

CHICK TROUBLE

Beinahe zeitgleich mit dem Geschlechterbeben erschien Judith Butlers bahnbrechendes Werk »Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity« (1999), das, ähnlich wie der Genderquake die westliche Gesellschaft, die akademische und feministische Welt erschütterte und maßgeblich veränderte. Zusammen mit den theoretischen Entwicklungen der Postmoderne ist das Geschlechterbeben zu sehen und vice versa. Ich würde sein Erscheinen sogar als den Auslöser der »feminist cultural politics« und als den gleichzeitigen Höhepunkt des »turn to culture« identifizieren. Es ist ein revolutionäres Werk, das Feminismus mit postmodernen Theorien konfrontierte und durch sein radikales Infragestellen von Geschlecht und besonders von Weiblichkeit den Feminismus mit einem Schlag seines Subjekts beraubte.

DOING CHICKS

In »Das Unbehagen der Geschlechter« und auch im darauf erschienenen Buch »Körper von Gewicht« skizziert Judith Butler ihr Verständnis von Geschlecht als Performanz – auch bekannt unter dem Kürzel »doing gender«. Geschlecht ist für sie in dem Sinne performativ, als dass es nicht natürlich, stabil und unveränderbar ist, sondern erst durch stilisierte Wiederholungen von Geschlechtsakten konstituiert wird und durch diese ständige Wiederholung auch den Anschein von Natürlichkeit erweckt. Mit Foucault könnten Geschlechter als Fiktionen, die als Wahrheiten fungieren, gesehen werden, als Konzepte, die den Status von Wahrheit haben und als konstruierte Sichtweisen, die als Wahrheit verstanden werden und an denen sich unser Handeln orientiert. Diese Fiktionen, d.h. die herrschenden gesellschaftliche Konventionen und regulierende Normen, sind bei der Konstruktion von Geschlecht maßgeblich beteiligt und legen bestimmte Stile für das Performieren von Geschlecht nahe. Das Aufgreifen und Wiederholen dieser Akte institutionalisiert, festigt und naturalisiert Geschlecht; doch gleichzeitig liegt genau in diesem Akt der

Wiederholung die Möglichkeit, dass sich Geschlechternormen selbst als Fiktionen entlarven.

»Im Verlauf dieser unentwegten Wiederholungen wird das biologische Geschlecht sowohl hervorgebracht als auch destabilisiert. Als die sedimentierte Wirkung einer andauernd wiederholenden oder rituellen Praxis erlangt das biologische Geschlecht seinen Effekt des Naturalisierten; und doch tun sich in diesen ständigen Wiederholungen Brüche und feine Risse auf als die konstitutiven Instabilitäten in solchen Konstruktionen, dasjenige, was der Norm entgeht oder über sie hinausschießt, was von den wiederholenden Bearbeitung durch Norm nicht vollständig definiert und festgelegt werden kann. Diese Instabilität ist die *dekonstruierende* Möglichkeit des Wiederholungsprozesses selbst« (Butler 1997: 33, Hervorhebung im Original).

Dekonstruierende und subversive Möglichkeiten eröffnen sich gerade aufgrund des konstruierten Charakters von Geschlecht und Geschlechtsidentität, durch den neue und mannigfaltige Bedeutungen entstehen können. Indem die Eindeutigkeit und Natürlichkeit von Geschlecht als illusorisches Konstrukt entlarvt wird, entsteht gleichzeitig die Möglichkeit, dieses Konstrukt zu variieren und zu subvertieren (vgl. Butler 1994: 59). Das Konzept der Performativität erlaubt es, die Konstruiertheit und Veränderbarkeit von Identitäten sichtbar zu machen. Das performative Konzept von Identität beinhaltet Widerstandspotenzial und verleiht Handlungsfähigkeit: »The reconceptualization of identity as an *effect*, that is, as *produced* or *generated*, opens up possibilities of agency that are insidiously foreclosed by positions that take identity categories as foundational and fixed [...] Construction is not opposed to agency; it is the necessary scene of agency, the very terms in which agency is articulated and becomes culturally intelligible« (Butler 1999: 187, Hervorhebung im Original).

Zu behaupten, dass ein Subjekt konstituiert ist, bedeutet nicht, dass es (fremd)bestimmt ist und selbst keinerlei Handlungs- und Selbstbestimmungsfähigkeit hat; ganz im Gegenteil. Der konstituierte Charakter des Subjekts, seiner Identität und seines Geschlechts sind die Voraussetzung für jegliche Handlungsfähigkeit. Geschlecht ist ein Produkt von Wiederholungen und gerade darin liegt die Möglichkeit von Veränderung, von Subversion, Handlungsfähigkeit und die damit verbundene politische Dimension. Diskurse über bestimmte Identitäten und Geschlechtskonfigurationen sowie über die Normalität derselben sind nicht einfach da, sondern sie werden immer wieder durch unser eigenes Tun und Mitwirken hergestellt; können also nur so lange existieren, solange sie durch unser Tun aufrechterhalten werden. In diesem Prozess kann es zu »subversiven Wiederholungen« kommen, durch die absichtlich Verwirrung gestiftet und die herrschende Ordnung gestört wird, wobei die Künstlichkeit und Konstruiertheit von Geschlecht und gleichzeitig die

Möglichkeit der Veränderung sichtbar gemacht und neue Positionen angeboten werden.

FEMINISTISCHES UNBEHAGEN

Für die feministische Debatte bedeutet dieser butlersche Gender Trouble buchstäblich Ärger und bereitet Unbehagen, da mit der Entnaturalisierung und Destabilisierung von Identität und Geschlecht auch das feministische Subjekt ›Frau‹ ins Wanken gerät und das bislang unerschütterliche und unerschütterte kollektive Wir der Frauen, das sich vor allem auf eine spezifisch weibliche Unterdrückung als gemeinsame Basis beruft, radikal in Frage gestellt wird. Für Fiona Webster (2000) ist dies spürbar als »ein Gefühl der Instabilität und Unbestimmbarkeit der derzeitigen Sichtweisen von Geschlecht, welche die Grundfesten des Feminismus ins Wanken bringen«, da er sich nicht mehr auf eine fixe Kategorie berufen kann.

Die Frau als Subjekt und Sujet des Feminismus und die Frau, von der in der feministischen Theorie ausgegangen wird und die für politisches Handeln unabdingbar scheint, ist für Butler höchst problematisch, da es ein Essenz- und Differenzdenken voraussetzt, das sie entschieden ablehnt. Natürlich sieht auch sie die Notwendigkeit, Frauen in der Gesellschaft als politische Subjekte sichtbar zu machen und zu legitimieren, gleichzeitig lehnt sie jedoch die normative Dimension dieser Subjektivität ab, die eher einschränkend als befreiend für Frauen wirkt. Bei ihrer Problematisierung der Kategorie ›Frau‹ möchte sie nicht verhindern, dass sie gebraucht wird, sondern vielmehr möchte sie bewirken, dass sie auf eine ganz bestimmte Weise gebraucht wird – nämlich um die Möglichkeit der Resignifikation zu öffnen, die wiederum gerade durch den problematischen Charakter der Kategorie selbst ermöglicht wird. Eine gemeinsame Identität von Frauen anzunehmen, die sich auf die Kategorie ›Frau‹ beruft, bestärkt lediglich ein diskursives System, das auf eben dieser Naturalisierung konstruierter Subjekte beruht, statt es zu entkräften. Daran kann auch der Plural ›Frauen‹ nichts ändern, da auch dieser Begriff den vielen Bedeutungen und vor allem der Konstruiertheit desselben nicht gerecht werden kann und noch immer eine gemeinsame Identität, die sich auf eine weibliche Essenz beruft, impliziert.

