Totale, sehen wir ein ganz anderes Setting: eine wunderschöne junge, aber tote Frau in einem weißen Sarg bei der Beerdigung. Diese Anfangsszene ist eine *mise en abyme* des Films, sie inszeniert das Spiel mit den Erwartungen und sie inszeniert ein Leben in Hochglanz.

Lesbian Hypervisibility in Contemporary Francophone Feature Films, Oxford u.a.: Peter Lang 2011, S. 213-225, hier S. 213.

21 J. Butler: *Unbehagen der Geschlechter*, S. 217f.

22 A. Asibong: *François Ozon*, S. 6.



Abbildung 1: Claires Blick auf David als Mann in *UNE NOUVELLE AMIE*²³

2. EIN KURZER EXKURS ZUM CROSSDRESSING IM KINO

Crossdressing unterstreicht die Performanz von Geschlecht, ist Schauspiel, und das Kino hat sich schon früh des Crossdressings angenommen, wobei ein asymmetrisches Geschlechterverhältnis beobachtet werden kann.²⁴ Frauen werden in frühen Hosenrollen – wie einst Greta Garbo – zum erotischen Objekt, da die Kamera in der Regel einen männlich, heterosexuell begehrenden Blick zeigt.²⁵ Männer in Frauenkleidung kommen zwar häufiger vor, aber sie werden in der Regel der Lächerlichkeit preisgegeben.²⁶ Filme wie *CHARLYS TANTE*²⁷ ziehen

23 Quelle aller Abbildungen: © Weltkino Filmverleih GmbH.

24 Jutz, Gabriele: „Crossdressing im Kino“, in: Hans Petschar (Hg.), *Identität und Kulturtransfer. Semiotische Aspekte von Einheit und Wandel sozialer Körper*, Wien u.a.: Böhlau 1993, S. 35-50, hier S. 35.

25 Analog zu Mulveys Mitte der 1970er Jahren formulierten These zu Hollywoodfilmen, Mulvey, Laura: „Visuelle Lust und narratives Kino“, in: Liliane Weissberg (Hg.), *Weiblichkeit als Maskerade*, Frankfurt a.M.: Fischer 1994, S. 48-65.

26 Vgl. z.B. Dickens, Homer: „What a drag: Men as women and women as men in the movies“, New York: Quill 1984; Koebner, Thomas: „In der Haut der anderen.“

ihre Komik aus einem negativ konnotierten, asexuellen Frauenbild der „Schreckschraube“ – fast unabhängig vom biologischen Geschlecht, in die jetzt auch noch „männliche Dominanz“ und fehlendes Einfühlungsvermögen fließt.²⁸

In Komödien wie *SOME LIKE IT HOT*,²⁹ *LES FUGITIFS*³⁰ oder *MRS. DOUBTFIRE*³¹ ist das Crossdressing durch äußere Zwänge (bessere berufliche Chancen bzw. ein gefälschter Pass) motiviert, die Frauenkleidung am Manne überzogen und als Fremdkörper inszeniert, sodass aus dieser Inkongruenz die Lächerlichkeit resultiert.

Schwul konnotiert ist hingegen das Crossdressing in dem französischen Kassenschlager *LA CAGE AUX FOLLES I-III*.³² Die Komik verdankt sich größtenteils der überzogenen, klischeehaften Darstellung schwuler Travestiten, allerdings gilt das auch für die bürgerliche Familie der zukünftigen Schwiegermutter. Nicht zuletzt ist die Idee von Molinaro hübsch, dass die Travestiten sich nochmals performieren, nämlich als bürgerliche, heteronormative Familie. In eine andere Richtung geht Dustin Hofmann in *TOOTSIE*.³³ Auch hier sind es äußere (berufliche) Gründe, die den Mann zur Frau werden lassen, doch wird die neue Identität mit Würde ausgestattet. Neu ist auch die Tatsache, dass die Verkleidung zur persönlichen Herausforderung wird.³⁴ Jedoch wird der Mann in *TOOTSIE* zur besseren Frau, die Hierarchien bleiben so gewahrt. Ergänzt werden kann eine weitere Erzählweise, nämlich die psychopathologische, zur Bedrohung gerinnende Motivierung des Crossdressings im Thriller wie beispielsweise in *THE SILENCE OF THE LAMBS*.³⁵ Die Zuschauer*innen werden in all diesen Filmen nie im Zweifel gelassen, dass es sich um jeweils die falsche Kleidung handelt. Die Tatsache eines wahren Geschlechts – ggf. im falschen Körper – ist gesetzt, eine

Männer als Frauen – Frauen als Männer“, in: Christine Ruffert/Irmbert Schenk et al. (Hg.), *Wo/Man. Kino und Identität*, Berlin: Bertz Verlag 2003, S. 45-64.

27 Quest, Hans: *CHARLYS TANTE* (Deutschland 1956).

28 T. Koebner: *Männer als Frauen – Frauen als Männer*, S. 48.

29 Wilder, Billy: *SOME LIKE IT HOT* (*MANCHE MÖGEN‘S HEISS*, USA 1959).

30 Weber, Francis: *LES FUGITIFS* (*ZWEI IRRE TYPEN AUF DER FLUCHT*, Frankreich 1986).

31 Columbus, Chris: *MRS. DOUBTFIRE* (USA 1993).

32 Molinaro, Edouard, dann Lautner, Georges: *LA CAGE AUX FOLLES I-III* (*EIN KÄFIG VOLLER NARREN*, Frankreich/Italien 1978-1985).

33 Pollack, Sydney: *TOOTSIE* (USA 1982).

34 T. Koebner: *Männer als Frauen – Frauen als Männer*, S. 52.

35 Demme, Jonathan: *THE SILENCE OF THE LAMBS* (*DAS SCHWEIGEN DER LÄMMER*, USA 1991).

mögliche Auflösung des Geschlechterdualismus *ad absurdum* geführt, wozu auch der voyeuristische, manchmal exotisierende Blick der Kamera gehört. Diese Filme sind letztlich nichts anderes als „the reidealization of hyperpolitic heterosexual gender norms.“³⁶

Gerade in Frankreich existieren auch andere Narrative des Crossdressings, die sich im queeren Sinne der Performanz von Geschlecht annehmen und zwischen einem *cinema engagé* und einer queeren Selbstverständlichkeit schwanken. Genannt seien die kommerziell sehr erfolgreiche Komödie um einen schwulen Travestiten CHOUCHOU³⁷ oder das um einiges subtilere Drama WILDE SIDE,³⁸ das fragmentarisch von einem sich prostituierenden Transsexuellen erzählt, der in den Norden Frankreichs reist, um seine Mutter zu pflegen.³⁹ In beiden Filmen werden Transsexualität, Crossdressing, homosexuelles Begehren und Prostitution eingeführt und zeigen letztlich ein Leidensnarrativ auf.

Genannt seien noch zwei weitere französische Filme, in denen die Geschlechterperformanz bzw. der Prozess der geschlechtlichen Materialisierung diesmal im Kindesalter inszeniert wird: Das Melodram MA VIE EN ROSE⁴⁰ erzählt in teils fantastischen Bildern von dem siebenjährigen Ludovicin in einer ähnlichen Vorstadtsiedlung wie UNE NOUVELLE AMIE, der lieber ein Mädchen sein möchte oder der ruhige, dokumentarisch anmutende Coming-of-age-Film TOMBOY,⁴¹ der von der Chance eines Mädchens erzählt, sich nach einem Umzug als Junge auszugeben. Thematisch (nicht formal) kommt ein anderer französischer Film Ozons UNE NOUVELLE AMIE sehr nahe: Der Dokumentarfilm CROSSDRESSER.⁴² Poupaud portraitiert vier heterosexuelle Männer, die sich gerne

36 Butler, Judith: „Bodies that matter“, New York: Routledge 1993, S. 125.

37 Allouache, Merzak: CHOUCHOU (Frankreich 2003). Vgl. Naguschewski, Dirk/Schrader, Sabine: „Die Ordnung der Blicke. Genderkonstruktionen in den Filmen des algerischen Regisseurs Merzak Allouache“, in: Susanne Gehrmann/Mechthild Gilzmer (Hg.), Genderperspektiven in Nordafrika: Literatur, Film und Gesellschaft, Mainz: Kinzelbach 2008, S. 113-135.

38 Lifshitz, Sébastien: WILDE SIDE (Belgien/Frankreich 2004).

39 Vgl. zur problematischen Sichtbarmachung qua Stereotyp: Simard, Jean-Pierre: „Hypervisibilité et éception des représentations queer dans Choucou et Wild Side: travestissement, transgenre et transsexualité“, in: Florian Gardena/Cristina Johnston (Hg.), Cinematic queerness. Gay and Lesbian Hypervisibility in Contemporary Francophone Feature Films, Oxford u.a.: Peter Lang 2011, S. 301-322.

40 Berliner, Alain: MA VIE EN ROSE (MEIN LEBEN IN ROSAROT, Frankreich 1997).

41 Sciamma, Céline: TOMBOY (Frankreich 2011).

42 Poupaud, Chantal: CROSSDRESSER (Frankreich 2009).

als Frau kleiden. Die Kamera zeigt den Prozess der Transformation und lässt dabei die vier Männer erzählen. Wie in dem Dokumentarfilm *CROSSDRESSER* sehen wir in *UNE NOUVELLE AMIE* im Close-Up parallel hintereinander montiert, wie sich Virginia und Claire schminken.⁴³ Anders als im Spielfilm jedoch bleiben die vier in der Dokumentation im Privaten, die Kamera begleitet sie weder ins Café noch zu Einkäufen. Der kanadische Shooting-Star Xavier Dolan hat 2012 mit dem preisgekrönten *LAURENCE ANYWAYS* einen facettenreichen Spielfilm vorgelegt (als Hauptdarsteller spielt der Sohn von Chantal Poupaud, Melvil), in dem – wie in dem kürzlich erschienenen *THE DANISH GIRL*⁴⁴ – Crossdressing, Transsexualität und Begehren ausgehandelt werden. In beiden Filmen steht am Anfang das heterosexuelle Liebespaar, in dem nach einiger Zeit der Mann den Wunsch äußert, als Frau – mit der Frau/Partnerin – zu leben. Ozons *UNE NOUVELLE AMIE* muss im Kontext der letztgenannten Filme gesehen werden, nicht im Kontext der konventionalisierten Travestiefilme, aber er ist vor allem ein Spiel mit den großen Hollywoodgenres.

3. MELODRAMEN UND TREPPEN

In einer deutschsprachigen Kritik ist zu lesen, dass *UNE NOUVELLE AMIE* vor dem Hintergrund der erbitterten Deutungskämpfe gelesen werden könne, die man sich in Frankreich seit 2013 um Ehe und Familie liefert, denn die ungewöhnliche Familie am Ende des Films weise in eine bunte Zukunft.⁴⁵ Schon allein die Sichtbarkeit queerer Lebensweisen im Film trägt ohne Frage zum Bild einer vielfältigen Gesellschaft bei – soweit die Referenz auf die Gesellschaft. Ein gesellschaftspolitisches Kino bzw. ein *cinema engagé* macht sich jedoch in der Regel realistische Verfahren zu Eigen. Und spätestens beim Blick auf das wie eine Traumsequenz wirkende Ende von *UNE NOUVELLE AMIE* offenbart sich den Zuschauer*innen, was François Ozon vorrangig interessiert, nämlich „une vision idéalisée, vers le conte“ in schönen Bildern, denn realistische Verfahren würden keinen Mehrwert haben.⁴⁶

43 *UNE NOUVELLE AMIE* [54:09-54:50].

44 Hooper, Tom: *THE DANISH GIRL* (USA/Großbritannien 2015).

45 Cavagna, Manon: „Eine neue Freundin“, in: *critic.de* vom 30.1.2015, (<http://www.critic.de/film/eine-neue-freundin-7565/> [26.2.2016]).

46 Ozon im Gespräch mit Clément Ghys: Ghys, Clément: „Ozon, Le bourgeois décalé“, in: *Libération* vom 4.11.2014 (http://next.liberation.fr/cinema/2014/11/04/ozon-le-bourgeois-decale_1136115 [26.2.2016]).

Ozon inszeniert in seinen Filmen also nicht nur die Performanz von Geschlecht und Begehren, sondern auch die Performanz des Erzählens. Als Filmmacher geschieht dies zum einen im Rückgriff auf die Literatur: Prätext von *UNE NOUVELLE AMIE* ist die Erzählung „Die neue Freundin“ von Ruth Rendell.⁴⁷ Erneut stellt der Filmmacher seine Vorliebe für Texte jenseits der Höhenkamm-literatur unter Beweis (schon in *8 FEMMES* spielte er mit Vorlagen von Agatha Christie). Für *SWIMMINGPOOL* verlangte Ozon, dass das Aussehen Sarah Mortons (Charlotte Rampling) nach dem Modell der Autorin Ruth Rendell modelliert wird.⁴⁸ In Rendells Kurzgeschichte „Die neue Freundin“ geht es ebenfalls um einen Mann namens David (der Mann der besten Freundin Christines, die allerdings noch lebt), der sich gerne als Frau kleidet und von Christine eines Tages als solche gewandt überrascht wird. Die beiden gehen später zusammen einkaufen und verbringen ein gemeinsames Wochenende miteinander. Doch Christines Interesse an David ist deutlich lesbisch konnotiert, als David sie zu verführen versucht und sie sich sein biologisches Geschlecht vergegenwärtigt, ersticht sie ihn. Damit endet die Kurzgeschichte. Dieser kurze Abriss zeigt, dass die Kurzgeschichte die grobe Handlungsstruktur vorgibt und dass einzelne Szenen aufgegriffen werden, darüber hinaus werden Dialoge im Film wortwörtlich übernommen. Ozon nimmt die Verwandlung von David/Virginia in den Blick während Ruth Rendell ihre Geschichte aus der Perspektive der schüchternen Christine erzählt. Letztlich bleibt bei ihr die heteronormative Logik bestehen, die „abweichende Männlichkeit“ wird mit dem Tod und Christines lesbischem Begehren wahrscheinlich mit dem Gefängnis bestraft. Mit anderen Worten: Rendell interessiert die Psychologie des Verbrechens, Ozon hingegen queere Lebensentwürfe. Der literarische Prätext ist aber nur ein Versatzstück für *UNE NOUVELLE AMIE*, denn Ozon verortet sich darüber hinaus in der Filmgeschichte, vor allem in den großen Hollywoodgenres wie dem Melodram der 1950er Jahre, dessen Narrative und Ästhetik er ironisch queert, wie im Folgenden gezeigt wird.

In den archetypischen Melodramen der 1950er Jahre, so die Pioniere der Melodramaforschung Thomas Elsaesser und Peter Brooks, ist die Familie als Hort der Konflikte und Repressionen gezeichnet, denen sich die Held*innen oft-

47 Rendell, Ruth: „Die neue Freundin“, in: dies., *Die neue Freundin. Kriminalstories*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1986, S. 7-17 (Original 1985).

48 „How Ruth Rendell became the favourite of French cinema“, in: *The Guardian* vom 13.6.2015 (<http://www.theguardian.com/film/2015/jun/13/how-ruth-rendell-became-the-favourite-of-french-cinema> [13.6.2015]).

mals schutzlos ausgeliefert fühlen.⁴⁹ In *ALL THAT HEAVEN ALLOWS*⁵⁰ verliebt sich die verwitwete Cary Scott (Jane Wyman) in ihren deutlich jüngeren Gärtner Ron Kirby (Rock Hudson), doch die Liebe scheitert zunächst an dem Klassen- und Altersunterschied. Erst nachdem Ron nach einem Unfall bewusstlos ist, vermag sich Cary zu ihm bekennen. *ALL THAT HEAVEN ALLOWS* führt die archetypische Suche der melodramatischen Heldin nach ihrer Identität innerhalb einer repressiven konservativen Gesellschaft aus (oft metonymisch erzählt über die Familie). Über die Inszenierung unerfüllter Wünsche, verdrängten Begehrens und dem individuellen Scheitern werden im Melodram Normen und ethische Imperative einer Gesellschaft vorgeführt. Das verdrängte Begehren und die daraus resultierenden Konflikte führen wiederum zu einem Überschuss an Emotionen, die laut Peter Brooks in einem *mode of excess*⁵¹ inszeniert werden. Dieser *mode of excess* ist auf der narrativen, visuellen und akustischen Ebene angesiedelt. Auf der narrativen Ebene wird die Geschichte über das Opfer perspektiviert, die Hilflosigkeit der Protagonistin wertet ihre Situation nochmals moralisch auf und erzielt so ein größeres Pathos. Während in den 1950er Jahren der Frau die Opferrolle zukam, kommt in *UNE NOUVELLE AMIE* der scheinbar nicht intelligiblen Geschlechtsidentität dieser Opferstatus zu, potenziert durch die Trauer um die verstorbene geliebte Frau und die Trauer um das Baby, das seine Mutter nicht kennen wird. Ozon reiht sich hier in das *male melodrama* bzw. schwule Melodrama ein wie beispielsweise *PHILADELPHIA* eines ist,⁵² scheint doch gerade der melodramatische Modus dazu zu führen, (hetero-)normative Moralvorstellungen vor der Absolutheit der Gefühle in den Hintergrund treten zu lassen. Der/die Zuschauer*in „eignet sich [...] die dargestellte Welt im Ganzen als einen inneren Zustand“ an, indem „das kinematographische Bild in ein Ob-

49 Vgl. Brooks, Peter: „The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess“, New Haven/London: Yale University Press 1976; Elsaesser, Thomas: „Tales of Sound and Fury: Observations on the Family Melodrama“, in: Marcia Landy (Hg.), *Imitations of Life. A Reader on Film & Television Melodrama*, Detroit: Wayne State University Press 1991 [Orig. 1972], S. 68-91.

50 Sirk, Douglas: *ALL THAT HEAVEN ALLOWS* (USA 1955).

51 Vgl. titelgebend: P. Brooks: *The Melodramatic Imagination [...] and the Mode of Excess*.

52 Demme, Jonathan: *PHILADELPHIA* (USA 1993). Vgl. Liebrand, Claudia: „Melodrama goes gay. Jonathan Demmes *Philadelphia*“, in: dies./Ines Steiner (Hg.), *Hollywood Hybrid. Genre und Gender im zeitgenössischen Mainstream-Film*, Marburg: Schüren 2004, S. 171-191.

jekt seiner Innerlichkeit“ verwandelt wird.⁵³ Mit anderen Worten, mit dem Modus des Melodramatischen gelingt es den Regisseur*innen über das Gefühl bzw. Mitgefühl in den Zuschauer*innen den Weg zur Akzeptanz queerer Familien zu ebnen, in diesem Sinne sind beide Filme auch engagierte Filme.⁵⁴ Doch seit PHILADELPHIA sind über 20 Jahre vergangen, die die Akzeptanz queerer Lebensweisen maßgeblich gesteigert haben. Und so muss am Ende bei Ozon niemand mehr sterben, am Anfang aber schon. Schließlich führt Lauras Tod im übertragenen Sinne zur Neugeburt von Claire und David/Virginia. Und ein zweites Erwachen findet – wie beispielsweise auch in ALL THAT HEAVEN ALLOWS – nach der lebensgefährlichen Verletzung von David/Virginia statt. Diese Grundkonstellation ist der Katalysator für zwei weitere melodramatische Narrative. Als erstes sei hier das Zusammenspiel von Einsamkeit und Solidarität genannt, denn in ihrer Trauer zeigt uns Ozon David und Claire zunächst alleine. Auch wenn Gilles Claire unterstützt, lässt der Verlust des geliebten Menschen die beiden in der Abgeschiedenheit erstarren, bevor dann zwischen ihnen eine neue Solidarität entsteht. Die Kopplung von Tod und „Neugeburt“ führt den Zuschauer*innen dann das Paradoxon der ungleichzeitigen Gleichzeitigkeit vor Augen und führt zur schmerzlichen „Erkenntnis der unumkehrbaren Geschichtlichkeit.“⁵⁵

Der Überschuss an Emotionen, der *mode of excess*, zeigt sich aber vor allem in der Ästhetik, also der Inszenierung des Dekors, der expressiven Farbgebung und Lichtdramaturgie, der Bildkomposition und bekanntlich der Musik: „melodrama’s mode must be centrally, radically hyperbolic, the mode of the bigger-

53 Kappelhoff, Hermann: „Tränenseligkeit. Das sentimentale Genießen und das melodramatische Kino“, in: Margrit Frölich/Klaus Gronenborn/Karsten Visarius (Hg.), Das Gefühl der Gefühle. Zum Kinomelodram, Marburg: Schüren 2008, S. 35-58, hier S. 43.

54 Vgl. auch Schrader, Sabine: „‘Queering Family’ im zeitgenössischen Kino der Romania“, in: Stefan Neuhaus (Hg.), Figurationen der Liebe in Geschichte und Gegenwart, Kultur und Gesellschaft (Film – Medium – Diskurs 43), Würzburg: Königshausen & Neumann 2012, S. 235-256; Ganz ähnlich argumentiert auch J. Metelmann in Hinblick auf die melodramatische Inszenierung von Migration im Kino (vgl. Metelmann, Jörg: „È giusto vivere così?‘ Contemporary Melodrama and Migration“, in: Sabine Schrader/Daniel Winkler (Hg.), The Cinemas of Italian Migration. European and Transatlantic Narratives, Newcastle: Cambridge Scholars 2013, S. 247-262).

55 Koebner, Thomas: „Begreifen, was einen ergreift“, in: M. Frölich: Das Gefühl der Gefühle, S. 59-87, hier S. 72.

than-life, reaching in grandiose reference to a noumenal realm.“⁵⁶ Oder mit den Worten von Georg Seeßlen: die Effekttintensivierung, „die über alles real erlebbare gehobene Erlebtheit und eine zumindest intendierte Ausklammerung aller emotiven Dissonanzen gehören [...] untrennbar zu seiner Partitur.“⁵⁷

„Bigger than life“ ist daher nicht nur die Dramatik der Narrative, sondern auch die Häuser und Autos. Die archetypischen Melodramen der 1950er Jahre definieren die großartigen Gefühlszustände von der Mitte der Gesellschaft aus und nicht von ihren Randbereichen und das führt Ozon fort. Ihm geht es folgerichtig wie einst auch Sirk um die Zurschaustellung des Konsums, d.h. es gibt eine enge Verbindung zwischen den Melodramen der 1950er Jahre und der entstehenden Wohlstandsgesellschaft.⁵⁸ Wie die Heldinnen von Sirk siedelt Ozon seine Geschichte in gehobenen Mittelklassehaushalten an, seine Protagonist*innen kennen keine materiellen Nöte. Visuell hervorgebracht wird dies mittels der Bilder der reichen Vorortstädte inklusive Tennisplätzen, dazu gehören auch die großen Häuser im Grünen mit ihren parkähnlichen Auffahrten oder ein gesichtsloses, aber ebenfalls gigantisches Bürogebäude. Die Beliebtheit der Orte ist evident, am ehesten können sie mit nordamerikanischen Filmen identifiziert werden. Die Wohnungen scheinen in einem so prächtigen wie gesichtslosen *Schöner Wohnen*-Stil eingerichtet zu sein. Eine ruhige Kamera zeigt uns in UNE NOUVELLE AMIE (Abb. 2-4) die Räume und das mindestens ebenso stilisierte Zusammensein der Protagonist*innen wie Tableaus. Und auch hier glaubt man letztlich in den Filmen von Sirks zu sein, die genau dieses stilisierte Setting inszenieren: „a resolution of meaning in tableau, where the characters' attitude and gestures, compositionally arranged and frozen for a moment, give, like an illustrative painting, a visual summary of the emotional situation.“⁵⁹ In der prunkvollen Umgebung leben die Protagonist*innen in einer Welt, an der sie zu ersticken drohen.⁶⁰ Und so zeigen auch die statisch arrangierten Bilder Ozons

56 P. Brooks: *The Melodramatic Imagination*, S. 54.

57 Seeßlen, Georg: „Das Kino der Gefühle, Geschichte und Mythologie des Filmdramas“, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1980, hier S. 17.

58 Klinger, Barbara: „Melodrama & Meaning. History, Culture, and the Films of Douglas Sirk“, Bloomington: Indiana University Press 1994, S. 61: „The visual is never free from articulation as spectacle of a certain class-based type. [...] Style thus attains a class dimension as a display of capital, invoking the acquisitive predispositions of the audience.“

59 P. Brooks: *The Melodramatic Imagination*, S. 48.

60 T. Elsaesser: *Tales of Sound*, S. 105.

statisch gewordene Beziehungen und ironisieren gleichermaßen die Wohn- und Gefühlswelt der gehobenen Mittelschicht.



Abbildungen 2-4: *Stilisierte Settings* in *UNE NOUVELLE AMIE*

Dieses Setting ist typisch für Ozon. Viele seiner Filme scheinen in der gleichen Villa bzw. in der gleichen Siedlung zu spielen, erinnert sei an *SITCOM*, *GOUTTES D'EAU SUR PIERRES BRÛLANTES*, *8 FEMMES*, *SWIMMING POOL* oder *DANS LA MAISON*. All diese Filme widersetzen sich traditionellen Realitätseffekten, indem sie das Setting topographisch unmarkiert lassen. Und schon sein erster Langfilm *SITCOM* erzählte vom Horror in der großbürgerlichen Familie als groteskes wie melodramatisches Kammerspiel, in dem es um „restriction and enclosure of the

action“⁶¹ geht. Doch in *UNE NOUVELLE AMIE* wird die Enge dieses Settings verlassen und dies geschieht ästhetisch mit einer Verbeugung vor Douglas Sirk. Dieser dramatisierte sein Geschehen mit einer entsprechenden Licht- und Farbgebung in Technicolor. Farbe war noch nicht gewöhnlich und wurde deswegen mit Schauspiel und Phantasie assoziiert, da bis Mitte der 1950er Jahre nicht einmal die Hälfte der Filme in Technicolor gefilmt wurden. Durch die Farbgebung konnte noch größere Verschwendung impliziert werden.⁶² Ozon ist ein Meister des exzessiven Dekors und der ebensolchen Farbsetzung, wozu die eingangs schön geschminkte, aber tote Laura im Hochzeitskleid in dem samtgefüllten weißen Sarg, aber auch die im *high key* ausgeleuchteten Szenen gehören. Im anfänglichen Rückblick auf die Freundschaft von Claire und Laura korrespondiert das Herbstrost der Bäume mit den Haaren Lauras und Claires (Abb. 5). Bar jedes Realitätsbezugs ist dann die expressive Farb- und Lichtgestaltung am Ende des Films, wo wir die glückliche Kleinfamilie in warmes Licht getaucht der Sonne entgegengehen sehen. Analog zu Sirks *ALL THAT HEAVEN ALLOWS* können wir sagen, dass am Ende ein „fantastisches Moment“ gezeigt wird, das gerade das Künstliche betont und so „exposes the contradictions it so transparently attempts to overcome.“⁶³

61 Ince, Kate: „François Ozon’s cinema of desire“, in: dies. (Hg.), *Five directors. Auteurism from Assayas to Ozon. French Film Directors*, Manchester: Manchester University Press 2008, S. 112-134, hier S. 125.

62 B. Klingner: *Melodrama & Meaning*, S. 62.

63 Byars, Jackie: *„All That Hollywood Allows: Re-reading Gender in 1950s Melodrama“*, Chapel Hill: University of North Carolina Press 1991, S. 148.



Abbildung 5: *Visuell exzessives Bild in UNE NOUVELLE AMIE*

Der melodramatische Modus findet seine Zuspitzung in der Inszenierung der Treppe, die auch als Showtreppe im Musical konventionalisiert ist. Sie ist natürlich überaus prachtvoll und daher Zeichen des materiellen Wohlstands. Sie ist eine Transitzone *par excellence* und impliziert ein Dazwischen, gleichzeitig kann sie im Auf- oder Abstieg Träger hierarchischer Ordnungen sein.⁶⁴ Während im Musical der Gang auf der Treppe oftmals der Weg zur Bühne und damit in die Öffentlichkeit ist, ist die Treppe im Melodram eher Ort des Transits bzw. des Konflikts, der theatralische Effekt des „Auf- bzw. Abtritts“ aber bleibt. Auf der Treppe spielen sich in *UNE NOUVELLE AMIE* Schlüsselszenen ab. Wie im frühen Musical kommt David/Virginia glamourös die Treppe wie zu einem Auftritt herunter und wie in den Melodramen der 1950er Jahren kommt dem Auftritt der Treppe, der „stairway of the stars“, die Funktion zu, den Sex-Appeal von Frauen zum Ausdruck zu bringen.⁶⁵ Und so führt der „Auftritt“ Virginias zu einer großen Verwirrung Claires und wie so oft in Melodramen zu einem „emotionalen

64 Vgl. Kuch, Ulrike: „Treppe“, in: Marius Böttcher et al. (Hg.), Wörterbuch kinematographischer Objekte A-Z, Berlin: August Verlag 2014, S. 158-160.

65 B. Klinger: *Melodrama & Meaning*, S. 60.

Temperatursturz,⁶⁶ und sie erstarrt. Die zweite Treppenszene im Warenhaus erscheint wie ein positiv konnotiertes Auftauchen aus dem Nichts. In diesem Zusammenhang ist der Ortswechsel spannend. Während im Wohnhaus die Treppe schrittweise die Herrschaftlichkeit bzw. das Startum offenbart, ist die Rolltreppe im Warenhaus ein Zugeständnis an die Bequemlichkeit der Kund*innen, schließlich ist der/die Kund*in König*in.⁶⁷ Schöner kann Ozon den Wechsel von der Privatheit in die Öffentlichkeit, von der Vergangenheit zur Gegenwart, von der Ausnahme zum Alltag nicht veranschaulichen.

Doch zurück zur Treppe im Hollywoodkino, der Vollständigkeit halber sei die Treppe in Thrillern wie denen von Hitchcock erwähnt. Ozon markiert die Filme Alfred Hitchcocks, indem er – wie der große Regisseur zu seiner Zeit – in *UNE NOUVELLE AMIE* einen kurzen Auftritt hat (im dunklen Kino als zudringlicher Sitznachbar von Virginia). Auch die anfängliche Inszenierung der heilen Welt, die nur darauf wartet, zerstört zu werden, ist ein Spannungsmoment, wie es im Thriller, aber auch im Horrorfilm eingesetzt wird. Nicht zuletzt sei ein Blick auf die Treppe in *VERTIGO*⁶⁸ geworfen, zumal auch hier der Hauptdarsteller John „Scottie“ Ferguson (James Stewart) eine geliebte junge Frau nicht vor dem Tod retten kann und seine neue Geliebte Judy (Kim Nowak) nach seiner ersten Liebe formt – was Hitchcock unter anderem als Spiegelszene zeigt. Vor dem Spiegel sitzt in *UNE NOUVELLE AMIE* jedoch David/Virginia mit denselben glasigen Augen wie einst Scottie, nur dass er sich selbst nach Laura formt. Im übertragenen Sinne vom Schwindel erfasst ist Claire beim Anblick der eleganten, die Treppe herunterschreitenden Virginia. Es ist nicht die Höhenangst, die in diesem Zusammenhang inszeniert wird, sondern der Beginn eines neuen Lebens.

Eine Treppe erscheint noch ein drittes Mal in *UNE NOUVELLE AMIE*, wenn auch nur im Hintergrund, und zwar als Claire und David in ihr gemeinsames Wochenende fahren und David sich bei der nächsten Tankstelle auf der Toilette umzieht. Auch diese Szene ruft Filmtradition auf, in diesem Fall kein Genre, sondern den französischen Klassiker von Truffauts *LA PEAU DOUCE*.⁶⁹ In *LA PEAU DOUCE* zieht sich die Geliebte Nicole (Françoise Dorléac) für den verheirateten Pierre Lachenay (Jean Desailly) auf dem Weg zu ihrem ersten gemein-

66 Elsässer, Thomas: „Anmerkungen zum Familienmelodram“, in: Christian Cargnelli/Michael Palm (Hg.), *Und immer wieder geht die Sonne auf*, Wien: PVS 1994, S. 93-130, hier S. 117.

67 Engelbert, Arthur: „Die Treppe. Eine kulturgeschichtliche und medienkritische Studie“, Würzburg: Königshausen & Neumann 2014, S. 219.

68 Hitchcock, Alfred: *VERTIGO* (*VERTIGO – AUS DEM REICH DER TOTEN*, USA 1958).

69 Truffaut, François: *LA PEAU DOUCE* (*DIE SÜSSE HAUT*, Frankreich 1964).

samen Ausflug um. Auch hier geht es letztlich um Überschreitung, allerdings konventionell heteronormativ (verheirateter Mann hat eine Geliebte). In *UNE NOUVELLE AMIE* sehen sich Claire und Virginia an, wir beobachten den zugewandten Blick in der Halbtotalen, im Hintergrund sehen wir eine Treppe, die aus unserer Perspektive entgegen der gewohnten Blickrichtung von rechts nach links aus dem Bild heraus aufsteigt und genau das erzählt ja auch Ozon in seinem Film – er erzählt wie Truffaut in *LA PEAU DOUCE* von der Liebe, hier aber queer zu hetero-, aber auch zu homonormativen Erwartungen.

Auch sonst beherrscht Ozon die Klaviatur des Melodramatischen wie die emotionalisierenden Großaufnahmen oder, wie oben schon aufgeführt, den effektvollen Musikeinsatz perfekt. Exemplarisch sei eine andere Szene genannt, nämlich die Hintergrundmusik aus dem *Off* bei dem gemeinsamen Abendessen, die diese Szene mit der anschließenden Autofahrt zum Nachtclub „Amazone“ verbindet. Gespielt wird eine der bekanntesten französischen Mezzosopran-Arien, *Mon cœur s'ouvre à toi* aus *Samson et Delilah* von Camille Saint-Saëns, und zwar gesungen von dem überaus schrillen Pop-Countertenor Klaus Nomi (1981). Fast wie aus einer Gebrauchsanweisung für Melodramen steht diese Arie für das Zuviel, dem *mode of excess* des Melodrams, mit dem das Verdrängte sublimiert wird, bis es dann mit dem Lied *Une femme avec toi* im „Amazone“ ausgesprochen ist.

Neben dem melodramatischen Modus gibt es auch komödiantische Momente, die in Anlehnung an die sogenannten Travestiekomödien ganz typisch aus der Inkongruenz heteronormativer und queerer Lebensmodelle hervorgerufen werden. Als überraschend Davids Schwiegermutter kommt, kann er sich zwar rasch umziehen, aber vergisst sich abzuschminken. „Frausein“ ist darüber hinaus nicht nur Kleidung und Schminke, sondern auch die Kunst, die Beine übereinanderzuschlagen. So sitzt er in überzogener „weiblicher“ Pose und daher auf unglaublich tuntige Art und Weise auf dem Sofa – das Bild könnte aus den Travestiekomödien stammen, doch lachen die Zuschauer*innen hier mit Virginia und nicht über sie, deutet sich doch mit der Schwiegermutter die Karikatur spießiger, spaßfreier Bürgerlichkeit an. Ganz ähnlich funktioniert der Kommentar der Schwiegermutter: Als sie erfährt, dass David bei seinem Unfall Frauenkleider getragen habe, da sagt sie zu sich, „komisch, ob er auf einem Kostümball gewesen sei.“ Mehr wissend (und mitleidend) können die Zuschauer*innen über die Schwiegermutter lachen. Gerade in dieser Abgrenzung ermöglicht Ozon die Identifikation der Zuschauer*innen mit Virginia. Gleichzeitig trägt die Komik zur Entlastung der Zuschauer*innen bei.

Ozon bedient den melodramatischen Modus, aber indem er von einem literarischen und nicht melodramatischen Prätext ausgeht und auch sonst über Länder-

und Genregrenzen hinaus zitiert und die Genrefragmente überstilisiert, ironisiert er in *UNE NOUVELLE AMIE* jeweils die Erzählweisen.

4. ABSCHLIESSENDE BETRACHTUNGEN

Mit seinen unmarkierten Topographien und seinen intermedialen Bezügen auf die britische Literatur, aber vor allem auf die Hollywoodfilmgenres, setzt sich Ozon dezidiert über den klassischen französischen Filmkanon und damit auch über das nationale Filmgedächtnis hinweg, auch wenn Truffaut präsent ist. Mit anderen Worten: Ozon verweigert sich eindeutigen Kategorien. In diesem Zusammenhang könnte ebenfalls der Begriff *queer* fruchtbar gemacht werden, verhält er sich doch quer zur nationalen Kanonisierung, „Ozon’s films gesture towards a plurality of relations, both artistic and sexual, as begetters of meaning.“⁷⁰

Queer ist im Schaffen von François Ozon noch etwas ganz anderes, nämlich das Spiel mit der Rollenbiographie der Schauspieler*innen bzw. der Erwartungshaltung der Zuschauer*innen. So erlaubte es François Ozon zum Kinostart von *UNE NOUVELLE AMIE* der Werbung (Plakate, Pressefotos, Trailer) nicht, den Schauspieler Duris in Frauenkleidung zu zeigen, denn wer ihn als Virginia sehen wollte, müsse ins Kino gehen.⁷¹ Seinen Durchbruch hat Romain Duris mit der Rolle des Erasmusstudenten Xavier in dem Kassenschlager *L’AUBERGE ESPAGNOLE*,⁷² wonach zahlreiche weitere Filme zwischen Independent-Produktionen und Großfilmen folgen. Duris hat zwar auch schon einen jungen Schwulen in Christophe Honorés Film *17 FOIS CÉCILE CASSARD*⁷³ gespielt, aber spätestens seit seiner Hauptrolle in Jacques Audiards preisgekröntem Film *DE BATTRE MON CŒUR S’EST ARRÊTÉ* (2005) als Schuldeneintreiber der Mafia, der zwischen einer kriminellen Karriere und einer Zukunft als Pianist abwägen muss, ist aus

70 Handyside, Fiona: „Queer Filiations: Adaptation in the Films of François Ozon“, in: *Sexualities* 15 (2012), S. 53-67, hier S. 61 (<https://doi.org/10.1177/1363460711432101>); vgl. zur Hybridität der Vorlagen: T. Shilt: François Ozon, S. 115ff.

71 Ich verdanke diesen Hinweis Marek Bringezu vom deutschen Weltkino Filmverleih.

72 Klapisch Cédric: *L’AUBERGE ESPAGNOLE* (BARCELONA FÜR EIN JAHR, Frankreich/Spanien 2002).

73 Honoré, Christophe: *17 FOIS CECILE CASSARD* (*17 MAL CECILE CASSARD*, Frankreich 2002).

dem ewigen Jugendlichen *a hot-tempered Paris gangster* geworden.⁷⁴ Hier zeigt sich erneut Ozons queere Handschrift, indem er in seinen Filmen die Darsteller*innen gerne entgegen ihrer Rollenbiographie besetzt. Nicht wenige Zuschauer*innen werden allein schon deshalb POTICHE (2010) geschaut haben, um die große Diva Catherine Deneuve im Trainingsanzug zu sehen. Ozon setzt diese Rollenbesetzung *à rebours* bewusst ein, schließlich wird gerade mit diesem Bild gezielt Werbung gemacht hat. Ein anderer Coup ist ihm in POTICHE mit der Besetzung der Rolle des Sohnes Laurent (Jeremie Renier) gelungen, der hier fröhlich und tuntig vor sich hin spielt, während er ansonsten eher in düsteren Filmen beheimatet ist. Nicht zuletzt sei an den Kuss zwischen Gaby (Catherine Deneuve) und Pierette (Fanny Ardant) in 8 FEMMES erinnert, also dem Kuss zweier Schauspielerinnen, die im Leben (als Partnerinnen von Truffaut) und in der Filmbranche als Rivalinnen bekannt sind. So sagt Fanny Ardant in einem Interview:

Wenn wir uns am Ende leidenschaftlich küssen, ist das auch eine Art Versöhnung des französischen Kinos mit sich selbst, mit seiner Geschichte. Wir schleppen bei diesem Kuss alle Bilder mit uns, die wir je gedreht haben. Und wir setzen die Konkurrenz außer Kraft, die man in uns hineinprojiziert hat.⁷⁵

74 „L'éternel adolescent“, Carine Filloux, „Portrait Romain Duris“, in: Film de Culte (<http://archive.filmdeculte.com/portrait/portrait.php?id=132> [26.2.2016]). Bradshaw, Peter: „Reservoir frog: Romain Duris as a hot-tempered Paris gangster who wants out of the game is a revelation“, in: The Guardian vom 4.11.2005, S. 9.

