



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Geschlecht als Kostüm –
Das demaskierende Potential der Parodie im Filmmotiv
der Verwandlung“

verfasst von / submitted by

Rhea Tebbich, BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien, 2020 / Vienna 2020

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

UA 066 583

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Masterstudium Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreut von / Supervisor:

Mag. Dr. Nicole Kandioler

Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung	1
2	Theorie	7
2.1	Einführung in die Feministische Filmtheorie	7
2.2	„Weiblichkeit* und Maskerade“ – Theorien von Joan Riviere und Mary Ann Doane	11
2.3	Einführung in die Theorien Judith Butlers	16
2.3.1	Die Differenzierung zwischen Geschlecht und Gender	16
2.3.2	Die Performativität der Geschlechtsidentität	17
2.3.3	Die heterosexuelle Matrix	18
3	Die Semiotik des Kostüms	20
3.1	Kleidungszeichen	20
3.2	Semiotische Ebenen der Geschlechtsidentität	22
3.3	Kostümsemiotik im Film	24
3.4	Zusammenfassung der Erkenntnisse	25
4	Methodik	27
5	Parodie nach Judith Butler	31
5.1	Parodie durch Travestie	31
5.2	Problematiken der Parodie durch Travestie	33
5.3	Filmbeispiel <i>Female Trouble</i> (R.: John Waters, US 1974)	36
5.3.1	Analyse der Verwandlungssequenz in <i>Female Trouble</i>	38
5.4	Zusammenfassung der Erkenntnisse	43
6	„Das Motiv der Verwandlung“ – Sequenzanalyse als Demaskierung der Konstruktion von Geschlecht	45
6.1	Einleitung zum Motiv der Verwandlung	45
6.2	Filmbeispiel <i>Now Voyager</i> (R.: Irving Rapper, US 1942)	46
6.2.1	Analyse der Verwandlungssequenz in <i>Now Voyager</i>	47
6.3	Sequenzanalyse <i>Miss Undercover</i> (R.: Donald Petrie, US 2000)	55
6.3.1	Einbettung der Filmsequenz	55
6.3.2	Analyse der Verwandlungssequenz	55
6.4	Sequenzanalyse <i>Orlando</i> (R.: Sally Potter, UK 1992)	72
6.4.1	Einbettung der Filmsequenz	72
6.4.2	Analyse der Verwandlungssequenz	76
7	Conclusio	91
8	Literaturverzeichnis	98

9	Medienverzeichnis	102
9.1	Filmverzeichnis	102
9.2	Aufführungsverzeichnis	103
9.3	Abbildungsverzeichnis	103
10	Abstracts.....	106
10.1	Abstract der Masterarbeit in deutscher Sprache	106
10.2	Abstract of the Master Thesis in English Language.....	107

1 Einleitung

„Eine Person bringt nicht direkt eine Idee hervor, sie stößt entweder auf eine Idee oder eine Idee stößt auf die Person. In jedem Fall wird man gewahr, dass eine Idee sehr viel länger an einem selbst gearbeitet hat als man selbst an ihr.“¹

Sowohl Kostüm als auch die Konstruktion von Geschlecht sind Themen, die mich schon länger beschäftigen. Obwohl der Zusammenhang offensichtlich scheint, halte ich eine genauere Untersuchung für relevant. Denn erst wenn man Systeme und Muster genauer untersucht, kann man sie auch verstehen und hinterfragen.

Kostüm² ist ein maßgebliches Mittel zur Konstruktion von Wirklichkeit im Film. Anders als in der Literatur, die es in der Regel den Leser*innen überlässt, sich die Gewänder der Protagonist*innen vorzustellen, geben Theater und Film als visuelle Medien den Kostümbildner*innen die Macht, durch ihre Kreationen Bilder in den Zuschauenden zu fixieren. Dies kann auf verschiedenartige Weisen erfolgen: indem durch ein Kostüm gesellschaftliche Rollenbilder kritisch kommentiert, karikiert und auch konstruiert werden. Oder einer De- und/oder Rekonstruktion unterzogen werden. Dies gilt insbesondere – so meine These – für geschlechtliche Rollenbilder. Laut dem Philosophen und Kulturkritiker Slavoj Žižek gibt uns das Kino nicht, was wir begehren, sondern sagt uns, wie wir zu begehren haben.³ Das Gleiche gilt meiner Meinung nach auch für die Repräsentation von Verhaltensmustern – Film sagt uns nicht, was Geschlecht ist, sondern wie wir Geschlecht zu performen haben.

Mich auf die Thesen Judith Butlers in ihrem Werk *Das Unbehagen der Geschlechter* stützend, gehe ich davon aus, dass Geschlecht performativ ist. Geschlecht ist also eine

¹ Judith Butler, „Von der Performativität zur Prekarität“, *Gender & Medien-Reader*, hg. v. Kathrin Peters/Andrea Seier, Berlin: Diaphanes 2016, S. 573-590, hier S. 573.

² In dieser Arbeit wird „Kostüm“ mit „Kleidung“ gleichgesetzt, der Terminus „Kostüm“ soll nur auf den filmspezifischen Kontext verweisen. Kaiser folgend ist in dieser Arbeit unter „Kostüm/Kleidung“ die Gesamtheit der fremden Objekte zu verstehen, die im engen Kontakt mit dem Körper zur Konstruktion der äußerlichen Erscheinung des Menschen beitragen und in diesem Prozess selbst zu Zeichen werden. Der Terminus umfasst neben vestimentärer Kleidung also auch Schmuck, Schuhe, Frisuren und alle sonstigen Artefakte, die die Gesamterscheinung der Menschen zu einem gegebenen Zeitpunkt beeinflussen. Zu meinem Verständnis des Kostüms zählt in diesem Fall also auch die „Maske“ der Schauspieler*innen, die im Film sonst oft gesondert betrachtet wird (vgl. Susan B. Kaiser, *The Social psychology of Clothing. Symbolic Apparences in Context*, New York: Macmillan 1985).