Durch das Beharren auf eine Einheit werden mögliche Aktionen von vornherein ausgeschlossen, was gerade die Aktionen betrifft, »die die Schranken der Identitätskonzepte durchbrechen oder diesen Bruch zumindest als explizites politisches Ziel anstreben« (Butler 1994: 36). Vielmehr sollte man an der Re-Produktion weiblicher Subjekte selbst ansetzen, an den politischen und gesellschaftlichen Machtstrukturen, in denen sie sich zu Frauen entwickeln, von denen sie als Frauen konstruiert und konstituiert werden. Handlungsfähigkeit steckt in Signifikation, in

der Wiederholung selbst, nämlich in der Realisation, dass es die Möglichkeit zur Variation gibt, zu Resignifikationen, zu neuen Geschlechtskonfigurationen und das schließliche Verschwinden von Binarität selbst. Problematisiert werden sollte die patriarchale Gesellschaft und, »daß dieses System die geschlechtlich bestimmten Subjekte (*gendered subjects*) entlang einer differenziellen Herrschaftsachse hervorbringt« (ebd.: 17, Hervorhebung im Original). Butler warnt davor, im Feminismus »bestimmte Arten und Ausdrucksformen von Geschlecht zu idealisieren, welche wiederum neue Formen von Hierarchie und Exklusivität hervorbringen« (Butler 1999: viii), während es doch seine primäre Aufgabe ist, »Strategien für subversive Wiederholungen auszumachen« (ebd.: 188), oder mit den Worten von Webster »Wege zu finden, um jene Prozesse, durch die wir als Subjekte konstruiert werden, zu stören und zu destabilisieren, und so neue Möglichkeiten für eine Veränderung unserer Identitäten zu eröffnen« (Webster 2000).

QUEERING CHICKS

Queere Konzepte und Queerpolitik gehen ebenso auf Butler zurück, für die das Aufheben und Überwinden von Polarisierungen und Dichotomisierungen im Mittelpunkt steht. Queertheorie ist eine Theorie des Que(e)rdenkens, welches gängige Vorstellungen von Identität, Normen und Konventionen dekonstruiert, binäre Modelle (wie etwa Zweigeschlechtlichkeit und Heterosexualität) in Frage und andere Identitätspositionen zur Verfügung stellt. Es geht vor allem darum, zu zeigen, dass »nicht der Norm entsprechende Geschlechtspraktiken die Stabilität von Geschlecht als Analysekatégorie in Frage stellen« (Butler 1999: xi). »Wenn man das binäre Geschlechtersystem über Bord werfen würde«, vermutet Butler mit Wittig, »könnte das einen kulturellen Raum *vieler Geschlechter* hervorbringen« (ebd.: 151, Hervorhebung im Original), wie es bei Deleuze und Guattari in »Anti-Ödipus« (1974) zu finden ist, die ebenfalls nicht nur ein oder zwei Geschlechter konzipieren, sondern so viele, wie es Individuen gibt. Butler führt diese Sicht im Folgenden noch differenzierter aus:

»The limitless proliferation of sexes, however, logically entails the negation of sex as such. If the number of sexes corresponds to the number of existing individuals, sex would no longer have any general application as a term: one's sex would be a radically singular property and would no longer be able to operate as a useful or descriptive generalization« (Butler 1999: 151).

Deleuze und Guattari sind in sofern für ein feministisches, poststrukturalistisches Projekt fruchtbar (für viele vielleicht eher furchtbar), als dass sie dichotome Denkweisen radikal ablehnen und binäre Logiken aller Art

überwinden: »In place of plentitude, being, fullness or self-identity is not lack, absence, rupture, but rather becoming« (Grosz 1994: 165). Gerade in ihrem radikalen Umdenken von Sein, das Abgeschlossenheit, Unveränderbarkeit impliziert, zu einem Werden (becoming), welches in seiner Prozesshaftigkeit Veränderbarkeit suggeriert, lässt sich die Möglichkeit zur Destabilisierung der gesellschaftlichen und politischen Ordnung verorten. Doch ganz ähnlich wie in der feministischen Kritik an Butler, wird auch Deleuze und Guattaris »Tausend Plateaus« (1980) vorgeworfen, dem Feminismus eher abdienlich als dienlich zu sein, zu entpolitisieren und zu entradikalisieren. Wie Butler stellen sie Identitätspolitik in Frage und schüren mit ihrem radikalen Umdenken des Seins im Sinne von Ebenen, Intensitäten, Strömen, Verbindungen und Werden Ängste, die sich in der feministischen Theorie vor allem auf die Problematiken um das Aufgeben der Trennung von Männlichkeit und Weiblichkeit, von Identität und Differenz und von Geschlecht selbst beziehen (vgl. Grosz 1994: 161f.).

Ich selbst sehe ihre Theorien als eine subversive und radikale feministische Politik, angefangen bei ihrer »allumfassenden Ablehnung von binären Oppositionen bis hin zu ihrer Zurückweisung der Mann/Frau-Dichotomie zugunsten eines Kontinuums interagierender, verkörperter Subjektivitäten« (Braidotti 1991: 120). Anstelle von Singularität, Sein und Stabilität evozieren Deleuze und Guattari »Vorstellungen von Werden und Vielfältigkeit« (Grosz 1994: 164). Sie sehen alles, Identitäten, Körper, Geschlecht, als »serielle Ströme, Energien, Bewegungen, Segmente, Organe und Intensitäten, als Fragmente, die in potenziell unendlichen Kombinationen miteinander Verbindungen eingehen können, ohne sie in Identitäten zu pressen« (Grosz 1994: 167). Diese Verbindungen unterliegen keiner fixen, hierarchischen Ordnung und auch keiner Gesetzmäßigkeit, außer dem Imperativ »endlosen Experimentierens, endloser Metamorphose oder Mutation, Kombination und Rekombination« (ebd.). In solch einem Verständnis bieten sie Auswege aus der Sackgasse von Dichotomien und Polarisierungen, aus einem Denken der Geschlechterdifferenz, und zeigen neue theoretische Zugänge für Kritik, Transgression und Transformation. Becomings haben das Potenzial so genannte »molar unities«, wie etwa die binäre Geschlechterdifferenz eine ist, zu traversieren und zu transformieren (vgl. Grosz 1994: 172), allen voran ihr liebstes becoming: »becoming-woman«.

SUBVERSIVE WIEDERHOLUNGEN

Eine solche Strategie entspricht einer Politisierung von Desidentifizierung, wie sie Lauren Berlant beschreibt, in der »sich Feministinnen zu einer Politik weiblicher Desidentifizierung auf der Ebene weiblicher Essenz bekennen müssen« (Berlant 1988: 253), und nicht länger an einer

deskriptiven Identitätspolitik festhalten. Wie zuvor erwähnt, ist für Butler die Kategorie ›Frau‹ »ein prozeduraler Begriff«, »ein Werden und Konstruieren« (Butler 1994: 60), das nie abgeschlossen, stabil oder fix ist. »Als fortdauernde diskursive Praxis ist dieser Prozeß vielmehr stets offen für Eingriffe und neue Bedeutungen« (ebd.), mit denen der Schein von Natürlichkeit gebrochen werden und Geschlecht und Geschlechtsidentität als regulierende Fiktionen entlarvt werden können. Ähnlich wie Butler anerkennt Drucilla Cornell die politische Bedeutung einer Kategorie ›Frauen‹, jedoch immer mit der Auflage, den Begriff selbst für neue Bedeutungen offen zu lassen und seine Konstruiertheit zu bedenken, da eben diese Konstruiertheit »endlose Möglichkeiten für Veränderung bietet« (Cornell 1995: 87); wie es die Populärkultur tut.

Wenn Geschlecht als »eine performativ inszenierte Bedeutung« (Butler 1994: 61) gesehen wird, ist sie wie alle kulturell erzeugten Bedeutungen offen für parodistische Vervielfältigung und Subversion; ähnlich Irigarays Verständnis von Frauen als »das Geschlecht, das nicht ›eins‹, sondern vielfältig ist« (ebd.: 28). Die Werkzeuge für Eingriffe und für das Kreieren neuer Bedeutungen, die Möglichkeiten der Rezirkulation, Inversion und Subversion sieht Butler in der Reinszenierung von Geschlecht/sidentität durch hyperbolische Übertreibung, Dissonanz, Vervielfältigung, Geschlechterverwirrung, Überschneidung und Resignifikation. Verwirrung kann in diesem Zusammenhang vor allem im Sinne von Geschlechts(un)intelligibilität gestiftet werden, was bedeutet, dass Menschen erst als Subjekte intelligibel werden, wenn sie in Übereinstimmung mit wieder erkennbaren Mustern geschlechtlich bestimmt sind (vgl. Butler 1994: 37), entsprechend gesellschaftlich instituierten, normativen Idealen von Männlichkeit und Weiblichkeit, besonders in Verbindung mit Heterosexualität: »›Intelligible‹ Geschlechtsidentitäten sind solche, die in bestimmtem Sinne Beziehungen der Kohärenz und Kontinuität zwischen dem anatomischen Geschlecht (*sex*), der Geschlechtsidentität (*gender*), der sexuellen Praxis und dem Begehren stiften und aufrechterhalten« (Butler 1994: 38).

