



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Make-up. Eine Untersuchung zu
Geschlechterkonstruktionen anhand ausgewählter
Texte von Doris Dörrie.

Verfasserin

Elisabeth Hofbauer

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 332

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Deutsche Philologie

Betreuerin:

Ao. Univ.-Prof. Mag. Dr. Pia Janke

Eidesstattliche Erklärung

Ich erkläre hiermit an Eides statt, dass ich die vorliegende Diplomarbeit selbständig angefertigt habe. Die aus fremden Quellen direkt oder indirekt übernommenen Gedanken sind als solche kenntlich gemacht.

Die Arbeit wurde bisher weder in gleicher noch in ähnlicher Form einer anderen Prüfungsbehörde vorgelegt und auch noch nicht veröffentlicht.

Wien, Jänner 2013

Danksagung

Ich möchte folgenden Menschen für ihre Unterstützung beim Verfassen dieser Arbeit meinen Dank aussprechen:

Meiner Betreuerin Ao. Univ.-Prof. Mag. Dr. Pia Janke danke ich herzlich für Anregungen, ihre Offenheit in Bezug auf das Thema und für die wertvolle Zeit, die sie in ihren Sprechstunden für meine Belange genommen hat.

Weiter gilt mein Dank meiner gesamten Familie: Zuallererst möchte ich meinen Eltern für ihre fortdauernde Unterstützung meines Studiums in jeder Hinsicht und für ihre Geduld danken und dafür, dass sie sich immer wieder um meinen Hund Jaki kümmern, meiner Schwester Evelyn für ihre Begeisterung und den Glauben an meine Fähigkeiten, und meinem Bruder Robert für seine Bereitschaft, mir bei komplizierten Computer-Dingen zu helfen.

Tamara und Jo möchte ich für aufbauende und lustige Telefon-Sessions zu nächtlichen Stunden und für ihr Interesse an meinem Thema danken. Bei Jo bedanke ich mich besonders auch für das Korrekturlesen und generell für ihre Hilfsbereitschaft.

Vielen Dank auch an Marcus, der ebenfalls große Begeisterung für mein Thema gezeigt hat, und mich immer wieder zum Schreiben motiviert hat, für sein Interesse an Judith Butler und Doris Dörrie, für geniale und schräge Diskussionen und fürs Korrekturlesen.

Make-Up. Eine Untersuchung zu Geschlechterkonstruktionen anhand ausgewählter Texte von Doris Dörrie.

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung -----	1
1.1. Forschungsinteresse und Fragestellung der Arbeit -----	1
1.2. Aufbau der Arbeit: -----	4
1.3. Theoretischer und methodischer Zugang -----	7
1.3.1. Begriffsbestimmungen -----	8
2. Gesichts-Bilder: Schminken als geschlechtliche Praxis -----	11
2.1. Die Herstellung von Weiblichkeit -----	12
2.1.1. Die performative Praktik des Schminkens -----	12
2.1.2. Schminken als Praxis der Differenz: Die Produktion der Geschlechterhierarchie -----	14
2.2. Die Praktik des Schminkens im Spannungsfeld von Identität, Maske und Bildlichkeit ---	16
2.2.1. Das geschminkte Gesicht als Signifikant von Identität-----	16
2.2.2. Das geschminkte Gesicht als Maske-----	18
2.2.3. Schminken als selbstoptimierende Praxis: Das geschminkte Gesicht als Bild-Gesicht -----	20
2.3. Das Gesicht als kultureller Text: Kodierungen von Gesichtsteilen -----	22
2.3.1. Das Haar:-----	23
2.3.2. Die Haut:-----	25
2.3.3. Die Augen-----	26
2.3.4. Der Mund-----	28
3. Maskerade -----	29
3.1. Begriffsdefinition Maske und Maskerade -----	29
3.2. Die Bedeutungen der Maskerade durch Make-up für die Wahrnehmung des Geschlechts: Betonen, Verhüllen, Vervielfältigen -----	30
3.2.1. Betonen von Geschlechtsidentität -----	30
3.2.2. Verhüllen von Geschlechtsidentität -----	31
3.2.3. Vervielfältigen von Geschlechtsidentität-----	34
3.2.3.a. Das parodistische Verfremdungspotential der Maskerade -----	36
3.2.3.b. Bühnentransvestismus: Die bewusste Inszenierung der Maskerade-----	38
4. Analyse: Die Konstruktion weiblicher Subjekte durch die Praxis des Schminkens ---	41
4.1. Die Ökonomie der Anerkennung -----	41
4.1.1. Die Konstitution eines psychischen Innenraums durch die Praxis des Schminkens -----	41
4.1.1.a. Die Vermitteltheit von Weiblichkeit über das Medium des Spiegels -----	45
4.1.1.b. Die Vermitteltheit von Weiblichkeit über den Blick der Anderen-----	53
4.2. Die Verdinglichung weiblicher Identität: -----	54
4.2.1. Make-up als Inskription der Geschlechternormen-----	54
4.2.2. Die gewaltsame Inskription der Geschlechternormen -----	57
4.2.3. Die Begrenzungs- und Bezeichnungspraktik des weiblichen Körpers -----	62
4.3. Die Konstruktion devianter Subjekte -----	67
4.3.1. Der Verstoß gegen die Hygienenorm-----	67

4.3.2. Das Alter als Regulativ von Weiblichkeit-----	71
4.4. Geschlechtsidentität als Maskerade -----	81
4.4.1. Klasse als Krise der Kategorie Geschlecht -----	81
4.4.2. Idealisierte Weiblichkeit: Die Dekonstruktion des Originals -----	86
4.4.3. Imitation einer Imitation – Schminken als transvestische Praxis:-----	92
5. Resümee -----	112
6. Literaturverzeichnis -----	116
6.1. Primärliteratur -----	116
6.2. Sekundärliteratur -----	116
6.2.1. Selbstständige Publikationen:-----	116
6.2.2. Unselbstständige Publikationen:-----	120
6.2.3. Internetquellen-----	125
7. Anhang -----	125
7.1. Verzeichnis der verwendeten Siglen -----	125
7.2. Abstract der Diplomarbeit -----	126
7.3. Kurzbiographie-----	127

1. Einleitung

1.1. Forschungsinteresse und Fragestellung der Arbeit

Die Werke der deutschen Schriftstellerin und Regisseurin Doris Dörrie werden im Allgemeinen der Unterhaltungsliteratur zugeordnet. Aufgrund der existierenden Gleichsetzung von Unterhaltung und Trivialität¹ wird Dörrie potenziell mit der Produktion von Trivialitätsliteratur in Verbindung gebracht. Die Abtrennung von Trivialität und Unterhaltung gestaltet sich als ebenso schwierig wie die Abtrennung von Hochliteratur und Unterhaltungsliteratur, die Dörries Ansicht nach ein fragwürdiges Konstrukt darstellt. Außerdem unterliegt die Zuordnung zu dieser oder jener Sparte von Literatur bestimmten Einflüssen und Variablen wie der Rezeption.² Oft wird das Genre Unterhaltungsliteratur als mittlere Stufe zwischen Kunstliteratur (entspricht der Hochliteratur) und Trivialliteratur angesiedelt beziehungsweise als „[...] Hauptmenge eines Schrifttums des mittleren Qualitätsniveaus[...]“³ angesehen. Insofern könnte man „Unterhaltungsliteratur“ als häufig verwendeten Begriff einstufen, der relativ wertneutral verwendet wird.⁴ Eine erweiterte Definition des Kulturbegriffs – wie ihn beispielsweise die Birmingham-Schule prägte – erfordert das Überdenken von Grenzziehungen zwischen Hoher Literatur und Unterhaltungsliteratur.⁵

Dörrie selbst äußert sich auf das Problem der Einordnung angesprochen folgendermaßen dazu:

Anfangs war eben das Mißtrauen da, ob man so unterhaltsam schreiben darf, wie ich. Das ist eine sehr deutsche Art der Literaturbetrachtung: Je langweiliger und kunstvoller, desto eher wird etwas bei uns als Literatur betrachtet. Diese gequirelte Kunstscheiße in Deutschland kann ich nicht ertragen. Es ist so wahnsinnig einfach, bedeutungsvoll vor sich hinzuschwafeln. [...]. Ich

¹ Vgl. Genz, Julia: Diskurse der Wertung. Banalität, Trivialität und Kitsch. München: Wilhelm Fink Verlag 2011, S.54.

² Vgl. Oelinger, Wiltrud: Emanzipationsziele in Unterhaltungsliteratur? Bestsellerromane von Frauen für Frauen: Eine exemplarische Diskurs- und Schemaanalyse. Münster u.a.: LIT -Verlag 2000. (Beiträge zur Medienästhetik und Mediengeschichte; 10), S.63.

³ Vgl. Dies., S.42.

⁴ Palej, Agnieszka: Die moderne deutsche Unterhaltungsliteratur: Die Schriftstellerin Doris Dörrie im Spiegel der Pressekritik. In: Harder, Matthias (Hg.): Bestandsaufnahmen. Deutschsprachige Literatur der neunziger Jahre aus interkultureller Sicht. Würzburg: Königshausen/Neumann 2001, S.168.

⁵ Vgl. Assmann, Aleida: Einführung in die Kulturwissenschaft. Grundbegriffe, Themen, Fragestellungen. 3. neu bearbeitete Auflage. Berlin: Erich Schmidt Verlag 2011. (Grundlagen der Anglistik und Amerikanistik; 27), S. 22.

habe eine vollkommen umgekehrte Auffassung. Ich finde, daß der Alltag das Spannendste ist.⁶

Die Schriftstellerin distanziert sich nicht eindeutig von einer Einordnung in die Unterhaltungsliteratur, kritisiert aber die Maßstäbe, an welchen sogenannte „Hohe Literatur“ gemessen wird. Diese Kritik gewinnt durch das gewählte sprachliche Register in diesem Kontext noch zusätzlich an Überzeugungskraft. Doris Dörrie wehrt sich in dieser Aussage gegen die ihrer Meinung nach hinfällige Trennung von Kunst und Alltag. Damit vertritt Doris Dörrie eine eher postmoderne Haltung wie sie Leslie Fiedler schon mit der Aufforderung „Cross the border – Close the Gap“⁷ Ende der sechziger Jahre propagiert hat. Dörries Distanzierung von der Kunstszene in Deutschland rührt eventuell daher, dass sie ihre künstlerischen Wurzeln in Amerika festmacht, wo sie nach dem Abitur während eines zweijährigen Aufenthalts an der Pazifikküste Film und Schauspiel studierte und erste Texte verfasste. In einem Live-Interview äußert sie sich nochmals zur Einordnungsthematik von Unterhaltungsliteratur:

Unser Alltag, der in der deutschen Literatur fast komplett fehlt, wird in der amerikanischen beschrieben. Das liegt zum Beispiel daran, daß hierzulande der Alltag immer als etwas betrachtet wird, was der Literatur nicht würdig ist. [...] Das ist eine ganz seltsame Vorstellung von Kunst und Literatur, die wir hier in Deutschland haben, die immer die Trennung macht zwischen der höheren Kunst und der niederen, oder zwischen Unterhaltung und Kunst. Dies beinhaltet natürlich das unausgesprochene Verbot, den Leser zu unterhalten, da alles Unterhaltsame keine Kunst sein kann.⁸

Doris Dörries Texte behandeln auf den ersten Blick durchwegs alltägliche Situationen. Die inhaltliche Bandbreite umfasst Themen wie den Schönheitsdiskurs, das Älterwerden, Mutterschaft, Selbstinszenierung und Körperdisziplinierung, aber auch Sinnsuche, die Suche nach geschlechtlicher, religiöser und kultureller beziehungsweise ethnischer Identität und die Thematisierung der Brüchigkeit solcher Identitätskonzeptionen. Insofern arbeitet Dörrie zwar mit der Unterhaltungsliteratur zugeordneten textuellen Verfahrensweisen wie der Bezugnahme auf „allgemein bekannte Schemata, durch Kollektivsymbole, die dem sinnverarbeitenden System vertraut sind“ und den „Wirklichkeitsvorstellungen breiter Massen“⁹ entsprechen. Aller-

⁶ Haas, Michaela: Schreiben ist wie einen Film schneiden. Regisseurin Doris Dörrie über Kurzgeschichten, Frauenrollen und ihre neuen Pläne. In: Süddeutsche Zeitung vom 21. September 1994. Zitiert nach Palej, Agnieszka: Die moderne deutsche Unterhaltungsliteratur, S.172.

⁷ Vgl. Assmann, Aleida: Einführung in die Kulturwissenschaft, S.22 sowie Palej, Agnieszka: Die moderne deutsche Unterhaltungsliteratur, S.174.

⁸ Vogel, Andreas: Gespräch mit Doris Dörrie „Wir werden immer mehr reduziert auf ein genormtes Leben.“ In: Live, Dezember 1996. Zitiert nach: Palej, Agnieszka: Die moderne deutsche Unterhaltungsliteratur, S.174.

⁹ Oelinger, Wiltrud: Emanzipationsziele in Unterhaltungsliteratur?, S.41.

dings reidealisiert sie diese Wirklichkeitsvorstellungen nicht, sondern fragmentiert und ironisiert sie. Insofern bewegt sie sich in innovativeren Schreibdimensionen als man es Schriftsteller_innen der Unterhaltungsliteratur zugestehen möchte.

Ein Kennzeichen ihrer Romane und Kurzgeschichten ist beispielsweise Multiperspektivität. Besonders in der Kurzgeschichtensammlung gewinnt die Darstellung von Subjektpositionen durch die Episodenhaftigkeit der Erzählungen sowie durch die Einbindung verschiedener narrativer Aspekte in andere Kurzgeschichten an Potential. Versuchsweise bringt Dörrie dominante, marginalisierte oder fragmentarisch gestaltete Subjektpositionen zur Sprache, um sie zu vergleichen, zu vervollständigen oder zu konterkarieren.

Dieses Spiel mit den Erzählperspektiven ermöglicht, die Darstellung [...] zu nuancieren, sowie die Gefühle der Figuren distanziert-ironisch zu beschreiben. Einige Kritiker machen mit Recht darauf aufmerksam, daß Dörries Texte in der zeitgenössischen nordamerikanischen Erzähltradition stehen. Ihre Technik entspricht der Form der amerikanischen short-story.¹⁰

Ein immer wiederkehrendes Sujet konzentriert sich auf das kulturell beziehungsweise das geschlechtlich Andere, auf die Brüchigkeit und Hybridität von Identitäten, die nicht so einfach zu schematisieren sind. Dörries wiederholte Infragestellung der Homogenität von Konzepten wie Identität korrespondiert speziell mit der Form der „Kurzgeschichten-Sequenz“, „die irgendwo zwischen der Kurzgeschichtensammlung und dem Roman zu positionieren ist.“¹¹ Diese sequenziell angelegten Kurzgeschichten (short story sequences) drücken beides aus: Abgeschlossenheit und Verbindung.¹² Die vielfältigen Erzählperspektiven und Blickstrukturen sind der Ort der Verhandlung von binär angelegten Denkfiguren wie Identität und Alterität, Künstlichkeit und Authentizität. Doris Dörrie setzt jene Themen auch visuell in ihren Filmen beziehungsweise Opern um: „Ihre filmisch geprägte Erzählweise ist die natürliche Folge der *intermedialen* Aufspaltung in die Schriftstellerin, Drehbuchautorin und Filmregisseurin Dörrie.“¹³

Ziel dieser Arbeit ist es, die verschiedenen Konstruktionsmechanismen von *Weiblichkeit(en)* in den Blick zu nehmen. Der rote Faden, der sich durch die Textur der Geschlechterkonstruktionen zieht, soll über den Signifikanten „Make-up“ sichtbar gemacht werden. Anhand der

¹⁰ Palej, Agnieszka: Die moderne deutsche Unterhaltungsliteratur, S.174.

¹¹ Vgl. Von Schwerin-High, Friederike: Constructions of Alterity in Doris Dörrie's Book Bin ich schön and in her film Bin ich schön. In: Breitter, Ursula E. (Hg.): Critical Essays on Contemporary European Culture and Society. New York: Peter Lang Publishing 2003, S.204.

¹² Vgl. Dies., S.206.

¹³ Palej, Agnieszka: Die moderne deutsche Unterhaltungsliteratur, S.175.

Analyse der Erzählung *Der Mann meiner Träume* (1992), der Kurzgeschichten *Im Reich der Sinne* aus der Sammlung *Bin ich schön?* (1994) und *Geld*, aus der Kurzgeschichtensammlung *Liebe, Schmerz und das ganze verdammte Zeug* (1989), sowie der sequenziellen Kurzgeschichte *Kaufrausch*, aus der Sammlung *Für immer und ewig - Eine Art Reigen* (1993), soll die kulturelle Praxis des Schminkens und dessen Ergebnis, das geschminkte Gesicht, im Spannungsfeld von Identitätsstiftung, der Verhüllung von Identität beziehungsweise der Vielfältigkeit von Geschlechtsidentitäten dargestellt werden.

Die Kategorie der Identität wird in Anlehnung an Judith Butlers Theorie zur Performativität von Geschlecht als geschlechtliche Identität verstanden, deren Materialisierung auch von den Dimensionen der Alters- und Klassenzugehörigkeit durchdrungen erscheint.

Im Kontext von Transgender-Identitäten, wie sie im Roman *Alles Inklusiv* (2011) und der Kurzgeschichte *Was machst du, wenn ich aus dem Haus gehe?* aus der Sammlung *Mitten ins Herz* (2004) dargestellt werden, sollen Konstruktionen von Geschlecht anhand der im Maskerade-Konzept verhandelten Topoi von Original und Nachahmung analysiert werden.

Im Zuge der Analyse soll transparent gemacht werden, inwiefern Dörries Subjektpositionen durch den Schönheitsdiskurs konstituiert erscheinen, mit Fokus auf die kulturelle Körperpraktik des Schminkens. Make-up soll als narratives Zeichen für *Geschlecht* und den damit verstrickten binären Oppositionen von Identität und Alterität, von (somatischem und semiotischem) Innen- und Außenbereich, sowie von Originalität und Kopie transparent gemacht werden. Im Resümee soll geklärt werden, ob und inwiefern die von der Unterhaltungsschriftstellerin Doris Dörrie mittels „Make-up“ dargestellten Geschlechterkonstruktionen den binär angelegten Rahmen der symbolischen Geschlechterordnung mit den damit verbundenen kulturellen Setzungen reproduzieren oder möglicherweise sogar überschreiten.

1.2. Aufbau der Arbeit:

Der im Titel der Diplomarbeit verwendete Begriff „Make-up“ bezeichnet zum einen die kulturelle Praxis des Schminkens, zum anderen deutet die aus dem Englischen entlehnte Bezeichnung „Make-up“ den performativen Aspekt von Geschlechtsidentitäten bereits an.

Make-up wird im zweiten Kapitel als Praxis von Selbstoptimierung und als kulturelle Strategien am Körper, – präziser– am Gesicht, interpretiert.¹⁴ Durch das Herrichten beziehungsweise das Zurichten des Gesichts gemäß bestimmter kultureller Geschlechternormen wird der Prozess der Vergeschlechtlichung von Subjekten immer wieder aktualisiert. Schminken wird mit Bezug auf Judith Butlers Ansatz der Performativität von Geschlecht als Inskription der geschlechtlichen Normen interpretiert, mittels derer sich weibliche Geschlechtsidentität durch fortwährende Wiederholung dieser Normen materialisiert.

Die Praxis des Schminkens wird im Spannungsfeld von Identität, Maske und Bildlichkeit verhandelt. (Geschlechtliche) Identität wird durch den Körper beziehungsweise durch das Bild eines (Ideal)Körpers definiert. Aufgrund der medialen Vermittlung von Geschlechterbildern sind kulturelle Setzungen wie *Selbst* und *Andere* schon als hybride Konstruktionen zu verstehen.

Ebenfalls verhandelt werden im zweiten Kapitel die kulturellen Semantisierungen von Haar, Haut, Augen und Mund. Durch die Verwendung von Make-up werden diese Bereiche des Körpers fragmentiert. Die Etablierung von sexualisierten, eindeutigen Zeichen für *Weiblichkeit* wird als derjenige Prozess verstanden, in Zuge dessen die Geschlechter gemäß einer binären Struktur verdinglicht werden. Hierbei spielt auch die Verschränkung von Geschlecht mit den Kategorien von Klasse und Alter eine entscheidende Rolle.

Im dritten Kapitel geht es um das Konzept der Maskerade. Für Subjekte, die aus der hegemonialen Ordnung heraus zu fallen drohen wie zum Beispiel Transgender/Transsexuelle, kann eine Zuordnung zu entweder diesem oder jenem Geschlecht mittels Körper zu einem unlösbaren Problem werden. Mittels vestimentärer Praktiken wie Kleidung und Schminke kann das Äußere eines Menschen derart verändert werden, dass es zu den gewünschten geschlechtlichen Zuschreibungen trotz des scheinbar defizitären Körpers kommt. Geschlechtsverwirrungen sind dort anzutreffen, wo die „Authentizität“ der Person als dieses oder jenes Geschlecht infrage gestellt wird und es verschiedene Ansichten darüber gibt, was denn nun als „echte“ Geschlechtsidentität eines Transvestiten/einer Transvestitin beziehungsweise von Transgender-Subjekten gelten sollte.

Anhand des Konzepts der Maskerade durch Make-up soll im dritten Kapitel die Frage nach Authentizität beziehungsweise nach Künstlichkeit der Geschlechter und damit zusammenhängend die Frage nach der Möglichkeit zur Vervielfältigung von geschlechtlichen Identitäten

¹⁴ Antoni- Komar, Irene: Kulturelle Strategien am Körper. Frisuren. Kosmetik. Kleider. Oldenburg: dbv 2006. (Mode und Ästhetik; 2), S.6.

verhandelt werden. Denn die Maskerade mittels Make-up bietet die Möglichkeit, die Dualität von Sein und Schein im Bezug auf Geschlechtszugehörigkeit aufzubrechen. Die Kategorie der *Authentizität* bewegt sich als traditionell essenzielle Kategorie im Spannungsfeld der Begriffe von *Original* und *Kopie*, kann aber – als „Resultat postmodernen Dekonstruierens“¹⁵ verstanden – diese Kategorien in Verbindung mit dem Maskerade-Konzept hinsichtlich der binären Struktur von Geschlechtsidentität durchlässig machen.

Im vierten Kapitel folgt die Analyse der verwendeten Texte: Doris Dörrie verwendet „Make-up“ als textuelles Verfahren zur Darstellung von Geschlechterkonstruktionen. Schminken dient hier als literarische Strategie der En- beziehungsweise Dekodierung von Weiblichkeitsentwürfen und Transgender-Identitäten. Das Gesicht/der Körper fungieren in einer Lesart als Oberflächenphänomene, hinter denen sich Authentisches verbirgt, das durch die Praxis des Schminkens betont oder auch verdeckt werden kann. In dieser Lesart wird die Korrespondenz eines psychischen Innenraums als Ort des subjektiven *Selbst* mit dem Körper als dessen Ausdruck zur Darstellung gebracht. Durch diese Kohärenz manifestiert sich Geschlechtsidentität als Zusammenwirken von sex, gender, sowie gegengeschlechtlichem Begehren.

In einer alternativen Lesart fungiert Make-up als literarische Verfahrensweise, die den Körper – beziehungsweise das Gesicht – als primären Signifikanten von Identität interpretiert. Durch schminktechnische Veränderungen des Außen soll sich auch eine neue Innerlichkeit im Subjekt konstituieren und Wirksamkeit im Sinne eines neuen Selbstbewusstseins entfalten. Der Spiegel und der Blick der Anderen fungieren dabei als Moment der Vermittlung.

In der Analyse soll weiter dargestellt werden, wie die Diskursivierung von *Alter* als Abweichungen von der kulturellen Norm erfolgt und dadurch deviante Subjektpositionen konstituiert werden. Make-up wird als Verschleierungstaktik eingesetzt, um die Altersspuren zu überdecken. Die Selbstoptimierungsversuche der Protagonist_innen mithilfe von Make-up werden in Dörries Texten ironisch auch als Einschärfung der *Geschlechter* reglementierenden Normen dargestellt. Der Lippenstift markiert symbolisch diese Inskription und fungiert als Medium der Grenzziehung der symbolischen Räume der Gesellschaft und des Körpers.

Das Register *Klassenzugehörigkeit* wird speziell im Kontext des Transvestismus zur Darstellung gebracht, woran sich – in Anlehnung an Marjorie Garbers These – eine Kategorienkrise ablesen lässt, die sich in der Verschiebung des Registers von *Klasse* in das Register *Ge-*

¹⁵ Müller-Funk, Wolfgang u. Lucia Krämer: Fiktionen von Wirklichkeit – Authentizität zwischen Materialität und Konstruktion. In: Dies. (Hg.): Fiktionen von Wirklichkeit – Authentizität zwischen Materialität und Konstruktion. Bielefeld: transcript Verlag 2011, S.12.

schlecht mitteilt. Die Frage nach den Konstruktionsmechanismen von Weiblichkeit wird im Kontext der transvestischen Figuren Dörries gestellt. Es wird untersucht, ob geschlechtliche Inszenierungen durch Make-up diese Mechanismen zusätzlich durch den Bezug auf die „Wahrheit“ eines „darunterliegenden“ Geschlechtskörpers naturalisieren, oder ob diese Inszenierungen das Potential beinhalten, die (mit Butler angenommene) Performativität von Geschlechtszugehörigkeit transparent zu machen.

1.3. Theoretischer und methodischer Zugang

Das methodische Vorgehen wird diskursanalytisch und transdisziplinär sein. Den theoretischen Zugang eröffnet ein spezieller Bereich der Geschlechterforschung, die Lesbian and Queer Studies mit Bezugnahme auf die Philosophin Judith Butler. Zudem werden Perspektiven aus den Cultural Studies einfließen.

Einschränkend muss hinzugefügt werden, dass die Bezeichnung „Studies“ hier „[...] keine umfassende akademische Disziplin im klassischen Sinn [meint] [...], sondern ein (neues) Themen- und Forschungsfeld.“¹⁶

Bei den Cultural Studies britischer Prägung nimmt die konstruktivistisch orientierte Theorie der Repräsentation einen besonderen Stellenwert ein. In der Repräsentationstheorie konstruktivistischer Ausrichtung geht es um die Auffassung, Konzepte und Zeichen – wie beispielsweise im Begriff der *Kultur* kulminierend – als Repräsentationssysteme zu begreifen, welche diskursiv hervorgebracht werden. Repräsentation funktioniert über performative Akte. Deswegen ist Repräsentation nicht als ein mimetisches Konzept im Sinne einer Stellvertretung zu verstehen, da sie „abhängig von der Performanz ihres Vollzugs ist [...] [und sich] vordringlich gar nicht auf Gegenstände der Referenzwelten bezieht, sondern auf eben den performativen Akt.“¹⁷ Stuart Hall bezieht sich in seiner Definition von Repräsentation nicht explizit auf den Begriff der *Performanz*, doch es lässt sich eine Bedeutungserweiterung des Repräsentationsbegriffs konstatieren: „Representation is the production of meaning through language. [...] Meaning is produced by the practice, the ”work”, of representation. It is constructed through signifying – i.e. meaning- producing – practices.“¹⁸ Durch den erweiterten Repräsentations-

¹⁶ Müller-Funk, Wolfgang: Kulturtheorie. Einführung in die Schlüsseltexte der Kulturwissenschaften. Tübingen u.a.: A.Francke u.a. 2006. (=UTB 2828), S.270.

¹⁷ Hoff, Dagmar von: Performanz/Repräsentation. In: Braun, Christina von u. Inge Stephan (Hg.): Gender@Wissen. Ein Handbuch der Gender-Theorien. Köln u.a.: Böhlau 2009. (=UTB 2584), S.185.

¹⁸ Hall, Stuart (Hg.): Representation: Cultural Representations and Signifying Practices. London u.a.: Sage Publications 1997. (=Culture, Media and Identities; 2), S.28.

begriff im Sinne des von Judith Butler geprägten Begriffs der Performanz¹⁹ ergibt sich der Schnittpunkt zwischen der performativen Theorie Judith Butlers und der konstruktivistischen Ausrichtung der Cultural Studies, deren semiotische Ansatzpunkte in der Theorie ebenfalls fruchtbar gemacht werden sollen. Die Analyse orientiert sich an einem textdekonstruktiven Vorgehen, wobei sich die Beschreibung der narrativen Phänomene auf klassische Begriffe aus der Erzähltheorie stützt.

1.3.1. Begriffsbestimmungen

Ausgehend von einer (radikal)konstruktivistischen Perspektive wie sie in der Theorie Judith Butlers eingenommen wird, bezeichnet *Geschlecht* als Sammelbegriff das anatomische Geschlecht, die Geschlechtsidentität und die (hetero)sexuelle Praxis.

Der Ausgangspunkt von Butlers Analyse in „Das Unbehagen der Geschlechter“²⁰ ist die vieldiskutierte Grenzziehung zwischen dem anatomischen Geschlecht und der Geschlechtsidentität, also zwischen *sex* und *gender*. Die Konzeption des *Körpers* als „paradigmatische Schnittstelle zwischen Natur und Kultur“²¹ stellt einen Hauptkritikpunkt Butlers dar. Sie postuliert, dass gerade die Konzeption des „biologischen“ Geschlechts – *sex* – als vordiskursive Gegebenheit „umgekehrt als Effekt jenes kulturellen Konstruktionsapparats verstanden werden [muss], den der Begriff „Geschlechtsidentität“ (*gender*) bezeichnet.“²² Anhand der Kategorie *Geschlecht* führen binäre Denkstrukturen die „Metaphysik der Substanz“²³ ins Feld, die als Modus der kulturellen Wahrnehmung wirkt.

Dekonstruktion im Sinne Butlers kann in diesem Kontext als „grundlegende Infragestellung der abendländischen Denktradition und deren Metaphysik betrachtet werden.“²⁴ Der Körper im Sinne eines bloßen „Objekt[s] kultureller Überformungen und Einschreibungen“²⁵ und damit in Verbindung stehende Prämissen, wie die Dimensionen von *Oberfläche* und *Tiefe*, werden dekonstruiert. Der *Körper* wird demzufolge durch Modi der Wahrnehmung, die innerhalb eines Wissenssystems von Zweigeschlechtlichkeit operieren, performativ zur Existenz gebracht. Insofern ist *Geschlecht* im Sinne einer (mehr oder weniger bewussten) Insze-

¹⁹ Angerer, Marie-Luise (Hg.): *The Body of Gender: Körper. Geschlechter. Identitäten*. In: Dies. (Hg.): *The Body of Gender*. Wien: Passagen-Verlag 1995, S.26.

²⁰ Butler, Judith: *Das Unbehagen der Geschlechter*. Aus dem Amerikan. v. Katharina Menke. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1991. (Edition Suhrkamp; Bd. 722)

²¹ Assmann, Aleida: *Einführung in die Kulturwissenschaft*, S.108.

²² Butler, Judith: *Das Unbehagen der Geschlechter*, S.24.

²³ Dies.,S.44.

²⁴ Bublitz, Hannelore: *Judith Butler zur Einführung*. Hamburg: Junius 2002. (Zur Einführung; 259), S.44.

²⁵ Krüger-Fürnhoff, Irmela Marei: *Körper*. In: Braun, Christina von u. Inge Stephan (Hg.): *Gender@Wissen*. Ein Handbuch der Gender-Theorien. Köln u.a.: Böhlau 2009. (UTB; 2584), S. 67.

nierung zu denken. Dieser Ansatz kann auch mit „Doing gender“²⁶ paraphrasiert werden: Die Sprache wird nicht als Repräsentationsmedium im traditionellen Sinn verstanden, sondern als Moment der Konstruktion von Wirklichkeit. Indem Sprache in einen konstruktivistischen Kontext situiert wird, liegt der Fokus auf performativen Akten, die eine symbolische Ordnung herstellen und auch immer wieder reproduzieren. Durch die permanente Wiederholung von Sprachhandlungen entsteht eine konventionelle Wirklichkeit, die „zu einer Verfestigung der Auffassung der Natürlichkeit derselben werden kann.“²⁷ Hannelore Bublitz hat es so formuliert: „Durch die performative Wiederholung von Normen entsteht eine Körpermorphologie, entstehen Körperumrisse und -bilder sowie eine Körperwahrnehmung. Der Körper wird zur materiellen Wirklichkeit.“²⁸ Daher wird der „biologische“ Körper ebenso als konstruiert betrachtet.

Identität wird im Anschluss an Butler immer schon als Geschlechtsidentität gedacht.²⁹ Der Begriff der *Identität* wird hinsichtlich dieser Konzeptualisierungen zur Fiktion, dessen Wirklichkeitscharakter trotzdem in der Wahrnehmung bestehen bleibt, da die einzelnen Elemente von *Geschlecht* die Illusion von Kohärenz und Kontinuität produzieren. Infolgedessen muss der Begriff *Geschlechtsidentität* neu als wirkmächtige Konstruktion gedacht werden, die den Wahrnehmungsmodus beeinflusst und ein Wissenssystem von *Geschlecht* auf der Basis der Kategorisierung in *Frauen* und *Männer* hervorbringt.

Ebenso wird das *Subjekt* gerade durch sein geschlechtliches Bestimmt-Werden als solches erst konstituiert, indem es innerhalb der heterosexuellen Matrix als intelligibel klassifiziert wird.³⁰ Die geschlechtliche Markierung erfolgt laut Butler gleichzeitig mit dem Erkennbar-Werden als menschliches Subjekt.³¹ Infolge der Subjektkonstitution werden auch Rand beziehungsweise Außenbereiche der kulturellen Zwangsordnung des binär-geschlechtlichen Systems mitproduziert. Wesen, die den Status des Menschlichen, der Person, nicht erlangen können, da ihr Dasein die unter Zwang konstruierte Kohärenz zwischen *biologischem* Geschlecht, der Geschlechtsidentität und dem sexuellen Begehren aufbricht, werden als außerhalb der symbolischen Ordnung stehend konstituiert. Transsexuelle und Transgender etwa gehören in

²⁶ Becker-Schmidt, Regina und Gudrun Axeli-Knapp: *Feministische Theorien zur Einführung*. Hamburg: Junius 2000. (=Zur Einführung; 213), S.76.

²⁷ Hornscheidt, Antje: *Sprache/Semiotik*. In: Braun, Christina von u. Inge Stephan (Hg.): *Gender@Wissen. Ein Handbuch der Gender-Theorien*. Köln u.a.: Böhlau 2009. (UTB 2584), S.252.

²⁸ Bublitz, Hannelore: *Judith Butler zur Einführung*, S.40.

²⁹ Vgl.: Butler, Judith: *Das Unbehagen der Geschlechter*, S. 37-38.

³⁰ Vgl. Butler, Judith: *Das Unbehagen der Geschlechter*, S. 37.

³¹ Dies., S.16.

diese Sphäre, aber auch homosexuelle Identitäten, die durch ihr Auftauchen die Statik eines Terms (oder mehrerer Terme) des heterosexuellen Referenzgebäudes erschüttern.

Die Bedeutung von *innen* und *außen* wird durch die Grenzüberschreitung willkürlich. Indem der Körper als fest umrissener Ort konzipiert wird, entsteht simultan ein Effekt des psychischen *Inneren*, des *Wesenskerns/der Psyche/ der Seele*.³² Das Konzept der Performativität im Sinne einer *Wiederholung* von Geschlechternormen, welche die Konditionen für die Subjekt-konstitution schaffen, birgt zugleich auch die Möglichkeit der Verschiebung von Bedeutungen, die im binären Rahmen von *Authentizität* und *Künstlichkeit*, von *Innen-* und *Außenbereich*, von *Frau* und *Mann* festgeschrieben sind.

³² Vgl. Dies., S.45.

2. Gesichts-Bilder: Schminken als geschlechtliche Praxis

Die Praxis des Schminkens wird seit der Aufklärung als Manipulation des „Natürlichen“ konzipiert. Sich zu schminken lieferte eine „unfreiwillige Allegorie auf jenen chamäleontischen Schein [...], welcher aufklärerischem Geist unerträglich war.“³³ Make-up wird traditionell als weibliches Attribut angesehen und die Praktik des Schminkens als geschlechterspezifische Praktik, die trotz ihres Konstruktionscharakters möglichst authentisch wirken soll. Der Begriff *Make-up* selbst stellt schon die Konstruktion von Schönheit in den Vordergrund.³⁴

Die Handlung des Make-up-Auftragens und ihr Ergebnis, das geschminkte Gesicht, sowie mit ihr verwandte Handlungen des Haare-Färbens, werden als kulturelle Praxen an Körper und Gesicht verstanden, welche unter anderem die Kategorie *Weiblichkeit* zur Darstellung bringen. Anhand der Verknüpfung des Schönheitsdiskurses mit Weiblichkeit werden Gesichts-Bilder generiert, welche die Kategorie *Frauen* lesbar machen. Das Gesicht fungiert als Markierung für geschlechtliche Identität insofern, als verschiedene Körperteile wie das Haar, die Haut, die Augen und der Mund geschlechtlich semantisiert sind und durch Make-up als Bild inszeniert werden.

Die Kategorie *Geschlecht* interagiert in ihrer Wirkweise mit anderen Dimensionen wie zum Beispiel mit Alter und Klasse, aber auch mit der Kategorie *kulturellen Identität*, denn „die Ordnung der sexuellen Differenz [ist] gegenüber derjenigen von Rasse oder Klasse in der Subjektkonstitution nicht vorgängig.“³⁵ Die Kategorien des Geschlechts beziehen sich nicht auf einen essenziellen Grund, sondern formen gerade in der Wiederholung der geschlechtlichen Normen diejenigen Kategorien, die sie als *Frauen* und *Männer* benennen. Der durch performative Akte materialisierte Körper wird unter der Einwirkung der Normen gleichzeitig als geschlechtlicher Körper erkennbar und legitimiert. Indem man dem biologischen Körper ein „ständig wiederholte[s] Zugeständnis macht [...] etwas, was nicht im Reden oder im Schreiben geschehen muß, sondern auf viel unausgereifere Art „signalisiert“ werden kann“³⁶, wird dieser zur Existenz gebracht.

³³ Janeke, Christian: Einleitung. In: Janecke, Christian (Hg.): *Gesichter auftragen. Argumente zum Schminken*. Marburg: Jonas Verlag 2006, S.16.

³⁴ Vgl. Kuschiarsz, Melanie und Martin Urbanke: *Schönschwerenot!* In: Gieseke, Sabine u. unter Mitarb. v. Frank Müller (Hg.): *Lippenstift. Ein kulturgeschichtlicher Streifzug über den Mund*. Marburg: Jonas Verlag 1996, S.53.

³⁵ Butler, Judith: *Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts*. Aus dem Amerikan. v. Kathrin Würdemann. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1997. (Edition Suhrkamp; 737), S. 185.

³⁶ Dies., S. 34.

Wenn Geschlecht wirksam werden soll, müssen also geschlechtliche Signale – wie eben Make-up – ständig wiederholt werden. Insofern wird man/frau von der Matrix der Macht³⁷ als körperlich-geschlechtliches Subjekt performativ erzeugt.

2.1. Die Herstellung von Weiblichkeit

2.1.1. Die performative Praktik des Schminkens

Der Schönheitsdiskurs wird als eine Anordnung verschiedener sozialer Praxen wie Hygienebestreben und Selbstkultivierung interpretiert, die dazu beitragen, das Subjekt *Frau* in Erscheinung zu bringen. Mit Blick auf die kulturelle Praktik des Schminkens wird das Gesicht als Körperoberfläche bestimmt, die ein dahinter liegendes *Selbst* zum Ausdruck bringen soll. Mittels kosmetischer Verschönerung gilt es, diese visuelle Fläche des Gesichts zu bearbeiten, sodass Individualität zum Vorschein gebracht werden kann.

Das Streben nach Selbstvergewisserung hat sich im 20. Jahrhundert von der Psyche auf den Körper verlagert.³⁸ In der Theorie Butlers wird die Kategorie des *Geschlechts*, also auch das als *weiblich* wahrgenommene Gesicht, performativ hervorgebracht. Performativität wird als die Materialisierung von Geschlecht durch den „Apparat der [erzwungenen] Heterosexualität“³⁹, mittels regulierender und immer zu wiederholender Normen angesehen. Schminken wird demgemäß als eine performative Praktik verstanden.

Durch den Eingang der Schminkpraxis in den Alltagsdiskurs verbirgt diese produktive Arbeit am Gesicht die kulturellen Mechanismen der Geschlechterproduktion. Dadurch erscheint eine so oft wiederholte Handlung wie die Praktik des Schminkens beinahe naturalisiert, als zur „Natur“ der Frau gehörig, besonders unter Bezugnahme auf das Resultat des Sich-Zurechtmachens. Das geschminkte Gesicht konnte bis vor kurzem in seiner Gepflegtheit und Weiblichkeit – also in einem die Kategorien *Geschlecht*, *Klasse* und *Jugendlichkeit* verschränkenden Ausdruck – nur auf der Folie von sozialen Reglementierungen wie des Dezenzgebots, der Inszenierung des Authentischen durch Make-up, erscheinen. Diese Tendenz zur Natürlichkeit scheint nun aber rückläufig und „Künstlichkeit“ der neue Ausdruck von Individualität in Bezug auf Schminkmode.

³⁷ Butler, Judith: Das Unbehagen der Geschlechter, S. 57.

³⁸ Vgl. Bieger, Laura: Schöne Körper, hungriges Selbst. In: Geiger, Annette (Hg.): Der schöne Körper. Mode und Kosmetik in Kunst und Gesellschaft. Köln, Wien u.a.: Böhlau 2008, S.62.

³⁹ Butler, Judith: Körper von Gewicht, S. 36.

Indem man die kulturelle Praktik des Schminkens als geschlechtliche Praxis, als *Doing Gender*, auffasst, entspricht sie denjenigen Normen, die das *Geschlecht* regulieren und jene sexuierten Körperflächen durch ebendiese Geschlechternormen hervorbringen.⁴⁰ Das bedeutet, nach Judith Butler verhält es sich genau umgekehrt: Die Repräsentation von weiblichen und männlichen Gesichtern erfolgt durch Geschlechternormen, die die Körper mit Konventionen des Frau- bzw. Mannseins durchdringen und materialisieren.

Der Diskurs der Schönheit stellt sich als ein Diskurs des Körpers und des Geistigen gleichermaßen dar. Das Wissen um Körperpflege, das aus medizinisch-hygienischen und kulturell-ästhetischen Diskursformationen entstand⁴¹, kann als Ausdruck der produktiven Macht gesehen werden, welche die Kategorien der Wahrnehmung des Körpers als genau abgegrenzter, „biologischer“ und sexuierter Körper konstituierten und zu einem das „individuelle Selbst“ ausdrückenden Gestaltungsobjekt weiter verdinglichten. Die krasse Zuspitzung dieser Diskursformationen wird durch den gegenwärtigen Trend zu Schönheitsoperationen deutlich.

Der Prozess der geschlechtlichen Materialisierung äußert sich auch anhand einer gewissen Selbstdisziplin, als Sorge um das Aussehen, und anhand des inneren Drangs, körperlich attraktive Attribute erzeugen zu wollen.

Für die Philosophin Judith Butler bedeutet „[d]as In-Erscheinung -Treten des Körpers [...] ein Wirksam -Werden von Macht.“⁴² Das Körperliche – und damit auch das Geschlechtliche – treten vorwiegend in Gestalt der *Frau* in Erscheinung. Man könnte in diesem Zusammenhang auch von Verkörperungen von Frauen qua Schönheitsnormen sprechen. Schminken als „körperformende Praktik“⁴³, verkörpert in der Interaktion mit anderen Geschlechternormen einerseits das „anatomisch“ weibliche Gesicht und zugleich die Essenz des angenommenen Frau-Seins: *Weiblichkeit*. Der weibliche Körper wird einerseits als Produkt und gleichzeitig als Produzent von Wirklichkeit performativ hervorgebracht.⁴⁴ Er wird zu einer geschlechtlichen Realität, indem er „zum Objekt sozialer Kontrolle und persönlicher Pflege“⁴⁵ stilisiert wird. Durch das Auflegen von Make-up wird ein Gesicht als weibliches Gesicht mittels kosmetischer Betonung von Augen, Mund, Wangenknochen – von hoch sexualisierten Gesichts-

⁴⁰ Bublitz, Hannelore: Judith Butler zur Einführung, S.91.

⁴¹ Vgl. Antoni-Komar, Irene: Körperpflege und Appearance-Design. In: Buchholz, Kai u. Klaus Wolbert (Hg.): Im Designerpark. Leben in künstlichen Welten. Darmstadt: Häusser-Media-Verlag 2004, S.265.

⁴² Klein, Gabriele: Das Theater des Körpers. Zur Performanz des Körperlichen. In: Schroer, Markus (Hg.): Soziologie des Körpers. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2005. (Suhrkamp-Taschenbuch-Wissenschaft; 1740), S.82.

⁴³ Antoni-Komar, Irene: Kulturelle Strategien am Körper, S.6.

⁴⁴ Vgl. Klein, Gabriele: Das Theater des Körpers, S. 79.

⁴⁵ Andert, Karin: Schönheit im Alltag. In: Akashe- Böhme, Farideh (Hg.): Reflexionen vor dem Spiegel. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1992. (Edition Suhrkamp; 1724), S.179.

teilen – hervorgebracht. Es kann so weit führen, dass das Gesicht zu einem Artefakt verbildlicht wird. In jedem Fall wird das Gesicht aber zum Signifikanten des individuellen Selbst-Seins erhoben.⁴⁶ Dadurch wird Kohärenz zwischen Körperoberfläche und psychischem Innenraum immer wieder durch die Inszenierung eines *Selbst* gestiftet.

Nach der Theorie Butlers gibt es jedoch kein *individuelles Selbst*, das als vordiskursive Tatsache am Körper ausgedrückt werden könnte. Im Prozess der Subjektwerdung wird ein psychischer Innenraum entworfen: Das *Selbst* ist aber von den „Regulierungsverfahren der Geschlechter-Ausbildung“⁴⁷ durchdrungen und manifestiert sich als weibliche oder männliche Geschlechtsidentität im Subjekt. Butlers Verständnis von Identität beruft sich also auf diese drei Elemente: die Herstellung des „biologischen“ Körpers als vorgängig, die davon abgeleitete Geschlechtsidentität und die heterosexuelle Praxis. Diese drei Komponenten werden als Stabilisatoren wirksam und lassen die Einheit der Person – das *Selbst* – erscheinen.⁴⁸ Daher bedeutet Identität für Judith Butler immer schon geschlechtliche Identität.⁴⁹ Identität erweist sich also als „regulierende Fiktion“⁵⁰, die sich anhand einer fabrizierten Kohärenz von Körper, Geschlechtsidentität und gegengeschlechtlichem Begehren manifestiert.

Dessen ungeachtet wird der Körper nicht als Konstruktion, sondern individuell erfahren und als „Ort der Bilder und Medium des Austausches von Bildern und Blicken“⁵¹ über den Diskurs der Schönheit als attraktiver Körper in Szene gesetzt. An diese attraktive Erscheinung, die durch körpermodellierende Praktiken wie Schminken zum produktiven Wirken der Geschlechternormen wird, knüpft sich die Setzung eines Selbst, das immer wieder aktualisiert werden muss.

