GENDER
OPEN
REPOSITORIUM

Prolegomena zu cross-dressing und Maskerade. Zu Konzepten Joan Rivieres, Judith Butlers und Marjorie Garbers – mit einem Seitenblick auf David Cronenbergs Film "M. Butterfly"

Liebrand, Claudia

1999

https://doi.org/10.25595/4066

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Liebrand, Claudia: *Prolegomena zu cross-dressing und Maskerade. Zu Konzepten Joan Rivieres, Judith Butlers und Marjorie Garbers – mit einem Seitenblick auf David Cronenbergs Film "M. Butterfly"*, in: Freiburger FrauenStudien : Zeitschrift für interdisziplinäre Frauenforschung, Jg. 5 (1999) Nr: 1, 17–31. DOI: https://doi.org/10.25595/4066.

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

FREIE UNIVERSITÄT BERLIN

HUMBOLDT-UNIVERSITÄT ZU BERLIN

Claudia Liebrand

Prolegomena zu *cross-dressing* und Maskerade. Zu Konzepten Joan Rivieres, Judith Butlers und Marjorie Garbers – mit einem Seitenblick auf David Cronenbergs Film *M. Butterfly*

Meine Einführung in das Thema *Frauen und Maskerade* ist in fünf Abschnitte gegliedert. Im ersten stelle ich Überlegungen zu Funktion und Ort der *cross-dressing*- und Maskerade-Diskussion in *gender studies* und Kulturwissenschaften an. Im zweiten bis vierten Teil werde ich auf die drei Theoretikerinnen eingehen, die für die momentane Diskussion entscheidendend sind: auf Joan Riviere, Judith Butler und Marjorie Garber. Im fünften und letzten Teil versuche ich mich dann (damit die Ausführungen nicht gar zu 'trocken' geraten) an einer Anwendung der vorgestellten Theoreme. Ich werde eine 'Lektüre' von David Cronenbergs *M. Butterfly* vorlegen, nehme also einen Film über die Wirkmacht tranvestitischer Effekte in den Blick.

1. Transvestismus als *sujet*

Transvestismus und *cross-dressing* gehören seit einigen Jahren zu den prominenten Themen der *gender studies*. Was aber macht *gender trouble*, um die schöne Formulierung von Judith Butler aufzugreifen, zu *dem* Diskussionsgegenstand der kulturwissenschaftlichen und philosophischen *gender*-Diskussion?

Versucht man eine wissenschafts- und institutionsgeschichtliche Antwort, dann hat diese Beschäftigung mit dem *cross-dressing*-Phänomen etwas zu tun mit der Reorganisation der *women's studies* als *gender studies*. Die *women's studies* waren der Argumentationszusammenhang, in dem Frauen versuchten (ich formuliere jetzt sehr allgemein), 'Weiblichkeit zu denken'. Sie untersuchten also etwa, wenn sie Philosophinnen waren, welcher Ort Frauen und Frauenkörpern im philosophischen Diskurs zugewiesen wird. Wenn sie Soziologinnen waren, beschäftigten sie sich vielleicht mit der Analyse der empirischen Situation von Frauen in patriarchalen Gesellschaften. In meinem Fach, der Literaturwissenschaft, lag der Fokus unter anderem auf der Herausarbeitung von Frauenbildern – mit ikonoklastischem Impetus: es wurde beklagt, daß Weiblichkeitsrepräsentationen in Texten der Tradition sich tendenziell in ein dichotomisches Doppelbild einpassen: 'die' Frau erscheint im Spiegel männlicher Imagination entweder als Heilige oder Hure, als Madonna oder Mätresse, als *femme fatale* oder *femme fragile* usw. Andere feministische Literaturwissenschaftlerinnen setzten sich zum Beispiel mit der sogenannten *écriture féminine* auseinander, man fragte sich, was es eigentlich bedeute, 'als Frau' zu schreiben, was die 'weibliche Schreibweise' von der 'männlichen' unterscheide.

Zeitlich sehr viel später als die *women's studies*, die sich im Amerika seit den 60er Jahre konstituieren, etwa gegen Ende der achtziger Jahre, etablieren sich auch

die *men's studies*. Die Konstitution der *men's studies* ist nicht als bloßes 'Nachziehen', als Komplettierung zu werten, sondern zeugt von einem kleinen Erdrutsch im Diskurs der Geschlechtlichkeit. Brechen die *men's studies* doch mit einem zentralen kulturellen Axiom: dem nämlich, daß nur Frauen ein Geschlecht haben. Wann immer in der philosophischen Tradition 'Geschlechtlichkeit' gedacht worden ist, ist sie als genuin weiblich konzipiert worden. Otto Weiningers Diktum, das Weib *sei* Sexualität, zu Beginn unseres Jahrhunderts in einer der wirkmächtigsten populärwissenschaftlichen Schriften zur Frauenfrage, mit dem Titel *Geschlecht und Charakter* (Weininger 1997), niedergelegt, faßt das kulturelle Meinungssystem also lediglich zusammen. Erst die *men's studies* entdecken mithin das Geschlecht der Männer (genauer müßte man formulieren, daß die *women's studies* die einseitige Festlegung der Frauen auf ihre Geschlechtlichkeit gesehen und kritisiert haben und die *men's studies* dem Rechnung tragen). Sie beschäftigen sich mit 'Männlichkeit' als historisch wandelbarer Größe. Wie wandelbar, zeigt zum Beispiel ein kurzer Blick auf die empfindsamen Helden des 18. Jahrhunderts. Es ist ein Ausweis ihrer Menschlichkeit und Männlichkeit, wenn sie an der Brust ihres seelenverwandten Gefährten ihre Tränen fließen lassen – ein Verhalten, daß im 19. Jahrhundert kulturell umkodiert wird: seit dem letzten Jahrhundert ist Weinen 'weiblich'.

In den *gender studies* nun, die seit Anfang der 90er Jahre gemeinsam mit den *queer studies*[1] die Frauen- und Männerforschung auch institutionell abgelöst haben, untersucht man zwar noch die Historizität von 'Männlichkeit' und 'Weiblichkeit', aber es wird nicht mehr versucht, von der Opposition Weiblichkeit/Männlichkeit ausgehend, tiefsinnig zu ergründen, was denn das *Eigentliche*, die *Essentialität*, von Weiblichkeit ausmache. Was Fragen der Essenz angeht, hat eine größere Skepsis Raum gegriffen. Nicht mehr das Männliche resp. das Weibliche steht im Zentrum des Interesses, sondern die Grenzscheide zwischen beidem, die *Geschlechterdifferenz*. Gefragt wird nun, wie textuelle und kulturelle Repräsentationssysteme den Hiatus zwischen 'Männlichem' und 'Weiblichem' konstruieren – und wie sie ihn dekonstruieren. Und genau dieses Problem der Konstruktion und der Dekonstruktion der Grenze, die die Geschlechter separiert, bringt den *cross-dresser* ins Spiel. Der Transvestit, die Transvestitin sind gewissermaßen genuine Anti-Essentialisten und Radikalkonstruktivisten, sie manövrieren die Biologie aus, transgredieren die Geschlechtergrenze und machen 'Weiblichkeit' und 'Männlichkeit' als (theatralisches) Spiel, als (Bühnen-) Inszenierung kenntlich, als einen vestimentären und performativen *code*, der 'Geschlecht' erst generiert.