³ Vgl. *The Pervert's Guide to Cinema*, R.: Sophie Fiennes, UK NL AT 2006.

Wiederholung von Handlungen, die Geschlecht überhaupt erst hervorbringen und manifestieren.⁴ Film bietet sich als ideales Medium an, um dies zu untersuchen. Ihm ist es inhärent, vermeintliche ‚Realitäten‘ zu imitieren, somit unter anderem auch Geschlechtsidentitäten – was die Imitationsstruktur der Geschlechtsidentität als solche offenbaren kann. Film lässt sich auf vielen Ebenen analysieren, besonders die visuelle Ebene bietet sich hier an. Deswegen möchte ich mit Hilfe dieses Mediums eine Demaskierung vornehmen und die Frage stellen, ob Geschlecht als Kostüm bezeichnet werden kann.

Ich möchte herausfinden, wie die Mechanismen im Film funktionieren, um Geschlecht zu konstruieren. Fokussieren möchte ich mich auf das Kostüm und seine Funktionen, um später Schlüsse auf die Konstruktion der Entität Frau*⁵ zu ziehen. Für einen passenden Untersuchungsgegenstand halte ich das Filmmotiv der Verwandlung, da hier ein Kostümwechsel passiert, dem viele Bedeutungen eingeschrieben sind – aus der Untersuchung des Kontrastes der Filmbilder vor und nach der Verwandlung lassen sich Schlüsse auf die Konstruktion von Geschlecht ziehen.

Eine weitere optische Verwandlung ist für meine Arbeit relevant – die ‚Travestie‘. Ich stütze mich hier auf die Theorie der ‚Parodie‘ nach Judith Butler, die mithilfe der Travestie funktioniert.⁶ Ebendieser Parodie, welche ich auch in den Verwandlungsmomenten meiner Untersuchungsbeispiele erkenne, spreche ich ein Potential der Demaskierung von der Konstruktion von Geschlecht zu. Erläutern werde ich dies anhand des Filmbeispiels *Female Trouble* (R.: John Waters, USA 1974).

Die Theorien Joan Rivieres und Mary Ann Doanes zur „Weiblichkeit als Maskerade“, auf welchen meine Arbeit ebenfalls aufbaut, werde ich anhand der Verwandlungssequenz in *Now Voyager* (R.: Irving Rapper, USA 1942) veranschaulichen.

Die zwei Forschungsbeispiele, die in meiner Arbeit im Zentrum stehen, werden *Miss Undercover* (R.: Donald Petrie, USA 2000) und *Orlando* (R.: Sally Potter, UK 1993) sein. Hier soll eine Entwicklung hin zu einer bewussten Demaskierung von Geschlechternormen gezeigt werden – es werden Unterschiede aufgezeigt und Vergleiche gezogen, auch zu den

⁴ Vgl. Judith Butler, *Das Unbehagen der Geschlechter*, aus dem Engl. v. Katharina Menke, Frankfurt am Main: Suhrkamp ²⁰2019, S. 49.

⁵ Ausgehend von der Annahme, dass Geschlecht konstruiert ist, werde ich in meiner Arbeit die Bezeichnungen hierfür (Frau, Mann, weiblich, männlich) mit einem Stern (*) entsprechend kennzeichnen.

⁶ Vgl. Butler, *Das Unbehagen der Geschlechter*, S. 190-218.

vorangehenden heuristischen Beispielen: Welche parodistischen, demaskierenden Potentiale in Bezug auf die Konstruktion von Geschlecht weisen die Filme auf? Was könnte daran subversiv sein?

Ich halte die Auseinandersetzung mit der Darstellung und Konstruktion von Geschlecht für relevant, weil Film ein stark meinungsbildendes Medium ist. Oft sind uns die Mechanismen und Machtstrukturen gar nicht bewusst, die sich hinter unserem Verhalten verbergen und schlussendlich eben auch hinter unserem vermeintlich ‚natürlichen‘ Geschlecht und dem Ausdruck dessen. Die ‚Identifizierung‘ davon, wie und wo sich die Konstruktion der Geschlechtsidentität vollzieht⁷, kann womöglich dabei helfen, gewohnte Muster zu verstehen und zu durchbrechen.

Beziehen werde ich mich in meiner Forschung vorwiegend auf die Publikationen Judith Butlers, ihr Verständnis von Geschlecht als performative Praxis und der Parodie als Mittel zur Enttarnung ebendieser. Aber auch ältere feministische Theorien zur „Weiblichkeit als Maskerade“, nach Joan Riviere und Mary Ann Doane, sowie neuere Theorien zur Kostümsemiotik, der Funktion von Kostüm im Film sowie bei der Konstruktion von Weiblichkeit* werden mit einfließen – zentral sind für mich hier besonders die Ergebnisse der Untersuchung Antonella Giannones mit dem Titel *Kleidung als Zeichen: ihre Funktionen im Alltag und ihre Rolle im Film westlicher Gesellschaften; eine kultursemiotische Abhandlung*.⁸

Wie Giannone in ihrem Buch schreibt, wird die Rolle der Kleidung im Film von der Filmtheorie mitunter vollkommen ignoriert: „Kleidung wird zwar in Filmlexika oft als wichtiger Bestandteil der *Inszenierung* eines Filmes dargestellt, es fehlen aber Analysen, die sich ausführlich mit ihrem Funktionieren im Film beschäftigen, mit dem Gebrauch von vestimentären Zeichen, um Figuren zu konstruieren und um bestimmte Situationen zu repräsentieren.“⁹ Ich hoffe, mit meiner Arbeit zur Schließung dieser Forschungslücke beizutragen.