2.1.2. Schminken als Praxis der Differenz: Die Produktion der Geschlechterhierarchie

Die Geschlechtsidentität *Weiblichkeit* wird über die Differenz zum *Männlichen* gebildet. Dies ist ein dualistisches Konzept des Identitätsbegriffs, der mit der Geist/Körper-Trennung korrespondiert. Die klassische Konzeption des Identitätsbegriffs umfasste nur den Geist des Menschen, der als unveränderlich galt und als autonomer Wesenskern konzipiert wurde. Der Körper – als das dem zeitlichen Wandel Unterworfenen – wurde zum *Außen* erklärt. Er wurde

⁴⁶ Vgl. Bates, Brian u. John Cleese: *Gesichter. Das Geheimnis unserer Identität*. Graz u.a.: Styria 2001, S.174 u. 178.

⁴⁷ Butler, Judith: *Das Unbehagen der Geschlechter*, S.38.

⁴⁸ Vgl. Mehlmann, Sabine: *Unzuverlässige Körper. Zur Diskursgeschichte des Konzepts geschlechtlicher Identität*. Königstein/Taunus: Ulrike Helmer Verlag 2006, S. 130.

⁴⁹ Butler, Judith: *Das Unbehagen der Geschlechter*, S.37.

⁵⁰ Dies., S. 48.

⁵¹ Bieger, Laura: *Schöne Körper, hungriges Selbst*, S.56.

als *das Andere* klassifiziert beziehungsweise *den Anderen* (Frauen, Ethnien) zugeschrieben.⁵² Der der Natur anheimfallende Körper wurde zur Hülle eines „Identitätskerns“, welcher in das *Innere* verortet wurde.

Das binärlogische Denken, wie es anhand der Etablierung von Konzepten einer „körperlichen Oberfläche“ und einer „geistigen Tiefenstruktur“⁵³ zum Ausdruck gebracht wurde, wirkt bis in die Gegenwart wie anhand der sex-gender-Debatte ersichtlich wird. Die Philosophin Judith Butler warnt davor, die Geist/Körper-Differenzierung unkritisch zu reproduzieren, denn „[s]ie hat traditionell und implizit die Geschlechter-Hierarchie produziert“⁵⁴, indem der Term „Natur“ weiblichen Subjektpositionen zugeordnet wurde, und „Geist“ mit männlichen Identitäten assoziiert wurde. Der Authentizitätsanspruch, welcher der Dimension der Tiefe – also dem Geistigen – zugesprochen wurde, ist gleichzeitig auch als hierarchische Setzung des „Geistigen“ über das „Körperliche“ zu verstehen. Dadurch wurde aber „[...] das im Geschlechterdiskurs der bürgerlichen Gesellschaft begründete kulturelle Deutungsmuster, dem zufolge sowohl *Geschlecht* als auch Körperlichkeit weiblich konnotiert sind, [reproduziert].“⁵⁵

Obwohl gegenwärtig die „strikte modische Trennung der Geschlechter in bestimmten Bereichen [...] als aufgehoben [gilt]“⁵⁶, wird männliches Schminken als rigide Grenzübertretung in den illegitimen Bereich der Homosexualität sanktioniert. Indem die heterosexuelle Matrix *Männer* von der kulturellen Praxis des Schminkens exkludiert und diese seit dem Ende des 18. Jahrhunderts als eine Verkörperung des *Weiblichen* gelesen wurde⁵⁷, reproduziert sie die Geschlechterhierarchie. Das geschminkte Gesicht wird durch diesen Ausschlussmechanismus der Sphäre der Weiblichkeit zugeordnet. Durch diese Zuordnung wurde es zu einem Signifikanten der *Weiblichkeit* schlechthin. Sobald aber Männer ebenfalls dekorative Kosmetik anwenden, wird durch diese „unrechtmäßige“ Verwendung eines weiblichen Zeichens an einem männlichen Körper die Ordnung der Geschlechterdifferenz in Unordnung gebracht, denn „die Verwendung von Rouge und Lippenstift signalisiert damals wie heute die Anrühigkeit des

⁵² Vgl. Spangenberg, Ann: Kommunikative Identität im Roman der Anelsächsischen Postmoderne. John Fowles, Peter Ackroyd, A.S. Byatt. Würzburg: Königshausen u. Neumann. (Kieler Beitr. Zur Anglistik u. Amerikanistik; 24), S.31.

⁵³ Spangenberg, Ann: Kommunikative Identität, S.33.

⁵⁴ Butler, Judith: Das Unbehagen der Geschlechter, S. 31.

⁵⁵ Meuser, Michael: Frauenkörper-Männerkörper. Somatische Kulturen der Geschlechterdifferenz. In: Schroer, Markus (Hg.): Soziologie des Körpers. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2005. (suhrkamp taschenbuch wissenschaft; 1740), S. 275.

⁵⁶ Schönweger, Astrid: Von Heiligen und Huren. Oder wie eine zweigeschlechtliche Mode immer wieder auf eine eingeschlechtliche Erotik verweist. In: Avanzini, Celestina (Hg.): Natur bin ich, erinnere daher oft an Kunst. Körper, Sexualität, Erotik. Versuch einer Dekonstruktion. Schlanders: Arunda 2000. (Arunda; 54), S.93.

⁵⁷ Vgl. Gieseke, Sabine: Zur Optik von Geschlechtlichkeit. (Elektronische Zeitschrift für Kulturen, Künste, Literaturen) <http://parapluie.de/archiv/haut/optik/> (17. Oktober 2012)

homosexuellen Mannes aus dem Strichermilieu.“⁵⁸ Mit dem geschminkten Gesicht am „unpassenden Körper“ entfalteten Bezeichnungen wie „Weibsmänner“⁵⁹, ihre verletzendende Kraft dadurch, dass sie hierarchische Geschlechternormen reproduzieren. Doch wie noch zu zeigen sein wird, könnte die Konzeption von Make-up als Maskerade durchaus das Potential beinhalten, die Signifikanten von sex und gender zu denaturalisieren.

2.2. Die Praktik des Schminkens im Spannungsfeld von Identität, Maske und Bildlichkeit

2.2.1. Das geschminkte Gesicht als Signifikant von Identität

Die nackte Frau, die vor den zwei Spiegeln ihre Toilette macht, beschäftigt sich mit ihrem Selbstporträt: eine Künstlerin in ihrem Atelier. Sie bemalt ihr Gesicht, ihren Hals, früher auch ihre Brust, sie pflegt Finger und Nägel, zupft die allzu langen Haare aus den Brauen, formt eine Maske nach Art der Indianer [...], gibt sich eine Identität. Sie bemalt ihre Gesichtshaut, malt eine Maske oder auf eine Maske⁶⁰

Im obigen Zitat wird das Gesicht ambivalent, einerseits als zu bemalende, authentisch gesetzte Oberfläche, andererseits als Maske und Uneigentliches verhandelt. Vor allem aber geht es um den Akt der Verfertigung, um die Handlung des Schminkens selbst, die als Moment der Identitätsstiftung fungiert.

Die Geste des Schminkens bedeutet Intimität und Kommunikation mit sich selbst.⁶¹ Das im Werden begriffene „neue“ Gesicht ist zwar als Verfremdung zu verstehen, aber ist deswegen kein völlig anderes. Das spielerische Neu-Erfinden des „Eigenen“ stellt eine Möglichkeit dar, mit sich selbst in Kommunikation zu treten. Die Potentialität dessen, was sein kann, manifestiert sich im Akt des Schminkens.⁶² Insofern der Fokus auf der Handlung des Schminkens liegt, kann diese als kommunikative Handlung im Bereich des Imaginären, des Realen und des Möglichen aufgefasst werden.⁶³ Das Ergebnis der Schminkhandlung ist dann die Erschei-

⁵⁸ Mania, Thomas: Weibsmänner? Gedanken zum geschminkten Mann. In: Gieseke, Sabine (Hg.) Make-up! Aus der Geschichte der dekorativen Kosmetik. Begleitbuch zur Wanderausstellung des Westfälischen Museumsamtes, LWL, Münster, S.60.

⁵⁹ Vgl. Ders., S.57.

⁶⁰ Michel Serres: Die fünf Sinne. Eine Philosophie der Gemenge und Gemische. Übers. v. Michael Bischoff. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1993, S.34.

⁶¹ Vgl. Gehring, Petra: Das Gesichtsbild als Akt. In: Janecke, Christian (Hg.): Gesichter auftragen. Argumente zum Schminken. Marburg Jonas 2006, S.85.

⁶² Vgl. Gehring, Petra: Das Gesichtsbild als Akt, S.86.

⁶³ Vgl. Dies., S.86.

nung, die sich dem öffentlichen Blick als Charakter präsentiert.⁶⁴ Insofern bildet sich Individuelles anhand der äußeren Erscheinung heraus.⁶⁵ Hier macht sich ein Anspruch auf die Dechiffrierung fazialer Zeichen als Repräsentanten eines *Selbst* geltend.

In einer prozessorientierten Lesart hat Make-up die Bedeutung einer Kommunikation mit sich selbst und steht für die Schöpfung eines möglichen *Selbst*. Insofern kann die Praxis des Sich-Selbst-Schminkens als eine der vielen Möglichkeiten von „körperüberformenden Selbstentwürfen“⁶⁶ und der Inszenierung eines authentischen *Selbst* interpretiert werden. Das im Prozess des Schminkens begriffene Gesicht eröffnet einen Möglichkeitsraum, das „Eigene“ in das „Andere“ zu transformieren, indem flüchtige Gesichtsbilder im Spiegel entstehen, die alle noch veränderbar sind. Insofern kann Schminken als Akt der Selbstmodellierung begriffen werden, der das *Individuum* in Erscheinung bringt.

Durch die Semantisierung der Haut/ des Körpers als *Oberfläche* beziehungsweise als Leinwand wird Schminken einer künstlerischen Tätigkeit von Frauen gleichgesetzt, welche „die unsichtbare Karte ihrer Identität sichtbar werden [lässt].“⁶⁷ Es ist zentral zwischen dem Akt des Schminkens und dem Ergebnis zu unterscheiden. Das Entwerfen verschiedener Erscheinungsmöglichkeiten des eigenen Gesichts kann als autonomer Akt der Identitätsvergewisserung im Privaten verstanden werden. Die Geste des Schminkens kann als eine „Strategie der Lesbarmachung des Gesichts“⁶⁸ im Sinne einer innerlich visualisierten Möglichkeit des Selbst-Seins verstanden und insofern als identitäre Strategie der Sichtbarmachung eines angenommenen Selbst aufgefasst werden. Dieses ist allerdings als authentisches auch wieder hinterfragbar, da Schminken als „Schönheitshandeln“ am Gesicht „kein Außerhalb der Bilder“⁶⁹ kennt, da „Identitätsformationen [...] in genuiner Weise von Bildern durchdrungen und durch Bilder vermittelt [sind]“⁷⁰. Insofern ist das Selbstbild durch Make-up im eigentlichen Sinn des Wortes schon ein konstruiertes, in dem Selbst-Sein und Frau-Sein miteinander verwoben sind.

⁶⁴ Vgl. Akashe-Böhme, Farideh: Augendesign im 20. Jahrhundert. In: Buchholz, Kai u. Klaus Wolbert (Hg.): Im Designerpark. Leben in künstlichen Welten. Darmstadt: Häusser-Media-Verlag 2004, S.364.

⁶⁵ Vgl. Böhme, Hartmut: Schminken. Die Person zwischen Natur und Maske. In: Janeke, Christian (Hg.): Gesichter auftragen. Argumente zum Schminken. Marburg: Jonas 2006, S.54.

⁶⁶ Janeke, Christian: Einleitung, S.26.

⁶⁷ Serres, Michel: Die fünf Sinne, S. 36.

⁶⁸ Nohr, Rolf: Intro: Disziplinierung und Selbstmodellierung. In: Löffler, Petra u. Leander Scholz (Hg.): Das Gesicht ist eine starke Organisation. Köln: Du Mont 2004. (Mediologie; 10), S. 114.

⁶⁹ Vgl. Geiger, Annette: Die Klugheit des Schönen- Mode als Methode. In: Geiger, Annette (Hg.): Der schöne Körper. Mode und Kosmetik in Kunst und Gesellschaft. Weimar, Wien: Böhlau 2008, S.13.

⁷⁰ Bieger, Laura: Schöne Körper, hungriges Selbst, S. 63.

2.2.2. Das geschminkte Gesicht als Maske

Das Moment der sozialen Interaktion, der Blick der Anderen, impliziert eine Wendung hin zur Erfüllung einer Schönheitsnorm. Insofern sich das Selbst-Sein im geschlechtlichen In-Erscheinung-Treten herausbildet, kann es durch einen geschlechtsspezifischen Code wie den des Schminkens auf eindeutige Weise realisiert werden.⁷¹ Kosmetik beziehungsweise das geschminkte Gesicht scheint im Widerspruch zur authentischen Erscheinung zu stehen, wenn diese als Mittel zur Verdeckung des als *ursprünglich* gedachten Gesichts interpretiert wird. Das geschminkte Gesicht diene als Mittel der Repräsentation von Klasse und Herrschaft dem Adel zur Selbstrepräsentation. Insofern kann die Person, die durch die Schminke repräsentiert wird in der etymologischen Bedeutung als „persona“ begriffen werden, einer Maske: Die Identität der Person ist nur im Akt der Darstellung existent.⁷²

Das In-Erscheinung-Bringen des Individuellen impliziert laut Butler auch immer schon eine Vergeschlechtlichung. Dadurch, dass die Verwendung von Make-up als spezifisch weibliche Schönheitspraxis konnotiert ist, tritt seine Funktion als Zitat von Weiblichkeit zutage, beziehungsweise interagiert Weiblichkeit mit anderen Identitätsformationen wie Ethnizität, Alter und Klassenzugehörigkeit. In diesem Zusammenhang kann Make-up-Verwendung auch als verinnerlichte Disziplinierungsstrategie von sozialen Normen interpretiert werden, die zwar Individuelles ausdrücken sollen, gleichzeitig aber Geschlechtszugehörigkeit signifizieren. Insofern sich Weiblichkeit an kein essenzielles Dasein qua Körper binden lässt, sind Darstellung und Wahrnehmung von Gesichtern immer schon Konstruktionsakte von *Geschlecht*. Indem frau sich konventionell schminkt, setzt sie sich „durch den Gebrauch der Signifikanten der Weiblichkeit [...] in eine Beziehung zu ihrem *Natursein*. [Hervorh. E.H.]“⁷³ oder – mit Butler gesprochen – zitiert sie Konventionen des Geschlechterapparats und bringt den Anschein ihrer *Natur* damit auf die Bühne.

Insofern ist die Rede von der Bemalung der Maske und dem Malen der Maske gleichwertig. Das geschminkte Gesicht kann trotz des Anscheins von Individualität als eine Inskription der Diskursmacht um Geschlechtlichkeit betrachtet werden, insofern, als damit ein kulturell dominanter Prozess der Signifizierung des Geschlechts wirksam wird, der durch relativ strenge geschlechtsspezifische, kulturelle Normen die Geschlechterhierarchie stabil hält.

⁷¹ Vgl. Böhme, Hartmut: Schminken. Die Person zwischen Natur und Maske, S.54.

⁷² Vgl. Ders., S. 47.

⁷³ Böhme, Gernot: Du trittst in Erscheinung. Zur Phänomenologie der Geschlechter. In: Fischer-Lichte, Erika u. Anne Fleig (Hg.): Körper-Inszenierungen. Präsenz und kultureller Wandel. Tübingen: Attempto 2000, S.127.

Dies entspricht einer Einteilung in die Oppositionen außen und innen, wobei das zur Oberfläche der Gestaltung gemachte Areal als Repräsentation für das Innen steht: Das Externe, Gesicht und Körper, werden zu Repräsentanten einer individuellen Identität, die aber immer schon als geschlechtliche Identität zu denken ist. Die Verwendung von Make-up als Strategie beziehungsweise als Wirkung der vergeschlechtlichenden Macht perpetuiert die Inszenierung als Frau.

So wird ein Homogenitätsmoment, eine Art Uniformierung, geschaffen: Make-up wird zum Signifikanten *Weiblichkeit* durch die geschlechtsspezifische Praxis des Leserlich-Machens eines Gesichts als weibliches. Durch die Bemalung spezifischer Körperteile des Gesichts wird das weibliche Gesicht zum ästhetisierten Produkt. Das Zurechtmachen durch Schminke repräsentiert die Frau, treffender gesagt: ein Bild der Frau. Repräsentation ist in diesem Fall schon als konstruktiver beziehungsweise performativer Vorgang zu verstehen. Insofern vermittelt das durch Make-up optimierte und als weiblich genormte Gesicht auch Distanz zu einer individuell verstandenen Subjektivität. Make-up kann in dieser Lesart als „Verschleierungstaktik“⁷⁴ aufgefasst werden. Durch einen übertriebenen Farbauftrag kann der Innenraum des Subjekts vor zudringlichen Blicken durch die Inszenierung eines geschlechtlichen Schemas geschützt werden. Frei nach dem Motto: Außen Femme fatale, innen frei vom Zwang, ein Geschlecht repräsentieren zu müssen. Es stellt sich aber die Frage, ob man überhaupt zwischen „gänzlicher Freiheit und codierter Maskierung [...] wählen [kann]“⁷⁵ Susan Brownmiller beschreibt Ende der 1980er Jahre das als persönlich wahrgenommene Dilemma des Changierens zwischen den Polen:

[...] [I]ch glaube, es ist richtig, daß ich mein *authentisches* [Hervorh. E.H.] Gesicht respektiere – [...] Ich ziehe atmende Poren, eine lebende Landschaft menschlicher Erfahrungen und eingestandener Schwächen der unpersönlichen, glatt polierten und bunt bemalten kosmetischen Maske vor. Seit Jahrhunderten gilt das Make-up als Eckpfeiler der weiblichen Reize. Aber der Reiz wird durch Massenproduktion homogenisiert und verflacht.⁷⁶

Anhand dieses Zitats wird die Bezugnahme auf ein als authentisch und ursprünglich gedachtes Gesicht deutlich. Make-up wird als ein Sich-Maskieren empfunden. Die Genese eines „typisch weiblichen“ Gesichts, scheint bestimmten Tendenzen zur Homogenisierung und Normalisierung zu unterliegen: Aus der „lebenden Landschaft“ des Singulären werden bestimmte Teile des Gesichts extrahiert, sexualisiert und in ein formales Schema eingefügt. Das ge-

⁷⁴ Brownmiller, Susan: *Weiblichkeit*: Frankfurt a.M.: Fischer 1987, S.170.

⁷⁵ Geiger, Annette: *Die Klugheit des Schönen- Mode als Methode*, S.23.

⁷⁶ Brownmiller, Susan: *Weiblichkeit*, S.165.

schminkte Gesicht wird zur Oberfläche der Fiktion Frau. Dadurch kristallisiert sich eine andere Lesart des Schminkens heraus, nämlich als uniformierende Praxis, die einerseits dem Bedürfnis nach Schutz entspricht, andererseits auch uniformierend Individuelles nivelliert.⁷⁷

Durch das perfekt geschlechtlich schematisierte Gesicht wird ein „Bild-Körper“ produziert, wobei „im performativen Akt das Bild immer verfehlt werden [kann]“⁷⁸. Der Ausdruck eines verinnerlichten, individualisierten Idealbildes des eigenen Gesichts durch Schminke kann einen Mangel nach sich ziehen: die Verfehlung des individuellen Seins, da dieses Sein nur als geschlechtliches gegeben ist.

Mit dieser Lesart wäre das geschminkte Gesicht kein Signifikant von Identität, sondern als Differenz beziehungsweise Nicht-Ich zu lesen.⁷⁹ Oder anders gesagt: Authentizität im Sinne eines Wesensgehalts des Subjekts unterliegt dem Paradox, „dass sich Authentizität als ästhetische, epistemologische und ethnische Kategorie per definitionem jeglicher Form von eindeutiger Repräsentation notwendigerweise entzieht.“⁸⁰

2.2.3. Schminken als selbstoptimierende Praxis: Das geschminkte Gesicht als Bild-Gesicht

Die Praktik des Schminkens bewegt sich im „Spannungsfeld von Disziplinierung und Selbstmodellierung“.⁸¹ Einerseits besteht in der Gesellschaft die Tendenz zur Individualisierung, andererseits auch zur Uniformierung, was als eine Schutzfunktion angesehen werden kann, um sich „in der Öffentlichkeit nicht entblößt bzw. nicht gänzlich „ungeschminkt“ [zu] zeig[en].“⁸² Die Inszenierung von Weiblichkeit kann einerseits als Strategie am Gesicht zum Zweck des Schutzes interpretiert werden. Andererseits fungiert das Gesicht als Ausdrucksform eines als individuell verstandenen *Selbst*, wenn die Handlung des Schminkens als Moment der Identitätsstiftung betont wird. „Identität und Aufmachung verschmelzen zu einer untrennbaren Einheit“, die durch das Zitieren „ästhetischer Normen den Schein von Persön-

⁷⁷ Vgl. Geiger, Annette: Authentizität und Kosmetik seit Baudelaires „Lob der Schminke“ In: Janeke, Christian (Hg.): Gesichter auftragen. Argumente zum Schminken. Marburg: Jonas 2006, S.59.

⁷⁸ Klein, Gabriele: Das Theater des Körpers, S.87.

⁷⁹ Vgl. In Analogie dazu: Dies., S. 87.

⁸⁰ Müller-Funk, Wolfgang u. Lucia Krämer: Fiktionen von Wirklichkeit, S.8.

⁸¹ Nohr, Rolf: Intro, S. 113.

⁸² Geiger, Annette: Authentizität und Kosmetik seit Baudelaires „Lob der Schminke“, S.59.

lichkeit zu erzeugen“⁸³ imstande ist. Frauenzeitschriften, Modelagenturen et cetera fungieren als Repräsentanten von imaginären Frauen-Bildern, die als Geschlechterregulative eine Wirkungsmacht entfalten, indem die Kategorie „Sexus“ immer erneut ins Feld geführt und essenzialisiert wird.⁸⁴

Das geschminkte Gesicht als weibliches Schönheitsprädikat ist somit als Paradoxie zu bewerten: Einerseits verspricht es in seiner Funktion als geschlechtsspezifischer Code die Wirkung von Attraktivität qua Weiblichkeit, andererseits aber auch die Sichtbarwerdung als schönes Individuum. Die Ursache dieser Paradoxie kann in der „ästhetischen Ökonomie“⁸⁵ gesehen werden: Das Bedürfnis, als Individuum Anerkennung zu finden, wird im kapitalistischen System in das nie enden wollende Bedürfnis nach neuen Signifikanten der Individualität überführt, die tatsächlich innerhalb der heterosexuellen Ordnung aber nur als geschlechtliche Zeichen verfügbar sind.

Mit der Subjektkonstitution über den sozialen Apparat Gender wird die Dimension des *Authentischen* fabriziert, die als Übereinstimmung von geistiger und körperlicher Dimension erfahren wird. Das Gesicht wird in seiner geschminkten Aufmachung zum Zeichen von Selbstverwirklichung, zur „Visitenkarte des Selbst“⁸⁶. Der Schönheitsdiskurs stellt „ein Versprechen dar, sich als soziale Person selbst entwerfen zu können“, für den Preis der „Lesbarmachung des Gesichts zum Zweck der sozialen Kontrolle und Selbstkontrolle“⁸⁷.

Der Wunsch, den medial inszenierten Idealbildern zu entsprechen, entpuppt sich als Zwang zur Selbstoptimierung: Das in Reziprozität mit medialen Inszenierungen von Gesichtsbildern produzierte Selbstbild soll nach außen mithilfe von Schmink- und Verschönerungstechniken über das schöne Gesicht repräsentiert werden, das seinerseits schon eine Hybridisierung durch das Ineinander von Virtualität und Materialität darstellt, da „der Selbstentwurf unmittelbar auf den Körper einwirkt und über ihn ausagiert wird“⁸⁸ und trotzdem durch die Übersetzung von medial inszenierten Gesichtsbildern in innere Vorstellungen über ihn hinausgeht. Daher müssen immer neue Aktualisierungen des *Selbst* qua Gesichtsbild erfolgen. Insofern wird durch die Praktik des Schminkens ein Herstellungsverfahren weiblicher Identität in Gang gesetzt, das sowohl nach innen wirkt, indem es auf ein individuell erfahrenes Bedürfnis des Selbst-

⁸³ Blättler, Sidonia: Die schöne Frau der Frauenzeitschriften. In: Akashe-Böhme, Farideh (Hg.): Reflexionen vor dem Spiegel. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1992. (Edition Suhrkamp; 1724), S.119.

⁸⁴ Vgl. Butler, Judith: Das Unbehagen der Geschlechter, S. 144-145.

⁸⁵ Vgl. Böhme, Gernot: Schminken: die Person zwischen Natur und Maske, S.55.

⁸⁶ Klein, Gabriele: Das Theater des Körpers, S. 86.

⁸⁷ Löffler, Petra und Leander Scholz: Vorbemerkung der Herausgeber. In: Löffler, Petra u. Leander Scholz (Hg.): Das Gesicht ist eine starke Organisation. Köln: Du Mont 2004, S.8

⁸⁸ Bieger, Laura: Schöne Körper, hungriges Selbst, S.58.

ausdrucks rückbezogen wird, aber auch nach außen, durch den kulturell codierten Ausdruck der Zugehörigkeit zu einer Genussgruppe, zu einer Klasse, zu einer Altersgruppe und Ethnie.

Geschminkt zu sein, kann daher als Praktik der Disziplinierung und Uniformierung gedeutet werden, die durch das Sichtbar-Werden der „Arbeit am Gesicht“ an kulturelle Codierungen von Schönheit anknüpft, wodurch die Wahrnehmung des Gesichts als ästhetisches Artefakt möglich wird.⁸⁹ Zugleich kann das persönliche Auflegen von Make-up auch als Bedürfnis eines genuinen Selbstaudrucks erlebt werden. Die stärker werdende virtuelle Darstellung von Gesichtern befördert jedoch die Tendenz, traditionelle Grenzziehungen von *Innen* und *Außen*, *Oberfläche* und *Tiefe*, aber auch von *Authentizität* und *Künstlichkeit* neu zu verhandeln.⁹⁰ Folglich ergeben sich auch Möglichkeiten zur Reflexion durch das Make-up-Auflegen: Gerade „über das Ausleben des Falschen“ im Gesicht durch Schminke, könnte man zur „Reflexion dieser Falschheit“ kommen und dadurch „zum Authentischen vorstoßen“⁹¹, das so verstanden die Oppositionen von *Original* und *Nachahmung* in die Krise führen könnte.

2.3. Das Gesicht als kultureller Text: Kodierungen von Gesichtsteilen

In einer dekonstruktiven Lesart bringen kulturelle Praktiken als Ausformungen der heterosexuellen Matrix den Körper als weiblichen und männlichen in Erscheinung und lassen ihn rückwirkend als „generatives Element von kultureller Praxis als auch [als] Bedeutungsträger“⁹² auf den Plan treten.

Schminken bezeichnet die Haut im doppelten Sinn des Wortes: Zum einen wird das Gesicht als bezeichnbare Oberfläche gesetzt, und zum anderen werden den spezifischen Gesichtspartien Bedeutungen eingeschrieben, die in ihrer Sexualisierung schon ein Schriftbild des Geschlechts darstellen, beispielsweise die vollen Lippen und großen Augen – eine Art Kindchenschema – sowie makellose, junge, und vor allem weiße Haut als gegenwärtige Metonymie für ideale Weiblichkeit und Schönheit.

Wie die Schminke auf dem Gesicht konstituiert das Bild eine sichtbare Oberfläche. [...] Man könnte sagen, dass die Schminke analog vorgeht. Sie zieht Konturen, sie betont Grenzen, wo die Natur nur verwischte Übergänge

⁸⁹ Vgl.: Geiger, Annette: Die Klugheit des Schönen, S.25

⁹⁰ Vgl.: Löffler, Petra u. Leander Scholz: Vorbemerkung der Herausgeber, S.7.

⁹¹ Geiger, Annette: Authentizität und Kosmetik seit Baudelaires „Lob der Schminke“, S.60.

⁹² Klein, Gabriele: Das Theater des Körpers, S. 80.

hervorgebracht hat, sie macht Hautpartien sichtbar, deren Umrisse sonst im Ungefähren bleiben würden.⁹³

Diese Bedeutungen werden immer wieder performativ wiederholt und können nicht so einfach umgedeutet werden. Die Wahrnehmung von bestimmten Gesichtspartien als erotische ist auch schon ein Effekt der diskursiven Operationen, die das Geschlecht hervorbringen, was an ihrem Benannt-Sein deutlich wird. Diese diskursiven Operationen des Sexus interagieren aber auch mit anderen Dimensionen von Identität wie Ethnizität, Klassen- und Alterszugehörigkeit. Eindeutigkeit kann durch Setzung von Kontrasten produziert werden. Durch das Setzen von Zeichen im Gesicht werden andere Zeichen, etwa die des Alters, der Herkunft oder der Klassenzugehörigkeit, eliminiert beziehungsweise unterstrichen. Dabei „geht Sichtbarkeit über in Ausgestelltwerden.“⁹⁴

2.3.1. Das Haar:

Frisuren werden als „kulturelle Strategien am Kopf“⁹⁵ verstanden, die die produktive Macht zitieren, welche die Kategorie Geschlecht konstituiert. „Haare sind [zwar] Objekt der Gestaltung, formbares Medium für die Inszenierung des Selbst“⁹⁶, doch verweisen sie zugleich auf ein Herstellungsverfahren von Körperbildern, das sich aus Praxen der Normierung speist. In der Frisur werden kulturelle Machtformationen sichtbar: „[S]ie sind Projektionsfläche und Austragungsort von Selbst- und [...] Fremdzuschreibungen, [...] sowie einer Stabilisierung – seltener auch Infragestellung – der Geschlechtsidentität.“⁹⁷

Das Haar wird zu einer sinnlichen Aussage und bleibt auch „ex negativo an Sichtbarkeit gekoppelt“⁹⁸ wie beispielsweise eine Glatze. Signale werden durch Länge, Dichte, Farbe und Schnitt gegeben, allerdings bleiben die Signifikate der kulturellen Ordnung eines binären Systems von Oppositionen wie Weiblichkeit und Männlichkeit, Alter und Jugend, beziehungsweise der ethnischen und klassenspezifischen Markierung verpflichtet. Kurze Haare konnotieren allgemein Männlichkeit⁹⁹, da der Kurzhaarschnitt die Geschlechterdifferenz stärker durch

⁹³ Leutner, Petra: Bild und Schminke. Über Falten und die Verdoppelung des Sichtbaren. In: Janecke, Christian (Hg.): Gesichter auftragen. Argumente zum Schminken. Marburg: Jonas 2006, S.106.

⁹⁴ Dies., S.106.

⁹⁵ Antoni-Komar, Irene: Kulturelle Strategien am Körper, S.80.

⁹⁶ Dies., S.81.

⁹⁷ Janecke, Christian: Einleitung: Haar tragen. In: Janecke, Christian (Hg.): Haar tragen. Eine kulturwissenschaftliche Annäherung. Köln, Wien u.a.: Böhlau 2004, S.6.

⁹⁸ Ders., S.8.

⁹⁹ Vgl.: Antoni-Komar: Kulturelle Strategien am Körper, S.83.

das funktionale Element der kurzen Haare betont,¹⁰⁰ während langes Haar Weiblichkeit, aber auch Jugendlichkeit bezeichnet. So gesehen sind Frisuren symbolische Formen, die die Geschlechtsidentitäten firmieren. So kann kurzes Haar „unfraulich, ja sogar lesbisch“¹⁰¹ wirken, wenn es nicht durch andere Signifikanten der Weiblichkeit zum Beispiel durch Make-up kompensiert wird.

Doch die Kontexte variieren und die Bedeutungen von geschlechtlichen Signifikanten wie der Frisur ändern sich stetig. Gerade das Ineinander von Signifikanten der Geschlechtsidentität birgt die Möglichkeit von Mehrdeutigkeit der körperlichen Erscheinung. Graue Haare fungieren gegenwärtig als Zeichen der Selbst-Vernachlässigung aufgrund ihrer Semantisierung als Bild der Vergänglichkeit in der kulturellen Wahrnehmung. Doch nur auf der Folie einer immer deutlicher geforderten Praktik der „Arbeit am Körper“¹⁰² und der damit einhergehenden Konzeption von Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit kann die Praxis des Haare-Färbens von manchen Purist_innen auch als „beschämende Konzession an alle falschen Werte“¹⁰³ verstanden werden. Die Wirkung des „Imperativ[s] der „Selbstoptimierung in Bezug auf den eigenen Körper bzw. das eigene Körperbild“¹⁰⁴ manifestiert sich in der Bewertung eines solchermaßen widerständigen Verhaltens gegen die dominanten Praktiken als nicht sozial. Doch auch der Versuch, sich den kulturellen Ordnungsmechanismen mit Hilfe widerständiger Praktiken entgegen zu stellen, schlägt fehl, denn durch das Aufrufen der binären Oppositionen von Sein und Schein wird deutlich, dass sie als Dispositive der Wahrnehmung in die Körper eingeschrieben sind und sich nicht einfach in ihr Gegenteil verkehren lassen.

¹⁰⁰ Vgl.: Dies., S.88.

¹⁰¹ Brownmiller, Susan: Weiblichkeit, S.49.

¹⁰² Vgl. Mehlmann, Sabine u. Sigrid Ruby: Einleitung. In: Mehlmann, Sabine u.a. (Hg.): „Für dein Alter siehst du gut aus!“ Von der Un/Sichtbarkeit des alternden Körpers im Horizont des demographischen Wandels. Bielefeld: Transcript-Verlag 2010, S.13.

¹⁰³ Brownmiller, Susan: Weiblichkeit, S.51.

¹⁰⁴ Mehlmann, Sabine u. Sigrid Ruby: Einleitung, S.15.

2.3.2. Die Haut:

Auch die Haut ist eine „symbolische Oberfläche, [die] mit altersbezogenen Idealvorstellungen verknüpft [ist], in denen sich ästhetisch codierte Ideale von Jugendlichkeit und Schönheit [...] kreuzen“¹⁰⁵. Die medizinischen Diskurse in der Zeit der Aufklärung, die Physiognomik und die Phathognomik, können als Felder der Macht interpretiert werden, die geschlechtsspezifische Unterschiede der Haut performativ hervorbrachten: „Die Haut selbst wird zum Zeichen einer neuen Gesellschafts- und Geschlechterordnung; sie wird zu einer bedeutungstragenden Fläche.“¹⁰⁶ Frauen sollten eine durchscheinende weiße, vom Arbeiten in der Sonne unbehelligte Haut vorweisen können, während männliche Haut sich durch „eine kräftige Schicht aus Muskeln darunter“¹⁰⁷ auszeichnen sollte.

Gegenwärtig soll die Haut beider Geschlechter glatt und haarlos scheinen, sodass alles davon „abperlen [kann], die Zeit, das Alter, der Tod.“¹⁰⁸. So ist es nicht verwunderlich, dass Haut mit dem Signifikat der Jugendlichkeit und des Prestiges besetzt ist.¹⁰⁹ Die Haut wurde auch hinsichtlich klassenbezogener Identitäten instrumentalisiert. Durch die Etablierung des Schminkverbots für Männer und des sogenannten „Dezenz-Gebotes“ für Frauen in der Zeit der Aufklärung sollte das geschminkte Gesicht nicht auf dessen Herstellung durch künstliche Mittel verweisen, denn das galt infolge der Distanzierung zum Adel als vulgär. Die Inszenierung von Natürlichkeit fungierte bis vor kurzem noch als Markierung von Klasse und „gutem Geschmack“, der auch durch bestimmte Gesten in Erscheinung trat und dadurch klassenbezogene Identität performativ herstellte. Das „Falsche“, das übertriebene Schminken, wurde der Unterschicht zugeordnet und durch die Metapher „Kriegsbemalung“ als „Verteidigungsmittel gegen Unvollkommenheiten und Altern“¹¹⁰ und als schlechter Geschmack gebrandmarkt. Einzig „die Frau von Stand wisse Geschmack zu demonstrieren, indem sie Schmuck und Schminke höchst dezent oder eben gar nicht trägt“¹¹¹, so die Meinung Roland Barthes.

Neuere Konzeptionen von Kosmetik betonen allerdings die Oberfläche und das Sichtbare des Schminkens, buchstäblich das Make-up, da das kosmetisch aufgemachte und sich nicht ver-

¹⁰⁵ Dies., S.15.

¹⁰⁶ Gieseke, Sabine: Zur Optik von Geschlechtlichkeit: <http://parapluie.de/archiv/haut/optik/> (19. 11.2012)

¹⁰⁷ Dies.

¹⁰⁸ Scheller, Jörg: Konsumklassizismus. In: Mehlmann, Sabine u. Sigrid Ruby (Hg.): „Für dein Alter siehst du gut aus!“ Bielefeld: Transcrip-Verlag 2010, S. 66.

¹⁰⁹ Vgl. Blättler, Sidonia: Die schöne Frau der Frauenzeitschriften, S.127.

¹¹⁰ Brownmiller, Susan: Weiblichkeit, S.166.

¹¹¹ Vgl. Geiger, Annette: Authentizität und Kosmetik seit Baudelaires „Lob der Schminke“, S. 64.

leugnende Gesichtsbild als Einwirkung des Imperativs der Körperoptimierung gelesen werden kann, und somit als Handlung am Körper Anerkennung erzeugt.

In verschiedenen Medien werden gerade Schauspielerinnen dazu aufgefordert, ihre Schönheitsgeheimnisse preiszugeben und sich selbst „leserlich“ zu machen. Nicht selten werden die aufklärerischen Gegensätze von Oberfläche und Tiefe aufgerufen. Das gute Aussehen wird einerseits auf Kosmetik bezogen, andererseits wird die Haut als Mittler zwischen Innen und Außen konzipiert, die das Wohlbefinden in das strahlende Aussehen der Haut übersetzt.¹¹² Neben der Performanz von Alter, Klasse und Geschlecht wird über Haut auch ethnische Zugehörigkeit konstruiert. Weißsein als die unmarkierte Kategorie ist ebenso wie die Kategorie Geschlecht kulturell konstruiert und „als Modus gelebter Erfahrung in Alltagswahrnehmungen, in Ansprüche und Erwartungshaltungen eingelassen.“¹¹³

2.3.3. Die Augen

Augen sind im Kontext des Schminkens in ihrer Doppelfunktion aufzufassen: Einerseits ist ihre aktive Rolle als Sinnesorgane der Wahrnehmung des eigenen Gesichts vor dem Spiegel zu betonen, andererseits fungieren sie als eher passive Anschauungsobjekte der Selbst-Inszenierung. Mittels der Benützung von Make-up treten Augen als Objekte in Erscheinung. Sie zeigen sich anhand der Stilisierung des Ausdrucks: „Das Augendesign dient zunächst dazu, die Prägnanz des Blickes zu erhöhen“¹¹⁴.

Diese beiden Funktionen müssen allerdings nicht getrennt voneinander auftreten: Im Akt des Schminkens wird die Grenzziehung zwischen Ausdruck und Anblick durchlässig. Dies gilt besonders für Situationen, in denen man sich selbst schminkt. Denn gerade im „visuell [...] erfahrbaren Bereich von Oberflächen überschneiden sich nämlich die Momente von Inszenierung und Wahrnehmung, beide spielen in der [Schmink-]Mode eine wichtige Rolle.“¹¹⁵

Der Blick in den Spiegel steht paradigmatisch für die Suche und die Selbstvergewisserung in Bezug auf eine Ich-Identität und für ein Schauen nach dem Aussehen als Geschlechtswe-

¹¹² Vgl. Küppner, Thomas: Natürlich künstlich glatte Haut. In: „Für dein Alter siehst du gut aus!“. Bielefeld: Transcript-Verlag 2010, S. 69 u. 75.

¹¹³ Wollrad, Eske: Körperkartografien. Konstruktionen von „Rasse“, Weißsein und Geschlecht. In: Rohr, Elisabeth (Hg.): Körper und Identität. Gesellschaft auf den Leib geschrieben. Königstein/Taunus Helmer 2004, S.194.

¹¹⁴ Vgl. Akashe-Böhme, Farideh: Augendesign im 20. Jahrhundert, S.265.

¹¹⁵ Leutner, Petra: Oberflächen mit Körper: Haut und Frisur in den minilooks 2003. In: Janecke, Christian (Hg.): Haar tragen. Eine kulturwissenschaftliche Annäherung. Köln, Wien u.a.: Böhlau 2004, S.292.

sen.¹¹⁶ Der Spiegel setzt das sich anblickende Subjekt in Beziehung zu sich selbst und ist in dieser Funktion als „Instrument zur Selbst-Entdeckung“¹¹⁷ zu verstehen. Doch dieser Blick in den Spiegel entspricht keinem „reinen Sehen“. Er ist durch Geschlechterbilder bereits vermittelt. Insofern kann der Spiegel zum Medium der Kontrolle werden, in dem das Spiegelbild als deviant hinsichtlich des Idealbilds von Geschlecht „gesehen“ wird.

Der Akt des „Sehens“ unterliegt einer Verdinglichung durch das institutionalisierte Wissen über Geschlecht. Insofern wird der in der Moderne etablierten „Engführung [von Sehen] mit Erkenntnisfähigkeit“¹¹⁸ noch die verinnerlichte Kontrollmacht eines die Geschlechter zurichtenden, institutionalisierten Blicks zur Seite gestellt.

Im transvestischen Kontext kann der Spiegel zum „Ort der sexuellen Demaskierung“¹¹⁹ werden. Die Geste des Abschminkens vor dem Spiegel bezeichnet das Zum-Vorschein-Kommen einer „authentischen“ Innerlichkeit, die mit der Gesichtsoberfläche in Einklang stehen sollte. Auch als Ausdrucksmedium des psychischen Innenraums vermitteln Augen zwischen der Oberfläche des Körpers und dessen konzeptueller Tiefenstruktur. Diese Setzung wird in der Rede von den Augen als „Spiegel der Seele“ verdeutlicht.

Geschminkte Augen stehen auch für die Sorge um sich selbst, was wiederum nach außen hin, im Blick der Öffentlichkeit, als eine „Weise des Sichverhaltens“¹²⁰ interpretiert werden kann, in dem Sinn, dass Gesichtspflege schon ein „erfolgreiches Aussehen“¹²¹ konnotiert, da Attraktivität und Erfolg sich wechselseitig zur Darstellung bringen. In diesem Kontext werden bei Doris Dörrie auch Konkurrenzsituationen zwischen weiblich inszenierten Subjektpositionen verhandelt, die über eine „distanzierte [...] Beobachtung“¹²² zum Ausdruck gebracht werden. Die Konstitution von *Weiblichkeit* oder deren Verweigerung erfolgt über die reglementierende Blickmacht der heterosexuellen Matrix durch weibliche Subjektpositionen, die ihre „Konkurrenz“ beobachtend vermessen und einer gelungen Inszenierung von Schönheit und Jugendllichkeit Anerkennung zollen, oder im Falle des Verunglückens einer solchen Inszenierung, diese verweigern.

¹¹⁶ Vgl. Akashe-Böhme, Farideh: Fremdheit vor dem Spiegel. In: Akashe-Böhme, Farideh (Hg.): Reflexionen vor dem Spiegel. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1992. (Edition Suhrkamp; 1724), S.46.

¹¹⁷ Witthöft, Heide: Von Angesicht zu Angesicht. Literarische Spiegelszenen. New York: Peter Lang 1998, S.113.

¹¹⁸ Fraisl, Bettina: Visualisierung als Aspekt der Modernisierung. Ein Blick auf „modernes“ Sehen im Spiegel der Geschlechterverhältnisse um 1900. <http://www-gewi.kfunigraz.ac.at/moderne/sheft1f.htm> (Zugriff 19. November 2012), S.1.

¹¹⁹ Garber, Marjorie: Verhüllte Interessen. Transvestismus und kulturelle Angst. Aus dem Amerikan. v. H. Jochen Bußmann. Dt. Ausgabe. Frankfurt a.M.: Fischer 1993, S.287.

¹²⁰ Akashe-Böhme, Farideh: Fremdheit vor dem Spiegel, S.47.

¹²¹ Blättler, Sidonia: Die schöne Frau der Frauenzeitschriften, S.118.

¹²² Vgl. Dies., S.124.

2.3.4. Der Mund

Die Konzeptualisierung des Mundes ist ähnlich zu der der Haut. Er ist ebenso ein Mittler zwischen innen und außen, ist Organ der Artikulation, des Ausdrucks und der Aufnahme.¹²³ Durch die physiognomische Lesbarmachung erfuhr dieses Organ schon diverse Zuordnungen. Der geschminkte Mund verheißt Distanz, ist ein Betonen und ein Verdecken gleichermaßen. Durch das farbliche Hervorheben der Lippenkonturen und der Form des Mundes wird der Mund zu einem Zeichen der Erotik gemacht. „Im Schminken wird der Mund zum Designobjekt“.¹²⁴ Er wird in seiner Funktion der Nahrungsaufnahme, der Intimität des Küssens eingeschränkt.

Auch die Lippenfarbe rot signalisiert „Verruchtheit, Verführung und [ist] Merkmal der Femme fatale.“¹²⁵ Im Sinne der Klassenzugehörigkeit schickte es sich früher nicht, stark geschminkte Lippen zur Schau zu stellen, denn das war das Refugium von Prostituierten und Schauspielerinnen.¹²⁶

Der Lippenstift ist selbst mit diversen Bedeutungen besetzt. Brownmiller beschreibt wie Lippenstiftmarkierungen an Zigaretten, Taschentüchern oder Hemdkragen als regelrechtes Indizienparadigma einer losen Sexualmoral aufgefasst wurden.¹²⁷ Der Geste des öffentlichen Lippen schminkens kommt in diesem Zusammenhang ambivalenter Charakter zu. Sie ist eine „Projektionsfläche für sexuelles Verlangen“¹²⁸ und soll vermutlich auch zugleich abschrecken, was besonders mithilfe der Signalfarbe Rot inszeniert werden kann. Mund und Lippenstift werden oft als Metonymien für Vagina und Phallus interpretiert. Der Lippenstift selbst gilt als „weibliches Attribut“ beziehungsweise als „Zepter der Frau über die Lust des Mannes“.¹²⁹ Insofern symbolisiert er Sexualität als Mittel der Kontrolle.

Gleichermaßen wurde mit der Einführung des Lippenstifts in Stiftform einer Verdinglichung von Erotik in die Hände gearbeitet, die ehemals sich auf beide Geschlechter bezog und dann zur Autoerotik, einer kontrollierten Inszenierung von weiblicher Erotik, wurde.¹³⁰

¹²³ Vgl. Akashe-Böhme, Farideh: Der Mund. In: Akashe-Böhme, Farideh (Hg.): Von der Auffälligkeit des Leibes. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1995. (Edition Suhrkamp; 1734), S.26.

¹²⁴ Akashe-Böhme, Farideh: Munddesign. In: Buchholz, Kai u. Klaus Wolbert (Hg.): Im Designerpark. Leben in künstlichen Welten. Darmstadt: Häusser-Media-Verlag 2004, S.358.

¹²⁵ Akashe-Böhme, Farideh: Der Mund, S.30.

¹²⁶ Vgl. Akashe-Böhme, Farideh: Der Mund, S. 31.

¹²⁷ Vgl. Brownmiller, Susan: Weiblichkeit, S.170.

¹²⁸ Stübing, Bernd: Der Lippenstift und das Phallische. In: Gieseke, Sabine (Hg.): Lippenstift. Ein kulturhistorischer Streifzug über den Mund. Marburg: Jonas Verlag 1996, S.108.