Aus welchen Disziplinen die Theoretiker, meist sind es Theoretikerinnen, kommen, die zu Problemen der Inszenierung von Geschlechtlichkeit etwas zu sagen haben, liegt eigentlich auf der Hand. Zuständig für Fragen in bezug auf die Inszenierung, das theatralische Spiel mit 'Weiblichkeit' und 'Männlichkeit' sind Theater- und Kulturwissenschaftler – und zu denen ist Marjorie Garber zu rechnen. Zuständig für eine Theorie der Performanz und für die Fragen der Konstruktion und Dekonstruktion der Geschlechterdifferenz ist die Philosophie, und zwar eine radikalkonstruktivistischer Ausprägung: Judith Butler ist dort zu verorten. Wie Individuen ihre reale oder imaginäre Geschlechtlichkeit konzipieren und welche Strategien sie finden, um *gender*-Phantasien auf die Alltagsbühne zu bringen, damit beschäftigt sich unter

anderem die Psychoanalyse. Die psychoanalytische (jüngst erst wiederentdeckte) Theoretikerin, die in unserem Zusammenhang maßgeblich ist, ist Joan Riviere, auf die ich mich zunächst beziehe.

2. Weiblichkeitsmaskerade

Womanliness as a Masquerade ist der Titel eines Aufsatzes der Analytikerin Joan Riviere, der 1929 im *International Journal of Psychoanalysis* veröffentlicht wurde.[2] Skizziert wird ein Fall aus der analytischen Praxis. Riviere stellt uns eine ihrer Patientinnen vor,[3] eine tüchtige und erfolgreiche Amerikanerin, die eine ausgesprochen gute Ehe führt: Die „ausgezeichnete Beziehung zu ihrem Mann zeigte sich in der sehr innigen Zuneigung zwischen den beiden und dem vollkommenen und häufigen Erleben sexueller Lust. Sie war stolz auf ihre hausfraulichen Fähigkeiten; sie war ihrem Beruf ihr ganzes Leben lang mit ausgesprochenem Erfolg nachgegangen; sie hatte einen hohen Grad an Realitätsanpassung, und es gelang ihr, mit fast jedem, mit dem sie in Kontakt kam, gute und angemessene Beziehungen aufrechtzuerhalten" (Riviere, S. 35). Allerdings – so Riviere – sei die Stabilität dieser Frau „nicht so vollkommen" gewesen wie dem Anschein nach. Denn die Frau, zu deren Aufgaben das häufige Halten von Vorträgen gehörte, litt

> nach jedem öffentlichen Auftritt wie etwa einer Rede vor einem Publikum unter einer Angst, die manchmal sehr heftig sein konnte. Trotz des Erfolges, den sie unzweifelhaft hatte, und ihrer sowohl geistigen als auch praktischen Befähigung und ihres Talents, mit einer Zuhörerschaft umzugehen und mit Diskussionen zurechtzukommen, war sie hinterher immer die ganze Nacht aufgeregt und besorgt, hatte Bedenken, etwas Unangebrachtes getan zu haben, und war besessen von einem Verlangen nach Bestätigung. Dieses Verlangen nach Bestätigung ließ sie jedesmal am Ende der Veranstaltung (...) zwanghaft um Aufmerksamkeit oder ein Kompliment von seiten eines oder mehrerer Männer heischen. [Sie flirtete und kokettierte, versuchte sexuelle Annäherungsversuche der Männer zu provozieren.] (...) Der erstaunliche Gegensatz, den dieses Verhalten zu der höchst unpersönlichen und sachlichen Haltung während ihres Vortrags darstellte, auf den es zeitlich so schnell folgte, war ein Problem. (Ebd., S. 36.)

Riviere erklärt nun dieses zwanghafte Flirten und Kokettieren als unbewußten Versuch, den Zorn jener Männer zu besänftigen, den die Vortragende durch ihre Phallizität, will heißen: den kompetenten, intellektuellen, öffentlichkeitswirksamen Auftritt, erweckt zu haben befürchtete. In der Sprache der nach-lacanianischen Psychoanalyse heißt das, daß die Vortragende den Phallus usurpiert, in die männliche Position dessen rückt, der den Phallus hat (Männer *haben* bekanntlich den Phallus, Frauen repräsentieren ihn und können das, weil ihnen jeder Anteil an ihm fehlt; Frauen *sind* der Phallus, wie Lacan sagt – die Komödie der Heterosexualität stellt diese beiden Positionen, den Phallus zu haben oder der Phallus zu sein, immer wieder neu nach). Die von Riviere beschriebene Frau rückt

> in die Stellung des [Mannes, resp.] Vaters als Sprecher, Leser und Schreiber innerhalb des öffentlichen Diskurses, d. h. als Verwender der Zeichen im Gegensatz zum Zeichen- oder Tauschobjekt. (...) [Ihr] Begehren kann (...) als Begehren verstanden werden, den Status der Frau-als-Zeichen aufzugeben, um in der Sprache als Subjekt zu erscheinen. (Butler 1991, S. 85.)

Riviere formuliert das alles noch vor-lacanianisch:

> Die öffentliche Zurschaustellung ihrer geistigen Fähigkeiten, die sie an sich erfolgreich durchführte, bedeutete, daß sie sich selbst als im Besitz des Penis ihres Vaters zurschaustellte, nachdem sie ihn kastriert hatte. Sobald die Vorführung vorüber war, wurde sie von einer furchtbaren Angst vor der Vergeltung, die ihr Vater üben würde, erfaßt. Offensichtlich war das Bestreben, sich ihm selbst hinzugeben, ein Versuch, den Rachesuchenden zu besänftigen. (Riviere, S. 37.) Weiblichkeit [die kokette, weibchenhaftes Verhalten inszenierende Strategie] war daher etwas, das sie vortäuschen und wie eine Maske tragen konnte, sowohl um den Besitz von Männlichkeit zu verbergen, als auch um der Vergeltung zu entgehen, die sie nach der Entdeckung erwartete (...). Der Leser mag sich nun fragen, wie ich Weiblichkeit definiere und wo ich die Grenze zwischen echter Weiblichkeit und der 'Maskerade' ziehe. Ich behaupte gar nicht, daß es diesen Unterschied gibt; ob natürlich oder aufgesetzt, eigentlich handelt es sich um ein und dasselbe. (Ebd., S. 38f.)

Weiblichkeit *ist* nach Riviere also Maskerade.