75 „Schauspielerin Fanny Ardant: Ich mag die Ehrlichkeit in der Beziehung eines Mannes zu einer Hure“, in: Die Zeit 32 vom 29.7.2004 (<http://www.presseportal.de/pm/9377/580351> [26.2.2016]).

Im Spannungsfeld von Identitätsfindung und Transgression von Identitätskategorien

Eine geschlechtertheoretische Lektüre von Niklaus Flütsch
*Geboren als Frau. Glücklich als Mann. Logbuch einer
Metamorphose* (2014)

CHRISTA BINSWANGER

*Die Sicht von beiden Seiten auf das Leben: Das
macht uns Transmenschen so einmalig. Wir sind
die wahren Experten, wenn es um diese ewige
Frage geht, was eigentlich typisch männlich und
was typisch weiblich ist.*

Niklaus Flütsch

1. EINLEITUNG

Geboren als Frau. Glücklich als Mann ist die Erzählung einer Lebensgeschichte, die durch eine Transition im Alter von gut 40 Jahren von Frau zu Mann geprägt ist. Flütsch (2014) reflektiert im *Logbuch einer Metamorphose* nicht nur sozialistorisch und biographisch, wie sich sein Leben durch die Transition verändert hat. Als Gynäkologe ist auch seine berufliche Tätigkeit in hohem Maße von Geschlechterfragen bestimmt. Die Medizin als Disziplin hat Transmenschen¹ noch

1 Ich übernehme hier die Schreibweise „Transmenschen“ wie Flütsch sie in seinem Buch verwendet. Neben „Transmenschen“ ist auch die Schreibweise „Trans*menschen“, „Trans*-Menschen“ oder „Trans*Menschen“ gebräuchlich (vgl. Baumgartinger, Persson Perry: „Trans Studies. Historische, begriffliche und aktivistische Aspekte“, 2. Auflage, Wien: Zaglossus 2019, S. 63f.).

bis vor Kurzem pathologisiert und tut dies teilweise heute noch. So setzt sich Flütsch im Text auch mit normativen Ansprüchen auseinander, die seinen Beruf prägen und die er selbst mehr und mehr in Frage gestellt und schließlich unterlaufen hat. Eine prägende Ebene der Auseinandersetzung bilden im Text außerdem Reflexionen zu Begehren, Affekt und Sexualität – denn die Transition verändert nicht nur Flütschs Selbstverständnis in Bezug auf Geschlecht, sondern auch seine sexuelle Orientierung.

Die theoretische Auseinandersetzung mit dem Text fokussiert unterschiedliche Ebenen der Subjektwerdung, die in einer palimpsestischen Lektüre miteinander in Dialog gebracht werden. Affekt und Begehren werden in den Fokus gesetzt um intrapsychische Prozesse, interpersonelle Handlungsebenen sowie normative Rahmungen zu analysieren. Hierfür wird der Script-Begriff fruchtbar gemacht. Außerdem werden Debatten aus den Trans Studies in dieser Lektüre mit Positionen aus der Geschlechterforschung, den Affekt Studies und den kritischen Sexualwissenschaften zusammengeführt.

2. THEORIE UND METHODE DER PALIMPESTISCHEN LEKTÜRE

2.1 THEORETISCHE RAHMUNG

In jüngster Zeit haben sich Trans Studies als Forschungsrichtung etabliert.² Diese Forschungsrichtung ist – wie auch die Gender Studies – kein einheitliches Feld. Dennoch lässt sich verallgemeinernd festhalten, dass aus Sicht der Trans Studies eine Kritik an bestimmten Verwendungen des Gender-Begriffs formuliert wird. Deutlich wird ein sozialkonstruktivistischer Gender-Begriff kritisiert, wie er im Mainstream von medizinischen und psychiatrischen Geschlechtertheorien bis zur Jahrtausendwende und teilweise bis heute zur Anwendung kommt. Besonders problematisch erweist sich hier der Gender-Begriff des Arztes John Money:³ Money und sein Team haben Gender ab den 1950er Jahren genutzt, um das Geschlecht von intergeschlechtlichen Kindern zu „normalisieren“. Das heißt sie nahmen operative Eingriffe an den Genitalien von intergeschlechtlichen Kindern vor, um diese eindeutig einem Geschlecht zuzuweisen. Sie gingen davon aus,

2 Vgl. P. P. Baumgartinger: Trans Studies.

3 Vgl. ebd., S. 53f. und Baier, Angelika: „Inter_Körper_Text: Erzählweisen von Intergeschlechtlichkeit in deutschsprachiger Literatur“, Wien: Zaglossus 2017, S. 81f.

dass Geschlecht sozial konstruiert werde und dass sich die zum operativ „normalisierten“ Körper passende Geschlechtsidentität bei Kindern in den ersten 18 Lebensmonaten quasi beliebig in eine männliche *oder* weibliche Richtung entwickeln lasse.⁴ Money und sein Team nahmen somit an, dass die Materialität des Körpers formbar sei und sich über den operativ angepassten Körper die erwünschte Geschlechtsidentität steuern lasse, wenn das soziale Umfeld diese in eindeutiger Weise geschlechtlich verortete.⁵ Auf physisches und psychisches Leiden der „normalisierten“, chirurgisch veränderten Kinderkörper wurde keinerlei Rücksicht genommen. Auch ging die damalige Medizin davon aus, dass sich das heterosexuelle Begehren steuern und damit die respektive Homosexualität „heilen“ ließe. Aus heutiger Sicht war die damalige Disziplin der westlichen Medizin von einer heteronormativen Definitionsmacht geprägt, die Verletzung und Verstümmelung intergeschlechtlicher Körper sowie psychische Gewalt gegenüber homosexuellen Menschen in Kauf nahm, um diese der geschlechterdualen, heterosexuellen Norm anzupassen. Die Trans Studies monieren zu Recht, dass diese pathologisierende, medizinische Denkweise mit gewaltvollen Praktiken einherging und dass sie teilweise bis heute wirkmächtig geblieben ist. Dabei wird ein sozialkonstruktivistisches Verständnis von Gender als Legitimation für Normalisierung und Verletzung eingesetzt. Diese gewaltvollen medizinischen Praxen ignorieren die vielen Zeugnisse davon, dass sich eine Geschlechtsidentität weder von außen operativ herstellen, noch durch Psychotherapie ändern lässt.⁶ Baumgartinger kritisiert auf der Grundlage solchermaßen wissenschaftlich begründeter, medizinischer Praxen und Perspektiven, dass die Geschlechterforschung ihre Begriffe und Theorien „auf diesem pathologisierenden und menschenunwürdigen Kontext der Unterscheidung von zwei oder mehreren Geschlechtlichkeiten“ aufbaut.⁷ In politischer Hinsicht ist Transgender – mit Baumgartinger – heute der Oberbegriff für Menschen, die Geschlechterunterdrückung erleben. Er ist ein Widerstandssignal gegen Pathologisierung durch Medizin und Gesellschaft.⁸ Die Kritik an diesem sozialkonstruktivistischen Verständnis von Gender gilt es meines Erachtens ernst zu nehmen.

Meine palimpsestische Lektüre des Textes von Flütsch geht auf Gagnons und Simons (1973) Script Theorie zurück. Die beiden kritischen Sexualwissenschaftler siedelten sexuelle Scripts auf drei Ebenen an: auf Ebene der intrapsychischen

4 Siehe A. Baier: *Inter_Körper_Text*, S. 81.

5 Vgl. ebd.

6 Vgl. ebd., S. 88f.

7 Vgl. P. P. Baumgartinger: *Trans Studies*, S. 56.

8 Vgl. ebd., S. 50.

Scripts, auf Ebene der interpersonellen Scripts und auf Ebene der kulturellen Scripts. Um die drei Ebenen in der Sexualität aufeinander zu beziehen und mit affektiven Dynamiken zu verbinden, habe ich andernorts die Methode einer palimpsestischen Lektüre entwickelt und diese auf literarische Texte angewandt.⁹ Andrea Zimmermann und ich haben ein palimpsestisches Subjektmodell, das der Script Theory zugrunde gelegt werden kann, auch für das affektive Subjekt fruchtbar gemacht.¹⁰ Dieses Modell betont die Vielschichtigkeit und gegenseitige Verstrickung sowohl sexueller als auch affektiver vergeschlechtlicher Verständnisse wie auch Praxen. Die Metapher des Palimpsests¹¹ veranschaulicht den nie zu einem Ende kommenden Prozess fortwährenden Überschreibens dessen, was bereits eine sprachliche Form gefunden hat. Eine affekttheoretische Herangehensweise, wie sie Sedgwick und Frank (1995; 2003) in Anlehnung an Tomkins vornehmen, ist hier anschlussfähig.¹² Sexualität wird von ihnen eng mit affektiven Dynamiken verbunden: „Sexuality is not longer an on/off matter whose two possibilities are labeled express or repress. Sexuality [...] remains characterized here by a binary (potent/impotent) model, yet its link to attention, to motivation, or indeed to action occurs only through ‚co-assembly‘ with an affect system described as encompassing several more, and more qualitatively different, possibilities than on/off.“¹³ Dichotomien zu überwinden bedeutet mit Sedgwick und Frank, von einer digitalen Argumentationslogik von „on/off“ in der Sexualität abzusehen und diese mit affektiven Dynamiken zu verbinden. Auf einer Metaebene beschreiben sie Tomkins' Vorgehen als Kombination eines digitalen und analogen Verständnisses, das eine viel breitere Palette an Bedeutung

-
- 9 Vgl. Binswanger, Christa: „Sexualität – Affekt – Geschlecht. Sexuelle Scripts als Palimpsest in literarischen Erzähltexten und zeitgenössischen theoretischen Debatten“, Bielefeld: transcript 2020.
 - 10 Vgl. Binswanger, Christa/Zimmermann, Andrea: „Queering the Palimpsest: Affective Entanglement Beyond Dichotomization“, in: *Studies in Gender and Sexuality*, 19(2) (2018), S. 106-119.
 - 11 Im ursprünglichen Sinn ist das Palimpsest ein Manuskript, dessen Beschriftung von einem neuen Text überschrieben wird. Diesem neuen Text wird zum Zeitpunkt der Überschreibung ein höherer Wert zugeschrieben. Zu einer ausführlicheren Diskussion vgl. C. Binswanger: *Sexualität – Affekt – Geschlecht*, S. 43ff.
 - 12 Vgl. C. Binswanger: *Sexualität – Affekt – Geschlecht*, S. 55ff.
 - 13 Sedgwick, Eve Kosofsky/Frank, Adam: „Shame in the Cybernetic Fold: Reading Silvan Tomkins“, in: Eve Kosofsky Sedgwick (Hg.), *Touching Feeling: Affect, Pedagogy, Performativity*, Durham/London: Duke University Press 2003 (1995), S. 93-121, hier S. 100f.

en an der Schnittstelle von Affekt, Sexualität und Kognition erlaube – einschließlich der Möglichkeit von „development, continuity, differentiation.“¹⁴

Im Folgenden gehe ich in Flütschs Text der Verstrickung von Affekt und Begehren nach und frage sowohl nach Entwicklungsprozessen als auch danach, ob Affekt und Begehren in Dichotomien gefasst und als Kontinuität bisheriger Vorstellungen verstanden werden, oder ob Dichotomien verflüssigt werden.

Meine folgende palimpsestische Lektüre ist geprägt vom Versuch, im Dialog von Affect, Queer und Gender Studies mit Trans Studies einen theoretischen und methodischen Zugang zum Text von Flütsch zu finden, der pathologisierenden und menschenunwürdigen Verständnisweisen von Geschlecht entgegenwirkt.

2.2 PALIMPESTISCHE LEKTÜRE ALS QUEER READING

Was bedeutet ein palimpsestischer Subjektbegriff im Hinblick auf die normativen Erwartungen an Geschlecht, Gefühl und Sexualität? Für westliche Gesellschaften ist die heterosexuelle Matrix nach Butler (1991) nach wie vor von hoher Relevanz, auch wenn sich Heterosexualität als Norm derzeit in einem Umbruch befindet. So spricht beispielsweise Sigusch (2015)¹⁵ von einem neosexuellen Zeitalter im 21. Jahrhundert, in dem sich Geschlechtergrenzen in der Sexualität verflüssigen. Dennoch kann bei der Analyse der prozesshaften Hervorbringung sexueller und affektiver Geschlechter-Scripts nach wie vor von einer Überdeterminierung von Heterosexualität ausgegangen werden.¹⁶ Queer Reading hat sich seit Ende des 20. Jahrhunderts im Feld der Geschlechterforschung etabliert. Die Queer Studies nehmen seit den 1990er Jahren die Infragestellung sexueller Normativität, die institutionalisierte Heterosexualität als eine natürliche Basis für soziale Beziehungen und stabile Identität setzt, zum Ausgangspunkt ihrer theoretischen Reflexionen und ihrer Kritik. Queer Studies zeigen auf, dass in der Hyperbolik von Heteronormativität eine Möglichkeit der kritischen Umgestaltung

14 Ebd., S. 107. Vgl. hierzu auch C. Binswanger: *Sexualität – Affekt – Geschlecht*, S. 55f.

15 Sigusch, Volkmar: *„Neosexualitäten. Über den kulturellen Wandel von Liebe und Perversion“*, Frankfurt: Campus Verlag 2015.

16 Vgl. Schlichter, Annette: *„Queer at Last? Heterosexuelle Intellektuelle und der Wunsch nach Transgression“*, in: Gabriele Dietze/Sabine Hark (Hg.), *Gender kontrovers: Genealogien und Grenzen einer Kategorie*, Königstein/Taunus: Ulrike Helmer 2006, S. 214-242. Vgl. auch C. Binswanger: *Sexualität – Affekt – Geschlecht*, S. 72ff.

liegt.¹⁷ Im Akt des Überschreibens bieten schriftlich formulierte Texte subversive Möglichkeiten der Kritik an dieser Matrix. Mit Schlichter lässt sich eine von Kritik angeleitete Lektüre als ein Durchqueren (*queering*) heterosexueller Subjektpositionen fassen. Meine Quer-Lektüre (Queer Reading) von Flütschs Text unterzieht Heterosexualität, Homosexualität und affektiv geprägte Verständnisse von Geschlechtsidentität einer palimpsestischen Lektüre von Scripts und setzt sie zueinander in Beziehung.¹⁸

Eine palimpsestische Lektüre liest verschiedene Script-Schichten „durcheinander hindurch“ und versucht so, die prinzipielle Unabschließbarkeit und Prozesshaftigkeit von Subjektivierungsprozessen theoretisch zu fassen. Die palimpsestische Lektüre als Erweiterung des Begriffs des Queer Readings trägt der Vielschichtigkeit verschiedener Ebenen sexueller und affektiver Scripts Rechnung. Sie fragt nach Widerständen und eigensinnigen Konfigurierungen, die Normierungen intrapsychisch und interpersonell auffächern, unterlaufen oder überschreiten. Meine Lektüre untersucht dabei die Destabilisierung wie auch Stabilisierung sexueller und affektiver Geschlechteridentitäten im Text. Die in den Queer Studies aufgezeigte Destabilisierung sexueller und geschlechtlicher Identitäten verbinde ich in der palimpsestischen Lektüre mit den drei Ebenen von Scripts.¹⁹

Meine Selbstpositionierung schließt sich Schlichter an. Auch mir geht es um „die Beteiligung heterosexueller Wissenschaftler*innen an jener Debatte, deren Ziel gerade die Demontage ihres eigenen normativen Status ist.“²⁰ Gleichwohl bleibt mir hierbei bewusst, dass ich als heterosexuelle Ciswissenschaftlerin aus einer gesellschaftlich privilegierten Position mit dem Text von Flütsch in einen Dialog trete. Ich möchte Niklaus Flütsch an dieser Stelle danken, dass er diesen

17 Vgl. A. Schlichter: *Queer at Last? Heterosexuelle Intellektuelle und der Wunsch nach Transgression*, S. 215f.

18 Vgl. C. Binswanger: *Sexualität – Affekt – Geschlecht*, S. 72f. Vgl. auch Babka, Anna/Hochreiter, Susanne: „Einleitung“, in: Anna Babka/Susanne Hochreiter (Hg.), *Queer Reading in den Philologien: Modelle und Anwendungen*, Wien: Vienna University Press 2008, S. 11-19, hier S. 12.

19 Vgl. C. Binswanger: *Sexualität – Affekt – Geschlecht*, S. 75f. Vgl. auch Jackson, Stevi/Scott, Sue: „Rehabilitating Interactionism for a Feminist Sociology of Sexuality“, in: *Sociology*, 44(5) (2010), S. 811-826, hier S. 812.

20 A. Schlichter: *Queer at Last? Heterosexuelle Intellektuelle und der Wunsch nach Transgression*, S. 216.

Beitrag, in dem das *Logbuch einer Metamorphose* im Zentrum der Analyse steht, gelesen und kommentiert hat.²¹

Wie bereits erwähnt, setzt sich der Dialog mit Flütsch als Autor und mit seinem Text zum Ziel, zu einer Theoretisierung und Methodik beizutragen, die unterdrückerischen und menschenunwürdigen Verständnisweisen von Geschlecht entgegenwirkt.

3. PALIMPSESTISCHE LEKTÜRE VON NIKLAUS FLÜTSCH GEBOREN ALS FRAU. GLÜCKLICH ALS MANN. LOGBUCH EINER METAMORPHOSE (2014)

3.1 AUTORSCHAFT, PLOT UND ERZÄHLANLAGE

Niklaus Flütsch und die Journalistin Ursula Eichenberger haben das *Logbuch einer Metamorphose* gemeinsam in Fragmenten verfasst, Flütsch figuriert jedoch als Autor. Eichenberger hat Erzählungen des Autors, seiner Eltern, seines Ehemanns, früherer Geliebter, von Freund*innen, Kolleg*innen und Patient*innen gesammelt. Auch sehr private Quellen – Teile seines Transitions-Tagebuchs und Briefe – sind abgedruckt. Es finden sich im Buch Texte, die sich auf ganz verschiedene Lebensphasen beziehen, einschließlich Kindheitserinnerungen. Bei der Zusammenfügung dieser verschiedenen Textsorten und -teile folgten Flütsch und Eichenberger keiner biographischen Chronologie, sondern einer thematischen Entfaltung rund um die Kernfrage von Werdegang und Transition. Viele (wenn auch nicht alle) Textfragmente sind mit einer Jahreszahl versehen, so können sie grob biographisch zugeordnet werden. Insgesamt springen die Fragmente von der Adoleszenz in die Zeit nach der Transition und in die Kindheit zurück und wieder nach vorne in die Beschreibung der Arbeit in der Gynäkologie – je nach Thema. Erzähllinien werden manchmal unterbrochen, später wieder aufgegriffen oder durch andere Gesichtspunkte ergänzt, wenn andere Personen zu Wort kommen. So entsteht eine multi-perspektivische Lebenserzählung, die autobiographische und biographische, beobachtende Erzählungen, Reflexionen und intime Genres wie Briefe oder Tagebucheinträge mischt.

Auch in autobiographischen Erzählungen gilt, dass der Autor und das erzählte Ich nicht gleichgesetzt werden können. Die Multiperspektivität des Textes

21 Ein Kommentar Flütschs zu diesem Beitrag wird in der folgenden Analyse von mir wörtlich eingebracht. Siehe 3.4.3.

macht Flütsch zu einer semi-literarischen Figur, denn nicht nur er schreibt über sich selbst, sondern auch andere schreiben über ihn. Der Text erhebt durch seine biographische Anlage Anspruch auf Authentizität. Die dadurch entstehende Glaubhaftigkeit des Textes soll dazu beitragen, dass heutige Leser*innen und somit auch Cismenschen ein besseres Verständnis davon erlangen, was Transmenschen ausmacht. Feministischen Erfahrungsberichten oder Verständigungstexten der 1970er Jahre vergleichbar, soll die Authentizität der persönlichen Erfahrung legitimieren, ein neues oder besseres Verständnis für diese Erfahrung zu finden und sie zum Ausgangspunkt politischen Handelns zu machen.²² Niklaus Flütsch ist heute Gynäkologe und ärztlicher Berater von Transmenschen. Er hat sich nach dem Erscheinen seines Buches vielfach öffentlich in verschiedenen Medien zu seiner Transition geäußert – im Radio, im Fernsehen, in Printmedien, im TEDex-Format. Sein Ziel war und ist es, Transmenschen zu entpathologisieren und das Verständnis für sie zu verbessern, Vorurteilen entgegenzuwirken. Er versteht Transmenschen als „einfach eine Laune der Natur“ und plädiert eindringlich dafür, sie als „ganz normale Menschen“²³ anzusehen. Als Genre oszilliert das Buch zwischen Autoethnographie, Autobiographie, Biographie, Tagebuch, Gesellschafts- und Wissenschaftsanalyse wie auch gesellschafts- und wissenschaftskritischem Essay und will gerade in der Multiperspektivität eine besonders eindringliche Authentizität zum Ausdruck bringen, indem die subjektive Perspektive des Autors durch weitere Perspektiven ergänzt wird.

Meine Lesart des Textes möchte die Vielschichtigkeit freilegen, die durch den hohen Grad an Reflexion und die Multiperspektivität im Text gegeben ist. Die Narration ist – wie jede biographische Narration – nicht frei von Ambivalenzen und Spannungsmomenten. Doch gerade diese können in biographischen Texten Hinweise darauf geben, wo die Prozesshaftigkeit einer Subjektivierung an innere und äußere Grenzen stößt und diese in der Interaktion mit dem Kontext allenfalls auch neu zu prägen vermag.

22 Vgl. Warner, Chantelle: „Speaking from Experience: Narrative Schemas, Deixis, and Authenticity Effects in Verena Stefan’s Feminist Confession *Shedding*“, in: *Language and Literature*, 18 (1) 2009, S. 7-23 und auch C. Binswanger: *Sexualität – Affekt – Geschlecht*, S. 101.

23 Flütsch, Niklaus: „Geboren als Frau. Glückliche als Mann. Logbuch einer Metamorphose“, Gockhausen: Wörterseh 2014, S. 36.

3.2 AFFEKTIVE KRISEN ALS REAKTION AUF KULTURELLE SCRIPTS DES GESCHLECHTERDUALISMUS UND DER HETEROSEXUALITÄT

3.2.1 AFFEKTIVE KRISE ALS KIND

Die Schilderung eines Besuchs beim Friseur mit der Mutter im Alter von vier Jahren ist eine Schlüsselszene für Flütschs männliches Selbstverständnis, das in dieses frühe Alter zurückreicht:

Meine Beine baumeln vom Coiffeurstuhl²⁴, die Hände liegen auf einer karierten Wachs-schürze, es riecht nach Shampoo und Haarspray. Ich bin aufgeregt und voller Vorfreude. Endlich ist es mir gelungen, Mama zu überreden, mir die Haare schneiden zu lassen. [...] Ich bin vier Jahre alt, und ich weiß genau: Buben und Mädchen unterscheiden zwei Dinge – die Länge der Haare und ein Zipfeli zu haben oder eben nicht. Während meine kürzeren Haare geföhnt werden, frage ich meine Mutter, ob es jetzt endlich so weit sei und ich nun auch ein Zipfeli kriege. Mein Plan ist nicht, über einen Penis zum Buben zu werden. Ein Bube bin ich schon. Als das fühle ich mich, seit ich denken kann. Doch ich bin eben ein Bube mit langen Haaren und ohne Penis. Ich will aber ein Kind sein mit Penis. Der ist bei mir leider vergessen gegangen. [...] ‚Mama, kriege ich nun auch ein Zipfeli?‘ Stille. Das erschrockene Gesicht meiner Mama werde ich nie vergessen. Nach einer Pause lacht sie verlegen. ‚Nein, nein, mein Liebes, wo denkst du denn auch hin?!‘ Meine Welt bricht zu-sammen. --- 1968.²⁵

Diese Schlüsselszene, in der das Kind der Hoffnung Ausdruck verleiht, dass jetzt endlich der ersehnte Penis wächst, weil nun ja auch die Haare kurz wie bei einem Jungen sind, macht deutlich, wie klar für das Kind ist, dass das Geschlecht in der Morphologie des Körpers zu finden ist. Körperliche Merkmale entscheiden über das Geschlecht: nicht nur die Länge der Haare, sondern vor allem auch der Penis.²⁶ Dieser fehlt dem Kind unglücklicherweise noch. Diese Szene, in der das Kind lernt, dass ihm dieser Penis nicht mehr wachsen wird, ist die Schilderung der ersten großen kindlichen Krise, auf die im Text auch immer wieder Bezug genommen wird. Diese ergibt sich nicht daraus, dass seine Geschlechtsidentität unbestimmt oder ambivalent und deshalb verunsichernd gewesen wäre. Die Krise des Kindes ergibt sich daraus, dass seine Genitalien von seiner Mutter als unveränderbar taxiert werden. Und sie ergibt sich auch daraus, dass der Wunsch nach einem Penis bei der Mutter einen großen Schreck auslöst. Das Kind ver-

24 In der deutschsprachigen Schweiz heißt der Friseur „Coiffeur“.

25 N. Flütsch: Geboren als Frau. Glückliche als Mann, S. 22.

26 Vgl. Voß, Heinz-Jürgen: „Geschlecht“, Stuttgart: Schmetterling Verlag 2011.

steht zwar nicht weshalb, aber es versteht, dass es ein Terrain der Nicht-Intelligibilität, des Tabus betreten hat mit dieser Frage. Diese Botschaft versteht das Kind sofort. Deshalb bricht auch die Denkmöglichkeit, sein Körper könnte noch die Formen annehmen, die es sich wünscht, in diesem Moment zusammen. Das Kind weiß jetzt, dass es zwar ein Bube ist, dass sein Körper aber die Merkmale des Buben nicht aufzeigt und es deshalb von den anderen nicht als Bube gesehen wird.

Flütsch rekonstruiert seine Kindheit also als die Kindheit eines Jungen, der irrtümlicherweise über einen Körper mit weiblicher Morphologie verfügt. Als er als Kind begreift, dass sich diese nicht ändern lässt, bricht für ihn eine Welt zusammen. Die geschlechterdichotom geprägte Verknüpfung von biologischem Geschlechtskörper und Eigenschaften, die seit dem 18. Jahrhundert westliche Gesellschaften prägt, – also das Wissen, dass die Morphologie des Körpers ganz entscheidend ist, ob Eigenschaften als typisch für Mädchen oder typisch für Jungen wahrgenommen werden²⁷ –, wird für das Kind Bettina Flütsch zur existentiellen Erschütterung. Dem Kind wird klar, dass sich sein Körper morphologisch nicht in der gewünschten Weise entwickeln wird und ihm somit von seiner Umgebung keine männlichen Eigenschaften zugestanden werden. In der Kindheit liegt das Problem von Flütsch also vor allem in der Relation des biologischen Geschlechtskörpers zur intrapsychisch klar männlich geprägten Geschlechtsidentität, die nicht mit dem Geschlechtskörper übereinstimmt. Und dies ergibt bereits für das Kind Konflikte in der Wahrnehmung durch die Menschen, die es umgeben. Gleichwohl betont Flütsch, dass seine Kindheit insgesamt glücklich verlief. Solange er Kind ist, kommt es zwar manchmal zu Friktionen – etwa mit der Handarbeitslehrerin, da das Kind Stricken, Häkeln und Flickern als Inbegriff der weiblichen Rolle hasst und systematisch den Unterricht stört.²⁸ Doch insgesamt lassen die Eltern das Kind als wildes Mädchen aufwachsen, das nicht gerne Röcke anzieht und am liebsten im Freien herumtollt.

3.2.2 AFFEKTIVE KRISE IN DER ADOLESZENZ

Zu einer schwerwiegenden Krise kommt es bei Flütsch dann aber in der Pubertät: der Körper nimmt weibliche Formen an.

27 Vgl. ebd. und auch Hausen, Karin: „Die Polarisierung der ‚Geschlechtscharaktere‘. Eine Spiegelung der Dissoziation von Erwerbs- und Familienleben“, in: Sabine Hark (Hg.), *Dis/Kontinuitäten: Feministische Theorie*, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2001 (1976), S. 173-196.

28 Vgl. N. Flütsch: *Geboren als Frau. Glücklich als Mann*, S. 38.

Der Neid wird immer grösser. Während die Jungs ihre flache Brust zur Schau stellen können, muss ich mich mit den ersten BHs herumschlagen. Mit Zunahme der weiblichen Hormone verändert sich meine ganze Wahrnehmung. Ich habe das Gefühl, langsam hinter einem schweren Vorhang zu verschwinden. Die Welt entrückt mir, ich spüre mich nicht mehr. Das Leben, das in meinem kindlichen Körper pulsierte, suche ich vergebens. Ich habe es verloren. --- 1978.²⁹

Um weibliche Körperformen zu bekämpfen, wird Bettina Flütsch im Alter von 16 Jahren magersüchtig:

Ich höre auf zu essen und werde mich meiner Weiblichkeit entziehen. Die Oberschenkel werden immer schmäler, die Periode setzt aus.

Der Plan wird zum fatalen Versuch, mich der unaufhaltsamen körperlichen Entwicklung entgegenzustemmen. Ich gerate in einen lebensgefährlichen Sog. --- 1980.³⁰

Als die Magersucht schlimmer wird und Antidepressiva nicht wirken, entscheiden Ärzte und Psychiater, dass Flütsch zu den Eltern Distanz braucht. Eine Internatsschule wird als Lösung gesehen. Tatsächlich überwindet Flütsch die Magersucht im Internat allmählich.

3.2.3 AFFEKTIVE DISTANZIERUNG VOM EIGENEN KÖRPER IM MEDIZINSTUDIUM

Nach der Matura entscheidet sich Flütsch fürs Medizinstudium.

Ich machte den Facharzt in Allgemeinmedizin, später in Gynäkologie und Geburtshilfe. Meine Überlegung war, je mehr ich über den weiblichen Körper weiß und je besser ich verstehe, wie er funktioniert, umso eher kann ich mich mit ihm versöhnen. Fachlich wurde ich immer mehr zur Spezialistin des Frauenkörpers. Ich konnte mich in meine Patientinnen hineindenken, sie immer präziser und kompetenter behandeln. Von meinem eigenen Körper entfernte ich mich immer mehr. --- 2005.³¹

Mit dieser Berufswahl begibt sich Flütsch in ein Feld der Expertise, das Transidentität als Krankheit auffasst. Das Verhältnis zur Medizin ist für Transmenschen einerseits deshalb wichtig, weil diejenigen, die eine Transition angehen, auf medizinische Unterstützung wie Hormonbeigabe und chirurgische Maßnahmen angewiesen sind, andererseits, weil Trans bis vor sehr Kurzem noch als Krankheit, Wahn oder Störung galt und je nach geographischem Kontext

29 Ebd., S. 72.

30 Ebd., S. 39.

31 Ebd., S. 193.

noch gilt.³² Zur Zeit von Flütschs Studium wird Transidentität innerhalb der Disziplin der Medizin in der Schweiz noch pathologisiert. Flütsch befindet sich jetzt gleichsam „in der Höhle des Löwen“, in der transidente Menschen wie er selbst als psychisch krank erklärt werden. Dies bedeutet, dass er durch die Disziplin, die er studiert – und die ihn dabei auch diszipliniert – einen intensiven und auch leidvollen Weg der Auseinandersetzung durchläuft, bis er innerhalb seines eigenen wissenschaftlichen Feldes einen eigenen Standpunkt entwickeln kann. Einen Standpunkt, der sich – seinerseits mit Rekurs auf wissenschaftliche Erkenntnisse – der Pathologisierung einer Transidentität entschieden entgegenstellt. Vorerst bedeutet dies, dass er sich affektiv von seinem eigenen Körper distanziert und sich auf die weiblichen Körper seiner Patient*innen konzentriert, sein eigener weiblicher Körper wird ihm aber immer fremder. Im Feld der Gynäkologie befindet er sich alleine auf weiter Flur – bislang ist er in seinem Leben, nach eigener Aussage im Buch, noch nie auf einen weiteren transidenten Gynäkologen gestoßen.³³ Flütsch macht deutlich, dass er nach dem Medizinstudium seine internalisierte Transphobie überwinden musste, um seine männlichen Seiten zu akzeptieren und annehmen zu können.³⁴

3.2.4 INTRAPSYCHISCHES AFFEKTIVES SCRIPT VERSUS NORMATIVES SCRIPT DER MEDIZIN

Das normative, kulturelle Script der Medizin, das Transidentität pathologisierte, löste intrapsychisch einen lange andauernden Konflikt aus, bis sich die Gewissheit durchsetzen konnte, nicht krank zu sein. In einem Eintrag, der mit dem Jahr 1986 datiert ist und der sich also auf die Zeit von Flütschs Medizinstudium bezieht, steht zu lesen:

Die Transidentität ist ein ganz schambehafteter Teil in mir. [...] Da bedroht mich etwas, das ich im Zaum halten muss. Ich bin eine Missgeburt.

Das zumindest will uns die Wissenschaft bis zu einem gewissen Grad weismachen: Transmenschen sind etwas Abnormales. Ich studiere Medizin und muss zur Kenntnis nehmen, dass die Wissenschaft Transmenschen als psychisch krank stigmatisiert – konkret als Menschen mit Persönlichkeitsstörung zwischen Borderline-Typ und Psychose. [...] Das alles ist komplett neu für mich. Es ist interessant und zugleich auch sehr abstoßend. [...]

--- 1986.³⁵

32 Vgl. P. P. Baumgartinger: *Trans Studies*, S. 144-145.

33 Vgl. N. Flütsch: *Geboren als Frau. Glückliche als Mann*, S. 88.

34 Vgl. ebd.

35 Ebd., S. 26.

Flütsch legt einen weiten Weg zurück, bis er sich von der Stigmatisierung seiner Transidentität in der Disziplin, die er repräsentiert und in der er erfolgreich ist, lösen kann. Im Eintrag, den er 28 Jahre später als das vorige Zitat geschrieben hat, steht zu lesen: „Mein Leben ist ein Beweis dafür, dass wir Transmenschen geistig gesund sind und dass Transidentität nicht das Resultat einer fehlgeleiteten Persönlichkeitsentwicklung oder Folge einer traumatischen Kindheitserfahrung ist. --- Mai 2012.“³⁶ 28 Jahre nach der Aufnahme des Medizinstudiums hat er sich in seiner Transidentität akzeptiert. 1986 spricht er noch von „Missgeburt“³⁷, an anderer Stelle spricht er vom „Monster“³⁸ in sich. Der Weg, den er zurücklegen musste, um sich in seiner Transidentität zu akzeptieren, ist im Buch detailliert nachgezeichnet. Flütschs Darstellung schwankt dabei zwischen einer Selbstdarstellung als handlungsfähig, aktiv und wenig leidend und der Benennung von Krisen, Absturz und Zerrissenheit. So schreibt er etwa in einem Eintrag von 2011, er hätte nicht so arg gelitten, sondern die Zähne zusammengebissen und sein Leben in diesem weiblichen Körper so gut wie möglich ertragen.³⁹ Doch es gibt auch Textstellen, wie die eben zitierten, die thematisieren, dass es ihm manchmal schlecht ging und dass er darunter litt, dass er seine innere Wahrnehmung, ein Mann zu sein, niemandem mitteilen konnte. Auch Personen gegenüber, mit denen er in einer Partnerschaft lebte, hat er dies damals nicht benannt. An mehreren Stellen im Text betont Flütsch, wie leistungsfähig, diszipliniert und gesund er sei. „Oft staune ich, wie ich es so lange in der Rolle als Frau und in meinem Frauenkörper ausgehalten habe. Ich denke, weil ich psychisch gesund bin, weil ich mich ablenken und auf meinen Beruf konzentrieren konnte, weil ich diszipliniert, stabil und beherrscht war, konnte ich dieses Spiel so lange mitmachen. [...] --- Juni 2010.“⁴⁰ In dieser Selbstbeschreibung kommt ein normativ geprägter Blick des Mediziners auf sich selbst zum Zuge: Er taxiert sich selbst als eindeutig gesund, diszipliniert und stabil. So stehen Textstellen, die Unsicherheit, Leiden und Krise thematisieren, den Aussagen gegenüber, welche die eigene körperliche und psychische Gesundheit in der Selbstwahrnehmung des Mediziners bestätigen. Dies ermöglicht auch, die psychiatrischen Behandlungen, denen er sich sowohl in der Adoleszenz als auch in der Transition unterziehen musste, als Behandlungen an einem psychisch gesunden Menschen zu rahmen. Flütsch schließt sich dabei als Mediziner nicht einem generellen Psychiatrie-

36 Ebd., S. 101.

37 Ebd., S. 26.

38 Ebd., S. 58.

39 Ebd., S. 68.

40 Ebd., S. 98.

kritischen Diskurs an, der die Grenzen von Gesundheit und Krankheit in Frage stellt – wie er im Feld des Trans-Aktivismus auch zu finden ist – sondern bleibt hier im Rahmen seiner Berufsdisziplin und nimmt sich darin als gesund wahr.

3.3 REFORMULIERUNG EINES IDENTITÄREN GESCHLECHTER-SCRIPTS

3.3.1 VERORTUNG DER GESCHLECHTSIDENTITÄT IM GEHIRN ALS ENTPATHOLOGISIERUNG VON TRANSIDENTITÄT

Auch in Bezug auf die Verortung der Geschlechtsidentität in der Materialität des Körpers lässt sich ein naturwissenschaftlich geprägter Blick auf den eigenen Körper feststellen: „[...] diese Gewissheit, die sich nicht ausmerzen lässt. [...] „Es sitzt etwas in meinem Hirn, in meinem Bewusstsein, das älter und stärker ist als mein Verstand: meine Identität. --- Januar 2011.“⁴¹ Der Autor weist seinem Geschlecht einen Ort im Gehirn zu: Es sitzt nicht in den Genitalien, es sitzt im Gehirn. Er widerspricht somit zwar der Alltagstheorie, dass das Geschlecht an den Genitalien erkennbar und sichtbar sei⁴², aber er gibt seiner Geschlechtsidentität einen Ort in der Materialität des menschlichen Körpers.

Als Naturwissenschaftler greift er zu wissenschaftlichen Erkenntnissen, welche die Transidentität in der Biologie des menschlichen Körpers verorten. Flütsch als Mediziner bleibt seiner Disziplin in dieser Hinsicht treu. Die naturwissenschaftlichen Debatten, die den Sitz der Geschlechtsidentität im Gehirn seit einiger Zeit in Frage stellen,⁴³ finden keinen Eingang in seine Reflexionen.

41 Ebd., S. 40.

42 Vgl. Heintz, Bettina: „Die Auflösung der Geschlechterdifferenz. Entwicklungstendenzen in der Theorie der Geschlechter“, in: Elisabeth Bühler u.a. (Hg.), Ortsuche. Zur Geographie der Geschlechterdifferenz, Zürich/Dortmund: efeb 1993, S. 17-48, hier S. 26.

43 Vgl. Schmitz, Sigrid: „Hirnforschung und Geschlecht: Eine kritische Analyse im Rahmen der Genderforschung in den Naturwissenschaften“, in: Ingrid Bauer/Julia Neissl (Hg.), Gender Studies – Denkachsen und Perspektiven der Geschlechterforschung, Innsbruck/Wien/München: StudienVerlag 2002, S. 109-125. Ebenfalls: Kaiser, Anelis: „Re-Conceptualizing ‚Sex‘ and ‚Gender‘ in the Human Brain“, in: Zeitschrift für Psychologie (Vol 220, Nr. 2) (2012), S. 130-136.