Leitend für meine Arbeit stelle ich mir somit die Fragen:

⁷ Vgl. Butler, Das Unbehagen der Geschlechter, S. 25.

⁸ Antonella Giannone, *Kleidung als Zeichen. Ihre Funktionen im Alltag und ihre Rolle im Film westlicher Gesellschaften. Eine kultursemiotische Abhandlung*, Berlin: Weidler 2005.

⁹ Giannone, *Kleidung als Zeichen*, S. 133.

- Wie wird in den Verwandlungssequenzen der Filme *Now Voyager* (R.: Irving Rapper, USA 1942), *Female Trouble* (R.: John Waters, USA 1974), *Miss Undercover* (R.: Donald Petrie, USA 2000) und *Orlando* (R.: Sally Potter, UK 1993) mittels Kostüm Geschlecht inszeniert und wechselwirkend konstruiert?
- Welches Potential hat die kritische Auseinandersetzung mittels Parodie im Filmmotiv der Verwandlung für die Darstellung und das Verständnis von Geschlecht im Sinne der ‚Performance Theory‘ von Judith Butler?

Ich gehe davon aus, dass Geschlecht performativ und die Parodie durch Travestie im Film ein geeignetes Mittel ist, um dies zu enttarnen. Besonders das Motiv der Verwandlung bietet sich an, da es hier einen starken Bruch auf visueller sowie narrativer Ebene gibt. Der Einsatz des Kostüms wird zum zentralen Mittel der Konstruktion von Geschlecht.

Die von mir gewählte Methode ist eine auf die Forschungsfrage fokussierte Filmsequenzanalyse. In dieser ‚feministisch-semiotische Filmsequenzanalyse‘ werde ich mich auf die Inhalte konzentrieren, die in ‚Verwandlungsmomenten‘ über das Kostüm an die Zuschauer*innen vermittelt werden. Mein Instrument ist hier die Semiotik. Folgen werde ich einem ähnlichen methodischen Ansatz wie Antonella Giannone in ihrer Analyse der Filme *Tootsie* (R.: Stanley Pollack, USA 1982) und *Victor/Victoria* (R.: Blake Edwards, USA 1982) in dem Kapitel „5.7 Kostümzeichen und die Verkleidung der Geschlechter: Die Fiktionalisierung des Transvestismus im populären Film“.¹⁰

Aufgebaut ist meine Arbeit wie folgt: Auf die Einleitung folgt ein theoretischer Teil. In diesem möchte ich einen Einblick in die feministische (Film-)Theorie bieten – einen kurzen historischen Überblick und weiters Definitionen, die für meine Arbeit relevant sind. Ich gehe auf den Begriff der ‚Maskerade‘ ein, der für die Entwicklung der Theorien auf diesem Feld maßgeblich ist. Ich ziehe hierzu Joan Rivieres revolutionären Aufsatz „Womanliness as a Masquerade“ aus dem Jahr 1929 und Mary Ann Doanes anschließende Überlegungen „Film and the Masquerade: Theorising the Female Spectator“, welche sich auf den Film spezialisieren, heran.

¹⁰ Vgl. Antonella Giannone, „5.7 Kostümzeichen und die Verkleidung der Geschlechter: Die Fiktionalisierung der Transvestismus im populären Film“, *Kleidung als Zeichen: ihre Funktionen im Alltag und ihre Rolle im Film westlicher Gesellschaften. Eine kultursemiotische Abhandlung*, Berlin: Weidler 2005, S. 161-173.

Darauffolgend werde ich Begriffe aus Judith Butlers *Das Unbehagen der Geschlechter* einführen, die auch für meine Arbeit von Relevanz sind. Jene beinhalten Butlers „Differenzierung zwischen Geschlecht und Gender“, ihre Theorie zur „Performativität der Geschlechtsidentität“ und ihr Verständnis der „Heterosexuellen Matrix“.

Im nächsten Teil meiner Arbeit möchte ich erklären, wie Geschlecht mithilfe von Kostüm im Film dargestellt und konstruiert wird – stützen werde ich mich hier auf Literatur zum Kostüm als Zeichen. Ich werde die Kostümsemiotik mit den Theorien der Performanz des Geschlechts vergleichen und die ersten Überschneidungen aufzeigen.

Anschließend werde ich meine Methodik präsentieren, die sich auf die Semiotik des Kostüms stützt.

Im darauffolgenden Kapitel werde ich Butlers Ansatz erklären, der besagt, dass die Performanz der Geschlechter durch ihre Parodie besonders gut sichtbar wird. Mit dem Mittel der Travestie werden Geschlechterrollen überhöht dargestellt und somit entblößt. Butler selbst bezieht sich auf den Film *Female Trouble* – diesen möchte ich in meiner Arbeit ebenfalls kurz untersuchen und anhand dessen ihr Verständnis von Parodie erläutern. Auch Widersprüche und Problematiken nach Butler, welche sie unter anderem in *Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts* anspricht, möchte ich herausarbeiten.¹¹ Weiters werde ich mithilfe des von Butler selbst gewählten Films *Female Trouble* das subversive Potential der Parodie durch Travestie anschaulich erklären. Ich werde mich hier ebenfalls auf ein Motiv der Verwandlung im Film fokussieren und untersuchen, wo das parodistische Potential liegt – denn das Motiv der Verwandlung wird im folgenden Kapitel essenziell.