¹²⁹ Ders., S. 112 u. 113.

¹³⁰ Vgl. Gieseke, Sabine: Lippenstift- Ein kulturhistorischer Streifzug über den Mund. Annäherung an ein Thema. In: Dies. (Hg.): Lippenstift- Ein kulturhistorischer Streifzug über den Mund. Marburg: Jonas Verlag 1996, S.14.

Lippenschminken und der Lippenstift können als Miniaturen der diskursiven Verschränkung von Sexualität und Macht interpretiert werden.

3. Maskerade

3.1. Begriffsdefinition Maske und Maskerade

Make-up wurde im vorigen Kapitel einerseits als Zeichen der Betonung von Weiblichkeit konzipiert, das als geschlechtliches Zeichen auch gleichzeitig als Ausdruck der inneren Geschlechtsidentität fungiert und dadurch Kohärenz herstellt. Andererseits wurde Make-up als Maske der Weiblichkeit – als weibliche Uniformierung und Schutzmechanismus eines „individuellen Selbst“ – dargestellt, dessen Existenz sich scheinbar völlig unberührt von Geschlecht manifestiert. Das Changieren zwischen den Polen repräsentiert die Schminksituation, in der das „Selbst“ prozessual vergegenwärtigt wird und auf die Oberfläche des Körpers aufgetragen jenes Selbst immer neu aktualisiert. Diese Aktualisierung ist aber letztlich doch wieder an ein Ideal-Bild von Weiblichkeit gebunden, welches in der performativen Praxis des Schminkens verfehlt wird.

Die Konzeption von einer durch die Schminkpraxis hervorgerufenen Weiblichkeit als einer Maske ruft die philosophische Dialektik von Sein und Schein auf¹³¹ und reproduziert diese anhand der Entgegensetzung von einer durch Make-up künstlich hergestellten Gesichtsfäche mit einem „individuell“ vorhandenen psychischen Innenraum, der den „wahren Kern“ der Identität repräsentiert.

Make-up als Maske will täuschen und als das gelten, das die Maske bezeichnet. Andererseits ist Schminken auch als identitätsstiftende Aktivität gerade durch die Verfremdung des „Eigenen“ zu interpretieren, ein Prozess, der Identität bestätigt und im Sinne von Geschlechtsidentität materialisiert.

Wenn man davon ausgeht, dass der Begriff der „Maskerade“ sich auf die Träger_innen selbst bezieht¹³², ist das Tragen von Make-up als Aktualisierung des *Selbst* eher als Maskerade denn als Maske zu verstehen. Maskerade kann als Gradmesser der geschlechtlichen Inszenierung verstanden werden, wenn sie als „absichtliche[s] Erzeugen einer (Geschlechts-)Identität für die Umwelt [...] mit Hilfe bestimmter Zeichen“¹³³ verstanden wird. Insofern wohnt dem Be-

¹³¹ Vgl. Tseelon, Efrat: Introduction: Masquerade and Identities. In: Tseelon, Efrat (Hg.): Masquerade and Identities. Essays on gender, sexuality and marginality. London, N.Y.: Routledge 2001, S. 4-5.

¹³² Vgl. Tseelon, Efrat: Introduction, S.2.

¹³³ Lehnert, Gertrud: Wenn Frauen Männerkleider tragen. Geschlecht und Maskerade in Literatur und Geschichte. München: Dt. Taschenbuch-Verlag 1997, S.36.

griff der Maskerade ein gewisses aktives Moment inne, während die Begriffe „Maske“ beziehungsweise „Maskierung“ das passive Moment betonen, etwas, „was das betroffene Subjekt als – möglicherweise sogar aufgezwungenes – „Uneigentliches“ erfährt“.¹³⁴

Damit korrespondiert die Konzeption der Maskerade als Verhüllung des „Authentischen“ mit derjenigen der Maske: Indem das „Dahinter“ als essenziell gesetzt wird, wird „die Verhüllung zum einzig Zugänglichen und sichtbaren, das Uneigentliche wird zum Modus der (Re)präsentation.“¹³⁵

Die traditionelle Konzeption der „Maske“ erfolgt antithetisch. Die „Maske“ als Artefakt repräsentiert den Gegensatz zwischen einer „aufgesetzten“ und einer „wahren“ Identität und zitiert insofern das dualistische Modell der Person. In diesem Sinn verdeckt die Maske das „Eigentliche“ dahinter. Doch die Maske hat auch Transformationspotential.¹³⁶ Insofern ist die Abgrenzung vom Konzept der Maskerade nicht einfach. Maskerade wird im Folgenden einschränkend als Geschlechter-Maskerade thematisiert und als „Technologie der Identität“¹³⁷ konzipiert, die geschlechtliche Vielfalt statt der binären Zuschreibungen hervorzubringen imstande ist.

3.2. Die Bedeutungen der Maskerade durch Make-up für die Wahrnehmung des Geschlechts: Betonen, Verhüllen, Vervielfältigen

3.2.1. Betonen von Geschlechtsidentität

Wie schon angedeutet, kann die Maskerade durch Make-up den Effekt haben, Weiblichkeit zu verstärken, insofern Make-up als Prädikat von Frauen fungiert und die kulturelle Praktik des Schminkens als Ausdruck der Geschlechtsidentität auf der Oberfläche des Körpers interpretiert wird. Insofern wird die Geschlechtsidentität Frau durch die Praktik des Schminkens zitiert.

Das Zitieren der weiblichen Geschlechterideale erfolgt zwar auf mehreren Ebenen simultan (Sprache, Bewegung), aber unter anderem auch durch die vestimentäre und faziale Inszenierung. Gerade die Praxis des Make-up-Auflegens, etwa durch die Verdeckung von Altersspu-

¹³⁴ Dies., S.36.

¹³⁵ Funk, Julika: Die schillernde Schönheit der Maskerade- Einleitende Überlegungen zu einer Debatte. In: Bettinger, Elfi u. Funk, Julika (Hg.): Maskeraden. Geschlechterdifferenz in der literarischen Inszenierung. Berlin: Schmidt 1995, S.18.

¹³⁶ Vgl. Tseelon, Efrat: Reflections on Mask and Carnival. In: Ders. (Hg.). Masquerade and Identities. Essays on gender, sexuality and marginality. London, N.Y.: Routledge 2001, S.21.

¹³⁷ Vgl. Tseelon, Efrat. Introduction, S.11.

ren und gleichzeitiger Konstruktion einer strahlenden, jungen Haut mittels kultureller Signifikanten wie blutroten Lippen und stark geschminkten Augen, scheint eine besonders gelungene Inszenierung von Weiblichkeit zu versprechen. Deshalb steht das Thema Make-up in Anleitungen für cross-dresser im Fokus des Interesses.

Butlers Theorie der Performativität geht davon aus, dass die Kategorie *Geschlecht* grundsätzlich kulturell konstruiert ist. Jene geschlechtlichen Inszenierungen, von denen Butler spricht, sind die Herstellungsmodi von Geschlecht. Sie stellen sich als nie völlig abgeschlossener Vorgang dar. Durch die Brüche, die sich in der wiederholten Performanz auf tun, soll es möglich werden, die Herstellungsverfahren der Geschlechtsidentität transparent zu machen.

3.2.2. Verhüllen von Geschlechtsidentität

Es ist aber genauso möglich, dass die Maskerade durch Make-up als geschlechtliche Verkleidung fungiert und die als authentisch angenommene Geschlechtsidentität verhüllt. Besonders im Bereich des Transgender ist dies sehr häufig der gewünschte Effekt von Make-up in Kombination mit Kleidung. Das Konzept der Maskerade bietet die Möglichkeit, die Zuordnung zu einer Geschlechtsidentität aus dem Blickfeld verschwinden zu lassen, um als diejenige Identität wahrgenommen zu werden, als die man/frau gerne „gelesen“ werden möchte. Dieser Art der Maskerade bedienen sich oft transsexuelle Menschen, die die geschlechtliche Performanz perfekt beherrschen. Insofern unterscheidet sich die Transsexuelle, die Make-up aufträgt nicht von einer „biologischen“ Frau, die weiblich wirken möchte hinsichtlich der Methode der geschlechtlichen Inszenierung.

In Bezug auf den psychischen Innenraum ergeben sich aber Divergenzen: Wird Frau-Sein mit der weiblichen Geschlechtsidentität, die im Inneren verortet wird, in Relation gesetzt, kann die Signatur der heterosexuellen Matrix bei geschlechtlich ambivalenten Identitäten eine Differenz zwischen Sein und Schein hervorbringen, sodass das Äußere als inkohärent mit der Psyche erscheint.

Aus diesem Grund ist die Maskerade durch Make-up bei sogenannten „devianten“ Subjekten als Verhüllung sehr beliebt, da durch dieses Werkzeug die Diskrepanz zwischen äußerer Erscheinung und der Innenwelt reduziert wird. Die Maskerade fungiert hier eher als Maske, der ein gewisses Transformationspotential zugeschrieben wird, durch das Subjektauthentizität erzeugt wird. Die inszenierte Geschlechtsidentität verbirgt einerseits den „anatomischen“

Körper, verankert ihn andererseits aber als anders geschlechtlichen in der Wahrnehmung der Betrachtenden. Daraus resultierend wird er als essenzieller Körper gerade durch seine Verschleierung konstruiert. Die Kohärenz zwischen sex und gender scheint traditionell die Bedingung der Kategorie der Authentizität zu sein.

Erst durch die zur Schau gestellte Kohärenz der Geschlechtsidentität wird es möglich, dass Transgender-Identitäten symbolisch in den Status des Subjekts eintreten können. In Judith Butlers radikal konstruktivistischem Ansatz geht es bei der diskursiven Herstellung von Geschlecht vor allem um deviante Subjekte, die von den Randbereichen der kulturellen Ordnung her als Abweichungen von der geschlechtlichen Norm gekennzeichnet sind. Dies ist der Prozess der Subjektivierung, der sich über Ausschlussmechanismen vollzieht.¹³⁸ Die verworfenen Wesen¹³⁹ - zum Beispiel Transsexuelle- erscheinen als Differenz und bestätigen somit indirekt die Norm wieder – mehr noch: sie produzieren die Norm: „Jene Körperfiguren dagegen, die nicht in eine der Geschlechtsidentitäten passen, fallen aus dem Bereich des Menschlichen heraus, bilden das Gebiet des Entmenschlichten und Verworfenen, gegen das sich das Menschliche selbst konstituiert.“¹⁴⁰

Insofern übt das System der Heterosexualität (die heterosexuelle Matrix) Gewalt gegen jene Menschen aus, die den Status der Person nicht erlangen können, denn dieser erhebt Anspruch auf die Kohärenz von „körperlichem“ Geschlecht, der Geschlechtsidentität und der gegengeschlechtlichen Ausrichtung des Begehrens. Durch ebendiesen Ausschluss „auf der anderen Seite von Normalität von Geschlecht“¹⁴¹, konstituiert sich in einer komplexen performativen Praxis das sexuell bestimmte Subjekt als Frau oder Mann.

Es ist vor dem Hintergrund dieser Subjekttheorie nicht verwunderlich, dass sich viele Transsexuelle für körperverändernde Maßnahmen entscheiden, um ebenfalls in den Status des Subjekts eintreten zu können.

Der Konstruktionswille, der eine bestimmte Geschlechtsidentität „zum Ausdruck bringt“, kann sich also nach außen auf die Umwelt richten, oder auch nach innen, auf das Selbst. Für den Fall, dass der „biologische“ Körper als unzureichend oder im Extremfall als Maskierung des „wahren“ Selbst empfunden wird, kann die Maskerade als inszenierte Geschlechtsnatur durchaus das Gefühl von Authentizität hervorbringen.

¹³⁸ Vgl. Butler, Judith: Körper von Gewicht, S. 23.

¹³⁹ Dies., S.30.

¹⁴⁰ Butler, Judith: Das Unbehagen der Geschlechter, S.166.

¹⁴¹ Becker-Schmidt, Regina und Gudrun-Axeli Knapp: Feministische Theorien zur Einführung, S.86.

Für manche Transgender-Identitäten stellt es jedoch sehr oft überhaupt kein Bedürfnis dar, die Ränder der Geschlechterkonstruktion sichtbar zu machen. Daher ist es in solchen Fällen auch wichtig, das Make-up richtig zu dosieren, um nicht als Transvestit zu gelten, sondern als Frau mit Geschmack und Klasse, die sich nicht übertrieben schminkt. Es geht also darum, als natürlich wahrgenommen zu werden, auch wenn das heißt, „Natürlichkeit“ performativ herzustellen.

Transgender-Identitäten absolvieren "[...] ein hartes Training in der habituellen, gestischen, mimischen, vestimentären und verbalen Präsentation ihrer Geschlechtszugehörigkeit"¹⁴². Schminken kann insofern auch die „Nachahmung“ im Sinne einer Pastiche eines bestimmten geschlechtlichen Stils bedeuten – den der Weiblichkeit, wobei der Begriff „Nachahmung“ im konstruktivistischen Kontext nicht notwendigerweise auch ein Original von Weiblichkeit postuliert. Make-up wird dann als „Tragen einer stilisierten Maske [und als] neutrale Praxis der Mimikry ohne die Hintergedanken der Parodie [...] ohne Gelächter“¹⁴³ aufgefasst. Laut Marjorie Garber geht es bei Transgender-Identitäten um das Gelten als das andere Geschlecht, das jene vom Konzept der „radikalen Tunte“ unterscheidet, „die will, daß die Diskontinuität von haariger Brust oder Moustache mit einem ausladend geschnittenen Kleid zusammenknallt.“¹⁴⁴

Wenn der parodistische Gedanke fehlt und Maskerade als „Mittel, durch das die Weiblichkeit allererst gestiftet wird“¹⁴⁵, angesehen wird, dann festigt sie auf diese Weise die Geschlechternormen, indem sie diese – durch Schminke etwa – naturalisiert. Aus der Perspektive von Transgender-Identitäten können die empfundenen geschlechtlichen Identitäten jedoch in einem breiten Spektrum von Weiblichkeit und Männlichkeit angesiedelt sein, ohne ein für allemal auf diesen oder jenen geschlechtlichen Pol festlegbar zu sein.¹⁴⁶

Demzufolge kann es beides geben: Die Inszenierung der „Natürlichkeit“ durch intendierte geschlechtliche Eindeutigkeit mittels körperverändernder Maßnahmen und/oder vestimentärer Codes beziehungsweise Verhaltenscodes, oder eben auch das Bestreben, Divergenzen lesbar zu machen. Ob eine „hinter“ der Maskerade liegende Geschlechtsidentität als „authentische“ markiert wird, hängt nicht (nur) vom Grad der Inszenierung ab. Sowohl der Transvestismus eignet sich anhand seiner expliziten Zeichenverwendung und partiellen Verkleidung sehr gut

¹⁴² Hirschauer, Stefan: Wie sind Frauen, wie sind Männer? In: Eifert, Christiane (Hg.): Was sind Frauen, was sind Männer? Geschlechterkonstruktionen im historischen Wandel. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1996. (Edition Suhrkamp, 1735), S.248.

¹⁴³ Butler, Judith: Das Unbehagen der Geschlechter, S.204

¹⁴⁴ Garber, Marjorie: Verhüllte Interessen, S.74.

¹⁴⁵ Butler, Judith: Das Unbehagen der Geschlechter, S. 80-81.

¹⁴⁶ Vgl. Hines, Sally: TransForming gender. Transgender practices of identity, intimacy and care. Bristol: The Policy Press 2007, S. 82.

dafür, die Brüche in der geschlechtlichen Performanz aufzuzeigen, als auch Transgender-Identitäten, deren Inszenierung durch einen zurückhaltenden gestalterischen Ausdruck weniger auffällig wirkt. Es wird jedoch ein heftigeres Schockmoment erzeugen, sobald ihre geschlechtliche Inszenierung als solche erkennbar wird, da sie naturalisierter wirkt als beim Transvestismus.

Davon abgesehen, deutet die Tatsache, dass es als Unmöglichkeit erscheint, als vollwertiges Subjekt anerkannt zu werden, sobald die Geschlechtsidentität als inkohärent wahrgenommen wird, darauf hin, dass diese stark an bestimmte kulturelle Setzungen wie beispielsweise an die Topoi Oberfläche und Tiefe geknüpft ist. Sobald jene Setzungen nicht als Essenz gedacht werden, bergen sie auch das Potenzial ihrer Veränderbarkeit.

3.2.3. Vervielfältigen von Geschlechtsidentität

Dieser Gedanke kommt in Judith Butlers Überlegungen zur Performativität von Geschlecht zum Ausdruck, wenn sie sich die Frage stellt, „wie man die „Konstruktion“, in der wir unweigerlich gefangen sind, erkennen und inszenieren kann.“¹⁴⁷ Die Geschlechter-Maskerade – drag – als überzeichnete transvestische Praxis situiert sich als Form des Widerstands gegen die heterosexuelle Determinierung von Geschlecht. Das Konzept der (zur Schau gestellten) Maskerade durchbricht die Fiktion einer kohärenten Geschlechtsidentität durch seine offensichtliche Artifizialität, und kann etablierte Bedeutungen durch die Offenlegung von Mechanismen der Konstruktion unterminieren.¹⁴⁸

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.¹⁴⁹

¹⁴⁷ Butler, Judith: Das Unbehagen der Geschlechter, S. 57.

¹⁴⁸ Vgl. Tseelon, Efrat: Introduction, S.11.

¹⁴⁹ Butler, Judith: Körper von Gewicht, S.178.

Maskerade wird von Judith Butler als „performative Hervorbringung einer sexuellen Ontologie“¹⁵⁰ verstanden. Die Maskerade durch Make-up verweist darauf, „[...] wie sehr alle Frauen sich als Frauen verkleiden, wenn sie sich als Artefakte präsentieren.“¹⁵¹

Im theoretischen Feld der Gay and Lesbian Studies wird die Maskerade als ernstes Spiel konzipiert, welches „die hegemoniale heterosexistische Geschlechterkultur „[...] durch Verwirrung, Irritation und Störungen delegitimiert.“¹⁵² Maskeraden fungieren insofern als performative „Technologien des Geschlechts“¹⁵³, denn im drag können der „biologische Code“ und „der kulturelle Code“¹⁵⁴ durcheinander gebracht werden und dabei ein unstimmgiges Geschlechterbild erzeugen. Durch Ausstellung der Oppositionen von Konstruktion und „eigentlichem“ Sein durch Verwendung von Make-up am „falschen“ Körper, also am männlich konzipierten Geschlechtskörper, ergibt sich ein Potential der Verschiebung herkömmlicher Zuschreibungen von gender und sex infolge der Dekonstruktion von Geschlecht als „Wahrheit“, die der Körper repräsentiert.

Transvestismus wird insofern als „verstörende[r] Akt des Infragestellens“¹⁵⁵ der Geschlechter-Binarität konzipiert. Er wird zum „Raum des Möglichen“¹⁵⁶, der kulturell strukturierend wirkt, indem er als ein die Geschlechterordnung verschiebendes Element fungiert. Er führt nicht nur Weiblichkeit oder Männlichkeit in die Krise, sondern bedeutet selbst eine „Krise der Kategorie“ schlechthin.¹⁵⁷ In diesem Sinne ist er nicht als dritte Kategorie, sondern als grundsätzliche Differenz zur Konzeption von Geschlecht aufzufassen. Im Anschluss an Butlers These, wird in der Praxis des Verkleidens mittels geschlechtlicher Zeichen wie Make-up der Binarismus von Essenz und Artifizialität hinfällig¹⁵⁸. Denn wenn Maskerade das ontologische „Sein“ von *Geschlecht* als Konstruktion herausstellt, dann „[...] müßte sich scheinbar alles Sein auf eine Form des Erscheinens, des Anscheins von Sein reduzieren, so daß sich die Geschlechter-Ontologie (gender ontology) auf das Spiel der Erscheinungen reduzieren ließe.“¹⁵⁹ Durch die Maskerade werden „die Zeichen des anatomischen und soziokulturellen Ge-

¹⁵⁰ Butler, Judith: Das Unbehagen der Geschlechter, S.79.

¹⁵¹ Garber, Marjorie: Verhüllte Interessen, S.75.

¹⁵² Soine, Stefanie: Was hat „lesbische Identität“ mit Frausein und Sexualität zu tun? In: Schmerl, Christiane u.a. (Hg.): Sexuelle Szenen. Inszenierungen von Geschlecht und Sexualität in modernen Gesellschaften. Opladen: Leske u. Budrich 2000, S.216.

¹⁵³ Vgl. Van Lenning, Alkeline u.a.: Is womanliness nothing but a masquerade? In: Tselon, Efrat (Hg.) Essays on gender, sexuality and marginality. London, N.Y.: Routledge 2001, S.83.

¹⁵⁴ Vgl. Lehnert, Gertrud: Transvestismus im Text- Transvestismus des Textes. Verkleidung als Motiv und textkonstitutives Verfahren. In: Lehnert, Gertrud (Hg.): Inszenierungen von Weiblichkeit: weibliche Kindheit und Adoleszenz in der Literatur des 20. Jahrhunderts. Opladen: Westdt. Verl. 1996, S.49.

¹⁵⁵ Garber, Marjorie: Verhüllte Interessen, S.25.

¹⁵⁶ Dies., S.23.

¹⁵⁷ Vgl. Dies., S.32.

¹⁵⁸ Vgl. Dies., S.159.

¹⁵⁹ Butler, Judith: Das Unbehagen der Geschlechter, S.79.

schlechts denaturalisiert, destabilisiert und verfremdet.“¹⁶⁰ Die geschlechtlichen Zeichen erscheinen aus ihrem naturalisierten Referenzrahmen gelöst. Die geschlechterbezogene Maskerade als parodistisches Zitieren von gegen- oder gleichgeschlechtlichen Zeichen zu verstehen, bedeutet auch

[...] kulturelle geschlechtliche Zuschreibungen nicht allein als Repression und von außen aufgezwungene Rollenmuster zu erleben, [...] um so einerseits in die Lage versetzt zu werden, intersubjektive Realität mitzuproduzieren und andererseits geschlechtliche Zuschreibungen performativ, d.h. im Vollzug ihrer sozialer „Aufführung“, kritisch in Frage zu stellen.¹⁶¹

Das können Zeichen aus dem vestimentären Bereich sein wie Kleidung, Parfum, Perücken oder Make-up, aber auch das kulturelle Verhaltensrepertoire.¹⁶² Kategorien der Klasse und des Geschlechts verschränken sich miteinander in solchen Verkleidungen, da die Erkennungsmerkmale dieser Dimensionen je nach Geschlechtskörper unterschiedliche Signale senden. Sobald das kulturelle Geschlecht nicht kausal oder expressiv mit dem „biologischen“ in Zusammenhang gebracht wird, kann es sich aus der Binarität der Geschlechteranordnung befreien und vervielfältigen.¹⁶³

In dieser Hinsicht fungiert der Transvestismus – im Sinne des Doing Gender – als „disruptives Element“, das die Konzeption von Identität durch die Austauschbarkeit und Wechselhaftigkeit derselben infrage stellt.¹⁶⁴ Es muss aber konzidiert werden, dass die Maskerade nicht in jedem Fall in dieser Potentialität der Transparenz und Multiplikation des binären Geschlechterrahmens ausgeschöpft werden kann, da „das Thema Verkleidung [...] inzwischen Teil des dominanten Diskurses geworden [ist]“¹⁶⁵ Daraus resultierend können geschlechtliche Machtstrukturen auch perpetuiert werden, anstatt diese zu lockern.

3.2.3.a. Das parodistische Verfremdungspotential der Maskerade

Die Maskerade folgt im Bereich des Transvestismus in Form von „drag performances“ einer bewussten Inszenierung. In diesem Kontext wird drag („Fummel“) als Synekdoche für „ge-

¹⁶⁰ Garber, Marjorie: Verhüllte Interessen, S.211.

¹⁶¹ Benthien, Claudia: Das Maskerade-Konzept in der psychoanalytischen und kulturwissenschaftlichen Theoriebildung. In: Benthien, Claudia u. Inge Stephan (Hg.): Männlichkeit als Maskerade. Kulturelle Inszenierungen vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Köln u.a.: Böhlau 2003. (Literatur, Kultur, Geschlecht; 18), S.41.

¹⁶² Vgl. Dies., S.39.

¹⁶³ Vgl. Butler, Judith: Das Unbehagen der Geschlechter, S.167.

¹⁶⁴ Vgl. Garber, Marjorie: Verhüllte Interessen, S.50.

¹⁶⁵ Lehnert, Gertrud: Wenn Frauen Männerkleider tragen, S.13.

schlechterbezogene Verkleidung“¹⁶⁶ aufgefasst. Drag wird als ein Sich-Zurechtmachen, als eine Aufmachung interpretiert, die mittels Make-up im wörtlichen Sinn funktioniert.

[Drag als] Aufmachung im „falschen“ Geschlechtscode [...] ist die theoretische und dekonstruktive gesellschaftliche Praxis, die diese Strukturen [der heterosexuellen Matrix] von innen her analysiert, indem sie die „Natürlichkeit“ von Geschlechterrollen mittels des Diskurses von Kleidern und Körperteilen in Frage stellt.¹⁶⁷

Mittels der hybriden Verwendung von geschlechtlichen Zeichen wird kulturelle Unlesbarkeit erzeugt und die Inszenierung von Geschlecht transparent gemacht. Dies ist genau jenes parodistische Potential des postfeministischen Konzepts der Maskerade, das zur Störung der Geschlechter-Kohärenz eingesetzt werden kann. Butler sieht das Potential zur Verschiebung der hegemonialen Bedeutungsstruktur von Geschlecht vor allem in der zitathaften und ironischen Aneignung der hegemonialen Termini, welche in lesbischen/schwulen Kontexten in Umlauf sind, um Geschlechtsidentitäten zu bezeichnen. Indem diese Termini umgedeutet und vervielfältigt werden, entlarven sie die Geschlechterkonstruktion als solche, da ihr Referenzsystem der binären Oppositionen von Frauen und Männern als ontologische Kategorien mehrdeutig wird und demzufolge nicht mehr länger in der Sphäre der Natürlichkeit verortet werden kann. Indem die performativen Akte Geschlecht verkörpern, wird auch ihr theatralisches Potential sichtbar.

Das heterosexuelle System wird von Butler einerseits als System, das mit Zwang operiert, verstanden, da man das Geschlecht nicht frei wählen kann, andererseits auch als „[...] wesentliche Komödie, eine fortgesetzte Parodie ihrer selbst [...]“¹⁶⁸ Zwar kann die Autorität der Normen nicht ausgeschaltet, aber durch die Möglichkeit der Wiederholung unterlaufen beziehungsweise subvertiert werden.

„Die Termini *Tunte*, *butches*, *femmes*, *girls*, ja sogar die parodistische Wieder-Aneignung von *dyke*, *queer* und *fag* destabilisieren die Geschlechtskategorien und die ursprünglich abschätzig gemeinten Kategorien homosexueller Identität und setzen sie anders wieder ein.“¹⁶⁹ Diese heißt es „auf die Bühne“ zu bringen, also „Geschlechter-Parodie“¹⁷⁰ zu betreiben, allerdings ohne ein Geschlechter-Original zu postulieren.

¹⁶⁶ Vgl. Dies., S.10.

¹⁶⁷ Garber, Marjorie: Verhüllte Interessen, S.217.

¹⁶⁸ Butler, Judith: Das Unbehagen der Geschlechter, S.181.

¹⁶⁹ Dies., S.181.

¹⁷⁰ Dies., S.203.

Die Parodie bezieht sich auf die „Imitationsstruktur der Geschlechtsidentität als solcher“¹⁷¹. Es geht um eine Mimesis ohne Original.¹⁷² Doch nicht jede Parodie erweist sich als subversiv. Obwohl die transvestischen Praktiken der Maskerade – Make-up, cross-dressing und die Darstellungen von lesbischen Identitäten durch femme/butch – die fiktive Kohärenz der Geschlechtsidentität verstörend darzustellen vermögen, sind sie nicht per se subversiv.¹⁷³

3.2.3.b. Bühnentransvestismus: Die bewusste Inszenierung der Maskerade

Die Geschlechter-Maskerade ist einerseits also als mimetische Bewegung zu verstehen, die auf ein „Dahinter“ verweist und sich so implizit auf die Annahme bezieht, dass das Äußere der Person als eine Illusion aufzufassen, unter der „das Echte“ zu finden sei.

Dadurch, dass der Körper als Oberfläche mit bestimmten Begrenzungen konzipiert ist, wird er zu einer Bezeichnungspraxis der heterosexuellen Matrix: Die Inszenierung von Geschlechtsidentität stellt das Außen dar, das seine innere Bedeutung zum Ausdruck bringt.¹⁷⁴

In schwulen und lesbischen Kontexten werden solche geschlechtlichen Signifikanten nicht auf simple Weise vertauscht, sondern neu kombiniert und in der Kombination oft zu unlesbaren Zeichen verknüpft,¹⁷⁵ die sich hinsichtlich der Dimensionen von Oberfläche und Tiefe, aber auch von Weiblichkeit und Männlichkeit einer Dekodierung entziehen.

Insofern erweist es sich als problematisch, eine beispielsweise durch Make-up konstruierte Maskerade als Frauen-Imitation zu deuten. Besonders, wenn kulturelle Signifikanten von „Weiblichkeit“ und „Männlichkeit“ simultan eingesetzt werden. Durch die „Fragementarisierung von Zeichensystemen“¹⁷⁶ anhand der Setzung von weiblichen und männlichen Signifikanten – etwa Lippenstift und Bart wird – wird das dominante Signifikat von „Geschlecht“ verschoben. Es befindet sich in einem ständigen Übergang.

Vor diesem Hintergrund ist zu beobachten, dass die Signifikanten „geschlechtliche Identität“ und „Kleidung“ beziehungsweise „Schminke“ an die Stelle des „biologischen“ Körper treten können, und sie alle gleichermaßen als symbolische Inskriptionen von Geschlecht fungie-

¹⁷¹ Dies., S.200.

¹⁷² Vgl. Benthien, Claudia: Das Maskerade-Konzept in der psychoanalytischen und kulturwissenschaftlichen Theoriebildung, S.41.

¹⁷³ Vgl. Butler, Judith: Das Unbehagen der Geschlechter, S. 204.

¹⁷⁴ Vgl. Dies., S.204.

¹⁷⁵ Vgl. Garber, Marjorie: Verhüllte Interessen, S.215.

¹⁷⁶ Lehnert, Gertrud: Wenn Frauen Männerkleider tragen, S.18.

ren.¹⁷⁷ Make-up im Bereich des Drag kann also auch als Maske einer Befindlichkeit gedeutet werden, welche – wie Majorie Garber bemerkt – möglicherweise „die Sorge über die Künstlichkeit und Abnehmbarkeit der Männlichkeit“¹⁷⁸ verdecken soll. Man soll den Unterschied zwischen der „künstlichen“ Oberfläche und dem „echten“ Darunter sehen können. Gleichzeitig entsteht etwas Neues und die Rückseite der geschlechtlichen Verkleidung ist ebenfalls wieder als eine andere Art der „Fassade“ aufzufassen.

Im Bühnenkontext der Travestie können drag-performances genau als jener „Riß [interpretiert werden], der sich in der Maske auftut, damit sie als Maskerade erkennbar werde.“¹⁷⁹ Im Ausstellen der „Künstlichkeit der Frauenkörper [...] – aufgeblasene Brüste, hochtourierte Perücken, Makeup“¹⁸⁰, durch die hyperbolische Ansammlung weiblicher Prädikate, wird das Signifikat „Frau-Sein“ verfehlt. Es entsteht eine Verweisungsstruktur auf etwas Anderes, das durch die Maskerade gerade durch seine Verhüllung angedeutet wird. Dadurch kann aber auch das „Darunterliegende“ wieder ontologisch affirmiert werden besonders im heteronormativen Kontext der Aufführung.

Beim Bühnentransvestismus dient das Make-up als Insignie der Weiblichkeit der Mise-en-scène des Künstlich-Weiblichen. Der Transvestit „hält die Phantasie im Bereich des Spielerischen, [...], indem er eine Rhetorik des Sichzurechtmachens, der Namensgebung und der Selbstinszenierung oder des Ausagierens einsetzt.“¹⁸¹

Die Maskerade einer Drag-Queen auf der Bühne ist übertrieben und stellt sich als Parodie aus. Zugleich verweist sie auf den Übergang zwischen Sein und Schein: Die Maskerade funktioniert über eine Art Dekodierung eines Schichtenmodells: Sie besagt einerseits, dass die äußere Erscheinung – das Make-up, die Perücke, die Kleidung – eine „künstliche“ *Weiblichkeit* darstellt, daher muss das unter der Verkleidung Liegende, der „anatomische“ Körper der Person, gegengeschlechtlich (zum Beispiel *männlich*) und „echt“ sein. Andererseits besagt sie auch, dass gerade wegen des beispielsweise männlichen Geschlechtskörpers gerade das Innere des Drag-Künstlers aufgrund dieses Ausdrucksbedürfnisses einer *weiblichen* Geschlechtsidentität *weiblich* sein müsse.

¹⁷⁷ Vgl. Funk, Julika: Die schillernde Schönheit der Maskerade, S.24.

¹⁷⁸ Garber, Marjorie: Verhüllte Interessen, S.181.

¹⁷⁹ Lehnert, Gertrud: Wenn Frauen Männerkleider tragen. S.38.

¹⁸⁰ Garber, Marjorie: Verhüllte Interessen, S.181.

¹⁸¹ Dies., S.193.

Durch die parodistische Verfremdung dieser postulierten inneren weiblichen Essenz, wird mithilfe der Maskerade „das Ausdrucksmodell der Geschlechtsidentität als auch [...] die Vorstellung von einer wahren geschlechtlich bestimmten Identität“¹⁸² unterlaufen.

Durch die Inszenierung von Geschlecht mittels einer augenfälligen parodistischen Übertreibung durch Make-up und sonstigen Attributen idealisierter Weiblichkeit werden auch die „Zeichen des anatomischen und soziokulturellen Geschlechts denaturalisiert, destabilisiert und verfremdet.“¹⁸³ Die Performance eines Transvestiten mit einer langen Blondhaarperücke, schreiendem Make-up, falschen Wimpern, roten Lippen und kurzem Minirock in Knallfarbe kann beispielsweise auch als Kritik zur Reglementierung von Weiblichkeit durch den Schönheitsdiskurs gelesen werden, der einen Bild-Körper produziert, der auf der Bühne als solcher inszeniert wird.

Die Imitation durch die Maskerade führt das Narrativ der Ursprünglichkeit und Echtheit der Kategorie Geschlecht ad absurdum. Deshalb ist es zentral, den Kontext, in dem das Konzept der Maskerade bedeutsam wird, hinsichtlich seines „entnaturalisierenden“ beziehungsweise „reidealisierenden“ Effekts zu untersuchen.¹⁸⁴ Als postmodernes Werkzeug gebraucht, um Geschlechterkategorien zu destabilisieren und herrschende Geschlechternormen aufzudecken, kann Maskerade auch subversiv wirken.

¹⁸² Butler, Judith: Das Unbehagen der Geschlechter, S.201.

¹⁸³ Garber, Marjorie: Verhüllte Interessen, S.211.

¹⁸⁴ Vgl. Butler, Judith: Körper von Gewicht, S.183.

4. Analyse: Die Konstruktion weiblicher Subjekte durch die Praxis des Schminkens

4.1. Die Ökonomie der Anerkennung

4.1.1. Die Konstitution eines psychischen Innenraums durch die Praxis des Schminkens

Dörries Kurzgeschichte *Kaufrausch* handelt von einer Frau im mittleren Alter, die sich in ihrem eigens dafür gemieteten Appartement in eine andere Frau mittels Kleidung und Schminke transformieren will.

Das durch Make-up und Kleidung veränderte Aussehen soll sich komplementär auf ihre psychische Verfassung in positiver Weise auswirken. Diese Modifikation des Äußeren vollzieht sich vor dem Spiegel. Hier setzt ein komplexes Ineinandergreifen von Imagination und Realität ein: Das Schönheitshandeln der Protagonistin dient zunächst dazu, sich besser zu fühlen. Mit einem optimierten Selbstbewusstsein ausgestattet, das durch die Identifikation mit dem neuen, durch Schminke visuell verfremdeten Gesichtsbild erzeugt wird, setzt sich die Protagonistin nun an das Fenster ihres Appartements und reinszeniert die Szene, in der sie vor dem Spiegel steht, in ihrer Imagination. In ihrem Geiste in den Spiegel blickend erfährt sie sich diesmal als authentisches Subjekt, das sich der künstlichen Verschönerung mittels Make-up bewusst entzieht, da die Protagonistin als diese andere Frau der Norm der Jugendlichkeit keine Bedeutung beimisst: Ihre Parameter von Schönheit orientieren sich scheinbar nicht am Alter. Diese andere, imaginäre Frau mit dem Aussehen der Protagonistin, aber einer völlig anderen Innenwelt, schafft es scheinbar, der Welt des Scheins eine Absage zu erteilen.

Der Titel *Kaufrausch* erinnert an das kurzzeitige Hochgefühl, das eine Suchtsubstanz auslösen kann. Er verhandelt die kapitalistische Ökonomie, welche Mode und Kosmetik als Signifikanten von Identität geltend macht.

Make-up ist als Prädikat des „Selbst“¹⁸⁵ zu verstehen, indem es durch eine Metonymie von Gesicht und Schminke die Illusion von Eigentlichkeit und Individualität zeichnerhaft in die Körperoberfläche einschreiben kann. Das Bestreben, das Innere auf der Oberfläche des Kör-

¹⁸⁵ Vgl. Böhme, Gernot: *Schminken: Die Person zwischen Natur und Maske*, S.54.

pers auszudrücken, ist als Effekt einer illusorischen Kohärenz von „biologischem“ *Geschlecht* – sex – und der damit korrespondierenden Tiefendimension – gender – zu verstehen.¹⁸⁶

Das Innere der Protagonistin erscheint es nicht wert, ausgedrückt zu werden, da es als negativ-traurig gestimmtes Sein, keine Schönheit auf die Gesichtsfläche projizieren kann, daher braucht es die äußerliche Verfremdung mittels Make-up, um die Desintegration mit dem auch Spiegelbild zu erreichen. Erst in diesem Zustand zwischen Identifikation und Entfremdung gelingt es der Protagonistin, sich eine neue Innerlichkeit zu erschaffen.

Das Kaufen von Luxusartikeln für den Körper, wie Kleidung und Make-up, beschert der Ehefrau in ihrem gesellschaftlichen Umfeld Respekt und Anerkennung, was ihr durch ihr Alter, sowie durch den Ehebruch ihres Mannes abhanden kam. Insofern fehlen zwei wichtige identitätsstiftende Faktoren für die Subjektkonstitution innerhalb der heterosexuellen Matrix: Die Anerkennung ihrer weiblichen Geschlechtsidentität durch das binär ausgerichtete Begehren ihres Mannes, sowie die Subjektkonstitution als Frau, die nur als junge und schöne Frau als solche gilt. Die Suche nach Anerkennung wird der Wirkung einer Droge gleichgesetzt: Das Handeln der Protagonistin ist davon bestimmt. Als Moment der Identifikationsstiftung bleibt die Dimension der Klassenzugehörigkeit: Das Ziel der Protagonistin scheint es, sich in die Frau zu verwandeln, zu deren Projektionsfläche sie bereits in den Augen der anderen geworden ist: Eine elegante und reiche Frau, die „wahre“ Schönheit ausstrahlt.

Im Folgenden wird diese Setzung der nach innen verorteten „wahren“ Grundlage für Schönheit untersucht: Die alternde, weibliche Figur ist auf der Suche nach Bestätigung und Anerkennung. Der Maskerade mittels Make-up liegt eine Entfremdungserfahrung zugrunde, die die physische Ausgangsbasis für die Vorstellung einer neuen Ich-Identität bildet. Die Protagonistin möchte ungeachtet ihres Alters als Subjekt (gesellschaftliche) Anerkennung in ihrem Mensch-Sein finden, das sich nicht an der Erscheinung erkennen lässt, sondern als Dimension des Geistigen, das Signum der Authentizität trägt. Insofern wird die Körper-Geist-Dichotomie wieder zitiert.

Der Dualismus zwischen Körper und Geist setzt sich aber absurderweise im Schönheitshandeln der Protagonistin fort: Das Selbstwertgefühl wird über die Kategorie *Geschlecht* vermittelt: Die Protagonistin verändert ihr Äußeres durch Make-up. Dadurch entsteht im Spiegel eine neue Erscheinung, welche die physische Grundlage für die mentale Produktion einer

¹⁸⁶ Vgl. Butler, Judith: Imitation and gender insubordination. In: Abelove, Henry u.a. (Hg.): The Lesbian and Gay Studies Reader. London u.a.: Routledge 1993, S.317.

neuen Ich-Identität bildet. Doch das vermeintliche Selbst-Sein der imaginierten Anderen ist wieder nur in Form geschlechtlicher Zuschreibungen verfügbar.

In der Imagination der Protagonistin sieht sie (sich als) eine Frau, die „sich der Welt gewachsen [fühlt]“ (K, S.168-169). In dieser Anderen manifestieren sich Selbstvertrauen und das Wissen um ihre Attraktivität trotz ihres fortgeschrittenen Alters: „Ich sehe diese Frau, wie sie nackt vorm Spiegel steht und jedem ihrer offensichtlichen Mängel kühl ins Auge sieht. [...] Wie elegant und selbstbewußt sie dann plötzlich aussieht, wie sexy und feminin.“ (K, S.168) In dieser Szene ist die Blickstruktur gedoppelt: Die Protagonistin scheint sich selbst zuzusehen, wie sie sich als äußerlich gleiche Person, die eine positive Haltung sich selbst gegenüber empfindet, im Spiegel bejaht.

Der Körper der Protagonistin wird explizit als mangelhafter konzipiert. Das Alter stellt eine Form der Abweichung der Jugend- und Schönheitsnorm dar.¹⁸⁷ Der Protagonistin ist diese Form der Diskriminierung wohl bewusst und in Form der imaginierten Anderen erscheint sie stark und unabhängig genug, sich den zirkulierenden Normen in Bezug auf die Geringschätzung alternder Körper nicht zu unterwerfen. Vordergründig wird also so etwas wie ein „autonomer Kern“ des Subjekts angenommen.

Doch diese Prämisse wird dekonstruiert: Die starke Haltung der imaginierten Anderen wird durch Prädikate wie „sexy“ und „feminin“, die Selbstwertgefühl ausdrücken sollen, hinterfragt: Denn diese Prädikate sind geschlechtliche und richten sich wiederum nach einem innerhalb der heterosexuellen Matrix männlich konzipierten Blick aus, der dem Frauenkörper wieder nur geschlechtliches Sein durch seinen Bezug auf die Körperoberfläche zuweist. Dies wird auch in der Darstellung ironisch durch Bezugnahme auf traditionelle, kunstgeschichtliche Formen der Frauendarstellungen (zum Beispiel nackt vor dem Spiegel) kommentiert.

Anhand dieser Blickstruktur wird veranschaulicht, dass Subjektivität sich nicht auf einen individuellen Kern von Identität bezieht, sondern durch die kulturelle Vermittlung von bestimmten Wertsystemen gleichzeitig mit deren Verlagerung ins Innere des Individuums konstituiert wird.

¹⁸⁷ Vgl. Hartung, Heike: Fremde im Spiegel. Körperwahrnehmung und Demenz. In: Mehlmann, Sabine u. Sigrid Ruby (Hg.): „Für dein Alter siehst du gut aus!“ Von der Un/Sichtbarkeit des alternden Körpers im Horizont des demographischen Wandels. Bielefeld: Transscript-Verlag 2010, S.130-131.

Diese diskursiven Setzungen bringen das feminine Subjekt erst mittels des „inneren Ausdrucks“ von Weiblichkeit hervor.¹⁸⁸ Dabei interagieren die Register von Alter und Klasse miteinander. Die Identität der Anderen, deren Äußeres als authentisch schön durch das Gefühl der Selbstakzeptanz erlebt wird, existiert lediglich als mentale Setzung der Protagonistin.

Die Protagonistin muss, um als Subjekt gelten zu können, immer auch ihr Frau-Sein performativ hervorbringen, wobei dies nicht als ein willentlicher Akt zu verstehen ist. Das bedeutet, die Suche der Protagonistin nach Anerkennung und dessen Wirkung, Zufriedenheit, ist abhängig von der geglückten Performanz des Frau-Seins, dessen „Ausdruck“ sich als Weiblichkeit darstellt und als Signifikant von Identität fungiert. Weibliche Geschlechtsidentität wird als vermittelte Setzung ausgewiesen, welche in der Form einer klassenspezifischen Weiblichkeit („elegant und selbstbewusst“) auf der Oberfläche des Körpers zum Ausdruck gebracht werden soll.

Das imaginierte Selbstbild der Protagonistin entspricht jener Repräsentation von Weiblichkeit, die Frauen in einem bestimmten Alter und mit einem bestimmten finanziellen Hintergrund zur Verfügung steht: Das Bild von Weiblichkeit beschreibt keine *Femme fatale*, sondern eine Frau, die Erfolg und Prestige durch ihr Körperhandeln ausdrückt. Eine Frau, die nicht zum „Falschen“ greifen muss, indem sie sich etwa die Haare färbt, sondern die natürlich schön ist: „Ich fange damit an, dass ich mir eine Frau [nackt] vorstelle, Mitte Fünfzig, mit schönen Beinen und zu dicken Hüften, einem klassisch geschnittenen, aparten Gesicht, mit grauen, schweren Haaren, die sie, weiß der Himmel warum, nicht färben mag.“ (K, S.168)

Authentizität soll durch Geschmack und Eleganz mittels der Abwesenheit von künstlichen Zeichen wie gefärbten Haaren ausgedrückt werden. Diese Signifikanten setzen Innerlichkeit als „Wesenskern“. Das bedeutet, dass die Trope der Innerlichkeit – weibliche Essenz – eine Abwesenheit darstellt, die sich am Körper – wenn auch ex negativo durch ungefärbte Haare – einschreiben muss, um sichtbar zu werden.¹⁸⁹

Innerlichkeit – als „das, was dem Körper fehlt“¹⁹⁰ – muss also auf der Körperoberfläche in Form eines Zeichens sichtbar werden. Die tatsächliche Durchführung und nachträgliche Imagination der Spiegelszene entspricht einer Vervielfachung der geschlechtlichen Performanz durch diese spezifische Blickstruktur mit ihren vielfachen Brechungen.

¹⁸⁸ Vgl. Butler, Judith: *Imitation and gender insubordination*, S.317.

¹⁸⁹ Vgl. Butler, Judith: *Das Unbehagen der Geschlechter*, S.199.

¹⁹⁰ Dies., S.199.

4.1.1.a. Die Vermitteltheit von Weiblichkeit über das Medium des Spiegels

„Von der Gegenwart fühle ich mich ausgeschlossen, wie ein unartiges Kind“ (K, S. 166)

In diesem Zitat klingen die Mechanismen eines Ausschlusses an. Die Folgen der Verworfenheit als soziales Subjekt, mit denen die Protagonistin aufgrund ihres Alters und dessen Konzeption als Verstoß gegen die sexualisierte Schönheitsnorm zu kämpfen hat, werden in der Kurzgeschichten-Episode *Kaufrausch* anhand der Metapher des Spiegels vorgeführt.