Dass uns diese Identitäten natürlich und selbstverständlich erscheinen, ist ein Effekt von Regulierungsverfahren, »die durch die Matrix kohärenter Normen der Geschlechtsidentität hindurch kohärente Identitäten hervorbringen« (ebd.), wobei die kulturelle Matrix, durch die Geschlechtsidentitäten erst intelligibel werden, die Existenz bestimmter Identitäten ausschließt, »nämlich genau jene, in denen sich die Geschlechtsidentität (*gender*) nicht vom anatomischen Geschlecht (*sex*) herleitet und in denen die Praktiken des Begehrens weder aus dem Geschlecht noch aus der Geschlechtsidentität ›folgen‹« (ebd.: 39). Geschlechtsidentitäten, die dieser kulturellen Intelligibilität nicht entsprechen, erscheinen nur als Entwicklungsstörungen oder logische Unmöglichkeiten. »Ihr Bestehen und ihre Verbreitung bieten allerdings die kritische Möglichkeit, die Schranken und regulierenden Zielsetzungen dieses

Gebiets aufzuweisen und dadurch gerade innerhalb der Matrix der Intelligibilität rivalisierende, subversive Matrixen der Geschlechter-Unordnung (gender disorder) zu eröffnen« (ebd.).

Chick Disorder

Ein schreckliches und doch vortreffliches Beispiel für eine solche Geschlechterunordnung ist der Film »Boys Don't Cry« (1999), in dem die Geschichte von Brandon Teena (gespielt von Hilary Swank) erzählt wird, der 1993 in einer kleinen Stadt in Nebraska zuerst vergewaltigt und dann ermordet wurde, als seine Mörder auf sein »Geheimnis« kamen, nämlich dass Brandon biologisch gesehen eine Frau war (als die er sich jedoch nie gefühlt hat). Er hatte kurze Haare, kleidete und verhielt sich wie ein Mann, hatte sexuelle Beziehungen zu Frauen, die ihn als Mann gesehen haben. Doch die Geschlechterverwirrung, die von Brandon Teena (dessen Männlichkeit und Weiblichkeit schon im Namen spürbar werden) gestiftet wird, ist vor allem für die ZuschauerInnen unleugbar. Die Verunsicherung, die man fühlt, wird schon in der Problematik wahrnehmbar, wie man über ihn/sie sprechen soll, sich auf ihn/sie beziehen soll, und setzt sich in seiner gesamten Geschlechtskonstruktion fort. Während die anderen Femininitäten und Maskulinitäten im Film als »unproblematisch« dargestellt werden, den Anschein von Natürlichkeit und Normalität erwecken, steht Brandons Geschlecht(sidentität) in absolutem Kontrast dazu und konfrontiert uns mit der Konstruiertheit von Geschlecht, die vor allem durch das Fehlschlagen von Brandons Performanz betont und als eben diese entlarvt wird.

Als ZuschauerIn wird man förmlich dazu aufgefordert, als eine Art Grenzpatrouille zu fungieren und keine Grenzüberschreitungen zuzulassen, nach Indizien für Brandons wahres Geschlecht Ausschau zu halten und ihn dann in eine der herkömmlichen Schubladen zu stecken, die uns für die Kategorisierung von Geschlechtern und Sexualitäten, bestimmt durch hegemoniale Diskurse, zur Verfügung stehen (was in diesem Fall die Position einer lesbischen Frau wäre, wie es der Film impliziert). Brandons Körper ist in seinem Fall besonders von Gewicht, ist er doch das »Schlachtfeld«, im buchstäblichen und übertragenen Sinne, auf dem mit fatalen Folgen um Bedeutungen gekämpft wird (vgl. Esposito 2003; Siegel 2003).

Subversion, Destabilisierung oder Verschiebung findet durch Subjekte statt, welche die Schranken der kulturellen Intelligibilität überschreiten, und damit »die Grenzen dessen, was wirklich kulturell intelligibel ist, ausdehnen« (Butler 1994: 55). Sie wiederholen Geschlechtsakte, festigen sie dabei jedoch nicht, sondern verschieben sie und eröffnen subversive Möglichkeiten von Sexualität und Identität: »The task is not whether to repeat, but how to repeat or, indeed, to repeat and, through a

radical proliferation of gender, *to displace* the very gender norms that enable the repetition itself« (Butler 1999: 189, Hervorhebung im Original). In der Wiederholung selbst liegt die Möglichkeit der Verschiebung, der Relektüre und der Reinszenierung – wie auch bei Irigaray, die im Anschauen und Reflektieren und im darauf folgenden ironischen und spielerischen Wiederholen das Potenzial zur Verschiebung sieht, wie auch im mimetischen Wiederholen. »Wenn sich die ›Identifizierungen‹ nach Jacqueline Rose als phantasmatisch entlarven lassen, muß es möglich sein, eine Identifizierung zu inszenieren, die ihre phantasmatische Struktur zur Schau stellt [...] Formen der Wiederholung, die keine einfache Imitation, Reproduktion und damit Festlegung des Gesetzes bedeuten« (Butler 1994: 57). Es gilt Formen der Wiederholung ausfindig zu machen, die neue Konfigurationen der Geschlechtsidentität zulassen und zur Denaturalisierung und Mobilisierung derselben beitragen.

Parodistische Wiederholung

»Die Reproduktion heterosexueller Konstrukte in nicht-heterosexuellen Zusammenhängen hebt den durch und durch konstruierten Status des sogenannten heterosexuellen ›Originals‹ hervor. Denn das Schwulsein verhält sich zum Normalen *nicht* wie die Kopie zum Original, sondern eher wie die Kopie zur Kopie. Die parodistische Wiederholung des ›Originals‹ [...] offenbart, daß das Original nichts anderes als eine Parodie der Idee des Natürlichen und Ursprünglichen ist« (Butler 1994: 58, Hervorhebung im Original).

Etwas Verworfenes und Ausgeschlossenes, wie es die Homosexualität ist, besitzt in seiner störenden Wiederkehr gesellschaftspolitisches Potenzial, welches die Aufspaltung und die radikale Reartikulation des symbolischen Horizonts bewirken kann (vgl. Butler 1997: 49).

»In its effort to naturalize itself as the original, heterosexuality must be understood as a compulsive and compulsory repetition that can only produce the effect of its own originality; in other words, compulsory heterosexual identities, those ontologically consolidated phantasms of ›man‹ and ›woman‹, are theatrically produced effects that posture as grounds, origins, the normative measure of the real« (Butler 1999: 21).