Mir geht es nicht darum, das Riviere'sche Konzept psychoanalytisch auszuleuchten. Man könnte etwa die Frage nach dem Funktionsmechanimus der Weiblichkeits-Maske stellen, die nach Riviere dazu dient, den Kastrationswunsch zu verbergen. Ist es so, daß die Maske den Kastrationswunsch resp. den genuin weiblichen Mangel, die Kastration, verdeckt oder ruft sie den Eindruck von Mangel, von Kastration, erst hervor, suggeriert das Faktum der Maskierung, daß etwas, Mangel, Kastration, verborgen werden soll? Gefragt werden müßte auch, auf welche Weise Aggression in Koketterie überführt wird. Auf das Feld psychoanalytischer Diskussion begebe ich mich nicht, ich versuche statt dessen, kurz die Brauchbarkeit der Maskeradekonzeption für die *gender*-Diskussion zu skizzieren. Die Konzeption der Maskerade greift – kulturhistorisch gesehen – zentrale Weiblichkeitszuschreibungen auf und spielt mit ihnen, die die Texte, nicht nur der Literatur, sondern auch der Humanwissenschaften, explosionsartig seit dem 18. Jahrhundert hervorgebracht haben. Nicht erst bei Nietzsche und bei Weininger kann man nachlesen, daß das Weib Lüge und Fälschung ist, leere Hülle, ohne Bezug zu Transzendenz und Wahrheit. Ob von Lüge, Maske, Schleier, (Ver-)Kleidung oder Mode die Rede ist, in den westlichen Kulturdiskursen ist immer schon klar, daß all das 'weiblich' ist. Eine Theorie der Maskerade muß sich *nolens volens* mit diesem Zuschreibungssystem auseinandersetzen. Zugleich verweist das Konzept der Maskerade aber „auf die Ebene der Repräsentation, auf den kulturellen Akt der Darstellung [und der Konstruktion von Geschlecht] und kann so hartnäckige [und Common sense-]Vorstellungen einer vordiskursiven Natur zurückweisen“[4]. Von diesen Zurückweisungen hartnäckiger Vorstellungen einer vordiskursiven Natur wird im folgenden die Rede sein.

3. Abschied von der Biologie

In ihrem Buch *Gender Trouble* von 1990 (dt. Fassung 1991) leistet Judith Butler, Professorin für Rhetorik an der University of Berkeley und wichtigste Theoretikerin der *queer studies*, eben jene Ent-Naturalisierung des Geschlechterdiskurses, die mit derselben Konsequenz, in der sie diese durchführt, tatsächlich bis dahin nicht unter-

nommen worden ist. Butler denkt die Überlegungen der französischen und amerikanischen Theorie (vor allem wohl Michel Foucaults und Monique Wittigs) mit radikaler Konsequenz zu Ende. Sie attackiert nicht nur die Geschlechterrollendichotomie (engl. *gender*), damit gemeint ist das soziale Geschlecht, die Geschlechterrolle, von der wir natürlich wissen, das sie nicht natur- und gottgegeben ist, sondern ein kulturelles, ein soziales Konstrukt. Butler attackiert nun aber nicht nur *gender*, sie stellt auch die Kategorie *sex* in Frage, damit gemeint ist das biologische Geschlecht. Ihre Argumentation: Einen Körper, der reine 'Natur' sei und dem naturgemäß das Etikett weiblich oder männlich zukomme, gebe es nicht, weil es keine Körper jenseits kultureller Zuschreibungen und Einschreibungen gebe. Ergo ist für sie auch die Zweigeschlechtlichkeit nicht etwas dem Symbolischen Vorgängiges, keine biologische Tatsache, sondern eine kulturelle Lesart. Die veranlasse uns, die unendlich vielen verschiedenen Körper auf eine bestimmte Weise einzuteilen: mit einem binären *code* zu versehen, einen Frauen-, im Gegensatz zu einem Männerkörper zu konstruieren und beide mit antagonistischen Bedeutungen zu belegen (und Butler könnte – sie macht es nicht – auf Gesellschaften verweisen, die andere Einschreibungen vornehmen. Die Ethnologie kennt Völker, die die existierenden Körper in drei Geschlechter einteilen).

Butler erklärt also Biologie, den Körper, das anatomische Geschlecht schlichtweg für einen Effekt gesellschaftlicher hegemonialer Ordnungen. Sie argumentiert, daß Männlichkeit und Weiblichkeit Effekte von Inszenierung und Performanz sind. Geschlecht wird generiert durch Kleidung, Gesten und performative Akte. Der Eindruck von Natur, sei es die 'natürliche' Weiblichkeit, die 'natürliche' Männlichkeit, die 'natürliche' Heterosexualität, wird also mit künstlichen Mitteln hervorgerufen; was Natur scheint, ist in Wirklichkeit Theater – und das zeigen eben jene Transvestiten und Transvestitinnnen, die die (Alltags-)Bühne betreten. Im Spiel des *cross-dressers* mit den vestimentären Accessoires und den performativen Akten, die 'Weiblichkeit' resp. 'Männlichkeit' generieren, wird deutlich, daß Geschlecht nichts ist, was man *hat*, sondern etwas, was man *tut*. In gewisser Weise radikalisiert Butler nur etwas, was schon bei Simone de Beauvoir, der Urmutter der Frauenbewegung, nachzulesen ist: 'man wird nicht zur Frau geboren, sondern zur Frau gemacht'. Frei nach Butler, heißt das, daß man sich genausogut zum Mann machen kann. Das Geschlecht ist nichts, was immer schon gegeben ist, sondern was, damit es funktioniert, immer wieder in Szene gesetzt werden muß. Wie dieser Mechanismus abläuft, nach dem wir alle immer wieder gesellschaftliche Konstrukte inszenieren, macht nach Judith Butler die homosexuelle Subkultur deutlich: und ihre Theorie muß wohl auch gelesen werden als ein Plädoyer für Homosexualität (präziser wäre wohl zu sagen: als Plädoyer für die Subversion der Differenz von Heterosexualität und Homosexualität). Letztere ist für Butler so wichtig, nicht weil sie etwas ganz anderes als Heterosexualität ist, sondern weil Homosexualität die heterosexuellen Konstrukte wiederholt und in dieser Wiederholung nicht als Natur, sondern als Konstrukt ausstellt und damit denaturalisiert. Homosexuelle verhalten sich zu Heterosexuellen nicht wie Kopien zum Original, sondern wie eine Kopie zur Kopie. In der Travestie, in der parodistischen Kopie entpuppt sich das Original selbst als Parodie. Homosexuelle entlarven das Geschlecht mithin als Phantasmagorie, als Fiktion, als Maskerade. Wenn auf der lesbischen Seite

der *butch* den Mann, die *femme* die Frau darstellt, auf der schwulen Seite die *drag queen* die Frau und der Mann eben den Mann, wird in der karikaturhaften Überzeichnung die Opposition von 'echt' vs. 'gespielt' unterlaufen. Der Punkt ist hier nicht, daß wir die *drag queen* irrtümlich für eine echte Frau, den *butch* tatsächlich für einen wirklichen Mann halten, sondern daß 'echte' Männer und 'echte' Frauen schlagartig als genauso gespielte Geschlechter erscheinen – als 'imitierte'. Die *drag queen* (die Bezeichnung ist übrigens Shakespeare, also der Literatur, entlehnt) imitiert somit weniger das Geschlecht, als daß sie die signifikanten Gesten in Szene setzt, durch die Geschlecht konstituiert wird. Das 'ursprüngliche' und 'wirkliche' Geschlecht wird nicht als Tatsache, sondern als fingiertes, inszeniertes sichtbar. „Indem die Travestie die Geschlechtsidentität imitiert, offenbart sie implizit die Imitationsstruktur der Geschlechtsidentität als solcher – wie auch ihre Kontingenz" (Butler 1991, S. 202). Nicht, daß sie 'Weiblichkeit' und 'Männlichkeit' imitieren, haben *drags* und die *butches*, die *cross-dressers* in der homosexuellen Subkultur, also den 'Normalen' voraus. Was sie ihnen allenfalls voraus haben, ist das Bewußtsein vom Spielcharakter und die Lust, die in dissonierender Distanz und Ironie liegt.