In diesem Fall bildet der Spiegel nicht mimetisch ab, sondern hat das Potential zu verfremden. In der Gegenüberstellung von „Ich und Spiegel-Ich“¹⁹¹ fungiert Nacktheit als Signifikant von Authentizität.

Diesem als authentisch und natürlich konzipiertem Subjekt wird in der Phantasie der Protagonistin soziale Anerkennung in Form der geschlechtlichen Prädikate (sexy und feminin) entgegengebracht, obwohl es nicht der kollektiven Vorstellung von Schönheit entspricht. Die Schönheit konstruierenden Normen unterliegen einem bestimmten Modus der Wahrnehmung, der am besten in die Losung „Schönheit kommt von innen“ umgewandelt werden soll: „Am wichtigsten aber erscheint es heutzutage, daß wir jederzeit ein positives Lebensgefühl ausstrahlen“¹⁹², wobei Natürlichkeit nach innen und nach außen strahlen und die Persönlichkeit unterstreichen soll.

Diese kulturelle Prämisse wird aber durch die Doppelung des Blicks dekonstruiert: Der Spiegel ist selbst in der Sphäre des Realen und des Imaginären beheimatet. Er ist einerseits eine Reflexion, andererseits auch ein Medium der Konstruktion. Auf der diegetischen Ebene der Erzählung stellt sich die Protagonistin wirklich vor den Spiegel und verfremdet ihre Erscheinung mittels Designerkleidung und Make-up, um sich dann mit dem Gefühl der Wertschätzung ihrer selbst an das Fenster zu setzen und sich nachträglich auf der intradiegetischen Ebene selbst als fremde Frau zu imaginieren, die nackt vor dem Spiegel steht, und welche sich trotz des sozialen Verstoßes gegen das jugendlich-schöne Körperbild mit ihren kulturell konstruierten Mängeln und ohne Schönheitshandeln am Körper akzeptiert. Indem sich die Protagonistin als ein in den Spiegel blickendes, neues Subjekt imaginiert, von dem gesagt wird, dass es genau jene Repräsentation von Frau sei, „die all das ist, was ich nicht bin“, (K, S.169) wird klar, dass die Kategorie der Identität literarisch über die Distinktion von Selbst und An-

¹⁹¹ Witthöft, Heide: Von Angesicht zu Angesicht, S.4.

¹⁹² Kuschmiersz, Melanie u. Martin Urbanke: Schönschwerenot!, S.53.

dere verhandelt wird, wobei auch hier die Grenzen ineinander übergreifen. Insofern gibt es keine Konzeption von einer unvermittelten Identität.

Make-up fungiert als Mittel der Darstellung von Hybridität: Schminke dient in erster Linie als verfremdendes Mittel dazu, sich selbst als Andere erkennen zu können. Make-up hat das Potential, durch die physische Veränderung am Gesicht – einer punktuellen Verfremdung – eine damit kausal in Verbindung stehende innere Essenz zu erzeugen. Selbstbewusstsein wird also über den Körper erzeugt. Die Wertschätzung, die über die Signifikanten Schminke und teure Kleidung entsteht, soll sich vom Körper auf den Raum der Psyche übertragen und am besten auf ihn in einer Art und Weise zurückwirken, die es unnötig macht, körperoptimierende Handlungen wie das Schminken weiterhin zu praktizieren.

Die Konstruktion der inneren Schönheit verlangt aber zunächst eine Bewegung der Protagonistin von sich selbst heraus. Sie muss sich erst „zum Objekt machen, um [ihr] [...] Antlitz visuell erfahren zu können.“¹⁹³ Es geht also darum, die Bedeutungen, welche durch Selbst(ob)sorge mittels Kleidung und Make-up- auf der Körperoberfläche erzeugt werden, wie Jugendlichkeit und Attraktivität, nach innen zu verorten und sie zu einem Teil des Selbst zu machen.

Dazu ist die Entfremdung von sich selbst notwendig: Die Subjektconstitution durch den Blick in den Spiegel „setzt einen Moment der Entfremdung voraus“¹⁹⁴. Im Akt des Schminkens können sich die positiven Bewertungen der eigenen Person mit dem im Spiegel abgebildeten teils bekannten, teils fremden Gesicht verbinden. Der Akt des Schminkens fungiert hier als „positive Entlastung vom Drängen einer festgefügtten Identität“¹⁹⁵, in der sich die Protagonistin nicht wertgeschätzt fühlt. Insofern ist der Akt des Schminkens eine identitätsauflösende Strategie.

Als Maskerade kann das geschminkte Gesicht etwas nicht Vorhandenes wie Selbstbewusstsein auf der Gesichtsoberfläche für andere Betrachter in Erscheinung bringen und es mittels dieser Reflexion durch die Anderen/ die Andere im Spiegel nach innen in Form einer unsichtbaren „Essenz“ verorten. Im Medium des Spiegels und im Akt des Schminkens entsteht mittels dieser optimierten und entfremdeten fazialen Oberfläche jetzt auch das positiv besetzte Innere der Protagonistin. Das schöne Gesicht sowie dessen logisch erscheinender Ausdruck einer schönen Innenwelt werden mittels Schminke sichtbar.

¹⁹³ Leutner, Petra: Bild und Schminke. Über Falten und Verdoppelungen des Sichtbaren, S.110.

¹⁹⁴ Dies., S.110.

¹⁹⁵ Dies., S.103.

Durch die Maskerade mittels Make-up transformiert sich auch die psychische Unsicherheit in Selbstbewusstsein. Insofern kann der Blick in den Spiegel jenen Spalt sichtbar machen, der durch die Vermittlung von äußeren Bildern das Spiegelbild des eigenen Gesichts als Repräsentation des „Selbst“ entfremdet.¹⁹⁶

Auch die in der langfristigen Erinnerung imaginierte Andere am Fenster ist vermittelt. Insofern ist dieses Bild der von der Protagonistin angestrebten Weiblichkeit kohärent. Das Aussehen und das Subjektsein stehen in kausaler Verbindung zueinander. Doch die Identifikation der Protagonistin mit diesem geschlechtlichen Wunschbild funktioniert nur über den Prozess der Selbst-Objektivierung über den Spiegel beziehungsweise komplexer über die Erinnerung an sich als Andere.

Die von Geschlechterbildern durchdrungene Psyche der Protagonistin kann auf der Suche nach sozialer Anerkennung nichts anderes nach Außen „ausstrahlen“ als ihre Geschlechtsidentität. Ein autonomer Wesenskern, der von der Kategorie Geschlecht unberührt bliebe, wird als Fiktion durch die imaginierte Andere ausgewiesen. Subjektivität kann nur über die verwobenen Kategorien von Geschlecht, Alter und Klasse in Erscheinung treten: Die mit sich selbst identische Frau am Fenster beziehungsweise die Frau vor dem Spiegel existiert nur in der Phantasie der Protagonistin. Das Bild der gut situierten, schönen reifen Frau ist ein medial erzeugtes Bild, das als Wunschvorstellung eines individuellen Seins auf seine Aktualisierung drängt.

Weiblichkeit, die von der Protagonistin als notwendiger innerer Ausdruck erlebt wird, erweist sich als Leerstelle: Um gesellschaftliche Akzeptanz zu erfahren, muss Selbstbewusstsein vorhanden sein, dessen Ausdruck die geschlechtsspezifische Erscheinung darstellt. Insofern wird Selbstbewusstsein an Weiblichkeit und sexuelle Attraktivität gekoppelt. Das Alter lässt die Protagonistin als deviantes Subjekt erscheinen, das ständig auf der Suche nach Respekt und Anerkennung ist, die ihr in der kapitalistischen Ökonomie durch den Kauf teurer Kleidung und Kosmetik zuteil wird.

Das durch Schminke optimierte Gesicht wird in einem abstrakten Objektivierungsvorgang zum Bildträger eines postulierten „Selbst“¹⁹⁷. Das Innere, die Seele, erweist sich als von denselben Regulierungsverfahren durchdrungen, die auch den weiblichen Körper in Erscheinung bringen.

¹⁹⁶ Vgl. Dies., S.113.

¹⁹⁷ Vgl. Bieger, Laura: *Schöne Körper, hungriges Selbst*, S.55.

Die Dimension der Identität wird als Distinktion zwischen Selbst und Anderer verhandelt, wobei das Selbst schon von Beginn der Subjektkonstitution in diese vergeschlechtlichte Andere impliziert ist.¹⁹⁸ Make-up fungiert als Strategie zur bildhaften Darstellung von „Individualität“, und offenbart gleichermaßen etwas Fremdes, das der Unmöglichkeit der Deckungsgleichheit von „Gesicht“ beziehungsweise „Körper“ und „Selbst“ entspricht, da die Funktion des Selbst über visuelle Wunschbilder des Schönheitsdiskurses vermittelt ist.

Auch in der Erzählung *Geld* ist das Gesicht der Protagonistin als eine Darstellung von Materialität konzipiert, die als vordiskursiv gesetzt wird, und die durch Oberflächenveränderung mittels Schminke einen Zustand der psychischen Optimierung leisten kann. Die Psyche wird als Phänomen einer Tiefenstruktur des Subjekts behandelt. Laut Judith Butler bleibt sie aber ein Zeichen der Oberfläche, das als Bezeichnungspraxis die Illusion von Geschlechtsidentität als innere Essenz konstituiert.¹⁹⁹

Auf der Basis der geschlechtlichen Betonung des Gesichts materialisiert sich erst die „wahre“ Persönlichkeit. Die ontologische Setzung des Körpers als weiblicher wird durch die Eigenperspektive der Protagonistin als „Ehefrau und Mutter“ noch zusätzlich in eine geschlechtliche Umklammerung der Reproduktion gestellt, die auch das durch Schminken entfremdete Spiegelbild mit zeichnet. Doch diese Setzung wird in folgender Szene gebrochen:

Liebes Tagebuch. Ich sehe aus wie schon seit fünfzehn Jahren nicht mehr, besonders schöne Augen hätte ich, hat die Kosmetikerin gesagt, die müsse ich betonen. Sie hat überhaupt alles an mir betont, was betonenswert ist, eine Diät könne mir nicht schaden. [...] Ich könnte heulen, aber meine betonten Augen haben das letzte Geld verschlungen, das wäre die reine Verschwendung, jetzt auch noch die schöne Schminke zu ruinieren, wo ich doch die letzten fünfzehn Jahre nicht mehr so gut ausgesehen habe.
(G, S.87)

Hier wird das neoliberale Postulat der Erzeugung von Wohlbefinden und Erfolg durch Schönheitshandeln am Gesicht – versinnbildlicht durch die intrusive Kosmetikerin – ironisch gebrochen.

Make-up als Signifikant für Weiblichkeit und Schönheit steht dem Signifikanten Geld gegenüber. Die Diskrepanz zwischen dem überformten schönen Gesicht mittels Make-up und dem traurigen Innenleben bleibt bestehen. Das Postulat des Schönheitsdiskurses, Schönheit wirke

¹⁹⁸ Vgl. Butler, Judith: *Imitation and gender insubordination*, S.316.

¹⁹⁹ Vgl. Dies., S.317.

nach innen wird in dieser Szene gerade nicht bestätigt. Das schöne Gesicht bleibt ein Oberflächenphänomen, während das Innere als abgeschlossener, unberührbarer Raum konzipiert wird.

In der parodistisch angelegten Erzählung *Geld* wird Make-up ebenso wie in der Erzählung *Kaufrausch* als Instrument zur Erzeugung von Subjektivität konzipiert. Eine besondere Funktion kommt dem Spiegel als identitätsstiftendes Moment sowie als Moment der Entfremdung bei der weiblichen Subjektkonstitution zu. Er steht stellvertretend für die Anderen, den konstituierenden Blick von außen, und für das entfremdete Andere, in dem „jede Bild-Einheit des Selbst [...] zerfällt.“²⁰⁰

Auch in folgender Szene aus *Der Mann meiner Träume* fungiert das Magazincover als Spiegelobjekt, das verfremdende Funktion hat: „Es machte ihr Spaß, sich zu verkleiden [...] und wenn sie diese Fotos dann in den Modemagazinen wiedersah, lief ihr ein wohliges Schaudern über den Rücken, weil sie sich nicht wiedererkannte, so schön war sie.“ (DMT,S.9) .

Als geschlechtliches Artefakt wird das durch Make-up optimierte Gesicht der Protagonistin in die kapitalistische Bedeutungsökonomie eingewebt, indem es als Inbegriff von Jugend und Schönheit, das Signifikat „Weiblichkeit“ konstruiert und als Geschlechterregulativ fungiert. Der Ausdruck der Person fällt mit dem Ausdruck über vestimentäre und faziale Codes zusammen und erzeugt das Bedürfnis als Individuum Anerkennung zu finden. Im Text wird das geschminkte Gesicht in die „Welt des Scheins“ (DMT, S.10) verortet. Vordergründig wird wieder die Dichotomie von Authentizität und Künstlichkeit aufgerufen. Insofern fungiert das medial aufbereitete geschminkte Gesicht auf dem Magazincover wie ein Spiegel doppelt als Medium der Reflexion und Verfremdung.

Als sie das erste Mal auf ein Titelblatt kam, streifte sie den ganzen Tag durch die Zeitungsläden und wunderte sich über dieses Gesicht, das gleichmütig und schön von den Regalen lächelte und das ihr bekannt und unbekannt zugleich war. Dort, auf dem Hochglanzpapier, war die Person, die sie gern sein wollte, aber es kam ihr so vor, als könne sie dieses Ziel niemals erreichen.“ (DMT, S.9)

Hier kontrastiert der Innenraum, das Bedürfnis des Schön-Sein-Wollen, mit dem Ergebnis der geschlechtlichen Uniformierung der Gesichtsoberfläche, die als Verdinglichung des Subjekts,

²⁰⁰ Meyer, Petra Maria: Mediale Inszenierung von Authentizität. In: Fischer-Lichte, Erika u. Isabel Pflug (Hg.): Inszenierung von Authentizität. Tübingen u. Basel: A. Francke Verlag 2000. (Theatralität, 1), S.87.

im Prädikat der überhöhten Weiblichkeit mündet, welche essenziell nicht zu fassen ist und nur in der immerwährenden Verschiebung in Erscheinung tritt: „Als substantivische Identität zu gelten ist zudem eine mühsame Aufgabe, da diese Erscheinungen durch ein Regelsystem erzeugte Identitäten sind. Das heißt: Sie beruhen auf der ständigen und wiederholten Aufrufung der Regeln, die die kulturell intelligiblen Verfahren der Identität bedingen und einschränken.“²⁰¹

Diese Verschiebung wird immer auf der diegetischen Ebene durch die Kameralinse des Fotografen, das Objekt des Begehrens, dargestellt: „Am nächsten Tag versank sie in die Spiegelung seines Auges auf der Linse der Kamera als sei es ihre Zukunft [...] Während sie sich [...] abschminkte, packte Jean-Pierre seine Kameras ein und verschwand.“ (DMT, S.17).

Das Abschminken steht als narratives Zeichen für Authentizität. Durch das Ablegen der Maske sollte das Eigentliche zum Vorschein kommen. Durch die mehrfache Brechung des Blicks auf das begehrte Objekt werden narrativ schon die Vervielfältigungen von Geschlechterbildern angedeutet. Statt Authentizität zum Vorschein zu bringen, bleibt die Verflechtung von Materialität und Fiktion beziehungsweise Simulation bestehen, was erzählerisch im Bild-Gesicht des Models auf dem Cover von Zeitschriften umgesetzt wird.

Die auf der Entgegensetzung von Körper und Zeichen basierende Differenz wird durch die Beschreibung der komplexen Blickstruktur infrage gestellt. Diese Aussage wird an anderer Stelle wiederholt: „Es war ihr mit einem Mal unfaßbar, daß ihr Abbild seit Jahren in allen gängigen Modezeitschriften zu sehen war. All die Fotos erschienen ihr plötzlich wie Träume, wie die Projektionen [...], nichts davon war wahr.“ (DMT, S.42-43).

Es geht um die Spiegelungen eines Ideal-Bilds von Weiblichkeit, das auf seine Vermittlung angewiesen scheint, um als Faktizität erscheinen zu können. Durch das Zitat der idealen Weiblichkeit materialisieren sich die Kategorien von Weiblichkeit und Männlichkeit.²⁰² Insofern wird die Identitätskategorie „Weiblichkeit“ als wiederholte Inszenierung ausgestellt.

Während in *Der Mann meiner Träume* die Erfüllung der Schönheitsnorm schon als verinnerlichtes Bedürfnis erscheint, wird der Protagonistin in *Geld* die Norm des Schönheitshandelns durch ein von außen kommendes unternehmerisches Subjekt in Form einer aufdringlichen

²⁰¹ Butler, Judith: *Das Unbehagen der Geschlechter*, S.212.

²⁰² Vgl. Butler, Judith: *Körper von Gewicht*, S.38 u. 39.

Kosmetikberaterin nahegelegt. Diese Interaktion wird als Überfall parodistisch zur Darstellung gebracht:

Es klingelte, und ehe sie sich wehren konnte, drängte sich eine stark geschminkte Frau in die Wohnung, die sich als Kosmetikberaterin ausgab. Sie stellte ihren Metallkoffer auf den Küchentisch, klappte ihn auf, packte mit Windeseile unzählige Dosen Schminke aus, sah Carmen scharf an und sagte: „Sie sehen aber gar nicht gut aus. Lassen Sie mich nur machen. Danach fühlen Sie sich wie ein neuer Mensch. (G, S.85)

Make-up wird hier als Handlung mit dem Ziel der Optimierung des Innen- und Außenraums konzipiert. Die Praxis des Make-up-Auflegens setzt an der Oberfläche des Körpers an, um nach innen zu wirken. Die Optimierungsmaßnahme entspricht nicht allein dem Wunsch des Subjekts, sondern ist als reglementierende Norm durch die Figur der Kosmetikberaterin dargestellt. „[W]ährend sie in ihrem Gesicht herummalte, schnatterte sie unerträglich fröhlich immer weiter. „Je besser man aussieht, umso besser fühlt man sich. Sie werden erstaunt sein über ihre Tatkraft, wenn Ihnen im Spiegel eine attraktive Frau entgegensieht und nicht eine abgearbeitete Hausfrau mit Problemen. Das Unmögliche wird möglich. Sie werden sehen.“ (G, S.86)

Der Spiegel dient als Möglichkeit, eine andere Variante des Ichs manifest werden zu lassen. Mithilfe von Make-up soll ein neues Erscheinungsbild kreiert werden, das das Andere als das „Unmögliche“ in der Protagonistin zum Vorschein bringt. Das Gesicht der Protagonistin wird durch Fremdeinwirkung manipuliert. Ihr ungeschminktes Gesicht entspricht einer Oberfläche, deren Tiefengehalt durch Kosmetik neu geschaffen werden kann. Dabei soll sich auch eine Transformation im Sinne einer ausstrahlenden Weiblichkeit vollziehen: Die Entstehung einer attraktiven Frau mittels Make-up im Spiegel, welche die Differenz zwischen Möglichem und Unmöglichem überbrückt. In der Situation des Schminkens verändert sich die Präsenz des zu spiegelnden Gesichts. Damit wird der Spiegel nicht mehr als Signifikant für Authentizität gehandelt, dem die Funktion der Bezeugung von Identität zugeschrieben wird,²⁰³ sondern es wird gerade sein entfremdendes Wirkungspotential verdeutlicht.

Insofern ist das Bild der attraktiven Frau, die der „abgearbeiteten Hausfrau“ gegenübergestellt wird, als Spiel mit den Möglichkeiten von Wirklichkeit zu verstehen, die erst in der Maskerade in Erscheinung treten können.

²⁰³ Vgl.: Meyer, Petra Maria: Mediale Inszenierung von Authentizität, S.85.

Die „temporäre [...] Auslöschung der Individuation des Gesichts“²⁰⁴ vermag auch die soziale Identität der Protagonistin mit auszulöschen: Die Inszenierung von Weiblichkeit durch Make-up beinhaltet auch das Versprechen des Klassenaufstiegs. Das Aussehen konnotiert Klasse durch das kulturelle Diktat der „Zeit für sich selbst“, also der Zeit, die man sich für die Schönheitspflege nehmen sollte, die auf das Innere zurückwirkt. Durch die Praxis des Schminkens soll der als „abgearbeitet“ etikettierte und verworfene Körper der Protagonistin zu neuer Wertschätzung durch Technologien des Schönheitshandelns gelangen. Das Versprechen, das in einer höheren Klassenzugehörigkeit liegt, visiert eine Ablösung des Geistigen vom Körperlichen an: Indem der produktiv gemachte Arbeitskörper der Protagonistin keine Tätigkeit außerhalb der Arbeit, die auf ihn rückbezüglich wirkt, mehr verrichten müsste, entstünden dieser Körper und seine Entsprechung, das Selbst, neu als eindimensionale Inszenierung von Weiblichkeit. Diese Kohärenz wird als authentisch dargestellt:

Sie [die Kosmetikerin] toupierte Carmens Haare zu einer Hochfrisur auf, steckte ihr ein paar riesige Ohrclips an, forderte sie auf, sich doch etwas Hübsches überzuziehen, bevor sie sich jetzt im Spiegel ansehen würde. [...] Carmen fand, daß sie zwar nicht wie ein neuer Mensch aussah, jedoch ungeheuer verändert, nämlich teuer und elegant, wie die *wirkliche* [Hervorh. E.H.] Mutter ihrer Kinder. Sie [...] entschwand mit dem guten Rat, Carmen solle mit ihrem neuen Gesicht einfach mal durch die Stadt gehen, dann werde sie schon merken, wie gut es tue, gut auszusehen.“ (G, S.86)

Insofern Make-up als „ästhetisches System“²⁰⁵ agiert und Bedeutungen konstruiert, wirkt es auf verschiedene Dimensionen wie der des Geschlechts, des Alters sowie der Klasse zurück. Make-up fungiert – laut regulativer Schönheitsnormen- als „neues Gesicht“, in dem sich das Innere der schönen Oberfläche anpassen kann. Das optimierte Erscheinungsbild konstituiert eine neue Ich-Identität der Protagonistin- so lautet die Losung der Kosmetikerin, die in werbestrategischer Beschwörungsrhetorik als Repräsentantin des Schönheitsdiskurses fungiert. Probleme verschwinden mit einem veränderten Äußeren. Indem man eine andere Identität mittels Make-up zur Darstellung bringt, ändert sich der psychische Raum ebenfalls. Dadurch wird die Konstitution dieses Raums auf die Wahrnehmung der eigenen Erscheinung und deren Beurteilung durch die Anderen zurückgeführt. Durch die Gleichsetzung von gutem Aussehen und individuellem Wohlbefinden wird eine individuelle Gestaltungsfreiheit des

²⁰⁴ Leutner, Petra: Bild und Schminke, S.95.

²⁰⁵ Geiger, Annette: Authentizität und Kosmetik seit Baudelaires „Lob der Schminke“, S.60.

Selbstbewusstseins durch das Erscheinungsbild verheißen. Durch den Blick in den Spiegel wird das potentielle Selbst der Protagonistin, das heißt, ein Selbst, in dem sich Wohlstand manifestiert, in ein Bild gefasst.

4.1.1.b. Die Vermitteltheit von Weiblichkeit über den Blick der Anderen

Make-up fungiert in der Erzählung *Geld* als Maskerade, die das Potential hat, eine andere Identität in Erscheinung zu bringen. Diese Erscheinung wird als authentische wahrgenommen: Die Protagonistin sieht aus wie „die *wirkliche* [Hervorh. E.H.] Mutter ihrer Kinder“ (G, S.86). Das so erzeugte „wahre Selbst“ tritt aber nicht als autonomes Selbst auf, sondern in Abhängigkeit und Besitzverhältnis zu Anderen. In diesem Sinn sucht die Protagonistin im Spiegel nicht nach einem neuen Aussehen, sondern nach ihrem Person-Sein, das sich über ihre Rolle als Ehefrau und Mutter definiert. Das Geschlechter-Dispositiv wirkt sich auf den Wahrnehmungsmodus der Protagonistin aus. Das angestrebte autonome Subjekt-Sein ist „bedingt durch ihre Sozialisation, [durch ihr] Bezogensein auf die anderen.“²⁰⁶ Die von der Kosmetikberaterin forcierte (Neu)Definition des Gesichts mittels Make-up verheißt seelisches Wohlbefinden, das durch den akzeptierenden Blick der Anderen erzeugt wird: „[S]ie werde schon merken, wie gut es tue, gut auszusehen“ (G, S.86)

Auch in der Erzählung *Der Mann meiner Träume* erscheint die Identität der Protagonistin Antonia über das Bild von ihr selbst vermittelt: Antonias Geschlechtsidentität wird über Hygiene- und Schönheitsnormen am Körper und Gesicht immer wieder performativ ins Leben gerufen:

Es kam ihr so vor, als sei sie gar nicht wirklich anwesend, als könnte sie alles erst dann richtig erleben, wenn sie es in ihrer gewohnten Verfassung tun dürfte, sauber, duftend, mit frisch gewaschenen Haaren, so wie in einer mißglückten Fotosession, in der man einfach noch mal von vorn anfing. Sie sah sich deutlich vor sich, wie sie hätte sein sollen, hübsch, selbstsicher, strahlend, wie auf Hochglanzfotos [...] (DMT, S.80).

Das Magazinbild übernimmt in dieser Szene die Spiegelfunktion: In ihm wird das Subjekt von sich selbst entfremdet und gemäß der Schönheitsnormen verändert. Die Protagonistin

²⁰⁶ Akashe-Böhme, Farideh: Fremdheit vor dem Spiegel, S.46.

existiert nur als Differenz zu diesem Geschlechter-Ideal, das sie an sich selbst hervorbringen möchte. Ihrer Aufmachung liegen nur mehr „reduzierte Bilder von Weiblichkeit zugrunde, einzelne Zeichen“²⁰⁷ Dadurch entsteht die Verdinglichung ihrer selbst.

Auch das Liebes-Begehren leidet unter ihrem unvollständigen Zitat der Weiblichkeit: „Wenn sie sich nur endlich wieder waschen könnte, sagte sie sich, wäre sie wieder sie selbst, und dann könnte sie ihn auch wieder lieben wie zuvor.“ (DMT, S.79-80). Die Bedingung für gegengeschlechtliches Begehren stellt ihre weibliche Geschlechtsidentität dar. Solange sich Antonia nicht als Frau inszenieren kann, ist sie auch unfähig Liebes-Begehren zu empfinden. Dieses Gefühl der Unfähigkeit entspricht einer Störung der Kohärenz der Identität auf der Basis der „biologischen“ Körpernorm. Durch die fehlerhafte geschlechtliche Performanz gerät das gesamte Konstrukt ihrer Identität ins Wanken. Dadurch wird transparent, dass die Elemente, aus denen sich laut Judith Butler die Dimension der Identität zusammensetzt- nämlich Körpergeschlecht, Geschlechtsidentität und gegengeschlechtliches Begehren – in der Matrix der kulturellen Macht eingebettet sind und diese konstituieren.

4.2. Die Verdinglichung weiblicher Identität:

4.2.1. Make-up als Inskription der Geschlechternormen

Laut Judith Butler ist die „Kategorie *Frau* selbst ein prozessualer Begriff, ein Werden und Konstruieren“.²⁰⁸ Als „wiederholte Stilisierung des Körpers“²⁰⁹ dient Make-up dazu, diesen als weiblichen Körper, der diskursiv mit den Dimensionen von Alter, Klasse und Schönheit verbunden erscheint, hervorzubringen. Durch die Wiederholung von Geschlechternormen wird „der Körper zur Einschreibefläche kultureller Disziplinaranordnungen“²¹⁰ gemacht. Die Konstruktion des Körpers wird in Dörries Narration *Der Mann meiner Träume* durch das Herumschleppen eines schweren Rucksacks versinnbildlicht, dadurch, dass er selbst ein Requisit ist, das unentbehrliche Insignien der Weiblichkeit enthält, die das *Geschlecht* zur Erscheinung bringen. Die junge Protagonistin, Model Antonia, scheint unter dem Gewicht fast zusammenzubrechen, gleichzeitig wird die Notwendigkeit zur Wiederholung der Weiblich-

²⁰⁷ Lehnert, Gertrud: Inszenierungen von Weiblichkeit, S.55.

²⁰⁸ Butler, Judith: Das Unbehagen der Geschlechter, S.60.

²⁰⁹ Vgl. Dies., S.60.

²¹⁰ Bublitz, Hannelore: Judith Butler zur Einführung, S.12.

keitsnorm qua Schminke erzähltechnisch durch Fokalisierung mittels einer Rhetorik der Apologie zum Ausdruck gebracht:

Es stimmte, ihr Rucksack wog fast doppelt so viel wie seiner, aber er konnte ja auch leichten Herzens auf Haarshampoo verzichten, ihn machten fettige Haare bestimmt nicht nervös, er brauchte keine Tages- und Nachtcreme, aber es gab nun mal keine Creme, die für die Nacht fettig genug und gleichzeitig nicht fettend für den Tag war, Foundation, nur eine ganz ganz klitzekleine Flasche, Rouge, sie wollte nicht immer aussehen wie ausgespuckt, Lidschatten, aber wirklich nur einen einzigen in Graubraun, ein bißchen Puder, ein Deodorant, sie haßte Schweißgeruch und fand ihn auch bei Johnny nicht gerade anziehend, ein Duschgel, Seife, ein Handtuch wenigstens. (DMT, S.65-66).

Die performative Inszenierung von Weiblichkeit erfolgt durch Make-up, das als schwerwiegende Last konzipiert ist, welche die Protagonistin daran hindert, sich frei zu bewegen. Das Bedürfnis, sich schminken zu wollen, kann als regulierendes Verfahren gedeutet werden, in welches sich die Macht des Diskurses zur Formierung des Geschlechts einschreibt. „Wenn Frauen sich schönmachen, akzeptieren sie sich selbst als Geschlechtswesen, ja mehr: sie betonen das Geschlechtswesen an ihrem Selbst. Darin steckt immer ein Stück Übereinstimmung mit den herrschenden sozialen Bereichszuweisungen.“²¹¹

Das Bedürfnis, sich zu schminken beruht auf einem Körperkult, durch den sich Subjektivität „auch ästhetisch gefällig im Sinne der Marktökonomie präsentiert, [in der Form] fortwährende[r] Selbstkontrolle, die aus freiem Willen zu erfolgen scheint.“²¹² Der Wert, der den Mitteln beigemessen wird, die das Geschlecht zur Erscheinung bringen, ist hoch: Der Rucksack wird zur Last, bleibt aber gewichtig im Hinblick auf seine Funktion. Der Befreiungsakt von dieser geschlechtlichen Einschreibung der Normen auf den Körper wird auf der diegetischen Ebene durch das Wegwerfen der Kosmetika angedeutet. Er erfolgt aber von einem männlichen Subjekt, dessen körperliche Erscheinung nicht mittels Make-up markiert werden muss:

Johnny öffnete ihren Rucksack, wühlte darin herum, holte als erstes ihre gut versteckten Pumps heraus, [...] dann schleuderte er der Reihe nach ihre sämtlichen Kosmetika in hohem Bogen in das undurchdringliche Gebüsch rechts und links des Pfades, während er dabei amüsiert die Namen der Tuben und Tiegel vorlas: „Pure Nature Factor 100“, kicherte er, „Future Perfect“, „Moisture Splash“, „Biological Age Control“, wieherte er, „Sun Repair Complex“, „Styling Gel“, „Crème Réparatrice de Nuit“, „Base de Vie“,

²¹¹ Vgl. Sichtermann, Barbara: Über die Schönheit, die Demokratie und den Tod. In: Akashe-Böhme, Farideh (Hg.): Reflexionen vor dem Spiegel. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1992. (Edition Suhrkamp; 1724), S.25.

²¹² Bublitz, Hannelore: Himmlische Körper oder wenn der Körper den Geist aufgibt. In: Mehlmann, Sabine u. Sigrid Ruby(Hg.): „Für dein Alter siehst du gut aus!“ Von der Un/Sichtbarkeit des alternden Körpers im Horizont des demographischen Wandels. Bielefeld: Transscript-Verlag 2010, S.40.

„Glanz und Fülle“, „Eternity“...Er wollte sich ausschütten vor Lachen.
(DMT, S.83)

Der Lächerlichkeit, welcher die Schminkartikel hier preisgegeben werden, kann als parodistisches Gelächter über die Geschlechternormen angesehen werden. Weiblichkeit wird hyperbolisch aus ihrem naturalisierten Repräsentationszusammenhang gerissen.

Die Titel der Make-up Artikel verweisen auf Dimensionen, die mit Zeit und Vergänglichkeit verknüpft sind (Future, Base de Vie, Eternity), sowie mit deren Kontrolle (Age Control). Die Normen, an denen die Kategorie des Alters gebunden scheint, sind kulturell vermittelte: Der im Altern begriffene Körper wird durch Zuschreibungen wie Reparaturbedürftigkeit, Notwendigkeit zur Bewässerung et cetera als den Dimensionen der Technik und der Natur gleichermaßen zugehörig konstruiert. In diesem Sinne stellt er sich als ein Hybrid aus der Sphäre des Künstlichen und des Natürlichen dar.

Auch das Alter wird in diesem Kontext als performative Kategorie verstanden, die als Platzanweiserin innerhalb der kulturellen heterosexuellen Ordnung aufgefasst werden kann. Die Kategorien Geschlecht als auch Alter werden als „Achsen der Machtbeziehungen“²¹³ verstanden, die sich überschneiden und einander diskursiv hervorbringen. Die Angst vor dem Altern korrespondiert mit der Angst vor der Übertretung der Jugend- und Schönheitsnorm, und diese vermutlich mit der kulturellen Ausblendung der Endlichkeit des Daseins. Ein alterndes Gesicht wird kulturell als „eine Abweichung von dieser Norm betrachtet und implizit als ein mangelhafte[s] bzw. minderwertige[s] markiert.“²¹⁴ Der kulturelle Imperativ, sich selbst zu optimieren und der Jugendnorm zu entsprechen, wird in dieser Textstelle als Rucksack symbolisiert, dessen Inhalt – das Instrumentarium der Jugend- und Schönheitsnorm, an die Weiblichkeit gebunden erscheint – an die Oberfläche geholt und als Produktionsmechanismus von Weiblichkeit transparent gemacht wird.

Es ist ein unfreiwilliger Akt der Preisgabe. Denn diejenigen Instrumente, mittels derer die Authentizität des schönen Gesichts inszeniert wird, werden in diesem Szenario als beschwerende, und vor allem unnötige Mittel dargestellt. Die Künstlichkeit der weiblichen Inszenierung wird in einer bestimmten Lesart, durch die Identifikation mit dem männlichen Protagonisten, als unnötige Abarbeitung an den Schönheitsnormen rezipiert. Da aber das Identitätsgefühl der Protagonistin an ein perfektioniertes Körperbild aufgrund der Verinnerlichung der Schönheitsnormen, und noch vielmehr durch ihren Beruf als Model, gebunden erscheint, be-

²¹³ Butler, Judith: Das Unbehagen der Geschlechter, S.20.

²¹⁴ Mehlmann, Sabine u. Sigrid Ruby: Einleitung, S.10.

deutet der Zwang, sich von diesen Schönheitsnormen loslösen zu müssen, für die Protagonistin den Verlust ihrer Identität.

Durch die Gegenüberstellung dieser beiden Lesarten wird die Zwangsstruktur der geschlechtlichen Performanz entschleiert, die nicht einfach verweigert werden kann, da Geschlecht der kulturelle Apparat ist, durch den Subjekte entstehen.²¹⁵ Im Lauf der Erzählung wird der Rucksack subjektiv auch sofort wieder schwerer, da das Gefühl der Selbstakzeptanz, das durch die Schminkpraxis hervorgerufen werden konnte, nun nicht mehr aktualisiert werden kann. Diese Selbstakzeptanz hängt wiederum auch von der Liebe und der Dynamik des Begehrens des Anderen ab. Das Begehren, das als konstitutiv für das weibliche Selbstbewusstsein zur Darstellung gebracht wird, fehlt.

Der beurteilende Blick – dargestellt durch den männlichen Protagonisten – legitimiert das Dasein der Protagonistin. Der Blick von außen auf die Protagonistin konstituiert sie erst als Subjekt, während der männliche Protagonist dieses Außen nicht braucht, um zur Existenz zu kommen: „Er wird immer mehr zum Tier, dachte sie neidisch, er hat es nicht nötig wie ich, daß ihm bei seinem Leben jemand zuschaut.“ (DMT, S.86). Der verwahrloste Körper des Protagonisten Johnny, wird als natürlich und authentisch konzipiert, demgegenüber der kulturell überformte Körper der Protagonistin durch Schönheits-, Alters- und Geschlechternormen steht. Von dieser kulturellen Umformung des Körpers betroffen ist auch das Selbstbild.

4.2.2. Die gewaltsame Inskription der Geschlechternormen

In einer anderen Textstelle der Erzählung *Der Mann meiner Träume* wird die „produktive Macht“²¹⁶ als Einschreibungsnorm von Geschlecht in ihrem Zwangscharakter ausgestellt. Das Model Antonia wird im Akt des Schminkens und Herrichtens als Mannequin zur Darstellung gebracht. Make-up fungiert hier als Betonung der sexualisierten Merkmale des Gesichts und ist als geschlechtliche Maskerade im Hinblick auf eine Idealisierung zu verstehen.

Das geschminkte Gesicht wird als ein bestimmter Typus von Weiblichkeit uniformhaft durch die faziale Technik, die Erotik signifizieren soll, repräsentiert, und durch diese Praktiken der geschlechtlichen Normierungen, die auch als Verkleidung zu verstehen sind, zum Artefakt.

²¹⁵ Vgl. Butler, Judith: Das Unbehagen der Geschlechter, S.24.

²¹⁶ Butler, Judith: Körper von Gewicht, S.21.

Als Model wird Antonia von fremden Händen geschminkt. Dies wird als ein Gewaltakt beschrieben, der sie zum Objekt verdinglicht:

[...] sie hatte Kopfschmerzen, weil die Hairstylisten ihr die Haare nach hinten gerissen und mit kleinen, pieksigen Haarnadeln wie mit Tapeziernägeln auf der Kopfhaut festgesteckt hatte. Ihre Haut fühlte sich rauh [sic!] und schuppig an von all dem Make-up, das ihr eine unfreundliche Visagistin [...] ins Gesicht gemalt hatte, als renoviere sie ihre Küche.“ (DMT1).

In dieser Szene wird die Zurichtung des geschlechtlichen Subjekts durch die normierenden Praxen des Schönheitsdiskurses dargestellt. Schminken wird lapidar mit einer technischen Handlung verglichen. Der Vergleich mit dem Renovieren einer Küche ruft die Vorstellung des Gesichts als optimierungsbedürftig auf. Es ist auch nicht die Protagonistin selbst, die diese Handlungen vollbringt. Dadurch geht auch der Prozess der Identitätsstiftung durch das Schminken verloren, welcher sich in der intimen Kommunikationssituation des Subjekts mit sich selbst vor dem Spiegel vollzieht und als Spiel mit Identitäten verstanden werden kann.²¹⁷

Als freiwillige Praxis – im Gegensatz zur Erfüllung einer „professionsbedingte[n] Vorgabe“ – besitzt der Vorgang des Schminkens das Potenzial, als spielerische Inszenierung eine Form der Ich-Identität herzustellen. In der Maskerade durch Make-up kann das Mögliche in Erscheinung treten. Geschminkt zu werden bedeutet jedoch genau das Gegenteil: Jeglicher individuelle Ausdruck muss zugunsten der Marktanforderungen verschwinden. Antonia wird als Frauen-Typ klassifiziert:

Daß es dabei nie um ihre eigene Person ging, sondern nur darum, ob sie in den jeweiligen „Look“ paßte, wußte sie natürlich. Daß sie, als sie anfang, nur weil die Losung zufällig „mediterran“ (das bedeutete dunkelhaarig und großbusig) geheißen hatte, zu einem kleinen Star geworden war und sich jetzt, weil das neue Motto „nordisch“ (blond und dürr) lautete, bereits auf dem absteigenden Ast befand, verletzte sie [...] (DMT 11)

Es liegt eine Brutalität im Zugriff auf Antonia als sexualisiertes Objekt, das technologisch hergestellt wird durch ein machtförmiges Außen, das von der Friseurin und der Visagistin repräsentiert wird. Make-up fungiert hier als ein Bemalen der gewinnbringenden Oberfläche, als Maske, die dem Model übergestülpt wird.

„Sie war jeden Tag umgeben von schönen Menschen mit schöner Haut, schönem Haar, schönen Augen, schönen Lippen, schönen Beinen, und es wurde keine Anstrengung gescheut, all

²¹⁷ Vgl. Gehring, Petra: Das Gesichtsbild als Akt, S.86.

das noch schöner zu machen, bis es so schön war, daß es den Anforderungen des jeweiligen Modemagazins, Designers, Fotografen entsprach.“ (DMT, S.31)

Der diesem Handeln zugrunde liegende Imperativ der Fremd- beziehungsweise Selbstoptimierung der eigenen Erscheinung fußt in der neoliberalistischen Konzeption des Körpers als symbolisches Kapital und Technologie.²¹⁸

Antonia setzt „auf Befehl des Fotografen“ (DMT, S.6) ihr erotisches Gesicht „auf und ab [...] wie einen Hut“ (DMT, S.6). Make-up macht das Gesicht als erotisches in Bezug auf das Geschlecht leserlich. Die faziale Semantik des erotischen Blicks wird als konstruiert dargestellt, als beliebig aufsetzbar und ist von der inneren Haltung vollständig abgekoppelt. Erotische Gesichtszüge werden schon als kulturelle Überformung des Körpers dargestellt und als rein physische Effekte einer Körpertechnologie begriffen. Das macht den Körper beziehungsweise das Gesicht metonymisch zu einem geistlosen Kleidungsstück. Geist und Körper werden einander als Polaritäten gegenübergestellt.

Der Zugriff von außen auf das Äußere der Protagonistin wird zunächst als Sorge um sich selbst interpretiert, aber das ist eine vehemente Fehldeutung: Tatsächlich bedeutet der Zugriff von außen eine Verdinglichung ihrer selbst: „Am Anfang hatte sie sich aufgehoben und beschützt gefühlt unter all den Menschen, die sie schminkten, frisierten, anzogen, in Positur schubsten, an ihr herumzupften, sie abschminkten und auszogen [...]“ (DMT, S.6)

In diesem Zitat wird deutlich, wie sehr die Protagonistin als kapitalistischer Wert gesehen wird. Sie wird mittels der Maske von Make-up als Persona hergestellt und als Puppe behandelt, deren „Lebendigkeit bloß simuliert und zugleich erotisch aufgeladen ist.“²¹⁹ Andererseits wird die Protagonistin auch als am Körper handelndes Subjekt im Sinne einer Komplizin der Exekution von Schönheitsnormen dargestellt: „Sie half jeden Tag aufs neue, mit ihrem Gesicht und ihrem Körper eine Frau zu erfinden, die sie selbst so gern sein wollte.“ (DMT, S.11). Die berufsbedingte „Freiwilligkeit“ der Umgestaltung ihres Gesichts zum ästhetisierten Produkt entspringt einem ökonomischen Muster, das sich aber als Vorstellung von Weiblichkeit, Schönheit und Jugend auch im Privaten zum Maß aller Dinge erhebt.

Die parodistische Übertreibung der Inskription von Schönheitsnormen wird in einer Szene durchgespielt, in der die Protagonistin Antonia für eine Reportage über Vergewaltigung geschminkt wird.

²¹⁸ Vgl. Bublitz, Hannelore: Himmlische Körper oder wenn der Körper den Geist aufgibt, S.36.

²¹⁹ Dies.,S.44.

[S]ie ließ sich für eine Reportage über Vergewaltigung fesseln, die Kleider dekorativ vom Leib reißen, lag stundenlang halbnackt in einem Plastikwald im Studio und dachte, während man sich abmühte, den Rücken des Vergewaltigers und ihr auf zerschunden geschminktes Dekolleté gleichzeitig ins Bild zu bekommen, darüber nach, wo sie weiter nach ihrem Mann suchen sollte. Sie wirkte auf die anderen seltsam glücklich und ausgeglichen in dieser Zeit.“ (DMT, S.40)

Die Inszenierung der Vergewaltigung entspricht der Anforderung des Modeljobs. Antonias ausgeglichener und glücklicher Zustand wirkt in Anbetracht der inszenierten Vergewaltigung höchst ironisch. Durch das seltsame Auseinanderfallen von Körper und Geist wird der Körper zum unterworfenen Dingsymbol.

Auf der diskursiven Ebene wird dadurch die produktive den Körper formende Macht repräsentiert, die sich als Gewaltakt performativ in den Körper einschreibt. Die Macht, die sich auf den Körper richtet, ist mit dem Wissen um Anatomie verquickt und konstituiert so den sexualisierten weiblichen Körper, der von dieser Macht unterworfen wird. Ironisch wird vorgeführt, wie Sexualität auch in der postmodernen Gesellschaft institutionell noch immer ausgeschlachtet wird, beziehungsweise wie sie diskursiv mit dem Bereich der Lust und Unterwerfung verbunden wird.²²⁰

Der „biologische Frauenkörper“ wird mittels des Ins-Bild-Rückens des Dekolletés als natürliche fotografische Tatsache unantastbar. Mittels Make-up wird das Dekolleté „auf zerschunden geschminkt“. (DMT, S.40) Dadurch wird im wörtlichen Sinn die weibliche Brust bezeichnet. Make-up fungiert als Bezeichnungspraxis des versehrten weiblichen Körpers, der dem gewaltsamen Zugriff einer Einschreibungsmacht unterliegt. Durch die Interpellation weiblicher Körperteile – in dieser Szene mittels Fotografie, einer höchste Authentizität beanspruchenden mediale Technologie, dargestellt – werden Körpergrenzen gesetzt und die körperliche Norm eingeschärft.²²¹

Die Foto-Reportage über Vergewaltigung repräsentiert die Verquickung von Sexualität und Macht. Das Magazin schlägt sich durch die sexualisierte Form der Inszenierung einer Vergewaltigung mittels der Darstellung des versehrten und zugleich erotisch aufgeladenen weiblichen Körpers auf die Seite der Macht, und ist eine Wirkung dieser Macht. Denn die Reportage über Vergewaltigung wiederholt in institutionalisierter Form die Geschlechternormen, in-

²²⁰ Vgl. Foucault, Michel: Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit. Bd.1. 19.Aufl. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2012. (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft, 716), S.29.

