GENDER
OPEN
REPOSITORIUM

Frau als Mann als Frau: Mode als cross-dressing

Vinken, Barbara

1999

https://doi.org/10.25595/4059

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Vinken, Barbara: *Frau als Mann als Frau: Mode als cross-dressing*, in: Freiburger FrauenStudien : Zeitschrift für interdisziplinäre Frauenforschung, Jg. 5 (1999) Nr: 1, 75–90. DOI: https://doi.org/10.25595/4059.

GenderOpen – Repositorium für die Geschlechterforschung: www.genderopen.de

FREIE UNIVERSITÄT BERLIN

HUMBOLDT-UNIVERSITÄT ZU BERLIN

Barbara Vinken

Frau als Mann als Frau : Mode als *cross-dressing*[1]

Die Mode ist ein Phänomen der Moderne; sie entsteht in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts als postfeudales Phänomen. Davor gab es, vereinfachend gesagt, Kleiderordnungen. Sinn und Zweck von Kleiderordnungen ist es, Geschlecht und Stand durch einen festgelegten Code minutiös, ja beckmesserisch zu repräsentieren. Die Pelzsorte, die Breite des zugelassenen Samtkragens, die Menge der Falten entscheiden über Adel oder Nichtadel und den Platz in der Ständegesellschaft. Kleider sollten auf einen Blick erkennen lassen, wen man vor sich hatte. Sie sollten gesellschaftliche Lesbarkeit garantieren und festschreiben. Weil es so verführerisch und in gewisser Weise auch so leicht war, als ein anderer oder eine andere zu erscheinen, als man tatsächlich war, wurden Kleiderordnungen immer nur kurzfristig eingehalten. Im Zustand der permanenten Übertretung bedurfte es ständiger Ermahnungen und härtester Drohungen, die zu einer Flut von Erlassen führten. In einer auf diese Weise durch Kleider garantierten Ordnung der Repräsentation 'machten' Kleider Leute.

Die Mode durchkreuzt diese Ordnung der Repräsentation von vornherein. Sie entblößt jede Dar-stellung als Ent-stellung. In dieser Durchkreuzung liegt ihre spezifische Pointe; sie ist es, was sie zur Mode macht. Dieses Spezifikum der Mode ist in den soziologischen Mode-Analysen weitgehend übersehen oder verdrängt worden. Der soziologische Diskurs zur Mode hat versucht, Mode zu dem zu machen, was sie eindeutig nicht ist. In der Soziologie wird Mode als Modus der Repräsentation verhandelt. Mode repräsentiere demnach, allerdings mit größeren Schwierigkeiten, als das zu Zeiten der festgeschriebenen Codes der Fall war, abermals nichts als Klasse und Geschlecht. Da in Demokratien die ständische Ordnung aufgehoben ist, alle Menschen gleich sind und keinem mehr vorgeschrieben werden kann, was er zu tragen hat, ahmten nun die unteren Klassen die oberen als ihre *reference group* nach. Die Mode, so die Soziologie unisono, gehe folglich nach dem Gesetz des *trickle down effect* von oben nach unten. Das Bedürfnis nach Distinktion, das Bedürfnis zu zeigen, wer man ist,[2] und vor allem, daß man anders ist als die untere Schicht, führe zu einem atemberaubend schnellen Wechsel, der die Moden von Trachten und Kleiderordnungen – offensichtlich – unterscheide.[3] Soziologen zufolge ist es also die vornehmste Aufgabe der Mode, ja nahezu ihr Motor, sicherzustellen, daß die Kleider in immer unübersichtlicher gewordenen Verhältnissen gleichwohl adäquat repräsentieren: das Geschlecht und vor allem die Klasse.

In scheinbarem Widerspruch zu dieser These steht das Faktum, daß die Mode seit den Anfängen der *haute couture* nur als *cross-dressing* angemessen beschrieben werden kann. Mode ist, überspitzt gesagt, Verkleidung: Transvestismus, Travestie. Sie repräsentiert eine von der Soziologie ganz unbefragt gelassene Kategorie, das Geschlecht,

so zweifellos nicht, oder jedenfalls nicht umstandslos. Daß sie auf Kosten einer markierten Geschlechtlichkeit auch die Klasse nur auf höchst paradoxe Weise repräsentiert, war, entgegen der Behauptung der Soziologen, ein in der Empirie der Mode nicht zu übersehendes Moment. Gerade die *grande bourgeoise* suchte – schockiert angeregt nahm es die Modesoziologie zur Kenntnis – „in der Kloake der Pariser demimonde nach neuen Mustern".[4] Geht die Mode vielleicht doch von unten nach oben? Jedenfalls wird – das sind die von Friedrich Theodor Vischer früh und mit viel Verve beklagten erotischen Probleme der Kleidung[5] – eine für die weibliche Welt des 19. Jahrhunderts zentrale Opposition, die von anständiger Frau und Cocotte, durch die Mode über den Haufen geworfen. Diesen Befund teilen zwei Romanciers, die sonst so gut wie nichts miteinander verbindet, Zola und Proust. Egon Friedells gewitzte Beschreibung des neuen Modetypus der „grande dame, die cocotte spielt,"[6] spricht dafür, daß die Kategorie der Repräsentation zu eng gefaßt ist. Klasse und Geschlecht geraten durch die Mode in ein intrikates Verhältnis, dem mit der mehr oder minder deutlichen Repräsentation qua Zuordnung nicht beizukommen ist.

Um diese Komplikation näher zu beleuchten, möchte ich einen kurzen Rückblick auf die Geburtsstunde der Mode versuchen. Es war Georg Simmel, der die Mode als ein postfeudales Phänomen beschrieben hat. Das ist wesentlich treffender, als sie als bürgerliches Phänomen zu charakterisieren. Die Mode ist eine in der bürgerlichen Gesellschaft mit dem Weiblichen und dem Adeligen assoziierte, die Sphäre des Weiblichen mit der adligen Sphäre zusammenschließende, merkwürdig ausgegrenzte, antibürgerliche Enklave und dennoch nicht abtrennbar vom Aufstieg des Bürgertums. Die Assoziation von Aristokratie, Weiblichkeit und Schein war schon ein Gemeinplatz der Aufklärung, der gegen soviel Nichtigkeit die reine Republik stellte: Der korrupten, weichen, effeminierten Monarchie tritt eine auf Tugend eingeschworene männliche Republik entgegen. Sie ist von schlichter Strenge und propagiert neben Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit das Verschwinden alles Weiblichen aus der Öffentlichkeit.[7] Eben diese Ideologie kommt in der postrevolutionären französischen Gesellschaft und in allen an ihr ideologisch orientierten Formen zum Zuge.

Im bürgerlichen Zeitalter parodiert die Welt der Mode – das ist oft die Welt der *demimonde* – eigenartig die Welt des Adels. Charles Frederick Worth, der erste Name in der Mode und damit der erste Modeschöpfer im heutigen Sinne, thronte ganz wie ein absolutistischer Fürst – aber nur über den Damen der Gesellschaft, die er unabhängig von ihrem Rang allein nach der Willkür seines Genies beherrschte. Seine Allmacht ist gleichzeitig seine Ohnmacht; als Herrscher über Entmachtete wird er zur Parodie des Herrschers. An seiner Männlichkeit kommen prompt Zweifel auf. Je sicherer die Frauen von der Sphäre der Macht und Autorität ausgeschlossen sind, die die Männer unter sich verteilen, desto freigiebiger werden auch auf sie die Attribute des Adels verteilt: Sie sind von natürlichem Adel und werden zur unumschränkten Herrscherin über den Mann, zur absoluten Herzenskönigin, zur tyrannischen Herrin, deren leisester Laune man zu Willen ist und der man bereitwillig alles zu Füßen legt.