Butler dreht tradierte Argumentationsmuster also um. Nicht *gender* ist es, das *sex* kulturell überformt. Sondern der Eindruck von *sex*, von biologischem Geschlecht, ist Effekt kultureller Zuschreibungen. Heterosexualität ist nicht natürliche Konsequenz der Tatsache, daß es eben Männer und Frauen gibt, sondern *gender identity*, die Existenz von Männern und Frauen, ist der Effekt jener regulativen Praxis, die Butler mit *compulsory heterosexuality*, Zwangsheterosexualität, bezeichnet. Nicht das Orginal (also etwa 'die natürliche Frau') ist ursprünglich (und wird von Transvestiten imitiert), sondern die transvestitische Inszenierung entlarvt, daß schon das Original Imitation ist. Etwas schlicht, aber klar formuliert: Butler zielt mit *Gender Trouble* – und das ist die politische Dimension ihres Ansatzes – auf die Außerkraftsetzung der vielleicht entscheidendsten Differenz, die Gesellschaft konstituiert: die Differenz zwischen Männern und Frauen. Ihr Strategievorschlag: Subversion der Geschlechtergrenze, Ersetzung der einen (Geschlechter-)Differenz durch viele Differenzen, durch ein Ensemble unterschiedlichster Geschlechtsidentitäten und Begehrensstrukturen:

> Die kulturellen Konfigurationen von Geschlecht und Geschlechtlichkeit könnten sich vermehren, oder besser formuliert: ihre gegenwärtige Vervielfältigung könnte sich in den Diskursen, die das intelligible Kulturleben stiften, artikulieren, indem man die Geschlechter-Binarität in Verwirrung bringt und ihre grundlegende Unnatürlichkeit enthüllt. Welche anderen lokalen Strategien, die das 'Unnatürliche' ins Spiel bringen, könnten zur Ent-Naturalisierung der Geschlechtsidentität als solcher führen? (Ebd., S. 218.)

Viele Leserinnen und Leser haben Butlers *Gender Trouble* auch als Aufruf zur Vervielfältigung zum Beispiel von *drag*-Darstellungen verstanden – als eine Form, herrschende Geschlechtsnormen ins Wanken zu bringen. In Butlers 1993 erschienenem zweiten Buch *Bodies that Matter* (dt. Fassung 1995) hat das Vertrauen darin, daß Transvestismus das System der Zwangsheterosexualität erfolgreich destabilisiert, einer skeptischeren Einschätzung Platz gemacht. Butler statuiert nun,

> daß es keine zwangsläufige Verbindung zwischen drag und Subversion gibt und daß drag so gut im Dienst der Entnaturalisierung wie der Reidealisierung übertriebener heterosexueller Geschlechtsnormen stehen kann. Im günstigsten Fall ist drag der Ort einer bestimmten Ambivalenz, die die allgemeinere Situation reflektiert, wie man in die Machtverhältnisse, von denen man konstituiert wird, einbezogen ist und wie man demzufolge in die gleichen Machtbeziehungen verwickelt ist, die man bekämpft. (Butler, 1995, S. 169f.)

Ausführlich setzt sich Butler im vierten Kapitel ihres *Körper von Gewicht*-Buchs mit der Frage auseinander, wie subversiv resp. wie affirmativ Transvestismus, *cross-dressing*, sich zur herrschenden Kultur verhält. Der Titel des Kapitels, „Gender is burning", rekurriert auf einen 1991 unter der Regie und in Eigenproduktion entstandenen Film *Paris is burning* von Jennie Livingston

> über *drag*-Bälle in Harlem, New York, die von 'Männern' besucht und veranstaltet werden, die entweder Afro-Amerikaner oder Latinos sind. Die Bälle sind Wettbewerbe, bei denen die Teilnehmer nach verschiedenen Kategorien konkurrieren. (...) [E]inige Kategorien sind weiblich markiert, sie reichen von *highdrag* bis zur *butch queen*, und manche, wie die der *bangie* [Schlägerbraut], kommen von der heterosexuellen, männlich schwarzen Straßenkultur. (Butler 1995, S. 174.)

Einer der 'Stars' von Livingstons Film ist Venus Xtravaganza, eine „Latina/voroperative[.] Transsexuelle[.], die *cross-dresser* und Prostituierte ist" (ebd., S. 169).

> Sie kann als eine hellhäutige Frau 'durchgehen', ist aber – aufgrund eines gewissen Scheiterns vollauf dafür gehalten zu werden – eindeutig verletzbar gegenüber homosexuellenfeindlicher Gewalt; [und sie wird nach Abschluß der Dreharbeiten auch tatsächlich umgebracht] (...) vermutlich von einem Freier (...), der sie als Reaktion auf die Entdeckung dessen, was sie ihr „kleines Geheimnis" nennt, dafür verstümmelt, daß sie ihn verführt. (Ebd., S. 175.)

hat. Venus größter Wunsch, sie breitet ihn vor der Kamera aus, ist, eine weiße Mittelstandsfrau zu werden, mit Vorortháuschen, Waschmaschine und Mann, den sie in weißem Brautkleid zu heiraten gedenkt. Das ist einer der Punkte, an denen wir

> durchaus bezweifeln [können], ob die Entnaturalisierung der sozialen Geschlechtsidentität und der Sexualität (...) auf eine Umarbeitung des normativen Rahmens der Heterosexualität hinausläuft" (ebd., S. 179). Die soziale Geschlechtsidentität ist für Venus ganz eindeutig auch in bezug auf Rasse und Klasse markiert. Allerdings nicht in dem Sinn, daß die soziale Geschlechtsidentität (...) die Substanz [wäre] (...) und Rasse sowie Klasse (...) die qualifizierenden Attribute. In diesem Fall ist die Geschlechtsidentität das Vehikel für die phantasmatische Umwandlung jenes Nexus von Rasse und Klasse, ist der Ort ihrer Artikulation. (Ebd., S. 176.)

Eine Frau werden, bedeutet für Venus gleichzeitig weiß zu sein (und es bedeutet auch, sozial aufzusteigen). Von einem Nexus zwischen ethnischer und geschlechtlicher Zuschreibung wird in meiner Filmlektüre von Cronenbergs *M. Butterfly* dann ausführlich die Rede sein.

Venus Xtravaganza scheint qua *cross-dressing* die Entnaturalisierung von *gender* zu gelingen. Allerdings macht – darauf weist Butler hin –, „[d]as Qualvolle ihres Todes am Ende des Films (...) auch deutlich, daß die[se] Entnaturalisierung unter grausamen und fatalen sozialen Zwängen steht" (ebd., S. 179). Die hegemoniale Gesellschaft verfügt – und Venus' Tod zeigt, daß das nicht nur metaphorisch zu

verstehen ist – „über die finale Macht, den Körper von Venus zu renaturalisieren und die vorausgegangene Überschreitung durchzustreichen, eine Auslöschung, die ihr Tod ist" (ebd., S. 179).

