



VERENA POTTHOFF

MODE ALS EMANZIPATORI- SCHE PRÄXIS?

QUEERNESS IM ANSCHLUSS
AN JACQUES RANCIÈRE

»The best way I can explain my gender is as fluid.
Sometimes I wake up feeling like a powerful queen
and other days I wake up feeling as if I'm just a guy being a dude,
and other times I identify outside of the gender binary entirely.«

Nikki Hiltz in einem Interview am 20. Juni 2021

Im Dezember 2020 sorgte das Cover der amerikanischen *Vogue* für Furore: Erstmals in ihrer 128-jährigen Geschichte zeigte sie dort ein männliches Model allein auf der Titelseite. Der US-amerikanische Sänger Harry Styles trug für diese Aufnahme ein bodenlanges, gesmoktes Volantkleid aus transparenter, cremefarbener Spitze, entworfen von Gucci-Designer Alessandro Michele. Ergänzt wurde es mit einer taillierten Smokingjacke.¹ Weltweit wurde dies als Versinnbildlichung eines gesellschaftlichen Neuerverständnisses von Männlichkeit gelesen. Michele selbst hatte bereits für die Menswear-Kollektion seines Debüts im Herbst 2015 bestickte Anzüge, Satinhemden und Spitzentops über den Laufsteg geschickt – wohlgernekt an Models beiderlei Geschlechts. Er hat damit nicht nur ein neues romantisches und zerbrechliches Männerbild proklamiert, sondern gleichzeitig auch die Grenzen zwischen den Geschlechtern selbst fluide werden lassen. Seine Präsentation war der Auftakt zu zahlreichen entsprechenden Neuinterpretationen, Präsentations- und Verkaufskonzepten, auch seitens der Modeindustrie. So brachte Zara im Frühjahr 2016 eine Unisex-Kollektion mit dem Titel *ungendered* heraus, die in der Fotokampagne von männlichen und weiblichen Models getragen wurde. Das Londoner Kaufhaus Selfridges konzipierte im Rahmen von *Agender* ein übergreifendes, geschlechts neutrales Einkaufserlebnis in den Bereichen Mode, Accessoires und Kosmetik.

Es scheint etwas in Bewegung geraten zu sein in Sachen Gender und Genderidentität. Und es zeigt sich – einmal mehr –, dass Mode zum einen immer Ausdruck aktueller Bedürfnisse, Fragestellungen und Entwicklungen ist, darüber hinaus aber auch unmittelbar in die soziale Realität einzugreifen vermag.

Diese politische und emanzipatorische Bedeutung von Mode ist nicht neu. Denken wir beispielsweise an die Reformkleidung, welche die Frau von Reifrock und Korsett befreite und damit gängige Rollen- und Geschlechterbilder infrage stellte. Legendär ist auch Yves Saint Laurents Kollektion für das Frühjahr 1967, in der er einen Smoking für die Frau über den Laufsteg schickte und damit den Beginn einer neuen Frauenmode, einer neuen Weiblichkeit markierte. In gewisser Weise war Mode schon immer ein

Medium, mit dem sich eine gesellschaftliche Gruppe – in der Regel Frauen – zunächst äußerlich von den ihnen zugeschriebenen Rollenbildern emanzipieren konnte. Bemerkenswert ist hierbei, dass es in der Regel Designer oder Designerinnen waren, die dem bestehenden Frauenverständnis ein neues, besseres und zeitgemäßes Frauenbild entgegengesetzten.

Der französische Philosoph Jacques Rancière untersuchte das Emanzipatorische, dessen politische und soziale Verflechtung, am Beispiel der Kunst. Er verfolgt hierbei einen ganz anderen Ansatz. Für ihn ist Emanzipation nichts institutionell Gegebenes. Er denkt Emanzipierung – und das ist dem Begriff im Grunde immanent – prinzipiell vom Individuum aus. Ausgehend von seinen Untersuchungen der Interdependenzen zwischen Kunst und Politik entwickelt er ein Szenario, das den / die Einzelnen befähigen soll, sich aus gesellschaftlichen Zuschreibungen und den daraus resultierenden Möglichkeiten zu lösen und alternative Handlungs- und damit auch Partizipationsweisen aufzuzeigen.