Der bürgerliche Mann – und das ist nun der einzig wirkliche Mann – steht in bestimmter Verneinung zu dieser Welt des frivolen Scheins. Er 'ist' – und braucht deswegen weder zu repräsentieren noch zu scheinen. Sich im Männlichen identifizieren zu können, führt zur Vereinheitlichung der männlichen Kleidung, die abwechselnd die verschiedensten sportlichen oder geschäftlichen Ausprägungen erfährt. Denn im Gegensatz zum höfischen Männerkörper ist der bürgerliche Männerkörper nicht sexuell markiert. Jede männliche Prachtentfaltung ist tabuisiert. Mit der Schönheit des männlichen Beines, mit dem Spiel von Wade und Oberschenkel, das sich vorteilhaft in fleischfarbenen, hautengen Stiefeln oder bestickten Seidenstrümpfen abhob, mit dem Teint, dessen schneeige Köstlichkeit durch üppige Spitzen unterstrichen wurde, mit der Braguette, der sogenannten Schamkapsel, die abgesetzt vom übrigen Beinkleid an Ausmaß, Schmuck und vergrößerndem Realismus nichts zu wünschen übrig ließ, mit all dem Schmuck der Männlichkeit ist es im neuen Röhrenanzug vorbei. Das 19. Jahrhundert ist als das Jahrhundert der 'männlichen Entsagung' charakterisiert worden.[8] Indem er der Mode entsagt und der im wahrsten Sinne des Wortes einfältigen Rhetorik der Anti-Rhetorik huldigt, gewinnt er nichts Unbeträchtliches: Identität, Authentizität, unbefragte Männlichkeit und Seriosität.

Natürlich kommt es auch hier zu einer charakteristischen Ungleichzeitigkeit des Gleichzeitigen. Der Hof schleppt als geschichtlichen Überhang, als Relikt aus einer vergangenen Zeit adelige, repräsentative Männlichkeit in den zivilen Uniformen mit, deren Prunk heute eher als Kuriosität wirkt. *Figaro Magazine* hob anläßlich einer Ausstellung der Garderobe des Wiener Hofes zur Zeit von Sissi und Franz-Joseph den Prunk der Ausgehuniformen hervor. Reich bestickt, mit Perlen, Türkisen und Silber besetzt, mit Nerz und Panther gefüttert, stünden sie den weiblichen Roben an Prächtigkeit in nichts nach. Diese Uniformen sind Relikte der kaiserlichen, im strengen Sinne vormodernen und vormodischen, nicht-bürgerlichen Zeit, die in der offensiven Abkapselung vom modernen Leben ein eigentümliches Ventil unterdrückter Tendenzen darstellen. Der uniformierte Mann, in bürgerlichen Zeiten in einem andauernden Ausnahmezustand, markiert die männliche Geschlechtlichkeit, die der bürgerliche Anzug nicht eigens unterstreicht. Im Gegensatz zum Dandy oder zur Frau steht diese in der Uniform uniform markierte Männlichkeit nicht im Zeichen des Aristokratisch-Weiblichen, Heroisch-Einzelgängerischen, das ganz in der Frivolität aufgeht und sich jeder Funktionalisierung ostentativ widersetzt, sondern im Zeichen eines strikt hierarchisierten und funktionalisierbaren Kollektivs. Uniformen, an sich vormodische Erscheinungen, nehmen durch ihre massive Präsenz im bürgerlichen Zeitalter eine einzigartige Rolle ein, indem sie den einzigen Ort darstellen, wo Männlichkeit buchstäblich *on parade* ist. Zumindest bevor sie nach den beiden Weltkriegen am Ideal des Guerilla ausgerichtet zur vollkommenen Tarnuniform wurde, behielt die Uniform etwas von der Prachtentfaltung des Adels.

Zu dem Nachspiel, das militärische Uniformen in der Mode der Moderne gegeben haben, gehört ihre uniforme Eignung für die Masse. Der Körper, der zuerst standardisiert und vermessen wurde, war der Soldatenkörper der preußischen Armee. Deren Normierung und Standardisierung des menschlichen Körpers nach Größen – damals

noch vier, die sogenannten Bauchgrößen der Offiziere nicht mitgerechnet – ist das sine qua non des *prêt-à-porter*.[9] An der Uniform nimmt die Mode der Moderne gewissermaßen Maß.

Abgesehen von dem durch die Uniformität der Uniformen vorgegebenen technischen Maß boten Uniformen einen reichen Fundus so vielfältiger wie räselhafter Zitate. Von der blauen Admiralsjacke mit goldenen Knöpfen und goldenen Streifen am Arm, kombiniert mit weißer Hose für Männer wie für Frauen bis hin zu den martialischen Uniformfetzen in der Mode von Gaultier halten sich Militarzitate durch. Innerhalb des männlich-homosexuellen Spektrums bilden die quasi uniformierten, supermachistischen Männer – am berühmtesten *Tom's men* – das Gegengewicht zu Schwuchteln und Tunten; sie betonen ständig und permanent, daß man schwul und trotzdem kein bißchen weibisch, sondern ganz Mann, ein wirklicher Mann, männlicher als die anderen Männer sein kann. In dieser Ostentation des Männlicheren, in diesem Überschuß der Inszenierung und Darstellung ruft dieses 'zuviel haben', dieses 'mehr sein' natürlich sofort den Verdacht hervor, daß man vielleicht doch nicht wirklich ist, nicht eigentlich hat.

Einem solchen Verdacht entzieht sich der bürgerliche Mann, der auf die durch Kleider markierte Sexualität verzichtet. Strenger als im 19. Jahrhundert hat die Kleidung die Geschlechter nie geteilt. Nicht nur zogen sich Männer und Frauen extrem verschieden an; verschieden war vor allem auch das Verhältnis der Kleidung zum Geschlecht – bis auf die merkwürdigen Ausnahmezustände Dandy und Uniform. Männlich heißt das unmarkierte Geschlecht, weiblich dagegen heißt die markierte Geschlechtlichkeit. 'Sein' ewig unauffällig dunkler Anzug gibt den idealen matten Grund, auf dem 'sie' durch das Leuchten der Seiden, den Glanz der Juwelen, den Schimmer der nackten Haut und das Elfenbein des Decolletés erst richtig zur Wirkung kommt. Der im grauschwarzen Tuch unterstrichene, im *understatement* belassene Luxus des Mannes findet im Juwel an seiner Seite den in Seiden und Pelzen schwebenden, mit Schmuck behangenen, in bunten Farben schillernden Ausstellungsgegenstand. Thorstein Veblen hat deshalb die Frau des 19. Jahrhunderts als *mobilia*, als bewegliches Eigentum des Mannes charakterisiert.[10] Ihre Funktion bestand darin, sein Vermögen auszustellen, ihr Schein sein Sein. Sein Vermögen repräsentiert 'sie' im Luxus ihrer Kleidung, im schnellen Wechsel der Moden, aber auch in einem Körper, der in seiner Kleidung seine Arbeitsunfähigkeit ausstellt und kundtut, daß er unterhalten wird. Mode und Weiblichkeit sind synonym geworden.[11]

