

Real oder fake?! Spielarten gegenderter Kleidung im Spannungsfeld der Authentizität

Verena Potthoff und Ulla Stackmann

Mode als Medium zur Konstruktion und performativen Erzeugung von Geschlecht

In Abgrenzung bspw. zur Linguistik oder der klassischen Kunst wird Authentizität in den Kulturwissenschaften als performativer Effekt verstanden, der zugleich als essentielle, anthropologische und zwischenmenschlich relevante Kategorie des Erlebens, Wahrnehmens, Orientierens und Beurteilens fungiert (vgl. Schwidlinski 2020: 21). »Dieser Prozess« vollzieht sich auf interpersonaler Ebene in einem Wechselspiel zwischen performativer, »multimodaler« – bspw. visueller, körperlicher oder sprachlicher – Darstellung und rezipienten-seitiger Wahrnehmung. Kennzeichnend für diese Hervorbringungen ist das Ephemere – sie sind stets zeitlich und situativ begrenzt. Kleidung, verstanden als vestimentäre Artefakte, fungiert hierbei als Vermittler von Bedeutung. Dabei sind diese Artefakte jedoch keineswegs ausschließlich passive Objekte; zwischen Subjekt und modischem Objekt entfaltet sich eine spezifische *Atmosphäre* (Böhme 1995), die verschiedenste Emotionen, Reaktionen und Handlungen evoziert und provoziert.

Der nachfolgende Beitrag untersucht, inwieweit die Frage einer authentischen bzw. inauthentischen Geschlechterinszenierung in soziale Machtstrukturen eingebettet ist, welche Bedeutung die mediale Darstellung hierbei hat und wie sich die verschiedenen Strategien des Gendercrossing für eine Neubewertung sozialer Normen fruchtbar machen lassen.

Im Mittelpunkt steht zunächst das »Erleben« von Authentizität und zwar sowohl auf Seite der Rezipient*innen als auch auf Seite der sozialen Akteur*innen selbst. Eine reflektierte Zuschreibung dieser performativ erzielten Wirkung als authentisch bzw. nichtauthentisch ist dem nachgelagert. Im

Anschluss an Antonius Weixler unterscheidet Pierre Schwidlinski daher zwischen »erlebter« und »diskursiver« Authentizität (vgl. Schwidlinski 2020: 4). Die Darstellung ist hierbei – und das nicht nur aus kulturwissenschaftlicher Perspektive – konstitutives Element von Authentizität. Mit der Moderne wurde das Verhältnis von Authentizität und Darstellung um einen weiteren entscheidenden Aspekt ergänzt: Darstellung wird nun als Konstitutionselement eines Selbst erkannt, das sich nicht als Substanz, sondern relational in einem sozialen Kommunikationsgefüge ausbildet. Wie schon Helmuth Plessner in seinem Aufsatz zur *Conditio humana* ausführt, werden wir nur »im Umweg über andere und anderes« (Plessner 2015: 195) jemand, werden wir Person. Es gibt das Individuum nie jenseits seiner Präsentation, die ihm erst seine konkrete Gestalt verleiht.

Damit kommt ein Begriff ins Spiel, der zwar der Kunst entlehnt ist, sich jedoch keineswegs darin erschöpft. Erika Fischer-Lichte erweitert den ursprünglich aus den Theaterwissenschaften abgeleiteten Terminus der Inszenierung und unterstreicht seine anthropologische und kulturelle Bedeutung. Auch sie verweist dabei auf Plessner, der die menschliche Natur als »Abständigkeit des Menschen von sich selbst, [...] als seine exzentrische Position« (Fischer-Lichte 2001: 298) begreift. Unter diesem Aspekt scheint Inszenierung gar als anthropologische Notwendigkeit, sieht sich der Mensch doch genötigt, seinem Umfeld ein Bild von sich zu entwerfen oder »zur Erscheinung« zu bringen, um seiner selbst in den Augen der Anderen als Individuum gewahr zu werden und sich in seiner Persönlichkeit zu vergewissern. Eine zentrale Funktion übernimmt hierbei die Kleidung als Körperhülle oder textile Erweiterung des Körpers. Sie symbolisiert bspw. die ethnische Zugehörigkeit oder soziale Stellung, insbesondere aber formiert und konstruiert sie einen wesentlichen Aspekt von Identität, das Geschlecht.

Entsprechend dem ethnomethodologischen Konzept des »doing gender« ist Geschlechtsidentität keineswegs von der Natur vorgegeben, sondern wird erst in der Alltagspraxis durch konkretes Handeln performativ erzeugt und reproduziert. Ein performativer Akt vollzieht und erzeugt das, was er benennt, so Judith Butler im Anschluss an John L. Austins sprachphilosophische Überlegungen. Angewandt auf Kleidung und das Verhältnis von Körper und Hülle bedeutet dies, dass es so etwas wie den »natürlichen Körper« nicht gibt, sondern dieser entsprechend der historisch-kulturellen Möglichkeiten stets aufs Neue verkörpert wird. Butler bezieht sich hierbei auf Maurice Merleau-Ponty, der den Körper nicht nur als historische Gegebenheit, sondern als ein Repertoire von Möglichkeiten begreift, und charakterisiert Verkörperung folglich als »an

active process of embodying certain cultural and historical possibilities« (Butler 2007: 188). Dies ist zugleich ein Hinweis auf die »Zitatförmigkeit« performativer Handlungen, wie sie auch Jacques Derrida in seiner kritischen Neuformulierung der performativen Äußerung herausstellt: »Könnte eine performative Äußerung gelingen, wenn ihre Forderung nicht eine ›codierte‹ oder iterierbare Äußerung wiederholte [...] wenn sie also nicht in gewisser Weise als ›Zitat: identifizierbar wäre?« (Derrida 1976: 310) Die Konstitution von Geschlecht vollzieht sich demnach im Rahmen der binären Geschlechterkategorien, weil diese historisch und kulturell verfügbar sind. Gleichzeitig wirken diese gesellschaftlich instituierten Konzepte von *Geschlecht* (sex) und *Geschlechtsidentität* (gender) stabilisierend, indem sie die personale Identität absichern, was umgekehrt bedeutet, dass diese ins Wanken gerät, sobald Inkohärenzen auftreten (vgl. Butler 2019: 36).

Mit Blick auf die Kleidung wird nun das relevant, was Jennifer Craik in Anlehnung an Marcel Mauss als »Körpertechniken« bezeichnet, »die Art und Weise [...], mit der sich der Körper innerhalb eines Regelwerks, das sein Verhalten sowohl konstruiert als auch einschränkt, zur Darstellung bringt« (Craik 2005: 288). Sie formt unser Körperimage und damit unsere Vorstellung des Selbst sowie unsere Identität als Individuum. Das Sich-Bekleiden und Schmücken sind – so Craik – spezialisierte Darstellungs- und Verhaltenstechniken, die das Individuum erlernt hat, um sich in seinem sozialen Körper angemessen und authentisch darzustellen; sie sind zugleich Ausdruck der Beziehungen zwischen dem Einzelnen und seinem Umfeld. Kleidung wird zum Medium, mit dem Menschen ihren Ort in der Gesellschaft bestimmen. Gleichzeitig fungieren auch die bekleideten Körper selbst als Orte, über die die in einer Gesellschaft herrschenden Normen und Werte vermittelt werden (vgl. ebd.: 292f.).