Hier erkläre ich zuerst, warum sich das Motiv der Verwandlung anbietet, um die Konstruktion von Geschlecht zu enttarnen, besonders unter Anbetracht der visuellen Ebene des Kostüms. Im weiteren Verlauf werde ich die Verwandlungssequenz in *Now Voyager* analysieren, um die Theorien zur „Maskerade der Frau“ nach Riviere und Doane an diesem Beispiel zu verdeutlichen. Als Forschungsgegenstand heranziehen werde ich darauffolgend die Verwandlungssequenzen aus den Filmen *Miss Undercover* (Donald Petrie USA 2000) und *Orlando* (Sally Potter UK 1992). Sowohl in Hollywoodproduktionen als auch im Autorenfilm wird die Konstruktion des Geschlechts anhand von Kostüm sichtbar – auf die Unterschiede

¹¹ Vgl. Judith Butler, *Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts*, aus dem Engl. von Karin Würdemann, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2017.

werde ich in meiner Arbeit eingehen. Ich werde meine Forschungsbeispiele mit Butlers Filmbeispiel *Female Trouble* und ihrem Verständnis von Parodie, mit *Now Voyager* und der Maskerade, als auch miteinander vergleichen – und meine These belegen. Die Konstruktion von Geschlecht wird in den Verwandlungsmotiven nach und nach sichtbar: Im ersten Beispiel *Now Voyager* ist die Maskerade der Frau* gut erkennbar, aber wird im Film selbst wenig reflektiert. In *Miss Undercover* kommt durch die Parodie, die Ähnlichkeiten zu der Parodie in *Female Trouble* aufweist, eine neue Sichtweise hinzu. Im Autorenfilm *Orlando* werden mithilfe einer Form von Parodie, deren Vorzüge ich erläutern möchte, letztlich völlig neue Perspektiven eröffnet.

Funktioniert die Parodie in diesen Filmen mit ähnlichen Mechanismen? Bietet sich hier ein neues oder anderes Potential der Demaskierung einer Imitationsstruktur von Geschlechtsidentität?

Letztlich frage ich mich in meiner Arbeit wie Judith Butler in *Das Unbehagen der Geschlechter*: Wie kann man die „Konstruktion“, in der wir unweigerlich gefangen sind, erkennen und inszenieren? Gibt es Formen der Wiederholung, die keine einfache Imitation, Reproduktion und damit Festigung des Gesetzes bedeuten?¹²

¹² Vgl. Butler, *Das Unbehagen der Geschlechter*, S. 57.

2 Theorie

2.1 Einführung in die Feministische Filmtheorie

Für meine Masterarbeit, sowie für so viel weitere Forschung in der Theater- Film- und Medienwissenschaft, ist die Arbeit, die von feministischen (Film-)Theoretiker*innen geleistet wurde, zentral. Deswegen möchte ich im folgenden Unterkapitel eine kurze Einführung in die für meine Arbeit wichtigsten Aspekte der feministischen Filmtheorie bieten – auch, um meine Arbeit für die Leser*innen in einen gewissen Forschungskontext einzubetten.

Der Begriff „Feminismus“ wird Mitte des neunzehnten Jahrhunderts erstmals geschichtlich dokumentiert. Feminismus bezeichnet laut einer Definition von Rosemary Hennessy ein „Ensemble von Debatten, kritischen Erkenntnissen, sozialen Kämpfen und emanzipatorischen Bewegungen [...], das die patriarchalen Geschlechterverhältnisse, die alle Menschen beschädigen, und die unterdrückerischen und ausbeuterischen gesellschaftlichen Mächte, die insbesondere Frauenleben formen, begreifen und verändern will.“¹³

Maßgeblich für den wissenschaftlichen Kanon wurde die 1949 veröffentlichte Schrift *Das andere Geschlecht – Sitte und Sexus der Frau* der französischen Philosophin Simone de Beauvoir. In ihrem Buch kommt sie zu dem Schluss, dass die Geschlechtsidentität nicht angeboren, sondern anerzogen ist und dass das ‚Selbst‘ als ‚männlich‘ und ‚das Weibliche‘ als das ‚Andere‘ betrachtet wird.¹⁴ Auf den Schlüsselsatz ihres Buches „Man kommt nicht als Frau zur Welt, man wird es“¹⁵, beziehen sich zahlreiche feministische Wissenschaftler*innen, unter anderem Judith Butler. Diese schreibt in *Das Unbehagen der Geschlechter*: „Beauvoir stellt fest, daß man zwar zur Frau *wird*, aber daß dies stets unter gesellschaftlichem Druck geschieht.“¹⁶ Eine weitere zentrale These in Beauvoirs *Das andere Geschlecht – Sitte und Sexus der Frau* lautet wie folgt:

„Ein Mann kann schwer ermessen, wie außerordentlich groß die Bedeutung sozialer Diskriminierung ist, die von außen unerheblich scheint, deren moralische und intellektuelle

¹³ Rosemary Hennessy, „Feminismus“, *Historisch-Kritisches Wörterbuch des Feminismus*, hg. v. Frigga Haug, Hamburg: Argument 2003, S. 155-170, hier S. 155.