Wie stark diese pur historische Zuordnung von Weiblichkeit und markierter Sexualität qua Mode versus Männlichkeit und unmarkierter Sexualität qua Mode-Indifferenz zur natürlichsten Sache der Welt geworden ist und nachgerade als anthropologische Gegebenheit gilt, zeigt die Beschreibung, die Richard Alewyn von der adeligen Männermode des 17. und 18. Jahrhunderts gab. Farbenfroh, prächtig, mit Bändern, Schleifen, Spitzen und Federn reicht verziert, mit Perlen, Edelsteinen und kostbaren Knöpfen besetzt, goldbestickt und vielfältig geschlitzt, erscheinen ihm die Kleider der männlichen Adligen am Hofe Ludwigs XIV. als „weibisch". Der Mann

schmücke sich wie die Frau, um Schmuckstück zu sein. Wie sie steht er am Hofe im Zeichen des Scheins. Ganz in der Tradition des republikanischen Diskurses führt Alewyn diese Sphärenmischung auf die Entmachtung des Adels zurück, dem, seit er nicht mehr ist, was er war, nichts übrig bleibt, als so aufzutreten und zu scheinen.[12] Der Mann des 18. Jahrhunderts, der höfische Mann, der noch nicht so aufrecht breitbeinig auftrat wie später der Bürger, sondern an Geschmeidigkeit und Gewandtheit den Hofdamen in nichts nachstand, gilt im bürgerlichen Zeitalter durchgängig als kein richtiger Mann, sondern als 'verweibischt', kriecherisch.[13] Übersehen wird in dieser Argumentation völlig, daß sich auch der Feudaladel der Renaissance nicht weniger prächtig trug als sein höfischer Nachfahre – ohne daß hier das Argument der Machtlosigkeit angeführt werden könnte. Man denke an die engen Samthosen, die aufgebauschten Federhüte, die kostbar bestickten Wämste aus Samt und Seide und die vielfarbigen, verschieden gemusterten Schamkapseln. Der Blick Alewyns entziffert die Epoche vor dem Bruch nach Maßgabe der heutigen Ordnung der Geschlechter und der Ordnung der Repräsentation. Lacans Diktum, daß noch die Parade des Männlichen, das Zur-Schaustellen von Männlichkeit 'weibisch' wirkt, ist für die bürgerliche Epoche ohne Zweifel so richtig, wie es für die feudale Epoche falsch ist.

Im bürgerlichen Zeitalter befinden wir uns also, was das Verhältnis der Geschlechter angeht, wenn nicht in einem neuen, so doch radikalisierten Zustand. Die gesellschaftkonstituierende Grenze verläuft nicht mehr zwischen adelig und nicht-adelig, sondern zwischen weiblich und männlich. Die Opposition weiblich/männlich wird aber von einer zweiten Opposition verdoppelt, der von adelig und bürgerlich, wobei adelig zu einer Metapher für scheinhafte Macht geworden ist. In ihren Frauen stellt, pointiert gesagt, die Bourgeoisie die Kastration des Adels aus. Die alles entscheidende Opposition, die den Geschlechtsunterschied konstituiert, ist die von eigentlich und uneigentlich. Die Männer 'sind': sie sind jemand, sie sind eigentlich; dagegen erscheinen die Frauen künstlich, uneigentlich. Mode entsteht als etwas, das aus der vorgeblich unrhetorischen Eigentlichkeit des bürgerlichen Männerkollektivs ausgegrenzt ist, weil es Weiblichkeit und Adel im Zeichen ihres gemeinsamen frivolen Scheins zusammen- und folglich aus der wirklichen Welt ausschloß, wo man männerbündnerisch unter sich war.

Die von weiten Teilen der Sufragettenbewegung getragene Reformkleiderbewegung versuchte dieses Übel durch eine Kleidung aus der Welt zu schaffen, die die Frauen 'natürlich' anziehen sollte. Diese Kleidung, die alles Erotische im Zeichen des Natürlichen tunlichst zu vermeiden hatte, sollte es den Frauen erlauben, in unmarkierter Geschlechtlichkeit im Kollektiv der Menschen/Männer zu verschmelzen. Abgesehen von den Abgründen eines Begehrens, das ganz offensichtlich nicht auf seine Kosten kam, waren diese Bestrebungen nicht von Erfolg gezeichnet. Denn es trifft sich auch hier, daß in der Opposition zweier Terme der eine, die Eigentlichkeit, von dem anderen, der Uneigentlichkeit, abhängig ist und beide nur in und als oppositionelle Beziehung funktionieren. Die Uneigentlichkeit der Frauen ist die Bedingung für die Eigentlichkeit der Männer. Was die Mode streng geteilt, wie Schiller sagt, die Geschlechter nämlich, kann deswegen nicht zu Brüdern werden, und diese Unmöglichkeit ist in der

Verlegenheit des einen zum Bruder-Werdens genannt. Was Schiller als humanistische Utopie vorschwebte, erscheint anderen als ein Alptraum.

Die Mode, die sich als Diskurs in Kleidern über Kleider, als Kommentar gewissermaßen, herausbildet, ist den entgegengesetzen Weg der Reformkleiderbewegung gegangen. Sie setzte nicht auf unmarkierte Geschlechtlichkeit, sondern hat sich markierte Geschlechtlichkeit um jeden Preis auf die Fahnen geschrieben. Den Um- und Abwegen des Begehrens auf der Spur, kann sie Geschlechtlichkeit nicht anders als paradox markieren. Auf der einen Seite errichtet sie die Trennung der Geschlechter 'weiblich'/'männlich' – also markierte Geschlechtlichkeit versus unmarkierte Geschlechtlichkeit, 'uneigentlich' versus 'eigentlich' – auf, indem sie sie zur Anschauung bringt; gleichzeitig durchkreuzt sie diese sie konstituierende Opposition. Sie ist gewissermaßen selbst-dekonstruktiv; sie zersetzt, was sie konstituiert. Sie tut es, so meine These, durch Hyperfetischisierung; sie ist ein Fetischismus zweiten Grades.

Der Fetischismus ersten Grades wird greifbar in dem in den sekundären Geschlechtsmerkmalen übermarkierten weiblichen Körper, der sich vor ein paar Jahren im schlagenden Erfolg von Wonder- und Push-up-bras und dem reißenden Absatz der Popolster manifestiert. Frauen sollen eine Norm verkörpern, die zugleich Figur ist, die Figur eines idealen, maßstabsetzenden Körpers. Gerade in der angestrebten Verkörperung des Ideals stellt die Mode Künstlichkeit und Unerreichbarkeit aus.

Der gepolsterte weibliche Körper weist zurück auf die Mode des 19. Jahrhunderts, die in der Erotisierung des weiblichen Körpers so weit ging, Hüte zu lancieren, die dem, der sie zu lesen verstand, die Gebrauchsanweisung dafür geben konnte, wie die Krinoline zu öffnen sei. Während der männliche Körper in locker sitzendem Tuchrock fast verschwand, wurde die Silhouette des weiblichen Körpers immer oberflächenintensiver und raumgreifender als Produktion inszeniert.[14] Die Produktion von Weiblichkeit war und wird wieder ein Full-time-Job; den Frauen in Cookers Film *Women* und Woody Allens *Alice* bleibt zwischen Diät, Gymnastik, Friseur, Schönheitssalon und Shopping kaum noch Zeit, die raffinierten Intrigen zu spinnen, die sich alle um einen kaum sichtbaren und völlig unscheinbaren Ehemann drehen. Die Heldin von *Clueless* verbringt nicht nur unermüdlich tagelang in der *shopping mall*, sondern läßt ihre Garderobe vom Computer zusammenstellen und die Wirkung vom Kameraauge kontrollieren. Als Produktionszweig bleibt Weiblichkeit durchaus nicht ein Privileg der Oberschicht, sondern wird im Gegenteil zur Möglichkeit, die Klassendistinktionen niederzureißen. Fréderick's of Hollywood, der zwanzig Jahre lang die amerikanischen Frauen mit Polstern, Stützungen, und Schnürungen aller Art, mit Corsagen, Satinnachthemden und Spitzenreizwäsche per Katalog versorgt hat, faßt diesen Klassendurchbruch durch Weiblichkeit, der in französischen Romanen eher als beunruhigendes Phänomen auftaucht, sehr früh amerikanisch demokratisch: er wolle jeder Frau durch *sexiness* Chancengleichheit natürlich nicht mit den Männern, sondern in den Augen der Männer verschaffen.[15]

Fetischismus liegt in der Luft; man könnte von einer Fetischisierung des Fetischismus reden. Wenn meine Beschreibung der Mode der Moderne nicht ohne den Begriff des Fetischs auskommt, so liegt das daran, daß der Fetisch in der Mode in sein angestammtes Reich kommt: in das Reich des Stoffs, aus dem die Träume sind, in das Reich der Accessoires. Die den Fetisch bestimmende Struktur – das Schwanken nämlich zwischen Belebtem und Unbelebtem – wird in der Mode unablässig inszeniert. Künstliches wird naturalisiert, Natürliches wird künstlich. Schon im etymologischen Sinne von machen, produzieren, herstellen, ist der Fetisch ein Kunstprodukt, mit Künstlichkeit assoziiert, und als ein solches Kunstprodukt muß der weibliche Körper selbst gelten. Insofern kann das Make-up als Andeutung des Fetischs aufgefaßt werden, als der der weibliche Körper in der Mode seine Modellierung erfährt.