²²¹ Vgl. Butler, Judith: Körper von Gewicht, S.29.

sofern als sie Sexualität mit Gewalt verquickt und durch das Sprechen über (abweichende) Sexualität diese als Gegenstand (pseudo)wissenschaftlicher Analyse in den Alltagsdiskurs installiert.²²²

Die Einschärfung der geschlechtlichen Norm wird in der Erzählung *Geld* im Kontext des Transvestismus parodistisch zur Darstellung gebracht:

Die Protagonistin musste nach ihrem Banküberfall eine Geisel nehmen, einen Mitarbeiter der VG-Bank, Herrn Fuchs, dessen Erscheinung sie, während er schläft, radikal verändert: „„Er muß sich verändern!“ Carmen wühlte in ihrem Kosmetikkofferchen und holte stolz eine Packung Haarfärbemittel Platinblond heraus. „Das hat mir diese Kosmetikberaterin aufgeschwatzt, gegen meine grauen Haare.“ (G, S.108) Die Tatsache, dass die männliche Figur während des Schlafs „umgefärbt“ wird, deutet auf eine Art gewalttätiger Inskription der Geschlechternormen hin: „Werner hielt den schlafenden und weiterschnarchenden Lothar in seinen Armen, während Carmen die braunen Haare mit Wasserstoffsuperoxid einschäumte.“ (G, S.108)

Die geschlechtliche, partielle Verwandlung beruht nicht auf Freiwilligkeit. Platinblond ist als Chiffre einer bestimmten Art von Weiblichkeit zu deuten: Es ist das Zitat einer idealisierten Weiblichkeit. Das Platinblond trägt die Konnotation des „Falschen“ durch die unnatürliche Farbe. Die Frisur und die Farbe der Haare sind eine bedeutungsgebende Komponente, die etwas über die körperliche Erscheinung aussagt, „nämlich indexikalisch, indem sie etwas über ihn [den Körper] verrät, und zweitens indem sie dessen Gesamterscheinung verändert“.²²³

Die platinblonde Haarfarbe als Insignie der Weiblichkeit würde als freischwebender Signifikant einen weiblichen Körper assoziieren lassen. Blond als einziges Prädikat der Weiblichkeit, genügt aber noch nicht, um eine weibliche Erscheinung zu inszenieren, denn Subjekte entstehen laut Judith Butler erst, indem sie geschlechtlich werden,²²⁴ das bedeutet indem sie „[...] in Übereinstimmung mit wiedererkennbaren Mustern der Geschlechter-Intelligibilität (gender intelligibility) geschlechtlich bestimmt sind.“²²⁵

Der neue „Haar-Körper“²²⁶ lockert aber das kulturelle Gefüge der Geschlechtszuschreibungen und wirkt als Teilverkleidung verweiblichend. Als Wiederholung einer weiblichen körperli-

²²² Vgl. Foucault, Michel: Der Wille zum Wissen, S.36-37.

²²³ Janecke, Christian: Einleitung: Haar tragen, S.24.

²²⁴ Vgl. Butler, Judith: Körper von Gewicht, S. 29.

²²⁵ Butler, Judith: Das Unbehagen der Geschlechter, S.37.

²²⁶ Vgl. Janecke, Christian: Einleitung: Haar tragen, S.24.

chen Konvention markiert die platinblonde Frisur am Kopf des männlichen Protagonisten die Norm der geschlechtsspezifischen Einschreibung als Zitat der Weiblichkeit.²²⁷

Die Frisur fungiert auf der diegetischen Ebene als Strategie der Verschleierung. Sie ist als Maske zu verstehen, unter der sich der „echte“ Geschlechtskörper eines männlich konzipierten Protagonisten befindet, welcher auch nicht weiter dekonstruiert wird, sondern als Faktizität in der Erzählung besteht.

Auf der diskursiven Ebene deckt eine solche parodistische Praxis der Verkleidung mittels Haarfarbe und Frisur die Konstruktionsmechanismen der Geschlechternormen nur im Hinblick auf gender auf. Der darunterliegende Körper wird als authentischer nicht notwendigerweise infrage gestellt. Insofern hat die Maskerade in dieser Szene eher geschlechtsaffirmative Bedeutung, denn die Dualismen von gender und sex beziehungsweise von Oberfläche und Tiefe werden als kulturelle Setzungen eher reproduziert denn neu artikuliert.

4.2.3. Die Begrenzungs- und Bezeichnungspraktik des weiblichen Körpers

Differenzierter wird das Konstrukt des „biologischen“ Körpers in einer kurzen Szene aus der Erzählung *Der Mann meiner Träume* behandelt. Hier fungiert der Lippenstift als Metapher für die Bezeichnungs- und Begrenzungspraktik des weiblichen Körpers, der durch die Überschreitung seiner Grenzen als ebendieser strukturiert wird.

In dieser Szene erbricht sich das Model Antonia, um dann neu den Ort des Übergangs von innen nach außen als Grenzzone mit ihrem Lippenstift zu bezeichnen: „Gleichgültig spülte sie die Mousse au Chocolat, das Lachscarpaccio und den Loup de Mer im Klo hinunter, gurgelte mit etwas Wasser und schminkte sich die Lippen neu.“ (DMT, S.43)

Von Interesse ist in dieser Szene die sehr appetitliche Präsentation des Essens, das in dieser Form statt in einer Toilette auch auf einem Teller liegen könnte. Durch eine solche fast schon Appetit anregende Darstellung wird Essen -ähnlich wie bestimmte sexuelle Inhalte- als separater Bereich der Vorstellung gehandelt, die vom symbolischen Inneren ausgeschlossen wer-

²²⁷ Vgl. Butler, Judith: Körper von Gewicht, S. 36-37.

den müssen, da sie als kulturelle Bedrohung angesehen werden.²²⁸ Oft ist die appetitliche Darstellung des Essens das Substitut für wirkliche Nahrungsaufnahme. Die Lust des Genusses wird dem Subjekt durch das visuelle Image vorenthalten. Damit werden diejenigen Subjekte, die durch die geschlechtliche Norm des Schlankseins hervorgebracht werden, in einer Position der Unterwerfung festgehalten, da Nahrungsaufnahme für weibliche Geschlechtsidentitäten kulturell mit dem Gefühl der Schuld verknüpft wird.²²⁹

In Dörries Szene wird Essen in Analogie zur Pornographie konzipiert und gleichzeitig als Ausgestoßenes gekennzeichnet. Die Bezeichnung des Mundes durch den Lippenstift kann insofern als Verschlussgeste gedeutet werden, die den Bereich der Verunreinigung durch seine Bezeichnung neu strukturiert: Der infolge der Vermischung der Funktionen von Mund und Ausscheidungsorganen chaotisch gewordene Körper muss wieder durch ein symbolisches Bezeichnungssystem regeneriert werden: Körperinneres und Körperaußen werden sofort wieder durch den Lippenstift klar voneinander abgegrenzt.

Die durch den geschminkten Mund bezeichnete Körpergrenze kann mit Butler in Anlehnung an Mary Douglas formuliert, „als Schranke[...] des gesellschaftlichen *Hegemonialen*“²³⁰ interpretiert werden. Die Anthropologin und auch Judith Butler sprechen davon, dass alle durchlässigen Stellen in einem Gesellschaftssystem – für das der Körper mit seinen Grenzen als Modell steht – unter Verschluss gebracht werden müssen, das heißt, als gefährliche Randbereiche gekennzeichnet und reguliert werden müssen.²³¹ In dieser Funktion steht der Lippenstift als wörtlicher Signifikant. Durch den Farbauftrag auf den Lippen werden die Dimensionen des Innerhalb und des Außerhalb strikt getrennt gehalten.

In folgender Szene aus *Der Mann meiner Träume* fungiert der Lippenstift ebenfalls wieder in seiner Funktion der Bezeichnung, allerdings nicht nur der Lippen, sondern des gesamten Körpers, der dadurch zerstückelt wird.

In ihrem Zimmer zog sie sich aus und betrachtete kritisch ihren nackten Körper im Schrankspiegel. Sie mochte ihn nicht besonders. Mit einem Lippenstift teilte sie ihn in Einzelstücke auf und nummerierte diese, bis sie aussah wie das deutsche Rind in der Metzgerreklame. Ihren Schenkeln gab sie die

²²⁸ Vgl. Coward, Rosalind: *Female Desires. How they are sought, bought and packaged*. New York: Grove Weidenfeld 1985, S.102.

²²⁹ Vgl. Dies., S.103.

²³⁰ Butler, Judith: *Das Unbehagen der Geschlechter*, S.194.

²³¹ Dies., S.195.

Note 5, durchwachsen. Ihr Bauch bekam eine 4, recht mager, ihre Arme eine 3, ihr Po eine 7.“ (DMT, S.30)

In dieser Textstelle wird die Einschreibung der Geschlechternormen durch einen Lippenstift dargestellt. Der Lippenstift fungiert als Schreibmaterial im wörtlichen Sinn. Durch die Aufzählung der einzelnen Körperteile wird der physische Körper als Geschlechtskörper erst hervorgebracht: „Man kann nämlich den Körpern keine Existenz zusprechen, die der Markierung ihres Geschlechts vorherginge. So stellt sich die Frage, inwiefern der Körper erst in und durch die Markierung(en) der Geschlechtsidentität *ins Leben gerufen wird*.“²³²

Der Lippenstift steht wörtlich für das Bezeichnungsverfahren, durch das Identität als geschlechtliche Identität gestiftet wird. Der nackte Körper wird als authentischer Körper in dieser Textstelle inszeniert, der stumm und der Kultur vorgängig auf seine Bezeichnung wartet.²³³ Diese Setzung des stummen Körpers entspricht dem Topos des Weiblichen.²³⁴ Insofern könnte man den Lippenstift als Phallussymbol interpretieren, der auf die „Einschreibung als Einschnitt des männlichen Signifikanten wartet, um in die Sprache und Kultur einzutreten.“²³⁵ Nacktheit wird in dieser Textstelle als das Ursprüngliche dargestellt, das der Kultur vorausgeht. Doch die Tatsache, dass die Protagonistin überhaupt imstande ist, bestimmte Körperteile zu markieren und zu unterscheiden, zeigt, dass die Schenkel, der Bauch, die Brüste „benannte Geschlechtsteile sind“, was bedeutet, „daß der erogene Körper auf diese Teile eingeschränkt wird und zugleich der Körper als Ganzes fragmentiert wird.“²³⁶

Die Benotung der einzelnen Körperteile entspricht einer medieninduzierten Unzufriedenheit, die den Körper als mangelhaft konstruiert und ihn in „Problemzonen“ einteilt. Die Fragmentierung des Körpers durch den Lippenstift steht repräsentativ für eine Entwicklung hin zu einem imaginären, künstlich optimierten Körper, der anhand „technisch-medialer, operativer „Baumaßnahmen“ und Korrekturen [...] zu einem technisch produzierten „Gesamtkunstwerk“ wieder zusammengesetzt wird.“²³⁷

In einer anderen Szene aus der Erzählung *Der Mann meiner Träume* geht es um ein ähnliches Bezeichnungsverfahren des weiblichen Körpers, allerdings ohne dass sich der Lippenstift in

²³² Butler, Judith: Das Unbehagen der Geschlechter, S.26.

²³³ Dies., S.216.

²³⁴ Dies., S.216

²³⁵ Dies., S.216

²³⁶ Dies., S.170.

²³⁷ Bublitz, Hannelore: Himmlische Körper oder wenn der Körper den Geist aufgibt, S.47.

den Körper einschreibt. Er bleibt als Anrufung im Bereich des Imaginären und unterläuft so ironisch so die Topoi von Authentizität und Künstlichkeit.

Die Protagonistin, Model Antonia, zählt aus Angst und aus einem Schutzbedürfnis heraus, verschiedene Lippenstiftnamen auf, während sie darauf wartet, von ihrem Geliebten nach einem Streit zurückgeholt zu werden.

Dann hockte sie sich in eine Ecke innerhalb der Grundmauern eines verfallenen Hauses, und während sie mit wild klopfendem Herzen darauf wartete, daß er sie suchen möge, zählte sie laut alle Lippenstiftfarben auf, an die sie sich erinnern konnte: Laque de Chine Rose Red Abstract Rose Azalee Fire Engine Red Simply Pink Nearly Rose Wild Fuchsia Foxy Fire Dusty Rose Indian Red Persian Red Jazzy Red Vesuvio Hibiscus Allure Rose Folie. Du Schwein, warum kommst du nicht? Bitte, bitte komm und hol mich zurück. (DMT, S.101-102)

Das Aufzählen der Lippenstiftnamen hat die Funktion eines Gebets und bezieht sich auf die ursprüngliche kultisch-rituelle Funktion von Kosmetik. Der Begriff „Kosmetik“ bedeutet Verzierung und Schmuck, aber auch Ordnung, im Sinne einer kosmischen Ordnung.²³⁸ „Kosmos“ steht für Ordnung, Harmonie, Gesetzmäßigkeit und Anstand, für die Welt, für Himmel und Erde, aber auch für Schmuck, Verschönerung, Veredelung.²³⁹

Das Aufrufen der Lippenstifte rückt deren Funktion, die Lippen farblich als sexualisierte Gesichtsteile zu bezeichnen, in den Vordergrund, und verleiht ihnen durch die Namensnennung einen gewissen Subjektcharakter. Durch die assoziierte Funktion der Lippenstifte, nämlich des Lippenschminkens, wird die Funktion des Mundes, der ansonsten als Artikulationswerkzeug von Sprache gebraucht wird, auf ein Bild beschränkt. Seine kommunikative Funktion wird mittels des Bildcharakters, den Make-up ihm verleiht, in den Hintergrund gedrängt. Gleichzeitig bleibt die Handlung des Lippenschminkens in dieser Szene im Bereich des Imaginären, und es findet eine Umkehrung statt: Der Mund fungiert als Kommunikationswerkzeug und benennt das, was ihn geschlechtlich bezeichnet.

Auch die Namen der Lippenstifte sind von Bedeutung: Sie beziehen sich auf Farben der Natur (Rosenblatt, Azalee, Fuchsia, Hibiscus), sowie auf Farben, die in Bezug zu nichteuropäischen Ländern stehen (Laque de Chine, Indian Red, Persian Red). Der Sprechakt der Benennung evoziert die durch die Lippenstiftnamen produzierten Vorstellungsbilder von Echtheit, Ur-

²³⁸ Vgl. Serres, Michel: Die fünf Sinne, S. 33-34.

²³⁹ Ders., S.34.

sprünglichkeit und Exotismus. Auf diese Weise wird „[d]er Körper [...] in Übereinstimmung mit einem Naturbegriff gebracht, der kulturell entworfen wird und als Natur erscheint.“²⁴⁰

Der Sprechakt des Aufzählens von Lippenstiftnamen ist einer jener performativen Akte, die durch das Zitieren von Geschlechternormen den geschlechtlichen Körper, das vergeschlechtliche Gesicht als zur Natur gehörig ins Leben rufen. Es ist die „produktive Macht“²⁴¹, welche das weibliche Gesicht und Weiblichkeit mittels der Einschreibung von geschlechtlichen Zeichen, wie hier die ihrerseits in den Bereich des Natürlichen verweisenden Lippenstiftnamen, materialisiert.

Die Anrufung der Lippenstiftnamen kann als „diskursive Praxis“ bezeichnet werden, die als „regulierendes Ideal“²⁴² das Geschlecht erwirkt. Sprache wird als die Wirklichkeit setzende „Bedingung, unter der Materialität auftritt“²⁴³, verstanden. Anhand der Lippenstiftnamen ist ersichtlich, dass der Materialisierungsprozess „von Anfang an eng mit Signifikation verbunden ist“²⁴⁴, in diesem Fall mit der Bezeichnungspraxis über Figuren der Natur und Ursprünglichkeit, die sich durch den Lippenstift weiter in den Körper einschreiben.

Gleichzeitig werden in dieser Szene jene Signifikationen auch einer dekonstruktiven Lesart zugänglich gemacht, da jene mittels der Lippenstiftnamen hervorgerufenen Vorstellungsbilder von Natürlichkeit, die die Körperoberflächen mit diesen Vorstellungen beschreiben und sie selbst in etwas Natürliches transformieren, in krassem Gegensatz zum tatsächlichen hilfs- und schutzbedürftigen Dasein der Protagonistin stehen: Narrativ wird dies auf parodistische Weise als Zitat eines Gebets durch die Anrufung der Lippenstifte umgesetzt, was auf die Hinwendung zu einem transzendentalen Signifikanten in der Form eines kapitalistischen und geschlechtlichen Signifikanten verweist. Auf diese Weise fallen Sein und Schein ineinander: Ausgewiesen als performative, den geschlechtlichen Körper materialisierende Inszenierung von Authentizität innerhalb der kapitalistischen Ökonomie, denotiert der Lippenstift gleichermaßen Immanenz und Transzendenz: „[D]er Schmuck hat die Dimensionen der Welt. Das Kosmische und das Kosmetische, Wesen und Erscheinung, haben denselben Ursprung.“²⁴⁵ Dieser „Ursprung“ liegt in der Etymologie des Wortes „Kosmetik“.

Insofern wird die parodistische Setzung von Make-up als transzendentaler Signifikant als sprachliche Operation ausgestellt. Die durch die Anrufung der Lippenstifte evozierten imagi-

²⁴⁰ Bublitz, Hannelore: Judith Butler zur Einführung, S.11.

²⁴¹ Butler, Judith: Körper von Gewicht, S. 21.

²⁴² Dies., S.21.

²⁴³ Dies., S.57.

²⁴⁴ Dies., S.57

²⁴⁵ Serres, Michel: Die fünf Sinne, S.34.

nären Körperbilder als Diskursfiguren des Authentischen, Echten und Ursprünglichen verlieren ihre naturalisierende Funktion durch diese parodistische Gleichsetzung.

Außerdem wird in dieser Szene noch auf die Begehrens-Dynamik der Protagonistin Bezug genommen: Die Protagonistin wartet auf ihren Geliebten, dass er sie zurückhole und ihr Schutz anbiete. Diese Darstellung bewegt sich in konventionellen Vorstellungen von einem der Weiblichkeit inhärent gesetzten Bedürfnis, geschützt zu werden, und des Angewiesenseins auf den männlichen Gegenpart.

Die parodistische Ineinssetzung von Weiblichkeit und Ausgeliefertsein/Angst beziehungsweise das Warten auf (männliche) Erlösung, sei es durch einen den Protagonisten oder durch den gottähnlichen transzendentalen Signifikanten des (phallisch besetzten) Lippenstifts, zitiert die Ordnung des heterosexuellen Zwangssystems mit ihren gegengeschlechtlichen Ausrichtungen des Begehrens von Frauen und Männern und der damit einhergehenden geschlechtlichen habituellen Performanz. In dieser Szene wird die Konstruktion solcher naturalisierten Setzungen mittels der parodistischen Überzeichnung der Funktion von Make-up / Lippenstift transparent gemacht.

4.3. Die Konstruktion devianter Subjekte

4.3.1. Der Verstoß gegen die Hygienenorm

In der Erzählung *Der Mann meiner Träume*, in der die Protagonistin, Model Antonia mit ihrem Freund Johnny durch Peru reist, wird die Vermitteltheit des eigenen Identitätsgefühls durch die Metapher des Spiegels verdeutlicht, dessen Abwesenheit auf der diegetischen Ebene auch das essenzielle Dasein einer wahren Identität infrage stellt. Der Impetus der Erfüllung der Hygienenorm manifestiert sich als inneres Bedürfnis des Subjekts:

„Antonia sehnte sich nach ihrem Spiegel, aber den hatte Johnny ebenso ins Gebüsch geworfen wie alles andere.“ (DMT, S.87).

Identität wird über die Reflexion durch das Andere- den Spiegel oder durch Blicke- aktualisiert. Als die Protagonistin auf ihrer Reise eine Toilette findet, nutzt sie diese Gelegenheit zur Sichtbarmachung ihres Selbst-Bildes mittels Körperpflege:

[E]s gab im Vorraum einen rostigen Wasserhahn, aus dem ein dünnes Rinnsal eiskalten Wassers lief, ein kleines Stück harter Seife und einen winzigen

Spiegel. Antonia brachte es fertig, sich mit dem bißchen Seife und Wasser das Gesicht, den Hals unter den Achseln und auch noch irgendwie die Haare zu waschen [...] Antonia kämmte sich die nassen Haare, setzte ihre Kontaktlinsen ein, und als sie dann aus der Toilette kam, fühlte sie sich nicht nur fast wieder wie die *alte* [Hervorh. E.H.] Antonia, sie war jetzt auch ehrlich beeindruckt von der Szenerie. (DMT, S.88-89).

Die performative Hervorbringung von Authentizität mittels Hygienepraktiken ermöglicht der Protagonistin wieder in Beziehung mit der Welt zu treten. Erst als sie den Status eines (geschlechtlichen) Subjekts erlangt hat, kann sie sich von der Position der Wahrgenommenen distanzieren und die Umwelt selbst wieder aktiv wahrnehmen.

Die Praxis der Körperpflege ist an dieser Stelle gleichbedeutend mit der performativen Konstruktion ihrer Identität als Frau. Wieder geht es darum, dass die Normen, in denen sich ein „Ich/Selbst“ materialisiert, schon eine geschlechtliche Materialisierung darstellen, unter die die Subjekte zwangsweise der binären kulturellen Ordnung mittels Bezeichnungspraxis unterworfen werden: „Jeder Diskurs, der die Begrenzungen des Körpers zu errichten versucht, dient dem Zweck, bestimmte Tabus zu setzen und rational zu begründen.“²⁴⁶ Der Hygienediskurs erschafft so eine kulturelle Struktur mit, mittels derer Wesen nach binären Rastern kategorisiert werden, und so ihre Lebensfähigkeit, das heißt ihre kulturelle Intelligibilität, erlangen.²⁴⁷

Niemals hätte sie gedacht, daß sie ohne ihre morgendliche Dusche kaum leben konnte, daß sie den ganzen Tag unter ihrem eigenen Schweißgeruch litt wie unter einer Wunde, daß sie mit ungewaschenen Haaren überhaupt kein Selbstvertrauen mehr besaß, daß ihre gesamte Person abhängig war von Wasser, Seife und Spiegel wie ein Junkie von der Nadel. Die ganze Reise über, so kam es ihr im nachhinein vor, hatte sie auf ihre Hände gestarrt, die dreckigen Fingernägel, die schmutzverschmierten Innenflächen, und versucht, sich an den Gedanken zu gewöhnen, daß sie nun mal so aussahen, wie sie aussahen, und daß daran auch nichts zu ändern war, daß es trotzdem weiterhin ihre Hände waren, daß sie überhaupt dieselbe Person war, nur mit ein bißchen Dreck dran. Es gelang ihr nicht. Sie fühlte sich unsicher, häßlich, *lebensunfähig*. [Hervorhebung E.H.] (DMT, S.72-73).

Die im Schönheitsdiskurs eingebettete Diskursformation des Hygienebestrebens wirkt formierend auf die Materialisierung als Geschlechtswesen Frau²⁴⁸. Da diese geschlechtskonstituierende Norm in dieser Textstelle über körpernormierende Schönheitspraxis des Sich-

²⁴⁶ Butler, Judith: Das Unbehagen der Geschlechter, S.193.

²⁴⁷ Vgl. Dies., S.193.

²⁴⁸ Vgl. Butler, Judith: Körper von Gewicht, S.33.

Zurechtmachens und des Sich-Pflegens nicht zur Anwendung kommt, erlangt die Protagonistin keine Anerkennung als Subjekt.

Die Hände erscheinen ungepflegt als nicht zum (gepflegten) weiblichen Körper gehörig. Durch diese Ausgrenzung wird der gesamte körperliche Komplex mitsamt dem konstruierten „Ich“ infrage gestellt. Die Abgrenzung des *Körpers* als geschlechtlicher wird durch „bestimmte Codes der kulturellen Kohärenz“²⁴⁹ gezogen, die „innerhalb bestimmter Intelligibilitätsraster“²⁵⁰ den Körper bezeichnen und dadurch einen „gesellschaftlichen Raum für den Körper“²⁵¹ sowie den Raum des Körpers hervorbringen. Dieser Raum ist im Moment der Unfähigkeit der Identifikation der Protagonistin mit ihr selbst als Ich-Identität nicht mehr gegeben. So kann die „innere Essenz“ ihres Personseins, die die Protagonistin nur auf der Oberfläche des Körpers – durch Selbstpflege und Kosmetik – zur Schau zu stellen vermag, nicht in Existenz treten. Die Protagonistin wird ohne die Möglichkeit des Ausagierens von sozialen Hygiene- und Schönheitscodes „lebensunfähig“.

Daran ist auch wieder zu erkennen, wie eng verstrickt die Dimensionen von Identität sind: Ohne die Identifikation mit dem Geschlechtskörper funktioniert auch keine Etablierung eines „Ich“, da dieses „Ich“ als Oberflächen-Projektion mittels des Körpers entsteht. Es ist als „imaginäre Morphologie“²⁵² zu verstehen, das mittels der Regulierungsverfahren der kulturellen Ordnung der Zwangsheterosexualität entsteht²⁵³ und als mit dem Körper kohärent gesetzt wird. Ohne die Performanz des Geschlechts mittels der Schönheitsnormen bleibt die Protagonistin ein illegitimes Subjekt.

Antonia [...] sah Verachtung in seinem Blick, [...] wenn er sie stumm dabei beobachtete, wie sie sich mit kostbarem Trinkwasser [...] das Gesicht wusch, sich die Kontaktlinsen herausnahm und sich dann mit ihrer Nachtcreme einrieb. Aber darauf konnte sie nicht verzichten, das war für sie ein überlebenswichtiges Ritual, das ihr ein klein bißchen von ihrer Selbstachtung zurückgab, die sie jeden Tag auf neue verlor. (DMT, S.77).

Die Blickstruktur ist in dieser Szene gebrochen. Der Blick auf sich selbst ist durch die Augen des Anderen gebrochen und verfremdet. Der Blick der Protagonistin Antonia auf sich selbst

²⁴⁹ Butler, Judith: Das Unbehagen der Geschlechter, S.193.

²⁵⁰ Dies., S.193.

²⁵¹ Dies.S.193.

²⁵² Butler, Judith: Körper von Gewicht, S.37.

²⁵³ Vgl. Dies., S.37.

symbolisiert in dieser Textstelle die Mechanismen der Konstruktion von Geschlecht. Es sind identitätsstiftende Praktiken auch immer schon kulturell vermittelt, das heißt, es gibt nichts Authentisches, auch keinen „reinen“ Blick auf sich als autonomes Subjekt, was die Konstruktion desselben noch zusätzlich betont.

Die Blickstruktur springt zwischen Gefühlsdimensionen von „Verachtung“ von Seiten des männlichen Begleiters und „Selbstachtung“ hin und her. Es wird in dieser Textstelle deutlich, dass Antonia sich als Geschlechtswesen sieht, als Subjekt „Frau“, das performativ über Schönheitspraktiken sichtbar gemacht werden muss, die ihr das Gefühl von Selbstachtung vermitteln.

Die Schematisierung von Antonias geschlechtlicher Identität und damit zusammenhängend die Installierung ihrer Subjektivität mittels ästhetischer Arbeit an Körper und Gesicht bringt Wertschätzung als Person mit sich. Die das Geschlecht regulierenden Operationen haben sich schon im Denken und Handeln der Protagonistin eingenistet und wirken in ihrer Psyche als Mechanismen der Signifikation fort.

Antonias weiblicher Körper und damit verbunden ihre Identität als „Frau“ kann nur in der Ausübung von Körperpraktiken in Erscheinung treten. Obwohl die äußeren Umstände die Optimierung ihrer Attraktivität durch Schönheitshandeln nicht erlauben und ihre Abstinenz eine unfreiwillige ist, kann sich die Protagonistin eigenmächtig keinen Selbstwert in dieser Position zuschreiben.

Hier wird deutlich gemacht, dass auch das Konzept des „autonomen Willens“ eines mit sich selbst identischen Subjekts eine Konstruktion darstellt. Der Körper der Protagonistin ist nicht mehr länger *von Gewicht*, sie zählt sich selbst nicht mehr zu den Subjekten, die es wert sind, Anerkennung und Respekt zu bekommen. In diese Position katapultiert sie ihr „individuelle[s] (Seelen)Tribunal“²⁵⁴, das die Spiegelung gesellschaftlicher Diskursformationen darstellt.

In der Erzählung *Geld* wird der Verstoß gegen das Hygienegebot als unfreiwilliger konzipiert und mit der Dimension von Klassenzugehörigkeit verquickt:

Während die Tochter Karin „sich hingebungsvoll vor dem Spiegel [...] schmink[t]“ (G, S.77) und ihre Mutter als unweibliches Subjekt wahrnimmt, das eine Optimierung des Aussehens dringen nötig hätte- „[U]nd du Mama, kriegst graue Haare. Warum färbst du sie dir nicht einfach?“ (G, S.78)-, wünscht sich die Mutter Carmen eine „andere Familie“ (G, S.79) und ima-

²⁵⁴ Bublitz, Hannelore: *Himmlische Körper oder wenn der Körper den Geist aufgibt*, S.38.

giniert sich selbst als Andere, deren Erscheinung durch die Sichtweise des Ehemannes und einer Altersnorm vermittelt erscheint. Die Protagonistin stellt sich ein ideales Erscheinungsbild ihrer selbst als „seine bildhübsche Frau [vor], die immer noch eine Figur hat wie ein junges Mädchen“. (G, S.79) Doch die Realität sieht anders aus: Sie wird wegen ihrer mangelnden körperlichen Selbstsorge, die sich durch Ungepflegtheit äußert, diskriminiert und als Abweichung von der idealisierten Vorstellung von Weiblichkeit behandelt: „Ich muß mir die Haare waschen. Dieser Schnösel von der Bank, Herr Fuchs, hat mich heute richtig angeekelt von Kopf bis Fuß gemustert. Wann bitte soll ich mich denn frisieren?“ (G, S.83)

Die Musterung durch den männlichen Blick entspricht der reflexiven Oberfläche eines Spiegels. Der Verstoß gegen das Gebot des Schönheitsdiskurses, als gepflegtes Subjekt in Erscheinung zu treten, wird in dieser Szene parodistisch übersteigert: Das Fehlen einer Frisur als kulturelles Zeichen der Ordnung und Bändigung des Haares²⁵⁵ wird ähnlich bewertet wie das Fehlen von hygienischen Maßnahmen. Es ruft Ekel hervor und wird durch diese naturalisierte, aber offensichtlich kulturell vermittelte Reaktion, sanktioniert. Ungeformte Haare denotieren Nachlässigkeit sich selbst gegenüber oder die mangelnde Bereitschaft beziehungsweise das finanziell bedingte Unvermögen, fremde Hilfe für eine gepflegte Erscheinung in Anspruch zu nehmen.

4.3.2. Das Alter als Regulativ von Weiblichkeit

Dörries Erzählung *Das Reich der Sinne* ist eine Kurzgeschichte, in der die 42-jährige Ich-Instanz in einem Café auf ihren jungen Liebhaber wartet, mit dem sie danach in ein Hotelzimmer gehen möchte. Die Ich-Instanz verbringt schreibend und reflektierend die Wartezeit. Es entsteht eine Art innerer Monolog. Der Altersunterschied wird thematisiert:

„Jung ist er, halb so alt wie ich. Aber ich war doch noch nicht alt! In der Lebensmitte, so nannte man das doch.“ (DRS, S.173) Das Alter wird als soziale Konstruktion behandelt, welches subjektiv erfahrbar zu sein scheint: „Ich fühle mich jung in seiner Gegenwart, schrieb ich in winziger, eiliger Schrift auf das Blatt Papier, und gleichzeitig so furchtbar alt [...] ich finde mich schön und häßlich, alles zur selben Zeit.“ (DRS, S.174)

Die Zuverlässigkeit der Informationen wird durch die narrative Vermittlung der Ich-Instanz erschüttert. Während die Ich-Instanz auf ihren Geliebten wartet, setzt sich ein zunächst als unscheinbar bewertetes Subjekt an ihren Tisch. Sofort wird die Person im Hinblick auf ihr

²⁵⁵ Vgl. Janecke, Christian: Einleitung: Haar trage, S. 9.

Geschlecht kategorisiert und mit der Ich-Instanz verglichen: „Sie war hager, hatte flachsfarbene, halbblange dünne Haare, die sie sich immer wieder aus dem Gesicht pustete, sie trug keinerlei Make-up, noch nicht einmal einen Lippenstift, arme, graue Maus, dachte ich und senkte wieder den Kopf.“ (DRS, S.175).

In dieser Szene wird der Lippenstift als das Mindestmaß weiblicher Attribute aufgefasst. Durch die völlige Abwesenheit von Make-up wird die Person sofort als „arme, graue Maus“ klassifiziert. Da die Oberfläche dieser Figur aufgrund der Abwesenheit geschlechtlicher Signifikanten wie Make-up nichtssagend auf die Protagonistin wirkt, wird im Umkehrschluss auch die Persönlichkeit als uninteressant klassifiziert, was durch eine abwendende Geste, durch das Senken des Kopfes, angedeutet wird.

Auch die Zuschreibung „arme, graue Maus“ findet ihre Anwendung in einem geschlechtsspezifischen Kontext. Sie bezieht sich auf Frauen, die ihre körperlichen Attribute nicht zu betonen wissen, daher werden sie als bemitleidenswert dargestellt. Insofern wird auch die geistige Überlegenheit der Protagonistin aufgrund der Präsupposition in Bezug auf ihr Wissen um körperliche Technologien der Selbstoptimierung narrativ inszeniert.

Auch die „dünnen Haare“ sind kein klassisches Prädikat von idealisierter Weiblichkeit. Sie deuten auf Alter und Vergänglichkeit hin, was anhand der Gegenüberstellung der „grauen Maus“ mit der Erscheinung der jungen Kellnerin narrativ umgesetzt wird:

„die Frau an meinem Tisch nickte mir schüchtern zu und winkte die Bedienung heran, ein Mädchen mit wunderschönen langen, rotblonden Haaren und tiefschwarz umränderten Rehaugen.“ (DRS, S.176). Die Kontrastierung der Haarstruktur, Farbe und Länge repräsentiert die unterschiedlichen Attraktivitätsgrade der Figuren und damit die Relation ihrer kulturellen Anerkennung über die Kategorie Geschlecht. Haare wirken insofern wie „ein Banner, unter das wir uns stellen (oder gestellt werden) und dessen Botschaft wir vor Anderen performativ mit- und weiterentwickeln.“²⁵⁶ Die Inszenierung der Haare als geschlechtsspezifische Signifikanten wird noch um ihre Bedeutung in Bezug auf die *Kategorie Alter erweitert*.

Eng verquickt mit der Konzeption des Alters mittels Frisur und Haarstruktur ist auch das Hautbild: Die Haut der Ich-Instanz wird von ihr selbst als „Miniaturaufnahme des berühmten Fotos von ausgedörrter, aufgesprungener Erde in Afrika“ (DRS, S.175) dargestellt, die in krassem Gegensatz zu „seiner glatten Babyhaut“ (DRS, S.175) steht.

²⁵⁶ Janecke, Christian: Einleitung, S.4.

Hier wird „Unweiblichkeit“ konzipiert, denn die klassische Zuschreibung weiblicher Haut wäre „rein, frisch, straff und jugendlich [...] so weich und glatt wie bei einem Baby; etwas heller als bei einem Mann.“²⁵⁷ Die Umkehrung der Signifikanten für weibliche und männliche Haut, lässt die Körper chaotisch wirken. Das Alter der Figur der „grauen Maus“ ist für die Ich-Instanz von Bedeutung:

Ich starrte sie an. Ihr Gesicht wirkte hart, die verhaßten Linien von den Nasenflügeln zu den Mundwinkeln, die sich auch bei mir inzwischen unerbittlich durch die Haut gruben, waren bei ihr stärker ausgeprägt und gaben ihr den Ausdruck, als habe sie gerade in etwas Saures gebissen. Aber jetzt begann sie zu lächeln, die Linien lösten sich auf, verschwanden, ihre Augen, die bisher eher fad ausgesehen hatten, begannen zu leuchten. (DRS, S.177).

Die von der Ich-Instanz ausgehende visuelle Fixierung, kann als performativer Vollzug einer regulierenden Praxis des Geschlechts interpretiert werden: Die Ich-Instanz verfährt abschätzend, sogar abschätzig mit ihrem visuellen Objekt. Sie agiert von der Machtposition der Attraktiveren aus, auf die sich ihr Anspruch stützt, die Andere als ein von der Schönheitsnorm abweichendes Subjekt zu klassifizieren. Das fortgeschrittene Alter fungiert bei beiden Subjektpositionen als Abweichung von der Norm der Schönheit und Weiblichkeit.

Altersspuren werden als Zeichen der inneren Befindlichkeit gedeutet: Das Gesicht der „grauen Maus“ wird als „hart“ beschrieben. Das Gesichtsfeld dieser Figur besteht aus „verhaßten Linien“, welche sich „unerbittlich durch die Haut [graben]“. Durch diese Semantisierungen wird das Gesicht, die Haut, als natürlich konzipiert. Das Altern erscheint als Fremdeinwirkung auf den Körper, das Zeichen auf die Oberfläche der Haut setzt, die – als Ausdruck des Innenlebens interpretiert – ein unzutreffendes Bild der Persönlichkeit konstituieren.

Insofern wird transparent, dass die Kategorie des Alter(n)s denaturalisiert erscheint, als Vorgang, der von dem statischen Konzept des ewig jungen Körpers und Gesichts abgegrenzt wird. Indirekt schreibt sich die Norm des Alter(n)s aber auch in die Innerlichkeit ein, da diese als jung empfunden wird.²⁵⁸ Auf diese Weise verstärkt die Norm des jugendlichen Ideal-Körpers noch zusätzlich die Diskrepanz zwischen Körper- und Gesichtsfläche und einer individuellen Subjektivität.

Das *Innere* wird als authentisch gesetzt und mit einer Scheinidentität, die durch das faltige Gesicht markiert wird, kontrastiert. Erneut entzündet sich die Problematik einer Konzeption

²⁵⁷ Brownmiller, Susan: Weiblichkeit, S.131-132.

²⁵⁸ Vgl.Hartung, Heike: Fremde im Spiegel, S.130.

von Identität, die das Äußere als Korrespondenz zu einem Inneren setzt. Ein altersloses Selbst wird in Ermangelung eines äußeren Zeichens dafür negiert. Auch durch die klassische Opposition eines „echten“ kalendarischen Alters und eines „gefühlten“ Alters wird die Kategorie des Alters als Machtmechanismus dargestellt, der die Subjekte zur Existenz bringt.

Damit verbunden ist eine bestimmte geschlechtliche Performanz, die durch das „naturegegebene“ Alter mit seinen Verhaltens- und Erscheinungsimplicationen²⁵⁹ in Kraft tritt, und nur durch die Restauration des alternden Gesichts mittels der camouflagierenden Wirkung von Make-up destabilisiert werden kann, indem das Äußere dem Inneren angepasst wird.

Insofern erscheint auch das Konzept des „Ausdrucks“ als Dualismen einschärfendes, kulturelles Prinzip, welches das Denken in Vielheiten nicht zulässt. Der Vorgang des „biologischen“ Alterns hat die negative Kraft, bei der Protagonistin „Hass“ zu erzeugen, der sich rhetorisch gegen die Sichtbarkeit der eigenen Falten und der Falten der Anderen richtet. Daraus resultierend wirkt die kulturelle Konzeption des Alterns als Abweichung: „Der jugendliche Körper ist kulturell codiert zugleich als Idealbild und als Norm“²⁶⁰.

Diese verinnerlichte Vorstellung wird performativ von der Protagonistin wiederholt, indem die Spuren des Alterns als hassenswert gelten. Dieser Prozess der Inskription von Normen mittels des Denkens in Binaritäten, veranschaulicht durch Alter und Geschlecht, wird vom Individuum auch an anderen Subjekten iterativ hervorgebracht, indem das Alter als Verletzung der Norm auf der Verhaltens- und Gefühlsebene sanktioniert wird.

Das Lächeln der unscheinbaren Figur vermag die Alterslinien jedoch aufzulösen. Lächeln wirkt als innerer Ausdruck lösend auf die Oberfläche des Körpers, eventuell auch als sich loslösend von der körperlichen Oberfläche. Es wird als Signifikant der Authentizität zur Darstellung gebracht, der imstande ist, die Grenzen von Geschlechts- und Alterszuschreibungen zu verschieben.

Hier wird die nicht zu hintergehende „biologische Tatsache“ des Alterns durch den persönlichen Ausdruck der Psyche als modifizierbar erlebt, beziehungsweise wird der seelische Ausdruck der Freude – das Lächeln – als Konstrukteur des biologischen Gesichts konzipiert: Durch den inneren Ausdruck der Freude verändert sich das Gesicht der Figur im Blick der Protagonistin auch physisch. Die Augen wirken interessant und beginnen „zu leuchten“.

²⁵⁹ Vgl. Küppner, Thomas: Natürlich künstlich glatte Haut, S.72-73.

²⁶⁰ Hartung, Heike: Fremde im Spiegel, S.130.

Die Vergänglichkeit und das Altern wird auch strukturell in die Erzählung eingearbeitet: Die Geschichte drängt dem Ende zu, da die Ich-Instanz auf ihren Geliebten wartend immer wieder die Minuten herunterrechnet, die noch bis zum Erscheinen des Geliebten fehlen: „In dreiundvierzig Minuten wird er mich abholen.“ (DRS, S.178), „[n]och fast vierzig Minuten, mein Magen führte sich auf, als tanze er einen Paso doble.“ (DRS, S.179). „[I]ch schielte auf die Uhr, noch achtundzwanzig Minuten“ (DRS, S.183) Das Warten-Müssen und die assoziierte Zähflüssigkeit der individuellen Zeitwahrnehmung der Ich-Funktion erscheint auf der diskursiven Ebene seltsam gegenläufig zur Flüchtigkeit der „biologischen“ Zeit der Frau, der sogenannten „biologischen Uhr“, deren imaginäres Ticken durch die Erkundigung nach den Wechseljahren der Ich-Instanz hörbar wird, woraufhin diese mit Erstaunen und Empörung reagiert: „Haben Sie noch...flüsterte sie...ich meine...sind Sie noch... Sie holte tief Luft. Sind Sie schon in den Wechseljahren? Wie bitte? Sagte ich ehrlich erstaunt und zugleich tief empört.“ (DRS, S.182)

Aus der Sichtweise der Ich-Instanz ist Weiblichkeit auf das engste mit „biologischen“ Gegebenheiten wie der Gebärfähigkeit verknüpft.²⁶¹ Die Frage nach der Menopause produziert durch die Referenz auf „Biologisches“ ebenjenes Körperschema, das als vordiskursive Setzung die Grundlage für weibliche Geschlechtsidentität bildet. Es ist jene Benennung im medizinischen und auch juristischen Bereich, die die soziale Wirklichkeit einer Weiblichkeit konstruiert. Auf diese Weise entstehen Frauen- und Männerbilder.²⁶²

Es sind gerade die Naturalisierungen des Geschlecht-Seins, und in dem Fall auch des Alterns, die diese Bilder wirklich werden lässt.

Make-up wird in dieser Erzählung als destabilisierendes Moment eingebracht, um die „Natur der Frau“ als inszeniertes Modell auf die Bühne zu bringen: Die Sichtbarkeit von Altersspuren im Gesicht der „grauen Maus“ sind für die Ich-Instanz der Auslöser, diese Person in eine Art Schönheitshierarchie durch die Praktik des Vergleichens zu zwingen, und sich selbst mental in die mächtigere Position aufgrund der gelungenen Inszenierung eines jugendlicheren Aussehens durch eine – mutmaßliche – Camouflage-Technik mittels Make-up zu verorten.

Diese Selbstverständlichkeit der Wiederholung der normativen Werteskala verliert sich im Lauf der Erzählung, als die beiden Frauen sich immer mehr in ein Gespräch verstricken. Die

²⁶¹ Vgl. Gieseke, Sabine: Zur Optik von Geschlechtlichkeit. <http://parapluie.de/archiv/haut/optik/> (21.10.2012)

²⁶² Hirschauer, Stefan: Wie sind Männer, wie sind Frauen?, S.247.

im kulturellen Außen stehende Figur wird für die Ich-Instanz physisch immer schöner durch den authentischen Ausdruck der Wertschätzung, der nicht an der Oberfläche ansetzt:

„Wir sahen uns lächelnd an und schwiegen. Ihr leicht irrer Zug war verschwunden, ihr Gesicht sah weich und fas hübsch aus in dem fahlen Winterlicht.“ (DRS, S.184).

Durch das Moment der Wertschätzung kann also die physische Oberfläche verändert werden und Schönheit performativ entstehen. Es liegt im Auge der Betrachterin, wie sich die Physis zeigt: Nicht das Körperbild gilt als primärer Signifikant für das Person-Sein, sondern das Gefühl der Gleichheit und des menschlichen Respekts vor dem „Inneren“, das diese Person repräsentiert, setzt sich als primärer Wert durch, der wiederum die geschlechtlich-physische Wahrnehmung formt.

Die Figur der „grauen Maus“ verlässt aus der Perspektive der Ich-Instanz ihr Dasein aus dem kulturellen Außenbereich langsam durch eine individuell erlebte Annäherung der beiden Figuren aneinander, während sich die Ich-Funktion aus der Sicherheit des Zentrums der kulturellen Ordnung hin zum Randbereich bewegt. Die Psyche wird als ein Effekt des Diskurses um Körpernormen konzipiert. Deren Manifestation auf der Gesichtsoberfläche – hier durch ein Lächeln dargestellt – repräsentiert visuell den Treffpunkt der Annäherung der beiden Subjektpositionen. Die „Psyche“ wird durch Machttechnologien, die den Körper formen und disziplinieren, zur Entstehung gebracht.²⁶³ Die stattfindende Modifikation einer vormals kranken Psyche in ein wertzuschätzendes Inneres lässt auch den Körper im Sinne eines hübschen Gesichts der „grauen Maus“ neu entstehen.

Parallel dazu gewinnt die Sichtweise des medizinischen Diskurses an Kraft: Die Figur der „grauen Maus“ rezitiert das „Wissen“ der psychiatrischen Institution, die durch den „Professor“ repräsentiert wird. Trotz des Versuchs, ihre „psychosomatische Erkrankung“ in „Nervosität“ abzuschwächen, wird sie auf der diskursiven Ebene immer mehr als „verworfenes Subjekt“ konzipiert: Sie ist eine Frau, die gleich nach dem Cafébesuch einen Termin bei ihrem Psychiater hat und dadurch als medizinischer „Fall“ ins kulturelle Abseits katapultiert wird.

Sie verstummte. Ihre Augen wurden wäbrig. Sie lächelte tapfer, dann zerterte sie abermals ihre Handtasche auf den Tisch, ich war schon auf die nächste Schachtel Katzensungen gefaßt, aber sie holte eine Plastiktüte mit der Aufschrift einer Parfümerie hervor und begann zwei neue Lippenstifte, eine Flasche Make-up, eine Puderdose und einen kleinen Parfümflakon auszupa-

²⁶³ Vgl. Sarasin, Phillip: Foucault zur Einführung. Hamburg: Junius Verlag 2005. (Zur Einführung; 333), S.132.

cken. Wenn ich deprimiert bin, kaufe ich Make-up, sagte sie, das funktioniert tausendmal besser als alle Ärzte. Ich bin doch nicht verrückt. Nur ein bißchen nervös, das ist alles. (DRS, S.187)

Die „graue Maus“ wird durch die Bezeichnungspraktik des medizinischen Diskurses als „psychisch krank“ zu einem Körper, der nicht mehr von Gewicht ist. Zwar versucht die Figur, diese Klassifizierung abzuschwächen, doch der medizinische Diskurs ist in diesem Fall das Machtinstrument, das Körper zu intelligiblen Körpern, also zu erkennbaren Körpern werden lässt²⁶⁴.

In Anschluss an Foucault beschreibt Butler, wie die Seele „als ein Machtinstrument aufgefaßt [wird] mit dem der Körper kultiviert und geformt wird.“²⁶⁵ Indem die Figur als „psychosomatisch erkrankt“ (DRS, S.180) durch den „Professor“ klassifiziert wird, der die Wirkung des „Serotonins [...] prämenstruale[r] Frauen“ (DRS, S.182) untersucht, wird sie durch den medizinischen Einschreibevorgang als Abweichung dieser Normen benannt. Die Figur kann als Subjekt, dessen Schema eindeutig erkennbar sein muss, um als solches zu gelten,²⁶⁶ in den Augen des medizinischen Diskurses um Sexualität und Weiblichkeit nicht bestehen.