Der spezifische Umgang mit Kleidung ist demzufolge eine Form jener diskursiven Praktiken, die die kulturellen und soziohistorischen Vorstellungen von Geschlechterdifferenz und Rollenbildern performativ in die soziale Wirklichkeit transformieren, sie materialisieren. Die Kleidung hat hier insofern eine Sonderstellung, als sie die symbolische Ordnung nicht nur nach außen demonstriert, sondern, vermittelt durch die Körperlichkeit, auch auf das Individuum selbst zurückwirkt. Das textile Material formt den Körper, die Haltung sowie die Bewegungsmöglichkeiten und beeinflusst bzw. prägt damit die Selbstwahrnehmung und nicht zuletzt das Selbstbewusstsein des Menschen. Die Materialisierung zeigt sich folglich nicht nur auf »ästhetisch-leiblicher Ebene« (Gaukele 2005: 306), sondern auch in der Ausformung entsprechender Verhaltensmuster. Dieses als authentisch oder inauthentisch

empfundene Selbstverständnis steht immer in Spannung zur Bewertung und Zuschreibung durch das soziale Umfeld. Dabei hat dieses soziale Konstruiert-Sein durchaus ambivalenten Charakter: Zum einen beinhaltet es den Aspekt einer »Unterwerfung«, zum anderen besitzt es auch einen »befähigenden« Effekt. »Man hat keine instrumentelle Distanz zu den Begriffen« und Codierungen, das Individuum wird unmittelbar in seinem Sein erfasst. Folglich hat es auch die Möglichkeit, diese durch sein Handeln zu bekräftigen oder entgegen ihrem ursprünglichen Sinn anzuwenden und damit umzuformulieren.« (Butler 2019: 176) Mode als nonverbales körpergebundenes Kommunikationsmedium vermag geschlechtsspezifische Differenzen und Grenzen zu artikulieren und zu visualisieren; gleichzeitig stellt sie die Mittel bereit, eben diese Bedeutungen und Grenzen aufzubrechen und zu verschieben.

Kleidung im Spiel mit den Gendernormen: Eine historische Perspektive

Die gesellschaftliche Tendenz und Dynamik zur Überschreitung der Geschlechtergrenzen mittels vestimentärer Ausdruckformen sieht Gaukele bereits in den Grundwidersprüchen der Aufklärung angelegt, die zwar alle Menschen qua ihrer Vernunft als gleich und frei postulierte, die Grenzen jedoch, die nun zwischen den einzelnen Klassen entfielen, nur umso deutlicher zwischen den Geschlechtern zu befestigen suchte. In Folge der Französischen Revolution entwickelt sich eine bürgerliche Geschlechterpolarisierung, verbunden mit festgelegten sozialen Rollenzuschreibungen; sie wurden von körperlichen und psychischen Unterschieden abgeleitet und manifestierten sich visuell in einer entsprechenden Kleidung (vgl., Gaukele 2005: 307f.; vgl. auch Lacqueur 1996: 220–225).

Männlichkeit tritt nun als Vertretung des »Seins«, des Authentischen, der Vernunft und Sachlichkeit in Erscheinung, was sich auch in der Kleidung widerspiegelt. Die Präsentation des Körpers, insbesondere des sexuell konnotierten Körpers, aber auch eine prächtige, dekorative Aufmachung sind entgegen der ehemals höfischen Tradition verpönt. Die Frau hingegen, als Wesen der *natürlichen* Anmut, Zierde und Tugend, gleichzeitig aber auch Repräsentantin des männlichen sozialen Status, vertritt den Bereich des »Scheins« und ist ausschließlich auf die Darstellung weiblicher Schönheit, Erotik und Sinnlichkeit und damit auch auf den Bereich der Intimität und der privaten Sphäre der Häuslichkeit festgelegt (Gaukele 2005: 307f.). »Der Mann ist nur in weni-

gen Augenblicken Mann«, so Rousseau in seinen Ausführungen über die Erziehung, »die Frau aber ihr ganzes Leben lang Frau. Alles erinnert sie unaufhörlich an ihr Geschlecht« (Rousseau 1993: 389).

Als erste Absatzbewegungen von dieser asymmetrischen Geschlechterkonstruktion und zugleich Ausdruck des Bedürfnisses der Frauen nach erweiterter körperlicher Mobilität lassen sich bspw. das Empirekleid oder nachfolgend die Reformkleidung lesen. Auch wenn hier die teilweise eingesetzten Hosen noch darunter getragen wurden, um zumindest äußerlich die symbolische Geschlechterordnung einzuhalten, lässt sich hierin dennoch erstmals das Tragen von Männerkleidung als ästhetische Strategie und Ausdruck der Forderung nach weiblicher Egalität erkennen. Dieser Prozess einer »Vermännlichung« der modernen Frauenkleidung verstärkte sich im weiteren Verlauf bis hin zu Kurzhaarschnitten und Anlehnungen an die männliche Offiziersgarderobe und fand erst aufgrund entsprechender polizeilicher Verordnungen zu Beginn des 19. Jahrhunderts ein vorläufiges Ende.

Mit dem Garçonne-Stil der 1920er Jahre kommt es erneut zu einem vestimentären Durchkreuzen und Verwischen der binären Geschlechterstrukturen, diesmal primär in den weiblichen Intellektuellen- und Künstlerinnenkreisen, aber auch in der lesbischen Subkultur. Charakteristisch für diese Bewegung ist, dass sie nicht nur Protest und Opposition gegen vorherrschende Rollenbilder beabsichtigt, sondern vielmehr das Provozieren und Visualisieren eines neuen »dritten Geschlechts« zum Ziel hat. Das bewusste Kombinieren eindeutig konnotierter, aber konträrer Bekleidungs-elemente verweigert eine eindeutige Einordnung in tradierte Geschlechternormen. Es entsteht ein hybrides und unbestimmtes Bild, das die Betrachter*innen zunächst irritiert, gleichzeitig jedoch die Möglichkeit eines neuen androgynen Frauentypus aufscheinen lässt, der sich von dem traditionellen Frauenverständnis absetzt. Indem moderne Frauen sich des gesamten vestimentären Repertoires beider Geschlechter bedienen – und vor dem Hintergrund, dass Männlichkeit noch immer durch Intellekt, politisches und ökonomisches Handlungsvermögen definiert wird – sind ihre hybriden Geschlechter-Performanzen subversiv und affirmativ zugleich (vgl. Gaukele 2005: 309f.).

In der Postmoderne setzen sich die unterschiedlichen Strategien des Gendercrossing fort, fokussiert werden nun aber vermehrt neue Repräsentationsformen von Männlichkeit, was Abigail Solomon-Godeau als »Entsublimierung der Männlichkeit« zusammenfasst. Waren mit der Aufklärung der männliche Körper oder gar dessen sinnlich-erotische Darstellung dem Blick der Öffentlichkeit entzogen, so entsteht nun ein Bedürfnis – wenngleich auch hier zu-

nächst nur in subkulturellen oder Künstlerkreisen –, die verdrängte männliche Körperlichkeit visuell auszuleben und einem öffentlichen Blick zu stellen (vgl. ebd.: 312). Dieses lustvoll-sinnliche Inszenieren des männlichen Körpers ist wiederum nur mittels eindeutig weiblich konnotierter Bekleidungsselemente möglich, da diese durch Material und Form per se stets auf den Körper verweisen. Die Frage nach authentischer bzw. nicht authentischer Darstellung von Geschlechtsidentität korreliert demnach – schon historisch betrachtet – mit ganz unterschiedlichen Intentionen und Zielen. Nachfolgend sollen verschiedene Strategien der vestimentären Geschlechterperformance skizziert und im Hinblick auf ihre Funktion sowie die Bedeutung von (In-)Authentizität untersucht werden.

Nicht-normative Kleidungspraktiken auf Rezeptionsebene

Wie bereits dargelegt, ist Kleidung als kulturelles Artefakt stark symbolisch aufgeladen und fungiert als Vermittlerin von Performativität und Körperlichkeit. Als solche weckt sie seitens der Rezipient*innen Erwartungen und Ansprüche an die Körperlichkeit und Performance der Kleidungsträger*in, die nicht unbedingt den Absichten dieser Person entsprechen. Diese komplexe Wechselwirkung offenbart sich im besonderen Maße, wenn es um die Geschlechtskonstruktion qua Kleidung geht. So berichtet die australische Soziologin Ciara Cremin von ihren Erfahrungen mit der Praxis des Gender-crossings:

»Tolerance discourse, policed at an institutional level, is my shelter and so too, when dressed as a man, is masculinity. The campus and zones in the city where liberal types, too self-conscious to expose their prejudice, mingle are places where I frequently cross-dress. But on evenings in town and at weekends, I often wear drab men's clothing, the coarse textures and muted colours a reminder that my inhibitions, not all to do with selfpreservation, are not fully overcome. The repression of my desire to wear women's clothes is not now as pronounced as it was, but wearing them all the time would institute different forms of repression and raise all sorts of practical issues. How, after all, would I counter my rational fears of being attacked?« (Cremin 2017: 8)

Cremins Beschreibung verdeutlicht, wie scharf die Verurteilung einer Überschreitung der gegenderten Kleiderordnung ausfallen kann. In diesem Fall handelt es sich um eine Person, deren soziales Umfeld sie mit hoher Wahrscheinlichkeit als Cis-Mann liest und unter Umständen mit physischer Gewalt, Ausgrenzung und Unterdrückung reagiert, wenn diese Person feminin konnotierte Kleidung trägt. Das Beispiel verdeutlicht das Spannungsfeld zwischen der von Rezipient*innen als authentisch erwarteten Kleidung und der von Cremin empfundenen authentischen Performance ihrer Person. Sich kleiden und performen bedeutet unweigerlich immer eine Verhandlung dieses Spannungsfelds der Authentizität.