3.3.2 VERORTUNG DER GESCHLECHTSIDENTITÄT IM GEHIRN ALS KRITIK AN EINEM SOZIALKONSTRUKTIVISTISCHEN GESCHLECHTERBEGRIFF

Für Flütsch ist die Verortung der Geschlechtsidentität im Körper auch Ausgangspunkt seiner Kritik am Begriff Transgender:

Den Begriff ‚Transgender‘ finde ich unglücklich. Er impliziert, dass Transsein etwas mit dem sozialen Geschlecht zu tun hat und dass das soziale Geschlecht nicht mit dem körperlichen Geschlecht übereinstimmt. [...] Es geht mir nicht nur darum, die männliche Rolle im Leben zu übernehmen und als Mann von der Gesellschaft wahrgenommen zu werden. Sondern es geht mir darum, eine männliche Anatomie zu besitzen und meinem ureigenen Lebensgefühl nachzugehen. Das hat mit Biologie zu tun und nicht mit Soziologie. [...] --- März 2013.⁴⁴

Diese Textstelle dient mir zur Illustration, dass die Debatten um Begriffe und Verständnisweisen, was genau Trans*, Transidentität oder Transgender bedeuten, derzeit noch im Gange sind. So repräsentiert der Begriff Transgender, wie bereits erwähnt, für einige Theoretiker*innen ein sehr explizites Signal gegen Pathologisierung.⁴⁵ In Flütschs Kritik am Transgender-Begriff kommt die Kritik an einem sozialkonstruktivistischen Verständnis, wie es dem Ärzteteam um Money zur Legitimation von Verletzung diene, zum Ausdruck.⁴⁶ Diese Kritik macht beispielsweise für Baumgartinger den Begriff Transgender gerade aus. Die beiden Positionen verbindet, dass ein sozialkonstruktivistisches Verständnis von Gender nicht zur Legitimation von Pathologisierung, Gewalt und Verletzung dienen darf.

3.3.3 GESCHLECHTSIDENTITÄT IM GEHIRN ALS LEGITIMATION DES RECHTS AUF SELBSTBESTIMMUNG

In der folgenden Textstelle dient Flütsch die biologische Verortung der Geschlechtsidentität im Gehirn als Ausgangspunkt für das Recht auf Selbstbestimmung, das mit der Notwendigkeit der Entpathologisierung von Transmenschen einhergeht:

44 N. Flütsch: Geboren als Frau. Glückliche als Mann, S. 204.

45 Vgl. P. P. Baumgartinger: Trans Studies.

46 Vgl. ebd., S. 53f. und A. Baier: Inter_Körper_Text, S. 81f.

[...] das Recht auf freie Wahl der Geschlechtszugehörigkeit [gehört] genauso in die Kategorie des Rechts auf Selbstbestimmung wie beispielsweise das Recht auf Religionsfreiheit oder auf freie Meinungsäußerung. Dennoch wird uns Transmenschen dieses Recht vorenthalten. Das hängt damit zusammen, dass sich Gesellschaft und Wissenschaft nach wie vor von moralischen Vorstellungen der Geschlechtsdeterminierung leiten lassen – trotz der wissenschaftlichen Erkenntnisse, die der Transidentität eine biologische, angeborene Ursache zuschreiben. Niemand sollte vor Gericht für geisteskrank erklärt werden können oder sich einer Zwangssterilisation unterziehen müssen, nur weil er seinen Vornamen oder einen Geschlechtseintrag korrigieren lassen möchte. --- Mai 2013.⁴⁷

Flütschs Argumentation geht hier also in zwei Richtungen: Einerseits bezieht er sich auf Menschenrechtsdiskurse und die Notwendigkeit, eine transidentitäre Geschlechterposition anzuerkennen und sie juristisch vor Diskriminierung zu schützen. Andererseits nimmt er die Biologie zu Hilfe, um zu argumentieren, dass eine Transidentität eine biologische Tatsache ist. Die Verortung der Geschlechtsidentität im Gehirn dient als Beweis für ein biologisches Geschlechterverständnis, das als naturwissenschaftlich geltendes Wissen in den Disziplinen von Medizin und Recht anerkannt werden soll.

3.4 INTERPERSONELLE SCRIPTS

3.4.1 AFFEKTIVES UND SEXUELLES *DOING* MASCULINITY ALS GLÜCKSEMPFINDEN

Wie ein Mantra wiederhole ich: Ich denke wie ein Mann, ich fühle wie ein Mann, ich bin ein Mann. Ich mag Männerkleider, ich mag Männergespräche, ich mag die Art, wie Männer denken und wie sie handeln. Ich habe ganz klar männliche Sexfantasien, ich möchte mich morgens rasieren, ich wünschte, ein Pissoir benutzen zu können. Ich trage kurze Haare und würde sie gerne noch kürzer haben. Ich bewege mich in der Gesellschaft gerne so, dass die Leute erkennen können, dass ich ein Mann bin. [...] --- Februar 2010.⁴⁸

Im Gegensatz zu anderen Erzählungen über die Transition,⁴⁹ ist das *Doing Masculinity* für Flütsch nicht in erster Linie harte Arbeit, als vielmehr Lustgewinn. Die Inszenierung seiner Geschlechtsidentität im Alltag scheint nun endlich zu passen. Er bewegt sich gerne als Mann und es erfüllt ihn mit Glück, wenn ihn andere in Begegnungen als Mann wahrnehmen. In der Phase des Übergangs – in der Phase des psychiatrisch geforderten sogenannten Alltagstests – beschreibt er

47 N. Flütsch: Geboren als Frau. Glückliche als Mann, S. 180.

48 Ebd., S. 185.

49 Vgl. West, Candace/Zimmermann, Don H.: „Doing Gender“, in: Gender & Society, 1/2 (1987), S. 125-151.

eindrücklich, dass für ihn der Auftritt als Mann emotional sehr positiv besetzt ist, hingegen, die „Verkleidung“ zurück in Frauenkleider in der Garderobe der Klinik mehr und mehr verhasst wird. So kann er auch seinen Psychiater dazu bewegen, die Phase des Alltagstests abzukürzen und ihm bereits nach drei Monaten zu erlauben, die Hormontherapie für die Transition zu beginnen.

3.4.2 HOMOSEXUELLES BEGEHREN ALS NORMVERSTOSS IM JUNGEN ERWACHSENENALTER

Um die Narration zu Begehren im Text nachzuvollziehen, wird nun noch einmal ein Blick in Flütschs Jugend vorgenommen. Gegen Ende der Internatszeit entdeckt die Mutter, dass ihr Kind sexuelle Beziehungen zu Frauen hat im Internat. Flütsch wird wieder zum Psychiater geschickt. Nicht nur bezüglich der Gender-Rolle entspricht Flütsch in der Adoleszenz also nicht den Erwartungen seines unmittelbaren familiären Umfelds. Auch die sexuelle Orientierung wird sanktioniert, da sie als gleichgeschlechtlich interpretiert wird. Das familiäre Umfeld reagiert im Sinne damaliger psychiatrischer Annahmen, Homosexualität sei eine Krankheit, die geheilt werden könne (wenn es auch schon Abweichungen von dieser Haltung seit Mitte der 1970er Jahre gab). Homosexualität wird von Flütschs Umfeld also als Krankheit eingestuft, gegen die angegangen werden muss. Die Familie glaubt, dass ein Psychiater dieses abweichende Verhalten korrigieren könne. Doch bald schon zieht Flütsch nach Zürich und beginnt ein Medizinstudium – und kann sich so der elterlichen und psychiatrischen Beurteilung entziehen. In einem Textfragment von 1983 hält Flütsch fest: Das Outing als Lesbe machte möglich, sich ein bisschen aus dem Rollenzwang zu lösen. Einerseits war damit die Vorstellung vom Tisch, als heterosexuelle Frau durchs Leben gehen zu müssen. Und gleichzeitig machte es möglich, unauffällig eine männliche Geschlechterrolle übernehmen zu können.⁵⁰ Doch Flütsch nimmt bald wahr, dass er in den lesbischen Kreisen, in denen er verkehrt, ziemlich alleine dasteht mit seinem Wunsch, ein Mann zu sein. Auch leidet er unter einer von ihm wahrgenommenen generalisierten Ablehnung von Männern in diesem Umfeld. „So beginnt mein neues Dilemma: Meine Identität stimmt nicht überein mit der Identität einer Lesbe. Ich schweige aber tunlichst. [...] Ich bin heilfroh, in meiner Andersartigkeit wenigstens einen Hafen zu haben. Der Preis für diesen Hafen

50 Vgl. N. Flütsch: Geboren als Frau. Glücklich als Mann, S. 137.

aber ist, mein Innerstes nicht zu offenbaren und es sorgsam versteckt zu halten. --- 1984.⁵¹

Dennoch konstatiert Flütsch, dass er sich in den 1980er Jahren in lesbischen Kreisen recht wohl fühlt⁵². So geht er also fortan als Lesbe durchs Leben und führt mehrere lesbische Partnerschaften, gelegentlich hat er kurze sexuelle Beziehungen zu Männern.

In einem Eintrag, der mit 1998 datiert ist, hält Flütsch fest, dass Sexualität für ihn belastend ist. Denn in seinen sexuellen Fantasien ist er ein Mann. Er kämpft mit diesen Fantasien, sie erscheinen damals absurd: Als feministisch sozialisierte Lesbe Fantasien über Mann mit Penis zuzulassen, habe große Schuldgefühle geweckt.⁵³

Als er in der Phase der Transition zum ersten Mal als Mann in eine schwul-lesbische Disco geht, nimmt er wahr, dass er als Mann interessierte Blicke von Männern auf sich zieht. Er erkennt in der Transition, dass ihm sein männlicher Körper erlaubt, Männer zu begehren.

Als ich mich von meiner letzten langjährigen Partnerin trennte, war ich überzeugt, später als Niklaus eine heterosexuelle Beziehung zu Frauen zu führen. Nun aber, nachdem klar geworden ist, dass ich als Mann auf Männer stehe, kommt die nächste große Hürde. Es fällt mir viel schwerer, meiner Mutter zu sagen, ich sei in einen Mann verliebt, als sie über meine Transidentität zu informieren. --- April 2012.⁵⁴

Sowohl die Geschlechtsidentität wie auch sexuelles Begehren geraten durch die Transition bei Flütsch in Bewegung. Die Mutter, die in der Pubertät so negativ auf das lesbische Begehren von Bettina reagiert hatte, könnte nun wieder negativ auf das homosexuelle Begehren von Niklaus reagieren. Doch Mutter und Sohn können diese Frage gemeinsam klären. Auch die Haltung der Mutter hat sich im Transitionsprozess verändert.

51 Ebd., S. 148.

52 Vgl. ebd., S. 153.

53 Vgl. ebd., S. 145.

54 Ebd., S. 31.

3.4.3 MÄNNLICHES UND WEIBLICHES HOMOSEXUELLES SCRIPT

Kurz vor seiner Transition hält Flütsch im Jahr 2006 im Alter von 42 Jahren fest:

In meinen ernsthaften, lesbischen Beziehungen wünsche ich mir insgeheim eine Partnerschaft wie zwischen Schwulen. Ihre spezielle Paardynamik und der Umgang mit Sex faszinieren mich und kommen mir in meiner Vorstellung vertraut vor. Ja, ich sehne mich nach einem schwulen Umgang. Mein Traum wäre, mit einer Frau ein ‚Männer-schwules‘ Leben zu führen. Ich suche nach starken, selbstbewussten und eigenständigen Frauen. [...] --- 2006.⁵⁵

Es ist diese Textstelle, deren Interpretation bei Flütsch einen Kommentar zu meiner Deutung seines Textes evoziert hat. So nehme ich im Folgenden diesen Kommentar auf. Diese Textstelle erscheint mir interessant, weil gleichgeschlechtliches Begehren durch die Kategorien „schwul“ und „lesbisch“ gerahmt wird. Die narrative Konstruktion von Flütschs damals in lesbischen Beziehungen gelebter Sexualität erhält hier das Merkmal, dass er sich dabei schon immer nach einer „Männer-schwul“ gelebten Sexualität gesehnt hat. Meiner Einschätzung, dass es sich hierbei um eine kategoriale Dichotomisierung von „schwul“ und „lesbisch“ handle, widerspricht der Autor in seinem Kommentar zu meinem Text jedoch. Er schreibt mir: „Ich habe Sexualität mit Frauen in einer kategorial weiblichen Sexualität erlebt, wollte aber bereits als ‚Lesbe‘ aus diesem Konzept ausbrechen, indem ich von einer schwulen Partnerschaft und schwulem Sex mit meinen damaligen Partnerinnen träumte. Durchbricht schwuler Sex mit einer lesbischen Frau nicht gerade die binäre Vorstellung wie weibliche und männliche Sexualität zu sein hat?“⁵⁶ Diesen Kommentar aufnehmend, lässt sich Flütschs Textstelle mit neueren Theorien zu Sexualität verbinden – z.B. mit Arbeiten des Sexualwissenschaftlers Sigusch, der in seinem Konzept von „liquid gender“ sich verflüssigende Konzepte von Sexualität im Hinblick auf die Kategorie Geschlecht darlegt. Auch ich bin in meiner Analyse literarischer Texte zu ähnlichen Schlüssen wie Sigusch gekommen und stelle eine kategoriale Unterscheidung von männlicher und weiblicher Sexualität in Frage.⁵⁷ Wenn Flütsch also schwulen Sex mit einer lesbischen Frau beschreibt, überblendet er „lesbisch“ und „schwul“ palimpsestisch, liest diese beiden Verständnisweisen von Sexualität „durcheinander hindurch“ und überwindet eine Dichotomisierung.

55 Ebd., S. 157.

56 Vgl. Flütsch, Niklaus: Persönliche, unveröffentlichte Korrespondenz mit Christa Binswanger, 2020.

57 Vgl. C. Binswanger: Sexualität – Affekt – Geschlecht, S. 300ff.

Die kategorialen Grenzen verflüssigen sich, auch wenn schwules Begehren im Selbstverhältnis des Autors affektiv im Vordergrund bleibt.

3.4.4 AFFEKTIV ERFÜLLTES MÄNNLICHES HOMOSEXUELLES SCRIPT BEI FLUIDEN GESCHLECHTERROLLEN NACH DER TRANSITION

Die Beziehung, die Niklaus Flütsch nach der Transition mit einem Mann eingeht, führt zur Hochzeit. Dank des Umstandes, dass Flütsch im Pass immer noch als weiblich gilt, können die beiden legal heiraten obwohl sie „optisch schon lange ein nettes Schwulenpaar abgeben.“⁵⁸

Die beiden Männer verbindet, dass keiner von ihnen in ein enges, dichotomes Geschlechterschema passt. Ihre Geschlechterrollen sind im Alltag fluid. Auch Flütschs Ehepartner kommt im Buch hierzu zu Wort:

[...] in Nik habe ich den Menschen gefunden, bei dem ich Softie, Macho, Hausfrau, Hausmann, Kollege, Partner, einfach alles sein kann. Das hat mit seiner Toleranz zu tun und damit, dass wir gegenseitig im anderen eine große Resonanz finden. Wir waren beide auf der Suche nach unserer Identität [...].⁵⁹

Flütsch seinerseits hält fest:

Mein Partner ist ein Eisbrecher. Seine weiblichen Seiten helfen mir, meine weiblichen Seiten zuzulassen. Ich kann von ihm lernen, wie ich mich als Mann auch weiblich geben kann, ohne feminin zu wirken. Das lag lange fern alles Denkbaren und Möglichen. Dabei entspricht mir diese Lebensform sehr. Die Rollenverteilung zwischen uns ist jenseits aller Geschlechternormen. --- September 2013.⁶⁰

Auf Ebene von affektiver interpersoneller Beziehung ermöglicht diese Partnerschaft, sich weiblich geben zu können ohne dabei feminin zu wirken. In dieser Formel werden einerseits Geschlechtergrenzen als durchlässig gezeigt und Weiblichkeit scheint palimpsestisch durch Männlichkeit hindurch, gleichzeitig wird die in der Transition erlangte Männlichkeit damit aber nicht in Frage gestellt. Das Spannungsverhältnis zwischen Erfüllung und Subversion von Geschlechternormen wird an solchen Stellen besonders greifbar im Text.

58 N. Flütsch: Geboren als Frau. Glückliche als Mann, S. 191.

59 Ebd., S. 179.

60 Ebd., S. 195.

3.5 QUEERING EINES DUALEN KULTURELLEN GESCHLECHTERSSCRIPTS

Die Frage, ob Transmenschen außerhalb einer binären Geschlechterordnung anzusiedeln sind oder nicht, zeigt sich nicht nur in Flütschs Text als komplex, sie ist in den Trans Studies generell umstritten.⁶¹ Ein Feld der Auseinandersetzung besteht darin, ob alle Transmenschen auch eine körperliche Transition zu vollziehen hätten, um eine Geschlechtsidentität einfordern zu können, die nicht mit dem bei der Geburt zugeordneten Geschlecht übereinstimmt.⁶² Mit diesen Fragen verbunden ist auch die These, Transmenschen würden die zweigeschlechtliche Organisation der Menschheit aufrechterhalten und nicht in Frage stellen. Flütsch greift diese These in seinem Text auf:

Transmenschen wird nachgesagt, dass sie die Dualität der Geschlechter zementieren und aufrechterhalten, weil ihnen die klare Zugehörigkeit zu einem Geschlecht so wichtig sei. Ich sehe es genau umgekehrt: Gerade Transmenschen brechen doch diese Vorstellung auf. Indem ich mich als Nichtfrau fühle und mich entscheide, in ein Zwitterstadium überzutreten, äußerlich zum Mann werde mit biologisch weiblichen Wurzeln, durchbreche ich die Geschlechternorm.

Die Dichotomie der Geschlechter wird zweifellos auch von der Medizin definiert, die sich weigert, Zwischengeschlechter zuzulassen. Umso zentraler finde ich, dass es Transmenschen offensteht, wie weit sie in ihrer körperlichen Angleichung gehen möchten. [...] --- August 2010.⁶³

Flütsch bezieht hier also eindeutig Stellung, dass sich transidente Menschen nicht ohne Weiteres in die duale Geschlechterordnung einfügen müssen oder sollen. Und er kritisiert seine eigene Disziplin, die wesentlich daran beteiligt ist, keine Zwischengeschlechter zuzulassen, die also die binäre Welt der Geschlechter dadurch festigt. Diese Stelle lässt sich als Plädoyer für eine generelle Verflüssigung einer Geschlechterdichotomie lesen, die als solche auch der Prozesshaftigkeit allenfalls widersprüchlicher intrapsychischer und kultureller Scripts Raum lässt.

In seiner Gender-Studie legt der Biologe Voß überzeugend dar, dass es auch aus biologischer Sicht sinnvoll wäre, von einem Vielgeschlechtermodell anstelle eines dualen Geschlechtermodells auszugehen. Im menschlichen Körper finden sich auf vielen Ebenen und in vielen unterschiedlichen Kombinationen geschlechtertypische und geschlechteruntypische Merkmale, so dass die Anordnung auf einem Kontinuum von männlich zu weiblich sinnvoller erscheint als

61 Vgl. P. P. Baumgartinger: Trans Studies, S. 43ff.

62 Ebd.

63 N. Flütsch: Geboren als Frau. Glückliche als Mann, S. 169.

die heute praktizierte rigide Zuordnung entweder zum männlichen oder zum weiblichen Geschlecht.⁶⁴

4. IM SPANNUNGSFELD VON GESCHLECHTLICHER IDENTITÄTSFINDUNG UND SUBVERSION

Weil eine Lebenserzählung unter anderem dazu dient, eine konsistente Geschichte über den eigenen Werdegang zu entwerfen, werden auch allfällige Friktionen sichtbar, die eine Biographie immer ausmachen. So ist ein affektiver und sexueller, von Geschlecht geprägter Subjektivierungsprozess nie frei von inneren Ambivalenzen und Widersprüchen. Dies nicht zuletzt deshalb, weil sich ein Subjekt auf unterschiedlichen Ebenen in einer lebenslangen Entwicklung herausbildet. In der ersten Hälfte seines Lebens verbarg Flütsch sein innerstes Gefühl, ein Mann zu sein, weil er sich dafür schämte und fürchtete, von seiner Umgebung dadurch als krank eingestuft zu werden. In der narrativen Rekonstruktion der Kindheit ist sich Flütsch sicher, dass seine Geschlechtsidentität immer schon männlich war. An einer Stelle im Text reflektiert er die retrospektive narrative Funktion als einen Prozess der Selbstkonstruktion:

Wir sind die Erfinder unserer eigenen Vergangenheit. Daran arbeiten wir ein Leben lang. Es ist interessant, wie unser Hirn die eigene Biographie immer wieder ins rechte Licht rückt. Ich kann im Nachhinein meine Vergangenheit zurechtbiegen und zum Schluss kommen: Klar, es lag schon immer auf der Hand, dass ich keine Frau war und mich von Beginn weg wie ein Bube und ein Mann fühlte.⁶⁵

Der Autor bringt hier zum Ausdruck, dass die retrospektive Selbstwahrnehmung als Kind auch von der Sinnggebung des Hier und Jetzt geprägt ist.

Eine allfällige Widersprüchlichkeit in der narrativen Selbstkonstruktion findet sich in der These, dass die Geschlechtsidentität an einem bestimmten Ort in der biologischen Materialität des Körpers auszumachen ist. Transmensen weisen gerade auf Ebene von Genitalien und weiterer Körpermorphologie biologische Merkmale des Geschlechts auf, das identitär nicht mit dieser Körpermorphologie übereinstimmt. Werden die Ebenen eines palimpsestischen Subjekts unterschieden – die intrapsychische, die interpersonelle und die normative Ebene –, und werden die Ebenen der Bedeutungsgenerierung „durcheinander hindurch“ gelesen, so wird hier folgende Lesart möglich: Die intrapsychische Gewissheit, männlich zu sein, wird in Flütschs Narration sehr konsistent gestal-

64 Vgl. H.-J. Voß: *Geschlecht*, S. 130-147.

65 N. Flütsch: *Geboren als Frau. Glücklich als Mann*, S. 40.

tet, hier besteht kein Zweifel. Die normative Lesart von Körpern in der Medizin verbindet eine allgemeine biologische Körpermorphologie mit Geschlecht – diese Position will Flütsch überwinden, diesbezüglich formuliert er eine sehr deutliche Kritik an der lange vorherrschenden Pathologisierung von Transmenschen durch Medizin und Psychiatrie. Dabei verschiebt er den Sitz von Geschlechtsidentität ins Gehirn – und bleibt so einer naturwissenschaftlichen Essentialisierung von Geschlechtsidentität verbunden. Gegen eine biologische Fundierung und Essentialisierung von Geschlecht haben Gender Studies vielfältige Kritik formuliert, da eine solche Festschreibung leicht dazu benutzt werden kann, erneut Körpern oder Körperteilen Eigenschaften zuzuschreiben.⁶⁶ Aus einer naturwissenschaftlichen Perspektive ergibt sich für Flütsch hier jedoch eine stichhaltige These für ein Verständnis von Transmenschen, der diesen Menschen auf der Ebene von geschlechtertypischem oder atypischem Handeln dabei eine große Vielfalt einräumt.

Auf der Ebene sexueller Handlungen – auf Ebene interpersoneller Scripts – werden die Grenzen eines „Männer-schwulen“ Scripts in der Sexualität für die Phase seiner Beziehungen zu Frauen palimpsestisch mit lesbischen Scripts verbunden und verflüssigt.

Positionen einer Geschlechtervielfalt werden im Text auf Ebene der Hirnphysiologie negiert, auf Ebene der sozialen, affektiven und sexuellen Interaktionen jedoch bestätigt. Als Transmann kann Flütsch seine weiblichen Seiten wiederentdecken, „ohne feminin zu wirken.“⁶⁷ In solch spannungsreichen Formulierungen kommt eine gleichzeitige Subversion und Bestätigung einer identitär geprägten Geschlechterdifferenz zum Ausdruck.

Der Autor stellt in seinem Buch einmal die theoretische Frage, ob seine Transition ein Verrat am Feminismus sei:

Bin ich ein Verräter am Feminismus? Habe ich mit meinem Vorgehen die Zwei-Geschlechter-Gesellschaft weiter zementiert? Habe ich zu wenig gekämpft? Hätte ich mir mehr Mühe geben sollen, als Frau zu leben? Diese Gedanken sind ätzend. Sie lähmen die Freude, meinen Weg gefunden zu haben. Sie machen mich unsicher, verursachen ein schlechtes Gewissen. Aber zweifellos gibt es auch eine Menge sehr positiver Effekte durch mein Outing und mein Passing. Ich lebe als Mann, der weiblich sozialisiert wurde. Damit kann ich zeigen, dass man auch als Mann weibliche Eigenschaften haben und sich sozial weiblich verhalten kann. --- 2010.⁶⁸

66 Vgl. beispielsweise Connell, Raewyn: „Gender“, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2013, S. 17-30.

67 N. Flütsch: Geboren als Frau. Glückliche als Mann, S. 195.

68 Ebd., S. 187.

Da eine feministische Auseinandersetzung mit der Kategorie Geschlecht auf Transdisziplinarität und Perspektivenerweiterung angewiesen ist, kann die Frage des Autors nach einem Verrat am Feminismus meines Erachtens klar verneint werden. Die Vielschichtigkeit seiner Darstellung einer Subjektkonstituierung schließt Widersprüche ein, die zu Perspektivenvielfalt anregen und auch im Text selbst immer wieder reflektiert werden:

Bettina wird nicht spurlos von der Bildfläche verschwinden. Die war wirklich tough! Die konnte überall anpacken, war sich für nichts zu schade und machte in ihrem Leben oft, was sie wollte. Diese Bettina steht weiterhin neben dir. Sie wird ein Teil von dir bleiben, und gemeinsam mit ihr wird das Leben reichhaltiger; du wirst vollkommener, wenn du bereit bist, beide Teile zu leben: die bekannte Bettina und den unbekanntem Niklaus, diesen in der Pubertät stecken gebliebenen Jungen, den du lange in dir verborgen hast und dem du nun zum Mannwerden verhilfst. --- April 2010.⁶⁹

In dieser Passage kommt zum Ausdruck, dass Niklaus auch in der Eindeutigkeit seiner männlichen Identität Bettina als weiblichen Anteil nicht hinter sich lassen kann und will. Ähnliches wird in einem Abschiedsbrief an Bettina am 16. August 2010 formuliert:

Ich werde Neuland betreten, mich in meiner neuen Identität zurechtfinden müssen. Das ist schwierig und bereitet mir Angst. Ich hoffe, ich kann deine guten Eigenschaften wie Gelassenheit, Unkompliziertheit und Großzügigkeit mitnehmen. [...] Die Zeit mit dir war für mich sehr lehrreich. Ich hatte die einmalige Chance, zu erfahren, wie es sich anfühlt, als Frau durch die Welt zu gehen. Es sind keine verlorenen Jahre. Ich bin an ihnen gereift, vielleicht auch deshalb, weil ich mich immer wieder infrage stellen musste. Denn meine Seele passte nicht zu meinem Körper. [...] Jetzt bricht eine neue Zeit an, die Zeit der Ernte. Ich werde Mann sein, und gleichzeitig habe ich im tiefsten Inneren meiner Seele noch einen Funken von dir, der übrig bleibt und mich zu Vorsicht und Achtsamkeit mahnt, mein Leben bewusst und tolerant zu leben und die Menschen in ihrer Einmaligkeit zu erkennen.⁷⁰

Der „Funken von Bettina“, also der Funken Weiblichkeit, der auch nach der Transition im Autor bestehen bleibt, scheint mir eine schöne Metapher dafür zu sein, dass Geschlechterambivalenzen in der Selbstwahrnehmung als Funken Bestand haben. Flütsch scheint gerade auch daraus eine Kraft zu gewinnen, die in seinen Forderungen für eine Akzeptanz unterschiedlicher Transidentitäten und in seinem Wirken als Gynäkologe und ärztlicher Berater von Transmenschen zum Einsatz kommt. Flütschs Expertise, die er als Transmensch in Bezug auf Geschlechterfragen im *Logbuch einer Metamorphose* formuliert und die im Eingangszitat angesprochen ist, leistet einen wichtigen Beitrag zu einem Ver-

69 Ebd., S. 105.

70 Ebd., S. 65.

ständnis von Transmenschen in unserer heutigen Gesellschaft. *Geboren als Frau. Glücklich als Mann* gibt zwar keine einfachen oder widerspruchsfreien Antworten. Die Narration erlaubt aber tiefe Einsichten in die Vielschichtigkeit eines Transitionsprozesses und bietet wertvolle Reflexionen, um den theoretischen Dialog zwischen Trans, Queer, Gender und Affect Studies jenseits vereinfachender Dichotomisierungen voranzutreiben. Ganz im Sinne der Queer Studies bewegt sich die biographische Narration von Flütsch in einem Spannungsfeld der Stabilisierung und Destabilisierung von Geschlechtsidentität. Hinsichtlich der Selbstkonstruktion hält diese Narration in Bezug auf sexuelle Orientierung und Geschlechtsidentität zwar an Männlichkeit fest, die Grenzen zu Weiblichkeit sind aber „funkenhaft“ durchlässig. In Bezug auf weitere Transmenschen fordert der Autor, dass eine Vielfalt von Geschlechterpositionen anerkannt werden sollte, die bezüglich des Ausmaßes der körperlichen Transition keine Vorschriften machen sollte.⁷¹ Hier sind also auch Positionen eines „Dazwischen“ denkbar und anzuerkennen. Ein palimpsestisches Geschlechterverständnis lässt sich im Anschluss an Flütsch wie folgt formulieren: Subjektpositionen werden zu unterschiedlichen biographischen Zeitpunkten als vielfältige, nichtsdestotrotz jeweils authentisch empfundene Kombinationen von Geschlechtsidentität, sexueller Orientierung und gelebter Geschlechterrolle hervorgebracht. Geschlecht als potentiell lebenslanger Subjektivierungsprozess betrifft Trans-, Inter- und Cis-menschen sowie homo- und heterosexuelle Menschen jenseits von Pathologisierung gleichermaßen. Dabei greifen Stabilisierung und Destabilisierung einer vergeschlechtlichten Subjektconstitution intrapsychisch, interpersonell und normativ als vielschichtiger Prozess im Lauf einer Biographie immer wieder ineinander. Für Flütsch persönlich gilt: Geboren ist er als Frau, die Transition zum Mann hat ihn glücklich gemacht. Die männliche Geschlechterposition erscheint im Text nun als stabil, auch wenn sie noch Funken von Weiblichkeit einschließt. Sie ist das Resultat eines 28 Jahre andauernden Prozesses, der nun zu einem glücklichen Abschluss geführt hat.

71 Ebd., S. 169.

Zwischen Trend und Tabu

Transgender-Aspekte in der Kinder- und Jugendliteratur

KERSTIN BÖHM

Der Umgang mit Gender-Themen wirft für die Kinder- und Jugendliteratur zunächst eine sehr grundsätzliche Frage auf, nämlich die nach ihrem Grundverständnis. Wie soll Kinder- und Jugendliteratur beschaffen sein? Einfach? Leicht zugänglich? Anspruchsvoll? Herausfordernd? Antworten auf diese Fragen gilt es sowohl auf inhaltlicher wie auch auf sprachlicher Ebene zu finden. Tendieren die Antworten eher zu einem „einfachen“, nicht gleichzusetzen mit einem trivialen Selbstverständnis, wird häufig die Aussparung bestimmter Themen, der sogenannten Tabu-Themen der Kinder- und Jugendliteratur, gefordert. Zu diesen Themen gehören und gehörten zum Beispiel die Themen Krankheit und Tod sowie Themen, die Gender-Aspekte betreffen. Dabei geht es vorrangig um die explizite Thematisierung dieser Gegenstände. Implizit waren und sind diese Themen den Texten der Kinder- und Jugendliteratur auf die eine oder andere Art und Weise schon immer eingeschrieben gewesen. Dies ist insbesondere vor dem Hintergrund der sogenannten Sozialisationsfunktion, welche der Kinder- und Jugendliteratur zugeschrieben wird, nicht verwunderlich. Zentrale Sozialisationsaufgabe ist das Ausloten einer geschlechtlichen Identität, für die die Kinder- und Jugendliteratur Vorbilder zur Verfügung stellt bzw. stellen kann. Die literarischen Rollenvorbilder und -angebote kommen dabei sehr unterschiedlich zum Tragen: mal mehr, mal weniger explizit, mal auf der Oberflächenstruktur der Texte, mal sind sie in die Tiefenstrukturen eingeschrieben, mal entstehen die Angebote aus dem Handlungssystem heraus, mal sind sie schon im Symbolsystem der Kinder- und Jugendliteratur, also ihren literarischen Traditionen, verankert.

In jüngerer Zeit lassen sich bezüglich der Thematisierung von Geschlecht zwei Tendenzen feststellen, die sich diametral gegenüberstehen: Auf der einen Seite lässt sich ein „backlash“ beobachten: Leser*innen werden zunehmend ge-

schlechtsspezifisch adressiert, während Figuren zunehmend stereotypisiert dargestellt werden. Auf der anderen Seite finden sich seit den 1980er Jahren, als erweiterte Familienkonstruktionen Eingang in die Kinder- und Jugendliteratur fanden,¹ immer wieder Texte, die die heteronormative Matrix bewusst infrage stellen. Diese Traditionslinie wird seit den 1990er Jahren unter der Perspektive einer zunehmenden „queer visibility“² fortgeführt.

Dieses Spannungsfeld bietet den Rahmen für eine Auseinandersetzung mit der Thematisierung von Transgender-Aspekten in der Kinder- und Jugendliteratur. Anhand von vier ausgewählten Beispielen soll aufgezeigt werden, welche textseitigen Strategien zur Darstellung der Thematik verwendet werden. Da das Selbstverständnis der Gattung einen entscheidenden Einfluss auf diese Strategien einnimmt, wird aber zunächst in einem ersten Schritt die Kinder- und Jugendliteratur allgemein aus genderkritischer Perspektive betrachtet.

1. DER GEGENSTAND – KINDER- UND JUGENDLITERATUR

Kinder- und Jugendliteratur in ihren ästhetischen, poetologischen und sozialhistorischen Varianten ist seit ihrer Herausbildung stark von Geschlechternormen geprägt und hat ihrerseits als diskursive Hüterin dieser Normierungsprozesse fungiert. Die *Trennung in Literatur für Mädchen und Jungen* [1.] ist verknüpft mit dem stets drohenden Verlust eines *kindlichen androgynen Ideals* [2.] und der anzustrebenden *geglückten Entwicklung der adoleszenten Geschlechtsidentität* [3.]. Überspitzt formuliert, lässt sich die Kinder- und Jugendliteratur als historisch und ästhetisch variables *Schlachtfeld der Geschlechternormen* [4.] lesen, auf dem spätestens seit der Reformpädagogik um 1900 um Durchsetzung und Kritik an diesen Normen gerungen wurde.³

-
- 1 Ewers, Hans-Heino (Hg.): „Familienszenen: die Darstellung familialer Kindheit in der Kinder- und Jugendliteratur“, Weinheim: Juventa 1999.
 - 2 Masad, Ilana: „Queer children’s books have a long history that’s only now being told. For youngsters realising they don’t fit expected gender roles, books from Winnie-the-Pooh to His Dark Materials have long provided overt and covert help“, in: The Guardian vom 23.2.2017 (<https://www.theguardian.com/books/booksblog/2017/feb/23/queer-childrens-books-have-a-long-history-thats-only-now-being-told> [10.05.2019]).
 - 3 Nieberle, Sigrid: „Gender Trouble als wissenschaftliche und literarische Herausforderung“, in: Petra Josting/Caroline Roeder/Ute Dettmar (Hg.), *Immer Trouble mit Gender? Genderperspektiven in Kinder- und Jugendliteratur und -medien(forschung)*, München: kopaed (Kjl & m extra, 16) 2016, S. 19-28, hier S. 25 (Herv. der Verf.).

Die Differenzierung in die Korpora der Kinderliteratur einerseits und der Jugendliteratur andererseits basiert zunächst einmal auf einer expliziten Adressierung der potentiellen Leserschaft nach Altersstufen (*age*), wobei die Grenze ungefähr bei einem Alter von elf bis zwölf Jahren liegt. Die Korpora beinhalten zum einen all die literarischen Medien (fiktionaler und nicht-fiktionaler Art), die von Kindern und Jugendlichen rezipiert werden. Dabei handelt es sich um die sogenannte faktische Kinder- und Jugendlektüre.⁴ Andererseits fallen unter den Begriff alle literarischen Medien, die von erwachsenen Instanzen als für Kinder und Jugendliche als geeignet angesehen werden, wobei je nach eingenommener Rolle (Produktion, Publikation, Distribution und Vermittlung) zu differenzieren ist: in die rein empfohlene Lektüre (intendierte Kinder- und Jugendliteratur) und in die spezifische auf die Zielgruppe hin verfasste Lektüre (originäre Kinder- und Jugendliteratur).⁵ Erwachsenen Instanzen und ihren Vorstellungen von kindlicher und jugendlicher Geschlechtlichkeit kommt somit eine immense Bedeutung zu, der die Mehrfachadressierung, also das Bewusstsein der literarischen Produktion dafür, dass nicht nur eine kindliche und jugendliche, sondern auch eine erwachsene Zielgruppe angesprochen werden muss, Rechnung trägt. Deutlich wird, dass gerade den zuletzt genannten Korpusbildungen „*literaturbezogene Handlung[en]*“⁶ zugrunde liegen, die eine spezifische Leserschaft antizipieren. Dabei reduziert die sogenannte „Kind- und Jugendgemäßheit“ die potentiellen Leser*innen auf bestimmte „sprachliche [...], kognitive [...] und lit. Kompetenzen“,⁷ die zum Teil dann aber nicht nur aus dem Alter der Leser*innen, sondern auch aus ihrem biologischen Geschlecht abgeleitet werden.

4 Ewers, Hans-Heino: „Literatur für Kinder und Jugendliche: eine Einführung in Grundbegriffe der Kinder- und Jugendliteraturforschung“, 2., überarbeitete und aktualisierte Auflage, Stuttgart: UTB 2012, S. 14-15.

5 Ebd., S. 19.

6 Ewers, Hans-Heino: „Was ist Kinder- und Jugendliteratur? Ein Beitrag zu ihrer Definition und zur Terminologie ihrer wissenschaftlichen Beschreibung“, in: Günter Lange (Hg.), Taschenbuch der Kinder- und Jugendliteratur. Grundlagen – Gattungen (Taschenbuch der Kinder- und Jugendliteratur, Bd. 1), Baltmannsweiler: Schneider-Verl. Hohengehren 2005, S. 2-16, hier S. 5, Herv. i.O.

7 Ewers, Hans-Heino: „Kinder- und Jugendliteratur“, in: Gabriele Rippl/Simone Winko (Hg.), Handbuch Kanon und Wertung. Theorien – Instanzen – Geschichte, Stuttgart: J.B. Metzler 2013, S. 350-356, hier S. 380, Abk. i.O. Zur Problematik vgl. Tholen, Toni/Stachowiak, Kerstin: „Didaktik des Deutschunterrichts: Literaturdidaktik und Geschlechterforschung“, in: Marita Kampshoff/Claudia

Unter dieser Perspektive betrachtet, macht das Eingangszitat viererlei für den Gegenstand deutlich: Erstens ist der Ausgangspunkt für eine „Trennung der Literatur für Mädchen und für Jungen“⁸ die heteronormative Matrix mit der ihr zugrundeliegenden Annahme der Binarität der Geschlechter. Die Kinder- und Jugendliteratur ist in einem literarischen Feld situiert, welches seinerseits im Feld der Macht eingebettet ist. Das Feld der Macht wiederum ist entlang der heteronormativen Matrix vergeschlechtlicht,⁹ was besonders deutlich im Feld der Massenliteratur, dem das Gros der Kinder- und Jugendliteraturproduktion zuzurechnen ist, sichtbar wird und kinder- und jugendliterarische Texte zu einer in einem hohen Maße geschlechtsspezifisch adressierenden und gleichzeitig adressierten Literatur macht. Grundlegend ist dabei die Diskursfigur des Geschlechterbinarismus, die eben auch nur solche Figurendarstellungen ein- und erfordert. Zweitens basiert das Konstrukt des „*kindlich androgyne[n] Ideal[s]*“¹⁰ auf einem Androgynitätsbegriff, der auf der Ebene der Figurendarstellung mit der Asexualität der kindlichen Protagonist*innen gleichzusetzen ist. Daher entsteht trotz dieses Ideals kein Widerspruch zum ersten Punkt. Der Anspruch des Genres ist es zwar, eine breite Leser*innenschaft zu adressieren, letztendlich sind die Figuren aber in ihrer vermeintlichen Androgynität mit eindeutig geschlechtskodierten Verhaltensweisen versehen, was unter Umständen auch auf die Doppeladressiertheit der Kinder- und Jugendliteratur und der damit auch immer erwachsenen (Mit-)Leser*innenschaft zusammenhängt. Mit dem Übergang in das Genre der Jugendliteratur geht drittens eine zunehmende Funktionalisierung der Texte im Hinblick auf die Sozialisation der Rezipient*innen einher. Das Ausloten der Geschlechtsidentität ist dabei ein zentraler Bestandteil. „*Geglückt*“¹¹ ist diese Entwicklung, wenn sie nicht aus dem heteronormativen Rahmen fällt. Im Rahmen der ihr zugewiesenen Sozialisationsfunktion unterstützt die Kinder- und Jugendliteratur seit Beginn an die „Aneignung [...] von geschlechtsspezifischen Rollen-

Wiepcke (Hg.), Handbuch Geschlechterforschung und Fachdidaktik, Wiesbaden: VS Verlag 2012, S. 99-112 (https://doi.org/10.1007/978-3-531-18984-0_8).