Auch von der Ich-Instanz ist die Figur zuerst einem Vergleichsprozess der Weiblichkeitsnormen unterworfen und als unscheinbar verworfen worden, bis die Annäherung der beiden Subjektpositionen über den Signifikanten des „Inneren“ erfolgt und nicht mehr über die körperliche Erscheinungsnorm.

Das Ideal der Weiblichkeit wird von der Ich-Instanz bei der „grauen Maus“ zuerst als nicht erfüllt betrachtet, insofern kann sie sich als „vollwertige Frau“ auch nicht materialisieren. Ihre Verworfenheit wird auch durch ihre Namenlosigkeit unterstrichen. Ganz im Gegensatz zur verheirateten und auf den Liebhaber wartenden Ich-Instanz, die „Ich“ sagen kann und deren Körper durch die Frage nach den Wechseljahren als Reproduktionskörper in Szene gesetzt wird, also „durch das Rationale der Biologie erklärt“²⁶⁷ und materialisiert wird.

Die Einheit von Körper und Geschlechtsidentität wird bei der Konzeption der Ich-Instanz noch um das heterosexuelle Begehren erweitert. Bei der kulturell abseitigen Figur findet man nur ein imaginäres Begehren nach ihrem „Professor“ vor, für den sie gearbeitet hat und der als Repräsentant des medizinischen Diskurses fungiert.

²⁶⁴ Vgl. Butler, Judith: Körper von Gewicht, S.58.

²⁶⁵ Dies., S.60.

²⁶⁶ Vgl. Dies., S.59.

²⁶⁷ Dies., S.60.

Der so angelegten Verweigerung ihres Subjektstatus versucht die Figur durch Maßnahmen der Regulierung der Erscheinung als weibliche mittels Make-up entgegenzuwirken. Das Parfüm, der Puder und die Lippenstifte sind Signifikanten von „Weiblichkeit“. Make-up hat in dieser Szene die Funktion, dem Zirkulieren der Signifikanten, welches nur im geschlechtlichen Sein in eine Sinnebene integriert werden kann, ein Ende zu bereiten. Weibliche Identität soll durch das geschminkte Äußere hergestellt werden, sodass die Signifikation als Frau erfolgen kann, und das aufgrund der „Abnormitäten“ von psychischer Krankheit und Alter verworfene Subjekt vom Randbereich der Kultur wieder ins Zentrum rücken kann.

Make-up hat also die Funktion zu überdecken und zu transformieren: „So alt sind wir nun auch wieder nicht, sagte sie und schraubte einen feuerroten Lippenstift auf, einundvierzig, das ist doch eigentlich kein Alter, oder? Ich erschrak bis ins Mark. Sie war ein Jahr jünger als ich! Langsam und vorsichtig trug sie den Lippenstift auf. Er gab ihr etwas Absurdes und leicht Verzweifeltes.“ (DRS, S.187)

Das Auftragen des Lippenstifts im halböffentlichen Raum des Cafés signalisiert einerseits den Willen, in den Bereich der Legitimität des Frauseins mittels des Zitierens der Schönheits- und Geschlechternorm des Schminkens im Blickfeld der Anderen, welche die Macht der Anerkennung besitzen, einzutreten, um zu einer normalisierten (geschlechtlichen) Identität zu gelangen. Dies funktioniert nur, indem der „kollektiven Vorstellung von Schönheit“²⁶⁸ mittels des Zitats einer bestimmten – altersgerechten – Weiblichkeit gehuldigt wird. Weibliche Geschlechtsidentität soll durch die „überindividuellen Codes“²⁶⁹ von Make-up in Erscheinung treten, um dadurch der impliziten Forderung nach der Verbindlichkeit, als bestimmtes Geschlecht aufzutreten, nachkommen zu können.²⁷⁰

Aufgrund der Tatsache, dass der Schminkvorgang in keinem privaten Raum vor dem Spiegel stattfindet, sondern in der Quasi-Öffentlichkeit vor einem die Normen repräsentierenden jungen, gepflegten Publikum, ist anzunehmen, dass das Schminken nicht vorwiegend als identitätsaffirmatives Moment eines „privaten Ichs“ fungiert, sondern Zugehörigkeit zu einem geschlechtlichen Kollektiv ausdrücken soll, welches das *Selbst-Sein* als Effekt und „normatives Ideal“²⁷¹ dieser Uniformierung hervorbringt. In diesem Kontext fungiert Schminken als Zur-

²⁶⁸ Böhme, Hartmut: Schminken. Die Person zwischen Natur und Maske, S.58.

²⁶⁹ Ders., S.55.

²⁷⁰ Vgl. Ders., S.54.

²⁷¹ Vgl. Butler, Judith: Das Unbehagen der Geschlechter, S.37-38.

schaustellung des Anpassungswillens des deviant konzipierten Subjekts, um nicht als asozial klassifiziert zu werden.

Doch die Inszenierung des normativen Ideals der Weiblichkeit evoziert den Eindruck einer Persiflage/Parodie auf der diegetischen/diskursiven Ebene: Der „feuerrote Lippenstift“ ist das Signum einer idealisierten Weiblichkeit, welches das Bild des „Vamp“ assoziieren lässt, denn „[b]ei der weiblichen Selbstinszenierung durch Kosmetika macht es einen deutlichen Unterschied, ob eine leuchtende, weiche oder metallische Farbe aufgetragen wird.“²⁷²

Die Farbe wirkt nicht altersgerecht: Denn es gilt sei dem Aufkommen des Bürgertums noch immer das Gebot, ab einem gewissen Alter das Gesicht mithilfe der „richtigen“ Farbwahl als natürlich Gegebenes erscheinen zu lassen.²⁷³ Diese Norm sedimentierte sich historisch in der Form des sogenannten Dezenz-Gebots gegen das die Figur der „grauen Maus“ jetzt vehement verstößt. Dadurch wird der Konstruktionscharakter des Alterns unterstrichen. Das altersgerechte Erscheinungsbild ist eine „kulturelle Produktion von Normen und Bildern des Alter(n)s, die sich im zeichentheoretischen bzw. symbolischen Sinne (an) dem Körper einschreiben“.²⁷⁴

Die Farbe Rot konnotiert Macht und Destruktion vermittelt des roten Mundes, der Waffe des „Vamps“²⁷⁵ Aufgrund dieser Bedeutung der Farbe Rot wirkt die Inszenierung der „grauen Maus“ durch den Lippenstift als attraktive Femme fatale absurd und verzweifelt auf die Ich-Instanz.

Diese Ambivalenz wird durch die soziale Außenposition der Protagonistin noch deutlicher: Als verworfenes Subjekt greift die Figur der „grauen Maus“ zum „feuerroten Lippenstift“, der in enger Verbindung mit Verführung, Erotik und Leidenschaft steht, und mit einer als bedrohlich wahrgenommen weiblichen Sexualität, die durch das aktive Begehren vernichten kann.²⁷⁶

Das Weiblichkeitsimage des „Vamps“ wird durch die Assoziation mit „Rotlicht“ ebenfalls zu einem gesellschaftlich gefährlichen Topos.²⁷⁷ Durch das Signal der rot geschminkten Lippen wird der Mund der „grauen Maus“ zu einem Ort der „Ausgrenzung aus dem gesellschaftlich akzeptierten Bereich und damit [zu] eine[r] Tabuisierung. [...] Rot soll hier deutlich markie-

²⁷² Mey, Anne Charlotte: Tulip red, Brun moderne, Jungle pink. Vom farblosen Dasein farbenprächtiger Lippenstiftnamen. In: Gieseke, Sabine (Hg.): Lippenstift. Ein kulturhistorischer Streifzug über den Mund. Marburg: Jonas 1996, S.30.

²⁷³ Vgl. Janecke, Christian: Einleitung, S. 18-19.

²⁷⁴ Mehlmann, Sabine u. Sigrid Ruby: Einleitung, S.13.

²⁷⁵ Vgl. Fichtl, Barbara u. Susanne Gerner: Die Farbe Rot. In: Gieseke, Sabine (Hg.): Lippenstift. Ein kulturwissenschaftlicher Streifzug über den Mund. Marburg: Jonas 1996, S.37.

²⁷⁶ Vgl. Dies., S.37.

²⁷⁷ Vgl. Dies., S.37.

ren und den Blick auf sich ziehen, gleichzeitig aber auch abschrecken und Grenzen abstecken.“²⁷⁸

Make-up funktioniert also für das verworfene Subjekt gerade nicht als Normalisierungstaktik, da es zitathaft das „Falsche“ darstellt. Durch die signalroten Lippen wird ein Bild von Weiblichkeit zitiert, das für Sexualität und Gefahr steht und die schüchterne und unscheinbare Figur absurd aussehen lässt, zudem dieses Bild der gefährlichen Weiblichkeit des „Vamps“ mit einer bestimmten Altersgruppe interagiert, aus der die Figur kulturell auch schon herausfällt. Demgegenüber wird der abschätzig Blick der jungen Kellnerin in dem Café gestellt: „Die Bedienung trat an unseren Tisch. In ihrem Blick konnte ich mit erschreckender Deutlichkeit lesen, was wir für sie waren, zwei alte Schachteln, denen kein Lippenstift der Welt mehr etwas nützt.“ (DRS, S.187-188)

Der Blick der Anderen, durch die Bedienung subjektiviert dargestellt, entspricht dem „epistemischen Regime“²⁷⁹ der hegemonialen Zurichtung von kulturellen Identitäten, in denen die Kategorien von Alter und Geschlecht als sprachliche und politische Repräsentation des Subjekt-Seins fungieren.²⁸⁰ „Sie lächelte mit ihren feuerroten Lippen. Erst jetzt, durch die Bemalung vielleicht, fielen mir die kleinen senkrechten Fältchen am Lippenrand auf. Die Farbe begann bereits auszufransen, zu zerlaufen, wurde zu einem häßlichen roten Fleck in ihrem blassen Gesicht.“ (DRS, S.188-189)

Make-up wird im Sinne einer Bemalung eingesetzt. Die Kennzeichnung der Lippen zerläuft. Die Ränder fransen aus: Dies bedeutet, dass die Inszenierung als sexualisiertes weibliches Subjekt mittels Make-up verunglückt ist. Die Grenzziehung zwischen dem, was als Subjekt gelten kann und dem, was in das kulturelle Abseits gedrängt wird, zerläuft. Der „häßliche rote Fleck“ kann Weiblichkeit nicht mehr zur Darstellung bringen, sondern wird als Störfaktor im Gesicht konzipiert, der der Persönlichkeit, dem schüchternen Innenleben der „grauen Maus“ diametral entgegensteht. Die Inszenierung der überindividuellen Weiblichkeit mittels rot geschminkter Lippen wird durch den „roten Fleck“ als verunglückter Kopierversuch narrativ zur Darstellung gebracht. Das Lächeln, welches in der ungeschminkten Version der „grauen Maus“ als authentischer, weil von innen kommender Ausdruck der Wertschätzung konzipiert wurde, welcher äußere Schönheit hervorbringt, verwandelt sich durch die maskenhafte Überstülpung der Lippenstiftfarbe von außen in eine Grimasse: Es wird hässlich.

²⁷⁸ Dies., S.37.

²⁷⁹ Butler, Judith: Das Unbehagen der Geschlechter, S.8.

²⁸⁰ Vgl. Dies., S.16.

Aufgrund dieser Szene wird die Inszenierung von Weiblichkeit mittels Make-up als Maskerade konzipiert, die „Eigentlichkeit“ verschleiert. Der Versuch des verworfenen Subjekts, über Make-up wieder Subjektcharakter zu erlangen, indem es sich der sexuellen Bedeutungsökonomie unterwirft, misslingt. Das Gesicht wirkt grotesk. Die narrative Konzeption von Make-up ist in dieser Kurzgeschichte als Inskription eines Geschlechterideals zu sehen, das uniformierend und verfremdend zur Maske wird, unter der im Gefühlsausdruck Authentisches verborgen liegt.

Make-up wird also in seiner Funktion der geschlechtlichen Performanz transparent gemacht. Die Geschlechternormen werden in dieser Szene der Lächerlichkeit preisgegeben. Interessanterweise ist das als authentisch konzipierte weniger der Körper und die Gesichtsoberfläche, sondern das noch tiefer liegende: Die Gefühlswelt, deren Ausdruck Einfluss auf die Physis nehmen kann. Dadurch wird erneut ein körperlich-psychisches Schichtmodell der Person zur Darstellung gebracht. Allerdings wird der Dualismus von Psyche und Körper dahingehend modifiziert, insofern die Dimension des Geistigen nicht mit Ratio, sondern Gefühl verbunden wird. Insofern werden zwar die Diskursfiguren von Tiefe und Oberfläche als Ausdrucksmodell beibehalten, aber die Zuschreibungen von Geist als Signifikant für Authentizität im Hinblick auf die Gefühlswelt erweitert.

4.4. Geschlechtsidentität als Maskerade

4.4.1. Klasse als Krise der Kategorie Geschlecht

Eine wichtige Überlegung der Sozialanthropologin Marjorie Garber bezieht sich auf die These, dass Transvestismus als Kategorienkrise zu verstehen sei und als geschlechtliche Verkleidung eine Art Stellvertreterfunktion für eine Krise hätte, die sich in Rastern der ethnischen Zugehörigkeit oder auch der Klasse manifestiert.²⁸¹

Folgende Szenen aus der Erzählung *Geld* machen deutlich, dass die transvestische Figur zwischen den Dimensionen Alter, Geschlecht und Klasse wechselt. Hinter den Figuren einer „kleine[n], bucklige[n] alte[n] Frau“ (G, S.112), eines „sehr kleine[n] Mann[es] in einem zu großen Anzug und mit einem Filzhut auf dem Kopf“ (G, S.113) und der Figur einer eleganten

²⁸¹ Vgl. Garber, Marjorie: Verhüllte Interessen, S. 31- 32.

Dame verbirgt sich die Protagonistin Carmen Müller, die verkleidet noch weitere Banken ausraubt. Die Szenen sind filmähnlich der Kameraperspektive der Totale nachempfunden.

In die dritte Bank kam eine Dame in einem bis auf die Knöchel reichenden eleganten Kleid, sie trug einen Turban und eine getönte Brille. Sie holte aus einem winzigen Handtäschchen einen Lippenstift und aus ihrem Ausschnitt eine Pistole. Mit dem Lippenstift schrieb sie quer über das Glas der Kasse ÜBERFALL, was der Kassierer, der überdies eine dicke Brille trug, nicht gleich entziffern konnte. Während er sich noch darüber erboste, was der Dame einfiel, [...] versuchte es die Dame aufs neue und schrieb es ihm spiegelverkehrt aufs Glas. (G, S.113)

„Die Dame“ wird als vestimentäre Konstruktion dargestellt. Der Lippenstift fungiert als Signifikant für „Damenhaftigkeit“, ebenso die Kopfbedeckung des Turbans, der seine Funktion als Zeichen kulturell-ethnischer Differenz (vom hegemonialen Standpunkt des Weißseins aus gesehen) zum Großteil einbüßt, und stattdessen eine höhere Klassenzugehörigkeit durch die Freiheit der Exzentrik konnotiert. „Die Dame“ fungiert intradiegetisch als transvestische Figur und wird als Verkörperung von überindividueller Weiblichkeit zusätzlich aus einem naturhaften geschlechtlichen Kontext gelöst.

Die Konnotation von Harmlosigkeit einer „Dame“ wird durch den Banküberfall grotesk gebrochen. Der Weiblichkeit signifizierende Lippenstift wird ironisch als Instrument einer Drohung gebraucht. Der Lippenstift, dessen erste Funktion die Verbildlichung und Sexualisierung des Artikulationswerkzeugs „Mund“ ist, fungiert in dieser Szene als Substitut für das Medium der Sprache. Der Lippenstift schreibt sich in dieser Szene nicht als geschlechtlicher Signifikant ein, sondern subvertiert die mündliche Konvention eines Überfalls, indem die „Dame“ die Forderung nach Geld mit dem ihr zugeordneten Prädikat von Weiblichkeit in das Glas einschreibt. Damit verändert sie die Funktion des Lippenstifts als kosmetisches Objekt, welches den „unökonomischen Trieb“²⁸² der Ästhetik repräsentiert, in eine Funktion, die diesen „Trieb“ in ein rein ökonomisches Begehren verwandelt: In das Begehren nach finanzieller Sicherheit, was auch durch den Titel der Erzählung *Geld* noch zusätzlich unterstrichen wird.

Dadurch wird deutlich, dass die geschlechtliche, übertriebene Inszenierung der „Dame“, einer auch textimmanent transvestischen Figur, als Verschiebungsmechanismus für eine andere Problematik fungiert: Die Inszenierung der transvestischen Figur der „Dame“ bedeutet keinen Regelverstoß gegen die Kategorie des Geschlechts, sondern gegen die Klassenzugehörigkeit.

²⁸² Geiger, Annette: Authentizität und Kosmetik seit Baudelaires „Lob der Schminke“, S.65.

Insofern sind Klasse und Geschlecht miteinander verquickt und artikulieren durch die Figur des Transvestismus einen Raum des Möglichen.²⁸³

Die Forderung nach Geld wird spiegelverkehrt aufgeschrieben, damit sie von der anderen Seite aus gelesen werden kann. Dadurch gewinnt die Handlung an performativer Kraft. Das Subjekt, welches von der „Dame“ verkörpert und als Inszenierung von Weiblichkeit ausgewiesen wird, stellt in diesem Kontext kein tatsächliches Subjekt dar, sondern ist als Verschiebung einer Machtwirkung zu verstehen, die anhand der Kategorien von Klasse auch das Geschlecht hervorbringt, denn „[e]ine der Funktionen des Transvestiten in der Kultur ist es gerade, diese Art des Verschiebens, Substituierens oder Hinübergleitens zu markieren – von der Klasse zum Geschlecht, vom Geschlecht zur Klasse;“²⁸⁴ Insofern wird das Geschlecht durch die Vektoren eines neoliberalen Diskurses hervorgebracht.

Das Trennglas in der Bank fungiert als ungenaue Spiegelung einer solchen geschlechtlichen Erscheinung – sie ist kein Simulacrum, aber auch nichts Ontologisches. Als Spiegelung fungiert das Trennglas in diesem Szenario als „ex-sistenzuelle [...] Bezeugung von Authentizität“²⁸⁵ nur vordergründig, da diese Funktion schon durch den queeren Kontext der geschlechtlichen Maskerade durch die transvestische Gestalt der „Dame“ dekonstruiert wird. Die Glaswand ist auch als Grenze zu verstehen, die durch die Lesbarmachung der Forderung durch die Spiegelverkehrtheit der Schrift diese durchbricht und auf ein „Dahinter“ verweist, von wo aus, die in die Schriftlichkeit verschobene Verlautbarung des „Überfalls“ gelesen und gedeutet werden kann.

Dem auf der diskursiven Ebene Geschlechternormen schreibenden Mund – metonymisch durch den Lippenstift dargestellt – entspricht auf der Ebene der Diegese dem geschriebenen Sprechakt eines „Überfalls“ mit dem Ziel, sich Geld und damit eine andere Klassenzugehörigkeit anzueignen. Die Signifikanten Lippen, Stift und Sprache sind als Medien der Bezeichnung austauschbar und interagieren in einem semiotischen Prozess mit dem Spiegel/ der Glaswand in der Funktion von Authentizität und Verfremdung (mittels der spiegelverkehrten Schrift). Auf der einen Seite ist die Schrift zuerst aus der Perspektive des kulturellen Innen, die auch die Leser_Innenperspektive ist, lesbar, und verweist dabei auf den Signifikanten „Geschlecht“, um gleich darauf unleserlich zu werden, um auf der anderen Seite des transpa-

²⁸³ Vgl. Garber, Marjorie: *Verhüllte Interessen*, S.23.

²⁸⁴ Garber, Marjorie: *Verhüllte Interessen*, S.45.

²⁸⁵ Meyer, Petra Maria: *Mediale Inszenierung von Authentizität*, S.85.

renten Glases lesbar zu sein, wo sie auf den Signifikanten „Geld/Klasse“ verweist. Das Verschwinden und Auftauchen der Signifikanten entspricht dem Ineinandergreifen der Kategorien von Klasse und Geschlecht.

Die exzentrische „Dame“ wird wegen ihres auf geschlechtlicher und sozialer Ebene idealisierten Auftritts als Abweichung von der binären Geschlechterordnung konzipiert. Sie markiert als transvestische Figur eine Kategorienverschiebung von Geschlechts- auf Klassenzugehörigkeit. Dieser Prozess wird über Make-up vollzogen: Das Schminken der Lippen ist eine Tätigkeit, die nicht zur Hausfrau Carmen Müller gehörte, und die als Tätigkeit erst von außen in Form einer Kosmetikberaterin implementiert werden musste. Nach der transvestischen und klassenspezifischen Darstellung einer „Dame“, übernimmt die Protagonistin die Geste des Lippenschminkens als einen der „Dame“ zugeordneten Habitus in ihren gegenwärtigen Ich-Entwurf.

Schminken wird als Inszenierungspraktik entworfen, die den Denkfiguren von Authentizität und Künstlichkeit nicht verhaftet bleibt, ganz im Gegensatz zu früheren Szenen, als Make-up auf dem Gesicht der Carmen Müller als Denotation des „Aufgesetzten“ ein „echtes“ Dahinter implizierte: „Als Sie reinkamen, habe ich gedacht, Sie sehen der Frau Müller ein bißchen ähnlich...wie die neue Frisur Sie verändert. Aber gut sehen Sie aus, doch, doch. [...] Sagen Sie, haben Sie sich verändert? Ich meine finanziell..., weil Sie so... so anders aussehen als sonst...“ (G, S.88)

In dieser Szene wird die Austauschbarkeit der Signifikanten „Schönheit“ und „Klassenzugehörigkeit“ deutlich. Die den geschlechtlichen Normen entsprechende schöne, weibliche Inszenierung lässt auf eine distinguierte, soziale Identität schließen: Diese Vorstellung ist als Zitat der regulierenden Normen erkennbar, die in Modezeitschriften für Frauen zirkulieren: „Zwischen erotisch-attraktivem und erfolgreichem Aussehen kann offensichtlich ebenso wenig mehr unterschieden werden wie zwischen erfolgreichem Äußerem und dem Erfolg selber.“²⁸⁶

Aufgrund der Sicherheit durch Anonymität, die die Protagonistin Carmen Müller durch die Verkleidung mittels Make-up erlangt hat, überfällt sie kurzerhand eine Bank. Zuhause schreibt sie wieder in ihr Tagebuch: „Es war auch eigentlich gar nicht Carmen Müller, die die

²⁸⁶ Blättler, Sidonia: Die schöne Frau der Frauenzeitschriften, S.118.

Bank überfallen hat. Jetzt, wo ich die Haare ausgekämmt, die Schminke abgewaschen habe, jetzt bekomme ich Herzklopfen.“ (G, S.94)

Make-up wird in den zuletzt beschriebenen Szenen als Maske konzipiert, die soziale Zugehörigkeit durch Signifikanten von Weiblichkeit in Szene setzt. Gleichzeitig wird aber dem Schminken auch performatives Potential zugeschrieben. Doch entgegen des medienvermittelten Postulats – das optimierte Äußere bringe auch ein positiv besetztes Inneres hervor – wird das positive Selbst-Gefühl durch die Maskerade einer gehobenen Klassenzugehörigkeit hervorgebracht: „Daß man sich mit Geld so verändern kann, einfach anders sein kann, wenn einem danach zumute ist. Ich sitze im Pelz hinten auf der Couch im Wohnmobil, ich schminke mir die Lippen, ich bin Carmen Müller, die Bankräuberin.“ (G, S. 116)

Der Lippenstift – vormals Insignie der exzentrischen, transvestisch anmutenden „Dame“ – gehört nun zur Protagonistin Carmen Müller, die ihre Identität als Hausfrau abgelegt hat und zur Bankräuberin wurde und ihre neue Macht in der herrschaftlichen Geste des öffentlichen Lippenschminkens demonstriert. Insofern verändert sich die Konzeption von Schminken im Lauf der Erzählung von einer Maske, die ein Original dahinter impliziert, zur Konzeption als Maskerade, die eben nicht das Authentische verschleiert, sondern durch die neue Zusammensetzung von geschlechtlichen und klassenspezifischen Elementen, karikaturistisch die Frage nach fixen Identitätskategorien in die Krise führt.

Schminken bedeutet in dieser Erzählung bis zu diesem Zeitpunkt beides: Es ist als Maske zu verstehen, hinter der sich das „eigentliche“ Selbst befindet, und von außen nicht erkannt wird. Das von der Kosmetikerin geschminkte Gesicht der Protagonistin ersetzt bei dem ersten Banküberfall die Vermummung im Sinne einer klassischen Strumpfmaske. Dadurch wird Schminken zu einer geschlechtlichen Praxis, die gemäß einer idealisierten Weiblichkeit als geschlechtlich uniformierend konzipiert wird.

Andererseits wird durch den freiwilligen Akt des Lippenschminkens der Bankräuberin Carmen Müller auch eine neue soziale Identität auf Zeit geschaffen. Schminken wird als Akt der Transgression gekennzeichnet, wobei das identitätsstiftende und -verfremdende Potential die Kategorien von psychischem Innenraum und Körper, sowie von Geschlecht und Klasse durchlässig macht. Die Erzählung endet aber mit einer Szene, die geschlechtliche und soziale Identität als Zeichen der Oberfläche zurückweist. Dies wird inhaltlich durch die Perspektive des Fotos verdeutlicht. „Aber wenn dann jemand ein Foto von uns machen würde, von zwei Millionären, ich im Pelz und Werner in seinem wunderschönen Anzug, dann würde man auf

diesem Foto sehen, daß wir uns verkleidet haben, daß doch alles nicht stimmt.“ (G, S.125-126).

Das Foto hat- wie der Spiegel- die Funktion Objektivität zu verleihen. Das Foto als objektive Realität weist das Erscheinende als vordergründig aus und konstruiert so wieder ein „Dahinter“, allerdings nur aus der Perspektive der Figur: Angesichts dieses Schlusses wird das Konzept der Maskerade durch Make-up zweideutig in seinem verhüllenden und transformierenden Potenzial.

4.4.2. Idealisierte Weiblichkeit: Die Dekonstruktion des Originals

In Dörries Roman *Alles inklusive* wird die Frage der geschlechtlichen weiblichen Performanz mittels Make-up als Frage von Original oder Nachahmung verhandelt. Der Aufbau des Romans erfolgt in diverse Einzelkapitel, die alle fokalisiert aus den verschiedenen Figurenperspektiven erzählt sind.

In der ersten Episode wird aus der Perspektive des Kindes Apple erzählt, die Tochter der Figur Ingrid, die als Hippie das Anti-Establishment repräsentiert und mit dem bürgerlichen Bankangestellten Karl Birker in Spanien eine Liaison beginnt. Gegenstand der Erzählung ist die sich verändernde Erscheinung der Figur der betrogenen Frau Birker sowie die später thematisierte geschlechtliche Inszenierung ihres Sohnes, des Transvestiten Tina.

Auf dem Hippimarkt sah ich Karls Frau zum ersten Mal [...] Sie blieb vor unserer Decke stehen. Sie trug ein weißes, enges Kleid und einen passenden Sonnenhut, ihre Haare hingen nicht einfach nur glatt herunter wie bei allen anderen Frauen, die ich kannte, sondern waren kompliziert frisiert, ihr Lippenstift war rosa und ihre Handtasche mit weißen Blüten verziert. Sie ging elegant in die Hocke (AI, S.12-13)

Das Äußere der Figur wird als „jenseitig“ beziehungsweise jungfräulich durch die Konnotation der weißen Kleidung mit passendem Hut und Tasche dargestellt. Aus der Perspektive des Kindes ruft die „kompliziert frisiert[e]“ Haartracht besondere Aufmerksamkeit im Sinne einer Unterscheidung hervor. Die Frisur wird in diesem Zusammenhang nicht ausschließlich als „Indikator einer geschlechtlich festgelegten Körperlichkeit rezipiert“²⁸⁷, sondern als individuelle Einschreibung, die als Hinweis auf den „schüchtern[en] und zurückhaltend[en]“ (AI, S.26) Charakter der Figur der Frau Birker fungiert. Der rosa Lippenstift unterstreicht die engelhaftige Erscheinung der Protagonistin durch seine Konnotation der Lieblichkeit und Harmlosigkeit.

²⁸⁷Janecke, Christian: Einleitung: Haar tragen, S.11.

Die aufeinander abgestimmte Kleidung, der rosa Lippenstift und die komplizierte Frisur samt Sonnenhut suggerieren eine architektonische Erscheinung, die aufgrund der Sichtbarkeit eines Perfektionsanspruchs nicht mehr zeitgemäß erscheint, denn eine moderne Inszenierung von Weiblichkeit besagt, dass „die Manipulationen möglichst unbemerkt bleiben sollen.“²⁸⁸

Das Anachronistische in ihrer Erscheinung wird durch die zeitweise Verwendung eines Haarteils zusätzlich verdeutlicht: „Meine Mutter trug ein Haarteil in ihrer Hochsteckfrisur, ein kleines Nest aus braunem Haar, sie nannte es Beppi.“ (AI, S.26). Das Haarteil deutet vordergründig zwar auf die „Falschheit“ der dargestellten Weiblichkeit hin, doch steht sie auch in Zusammenhang mit parodistischem Gelächter. „Wenn ich ihren Beppi klaute, mir verkehrt herum auf den Kopf setzte, dass ich aussah wie ein Hirtenhund, und damit in der Wohnung herumlief, brachte ich sie zum Lachen.“ (AI, S.26-27).

Dieser zahmen und ungefährlichen Weiblichkeit wird eine wilde und ungezwungene Konzeption gegenüber gestellt, die durch die Hippie-Mutter Ingrid versinnbildlicht wird, die aufgrund ihrer Liaison mit dem verheirateten Karl Birker als weibliche Konkurrenz auftritt: „Meine wilde, zottelige, schöne Mutter im Batikfetzen.“ (AI, S.13)

Wieder kann das Haar als charakterliche Disposition gelesen werden.²⁸⁹ Es ist eine „Körperbotschaft, [...] als Zeichen für Sinnlichkeit“²⁹⁰ und innerer Freiheit. Frau Birker wird als Hausfrau inszeniert, während der Figur der Ingrid eine gefährliche Weiblichkeit zugeschrieben wird. Die Figuren bewegen sich innerhalb binärer Oppositionen von Harmlosigkeit und Wildheit, von Depression und Lebenslust, von Bourgeoisie und Anti-Establishment, von Artificialität und Authentizität.

Die Inszenierung der perfekten Weiblichkeit wird durch die Metapher des sorgfältigen Malens der Gesichtsoberfläche narrativ dargestellt. Erzählt wird aus der Perspektive ihres kleinen Sohnes Tim, der späteren Tina.

Sie roch gut, und ich konnte ihren Lidstrich sehen, den sie sich morgens sorgfältig malte. Ist er gerade?, fragte sie mich oft. Manchmal war er ein bisschen krakelig, und das sagte ich ihr, und dann malte sie ihn neu. Mein Schönheitsberater, so nannte sie mich. Sie trug immer Lidstrich, jeden Tag, auch in Spanien. Sie rief mich ins Bad, sie hatte ihren Bikini schon am Morgen an und schminkte sich. (AI, S.28-29).

²⁸⁸ Vgl. Kuschiernsz, Melanie u. Martin Urbanke: Schönschwerenot!, S.54.

²⁸⁹ Vgl. Janecke, Christian: Einleitung: Haar tragen, S.10.

²⁹⁰ Ders., S.10.

In dieser Szene wird der Perfektionsanspruch der Protagonistin Frau Birker an ihr selbst durch Schönheitshandeln verdeutlicht. Sie folgt einer Blickstruktur des Außen. Ihr Kind, Tim, fungiert als regulierender Apparat, der die Inszenierung des *Geschlechts* auf das Gelingen oder Misslingen hin überprüft. Ihre Weiblichkeit wird durch die Farbe der Haut in den Text installiert: „Ihre Haut war so zart und durchsichtig, meine dagegen dunkel und derb.[...] Wenn ich uns beide im Spiegel betrachtete, sah ich nicht aus wie ihr Sohn.“ (AI, S.29) Haut fungiert in dieser Textstelle als Zeichen für Geschlechtlichkeit und Klasse. Die weiße und durchschimmernde Haut war historisch das Schönheitsideal des Adels, welches nach dessen Entmachtung in die Sphäre der Weiblichkeit verschoben wurde.²⁹¹ Gleichzeitig erscheint die Haut als anachronistisch und falsch, da sie Distanz statt Ähnlichkeit signalisiert.

Die weiße Haut der Ehefrau wird als Signifikant konzipiert, dessen verletzende Macht durch die Konnotation einer höheren Klassenzugehörigkeit durch verachtendes Gelächter seitens des Ehemannes getilgt werden muss: „Mein Vater und ich lachten sie aus, weil sie immer noch so blass war, während wir dunkelbraun waren, fast schwarz. [...] Sie lächelte und sagte: ich bin eben vornehmer als ihr. Oh ja, sagte mein Vater, und sein Ton veränderte sich, das ist mir wohl bewusst. Das brauchst du mir nicht jedes Mal wieder reinzureiben.“ (AI, S.25)

Die Helligkeit der Haut wird in dieser Textstelle implizit mit Klassenzugehörigkeit verbunden. Anhand dieser Gleichsetzung wird durch die assoziierte Attribuierung von „Bourgeoisie“ versus „Bürgerlichkeit“ narrativ die Trennlinie zum Ehemann als qualitativ Anderen gezogen. Durch die optische Abweichung von den anderen Familienmitgliedern wird die Protagonistin in ihrem Anders-Sein zunächst nach außen hin konzipiert. Sie wird zum optisch devianten Subjekt. Dieser Eindruck bestätigt sich zusätzlich als der Ehemann sie mit ihrem Gegenentwurf, der Hippie-Figur Ingrid, betrügt. Die bereits als Konstruktion ausgestellte Inszenierung von Weiblichkeit durch das akkurat geschminkte Gesicht, das bieder anmutende Ton-in-Ton Gefüge ihrer Kleidung und das falsche Haarteil wird nun durch eine negativ konnotierte Veränderung ihres Schönheitshandelns noch zusätzlich übertroffen:

Seinetwegen veränderte sie ihre Kleidung, ihren Lidstrich, ihre Frisur. Warf den Beppi [das falsche Haarteil] weg, schminkte sich die Augen blau. [...] Sie trug ihr Haar mit einem Mal offen. Lang herunterhängend wie eine Gardine, die man bei Bedarf von beiden Seiten zuziehen konnte. [...] Am Oberarm einen komischen Armreif aus einer alten Gabel, den mein Vater ihr auf

²⁹¹ Burhenne, Verena: Weiß wie Schnee, rot wie Blut, schwarz wie Ebenholz. Vom Schminken des Gesichts. In: Gieseke, Sabine (Hg.): Make-up. Aus der Geschichte der dekorativen Kosmetik. Begleitbuch zur Wanderausstellung des Westfälischen Museumsamtes, LWL, Münster, S.18.

dem Hippiemarkt gekauft hatte. Selbst als Kind konnte ich sehen, dass sie für diesen Aufzug bereits zu alt war. (AI, S.31)

Der Schminkstil fungiert in dieser Textstelle als Signifikant für das Alter. Zuvor war das Schönheitshandeln altersentsprechend und evozierte den Eindruck von klassischer Eleganz, die ihren Konstruktionscharakter preisgibt. Jene Eleganz fungierte trotz ihres Konstruktionscharakters und der Anlehnung an hollywoodeske filmische Versatzstücke als Emphase einer idealisierten Weiblichkeit, die dem Sein der Protagonistin vordergründig zu entsprechen scheint. Die Maskerade durch Make-up wirkt als overt-künstlicher Ausdruck trotzdem noch authentischer als die Hippie-Maske, die die Protagonistin jetzt aufsetzt, um ein Sein vorzutäuschen, das ihrer sozialen Identität, ihrem Alter und – wie sich noch herausstellen wird – ihrer innerlichen Befindlichkeit nicht gemäß erscheint.

Dadurch wird deutlich, dass das Auflegen von Make-up im Text immer schon als geschlechtliche Performanz zu interpretieren ist, die die Illusion einer ganzheitlichen Identität erschaffen kann, in der die Identitätsdimensionen von Klassenzugehörigkeit und Alter verwoben sind. Solange diese Inszenierung in Bezug auf Alter und Klasse stimmig ist, wirkt sie authentisch. Der mit diesen Dimensionen kulturell assoziierte Habitus der Zurückhaltung und Eleganz erscheint als Ausdruck eines „authentischen“ Innenlebens der Figur. Durch die Korrespondenz von innen und außen, von Körper (die weiße Haut) mit Geist (die vornehme Haltung), gelingt es, den Signifikanten „Make-up“ und das künstliche Haarteil trotz der offensichtlichen Konnotation von Artifizialität erzählerisch in die Sphäre des Natürlichen zu verschieben und authentisch wirken zu lassen.

Der geschlechtliche Körper wird in einen Innen- und Außenbereich gegliedert. Der Innenbereich sollte idealerweise mit dem repräsentierten Außen übereinstimmen: Die Sanftheit und Harmlosigkeit der Protagonistin entspricht ihrem stilisierten Äußeren und evoziert dadurch eine Deckungsgleichheit von Tiefe und Oberfläche. Die als sanft und konformistisch konzipierte Weiblichkeit der Figur wird durch besänftigende Farben wie rosa Lippenstift und akkurat gezogenem Lidstrich dargestellt. Diese Figur wird zur Projektionsfläche der Diva gemacht, was erzählerisch wieder durch den Signifikanten der Frisur gelöst wird: „Sie trug enge Kleider in hellen Farben, um ihre Hochfrisur hatte sie ein Tuch geschlungen, das im Wind wehte wie ein Wimpel.“ (AI, S.30)

Diese Szene verweist auf den Inszenierungscharakter von Weiblichkeit. Das narrativ hervorgerufene Bild ist ein Zitat aus einem Hollywoodfilm, auch das „geöffnete Verdeck“ (AI, S.28)

des Autos unterstützt diese Wahrnehmung. Insofern wird Weiblichkeit und das Paradox der damit verbundenen „authentischen“ Erscheinung auf der diskursiven Ebene der Erzählung als „kalkulierte Inszenierung“²⁹² mittels geschlechtlich bestimmter Signifikanten wie Haar und Make-up verhandelt. Diese Inszenierung bezieht sich auf eine divenhafte Weiblichkeit, die als „Archetyp des schönen Antlitzes“²⁹³ möglicherweise „das authentisch Schöne“²⁹⁴ als Konstruktion transparent machen kann, indem sie bei Dörrie als bildhaftes Zitat eines Geschlechterbilds auftritt, das auf den Imitationscharakter von Weiblichkeit verweist.

Das Innere der Figur wird als gehaltvoll präsentiert: „Unter ihrer weißen Haut schimmerten bedrohlich blaue Adern.“ (AI, S.29)

Die durchscheinenden „blaue[n] Adern“ sind Repräsentanten für den psychischen Innenraum. Sie werden als „bedrohlich“ erlebt. Erneut stellt sich das Innere als Oberflächenphänomen dar, auf das mittels des „Biologischen“ nur verwiesen werden kann, das aber selbst nicht in Erscheinung tritt. Es wird angedeutet, dass unter der glatten, sanften Fassade der Protagonistin, kontrastierende Emotionen verborgen liegen: „Sie konnte jähzornig sein. Das hab ich von ihr geerbt, diese wild aufflackernde Wut, die niemand bei ihr vermutet hätte, sie war doch sonst so schüchtern und zurückhaltend.“ (AI, S.26)

Im ersten Zitat wird durch die Farbe und Struktur der Haut die Differenz zu einem wilden Innenbereich konzipiert, der aber im Verborgenen, das heißt, unter der Oberfläche bleiben muss. Der Innenbereich steht dem Außenbereich nun polar gegenüber: Das Innere wird als „wahr“ gesetzt. Es kann nicht ausgedrückt werden und erstarrt so in einer idealisierten Verbildlichung von Weiblichkeit. Nur durch die radikale Geste der Inzision kann es hervor treten: Die Protagonistin schneidet sich die Adern auf. Dadurch kann das „Bedrohliche“ von innen an die Oberfläche treten und sich Ausdruck verschaffen.

Die Vereinigung von Innen- und Außenraum, von Psyche und Körper, die mit einer Vorstellung von personaler Ganzheitlichkeit korrespondiert, kann nur durch den Tod – oder, auf der Ebene des Diskurses gedacht, durch das Verschwinden der Protagonistin aus dem Text – erreicht werden. Insofern stellt Doris Dörrie auch schon die Vorstellung von Ganzheit in diesem Text als (medial vermittelte) Illusion aus. Darin trifft sie sich mit Judith Butler, die ge-

²⁹²Müller-Funk, Wolfgang u. Luzia Krämer: Fiktionen von Wirklichkeit. Authentizität zwischen Materialität und Konstruktion, S.7.

²⁹³ Geiger, Annette: Authentizität und Kosmetik seit Baudelaires „Lob der Schminke“, S.74.

²⁹⁴ Dies.,S.74.

schlechtliche Identität als Konstruktion und Wiederholung ihrer eigenen Idealität betrachtet.²⁹⁵

Das Subjekt-Sein wird im Text in den Dimensionen der Psyche, die durch das körperliche Außen ausgedrückt werden, formuliert. Auch im Text ist der Körper geschlechtlich bestimmt. Dies wird durch den Signifikanten Make-up narrativ umgesetzt. Durch die geschlechtliche Betonung des Äußeren wird ein als kohärent gedachtes Inneres ausgedrückt. Doch diese Kohärenz erweist sich als Konstruktion des Konzepts der Authentizität, in dem sich der Diskurs um Komplementarität von Körper und Geist, beziehungsweise im weiteren Sinn – zwischen außersprachlicher Wirklichkeit und deren zeichenhafter Repräsentation – spiegelt. Im Text versucht die Protagonistin, da sie das Gefühl des Mit-Sich-Identisch-Seins nicht durch die Inszenierung einer idealisierten Weiblichkeit mittels Make-up und Frisur erreichen kann, eine andere Innerlichkeit (frei und wild) durch eine veränderte somatische Erscheinung hervorzurufen, nach dem Motto: Function follows form. Doch auch diese erneute Inszenierung schlägt fehl. Auf textueller Ebene stellt sich diese erneute Inszenierung einer offenen und wilden Weiblichkeit vorerst als Kopie eines Originals dar, was den Eindruck vermittelt, diese Inszenierung schlage aufgrund ihres Imitationscharakters von Weiblichkeit fehl.

Doch auch diese Vorstellung wird im Verlauf der Erzählung dekonstruiert: Das „Original“, narrativ in der Hippie-Figur Ingrid umgesetzt, konzediert retrospektiv, dass ihre damalige Hippie-Identität ebenfalls eine Inszenierung war: „Ach so eine waren Sie, sagte sie, während sie weiter roten Lack auf meine Zehennägel pinselt. Was für eine? Hippie. Nein, sage ich, nicht wirklich. Ich hab nur so getan.“ (AI, S.113).

„Authentische“ Weiblichkeit verlangt nach Kohärenz zwischen Psyche und körperlicher Erscheinung. Durch die Äußerung der Figur, sie habe nur so getan, wird die Innen-Außen-Entsprechung ihrer Identität als Konstruktion entlarvt. Dennoch ist dieses Bekenntnis der Figur der Ingrid nicht als Abnehmen einer Maske zu sehen, hinter der das „Authentische“ in Form einer anderen, mit der Hippie-Inszenierung in Opposition stehenden Identität wieder hervortreten würde. Im Gegenteil: Identität an sich wird als Konstruktion verstanden, wenn auch nicht von der Figur selbst, in der der Körper durch die Inszenierung von Weiblichkeit mit der Psyche und dem heterosexuellen Begehren in ein Kontinuum eingebunden scheinen.

²⁹⁵ Vgl. Butler, Judith: *Imitation and gender insubordination*, S.314.

Im diesem Text ist jede Darstellung von Weiblichkeit durch Make-up eine inszenierte. Sei es dass die Protagonistinnen durch das Schminken kurzfristig und subjektiv das Gefühl des Selbst-Seins in sich hervorrufen, sich selbst also Authentizität zusprechen können, sei es dass sie Make-up als Maske empfinden, die ihre Eigentlichkeit verdeckt. Selbst-Sein wird als durchdrungen von medialen Bildern und Dimensionen von Alter und Klasse dargestellt. In allen Dimensionen ist Geschlechtlichkeit beziehungsweise das Geschlechtlich-Sein seitens der Protagonistinnen der Wahrnehmungsmodus, mittels dessen die anderen Kategorien eine Bedeutung erlangen. Insofern kann das In-Erscheinung-Treten der vielfältigen Dimensionen von Identität wie Alter und Klasse schon als der Prozess „der Annahme eines Geschlechts“ aufgefasst werden, durch den „das Subjekt, das sprechende „Ich“, gebildet wird.“²⁹⁶ Denn die Dimensionen von Alter und Klasse gelten als „politische[...] und sprachliche[...] „Repräsentation“²⁹⁷, in denen schon die Kriterien, nach denen sich ein Subjekt als solches formieren kann, eingebettet sind.

4.4.3. Imitation einer Imitation – Schminken als transvestische Praxis:

In der Erzählung *Was machst du, wenn ich aus dem Haus gehe?* geht es ebenfalls um die Wiederholung von Normen der Weiblichkeit, die im queeren Kontext als Konstruktion offengelegt werden: Der Titel der Erzählung ist eine Frage und deutet somit schon die fokalisierte Erzählperspektive an. Die Narration handelt von einem verheirateten heterosexuellen Paar, dessen männlicher Part ein Transvestit ist. Die Ich-Instanz verkörpert die Ehefrau. In Anlehnung an die Struktur der Novelle wird die „unerhörte Begebenheit“ zunächst nur angedeutet: „Es passiert so ungefähr ein-bis zweimal im Monat. Inzwischen sehe ich es ihm schon an, wenn er wieder einen Abend für sich allein braucht. So nennt er das [...]“ (WMD, S.230)

Der Protagonist, die Figur des Ehemanns, wird von der Ich-Instanz als vollwertig anerkanntes Subjekt in die Erzählung eingeführt: „Er war so normal [...]“ (WMD, S.230). Das „Geheimnis“ um den Ehemann hat die Funktion, dessen Tun an den Rand der kulturellen Ordnung zu verorten, was durch die Geschlechternormen verkörpernde Ich-Funktion geschieht: „Es ist eben nicht normal“ (WMD, S.230). Die Geschlechtsidentität des Protagonisten wird in den Bereich des Weiblichen verschoben, indem sie textuell mit dem Signifikanten „Kosmetik“ markiert wird.

²⁹⁶ Butler, Judith: Körper von Gewicht, S.23.

²⁹⁷ Butler, Judith: Das Unbehagen der Geschlechter, S.16.