4. Alle Kultur ist Transvestismus

Im Anschluß an Butler hat Marjorie Garber in einer umfangreichen kulturwissenschaftlichen Studie von 1992 *Vested Interests. Cross-dressing and Cultural Anxiety* (dt. 1993) die Travestie und Maskerade der *cross-dressers* zum Untersuchungsgegenstand gemacht. Wie Butlers ist auch Garbers Intention eine dekonstruktive. Sie interessiert sich für *cross-dressing* als Möglichkeit, Geschlechtergrenzen zu verunklären, zu irritieren, zu destabilisieren: „Cross-dressing is about gender confusion" (Garber 1993, S. 544). Was Butler theoretisch entwickelt, führt Garber materialreich aus. Mit Blick auf die gesamte Neuzeit analysiert sie transvestitische Praktiken; zu den Untersuchungsgegenständen gehören sowohl die *cross-dressing*-Effekte der Shakespearestücke (am bekanntesten vielleicht: *Twelfth Night*) als auch die – *gender-crossing* auf die Leinwand bringenden – amerikanischen *mainstream*-Filme von *Some like it hot* bis *Tootsie*. Sie fragt, warum Peter Pan (fast immer) von Frauen gespielt wird und worauf Michael Jacksons androgyne Maskerade zielt. Warum wirkte Marlene Dietrich am erotischsten, wenn sie im Frack auftrat? Ob und was hat Transvestismus mit schwuler Identität zu tun? Wie leben *cross-dressers* im amerikanischen mittleren Westen? Wie verhalten sich Ehefrauen, deren Reizwäsche von ihren Männern benutzt wird? Wie lösen Frau-zu-Mann-Transvestiten das Problem, daß sie tendenziell immer wie Jungen, aber nicht wie Männer ihres Alters aussehen? Warum sind *cross-dressers* in bestimmten Berufsgruppen (z. B. unter Spionen) besonders häufig? In welcher Beziehung stehen Transvestismus (das Austauschen von Kleidern) und Transsexualität (das Austauschen des eigenen Körpers)? Garber stellt alle diese (und viele andere) Fragen – und sie gräbt zahlreiche unglaubliche Geschichten aus: die des recht erfolgreichen amerikanischen Jazz-Musikers Billy Tipton beispielsweise, dessen/deren jahrzehntelange Travestie erst durch ihren/seinen Tod beendet wurde. Die Leichenschau ergab den für Kollegen, Ex-Ehefrau und Adoptivsöhne gleichermaßen überraschenden Befund: Er war eine Frau. Anfang 1989 konnte man in der *New York Times*, dem *Boston Globe*, der *Spokane Spokesman-Review* und in Dutzenden weiterer amerikanischer Zeitungen mehr oder weniger reißerische Berichte über 'den Fall Tipton' lesen.

> Im Fernsehen interviewte man Tiptons frühere Frau und einen seiner Söhne (...); in einer Formulierung, die auch über die Radioprogramme ging, erklärte der Sohn (...) [offensichtlich mit] Gespür für die eher konstruierte denn essentielle Natur der Geschlechtskategorien: „Für mich wird er immer Papa sein".(Ebd., S. 99.)

Für die Zeitungen

> entschieden die empirischen Feststellungen [der Leichenschau] (...) in puncto Anatomie die Angelegenheit: Von hinten nach vorne gelesen war Tipton eine Frau. Für seine Frau und seinen Sohn („Immer wird er mein Papa sein.") ist Tipton ein Mann und wird er im historischen Präsens erin-

> nert: er *ist*, er wird *immer* sein. Billy Tipton als toter Körper (...) [hat also ein anderes Geschlecht als] Billy Tipton als lebendige Erinnerung. (Ebd., S. 101.)

Nach Garber sind „das keine trivialen Unterschiede: Vielmehr markieren sie den Unterschied zwischen einer positivistischen und einer theoretisch gebrochenen Auffassung vom Transvestismus und dem ihm gegenüber empfundenen Unbehagen" (ebd., S. 101). Bemerkenswert – so Garber – sei, wie die Tiptongeschichte erklärt und interpretiert wurde. Kitty Oakes, Tiptons ehemalige Frau, mutmaßte – und diese Mutmaßungen wurden von den Medien dankbar aufgegriffen –, daß die transvestitische Maskerade durch wirtschaftliche und auf das Jazz-Musik-Business bezogene Faktoren zu erklären sei. Noch bis zu den 60er Jahren seien fast ausnahmslos alle Jazzmusiker Männer gewesen. Als Mann habe Tipton einfach erfolgreicher sein können als als Frau (ebd., S. 100f.). Garber wendet sich gegen solche Erklärungsmuster des Transvestismus, weil sie diesen – wie sie sagt – *normalisieren*. Sie plädiert dafür, das Phänomen *nicht* auf andere Faktoren zurückzuführen. „Wie häufig [haben] (...) Beobachter der Kulturszene versucht (...), (...) [dem Transvestismus] eine, irgendeine Bedeutung zu geben, nur nicht die eigene" (ebd., S. 544). Die einzige Bedeutung, die legitimerweise dem Transvestieren gegeben werden könne, sei die, daß das Transvestieren konstitutiv für Kultur überhaupt sei, so etwas wie die Urszene von Kulturproduktion darstelle.

> Die bezwingende Macht des Transvestismus in Literatur und Kultur kommt (...) von dessen eigener Installation als Metapher – nicht als das, wofür eine wortwörtliche Bedeutung gefunden werden müßte, sondern eben genau das, ohne das es so etwas wie Bedeutung erst gar nicht gäbe. (Ebd., S. 544f.)

Transvestismus als kulturelle Metapher – das will heißen: *cross-dressers* führen uns jene prekären Prozesse der Symbolisierung, jene Bedeutungssetzungen, die das kulturelle Repräsentationssystem konstituieren, vestimentär und nichtsdestotrotz *in nuce* vor. Insofern gilt: Alle Kultur ist Transvestismus.

5. Jeder Orientale ist immer schon eine Frau

David Cronenbergs – Verflechtungen von *gender* und *race* thematisierender – Film *M. Butterfly* aus dem Jahr 1993 (der wie angekündigt mein Paradebeispiel für die Wirkmächtigkeit der Travestie sein wird) basiert auf einem auf dem Broadway überaus erfolgreichen Theaterstück gleichen Namens des Sino-Amerikaners David Henry Hwang. Dessen Bühnenstück geht wiederum auf eine wahre Geschichte zurück – eine wahre Geschichte, die jedoch schier unglaublich anmutet, wie schon ein kurzer Blick auf die *story* zeigt. Im Peking der sechziger Jahre verliebt sich ein französischer Diplomat in ein Mitglied der Pekingoper. René Gallimard (gespielt von Jeremy Irons), der Diplomat, lernt Song Liling (dargestellt von John Lone) – ich skizziere die Geschehnisse aus Gallimards Perspektive – auf einem Gartenfest für westliche Diplomaten kennen, anläßlich dessen die Sängerin einen Ausflug in ein ihr fremdes Repertoire unternimmt: Sie gibt die *Madame Butterfly* aus Puccinis gleichnamiger Oper, die bekanntlich die Geschichte erzählt von der bis zum Selbstmord gehenden Auf-