¹⁴ Vgl. Simone de Beauvoir, *Das andere Geschlecht – Sitte und Sexus der Frau*, aus dem Franz. von Uli Aumüller/Grete Osterwald, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt ¹⁰2009.

¹⁵ Ebd. S. 265.

¹⁶ Butler, *Das Unbehagen der Geschlechter*, S. 26.

Auswirkungen auf die Frau aber so tief gehen, daß es den Anschein haben kann, sie entsprängen einer Urnatur.“¹⁷

Diese „Urnatur“ wird in der feministischen Forschung oft infrage gestellt, auch von Judith Butler in Bezug auf die Konstruktion von Geschlecht.

In den 60er-Jahren beginnt in Europa eine ‚zweite Welle‘ des Feminismus, der diesen als Bewegung etabliert und es dauert nicht lange, bis diese Bewegung auch in der Forschung Einzug hält. „Zentraler Ausgangspunkt feministischer Wissenschaft ist es, *Geschlecht* als historische und soziale Kategorie anzusehen, um gesellschaftliche Bedingungen kritisch zu reflektieren und zu transformieren.“¹⁸ Auch die Filmtheorie wird maßgeblich vom Feminismus beeinflusst:

„Seit ihren Anfängen in den 1970er-Jahren trägt die feministische Filmtheorie wesentlich zur theoretisch-politischen Analyse des Films, seiner Rezeption, des Kinos als öffentlichem Raum, zur Weiterentwicklung filmwissenschaftlicher Terminologien und Instrumentarien sowie zur Institutionalisierung der Filmtheorie als akademischer Disziplin bei.“¹⁹

Kino war schon früh von großem Interesse für Frauen*. „Zum Beispiel ist das frühe Kino nicht nur als ›weibliches‹ Medium charakterisiert worden, weil es Frauen in besonderer Weise als Publikum adressierte, sondern auch, weil es ihnen eine ansonsten eingeschränkte Möglichkeit der Teilhabe an Öffentlichkeit und Freizeitkultur ermöglichte.“²⁰

Die Filmtheoretikerin Heide Schlüpmann untersuchte das frühe Kino der Jahrhundertwende und machte es als Kino der Frauen* fest.²¹ Frauen* konnten starke Positionen als Filmautorinnen einnehmen und in einer Filmsprache, die noch nicht durch die Blickkonventionen des Hollywoodkinos reglementiert war, subversive Geschichten erzählen.²² Doch „mit dem Entstehen des Erzähl- und Produktionssystems Hollywoods wurden diese weiblichen Positionen fast gänzlich zum Verstummen gebracht.“²³ Die

¹⁷ Beauvoir, *Das andere Geschlecht – Sitte und Sexus der Frau*, S. 23.

¹⁸ Barbara Thiessen/ Kathrin Heinz (Hg.), „Feministische Forschung – Nachhaltige Einsprüche. Einleitende Überlegungen“, *Feministische Forschung – Nachhaltige Einsprüche*, Opladen: Leske und Budrich 2003, S. 7.

¹⁹ Andrea B. Braidt, „Einleitung“, *Gender & Medien-Reader*, hg. v. Kathrin Peters/ Andrea Seier, Berlin: Diaphanes 2016, S. 23-30, hier S. 23.

²⁰ Kathrin Peters/Andrea Seier (Hg.), „Gender & Medien Einleitung“, *Gender & Medien-Reader*, Berlin: Diaphanes 2016, S. 9-22, hier S. 15.

²¹ Vgl. Heide Schlüpmann, *Unheimlichkeit des Blicks. Das Drama des frühen deutschen Kinos*, Frankfurt a.M. 1990.

²² Vgl. Braidt, „Einleitung“, in: *Gender & Medien-Reader*, S. 27.

²³ Ebd. S. 27.

Produktion von Kino liegt bis heute stark in Männer*hand – auch in der Filmbranche sind die Führungspositionen bis dato weitgehend von Männern* besetzt – und ist mittlerweile in der Rezeption ebenfalls oft auf diese ausgelegt. Hier handelt es sich nicht selten um unbewusste Prozesse, die von feministischen Filmtheoretiker*innen aufgedeckt werden. Maßgeblich beteiligt war hier beispielsweise der bahnbrechende Aufsatz „Visual Pleasure and Narrative Cinema“ (Visuelle Lust und Narratives Kino)²⁴, der 1975 von Laura Mulvey veröffentlicht wurde.

„Bereits die einleitenden Sätze weisen Mulveys Text als politische Kampfansage aus, adressiert an das vom (narrativen) Film bestärkte Subjekt, dessen Lüste [*pleasures*] bereits gesellschaftlich geformt sind und nicht erst vom Film hervorgebracht werden. Dieses Subjekt wird von Mulvey männlich gedacht und, so müsste man ergänzen, weiß, heterosexuell und bürgerlich. Die Problematik der Faszination dieses subjektkonstituierenden Kinos liegt in der Art und Weise, wie dieses Kino die von Ungleichheit und Unterdrückung geprägte Geschlechterdifferenz für die Generierung der visuellen Lust einsetzt.“²⁵

Mulvey postuliert in ihrem Aufsatz die Frau* im Mainstreamkino aus Hollywood als Objekt des Blickes – der Blick der Kamera und der des Publikums werden eins mit dem des männlichen* Protagonisten.²⁶ Mit Laura Mulveys Aufsatz wird die Psychoanalyse in der feministischen Filmtheorie salonfähig, was unter anderem Wissenschaftler*innen wie Mary Ann Doane den Weg ebnet. Doane versucht, die Schaumöglichkeiten der Frauen* im Film genauer auszuloten.²⁷ Ihre Überlegungen zur Maskerade im Film²⁸ sind Antwort auf die Theorie zur *Weiblichkeit als Maskerade* der Psychoanalytikerin Joan Riviere aus dem Jahre 1929²⁹. Riviere führte den Begriff Maskerade als Metapher für eine reflektierte Weiblichkeitsdarstellung ein, die sich bewusst als *Konstruktion* empfindet und eine Distanzierung zwischen ‚Frau‘ und Rolle schafft, aber gleichzeitig die Erwartungen an die dargestellten Frauen*rollen nicht enttäuscht.³⁰ Ich werde später in meiner Arbeit genauer auf die Maskerade nach Riviere und Doane eingehen, da sie für meine Untersuchung leitend sind.