Nun ist der Fetisch nicht zuletzt ein Objekt, welchem im Übergang vom Organischen zum Anorganischen magische Kräfte zugesprochen werden: ein totes, im Tod aber seltsam belebtes, ein in seiner künstlichen Belebung faszinierendes Objekt, das sein Gegenüber im strahlenden Glanz der Juwelen geblendet versteinern kann, ihn bezaubernd bezaubert, ihn atemberaubend des Atems beraubt, ihn in seinen Bann schlägt. „Idole", sagt Baudelaire in seiner *Eloge du maquillage*, „elle doit se dorer pour être adorée."[16] Das Moment des Schwankens vom Belebten in Unbelebtes, in den unbelebten Glanz der Verehrung, ist ein für die Mode konstitutives Element: die Trophäe des toten Tieres am lebendigen Körper, die Maske des Make-up auf dem lebendigen Gesicht, die Edelsteine, die den Körper mit Mineralien überziehen, oder, radikaler noch, der Modekörper als ein in Bewegung gesetzter Puppenkörper, als der belebte Körper einer Statue. Diese Kippbewegung von Puppe, vorzugsweise Barbie, in eine lebendige Frau und umgekehrt, oder das Schwanken zwischen Statue und lebendiger Frau bestimmt die Modefotografie.

Mode inszeniert das Kippen vom Anorganischen ins Organische: Das ist Benjamin zufolge das Geheimnis im Herzen der Mode der Moderne:

> Es ist in jeder Mode etwas von bitterer Satire auf die Liebe, in jeder sind Perversionen auf das rücksichtsloseste angelegt. Jede steht im Widerstreit mit dem Organischen. Jede verkuppelt den lebendigen Leib der anorganischen Welt. Der Fetischismus, der dem Sex-Appeal des Anorganischen unterliegt, ist ihr Lebensnerv.[17]

Spielt man den Fetischbegriff ins psychoanalytische Register hinüber, dann ist Weiblichkeit zunächst ein Substitut. Sie steht für etwas anderes, denn sie deutet nicht auf sich selbst, sondern auf den Mann: Sie steht für sein Vermögen – man erinnere sich an die schöne Doppeldeutigkeit des „vermögenden" Mannes in Freuds Dora-Analyse – oder, wie Veblen seltsam prägnant sagte: Sie stellt sein Vermögen aus. Er, der 'ist', re-präsentiert sich durch sie. Die in der wirklichen Frau verkörperte ideale Weiblichkeit bedeutet also paradoxerweise 'Mann'. Nur dem Mann kommt im Gegensatz zu ihr das Privileg der Bedeutung, das Privileg einer buchstäblichen Identität zu. Das ist der tiefste Grund dafür, daß die weibliche Geschlechtsrolle von vornherein Travestie, Verkleidung männlicher Identität ist.[18]

Ideale Weiblichkeit, idealisierte Weiblichkeit, Weiblichkeit wie sie 'sein' soll, steht im Zeichen des Männlichen, das sie als ihr Signifikat hat. Die Differenz zwischen den Geschlechtern wird in einer hierarchisierten Opposition, die jedem der beiden Geschlechter einen unzweideutigen Platz zuweist und damit geschlechtliche Identität sichert, stillgestellt. Diese Anordnung, die mit dem Prinzip der Opposition das Prinzip Identität sichert, funktioniert im Kern fetischistisch. Und zwar derart, daß in ihr Männlichkeit um die ihr eingeschriebene und sie bedrohende Differenz der Geschlechter, oder die Kastration, komplementiert und vervollständigt, die Kastration verstellt und damit die tatsächliche Differenz der Geschlechter ausgelöscht wird – nicht obwohl, sondern gerade weil die Frau idealerweise ganz im Bezug auf das Männliche aufgeht. Erst indem 'sie' nur Frau ist, kann 'er' ganz Mann sein. Sie erscheint nicht mehr als sein negatives Spiegelbild – als kastrierte Frau – sondern als das faszinierende, betörende Objekt des Begehrens; sie 'ist' sein Vermögen. Insofern ist Weiblichkeit Maskerade, sein vermeintliches Sein aber auch Produkt ihres Scheins.

Im Transvestismus, der Travestie dieser Travestie, der Maskerade dieser Maskerade liegt das unausgesprochene Geheimnis der *haute couture*, die insofern eine affirmierende, hyperfetischistische Struktur hat. Als Travestie einer Travestie stellt sie die qua Opposition gesicherte unzweideutige Identität des Geschlechtes als Resultat von Verkleidung aus und bringt buchstäbliche, unmarkierte Männlichkeit zu Fall.

Ausstellen bedeutet entweder die Markierung oder aber die Durchkreuzung des Fetischs, der 'Weiblichkeit' ist. Mode repräsentiert nicht die Geschlechter, und das Alternativprogramm zum durchkreuzten oder markierten Fetisch 'Weiblichkeit' kann deshalb nicht die wahre, endlich authentische Frau sein. Mode repräsentiert, wenn überhaupt, dann die Unrepräsentierbarkeit der geschlechtlichen Differenz, die Unmöglichkeit also, sich *nicht* zu verkleiden, gerade indem sie den Unterschied der Geschlechter, die oppositionell angelegte Identität der sozialen Geschlechtsrollen komplett und rücksichtslos ausnützt. Gerade durch dieses hemmungslose Ins-Spiel-Bringen der Geschlechtsrollenklischees tauchen die wahre Frau und der echte Mann nicht als Realität, sondern als Phantasma in einer zur Identität fetischisierten, phallizistischen Ordnung der Geschlechter auf. Im *drag* wird der *drag*, der die Geschlechtsrolle ist, sichtbar, gerade indem er das Objekt des Begehrens, *Weiblichkeit*, in seiner Fetischisierung komplett affirmiert, völlig bejaht.