Als normatives Maß fungieren ›Mann‹ und ›Frau‹ als die Eckpfeiler der heteronormativen Ordnung, aus der all das ausgeschlossen wird, was dieser heterosexuellen Performanz nicht entspricht und sich ihren Normen widersetzt, was gleichzeitig eine Bedrohung darstellt, da es jederzeit wieder hereinbrechen kann. Die heteronorme Ordnung und die Natürlichkeit der Geschlechter sind fortwährend »durch Identitäten bedroht, die weder ausgelöscht noch in das normative Regelwerk der Wirklichkeit

integriert werden können« (Lee-Lampshire 1999). Dabei stellen lesbische Identitäten eine doppelte Bedrohung dar. Frauen selbst stellen als Ausgeschlossene und Unterdrückte schon eine Bedrohung für die patriarchale Ordnung dar, die sich jedoch in der Heterosexualität kontrollieren lässt. Wenn sich Frauen jedoch nicht im Rahmen von Heterosexualität fassen lassen und sich so eindeutig gegen die scheinbare Natürlichkeit dieser Form der Sexualität stellen, so beinhaltet das ein noch größeres Potenzial, eine chaotische Dissonanz auszulösen, als wenn heterosexuelle Frauen die bestehende Ordnung durch ihr Eindringen stören:

»For while the stagehand may be irresolvably problematic, she is also penetrable; indeed, she signifies the penetrable in relation to the actors on stage. Lesbians, however, are not merely irresolvably problematic but coercible as women; rather, they represent what could be the intentions of (some of) their fellow stagehands and thus threaten to disrupt not only the onstage performance but (and without the warning offered by the visible) the labor that makes the play possible. According to this analysis, lesbians are not only politically dangerous but also ontologically destabilizing, for whatever could count as lesbian threatens to rend the curtain between background and foreground so seriously that the framework is exposed as the compulsive repetition without the grounds or origin that it is« (Lee-Lampshire 1999).

In diesem Sinne stellen lesbische Identitäten, butch/femme Identitäten, eine Bedrohung für das herrschende Geschlechtersystem dar, für Geschlechterdifferenzierung, -naturalisierung und -hierarchisierung, die ob ihres störenden Potenzials »normalisiert« werden müssen, wie es im Film »But I'm a Cheerleader – Weil ich ein Mädchen bin« mit den homosexuellen Mädchen und Jungen, unter ihnen die Cheerleaderin Megan, im Umerziehungslager »True Directions« passieren soll. Im Camp soll Megan mit anderen verwirrten Seelen in einem Fünf-Stufen-Programm das wahre Hetero-Dasein eingetrichtert bekommen. Auf dem Programm stehen für die Mädchen Kochen und Putzen, und Holzhacken und Autoreparatur für die Jungen – ein Unterfangen, das natürlich zum Scheitern verurteilt ist, was zusammen mit dem Happy End für Megan und ihre Freundin eine viele positivere Botschaft vermittelt als »Boys Don't Cry«.

Die Könige und Königinnen des Drag

Eine erste »königliche« Variante von Drag verkörpern k.d. lang auf dem Cover zu ihrem 1997 erschienen Album »drag« und Sharleen Spiteri, Sängerin und Frontfrau der Gruppe Texas, im Video zu der Single »Inner Smile«, in dem sie eine weibliche Elvis-Imitatorin mimt.

Fortgesetzt findet man diese Form von Drag auf den Covern von »Esquire«, auf denen Uma Thurman (1998), Angelina Jolie (2000) und Drew Barrymore (2001) als »Drag Kings«, d.h. als Gender-Benderinnen

und Cross-Dresserinnen, abgebildet sind, die sich männlich konnotierte Attribute aneignen, wie es schon Marlene Dietrich so meisterlich verstand, um traditionelle Weiblichkeit zu subvertieren und Gender Trouble zu erzeugen.



Abbildungen 4a und 4b: k.d. lang, »drag«, Texas, »Inner Smile«



Abbildungen 5a, 5b und 5c: Uma Thurman, Angelina Jolie, Drew Barrymore

Ebenso wie sich Butlers »Gender Trouble« auf John Waters Film »Female Trouble« bezieht, in dem ein Transvestit die Hauptrolle spielt, berufen sich diese Darstellungen von Drag Kings auf einen eben solchen »Male Trouble«, bei dem Frauen durch die Nachahmung männlicher Geschlechtsidentität gängige Vorstellungen von Geschlecht destabilisieren und sie als künstlich inszeniert demaskieren, als Kritik am binären Denken, das in unsere Kultur noch immer vorherrscht.

In der Popmusik waren Madonna und Annie Lennox unter den ersten weiblichen Musikkünstlerinnen, die besonders auf MTV in ihren Video-clips Geschlechtsidentität erforscht und hinterfragt haben. Sie »stellen

weibliche Stereotype in Frage und artikulieren den Wunsch nach neuen Frauenbildern« (Winter 2001: 179). »Annie Lennox was among the first women to destabilise the traditional notions of sexuality and desire, playing with androgyny and wearing a man's suit to play down her femininity and, by inference, gain access to the male domain of artistic control« (Whiteley 2000: 123).

Diese Destabilisierung kommt auf den beiden Bildern sehr schön zum Ausdruck. Das erste Bild evoziert dabei Assoziationen mit Virginia Woolfs »Orlando« (und dessen Verfilmung durch Sally Potter im Jahr 1992), vor allem durch die doppelte Verwirrung, die einerseits durch die Spiegelbeziehung mit dem Bild im Bild hervorgerufen wird und andererseits durch die Darstellung von Annie Lennox selbst, die als Frau einen Mann spielt, dessen Darstellung sich wiederum auf das Porträt einer Frau beruft. Das zweite Bild hingegen, zeigt nicht einen Drag King, sondern eine Drag Queen, wodurch ebenfalls eine doppelte Verwirrung durch die Spiegelung und das Bewusstsein, dass Annie Lennox als biologische Frau eine Frau im Sinne von »female female impersonation« spielt, gestiftet wird.



Abbildungen 6a und 6b: Annie Lennox als Drag King und Queen

Annie Lennox meinte dazu: »Being in a middle place that's neither overtly male nor overtly female makes you threatening, it gives you power« (zit. in Whiteley 2000: 134). Dieselbe Macht, die Annie Lennox anspricht, verleiht auch die Maskerade von Drag Queens oder female female impersonators im Fall von Frauen, die sie ebenso verkörpert, besonders in ihrer Solokarriere nach der Auflösung des Duos Eurythmics.

Für Butler ist Drag im günstigsten Fall der Ort

»einer bestimmten Ambivalenz, die die allgemeinere Situation reflektiert, wie man in die Machtverhältnisse, von denen man konstituiert wird, einbezogen ist und wie man demzufolge in die gleichen Machtbeziehungen verwickelt ist, die man bekämpft. Mit der These, daß alle Geschlechtsidentität wie *drag* ist oder *drag* ist, wird deutlich gemacht, daß im Kern des *heterosexuellen* Projekts und seiner Geschlechtsbinarismen ›Imitation‹ zu finden ist; daß *drag* keine sekundäre Imitation ist, die ein vorgängiges und ursprüngliches soziales Geschlecht voraussetzt, sondern daß die hegemoniale Heterosexualität selbst ein andauernder und wiederholter Versuch ist, die eigenen Idealisierungen zu imitieren [...] In diesem Sinn also ist *drag* in dem Maße subversiv, in dem es die Imitationsstruktur widerspiegelt, von der aus das hegemoniale Geschlecht produziert wird, und in dem es den Anspruch der Heterosexualität auf Natürlichkeit und Ursprünglichkeit bestreitet« (Butler 1997: 178, Hervorhebung im Original).

Drag ist ein Postulat gegen Naturalisierung, Normalisierung, Normierung, Originalität von Geschlecht und Geschlechterbinarität sowie von Heterosexualität, da eine subversive Wiederholung und Resignifikation durch Geschlechterparodie und -imitation erfolgt. »Er [drag] dient einer subversiven Funktion in dem Maße, in dem er die banalen imitierenden Darstellungen widerspiegelt, mit denen heterosexuell ideale Geschlechter performativ realisiert und naturalisiert werden, und es unterminiert deren Macht kraft dessen, daß er jene Bloßstellungen erzielt« (Butler 1997: 317).

Ein ganz wunderbares Beispiel für die Aneignung von Drag (Dressed as a girl) durch Frauen ist der Film »Romy & Michele«, den auch Halberstam in »Female Masculinity« erwähnt:

»The startling image of drag queen Willie Ninja teaching female models how to walk the catwalk in *Paris Is Burning* perhaps provides the best example of the lack of originality that we associate with female femininities. Another example of this would be recent films about young women such as *Clueless* (1995) and *Romy and Michele's High School Reunion* (1997). In both films, the spectacle of exaggerated femininity creates a kind of heterosexual camp humor that depends totally on a prior construction of femininity by drag queens« (Halberstam 1998: 239).