²⁴ Laura Mulvey, „Visuelle Lust und Narratives Kino“, *Weiblichkeit als Maskerade*, hg. v. Liliane Weissberg, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch 1994, S. 48-65.

²⁵ Braidt, „Einleitung“, S. 24.

²⁶ Vgl. Ebd. S. 25.

²⁷ Vgl. Ebd. S. 26.

²⁸ Vgl. Doane, „Film and the Masquerade: Theorising the Female Spectator“.

²⁹ Vgl. Joan Riviere, „Womanliness as a Masquerade“, *Female Sexuality. The early Psychoanalytic Controversies*, hg. v. Russel Grigg et al., London: Karnac 1999, S. 172-183.

³⁰ Vgl. Giannone, *Kleidung als Zeichen*, S. 133.

Theorien zur Kleidung als struktureller Kode in der Darstellung von Menschen im Film wurden von dem Begriff der Maskerade, von Theorien zur Betrachtung des weiblichen* Körpers und von Fragen nach der Konstruktion des *Blickes* im Film angeregt. Zuvor kaum untersucht, kam es hier in der zweiten Hälfte der siebziger Jahre zu einer deutlich stärkeren Anerkennung in der feministischen Filmtheorie.³¹

In der feministischen Bewegung wurden nach und nach Stimmen laut, die eine intersektionale Diskriminierung³² erkannten und sich für die Rechte von Schwarzen³³ und queeren Frauen* stark machten – also Minderheiten, die mit mehreren Diskriminierungsformen zu kämpfen haben. Auch in der feministischen Filmtheorie spiegelte sich dies wider, beispielsweise in der Forschung von bell hooks und Ruby Rich. Beide bieten Theorien zum „oppositionellen Blick“; ein Blick, der sich den Sehkonventionen im Mainstreamkino, in welchem ebenjene Minderheiten missrepräsentiert oder gar nicht gezeigt werden, widersetzt.³⁴

Judith Butlers *Unbehagen der Geschlechter*, das 1990 veröffentlicht wurde, initiierte einen „performative turn“, der sich insbesondere in der queer film theory zeigt.³⁵ Butler geht davon aus, dass Performanz ein Akt der Verkörperung ist, mit welchem die Identität – zum Beispiel jene des Geschlechts – konstruiert wird. Geschlecht ist demnach das Ergebnis einer rituellen Wiederholungspraxis.³⁶

Letztlich sind Medien und Gender miteinander verstrickt, wie Andrea Seier und Kathrin Peters in der Einleitung zu ihrem Sammelband *Gender & Medien-Reader* darlegen.³⁷ „Daher geht es um Verfahren des Fragens: Wo und wie sind Geschlechtstervorstellungen in Medien wirksam? Und umgekehrt, wie strukturieren Medien Geschlechtstervorstellungen?“³⁸

³¹ Vgl. Ebd. S. 133.

³² Intersektionalität bedeutet, dass Menschen von mehreren Diskriminierungsformen (z. B. Herkunft, Geschlecht, Sexualität) betroffen sein können, die in Wechselbeziehung zu einander stehen.

³³ Mit der Kapitalisierung des Adjektivs Schwarz folge ich der gegenwärtig üblichen Schreibweise. Schwarz signalisiert demnach keine Hautfarbe, sondern eine Kategorie der Aneignung und des Verweises auf rassistische Verhältnisse.

³⁴ Vgl. bell hooks: „Der oppositionelle Blick. Schwarze Frauen als Zuschauerinnen“, *Black Looks. Popkultur, Medien, Rassismus*, Berlin: Orlanda Frauenverlag 1994, (engl. Orig.: „The Oppositional Gaze“, *Black Looks. Race and Representation*, Boston 1992, S. 115–132), S. 145–165.; vgl. Ruby Rich, *New Queer Cinema. The Director's Cut*, Duke University Press: Durham and London 2013.

³⁵ Vgl. Braidt, „Einleitung“, S. 29.

³⁶ Vgl. Butler, *Das Unbehagen der Geschlechter*, S.190-218.

³⁷ Vgl. Peters/ Seier, „Gender & Medien Einleitung“, S. 14.

³⁸ Ebd. S. 14.

Diese Fragen möchte ich in meiner Arbeit stellen und in feministischem Sinne beantworten. Denn „das Bestreben des Feminismus gilt der Aufhebung von Unterdrückungs- und Marginalisierungsstrukturen und -mechanismen“.³⁹

2.2 ‚Weiblichkeit* und Maskerade‘ – Theorien von Joan Riviere und Mary Ann Doane

Die Maskerade – ein leitender Begriff in meiner Arbeit. Maskerade bedeutet metaphorisch oft, etwas zu verschleiern oder zu überspielen. Eine ähnliche Funktion wird dem Kostüm im Film zugesprochen – es hilft den Schauspieler*innen, das eigene Ich zu maskieren und zu ihrer Rolle zu werden. Maske und Kostüm formen einen Charakter – und ein soziales Geschlecht, das von den Zuseher*innen erkannt werden soll. Auch das soziale Geschlecht im Alltag außerhalb des Kinos, das nach außen vorgetragen wird, ist oft nur eine Maske – das, was von der Gesellschaft gesehen werden will. Diese gilt es zu ‚demaskieren‘.