- 8 Vgl. S. Nieberle: Gender Trouble als wissenschaftliche und literarische Herausforderung, S. 25.
- 9 Vgl. dazu auch Böhm, Kerstin: „Archaisierung und Pinkifizierung. Mythen von Männlichkeit und Weiblichkeit in der Kinder- und Jugendliteratur“, Bielefeld: transcript 2017, S. 11-13 (<https://doi.org/10.14361/9783839437278>).
- 10 Vgl. S. Nieberle: Gender Trouble als wissenschaftliche und literarische Herausforderung, S. 25.
- 11 Ebd.

entwürfen,¹² die sich in der explizit geschlechtsspezifischen Adressierung des Gegenstands und damit in einer nach dem natürlichen Geschlecht getroffenen Ausdifferenzierung der Korpora niederschlägt. Für das Handlungssystem der Kinder- und Jugendliteratur erweisen sich solche auf Vermittlungsebene etablierten Einteilungs- und Gliederungsprinzipien als Steuerungsinstrument der kinder- und jugendliterarischen Produktion¹³ – und das seit ihren Ursprüngen, die „im späten Mittelalter bzw. in der Frühen Neuzeit“¹⁴ liegen. Dabei handelte es sich vorrangig um nicht-fiktionale Texte, die „neben religiöser Belehrung und elementarer Wissensvermittlung vor allem der Vorbereitung auf die zukünftige [, geschlechtlich kodierte] Rolle des Kindes und Jugendlichen in der Gesellschaft“¹⁵ ausgerichtet waren. Aufgrund ihrer pädagogischen Funktionalisierung hat das literarische Potential, welches in den unterschiedlichsten Figurationen von Geschlechtlichkeit liegen kann, in der Kinder- und Jugendliteratur lange Zeit keinen starken Widerhall erfahren, aber:

In dem Maße, wie sich das allgemeine Angebot in der Kinder- und Jugendliteratur immer weiter auffächert, die modernen Medien ihre Sozialisationsfunktion übernehmen und die pädagogische Instrumentalisierung des literarischen Textes immer weiter zurückgeht (Weinkauff/Glasenapp 2014, 233), wird es offenbar möglich, Figuren jenseits der Geschlechternormen für Kinder und Jugendliche literarisch darzustellen. Das geschieht nicht zuletzt, um inter-/transsexuelle Kinder in eine neue Normalität hereinzuholen.¹⁶

Viertens stellt sich die Frage, wer die eigentlichen Akteure auf diesem „*Schlachtfeld der Geschlechternormen*“¹⁷ sind. Den kindlichen und jugendlichen Leser*innen stehen erwachsene Autor*innen, Verleger*innen, Kritiker*innen und Eltern gegenüber, deren Vorstellungen und Erwartungen an „Geschlecht“ bei der Produktion und Auswahl von „adäquaten“, dem Geschlecht der Lesenden

12 Weinkauff, Gina/von Glasenapp, Gabriele: „Kinder- und Jugendliteratur“, Paderborn: Ferdinand Schöningh 2010, S. 219.

13 Ewers, Hans-Heino: „Literatur für Kinder und Jugendliche. Eine Einführung“, 1. Aufl., Stuttgart: UTB GmbH 2008, S. 30.

14 G. Weinkauff/G. v. Glasenapp: Kinder- und Jugendliteratur, S. 18.

15 Kümmerling-Meibauer, Bettina: „Kinder- und Jugendliteratur“, in: Klaus Weimar/Harald Fricke/Jan-Dirk Müller/Klaus Grubmüller (Hg.), Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte, Berlin: De Gruyter 2010, S. 254-258, hier S. 255-256.

16 Vgl. S. Nieberle: Gender Trouble als wissenschaftliche und literarische Herausforderung, S. 25.

17 Ebd.

angemessenen Texten und Medien zum Tragen kommen.¹⁸ Daher sind diese Erwartungen den Texten zum Teil schon explizit und/oder implizit in die Textkommunikation eingeschrieben und werden antizipiert, wodurch „[...] eine [...] *über dritte vermittelte* [...] *literarische* [...] *Kommunikation*“¹⁹ für Texte der Kinder- und Jugendliteratur zentral wird. Die erwachsenen Instanzen erfüllen somit eine „Gate-Keeper“-Funktion:

Die hier angesprochenen Personengruppen lesen und beurteilen das kinder- und jugendliterarische Angebot, um anschließend eine Auswahl zu treffen, d.h. einen Teil des Angebots (positiv) zu sanktionieren und einem anderen Teil eine (positive) Sanktionierung zu versagen. Sie nehmen den kindlichen und jugendlichen Lesern also Entscheidungen ab – entweder gänzlich, indem sie allein die Lektüreentscheidung treffen, oder partiell, indem sie den Entscheidungsspielraum der kindlichen und jugendlichen Leser durch das Treffen einer Vorauswahl einschränken. In beiden Fällen betätigen sie sich als „*gate-keeper*“, d.h. als Instanzen, die darüber entscheiden, ob literarische Kommunikation zu Ende geführt oder abgebrochen wird.²⁰

Dies wiederum hat Konsequenzen für die Produktion der Texte, also eben auch für die Frage, was sag- und erzählbar ist und was eben nicht. Fraglich wird, welche Gendernormen infrage gestellt werden können und welche nicht: „Erst wenn die Vermittler die Botschaft, wenn nicht als wertvoll, dann zumindest als unbedenklich erachten, öffnen sie den Weg für die literarische Kommunikation zwischen dem Sender und dem kindlichen Empfänger.“²¹ Dies gilt in hohem Maße für Abweichungen von heteronormativen Vorstellungen, schließt aber gleichzeitig die Eigenständigkeit kindlicher oder jugendlicher Lektüreentscheidungen nicht aus. Die Frage ist dann nur, wo und wie Kinder und Jugendliche mit eher progressiven Texten in Berührung kommen, sollten diese vorab von erwachsenen Instanzen ausselektiert worden sein.

Aufgrund der besonderen Kommunikationssituation steht die Rezeption der Texte in einem Spannungsfeld von „Tabu und Trend“ bzw. „Ideal und Ideologie“. Denn einerseits finden sich in den letzten Jahren vermehrt Texte, die sich der Thematik annehmen, während andererseits die Eignung, die Kind- und Jugendgemäßheit der Texte, regelmäßig angezweifelt wird. Beispielhaft kann dies anhand eines Ausschnittes einer Podiumsdiskussion zur Frage „Vater, Mutter, Kind: Brauchen wir mehr Vielfalt in Kinder- und Jugendbüchern?“ gezeigt werden, die auf der Leipziger Buchmesse 2017 (organisiert von der Arbeitsgemeinschaft von Jugendbuchverlagen [avj], dem Arbeitskreis für Jugendliteratur

18 H.-H. Ewers: Eine Einführung, S. 101.

19 Ebd., Herv. i.O.

20 Ebd., S. 102, Herv. i.O.

21 Ebd., S. 103-104.

[AKJ], dem Börsenverein des Deutschen Buchhandels und der Stiftung Lesen) stattfand. Gegenstand der Diskussion waren unter anderem die beiden kinderliterarischen Texte *Teddy Tilly* (2017) und *George* (2016), die auch Gegenstand dieses Aufsatzes sind.

Angeregt diskutierte das Podium über zahlreiche Einzeltitle, insbesondere über die Transgendergeschichte ‚George‘ von Alex Gino (S. Fischer). [Birgit] Schollmeyer [Gründerin einer Braunschweiger Buchhandlung] hatte das für Kinder ab neun Jahren empfohlene Buch einigen auch älteren Testlesern gegeben: ‚Alle haben es abgelehnt. Hier stellt sich die Frage: Wer ist die Zielgruppe? Ist *George* für uns Erwachsene geschrieben, damit wir diese Thematik nach vorne bringen?‘, fragte Schollmeyer und wurde in ihrer Kritik von [Ralf] Schweikart [Germanist und Literaturkritiker] bestärkt, der als weiteres Beispiel *Teddy Tilly* anführte, ein Bilderbuch, worin das Thema Transgender schon für Kinder ab vier Jahren im Mittelpunkt steht. ‚Für Kindergartenkinder ist aber das Thema Transgender wahnsinnig weit weg‘, erklärte Schweikart.²²

Diese Zweifel an Altersangemessenheit, also der Angemessenheit der Inhalte und der sprachlichen Gestaltung, sind ständige Begleiterscheinungen, die die Vorauswahl kinderliterarischer Narrative begleiten und damit auf bestimmten Vorannahmen darüber basieren, wie Kinder Geschlechtlichkeit wahrnehmen, ohne dies aber offenzulegen. Interessant ist dabei ein Ergebnis von Kasüschke (2008), die das geschlechtsbezogene Wissen von Kindern unter sechs Jahren erhoben hat: ‚Auf der anderen Seite zeigt sich, dass die Rollenkonzepte von Kindern durchaus flexibler sind als wir Erwachsenen annehmen, wenn sie unmittelbar das eigene Leben der Kinder betreffen. Geschlechtsrollenkonzepte greifen offensichtlich eher, wenn es um Bereiche der Konvention und Moral geht, die die Erwachsenenwelt betreffen,‘²³ was deutlich macht, wie sehr subversives literarisches Potential zugunsten einer erwachsenen Vorstellung von Kindgemäßheit verloren gehen kann.

22 Bardola, Nicola: ‚Ideal oder Ideologie? Eine Gesellschaft voller Vielfalt ist auch unübersichtlich – eine Podiumsdiskussion in Leipzig beschäftigte sich deshalb mit der Frage, ob die Kinder- und Jugendliteratur die zunehmende Offenheit gegenüber unterschiedlichen Familien- und Rollenmodellen angemessen abbildet‘, in: Börsenblatt vom 25.3.2017 (https://www.boersenblatt.net/2017-03-25-artikel-thementrend_kinder-und_jugendliteratur.1300254.html [20.11.2019]).

23 Kasüschke, Dagmar: ‚Geschlechtsbezogene Wissenskonzepte von Kindern unter sechs Jahren – ein Problemaufriss‘, in: Barbara Rendtorff/Annedore Prengel (Hg.), *Kinder und ihr Geschlecht*, Opladen u.a.: Verlag Barbara Budrich 2008, S. 191-202, hier S. 200 (<https://doi.org/10.2307/j.ctvm201fx.15>).

Der Markt an kinder- und jugendliterarischen Texten, die Transgender-Aspekte thematisieren, ist – daher – zunächst einmal sehr aufgeräumt. Zu den prominentesten Titeln – in chronologischer Reihenfolge – gehören:

- Fehér, Christine: *Body. Leben im falschen Körper*, Düsseldorf: Sauerländer 2003.
- Blacker, Terence: *Boy2girl*, Weinheim/Basel: Beltz & Gelberg [2004] 2006.
- Peters, Julie-Ann: *Luna*, München: dtv [2004] 2006.
- Hethel, Jessica: *I am Jazz*, New York: Dial Books for Young Readers 2014.
- Levithan, David: *Letztendlich sind wir dem Universum egal [Every Day, 2012]*, Frankfurt a.M.: Fischer FJB 2014.
- Cooper, T/Glock, Allison: *Changers*. Drew, Stuttgart: Kosmos [2014] 2015.
- Barczyk, Sarah: *Nenn mich Kai*, Berlin: Egmont Graphic Novel 2016.
- Gino, Alex: *George*, Frankfurt a.M.: Fischer [2015] 2016.
- Fehér, Christine: *Weil ich so bin*, Hamburg: Carlsen Verlag 2016.
- Walton, Jessica: *Teddy Tilly*, Frankfurt a.M.: Fischer [2016] 2016.
- Williamson, Lisa: *Zusammen werden wir leuchten [The Art of Being Normal, 2015]*, Frankfurt a.M.: FISCHER Kinder- und Jugendtaschenbuch 2016.
- Usling, Rabea-Jasmin: *Prinz_essin?*, Verl: Chiliverlag 2017.
- Russo, Meredith: *Als ich Amanda wurde [If I Was Your Girl, 2016]*, München: Deutscher Taschenbuchverlag 2017.
- Meißner-Johannknecht, Doris: *Und morgen sag ich es*, Innsbruck: Obelisk Verlag 2018.

Betrachtet man diese Titel genauer, fallen drei Dinge auf: Erstens fällt der Überhang an jugendliterarischen Texten auf, da aufgrund der Alterskennzeichnung zum genuinen Korpus der Kinderliteratur nur die Texte von Herthel, Gino, Walton und Usling zählen würden. Zweitens sind auffällig viele der aufgezählten Titel prämiert und fanden im Zuge dessen auch in den überregionalen Feuilletons Erwähnung (Peters, Levithan, Gino, Williamson). Drittens sind die nicht prämierten Titel auffällig der sogenannten problemorientierten Kinder- und Jugendliteratur zuzuordnen – ein rein inhaltlich ausgerichtetes kinder- und jugendliterarisches Genre, welches häufig im schulischen Deutschunterricht im Zuge einer rein thematischen Ausrichtung zum Einsatz kommt.

2. KINDERLITERATUR – BILDERBUCH: *TEDDY TILLY (2016)*

Das Medium Bilderbuch gilt für die Infragestellung „heteronormative[r] Narrative und visuelle[r] Konformität“²⁴ als besonders geeignet. Dabei liegt das besondere Potential in der Beziehung von Text und Bild, die jeweils eigene, sich ergänzende oder identische Narrative entwickeln können.

Während der Sprache der erzählenden Kinderliteratur oft durchs Netz geht, was im heteronormativen Symbolsystem nicht les- und damit greifbar ist, kann das bimediale Bilderbuch diesem ‚konstitutiven Außen‘ nicht nur Gestalt verleihen, sondern seinen Status als Verdrängtes gleich mit visuellen Mitteln problematisieren.²⁵

Betrachtet man das Cover des Buches fallen drei Dinge auf:

1. Der Text verwendet die für die Kinderliteratur im Allgemeinen und für das Bilderbuch im Speziellen sehr beliebte Strategie der Anthropomorphisierung. Vermenschlicht dargestellte Tierfiguren schaffen einerseits Nähe und dabei aber auch gleichzeitig Distanz für die kindlichen Leser*innen.
2. Die dargestellten Genderidentitäten sind an den Körper und seine Ausdrucksweisen gebunden. Die Schleife, so wird aus der Erzählung deutlich, dient in ihrer Funktion als Fliege der Markierung des männlichen Körpers, während sie als Schleife im Haar den weiblichen Körper markiert, was deutlich die Performativität von Geschlecht in den Vordergrund stellt.
3. Zum Einsatz kommt auf diesem Cover das häufig eingesetzte Motiv des Spiegels. Im Spiegel zu sehen ist das „wahre Ich“ der Hauptfigur. Das Erkennen des Eigenen, aber auch des Fremden ist in der Kinder- und Jugendliteratur, die Transgender-Aspekte behandelt, ein häufig eingesetztes Mittel, auf das später noch einmal Bezug genommen wird.

Erzählt wird die Geschichte des Teddys Thomas, der zusammen mit seinem Freund Finn spielt, Fahrrad fährt, im Garten arbeitet und picknickt. „Eines Ta-

24 Kalbermatten, Manuela: „Knurrende Enten und Bären mit Schnäbeln. Zum subversiven Potenzial ‚queerer‘ Tier-Adoptionen in neueren Bilderbüchern“, in: Petra Josting/Caroline Roeder/Ute Dettmar (Hg.), Immer Trouble mit Gender? Genderperspektiven in Kinder- und Jugendliteratur und -medien(forschung), München: kopaed (Kjl & m extra, 16) 2016, S. 195-206, hier S. 198.

25 Ebd.

ges“²⁶ ist Teddy Thomas sehr traurig. Er traut sich aber nicht, sich seinem Freund Finn zu offenbaren, aus Angst, ihn als seinen Freund zu verlieren. Nachdem Finn ihm aber versichert, dass dies nie eintreten werde, kommt es zum Coming-Out des Bären: „Thomas, der Teddy, holte tief Luft, dann sagte er: ‚Ich muss endlich ich selber sein. Tief in meinem Herzen weiß ich schon immer, dass ich ein Teddymädchen bin, kein Teddyjunge. Ich würde viel lieber Tilly heißen als Thomas‘.“²⁷ Finns Reaktion fällt eindeutig aus: „Du liebe Zeit, mir ist es doch egal, ob Du ein Teddymädchen oder ein Teddyjunge bist! Hauptsache, wir sind Freunde.“²⁸ Die Selbstverständlichkeit der Akzeptanz des Anderen wird auf Bildebene in Form einer Wiederholung der bereits erlebten und ritualisierten Handlungen manifestiert. Diese Parallelität von Bild und Text vermittelt dabei eine scheinbare Normalität, wie sie Kalbermatten (2016) schon für das Bilderbuch *Zwei Papas für Tango*²⁹ festgestellt hat. Aufgrund einer fehlenden Differenzdarstellung kommt es dabei aber gleichzeitig zu einer Inszenierung von „Natürlichkeit“, die aber nur im Kontext der heteronormativen Matrix als „natürlich“ gelten kann. „Problematisch, wenn auch vor dem zeitlichen Hintergrund nur verständlich, ist, dass erneut eine Form von Normalität generiert wird, die Unauffälligkeit und Anpasstheit als Rezept für Glück repräsentiert, Differenz und Gender-Queerness dagegen ausklammert.“³⁰ Auffällig ist zudem, dass die verwendete Erzählsprache, zumindest was diese zentrale Textstelle betrifft, nicht als unbedingt kindlich einzuschätzen ist. Die programmatische Funktion der Sprache tritt in den Vordergrund.

3. ERZÄHLENDE KINDERLITERATUR: *GEORGE* (2016)

George holte einen silberfarbenen Haustürschlüssel aus der kleinsten Innentasche eines großen roten Rucksacks. Ihre Mom hatte den Schlüssel an einer Schnur angenäht, damit er nicht verloren ging, aber die Schnur war nicht lang genug, um den Schlüssel ins Schloss zu stecken, wenn der Rucksack auf dem Boden stand. George musste auf einem Fuß balancieren, das andere Bein anziehen und den Rucksack auf ihrem Knie abstellen. Sie drehte den Schlüssel um, bis es klickte.³¹

26 J. Walton: *Teddy Tilly*, o.S.

27 Ebd.

28 Ebd.

29 Schreiber-Wicke, Edith/Holland, Carola: *„Zwei Papas für Tango“*, Stuttgart: Thieme-
mann 2006.

30 M. Kalbermatten: *Knurrende Enten und Bären mit Schnäbeln*, S. 197.

31 A. Gino: *George*, S. 9.

George gilt als erstes (und bisher auch einziges) erzählendes Kinderbuch zur Thematik der Transidentität. Auffällig ist zunächst der sprechende Name, der die Hauptfigur in die (europäische) literarische Tradition der Figur des jungenhaften Mädchens rücken lässt³², auch wenn dieser Vergleich auf Textebene nicht angelegt zu sein scheint. *George* ist ein anatomischer Junge mit einer weiblichen Geschlechtsidentität. Der Erzählfokus liegt auf ihrem Coming-Out. Erzählerisch interessant ist, dass eine gefestigte weibliche Geschlechtsidentität entworfen wird, die formal mit der Nutzung des weiblichen Personalpronomens und inhaltlich mit einem kohärenten weiblichen Identitätsentwurf gestützt wird, wodurch die Leser*innen die Diskrepanz der eigenen Leseindrücke zu der Wahrnehmung von *George* durch sein Umfeld als männlich umso stärker erfahren. Der kohärente Identitätsentwurf wird im Kontext einer nachträglichen Beglaubigungsstrategie gestützt: „Durch den Verweis Georges auf Erinnerungen, in denen sie sich im frühen Kindesalter typisch weiblich verhalten hat, wird Kohärenz und ein einheitliches Bewusstsein davon, schon immer ein Mädchen gewesen zu sein, hergestellt.“³³ Diese nachträgliche Sinnstiftung und Kohärenzbildung finden sich als erzählerische Strategie in fast allen Titeln wieder, womit als ein erstes Zwischenfazit festzuhalten ist, dass kinderliterarische Texte keine bzw. sehr selten Gender-Queerness inszenieren.

Auch in dieser Erzählung stellt der Spiegel ein zentrales Motiv dar:

George würde perfekt in dieses Bild passen. Sie würde mit den anderen lachen und ihnen die Arme um die Schultern legen. Sie würde einen knallig pinkfarbenen Bikini tragen, und sie hätte langes Haar, das ihre neuen Freundinnen liebend gerne flechten würden. Wenn sie nach ihrem Namen fragten, würde sie sagen: *Ich heiße Melissa*. *Melissa* war der Name, den sie ihrem Spiegelbild gab, wenn niemand hinschaute und sie ihr glattes rotbraunes Haar nach vorne bürsten konnte, als ob sie eine Ponyfrisur hätte.³⁴

Durch geschlechtlich kodierte Verhaltensweisen (Lachen, körperliche Nähe, Haare flechten, Ponyfrisur), Kleidung (Bikini in pink) und Make-Up, welches an späterer Stelle zum Einsatz kommt, wird die Performativität von Geschlecht inszeniert.³⁵ Als Vorbilder dienen dabei Mädchendarstellungen aus einschlägigen Mädchenmagazinen, die *sex* mit *gender* gleichsetzen und deren Ausgangspunkt die heteronormative Matrix und der männliche Blick sind.

32 Georgina, eine der Hauptfiguren aus Enid Blytons *Fünf Freunde*-Reihe, lässt sich nur *George* rufen und nutzt weitere Strategien, um ihre Weiblichkeit zu maskieren.

33 Kalbermatten, Manuela/Martinez, Tanja: „Transidentität in der Kinderliteratur“, in: buch&maus 3 (2016), S. 18-19.

34 A. Gino: *George*, S. 11-12.

35 M. Kalbermatten/T. Martinez: Transidentität in der Kinderliteratur, S. 18.

Zentral für das Coming-Out von George ist eine Schulaufführung von *Charlotte's Web*,³⁶ in der George die Hauptfigur Charlotte spielen will. In gewisser Weise handelt es sich hierbei um eine Fortführung der Erzählstrategie der Anthropomorphisierung aus dem Bilderbuch. Zum anderen erlaubt das Spiel, das „als ob“ in der Verkleidung, die Hervorbringung ihres wirklichen Seins: „Sie hatte gedacht, sie würde unsicher und nervös sein, wenn sie Charlottes Zeilen laut spräche, aber dabei kam es ihr ganz natürlich vor.“³⁷ Dass George Charlotte spielen darf, ist aber nicht selbstverständlich. Während ihr von Seite ihrer besten Freundin Verständnis entgegengebracht wird, dient insbesondere der schulische Raum und seine Vertreter*innen als Wahrer*in der heteronormativen Matrix, die eine Verwirrung der Zuschauer*innen nicht zulassen können: „Du weißt ganz genau, dass ich dir die Rolle der Charlotte nicht geben kann. Ich habe zu viele Mädchen, die Charlotte sein wollen. Außerdem, stell dir doch mal vor, wie die Leute reagieren würden. [...]“³⁸ Dass George schließlich die Rolle der Charlotte spielen kann, wird erst durch den Verzicht der besten Freundin und das Umgehen der offiziellen Instanzen möglich. Die Aufführung ist ein Erfolg und bietet gleichzeitig Anlass für das Coming-Out Georges gegenüber ihrer Mutter.

4. JUGENDLITERATUR: ZUSAMMEN WERDEN WIR LEUCHTEN (2016)

Als ich acht Jahre alt war, sollten wir in der Schule aufschreiben, was wir einmal werden wollen. Unsere Lehrerin ging in der Klasse herum, und jeder musste aufstehen und vorlesen, was er geschrieben hatte. Zachary Olsen wollte Profi-Fußballer werden und Lexi Taylor Schauspielerin. Harry Beaumont war sich sicher, dass er Premierminister wird. Simon Allen wollte Harry Potter sein, und zwar so sehr, dass er sich im Schuljahr davor mit der Handarbeitsschere einen Blitz auf die Stirn gekratzt hatte.

Nichts von alledem interessierte mich.

Ich hatte geschrieben:

*Ich möchte ein Mädchen sein.*³⁹

Dieser Moment macht David für seine Mitschüler*innen zur „Freakshow“. Williamsons Roman thematisiert aus multiperspektivischer Erzählweise, nämlich anhand der Perspektiven der beiden Protagonist*innen Leo und David, sowohl

36 White, Elwyn Brooks: „Charlotte's Web“, London: Harper Collins 2005.

37 A. Gino: George, S. 44.

38 Ebd., S. 79.

39 L. Williamson: Zusammen werden wir leuchten, S. 7.

Dauids Coming-Out als Trans*mädchen wie Leos Passing als Trans*junge nach einem als problematisch inszenierten Coming-Out. Durch die autodiegetische Erzählweise bleiben die Leser*innen den Figuren und ihren Perspektiven verhaftet, was es erlaubt, dass für mehr als über die Hälfte der Erzählung ein kohärenter männlicher Identitätsentwurf der Figur Leo etabliert wird, da das Passing auch für die Leser*innen im Verborgenen stattfindet. Die durch das autodiegetische Erzählen erzeugte Unmittelbarkeit wird zusätzlich noch dadurch gestützt, dass die Erzählung (mit Ausnahme des Eingangszitats) im Präsens verfasst ist. Der Roman kontextuiert die Trans*Thematik in für die Jugendliteratur typischen Themenfeldern. Behandelt werden die erste Liebe, die Bedeutung von Freundschaften und die Suche nach einem abwesenden Elternteil. Offen ist in der Erzählung die Funktion der Suche nach Leos leiblichem Vater. So stellt sich die Frage, ob diese Suche den erzählerischen Versuch darstellt, eine männliche Genealogie zu etablieren, in die es sich eintreten lässt, um die Kohärenz zu vervollständigen.

Während das Motiv des Spiegels in der Kinderliteratur noch erlaubte, das wirkliche Sein sichtbar werden zu lassen, bildet der Spiegel in der Jugendliteratur nur noch das anatomische Ich ab: „Ich werfe einen letzten Blick in den Spiegel, auf den Fremden, der mir entgegenblickt.“⁴⁰

Körperlichkeit wird in der Erzählung ganz deutlich als Feindbild entworfen. Die Diskrepanz zwischen anatomischem Ich und Geschlechtsidentität wird zum Kampf. In der Erzählung wird daher zunächst die Strategie der Kontrolle verfolgt, denn Wachstum bzw. die körperliche Weiterentwicklung bedeutet eine Niederlage gegenüber der geschlechtlichen Identität. Jeder Zentimeter an Wachstum wird akribisch festgehalten, um sicherzustellen, dass den geschlechterkodierten Körnernormen noch entsprochen werden kann:

Sobald wir zu Hause sind, renne ich die Treppe hoch und verschließe die Tür. Mum hat recht. Ich bin in weniger als vierzehn Tagen volle zwei Zentimeter gewachsen. Erst denke ich, dass das unmöglich ist, also messe ich mich noch einmal. Und noch mal. Aber die Bleistiftstriche lügen nicht. Als ich das in mein Notizbuch schreibe, zittern meine Hände, und die Buchstaben werden ganz wackelig. Wenn ich innerhalb von zwei Wochen zwei Zentimeter wachsen kann, wie viele sind es dann in sechs Wochen? Oder in zehn? [...] Dad war immer einer der Kleinsten in der Klasse, bis er mit fünfzehn einen irren Wachstumsschub hatte und quasi über Nacht auf einen Meter neunzig hochschoss. Das ist okay, wenn man ein Junge ist. Für Mädchen ist es eine Katastrophe.⁴¹

Die Performativität von Geschlecht ist auch in dieser Erzählung gebunden an geschlechtlich kodierte Verhaltensweise. Genutzt werden vermeintlich typisch

40 Ebd., S. 18.

41 Ebd., S. 147.

weibliche mediale Interessen wie *Gossip Girl* oder *America's Next Top Model*,⁴² die bevorzugte Zimmerfarbe (dunkelrot, weil pink nicht akzeptiert werden würde), die Kleidung (das Tragen von Kleidern) und die Nutzung von Make-Up (Kosmetika). Als Vorbilder dienen Figuren, die dem gesellschaftlichen Ideal, wie ein Junge oder ein Mädchen zu sein, entsprechend dargestellt sind. In dieser Erzählung fungieren eben diese Figuren dann auch als Objekte des Begehrens.

Wie auch bei *George* wird das Reisemotiv genutzt, um ein Passing zu inszenieren und wie auch in diesem Titel beglaubigt erst der „männliche Blick“ das gelungene Passing in der weiblichen Identität, was die Wirkmächtigkeit der heteronormativen Matrix herausstellt, zumal diese Situation in einem stereotypisierten Kontext dargestellt wird. Das genutzte Setting ist eine Bar. Die weibliche Geschlechtsidentität erlaubt es David, schneller ein Getränk bei dem Barman zu erhalten als Leo. Dass David in dieser Situation dann noch als „Kleine“⁴³ und „Süße“⁴⁴ tituliert wird, zeigt die Wirkmächtigkeit des heteronormativen Narrativs sowie den geschlechtlich konnotierten Alltagsmythos der Barsituation.

Während Davids Transidentität gleich zu Beginn der Erzählung offen thematisiert wird, wird Leos Transidentität erst eine relevante Größe, als der Beziehung zu der Figur Alicia eine sexuelle Komponente hinzugefügt wird. Inszeniert wird Leo zunächst entlang des Ideals hegemonialer Männlichkeit, als der verschlossene, aggressive Einzelgänger. Dass es sich dabei um eine Maskerade handelt, wird für die Leser*innen erst offengelegt, als sich die beiden Hauptfiguren gegenseitig ihr „Geheimnis“ anvertrauen. Dieser Stelle kommt ein sehr hoher Stellenwert innerhalb der Erzählstruktur zu.

„Du bist ein Mädchen“, wiederholt er [David]. „Tja, ich bevorzuge den Ausdruck ‚weiblich geboren‘ oder noch besser ‚biologisch weiblich‘, wenn es schon sein muss“, sage ich. „Aber du siehst aus wie ein Junge“, sagt David verblüfft, „absolut wie ein Junge, total.“ „Was soll ich sagen, ich habe eben genügend Erfahrung“.⁴⁵

Diese Textstelle verdeutlicht zwei Dinge, die für die Thematisierung von Transgender-Aspekten in der Kinder- und Jugendliteratur zentral sind: Zum einen dient die Kinder- und Jugendliteratur der Sprachfindung. Sie liefert mal mehr, mal weniger deutlich pädagogisierend das Vokabular, um einer Sprachlosigkeit entgegenzuwirken und schafft damit gleichzeitig auch eine Verstän-

42 Ebd., S. 10 und S. 12.

43 Ebd., S. 274.

44 Ebd., S. 290.

45 Ebd., S. 217.

digungsgrundlage für trans*- wie für cis*gender-Rezipient*innen. Zum anderen markiert der Begriff der „Erfahrung“ das Wissen um die Performativität von Geschlecht und die geschlechtlich kodierten Verhaltensweisen die damit einhergehen.

Wie alle anderen bisher behandelten Texte endet auch diese Erzählung für beide Protagonist*innen glücklich. Davids Coming-Out vor seinen Eltern wird ebenso positiv dargestellt wie Leos Entwicklung nach seinem erneuten Coming-Out. Die Erzählung bietet somit ein positiv verlaufendes Narrativ an, spart aber auch Komplikationen wie die thematisierte Zurückhaltung und das Unverständnis der Eltern wie auch Mobbing-situationen nicht aus. Insbesondere die in der Peer-Group entstehenden Unterdrückungsstrategien werden offen thematisiert. Es stellt sich die Frage, ob Gender-queere Identitäten besonders für noch nicht gefestigte Gender*Identitäten eine Bedrohung darstellen und deswegen gerade diese Kontrastrelationen geeignet sind, um unterschiedliche Reaktionen aufzuzeigen.

5. JUGENDLITERATUR: *LETZTENDLICH SIND WIR DEM UNIVERSUM EGAL* (2016)

Alle bisher thematisierten Erzählungen konfigurieren eindeutig geschlechtlich markierte Erzählsubjekte. Das utopische Potential, welches innerhalb literarischer Texte wirksam werden kann, wird nur in der Erzählung *Letztendlich sind wir dem Universum egal* eingelöst,

[...] denn A, die Hauptfigur des Romans, ist weder männlich noch weiblich, sondern erwacht jeden Tag in einem anderen Körper, entweder dem eines sechzehnjährigen Jungen oder dem eines sechzehnjährigen Mädchens. [...] Haarfarbe, Haarlänge, Körpergewicht, Geschlecht, (Un)Versehrtheit, das sind die Kategorien, nach denen A, die Hauptfigur und homodiegetischer Erzähler [sic] der Geschichte, seine/ihre Identität bestimmt. [...] Während sich Geschlecht, ethnische Zugehörigkeit und die sexuelle Orientierung von A verändern, ist sein/ihr Alter immer das gleiche.⁴⁶

Die einzig materielle Manifestation erfährt A über einen E-Mail-Account. Erst durch die Liebesbeziehung zu Rhiannon, die A zu Beginn der Erzählung im Kör-

46 Schilcher, Anita: „*Letztendlich sind wir dem Universum egal*. Identitäts-konstruktionen jenseits von Geschlecht und Gender“, in: Karla Müller/Jan-Oliver Decker/Hans Krahl/Anita Schilcher (Hg.), *Genderkompetenz mit Kinder- und Jugendliteratur entwickeln. Grundlagen – Analysen – Modelle*, Baltmannsweiler: Schneider Hohengehren 2016, S. 175-194, hier S. 175-176.

per ihres Freundes Justin kennenlernt und die A danach an allen anderen Tagen in jeweils anderen Körpern versucht wiederzusehen, wird Geschlechtlichkeit zu einer relevanten Kategorie. Rhiannon kann A körperlich nur dann näherkommen, wenn A anatomisch männlich ist. Begehren ist dann aber auch an Attraktivität gekoppelt, was A im Körper eines fettleibigen Jungen erfahren muss. A's Gender-Queerness ist ein ständig wiederkehrendes Thema:

„Ich weiß, es klingt komisch, aber ... ich denke immer wieder darüber nach. Bist du wirklich weder Junge noch Mädchen? Ich meine, als du in meinem Körper warst, hast du dich da mehr ... zu Hause gefühlt, als wenn es ein Junge gewesen wäre?“ Interessant, denke ich, dass sie sich so daran aufhängt. „Ich bin einfach ich“, sage ich. „Ich fühle mich immer zu Hause und nie zu Hause. So ist es eben“. „Und wenn du jemanden küsst?“ „Genau das Gleiche“. „Und beim Sex?“⁴⁷

Schilcher konstatiert:

Liebe und Begehren, so das Fazit, lassen dem Körper eine neue Bedeutung zukommen, führen dazu, dass A nun nicht mehr nur in einem beliebigen Körper existiert, sondern seine Erscheinung mit den Augen Rhiannons wahrnimmt. Autonomie wird zur Heteronomie, zur Abhängigkeit von den Wahrnehmungen und Kategorisierungen der anderen. Das Ich wird zum sozialen Konstrukt, welches wiederum auf die eigene Wahrnehmung zurückwirkt. Auch hier kommt es zu einer negativen Sicht auf den Körper, er „verdammte“ die Person zum einen dazu, sich als hetero- oder homosexuell zu definieren – eine Festlegung, die der Text durch A's Existenz als nicht zwingend notwendig darstellt – zum anderen wird körperliche Normalität zur Voraussetzung dafür, dass Liebe und Beziehung möglich sind.⁴⁸

Somit wird der vergeschlechtlichte Körper dann doch wieder ein zentraler Aspekt der Erzählung.

6. SCHLUSS

Allen Texten ist gemeinsam, dass sie das Aushandeln von Normalität in das Zentrum der Narrative stellen. So lautet der Originaltitel von *Zusammen werden wir leuchten* denn auch *The Art of Being Normal*. In jeder der vier thematisierten Erzählungen findet sich an mindestens einer Stelle die Absage an ein „normales Leben“ für die Hauptfiguren: „Aber George hatte kein normales Leben.“⁴⁹ An

47 D. Levithan: *Letztendlich sind wir dem Universum egal*, S. 255.

48 A. Schilcher: *Letztendlich sind wir dem Universum egal*. Identitätskonstruktionen jenseits von Geschlecht und Gender, S. 185.

49 A. Gino: *George*, S. 56.

die Stelle des „Normalen“ tritt das Abnormale, was in den Erzählungen häufig mit der Beschimpfung „Freak“, also der Beschimpfung als Sonderling oder Missgeburt einhergeht:

„Du hältst dich wohl für lustig, was, du Freak? Du denkst, du kannst dich mit mir anlegen? Du bist echt so eine Missgeburt. Ein Freak. Freak, Freak. Freak“. Bei jedem *Freak* schnickte Jeff mit dem Finger gegen Georges Stirn. Seine Worte krochen unter ihre Haut und setzten sich in ihren Knochen fest.⁵⁰

Was die Texte nicht anbieten, ist eine Antwort auf die Frage, was denn „normal“ ist und was es sein könnte. Das unhinterfragte Normalitätsverständnis basiert auf dem heteronormativen Narrativ und der dort begründeten Binarität der Geschlechter. Nur *Letztendlich sind wir dem Universum egal* entwirft eine alternative Normalität, der aber gleichzeitig innerhalb der heteronormativen Matrix eine Absage erteilt wird. Denn auch wenn innerhalb der Figurendarstellung Geschlechtergrenzen überwunden werden, so wird die Binarität der Geschlechter gleich nach deren Überschreiten wiederhergestellt. Die Stereotypisierung der Darstellung von Transgeschlechtlichkeit kommt nicht darüber hinaus, Transmänner als stereotyp männlich und Transfrauen als stereotyp weiblich darzustellen. Die Texte lassen wenig Zwischentöne zu und sind, vielleicht auch im Hinblick auf die Sozialisationsfunktion der Texte, sehr um Eindeutigkeit der Identitätsentwürfe bemüht. Kalbermatten folgert daraus, „[...] dass transgeschlechtliche Identitäten nur toleriert werden, insofern das Konzept der Heteronormativität unangetastet bleibt“, womit „[k]inder- und jugendliterarische Texte mit Transgender Thematik [...] auch den (wieder) verfestigten kulturellen Geschlechterdualismus [beleuchten].“⁵¹ Dass die dargestellten Figuren *binary trans* dargestellt werden, wird in den die Erzählungen häufig begleitenden Paratexten darüber legitimiert, dass es für die Rezipient*innen so „einfacher“ sei, die entworfenen Identitäten als kohärente geschlechtliche Identitäten wahrzunehmen, als wenn die Hauptfiguren Gender-Queer sein würden – gemäß dem Prinzip „form follows function“, welches dem eingangs erwähnten „einfachen“ Kinder- und Jugendliteraturverständnis entsprechen würde. Diese Paratexte, wie sie bspw. in *George* oder auch *Als ich Amanda wurde*⁵² zu finden sind, geben Rezeptionsanleitungen und richten sich zum Teil explizit an eine Cis-Gender-Zielgruppe. Dabei treten die Autor*innen in einer doppelten Rolle auf: Zum

50 Ebd., S. 128, Herv. i.O.

51 M. Kalbermatten/T. Martinez: *Transidentität in der Kinderliteratur*, S. 18.

52 Russo, Meredith: *„Als ich Amanda wurde [If I Was Your Girl, 2016]“*, München: Deutscher Taschenbuchverlag 2017.

einen werden sie als Produzent*innen der Texte sichtbar, zum anderen nutzen sie die Paratexte zur autobiographischen Legitimierung des Erzählten, was zusätzlich mittels der beigefügten Autor*inneninformationen unterstützt wird. Zutage tritt hier die programmatische Funktion der Texte, die über eine Problemorientierung hinaus ein Angebot an alternativen Lebensnarrativen und sprachlichen Strukturen ist.