Obwohl augenscheinlich Praktiken des Kleidens, die binäre Geschlechtergrenzen unterlaufen, im Mainstream und der Populärkultur angekommen sind, wie ein Vogue-Cover mit Harry Styles im Kleid oder der Erfolg der US-Castingshow *RuPaul's Drag Race* demonstrieren, sind solche Praktiken nach wie vor von einer gesamtgesellschaftlichen Akzeptanz und Normalisierung weit entfernt. Für Cremin liegt dies in den patriarchalen Machtstrukturen unserer Gesellschaft begründet: »As already suggested, in ›women's‹ clothes, ›man‹ shows that male power is symbolic and contingent on appearance.« (Ebd.: 7) Folgen wir diesem Gedanken, so entlarven diese Praktiken patriarchale Machtstrukturen als arbiträr und konstruiert. Dabei ist zu unterstreichen, dass sich das asymmetrische Machtverhältnis der binären Geschlechterordnung unweigerlich in die Wahrnehmung feminin oder maskulin codierter Kleidung einschreibt. Folglich stellt Cremin fest, dass sie nur in maskuliner Kleidung als ernst zu nehmende Akteurin wahrgenommen werde (ebd.: 55). In dieser Tatsache hat sich eine zweite verdeckte Bedeutung von Authentizität im Zusammenhang mit gegenderter Kleidung eingeschrieben: das Maskuline als Authentisches. Denn die patriarchale Gesellschaft codiert maskuline Kleidung als machtvoll, seriöses Symbol, während feminine Kleidung als affektiert, künstlich und unterlegen gilt (vgl. Garber 1992: 23; vgl. Vinken 1999: 77). So werden feminin konnotierte Verhaltensweisen mit einem Abstieg in der gesellschaftlichen Rangordnung gleichgesetzt, wie Claudia Benthien erklärt:

»Ein effeminierter ›Mann‹ ist dem Stigma des ›Unmännlichen‹ ausgesetzt: die befürchtete Sanktion besteht primär in einem Gefühl der Lächerlichkeit, der Erniedrigung. Denn er eignet sich nicht etwas Verbotenes, ihm nicht Zustehendes an, um sich symbolisch aufzuwerten, sondern im Gegenteil: Er

wird eher aufgrund eines Mangels (z.B. an Mut oder physischer Kraft) unweigerlich degradiert.« (Benthien 2003: 55)

Analog zu der Degradierung, die mit einer Zuschreibung femininer Attribute einhergeht, wird auch das Anlegen feminin konnotierter Kleidung durch einen sozialen Abstieg begleitet. Umgekehrt kann maskuline Kleidung zunächst verwehrte Handlungsräume öffnen: Im Kino zum Beispiel ermöglichte die sogenannte Hosenrolle es Schauspielerinnen früh, zumindest auf der Leinwand Tätigkeiten und Berufe zu ergreifen, die ihnen sonst verwehrt blieben (Gottgetreu 1997: 69). Dementsprechend decken nicht-normative, gegenderte Kleidungspraktiken zum einen den konstruierten Charakter von Gender auf und zum anderen legen sie die Machtmechanismen des Patriarchats offen. Diese Wirkungsweisen der gegenderten Kleiderordnung treten dann besonders zutage, wenn eine gewählte Kleidungspraktik auf der Rezeptionsebene als inauthentisch konstruiert wird.

Um nicht-normative Kleidungspraktiken, neben ihrer gewaltvollen Unterdrückung, neutralisieren und in ein patriarchales Weltbild einordnen zu können, haben sich zwei Strategien herausgebildet: Zum einen verschiedene lineare Narrative, die zumeist mit einer Pathologisierung sowie Karikieren einhergehen, und zum anderen die gesellschaftliche Auslagerung dieser Praktiken im Bereich der Kunst. Bevor wir auf die erste These eingehen, ist es zunächst notwendig, die zweite Feststellung zu beleuchten. Denn die zweite These legt nahe, warum die alltägliche Performance eines vermeintlich anderen Geschlechts oder außerhalb der binären Geschlechterordnung im öffentlichen Raum teilweise schwerste Konsequenzen nach sich zieht: Solche Performances verlassen den gesellschaftlich gesetzten Rahmen im Kunstbereich und damit auch die vorgesehene Aufteilung dieser Praktiken. Damit ist nicht eine inhärente Kritik der künstlerischen Darstellung nicht-normativer geschlechtlicher Kleidungspraktiken gemeint, sondern vielmehr die Implikation, solche Praktiken seien isoliert als theatralisches Sonderereignis zu sehen und damit nur im Film, Theater oder anderen Kunstformen zulässig (vgl. ebd.: 70).

Diese Feststellung hängt eng mit der historischen Entwicklung gegendeter Dresscodes zusammen. So nimmt das Theater eine prominente Rolle in der Geschichte des Gendercrossings ein und bot schon in der Antike männlichen Schauspielern die Möglichkeit, feminine Kleidung anzulegen, wenn sie Frauenrollen verkörperten (Davis 2010). Diese Kontingenz zwischen Theater und Gendercrossing hat sich in die Praktiken nicht-normativen geschlechtlichen Kleidens eingeschrieben. Einerseits eröffnet diese die Bühne als (Frei-)Raum

und andererseits ermöglicht sie die oben genannte Auslagerung und damit Entkopplung von anderen gesellschaftlichen Bereichen. So erwarten wir, dass Politiker*innen oder Lehrer*innen gemäß ihres ihnen zugeschriebenen Genders gekleidet sind. Künstlerische Bereiche wie Fernsehen, Kino, Theater oder Bildende Kunst hingegen sind durchlässiger für diese Praktiken, was sicherlich auch damit zusammenhängt, dass Kunst per se als ein Bereich wahrgenommen wird, der außerhalb von Normen steht.

Damit ist nicht gemeint, dass Kleidungspraktiken außerhalb der normativen, gegenderten Kleiderordnung ausschließlich im künstlerischen Bereich auftreten oder keine wirkungsvolle Gesellschaftskritik entfalten könnten. Vielmehr unterstreicht die These, dass die Darstellung solcher Praktiken nicht automatisch die bestehende Gesellschaftsordnung infragestellt. Darin folgen wir dem Verständnis von Politik und Kunst, das Jacques Rancière wie folgt definiert:

»Kunst ist in erster Linie dadurch politisch, dass sie ein raum-zeitliches Sensorium schafft, durch das bestimmte Weisen des Zusammen- oder Getrenntseins, des Innen- oder Außen-, Gegenüber- oder In-der-Mitte-Seins festgelegt werden [...] Denn bevor Politik die Ausübung von Macht oder ein Machtkampf ist, ist sie die Aufteilung eines spezifischen Raums der ›gemeinsamen Angelegenheiten‹. Politik ist der Konflikt um die Frage, welche Gegenstände diesem Raum angehören und welche nicht, welche Subjekte daran teilhaben und welche nicht.« (Rancière 2006: 77)

In anderen Worten: Wenn nicht-normative Kleidungspraktiken als abjekt, deviant oder lachhaft dargestellt werden, gefährden diese Repräsentationen nicht die bestehende soziale und kulturelle Aufteilung in maskuline und feminine Praktiken. Wenn daher die Aufteilung der Kleidungspraktiken der sozialen Erwartung für den jeweiligen Kontext entspricht, wird, so unsere These, eine Performance auf Rezeptionsebene als authentisch konstruiert. Dementsprechend müssen Darstellungen nicht-normativer, gegenderter Kleidungspraktiken danach befragt werden, wie sie die Arbeitsteilung zwischen Mann und Frau, die Position beider Geschlechter im sozialen Raum und ihre Teilhabe an der Gesellschaft in einem spezifischen und damit auch zeitlich definierten Raum vorführen.