Mode ist – das war meine anfängliche These – *cross-dressing*. Ihr Star ist nicht von ungefähr der Transvestit: „meine elegantesten Kunden", so Christian Lacroix – „sind nicht mehr die Frauen, sondern die New Yorker Queens." Im Namen des anderen Geschlechtes tritt auch die Frau an, die die europäische Mode und das daran hängende Konzept von Weiblichkeit grundsätzlich revolutioniert hat: Rei Kawakubo firmiert unter *Comme des Garçons*, *Wie die Jungs*. Es wäre jedoch zu einfach, dieses *cross-dressing*, das die Mode ist, einfach als 'Mann zu Frau' bzw. 'Frau zu Mann' zu beschreiben. Geschlecht und Klasse überkreuzen sich in ihr nämlich. Die *haute couture* zieht Frauen nicht einfach als normale Männer, sondern als Dandys an. Was aber

macht den Dandy nicht nur zum „Zugpferd der Mode“[19], sondern zum ersten modischen Geschöpf im modernen Sinn? Zunächst, daß er anders als andere Männer ist. Der Dandy beschäftigt sich wie eine Frau – oder wie der Adelige – viel zu viel und zu sichtbar mit seinem Äußeren. Sein unnachgiebiger *pursuit of elegance*, seine unermüdliche Suche nach der raffiniertesten Form, dem perfekten Detail ist nicht nur Selbstzweck, sondern Protest gegen die Eigentlichkeit des bürgerlichen Männerkollektivs. Es stand im Zeichen des Adeligen und des Weiblichen, bei allem Heroismus umweht vom *odor di femmina*. Gefeiert wurde er von Baudelaire als „schwarzer Prinz der Eleganz“. Indem der Dandy als Mann offensichtlich allen Wert der Welt auf seine Kleider legte – so daß er sich oft völlig verausgabte, ja ruinierte –, erotisierte er nicht nur seinen Körper; er stellte sich in das dem männlich-bürgerlichen Sein zwecks Ideologie fremde Zeichen des Scheins. Die damit verbundene Erotisierung steht im Zeichen des Weiblichen.

Was geschieht dadurch strukturell? Die für die Identität und das heißt für die Opposition des Männlichen und Weiblichen zentrale Zuordnung von männlich/unmarkiert/eigentlich sowie die von weiblich/markiert/uneigentlich wird aufgebrochen. Der Dandy, ein eigentümlich uneigentlicher Mann, läßt die anderen Männer weniger eigentlich, weniger natürlich männlich, aussehen. Aus solchem Aufbrechen, aus solchen Dissonanzen zieht die *haute couture* ihr *raffinement* und ihren Witz. Die *haute couture* ist in ihren Anfängen eine Adaptierung der Dandymode für Frauen, die manchmal ohne Orientalismen nicht auskam. Sie beginnt mit der Abschaffung des weiblichen Kleidungsstückes schlechthin, mit der Abschaffung des Korsetts durch Paul Poiret. Poiret hat sich später gerühmt, den Frauen an Spielraum durch seine langen, extrem engen Röcke, die die arabeskenhafte Figur schufen, unten wieder wegzunehmen, was er ihnen oben durch die Abschaffung des Korsetts zugestanden hatte. Dieser als ausgleichende Gerechtigkeit daherkommende Sadismus war aber vor allem dazu angetan, einen seiner großen Flops zu kaschieren: tatsächlich hatte sich Poiret nämlich vergeblich darum bemüht, Hosen, wie sie orientalische Männer und Frauen tragen, an die europäische Frau zu bringen und damit nicht nur totale Beinfreiheit, sondern das männliche Kleidungsstück par excellence in die Damenmode einzuführen. Das war seit der französischen Revolution, die per Dekret verordnet hatte, wer die Hosen anhat, nicht mehr passiert. Die revolutionäre Verordnung, die die Ordnung der Geschlechter unmißverständlich festschrieb, um die „außer Rand und Band geratenen Geschlechtswesen“ an ihren Platz zu verweisen und deren „frechsten Zügellosigkeiten“ ein Ende zu setzen, wurde im übrigen im viel gefeierten *Code Napoléon* zum Gesetz erklärt.[20] Selbst der exotische Index des Orientalismus, der dem Männlichen von vornherein die Spitze nahm, weil die Orientalen per se im Geruch der Effeminiertheit standen, hat Poiret und seinen Hosen nichts geholfen.

Endgültig ist die Dandymode erst durch Coco Chanel adaptiert worden, die ihr auf der ganzen Linie zum Triumph verholfen hat. Der Smoking von Marlene Dietrich, in den 70er Jahren von Yves Saint Laurent in die *haute couture* eingeführt, ist das letze Glied in einer langen Kette der Übernahmen. Chanel soll, von sich selbst in der drit-

ten Person redend, zu Salvador Dali gesagt haben, daß sie „das englische Männliche genommen und es weiblich gemacht hat. Ihr ganzes Leben hat sie nichts getan als aus Männerkleidern Frauenkleider zu machen: Jacken, Haarschnitt, Krawatten, Manschetten."[21] Daß der Pate für diese neue Weiblichkeit im Zeichen des Männlichen nicht der geschlechtlich unmarkierte bürgerliche Mann war, sondern der Dandy, erkennt man leicht – nicht nur aus der Art der verwandelten Kleidung, sondern mehr noch an der Art, in der diese Mode zu tragen war. Die *desinvolture*, die *nonchalence*, die *Armut deluxe*, wie Poiret es, im Orientalisch-Üppigen schwelgend, abfällig nannte – kurz der sorgfältig kultivierte Anschein, daß man auf die Kleider, die man trägt, keinen Gedanken verschwendet – all das gehört zum Credo des perfekten Dandys. Chanels Dandymode überträgt damit eine Übertragung. Sie ist die Wiederaneignung der vorangegangenen Aneignung der als adelig und weiblich konnotierten Mode durch einige wenige Männer. Dieses neue 'Männliche' überträgt Chanel auf die Frauenmode.

Ein anderes Modell des Überschneidens von Klasse und Geschlecht ist Dior, der die Frau als *femme/femme*, als nur Frau, als endlich ganz Frau – und das heißt auch wieder als hemmungslos künstlich und behindert – vermeintlich also ohne den Umweg über das Männliche anzog. Diesen Umweg über das Männliche hatte Coco Chanel interessanterweise als 'natürlich' weiblich interpretiert; selbstbewußt hatte Chanel von sich behauptet, wirkliche Frauen für das wirkliche Leben anzuziehen. Während Chanel die Frau als Dandy anzog, machte Dior mit seinem superfeminisierten *new look*, mit Wespentaille, Korsett, weiten, bauschigen Röcken und Pfennigabsätzen seine Kundinnen jedoch nicht endlich wieder zu wirklichen Frauen – wie die aufatmende Presse bei so viel hinreißender Weiblichkeit fälschlich annahm. Chanel, auf die diese Mode angeblich wie das rote Tuch auf den Stier wirkte, hatte ein besseres Gespür dafür, was hier passierte; sie war der Meinung, daß Dior seine Kundinnen als Transvestiten verkleidete. Außer sich ob dieser neuen Mode, hat sich Chanel – jedenfalls wissen das ihre Biographen zu berichten – wutschnaubend geäußert: „Sehen sie sich das an, angezogen von Tunten, die ihre Phantasien ausleben. Sie träumen davon, Frauen zu sein und lassen wirkliche Frauen aussehen wie Transvestiten."[22] Diesen Fauxpas führte Frau Chanel darauf zurück, daß Dior natürlich nicht wissen könne, was eine Frau ist, da er selbst nie eine gehabt habe. Wir, postlacanisch sozusagen, wissen besser, daß es gar nichts nützt, welche gehabt zu haben; Chanels Frauen waren – obwohl sie Frauen gehabt hatte und selbst eine Frau war – jedenfalls keine Spur natürlicher, aber vielleicht moderner. Und das, weil sie nicht den Typus der *femme/femme*, sondern den der *garçonne* – der natürlichen Frau also? – verkörperten.

Frau als Dandy, Frau als Transvestit. Den Fetisch Weiblichkeit jedenfalls verkörpert in den Anfängen der *haute couture* ganz selbstverständlich die Frau. Diese klare Zuordnung ändert sich in der Mode, die ich als *Mode nach der Mode* beschrieben habe, in der Mode der 80er Jahre.[23] Das heißt nicht, daß deswegen die Trennung zwischen Weiblichkeit und Männlichkeit weniger scharf geworden wäre; sie hängt allerdings zunehmend weniger mit dem sogenannten biologischen Geschlecht zusammen.