Im Unterschied zur Kinderliteratur thematisiert die Jugendliteratur dann auch sexuelle Orientierungen. Während in *George* dieses Thema nur als Zukunftsvision thematisiert wird („Ich bin nicht schwul, auf keine Art“. Das glaubte George wenigstens. Sie wusste nicht, wen sie lieber mochte, Jungen oder Mädchen.“⁵³), stellt es für die jugendliterarischen Texte ein zentrales Thema dar. Auffällig ist dabei, dass alle Hauptfiguren heterosexuell sind, während sowohl die Protagonist*innen aus *George* wie auch aus *Zusammen werden wir leuchten* während ihres Coming-Outs vor ihren Eltern zunächst einmal genau mit der gegenteiligen Erwartungshaltung (Coming-Out als homosexuell) konfrontiert werden. Die körperliche Dimension nimmt in den jugendliterarischen Texten eine viel größere Bedeutung ein. Die Differenzerfahrung zwischen dem anatomischen Körper und der Identität, dem leiblichen Empfinden, wird als schmerzhaft inszeniert. Die Geschlechtsangleichung ist das explizite Ziel. Dabei bestimmen

Dissonanzen zwischen gewünschtem und gelebtem Lebensalltag [...] [diese] Romane [...] [...] Ginos *George* demonstriert, welche Lebenspläne im kollektiven Bewusstsein nicht nur an sexuelle Orientierungen geknüpft sind, sondern auch zusätzlich auf der Ebene von Geschlechterrollen existieren. [...] Gender wird so, ähnlich der sexuellen Orientierung, als ein machtvolles Einordnungssystem präsentiert, das gewisse Lebensentwürfe sofort verwehrt.⁵⁴

Demnach steht nach Ullmann die „Normalisierung von momentan als queer empfundenen Lebensnarrativen“ im Zentrum dieser Texte, was aber wiederum „dem Queeren seine disruptive Kraft“⁵⁵ nehmen würde. Die Tendenz der Normalisierung tritt dabei in der Jugendliteratur noch deutlicher zutage als in der Kinderliteratur. Kinderliteratur ist im Sinne Maria Lypps der Einfachheit, d.h.

53 A. Gino: *George*, S. 138.

54 Ullmann, Anika: „Queere Zeit“ in kinder- und jugendliterarischen Medien. Ein Überblick“, in: Kurt Franz/Gabriele von Glasenapp/Claudia Maria Pecher (Hg.), *Kindermedienwelten. Hören – Sehen – Erzählen – Erleben*, Baltmannsweiler: Schneider Hohengehren 2017, S. 177-197, hier S. 185.

55 Ebd., S. 195.

der Reduzierung von Komplexität verpflichtet.⁵⁶ Während unter dieser Perspektive die Darstellungsnorm *binary trans* noch einleuchten mag, so stellt sich für eine Jugendliteratur, die sich immer mehr der Erwachsenenliteratur annähert, die Frage, wieso sie ihr subversives Potential nicht entfaltet und einer Normalisierung zuarbeitet.

56 Lypp, Maria: „Die Kunst des Einfachen in der Kinderliteratur“, in: Günter Lange (Hg.), Taschenbuch der Kinder- und Jugendliteratur. Grundlagen – Gattungen. 4., unveränd. Aufl., Baltmannsweiler: Schneider-Verl. Hohengehren 2005, S. 828-843.

Gender Trouble im Paradies

Die Arbeit am Venus-Mythos von Marcel Proust zu den populären Medienkulturen der Gegenwart

ANNE-MARIE LACHMUND

„Je suis jaloux, je suis furieux“, me dit Saint-Loup, moitié en riant, moitié sérieusement, faisant allusion aux interminables conversations à part que j’avais avec son ami.

*„Est-ce que vous le trouvez **plus intelligent que moi?** Est-ce que vous **l’aimez mieux que moi?** Alors, comme ça, il n’y en a **plus que pour lui**“¹*

In dieser Aufzählung von Fragen des Vergleichs zur Intelligenz und zu Sympathiebekundungen hinsichtlich seiner Kameraden, die der Soldat Robert de Saint-Loup-en-Bray seinem Freund, dem Erzähler des Proust’schen Werks *À la recherche du temps perdu*, im Rahmen einer geselligen Runde im Gasthaus der Garnisonsstadt Doncières in einem Anflug von Eifersucht, Neid und Kränkung stellt, fehlt nur noch eine entscheidende: „Est-ce que vous le trouvez *plus beau que moi?*“ – „Findest du ihn schöner als mich?“

Die Frage nach der Schönheit ist seit der Antike ein Terrain, das dem genuin Weiblichen zuzuschreiben ist. Der Wettkampf unter Frauen, wer die Schönste sei, ist am beispielhaftesten im „Urteil des Paris“² anzutreffen, eine berühmte

1 Proust, Marcel: „À la recherche du temps perdu“ (IV Bde), Paris: Gallimard 1987-1989, hier Bd. II (1988), S. 47 (Herv. der Verf.).

2 Eine Anspielung jener Episode findet sich in Homer: „Ilias“, übers. v. Kurt Steinmann, München: Manesse 2017, hier XXIV, S. 28-30. Ausführlicher wird sie in der

Episode in der griechischen Mythologie, in der der schöne Jüngling Paris – späterer Auslöser des trojanischen Krieges im Zuge der Verführung der Helena – das Urteil fällen muss, welche die Schönste der drei Göttinnen ist: Aphrodite, Athene oder Hera. Jede der Göttinnen versucht auf ihre Weise, Paris zu beeinflussen: Hera verspricht ihm Herrschaft über die Welt, Athene Weisheit und Aphrodite, die Göttin der Liebe und der Fruchtbarkeit, bietet Paris die Liebe der schönsten Frau der Welt. Indem sie Paris die Liebe Helenas als Preis für sein Urteil verspricht, kann Aphrodite – bzw. Venus, wie sie in der römischen Mythologie heißt – den Wettstreit der Göttinnen für sich entscheiden.

Der Soldat Saint-Loup mit seinen Fragen „moitié riant, moitié sérieusement“, mit denen er das „Urteil des Paris“ bzw. des Erzählers provoziert, gewinnt jeden Vergleichswettbewerb für sich: Als geheimer Star³ der *Recherche*, der als Neffe des großen Baron de Charlus diesem in seiner Konzeption als Grenzgänger und *Palimpseste* nacheifert, stellt er das libidinöse Zentrum der Gruppe in der Garnisonsstadt Doncières dar. Jene Insel der Männlichkeit, eine Art Teilwelt die jegliche Weiblichkeit negiert, welche lediglich in Form von verursachten, leidhaften Herzensangelegenheiten oder als „externe Störfaktoren“⁴ auftritt, ist ein Ort im Spagat zwischen Homosozialität und Homoerotik. Das Militär, wo Männlichkeit und männliche Macht gleichsam in hypertropher Form gelebt werden, verkörpert als institutionelle Stütze des Leitbildes einer hegemonialen Männlichkeit den Ausschluss von Frauen, der eine Atmosphäre für Männer als Garant der männlichen Authentizität ermöglicht und in der teilweise bis heute die klassischen männlichen Tugenden wie „Tapferkeit, Zähigkeit und körperliche Ausdauer, eine gewisse Aggressivität und eine bestimmte Ausprägung von

griechischen Tragödie behandelt, vgl. Zimmermann, Bernhard: „Die griechische Komödie“, Frankfurt a.M.: Verlag Antike 2006.

- 3 Gregor Schuhen hat in der Proust'schen Figur des Baron de Charlus eine literarische Variante des modernen Stars *avant la lettre* identifiziert. Schuhen nennt in diesem Zusammenhang die Vordenker*innen Gilles Deleuze („Proust et les signes“, Paris: PUF 1964) und Ulrike Sprenger („Proust-ABC“, Leipzig: Reclam 1997), die die „inszenatorischen sowie theatralischen Qualitäten jener Figur erkannt haben“ (Schuhen, Gregor: „A Star is born – Charlus als Kunstfigur bei Proust, Schlöndorff und Ruiz“, in: Uta Felten/Volker Roloff (Hg.), Proust und die Medien, München: Wilhelm Fink 2005, S. 129-144, hier S. 130).
- 4 Schuhen, Gregor: „Der bewegte Mann. Proust und die Ästhetik des verschwindenden Körpers“, in: Ursula Link-Heer/Ursula Hennigfeld/Fernand Hörner (Hg.), Literarische Gendertheorie: Eros und Gesellschaft bei Proust und Colette, Bielefeld: transcript 2006, S. 177-197, hier S. 186-187.

Rationalität“ zählen.⁵ Mit Saint-Loup – weit über das eingangs zitierte Frage-szenario hinausgehend – deuten sich jedoch Dynamiken des Begehrens an, die in homoerotischer Weise Codierungen des Weiblichen anzeigen:

À cause de son ‚chic‘, de son impertinence de jeune ‚lion‘, à cause de son extraordinaire beauté surtout, certains lui trouvaient même un air efféminé, mais sans le lui reprocher, car on savait combien il était viril et qu’il aimait passionnément les femmes.⁶

Aufgrund seiner untadeligen Haltung, seines *Chic* und seines Schneids infiltriert Robert de Saint-Loup das „imaginaire“ der Armee mit der Sphäre des Mondänen. Er modelliert den Sehnsuchtsraum eines luxuriösen Lifestyles mit dem Stil eines Jockeys, der an Urlaubstagen in Paris mit hocharistokratischer Prominenz im Restaurant oder in angesagten Cafés gesehen wird, was innerhalb der Gruppe für Gesprächsstoff sorgt.⁷ Doch geht sein Ruf besonderer Eleganz, für die er berühmt ist, auch über die Sphäre des Militärischen hinaus, da „(t)ous les journaux avaient décrit le costume dans lequel il avait récemment servi de témoin au jeune duc d’Uzès, dans un duel,“⁸ wobei sein Kleidungsstil und seine modische Auswahl den Ereignischarakter des hochrangigen Duells überschatten. In die Garnisonsstadt Doncières reist er mit „ses nombreux bagages“⁹ an, was im Widerspruch zum zölibatären, asketischen und rauen Soldatenleben steht und der Uniform als Hauptkleidungsstück des Soldaten. Die Uniform, die primär der „Um- und Verhüllung“ von Männern gedient hat, umschließt den Kämpfer von Kopf bis Fuß, schützt und exponiert diesen „Körperpanzer“, macht den Soldaten sichtbar und unsichtbar zugleich: „Sie hat ihre Männlichkeit markiert und geprägt, sowohl nach innen als auch nach außen.“¹⁰ Die Uniform, die keine Abnormalität und keinen Rollenwechsel zulassen soll, wird jedoch durch Saint-Loups Hinzufügungen, u.a. durch eine besondere Tragweise der Accessoires, unterlaufen. Damit überschreitet er die streng militärische Etikette der Uniformität:

5 Seifert, Ruth: „Männlichkeitskonstruktionen: Das Militär als diskursive Macht“, in: Das Argument. Nr. 196 (1992), S. 859-872, hier S. 863.

6 M. Proust: Recherche II, S. 88-89.

7 Ebd., S. 391.

8 Ebd., S. 88.

9 Ebd., S. 221.

10 Frevert, Ute: „Männer in Uniform. Habitus und Signalzeichen im 19. und 20. Jahrhundert“, in: Claudia Benthien/Inge Stephan (Hg.), Männlichkeit als Masquerade. Kulturelle Inszenierungen vom Mittelalter bis zur Gegenwart, Köln/Weimar/Wien: Böhlau 2003, S. 277-295, hier S. 277.

Et à cause de cela, dans sa jolie figure, dans sa façon dégingandée de marcher, de saluer, dans le perpétuel lancé de son monocle, dans ‚la fantaisie‘ de ses képis trop hauts, de ses pantalons d’un drap trop fin et trop rose, ils avaient introduit l’idée d’un ‚chic‘ dont ils assuraient qu’étaient dépourvus les officiers les plus élégants du régiment, même le majestueux capitaine à qui j’avais dû de coucher au quartier, lequel semblait, par comparaison, trop solennel et presque commun.¹¹

Die Soldaten aus Saint-Loups Schwadron überbieten sich mit Informationen, Gerüchten und *Insider*-Wissen, wenn sie über seine Wochenendbeschäftigungen und seine Modeauswahl spekulieren: Ein Frack, der etwas zu weit sitzt – im Jargon der Neuzeit *oversized* –, eine mauvefarbene Weste mit einer Art Palmenmuster und ein *képi* – eins von dreißig, die Saint-Loup für den Ausgang bereithält – das so gewaltig und hoch wie eine Packtasche sein soll. Saint-Loup wird zum Gegenstand von Übertreibung, Klatsch und Tratsch und damit ein Empfänger gesicherter Aufmerksamkeit; besonders für seine vestimentären Extravaganzen erhält er die meiste Aufmerksamkeit und Bewunderung, sodass z.B. seine zu großen *képis* zum Fetisch für die Rekruten avancieren: „Le café du matin dans la chambrée, ou le repos sur les lits pendant l’après-midi, paraissaient meilleurs, quand quelque ancien servait à l’escouade gourmande et paresseuse quelque savoureux détail sur un képi qu’avait Saint-Loup.“¹²

Mit seinem „autre chic“ überschreitet er die streng militärische Etikette mit einer Note der sexuellen Ambiguität. Dass dieser Chic weiblich kodiert ist, zeigt sich in den *Esquisses XII* der *Recherche*: „Je te dis plus haut que ça et fendu par le milieu, ça avait l’air d’un chapeau *femelle*. Si tu avais vu la gueule du lieutenant-colon quand il a vu le coup du képi, il avait les yeux rivés.“¹³

Jene weibliche Codierung lässt sich *par excellence* am ersten (körperlichen) Auftritt des Robert de Saint-Loup im zweiten Band der *Recherche* feststellen, der der luminösen Schaumb Geburt der Venus gleicht.

11 M. Proust: *Recherche II*, S. 392.

12 Ebd., S. 393.

13 Ebd., S. 1107 (Herv. der Verf.).

1. DIE GEBURT DER MÄNNLICHEN VENUS

Der erste (körperliche) Auftritt des Robert de Saint-Loup im Hotel von Balbec ist laut Mieke Bal¹⁴ wie ein bildlicher „take“, ein visueller Schnappschuss, zu lesen:

Une après-midi de grande chaleur j'étais dans la salle à manger de l'hôtel qu'on avait laissée à demi dans l'obscurité pour la protéger du soleil en tirant des rideaux qu'il jaunissait et qui par leurs interstices laissaient clignoter le bleu de la mer, quand, dans la travée centrale qui allait de la plage à la route, je vis, grand, mince, le cou dégagé, la tête haute et fièrement portée, passer un jeune homme aux yeux pénétrants et dont la peau était aussi blonde et les cheveux aussi dorés que s'ils avaient absorbé tous les rayons du soleil.¹⁵

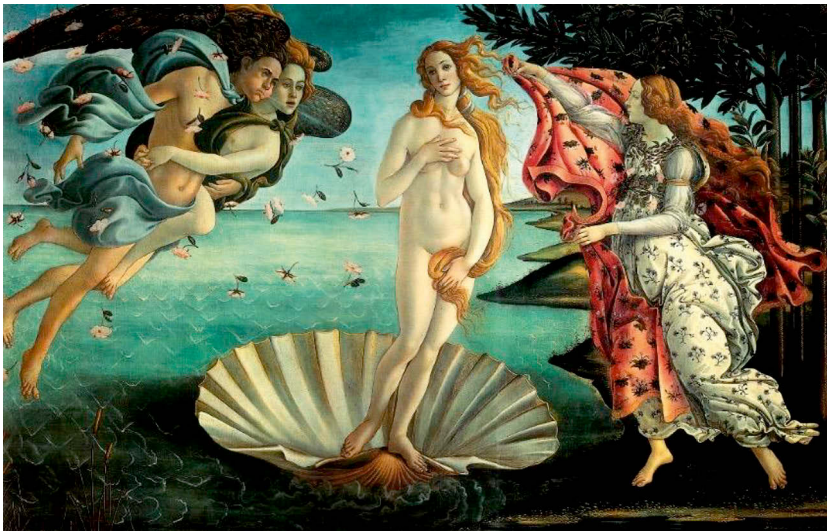


Abbildung 1: *La nascita di Venere (Die Geburt der Venus)*¹⁶

Jene bildhafte Inszenierung einer außergewöhnlichen, weiblich anmutenden Schönheit wird geboren aus Licht und Meer, mit „fluchtartiger Geschwindigkeit

14 Bal, Mieke: „Akte des Schauens. Proust und die visuelle Kultur“, in: Wolfram Nitsch/Rainer Zaiser (Hg.), Marcel Proust und die Künste. Zwölfte Publikation der Marcel Proust Gesellschaft, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2004, S. 90-111, hier S. 91.

15 M. Proust: Recherche II, S. 88.

16 Quelle: Botticelli, Sandro: *La nascita di Venere (Die Geburt der Venus)*, Tempera auf Leinwand, 1,72 m x 2,78 m, 1482-1485. Galleria degli Uffizi, Firenze.

im irisierenden Wechselspiel von Licht und Schatten¹⁷ lassen sich mehrere mythologische Verweise feststellen. Schuhen erkennt anhand der Indizien um den Lichteinfall, das Farbspiel, die Bewegung und die übermenschliche Schönheit das Tableau der *Nascita di Venere* (um 1485) vom Florentinischen Renaissance-Maler Sandro Botticelli (Abb. 1).

Die Geburt des Saint-Loup kommt in vielerlei Hinsicht der Geburt der Venus nah: Vor der Kulisse des Meeres und der Strandpromenade Balbecs steigt eine engelsgleiche Lichtgestalt empor, deren Auftritt in der Hotelhalle vor neugierigem Publikum einer Bühnenperformance gleicht. Die Vorhänge der Hotelhalle geben den letzten Hinweis des Show-Effekts des Stars,¹⁸ der mit penetranten Augen, einem hellen Gesicht umrahmt von blondem, welligem Haar durch die Halle schreitet.¹⁹ Diese androgyne, außergewöhnlich schöne Gestalt, die im Kontrast zum Blau des Meeres hell erleuchtet ist und – wie der Erzähler selbst feststellt – eine Schönheit aufweist, wie sie bei Männern im Allgemeinen üblicherweise nicht vorzufinden ist, kommt eher der Geburt einer männlichen bzw. androgynen Venus nahe:

Il semblait que la qualité si particulière de ses cheveux, de ses yeux, de sa peau, de sa tournure, qui l'eussent distingué au milieu d'une foule comme un filon précieux d'opale azurée et lumineuse, engagé dans une matière grossière, devait correspondre à une vie différente de celle des autres hommes.²⁰

Als „Mann“ der Tat, aktiv und schnell, nimmt er mit seinen „yeux pénétrants“ durchdringend und analytisch sein Umfeld wahr, jedoch fällt ins Gewicht, dass

17 G. Schuhen: *Der bewegte Mann*, S. 183.

18 Juliane Vogel stellt die Verbindungen der Geburt der Venus als Ur-Formel für die Star-Geburt der Hollywood-Diven Marlene Dietrich, Marilyn Monroe oder Greta Garbo heraus (Vogel, Juliane: „Himmelskörper und Schaumgeburt: Der Star erscheint“, in: Wolfgang Ullrich/Sabine Schirdewahn (Hg.), *Stars. Annäherungen an ein Phänomen*, Frankfurt a.M.: Fischer 2002, S. 11-39).

19 Schuhen nennt weitere intertextuelle Verweise, die die Referenz für Saint-Loup und dem Ambivalenten bilden: Baudelaires Gedicht „À une passante“ aus dem Zyklus *Fleurs du Mal* greift das Motiv der *passage*, der Flüchtigkeit in Verbindung mit dem Äußeren der *fugitive beauté* auf, die „longue, mince“ als Lichtgestalt („éclair“) daherkommt, ebenso wie Saint-Loup („grand, mince“), der sich schnellen Schrittes („il marchait vite“) den Blicken seiner Betrachter*innen entzieht (Schuhen, Gregor: „ Erotische Maskeraden. Sexualität und Geschlecht bei Proust“, Heidelberg: Winter 2002, S. 179-180).

20 M. Proust: *Recherche II*, S. 88.

er schlecht zu sehen scheint, da er ein Monokel benötigt. Das angesprochene Monokel fliegt aufgrund seiner ständigen Fluchtbewegungen wild umher wie ein Schmetterling („[...] étourdi comme un papillon“²¹) – oder, wenn wir bei der Bildsprache Botticellis bleiben, wie ein Blumenreigen, der die Venus umspielt – ohne ihm den nötigen Scharfsinn zu gewähren. Es könnte laut Schuhen²² somit eher als Symbol einer der Selbstentfremdung geschuldeten Inkongruenz mit sich selbst gelesen werden. Das Monokel gibt außerdem einen weiteren Hinweis preis: Da sich der Blick durch das Monokel bricht, wird dieser immer erst gefiltert, bevor er auf ein Objekt fällt: „[...] m’adresser [...] de tendres regards inégaux, les uns venant directement de son œil, les autres à travers son monocle [...]“.²³ Er kann demnach weniger als der Aussender der Blicke gelten als vielmehr der Empfänger dieser, da er passiverweise alle Blicke auf sich zieht („chacun le regarda curieusement“²⁴), was ihn hinsichtlich des Blickregimes zum Objekt der Begierde degradiert und nochmals einen Bezug zu der archetypischen Darstellung von Weiblichkeit und Schönheit herstellt: der Venus.

2. DIE ARBEIT AM VENUS-MYTHOS

Die Göttin Venus, die, wie eingangs genannt, als Gewinnerin im Wettstreit um den Titel der Schönsten hervorgegangen ist, ist zu einem visuellen Mythos avanciert, der besonders im 20. und 21. Jahrhundert populärkulturell verarbeitet wurde/wird. Proust hat sich mit seiner Repräsentation der ambivalenten Figur des Saint-Loup als Venus unverkennbar dem Repertoire der menschlichen Faszination für die antiken Mythen bedient, die in allen Genres der Kunst auf unterschiedliche Weise verhandelt werden und die ein Konglomerat von stetig anwachsenden kulturellen Einbildungen aus dem Fundus der Kultur- und Medien-geschichte bilden.

Der Terminus „Arbeit am Mythos“ orientiert sich hierbei an der Mythen-Definition nach Hans Blumenberg: Mythen sind „Geschichten von hochgradiger Beständigkeit ihres narrativen Kerns [...]. Ihre Beständigkeit ergibt den Reiz, sie [...] wiederzuerkennen, ihre Veränderbarkeit, den Reiz der Erprobung neuer und eigener Mittel der Darbietung.“²⁵ Diese kontinuierliche Arbeit am Mythos, die

21 Ebd.

22 G. Schuhen: *Erotische Maskeraden*, S. 183.

23 M. Proust: *Recherche II*, S. 370.

24 Ebd., S. 88.

25 Blumenberg, Hans: „Arbeit am Mythos“, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1979, S. 40.

immer ein Produkt ihrer Zeit und damit historisch und kulturell dynamisch ist, transponiert den Mythos, der als Folie zur Auseinandersetzung mit aktuellen sozialen, politischen und religiösen Diskursen dient, in die Gegenwart und macht ihn für ein gegenwärtiges Publikum verfügbar. Damit ist durch die Epochen hinweg eine ständige Neudeutung, Transformation und Neuschreibung des tradierten Stoffes in diversen Medien und Diskursen zu beobachten, welche die Brüche und Paradigmenwechsel innerhalb ihrer Konstitution von Bedeutungen für die jeweilige Zeit dokumentieren und den Mythos in je einem neuen Blickwinkel am Leben halten.

Gerade am Beispiel des Venus-Mythos lässt sich eine doppelte Codierung beobachten: Als Figur und Thema der griechischen bzw. römischen Mythologie hat sie neben der Verarbeitung in bildender Kunst und Kultur vor allem einen bleibenden Eindruck innerhalb der breiten Sphäre des Visuellen erfahren, der über die traditionelle Kunst hinausgeht. Der Venus-Mythos ist zu einem Mythos des Alltags im Sinne von Roland Barthes²⁶ avanciert, der auf einem Cocktail aus Erzählungen von Bekanntem, Darstellungen im Film und in anderen Medien wie der Fotografie, der Werbung etc., Überlieferungen und/oder kollektiven Erlebnissen beruht, der keine inhaltlichen Beschränkungen kennt und in der Lage ist, einen sozialen Zusammenhalt zu erzeugen und Machtverhältnisse zu sichern, aber auch Subkulturen und Gegenentwürfe zur dominanten Repräsentation und deren Wahrnehmungsmodi zu legitimieren.

Den Zusammenhang von Mythos und der Sphäre des Populären diskutiert Leslie E. Fiedler²⁷ in seinem viel rezipierten Aufsatz „Überquert die Grenze. Schließt den Graben!“: Als Phänomen der Postmoderne ist Populärkultur ebenfalls gekennzeichnet durch eine Doppelcodierung, die die Grenzen verwischt und damit ein intermediales, semiotisches Gewebe darstellt, dem ein mythologisches Sinnsystem inhärent ist. In diesem agieren populäre Figuren, die in fiktionalen wie non-fiktionalen Kontexten „Mythen des Alltags“ weben, also unhinterfragte, gesellschaftsbegründende Werte und Normen *ergo* Ideologien verbreiten, die sich in den fiktional-narrativen Dimensionen der postmodernen Populärkultur artikulieren.

26 Barthes, Roland: „Mythologies“, suivi de „Le Mythe, aujourd’hui“, in: ders., *Œuvres* (Bd. 1), Paris: Éditions du Seuil 1957, S. 561-724.

27 Fiedler, Leslie E.: „Überquert die Grenze. Schließt den Graben!“, in: Uwe Wittstock (Hg.), *Roman oder Leben. Postmoderne in der deutschen Literatur*, Leipzig: Reclam 1994, S. 14-40, hier S. 35 (<https://doi.org/10.1515/97833050071374-004> [im englischen Original: „Cross the Border – Close the Gap“, 1968]).

Aufgrund der aufgeladenen visuellen Qualität des Venus-Mythos und seiner universalen Verwendbarkeit in diversen Medien und zu vielfältigen Zwecken ist dieser ein Produkt mit großer öffentlicher Ausstrahlung geworden, einer Ikone oder einem Kultobjekt gleich, das von einer breiten Masse rezipiert wird und deshalb in der Populärkultur der Gegenwart auf unterschiedliche Art und Weise zu verorten ist. Damit kann von der Venus als einer kulturellen Medienikone gesprochen werden, die sowohl ein Eintrag ins kollektive Gedächtnis als auch Teil der kollektiven Identität ist, die durch gesellschaftliche Rituale etabliert wird:

[...] cultural icons are symbols with encoded socio-cultural ‚meanings‘ that contribute to the symbolic construction of group-related cultural identity. But they also perform social rituals and cultic practises and thus partake in the ‚production of presence‘, inherent in socially consecrated space. Like idols or fetishes, icons are charged with a power of attraction that eludes a strictly hermeneutic-interpretative approach and is thus often described with terms that center around the semantics of the numinous: charisma, radiance, magic, charm, allure, enchantment, spell, glamour, sublimity, etc.²⁸

Dies ist keineswegs ein Phänomen das in seiner Reinform nur der Moderne zuzuordnen ist: Bereits in römischer Zeit wurde die Venus auch als Motiv in der Kleinkunst berücksichtigt, die mit preiswerten Materialien auch Massenware produzierte. Gelegentlich wurde ihr Kopf auch auf der Rückseite von Münzen abgebildet – wie auch derzeitig auf der italienischen 10-Cent-Münze des Euro – und hat somit bereits früh Eintritt in die alltägliche Kultur und Verwendung in funktionalen Zusammenhängen erfahren. Doch kommen wir zunächst zum Ur-Mythos der Venus zurück, um den Siegeszug ihrer „Figur“ in der Darstellung und Rezeption der Neuzeit nachzuzeichnen.²⁹

28 Leyboldt, Günther: „Introduction: Cultural Icons, Charismatic Heroes, Representative Lives“, in: ders./Bernd Engler (Hg.), *American Cultural Icons. The Production of Representative Lives*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2010, S. 5-28, hier S. 12.

29 Walther, Lutz (Hg.): „Antike Mythen und ihre Rezeption. Ein Lexikon“, Stuttgart: Reclam 2009, S. 39f.

3. VON DER GÖTTIN DER LIEBE ZUM SINNBILD FÜR WEIBLICHKEIT

Als Göttin der Liebe, der Schönheit und der Fruchtbarkeit herrscht sie über die Vegetation und lässt Fauna und Flora sprießen. Nach Homers *Ilias*³⁰ ist sie die Tochter des Göttervaters Zeus und der Dione. Spektakulär ist ihre Geburt bei Hesiod³¹ in *Theogonie*, wo sie als „Schaumgeburt“ personifiziert wird: Uranos wurde von Kronos mit einer Sichel kastriert, wobei das im Meer schwimmende männliche Gemächt Schaum hervorbrachte, aus dem die Göttin Venus an der Küste Zyperns hervorging und an Land ging.

Jener Ur-Mythos um die Geburt der Göttin hat einen einzigartigen Siegeszug in Kunst und Literatur aller Epochen erlebt, dessen Resonanz auf unterschiedlichste Arten die Weltbühnen aller Epochen getroffen hat. Neben der Ekstase und dem Rausch anhand des Geburtsmythos steht keine andere der mythologischen Figuren für Sexualität, Weiblichkeit und körperliche Liebe. Vielfältig wird sie als Ehebrecherin an Hephaistos in Homers *Odyssee*,³² als Retterin der Liebenden beim Kampf um Troja oder als Muse in den Gedichten der Lyrikerin Sappho auf Lesbos verhandelt.

Besonders für ihre eingängigen Liebschaften und den berühmten Nachkommen aus jenen ist Aphrodite/Venus bekannt: Obgleich sie mit Hephaistos, dem Gott des Feuers und der Schmiedekunst, verheiratet ist, hält sie eine lange Beziehung zum Kriegsgott Ares/Mars, aus der u.a. Eros hervorgeht. Laut Homer wurden die beiden mitten im Akt von Hephaistos *in flagranti* entdeckt und in einem Netz aus Ketten gefangen, „unauflösbare Ketten, um fest und auf ewig zu binden.“³³ Als der Schmiedegott sie so den anderen Göttern präsentierte, erhob sich unter diesen das sprichwörtliche „homerische Gelächter“.

Aus ihrer Liebschaft mit dem Trojaner Anchises ging Aeneas hervor, Held im Trojanischen Krieg, der dann zu den mythischen Stammvätern der Römer*innen gehören sollte und aus dessen Sohn angeblich das Geschlecht der Julier, zu dem auch Gaius Iulius Caesar gehörte, entsprang. Somit hat Venus den Beinamen „Genetrix“ erhalten, Stammutter des römischen Volkes. Mit dem Götterboten Hermes ging sie eine Beziehung ein, die Hermaphroditos das Leben

30 Homer: *Ilias*, V, S. 370-470.

31 Hesiod: „*Theogonie*“, übers. v. Otto Schönberger, Leipzig: Reclam 2002, S. 188-206.

32 Homer: „*Odyssee*“, übers. v. Johann Heinrich Voß, Zürich/Stuttgart: Winkler Weltliteratur (Blaue Reihe) 2001, hier VIII, S. 266-366.

33 Ebd., S. 275.

brachte. Dieser ist ein Zwitterwesen mit sowohl weiblichen als auch männlichen Geschlechtsmerkmalen. Bei Ovid ist Hermaphroditos als Jüngling angedacht, der von einer Nymphe begehrt wird, die er allerdings ablehnt. Als er das Wasser des Nymphen-Teiches betritt, ist das Wasser – ebenso wie bei der Geburt der Venus – dafür verantwortlich, dem Jüngling weibliche Züge zu verleihen und somit die Stimme, die Gesichtszüge und das Begehren zu effeminieren.

Wie bereits deutlich geworden ist, ranken sich um die Göttin der Schönheit und der Liebe allerlei Anekdoten und Geschichten, werden Beziehungen, Gefolgs- und Seilschaften zu Charaktereigenschaften abgeleitet, die wiederum neu interpretiert und in neue Kontexte gesetzt werden, die die Venus in ein Spannungsfeld von Sexualität, Kampf und Geschlechterfragen um Weiblichkeit und Androgynität ansiedeln.

Für die bildende Kunst ist die Darstellung der Venus des Florentinischen Malers Sandro Botticelli (1482-1485) die bekannteste, die immer wieder Inspirationsquelle über die Sphären der Kunst hinaus war und ist und die die mythologische Venus neben Eva seit der Renaissance entscheidend als Vorlage für den weiblichen Akt figuriert. Dargestellt wurde Venus bei Botticelli mit Adonis und Mars und ihrem gemeinsamen Sohn Amor, am populärsten ist jedoch die Geburt der Venus aus dem Meer (Abb. 1), die einen autonomen Status als Idealvorstellung einnimmt und global tausendfach repliziert worden ist als Metapher für Jugend, Schönheit und das Exklusive.

Diese stehende Venus im Zentrum des Bildes wird eigentlich nicht gerade geboren, wie es der Titel des Gemäldes suggeriert, sondern schwebt auf einer Muschelschale mithilfe des Meeresschaums, der sie geboren hat, an Land von Zypern. Nackt und kindlich erscheint die gewichtslose Venus mit den langen goldenen Haaren und der marmorfarbenen Haut weniger als die Göttin der Liebe wie wir sie heute assoziieren mit erotischer Sexualität und Leidenschaft. Obwohl ihr Einzug auf die Erde auch als triumphierend und voller Stolz inszeniert werden könnte, schaut die Venus statt verführerisch lächelnd eher aus, als sei sie tiefgründig in Gedanken, als würden ihr die Zentralität und die Aufmerksamkeit, die sie von allen ihren allegorischen Begleiter*innen geschenkt bekommt, gar nicht auffallen. Von anmutender Plastizität bedeckt sie in keuscher Geste – wenngleich nur halbherzig – ihre Brust; ihre Scham wird von wirbelndem Haar verdeckt, in Wallung gebracht durch den vom Windgott Zephyr ausgestoßenen Blumen-Windstrom. Er bläst – in Begleitung seiner Ehefrau Chloris, die er eng umklammert hält – der soeben aufgetauchten Venus den Westwind zu und treibt sie damit ans Ufer. Dort wartet der weibliche Genius des Frühlings, um Venus in ein rotes, blumenbesticktes Gewand zu hüllen, da sie auf der Erde angekommen den Regeln der Schamhaftigkeit unterliegt und somit metaphorisch im ewigen

Zwiespalt zwischen Enthüllung und Verhüllung steht. Mit der Ankunft der Liebesgöttin regnet es Rosen, ein Indiz auf ihre Zuschreibung als Göttin der Vegetation, die das Erwachen des Frühlings veranlasst.

Somit lassen sich die Aspekte der Venus in der Darstellung Botticellis ableiten, die zu symbolischen Begleitern für die Darstellung von Weiblichkeit und Schönheit bis heute geworden sind: Neben dem üppigen Haupthaar ist der Körper der Venus vollkommen haarlos und glatt, worauf zu schließen ist, dass die Venus in einem jugendlichen Alter ist, was bis heute unverkennbar eine Markierung in der Beziehungsachse von Schönheit und Weiblichkeit darstellt. Die langen, hellen, lockigen Haare der Venus und ihre helle Haut, die neben ihrer Bedeutung als Körperschmuck als Zeichen für Vitalität und Fruchtbarkeit, für Kraft und Freiheit gelten, können auch die Funktion eines natürlichen Schleiers einnehmen, der sie ebenso wie der blumenbesetzte Umhang verhüllen soll. Blumen – vor allem Rosen – ebenso wie Bäume, Früchte und Wiesen, nehmen im Deutungsuniversum von Geschlechtlichkeit ihren Platz in der harmonischen Darstellung von Weiblichkeit ein. Viele Pflanzen, die psychoaktiv oder erotisierend wirken, weil sie intensiv duften oder deren Form Symbolcharakter hat – und deshalb verdient den Namen „Aphrodisiaka“ erhalten haben –, wurden mit der Göttin der Liebe in Zusammenhang gebracht und zu ihren Festen verwendet. Feste feiert die Venus mit ihrem angedeuteten Hüftschwung und der tänzelnden Leichtigkeit, die die Bewegung von Blumen, Gewändern und Wasser evoziert, und den Einzug des Frühlings zelebriert, auch im Bild *Primavera* (um 1482) von Botticelli.

Die unmittelbare Verbindung zum Wasser und den Weiten des Meeres zeigt einerseits den narzisstischen Charakter der Venus an, da das Wasser in seiner Eigenschaft als natürlicher Spiegel zur Überprüfung eben jener Schönheit dient, andererseits dient das Wasser als Symbol für die Lebensspende, ergo die Geburt, und ist mit den übermäßig weiblichen Bewohner*innen, beispielsweise Meerfrauen, Nymphen und Nixen, als Ort der Weiblichkeit codiert. Neben ihrer Bedeutung als Quelle des Lebens und Inbegriff der Ursprünglichkeit, ist die See auch Metapher für Unvorhersehbarkeit und Unbändigbarkeit. Wasser kann mit seiner Kraft zerstörend wirken und kann z.B. als Naturkatastrophe in Form einer Überschwemmung alles in den unbewussten Todeszustand reißen. Somit nimmt das Wasser eine paradoxe Gestalt an, da es lebensspendend und todbringend zugleich ist: personifiziert wird jede Ambivalenz in der Form der mythologischen Figur der Styx, der Flussgöttin, die den gleichnamigen Fluss als Grenze zwischen der Welt der Lebenden und der Toten bewacht. Dem Fluss Styx werden darüber hinaus auch weitere paradoxe Eigenschaften zugesprochen: Zum einen wurde Achilles, Held der *Ilias*, von seiner Mutter Thetis darin gebadet,

was ihn unverwundbar machte – nur die bekannte Ferse blieb unbenetzt –, andererseits gilt das Wasser des Styx als giftig, da Alexander der Große damit vergiftet worden sein soll.

Jenes schwer einzuschätzende Gemüt des Wassers mit seinem wechselhaften Charakter stellt demnach eine Verbindung zwischen See und Weiblichkeit als Ort des Unbewussten, der Tiefe, der *terra incognita* her, was die Weiblichkeit oder weibliche Geschlechtsidentität im Unbekannten und damit im Ungreifbaren, Transzendenten, ansiedelt. Wie bereits genannt worden ist, ist es das Wasser, das aus dem Jüngling Hermaphroditos³⁴ ein Zwitterwesen macht und dieses effeminiert, indem sich die Nymphe Salmacis mit dem schönen Jüngling in einem Teich zu einem Wesen vereint: Die Schönheit und Zartheit des weiblichen Körpers soll sich in einem solchen mit männlicher Würde und Tatkraft verbinden, männliche und weibliche Züge sollen sich vereinen und ein drittes Geschlecht, das Androgyne, schaffen. Diese beiden Pole finden sich auch in der Figur des Saint-Loup wieder, der neben seiner als weiblich eingestuften Erscheinung, Mode und homoerotischen Neigungen³⁵ als Vertreter des Militärs, des Kampfes und Krieges als sportlich, viril und hart und damit als starker und stolzer Adonis eingestuft wird:

Cette insolence que je devinais chez M. de Saint-Loup, et tout ce qu'elle impliquait de dureté naturelle, se trouva vérifiée par son attitude chaque fois qu'il passait à côté de nous, le corps aussi inflexiblement élané, la tête toujours aussi haute, le regard impassible. [...] Il sembla ne pas entendre qu'on lui nommait quelqu'un, aucun muscle de son visage ne bougea; ses yeux, où ne brilla pas la plus faible lueur de sympathie humaine, montrèrent seulement dans l'insensibilité, dans l'inanité du regard, une exagération à défaut de laquelle rien ne les eût différenciés de miroirs sans vie. Puis fixant sur moi ces yeux durs comme s'il eût voulu se renseigner sur moi [...].³⁶

4. GENDER TROUBLE IM VENUS-DISKURS

Die Darstellung der Geburt der Venus bei Botticelli ist zum Sinnbild für den weiblichen Akt und zum westlichen Schönheitsideal geworden, daran besteht kein Zweifel. Allerdings birgt die nähere Betrachtung des Gemäldes Vorbehalte, wenn die Konturen des Torsos, der breiten Schultern und des starken Nackens,

34 Zu den bekanntesten Hermaphroditos-Darstellungen zählt der *Ermafrodito dormiente* von Gian Lorenzo Bernini (1620) im Musée du Louvre, Paris.