Nun lässt sich für die Mode eine formale und institutionelle Nähe zur Kunst feststellen. Zum einen zeigt sich Mode als Kunst selbst, etwa Mode mit extrem skulpturelem Charakter. Ihre Untragbarkeit ist eines der Kriterien, die sie der Kunst zuordnen. Daneben gibt es aber auch konzeptionelle Mode, die weniger auf kommerzielle Vermarktung abzielt, als vielmehr gesellschaftliche und kulturelle Fragestellungen visualisiert, wie u.a. der türkisch-zypriotische Designer Hussein Chalayan mit seiner Kollektion *Afterwords* aus dem Jahre 2000². Es ist zu beobachten, dass sich beide Bereiche zunehmend vermischen. So machen Künstler:innen Mode oder arbeiten mit Designer:innen zusammen, wie beispielsweise 2021 der britische Künstler Noel Fielding mit dem italienischen Luxuslabel Fendi. Auf der anderen Seite wird Mode selbst immer häufiger zum Gegenstand internationaler Kunstausstellungen, und auch die Präsentationen der Modekollektionen ähneln vermehrt künstlerischen Performances, wie aktuell Louis Vuittons Men's Wear Show Fall Winter 2023 in Paris, die mehr an ein Filmset oder eine Theaterkulisse erinnerte als an einen Catwalk³. Die Verbindungen, Parallelen und Überschneidungen sind vielfältig, bis hin zu der Tatsache, dass der ökonomische Aspekt, die Vermarktung – die die Mode lange Zeit dem Profanen und Oberflächlichen zuordnete – auch bei der Kunst zunehmend im Vordergrund steht.

Ziel dieses Beitrags ist es, anhand Rancières politischer Ästhetik das emanzipatorische Potenzial der Mode und deren Wirkmechanismen zu präzisieren und einzuordnen und die jeweiligen subversiven Strategien gegeneinander abzugrenzen.

DIE POLITIK DES ÄSTHETISCHEN

Jacques Rancière hat die politische Wirkmächtigkeit des Ästhetischen am Beispiel der Kunst untersucht. Entgegen der gängigen Auffassung betrachtet er Kunst und Politik nicht als zwei voneinander getrennte Kategorien, bei denen das Politische der Kunst lediglich darin bestehe, politische Fragestellungen zu thematisieren oder den reflexiven Hintergrund für das Verständnis künstlerischer Produktion zu bilden, sie »vermischen«⁴ sich. Beiden – Kunst wie Politik – schreibt er das Potenzial zu, gesellschaftliche Strukturen sichtbar zu machen, aber auch aufzubrechen und zu durchmischen. Den Begriff des Politischen konzipiert Rancière neu und bezeichnet damit Tätigkeiten, die die etablierte gesellschaftliche Verteilung unterbrechen und somit die vermeintlich natürlich gegebene, hierarchische Ordnung außer Kraft setzen.

Die ästhetische Dimension bezieht sich ihm zufolge nicht auf den Umgang mit Kunstwerken oder Ähnlichem, sondern beschreibt das Verhältnis zur wahrgenommenen Welt. Rancière geht davon aus, dass Revolution und Umwälzungen immer zuerst ästhetische, sinnliche Angelegenheiten sind.⁵

Mit Blick auf die Kunst fragt Rancière nach der Möglichkeit, durch die Anordnung von Worten, Bildern oder Formen zugleich auch die Aufteilung eines gemeinsamen sozialen Raums vorzunehmen. Inwiefern beeinflusst die Konstellation von Worten, Linien und Flächen nicht nur die Lesart von Kunstwerken, sondern auch bestimmte Konfigurationen des Sichtbaren und somit politisch Denkbaren?⁶