Gleichzeitig hat der Nexus von Theater, Kleidung und Geschlecht in der Theoretisierung des Sozialen und von Gender Eingang gefunden. Nicht zuletzt Erwin Goffman und Judith Butler haben die theatrale Performance ent-

grenzt und zum grundsätzlichen Baustein sozialen Zusammenlebens erklärt. Bei Butler wird das Theater somit nicht zum isolierten Bereich für das Ausleben von Praktiken außerhalb der gegenderten Kleiderordnung, sondern zum Vorbild für die allgemeine Praxis der Geschlechter. Maßgeblich für diese Erkenntnis ist Butlers Beschäftigung mit der Drag-Performance. Ohne hier auf die Details von Butlers Theorien eingehen zu können, ist es entscheidend, dass Butler den Zusammenhang zwischen Authentizität, Gender und Performance offenlegt:

»When one performance of gender is considered real and another false, or when one presentation of gender is considered authentic and another fake, then we can conclude that a certain ontology of gender is conditioning these judgements, an ontology (an account of what gender is) that is also put into crisis by the performance of gender in such a way that these judgements are undermined or become impossible to make.« (Butler 2004: 214)

Kleidung leistet einen entscheidenden Beitrag zu der beschriebenen patriarchalen Ontologie. Sie ist materielle Vermittlerin des Genders und im Zusammenspiel mit Gesten, Bewegungen und Körper authentifiziert sie eine Performance. Nylon oder Jeans, Minirock oder Hose, Schal oder Krawatte sind folglich keine banalen Auswahlmöglichkeiten, sondern sie beeinflussen auf empfindliche Weise, ob Personen in einem Kontext als authentische Akteur*innen wahrgenommen werden.

Der Eindruck der Authentizität ist auch abhängig davon, inwiefern die Performance mit der Identität, die andere der Performer*in zuschreiben, in Einklang zu bringen ist. Das verdeutlichen zum Beispiel die Kleidungspraktiken des US-Amerikaners Mark Bryan, den die Süddeutsche Zeitung im Herbst 2020 interviewte. Der derzeit in Deutschland lebende Ingenieur präsentiert erfolgreich auf seinem Instagram-Profil, wie er in Rock und High-Heels zur Arbeit fährt (Osterhammer 2020). Dass dies als ungewöhnlich wahrgenommen wird, zeigt sowohl die Aufmerksamkeit, die Bryan auf Instagram erfährt, als auch das Interview mit einer der größten Zeitungen Deutschlands. Nicht allein seine Kleidungswahl scheint jedoch verantwortlich für diese Wahrnehmung, wie die ersten Sätze des Artikels andeuten: »Einfach ein heterosexueller, glücklich verheirateter Typ, der Porsches und schöne Frauen liebt und gerne High Heels und Röcke trägt: So beschreibt sich der Amerikaner Mark Bryan [...]« (Ebd.) Der Hinweis auf Bryans Sexualität, der

durch maskulin codierte Attribute wie seine Vorliebe für attraktive Frauen und Autos bestärkt wird, fungiert als ein Einstieg, der Aufmerksamkeit erregt. Er steht im Widerspruch zu popularisierten Stilisierungen von Gendercrossing, zum Beispiel, dass nicht-normative, gegenderte Kleidungspraktiken auf Homosexualität zurückzuführen seien (Garber 1992: 4f.). Bryan kommentiert dies selbst im Interview: »Männer können Frauenkleidung und Frauen Männerkleidung tragen, ohne homosexuell oder trans zu sein. Einfach, weil es ihnen gefällt.« (Osterhammer 2020) Er verweist hier auf die Verflechtung zwischen nicht-normativ gegenderten Kleidungspraktiken und der automatischen Annahme, solchen Praktiken läge eine bestimmte Sexualität oder Geschlechteridentität zugrunde. Diese Sichtweisen sind problematisch, da sie lineare Narrative reproduzieren und den Blick auf die heterogenen Motive, Kontexte und Positionierungen in Bezug auf nicht normative Kleidungspraktiken verstellen. Übereinstimmend kritisiert die Transfeministin Kayte Stokoe die Tendenz, innerhalb von theoretischen Auseinandersetzungen mit der Drag-Kultur davon auszugehen, es handelte sich hier um die Darstellung des anderen Geschlechts. »This view of drag erases performers whose identity resonates with that of their onstage characters – a trans man performing as a drag king, for example – as well as excluding non binary performers,« erklärt Stokoe (2020: 2). Daher ist es notwendig, sich gegenderten Kleidungspraktiken differenziert zu nähern und sie kontextabhängig zu bewerten, ohne die Vorwegnahme von Identitäten und Motiven. »Clothes do not make the sexuality, but they do denote gender and in turn a relation to power«, unterstreicht Cremin (2017: 7). Dementsprechend lässt Kleidung aufgrund ihrer engen Verbindung zu Geschlechtlichkeit weniger Rückschlüsse darauf zu, welche Identität sich eine Person zuschreibt, als darauf, wie Gender in einem bestimmten Kontext funktioniert, wahrgenommen und erzählt wird. Werden diese Erzählweisen konstant reproduziert, bilden sie zitierfähige Narrative, die vorgeblich authentische Verhaltensweisen und Identitäten für eine bestimmte Kleidungspraktik konstruieren. Insbesondere in der Populärkultur werden solche Narrative tradiert und genutzt, um Figuren und Orte zu charakterisieren. Im nächsten Abschnitt beleuchten wir diese Mechanismen anhand der filmischen Darstellung von Gendercrossing, Maskulinität und Feminität.

Narrative Strategien in Bezug auf eine authentische Gender-Performance

»The question of what it is to be outside the norm poses a paradox for thinking, for if the norm renders the social field intelligible and normalizes that field for us, then being outside the norm is in some sense being defined still in relation to it.« (Butler 2004: 42)

Butler weist hier auf einen paradoxen Vorgang hin: Normativität betrifft sämtliche Praktiken und auch solche, die außerhalb der Norm stattfinden. Daher müssen diese Praktiken in ein Verhältnis zur Norm gebracht werden und anhand ihrer Maßstäbe definiert werden. Im Zuge dieses Prozesses werden sie aus einer normativen Perspektive verständlich und erzählbar. Besonders Populärmedien wie Internet, Film und Fernsehen sind an einer solchen Narrativierung gesellschaftlicher Praktiken beteiligt. In Bezug auf die Darstellung von augenscheinlichen Cis-Männern in Frauenkleidern hat zum Beispiel der Film einige dominierende Narrative verbreitet, die dazu dienen, nicht normative Kleidungspraktik aus der Perspektive der binären Geschlechterordnung intelligibel zu machen. Dies verdeutlichte jüngst die Netflix-Dokumentation *Disclosure: Trans Lives On Screen* (2020), die die historische Darstellung von Filmfiguren, die Geschlechtergrenzen überschreiten, und die Erfahrungen von trans Schauspieler*innen in der US-Filmbranche beleuchtet. Mit großer Akribie erarbeitet die Dokumentation mittels Filmausschnitten und Interviews eine gängige stereotype Repräsentation von Figuren, die aus verschiedensten Gründen in die Rolle eines anderen Geschlechts schlüpfen, trans sind oder non-binäre Geschlechtsidentitäten leben. Darunter fallen Parodien, in denen scheinbare Cis-Männer sich zum Beispiel in Röcken oder Kleidern lächerlich machen (Feder 2020: TC 00:03:04-00:15:25). *Mrs. Doubtfire* (1993) oder *Big Momma's House* (2000) zählen hier zu den bekannteren Beispielen und zeigen, wie wahlweise Robin Williams oder Martin Lawrence Frauen spielen und sich bei feminin konnotierter Haus- oder Care-Arbeit als grotesk inkompetent erweisen. Zudem zeichneten Filme wie Alfred Hitchcocks *Psycho* (1960) oder der Thriller-Klassiker *Das Schweigen der Lämmer* (1991) das düstere Bild von mörderischen Psychopathen, die in die Haut von Frauen schlüpfen