35 Zum Coming-Out des Robert de Saint-Loup, vgl. G. Schuhen: *Erotische Maskeraden*, S. 199f.

36 M. Proust: *Recherche II*, S. 90-91.

die kräftigen Arme und die doch verborgene Scham eben nicht zweifelsfrei für eine weibliche Silhouette und Biologie sprechen mögen. Abseits der Botticelli'schen Venus gibt es Verbildlichungen von Aphroditos als maskuline Kriegsgöttin mit Bart wie in der Stadt Amathous auf Zypern.³⁷ Die Ankunft der Göttin auf einer Muschel – übrigens ein Zwitterwesen – zeigt darüber hinaus an, dass sie vom Meer wie ein Perlen-Schatz von unschätzbarem Wert und hoher Exklusivität gehütet wird und einer Perle gleich auf der Erde willkommen geheißen wird. Wie eine Muschel aus dem Schlamm am Meeresboden eine Perle produzieren kann, wurde Venus aus den Überresten eines aus einem Gewaltakt abgeschnittenen Penis geboren, was sie zusammen mit ihrer mythologisch überlieferten Beziehung zum Kriegsgott Ares, der Lenkung der Geschehnisse im Trojanischen Krieg und ihrer Vorliebe für Gesetzesbrüche und regelwidrige Lebensentwürfe in der Lesart von Liebe und Schönheit als Kampfplatz verortet.

Damit kann festgestellt werden, dass im Venus-Diskurs keine Eindeutigkeit in Bezug auf ihre geschlechtliche Darstellung und ihre Geschlechtsidentität herrscht, sondern bereits in der Mythologie *Gender Trouble* im Geschlechterdiskurs zu erkennen ist und das binäre System der Geschlechter aufgebrochen und subvertiert worden ist.³⁸ Die dichotome Ordnung von Mann und Frau, männlich und weiblich, mit ihren jeweils zugeteilten Sphären, ist im Verständnis der Gender Studies ein Repertoire aus Zuschreibungen, das kulturell erwachsen und somit ebenso wie der Mythos ein Artefakt mit Konstruktcharakter ist.³⁹ Am Beispiel des Hermaphroditos erweist sich die Frage nach dem wahren Geschlecht, die das Abendland seit jeher mit Beharrlichkeit führt, als obsolet. Michel Foucault schreibt in der Einleitung in *Herculine Barbin, dite Alexina B*⁴⁰ – ein Hermaphrodit des 19. Jahrhunderts, dessen Fall aufgrund seiner medizinischen und juristischen Verhandlung von großem öffentlichem Interesse war –, dass erst mit dem 18. Jahrhundert und damit mit den Anfängen des Bürgertums biologische Sexualtheorien, juristische Bestimmungen des Individuums und Formen administrativer Kontrolle in modernen Staaten nach und nach dazu geführt

37 Für die Griechen entstand auf der Klippe oberhalb der Akropolis ein Aphroditempel (Aphrodite Amathusia) mit einem bärtigen Aphroditos, vgl. Macrobius: *Saturnalia* III, 8. Hesychius s.v. Ἀφρόδιτος, Catullus 68, S. 51.

38 Butler, Judith: „Gender Trouble“, London: Routledge 1990.

39 Schöblier, Franziska: „Einführung in die Gender Studies“, Berlin: Akademie Verlag 2008 (<https://doi.org/10.1524/9783050049649>).

40 Foucault, Michel: „Das wahre Geschlecht“, in: Wolfgang Schäffner/Joseph Vogl (Hg.), *Über Hermaphroditismus – Der Fall Barbin*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1998 [1978].

haben, die Idee einer Vermischung der beiden Geschlechter in einem einzigen Körper abzulehnen und infolgedessen die freie Entscheidung der zweifelhaften Individuen zu beschränken, sodass zur Geburt die Entscheidung auf ein Geschlecht für das gesamte Leben getroffen werden musste. Auf der Suche nach dem wahren Geschlecht hat sich Geschlechtlichkeit als etwas Naturbestimmtes entwickelt, das eine Art innerer Kern oder menschliche Substanz beschreibt, was wiederum von der Gesellschaft eingefordert wird.⁴¹ Der Launenhaftigkeit der Natur und dem Konstruktcharakter vom Faktor Geschlecht zum Trotz hat es bis ins weite 20. Jahrhundert gebraucht, den „Irrtum“ des abweichenden Geschlechts zuzulassen und Biologie nicht mehr unangefochten als intimsten Bestandteil des Individuums zu begreifen, als Struktur seiner Phantasmen, die Wurzeln seines Ichs, die Formen seiner Beziehung zur Wirklichkeit. „Am Grund des Geschlechts – die Wahrheit“, so Foucault⁴² zur bürgerlichen Vereinnahmung des Geschlechter-Diskurses, der effeminierte Männer und männliche Frauen mit ihrem Austritt aus der Gleichordnung als „Monstren“ und Irrungen der Natur figuriert hat, die zu Anormalen und Schaubildern ungehöriger Lust verkommen. Die Diskursivierung von Abweichungen und Missbildungen schlägt sich in bestimmten Formen der Überwachung und Kontrolle nieder, was am Ur-Mythos des Hermaphroditismus bereits zu beobachten ist, wenn Hermaphroditos nach seiner Verwandlung Abweisung erfährt und seine Eltern bittet, den Teich als Tatort seiner „Geschlechtsumwandlung“ zu verfluchen.

5. VON AFFIRMATION ÜBER EMANZIPATION BIS HIN ZU SUBVERSION: MANIFESTATIONEN DES VENUS-MYTHOS IN DEN POPULÄREN MEDIENKULTUREN DER GEGENWART

Der Venus-Mythos vor allem im Hauptwerk Botticellis hat seit jeher die Fantasie der Menschen beflügelt – wozu, wie gezeigt worden ist, auch unverkennbar Marcel Proust gehörte – und stellt einen populären Ausgangspunkt der postmodernen *Appropriation Art* oder der zitathaften *Réécriture* im Spannungsfeld von Affirmation, Emanzipation und Subversion dar. Im Folgenden soll gezeigt werden, dass unter Rückgriff auf den Mythos um Liebe, Schönheit und vor allem Weiblichkeit am Beispiel der Venus ein Spiel der Grenzen, der doppeldeutigen Erscheinung, der Täuschung und Travestie ausgeführt wird und dass die hyper-

41 Ebd., S. 9-11.

42 Ebd., S. 11.

feminine Repräsentation immer auch Raum für Zweifel am wahren Geschlecht erlaubt. Daraufhin soll die Venus als populäre Ikone diskutiert werden, die aufgrund ihres performativen Potentials massenmedial wirksam zu Konsumzwecken taugt und die westlichen Schönheitsideale hinterfragt.

Mit der Botticelli-Venus ist deutlich geworden, dass seit jeher der Venus-Mythos die Kanonisierung weiblicher Schönheit stimuliert. In den Fotografien des amerikanischen Künstlers David LaChapelle wird die *Rebirth of Venus* (2009) gefeiert, deren Position im 21. Jahrhundert ein Supermodel eingenommen hat (Abb. 2).



Abbildung 2: *Rebirth of Venus*⁴³

Die wiedergeborene Venus stellt trotz ihres Verweises auf das Renaissance-Bild ein Upgrade in das moderne Medien- und Konsumzeitalter dar: Mit gestylten, hellblond gefärbten Haaren, hellblauen Augen – die Augen der Botticelli-Venus sind grün-bräunlich – und einem durchtrainierten, gebräunten, perfekt enthaarten Körper wird die Supermodel-Venus vor einer Kulisse aus Plastik-Blumen, Sträuchern und Früchten wie in einer Reklame-Anzeige⁴⁴ inszeniert. Mit grellen Far-

43 Quelle: LaChapelle, David: *Rebirth of Venus*, C-Print, 2,41 m x 1,82 m, 2009. Ausschnitt.

44 Am Fuße des Begleiters, der die Venus bedeckt, prangt eine Art Glitzer-Tattoo eines Symbols einer bekannten internationalen Sport-Marke, was den Charakter einer Re-

ben in Neon, Glitzer am ganzen Körper und einem Übermaß an Gold verdeckt die Venus selbst nicht mehr ihre Scham oder ihre Brust. Dies übernimmt einer der männlichen Betrachter, der eine Muschel in Form einer Vagina vor die Scham der Venus hält, die er allerdings mit seinem verdeckten Handrücken zu berühren scheint. Die Venus selbst lädt ihn dazu ein, mit ausdruckslosem Blick, was die Venus-Darstellung aus ihrem Kontext der Schamhaftigkeit und Schüchternheit hin zu einem Objekt der männlichen Begierde und des Marktes macht.

Ein weiteres Foto aus dieser Reihe von David LaChapelle ist *Rape of Africa* (2009), das sich an der Botticelli'schen Darstellung *Venere e Marte* (1485) anlehnt (Abb. 3). In diesem sitzen sich das Liebespaar nach dem Liebesakt gegenüber, wobei Mars bzw. Ares, halb liegend den Kopf in den Nacken gelegt, ausruht. Venus, nun in ein langes Gewand gekleidet, schaut ihren Liebhaber an. Im Hintergrund spielen vier Sartyrkinder. In der Aktualisierung und Transformation von LaChapelle in *Rape of Africa* nimmt das Supermodel Naomi Campbell die Rolle der Venus ein, die reich geschmückt mit Diamanten, Goldketten und goldenen Fingernägeln vor einer Wand von Konsumartikeln mit dem Titel *Sun Bleach*, Artikel zum chemischen Bleichen, sitzt.



Abbildung 3: *Rape of Africa*⁴⁵

Diese Venus, und darin findet sich ein signifikanter Bruch mit der Florentinischen Vorlage, wurde gewaltvoll entblößt, was sich in der aufgerissenen Kleidung um ihre rechte Brust zeigt. Die Personifikation für den afrikanischen Kon-

klame verstärkt und den Wiedererkennungswert eben jener Konsumsymbole frappierend bewusst macht.

45 Quelle: LaChapelle, David: *Rape of Africa*, C-Print, 1,32 m x 3,04 m, 2009. Ausschnitt.

inent, der von Krieg, Ausbeutung der Bodenschätze und Zerstörung geprägt ist, erhält ihren Gegenpart im hellhäutigen, schlafenden Mars, der unter sich die Schätze Afrikas versammelt – Goldbarren, Kreuze, Waffen und Patronen – und seinen Blick von den Schandtaten abwendet. Die Sartyrkinder wurden von kleinen dunkelhäutigen Jungen ersetzt, die mit Kriegsarsenal hantieren und mit Symbolen der amerikanischen Kultur wie einem Football-Helm ausgestattet sind. Wie schon in der griechischen Mythologie wird die Schönheit und Sexualität der Venus mit Kampf, Krieg und Tod in Verbindung gebracht: Hat bei Botticelli noch die Liebe über die Gewalt gesiegt, indem Mars sich in seiner verwundbaren ruhenden Stellung wie der Überwundene gibt, der Frieden geschlossen hat, ist die afrikanische Venus weit von einem Triumph der Liebe über Krieg und Gewalt entfernt.

Ein weiterer Bruch mit der eurozentrischen Schönheit, die durch die Verbreitung der idealtypischen Frau in Form der Botticelli-Venus zu verzeichnen ist, evozieren der vietnamesische Künstler Nguyen Xuan Huy (2009) mit *Die Geburt der Venus (nach Botticelli)* oder der Chinese Yin Xin (2008) mit *Venus, after Botticelli*, indem sie eine asiatische Venus vorschlagen mit dunklen Haaren und mandelförmigen Augen. Jene Darstellungen einer alternativen Venus irritiert die herkömmlichen Sehgewohnheiten, da automatisch ein Abgleich der okzidentalen mit der orientalischen Frau erfolgt, was nur mehr die Wirkungsmacht der Venus-Darstellung der Renaissance im immateriellen Bildgedächtnis der Moderne anzeigt.

Die globale Bewunderung und Faszination für die alten Meister der europäischen Kultur geht so weit, dass die Determiniertheit und Abhängigkeit in der Wahrnehmung eben jener kulturellen Zeugnisse zur Überhöhung und universalen Reproduzierbarkeit führt. Die Reproduzierbarkeit von Schönheit und den geteilten Vorstellungen dieser parodiert die Japanerin Tomoko Nagao (2014) mit *Botticelli – The Birth of Venus with Baci, Esselunga, Barilla, PSP and Easyjet*, indem sie die Botticelli'sche Venus in Computeroptik paraphrasiert, die nicht aus der Muschel, sondern aus einer Spielekonsole erwächst (Abb. 4). In einem Meer von italienischen Produktmarken wie Barilla, Baci Perugia oder Esselunga und Easyjet⁴⁶ gebettet, mahnt die Computer-Venus vor der Vermischung und Verwendung einst hoher Kunst zu globalen Konsumzwecken und vor ihrer kulturellen wie inhaltlichen Reduzierung. Sie macht darauf aufmerksam, dass ein Meisterwerk der Hochkultur ebenso konsumiert wird wie ein Alltagsprodukt,

46 Mit der europäischen Billigflieger-Airline Easyjet sind mehrmals täglich kostengünstig die Uffizien in Florenz – zur Pilgerfahrt zu den großen Meistern – aus aller Welt zu erreichen.

was auf die Austauschbarkeit von Kultur und Ware hinweist. Zudem wird der Computer-Venus eine Feuchtigkeitscreme der Marke Shiseido gereicht, was auf den Alterungsprozess und körperlichen Verfall der Venus hinweist, dem sie früh mit Mitteln der Schönheitsindustrie entgegen muss.

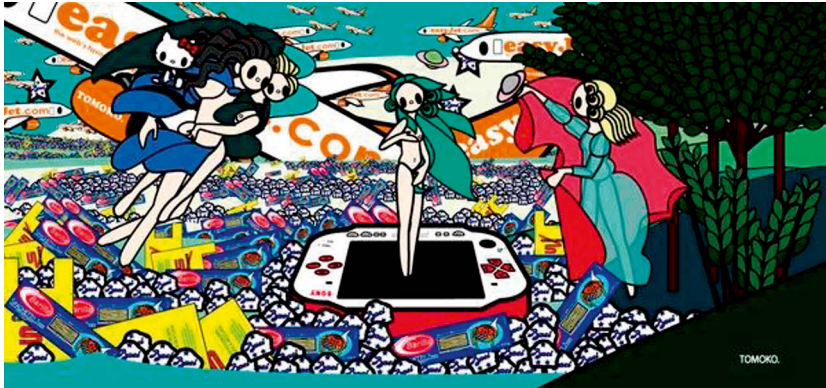


Abbildung 4: Botticelli – *The Birth of Venus with Baci, Esselunga, Barilla, PSP and Easyjet*⁴⁷

Jenen Druck von Seiten der Schönheitsindustrie mittels Produkten und chirurgischen Eingriffen, um dem meist eurozentrischen Ideal von Schönheit und Jugend ewig nachzueifern und somit dem Ideal der Venus näherzukommen, thematisiert auch das Werk der französischen Foto- und Performance-Künstlerin ORLAN. Diese bringt einen Ausschnitt der Venus und eine Akt-Fotografie ihres jüngeren Körpers in Venus-Pose als Vorlage für das anvisierte Endprodukt in einen Operationsaal mit, in dem sie sich chirurgischen Eingriffen unterzieht, um dem kollektiven Idealtypus zu entsprechen. Die Performance aus dem Jahr 1991 wird fotografisch und filmisch aufgezeichnet und soll zur Selbstreflexivität des Schönheitsideals anregen.⁴⁸

Die Austauschbarkeit und den selbstreflexiven Duktus über ein Schönheitsideal behandelt auch die Arbeit des Pop-Art-Künstlers Alain Jacquet, der die Venus in eine Shell-Tanksäule als *Camouflage Botticelli* (1963/64) verwandelt und damit die Übertragung des Prädikats Botticelli auf den Industrie-Kontext

47 Quelle: Nagao, Tomoko (2014): *Botticelli – The Birth of Venus with Baci, Esselunga, Barilla, PSP and Easyjet*, Digitales Bild.

48 ORLAN: *Lecture de Tiers Instruct de Michel Serres. Opération chirurgicale-performance n° 5 dite „opération opéra“ avec le Dr Chérif Kamel Zaar, le 6 juillet 1991, Paris.*

ausweitet. Auch in diesem Fall verschmelzen der Marktcharakter eines Super-Unternehmens mit der Vermarktung eines hochkulturellen Gutes, das die gesichtslose Venus in einen Zusammenhang von Funktionalisierung, Logo-Personifikation und massenkultureller Reproduzierbarkeit stellt. Auch bietet sich Raum für eine ironische Umdeutung der Göttin der Liebe und der Schönheit, wenn der weibliche Körper als Zapfsäule und die ursprüngliche Bedeutung der Muschel als Symbol für einen globalen Öl-Konzern verkehrt werden.

Eine weitere Übertragung des Botticelli-Prädikats in den Produktkontext ist im Bereich der Mode zu beobachten: Wurde in der Pagan-Herbstkollektion der italienisch-französischen Designerin Elsa Schiaparelli aus dem Jahr 1938 noch ein direkter Verweis auf Botticellis Kunst mit dreidimensionalen Applikationen von Blüten, Blättern und Zweigen auf fließenden Kleidern im Empire-Stil gegeben, nutzen die Mogule der italienischen Mode-Industrie aus dem Haus Dolce & Gabbana grafische Drucke von den berühmtesten Botticelli-Werken und kopieren sie, um sie auf Anzügen und Kleidern patchworkartig anzuordnen. Die Frühling-Sommer-Kollektion von 1993 teilt die Venus in Elemente auf und setzt sie zu einem neuen Gesamtbild zusammen. Es drängen sich mit dieser Anwendung von Fragmentierung und Reduzierung hin zu Rekonstruktion Fragen von massenhafter Verehrung und den dynamischen Markierungen von Schönheit auf. Das *Venus Dress*, das heute selbst zum Klassiker geworden ist, wurde zwanzig Jahre später von der amerikanischen Popsängerin und Performance Artist Lady Gaga auf einer Werbeveranstaltung für ihr Album *Artpop*⁴⁹ getragen, das ebenso zeitgenössische Fragen der Massenkultur, Berühmtheit und der unablässigen Suche nach neuen Maßstäben von Anmut und Schönheit thematisiert. In ihrem Musikvideo *Applause* aus dem Jahr 2013 trägt sie zudem einen Bikini aus Jakobsmuscheln, der die Scham mit einem Blumenensemble verdeckt (Abb. 5). Der Blick der Kamera, der immer wieder auf ihren Schambereich „zielt“, siedelt Gaga im Zwiespalt von Verführung und Abneigung an. Seit ihren ersten Erfolgen wird sie kontrovers diskutiert: Journalist*innen stellen Fragen nach ihrer

49 Das Album-Cover von *Artpop* (2013) zeigt Lady Gaga nackt, mittig, mit breit gespreizten Beinen sitzend, wobei ihre Scham von einer großen glänzenden blauen Kugel und ihre Brüste von ihren Händen bedeckt werden. Die plastische Optik und die marmorfarbene, ebene Haut erinnern an eine griechische Statue. Unbeweglich und provokativ sitzt Gaga auf einer Muschel, die die Jakobsmuschel der Venus ist. Im Hintergrund ist Botticellis Geburt der Venus in Fragmente zerteilt, die in Unterbrechung neu angeordnet sind, jedoch das Gesicht und den Körper der Venus auslassen. Der Fragmentcharakter ist nochmals eine Anspielung auf das *Venus Dress* (1993) aus dem Hause Dolce & Gabbana, das Gaga 2013 getragen hat.

sexuellen Zugehörigkeit, es werden Vermutungen über Travestie aufgestellt, es soll Fotobeweise eines Penis und von ausgebeulten Hosen geben und Gaga selbst heizt die Gerüchteküche an, indem sie von einem sehr kleinen Penis spricht, der ihr bei so manchen Entscheidungen hilft.⁵⁰ Es besteht somit ein ausgeprägtes Interesse der Öffentlichkeit daran, sie als abnormal und anders zu *labeln*, wodurch sie in die Rolle der Außenseiterin und der Kriminellen gesteckt wird. Lady Gaga, trotz allem ein globaler Superstar, nimmt diese Codes auf und verarbeitet sie in ihrer Kunst: Ihre Outfits sind oft grotesk und surrealistisch, sie feiert Plastik und macht es als Performance sichtbar; sie erfüllt Schönheitsideale und überschreitet diese, wenn sie sich als die Königin der Monster kürt. Sie schafft es demnach, die Verbindung zwischen grotesk und begehrenswert, zwischen Faszination und Horror aufzustellen und zu halten.⁵¹



Abbildung 5: Lady Gaga performing Venus⁵²

Im Lied *Applause*, in dessen Video sie als Venus-Parodie mit übersteigertem Geltungsdrang auftritt, singt Lady Gaga von der Quelle ihres Lebens: dem Applaus, Ruhm und Jubel, den sie mit aller Macht erreichen will, egal wie sie sich anziehen, bewegen oder ausziehen muss. Die Gaga-Venus drängt sich verbissen

50 Herbert, Emily: „Lady Gaga. Queen of Pop“, London: John Blake 2010, S. 179f.

51 Switaj, Elizabeth Kate: „Buying and Selling The Fame Monster“, in: Richard J. Gray, *The Performance Identities of Lady Gaga. Critical Essays*, Jefferson, London: McFarland 2012, S. 33-51, hier S. 37-39.

52 Quelle: Wikipedia, https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/9c/Lady_Gaga_performing_Venus.png [15.08.2019].

auf die Bühne und klammert sich an dieser fest, wobei ihre langen wehenden Haare sie eher zu behindern scheinen als sie in die Venus-Pose eines Superstars zu hüllen. In einem anderen Lied vom Album *Art Pop* mit dem eingängigen Titel *Venus* (2013) ruft sie die „Goddess of Love“ an und möchte dieser auf ihren Planeten in eine fremde Galaxie folgen. In der letzten Strophe versammelt sie alle Götter, die in der Mythologie im Kontext von Venus stehen und eine große Orgie zu feiern scheinen:

Neptune
Go
Now serve Pluto
Saturn
Jupiter
Mercury, Venus – uh ha!
Uranus!
Don't you know my ass is famous?
Mars
Now serve for the gods
Earth, serve for the stars!⁵³

Diese Koppelung von Venus und außerirdischen Welten evoziert den Gedanken, dass das Ideal der *Goddess of Love* in seiner Gänze unerreichbar und undefinierbar ist. Die Züge der perfekten Venus werden in Lady Gagas *Artpop* verzerrt und postmodern umgedeutet. Es werden die Brüche in der Vorstellung von wahrer Schönheit und Weiblichkeit aufgedeckt und ihr Potential von Performativität und Theatralität ersichtlich.

Wie bereits angemerkt worden ist, eignet sich die Projektionsfläche für Weiblichkeit und Schönheit *par excellence* dafür, der Venus eben jene Facetten der Grenzüberschreitung und der Uneindeutigkeit zuzuordnen und sie so zum Kampfplatz um Geschlechtlichkeit und Geschlechtsidentität zu krönen: Wieder ist es der Künstler David LaChapelle, der den geschlechtlich prekären Status der Venus umdeutet und mit *Once in the Garden* (2014) ein Bild geschaffen hat, das eine völlig unverhüllte Venus in einem paradiesischen Garten zeigt (Abb. 6).

53 Lady Gaga: *VENUS*, Album *Art Pop*, Label Interscope Streamline 2013.



Abbildung 6: *Once in the Garden*⁵⁴

Sie steht im Mittelpunkt des Bildes und schaut einen aufgrund des Körperbaus als männlich konnotierten Beobachter an, der zu ihren Füßen liegt – dessen Kopf jedoch nicht menschlich ist, sondern eine Art Blase oder Ball. Dieser Garten ist geschmückt mit Zitrusbäumen im Hintergrund, die auf Botticellis *Primavera* hindeuten, und rosa Lilien im Vordergrund. Eine Nähe zur biblischen Genese, der Szene von Adam und Eva im Paradies, wird hergestellt, indem in der vorderen Bildmitte ein Granatapfel liegt, der geöffnet worden ist und dessen Körner verteilt auf der Wiese liegen. In der christlichen Mythologie steht der Granatapfel für Fruchtbarkeit und symbolisiert die Kirche, wird häufig aber auch als Symbol der Macht und des Blutes gelesen. Auch Aphrodite ist eng an den Granatapfel gebunden: Erstens pflanzte sie auf Zypern einen Granatapfelbaum, um die Menschen an die Wiederkehr des Frühlings zu erinnern, und zweitens wurde ihr im Urteil des Paris ein Granatapfel zum Zeichen des Triumphes überreicht. In diesem Kontext kann der Granatapfel die Aufgabe der Verführung oder Enthüllung innehaben, da unsere gänzlich unverhüllte Venus, die ihre Brust und ebenso ihren Schoß den Betrachter*innen entgegenhält, neben den genuin weiblichen Merkmalen (Brüste, schmale Taille, lange Haare) und weichen Gesichtszügen mit einem Penis ausgestattet ist. Jenes Aufbrechen von Geschlech-

54 Quelle: Lachapelle, David: *Once in the Garden* (1), C-Print, 1,52 m x 1,14 m, 2014. Ausschnitt.

teridentitäten, das die Stammutter des römischen Volkes bzw. die Ur-Mutter der Menschheit als Transgender figuriert, zeigt eine alternative Vorstellung der Menschheitsgenese⁵⁵ vor dem biblischen Sündenfall. Der Bruch mit den Erwartungen und kollektiven Vorstellungen von Weiblichkeit und Männlichkeit im Zuge des *Gender Trouble* macht den Konstruktcharakter von Geschlecht erst ersichtlich und stellt Geschlecht als Tun, als Praxis, als Performance heraus. Die Schönheit, wie wir sie als weiblich ästhetisieren und konnotieren, ist nichts Naturgegebenes oder Essentielles, sondern ausgeführte Wiederholungen, die dem Feld der Geschlechtszugehörigkeit zuzuordnen sind und die in Alltagsinteraktionen fortlaufend hergestellt und legitimiert werden. Ohne den Blick auf die Genitalien der Venus bzw. Eva in Lachapelles Werk wäre die Zuordnung zur Weiblichkeit aufgrund einer auf sozialer Übereinkunft basierender Geschlechtsklassifikation zweifelsfrei getroffen worden, was den sozialen und performativen Charakter der Kriterien der Geschlechtszuordnung, die von Fall zu Fall der Validierung bedürfen, herausstellt. Auch in Joel-Peter Witkins Venus-Referenz in *God of Earth and Heaven* (1988) werden die Grenzen der Zweigeschlechtlichkeit überwunden: Witkins Venus trägt langes wehendes Haar, Make-Up, Schmuck und Nagellack, ihr Blick ist lasziv, aber auch nachdenklich und leidend⁵⁶ (Abb. 7). Sowohl die barbusige Venus in der Bildmitte als auch die Allegorie des Frühlings in der rechten Bildhälfte besitzen einen Penis. Am Beispiel von Trans-Menschen werden uns jene sozialen Praktiken vorgeführt, die alltäglich so in Routine übergegangen sind, dass wir sie in der Regel nicht mehr bemerken. Diese Praktiken sind immer binär und heterosexuell angeordnet und vermitteln uns das Bild einer (geschlechtlichen) sozialen Normalität. Darüber hinaus nutzen queere Bestrebungen die Einschreibung in jene dominante heteronormative Kultur zur Aneignung jener Ikonographie zu eigenen Zwecken. Eine

55 Ganz aktuell beschwört auch der/die amerikanische Performer Dorian Electra ein sexuell ambivalentes Bild der Menschheitsgenese, wenn er/sie von ‚Adam and Steve‘ statt ‚Adam and Eve‘ singt: God made me and Adam and Steve 2019 (<https://www.youtube.com/watch?v=mViZtUHqDg8> [19.02.2019]).

56 Im Entstehungszusammenhang ist anhand der Transgender-Venus von Witkin zu nennen, dass auch eine politische Sphäre angesprochen wird, die den Zugang zu Sexualität und sexueller Selbstbestimmung in eine neue Perspektive bettet: Die 1980er Jahre waren beherrscht von einer virulenten Aids-Debatte, die die LGBTIQ*-Szene und darüber hinaus die westlichen Bevölkerungen stark beschäftigte. Von nun an war die unbeschwerte Sexualität und der Umgang mit dem eigenen Körper von der Todesangst und der möglichen Ansteckungsgefahr überschattet, die Eros einmal mehr in die Nähe von Thanatos und Mars rückt.

Venus mit Penis bricht die Normalität auf und hinterfragt die Ikonographie, die Bildgewaltigkeit und die Verankerung eben jenes Mythos im kollektiven Gedächtnis.



Abbildung 7: *God of Earth and Heaven*⁵⁷

6. VENUS 2.0

Doch wie wird die Venus ganz aktuell verwendet und gesehen? Zunächst ist anzumerken, dass mit der Entwicklung des Internets und digitaler Bildbearbeitung die Arbeit am Venus-Mythos nochmals neue Qualitäten gewonnen hat. Es ist für eine breite Masse an Nutzer*innen leicht, die klassische Venus so zu verändern, dass sie neue Eigenschaften erhält oder ganz die Bildmitte verlassen hat und ersetzt worden ist. Neben der Botticelli-Venus im Sportdress oder im Badeanzug mit roter Schwimmboje – eine Replik auf die Superstar-Nymphen am Strand von Malibu in der 1990er Serie BAYWATCH – gibt es keine Grenzen mehr, wer oder was zur Venus werden kann. Gerade die sportlichen Neudeutungen der Venus verarbeiten nochmals den Reklame-Charakter, wie auch die aktualisierten Schönheitsvorstellungen vom Fernsehen vermittelt werden: Zur Venus-Mythologie gesellt sich die Fernseh-Mythologie der Baywatch-Badenixe mit obligatorischem Inventar, Schönheitsoperationen und einem massenhaft medial verbreiteten Typus Frau, der in *Slow Motion* den Strand entlangjoggt und dabei, perfekt

57 Quelle: Witkin, Joel-Peter: *God of Earth and Heaven*, Los Angeles, Silbergelatine-Abzug, 81,3 cm x 77,5 cm, 1988. Courtesy the artist.

gestylt und enthaart, alle Blicke auf sich zieht. Diese Tradition der Venus-TV-Mythologie wurde nicht zuletzt von den Bond-Girls initiiert, die auf wunderliche Weise im perfekten Moment dem Meer entsteigen, wunderschön, bewaffnet und in den DR.-NO-Bikini gehüllt mit Gürtel am Höschen, um ihre ertauchten Muscheln zu transportieren, wie am Beispiel des archetypischen Bond Girls Ursula Andress in 007 JAGT DR. NO (1962). Dieser bildlichen Tradition eiferte jüngst auch das ehemalige deutsche Model Heidi Klum (2018) nach, indem sie sich für die Reklame ihrer TV-Show auf der unendlichen Suche nach GERMANY'S NEXT TOPMODEL als Liebes-Göttin und Kunstwerk zu stilisieren versuchte und im selbst ernannten Paradies der Demütigung und Objektivierung die Ur-Mutter der Jugend und Schönheit mimte. Der Venus-Mythos in seiner steten Neudeutung dient im Netzwerk der Narrative derzeit der vermeintlichen Emanzipation der Alleskönner-Frauen, die neben Sexyness auch das Durchsetzungs- und Anpassungsvermögen einer Business-Lady besitzen, oder aber als Botticelli Girls mit ihrer Natürlichkeit bestechen.

Dass prinzipiell jeder die Pose der Venus einnehmen und sich zur Göttin der Liebe und Schönheit krönen kann, egal welcher Geschlechtsidentität, egal welcher Konfektionsgröße usw., und ein individuelles Ideal der Schönheit postulieren kann, zeigte sich an einem jüngeren Marketing-Clou, der das Image der Venus für einen partizipativen und medial-stimulierten Zugang nutzte, um auch den jüngeren Generationen von Snapchat, Instagram und Facebook den Gang ins Kunstmuseum schmackhaft zu machen: Zur Ausstellung *The Botticelli Renaissance*, die vom 24. September 2015 bis 24. Januar 2016 in der Gemäldegalerie Berlin gastierte, waren die Besucher*innen dazu eingeladen, eine eigene Interpretation des Werkes zu schaffen und somit selbst zur „Venus of Berlin“ zu werden. Vor dem Eingang zur Gemäldegalerie wurde eine übergroße Muschel aufgestellt, in der man sich als Venus fotografieren lassen konnte – ob im Zeichen der Affirmation oder Emanzipation oder Subversion des Venus-Mythos, das war den Schönheitsgöttinnen selbst überlassen. Unter dem Hashtag #VenusOfBerlin – Vorsicht, es besteht Verwechslungsgefahr mit der Erotikmesse, die gleichzeitig in Berlin gastierte – konnte dieses in den sozialen Medien wie Twitter, Instagram und Facebook geteilt werden. Den jüngsten Medien-Clou, der die Botticelli-Venus in einer neuen Lesart mit dem urbanen Setting Berlins, der perfekten Unperfektion und des *Gender Trouble* verknüpft, bietet der Image-Film der Berliner Verkehrsbetriebe von 2018, produziert von der Agentur Jung von Matt/SAGA, in dem ausschließlich Mitarbeiter*innen der BVG zu sehen sind: In ironischer Replik referieren sie auf Filmgrößen wie AMERICAN BEAUTY (1991) oder A CLOCKWORK ORANGE (1971). In dieser jüngsten *Réécriture* diverser Bildbezüge, unterstützt vom skandierten Frank Sinatra-Klassiker *I did it my*

way, der elektronisch verzerrt chorisch von den Mitarbeiter*innen der BVG performt wird, reiht sich auch ein Verschwimmen und Aufflackern der Botticelli-Venus⁵⁸ ein: Ausgehend von einer blonden, weiblichen und jungen *American Beauty*-Schönheit mit BVG-Stickern auf dem Körper verwischt das Bild hin zum Gemälde der Botticelli-Venus und anschließend zu einer freien Nachstellung des Gemäldes (Abb. 8). Nicht länger auf einem Bett von Rosen liegt die Venus nun in einem Meer von Motoren, Reifen und Schläuchen. Doch ist in dieses Schrott-Meer nicht länger eine Frau gebettet, sondern ein Fahrkartenkонтроleur in BVG-Uniform mit hellem, langem Haar, Schaffnermütze und verträumtem Venus-Blick in Venus-Pose. Gereicht werden der androgynen Venus kein Blumenumhang, sondern Fahrkarten und Sportschuhe,⁵⁹ um sich als Passagiere des Berliner Nahverkehrs auszuweisen.



Abbildung 8: *BVG-Venus*⁶⁰

58 BVG-Imagefilm MY WAY, Sekunde 50-55 (Abb. 8).

59 Der gereichte Sportschuh ist ein Hinweis auf die BVG-Kampagne mit dem Sportartikel-Hersteller Adidas, die einen Sneaker mit dem Namen „EQT-Support 93/Berlin“ entworfen haben (u.a. dient das Muster der BVG-Sitzbezüge als Designelement). In das auf 500 Paar limitierte Modell ist ein BVG-Jahresticket in die Zunge eingearbeitet. Wird das Modell am Fuß getragen, so gilt es vom 16. Januar bis einschließlich 31. Dezember 2018 als Fahrkarte in allen BVG-Fahrzeugen, vgl. BVG-Archiv vom 9. Januar 2018 (<https://www.bvg.de/de/Aktuell/Newsmeldung?newsid=2264> [15.08.2019]).

60 Quelle: BVG-Imagefilm: MY WAY, Screenshot 0.53.00, Agentur Jung von Matt/SAGA 2018.

Diese Verwendung der Botticelli-Venus mit postmoderner Neudeutung und Transformation zu Zwecken eines Image-Films zeigt den Wiedererkennungswert und die Aktualität, das antizipierte Vorwissen der Zuschauer*innen und BVG-Gäste, die das Bilduniversum der Renaissance-Venus zu deuten wissen und am ironischen Spiel mit der beständigen Markierung von Weiblichkeit und Schönheit teilnehmen. Innerhalb kürzester Zeit wurde der Spot auf der globalen Video-Plattform Youtube bereits 3.566.148 Mal⁶¹ aufgerufen. Diese Form der urdemokratischen Teilhabe am Kulturkanon funktioniert in der digitalen Welt mit erhöhter Geschwindigkeit und größerem Verbreitungsgrad und trägt somit zur Pluralisierung und Aktualisierung der Vorstellungen von Schönheit, Weiblichkeit und Exklusivität bei. Jene kontinuierliche Arbeit am Mythos überträgt diesen in neue Medien, Funktionen und Referenzsysteme und hält den Venus-Mythos am Leben.

7. SCHLUSSFOLGERUNG

Der *trouble dans le genre*, den Saint-Loup in der Proust'schen *Recherche* provoziert – als ambivalente Venus oder als Passant(in) –, indem er Normen überschreitet und der ihn zum Hinweisträger einer sexuellen Ambiguität werden lässt, schreibt sich in die populären Strategien der performativen Medienkulturen des 20. und 21. Jahrhunderts am Beispiel der Venus ein. Damit hat Proust eine populäre Figur unter Rückgriff auf den populären Venus-Mythos konzipiert und dieser durch die hergestellte Verbindung zu nachhaltiger Wirkung verholfen. Die populären und Gender-überschreitenden Qualitäten des Robert de Saint-Loup stehen im engen Zusammenhang zu der postmodernen Arbeit am Venus-Mythos im Spannungsfeld von Affirmation, Emanzipation und Subversion, in der Debatten um das Schönheitsideal, Vorstellungen von Weiblichkeit und Geschlechtlichkeit, Eros und Thanatos sowie Fragen der Konsumierbarkeit verhandelt werden und in der zunehmend *Gender Trouble* dazu führt, das Paradies zwischen Hoch- und Populärkultur zum Beben zu bringen.

Schon die in der Proust'schen *Recherche* angelegte *postériorité* weist darauf hin, dass erst ein zukünftiges Publikum den Wert eines guten Werkes zu schätzen wisse: „Son public toujours est dans l'avenir et c'est l'œuvre elle même qui le forme.“⁶² Erst mit Abstand sei, so Proust, die Nachwelt in der Lage, das Werk zu erkennen. Dies impliziert, dass mit dem stetigen Anwachsen des Publi-

61 Berliner Verkehrsbetriebe (BVG): MY WAY 2018 (<https://www.youtube.com/watch?v=jq8yU1ZyULk> [15.08.2019, 13.02 Uhr]).

62 M. Proust: *Recherche I* (1987), S. 522.

kums, parallel zum Altern des Werkes, immer mehr soziokulturelle Entwicklungen und Veränderungen – auch was die Herangehensweise an Literatur mittels Theorie und Kritik betrifft, die sich bis *dato* zu einer kulturwissenschaftlich informierten Literaturwissenschaft entwickelt hat – berücksichtigt werden müssen, um das Werk zu erschließen, das seinerseits an der Formung eben jener Gesellschaft beteiligt ist, in der es (von Neuem) rezipiert wird.⁶³ Es befruchtet andere Geister, die es wiederum weitertragen, wobei die im Werk angelegten Strukturen, Figuren und Bilder seinen Stellenwert für die Nachwelt sichern. Damit hat Proust für die zukünftige Leserschaft seines Werkes eine ewige, extratemporale Figur geschaffen, die zusammen mit der postmodernen Arbeit am Venus-Mythos auf die epistemologischen Bedürfnisse ihrer Zeit antwortet. Dafür eignet sich die Venus-Vorlage *par excellence*, da sie die Widersprüchlichkeit und das Spannungsfeld von Normierung und subversivem, hermaphroditischem Potential *avant la lettre* widerspiegelt und in ihrer Progression und Gleichzeitigkeit über die Epochen hinweg sowohl affirmativ als auch subversiv sein kann. Durch die Popularisierung der Venus erfolgt eine Demokratisierung der Göttin, die nicht länger ein unangreifbares und sakrales Gut der Hochkultur und der bildenden Künste ist. Damit stellen sich, wie gezeigt werden sollte, allerdings auch Fragen der Konsumierbarkeit und des Warencharakters, die durch die ironische und selbstreflexive Distanz zum Ursprungswerk und -mythos zur Lebendigkeit der Verarbeitung in Kunst, Kultur, Medien und Industrie seit dem 19. Jahrhundert beitragen.