Ich möchte eine Einführung in die für mich maßgeblichen Texte zur Maskerade geben – jenen von Joan Riviere, der auch für Judith Butlers Theorien von Bedeutung ist. Und weiters Mary Ann Doanes Überlegungen, verfasst als Antwort auf Riviere, die einen Fokus auf die Maskerade im Kino legen.

Joan Riviere veröffentlichte 1929 ihren grundlegenden Text der feministischen Theorie „Womanliness as Masquerade“. Riviere war eine englische Psychoanalytikerin, Schülerin Ernest Jones und Sigmund Freuds. Auch in „Womanliness as Masquerade“ ist ihr Ansatz ein psychoanalytischer: bei einer Patientin fällt ihr ein markanter Widerspruch auf. Sie ist beruflich erfolgreich und selbstbewusst, kann sich im Arbeitsleben augenscheinlich vor Männern* beweisen. Doch sobald sie einen öffentlichen Vortrag gehalten hat, sucht sie danach bei ebendiesen nach Bestätigung. Diese holt sie sich allerdings durch Kokettieren mit ihren männlichen* Kollegen und Vorgesetzten und wählt dabei Vaterfiguren, die weniger auf den Gehalt ihrer beruflichen Arbeit eingehen sollen als auf ihre weiblichen* Reize.⁴⁰ Rivieres Schlussfolgerung aus diesem Verhalten lautet wie folgt:

“Womanliness therefore could be assumed and worn as a mask, both to hide the possession of masculinity and to avert the reprisals expected if she was found to possess it – much as a thief will turn out his pockets and ask to be searched to prove that he has no stolen goods. The reader may

³⁹ Thiessen/ Heinz, „Feministische Forschung – Nachhaltige Einsprüche. Einleitende Überlegungen“, S. 8.

⁴⁰ Vgl. Riviere, „Womanliness as a Masquerade“, S. 172-183.

now ask how I define womanliness or where I draw the line between genuine womanliness and the *masquerade*. My suggestion is not, however, that there is any such difference; whether radical or superficial, they are the same thing.”⁴¹

Riviere stellt die These auf, dass Frauen*, die ‚Maskulinität‘ besitzen, eine Maske der ‚Weiblichkeit‘ aufsetzen, um der Vergeltung zu entkommen, die sie von den Männern* fürchten.

“These conclusions compel one once more to face the question: what is the essential nature of fully-developed femininity? What is das wirklich Weibliche? The conception of womanliness as a mask, behind which man suspects some hidden danger, throws a little light on the enigma.”⁴²

Ebendieser Begriff der Maskerade und die Frage nach „dem wirklich Weiblichen“ wurden von vielen Filmtheoretiker*innen aufgegriffen und neu gestellt.

„Die Maskerade ist offensichtlich selbst ein ganzes Kino, das gegebene Bild der Weiblichkeit“ schreibt Heath. Vielleicht ist es daher nicht zufällig, dass sich gerade Filmkritikerinnen des Begriffs der Maskerade angenommen haben.“⁴³

Einer der wohl bekanntesten Texte zur Maskerade im Film stammt von der Professorin für Anglistik, Kultur- und Medienwissenschaften an der Brown University, Mary Ann Doane. Sie veröffentlichte ihn 1982 unter dem Titel „Film and the Masquerade: Theorising the Female Spectator“.⁴⁴ 1988 führte sie ihre Gedanken noch einmal weiter in dem Artikel „Masquerade Reconsidered: Further Thoughts on the Female Spectator“.⁴⁵

In „Film and the Masquerade: Theorising the Female Spectator“ stellt Mary Ann Doane eine deutliche Verbindung zwischen Laura Mulveys Versuch einer Theorie des Schauens und Riviers Konzept der Maskerade her. Laut Doane wird die weibliche* Zuschauerin zum Filmbild, also der Protagonistin, die sie sieht. Denn anders als bei Männern*, bei denen

⁴¹ Riviere, „Womanliness as a Masquerade“, S. 176.

⁴² Ebd. S. 181.

⁴³ Stephen Heath, „Joan Riviere and the Masquerade“, *Formations of Fantasy*, hg. v. Victor Burgin et al., London 1986, S. 45-61, hier S. 57.; Liliane Weissberg (Hg.), „Gedanken zur ‘Weiblichkeit’. Eine Einführung“, *Weiblichkeit als Maskerade*, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch 1994, S. 7-33, hier S. 21.

⁴⁴ Vgl. Doane, „Film and the Masquerade: Theorising the Female Spectator“, S. 418-436.

⁴⁵ Vgl. Mary Ann Doane, „Masquerade Reconsidered: Further Thoughts on the Female Spectator“, *Discourse* 11/1, 1988, S.42-54.