Vier Typen treten in der Mode nach der Mode auf, die es in der Mode nicht gab. Erstens können Männer ganz im betörenden Glanz des Fetischs Weiblichkeit erstrahlen: Mann als Mann als Frau. Diese Mode hat dann oft nichts idealisierendes mehr, wie es etwa bei Diors *femme/femme* der Fall war. Auch wenn bei Diors neuer Superweiblichkeit Sublimes und Lächerliches nur einen Schritt auseinanderliegen, um Napoleon zu zitieren, so schlägt die Waage bei Dior eindeutig in Richtung Erhabenheit und Authentifizierung aus. Das trifft im Übrigen auch auf andere, superfetischistische Designer wie Montana, Mugler oder Versace zu. Bei Gaultier hingegen zeigt sie eher in Richtung lächerlich. Seine Bezugsgröße ist nicht mehr die *grande dame*, der alle zu Füßen liegen, oder auch nur die einfach bezaubernde junge Frau von nebenan, sondern die um Konformität und *comme il faut* überbemühte, dem Ideal der Traumfrau tapfer hinterherjagende Kleinbürgerin, die ihr Ideal en passant und ohne böse Absicht ins Lächerliche zieht. Schräg und nicht schön; so könnte vielleicht Gaultiers und nicht nur Gaultiers Motto heißen.

Zweitens können Frauen diesen von Männern angeeigneten Fetisch Weiblichkeit samt eingetragener Spuren der ersten Entwendung wiederum entwenden, sich ihn zurückaneignen, ohne daß es zu einer Authentifizierung oder Naturalisierung käme. Drittens – das ist die wahrscheinlich puristischste, formal ausgeklügelste Mode, die mit dem Label '*deconstruction*' versehen wurde, kann die Frau fetischisierte Weiblichkeit als Verkleidung neben sich hertragen, sich selbst als mehr oder minder mißglückte Verkörperung ausstellen und viertens tritt die Frau als verletzter Fetisch auf, dem die Spur der Kastration eingetragen ist. Dies ist ein Typus, den ich hier nur andeuten kann, da er weniger in den Kleidern zum Ausdruck gebracht wird, als vielmehr eine Technik der Modefotografie ist, wie sie Teller oder Richardson am eindrücklichsten illustriert.

Bevor ich zu Jean Paul Gaultier komme, der unter den gegenwärtigen Modedesignern vielleicht derjenige ist, der die Demontage der Verkörperung des Fetischs Weiblichkeit durch die Frau am effektivsten, wenn auch nicht am subtilsten vornimmt, möchte ich einen belgischen Modedesigner aus der Antwerpener Schule streifen, Martin Margiela, der seit 97 auch die Hermès-Kollektionen entwirft. Margiela arbeitet nicht primär mit *cross-dressing*, sondern hat ein strikt formales, für die Mode als kodiertes System betrachtet vielleicht innovativeres und radikaleres Verfahren entwickelt, um die Differenz zwischen Fetisch Weiblichkeit und Frau aufscheinen zu lassen. Seine Mode macht den Körper als Ort fetischistischer Einschreibung lesbar, gerade weil er mit dieser Einschreibung nicht identisch ist, sie nicht ver-körpert, sondern fetischisierte Weiblichkeit als ihm fremdes Konstrukt mit sich herumträgt. Dies geschieht durch ein raffiniertes Spiel zwischen der Schneiderpuppe, französisch *mannequin*, als Maß, auf das die Körper zu bringen sind, das die Körper normiert, und dem lebendigem Körper, zwischen Kleiderpuppe und Frau.[24]

Margiela zerrt das *mannekin* aus dem 'obszönen' Jenseits ins Rampenlicht der Bühne. Er zieht die Frauen als Mannequins, als Schneiderpuppen an. Seine fertigen Kleider sind so, wie sie auf der Puppe mit Heftgarn gesteckt sind, die Nähte und die

modellierenden Abnäher unversäubert nach außen, sichtbar versehen mit allen Hilfsmitteln. Sie kehren die sonst gut versteckten Tricks der Schneiderkunst nach außen. Die Schneiderkunst besteht darin, diesen Puppenkörper als Natur auftreten zu lassen, verkörpert von den Frauen. Die Mannequins, nach der Schneiderpuppe, dem *mannekin* benannt, setzten den Puppenkörper in Bewegung. Die vollkommene Frau, geht man dieser flämischen Spur im Herzen der französischen Mode nach, ist demnach – rein etymologisch betrachtet – ein *mannkin*, ein Männchen nicht so sehr im Sinne von Verkleinerung, sondern von – abnehmbarem – männlichem Geschlecht, Accessoire. Diese 'unfertigen' Kleider legen den versteckten Nexus der Mode als Faszination mit dem Unbelebten frei, mit der Puppe in ihrem Herzen. Bei Margiela wird dieser Prozeß offengelegt und umgedreht: Nicht das leblose Modell wird restlos verkörpert, sondern der lebendige menschliche Körper tritt als *mannekin*, als Schneiderpuppe auf. Der Frau wird der Fetisch Weiblichkeit nicht mehr auf den Leib geschrieben, sondern als fremder mitgeführt, als fremder vorgeführt – Fremdkörper.

Gaultier zieht seine Effekte nicht wie Margiela aus einem stark formalen, der *haute couture* immanenten Verfahren, sondern aus der massiven Inszenierung fetischisierten Geschlechts. Neu scheint mir bei Gaultier vor allen Dingen – und dem entspricht das soziologische Faktum einer ausgeprägten, ausdifferenzierten und massiv in Erscheinung tretenden Homosexuellenkultur –, daß fetischisierte Weiblichkeit nicht mehr an die Frau gebunden ist. Männer haben sie sich als Schwuchteln, Tunten, *drag queens* längst auf den Leib geschrieben. Auf der einen Seite macht Gaultier Männermode, in der diese das Zeitalter der Entsagung hinter sich gelassen haben, Männermode nicht mehr im Zeichen einer unmarkierten Sexualität, sondern hemmungslos markiert, bestückt mit sämtlichen Sexsymbolen, die auf dem Markt zu haben sind. Wie Frauen tragen sie Kunstpelze, grelle Farben, auffällige Schnitte, hautenge Leggings; jeglicher Form des Uniformfetischismus wird gefrönt. Sogar die Schamkapsel, die ich für ein endgültig ad acta gelegtes Requisit hielt, konnte man vor ein paar Jahren erspähen. Gaultier dekonstruiert in seiner Mode, was noch bei Yves Saint Laurent oder Versace als das natürlichste der Welt schien: daß nämlich die Frau fetischisierte Weiblichkeit verkörpert und in dieser Verkörperung authentifiziert.

Wenn Dior oder auch noch Saint Laurent die Frau als *drag queen* anziehen, so wird dieser Prozeß versteckt und naturalisiert. Die Frau soll fetischisierte Weiblichkeit restlos, tastecht gewissermaßen, verkörpern können. Gaultier hingegen trägt die Spuren, die Reste des *drag* in die Kleider ein und verhindert diese Verkörperung durch die Frau, markiert sozusagen den Umweg über den männlichen Körper und dessen Merkmale. Schlagendstes Beispiel in dieser mittlerweile schwindelerregenden, umwegigen Zirkulation fetischisierter Weiblichkeit, von Ent- und Wiederaneignung, sind die schwarzen, das Decolletés eines Fummels zierenden Wollhaare in Gaultiers Winterkollektion von 1993, die männliche Brustbehaarung evozieren. Selbst sie sind doppelt kodiert, zwiespältig. Denn sie können sowohl auf das männliche Brusttoupet – Bestandteil perfektionierter Männlichkeit – als auch auf die naturalen Brusthaare verweisen, die beim *drag* vergessen worden sind und so manches ansonsten hinreißend 'weibliche' Decolleté zieren. Die Winterkollektion 95/96, in der Mann als Frau als

Mann auftritt – eine männliche Wiederaneignung der ersten weiblichen Entwendung der Dandymode –, dreht die Spirale eine Drehung weiter. Im Verhältnis dazu sind die immer wieder propagierten Röcke für Männer tatsächlich einfältig.