wollen (Feder 2020: TC 00:16:30–00:18:45). Gleichzeitig zeigten filmische Repräsentationen trans Frauen häufig als Prostituierte, zum Beispiel *Jungfrau (40)*, *männlich, sucht* (2005) oder Serien wie *Californication* (Feder 2020: TC 00:35:30–00:38:00). Daneben repräsentierten Filme (zum Beispiel *Boys Don't Cry*, 1999) und im besonderen Maße Kriminal- und Arztserien Figuren, die nicht der normativen Geschlechter- und/oder Kleiderordnung folgen, gerne als Opfer von Gewaltverbrechen oder gesundheitlich geschädigt durch eine Geschlechtsangleichung (Feder 2020: TC 00:38:10–00:47:28). Darüber hinaus demonstriert *Disclosure*, wie die Reaktion von Cis-Männern auf trans Frauen oftmals als pure Abscheu dargestellt wird, zum Beispiel in *The Crying Game* (1992), *Ace Ventura – Ein tierischer Detektiv* (1992) oder *Hangover II* (2011) (Feder 2020: TC 01:04:20–01:07:52).

Die schiere Zahl und Bandbreite der in *Disclosure* erwähnten Beispiele unterstreicht, wie der Film als Medium die Repräsentation von Figuren, deren Performance entgegen oder außerhalb der binären Geschlechterordnung stattfindet, geprägt hat und bei der Reproduktion von Stereotypen und Viktimisierungen maßgeblich war, die Gendercrossing entweder als lachhaft, pathologisch, vermeintlich kriminell und/oder abjekt deuten. Vordergründig wird das nicht-normativ gegenderte Sichkleiden als eine Täuschung vermittelt, in die das Publikum entweder eingeweiht ist oder deren Enthüllung als spektakuläres Überraschungsmoment inszeniert wird. Aus der Perspektive dieser Serien und Filme umfasst daher die nicht-normativ gegenderte Dressur immer ein Element der Inauthentizität. Paradoxerweise produzieren diese Darstellungen aber ebenso eine Vorstellung von Authentizität, weil sie unterstellen, dass nicht-normativ gegenderte Kleidungspraktiken sich immer aus bestimmten Motiven ergeben und in bestimmter Manier materialisieren. Sie definieren authentische Performances des Gendercrossings, die die gegenderte Kleiderordnung stabilisieren. Gleichzeitig tragen sie dazu bei, dass Rezipient*innen diese Ordnung internalisieren und ihre eigene Performance damit abgleichen. Das vorangestellte Zitat von Butler bezieht sich auf die Produktion dieser Authentizitätsvorstellungen, da sie letztlich nicht-normative Praktiken in ein Verhältnis zur Norm setzen. Ebenso geben diese Repräsentationen Aufschluss über die Erwartungshaltungen, die gegenüber einer normativen Performance von Gender gehegt werden. Komödien, die beispielsweise hervorheben, wie Cis-Männer an Hausarbeit scheitern, legen nahe, dass Cis-Frauen generell geeigneter für diese Arbeitsformen seien. Kleidung fungiert dabei als ein zentrales Inszenierungsmittel, weil sie diese Ansprüche an eine feminine Performance generiert.

Darüber hinaus deckt Barbara Vinken eine weitere Spielart von Authentizität auf, die sich in die gegenderte Kleiderordnung eingeschrieben hat. Sie stellt die These auf, dass einer femininen Inszenierung ein gewisser Pomp und eine Zurschaustellung des eigenen Körpers zugestanden werde, weil von dieser machtvollen Inszenierung in Wirklichkeit keine materielle Macht ausginge (Vinken 1999: 76f.). Die Zurschaustellung entpuppe sich als simpler Schein einer Macht, würden die Strukturen einer patriarchalen Gesellschaft einbezogen. Der bürgerliche Mann trete uniform und nüchtern in Anzug und Krawatte auf, denn es bestünde in diesem Fall keine Notwendigkeit für eine exaltierte Präsentation des eigenen Körpers. Kern von Vinkens Ausführungen ist ihre Annahme, dass seit der französischen Revolution »adelig zu einer Metapher für scheinhafte Macht geworden ist« und sich dies auf die Darstellung von Femininität übertragen hätte:

»Die Männer ›sind‹: sie sind jemand, sie sind eigentlich; dagegen erscheinen die Frauen künstlich, uneigentlich. Mode entsteht als etwas, das aus der vorgeblich unrhetorischen Eigentlichkeit des bürgerlichen Männerkollektivs ausgegrenzt ist, weil es Weiblichkeit und Adel im Zeichen ihres gemeinsamen frivolen Scheins zusammen- und folglich aus der wirklichen Welt ausschloß, wo man männerbündnerisch unter sich war.« (Ebd.: 79)

Entscheidend ist, dass sich in der bürgerlichen Welt der Moderne die gegenderte Kleiderordnung in maskulin/authentisch und feminin/inauthentisch gliedert. Das zeigt sich auch daran, wie in Film und Serien die oben bereits angesprochene Hosenrolle weiblichen Figuren oftmals den Zugang zu Berufen und sozialen Milieus, die meist mit einem gesellschaftlichen Aufstieg assoziiert werden, ermöglicht. Klassische Beispiele sind hier *Yentl* (1983) oder *Mulan* (1998) (vgl. auch Gottgetreu 1997: 62f.).

Die vermeintliche Inauthentizität femininer Kleidung schlägt sich in der Darstellung femininer Charaktere in Film und Serien nieder. Hyperfeminin gekleideten Figuren haftet oftmals eine unterschwellige Oberflächlichkeit und Künstlichkeit an, was bedingt, dass diese Figuren sich in einem Spannungsfeld zwischen »Spektakel« und der »Konvention, ein schickliches und zurückhaltendes Erscheinungsbild aufrechtzuerhalten«, bewegen (Craik 2005: 299). Aus diesem Grund müssen solche Figuren häufig beweisen, dass sie trotz ihres exaltierten Auftretens feminin codierte Tugenden wie Bescheidenheit, Fürsorge und Unterwürfigkeit in sich vereinen. Andernfalls bleiben sie *fake*. Die von Reese Witherspoon verkörperte Elle Woods in *Natürlich blond* (2001) scheint

der Archetyp für ein solches Narrativ zu sein. Ähnlich prädestiniert ist die Figur der Miriam »Midge« Maisel in Amazon Primes *The Marvelous Mrs. Maisel*. In der Serie, die 2017 anlief und in den 1950er Jahren spielt, entdeckt die glamouröse und wohlhabende Hausfrau Miriam Maisel ihr Talent für die Comedy und versucht mit der Unterstützung ihrer Managerin Susie Meyerson ihr Glück als Komikerin. Visuell zeichnet sich die Serie durch eine auffallend opulente Kostümierung und eine akribische Inszenierung der 50er-Jahre-Ästhetik aus. Besonders Miriams Outfits sind gekennzeichnet durch satte Farben, eine auffallende Akkuratess und Eleganz. Darin spiegeln sich ihre Zugehörigkeit zur oberen Mittelschicht und ihr betont feminines Auftreten. Augenscheinlich führt sie mit ihrem Mann und ihren Kindern ein perfektes und geordnetes Leben, was die erste Staffel der Serie jedoch als trügerisch entlarvt, als Miriams Mann sie verlässt. Der schöne Schein beginnt zu bröckeln. Bereits in der Pilotfolge bricht sich dies Bahn, als Miriam nach der Trennung, betrunken und nur mit einem Nachthemd bekleidet, die Bühne eines Comedy-Clubs betritt und hemmungslos von ihrer gescheiterten Ehe berichtet (PILOT, TC 00:42:16–00:46:54). Konsequenterweise ist Miriam hier alles andere als passend gekleidet: Ihre Fassade aus Designerkleidern und Make-up lässt sie daheim. Damit signalisiert die Serie, dass die Zuschauer*innen nun der wahren, authentischen Miriam begegnen. Dies erreicht seinen Höhepunkt, als Miriam ihre Brüste entblößt und von der Polizei abgeführt wird. Die Serie bedient sich hier der nackten Haut als klassischem Symbol der Wahrheit. Im Falle von Miriam zwingt sich dieser Moment fast auf, da ihre Kleidung alles, was sie als inauthentisch (und feminin) charakterisiert, repräsentiert. Demgegenüber wird Miriams Managerin Susie als betont zupackend und tendenziell maskulin beschrieben, was sich vor allem dadurch ausdrückt, dass sie wiederholt für einen Mann gehalten wird (z.B. YA SHIVU V BOLSHOM DOME NA KHOLME, TC 00:19:36–00:19:44). Diese Ambiguität signalisiert die Serie durch Susies Kleidung, die meist aus Schiebermütze, Lederjacke und Jeans besteht. Ihre Kleidung authentifiziert sie als Managerin, weil sie die maskulin konnotierte geschäftliche Seite der Comedy-Szene für Miriam übernimmt. Während Miriam sich daher erst aus ihrer Scheinwelt kämpfen muss, zeichnet die Serie Susie als bereits authentische und seriöse Persönlichkeit. Gerade in der Kleidung der Figuren drückt sich dieses Spiel zwischen maskulin/authentisch und feminin/inauthentisch aus.