Als weibliche Drag Queens sind Romy und Michele wahrliche Aushängeschilder für feministischen Camp, der sich homosexuelle Ästhetik aneignet, um auf dieselbe Weise Weiblichkeit als Maskerade zu betonen und die Geschlechterordnung zu stören; denn drag verkompliziert die einfache und herkömmliche Vorstellung von Konzepten wie Imitation und Original, da drag nicht nur mit der Diskrepanz zwischen dem anatomischen Geschlecht des Performers und dem Geschlecht bzw. der Geschlechtsidentität, die er performt, spielt, sondern noch eine dritte Dimension zu dieser Performanz hinzukommt:

»We are actually in the presence of three contingent dimensions of significant corporeality: anatomical sex, gender identity, and gender performance. If the anatomy of the performer is already distinct from the gender of the performance, then the performance suggests a dissonance not only between sex and performance, but sex and gender, and gender and performance [...] *In imitating gender, drag implicitly reveals the imitative structure of gender itself – as well as its contingency.* Indeed, part of the pleasure, the giddiness of the performance is in the recognition of a radical contingency in the relation between sex and gender in the face of cultural configurations of causal unities that are regularly assumed to be natural and necessary« (Butler 1999: 175, Hervorhebung im Original).

Maskerade

Butler weigert sich mit Joan Riviere, eine Weiblichkeit zu postulieren, die der Mimesis und der Maskerade vorausgeht, die sich unter der Maske verbirgt und dann in ihr realisiert wird. Für sie steht außer Frage, dass »authentisches Frausein eben diese Mimikry, diese Maskerade selbst *ist*« (Riviere 1986: 38, Hervorhebung im Original). Weiblichkeit wird als Maskerade gesehen, als diskursiver Schleier, der zugleich Waffe und Schild sein kann. Für Frauen stellt er die einzige Möglichkeit dar, um in die symbolische Ordnung einzutreten (vgl. MacCannell 2000: 4). So gesehen kann man Maskerade auch als eine Strategie mobilisieren, um die symbolische Ordnung nach dem Eintritt in dieselbe zu stören und zu verändern. Mimikry kann dabei als eine solche absichtliche und bewusste Maskerade angewendet werden, als eine Strategie, sich in dem herrschenden, männlich dominierten Diskurs absichtlich feminin zu positionieren, um so die Mechanismen, die Frauen unterdrücken und ausbeuten, sichtbar zu machen (Irigaray 1985: 220). In weiterer Folge können Frauen durch diese Sichtbarmachung auch erkennen, wie sie diese Mechanismen nutzen können, um das System selbst auszubeuten, zu manipulieren und von innen heraus zu verändern.

»The masking of a feminised identity through exaggeration, ›miming the miming‹ imposed on women, thus has the potential to challenge phallogentric discourse by ›overdoing‹ the stereotype. If, as Irigaray suggests, women exist only in men's eyes, as images, then they should take the images, magnify them, and reflect them back. Conformity to image, to representations of established femininity can then become so exaggerated as to become confrontational« (Whiteley 2000: 122).

Durch das absichtliche und bewusste Aufsetzen der Maske und durch die damit oft einhergehende Überzeichnung wird Weiblichkeit, wie die phallogentrische Ordnung an sich, die eine solche Weiblichkeit hervorbringt, als diskursives Konstrukt entlarvt und für Kritik und Veränderung zugänglich. In »The Female Grotesque« betont Russo die kritische und hoffnungsvolle Macht der Maskerade: »Deliberately assumed and fore-

grounded, femininity as a mask, for a man, is a take-it-or-leave-it proposition; for a woman, a similar flaunting of the feminine is a take-it-and-leave-it *possibility*. To put on femininity with a vengeance suggests the power of taking it off« (Russo 1995: 70, Hervorhebung im Original). Ebenso ist in diesem Zusammenhang auch die Maskerade, wie sie Butler versteht, eine Maske, die »so weit an ihre Grenzen gedrängt wird, dass sie sich selbst zerstört« (MacCannell 2000: 28).

FEMINISTISCHER CAMP

Für postfeministische Lesarten der Populärkultur und der Repräsentation von Frauen in ihr bietet sich der feministische Camp (wie schon bei »Romy & Michele« kurz erwähnt) an, in dem diese theoretischen Konzepte – vor allem die subversiven Wiederholungen, die mit Drag und Maskerade einhergehen – zu ihrer Wahrheit gelangen. »Feminism inflected by postmodernism may be more radical in its range of possibilities and potential sites of resistance« (Brooks 1997: 161). Eine dieser von Brooks angesprochenen Möglichkeiten des Widerstands stellt Camp dar, in dem die Verknüpfung von Postmodernismus und Feminismus hin zu einem postmodernen Feminismus meines Erachtens am fruchtbarsten zum Tragen kommt. Doch nicht nur eine Allianz zwischen Populärkultur und Feminismus erweist sich als überaus fruchtbar, auch eine zwischen Postmodernismus (vom dem populärkulturelle Produkte förmlich durchtränkt sind) und Feminismus. So sehen es zumindest TheoretikerInnen wie Cornell, da »es dem Feminismus in Allianz mit diesem philosophischen Projekt gelingt, uns über das aktuelle Geschlechtersystem hinaus zu bringen« (Cornell 1995: 77).

In seiner ursprünglichen Bedeutung steht ›camp‹ für Übertreibung, Überzeichnung, besonders in Verbindung mit der Ästhetik der homosexuellen Subkultur (Transvestiten, Drag Queens, Cross-Dresser) und ihrer Liebe zu Übertreibung und Künstlichkeit, die gleichzeitig als eine Form von Widerstand zu sehen ist, denn durch die augenscheinliche Überzeichnung werden Klischees zwar reproduziert, aber zugleich auch dekonstruiert und damit auch sexistische Stereotypen kritisiert. Anstatt diese Praktiken lediglich als eine postmoderne Parodie und Pastiche, die jeglicher Originalität, Tiefe und Bedeutung entbehrt, zu verstehen, sollte man, wie Hutcheon es betont, das denaturalisierende Potenzial von Parodie und die damit verbundene subversive Kritik der Postmoderne schätzen, die, so Pamela Robertson, auch auf Camp übertragen werden kann: »doubly coded in political terms; it both legitimates and subverts which it parodies« (Robertson 1996: 4). Auf diese Weise lässt Camp so gesellschaftliche Normen besonders in Bezug auf Geschlecht und Sexualität obsolet erscheinen. Er stellt als Geschlechterparodie ein Mittel dar, um ein Umdenken und Veränderungen in Geschlechterrollen zu bewirken.

Wie Robertson sehe ich Camp als politisches und theoretisches Werkzeug, das man in einem feministischen Kontext geltend machen kann, vor allem bezüglich feministische Diskussionen um die Konstruktion und Performativität von Geschlecht und Geschlechtsidentität, denn Camp bietet ein Modell für eine feministische Kritik der Geschlechterrollen:

»Camp's attention to the artifice of these images helps undermine and challenge the presumed naturalness of gender roles and to displace essentialist versions of an authentic feminine identity [...] the very outrageousness and flamboyance of camp's preferred representations would be its most powerful tool for a critique, rather than mere affirmation of stereotypical and oppressive images of women« (Robertson 1996: 6).

Camp schenkt, wie es auch die Queertheorie tut, den vielen Positionen innerhalb unserer Kultur Beachtung und eröffnet einen diskursiven Raum für Positionen, die nicht normativen, heterosexuellen, patriarchalen Vorstellungen entsprechen. Er bezieht sich auf all jene Diskurse, die sich in Opposition oder in Varianz zu der dominanten, symbolischen Ordnung entwickelt haben, was nicht nur homosexuelle Diskurse einschließt, sondern vielmehr alle Positionen und Personen, die ihr Unbehagen gegenüber der normativen Geschlechterrollenerwartungen, die von der Gesellschaft an sie gerichtet werden, ausdrücken möchten (vgl. Robertson 1996: 10). Genauso hebt Butler die Bedeutung von Parodie für feministische Politik hervor, um Geschlecht und Geschlechtsidentität als kulturelles Konstrukt zu entlarven, die Performativität zu demonstrieren, die imitative Struktur von Geschlecht, Willkürlichkeit und Zufälligkeit zu enthüllen und im nächsten Schritt Strategien zu entwerfen, Anknüpfungspunkte zu finden, an denen es zu subversiven Wiederholungen kommen kann, zu Veränderungen in der Aufführung und Wahrnehmung von Geschlecht.