Einerseits wird der Mann zum bevorzugten Träger fetischisierter Weiblichkeit, Männermode absolut *flamboyant*. Andererseits trägt die Frau den Fetisch Weiblichkeit als einen fremden, zuweilen von männlicher Aneignung durchkreuzten mit sich herum. Besonders schlagend Gaultiers Replik auf die kunigundeartigen Sexsymbole eines Fréderick's of Hollywood. Während dieser fetischisierte Weiblichkeit naturalisierte, kehrt Gaultier den Prozeß, durch den eine Frau den fetischisierten, weiblichen Körper verkörpern kann, buchstäblich nach außen. Po- und Busenpolster, Schenkel und Tailleschnürungen sind dem Kleid von außen appliziert. Eine verrutschte, verrückte, verschoben fetischisierte Weiblichkeit zeigte auch die Winterkollektion 95 von Vivienne Westwood, die der *cocotte* und ihrer offensiven, überzeichneten Erotik gewidmet war; zu bewundern sind nicht nur komplizierte Decolletés in Corsagen, die den Busen nach allen Regeln der Kunst modellieren; auch der Po, durch Popolster angehoben, bietet sich entzückend, aber etwas zu ausgestellt dar. Diese Verrückung des Weiblichen hat die Sommerkollektion *Dress meets Body 97* von *Comme des Garçons* noch eine Spur weiter getrieben, so daß Verrückung in Entstellung zu kippen droht. Weiblichkeit verrutscht ganz wörtlich. Die Busenpolster finden sich auf dem Rücken, die Popolster deutlich verrückt an der Hüfte etwa. Diese verrutschte, in dieser Verrutschung re-markierte Weiblichkeit hat nicht nur eine ironische oder parodistische Pointe; die tatsächlich neue Silhouette schwankt zwischen einer entstellten Figur, die zuweilen an den Glöckner von Notre Dame erinnert und einer ganz unvermuteten, völlig neuen Grazie, die die harmonische Symmetrie der antiken Statue als Maß westlicher Vollkommenheit endgültig hinter sich gelassen hat. So gelingt *Comme des Garçons* mit ihrer Sommerkollektion 97 das völlig Überraschende, tatsächlich Unerhörte: aus der Verrückung alter, aufgepolsterter Weiblichkeit eine neue Silhouette zu schaffen. (Bei den meisten Vichy-Stretchkleidern konnte man die Polster auch entfernen, um wieder ganz harmlos angezogen zu sein.)

Die Markierung der Markierung, die Weiblichkeit ist, muß weder zu Überzeichnung, noch zu Entstellung führen. Daß sie leichthändiger, weniger schockierend ausfallen kann, zeigen die Sommerkollektionen 99 von Yamamoto und Dries van Noten, die die Eleganz der *belle époque* mit *cul de Paris* und Krinolinen Revue passieren lassen. Yamamoto läßt die Produktion der aufgepolsterten weiblichen Silhouette als Taschenspielertrick erscheinen; sie hat nichts Steifes mehr, sondern wird leicht, beweglich, aufblasbar, einsetzbar, abnehmbar. Der seine Modellierbarkeit ausstellende Körper wird als Kunstobjekt inszeniert; dadurch wirkt er ballerinaartig, fast immateriell. Seine Reifröcke unterfütterte Yamamoto nicht mit Fischbeinkonstruktionen, sondern mit aufblasbaren, schwarzglänzenden Luftpolstern, die auch ohne Rock darüber getragen werden konnten; den Krinolineeffekt konnte man durch unter schwarzen Stretch gezogene, hauchleichte Konstruktionen erreichen. Die meisten dieser Kreationen konnten sich von zweidimensionalen in dreidimensionele Objekte verwanden. Van Noten erreichte seinen *cul de Paris*, europäisch sentimental die

Geheimnisse eines bäurischen Europas transportierend, durch ein paar Knöpfe, ein paar Raffungen.

Die Pointe dieser Angelegenheit, der Mode nämlich als Hyper- eher denn als Meta-Fetischismus, könnte von der Butlerschen Art sein. Der Mode käme in einer Butlerschen Argumentation die gleiche Funktion zu, die dem homosexuellen im Verhältnis zum heterosexuellen Paar zufiele. Sie würde das soziale Geschlecht als einen performativen Akt ausstellen, in dem das, was es vermeintlich repräsentierte, erst erzeugt würde. Ursprünglichkeit, Originalität, *realness* würden nicht dargestellt, lägen also der Darstellung, in der sie nur vermeintlich zum Ausdruck kommen, nicht voraus, sondern würden sich umgekehrt als Produkt eines performativen Prozesses entpuppen. Eine Logik der Produktion würde an die Stelle einer Repräsentationslogik treten. *Drag* wäre keine zweitrangige Nachahmung, die ein vorgängiges, ursprüngliches soziales Geschlecht voraussetzt; er wäre vielmehr in dem Maße subversiv, als er die Nachahmung im Herzen der herrschenden Geschlechtskonstruktion spiegeln und so den heterosexuellen Anspruch auf Natürlichkeit und Ursprünglichkeit bestreiten würde.[25]

Ich habe versucht, die Pointe des Hyperfetischismus der Mode in einer leicht anderen Funktion zu sehen und dabei sowohl die Differenz der Geschlechter, als auch die Funktion des Begehrens anders ins Spiel zu bringen. Könnte man nicht sagen, daß das Scheitern von Geschlechtsidentität, die Repräsentation von Geschlecht, schon der heterosexuellen Matrix eingeschrieben ist – und zwar gerade deshalb, weil der Verweis des einen, weiblichen, auf das andere, männliche, Geschlecht nie restlos gelingen kann. Der im Schein und Maskerade produzierte Überschuß kann das Sein, auf das er gerichtet ist, nicht ohne Verschiebung darstellen, und diese Darstellung wäre deshalb immer Entstellung. Wäre dann nicht die maßlose Fetischisierung von Geschlecht im Zeichen des Weiblichen zugleich die Anerkennung eines Versagens und der Triumph über dieses Versagen und Fehlschlagen? Würde sich nicht in der Mode als inszeniertem Fetischismus die Unmöglichkeit geschlechtlicher Identität, ganz Mann, ganz Frau zu sein, sowohl verkennen als auch manifestieren? Wenn der beschriebene Akt der Performanz nie ganz gelingen kann, sondern ständig mißlingen muß, kann sich dann Geschlechtsidentität anders als durch ein sich immer neu durchkreuzendes Unterfangen inszenieren?

Geschlechtsidentität würde sich dabei weniger als Norm oder Realität herausstellen, sondern als ein Phantasma, das in der hypertrophen, bedingungslosen Affirmation der absoluten Frau und des echten Mannes als dunkles Objekt der Begierde aufscheint – und zwar des heterosexuellen wie des homosexuellen Begehrens. Würde sich schließlich im blendenden Schein der schwindelerregenden Inszenierungen nicht bloß – und also nichts weiter als – das Beharren auf Eigentlichkeit und Buchstäblichkeit als verblendet herausstellen? Euphorisierende und melancholische Seite der Mode, schrecklich schöne Vanitas der Welt.

Anmerkungen:

1 Dieser Artikel erschien ist in leicht anderen Fassungen unter dem Titel „Transvestie – Travestie: Mode und Geschlecht", in: Jörg Huber/Martin Heller (Hrsg.): *Interventionen* [Museum für Gestaltung Zürich 1998], S. 57-77 und in *Fashion Theory* 3/1, 1999, Heft 1, S. 33-50.