Die hier präsentierten narrativen Strategien zeigen auf, wie gegenderte Kleidung als Inszenierungsmittel Geschlechternormen aufruft und innerhalb von filmischen Erzählungen Figuren in ein Verhältnis zu diesen setzt.

Die genannten Beispiele sind meist eher normativ orientiert und verfolgen gängige Charakterisierungen, die durch gegenderte Kleidung umgesetzt werden. Dabei hat sich die Besprechung ausschließlich auf den Kulturraum des Globalen Nordens beschränkt und kann somit nur über diesen Auskunft geben. Zudem stehen unsere Ausführungen auch im Zusammenhang mit Machtstrukturen, die ebenso durch den Kolonialismus hervorgerufen und systemischen Rassismus gestützt werden. Das sollte nicht vergessen werden. Nur implizit angesprochen wurde, dass sich die Geschlechterordnung durch die Inszenierung qua Kleidung auch unterwandern lässt. Es handelt sich bei den genannten Narrativen letztlich um Spielarten von Kleidungspraktiken, die ein Spannungsfeld der Authentizität eröffnen. Die eigene Performance muss nicht zwangsläufig auf sie zurückgreifen, sondern kann sie ebenso konterkarieren und unterminieren. Maßgeblich ist hier, inwiefern die durch Kleidung aufgerufenen Gendervorstellungen hinterfragt, reflektiert und kritisiert werden. Im abschließenden Teil unserer Auseinandersetzung mit Mode und Gender wollen wir uns diesem Aspekt zuwenden und zugleich Fragen bezüglich einer möglichen Unterwanderung der Geschlechterordnung qua Mode aufwerfen.

Gendercrossing als Schnittstelle zwischen Aneignung und Subversion

Die vorausgegangenen Ausführungen haben gezeigt, dass die vestimentäre Inszenierung von Geschlecht oder Gender nicht nur mit Identität und den entsprechenden Rollenzuschreibungen, sondern auch mit den gesellschaftlichen Machtstrukturen eng verknüpft ist. Dabei können authentische und inauthentische Darstellung sowohl affirmativ als auch subversiv eingesetzt werden. Interessant sind hier insbesondere die Brüche innerhalb einer Inszenierung, denn sie besitzen das Potential, die soziale Wahrnehmung selbst und damit auch die entsprechenden Strukturen zu destabilisieren und zu modifizieren.

Hier zeigt sich eine Parallele zu den Überlegungen Rancières, der diesen Aspekt mit Blick auf die Kunst untersucht, der er ein politisches und emanzipatorisches Potential zuspricht. Entgegen der gängigen Auffassung betrachtet Rancière Kunst und Politik nicht als zwei voneinander getrennte Kategorien, bei denen das Politische der Kunst lediglich darin bestünde, politische Fragestellungen zu thematisieren oder den reflexiven Hintergrund für das Ver-

ständnis künstlerischer Produktion zu bilden, sondern sie »vermischen sich« (Rancière 2008: 85). Kunst wie Politik schreibt er dabei das Potential zu, gesellschaftliche Strukturen sichtbar zu machen, aber auch zu durchmischen und aufzubrechen. Grundlage hierfür ist sein zentrales Konzept der »Aufteilung des Sinnlichen«, das – als ein spezielles System der Wahrnehmung und Identifizierung – sowohl der Politik als auch der Kunst zugrunde liegt.

Für die Mode lässt sich eine strukturelle Ähnlichkeit zur Kunst feststellen: Auch sie fungiert als ein Prinzip der Wahrnehmung und Identifikation, das soziale Normen und Strukturen sowie kulturelle und geschlechtliche Zugehörigkeiten aufzeigt, gleichzeitig aber auch das Spiel mit eben diesen Grenzen möglich macht. So ermöglicht auch modisches Handeln *Interventionen*, die gesellschaftliche *Störungen* verursachen, indem sie durch visuell dargestellte, kalkulierte Überschreitungen mit sozialen Interaktionsregeln und – in unserem Fall geschlechtsspezifischen – Normen spielen oder diese gar negieren und umkehren. Solche *Brüche* bedeuten auch immer eine Störung des Wahrnehmungsprozesses, so dass das Gewohnte und die verbindliche Ordnung hinterfragt und neu interpretiert werden kann; darin liegt ihr produktives Potential. Das »Gleiten der Bedeutungen« (Lehnert 2016: 21) verursacht ein *Gleiten* der Grenzen und ermöglicht damit auch ein *Gleiten* der Möglichkeiten. Diese Unbestimmtheit, das Verwischen von Kategorien und Bedeutungen, erzeugt eine produktive Spannung.

Wie Austin es bereits mit Blick auf Sprechakte formuliert hat, sind performative Handlungen stets selbstreferentiell, denn sie bedeuten das, was sie tun, und sie sind wirklichkeitskonstituierend, indem sie die Realität aufzeigen, die sie herstellen. Gerade aufgrund dieser Tatsache vermag das Performative eine Dynamik auszulösen, die begriffliche Gegensätze destabilisiert und schlussendlich kollabieren lässt. Für unser kulturelles Verständnis zentrale, als dichotomisch verstandene Begriffspaare wie bspw. Sein und Schein, Authentizität und Inauthentizität oder Mann und Frau verlieren ihre Eindeutigkeit, geraten in Bewegung und beginnen zu oszillieren, bis hin zum möglichen Zusammenbruch (vgl. Fischer-Lichte 2017: 295f.). Das Kollabieren solcher dichotomischen Begriffspaare konstituiert eine Wirklichkeit, »in der das eine zugleich als das andere erscheinen kann, eine Wirklichkeit der Unschärfen, Vieldeutigkeiten, Übergänge, Entgrenzungen« (ebd.: 305). Zwischen den Gegensätzen öffnet sich ein Raum, ein »Zwischenraum« (ebd.; vgl. auch Fischer-Lichte 2001: 290). Dies ermöglicht eine ästhetische Erfahrung, die Fischer-Lichte im Anschluss an Victor Turners Ritualforschung als »Schwellenerfahrung« (Fischer-Lichte 2017: 305) beschreibt. Eine solche Schwellenphase ermöglicht einen Zu-

stand der »Liminalität« als Situation einer »labilen Zwischenexistenz [...] between the positions assigned and arrayed by law, custom, convention and ceremonial« (ebd.: 305f.) und eröffnet damit »kulturelle Spielräume« für Experimente und Innovationen. »In liminality new ways of acting, new combinations of symbols, are tried out.« (Ebd.: 306) Liminale Praktiken konfrontieren die gesellschaftliche Wahrnehmung und Ordnung mit neuen, ungewohnten Perspektiven und provozieren uns, nicht in vermeintlichen Festschreibungen, sondern in Möglichkeiten zu sehen und zu denken.