Es ist vor allem der *Bruch* mit dem Schema der Adäquatheit, nach dem die gesellschaftlichen Möglichkeiten bestimmten festgelegten individuellen Voraussetzungen entsprechen, der bei Rancière zum zentralen Funktionsprinzip wird.⁷ Ein einziges unpassendes Detail, das die gewohnte Darstellung stört, hat Auswirkungen auf die Realität, indem es der etablierten Ordnung eine mögliche andere entgegensemmt.⁸ Das Aufeinandertreffen und Vermischen heterogener und unvereinbarer Elemente evoziert einen *Dissens*, der sich als produktive Spannung zwischen Wirklichkeit und möglichem Sein erweist. Diesen *Dissens* – und das ist für Rancière essenziell – gilt es aufrechtzuerhalten, um statt einer bloßen Neuinterpretation generelle Bedeutungsoffenheit und multiple Lesbarkeiten zu erzeugen.

Politisch wirksam wird Kunst, wenn sie die Zeichen ihrer »konsensuellen Bestimmung« entzieht und »vielleicht zur Disposition« stellt.⁹ Emanzipation zeigt sich demnach als »verstörender Modus«¹⁰, der die

vermeintlich naturgegebenen Zuschreibungen – seien sie biologisch, gesellschaftlich oder ästhetisch begründet – stets von neuem entkräftet.

DAS EMANZIPATORISCHE POTENZIAL DER MODE

Neben ihrer formalen und institutionellen Affinität besitzt Mode auch eine strukturelle Ähnlichkeit zur Kunst: Auch sie fungiert als ein Prinzip der Wahrnehmung und Identifikation, das kulturelle oder soziale Zugehörigkeiten und Strukturen aufzeigt, gleichzeitig aber auch das Spiel mit ebendiesen Grenzen ermöglicht.

Als textile Erweiterung des Körpers konstruiert und formiert Kleidung insbesondere einen wesentlichen Aspekt von Identität, das Geschlecht. Entsprechend dem Konzept des *doing gender* ist der spezifische Umgang mit Kleidung eine jener diskursiven Praktiken, welche die kulturellen und soziohistorischen Vorstellungen von Geschlechterdifferenz und den entsprechenden Rollenbildern performativ in die soziale Wirklichkeit transformieren, sie materialisieren.

Die disruptiven und subversiven Prinzipien, die Rancière für die Kunst herausgearbeitet hat, lassen sich auch für die Mode anwenden. So ermöglicht auch modisches Handeln *Interventionen*, die gesellschaftliche Störungen verursachen, indem sie durch visuell dargestellte, kalkulierte Überschreitungen mit sozialen Interaktionsregeln und Normen spielen oder diese gar negieren und umkehren. Das Sich-Bekleiden und Schmücken sind, so Jennifer Craik, spezialisierte Darstellungs- und Verhaltenstechniken, die das Individuum erlernt hat, um sich in seinem sozialen Körper angemessen darzustellen. Gleichzeitig fungieren auch die bekleideten Körper selbst als Orte, über welche die in einer Gesellschaft herrschenden Normen vermittelt werden.¹¹ Entsprechend vermögen Brüche oder Veruneindeutigung in der vestimentären Inszenierung des Selbst zunächst vorgegebene, vermeintlich naturalisierte Geschlechteridentitäten aufzubrechen und zu modifizieren, im weiteren Verlauf aber auch die binären Codes selbst zu destabilisieren. Das »Gleiten der Bedeutungen«¹² verursacht ein Gleiten der Grenzen und damit ein Gleiten der Möglichkeiten.