opferung einer asiatischen Frau für ihren treulosen westlichen Liebhaber. Song gefällt dem Diplomaten in dieser Rolle ganz ungemein, und eine Liebesgeschichte zwischen Gallimard und der Sängerin nimmt ihren clandestinen Lauf. Was Gallimard nicht weiß, ist, daß seine Geliebte für den chinesischen Geheimdienst arbeitet und ihn nach allen Regeln der Kunst aushorcht. Beide inszenieren ihr Verhältnis als wechselseitigen Bildungsprozeß: So fordert Song Gallimard auf, die Pekingoper zu besuchen, um seinen *process of education* zu fördern (was Song eigentlich projektiert, ist aber nicht Gallimards Ausbildung, sondern seine Verstrickung in Illusion und Wahn). Und auch Gallimard betrachtet sein Verhältnis zu Song (wir kennen das Pygmalion-Galathea-Muster) als Lehrer-Schülerin-Verhältnis: vor allem auf sexuellem Gebiet. Als sie ihm mitteilt, daß sie noch Jungfrau sei, verspricht er ihr: „I want to teach you, gently". Der Unterricht scheint erfolgreich zu sein. Dem Paar wird ein Kind geboren, ein glückliches Familienleben aber dadurch verhindert, daß die Sängerin – die Kulturrevolution ist inzwischen ausgebrochen – in ein chinesisches Umerziehungslager geschickt und Gallimard zurück nach Paris versetzt wird. Zurückgeschickt nach Paris wird Gallimard, weil sich alle seine Voraussagen über das Verhalten der Asiaten im Vietnamkrieg als katastrophal falsch erwiesen haben; in seinen Dossiers für den französischen und amerikanischen Geheimdienst hatte Gallimard das als politische Prognose gegeben, was ihm durch sein Privatleben als Wahrheit verbürgt scheint: „The Oriental will always submit to the greater force." Im Begriff des 'Orientalen', des 'Orientalischen', den Gallimard (alle Unterschiede zwischen Chinesen, Japanern, Vietnamesen verwischend) benutzt, sind alle Klischees des westlichen hegemonialen Diskurses über Asien enthalten. Gallimards Interpretation des privaten und des öffentlichen Lebens steht unter dem Zeichen des nationalen und sexistischen Chauvinismus. Und das Problem ist nicht nur, daß Gallimard unberechtigerweise Privates auf Politisches abbildet und falsche Schlüsse zieht. Das Problem ist, daß schon seine Einschätzung seines Privatlebens, seines Verhältnisses zu Song, so falsch ist wie seine Einschätzung der vietnamesischen Reaktion auf den Einmarsch der Amerikaner in ihr Land. Zurück im Paris der späten 60er Jahre fühlt sich Gallimard, als sei er in Peking (hier wie dort schwenken protestierende Massen rote Fahnen), die klaren Differenzen zwischen Westen und Osten, Frankreich und China, drohen zu verschwinden. Das Fremde und das Eigene werden nahezu ununterscheidbar, klare Zuschreibungssysteme kollabieren. Gallimard fällt es schwer, sich neu zu orientieren. Wenige Jahre später aber steht Song plötzlich vor seiner Pariser Wohnungstür. Beide sinken sich in die Arme – und leben solange glücklich zusammen, bis ihnen der französische Geheimdienst auf die Spur kommt. Gallimard, nicht länger Diplomat, sondern Kurier für geheime Dokumente, hatte Kopien an die chinesische Botschaft weitergegeben. Seine Erklärung dafür: man habe ihn mit seinem Sohn, der noch in China lebe, erpreßt. Im Gerichtssaal dann erfährt Gallimard – der große *showdown* –, daß seine Geliebte gar keine Frau ist, daß er vielmehr als Opfer einer Maskerade dasteht. Song wird abgeschoben, Gallimard zu mehrjähriger Haft verurteilt.

Im Gefängnis gibt er vor seinen Mitgefangenen eine *Madame Butterfly*-performance. Er verwandelt sich – Puccinis Opernmusik kommt vom Kassettenrekorder – mit Kimono, Perücke und Schminke in eine Asiatin, mittels jener performativen und vestimentären Gesten, die Geschlecht konstituieren (wie es bereits in den zwanziger

Jahren Joan Riviere, in unserem Jahrzehnt dann Judith Butler, Marjorie Garber und andere beschrieben haben). Es geht bei Gallimards Verwandlung nicht so sehr – wie in allen jenen Szenen, in denen Song eine Frau spielt – um die Mimikry von Geschlecht, sondern um das demonstrative, ja fast parodistische, clowneske Ausstellen jener Gesten und jener Verrichtungen, die Geschlecht generieren. Gallimards theatralische Maskerade zeigt und reflektiert kulturelle Bilder und Zeichen von Weiblichkeitsperformanz. Song bemüht sich, gewissermaßen illusionistisch eine Frau zu sein, er *ist* Gallimards Butterfly – und die Camouflage gelingt ihm so gut, daß auch der Filmzuschauer es glauben kann, während Gallimard in dieser Finalszene, in der die angelegte Verkleidung immer als Verkleidung kenntlich bleibt, eher das Prinzip von theatralischer Dopplung in Szene setzt – einer Dopplung, bei der die Kluft zwischen Körper und Bedeutetem nicht zugeschüttet wird. Der Film nimmt sich viel Zeit, Gallimards Transformation zur Frau, das Umkleiden und Auflegen von Make-up *on stage* vorzuführen – und er gibt ihm/ihr viel Raum für den Schlußmonolog:

> „I have a vision. Of the Orient. That, deep within her almond eyes, there are still women. Women willing to sacrifice themselves for the love of a man. Even a man whose love is completely without worth. (...) At last, in a prison far from China I have found her. My name is René Gallimard – also known as Madame Butterfly."

Auf diese Selbstidentifikation folgt dann der Suizid auf der Bühne, der auch ein wirklicher Suizid ist. Vor den Augen aller Zuschauer schneidet sich Gallimard mit dem scharfkantigen Handspiegel, mit dessen Hilfe er zuvor das Make-up aufgelegt hat, die Kehle durch.

Die Schlußszene des Films ist bemerkenswert in mancher Hinsicht. Cronenberg bezieht sein Finale optisch und musikalisch auf die große tragische Oper – als Zuschauer fungieren die auf der Leinwand, und auch wir, die Zuschauer vor der Leinwand. Wir, die Bebachter vor der Leinwand, sind gleichzeitig Beobachter erster und zweiter Ordnung. Wir beobachten Gallimards *performance* und wir beobachten den Voyeurismus der Gefängnisinsassen. Die Schlußszene, der auf und vor der Leinwand gefolgt wird, hebt den Unterschied von *off stage* und *on stage* auf. Denn Gallimards *performance*, zu der er sich vom Kassettenrekorder Butterflys Arie *Un bel dí* einspielt, besteht zum Großteil aus den kostüm- und schminktechnischen Akten, die aus einem Schauspieler eine theatralische Figur machen (und die üblicherweise nicht auf der Bühne, sondern in der Garderobe situiert sind). Puccinis Oper ist über die eingespielte Opernmusik, die hier zur Filmmusik wird, präsent – und natürlich als *sujet* von Gallimards *performance*. Cronenberg operiert hier also mit einer intermedialen Strategie – die Filmbilder greifen auf ein anderes Medium, die Bühne, zurück – und setzen es in Szene. Er weist damit auch darauf hin, daß gerade das Medium Film (wie auch der 'Intermedialitätsklassiker' Oper) immer schon – das ist inzwischen ein Gemeinplatz – ein hybrides ist, in dem akustische und optische Medien sowie Mischformen interferieren. Der Film zitiert mit dieser finalen Operneinspielung auch eine seiner Eingangssequenzen, in der Gallimard im Publikum sitzend Songs *Butterfly*-Aufführung verfolgte. Schon am Filmbeginn also ist auf den Bezugstext der Tradition verwiesen, als dessen Gegenlektüre *M. Butterfly* (schon der Titel legt es nahe) zu lesen ist: Puccinis *Madame Butterfly*. Cronenbergs neue *Butterfly* läßt sich durchaus als

Hommage an das traditionelle Medium verstehen, das als kulturelle Ikone herausgestellt wird – insofern wird das ältere Medium, Oper, vom jüngeren, Film, nicht abgelöst, sondern es wird für das jüngere Medium funktionalisiert.