2 Vgl. Pierre Bourdieu: *La distinction – critique sociale du jugement*, Paris 1979, S. 258-260.

3 Vgl. Georg Simmel: „Die Mode", in *Philosophische Kultur*, Leipig (2) 1919, S.44.

4 Rudolph von Ihering: *Der Zweck im Recht II*, Leizig 1883, S. 236, zitiert nach Walter Benjamin: *Das Passagen-Werk I*, Frankfurt/M. 1983, S. 125.

5 Vgl. Friedrich Theodor Vischer: *Mode und Cynismus*, Stuttgart (2) 1879.

6 Egon Friedell: *Kulturgeschichte der Neuzeit III*, München 1931, S. 203, exzerpiert bei Walter Benjamin: *Das Passagen-Werk I*, Frankfurt/M. 1983, S. 125.

7 Vgl. Barbara Vinken: „Alle Menschen werden Brüder: Republik, Rhetorik, Differenz der Geschlechter", in: *Lendemains* 71/72 (1993), S. 112-124.

8 J. C. Flugel: *The Psychology of Clothes*, London 1930.

9 Vgl. Gabriele Mentges: Der Mensch nach Maß – der vermessene Mensch", in: *Moden und Menschen*, Stuttgart 1995, S. 41-55, S. 42.

10 Thorstein Veblen: *Theorie der feinen Leute. Eine ökonomische Untersuchung der Institutionen I* (1899), Köln 1985.

11 Diese These untermauert Anne Hollander: *Anzug und Eros – Eine Geschichte der modernen Kleidung*, Berlin 1997. Hollander unterstreicht den Klassizismus des handwerklich so perfekt gefertigten Anzugs, der an der Figur des Apollos von Belvedere Maß nehme und jeden Mann mit der Erotik eines antiken Helden versehe. Daß Hollanders Lobrede des männlichen Anzugs so pro-modern wie anti-modisch ist, wird nicht nur da klar, wo sie den 'Respektverlust' der weiblichen Mode bedauert. Die Vollkommenheit des männlichen Anzugs zeigt sich für sie darin, daß der Klassiker mit jetzt schon zweihundert Jahren ununterbrochenem Erfolg kurz davor steht, die von allen Klassizismen erstrebte Ewigkeit der Antike zu erreichen.

12 Vgl. Richard Alewyn/Karl Sälzle: *Das große Welttheater – Die Epoche der höfischen Feste in Dokument und Deutung*, Hamburg 1959, S. 36ff.

13 Vgl. Karen Ellwanger: „Einkleidungen in 'Weiblichkeit' und 'Männlichkeit' im 19. Jahrhundert", nach dem Manuskript zitiert.

14 Vgl. Robert Musil: „Die Frau gestern und morgen", in *Gesammelte Werke 8*, Reinbek bei Hamburg 1978, S. 1193-1198.

15 Vgl. Laura und Janusz Gottwald: *Fréderick's of Hollywood 1947-73; 26 Years of Mail Order Seduction*, New York 1970, S. 9. Sollen Popolster bei Frauen die erotische Ausstrahlung in den Augen der Männer verstärken, dann unterstreichen Po- und andere Polster für den Mann, so *Fokus*, nicht seine männlichen Reize in den Augen der Frauen, sondern seine Karrierepotenz.

16 Charles Baudelaire: „Éloge du maquillage", in: *Le peintre de la vie moderne*, zitiert nach: *Curiosités esthétiques, L'Art romantique et autres Oeuvres critiques de Baudelaire*, Paris 1962, S. 492.

17 Walter Benjamin: *Das Passagen-Werk I*, S. 130.

18 Vgl. Shoshana Felman: „Weiblichkeit wiederlesen", in: Barbara Vinken (Hrsg.): *Dekonstruktiver Feminismus – Literaturwissenschaft in Amerika*, Frankfurt/M. 1991.

19 René König: *Macht und Reiz der Mode*, Wien/Düsseldorf 1981.

20 Vgl. Gundula Wolter: „Lieber sterb' ich, als meiner Frau die Hosen zu lassen – Zur Kulturgeschichte der Frauenhose", in: *Moden und Menschen*, Stuttgart 1995, S. 71-82, S. 72.

21 André Parinaud: *The Unspeakable Confessions of Salvador Dali*, New York 1981, S. 212, meine Übersetzung.

22 Zitiert nach Franco Zeffirelli: *Zeffirelli – An Autobiography*, New York 1985, S. 100, meine Übersetzung.

23 Vgl. Barbara Vinken: *Mode nach der Mode – Geist und Kleid am Ende des Jahrhunderts*, Frankfurt/M. 1993.

24 Vgl. dazu Barbara Vinken, „Eternity – A Frill on the Dress", in: *Fashion and Theory* 1 (1997), S. 59-68.

25 Vgl. Judith Butler: *Das Unbehagen der Geschlechter*, Frankfurt/M 1991.

Literatur:

Alewyn, Richard/Sälzle, Karl: *Das große Welttheater – Die Epoche der höfischen Feste in Dokument und Deutung*, Hamburg 1959.

Baudelaire, Charles: *Curiosités esthétiques, L'Art romantique et autres Oeuvres critiques de Baudelaire*, Paris 1962.

Benjamin, Walter: *Das Passagen-Werk*, Frankfurt/M. 1983.

Bourdieu, Pierre: *La distinction – critique sociale du jugement*, Paris 1979.

Butler, Judith: *Das Unbehagen der Geschlechter*, Frankfurt/M. 1991.

Ellwanger, Karen: „Einkleidungen in 'Weiblichkeit' und 'Männlichkeit' im 19. Jahrhundert", Manuskript.

Felman, Shoshana: „Weiblichkeit wiederlesen". In: Barbara Vinken (Hrsg.): *Dekonstruktiver Feminismus – Literaturwissenschaft in Amerika*, Frankfurt/M. 1991.

Flugel, J.C.: *The Psychology of Clothes*, London 1930.

Gottwald, Laura und Janusz: *Fréderick's of Hollywood 1947-73; 26 Years of Mail Order Seduction*, New York 1970.

Hollander, Anne: *Anzug und Eros – Eine Geschichte der modernen Kleidung*, Berlin 1997.

König, René: *Macht und Reiz der Mode*, Wien/Düsseldorf 1981.

Mentges, Gabriele: „Der Mensch nach Maß – der vermessene Mensch", in: *Moden und Menschen*, Stuttgart 1995, S. 41-55.

Musil, Robert: „Die Frau gestern und morgen". In: *Gesammelte Werke 8*, Reinbek bei Hamburg 1978, S. 1193-1198.

Parinaud, André: *The Unspeakable Confessions of Salvador Dali*, New York 1981.

Simmel,Georg: „Die Mode". In: *Philosophische Kultur*, Leipig (2) 1919.

Veblen, Thorstein: *Theorie der feinen Leute. Eine ökonomische Untersuchung der Institutionen I* (1899), Köln 1985.

Vinken, Barbara: „Alle Menschen werden Brüder: Republik, Rhetorik, Differenz der Geschlechter". In: *Lendemains* 71/72 (1993), S. 112-124.

– „Eternity – A Frill on the Dress". In: *Fashion and Theory* 1 (1997), S. 59-68.

– *Mode nach der Mode – Geist und Kleid am Ende des Jahrhunderts*, Frankfurt/M. 1993.

Vischer, Friedrich Theodor: *Mode und Cynismus*, Stuttgart (2) 1879.

Wolter, Gundula: „Lieber sterb' ich, als meiner Frau die Hosen zu lassen – Zur Kulturgeschichte der Frauenhose, in: *Moden und Menschen*, Stuttgart 1995, S. 71-82.

Zeffirelli, Franco: *Zeffirelli – An Autobiography*, New York 1985, S. 100, meine Übersetzung.