UNBESTIMMTHEIT ALS SCHWELLENFAHRUNG

Wie sprachliche Äußerungen haben auch modische Aussagen performativen Charakter. John Langshaw Austin hatte es bereits im Hinblick auf Sprechakte festgehalten: Performative Handlungen sind stets selbstreferenziell,

denn sie bedeuten das, was sie tun, und sie sind zugleich wirklichkeitskonstituierend, indem sie die Wirklichkeit herstellen, die sie aufzeigen.¹³ Gerade aufgrund dieser Tatsache vermag das Performative eine Dynamik auszulösen, die begriffliche Gegensätze destabilisiert und zuletzt kollabieren lässt. Für unser Verständnis zentrale dichotomische Begriffspaare – z.B. Mann oder Frau – verlieren ihre Eindeutigkeit, geraten in Bewegung und beginnen zu oszillieren.¹⁴ Zwischen den Gegensätzen öffnet sich ein Raum, ein labiler »Zwischen-Raum«¹⁵. Dieser Zustand der »Liminalität«¹⁶ eröffnet nun seinerseits »kulturelle Spielräume« für Experimente und Innovationen: »in liminality, new ways of acting, new combinations of symbols are tried out«.¹⁷

Sichtbar und damit gesellschaftlich real werden solche Zustände durch sogenannte »Schwellensymbole«¹⁸, etwa Kleidungsstücke oder Accessoires, die auf einen vermeintlich eindeutigen geschlechtsspezifischen Zusammenhang verweisen. Diese markieren die Grenzen zwischen der gewohnten Ordnung und dem, was jenseits dieser Grenzen möglich ist. Sie definieren diese Grenzen auch inhaltlich.

Der Ästhetik des Performativen liegen demnach ähnliche Prinzipien zugrunde wie Rancières politischer Ästhetik. Sie konfrontieren die gesellschaftliche Wahrnehmung mit neuen ungewohnten Perspektiven und provozieren uns, nicht in vermeintlichen Festschreibungen, sondern in Möglichkeiten zu sehen und zu denken. Neben der Kunst vermag also auch die Mode, ästhetisch und subversiv in die *Aufteilung des Sinnlichen*¹⁹ einzugreifen. Ihr Potenzial geht noch darüber hinaus, indem sie alternative Genderidentitäten und soziale Wirklichkeiten nicht nur visuell aufzeigt, sondern performativ erzeugt. Der Effekt mag hier noch umfassender sein, da Mode als Alltagsphänomen in der öffentlichen Wahrnehmung omnipräsent ist und auf diese Weise fortwährend gesellschaftlich wirksame Aussagen macht. Verstärkt wird dies durch die Tendenz, dass modische Veränderungen und damit zwangsläufig auch gesellschaftliche Neubewertungen grundsätzlich auf Verbreitung angelegt sind. Hinzu kommt, dass ein emanzipatorischer Umgang mit Kleidung grundsätzlich jedermann möglich ist, was Rancières Ansatz einer politischen Selbstermächtigung entspricht.

Nun gibt es seitens der Gender Studies und Queer-Theorien auch kritische Einwände. Judith Butler betont, dass Gendercrossing auf nicht unproblematische Weise subversiv sei, die Inanspruchnahme geschlechtsspezifischer Symbole zwar durchaus disruptiv als Teil eines Transformationsprozesses eingesetzt werden könne, gleichzeitig jedoch die