Mit der Reinszenierung von Puccinis *Madame Butterfly* gelingt dem Protagonisten, René Gallimard, ein fulminanter Abgang – auf der Bühne von der Bühne und aus dem Leben: Gallimard schreibt die Komödie, ja den Schwank, die Farce, zu der sein Leben verkommen war (schüttelt sich doch ganz Frankreich vor Lachen über den Trottel aus, der einen Mann nicht von einer Frau unterscheiden kann), zu einer (Opern-)Tragödie um: ein *genre*-Wechsel, der gelingt, der aber den Tod – das blutige Ende ist für das *genre* Tragödie konstitutiv – des Protagonisten erfordert. Aus einer Witzblattfigur wird eine große tragische Heldin, die ihrem Tod einen Sinn zu geben weiß. Und die damit auf die paradoxe Struktur der Tragödie und der tragischen Oper rekurriert: nur durch (Selbst-)Destruktion der Heldin kann deren Eigenstes bewahrt werden. Ich-Konstitution wird mithin ermöglicht durch den Tod, Selbstrettung vollzieht sich durch Selbstdestruktion. Was das tragische Ende in Hwangs Stück und Cronenbergs Film von anderen Tragödien unterscheidet, ist das inszenierte *gender-crossing*, das sich lesen läßt als konsequenter Abschluß jener Dekonstruktion von Puccinis *Madame Butterfly*, als die *M. Butterfly* angelegt ist. Verliebt sich doch Gallimard nicht in Song Li-Ling, sondern in Cio-Cio-Sang, in die Protagonistin von Puccinis Oper – mithin in ein kulturelles Klischee, von der hingebungsvollen Asiatin, die ihre ganze Existenz dem Liebhaber aus dem Westen weiht.

Seine Wahrnehmung wird also gesteuert von einer kollektiven Phantasie, mit der der Westen den Osten 'belegt'; er sieht nicht, was er sieht, sondern was er wünscht zu sehen. In der Gerichtsszene, in der Song gefragt wird, warum um alles in der Welt Gallimard denn nicht das wahre Geschlecht Songs erkannt habe, erklärt Song (nicht im Film, aber in Hwangs diskursiver angelegter Theatervorlage): „The West has sort of international rape mentality towards the East. (...) The West thinks of itself as masculine – big guns, big industry, big money – so the East is feminine – weak, delicate, poor (...)." Der Richter fragt noch einmal nach: „But [how did you succeed in fooling] Monsieur Gallimard? Please – get to the point. Song antwortet: „One, because he finally met his fantasy woman, he wanted more than anything to believe that she was, in fact, a woman. And second, I am an Oriental. And being an Oriental, I could never be completely a man". Songs Antwort ist einfach: Die Realität hat keine Chance gegen die Imagination, und jeder Orientale ist immer schon irgendwie eine Frau. Aus westlicher Sicht verhält sich der Okzident zum Orient wie das Männliche zum Weiblichen. Und diese Phantasiemuster und kulturellen Semantisierungen sind offenbar so machtvoll, daß die Wahrnehmung von geschlechtlicher Identität an diesen Mustern ausgerichtet ist. Es gibt also keine Wahrnehmung, die die ideologischen Klischees korrigiert, sondern die ideologischen Klischees organisieren und strukturieren die Wahrnehmung. Auf diese, auf den Augenschein, auf die Optik kann sich Gallimard nicht – so wenig wie die Zuschauer – verlassen: es gibt keinen gewissermaßen 'unschuldigen' Blick auf Songs Gesicht. Jeder Blick ist immer schon 'kontaminiert' durch kulturelle Semantisierungen und Klischees und verstellt von Projektionen. Und der Film inszeniert immer wieder solche wirklichkeitskonstituierenden

Blicke – etwa zu Beginn des Films, als Gallimard Songs Opern-Präsentation beiwohnt.

In bezug auf Song ist für Gallimard der Augenschein also nicht hilfreich – und auch die direkte Aufklärung ist es nicht. Gleich im ersten Gespräch zwischen Song und Gallimard nach der *Madame Butterfly*-Aufführung – ein Gespräch voller objektiver Ironie, beglückwünscht Gallimard Song doch zu der *performance*, zu der Vorstellung, die sie gegeben hat – sagt Song zu ihrem/seinem Verehrer: „It's one of your favorite fantasies, isn't it? The submissive Oriental woman and the cruel white man." Song spielt also mit offenen Karten; er weist Gallimard auf die Phantasmagorie hin, in die dieser verstrickt ist. Sowenig wie der Augenschein hat aber dieser kritische Kommentar bei Gallimard eine Chance. Gallimard besteht auf seinem Nicht-Wissen-Wollen – und er besteht auf seiner kulturellen Ignoranz. Kann er doch nur glauben, Song sei eine Frau, weil er nicht weiß (und sich um dieses Wissen auch nie bemüht hat), daß alle Mitglieder des Ensembles der Peking-Oper Männer sind. Die Erklärung, die Song – spät im Film – einer Genossin für dieses *gender-crossing* in der Pekingoper gibt, ist so simpel wie überzeugend: Nur Männer wüßten, wie Männer wünschten, daß Frauen seien. Zumindest weiß Song, welche Männerphantasie sich Gallimard über 'die' asiatische Frau zusammenspinnt. Gallimard nun ignoriert nicht nur die fremde, die asiatische (Kultur-)Geschichte; er ignoriert auch die eigene zivilisatorische und kulturelle Vorgeschichte: Werden doch auch auf den europäischen Theatern der Renaissance Frauenrollen von Männern gespielt und Frauenrollen in Opern bis weit ins 18. Jahrhundert von Kastraten dargeboten. Gallimard ignoriert und verdrängt also nicht nur das Fremde, das Andere Chinas; er ignoriert, er verdrängt *auch* das Fremde, das Andere der eigenen Geschichte. Das Ignorierte und Abgespaltene schlägt zurück; der Orient in sich, den René Gallimard solange negiert und verleugnet hat, feiert seine *resurrectio*, wir haben es mit der altbekannten Wiederkehr des Verdrängten zu tun. In der Schlußszene wird René Gallimard Madame Butterfly – er verwandelt sich in eine asiatische Frau und vollzieht damit eine doppelte, eine ethnische und eine geschlechtliche Grenzüberschreitung. Und nimmt damit auch eine Korrektur der Positionen vor, die längst überfällig ist. Postfigurierte Gallimard doch nicht wirklich Pinkerton (also den Offizier aus dem Westen, in den Butterfly sich in Puccinis Oper verliebt) und Song die opferbereite Schmetterlingsfrau. Eigentlich waren die Positionen immer schon anders besetzt: Song gab die Butterfly, um Gallimard auszuhorchen und zu täuschen. Nun ist der, der in der Oper täuscht und betrügt, aber Pinkerton. Hinter der Butterfly-*performance* von Song verbirgt sich also eine Umkehrung der Rollen, die Gallimard mit seiner Schluß*performance* nur nachvollzieht.