Die postfeministische Camperin

Postmoderner Feminismus und feministischer Camp sind wohl am besten personifiziert in einer Künstlerin wie Madonna, deren »postmoderne Repräsentationsstrategien die grundlegenden ›Wahrheiten‹ von Geschlecht in Frage stellen« (Schwichtenberg 1993: 7). Dieses Infragestellen kann als Teil eines »weit reichenderen postmodernen Phänomens des Verschwimmens von Grenzen zwischen männlich/weiblich, hoher/populärer Kunst, Fiktion/Realität, öffentlich/privat« (Brooks 1997: 159) gesehen werden. Es ist ein Phänomen, in welchem Camp als eine Form der dekonstruktivistischen Performanz von Geschlecht dasselbe zum Kollabieren bringen kann. Mit ihren campigen Repräsentationen hat Madonna

außerdem zum Mainstreaming von Camp beigetragen und so Pop (im weitesten Sinne auch die gesamte Populärkultur) und Camp zusammen gebracht (vgl. Robertson 1996: 120). Mit ihnen wurde auch die bedeutende Rolle von Camp für sexuelle Befreiung sowie für das Überdenken und Redefinieren von Weiblichkeit und Männlichkeit evident.

Über die Jahre musste sich Madonna ob ihrer ständig wechselnden und meist sehr provokanten Images immer wieder mit dem Vorwurf auseinandersetzen, dass ihre postmoderne Konzentration auf Stil und Image unpolitisch ist und jeder Bedeutung entbehrt. Fragen wie: Bestärkt sie oder dekonstruiert und kritisiert sie Geschlechtsstereotypen? Steht sie für Sexismus und Unterdrückung oder verkörpert sie eine neue Vision von mächtiger und unabhängiger Weiblichkeit? Ist sie Feministin oder Flittchen, sensationelle Opportunistin oder feministische Ikone? stellten sich am laufenden Band – alles Fragen, auf die der Feminismus nur schwer Antworten finden konnten (und es bis heute oft nicht kann): »understanding Madonna as a stereotype of the sexually objectified woman gives us little insight into the complex reactions of the young girls who idolize her« (Walters 1995: 41), denn »[w]enn Madonnas primäre Texte mit der sexistischen Kultur des *Playboy* verbunden werden, werden sie in die dominante patriarchalische Ideologie eingebunden. Verbunden mit der widerständigen Subkultur junger Mädchen haben sie eine ganz andere Aussage« (Winter 2001: 187).

Genauso wie mit Madonna verhält es sich auch bei anderen Frauen aus der Populärkultur, die immer wieder in derartige Debatten verwickelt werden: »Ally McBeal: Woman of the 90s or Retro Airhead?« (Millman 1997), »Lara Croft: Feminist Icon or Cyberbimbo?« (Kennedy), »Is Buffy really an exhilarating post-third-wave heroine, or is she merely a caricature of 90's pseudo-girl power, a cleverly crafted marketing scheme to hook the ever-important youth demographic?« (Fudge 1999). Drucilla Cornell spricht sich ganz vehement gegen ein solches feministisches Vorgehen aus, da eine Trennung von »gutem« und »schlechtem« Feminismus, oder eine Moralisierung, wie sie sie beschreibt, dem feministischen Projekt selbst abdienlich ist, reinstalliert sie doch damit die Fantasie, dass Frauen in sich zweigeteilt sind, in Madonna und Hure, wenn man so will:

»If feminism sets out to challenge the reigning symbolic order of gender hierarchy, then it ironically reinforces it if it succumbs to the fantasy that there can be a »good« and a »bad« feminism. This division relies on a form of splitting [...] that is imposed upon us by the dearth of symbolizations of the feminine within sexual difference. To put oneself on the one side or the other not only legitimizes the fantasy that this split is »true« of Woman, it also effectuates a split that undermines any attempt at solidarity« (Cornell 1995: 83).

Vielmehr sieht Cornell »unsere Aufgabe darin, Brüche innerhalb eines Feminismus zu bewirken, der diese dualistische Fantasie der Frau heraufbeschwört« (ebd.); was eine Serie wie »Ally McBeal« und auch »Sex and the City« tut, oder auch die sexy Sheroes und die Riot Grrrls, auf die in den nächsten Kapiteln en détail eingegangen wird.

Anstatt populärkulturelle Produkte dieser Art als traditionell chauvinistische Diskurse über Weiblichkeit und Geschlecht im Allgemeinen zu diskreditieren, möchte ich diese Produkte für alternative Lesarten öffnen und vor allem einer postfeministischen Lesart zugänglich machen. Es gilt Ansatzpunkte in den Frauenfiguren und ihren Repräsentationen ausfindig zu machen, an denen eine (post)feministische Lesart eingeschrieben ist und (post)feministische Kritik einhaken kann, sowie aufzuzeigen, dass sie viel zur Ermächtigung des weiblichen Publikums beitragen, Widerstand gegenüber hegemonialen Geschlechtererwartungen schüren und zu Subversion inspirieren. In diesem Zusammenhang sind sie eine »ständige Irritation der dominanten Kultur« (Brown 1994: 16), wie Brown es anhand von Soap Operas aufgezeigt hat.

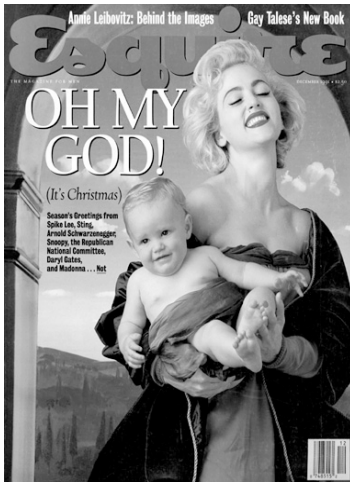
Wie Sonja K. Foss (1996) sehe ich in solch einem Unterfangen das wahrhaft subversive Potenzial feministischer Kritik; indem man sich eines kulturellen »Artefakts« annimmt, es auf die Repräsentation und Konstruktion von Geschlecht hin untersucht (so herausfindet, was als ab-/normal, nicht-/begehrtest, un-/bedeutsam, un-/angemessen im Hinblick auf Geschlecht angesehen wird) und daraufhin Schlüsse ziehen kann, ob es entweder eine patriarchale Sicht der Welt kolportiert oder sich einer solchen widersetzt, patriarchale Strukturen hinterfragt und sogar zu verändern sucht, vor allem indem es Alternativen zu patriarchalen Ideologien entwirft, besonders in Bezug auf Weiblichkeit – wie es Sheila Whiteley im Hinblick auf Madonna betont: »Any analysis of her work as reflecting a feminist interrogation of sexual imagery and representation, depend[s] on an acceptance (or rejection) of her intentions as *ironic*, as deliberately destabilising traditional representations of, for example, pornographic imagery by intentionally playing on the inflections of feminised imagery« (Whiteley 2000: 16, Hervorhebung im Original).

Gerade diese postmoderne Bildhaftigkeit, ihr sich immer veränderndes Image, stellt das vereinheitlichte Konzept von Weiblichkeit in Frage und mit ihm essenzialistische Identitäts- und Geschlechtskonstruktionen. Mit ihrer maskenhaften und veränderbaren Performanz von Weiblichkeit verkörpert Madonna die Tatsache, dass »es keine *eine* weibliche Identität für Frauen gibt, nur viele Identitäten und Persönlichkeiten, die sich schnellen und leichtfertigen Definitionen entziehen« (Douglas 1994: 286f., Hervorhebung im Original). Feministischer Camp findet eine Antwort auf all diese Fragen, ohne sich in ein Entweder-oder zu verrennen, sondern stattdessen das Potenzial von Maskerade, Geschlechterparodie und Drag aufzuzeigen. Das subversive Potenzial einer Performanz

wie die Madonnas entsteht für Kaplan durch Geschlechterparodie, die »parodistische Performanz« bei Butler:

»Butler's notion of challenging binary constructs through parodic play with gender stereotypes in gay, trans-sexual and carnivalesque reversals is attractive. In many ways Madonna would seem to precisely embody what Butler believes is the most useful future strategy to avoid oppressive binary »engendering« (Kaplan 1993: 156).