Gefahr bestehe, hiermit gerade den Glauben an deren *Natürlichkeit* zu befestigen.²⁰ Auch Kayte Stokoe kritisiert, Crossdressing sei limitierend, weil es voraussetzt, offenkundig das jeweils gegenteilige Geschlecht zu performen, man sich also weiterhin innerhalb dieser Binarität bewege.²¹ Die wechselseitige Aneignung geschlechtsspezifischer Attribute, wie sie schon seit Jahrhunderten praktiziert wird, um die jeweils damit verbundenen Fähigkeiten und Möglichkeiten für sich geltend zu machen²², ist allein nicht hinreichend, um bestehende Vorstellungen von Gender ins Wanken zu bringen. Erst die Ambiguität und der fortwährende *Dissens* eröffnen einen multiplen Gestaltungs- und Interpretationsraum. Mit diesem Aspekt hatte sich auch die Modedesignerin Isabelle Dingler in ihrer Kollektion *DeGender Fashion* auseinandergesetzt. Klassische maskuline Elemente wie das Herrensakko verlieren durch die feministischen Armausschnitte und den Schmuck ihre Eindeutigkeit. Gleichermaßen gilt auch für die anderen Teile und Outfits ihrer Kollektion. Das Vermischen von traditionell männlich und weiblich konnotierten Merkmalen – hinsichtlich Schnitt, Farbe und Materialität – erzeugt eine Indifferenz, die eine eindeutige Zuordnung erschwert und stattdessen multiple Interpretationsmöglichkeiten eröffnet. (Abb. 1)

Genderfluidität bedeutet mehr als Unisex-Mode, die eher auf eine Neutralisierung der Geschlechter hinausläuft.²³ Grenzen und Kategorisierungen müssen als notwendige Muster vorausgesetzt werden, um deren Überschreiten und damit die Neubefragung der Bedeutungen überhaupt erst möglich zu machen. »Könnte eine performative Äußerung gelingen, wenn ihre Forderung nicht eine >codierte< oder iterierbare Äußerung wiederholte«,²⁴ schreibt Jacques Derrida im Hinblick auf die Zitatförmigkeit performativer Handlungen. Die Konstitution von Gender vollzieht sich demnach im Rahmen der binären Geschlechterkategorien, weil diese uns historisch und kulturell verfügbar sind. Diese geraten aber ins Wanken, sobald Inkohärenzen auftreten.



1 Kollektion *DeGender Fashion* von Isabelle Dingler, Pforzheim 2020

QUEERE STRATEGIEN IN KUNST UND ALLTAG

Die narrativen Schauplätze für visuelles und subversives Agieren mit Genderidentitäten sind vielfältig. Sie reichen von künstlerischen Performances, wie etwa *drag*, filmischen Darstellungen oder Musikvideos bis hin zu den unterschiedlichsten Inszenierungsstrategien im Alltag. Mit Blick auf deren Potenzial kulturell verankerte und vermeintlich naturalisierte Vorstellungen von Gender nicht nur kritisch infrage zu stellen, sondern gar zu erschüttern und zu modifizieren, rückt auch die Frage nach der Relevanz des jeweiligen Umfeldes und Kontextes in den Fokus.

Ein Kriterium, so die These, scheint eine gewisse *Alltagsnähe* oder vermeintliche *Natürlichkeit* zu sein. Sobald die Darstellung ins Extreme gerät, beispielsweise eine Dragqueen, die wie in der ProSieben-Serie *Queen of Drags*²⁵ sämtliche Merkmale des Weiblichen – bis hin zu Mimik und Gestik – einsetzt und überspitzt, wird das Spiel mit den Genderrollen als künstlich empfunden und dem Bereich des Künstlerischen oder Subkulturellen zugeordnet. Auch Butler bezweifelt, dass das »Parodieren der herrschenden Normen« allein hinreiche, um diese zu durchbrechen.²⁶ (Abb. 2)



2 Drag Vava Vida bei den Aufnahmen zu *Queen of Drags*, Los Angeles 2019

Ganz anders verhält es sich im Falle von Mark Bryan, einem heterosexuellen Familienvater, der einfach gerne Röcke und High Heels trägt und das Tragen von Frauenkleidung weniger als Ausdruck einer sexuellen Identität, sondern vielmehr als Erweiterung seines modischen Repertoires versteht. Auch wenn für ihn selbst das spielerische Vergnügen an der Mode im Vordergrund steht, könnte sein unbestimmter und mehrdeutiger, aber *selbstverständlicher* Umgang mit Kleidung aufgrund der Nähe zu unserer Lebenswelt und Alltagserfahrung nicht nur dazu anregen, andere Formen von Männlichkeit zu erproben, sondern insgesamt die tradierten eindeutigen Kategorisierungen in Bewegung bringen.²⁷ (Abb. 3)