Auch Saint-Loup steht in diesem Spannungsfeld von Gott (bzw. Göttin), Aristokrat und Hierarchie vs. Demokratie, Bürgertum und Moderne.⁶⁴ Treffend

63 Vgl. hierzu Jorge Luis Borges' Verfahren des „anacronismo voluntario“, das er u.a. in seinem Essay „Pierre Menard, autor del Quijote“ (1939) anwendet, wo sich ein fiktiver Autor vorgenommen hat, einen zeitgenössischen Don Quijote zu verfassen. Mit jener „neuen Kunst des Lesens“ steht Borges in Literaturkritik und -theorie als Beispiel für Intertextualität, Rezeptionsästhetik und Kontextualität (Borges, Jorge Luis: „Pierre Menard, Autor des Quijote“, in: ders., *Sämtliche Erzählungen*, München: Carl Hanser Verlag 1970, S. 161-171 – Erstveröffentlichung Mai 1939 unter dem Titel: „Pierre Menard, autor del Quijote“, in: *Sur* 56, S. 7-16). Die moderne Literaturwissenschaft versteht mit ihrer Annahme, Texte veränderten sich mit jeder neuen Lektüre, Literatur als Palimpsest oder Rhizom, wobei auf die Suche nach einem Original verzichtet wird (vgl. Hanke-Schaefer, Adelheid: „Jorge Luis Borges zur Einführung“, Hamburg: Junius 1999, S. 52-53).

64 Saint-Loup interessiert sich für die modernen Bestrebungen in der Literatur und der Kunst, stellt sich gegen den Adel und Standesdünkel und liest Nietzsche und

zusammengefasst von Ulrike Sprenger handelt es sich um eine Figur des Widerspruchs, die die traditionellen Geschmacks- und Geschlechternormen demaskiert und subvertiert und die populäre Qualitäten aufweist:

Ein schwuler, tapferer, demokratischer, aristokratischer, kriegsskeptischer, singender Held – bei kaum einer anderen Figur (außer vielleicht Charlus) ist Proust bei seiner Lust am Widerspruch und am ständigen Aufbrechen konventioneller Denkschemata und Kategorien so ungehemmt nachgegangen.⁶⁵

Proudhon, was ihm den Ruf eines Sozialisten einbringt (vgl. M. Proust: Recherche II, S. 92).

65 U. Sprenger: Proust ABC, S. 173.

„Es geht darum, Räume zu öffnen, zu parodieren und zu erforschen“

Anne-Berenike Rothstein im Interview mit Gabriel Baur
zum Dokumentarfilm VENUS BOYZ (2002)

GABRIEL BAUR UND ANNE-BERENIKE ROTHSTEIN

Mit der international erfolgreichen Filmregisseurin Gabriel Baur ließ sich eine Künstlerin für das Transgender- und Crossdressing-Thema gewinnen, die sich in ihrem Œuvre nicht nur mit Geschlechterentwürfen beschäftigt, sondern auch Gesellschaftsentwürfe konsequent in ihrem filmischen Arbeiten hinterfragt. Von DIE BETTKÖNIGIN (1994) über VENUS BOYZ (2001) bis zum aktuellen Film GLOW (2017) – alle Protagonist*innen vereint das *Glow*, das Glühen, durch ihre (mitunter selbst gewählten) Geschlechterrollen, eine Botschaft zu vermitteln: Sie alle sind Rebellinnen gegen heteronormative Geschlechter- und Gesellschaftsrollen.

VENUS BOYZ von 2001 ist ein eindrücklicher, mit zahlreichen Preisen ausgezeichnete Dokumentarfilm, der die gesamte Breite des Dragkinging zeigt: vom Spielerischen einer Performance bis zum Existenziellen in unterschiedlichen Lebensformen. Der/die Zuschauer*in begibt sich auf eine Reise durch das Universum weiblicher Männlichkeit. Eine sagenhafte Dragking-Night in New York ist der Ausgangspunkt zu neuen Transgender-Welten, in denen Frauen zu Männern werden – manche für eine Nacht, andere für ihr ganzes Leben. Der Film zeigt die Menschen hinter den Performances, ihre Motivation, ihre Wünsche und ihre Ansichten zu Gender und Gesellschaft. Die Dragkings von New York treffen sich in Clubs und wechseln lustvoll in ihre männlichen Alter Egos, parodieren sie und erforschen dabei zugleich männliche Erotik und Machtstrategien. In London experimentieren Frauen mit Hormonen, um neue Männer und, wie sie selbst sagen, Cyborgs zu werden. Maskulinität und Transformation als Performance, Subversion oder existenzielle Notwendigkeit – VENUS BOYZ ist ein

intimer Film über Menschen, die intermediäre Gender-Identitäten erschaffen und aktiv zum Verschwinden repressiver sexueller Normen beitragen wollen.

Das folgende Interview ist eine Zusammenfassung eines Filmgesprächs mit Gabriel Baur im Rahmen der Vorlesungsreihe *„I’m sick to death of this particular self. I want another“* (Virginia Woolf, *Orlando*, 1928) – *Kulturelle Inszenierungen von Transgender- und Crossdressing-Figuren vom Mythos bis zur Gegenwart* an der Universität Konstanz am 07. Juli 2019 und eines Interviews in der Onix Filmproduktion in Zürich am 02. September 2019.

1. BEGEGNUNGEN UND ENTSTEHUNGSGESCHICHTE(N) – VENUS BOYZ ALS ZEITDOKUMENT?

Anne-Berenike Rothstein: Gabriel Baur, können Sie uns kurz den Entstehungsprozess von VENUS BOYZ skizzieren und Ihre Motivation erläutern, sich dem Thema anzunehmen?

Gabriel Baur: Ich wollte keinen Insiderfilm machen. Ich bin ja selbst eine Grenzgängerin, stehe drinnen und draußen, nehme eine emische und etische Perspektive ein. Oder anders gesagt „Je suis l’autre“ – im Zwiegespräch mit „I am a stranger everywhere“, die erste Strophe des Liedes, das Storme Webber (Two-Spirit-Performancekünstlerin) in VENUS BOYZ singt. Wie Storme das singt, ist in diesem Moment nicht nur berührend, sondern im Kontext des Films eine Reflexion über unsere Existenz in dieser Welt und in einer Gesellschaft, die Menschen aus welchen herrschaftsbestimmten Gründen auch immer nicht willkommen heißt und ausgrenzt. Aber ich glaube, jede Geschichte des Erfolgs ist auch eine Geschichte des Misserfolgs. Die hört man meist nicht und doch leben wir alle damit, dass Dinge nicht gutgehen, dass wir Dinge nicht machen können. 1996 war das Phänomen tatsächlich etwas, das fast nicht bekannt war und sich wirklich auf eine kleine Queer-Community konzentrierte. Ich habe davon gelesen, von einer Kollegin in New York, und was mich so gepackt hat war der Humor und das Subversive daran. Ich fand das einfach toll und habe gedacht, das muss ich jetzt irgendwie näher kennenlernen und habe mir das organisiert, dass ich dahingehen kann. Zuerst wollte ich eigentlich etwas Kurzes über Crossdressing machen, also im Dragkinging. Und dann ging ich in diese Clubs, vor allem in einen und was da passiert ist, als ich begonnen habe, diese Menschen kennenzulernen, hat mich richtig hineingezogen, weil ich gemerkt habe, das hat ja mit sehr viel mehr zu tun als einfach mit Crossdressing oder Dragkinging. Da

steht auch einiges mehr dahinter, als Partys feiern, das sind ganz tolle Persönlichkeiten, die viel reflektieren und mitzuteilen haben. Und ich habe begonnen, zu recherchieren und habe jahrelang recherchiert und viele mögliche Protagonist*innen getroffen und sozusagen auch – gecastet ist das falsche Wort in diesem Kontext – aber ausgewählt. Allerdings bin ich auch auf sehr viele Schwierigkeiten wegen der Finanzierung gestoßen. In der Schweiz wurde das Projekt, von einer Ausnahme abgesehen, von allen abgelehnt und ohne Deutschland, die Kinoabteilung des WDR oder die Media Förderung in London sowie die USA wäre der Film gar nicht realisiert worden. Das Thema hat, glaube ich, Ängste ausgelöst und darum hat es dann fünf Jahre gedauert bis der Film fertig war. Produktionell war es wirklich schwierig, teilweise sogar höllisch. Aber ich wollte den Film unbedingt als Kinofilm realisieren, für mich war das nicht allein ein Film über Dragkings – es ist auch eine Reise in Transgender und eben auch eine Reise, die die Fragen aufwirft: Was ist eigentlich männlich, was weiblich? Dieses Brechen von genannten Dingen im utopischen Raum. Ich hätte keinen Kinofilm rund um Dragking Performances ohne erweiterten Kontext gemacht, das ist nicht meine persönliche Herangehensweise.

Anne-Berénike Rothstein: Bei der Werbung für unser Screening von VENUS BOYZ an der Universität Konstanz im Sommer 2019 wurden sämtliche Ankündigungspakate, die die farbige Dréd Gerestant bei den Vorbereitungen zu ihrer Performance zeigen, abgerissen. Wie wurde der Film seinerzeit aufgenommen?

Gabriel Baur: Ich habe den Film, bevor er rausging, im fast fertigen Schnitt in New York und in London den Protagonist*innen zeigen lassen – in New York waren alle begeistert und ich war glücklich darüber, und in London haben die Protagonist*innen mich nach dem Screening angerufen und gesagt, es habe sie berührt. Das war wirklich wichtig für mich, weil ich wusste, dass, wenn der Film rausgeht, er von den Menschen, die da drin sind, von den Protagonist*innen, getragen wird. Und als dann der Film herauskam, hatten wir, ich glaube, auch Glück. Es war so eine Zeit, es war genau richtig im Timing. Nach der Uraufführung am Locarno Film Festival stieg ein sehr guter Weltvertrieb ein und VENUS BOYZ konnte international auf der Berlinale starten, und da sind wir mit offenen Armen empfangen worden – das war großartig. Mit einem solchen Start ist es dann nachher sehr viel einfacher. Er ist an wahnsinnig vielen Orten und Festivals gezeigt worden, auch in vielen Ländern im Kino. Und das kreierte dann auch einen Bonus und der hat sehr geholfen. Aber auch die Machart, muss ich sagen, hat dazu beigetragen, es ist eben nicht Underground-Ästhetik. Der Film hat wirklich, glaube ich, ziemlich emotionale Dinge ausgelöst. Die meisten waren

bewegend und positiv, aber es gab auch negative und aggressive Reaktionen. International gab es sogar Aufführungsverbote. Das Abreißen der Plakate an der Universität in Konstanz war jedoch unerwartet. Geht es vielleicht auch um rassistische Motive? Eine Kombination? Die intersektionale Diskriminierung und der Umgang damit ist ja sehr bewusst in VENUS BOYZ aufgenommen, weil die Erlebnisse von Dréd Mildred Gerestant (einer haitianisch-amerikanischen, international bekannten und herausragenden Performancekünstlerin) im Film natürlich andere sind als zum Beispiel von Bridge (dem berühmtesten Dragking Deutschlands). Und wenn Dréd zum Mann wird und nachts auf die Straße geht – das erzählt sie im Film – wird sie ganz anders mit dieser Männlichkeit konfrontiert und realisiert dann selbst wiederum, wie schwierig das ist. Also deshalb, ja, es löst immer noch einiges aus und vielleicht heute wieder mehr als vor ein paar Jahren, könnte ich mir vorstellen.

Anne-Berenike Rothstein: Würden Sie heute den Film anders gestalten, andere Schwerpunkte setzen?

Gabriel Baur: Heute kann ich mir einen weiteren Film zum Thema nicht vorstellen, weil ich einfach an einem ganz anderen Punkt bin. Der Film war ja relativ früh, also nicht in der Queer-Community (da gab es schon einen Diskurs und künstlerische Arbeiten dazu), aber an dieser Grenze zum eher Mainstreaming in Anführungszeichen. Der Film war über die Community hinaus für ein diverses Publikum gedacht, das hat, wie gesagt, auch mit meiner persönlichen Perspektive zu tun. Ich habe auch eine Bresche schlagen können, hoffe ich. Und VENUS BOYZ hat ja ein Eigenleben entwickelt. Ich bin an einem anderen Ort heute. Es gibt ganz neue Herausforderungen und das beschäftigt mich im Moment sehr. Ich konzentriere mich auf Dinge, die sich eher weg vom Spielerischen bewegen und hoffe, andere werden das machen – d.h. es wird ja schon gemacht. Ja, wirklich, mehr wäre toll. Damals habe ich einfach gehofft, dass der Film möglichst auch viele Menschen erreicht und was für mich immer ganz wichtig war, dass ich so viel wie möglich in die Welt dieser starken Persönlichkeiten hineingehen konnte und dass so vieles möglich war – ein Geben und Nehmen. Und deshalb glaube ich, wenn da eine starke Geschichte erzählt wird und diese berührt, dann kann man hoffen, dass damit auch ein Publikum erreicht wird. Aber eben immer in einer bestimmten Nische. Darum habe ich mich auch gegen eine bestimmte Ästhetik gewehrt – die haben in der Schweiz gesagt, komm realisier‘ das mit billigen Mitteln, nimm doch eine kleine Kamera und dann filmt ihr es einfach underground-mäßig, und ich habe gesagt: Nein, eben nicht. Weil das immer

dieses „An-den-Rand-Schieben“ ist, ich will jetzt, dass das in die Mitte geht und das braucht eine andere Ästhetik.

Ich habe so viele Jahre meines Lebens, fünf, sechs, sieben, mit dem Film verbracht und das Thema ist natürlich immer noch aktuell. Das ist ein Teil meines Lebens geworden, ich bin immer noch in Kontakt mit den Protagonist*innen. Diane Torr (Dragking-Pionierin und eine der Initiatorinnen der King-Bewegung) ist gestorben, das war wirklich sehr, sehr traurig. Mit Dréd* Light, bin ich seit dem Dreh befreundet, und auch mit Del oder Mo bin ich weiterhin in Kontakt. Das wird immer ein Teil von mir sein, es hat auch mein Leben verändert und ich bin sehr dankbar dafür. Es wird immer wichtig sein, das Thema. Das ist nicht so, dass es einfach weg ist, aber mein Fokus ist jetzt ein anderer. Ich bin wohl auch damit gewachsen und habe gemerkt, dass ich noch weiter schauen muss. Ich muss irgendwie durch weitere Konventionen bei uns hindurch, die so selbstverständlich sind – das Unsichtbare, das nicht oder zu wenig Wahrgenommene, das fasziniert mich.

Anne-Berenike Rothstein: Wie begann Ihre Reise und welche Rolle nahmen Sie als Filmemacherin während der Dreharbeiten ein (Beobachterin, ggf. sogar Voyeurin oder Vertraute)?

Gabriel Baur: Also zunächst habe ich Diane Torr gekannt. Sie war die Bekannteste, und dann über diese Connection dann auch diesen Club, der Dragkinging gemacht hat, den „Club Casanova“ sowie Mitinitiator*in und Moderator*in Mo Fischer alias Mo B.Dick (eine/r der *founding „fathers“* der neuen Dragking-Bewegung). Diese persönliche Einführung war wichtig, denn in den Clubs in New York wurde ich nicht einfach akzeptiert, weil ich ja eben, sagen wir so, an der Grenze von der Community bin. Ich war nicht einfach ein Bestandteil. Mit der Zeit habe ich dann ganz verschiedene Persönlichkeiten kennengelernt. Und weil es ja um Reichtum ging, Reichtum von Gender, habe ich versucht, ein großes Spektrum an unterschiedlichen Persönlichkeiten auch in den Film zu nehmen. Natürlich Menschen, die uns auch etwas mitteilen können, speziell spannend sind und auch emotional. Wobei zuletzt ein besonderer Zufall mitspielte: Storme Webber (Alaska Native-Choctaw-African-American, interdisziplinäre Künstlerin, Kuratorin und Poetin) habe ich erst vier Monate vor Dreh kennengelernt, ich habe sie in einer Performance gesehen und ich war so hin und weg. Ich bin nach der Vorstellung zu ihr gegangen und habe gesagt, ich finde es toll, bist du bei meinem Film dabei? Bei den meisten hat es gedauert, bis ich sie kennengelernte, bis ich mir sicher war, sie anzufragen und bis sie auch zustimmten. Es kamen ja ständig irgendwelche Filmenden, ständig irgendeine Fernsehkamera.

Die Protagonist*innen, die im Film sind, waren teilweise sehr skeptisch und es hatte Zeit gebraucht und das Vertrauen, dass da was entsteht. Mit Storme war es anders, das war spontan und intuitiv. Ich habe dann lange mit ihr gesprochen, es entstand dieser intensive Raum, es war schicksalsmäßig – auch weil sich herausstellte, dass sie eine nahe Freundin der Protagonistin Dréd war – und sie hat zugesagt. Also das ist die eine Seite von New York. In London, wo es weiterging, wo ich mich entschied, dass es ein Kinofilm werden muss, da war diese Transgender-Community um Del LaGrace Volcano (nichtbinärer, geschlechts-nonkonformistischer, queer artist, Fotograf und Performer). Als ich ihn in London traf, hatten mich bereits alle davor in New York gewarnt: Sie haben gesagt, Del macht nicht mit, vergiss es, er ist eine Diva – und das war auch so. Nicht ich habe ihn sozusagen gecastet, sondern er mich. Er hat erklärt, dass die Dragkings immer an diesen Rand gedrückt werden. Dann hat er gefragt, wie willst du uns denn darstellen? Und ich habe gesagt, dass es für mich sehr wichtig ist, dass das nicht irgendwie ins Ghetto gerückt wird, sondern auch ihre Persönlichkeit und Schönheit für die Gesellschaft sichtbar gemacht werden soll. Das hat ihn überzeugt und er hat gesagt, okay, zeig mal, was du gedreht hast in New York. Und dann hat er gesehen, dass das Filmmaterial nicht einfach verzerrte Bilder, Underground und so war, sondern wirklich etwas entstanden ist, das zur Kommunikation einlädt. Das war wichtig und da hat er gesagt, ist okay, solange du mich gutaussehend darstellst, bin ich dabei – ist natürlich sein Humor, mega viel Humor. Und dann habe ich die ganze Community kennengelernt und ich war nachher so dermaßen verwirrt und irritiert – ich ging zurück nach Zürich und ich war mir nicht sicher, ob ich das schaffe. Ich meine, ich war auch nicht mit dieser Welt bekannt: Diese Intersexualität in dieser Offenheit über dieses Bedürfnis, sich auch mit Hormonen und Operationen zu verändern bis zu diesen ganz, damals auch eher unbekannteren Vorstellungen von Cyborg-Welten. Und dann fand ich, das ist etwas, worüber ich gern mehr erfahren möchte, einfach muss, und dann ging es auf diese Reise.

Anne-Berenike Rothstein: Warum haben Sie auf die Integration von Männern weitestgehend verzichtet – bei den kurzen biographischen Erzählungen spielen gerade die Väter, Onkel etc. doch eine sehr prominente Rolle?

Gabriel Baur: Der Film zeigt ja die verschiedenen Bereiche von Transgender bis zum *beyond* und die Einschreibungen in den Körper, die Reichhaltigkeit von Gender ausgehend von weiblicher Maskulinität. Deshalb hatte ich auch viele Protagonist*innen im Film, eigentlich sagt man ja, dass es in einem Dokumentarfilm nicht mehr als fünf sein sollten – da ging ich weit darüber hinaus. In

der Recherche habe ich mit den Männern gesprochen, zum Beispiel mit dem Mann von Diane, der in VENUS BOYZ vorkommt. Insgesamt denke ich, dass die Männer einfach ohnehin schon sehr viel Raum erhalten in den Filmen, sie haben die ganze Filmgeschichte bestimmt und ich fand, das muss nicht sein für diesen Film.

Anne-Berenike Rothstein: Die Entstehungsgeschichte von VENUS BOYZ erstreckt sich über mehrere Jahre – gab es hier bereits Veränderungen bei der Dragking-Szene (andere Orte der Performances, ggf. sogar andere Selbstdefinitionen)?

Gabriel Baur: Shelly Mars hat ja schon in den Achtzigerjahren mit Dragkinging in San Francisco angefangen. Dann hat Monika Treut den Film GENDERNAUTS (1999) gemacht. Ich habe vorher begonnen, aber sie war früher fertig. Ich habe gesagt, wenn das ein genialer Film wird, dann höre ich, glaube ich, auf. Aber ihr Film ist ein ganz anderer. Soweit ich mich erinnere, hat sich in dieser Zeit, als ich den Film gemacht habe, nicht viel verändert im Dragkinging. Es war wirklich eine starke Bewegung, aber was wichtig ist, sind einfach diese Unterscheidungen, die man aus dem Auge verliert, diese Übergänge. Diese neue Form, dass da eine ganze Gruppe ist, die in Clubs auftritt und auch offensiv parodistisch performt, das war sehr frisch. Und die ganze Bewegung war politisch, bewusst politisch, schon in dieser Zeit.

Anne-Berenike Rothstein: Warum scheint es so, als ob Dragkinging ein medial weniger beachtetes Phänomen ist als Dragqueens? Noch immer sind die Dragkings in der medialen Präsenz des Crossdressings unterrepräsentiert.

Gabriel Baur: Tatsächlich wird es viel weniger wahrgenommen – ich nehme an, es hat mit dem Üblichen zu tun: Es ist immer noch „a man’s world“, wie Bridge Markland in VENUS BOYZ parodiert. Und es braucht Zeit und auch mehr Aufmerksamkeit von der Gesellschaft. Es wird vielleicht, sozusagen, auch als weniger attraktiv gesehen, oder? Weil Weiblichkeit eben auch mehr in dieser Gesellschaft als Erscheinung präsentiert wird. Dragqueen RuPaul zum Beispiel, der wird immer erwähnt, die großen Dragkings, die es gibt, die werden nicht erwähnt. Es ist eine ganze Maschinerie dahinter, ich weiß es nicht, wirklich. Es gibt vielleicht auch weniger Frauen, die letztendlich Dragkinging machen. Ich glaube, es löst einfach auch mehr Ängste aus, Dragkinging ist ja nicht einfach Crossdressing, sondern ein subversiver Akt, eine Parodie und das löst auch Aggressionen aus. Zudem werden Dragqueens gegenwärtig vielleicht so ausgie-

big öffentlich wahrgenommen, weil es sie in der Öffentlichkeit auch schon sehr viel länger gibt. Und ich denke, was dazu kommt, ist die Vernetzung. Männer haben einfach immer noch bessere Netzwerke. Das hat auch mit den ökonomischen Mitteln zu tun, darüber haben wir gesprochen. Viele haben gesagt, dass Frauen einfach weniger Finanzen zur Verfügung haben und es weniger Clubs gibt, die von Frauen gemacht werden, Frauen gehen weniger abends aus. Das hat wiederum natürlich mit den ganzen Gefahrensituationen zu tun und eben mit Geld. Die Hierarchien, die Machtstrukturen, die wir sonst in der Gesellschaft haben, gehen hier weiter und kehren sich dann teilweise um. Darum ist es so komplex, weil eben eine Dragqueen vielleicht plötzlich gefährdeter wird als ein Dragking, wenn er nachts ausgeht. Wobei, je nachdem, wenn beispielsweise ein afroamerikanischer Dragking nicht in seiner Performance gesehen wird, kann es auch gefährlich werden.

Anne-Berenike Rothstein: Der Titel VENUS BOYZ vereint bereits Männlichkeit und Weiblichkeit – warum beziehen Sie sich gerade auf das antike Venus-Motiv und koppeln dieses mit Boyz (mit z)? Was beinhaltet dieser Titel für Sie (und andere Bezeichnungen wie Dragkings, Butch etc. nicht)?

Gabriel Baur: Wir hatten ganz viele Ideen für den Titel: Ich hatte IN THE KING'S WORLD, ich hatte FLUID, THE FLUID CIRCLE, FLUID SONG, sogar SPACE SHIFTERS, MIXXX, mit X, X, X oder HYBRID PASSION. Nun ist es ja auch irgendwie ein Liebesfilm und ich habe dann begonnen, diese Menschen auch sehr zu lieben und plötzlich ist der Titel bei Brainstormings mit Freundinnen entstanden: Das Boyz war klar für mich, das muss ein Z haben, weil es ja auch wieder etwas Neues ist, es ist nicht einfach Boys. Eigentlich hätte Venus auch ein Z gebraucht, aber das war dann *too much*. Es ist ja auch interessant, weil wir mit der Stereotypen-Venus im Kontrast zu den Boys spielen und natürlich das Z definitiv auch als drittes Geschlecht einbringen konnten.

2. FILMISCHE SPRACHE UND FILMÄSTHETISCHE MERKMALE: NARRATING GENDER IN VENUS BOYZ

Anne-Berenike Rothstein: Im Film haben wir selten die Totale oder Halbtotale, Panoramaansichten nur von der Stadt, aber sobald es um Charaktere geht, sind Großaufnahmen oder sogar Close-Ups, das nahe Herangehen auf Details oder auf Gesichter die dominanten Einstellungsgrößen. Viel Nähe zu den Protagonist*innen wird durch diese Close-Ups erzeugt, die die Dragkings sehr empfind-

sam und auch verwundbar zeigen. Wie schwer war es für Sie, diesen intimen Blick aufzubauen? Wenn dieses filmische Mittel bewusst eingesetzt ist, soll es so den stereotypen Sehweisen widersprechen, die häufig besonders Frauen in der Halbtotale abbilden?

Gabriel Baur: Das war schon alles sehr gut vorbereitet, also man muss auch sagen, VENUS BOYZ war kein regulärer Dokumentarfilm in diesem Sinne. Es war sehr gut recherchiert, inszeniert, nachinszeniert teilweise und teilweise sehr spontan – viel Vorbereitung erlaubt dann auch Spontaneität. Es gab ein Drehbuch für den Film, er war *scripted*. Ich wollte sehr gute Aufnahmen haben und hatte mit Sophie Maintigneux eine ganz tolle Kamerafrau aus Frankreich, die in Berlin lebt. Wir hatten vorher alles abgesprochen, zum Beispiel den Wechsel von Großtotalen zu Nahaufnahmen. Ich wollte das, weil ich auch diesen Kontrast liebe, aber auch, um eine Intimität zu schaffen – sodass ein wirklich intimes Verhältnis entsteht zu den Persönlichkeiten im Film. Und das war wiederum nur möglich, weil ich die meisten beim Dreh sehr gut gekannt habe und es auch so gut vorbereitet war. Diese Nahaufnahmen, die wollte ich unbedingt, das war für Sophie Maintigneux eine Herausforderung, die die cineastischen Totalen geliebt hat und wir haben uns dann entschieden, diese Intimität auch wirklich herzustellen – immer natürlich im *Agreement* mit den Protagonist*innen, weil wir so nah sind, das muss auch auf einer gemeinsamen Vertrausebene passieren. Und weil ich wusste, das ist okay, wenn dieses Gefühl der Nähe da ist, konnten wir auch präziser beim Drehen sein. Ich habe ein Farbspektrum für jede/n Protagonist*in gewählt, immer in Annäherung der Realität und wir haben das umgesetzt. Ja, das war sehr bewusst.

Anne-Berenike Rothstein: Die Vergangenheit der Protagonist*innen wird vor allem in Erzählungen aber auch anhand von Fotos belegt, die Kindheit, Familie und auch besonders das veränderte Aussehen dokumentieren. Welche Funktion nehmen die Fotografien in der Schilderung der einzelnen Dragking-Existenzen ein?

Gabriel Baur: Die Fotografien sind Fragmente und ich brauche Fragmente, denn es sind ja nicht Biografien, die ich erzähle, sondern ich erzähle nur in Fragmenten. Und diese Fragmente werden durch Fotografien auch unterstützt. Hans Scheirl (Transgender-Künstler und Filmemacher, der sich für ein Leben als Mann entschieden hat) hat dazu gesagt: „Mainly I realise that what happens here is, that a transpersonal protagonist’s multiplicity is created“. Also er weist darauf hin, dass es nicht nur viele verschiedene Protagonist*innen im Film gibt, sondern

dass eine transpersonale Multiplizität geschaffen wird, sozusagen ein Transprotagonist. „Every character has an effect on the perception in any other character, so I think this movie is futuristic“. Ich fand das Statement sehr schön, obwohl es natürlich dramaturgisch sozusagen eine Grundlage ist, dass immer alles, was vorher passiert ist, mitgenommen wird. Ich habe mit diesen Fragmenten auch gearbeitet und habe nur Teile aus Biografien entnommen. Da stehe ich dazu, weil ich sowieso denke, man kann keine Biografie erzählen, man kann immer nur Fragmente erzählen. Und wenn schon, dann besser so, weil ich ja eine Community zeigen und nicht Einzelne herausstellen wollte. Das heißt ich wollte nie einen Film über jemanden machen – was sich besser verkaufen ließe, muss man sagen. Biografien sind glaube ich auf dem Markt, soweit ich höre, einfacher. Darum hat auch das Fernsehen zum Beispiel nicht mitfinanziert, weil mir gesagt wurde, du musst einen Film über eine Person von A bis Z und mit Fachleuten, die ihre Meinung dazu sagen, machen. Und ich habe gesagt, das mache ich nicht, weil das meist auf dasselbe hinausläuft, inklusive auf dieselben Ausgrenzungsmechanismen – ich sehe etwas anderes, Inspirierenderes, ich mache diesen Film aus meiner Perspektive. Und wie schon gesagt, für Dokumentarfilm heißt es jeweils, nicht mehr als fünf Protagonisten und Protagonistinnen, sonst geht das nicht mehr. Und da habe ich was gemacht, was man eigentlich nicht machen darf, das war eine wahnsinnskomplexe, dramaturgische Arbeit, die letztendlich unglaublich präzise aufgebaut ist. Es gibt Verdichtung bzgl. der Figuren, ich setze einen dramaturgischen Fokus auf ein paar wenige, sie sind eine Art Pfeiler inmitten der Vielzahl der Protagonist*innen und Protagonist*en, den Mitwirkenden. Wir haben zuerst sehr intuitiv geschnitten und dann das Ganze dermaßen durchgearbeitet, dramaturgisch, dass das klappt, weil es sehr heikel wird, wenn zu viele Protagonist*innen vorkommen. Für einige Szenen und Sequenzen haben wir fortlaufend neue Orte, Positionen gesucht, damit es optimal in diesen Fragmenten erzählt und der Fluss nicht unterbrochen wird, dass es weiterläuft, dass wir verstehen, was hier gesagt wird, dass es weiter mitgenommen wird, dass es nicht einfach abgehängt wird, dass wir nicht einfach aussteigen. Dass man bei dieser Vielfalt und den Variationen dranbleibt, das war die große Herausforderung.

Anne-Berenike Rothstein: Erläutern Sie uns doch bitte die Machart des Dokumentarfilms, dieses Zusammenspiel von Inszenierung, Performance, Spontaneität und Rekonstruktion.

Gabriel Baur: Also dieses Spiel von Realitäten und von Alltag und Bühne, das hat mich sehr fasziniert im Zusammenhang mit VENUS BOYZ, weil Film ja im-

mer Konstruktion von Realität ist und hier geht es auch noch um Konstruktion von Gender. Diese zwei Dinge miteinander zusammenzubringen und einen neuen Rahmen zu schaffen, das war schon eine große Zielsetzung und Herausforderung für mich. Diese Schnittstelle zwischen Inszenierung im Alltag und auf der Bühne, dieses Schrittweise und Transitorische wollte ich zeigen. Wir im Alltag inszenieren ja auch die ganze Zeit und das war eine große Einsicht für mich in diesem Film: diese uns meist unbewusste Alltagsinszenierung zu hinterfragen. Ob es mit Techniken des Dokumentarfilms oder Spielfilms inszeniert worden war oder nicht, was macht den Unterschied? Im Dokumentarfilm wird ja ebenfalls inszeniert, durch die Auswahl dessen, was gefilmt wird, durch die Kameraperspektiven, die Montage bis zur Nachinszenierung von Protagonist*innen. In VENUS BOYZ sind noch ein paar Spielfilmelemente hinzugekommen. Und trotzdem oder genau deswegen ist das große Geschenk im Dokumentarfilm oder im Spielfilm, die mit dokumentarischen Mitteln arbeiten und umgekehrt, dass es Momente gibt, wo etwas unglaublich spontan passiert, eben überhaupt nicht geplant inszeniert oder nachinszeniert ist und deshalb der Film eine wahnsinnige Kraft bekommt. Das Wichtigste ist ja, was rüberkommt. Es ist beides möglich und ich habe mit beidem gearbeitet, immer in größtmöglicher Nähe in diesem Moment zu der Protagonistin, zum Protagonisten, zu ihrer Realität. Man weiß das ja auch, dass es Menschen gibt, die etwas immer wieder erzählen können und es wirkt immer wahr, weil es eben wahr ist und wenn ich mit dieser Schnittstelle arbeite, finde ich das sehr spannend. In VENUS BOYZ kommt hinzu, dass sich eine gewisse Konstruktion von Filmrealität, eines imaginären Raumes, sich schließlich wieder ausgewirkt hat auf die Realität.

Anne-Berenike Rothstein: Die Art, wie Bridge Markland sich den Nadelstreifenanzug anzieht, dieses Vorgehen pointiert erst auf Englisch und dann auf Deutsch kommentiert, wird durch die markante Kameraführung einprägsam: Wir betrachten den Vorgang von hinten, teils verlangsamt, teils auf Details eingehend.

Gabriel Baur: Diese Aufnahme mit Bridge Markland wurde ja auch über einen Spiegel aufgenommen. Diese Spiegelung war wichtig und bewusst unkommentiert. Bridge spricht dazu selbst und das war natürlich auch eine zusätzliche Inszenierung von ihr selbst.

Anne-Berenike Rothstein: War der Einsatz von *Blurring of Faces* die Möglichkeit, diese Gender fluidity auch ästhetisch umzusetzen oder sogar motivisch einzusetzen?

Gabriel Baur: Ja, das war sehr bewusst und hat mit dem Inhalt zu tun, mit der Thematik. Ich denke, solche Mittel sollten immer inhaltlich verwurzelt sein. Ich fand das sehr spannend, weil ich damit auch darauf hinweisen konnte, also rein filmästhetisch in der Reflexion, dass Film ja auch immer eine konstruierte Realität ist. Die Filmrealität ist immer auch Drag, *Reality in Drag* im Film. Und dann habe ich gesagt, ich möchte gerne auch diese Auflösung der Realität, diese Fluidität, ästhetisch reinbringen. Zunächst mit einer kleinen Kamera, die immer parallel läuft, die eben diese Einzelbilder macht, diese *Three-Frames- to Five-Frames-Per-Second*, und diese Wahrnehmung der Realität, an die wir uns im Film gewöhnt haben, auflöst, weil eben diese Realität im Film 24 oder 25 Bilder pro Sekunde ist. Wir können ja diese Realität ohnehin nie als solche wahrnehmen, beim Filmdreh wollte ich das bis zum Extrem ausloten, bis diese fluide Zone sozusagen immer parallel läuft, sodass ich beim Schnitt die Option habe, beides gebrauchen zu können, je nachdem. Und dann habe ich noch eine weitere Zone geschaffen. Es kommt ja Schwarz-Weiß und Farbig vor und es ist nichts nur ein Effekt für mich, sondern ich brauche alles immer im Zusammenhang mit dem Inhalt. Ich mag keine Effekte, obwohl es vielleicht so aussieht, aber für mich war es immer verwurzelt im Geschehen. Also es gibt diese blauen Einstellungen, das war für mich wie das Z, ein Drittes, das ja auch wiederum ständig in Transformation ist. Ich habe also diese Farben von schwarz-weiß zu Farbe und zu diesem Dritten. Und wenn man das anschaut, hoffe ich, merkt man das gar nicht. Es ist nicht einfach mal hier, mal da, sondern es hat seinen genauen Platz. Ich wollte einen Mikrokosmos der Ästhetik schaffen, in dem Fragmente zusammengesetzt und Räume geöffnet werden, ja, diese Leerräume, diese undefinierten Zonen, wo vielleicht dann selbst plötzlich was entsteht, an Fragen oder neuen Sichtweisen. Beispielsweise wurde Diane Torr als eine der Hauptgeschichten mit einer großen Kamera gefilmt und während des gesamten Drehs hat eine kleine Kamera die experimentellen Aufnahmen parallel dazu gemacht. Das heißt, das meiste wurde aus zwei Perspektiven gefilmt und die eine war immer diese aufgelöste, die ich beim Schnitt einsetzen konnte. Diese aufgelösten Aufnahmen erlauben auch zugleich eine Distanz, also einen Bruch. Ich habe dann Totale im Film durch diese Aufnahmen substituiert, um die Distanz in gewissen Momenten herzustellen, da ich ansonsten ja sehr nah bin. Ich gehe sehr nah, sehr intim, das war mir ganz wichtig, diese Nähe, die Intimität, dass die auch im Film einen Platz hat. Aber immer ganz nah zu sein, wollte ich nicht.

Anne-Berenike Rothstein: Wie lässt sich bei den sehr persönlichen Einblicken der Protagonist*innen Voyeurismus und die klassische Blick-Machtkonstellation vermeiden?

Gabriel Baur: Eine grundlegende Frage ist, wie geht man mit Erinnerungen um, mit subjektiven und objektiven Wahrheiten und bei VENUS BOYZ war das eine ganz wichtige Frage, weil ja auch die Sexualität an einem bestimmten Ort in London in den Vordergrund rückt, also der Körper. Wie gehe ich also damit um, damit es nicht voyeuristisch wirkt – und Film hat immer ein voyeuristisches Element, das kann man nicht leugnen. Darum war es für mich wichtig, dass wir das sozusagen *zusammen* machen, dass wir nicht eine Blickperspektive einnehmen, welche Voyeurismus und Luststeigerung ermöglicht – das ist meiner Ansicht nach in Filmen ethisch nicht vertretbar, außer es wird thematisiert und reflektiert –, sondern eine Blickperspektive einnehmen, die das voyeuristische Betrachten bricht, durch ein *gemeinsames Zeigen*. Zum Beispiel die Fotos von Del im Film, die Geschlechtsteile zeigen: Es war klar, der einfachste Weg ist, dass Del seine Arbeiten vorstellt, er ist da sowieso schon in der Öffentlichkeit, er drückt das aus mit seiner Ästhetik und dann ist das möglich, aber sonst wird das sehr heikel. Und ich habe mich auch gefragt, wie gehen wir überhaupt damit um, mit dieser sozusagen Veröffentlichung von Intimität und von Sexualität und bringt das wirklich etwas oder was heißt das? Ja, in VENUS BOYZ habe ich da eine Lösung gesucht, aber es gibt sicherlich auch andere.

Anne-Berenike Rothstein: Drag ist ein Phänomen der urbanen Szenerie, was Sie mit wiederkehrenden Stadtansichten anzitieren. Eine besondere Position nehmen dabei Züge und Brücken ein. Sind diese Transitorie Stellvertreter für die Hybridität der Metropole und zugleich Metaphern für das Nomadische, die unendliche Bewegung von und im Gender?

Gabriel Baur: Die Reise in VENUS BOYZ geht von spielerischer zu existentieller Identität. Darum wird der Film im zweiten Teil, in dem es existenzieller wird, auch ganz anders in der Tonart und in der Ästhetik. Mit den Protagonist*innen und Protagonist*en sind wir in ständiger Transformation und Bewegung. Und Bridge Markland sagt sogar: „Ich leb‘ auf einer Brücke“ – das kam direkt aus dieser Geschichte heraus, im Raum von Brooklyn und den Clubs, aber auch im Gender-Raum. In diesem Sinne sind die Transitionen im Film sehr wichtig, die Brücken und Überbrückungen sind Teil davon, auch als mögliche Wege, die man in viele Richtungen gehen kann.

Anne-Berenike Rothstein: Der zweite Teil hat eine etwas andere inhaltliche Ausrichtung und eine veränderte ästhetische Aussage – es geht um Transgender als Existenzentwurf. Könnten Sie diese filmische Herangehensweise erklären?