Für Kaplan sind in Madonna (besonders in ihren Videos zu »Express Yourself« und »Justify My Love«) zwei subversive Themen zugange: Zum einen widersetzt sich Madonna einem patriarchalen Weiblichen, indem sie sich selbst als eine alternative weibliche Identifikationsfigur zur Verfügung stellt, und zum anderen problematisiert sie die bürgerliche Vorstellung einer wahrhaftigen Geschlechtsidentität an sich (ebd.).



Abbildungen 7a und 7b: Madonna – Ironie personifiziert

»The Madonna image (1) adopts one mask after another to expose the fact that there is no »essential« self and therefore no essential feminine but only cultural constructions – that is, the mask as *mastery*, as play with the given gender sign system [...] (2) self consciously uses the mask to reproduce patriarchal modes and fantasies – the mask as *deception* [...] (3) offers a positive role model for young women in refusing the passive patriarchal feminine, unmasking it and replacing it with strong, autonomous female images« (Kaplan 1993: 160, Hervorhebung im Original).

Gender-Bending, Parodie, Maskerade, Cross-Dressing kommen bei Madonna in nahezu jedem Video in ihrer 20-jährigen Karriere vor: »Madonna's videos, through the use of strategies of simulation, through mas-

querade, fantasy and drag, fissure the destabilized sex identity and advance a sexual pluralism« (Schwichtenberg 1993: 141). Diese Brüche sind insbesondere im Video zu »Justify My Love« erkennbar, wenn Madonna multiple sexuelle Subjektpositionen einnimmt, die verschiedene Interpretationen (hetero-/homo-/bisexuelle Lesarten) zulassen und eine sexuelle Fixierung verweigern. Wie schon die Hollywood-Ikone Mae West versteht es Madonna, in doppelter Mimesis (bewusster, absichtlicher Maskierung) als female female impersonator ihre eigenen Images zu imitieren und zu parodieren: »She parodically reappropriates – and hyperbolizes – the image of the woman from male female impersonators so that the object of her joke is not the woman but the idea that an essential feminine identity exists prior to the image: she reveals that feminine identity is always a masquerade or impersonation« (Robertson 1996: 35). Indem sie ein bestimmtes Image kreiert und verkörpert, parodiert sie es damit auch: »she flaunts the masquerade as masquerade« (Robertson 1996: 131). In ihrer Performanz entlarvt sie Weiblichkeit als Maske/rade, betont die Konstruiertheit von Geschlecht. Sie macht sie für die feministische Praxis nutzbar, indem sie Maskeraden strategisch einsetzt und neue Spektakel von Weiblichkeit kreiert – von Weiblichkeit, die nicht nur männlichen Fantasien entspricht und als Fetischobjekt fungiert, sondern bei der Macht, besonders die Definitions- und Blickmacht, auf der Seite der Frauen verortet wird. Auf diese Art und Weise ist auch Madonnas Gürtel mit der Inschrift »Boy Toy« zu verstehen, als (post-)feministischer Scherz, mit dem sie deutlich macht, dass sie nicht gewillt ist, die Kastrationsängste von Männern zu lindern, sondern sie ganz im Gegenteil bei jeder Gelegenheit, die sich ihr bietet, noch zu verstärken (vgl. Douglas 1994: 287). Sie subvertiert den männlichen Blick, »blickt zurück und versichert sich auf diese Weise ihres eigenen Begehrens und ihrer Begehrenswertheit, ihres Status als sexuelles Subjekt und nicht bloß als Sexobjekt« (Robertson 1996: 127). So gesehen ist sie die ultimative »Subjektifiziererin« (Baumgardner/Richards 2000: 103), die sich nicht zu einem Objekt degradieren lässt. Ähnlich kann man auch die von Pribram (1993) beschriebene Autonomie und Kontrolle Madonnas verstehen, der sie ein großes Maß an Kontrolle über ihre eigenen Images zuschreibt.

Abschließend bietet Madonna ihren Fans »ihre eigene feministische Ideologiekritik« (Fiske 1987: 275) – eine Ideologiekritik, die man nach meinem Verständnis von Madonna sowohl als feministische Kritik an der dominanten patriarchalen Ideologie verstehen kann als auch als Kritik an der feministischen Ideologie selbst, die Frauen wenig Freiraum für alternative Weiblichkeitsentwürfe und Sexualitäten lässt. Madonna bietet sowohl Patriarchatskritik als auch neue feministische Impulse, ganz im Sinne von postfeministischer Geschlechter- und Queerpolitik (Vereinen von Femininität und Feminismus, Lesbianismus, butch/femme Identitä-

ten, Gender-Bending, Cross-Dressing), wie es viele Frauen nach ihr gemacht haben.

Eine Rose ist eine Rose ist eine Rose

Eine solche Frau ist die Schauspielerin Rose McGowan, die die Maske genauso wenig wie Madonna nutzt, um sich anzupassen, Normen zu entsprechen oder lediglich um zu gefallen, sondern vielmehr um sich gegen stereotype, essenzialistische Vorstellungen von und Ansprüche an Frauen zu wehren. In diesem Zusammenhang kann Camp als eine mögliche Form dieses Widerstands, sich von den natürlich wirkenden Rollen und Vorstellungen von Femininität zu befreien, gesehen werden. Sie bemächtigt sich der Maskerade und ihres besonders radikalen Parodiepotenzials, denn durch Übertreibung und Selbstparodie, doppelter Mimesis wird diese Maske in den Vordergrund gerückt und als Maske enthüllt, um zu zeigen, dass es keine essenzielle weibliche Identität gibt, sondern dass sie und ihre Weiblichkeit eine Kopie der Kopie der Kopie ist, ohne Original. Sie benutzt die Maskerade der Weiblichkeit bewusst als Geschlechterparodie, um die Leere, das Fehlen einer Essenz unter der Maske zu betonen sowie den performativen Charakter von Geschlechtsidentität: »The notion of gender parody defended here does not assume that there is an original which such parodic identities imitate. Indeed, the parody is of the very notion of an original [...] gender parody reveals that the original identity after which gender fashions itself is an imitation without an origin« (Butler 1999: 175, Hervorhebung im Original).

Anzumerken wäre hier, dass die Schauspielerin Rose McGowan vor allem für ihre Beziehung zu dem Rockmusiker und Künstler Marilyn Manson berühmt ist und durch diese Liaison bekannt wurde. Besonders erhellend ist dabei Marilyn Mansons besonderes Talent, die Grenzen zwischen Männlichkeit und Weiblichkeit verschwimmen zu lassen. Schon sein Künstlername weist darauf hin wie auch seine Androgynie und seine überzeichneten Performanzen. Das Leben von Widersprüchen ist das Metier von Marilyn Manson, wie es auch das ganz bewusste Aufführen und Inszenieren seiner Identität ist, wodurch auch Rose' eigene Performanz umso sichtbar wurde und sich in ihren Rollen in Filmen wie »Scream« und »Jawbreaker« fortgesetzt hat.

In ihrer Rolle als Paige Matthews in der Serie »Charmed« realisiert sie noch viel offenkundiger als ihre drei Hexenhalbschwestern postfeministische, postmoderne und poststrukturalistische Konzepte von Geschlechtsidentität. Durch ihre übertriebene und überzeichnete Weiblichkeit sowohl als Rose als auch als Paige in der Serie schlägt sie wirklich eine ganz neue »Seite« im Buch des Feminismus auf, indem sie Maskerade und Camp als Strategien der Subversion und der subversiven Wiederholung von Geschlecht verwendet.