Der Aspekt der Kommerzialisierung hat in diesem Zusammenhang eine höchst ambivalente Rolle. Wie eingangs

beschrieben, zeigen die andauernden Debatten zur Nonbinarität längst Auswirkungen in der Modewelt. Androgyn oder Trans*-Models haben Laufstege und Fotostrecken erobert. Das schwedische Label Hope kennzeichnet jedes Teil der Kollektion sowohl mit der männlichen als auch der weiblichen Konfektionsgröße. Das Zürcher Mode-Kollektiv *prototypes* verzichtet vollständig auf eine geschlechtspezifische Zuordnung.

Zweifellos laufen modische, subversive Interventionen Gefahr, lediglich als Stimulus und Impuls von etwas Neuem, Provokierendem von der Modeindustrie aufgegriffen zu werden und mit der kommerziellen Verbreitung an politischer Emanzipationskraft zu verlieren. Wir kennen es von den Elementen der Punk-Mode, der Jogginghose oder zuletzt dem Kopftuch. Aber hierin liegt auch ein Potenzial: Die allgegenwärtige Sichtbarkeit bewirkt einen Gewöhnungseffekt, eine Normalisierung, die das vermeintlich Unvorstellbare auf Dauer sichtbar und damit denkbar und möglich macht. Am Ende steht möglicherweise das Ausbilden neuer zitierfähiger Praxen.



3 Mark Bryan auf dem Weg ins Büro, Crailsheim 2021

1 <https://www.standard.co.uk/news/uk/harry-styles-wears-dress-first-male-cover-of-us-vogue-b69598.html> (Zugriff: 22.2.2023); <https://metro.style/fashion/inspiration/harry-styles-vogue-us/28152> (Zugriff: 22.2.2023).

2 https://www.youtube.com/watch?v=hgG_vslpXW4 (Zugriff: 28.1.2023).

3 <https://www.youtube.com/watch?v=q2lrykZ7HsQ> (Zugriff: 28.1.2023).

4 Rancière, Jacques: *Ist Kunst widerständig?*; hg. und übersetzt von Frank Ruda/Jan Völker, Berlin 2008b, S. 85.

5 Vgl. Rancière, Jacques: *Politik und Ästhetik. Im Gespräch mit Peter Engelmann*; hg. von Peter Engelmann, übersetzt von Gwendolin Engels, Wien 2016, S. 18.

6 Vgl. Rancière, Jacques: *Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxiens*; hg. von Maria Muhle, 2. Aufl., Berlin 2008a, S. 64, 77.

7 Vgl. ebd., S. 81. Im Aufbrechen der Genrekonventionen in der Kunst, nach denen die Art und Weise der Präsentation der Protagonist:innen ihrer jeweiligen gesellschaftlichen Stellung entsprach (Hauptfiguren einer Tragödie waren Götter, Ähnliches galt auch für Porträts oder Biografien), sieht Rancière den Anfang für das Aufbrechen der hierarchischen Zuordnung, die dem bis dahin unbedeutenden Individuum zur Sichtbarkeit verhalf. Vgl. ebd., S. 27, 53 f., 77.