Wovon er in seiner Beziehung mit Song nichts wissen wollte, akzeptiert er jetzt: den eigenen 'weiblichen' homosexuellen Anteil. Song hatte ihm ganz zu Beginn ihres Verhältnisses gesagt, daß es sich um eine der *most forbidden of loves* handele – die Liebe zu einem Ausländer. *Most forbidden*, das hätte Gallimard hören können, hätte er es hören wollen, ist aber auch die homosexuelle Liebe. Die praktizieren zu können, ohne es wissen zu müssen, diese Strategie setzt Gallimard in seiner Beziehung zu Song erfolgreich um. Er erforscht deshalb den Körper Songs nicht, verzichtet darauf, Song unbekleidet zu sehen, weil die Differenz von Songs weiblicher Kleidung und dem darunter befindlichen Körper zu seinem geheimen Wissen gehört. Songs

einzige Entkleidungsszene spielt im Gefängniswagen, der die gerade Verurteilten, René und Song, abtransportiert. „You are nothing like my butterfly", konstatiert Gallimard. Worauf Song zurückfragt: „Are you so sure?" – und beginnt, sich auszuziehen. Gallimard reagiert zunächst mit äußerster Panik, um dann in Gelächter auszubrechen. Die Filmszene ist deshalb so überzeugend geraten, weil sie eine virtuose Umkehrung traditionaler Vorgaben, ein ironisches Zitat kultureller Muster, darstellt. Der Voyeur wider Willen, Gallimard, reagiert auf einen *Männerkörper* mit namenlosem Entsetzen, als sähe er zum ersten Mal – Freud läßt grüßen – das kastrierte weibliche Genitale, und er bricht in ein Gelächter aus, das als apotropäisches zu verstehen ist. Gallimard muß, *nachdem* das Urteil über ihn bereits gesprochen ist (und dieses Verdikt ist nur vordergründig eines wegen Spionage, verurteilt wird Gallimards Versagen in und an der symbolischen Ordnung, deren konstitutive Differenz, die Geschlechterdifferenz, er anzuerkennen sich geweigert hat), der Wahrheit ins Gesicht (und auf das männliche Genitale) sehen. Nachdem sich Gallimard so endgültig seiner Butterfly beraubt sieht, entdeckt er – geschlechtliche und ethnische Grenzen transgredierend – die Butterfly in sich und schreibt diese Phantasie mit tödlicher Konsequenz in seinen Körper ein – in einem Akt, der als Gang in den Spiegel beschrieben werden kann. Einem Akt, in dem das Reale (das nach Lacan der Tod ist), das Imaginäre und das Symbolische (wenn wir mit Garber das Transvestitische als Urszene von Kultur anerkennen) zusammenfallen – und in dem qua Kastration (ich lese den Schnitt in die Halsschlagader auch als solche) jene Maske des Weiblichen wieder retabliert wird, die Song abgelegt hatte. Der tötende Schnitt wird zur vollkommensten Kastration.

Cronenbergs Film thematisiert in seiner letzten Szene die Transgression jener Grenze zwischen Okzident und Orient – zwei Räumen, die (qua kultureller Semantik) auch geschlechtlich markiert sind. Und der qualvolle Tod seines Helden, Gallimards, ist auch ein Lehrstück über die Gefahren der Entnaturalisierung von *gender*, ein Lehrstück über die Intransingenz und Brutalität der hegemonialen gesellschaftlichen Ordnungsmacht. Gallimards Tod setzt überdies in Szene, was Elisabeth Bronfen (in der Nachfolge von Lacan) als Fluchtpunkt des kulturellen Repräsentationssystems bestimmt hat: die Gleichsetzung von Weiblichkeit und Tod, die Tötung des Weiblichen, die Konstituierung der symbolischen, der kulturellen Ordnung durch den Ausschluß der (lebendigen) Frau. Insofern gilt: Erst der tote Transvestit ist wirklich eine Frau. Und Cronenbergs Film – insofern ist ihm auch ein Räsonnement über Funktionsweisen und Wahrheitswerte von Bildern eingeschrieben – hebt den Common sense aus den Angeln, demontiert im filmischen Medium den Mythos, daß das Bild, daß der Augenschein etwas klären kann. Die Bilder, die sich Gallimard von seiner Butterfly macht, sind Ergebnis kultureller und sozialer Konventionen und verstellt von Projektionen. Gallimards Blick konstituiert Song als Frau, seine Perzeption zeigt, daß Songs Strategie aufgeht, *gender* als Effekt von Theatralität, als Ergebnis vestimentärer und performativer Eindrucksmanipulation zu inszenieren. Gallimard geht in die illusionistische und phantasmagorische Falle; daß er das tut, ist auch Reflex jener westlichen Ideologie, die Asien immer schon 'weiblich' semantisiert.

Anmerkungen:

1 'Queer' heißt komisch, eigenartig, homosexuell – *queer studies* zielen auf ein Forschungsinteresse, das Transgressionen normierter heterosexueller Begehrensstrukturen fokussiert.

2 Es handelt sich um einen Aufsatz, der Lacans Theorie des Phallus entscheidend befruchtete. Lacan ist also so etwas wie ein heimlicher Wiederentdecker Rivieres, er schreibt sie aus, verschweigt aber ihren Namen. Ich zitiere diesen Aufsatz im Folgenden nach dem Wiederabdruck in: Liliane Weissberg (Hrsg.): Weiblichkeit als Maskerade. Frankfurt/M. 1994, S. 34-47.

3 Möglicherweise verbirgt sich Riviere hinter der Maske der Patientin: die Fallbeschreibung wäre in diesem Fall eine Selbstbeschreibung.

4 Elfie Bettinger/Julika Funk: „Vorwort". In: dies. (Hrsg.): Maskeraden. Geschlechterdifferenz in der literarischen Inszenierung. Berlin 1995, S. 8.

Literaturverzeichnis:

Bettinger, Elfi/Funk, Julika: „Vorwort", in: dies. (Hrsg.): *Maskeraden. Geschlechterdifferenz in der literarischen Inszenierung*, Berlin 1995, S. 7-14.

Bronfen, Elisabeth: *Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik*, München 1994.

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

– *Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts*, Berlin 1993.

Chow, Rey: „The Dream of a Butterfly", in: Diana Fuss (Hrsg.): *Human, All Too Human (Papers from the English Institute)*, New York 1995, S. 61-92.

Garber, Marjorie: *Verhüllte Interessen. Transvestismus und kulturelle Angst*, Frankfurt/M. 1993.

Hwang, David Henry: *M. Butterfly*, New York 1989.

Lauretis, Teresa de: „Kino und Oper, öffentliche und private Phantasien (mit einer Lektüre von David Cronenbergs 'M. Butterfly'", in: Huber, J. (Hrsg.): *Inszenierung und Geltungsdrang*, Zürich 1998, S. 143-163.

Riviere, Joan: „Weiblichkeit als Maskerade", in: Liliane Weissberg (Hrsg.): *Weiblichkeit als Maskerade*, Frankfurt/M. 1994, S. 34-47.

Weininger, Otto: *Geschlecht und Charakter. Eine prinzipielle Untersuchung*, München 1997.