Gabriel Baur: Im zweiten Teil haben wir eine sehr subtile Änderung in der Ästhetik. Ich habe weniger diese ästhetischen Auflösungen eingesetzt, weil ich einfach fand, das ist jetzt etwas ganz Anderes, wenn man diese Transformation von Gender in den Körper einschreibt – es wird einfach so viel existentieller, und deshalb braucht es auch eine andere Form. Es braucht eine „realere“ Filmästhetik, eine fokussiertere und stärker körperlich orientierte, sinnlichere im Sinne von einer realeren Darstellung im Film. Dieses „mehr an Realem“ gibt es eigentlich nicht, weil diese realere Darstellung vom Dokumentarischen her, sei es *Cinéma Vérité*, *Cinéma Direct* oder was auch immer, ebenfalls eine reine Konstruktion ist. Aber es ist ein Mittel, um Realität herzustellen im Film, und das habe ich stärker gebraucht. Und auch um mehr die Geschichten zu erzählen, also weniger fragmentiert – ein bisschen weniger fragmentiert.

Anne-Berenike Rothstein: Die Musik ist eine spannende Mischung aus unterschiedlichen Musikrichtungen. Inwiefern wird die Gender fluidity auch in der Musik aufgenommen, gespiegelt, gebrochen?

Gabriel Baur: Also die Musik hat ja sehr viele verschiedene Richtungen: Von Disco-Pop, Pop-Rock, Soul, Blues, also Soul-Blues, bis zu Jazz-Elementen und das kommt alles von den Performances. Und dann war natürlich die Frage: Was mache ich? Diese Performances haben doch alle schon so reichhaltige Formen. Versuche ich jetzt, das zu fokussieren oder gebe ich dem auch einen Raum in der Reichhaltigkeit? Und dann liebe ich *Ambient Music* und so besprach ich mit dem Komponisten aus Toronto, mit einer Kombination von Klängen, Originaltönen und Geräuschen zu arbeiten und Transitionen zu schaffen. In der Musik von VENUS BOYZ verbinden sich also *Ambient*, Geräusche und diese verschiedenen Musikrichtungen der Performances, und damit wird wiederum ein neuer Raum eröffnet. Das ergibt eine Verbindung, sozusagen Brückenelemente. Wir sind in einer sich auffächernden Welt, einem Kosmos, in einem Universum, das wir da aufnehmen in der Musik, das ist das verbindende Element. Wenn es dann in diese Welt der Cyborgs geht, da wird die hybride *Ambient Music* verstärkt eingesetzt, es hat mit dieser undefinierten offenen Welt zu tun. Die *Ambient*-sphärisch-hohen Klänge, die sich so dahinziehen, sind fast auch so wie Brücken, Brücken in den Klängen.

3. **GENDER IS BURNING...– (NEU-)DEFINITIONEN VON GENDER ODER GENDER ALS SPIEL UND LEBEN**

Anne-Berenike Rothstein: Zu Beginn des Films im Auto sagt Bridge Markland: „I play men, but I also play women“ ohne dass wir den Kontext kennen. Wir können nur vage zuordnen, dass diese Aussage von einer (biologischen) Frau kommt. Müsste man dieses Zitat noch erweitern durch „I am man, but I am also woman“, um der Aussage des Films gerecht zu werden?

Gabriel Baur: Also für mich ist Gender nicht einfach ein Spiel. Es ist von der Gesellschaft vorgegeben, es ist ein Konstrukt. Es ist ja auch körperlich und existentiell an einem bestimmten Punkt. Ich wollte zeigen, wie Jack Halberstam (einer der profiliertesten Theoretiker Nordamerikas im Bereich der Gender- und Queer Studies) es auch im Film sagt, es ist ein Drehbuch das vorgegeben wird, vorgegeben von der Gesellschaft, in das wir hineinwachsen mit unserem Gender, aber es gibt Menschen, die haben keine Wahl. Und dass es da eben diese gesellschaftlich verankerte Binarität gibt, wir werden in eine Klasse, in eine Genderklasse hineingeboren, Mann oder Frau, binär. Wir können aus dem nicht einfach so aussteigen und sagen, okay, ich spiele jetzt mal das und das oder ich werde jetzt mal zu dem und dem. Also im Prinzip jeden Tag, wenn wir aufstehen, begeben wir uns in einer gewissen Form in Drag, aber es ist eben unsere Identität. Und die Frage, was mache ich jetzt? Ausbrechen aus gewissen Normen, wie kann das stattfinden? Und was ist mit all jenen, die nicht in diese binären Kategorien passen, die immer noch ausgegrenzt und diskriminiert werden, *the others*? Es gibt so viele Möglichkeiten. Ich habe versucht, in diesem Film die Möglichkeiten zu zeigen, Öffnungen, wie andere damit umgehen, die Protagonist*en und Protagonist*innen. Und weil die so toll waren und sich so geöffnet haben, wird uns von ihnen auch vermittelt, dass es viele Optionen gibt. Ich glaube, man muss da unterscheiden zwischen einem Raum, in dem ein Spiel stattfindet und dem Raum, in dem es existenziell wird. Ich finde das ganz wichtig, dass man diese Transidentität respektiert, diese existentielle Dimension davon. Im Film bin ich vom Spielerischen ausgegangen und gehe dann über in diesen Raum von existenzieller Identität. Das war mir wichtig. Zum Beispiel Del LaGrace im Film – er hat das Dragkinging angefangen, hat aber dann auf diesem Weg begonnen, Hormone zu nehmen und dann gesagt, ich sehe mich einfach nicht mehr als Dragking, sondern das ist ein Teil meiner Identität, also ich bin eben *he, she, ein Drittes*. Er hat ständig Wortkreationen erschaffen. Und er ist ja dann im Film als Dragqueen-King aufgetreten, ein Teil der Transgender-Identi-

tät. Und auch Dragkinging, Crossdressing ist nicht dasselbe, obwohl es meist zusammengeschieden – und -gedacht – wird. Jack Judith Halberstam hatte Bedenken, dass das Spiel mit Gender so stark im Vordergrund war in meinem Film. Sie fand, es bräuchte noch mehr Fokus auf weibliche Maskulinität, die eben auch ein Teil der Identität und mit ganz anderen maskulinen Bildern verbunden ist. Wir haben dann öfters darüber gesprochen und ich hatte einen anderen Ansatz: Mein Ansatz war mehr die Imagination auszuloten und auch eben für ein sogenanntes breiteres Publikum zu öffnen, dass es so viele Möglichkeiten gibt, die ich auch nicht gekannt habe. Und sie war stärker daran interessiert, dass diese Maskulinität, die weibliche Maskulinität eben auch existentiell als Teil einer Identität verstanden wird. Er hat gesagt, wenn ich mich morgens anziehe, dann ziehe ich kein Drag an, als männliche Kleidung, sondern ich bin bereits ich und ich werde in dem nicht akzeptiert. Und er hatte das Gefühl, dass wir in VENUS BOYZ zu wenig Gewicht auf das gelegt haben, was ich natürlich aus ihrer Perspektive verstehen kann.

Anne-Berenike Rothstein: Im Film treffen wir auf unterschiedliche Gründe für die geschlechtliche Transgression: Eine innere, gegengeschlechtliche Seite nach außen zu tragen impliziert, dass in einem Körper beide Geschlechter wohnen; andere sprechen von Pansexualität, Transgender und Intersexualität auch auf einer genitalen Ebene. Im letzten Drittel des Films begleiten wir eine Cyborg-Identity, die Geschlecht mittels Prothesen neu gestaltet. Bietet denn die zunehmende Technisierung eine Chance für ein neues Geschlechterverhältnis und das Aufbrechen des Binären und Stereotypen?

Gabriel Baur: Ich denke, es wird natürlich neue Räume eröffnen, aber inwiefern... ich weiß es nicht. Als Del und Hans zum Beispiel darüber sprechen, dass es irgendwann auch möglich sein wird, diese Geschlechtsteile nachzuzüchten, wissen wir, dass wir heute schon viel weiter sind als damals. Was das aber für uns heißt und wie das unser Gender prägen wird ist eine große Frage, die ist für mich nicht vom Tisch. Also ich bin da weiter sehr interessiert daran, weil ich denke, es wird sich noch einiges ändern. Es gibt sicher neue Möglichkeiten, aber welche? Und ob es dann wirklich mehr Freiräume gibt? Vielleicht wird es ja gewisse Dinge auch zementieren. Es ist letztlich eine Frage des Begehrens. Die Frage ist, wird das Begehren überhaupt dann noch vorhanden sein oder wird das verschwinden. Durch mehr Diversität wird es glücklicherweise reichhaltiger, gleichzeitig verändert sich unsere Welt durch neue Technologien und heute insbesondere durch *Artificial Intelligence* in großem Tempo, und sie wird dabei zunehmend entsinnlicht. Es war mir daher wichtig, die Cyborg Thematik reinzu-

nehmen und zu zeigen, wie Hans, Del und die ganze Gruppe in London das erforscht, die Zonen ausgeweitet und reflektiert haben.

Anne-Berenike Rothstein: Bridge Markland mit Glatze spielt nicht nur Dragkings, sondern inszeniert auch Weiblichkeit, wenn sie sich eine überdimensionierte Perücke mit sichtbarem Plastikhaar aufsetzt, zu viel Make-Up und ein Glitterkleid trägt. Doch jene Darstellung von Weiblichkeit – sie nennt ihren Charakter selbst „Sex Bomb“ – einer eigentlich biologischen Frau kommt deshalb in diesem Drag-Kontext an, weil es nicht „natürlich“ wirkt, sondern wie eine Performance. Viele Dragkings beschreiben die Inszenierung als Mann als Befreiung (bspw. befindet sich Bridge Markland als „more powerful“; Mo B. Dick sagt „Instead of an angry woman I became a funny man“; Diane Torr bezeichnet ihre Inszenierung als Mann als „vacation from Diane“). Auch bei der Inszenierung als Mann überwiegt die Stereotypisierung. Können Sie uns das Oszillieren zwischen Parodie und Selbst(er)findung näher erläutern?

Gabriel Baur: Ganz wichtig ist hier, wenn ich an das Zitat mit „more powerful“ denke, dass sich die Frauen als Frauen nicht weniger „powerful“ wahrgenommen haben und das sagen sie auch. Aber ich denke, es hat einfach total Spaß gemacht und war vielleicht auch eine Form von Aneignung, wenn man diese *powerful attitude* von Männern, die ja historisch ist und negative Seiten hat, parodiert – es macht Spaß und man entdeckt zugleich, wie Bridge sagt, dass es vielleicht auch Spaß macht, ein Arschloch zu sein und dass man sich das als Frau auch zu- und eingesteht. Wir werden ja nicht als gute oder schlechte oder „angry“ Menschen geboren, wir wachsen in das hinein. Und dass man dann auch sagt: Okay, das könnte auch ein Teil von mir sein – männlich oder weiblich. Schon interessant, dass plötzlich so ganz feine, sanfte Frauen, wenn sie sich ihre eigene männliche Identität konstruieren, diesen Macho mimen. Das ist ein subversiver Akt, es ist eine Dekonstruktion von männlicher Identität. Diane Torr hat diese Workshops nicht gemacht, damit man als Frau mächtiger wird. Das ist ganz wichtig, auch das ganze Dragkinging ist nicht eine Ermächtigungsstrategie, sondern es geht darum, diese Räume zu erforschen oder teilweise auch zu parodieren. Das ist ja auch in VENUS BOYZ, ich bin als Frau schon stark, ich muss nicht zum Mann werden oder maskulin werden, sondern es geht um die Erforschung dieser Räume, dieses Territoriums. Die Parodien (auch von Frauen durch Frauen) sind reflektierte Akte. Zum Beispiel Murray Hill ist weniger parodistisch, er sagt, ich will das nicht, ich mache eine Performance und ich will da nicht irgendwie speziell als Dragking bezeichnet werden. Es gibt schon die, die das sehr übertrieben und erhöht haben und andere, die dann viel subtiler performt haben.

Die *Backstreet Boys*-Performance zum Beispiel, das ist *over the top*, das gehört dazu, das war mit Humor, das ist eine Parodie. Aber zum Beispiel Dréd im Film ist ja nicht einfach nur parodistisch. Dréd ist eher weiblicher Dandy – sie ist subtiler damit umgegangen, das heißt, es ist auch immer eine persönliche Referenz, oder eine persönliche Vorliebe. Und bei Dréd war es natürlich auch noch als *colored woman* eine spezielle, komplexere Beziehung zum Männlichsein. Sie erzählt ja im Film darüber, wie es als eine Parodie auf *colored men* auch problematisch sein kann.

Der Unterschied zum Transvestismus und auch zum Dandytum – das waren teilweise auch Erhöhungen von Männern in einer sehr sympathischen Art oder eben Marlene Dietrich, die in ihren androgynen Auftritten auch Charme und Erotik ausgestrahlt hat – ist, dass die Dragkings eben genau an diesem Punkt einen Schritt weitergegangen damit einen subversiven Akt eingegangen sind: Es geht darum, zu zeigen: Männlichkeit ist konstruiert, Weiblichkeit ist konstruiert. Das heißt dieses Gehabe, also die Präsenz von diesen Männern, die ihre Macht ausspielen, ist nicht einfach gegeben und wenn man das selbst herstellen kann, kann ich das auch wiederum dekonstruieren und auseinandernehmen. Wir können das genauso wie die Männer, und das ist dann eben mit dieser Subversivität verbunden. Und klar gab es Dragkings, die das subtiler gemacht haben. Also auf alle Fälle, zum Beispiel Del, wenn er auf die Bühne geht. Er geht ja als Del auf die Bühne und wird dann zu Della und dann wieder zum Mann, zu jenseits von Mann und Frau, vom Binären. Im Spiel geht Del/la hin und her, und das ist ja eine im Prinzip sehr sympathische Figur, nicht einfach parodiert oder „powerful“.

Anne-Berenike Rothstein: Gerahmt wird der Dokumentarfilm von zwei religiös anmutenden Szenen im New Yorker Club, in denen wir ein Zusammenspiel von sitzendem Publikum, sakraler Hintergrundmusik und Priesteramt haben, Mo B. Dick, die von einer Art Kanzel aus den Moralkodex zu ihren Anhänger*innen predigt. So sind denn auch die letzten Worte von Mo B. Dick (und des gesamten Films): „I say amen to heterosexual, I say amen to homosexual, I say amen to pansexual, I say amen to transsexual, I say amen to anybodysexual“. Inwiefern wollten Sie damit auch selbst ein Tabu brechen, Kritik verdeutlichen? Im Film werden immer wieder kleine Momente gezeigt, in denen auch die Religiosität oder Spiritualität der Protagonist*innen thematisiert werden. Welchen Zusammenhang sehen Sie hier?

Gabriel Baur: Mos Performance als Predigt hat sicherlich auch mit den Priestern, diesen Predigern in den USA zu tun, das kennen wir bei uns in Europa

weniger, aber die sind dort so stark und dermaßen dogmatisch, haben großen Einfluss und ich denke sie sind auch Ursache für sehr viel Leid, weil sie eine Ideologie vertreten, die so patriarchal und rückwärtsgerichtet ist. Alles Dogmatische ist mir eigentlich zutiefst unsympathisch – und ein Weg, damit umzugehen, ist mit Humor und Subversion, ich mag das sehr. Und ich weiß nicht, ob ich den Film gemacht hätte, wenn es nicht auch einen Humor von dieser Seite her drin gehabt hätte, denn Humor ist eine Errettung. Das geht nicht immer, aber in vielen Momenten, gerade in diesen traurigen, ist sogenannter „Galgenhumor“ wichtig.

Spiritualität war für einige Protagonist*innen eine Möglichkeit, Kraft zu finden, für sich selbst, aus sich heraus, mit der Welt zusammen. Dieses Ringen um neuen Boden in einer Gesellschaft, in der du viel Diskriminierung erfährst, macht dich vielleicht auch sensibler in deinen Antennen für, wie soll ich das sagen, Verbundenheit und Kräfte die da sind, die wir nicht kennen, für das Unbekannte, neue Dimensionen. Und da kann Spiritualität ins Spiel kommen. Sie ist so viel offener als Religiosität, undefinierter, nicht dogmatisch.

Anne-Berénike Rothstein: Äußerst interessant war die Verbindung von *Drag* zu *Camp*. Im Film wurde es als kitschig, übertrieben und „foolish“ bezeichnet. Richtet sich *Drag* denn auch an ein heteronormatives Publikum oder wird die *Gay Sensibility* (Susan Sontag) vorausgesetzt?

Gabriel Baur: Betreffend *Camp* und VENUS BOYZ mag ich am liebsten, was Diane Torr darüber im Film sagt: „*Camp* is a way to subvert sorrow also“. Ich denke, *Camp* kann nicht einfach beliebig angeeignet werden. Überhöhungen und Parodien leben vom Subtext in der Queer Community. Wenn das klar und spürbar ist, kann ein Film sich ebenfalls an ein sehr heterogenes Publikum richten. Das war für VENUS BOYZ jedenfalls so gedacht. Ich wollte keinen Insiderfilm machen. Einige der Protagonist*innen bzw. die meisten Dragkings benutzen im Film *Camp*-Ästhetik, VENUS BOYZ selbst ist jedoch nicht *Camp*. Der Film geht ja über das Spielerische des Dragkinging hinaus, wird existentiell. Das war auch ein großes Missverständnis betreffend der DVD-Promotion von VENUS BOYZ in der Schweiz (und Deutschland). Das erste Cover des DVD-Verleihs war ein Versuch in *Camp* – ein misslungener Versuch. Da war das DVD-Cover des US-Verleihs mit dem Portrait von Dréd und das wir hier für die 2. Auflage verwendet haben sehr viel treffender. Die Performances der Dragkings waren für ihre Community, aber mit der Offenheit, dass Menschen, die nicht dazugehören, willkommen sind, also solange natürlich eben die Offenheit gegenseitig ist, auch in der Gemischtheit des Publikums. Vorher war es viel klarer abgetrennt – hetero

und schwul, lesbisch, bisexuell, transsexuell – da entstand, ich denke, in den 1980er und 1990er Jahren schon langsam mehr Offenheit und neue Begriffe wie queer, transgender, LGBTQ, die bis heute erneuert und erweitert werden.

Anne-Berenike Rothstein: Als Dragking spricht Bridge Markland tiefer, betonter und vor allem lauter. Das Symbol der Haare, das sie anspricht, das von Männern mit Sexualität gleichgesetzt wird, gibt ihr durch die Absage an ihr Haupthaar (Rasieren einer Glatze) eine gewisse Freiheit. Wie können wir das verstehen? In der abendländischen Kultur galt Haarpracht schon immer als Symbol der Macht, man denke an das biblische Paar Samson und Delilah oder eben an die namensgebende Venus, deren Haar den Schambereich verhüllt und die Funktion eines Schleiers einnimmt, aber auch Fruchtbarkeit und Sexualität symbolisiert. Ist hier Schönheit gerade in der Unvollkommenheit zu sehen? Wie empfinden die Dragkings sich?

Gabriel Baur: Schönheit hat so viele Gesichter, genauso wie Gender. Ich verstehe unter Schönheit jetzt nicht einfach, sagen wir Modeschönheit oder so, sondern es ging mir um etwas Anderes. Und es war ja auch nicht das Ziel, dass ich diese Ästhetik dem anpasse, was man erwartet hat. Ich wollte auch das brechen. Darum habe ich dann versucht, die beste Kamerafrau zu finden, die es in dieser Zeit für das Projekt gab und die dafür offen war. Also die Schönheit war für mich auch diese Eigenheit, diese Suche nach einer neuen Form, nach einer neuen Perspektive, Menschen anzuschauen – also den Raum zu öffnen: Was ist überhaupt Schönheit? – und dann diesen Reichtum darin zu entdecken, dass es sehr viele Facetten gibt. Und dann natürlich auch die Herausforderung, dazu beizutragen, dass etwas plötzlich als schön angesehen wird, was eigentlich in unserer Gesellschaft als hässlich gilt. Zum Beispiel Storme, die ihren Kinnbart trägt, von dem man weiß, dass es Menschen – also Frauen mit Bärten – noch vor hundert Jahren gab und die sogar ausgestellt wurden. Und sie trägt das so und ist einfach schön. Das fand ich unglaublich spannend und ich hoffe, es trägt zur Erlösung von diesem Schönheitswahn bei, in dem wir heute stecken – es war für mich auch ein, wie soll ich das sagen, ein Antistereotyp. So wie ich bin, bin ich schön, ist natürlich ein Ideal. Del zum Beispiel hat sehr, sehr sensibel auf das Thema Schönheit reagiert, weil sie eben sehr oft als Außenseiter und Außenseiterin dargestellt wurde, eben in Führungszeichen, für sie hässlich, also verzerrt, irgendwie nicht adäquat wahrgenommen. Für ihn war es sehr wichtig, dass ich den Film in einer Ästhetik mache, die für ihn akzeptabel war und das heißt auch eine Schönheit gezeigt wurde. Und was heißt das nun? Einen Menschen in seiner Art, seiner eigenen Schönheit zu offenbaren. Dass es nicht durch

die Gesellschaft definiert wird, was hässlich und schön ist, im Gegenteil. Das heißt, man macht das richtige Licht, zum Beispiel, die richtige Einstellung, und eben nicht verzerrte Aufnahmen aus effekthaschenden Winkeln, sodass in einem solchen Film der Mensch als Mensch wahrgenommen werden kann – als Subjekt und nicht als Objekt. Was war für Del schön? Ich wusste, was für mich schön ist, ja also für den Film. Und ich wusste, dass ich eben ihre Schönheit als Menschen in diesem Film zeigen wollte und dann ist es natürlich meine Arbeit, das auch hinzukriegen. Ob das dann so ankommt, ist etwas Anderes. Schönheit ist eben nicht nur körperlich gebunden. Ich glaube, die Dragkings haben das auch sehr stark reflektiert, indem sie – jetzt rein körperlich – Formen, die sie als hässlich angesehen haben, umschreiben, indem sie sie anders einsetzen. Im Film hat es ja viele Beispiele, besonders Haare, die als hässlich empfunden werden bei Frauen und plötzlich als schön angesehen werden. Oder auch keine Haare wie bei Bridge Markland. Oder eben die weiblichen Geschlechtsteile, zu denen Del sagt, die werden ja normalerweise nicht als schön angesehen, ich will dem eine eigene Schönheit, eine neue Dimension geben, das ist körperlich. Und das heißt, durch dieses Körperliche wieder transformieren und neue Identität geben, das gehört dazu.

Anne-Berenike Rothstein: Brauchen wir noch mehr Filmemacher*innen, Autor*innen und Fotograf*innen, die ihre eigenen Sichtweisen auf die marginalisierten Themen stärker hervorbringen, um eine übergreifende Sensibilität für die Facetten zu stimulieren?

Gabriel Baur: Auf jeden Fall. Ich denke, es ist einiges in Bewegung in der Gesellschaft. Es gibt mehr Offenheit, das Thema von fluiden Geschlechteridentitäten ist sicher mehr bei uns angekommen, auch in der Mitte. Die Diskriminierung ist jedoch immer noch da. Ich denke, es gibt unglaublich brennende Fragen im Moment, die schon anders situiert sind: Also was passiert im Moment mit unseren Werten in unserer Gesellschaft? Wie gehen wir mit den drängendsten Entwicklungen um, zum Beispiel, mit den wachsenden Rechtsströmungen, mit wieder aufkeimendem, faschistischem Gedankengut?

Ich würde sagen, in unseren zunehmend offener gewordenen Gesellschaften haben Frauen mehr Möglichkeiten, aber die patriarchale Struktur ist im Prinzip immer noch voll im Gange. Mein neuester Film GLOW war jetzt eben schon wieder provokativ in einer völlig anderen Art: Im Zentrum stehen zwei starke und freiheitsliebende Frauen, eine Modepionierin und eine von der Straße zur Diva aufgestiegene Rebellin, welche eine bewegende Freundschaft verbindet und die eine Weiblichkeit zelebrieren, die ebenfalls starken Vorurteilen unterliegt,

dazu gehören beispielsweise die Stereotypisierungen von blonden Frauen bei uns, und von Prostitution. Wir leben mit so vielen Dingen, die man ganz neu und anders sehen könnte. Unsere Freiheitsideale und diese ganze Dimension von Sexualität, mit der man mit Frauen bei uns umgeht, war in GLOW ein wichtiger impliziter Bestandteil der Geschichte. Da braucht es einfach neue Perspektiven und die Frage, wie man mit den eigenen Stereotypen umgeht – wie können wir die durchbrechen? Aber es interessiert mich natürlich auch sehr, mehr als das: Ich brenne geradezu dafür, etwas zu schaffen, das uns berührt, das Entscheidendes auslöst und weitergeht, dass Frauen endlich ihren egalitären Platz in der Gesellschaft haben. Und Männer auch, Menschen in ihrer ganzen Diversität, ja, dass wir eben da neue Möglichkeiten finden. Ich habe viele, viele Fragen, ich glaube wir bewegen uns auf düstere Zeiten zu und ich habe sehr viele Fragen. Es ist eine unglaublich anspruchsvolle, herausfordernde Zeit.

Anne-Berenike Rothstein: Ganz herzlichen Dank für das Gespräch. Ich bin sehr gespannt auf Ihre neuen Projekte.

Autorinnen

Baur, Gabriel ist Filmregisseurin, Autorin und Produzentin. Ihre Filme wurden national und international im Kino sowie an zahlreichen Filmfestivals gezeigt und ausgezeichnet. Sie ist Mitglied der Europäischen Filmakademie EFA und der Schweizer Filmakademie. Zudem war sie als Filmdozentin an privaten und öffentlichen Universitäten tätig sowie als Vizepräsidentin des Europäischen Regieverbands FERA. Sie ist Mitgründerin und gegenwärtig Co-Präsidentin des Swiss Women's Audiovisual Network SWAN. Hybride cineastische Formen und Grenzauslotungen sowie Gender und Diversity sind konstant bleibende Koordinaten in ihrer Arbeit. Sie lebt zwischen Zürich und Lissabon.

Binswanger, Christa (PD Dr.) ist Kulturwissenschaftlerin und leitet den Fachbereich Gender und Diversity an der Universität St.Gallen, wo sie auch Mitglied der Leitung Kontextstudium ist. Ihre Forschungsschwerpunkte in Lehre und Forschung: Kulturwissenschaftliche Geschlechterforschung, Geschlecht und Sexualität, Affect Studies, Intersektionalität, Diversität und Inklusion, Narrative Identität. Aktuelle Publikationen: Sexualität – Geschlecht – Affekt. Sexuelle Scripts als Palimpsest in literarischen Erzähltexten und zeitgenössischen theoretischen Debatten, Bielefeld: transcript 2020; zusammen mit Andrea Zimmermann (ed.): Transitioning to Gender Equality. Book Series: Transitioning to Sustainability, Basel: MDPI 2020 (forthcoming); zusammen mit Julia Nentwich (Hg.): Zeitschrift für Diversitätsforschung und -management. Von ‚Diversity Management‘ zu ‚Diversity und Inclusion‘?, Heft 2/ 2020 (im Druck).

Böhm, Kerstin (Dr.) ist seit September 2009 Wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für deutsche Sprache und Literatur der Universität Hildesheim. Titel der 2017 erschienen Dissertation: Archaisierung und Pinkifizierung. Mythen von Männlichkeit und Weiblichkeit in der Kinder- und Jugendliteratur. Arbeitsschwerpunkte: Geschlechtersensible Literaturdidaktik, Literatursoziologische Betrachtung von Geschlechterrollen in der Kinder- und Jugendliteratur und in deren Medienverbänden.

Enderwitz, Anne (Prof. Dr.) ist seit dem Wintersemester 2020 Professorin an der Humboldt-Universität zu Berlin. Sie hat sich am Peter Szondi-Institut für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft (FU Berlin) mit einer Arbeit zum Thema *Economies of Early Modern English Drama* habilitiert und zuletzt in München, Tübingen und Gießen englische Literatur gelehrt. Als Postdoktorandin hat Anne Enderwitz an der Friedrich Schlegel Graduiertenschule (FU Berlin) und der Columbia University (New York) geforscht. Zuvor hat sie als Marie Curie Fellow am University College London promoviert. Ihr Buch *Modernist Melancholia: Freud, Conrad and Ford* (2015) ist bei Palgrave erschienen. Sie ist Mitherausgeberin des Bandes *Fiktion im Vergleich der Künste und Medien* (De Gruyter 2016, mit Irina Rajewsky).

Gramatzki, Susanne, (Dr.) ist Akad. Rätin für Französische und Italienische Literaturwissenschaft am Romanischen Seminar der Eberhard Karls Universität Tübingen. Ihre Forschungsschwerpunkte sind unter anderem: Beziehungen zwischen Text und Bild bzw. Literatur und Bildender Kunst; Französische Literatur des 18. und 19. Jahrhunderts; Italienische Renaissance (Literatur, Kunst, Philosophie). Neuere Buchpublikationen: *Künstlerinnen schreiben. Ausgewählte Beiträge zur Kunsttheorie aus drei Jahrhunderten*, hg. zus. mit Renate Kroll. Berlin 2018; *Italian World Heritage. Studi di letteratura e cultura italiana/Studien zur italienischen Literatur und Kultur (1300–1650)*, hg. zus. mit Grazia Dolores Folliero-Metz, Maria Teresa Girardi und Christoph Oliver Mayer. Berlin (u. a.) 2018; *Paradigmata zum Künstlerbuch. Gattungen und Werke von der Klassischen Moderne bis zur Gegenwart*, hg. zus. mit Ulrich Ernst. Berlin 2015.

Lachmund, Anne-Marie (Dr.) ist Lehrkraft für besondere Aufgaben und Akademische Mitarbeiterin am Institut für Romanistik der Universitäten Leipzig und Potsdam; Promotion 2019 zu *Proust, Pop und Gender: Strategien und Praktiken populärer Medienkulturen bei Marcel Proust*, Forschungsschwerpunkte darüber hinaus in der Intermedialitätsforschung, Mythen und Motivgeschichte sowie in der Literaturdidaktik (Ifd. Forschungsprojekt *Neue Zugänge zu hochkultureller Literatur über die populären Medienkulturen*).

Maihofer, Andrea, (Prof. Dr., Emerita) studierte Philosophie, Germanistik, Pädagogik und Soziologie in Mainz, Tübingen und Frankfurt a.M.. Sie promovierte in Philosophie und habilitierte in Soziologie und war von 2001 bis 2020 Professorin für Geschlechterforschung und Leiterin des Zentrums Gender Studies an der Universität Basel. Von 2002 bis 2020 leitete sie zudem das Basler Gender Graduiertenkolleg. Daneben war sie von 2004 bis 2007 Leiterin des

SUK-Kooperationsprojektes Gender Studies Schweiz und von 2010 bis 2018 Präsidentin der Schweizerischen Gesellschaft für Geschlechterforschung (SGGF); von 2018 bis 2020 leitete sie den swissuniversities ThinkTank „Gender und Diversity“; derzeit engagiert sie sich im Vorstand der Initiative CH2021, die sie mitbegründet hat. Forschungsschwerpunkte: Kritische Gesellschafts- und Geschlechtertheorie, Wandel und Persistenz von Geschlecht und Geschlechterverhältnissen (insbes. zu Familie, Männlichkeit*, Sozialisation); Moral-, Rechts- und Verfassungstheorie und aktuell Rechtspopulismus sowie Kollektives Gedächtnis und Wandel von Unrechtsbewusstsein. Letzte Publikationen: „Zur Aktualität von Marx’ Verständnis der Menschenrechte und der Idee eines pluralen Universalismus“, in: Endress, Marin/Jansen, Chr. (Hg.): Karl Marx im 21. Jahrhundert. Bilanz und Perspektiven, Frankfurt a.M. 2020. „Wandel und Persistenz hegemonialer Männlichkeit und die Grenzen des Konzepts von Caring Masculinities“, in: Scholz, Sylka /Heilmann, Andreas (Hg.): Caring Masculinities? München 2019, S. 63-78. „Feminismus und Emanzipation – und darüber hinaus“, in: Demirovic, Alex/Lettow, Susanne/Maihofer, Andrea (Hg.): Emanzipation. Zur Geschichte und Aktualität eines politischen Begriffs. Münster 2019, S. 175-205. „Pluralisierung familialer Lebensformen – Zerfall der Gesellschaft oder neoliberal passgerecht?“, in: Pühl, Katharina/Sauer, Birgit (Hg.): Kapitalismuskritische Gesellschaftsanalyse. Queer-feministische Positionen. Münster 2018, S. 114-139.

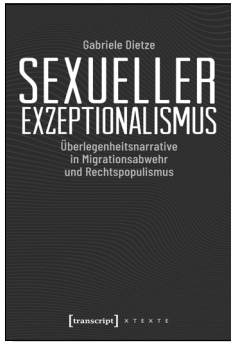
Rothstein, Anne-Berenike (apl. Prof. Dr.) ist apl. Professorin für Romanische Literatur und Kultur, Vergleichende und allgemeine Literaturwissenschaft an der Universität Konstanz. Promotion zu literarischen und filmischen Formen des Erinnerens an die Shoah; Habilitation zu Mythisierungsprozessen lateinamerikanischer Frauenfiguren. Sie war Gastprofessorin an der Humboldt-Universität zu Berlin und an der University of Seychelles sowie Visiting Scholar an der USC/Shoah Foundation in Los Angeles. Zudem ist sie externe Gutachterin für den SNF (Schweizer Nationalfond) und Mitglied im Connecticut/Baden-Württemberg Human Rights Research Consortium. Gegenwärtig leitet sie ein Transferprojekt zur Digitalisierung von Erinnerungskultur und eine internationale Forschungsgruppe zum Thema *Tattoos as Memorable Palimpsest*. Ihre Forschungsschwerpunkte sind Erinnerungskultur nach der Shoah, Gender, Mythos und Hybridität (mit besonderem Fokus auf Lateinamerika), europäische Dekadenz. Zahlreiche Publikationen und Herausgeberschaften. Neueste Buchpublikationen (Auswahl): *Entgrenzte Erinnerung – Erinnerungskultur der Postmemory-Generation im medialen Wandel*, De Gruyter 2020; *Rachilde – Weibliches Dandytum als Lebens- und Darstellungsform/Literatur, Kultur, Geschlecht*,

Wien/Köln/Weimar: Böhlau 2015; Poetik des Überlebens – Kulturproduktion im Konzentrationslager, Berlin: De Gruyter/Europäisch-jüdische Studien 2015.

Schrader, Sabine (Prof. Dr.) ist Professorin für Italienische Literatur- und Kulturwissenschaft an der Leopold-Franzens-Universität Innsbruck. Buchpublikationen (Auswahl): Scapigliatura – Schreiben gegen den Kanon. Italiens Weg in die Moderne, Winter 2013; ‚Si gira!‘ – Literatur und Film in der Stummfilmzeit Italiens, Winter 2007; Jenseits der Hauptstädte. Stadttexthe der Romania, Mithg., V&R 2019; Italienisches Theater. Geschichte und Gattungen von 1480 bis 1890, Mithg., Theater der Zeit 2015; TV global. Europäische Fernsehserien und transnationale Qualitätsformate, Mithg., Schüren 2014; The Cinemas of Italian Migration: European and Transatlantic Narratives, Mithg., Cambridge Scholars Publishing 2013; Futurismo 100% - Futurismus 100%, Innsbruck UP 2012; Kontakte, Konvergenzen, Konkurrenzen. Film und Literatur in Frankreich und frankophonen Ländern, Schüren 2008.

Schwan, Tanja (Dr.) ist wissenschaftliche Mitarbeiterin und Koordinatorin des Interdisziplinären Forschungsseminars *Codierungen von Gender in der Romania* (CGR) am Institut für Romanistik der Universität Leipzig. Promotion zum Thema *Geschlechterperformanzen im historischen Umbruch: Renaissance und Avantgarde*; Habilitationsprojekt mit dem Arbeitstitel *Papierne Passionen. Melodramatik und Metafiktionalität in Roman und Oper des 19. Jahrhunderts*. Weitere Stationen ihres wissenschaftlichen Werdegangs waren die Leipziger Germanistik, die Romanistiken der Universitäten Rostock und Mannheim, das Zentrum für Interdisziplinäre Frauen- und Geschlechterstudien (ZIF) der Universität Hildesheim sowie zwei DFG-Projekte der Universität Siegen (Kulturwissenschaftliches Forschungskolleg „Medienumbrüche“; Metzler Lexikon Gender Studies/Geschlechterforschung). Forschungsschwerpunkte und zahlreiche Publikationen im Bereich literatur- und kulturwissenschaftlicher Theoriebildung (Gender Studies, Performativitätskonzepte, Emotionsforschung, Intermedialität) sowie der Modellierung von Affekt, Körper und Gender in den romanischen Literaturen und Kulturen (Oper, Film, Performancekunst) von der Frühen Neuzeit bis zur Gegenwart. Buchveröffentlichungen in Auswahl: *Coding Gender in Romance Cultures*, hg. mit Uta Felten, Giulia Colaizzi und Francisco Zurian, Berlin (u. a.): Lang 2020; *Pathos – zwischen Passion und Phobie. Schmerz und Schrecken in den romanischen Literaturen seit dem 19. Jahrhundert*, hg. mit Isabel Maurer Queipo, Berlin (u. a.): Lang 2015; *Strategien von Autorschaft in der Romania. Zur Neukonzipierung einer Kategorie im Rahmen literatur-, kultur- und medienwissenschaftlich basierter Geschlechtertheorien*, hg. mit Claudia Gronemann und Cornelia Sieber, Heidelberg: Winter 2012.

Kulturwissenschaft

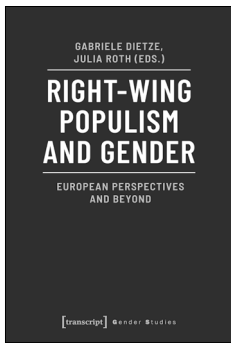


Gabriele Dietze

Sexueller Exzeptionalismus

Überlegenheitsnarrative in Migrationsabwehr und
Rechtspopulismus

2019, 222 S., kart., Dispersionsbindung, 32 SW-Abbildungen
19,99 € (DE), 978-3-8376-4708-2
E-Book: 17,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-4708-6



Gabriele Dietze, Julia Roth (eds.)

Right-Wing Populism and Gender

European Perspectives and Beyond

April 2020, 286 p., pb., ill.
35,00 € (DE), 978-3-8376-4980-2
E-Book: 34,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-4980-6



Stephan Günzel

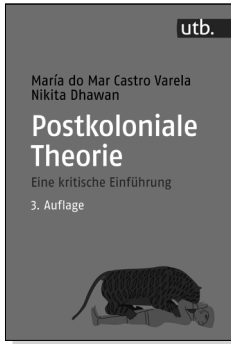
Raum

Eine kulturwissenschaftliche Einführung

März 2020, 192 S., kart.
20,00 € (DE), 978-3-8376-5217-8
E-Book: 17,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-5217-2

**Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten
finden Sie unter www.transcript-verlag.de**

Kulturwissenschaft



María do Mar Castro Varela, Nikita Dhawan

Postkoloniale Theorie Eine kritische Einführung

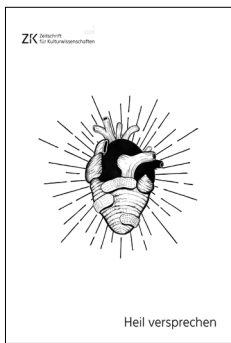
Februar 2020, 384 S., kart.
25,00 € (DE), 978-3-8376-5218-5
E-Book: 22,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-5218-9



Thomas Hecken, Moritz Baßler, Elena Beregow,
Robin Curtis, Heinz Drügh, Mascha Jacobs,
Annekathrin Kohout, Nicolas Pethes, Miriam Zeh (Hg.)

POP Kultur & Kritik (Jg. 9, 2/2020)

Oktober 2020, 178 S., kart.
16,80 € (DE), 978-3-8376-4937-6
E-Book:
PDF: 16,80 € (DE), ISBN 978-3-8394-4937-0



Karin Harrasser, Insa Härtel,
Karl-Josef Pazzini, Sonja Witte (Hg.)

Heil versprechen Zeitschrift für Kulturwissenschaften, Heft 1/2020

Juli 2020, 184 S., kart.
14,99 € (DE), 978-3-8376-4953-6
E-Book:
PDF: 14,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-4953-0

**Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten
finden Sie unter www.transcript-verlag.de**