8 Vgl. Rancière 2008b (wie Anm. 4), S. 65.

- 9 Mühleis, Volkmar: *Der Kunstrehrer Jacotot. Jacques Rancière und die Kunstpraxis*; Paderborn 2016, S. 118, vgl. auch Rancière 2008a (wie Anm. 6), S. 62.
- 10 Mühleis 2016, ebd., S. 13.
- 11 Craik, Jennifer: »Mode als Körpertechnik. Körperarbeit, Modearbeit«, in: Gabriele Mentges, *Kulturanthropologie des Textilen* (2005), S. 278–304, hier S. 292 f.
- 12 Lehnert, Gertrud: »Queere Mode | Körper. Leigh Bowery und Alexander McQueen«, in: Gertrud Lehnert / Maria Weilandt (Hg.), *Ist Mode queer? Neue Perspektiven der Modeforschung*; Bielefeld 2016, S. 17–36, hier S. 21.
- 13 Vgl. Fischer-Lichte: Erika: *Ästhetik des Performativen*; 10. Aufl., Frankfurt am Main 2017, S. 38 f.
- 14 Vgl. ebd., S. 295 f.
- 15 Ebd., S. 305.
- 16 Ebd. Den Begriff der *Liminalität* (von lat. *limen* – die Schwelle) als Zustand der Schwellenphase hatte Victor Turner im Rahmen seiner Ritualforschung geprägt. Dieser mag zunächst suggerieren, die Schwellenerfahrung ziele auf eine dauerhafte Transformation. In künstlerischen (und sozialen) Performances geht es jedoch vielmehr darum, die Unsicherheit der Schwellenerfahrung selbst ästhetisch zu isolieren und in dieser unauflöslichen Spannung ihr reflexives Potenzial freizusetzen. Vgl. hierzu auch ebd., S. 307.
- 17 Turner, Victor: »Variations on a Theme of Liminality«, in: Sally F. Moore / Barbara G. Myerhoff (Hg.), *Secular Ritual*; Assen 1977, S. 40, in: Fischer-Lichte 2017 (wie Anm. 13), S. 306.
- 18 Müller, Michael R.: »Die Apartheid der Mode. Eine symboltheoretische Revision der formalen Modesoziologien«, in: Gudrun M. König / Gabriele Mentges (Hg.), *Die Wissenschaften der Mode*; Bielefeld 2015, S. 185–218, hier S. 200.
- 19 Vgl. hierzu Rancière 2008a (wie Anm. 6), S. 25 f., Rancière 2008b (wie Anm. 4), S. 43 f., Rancière 2016 (wie Anm. 5), S. 64.
- 20 Vgl. Butler, Judith: *Körper von Gewicht*; 10. Aufl., Frankfurt am Main 2019, S. 317.
- 21 Vgl. Stokoe, Kayte: *Reframing Drag. Beyond Subversion and the Status Quo* (= Routledge Research in Gender and Society); Abingdon / New York 2020, S. 2.
- 22 Für den Zeitraum ab dem 18. Jh. vgl. hierzu insbesondere Gausele, Elke: »Drags, Garçones und Samtgranaten. Mode als Medium der Gender(de)konstruktion«, in: Mentges 2005 (wie Anm. 11), S. 305–319, hier S. 307–316.
- 23 Unter diesem Aspekt wurde seinerzeit auch Zara's Kollektion *ungendered* in den Medien kontrovers diskutiert (s. hierzu auch <https://www.dazedsdigital.com/fashion/article/30256/1/just-how-progressive-is-zara-s-new-ungendered-range> [Zugriff: 28.1.2023]).
- 24 Derrida, Jacques: »Signatur, Ereignis Kontext«, in: ders.: *Randgänge der Philosophie*; Frankfurt am Main / Berlin / Wien 1976, S. 150.
- 25 <https://video.prosieben.de/serien/queen-of-drags> (Zugriff: 28.1.2023).
- 26 Vgl. Butler 2019 (wie Anm. 20), S. 177.
- 27 Auszug aus einem Interview mit Mark Bryan, geführt am 30.1.2023.
Dennoch sind es gerade die extremen Darstellungen von Grenzüberschreitungen, die über die mediale Verbreitung solche Alltagsperformances erst ermöglichen. (Anm. d. Verf.)