Ebenso wie Rose, die ihre gesamte Karriere genau genommen auf der Konstruktion und Dekonstruktion weiblicher Maskerade aufgebaut hat, basiert auch das Image von Dita von Teese, der Verlobten von Marilyn Manson, die Rose McGowans Performanz noch einmal übertrifft, und ebenso das der Moderatorin Enie van der Meiklokjes auf Performanz, Maskerade und Mimikry.



Abbildung 8: Marilyn Manson und Rose McGowan bei den MTV Video Music Awards (1998)

Im psychoanalytischen Sinn verkörpert Enie die Eine (Enie rückwärts), die keine ist, in Anlehnung an Irigarays »Geschlecht, das nicht eins ist«. Sie ist die Frau, die für Lacan nicht existiert; was feministische Möglichkeiten eröffnet. Drucilla Cornell versteht Lacans »La femme n'existe pas« und das Verständnis der Frau als Mangel sehr positiv:

»If woman is lack, and thus, in Lacan's sense lacking meaning, she can ›be‹ anything. The impossibility of absolutely fixing the meaning of Woman yields endless transformative possibility. And because of this impossibility we can challenge any theory that supposedly imprisons us in the truth of our difference [...] because there

is no established signified for Woman in the symbolic order that makes it impossible for the meaning of Woman to be stabilized so as to foreclose this process of re-symbolization« (Comell 1995: 87f.).



Abbildungen 9a und 9b: Dita von Teese, Enie van der Meiklokes

So kann man Weiblichkeit als Pluralität und Vielfalt sehen, wie es auch das französische »toute(s)« (dt.: »alle«, die weibliche Form im Singular und Plural wird zwar anders geschrieben, aber gleich ausgesprochen; es gibt also keinen hörbaren Unterschied) ausdrückt. Die Frau ist demnach »ein weibliches Subjekt, das zugleich Singular und Plural ist« (Irigaray 1985: 219), was einer spezifisch weiblichen Daseinsform entspricht, die zugleich (k)eine und viele ist.

Eine Komponente, die bei Enies Mimesis hinzukommt ist die Hysterie, welche auf ihrem rosa T-Shirt mit der Aufschrift »herzlichst hysterisch« explizit Erwähnung findet und auch mit dem zweiten Bild, auf dem sie wie eine moderne Pippi Langstrumpf wirkt, in Verbindung gebracht werden kann.

Hysterie ist als strategisches Einnehmen einer hysterischen Position als Form des Widerstands gegen die gesellschaftlichen Erwartungen an Frauen eine ähnliche Strategie wie die der Mimikry: »Like homosexual or any other sexual practices, the hystericization of women's bodies is a procedure that, depending on its particular context, its particular location, and the particular subjects, may function as a form of complicity with or refusal of patriarchal sexual relations« (Grosz 1994: 157f.). Für Mac-

Cannell stellt Butlers These von Gender Trouble und Maskerade selbst eine Adaption der Hysterikerin dar, die sich ständig fragt, ob sie Mann oder Frau ist (vgl. MacCannell 2000: 28), ohne sich festlegen zu können oder zu wollen. Verharrend in dieser hysterischen Position bleibt sie ein ewiges Mädchen oder, mit Deleuze und Guattari gesprochen, »the universal girl« (Grosz 1994: 175). Eine eben solche Pippi Langstrumpf und ein universelles Mädchen ist auch das Tank Girl, die mit ihrem subversiv polisexuellen Mädchensein und durch »ihr Verhalten, Aussehen und ihre Platzierung in einer unrealistischen, nonlinearen Erzählung« (Helford 1999) viele hegemoniale Geschlechternormen auf den Kopf stellt. Durch ihren campigen Humor macht sie sich über die patriarchale Geschlechterpolitik lustig und »enthüllt auf diese humoristische Art die Absurdität von Geschlechtsstereotypen und von der auf ihnen beruhenden Ungleichberechtigung« (Gallivan zit. in Franzini 1996: 812) durch exzessive Weiblichkeit, oder durch die gewagte Kombination von Militärstiefeln, zerrissenen Strumpfhosen und falschen Wimpern, um in weiterer Folge neue Normen und eine neue Kultur in ihrer postapokalyptischen Welt zu kreieren.



Abbildungen 10a und 10b: Enie – Hysterie und Pippi

Künstlerinnen wie Madonna und Courtney Love mit ihren geschlechterparodistischen Videos und Cyndi Lauper mit ihrem feministisch ermächtigenden Forderung »Girls Just Wanna Have Fun« sind Beweise dafür, dass »Feminismus an sich zur Populärkultur gehört und in ihr zu einem mächtigen Agenten für Veränderungen geworden ist, speziell im Bereich der Popmusik« (Whiteley 2000: 216). Ihr Feminismus besteht neben explizit feministischen Botschaften vor allem darin, Kritik an traditionellen Repräsentationen von Frauen und Weiblichkeit zu üben, indem sie Images durch Maskerade, Drag, Cross-Dressing, Gender-Bending und Camp manipulieren und so die Natürlichkeit von Geschlecht und Geschlechtsidentität und somit auch die diskursive, patriarchale Macht, die

Weiblichkeit definiert und naturalisiert, in Frage stellen. Diese Frauen »stellen phallozentrische Diskurse in Frage, indem sie traditionelle Weiblichkeitsstereotypen übertrieben verkörpern und so die patriarchalen Weiblichkeitsdefinitionen parodieren« (ebd.), wie Whiteley in Anlehnung an Luce Irigaray argumentiert. Sie spielen mit Widersprüchen oder bekämpfen durch Androgynität die patriarchale Definitionsmacht von Weiblichkeit und verwenden Stereotypen, um sie zu destereotypisieren, wie etwa Madonna im Video zu »Material Girl«, in dem sie die Stereotype des Material Girls »zur selben Zeit verkörpert wie sie sie dekonstruiert und sie lediglich als eine weitere ›Performanz‹ bloßstellt« (Walters 1995: 44), um so die Performativität von Geschlecht zu demonstrieren.

Repräsentationen von Frauen, Weiblichkeit und Geschlecht im Allgemeinen müssen in einen historischen, gesellschaftlichen und politischen Kontext gestellt werden und im Hinblick auf gängige Diskurse im Sinne eines intertextuellen, kontextuellen, materialistischen Feminismus (vgl. Walters 1995: 28) gelesen werden, wobei Feminismus als politische Praxis und als eine Art, die Welt zu verstehen, gesehen wird (ebd.: 153). Im letzteren Fall ist Feminismus ein Decoder von kulturellen Bedeutungen, von kulturellen Produkten und Diskursen und ein Mittel, um Ideologiekritik zu üben.

Sie sind Paradebeispiele dafür, wie Populärkultur zu einem weiblichen Blick beiträgt, der es erlaubt, feministische Bedeutungen zu erkennen und den Status Quo zu stören (vgl. Gamman 1989: 12). Sie bieten eine Fülle von subversiven Strategien an, um die patriarchale Geschlechterordnung zu unterwandern und Frauen zu ermächtigen, indem diese Frauen realen Frauen die Möglichkeit und Handlungsfähigkeit geben, hegemoniale Konstruktionen von Weiblichkeit und Männlichkeit in Frage zu stellen. Ein Raum entsteht, in dem sie patriarchale Bedeutungszuschreibungen ablehnen, unterwandern und verändern und patriarchale Machtstrukturen stören können. Populärkultur fungiert nach diesem Verständnis nicht nur als eine Mythenmaschinerie, um die Ideologien, die für das Fortbestehen der Gesellschaft unerlässlich sind, aufrecht zu erhalten, wie es Janey Place in Bezug auf den *film noir* konstatiert (vgl. Place 1980: 35). Vielmehr entspricht es der Wirklichkeit, dass populärkulturelle Produkte traditionelle Repräsentationen subvertieren können und so »Brüche in der Repräsentation« (Gamman 1989: 15), sowohl in Hollywood als auch in der Gesellschaft, hervorrufen können – wie es die Stadtneurotikerinnen, die coolen Kämpferinnen und auch die Brave New Girls tun.