Dennoch müssen Grenzen und Kategorisierungen als notwendige Muster grundsätzlich vorausgesetzt werden, um ihre Überschreitung und Vermischung und damit die Neubefragung von Bedeutung erst sichtbar und möglich zu machen. Wenn Butler mit Blick auf *drag performances* anmerkt, dass Gendercrossing auf nicht unproblematische Weise subversiv sei, dass die Inanspruchnahme geschlechtsspezifischer Symbole, Kleidungsstücke und Praktiken zwar durchaus disruptiv als Teil eines Transformationsprozesses eingesetzt werden könne, gleichzeitig jedoch die Gefahr bestehe, dass hiermit gerade der Glaube an deren »Natürlichkeit« befestigt werde (vgl. Butler 2019: 317), kann der Ansatz Rancières als ein möglicher Lösungsvorschlag hierzu gesehen werden.

Demnach scheinen die Geschlechtergrenzen selbst keineswegs obsolet; statt einer Nivellierung oder Aufhebung gilt es jedoch, sie durchlässig zu machen und damit multiple Lesbarkeiten zu erzeugen. Das Aufeinandertreffen und Vermischen heterogener und unvereinbarer Elemente evoziert einen Dissens, der sich als produktive Zuspitzung zwischen Wirklichkeit und Schein erweist; die geschlechtsspezifischen Symbole werden ihrer »konsensuellen Bestimmung« entzogen und »vieldeutig zur Disposition« gestellt (Rancière 2006: 62). Der Zustand der Liminalität beinhaltet zudem ein fiktionales Moment, denn er evoziert Wahrnehmungen und Verhaltensmöglichkeiten, die nicht dem gewohnten Weltbild entsprechen und die für die tradierte Denkweise eigentlich keine Möglichkeit darstellen.

Fiktionalität bedeutet in diesem Zusammenhang keineswegs das Erzählen erfundener Geschichten. Rancière charakterisiert Fiktionen als »Neuanordnung von Zeichen und Bildern«, die einen neuen Bezug zwischen Schein und Wirklichkeit, zwischen dem Sichtbaren und seiner Bedeutung herstellen und es so ermöglichen, das »Gegebene der Wirklichkeit« neu zu konfigurieren (ebd.). Diese spezifische »Fiktionalität« entfaltet sich zwischen zwei Polen: zwischen der Bedeutung, die jedem Objekt und jedem Wesen inhärent ist, sowie der Multiplikation der Ausdrucksweisen und Bedeutungsebenen (vgl. ebd.: 59). Auch Nelson Goodman betont den »operativen Charakter« (Iser 2015:

271) der Fiktionen; er betrachtet sie gar als Konstitutionsmodus verschiedenartiger Welten, *als Weisen der Welterzeugung*, »durch die aus Welten andere Versionen von Welt gemacht werden« (ebd., 267; vgl. auch Goodman 2014: 30; 127). Das Fiktive gilt ihm hierbei als »Signatur der Grenzüberschreitung« zwischen den Weltversionen (Iser 2015: 280; vgl. Goodman 2014: 131f.).

Auch wenn der Bruch in der authentischen Inszenierung mittels Kleidung und Accessoires als fiktionalen Ausdruckselementen die Wahrnehmung und Bedeutung von Gender, Geschlechterdifferenz und ihren Zuschreibungen zu irritieren und modifizieren vermag, scheint es fraglich, ob sich dieser Zustand in eine dauerhafte Ordnung überführen lässt, was auf den utopischen Charakter hindeutet. Der Mensch ist demnach ein großer »utopischer Akteur« – Michel Foucault bezeichnet ihn als den Hauptakteur aller Utopien –, der die vielfältigen Utopien nicht nur durch sakrale Kleidung, rituelle Bemalung oder Uniformen, sondern auch durch einen entsprechenden Umgang mit symbolisch aufgeladenen Kleidungsstücken hervortreten lässt. Das Sich-Bekleiden, wie auch das Schminken, Tätowieren oder Maskieren, sind Techniken, durch die der Mensch aus einem Raum austritt und in einen anderen versetzt wird (vgl. Foucault 2017: 31–33). Performative Handlungen und Gesten vermögen in einem komplexen Zusammenspiel von Form und Inhalt, Kontext und Schauplatz einzelne utopische Momente hervorzurufen, die die Möglichkeit einer anderen Wirklichkeit aufscheinen lassen. Die ästhetische Grenzüberschreitung oder -verwischung mittels Mode ist nicht nur geeignetes Medium, sich alternative Geschlechterrollen bzw. deren Zuschreibungen und Attribute anzueignen, sie ermöglicht es auch, die soziale Alltagsordnung selbst visuell zu verkehren und innerhalb dieser Ordnung alternative Wirklichkeitsbereiche, gesellschaftliche Heterotopien zu konstituieren. Foucault hatte der Utopie als »Nicht-Ort« die Heterotopien entgegengesetzt, die als »Gegenräume« fungieren und bestehende Orte »ersetzen, neutralisieren oder reinigen« (ebd.: 10). Er charakterisiert sie als »wirksame Orte«, in denen »die wirklichen Plätze innerhalb der Kultur gleichzeitig repräsentiert, bestritten und gewendet sind« (Foucault 1991: 39). Das eigentliche Wesen der Heterotopien besteht demnach darin, alle anderen Räume in Frage zu stellen (vgl. Foucault 2017: 19). Dies geschieht häufig, indem sie an einem und demselben Ort mehrere Räume zusammenbringen, die eigentlich unvereinbar sind (vgl. ebd.: 14).

Die narrativen Strategien und Schauplätze für visuelles und subversives Agieren mit der gendergerechten Authentizität sind, wie bereits dargestellt, vielfältig. Sie reichen von künstlerischen Performances wie z.B. Drag oder filmischen Darstellungen bis hin zu den unterschiedlichsten Inszenierungs-

strategien im Alltag. Mit Blick auf deren Potential, kulturell verankerte und vermeintlich naturalisierte Vorstellungen von Geschlecht nicht nur kritisch in Frage zu stellen, sondern ins Wanken zu bringen oder zu modifizieren, lässt sich fragen, welche Bedeutung hier jeweils das Umfeld, der Kontext oder auch die Atmosphäre haben. Ein Kriterium – so die These – scheint eine gewisse »Alltagsnähe« oder vermeintliche »Natürlichkeit« zu sein. Sobald die Darstellung ins Extreme gerät – bspw. eine Drag-Queen, die sowohl im Hinblick auf Kleidung und Accessoires als auch Make-up, Frisur und Gestik sämtliche Merkmale des Weiblichen einsetzt, gar überspitzt –, wird sie als künstlich empfunden und im Bereich des Künstlerischen oder Subkulturellen isoliert. Auch Butler äußert Zweifel daran, dass das »Parodieren der herrschenden Normen« allein hinreicht, um diese zu durchbrechen (Butler 2019: 177). Ein Mann hingegen, der ungeschminkt, mit Kurzhaarfrisur, in Sommerrock oder Pumps gekleidet, über die Straße geht, wird zwar auch deutliche Blicke auf sich ziehen, dennoch ist hier auf längere Sicht durchaus ein Gewöhnungseffekt denkbar, der sich in die Alltagsvorstellung integrieren lässt. Sinnvoll erscheinen insofern eindeutige, aber subtil eingesetzte Elemente.¹ Das Zupfen von Augenbrauen oder das Benutzen von Kajalstiften, das zwischenzeitlich auch beim heterosexuellen Mann nicht mehr als unangemessen oder anstößig, sondern als eine *andere Art von Normalität* betrachtet wird, macht dies deutlich. Ähnliches zeigt sich bspw. beim Boyfriend-Look, der sich dank der ökonomischen Strategien des Modemarktes längst etabliert hat.²

Der Aspekt der Kommerzialisierung spielt in diesem Zusammenhang eine höchst ambivalente Rolle: Zentrales Element in Rancières Ansatz ist die »produktive Spannung«, die es aufrechtzuerhalten gilt. Wichtig ist es demzufolge, nicht den neuen Bekleidungsstil, sondern den nonkonformen, vieldeutigen Umgang mit Kleidung selbst zu etablieren und auf Dauer zu stellen. Auf diese

1 Dennoch sind es gerade die extremen Darstellungen von Grenzüberschreitungen, die über die mediale Verbreitung solche Alltagsperformances auch ermöglichen.