Als wir uns kennengelernt haben, hat er mir so gern etwas geschenkt, Unterwäsche oder mal einen Lippenstift. Stunden konnte er damit verbringen, in der Kosmetikabteilung eines Kaufhauses die richtige Lippenstiftfarbe für mich auszusuchen, die Verkäuferinnen hat er damit verrückt gemacht, aber er hat keine Ruhe gegeben, bis er die richtige Farbe gefunden hatte, und manchmal habe ich gedacht, warum ist ihm das eigentlich so wichtig? Welcher Mann legt so großen Wert auf die richtige Farbe eines Lippenstiftes? Nichts habe ich gemerkt, gar nichts. (WMD, S.231)

Die Kosmetikabteilung und insbesondere der Lippenstift, werden textuell als Signifikanten von Weiblichkeit gekennzeichnet. Männlichkeit wird als Differenz zu einem die weibliche Geschlechtsidentität darstellendem Verhalten wie den Kauf eines Lippenstifts gesetzt. Die Norm der geschlechtlichen Repräsentation setzt Kosmetik und Weiblichkeit in eins. Insofern stimmt der Appell der Ich-Funktion, das Verhalten des männlichen Protagonisten als Verstoß gegen die Geschlechternormen anzusehen, mit einem imaginären Kollektiv, das der Leser_innenschaft entspricht, überein. Das Interesse der männlichen Subjektposition für Kosmetik wird sprachlich explizit und implizit als abnormes Verhalten klassifiziert. Indem die männliche Identität infrage gestellt wird („Welcher Mann legt so großen Wert auf die richtige Farbe eines Lippenstiftes?“), wird auch eine Kausalität zwischen dem „biologischen“ Geschlecht und der Geschlechtsidentität- zwischen sex und gender- suggeriert. Abweichendes Verhalten auf der Basis von Gender wird als deviant markiert, da es das Phantasma des auf Vollständigkeit beruhenden heterosexuellen Regimes²⁹⁸ stören könnte. Einem konstruktivistischen Sprachverständnis zufolge bilden „[s]prachliche Kategorisierungen und Benennungen [...] das kommunizierbare Fundament des kollektiven, angenommenen Wissensbestandes, welches durch Konventionalisierungen naturalisiert wird [...]. Dadurch aber werden diese historisch sedimentierten Kategorisierungen und Konzeptualisierungen als Wirklichkeit empfunden.“²⁹⁹

In einer sprachlichen Operation wird der männliche Protagonist ins kulturelle Abseits gedrängt. Die Inkohärenz von Geschlechtskörper und Geschlechtsidentität stellt sich in der Nichtbefolgung geschlechtlich bestimmter Verhaltensvorgaben, der geschlechtlichen Präsentation, dar. Das Interesse einer männlichen Subjektposition an Kosmetik ist gefährlich, da es um Körperoberflächen verändernde Maßnahmen geht, die die körperliche Norm der Weiblichkeit mittels der Praxis des Schminkens als „weiblicher“ Habitus, als auch dessen Ergebnis, die „weibliche“ Erscheinung, einschärfen. Der Konnex zwischen Mann-Sein und „männlichem“ Verhalten erscheint aufgrund der Sedimentierung solcher Geschlechternormen als Lo-

²⁹⁸ Vgl. Butler, Judith: *Imitation and gender insubordination*, S.312.

²⁹⁹ Hornscheidt, Antje: *Sprache/Semiotik*, S.253.

gik der Natur. Daher wird die Praxis des Schminkens am männlich konzipierten Körper als „nicht normal“ durch die Ich-Instanz dargestellt, da sie denaturalisierend auf die auf Kohärenz zwischen sex und gender bedachte Geschlechterpräsentation wirkt. Gleichzeitig wird die Position des Protagonisten durch die Versicherung seiner Heterosexualität wieder in den normativen Bereich verschoben

„Ich habe mich gefragt, ob er mich noch liebt. Aber sonst ist alles ganz normal. Nicht mehr so leidenschaftlich wie früher vielleicht, aber wir führen eine bessere Ehe als die meisten.“ (WMD, S.232).

In diesem Sprechakt wird die geschlechtliche Determinierung des Subjekts durch die heterosexuelle Ideologie deutlich. Die sexuelle Orientierung ist ein Aspekt der neben dem biologischen Geschlecht und der Geschlechtsidentität eine vermeintliche Kontinuität der Identitätskategorien erzeugt. Beim männlich konzipierten Protagonisten wird eine männliche Geschlechtsidentität als natürlicher Ausdruck des ersten angenommen. Dieser Ausdruck wird allerdings negiert. Simultan wird durch die Erwähnung der Ehe, also der institutionalisierten Heterosexualität, die heterosexuelle Ausrichtung des Begehrens des Protagonisten inszeniert. Dadurch werden die einzelnen Kategorien von Identität aus ihrer gemeinsamen Verankerung gerissen. Die Ich-Funktion in dieser Erzählung ruft das sogenannte „coming-out“ des männlichen Protagonisten erst ins Leben, dadurch dass sie ihn vor einem öffentlichen Zugriff des homophobischen Regimes zu schützen versucht: „Kein Sterbenswörtchen habe ich ihnen [den Freundinnen] davon erzählt. Es ist unser Geheimnis.“ (WMD, S.232)

Das „Geheimnis“, das niemand wissen darf, bezieht sich auf das Zwangsregime, das heterosexuelle Geschlechtsidentität hervorbringt und andere Inszenierungen als Abweichung markiert. Insofern ist das, was niemand wissen darf, der nicht ordnungsgemäße Vollzug der Geschlechternormen. Das „Geheimnis“ ist als linguistischer Akt fassbar, der eine „geheime“ Sexualität verdeckt, indem er verspricht, diese transparent zu machen.³⁰⁰ Jedoch darf das Abweichende nicht aufgedeckt werden, sondern muss diffus am Rand der kulturellen Ordnung verweilen, um die Erwartung der Aufdeckung weiter zu schüren. Dieses Szenario des Ausschlusses ist laut Butler zentral für die Produktion der Sexualität, die als solche nur in der heterosexuellen Version existieren kann.³⁰¹

³⁰⁰ Vgl. Butler, Judith: *Imitation and gender insubordination*, S.309.

³⁰¹ Vgl. Dies., S.309.

Simultan geht die Ich-Instanz „schon zum vierten Mal um denselben Häuserblock“ (WMD, S.233), um ihrem Ehemann ein Zimmer für ihn allein zu bieten. Insofern ist die Ich-Funktion ambivalent zu sehen: Einerseits als Geheimnisträgerin, als Insider, andererseits als buchstäblich Außenstehende. Die Positionen sind vertauscht: Der männliche Protagonist agiert im kulturellen Außenbereich, das aber den zentralen Raum des Wohnungsinneren einnimmt, während die hegemoniale Position, die als kommunales, mit der Leser_innenschaft kurzgeschlossenes Ich, in Form des Versprechens um Aufdeckung repräsentiert wird und im öffentlichen Raum angesiedelt ist.

Die Transformation der Geschlechtsidentität des Ehemannes vollzieht sich während der Abwesenheit der Ich-Instanz. Die Praxis des Schminkens wird zu einem „Gestalt-Spiel“³⁰², das Privatheit erfordert und keiner „Betrachter-Norm“³⁰³ folgt. Dennoch dringt die Ich-Instanz mit ihren Gedanken in den privaten Raum des Protagonisten, in dem das Geschlechterexperiment geschieht, ein: „Ob er sich schminkt? Er hat so einen schönen Mund, groß, aber nicht zu groß. Meine Lippen sind dagegen eher schmal.“ (WMD, S.233)

Die Protagonisten sind von vornherein als weibliches und männliches Subjekt durch die Funktion der Ehe gekennzeichnet. In dieser Textstelle wird die männliche Subjektposition zunehmend implizit verweiblicht: Einerseits fungiert die Bezugnahme auf sexualisierte Gesichtsteile wie den Mund und die Lippen als Signalisierung von Weiblichkeit, die diskursiv an Körperlichkeit geknüpft ist. Als physisches Wahrzeichen von Weiblichkeit hat sich der große Mund mit den vollen Lippen in die kulturelle Wahrnehmung von Geschlechtlichkeit eingeschrieben. Auf eine Vergleichsbasis gestellt, suggerieren die „schmalen Lippen“ der Ich-Instanz einen Attraktivitätsverlust und konstruieren physiognomisch die Eigenschaft des „Neids“, wodurch das Klischee der Konkurrenz zwischen Frauen anklingt. Als „Konkurrenzaspekt der Weiblichkeit“ konzipiert, ist es in den dominanten heterosexuellen Diskurs als „Wettkampf von Frau gegen Frau, der auf das Bemühen zurückzuführen ist, Männern zu gefallen und sie an sich zu fesseln“³⁰⁴ eingegangen. Der Konkurrenzkampf wird ideologisch als „Bemühen, dem weiblichen Ideal näherzukommen, ebenso weiblich zu sein wie andere Frauen, ja sie zu übertreffen“ angesehen, und wird als „das wichtigste Feld [...], auf dem man der modernen Frau erlaubt, den Konkurrenzkampf [...] zu führen“³⁰⁵, definiert.

³⁰² Gehring, Petra: Das Gesichtsbild als Akt, S.90.

³⁰³ Dies., S.89.

³⁰⁴ Brownmiller, Susan: Weiblichkeit, S.13.

³⁰⁵ Dies, S.13.

Die Wirkungsmacht der heterosexuellen Subjektkonstitution wird durch die naturalisierte Orientierung eines weiblichen Subjekts auf ein männliches Begehren hin deutlich: Die weibliche Ich-Instanz richtet ihr Schönheitshandeln auf dieses Begehren hin aus.

Er hat ganz kurze Fingernägel, die schneidet er sich jede Woche. Ob er sie sich lackiert? Und dann wieder den Lack abmacht, bevor ich nach Hause komme? All die Mühe, nur um allein vor dem Fernseher zu sitzen? Früher habe ich mich oft schön gemacht. Für ihn. Oder wenn wir ausgegangen sind. Aber allein für mich? Wozu? Er tut es für sich, nur für sich, sagt er. Und es habe nichts mit mir zu tun. (WMD, S.233)

Das Schönheitshandeln des männlichen Protagonisten ist auf ihn selbst gerichtet. Dadurch wird die Norm der Ausrichtung der sexuellen Attraktivität auf ein Außen gebrochen. Die stattfindende Identifikation des Protagonisten mit einem weiblichen Selbst würde nach der heterosexuellen Logik als Konsequenz das Begehren oder treffender, das Begehren nach dem der weiblichen Position zugeschriebenen Begehrt-Werden, erzeugen. Doch in der disruptiven Wiederholung der weiblichen Geschlechtsdarstellung mittels Make-up am männlichen Gesicht und Körper, wird keine Trennlinie zwischen Identifikation und Begehren gezogen: Der Protagonist schminkt sich für sich, um in der Maskerade zu einem/einer Anderen zu werden. Er begehrt sich selbst als Andere/Anderen. Daraus folgend erscheint das Selbst bereits im Anderen impliziert zu sein.³⁰⁶

Die Grenzen von Identität und Alterität fallen zusammen. Der männliche Protagonist wird durch die Sprechakte der Ich-Instanz immer weiblicher, da er als Konkurrent in Bezug auf Schönheit instrumentalisiert wird. Dies kann als eine textuelle Strategie verstanden werden, infolge derer die Figur als männliche ihren radikalen Differenzcharakter hinsichtlich der kulturellen Sphäre von Weiblichkeit verliert: Der Protagonist wird über sexuelle Attraktivitätsmerkmale, die der Dimension des Weiblichen zugeschrieben werden – wie das Alter und die Haut – beschrieben. „Wir haben uns kaum verändert in den Jahren, ich habe mehr Falten bekommen, mehr als er, er hat so eine dicke Männerhaut, die knittert nicht so leicht, ich sehe jetzt bereits älter aus als er.“ (WMD, S.233).

Noch ist „er“ nicht vollständig transformiert. Die Haut wird als Signifikant der Weiblichkeit ins Feld geführt. Die Konzeptualisierung der „dicken Männerhaut“ stammt aus der Zeit der französischen Revolution, in der Männlichkeit und Weiblichkeit über die unterschiedliche

³⁰⁶ Vgl. Butler, Judith: *Imitation and gender insubordination*, S.316.

Hautstruktur performativ hervorgebracht wurden. Das Register der Klasse verschob sich in ein geschlechtliches.³⁰⁷ Diese Diskursivierung der Haut wird in dieser Erzählung parodistisch wiederholt. Auf der Ebene des Alters wird der männliche Protagonist jedoch als Kontrahent der weiblichen Ich-Instanz inszeniert, was sprachlich als Annäherung an eine Konstruktion von Weiblichkeit interpretiert wird.

In der letzten Szene wird die Ich-Instanz, die auf Aufdeckung des Geheimnisses hofft, als weibliche Voyeurin inszeniert, die durch einen Spalt im zugezogenen Vorhang einen Blick in ihr eigenes Wohnzimmer wirft. Insofern wird auf der diskursiven Erzählebene die phallogentrische Blickökonomie ironisch kommentiert. Der weibliche Blick konstituiert nun das Geschlecht:

Ich sehe unser Wohnzimmer, [...] ich sehe nur auf die Wand, ganz langsam senke ich den Blick, über das Bild mit der Winterlandschaft bis zur braunen Lehne von unserer Ledercouch, meinen schwarzen BH sehe ich, den mit den Spitzen, meine Strümpfe mit den Silberpunkten auf den Seiten, meine roten Schuhe, die Fersen ragen weit heraus, und dann sehe ich sie, eine Frau, eine wirklich schöne Frau. Sie hat ein Tablett auf den Knien, sie isst langsam und sorgfältig, wendet den Blick nicht vom Fernseher, eine Frau, der Mund rotgeschminkt, ein schöner, großer Mund, die Beine leicht übergeschlagen, lange, schlanke Beine. [...] Sie sieht glücklich aus. Und schön. Schöner als ich. (WMD, S.234).

Sprachlich wird das Geschlecht der „schöne[n] Frau“ im Sinne einer „Pronomentransplantation“³⁰⁸ erzeugt. Auch die Blickstruktur ist durch einen bestimmten Wahrnehmungsmodus gekennzeichnet. Er entspricht einer Fragmentierung der einzelnen Körperteile. Eine solche Wahrnehmung ist laut Butler konstitutiv für die Herstellung von Geschlechtsidentität mittels der Kategorie des Körpers: Der sogenannte Körper wird als „kulturell generierte Geschlechter-Kategorie“³⁰⁹ angesehen: Dies vollzieht sich durch die diskursive Praxis: Indem etwas benannt wird, wird es gleichzeitig auch schon vollzogen. Daher entspricht die Benennung der einzelnen Körperteile als weibliche dem Konstruktionsmodus von Geschlecht.

Im Anschluss an Derrida spricht Butler vom Gelingen einer performativen Äußerung kraft der in ihr liegenden Wiederholung durch ihre Zitatförmigkeit.³¹⁰ Diese zitatförmige Praxis, die das Geschlecht ins Leben ruft, bleibt verschleiert, doch sie erzwingt die Annäherung an Nor-

³⁰⁷ Vgl. Gieseke, Sabine: Lippenstift- Ein kulturhistorischer Streifzug über den Mund. Annäherung an ein Thema, S.12.

³⁰⁸ Garber, Marjorie: Verhüllte Interessen, S.194.

³⁰⁹ Butler, Judith: Das Unbehagen der Geschlechter, S.24.

³¹⁰ Butler, Judith: Körper von Gewicht, S. 36-37.

men, die mit Weiblichkeit/Frau-Sein beziehungsweise Männlichkeit/Mann-Sein denotiert sind.

Der voyeuristische Blick ist auf den Augenblick der Enthüllung der „wahren“ Geschlechtsidentität angelegt. Der Prozess der Verwandlung von einer männlichen in eine weibliche Erscheinung bleibt der Voyeurin (und damit auch der Leser_innenschaft) vorenthalten. Das Schminken als geschlechtliche Inszenierung vollzieht sich im Geheimen. Die Konfrontation ereignet sich schon mit dem fertigen „Produkt“. Dadurch, dass der Konstruktionsprozess von Weiblichkeit durch Schminken narrativ nicht zur Schau gestellt wird, ist der Schockmoment größer und das „coming out“ effektiver. Die Frau wird als Bild wahrgenommen. Sie ist keine Nachahmung einer „natürlichen“ weiblichen Erscheinung, sondern entspricht mit den rot geschminkten Lippen, den roten Schuhen und der gesamten künstlich erscheinenden Aufmachung eher einem medial inszenierten Bild der perfekten Frau.

Laut Lehnert liegt die Bedeutung des Transvestismus nicht darin, eine mimetische Abbildung einer „biologischen“ Frau zu erzeugen, sondern „ein Zerrbild der Geschlechterzeichen“³¹¹ zu konstruieren. Durch die Erfüllung der geschlechtlichen Konventionen wird die Inszenierung einer Frau aufgeführt, die aber aufgrund des Wissens um das „Darunterliegende“, des männlichen Körpers, als Zeichen von Geschlecht agiert. Die Zeichenhaftigkeit wird durch Stilisierung, zum Beispiel durch den roten Mund, zum Ausdruck gebracht.

In der obigen Textstelle wird die geschlechtliche Performanz einer stilisierten Weiblichkeit in Opposition zu einer „normativ-natürlichen“ Weiblichkeit der Ich-Instanz gestellt. Dennoch wird die Aneignung der Geschlechternormen durch den männlichen Protagonisten nicht als „falsch“ denunziert oder als minderwertige Kopie eines Weiblichkeits-Originals dargestellt. Durch den Blick der narrativen Instanz wird die transvestische Erscheinung als weiblich konstituiert. Die Referenz auf deren Frau-Sein ist durch das weibliche Personalpronomen gegeben. Hier eröffnet sich eine neue Lesart: Als die Ich-Instanz die weibliche Erscheinung sieht, erkennt sie darin nicht ihren Ehemann, der sich *als* Frau verkleidet hat, sondern sie erblickt *eine* Frau. Diese sieht „schön“ aus und „wirkt glücklich“. Insofern wird die Maskerade durch Make-up und vestimentäre Requisiten nicht als „vordergründige Sein-Schein Verkleidung“³¹² aufgefasst, sondern als Moment des Selbst-Seins, im Sinne einer Subjektauthentizität, welche die Vorstellung eines authentischen Ich oder Selbst impliziert.³¹³ Dieses „Ich“ scheint die

³¹¹ Lehnert, Gertrud: Inszenierungen von Weiblichkeit, S.54.

³¹² Lehnert, Gertrud: Wenn Frauen Männerkleidung tragen, S.124.

³¹³ Müller-Funk, Wolfgang u. Lucia Krämer: Fiktionen von Wirklichkeit, S.18.

Vorstellung von Identität als Kohärenz zwischen männlichem Körper und männlicher Geschlechtsidentität zu durchbrechen, aber die Vorstellung von Kontinuität eines inneren Wesenskerns, der unberührt von Geschlechtlichkeit weiter wirkt, aufrechtzuerhalten, indem dieser paradoxerweise gerade mittels der geschlechtlichen Inszenierung in Erscheinung tritt.

Die Maskerade offeriert durch die Inszenierung nun die Freiheit für den Transvestiten, „eine[/ein] andere[/anderer] zu werden, indem sie[/er] die[/der]selbe bleibt.“³¹⁴ Schminke wird als Mittel zur Inszenierung einer „reinen Projektion“ verwendet, in der „Authentisches“ gerade durch die Inszenierung des „Falschen“ durchscheinen kann.³¹⁵ Denn das „Authentische“ bleibt ein Konstrukt der Imagination, das sich keineswegs an „biologischen“ beziehungsweise „natürlichen“ Gegebenheiten ausrichten muss.³¹⁶

Eine dominante Lesart leistet dem Konzept der Subjektauthentizität Folge, das einem inneren Kern des Subjekts zu postulieren scheint³¹⁷: Dadurch, dass der geschminkte Mund des zur schönen Frau transformierten Subjekts simultan sowohl als Organ der Nahrungsaufnahme, als auch des inneren Ausdrucks – eines Lächelns – dargestellt wird, wird seine „Doppelwendigkeit nach Innen und Außen“³¹⁸ betont. Die Stoßrichtung, die durch das Lächeln ausgeführt wird, geht von innen nach außen: Durch das Gefühl des Glücklich-Seins manifestiert sich ein Lächeln im Gesicht des Subjekts: Das durch die Geschlechtermaskerade empfundene Glücksgefühl entspringt dem „inneren Kern“ des Transvestiten, der in irgendeiner Form das Bedürfnis nach weiblicher Performanz in sich zu beherbergen scheint. Ziel des Selbstaudrucks durch die Maskerade scheint es zu sein, den „intrinsic Kern des wahren Ich [...] an die Oberfläche der Außenwirkung zu transportieren“, denn „erst wer sich im Inneren des eigenen Selbst gefunden hat, kann ein ganzheitliches und erfülltes Leben führen“³¹⁹

Demgegenüber steht die Bewegung der Nahrungsaufnahme, die sich von außen nach innen vollzieht. Als „orale Zone“³²⁰ kennzeichnet der Mund die Berührung zwischen einem Ich und der Welt, die in Form von Essen einverleibt wird.

³¹⁴ Lehnert, Gertrud: Wenn Frauen Männerkleidung tragen, S.124.

³¹⁵ Geiger, Annette: Authentizität und Kosmetik seit Baudelaires „Lob der Schminke“, S.74.

³¹⁶ Dies., S.77.

³¹⁷ Vgl. Müller-Funk: Authentizität im zeitgenössischen englischsprachigen Roman. In: Müller-Funk, Wolfgang, Lucia Krämer (Hg.): Fiktionen von Wirklichkeit. Authentizität zwischen Materialität und Konstruktion, S.228.

³¹⁸ Akashe-Böhme, Farideh: Der Mund, S.26.

³¹⁹ Müller-Funk, Wolfgang: Authentizität im zeitgenössischen englischsprachigen Roman. In: Fiktionen von Wirklichkeit. S.229.

³²⁰ Dies., S.28.

Durch die Tätigkeiten des Essens und des Lächelns wird eine Dynamik der Überschreitung von Grenzzonen kenntlich gemacht. Dadurch wird die Hierarchie zwischen den binären Oppositionen von Tiefe und der damit verbundenen Zuschreibung von Authentizität, beziehungsweise von Oberfläche und der mit ihr verquickten Attribuierung von Ursprünglichkeit der Objektwelt – zu der auch der Körper zählt, – auf einer Metaebene der Erzählung ins Wanken gebracht.

Das Bedürfnis, sich in eine Frau zu verwandeln, scheint ein Bedürfnis zu sein, das dem inneren Sein des Subjekts entspringt. Bei heterosexuellen Subjekten scheint dieses innere Bedürfnis als Kohärenz von „biologischem“ Geschlecht und der Geschlechtsidentität. Im heterosexuellen Kontext erfahren „biologische“ Frauen mit dem Bedürfnis, ihr Selbst mittels Make-up auszudrücken, um eine weibliche Identität zum Ausdruck zu bringen, Anerkennung. Denn auf diese und andere Arten der Wiederholung der geschlechtlichen Normen entsteht kulturelle Intelligibilität.³²¹

Ein solcher Ausdruck erscheint irgendwann als Natur beziehungsweise als innerer Ausdruck des Subjekts. Im queeren Kontext wird diese Naturalisierung der geschlechtlichen Performanz als Konstruktion offen gelegt. Durch das Auseinanderklaffen von „anatomischem“ Geschlecht, der Geschlechtsidentität und dem möglicherweise nicht heterosexuellen Begehren wird das Konzept von (Geschlechts-)Identität uneinheitlich.

Im letzten Zitat wird eine solche Inkohärenz zwischen sex und gender postuliert. Gleichzeitig kann sich der „authentische“, innere Ausdruck des transvestischen Subjekts nur in der Maske-
rade zeigen. Diese Paradoxie führt Identität als geschlechtliche Kategorie vor.

Eine andere Szene aus *Alles Inklusiv* verdeutlicht ebenso den Konstruktionscharakter von Weiblichkeit: Protagonistin Tina wird aus der Perspektive der um Jahrzehnte gealterten Hippie-Figur Ingrid in die Narration eingeführt. Tinas Erscheinung wird sofort als transvestische von Ingrid erkannt, doch an der Wahrnehmung der weiblichen Geschlechtsidentität des Transvestiten ändert sich nichts:

Um Punkt vier Uhr kommt eine deutsche Fußpflegerin, Tina, ins Hotel. [...] Tina ist ein Transvestit. *Sie* [Hervorh. E.H.] trägt eine blonde Perücke und ist sorgfältig geschminkt. Perfekter Lidstrich, dünn gezupfte Augenbrauen, Lippenkonturstift, Rouge auf den kräftigen Wangenknochen. Sie gibt mir eine weiche Hand [...] (AI, S.110).

³²¹ Vgl. Hoff, Dagmar von: Performanz/Repräsentation, S.191.

Die Erscheinung wird – trotz des scheinbaren Wissens um eine männliche Körperlichkeit, die auf den Transvestiten verweist, – weiterhin von der Protagonistin als weiblich wahrgenommen. Die Perücke und auch das blonde Haar fungieren beide separat in einem nicht queeren Kontext als Indizien für eine klare Zuordnung des Geschlechts und auch als Sichtbares Zeichen von Artifizialität³²² Durch die Erwähnung der Perücke wird die Gesamterscheinung als Inszenierung von Weiblichkeit ausgewiesen. Die Begrüßungsgeste einer „weiche[n] Hand“ unterstreicht diese Wahrnehmung, da diese Geste Weiblichkeit und Sanftheit evoziert. Die Beschreibung des Gesichts ist eine Aufzählung weiblicher Kosmetikartikel, die in ihrer Gesamtheit die Rezeption eines weiblichen Gesichts entstehen lassen.

Make-up wird zum Material, das weibliche Geschlechtsidentität insofern konstruiert, als dass diese mit kultureller Bedeutung belegten Farbschichten als somatische Signifikanten gelten: Weiblichkeit wird anhand der Zerlegung in die einzelnen fazialen Komponenten dargestellt, deren sprachliche Ersetzung durch kosmetische Schminkartikel und Schminkpraktiken schon die Metonymie von Körper und körperbezogenen Requisiten vorbereiten. Noch ist diese Verschiebung nicht klar, denn die „kräftigen Wangenknochen“ verweisen wieder in das Feld des „anatomischen“ Geschlechts und wecken die Assoziation von männlicher Körperlichkeit. Die Erscheinung bleibt auf der Ebene des „anatomischen“ Geschlechts ambivalent. Der Transvestit wird nicht sofort vollständig von dieser oder jener geschlechtlichen Sphäre absorbiert. Die Verfremdung durch Signifikanten der Weiblichkeit und Männlichkeit darf als Neukombination bestehen bleiben.³²³

Die durch Make-up entstehende Maskerade bleibt im Übergang. Die Bezeichnung des Transvestiten durch das weibliche Personalpronomen nach der Information, dass Tina ein Transvestit sei, verändert den Kontext der Verwendung: Es genügen Signifikanten von Weiblichkeit, die ihre Künstlichkeit preisgeben, um sich auf die Erscheinung als Frau zu beziehen. Insofern konstituieren die geschlechtlichen Normen als Zitat der Weiblichkeit das Subjekt Tina als Frau durch die Anrufung mit einem weiblichen Personalpronomen.³²⁴ Tina wird als Frau performativ ins Leben gerufen.

³²² Vgl. Janecke, Christian: Einleitung: Haar tragen, S.13.

³²³ Vgl. Lehnert, Gertrud: Wenn Frauen Männerkleider tragen, S.15.

³²⁴ Vgl. Butler, Judith: Körper von Gewicht, S.310.

Tinas Stil, sich zu schminken, lädt in dieser Textstelle dazu ein, diesen Stil als Mimesis eines vermeintlichen Originals, nämlich der Schminkpraxis der verstorbenen Mutter, zu verstehen, deren Schminkstil sich ebenfalls durch Perfektion auszeichnete. Auf den ersten Blick wirkt Tinas Inszenierung als Mimesis von „echter“ Weiblichkeit. Die geschlechtliche Inszenierung scheint dem Transvestiten noch nicht vollständig, das heißt ohne Brüche, zu gelingen, denn die faziale Inszenierung durch Make-up ist nicht altersgerecht: „Sie sieht mich mit wasserblauen Augen an. Ihr Lidschatten über dem Lidstrich ist ebenfalls blau, zu blau für ihr Alter. Sie ist mindestens vierzig.“ (AI, S.112).

Die seitens der Ich-Instanz Ingrid als zu jugendlich empfundene Inszenierung des Transvestiten, dargestellt anhand übertriebener Farbgebung des Zu-dick-Auftragens, drückt sprachlich den Unterschied zu einer „echten“ Dame aus, die um die Konventionen, die ihr Alter ihr vorgibt, weiß, und diese befolgt. Dem sogenannten Dezenzgebot wird nicht Folge geleistet. Die Geschlechternormen wirken am Transvestiten denaturalisierend, aber nicht nur hier: In dieser Textstelle wird die transvestische Praxis von Tina narrativ mit der Figur der verstorbenen Mutter, Frau Birker, verbunden: Diese inszenierte einst perfekte und altersgerechte Weiblichkeit im Stile einer Diva, eine Inszenierung von Weiblichkeit, die trotz der idealisierten Erscheinung, subjektive Authentizität auszudrücken schien. Dieser Inszenierung zog eine Veränderung ihres Aussehens nach sich, nachdem die Figur der Frau Birker von der Liaison ihres Ehemannes mit der Hippy-Figur Ingrid erfuhr. Der divenhaften Inszenierung durch Make-up folgte eine „natürlich“ wirkende, weniger stilisierte Inszenierung, die aber am Körper der Frau Birker „falsch“ und nicht „authentisch“ aussah: Eine an der Figur der Ingrid angelehnte Hippy-Identität mit blau geschminkten Augen und herunterhängenden Haaren. Diese verfremdende, „falsche“ Inszenierung sollte das Begehren ihres Ehemannes steigern.

Diese Inszenierung der Mutter wird von ihrem Sohn Tim (der nun als Tina auftritt) schon damals als „falsch“ empfunden. So wird die Schmink-Praxis des großzügig aufgetragenen blauen Lidschattens des Transvestiten Tina nicht als Nachahmung des „authentischen“ Schminkstils seiner verstorbenen Mutter dargestellt, sondern als Imitation einer bereits als unecht konzipierten weiblichen Inszenierung dargestellt. Die Imitation bezieht sich also gerade nicht auf Natürlichkeit als Ursprung: Das „anatomische“ Geschlecht ist nicht ausschlaggebend dahingehend, ob die Inszenierung durch Schminken als solche erkennbar wird. Ausgehend von dieser Lesart wird der Körper als Ursprung für Weiblichkeit dekonstruiert.

Die Farbe Blau hat ambivalente Bedeutung: Einerseits wird durch blau geschminkte Augen eine als „falsch“ wirkende Erscheinung im Sinne einer Fake-Identität dargestellt, solange sich die Farbe auf der Hautoberfläche – am Körper der Figur der Frau Birker, als auch am Körper des Transvestiten –, befindet. Hier hat die Farbe des Lidschattens Verweisungsfunktion auf einen „darunter“ verborgenen Kern des „wahren“ Ich.

Andererseits fungiert die Farbe Blau auch als Zeichen für noch nicht sichtbare Gefahr, sobald sie als unter der Oberfläche in den Bereich der Tiefe narrativ in Szene gesetzt wird. Die „bedrohlich blaue[n] Adern“ (AI, S.29) unter der weißen Haut der Frau Birker korrespondieren mit dem blauen Wasser des Schwimmbeckens, in dem die Mutter Suizid begeht. Innen und Außen stehen in einem ständigen Verweisungszusammenhang, der in den „wasserblauen Augen“ (AI, S.112) des Transvestiten kulminiert. Sie kennzeichnen als Wahrnehmungsorgane den Übergang zwischen Psyche und Körper. In ihnen ist das Potential eingeschrieben, die Dämme zwischen innen und außen, zwischen Unbewusstem (tiefenpsychologisch symbolisiert durch Wasser) und Bewusstem, zwischen Geschlechtsidentität und Geschlechtskörper, einzureißen.

Zusätzlich wird das Andere, das nicht zum Vorschein kommt, dessen „Existenz“ aber über Indizien bewiesen wird, textuell durch die Dimensionen von Oberfläche und Tiefe dargestellt: „Sie blickt mich skeptisch an. Kleine Schweißperlen haben sich auf ihrer Stirn gesammelt und laufen in dünnen Furchen durch ihr Make-up.“ (AI, S.112) Die Konzeption der Geschlechtsidentität der transvestischen Figur oszilliert zwischen einem natürlichen (biologischen) und einem kulturellen Code, zwischen sex und gender³²⁵.

Tina, heute in einem ärmellosen roten Sommerkleid, das ihre sehnigen Männeroberarme betont, wieder makellos geschminkt, die Haare gefönt, die Fingernägel passend lackiert. [...] Man könnte sie für Mutter und Tochter halten. Ingrid riecht Tinas Parfüm, spürt ihren starken Arm unter dem ihren, sieht Tinas große Füße in roten Pumps über den Flur schreiten.[...] Tina bläst sich eine Haarsträhne aus der Stirn. Wie oft hat sie diese kleine feminine Geste wohl geübt? (AI, S.164)

Die Namensnennung „Tina“ erwirkt die Wahrnehmung der Geschlechtsidentität des Transvestiten als weibliche. Die Ich-Funktion zitiert als autoritative Instanz des Sprechens die Einschreibungsnorm der heterosexuellen Matrix. Der Sprechakt der Benennung durch ein weibli-

³²⁵ Vgl. Lehnert, Gertrud: Inszenierungen von Weiblichkeit, S.49.

ches Pronomen und einen weiblichen Eigennamen, sowie der Funktionsbezeichnung „Tochter“ wird als Machteffekt verstanden, der Körper und Gesellschaft in sich verquickt und das Geschlecht performativ erzeugt: Die performative Praxis zeichnet sich dadurch aus, dass sie diejenigen Verkörperungen hervorbringt, auf die sie sich bezieht. Die Begriffe „Tina“ und „Tochter“ konstituieren im Vollzug der Äußerung schon eine Wirklichkeit, die als Ausdruck der diskursiven Macht, die Materialität des Körpers formt, Wirksamkeit entfaltet.³²⁶ Im Kontext des Transvestitismus jedoch erfährt das Zitat der Weiblichkeit einen Bruch: Die naturalisierenden Wirkung durch die Äußerung des Frauennamens kontrastiert mit dem Zitat, das sich auf das „biologische“ männliche Geschlecht beruft und es sprachlich hervorbringt. Dadurch werden die Ideale, welche die Materialisierung von Geschlecht erzwingen, als solche transparent.

Auf literarischer Ebene treten die Konstruktionsmechanismen von Geschlecht noch deutlicher hervor: „In der Welt als Text verschiebt sich die Bedeutung des Körpers [...] regelmäßig auf die Ebene des Signifikanten, wodurch ihm letztlich nur die Materialität eines beliebigen Zeichens zugebilligt wird.“³²⁷ Das Zeichen, das den Körper bezeichnet, wird in dieser Textstelle sowohl mit Kultur, als auch mit Natur in Beziehung gesetzt: Die Bezeichnung des Körpers der transvestischen Figur betätigt einen Wahrnehmungsmodus, der im Sinne eines „Doing Gender“ eine Naturalisierung von Geschlecht bewirkt, wie beispielsweise durch die Nennung der „sehnigen Männeroberarme“.

Es zirkulieren sowohl eindeutig männliche als auch eindeutig weibliche Signifikanten, die sich auf den biologischen und den kulturellen Code gleichermaßen beziehen. Durch ihre sprachliche Kombination in einer einzigen Figur wird gegen den symbolischen Zwang der Zuordnung zu einem Teil der geschlechtlichen binären Struktur verstoßen: Weiblichkeit wird durch die kulturelle Praxis des Schminkens performativ hergestellt. Das Gesicht des Transvestiten wird als „makellos geschminkt[es]“ beschrieben, die Nägel als „passend lackiert[e]“. Es entsteht nicht der Eindruck, dass es sich um eine Übertreibung der geschlechtlichen Inszenierung handelt, allenfalls wird ein Ideal der Weiblichkeit zitiert, dessen Performanz aber in dieser Form nicht weniger realitätsbezogen wirkt als die divenhafte Inszenierung der Figur der Frau Birker mittels Make-up und Hochsteckfrisur. Als Effekt der Naturalisierung wird nicht mehr eine Perücke erwähnt, sondern „Haare“, die mit dem Föhn geformt werden können. Ebendiese Wortwahl verschiebt die Rezeption in den Bereich einer „anatomischen“

³²⁶ Vgl. Bublitz, Hannelore: Judith Butler zur Einführung, S.26.

³²⁷ Fleig, Anne: Körper-Inszenierungen: Begriff, Geschichte, kulturelle Praxis. In: Fischer-Lichte, Erika u. Anne Fleig (Hg.): Körper-Inszenierungen. Präsenz und kultureller Wandel. Tübingen: Attempto 2000, S.11

Weiblichkeit. Demgegenüber stehen männlich konnotierte „starke Arme“ und „große Füße“. Der Gestus des Haare-aus-dem-Gesicht-Blasens wird als typisch weiblicher aufgefasst: „Seidige, lange Haare führen automatisch zu einer Vielzahl selbstvergessener Gesten, die als höchst weiblich gelten, denn sie sind auf sinnliche Weise selbstbezogen: [...] das aus dem Gesicht Schieben der Haare, die so bezaubernd über Stirn und Augen fallen.“³²⁸ Der postulierte Automatismus mag einer verinnerlichten Inszenierungstaktik von Geschlecht entsprechen.

Im Bereich der transvestischen Figur wird der Herstellungsmodus dieser ansonsten körperlich sedimentierten Handlung offensichtlich. Sie wird von der Erzähl-Instanz als bewusst inszenierte Geste der Weiblichkeit dekuviert: „Wie oft hat sie diese kleine feminine Geste wohl geübt?“ (AI, S.164).

Die transvestische Identität Tinas wird insgesamt in ihrer Performativität vorgeführt und mittels männlicher und weiblicher Signifikanten, die abwechselnd als kulturelle und biologische Kodierungen auftreten, in einem ambivalenten Schwebestand zwischen den Polen von Weiblichkeit und Männlichkeit gehalten. Make-up fungiert als Maskerade, die „Eindeutiges“ wie männliche Anatomie hervortreten lässt und in einen neuen Kontext verortet, während es mittels der Metonymie von Schminke und Gesicht eine Art „biologischen“ weiblichen Untergrund formt. Auf dieser Folie von einander widersprechenden Bedeutungen weigert sich die Figur des Transvestiten, sich vollständig in ein Geschlecht einzuschreiben.

Mit der geschlechtlichen Ambiguität des Transvestiten wird in folgender Szene erneut durch die narrative Vermittlung einer neu eingeführten intradiegetischen Erzähl-Instanz (Susi) gespielt:

Im August wenn sie kommen, müssen wir wieder raus, ergänzt Tina und schnippt die Asche ihrer Zigarette in den Pool. Er ist nicht geschminkt und sieht aus wie ein ganz normaler Mann mit Bartstoppeln und beginnender Glatze, außer dass er ein altmodisches rosa Unterkleid über seiner Männerbrust trägt. Ich finde es schwierig, ihn mit Tina anzusprechen. (AI, S.228)

In dieser Szene kommt es zu einer von Marjorie Garber betitelten „Pronomentransplantation“³²⁹. Auf sprachlicher Ebene wird die Ambivalenz des *Geschlechts* durch den Eigenname

³²⁸ Brownmiller, Susan: Weiblichkeit, S.70.

³²⁹ Garber, Marjorie: Verhüllte Interessen, S.194.

„Tina“ und das darauffolgende männliche Pronomen inszeniert. Trotzdem überwiegen in dieser Szene die männlichen Signifikanten durch die Erwähnung des Bartes und der Glatze. Die Haare sind, sobald sie Männlichkeit konnotieren, nicht arrangiert. Auch das ungeschminkte Gesicht bezeichnet hier Männlichkeit, die, im Gegensatz zu Weiblichkeit, nicht markiert ist. Die vestimentäre Entscheidung, das rosa Unterkleid zu tragen, wiegt als kultureller Signifikant von Weiblichkeit weniger als der „anatomische“ Körper, der durch die „Männerbrust“ signalisiert wird. In dieser Textstelle überwiegt sex- das „biologische“ männliche Geschlecht im Sinne einer Zuordnung zu einer Genusgruppe. Insofern wirkt der Transvestit *wie* ein „normaler Mann“. Dennoch *ist* er nicht vollständig in den Bereich der kulturellen Norm einzuordnen. Die Erwähnung des *Fehlens* von Make-up fungiert hier substituierend als Effekt einer ontologisch konzipierten Weiblichkeit, die sich sonst als „inneres“ Bedürfnis des Transvestiten in seinem geschminkten Gesicht „ausdrückt“. Durch die Unsichtbarkeit des gestalterischen Ausdrucks bleibt Make-up als innere Disposition der Psyche des Transvestiten inhärent.

Textuell bleibt Make-up demgemäß als Zeichen für Weiblichkeit dechiffrierbar, indem es zwar auf der diegetischen Ebene als Defizit, auf der diskursiven Ebene aber als Signifikant ex negativo fungiert. Dadurch wird die unsichtbare, da als innerlich vorhanden konzipierte Essenz einer weiblichen Geschlechtsidentität sprachlich dargestellt, deren Ausdruck aber an dieser Stelle nicht erfolgen kann. Durch die Verortung des Signifikanten Make-up als Ausdrucksbedürfnis in die Innerlichkeit transformiert es sich von einem kulturellen Artefakt in ein „biologisches Faktum“. Dadurch erlangt es einen ähnlichen Stellenwert wie die männlichen Signifikanten „Bartstoppel“ und „Glatze“. In folgender Textstelle wird dieses Hinübergleiten von kulturellen Signifikanten in eine „biologische“ Sphäre noch deutlicher:

Neben mir steht Tina. Er hat sich in Schale geworfen und geschminkt, sie trägt eine kupferrote Perücke und ein weißes, wehendes Chiffonkleid. Mein Gehirn hat bereits auf das weibliche Geschlecht umgeschaltet, bevor ich es bemerkt habe. Tina ist jetzt eine Frau, eine elegante Dame, und unsere Freundschaft vom Nachmittag nicht mehr ganz wahr. Sie sieht fremd aus [...] (AI, S.247).

Make-up signalisiert in diesem Zitat den Übergang von männlicher zu weiblicher Geschlechtsidentität. Indem der Sprechakt als zitatförmige Praktik aufgefasst wird, die den Körper durch eine Anrufung konstituiert, wird er als Zitat im alltäglichen Gebrauch zwar nicht

transparent gemacht, doch seine autoritative Kraft erhält er dadurch, dass er sich auf Konventionen bezieht.³³⁰ Die Konventionen der geschlechtlichen Zuschreibung werden hier denaturalisiert: Es wird vom männlichen zu einem weiblichen Pronomen innerhalb eines Satzes gewechselt. Make-up fungiert hier als Maskerade, die Authentizität des transvestischen Subjekts darzustellen vermag. Die weibliche Identität der Figur ändert auch den Kontext, in dem sie auftritt. Die Erscheinung Tinas wirkt fremd, da sie zuerst als Mann wahrgenommen wurde. Die heterosexuelle Norm der Einschreibung eines Menschen in entweder dieses oder jenes Geschlecht bestimmt auch den gesamten kulturellen Kontext, wie der „Freundschaft vom Nachmittag“, in dem diese Identität zur Darstellung gebracht wurde, als „nicht mehr ganz wahr“ (AI, S.247).

Paradoxerweise wird die erlebte „Wirklichkeit“ eher bezweifelt als die „Natur“ der Geschlechtsidentität. Durch das Anzweifeln der „Freundschaft vom Nachmittag“ zwischen der Protagonistin Susi und dem nicht geschlechtlich aufgemachten Transvestiten, wird die Macht verdeutlicht, die mit der Naturalisierung von Geschlecht einhergeht: Sie konstituiert die Wahrnehmung in zwei Geschlechtern gemäß ihrer Inszenierung. In diesem Sinne fungiert der Transvestismus in Anlehnung an Marjorie Garber als „Artikulationsweise, um einen Möglichkeitsraum zu beschreiben“³³¹, der möglicherweise das Denken in binären Oppositionen als diskursive Setzung zu dekonstruieren vermag.

In der folgenden Szene werden die Konstruktionsmechanismen von Geschlecht erneut auf die Bühne gebracht:

Ingrid [...] sieht Tina im Spiegel an. Tina schnippt die Asche ins Waschbecken und tupft sich den Lippenstift zurecht. Meine Mutter hat damals versucht, so auszusehen wie du. Sie hat sich nicht mehr frisiert, ihre Haare lang runterhängen lassen, sich nicht mehr geschminkt. [...] Es ging doch gar nicht um mich, sagt Ingrid leise. Wir waren nur anders. Das war alles. (AI, S.167)

Das Zurechttupfen des Lippenstifts durch den Transvestiten kann als Praxis der Selbstvergewisserung hinsichtlich seiner weiblichen Geschlechtsidentität gedeutet werden. Gerade in der Funktion des Spiegels als Moment der Objektivierung und „Medium der Selbst-Begegnung“³³² wird weibliche Subjektivität mittels eines als weiblich inszenierten Äußeren

³³⁰ Vgl. Bublitz, Hannelore: Judith Butler zur Einführung, S.35.

³³¹ Garber, Marjorie: Verhüllte Interessen, S.23.

³³² Witthöft, Heide: Von Angesicht zu Angesicht, S.9.

sichtbar. Die Konstitution weiblicher Subjektivität erfolgt – laut Butler – in einem Prozess der Objektivierung in der Weise, dass ein/eine gegengeschlechtlich Anderer/Andere unbewusst in einem psychischen Überschuss hervorgebracht wird.³³³ Aus der Perspektive der transvestischen Figur wird dieses In-Erscheinung-Treten von Weiblichkeit als Ausdruck eines individualisierten Seins verstanden³³⁴.

Laut Butler verhält es sich genau umgekehrt: Die körperliche Performanz ruft die symbolische Korrespondenz einer weiblichen Psyche ins Leben. Durch den Blick Ingrids wird jene weibliche Identität des Transvestiten als das gegengeschlechtlich Andere der Psyche, das sich beim Transvestiten durch die Maskerade von Schminke und Kleidung körperlich manifestiert, dahingehend bestätigt, dass ihr Blick nicht auf den Transvestiten selbst fällt. Dadurch bezieht sich ihr Blick nicht auf eine „Wahrheit“ des darunterliegenden Körpers, dessen Aussage „anatomisch männlich“ wäre. Es ist dessen Bild im Spiegel, das die Erzähl-Instanz als wahr befindet, indem sie es „wahrnimmt“. Durch die so gebrochene Blickstruktur erkennt sie das geschlechtlich „Andere“ des Transvestiten an, das im Selbst-Sein jeglicher Identität auf eine Art und Weise wirkt, dass ein Mit-Sich-Selbst-Identisch-Sein niemals voll und ganz erreicht werden kann.³³⁵

Die Inskription einer geschlechtlichen Identität auf die transvestische Figur im Sinne einer „binäre[n] Verdinglichung“³³⁶ scheint sich selbst ad absurdum zu führen, indem die Konstruktionsmechanismen von Geschlechtlichkeit und der Psyche als Wiederholung von geschlechtlichen Normen aufgezeigt werden, die in den Intervallen zwischen ihrer Performanz den psychischen Überschuss, das geschlechtlich Andere, hervorbringen. Indem dieses geschlechtlich Andere über die Blickökonomie indexikalisch zur Sprache kommt, wird die Kategorie der Identität dekonstruiert.