2 Das Tragen eindeutig weiblicher Elemente hingegen gestaltet sich für den Mann noch immer schwierig. Eine Seidenbluse bspw. beinhaltet immer auch ein erotisches Moment, was die tradierten Vorstellungen von Männlichkeit auch derzeit noch erheblich provoziert. Erste Tendenzen lassen sich in der zunehmend auch körpernahen Männermode feststellen, die derzeit häufig noch mit Verweiblichung oder homoerotischen Zügen assoziiert wird; jedoch lassen sich auch hier – nicht zuletzt durch die aktuelle Genderdebatte, die auch von der Modeindustrie aufgegriffen und visuell umgesetzt wird – erste Anzeichen für eine Vermischung und Veruneindeutigung feststellen.

Weise können kulturelle und soziale Normen und Zuschreibungen fortwährend hinterfragt und neu organisiert werden. Nun laufen modische, subversive Interventionen zweifellos Gefahr, als Impuls von etwas Neuem, Provozierendem von der Modeindustrie aufgegriffen zu werden und mit der kommerziellen Verbreitung an politischer Emanzipationskraft zu verlieren. Aber gerade hierin liegt auch ein Potential: Die allgegenwärtige Sichtbarkeit bewirkt einen Gewöhnungseffekt, eine Normalisierung, die das vermeintlich Unvorstellbare auf Dauer sichtbar und damit denkbar und möglich macht. So zeigt auch die aktuelle Debatte zur Nonbinarität erste Auswirkungen in der Modewelt. Androgyne oder trans* Models präsentieren die Mode auf dem Laufsteg oder in den Fotostrecken. Das schwedische Label HOPE kennzeichnet jedes Teil der Kollektion sowohl mit der männlichen als auch der weiblichen Konfektionsgröße. Das Vermischen der Gendercodes auf allen Ebenen führt letztlich auch zu einer Veruneindeutigung der Adressat*innen.

Wie kann sich die Tendenz zur Veruneindeutigung auf das Verständnis von Authentizität auswirken? Unter diesen Bedingungen wird auch Authentizität von einer grundlegenden Offenheit und Unbestimmtheit gekennzeichnet sein. Die ›Zitatförmigkeit‹ schwächt sich ab oder entfällt, sodass Symbole allein keine hinreichenden Merkmale für Authentizität mehr darstellen und bspw. Kontext und Auftreten vermehrt an Bedeutung gewinnen. Langfristig ermöglicht das Vermischen unterschiedlicher Kleidernormen möglicherweise das Ausbilden neuer zitierfähiger Kleidungspraxen.

Literatur

- Benthien, Claudia (2003): »Das Maskerade-Konzept in der psychoanalytischen und kulturwissenschaftlichen Theoriebildung«, in: dies./Inge Stephan (Hg.): *Männlichkeit als Maskerade: Kulturelle Inszenierungen vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Köln/Weimar: Böhlau, S. 36–59.
- Butler, Judith (1991): *Das Unbehagen der Geschlechter*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- (2004): *Undoing gender*, London: Routledge, online verfügbar unter <http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&scope=site&db=nlebk&db=nlabk&AN=110587>, abgerufen am 5.7.2024.
- (2007): »Performative Acts and Gender Constitution: An essay in phenomenology and feminist theory«, in: Henry Bial (Hg.): *The Performance Studies Reader*, 2. Aufl., London: Routledge, S. 187–199.

- (2019): *Körper von Gewicht*, 10. Aufl., Berlin: Suhrkamp.
- Craik, Jennifer (2005): »Mode als Körpertechnik: Körperarbeit, Modearbeit«, in: Gabriele Mentges (Hg.): *Kulturanthropologie des Textilen*, Berlin: Ebersbach, S. 287–304.
- Cremin, Ciara Colin (2017): *Man-made woman: The dialectics of Cross-Dressing*, London: Pluto.
- Davis, Jim (2010): »female impersonation«, in: Dennis Kennedy (Hg.): *Oxford Reference Online. The Oxford companion to theatre and performance*, Oxford: Oxford University Press, online verfügbar unter <https://www.oxfordreference.com/display/10.1093/acref/9780198601746.001.0001/acref-9780198601746-e-1308?rsk=5eGos&result=1309>, abgerufen am 02.05.2024.
- Derrida, Jacques (1976): »Signatur, Ereignis, Kontext«, in: ders.: *Randgänge der Philosophie*, Wien: Passagen, S. 291–314.
- Feder, Sam (Regie) (2020): *Disclosure: Trans Lives On Screen*, Netflix.
- Fischer-Lichte, Erika (2001): *Ästhetische Erfahrung. Das Semiotische und das Performative*, Tübingen/Basel: Francke.
- (2017): *Ästhetik des Performativen*, 10. Aufl., Berlin: Suhrkamp.
- et al. (Hg.) (2007): *Inszenierung von Authentizität*, 2. überarb. u. akt. Aufl., Tübingen/Basel: Francke.
- Foucault, Michel (1991): »Andere Räume«, in: Karlheinz Barck/Peter Gente/Heidi Paris (Hg.): *Aisthesis: Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik. Essays*, 2. Aufl., Leipzig: Reclam, S. 34–46.
- (2017): *Die Heterotopien. Der utopische Körper. Zwei Radiovorträge*, 3. Aufl., Berlin: Suhrkamp.
- Garber, Marjorie (1992): *Vested interests*, London: Routledge.
- Gaugele, Elke (2005): »Drags, Garçons [sic!] und Samtgranaten: Mode als Medium der Gender(de)konstruktion«, in: Gabriele Mentges (Hg.): *Kulturanthropologie des Textilen*, Berlin: Ebersbach, S. 305–319.
- Goodman, Nelson (2014): *Weisen der Welterzeugung*, 8. Aufl., Berlin: Suhrkamp.
- Gottgetreu, Sabine (1997): »The Women All Women Want to See? Androgyne Frauen im Film«, in: Andrea Stollm/Verena Wodtke-Werner (Hg.): *Sakko-rausch und Rollentausch*, Berlin: Ebersbach, S. 55–79.
- Iser, Wolfgang (2015): *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie*, 6. Aufl., Berlin: Suhrkamp.
- Laqueur, Thomas (1996): *Auf den Leib geschrieben: Die Inszenierung der Geschlechter von der Antike bis Freud*, München: dtv.

- Lehnert, Gertrud (2016): »Queere Mode|Körper. Leigh Bowry und Alexander McQueen«, in: dies./Maria Weilandt (Hg.): *Ist Mode queer? Neue Perspektiven der Modeforschung*, Bielefeld: transcript, 17–36.
- Osterhammer, Franziska (2020): »Mark Bryan – In Bleistiftrock und High Heels«, in: *Süddeutsche Zeitung* vom 26.10.2020, online verfügbar unter <https://www.sueddeutsche.de/panorama/mark-bryan-crossdressing-mode-instagram-1.5094331>, abgerufen am 02.05.2024.
- Plessner, Helmuth (2015): *Conditio humana*, 2. Aufl., Berlin: Suhrkamp.
- Rancière, Jacques: »Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien«, in: Maria Muhle (Hg.), *Die Aufteilung des Sinnlichen*, Berlin: b_books, S. 75–99.
- (2008): *Ist Kunst widerständig?*, Berlin: Merve.
- Rousseau, Jean-Jacques (1993): *Emile oder Über die Erziehung* (= UTB, Band 115), 13. Aufl., Paderborn u.a.: Schöningh.
- Schwidlinski, Pierre (2020): *Erlebte Authentizität: Diskursive Herstellung von Authentizität zwischen Performanz und Zuschreibung*, Berlin/Boston, Mass.: De Gruyter.
- Stokoe, Kayte (2020): *Reframing drag: Beyond subversion and the status quo*, London: Routledge.
- Vinken, Barbara (1999): »Frau als Mann als Frau: Mode als Cross-Dressing«, in: *Freiburger Frauenstudien* 5.2, S. 75–90.

Audiovisuelle Medien

- PILOT (2017) (USA, P: Amy Sherman-Palladino; = *The Marvelous Mrs. Maisel*, Folge 1).
- YA SHIVU V BOLSHOM DOME NA KHOLME (2017) (USA, P: Amy Sherman-Palladino; = *The Marvelous Mrs. Maisel*, Folge 2).