In dieser Textstelle wird das „Andere“ im Bereich der Mutterfigur in das Register einer sozialen Identität (des Hippie-Daseins) verschoben. Die soziale Identität kann sich aber wieder nur in der geschlechtlichen Performanz über kulturelle Handlungen am Körper, wie der Praxis des Nicht-Schminkens oder (wie an einer früheren Textstelle ersichtlich) des Übertrieben-Schminkens der Mutter manifestieren. Der Imitationscharakter von Weiblichkeit, wird sowohl am Transvestiten deutlich gemacht, der die Mutter imitiert, die wiederum in einer frühe-

³³³ Vgl. Butler, Judith: *Imitation and gender insubordination*, S.316 -317.

³³⁴ Vgl. Böhme, Gernot: *Schminken: Die Person zwischen Natur und Maske*, S.54.

³³⁵ Vgl. Butler, Judith: *Imitation and gender insubordination*, S.316.

³³⁶ Butler, Judith: *Das Unbehagen der Geschlechter*, S.186.

ren Zeitebene Ingrid, als sie ein Hippie war, imitierte, welche wiederum als alte Frau konzediert, dass sie nur „so getan hat, als ob“. Die Kette der Imitationen scheint nicht abzureißen. In jedem Fall ist Make-up derjenige Signifikant, mittels dessen die geschlechtliche – und damit verquickt – die soziale Performanz von Identität vollzogen wird, die als Setzung eines Originals aufgedeckt wird.

Das Auf-Die-Bühne-Bringen von Geschlecht funktioniert laut Judith Butler nur innerhalb der heterosexuellen Matrix, dadurch, dass in der Wiederholung der Geschlechternormen die Brüchigkeit dieser Normen zur Schau gestellt wird. Es geht zusammenfassend um eine „parodistische Wieder-Einsetzung der Macht“³³⁷, die Geschlechterinszenierungen als solche erscheinen lässt und ihnen den naturhaften Charakter nimmt. Im Bühnentransvestismus wird das Geschlecht in seiner Performativität noch deutlicher ausgestellt, da dieser Kontext von vornherein Simulationscharakter impliziert:

Für meinen Auftritt als Gitte trug ich ihr [der Mutter, Frau Birker] enges weißes Kleid, klebte mir falsche Wimpern an und malte mir ihren dicken Lidstrich mit dem kleinen Aufwärtsschwung im Augenwinkel. [...] Diego startete das Playback, und ich öffnete meine perlrosa geschminkten Lippen: *Ich will alles! Nie mehr bescheiden und stumm, nie mehr betrogen und dumm.* (AI, S.178-179).

In dieser Szene fungiert die Identifikation mit der verstorbenen Mutter anhand einer Reinszenierung der mütterlichen Schminkpraxis durch den Transvestiten als konstituierendes Moment für dessen Bühnen-Identität als Schlagersängerin Gitte. Der Lidstrich und der „perlrosa Lippenstift“ werden als zur Mutter gehörig ausgewiesen. Der Verlust der Mutter wird thematisch als mimetische Praxis des Transvestiten konzipiert, wobei die Freudsche These über Trauer und Melancholie in den imitatorischen Kontext der Szene zitierend eingeflochten wird: Der Liebesverlust durch den Tod der Mutter wird dadurch verarbeitet, dass die Mutter durch die transvestische Maskerade mittels Make-up und Kleidung als Verkörperung in Erscheinung tritt.³³⁸

Nach Judith Butler ist das konstituierende Moment des Subjekts eine Trennung, die nicht außerhalb des Subjekts zu suchen ist, sondern sich im Prozess der Vergeschlechtlichung in ent-

³³⁷ Butler, Judith: Das Unbehagen der Geschlechter, S.184

³³⁸ Vgl. Butler, Judith: Imitation and gender insubordination, S.316.

weder ein weibliches oder männliches Subjekt herausbildet.³³⁹ Das Selbst wird also zum Selbst über die Trennung. Dies ist ein Verlust, der dadurch provisorisch verarbeitet wird, dass das Andere als Verkörperung in Erscheinung tritt.³⁴⁰ Dieses Andere wird als eigentliche Bedingung für ein Selbst-Sein ausgewiesen.³⁴¹ In dieser Szene wird das Andere, das eigentlich innerhalb des Subjekts zu suchen ist, auch auf die Bühne gebracht. Diese Szene fungiert als eine psychologische Erklärung für Transvestismus.

Die Zeichen von Weiblichkeit -Make-up- werden in ihrer „Falschheit“ noch stärker eingesetzt: Der „dicke Lidstrich“ und die „falschen Wimpern“ sind Signale, die den Eindruck der Natürlichkeit widerlegen, und die Konstruktion von Weiblichkeit deutlich machen. Das Ziel der Bühnenperformance ist nicht, den Eindruck von Authentizität zu erwecken, sondern Künstlichkeit als ästhetisches Moment herauszustreichen, wodurch die Geschlechternormen denaturalisiert werden.

Durch die Inszenierung auf der Bühne kommt es zu einer Brechung: Einerseits wird die Mutter mittels individualisiertem Make-up und dem von ihr getragenen Kleid durch den Transvestiten Tina verkörpert. Andererseits entzieht sich diese Inszenierung zu einer bestimmten Weiblichkeit und wird ergebnisoffen neu eingesetzt als Verkörperung der Schlagersängerin Gitte. Diese war wiederum zu ihren Lebzeiten als Sängerin eine Selbstdarstellerin, und wird in diesem Sinne ebenfalls als Inszenierung kenntlich gemacht. Als Schlagerstar und Bühnenfigur verweist diese Darstellung ebenfalls wieder auf den Imitationscharakter von Weiblichkeit (und Geschlechtlichkeit generell). Als Gitte singt sie im Playback-Modus ein Lied, dessen Text auf die Situation der verstorbenen Mutter zugeschnitten ist. Insofern verweisen die Verkörperungen in einer kreisförmigen Bewegung aufeinander, ohne einen Ursprung zu postulieren.

Die Frage, wo „hinter“ all diesen Inszenierungen von Weiblichkeit die „echte“ Identität Tinas zu verorten ist, wird durch die geschlechtlichen Vervielfältigungen hinfällig, da das „Dahinter“ beliebig oft gesetzt und durch einen neuerlichen Verweis wieder dekonstruiert wird. In diese Verweisstruktur werden „biologisch“ weibliche Figuren als auch transvestische Figuren eingebunden. Insofern wird die Geschlechtsidentität als „Teil der symbolischen Ordnung, vor

³³⁹ Vgl. Dies., S.316.

³⁴⁰ Vgl. Dies., S.316.

³⁴¹ Vgl. Dies., S.317.

der es nichts „Authentisches gibt“, angesehen.³⁴² Das Auseinanderbrechen von Weiblichkeit in die einzelnen Bestandteile wird im Bühnentransvestismus vorgeführt. Folglich unterscheidet sich eine inszenierte Weiblichkeit nicht von einer „natürlichen“ Weiblichkeit. Beide werden unter anderem durch Make-up, dem Signifikanten von Weiblichkeit schlechthin, zur Erscheinung gebracht. Der Kontext entscheidet darüber, ob Geschlecht naturalisiert erscheint, oder ob seine Konstruktionsmechanismen zur Sprache gebracht werden.

³⁴² Lehnert, Gertrud: Inszenierungen von Weiblichkeit, S.60.

5. Resümee

Zusammenfassend soll nun geklärt werden, ob und inwiefern Dörries Geschlechterkonstruktionen den binären Rahmen der symbolischen Geschlechterordnung von Weiblichkeit und Männlichkeit überschreiten und die Herstellungsmodi von Geschlecht sichtbar gemacht werden. Anhand der Funktion des Signifikanten „Make-up“ soll der Frage nach Reidealisierung oder Entnaturalisierung von kulturellen Setzungen wie des Innen- und Außenbereichs des Subjekts, (von Gender und Sex), von Original und Imitation sowie der Kategorie Authentizität nachgegangen werden.

Die Kategorie der Identität wird bei Doris Dörrie als eine von Geschlechternormen durchdrungene Kategorie dargestellt. Obwohl die Subjektpositionen auf der Suche nach einem *Selbst* sind (wie beispielsweise in *Kaufrausch*, *Geld* und *Der Mann meiner Träume*), erweist sich die Innerlichkeit der Figuren durch Dimensionen von Geschlecht, Alter und Klasse vermittelt. „Make-up“ fungiert zwar als identitätsstiftender Signifikant, der über die Konstruktion eines anderen, verfremdeten Gesichtsbildes wirksam wird, doch scheint die Trennung in Selbst und Andere jene Bedingung zu sein, über die sich die Kategorie Identität manifestiert. Durch die Anerkennung der Anderen, von außen, konstituieren sich die Subjekte. Doch diese Konstituierung erfolgt gemäß geschlechtlichen Parametern. Die Figuren sind auf der Suche nach sozialer Anerkennung, die ihnen jedoch nur über ihre geglückte geschlechtliche Performance zuteil wird.

Das In-Erscheinung-Treten der Figuren als Frauen erfolgt vor allem durch die kulturelle Praxis am Körper wie durch Schminken und hygienische Maßnahmen. Sobald es den Figuren nicht möglich ist, diese Normen zu erfüllen, werden sie narrativ als deviante Subjekte dargestellt: Das Alter wird in der Erzählung *Das Reich der Sinne* narrativ als Abweichung von der Norm inszeniert, die sich in der Interaktion von Diskursen der Schönheit und des Geschlechts sowie der Klassenzugehörigkeit manifestiert.

Der Lippenstift bezeichnet hier den heteronormativen Zwang zur geschlechtlichen Inszenierung. In der Erzählung *Der Mann meiner Träume* wird die Inskriptionsmacht von Geschlecht am konsequentesten zur Darstellung gebracht: Die Figur fühlt sich lebensunfähig, weil sie sich nicht schminken und waschen kann. Der Lippenstift fungiert in dieser Erzählung sehr häufig als Schreibinstrument, das entweder den Körper fragmentiert, indem er ihn in Einzelteile aufteilt oder als Instrument, das den Körper begrenzt und die Bereiche Innen und Außen separiert. Die *Mise-en-scène* der Bezeichnungspraxis des Körpers als „biologisch-weiblicher“

mittels Lippenstift delegitimiert jenen als vordiskursive Faktizität. Als ironisches Zitat der Topoi Ursprünglichkeit, Natürlichkeit und Exotismus wirkt der Lippenstift hinsichtlich dieser kulturellen Setzungen denaturalisiert. In *Geld* interagieren die Signifikanten von Lippen, Stift und Sprache als Medien der Bezeichnung in einem Prozess der Signifikation miteinander. Im Kontext des Transvestismus fungiert der Lippenstift als Indikator für eine Krisenperiode, in der sich das symbolische Ordnungssystem des Gesellschaftskörpers in Form von Klassenzugehörigkeit in die Zeichenordnung des biologischen Körpers einschreibt und durch die Verschiebung der Signifikanten von Klasse und Geschlecht zur Darstellung gebracht wird.

Die Kategorie der Weiblichkeit erscheint in Dörries Texten als Idealisierung und mediale Vermittlung. Die Blickstrukturen werden durch die Kameralinse sowie den beobachtenden, den Anerkennung zollenden oder verweigernden Blick und die Reflexion eines durch Schminken entfremdeten Gesichts im Spiegel gebrochen. Sex, gender und heterosexuelles Begehren werden in ihre Einzelkomponenten aufgespalten und in Frage gestellt.

Die geschlechterkonstitutive Funktion des Schönheitsdiskurses wird an mehreren Stellen thematisiert: Das Postulat, durch die Optimierung des Äußeren mittels Schönheitshandeln am Körper eine neue Innenwelt erzeugen zu können, wird ironisch durch das Scheitern der Figuren zur Darstellung gebracht. Der weibliche Körper und dessen Ausdruck, Weiblichkeit, werden mittels der Einschärfung geschlechtlicher Normen ins Leben gerufen. Make-up als geschlechtliche Performanz hat zwar das Potential, die äußere Erscheinung zu verändern, doch die regulierenden Normen des Geschlechts wirken in der Subjektivität der Figuren weiter fort. Der vom Schönheitsdiskurs ausgehende Imperativ der Optimierung der eigenen Erscheinung bringt die Figuren als weibliche zum Vorschein.

Doris Dörrie scheint es nun als Unterhaltungsschriftstellerin gelungen zu sein, Konstruktionen von Weiblichkeit auch hinsichtlich des „biologischen“ Codes zu hinterfragen. Diese Lesart bestätigt sich vor allem im neuesten Roman *Alles Inklusiv*: Hier wird die geschlechtliche Performanz durch unterschiedliche Schminkpraktiken konnotiert, was über Klassenzugehörigkeit und den Signifikanten „Lifestyle“ textuell realisiert wird. Der Inszenierungen einer bourgeoisen Weiblichkeit wird eine Hippy-Identität gegenübergestellt. Im Lauf der Erzählung wird jede der beiden Identitäten, von denen die erste vorerst als Nachahmung der zweiten konzipiert wird, als Imitation ohne Original dekonstruiert.

Allerdings wird dem Konzept der Identität als vermittelter Ausdruck der regulierenden Geschlechternormen die Kategorie der Authentizität zur Seite gestellt. In den Erzählungen *Im*

Reich der Sinne, Geld und Alles Inklusiv fungiert Make-up als Inszenierung von *Geschlecht*. Es scheint in diesen Erzählungen eine Dimension der Tiefe zu geben, die als Ausdruck „echter“ Freude die körperliche Erscheinung verändern kann, beziehungsweise die als Ausdruck der Traurigkeit die Figur auf der diskursiven Ebene zum Verschwinden bringt. Make-up fungiert als geschlechtliche Verschleierung bei diesen weiblich konzipierten Figuren. In diesen Kontext ist Schminke als Maske zu verstehen, die ein „Dahinter“ verborgen hält. In diesem Zusammenhang wird die Geist-Körper-Dichotomie wieder aufgeführt.

Dörrie konzipiert die Psyche zwar als von Geschlechternormen durchdrungen, doch scheint sie ihren Figuren auch ein authentisches Selbst-Sein zuzugestehen, das sich auch körperlich ausdrücken kann. Bei den transvestischen Figuren in *Alles Inklusiv* und *Was machst du, wenn ich aus dem Haus gehe* übernimmt Make-up die Funktion der Maskerade. Die geschlechtliche Inszenierung der beiden Transvestiten erscheint als inneres Ausdrucksbedürfnis. Make-up wird als geschlechtliche Praxis von Weiblichkeit so zum authentischen Ausdruck ihres Subjekt-Seins. Das „biologische“ Geschlecht mündet insofern nicht im „adäquaten“ Ausdruck der Geschlechtsidentität. Anhand der Maskerade wird deutlich, dass die Kategorie der Authentizität nicht als Gegenpol zu Künstlichkeit konzipiert ist. Denn durch den Ausdruck der „falschen“ Geschlechtsidentität mittels des „Falschen“ (Make-up) wird für die transvestischen Figuren ein authentisches Selbst-Sein möglich. Subjektive Authentizität kann sich durch die Schminkepraxis sowohl entfalten, als dadurch ebenso verschleiert werden. Schminken wird somit zu einer Variabel, es konnotiert sowohl Authentizität als auch Fake. Weiblichkeit als Inszenierung in der transvestischen Praxis muss wegen des queeren Kontexts nicht zwangsweise unauthentisch und eine Nachahmung „echter“ Weiblichkeit sein.

Besonders im Roman *Alles Inklusiv* existieren Zeichensysteme von Weiblichkeit und Männlichkeit in der Figur des Transvestiten Tina nebeneinander. Die Perücke wird als Haar konzeptualisiert, dem wird beispielsweise eine „Männerbrust“ gegenübergestellt. Der Transvestit wird nicht unbedingt von einer geschlechtlichen Sphäre absorbiert. Durch sein Gleiten zwischen den geschlechtlichen Binaritäten repräsentiert die narrative Funktion des Transvestiten eine kategorische Unmöglichkeit im Blick der heterosexuellen Matrix und beleuchtet dadurch die Mechanismen der kulturellen Geschlechterkonstruktion. „Biologisch“ kodierte Signifikanten flottieren neben „kulturellen“ Signifikanten und greifen ineinander. Die transvestische Praxis hat als Referenz den *männlichen* Körper, der als Referenzobjekt Wirklichkeit signalisiert. Dennoch gibt es Anzeichen dafür, dass *weibliche* Signifikanten aus dem Bereich des „Künstlichen“ ebensolche Zuschreibungsmacht in Bezug auf das „biologische“ Geschlecht haben. Dadurch wird der „anatomische“ Körper in Zweifel gezogen. Besonders im Bühnen-

transvestismus erscheint Weiblichkeit als Inszenierung ohne Original. Dörrie spielt hier mit den Stufen der Integration dieser Darstellungen von Weiblichkeiten in eine letzte Sinnebene des Originals. Doch die Repräsentationen von Frauen als auch die transvestischen Figuren verweisen aufeinander und verbleiben so in einem Zustand der Zirkulation.

Im Sinne Butlers kommt es durch die Verwirrung des „biologischen“ und „kulturellen“ Codes zu Verschiebungen von Geschlechtergrenzen. Es werden die Konstruktionsmechanismen von Weiblichkeit immer wieder vorgeführt und auch die Setzungen von Original und Nachahmung angefochten. Es muss jedoch konzediert werden, dass das Ausdrucksmodell der Person bei den meisten Figurenkonstellationen weiter bestehen bleibt und sich im Konzept der geschlechtlichen Maskerade zeigt: Der transvestischen Figur in der Kurzgeschichte *Was machst du, wenn ich aus dem Haus gehe?* wird eine Art Ausdrucksbedürfnis ihrer ins Innere verorteten Weiblichkeit zugeschrieben, welche sich mittels der Maskerade artikulieren kann, und die als Subjektauthentizität in Erscheinung tritt. Obgleich die erzwungene Korrespondenz von Innen- und Außenbereich und die Topoi Oberfläche und Tiefe weitgehend als Dynamik der Subjektconstitution und der Materialisierungsmechanismen des biologischen Körpers mittels devianter Figuren gekennzeichnet ist, wird dennoch ab und zu die Tendenz zur Essenzialisierung sichtbar.

Trotzdem gelingt es Dörrie die binären Verdinglichungen in zwei Geschlechtsidentitäten aufzubrechen, indem sie weibliche und männliche Zeichensysteme durcheinander bringt und Weiblichkeit als regulierendes Ideal, ohne einen Ursprung zu postulieren, darstellt. Daraus resultierend kann der Schriftstellerin Doris Dörrie, die im Allgemeinen der Unterhaltungsliteratur zugerechnet wird, ein Schreibverfahren attestiert werden, das sich um Durchlässigkeit der fixen Identitätskategorien von Weiblichkeit und Männlichkeit bemüht und den Konstruktionsmodus von Geschlecht über den Schönheitsdiskurs transparent macht.

6. Literaturverzeichnis

6.1. Primärliteratur

Dörrie, Doris: Alles Inklusiv. Roman. Zürich: Diogenes 2011.

Dörrie, Doris: Bin ich schön? Zürich: Diogenes 1995.

Dörrie, Doris: Der Mann meiner Träume. Zürich: Diogenes 1992.

Dörrie, Doris: Für immer und ewig. Eine Art Reigen. Zürich: Diogenes 1993.

Dörrie, Doris: Liebe, Schmerz und das ganze verdammte Zeug. Vier Geschichten. Zürich: Diogenes 1989.

Dörrie, Doris: Mitten ins Herz und andere Geschichten. Ausgewählt von Daniel Keel. Mit einem Nachwort der Autorin. Zürich: Diogenes 2007.

6.2. Sekundärliteratur

6.2.1. Selbstständige Publikationen:

Abelove, Henry (Hg.): The Lesbian and gay studies reader. London/N. Y.: Routledge 1993.

Akasha- Böhme, Farideh (Hg.): Reflexionen vor dem Spiegel. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1992. (Edition Suhrkamp; 1724).

Akasha-Böhme, Farideh (Hg.): Von der Auffälligkeit des Leibes. Erstaug. 1. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1995. (Gender studies 734, edition suhrkamp 1734).

Angerer, Marie-Luise: The Body of Gender. Körper. Geschlechter. Identitäten Wien: Passagen-Verlag 1995.

Antoni- Komar, Irene: Kulturelle Strategien am Körper. Frisuren. Kosmetik. Kleider. Oldenburg: dbv 2006. (Mode und Ästhetik; 2).

Assmann, Aleida: Einführung in die Kulturwissenschaft. Grundbegriffe, Themen, Fragestellungen. 3. neu bearbeitete Auflage. Berlin: Erich Schmidt Verlag 2011. (Grundlagen der Anglistik und Amerikanistik; 27).

Avanzini, Celestina (Hg.): Natur bin ich, erinnere daher oft an Kunst. Körper, Sexualität, Erotik. Versuch einer Dekonstruktion. Schlanders: Arunda 2000. (Arunda; 54).

Bates, Brian und John Cleese: Gesichter. Das Geheimnis unserer Identität. Granz u.a. : Styria 2001

Becker-Schmidt, Regina u. Gudrun Axeli-Knapp: Feministische Theorien zur Einführung. Hamburg: Junius 2000. (=Zur Einführung; 213)

Benthien, Claudia u. Inge Stephan (Hg.): Männlichkeit als Maskerade. Kulturelle Inszenierungen vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Köln u.a.: Böhlau 2003. (Literatur, Kultur, Geschlecht; 18).

Bettinger, Elfi u. Julika Funk (Hg.): Maskeraden. Geschlechterdifferenz in der literarischen Inszenierung. Berlin: Schmidt 1995.

Braun, Christina von u. Inge Stephan (Hg.): Gender@Wissen. Ein Handbuch der Gender-Theorien. Köln u.a.: Böhlau 2009. (=UTB 2584).

Breitter, Ursula E. (Hg.): Critical Essays on Contemporary European Culture and Society. New York: Peter Lang Publishing 2003.

Brownmiller, Susan: Weiblichkeit: Frankfurt a/M.: Fischer 1987.

Bublitz, Hannelore: Judith Butler zur Einführung. Hamburg: Junius 2002. (Zur Einführung; 259).

Buchholz, Kai u. Klaus Wolbert (Hg.): Im Designerpark. Leben in künstlichen Welten. Darmstadt: Häusser-Media-Verlag 2004.

Butler, Judith: Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts. Aus dem Amerikan. v. Kathrin Wördemann. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1997. (Edition Suhrkamp; 737).

Butler, Judith: Das Unbehagen der Geschlechter. Aus dem Amerikan. v. Katharina Menke. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1991. (Edition Suhrkamp; 1722)

Coward, Rosalind: Female Desire. How they are sought, bought and packaged. New York: Grove Weidenfeld 1985.

Eifert, Christiane (Hg.): Was sind Frauen, was sind Männer? Geschlechterkonstruktionen im historischen Wandel. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1996. (Edition Suhrkamp, 1735).

Coward, Rosalind: Female Desires. How they are sought, bought and packaged. New York: Grove Weidenfeld 1985.

Fischer-Lichte, Erika u. Anne Fleig (Hg.): Körper-Inszenierungen. Präsenz und kultureller Wandel. Tübingen: Attempto 2000.

Foucault, Michel: Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit. Bd.1. 19. Aufl. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2012.

Garber, Marjorie: Verhüllte Interessen. Transvestismus und kulturelle Angst. Aus dem Amerikan. v. H. Jochen Bußmann. Dt. Ausgabe. Frankfurt a.M.: Fischer 1993.

Geiger, Annette (Hg.): Der schöne Körper. Mode und Kosmetik in Kunst und Gesellschaft. Köln, Wien u.a.: Böhlau 2008.

Genz, Julia: Diskurse der Wertung. Banalität, Trivialität und Kitsch. München: Wilhelm Fink Verlag 2011.

Gieseke, Sabine u. unter Mitarb. v. Frank Müller (Hg.): Lippenstift. Ein kulturgeschichtlicher Streifzug über den Mund. Marburg: Jonas Verlag 1996.

Gieseke, Sabine (Hg.): Make-up! Aus der Geschichte der dekorativen Kosmetik. Begleitbuch zur Wanderausstellung des Westfälischen Museumsamtes, LWL, Münster.

Hall, Stuart (Hg.): Representation: Cultural Representations and Signifying Practices. London u.a.: Sage Publications 1997. (=Culture, Media and Identities; 2)

Harder, Matthias (Hg.): Bestandsaufnahmen. Deutschsprachige Literatur der neunziger Jahre aus interkultureller Sicht. Würzburg: Königshausen/Neumann 2001.

Hines, Sally: TransForming gender. Transgender practices of identity, intimacy and care. Bristol: The Policy Press 2007.

Janecke, Christian (Hg.): Gesichter auftragen. Argumente zum Schminken. Marburg: Jonas Verlag 2006.

Janecke, Christian (Hg.): Haar tragen. Kulturelle Strategien am Kopf. Eine kulturwissenschaftliche Annäherung. Köln, Wien u.a.: Böhlau 2004.

Lehnert, Gertrud (Hg.): Inszenierungen von Weiblichkeit: weibliche Kindheit und Adoleszenz in der Literatur des 20. Jahrhunderts. Opladen: Westdt. Verl. 1996.

Lehnert, Gertrud: Wenn Frauen Männerkleider tragen. Geschlecht und Maskerade in Literatur und Geschichte. München: Dt. Taschenbuch-Verlag 1997.

Löffler, Petra u. Leander Scholz (Hg.): Das Gesicht ist eine starke Organisation. Köln: Du Mont 2004. (Mediologie; 10).

Mehlmann, Sabine u.a. (Hg.): „Für dein Alter siehst du gut aus!“ Von der Un/Sichtbarkeit des alternden Körpers im Horizont des demographischen Wandels. Bielefeld: Transcript-Verlag 2010.

Mehlmann, Sabine: Unzuverlässige Körper. Zur Diskursgeschichte des Konzepts geschlechtlicher Identität. Königstein/Taunus: Ulrike Helmer Verlag 2006

Müller-Funk, Wolfgang: Kulturtheorie. Einführung in die Schlüsseltexte der Kulturwissenschaften. Tübingen und Basel: A. Francke 2006. (=UTB 2828).

Müller-Funk, Wolfgang u. Luzia Krämer: Fiktionen von Wirklichkeit – Authentizität zwischen Materialität und Konstruktion. Bielefeld: transcript Verlag 2011.

Oelinger, Wiltrud: Emanzipationsziele in Unterhaltungsliteratur? Bestsellerromane von Frauen für Frauen: Eine exemplarische Diskurs- und Schemaanalyse. Münster u.a.: LIT -Verlag 2000. (Beiträge zur Medienästhetik und Mediengeschichte; 10).

Rohr, Elisabeth (Hg.): Körper und Identität. Gesellschaft auf den Leib geschrieben. Königstein im Taunus: Helmer 2004.

Sarasin, Phillip: Foucault zur Einführung. Hambur: Junius Verlag 2005. (=Zur Einführung; 333).

Schmerl, Christiane u.a. (Hg.): Sexuelle Szenen. Inszenierungen von Geschlecht und Sexualität in modernen Gesellschaften. Opladen: Leske u. Budrich 2000.

Schroer, Markus (Hg.): Soziologie des Körpers. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2005. (Suhrkamp-Taschenbuch-Wissenschaft; 1740).

Serres, Michel: Die fünf Sinne. Eine Philosophie der Gemenge und Gemische. Übers. v. Michael Bischoff. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1993.

Spangenberg, Ann: Kommunikative Identität im Roman der Anelsächsischen Postmoderne. John Fowles, Peter Ackroyd, A.S. Byatt. Würzburg: Königshausen u. Neumann. (Kieler Beitr. Zur Anglistik u. Amerikanistik; 24).

Tseelon, Efrat (Hg.): Masquerade and Identities. Essays on gender, sexuality and marginality. London, N.Y.: Routledge 2001.

Witthöft, Heide: Von Angesicht zu Angesicht. Literarische Spiegelszenen. New York: Peter Lang 1998.

6.2.2. Unselbstständige Publikationen:

Akasje-Böhme, Farideh: Augendesign im 20. Jahrhundert. In: Buchholz, Kai u. Klaus Wolbert (Hg.): Im Designerpark. Leben in künstlichen Welten. Darmstadt: Häusser-Media-Verlag 2004. S. 364-373.

Akasje-Böhme, Farideh: Fremdheit vor dem Spiegel. In: Akasje-Böhme, Farideh (Hg.): Reflexionen vor dem Spiegel. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1992. (Edition Suhrkamp; 1724). S. 38-49.

Akasje-Böhme, Farideh: Der Mund. In: Akasje-Böhme, Farideh (Hg.): Von der Auffälligkeit des Leibes. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1995. (Edition Suhrkamp; 1734). S. 26-32.

Akasje-Böhme, Farideh: Munddesign. In: Buchholz, Kai u. Klaus Wolbert (Hg.): Im Designerpark. Leben in künstlichen Welten. S. 358-363.

Andert, Karin: Schönheit im Alltag. In: Akasje-Böhme, Farideh (Hg.): Reflexionen vor dem Spiegel. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1992. (Edition Suhrkamp; 1724). S. 164-174.

Angerer, Marie-Luise (Hg.): The Body of Gender: Körper. Geschlechter. Identitäten. In: Dies. (Hg.): The Body of Gender. Wien: Passagen-Verlag 1995. S. 17-34.

Antoni-Komar, Irene: Körperpflege und Apperance-Design. In: Buchholz, Kai u. Klaus Wolbert (Hg.): Im Designerpark. Leben in künstlichen Welten. Darmstadt: Häusser-Media-Verlag 2004. S. 264-285.

Benthien, Claudia: Das Maskerade-Konzept in der psychoanalytischen und kulturwissenschaftlichen Theoriebildung. In: Benthien, Claudia u. Inge Stephan (Hg.): Männlichkeit als Maskerade. Kulturelle Inszenierungen vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Köln u.a.: Böhlau 2003. (Literatur, Kultur, Geschlecht; 18). S. 36-59.

Bieger, Laura: Schöne Körper, hungriges Selbst. In: Geiger, Annette (Hg.): Der schöne Körper. Mode und Kosmetik in Kunst und Gesellschaft. Köln, Wien u.a.: Böhlau 2008. S. 53-68.

Blättler, Sidonia: Die schöne Frau der Frauenzeitschriften. In: Akasje-Böhme, Farideh (Hg.): Reflexionen vor dem Spiegel. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1992. (Edition Suhrkamp; 1724). S. 112-130.

Böhme, Hartmut: Schminken. Die Person zwischen Natur und Maske. In: Janeke, Christian (Hg.): Gesichter auftragen. Argumente zum Schminken. Marburg: Jonas 2006. S. 45-56.

Böhme, Gernot: Du trittst in Erscheinung. Zur Phänomenologie der Geschlechter. In: Fischer-Lichte, Erika u. Anne Fleig (Hg.): Körper-Inszenierungen. Präsenz und kultureller Wandel. Tübingen: Attempto 2000. S. 117-130.

Bublitz, Hannelore: Himmlische Körper oder wenn der Körper den Geist aufgibt. In: Mehlmann, Sabine u. Sigrid Ruby(Hg.): „Für dein Alter siehst du gut aus!“ Von der Un/Sichtbarkeit des alternden Körpers im Horizont des demographischen Wandels. Bielefeld: Transcript-Verlag 2010. S. 33-50.

Butler, Judith: Imitation and gender insubordination. In: Abelove, Henry (Hg.): The Lesbian and gay studies reader. London/N. Y.: Routledge 1993. S. 307-320.

Burhenne, Verena: Weiß wie Schnee, rot wie Blut, schwarz wie Ebenholz. Vom Schminken des Gesichts. In: Gieseke, Sabine (Hg.): Make-up. Aus der Geschichte der dekorativen Kosmetik. Begleitbuch zur Wanderausstellung des Westfälischen Museumsamtes, LWL, Münster. S. 11-30.

Fichtl, Barbara u. Susanne Gerner: Die Farbe Rot. In: Gieseke, Sabine (Hg.): Lippenstift. Ein kulturwissenschaftlicher Streifzug über den Mund. Marburg: Jonas 1996. S. 34-41.

Fleig, Anne: Körper-Inszenierungen: Begriff, Geschichte, kulturelle Praxis. In: Fischer-Lichte, Erika u. Anne Fleig (Hg.): Körper-Inszenierungen. Präsenz und kultureller Wandel. Tübingen: Attempto 2000. S. 7-18.

Funk, Julika: Die schillernde Schönheit der Maskerade- Einleitende Überlegungen zu einer Debatte. In: Bettinger, Elfi u. Funk, Julika (Hg.): Maskeraden. Geschlechterdifferenz in der literarischen Inszenierung. Berlin: Erich Schmidt 1995. S. 15-28.

Gehring, Petra: Das Gesichtsbild als Akt. In: Janecke, Christian (Hg.): Gesichter auftragen. Argumente zum Schminken. Marburg Jonas 2006. S. 79-93.

Geiger, Annette: Authentizität und Kosmetik seit Baudelaires „Lob der Schminke“ In: Janecke, Christian (Hg.): Gesichter auftragen. Argumente zum Schminken. Marburg: Jonas 2006. S. 57-77.

Geiger, Annette: Die Klugheit des Schönen- Mode als Methode. In: Geiger, Annette (Hg.): Der schöne Körper. Mode und Kosmetik in Kunst und Gesellschaft. Weimar, Wien: Böhlau 2008. S. 11-29.

Gieseke, Sabine: Lippenstift- Ein kulturhistorischer Streifzug über den Mund. Annäherung an ein Thema. In: Dies. (Hg.): Lippenstift- Ein kulturhistorischer Streifzug über den Mund. Marburg: Jonas Verlag 1996. S. 7-16.

Hartung, Heike: Fremde im Spiegel. Körperwahrnehmung und Demenz. In: Mehlmann, Sabine u. Sigrid Ruby (Hg.): „Für dein Alter siehst du gut aus!“ Von der Un/Sichtbarkeit des alternden Körpers im Horizont des demographischen Wandels. Bielefeld: Transcript-Verlag 2010, S. 123-138.

Hirschauer, Stefan: Wie sind Frauen, wie sind Männer? Zweigeschlechtlichkeit als Wissenssystem. In: Eifert, Christiane (Hg.): Was sind Frauen, was sind Männer? Geschlechterkonstruktionen im historischen Wandel. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1996. (Edition Suhrkamp, 1735). S. 240-256.

Hoff, Dagmar von: Performanz/Repräsentation. In: Braun, Christina von u. Inge Stephan (Hg.): Gender@Wissen. Ein Handbuch der Gender-Theorien. Köln u.a.: Böhlau 2009. (UTB 2584). S. 185-202.

Hornscheidt, Antje: Sprache/Semiotik. In: Braun, Christina von u. Inge Stephan (Hg.): Gender@Wissen. Ein Handbuch der Gender-Theorien. Köln u.a.: Böhlau 2009. (UTB 2584). S. 243-262.

Janeke, Christian: Einleitung. In: Janecke, Christian (Hg.): Gesichter auftragen. Argumente zum Schminken. Marburg: Jonas Verlag 2006. S. 9-43.

Janecke, Christian: Einleitung: Haar tragen. In: Janecke, Christian (Hg.): Haar tragen. Eine kulturwissenschaftliche Annäherung. Köln, Wien u.a.: Böhlau 2004. S. 3-47.

Klein, Gabriele: Das Theater des Körpers. Zur Performanz des Körperlichen. In: Schroer, Markus (Hg.): Soziologie des Körpers. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2005. (Suhrkamp-Taschenbuch-Wissenschaft; 1740). S.73-91.

Krüger-Fürnhoff, Irmela Marei: Körper. In: Braun, Christina von u. Inge Stephan (Hg.): Gender@Wissen. Ein Handbuch der Gender-Theorien. Köln u.a.: Böhlau 2009. (UTB 2584). S. 66-81.

Küppner, Thomas: Natürlich künstlich glatte Haut. Demi Moore, Brigitte Nielsen und ihre Körpertechnologien in den Massenmedien. In: „Für dein Alter siehst du gut aus!“. Bielefeld: Transcript-Verlag 2010. S. 69-88.

Kuschmiersz, Melanie und Martin Urbanke: Schönschwerenot! In: Gieseke, Sabine u. unter Mitarb. v. Frank Müller (Hg.): Lippenstift. Ein kulturgeschichtlicher Streifzug über den Mund. Marburg: Jonas Verlag 1996. S. 49-55.

Lehnert, Gertrud: Transvestismus im Text- Transvestismus des Textes. Verkleidung als Motiv und textkonstitutives Verfahren. In: Lehnert, Gertrud (Hg.): Inszenierungen von Weiblichkeit: weibliche Kindheit und Adoleszenz in der Literatur des 20. Jahrhunderts. Opladen: Westdt. Verl. 1996. S. 47-62.

Lenning, Alkeline van u.a.: Is womanliness nothing but a masquerade? *An analysis of The Crying Game*. In: Tseelon, Efrat (Hg.) Essays on gender, sexuality and marginality. London, N.Y.: Routledge 2001. S. 83-100.

Leutner, Petra: Bild und Schminke. Über Falten und die Verdoppelung des Sichtbaren. In: Janecke, Christian (Hg.): Gesichter auftragen. Argumente zum Schminken. Marburg: Jonas 2006. S. 95-116.

Leutner, Petra: Oberflächen mit Körper: Haut und Frisur in den minilooks 2003. In: Janecke, Christian (Hg.): Haar tragen. Eine kulturwissenschaftliche Annäherung. Köln, Wien u.a.: Böhlau 2004. S. 291-308.

Löffler, Petra und Leander Scholz: Vorbemerkung der Herausgeber. In: Löffler, Petra u. Leander Scholz (Hg.): Das Gesicht ist eine starke Organisation. Köln: Du Mont 2004. S. 1-10.

Mehlmann, Sabine u. Sigrid Ruby: Einleitung. "Für dein Alter siehst du gut aus!" Körpernormierungen zwischen Temporalität und Medialität. In: Dies. (Hg.): „Für dein Alter siehst du gut aus!“. Von der Un/Sichtbarkeit des alternden Körpers im Horizont des demographischen Wandels. Multidisziplinäre Perspektiven. Bielefeld: transcript 2010.S. 15-32.

Mania, Thomas: Weibsmänner? Gedanken zum geschminkten Mann. In: Gieseke, Sabine (Hg.): Make-up! Aus der Geschichte der dekorativen Kosmetik. Begleitbuch zur Wanderausstellung des Westfälischen Museumsamtes, LWL, Münster. S. 57-60.

Meuser, Michael: Frauenkörper-Männerkörper. Somatische Kulturen der Geschlechterdifferenz. In: Schroer, Markus (Hg.): Soziologie des Körpers. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2005. (suhrkamp taschenbuch wissenschaft; 1740). S. 271-294.

Mey, Anne Charlotte: Tulip red, Brun moderne, Jungle pink. Vom farblosen Dasein farbenprächtiger Lippenstiftnamen. In: Gieseke, Sabine (Hg.): Lippenstift. Ein kulturhistorischer Streifzug über den Mund. Marburg: Jonas 1996. S. 29-33.

Meyer, Petra Maria: Mediale Inszenierung von Authentizität. In: Fischer-Lichte, Erika u. Isabel Pflug (Hg.): Inszenierung von Authentizität. Tübingen u. Basel: A. Francke Verlag 2000. (Theatralität, 1). S. 71-91.

Müller-Funk, Wolfgang u. Lucia Krämer: Fiktionen von Wirklichkeit – Authentizität zwischen Materialität und Konstruktion. In: Dies. (Hg.): Fiktionen von Wirklichkeit – Authentizität zwischen Materialität und Konstruktion. Bielefeld: transcript Verlag 2011. S. 7-23.

Müller-Funk: Seltsame Schleifen und wahrhaftiges Erzählen. Authentizität im zeitgenössischen englischsprachigen Roman. In: Müller-Funk, Wolfgang, Lucia Krämer (Hg.): Fiktionen von Wirklichkeit. Authentizität zwischen Materialität und Konstruktion. S. 225-244.

Nohr, Rolf: Intro. Disziplinierung und Selbstmodellierung. In: Löffler, Petra u. Leander Scholz (Hg.): Das Gesicht ist eine starke Organisation. Köln: Du Mont 2004. (Mediologie; 10) S. 113-120.

Palej, Agnieszka: Die moderne deutsche Unterhaltungsliteratur: Die Schriftstellerin Doris Dörrie im Spiegel der Pressekritik. In: Harder, Matthias (Hg.): Bestandsaufnahmen. Deutschsprachige Literatur der neunziger Jahre aus interkultureller Sicht. Würzburg: Königshausen/Neumann 2001, S. 167-176.

Scheller, Jörg: Konsumklassizismus. Körperrasuren zwischen Zeitlosigkeit und Pornographie. In: Mehlmann, Sabine u. Sigrid Ruby (Hg.): „Für dein Alter siehst du gut aus!“ Bielefeld: Transcrip-Verlag 2010. S. 51-68.

Schönweger, Astrid: Von Heiligen und Huren. Oder wie eine zweigeschlechtliche Mode immer wieder auf eine eingeschlechtliche Erotik verweist. In: Avanzini, Celestina (Hg.): Natur bin ich, erinnere daher oft an Kunst. Körper, Sexualität, Erotik. Versuch einer Dekonstruktion. Schlanders: Arunda 2000. (Arunda; 54). S. 88-99.

Schwerin-High, Friederike: Constructions of Alterity in Doris Dörrie's Book Bin ich schön and in her film Bin ich schön. In: Breitter, Ursula E. (Hg.): Critical Essays on Contemporary European Culture and Society. New York: Peter Lang Publishing 2003. S. 195-210.

Sichtermann, Barbara: Über die Schönheit, die Demokratie und den Tod. In: Akashe-Böhme, Farideh (Hg.): Reflexionen vor dem Spiegel. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1992. (Edition Suhrkamp; 1724). S. 21-34.

Soine, Stefanie: Was hat „lesbische Identität“ mit Frausein und Sexualität zu tun? In: Schmerl, Christiane u.a. (Hg.): Sexuelle Szenen. Inszenierungen von Geschlecht und Sexualität in modernen Gesellschaften. Opladen: Leske u. Budrich 2000. S. 194-225.

Stübing, Bernd: Der Lippenstift und das Phallische. In: Gieseke, Sabine (Hg.): Lippenstift. Ein kulturhistorischer Streifzug über den Mund. Marburg: Jonas Verlag 1996. S. 107-114.

Tseelon, Efrat: Introduction: Masquerade and Identities. In: Tseelon, Efrat (Hg.): Masquerade and Identities. Essays on gender, sexuality and marginality. London, N.Y.: Routledge 2001 S. 1-17.

Tseelon, Efrat: Reflections on Mask and Carnival. In: Ders. (Hg.). Masquerade and Identities. Essays on gender, sexuality and marginality. London, N.Y.: Routledge 2001. S. 18-37.

Wollrad, Eske: Körperkartografien. Konstruktionen von „Rasse“, Weißsein und Geschlecht. In: Rohr, Elisabeth (Hg.): Körper und Identität. Gesellschaft auf den Leib geschrieben. Königstein/Taunus Helmer 2004. S. 184-197.

6.2.3. Internetquellen

<http://parapluie.de/archiv/haut/optik/>

Gieseke, Sabine: Zur Optik von Geschlechtlichkeit. (Elektronische Zeitschrift für Kulturen, Künste, Literaturen) (17. Oktober 2012).

<http://www-gewi.kfunigraz.ac.at/moderne/sheft1f.htm>

Fraisl, Bettina: Visualisierung als Aspekt der Modernisierung. Ein Blick auf „modernes“ Sehen im Spiegel der Geschlechterverhältnisse um 1900. S.1-8. (Zugriff 19. November 2012).

7. Anhang

7.1. Verzeichnis der verwendeten Siglen

K	Kaufrausch
DMT	Der Mann meiner Träume
G	Geld
WMD	Was machst du, wenn ich aus dem Haus gehe?
AI	Alles Inklusive
DRS	Das Reich der Sinne

7.2. Abstract der Diplomarbeit

Ziel dieser Arbeit ist es, die verschiedenen Konstruktionsmechanismen von Weiblichkeit(en) in den Blick zu nehmen. Der rote Faden, der sich durch die Textur der Geschlechterkonstruktionen zieht, soll über den Signifikanten „Make-up“ sichtbar gemacht werden. Anhand der Analyse der Erzählung *Der Mann meiner Träume* (1992), der Kurzgeschichten *Im Reich der Sinne* aus der Sammlung *Bin ich schön?* (1994) und *Geld*, aus der Kurzgeschichtensammlung *Liebe, Schmerz und das ganze verdammte Zeug* (1989), sowie der sequenziellen Kurzgeschichte *Kaufrausch*, aus der Sammlung *Für immer und ewig - Eine Art Reigen* (1993), soll die kulturelle Praxis des Schminkens und dessen Ergebnis, das geschminkte Gesicht, im Spannungsfeld von Identitätsstiftung, der Verhüllung von Identität beziehungsweise der Vielfältigkeit von Geschlechtsidentitäten dargestellt werden. Die Kategorie der Identität wird in Anlehnung an Judith Butlers Theorie zur Performativität von Geschlecht als geschlechtliche Identität verstanden, deren Materialisierung auch von den Dimensionen der Alters- und Klassenzugehörigkeit durchdrungen erscheint. Im Kontext von Transgender-Identitäten, wie sie im Roman *Alles Inklusiv* (2011) und der Kurzgeschichte *Was machst du, wenn ich aus dem Haus gehe?* aus der Sammlung *Mitten ins Herz* (2004) dargestellt werden, sollen Konstruktionen von Geschlecht anhand der im Maskerade-Konzept verhandelten Topoi von Original und Nachahmung analysiert werden.

Im Zuge der Analyse soll transparent gemacht werden, inwiefern Dörries Subjektpositionen durch den Schönheitsdiskurs konstituiert erscheinen, mit Fokus auf die kulturelle Körperpraktik des Schminkens. Make-up soll als narratives Zeichen für *Geschlecht* und den damit verstrickten binären Oppositionen von Identität und Alterität, von (somatischem und semiotischem) Innen- und Außenbereich, sowie von Originalität und Kopie transparent gemacht werden. Im Resümee soll geklärt werden, ob und inwiefern die von der Unterhaltungsschriftstellerin Doris Dörrie mittels „Make-up“ dargestellten Geschlechterkonstruktionen den binär angelegten Rahmen der symbolischen Geschlechterordnung mit den damit verbundenen kulturellen Setzungen reproduzieren oder möglicherweise sogar überschreiten.

7.3. Kurzbiographie

1982: geboren in Wien.

1990: Übersiedlung ins Waldviertel

Sommer 2000: Matura im Bundesgymnasium Zwettl

Oktober 2000 - November 2002 Aufenthalt in Irland (Limerick, Kildare, Galway).

Februar 2003: Securitytätigkeit in Albertina, Unteres Belvedere und MAK

Oktober 2003. Studium Germanistik Diplom an der Universität Wien

September 2004: Werbetätigkeit für die Salzburger Nachrichten

August 2008: Französischkurs

Oktober 2008: Modul: Cultural Studies

September 2009: Veröffentlichung eines literarischen Texts in der Anthologie „Entzweigungen und Begegnungen“

Februar 2010-Juni 2010: Veröffentlichungen in der Zeitschrift „Apfel“.

Jänner 2009 - März 2012: Behindertenbetreuung

Sommer 2011: Erstausgabe (HerausgeberInnenkollektiv) der Zeitschrift „Im Quadrat. Zeitschrift zur Ordnung der Dinge“.

Dezember 2011- Jänner 2012: Aufenthalt in Südindien