Fetischismus eine Distanz erzeugt, besteht kein Abstand zwischen ihr und dem Bild; das Betrachten wird zu Narzissmus.⁴⁶

Doane entdeckt allerdings die Distanz als notwendige Bedingung für die Subjektposition der Frau*⁴⁷, die mithilfe der Maskerade erzeugt werden kann: „Masquerade attributes to the woman a distance, alienation, and divisiveness of self.“⁴⁸

„Die Schwierigkeit der Zuschauerin liegt in der großen Nähe zum Filmbild, und das Konzept der Maskerade kommt Doane gerade dadurch entgegen, daß es eine Distanz zu postulieren scheint. Die Maskerade scheint eine Differenz zwischen der Frau und ihrem Bild vorauszusetzen, die wiederum eine Umorientierung vom Objekt zum Subjekt ermöglichen könnte. Doane kann daher der Zuschauerin Passivität absprechen: Sie kann das *weibliche* Bild in dieser Distanz selbst entwerfen oder ändern.“⁴⁹

In „Masquerade Reconsidered: Further Thoughts on the Female Spectator“ überdenkt Doane ihre Theorie: entwirft ihr erster Aufsatz die Möglichkeit einer „aktiven“ Maskerade, so beschreibt sie das Konzept der Maskerade nun als grundsätzlich passiv, da es Weiblichkeit* im Gegensatz zur Männlichkeit* definiert und dessen Konzeption voraussetzt.⁵⁰ Das Konzept der Maskerade macht Weiblichkeit* abhängig von Männlichkeit* für die eigene Existenz. „Nach Doane ist sie jedoch nicht nur bloße Reaktion, sondern auch eine instabile Reaktion und kann gerade deshalb der Theoretisierung der gleichfalls instabilen Position der Filmzuschauerin dienen.“⁵¹

“It is masquerade more generally conceived as designating the impossibility of a stable feminine position which seemed to align it with female spectatorship and its vicissitudes, pointing to problems which are still extremely insistent and have to do with issues of reading and readability, of pleasure, and of feminist interpretation. Beyond the concept of masquerade itself, my 1982 essay struggled with the difficulty of theorizing female spectatorship.”⁵²

Sowohl in ihrem Essay aus dem Jahre 1982 als auch ihrer eigenen Antwort auf ebendiesen bringt sie dasselbe Beispiel zur Veranschaulichung. Es handelt sich um eine Fotografie des Künstlers Robert Doisneau, die sie als Witz auf Kosten der Frau* postuliert.

⁴⁶ Vgl. Doane, „Film and the Masquerade: Theorising the Female Spectator“, S. 424.

⁴⁷ Vgl. Weissberg, „Gedanken zur ‘Weiblichkeit’. Eine Einführung“, S. 24.

⁴⁸ Doane, „Masquerade Reconsidered: Further Thoughts on the Female Spectator“, S. 47.

⁴⁹ Weissberg, „Gedanken zur ‘Weiblichkeit’. Eine Einführung“, S. 24.

⁵⁰ Vgl. Ebd. S. 25.

⁵¹ Weissberg, „Gedanken zur ‘Weiblichkeit’. Eine Einführung“, S. 25.

⁵² Doane, „Masquerade Reconsidered: Further Thoughts on the Female Spectator“, S. 49.



Abb. 1: „Un Regard Oblique“, Fotografie: Robert Doisneau, 1948. Entnommen von: Winfried Pauleit, „The Reconsidered reconsidered. Mary Ann Doanes feministische Theaoriearbeit zwischen Standbild und Bewegungsbild“, *NACH DEM FILM*, 14.09.2009, <https://www.nachdemfilm.de/issues/text/reconsidered-reconsidered>, 28.05.2020.

Doane setzt in ihrer Analyse des Bildes „Un Regard Oblique“ (1981) (auf Deutsch: Ein schräger Blick) die patriarchalen Blickverhältnisse innerhalb und außerhalb des Kinos gleich.

Folgt man Doanes Analyse der Blickkonstruktion in der Fotografie, stößt man auf den Blick des Mannes*. Der Blick der Kamera bildet ein Dreieck zusammen mit dem Mann* (rechts) und dem Gemälde, das einen weiblichen* Akt darstellt (links). Doane schreibt: „The photograph insures a complicity between the man and the presumably male spectator, operating to exclude the woman [...]“.⁵³ In dieser männlichen* Perspektive gibt sich die Fotografie erst in voller Gänze zu erkennen. Der obszöne Witz wird auf Kosten der Frau* erzählt und schließt die weibliche* Zuschauerschaft aus.⁵⁴ Das Bild kann von der weiblichen*

⁵³ Doane, „Masquerade Reconsidered: Further Thoughts on the Female Spectator“, S. 49.

⁵⁴ Vgl. Doane, „Film and the Masquerade: Theorising the Female Spectator“, S. 452.

Betrachterin nicht gelesen werden – es kann ihr nur durch das Einnehmen der männlichen* Position und durch Masochismus Freude bereiten.⁵⁵

In „Masquerade Reconsidered: Further Thoughts on the Female Spectator“ schreibt Doane, man könne sich oft mit dem weiblichen* Charakter im Film identifizieren, aber dies bedeute keinen Zugang zu feministischer Interpretation für die weibliche* Betrachterin. Die feministische Kritik müsse weiter gehen⁵⁶ – und so endet sie ihren Aufsatz mit folgendem Plädoyer:

“Doisneau’s photograph is a joke which is funny only at the expense of the woman, but it is not the only way of visualizing female spectatorship. Riviere’s patient, looking out at her own male audience, with impropriety, throws the image of their own sexuality back to them as *game*, as *joke*, investing it, too, with the instability and the emptiness of masquerade. Heath refers to this as a strong ‘social-political, feminist joke’ in the manner of Virginia Woolf in *Three Guineas*. As long as she is not caught in her own act. As long as she does not forget that the masquerade of femininity and masculinity are not totally unreal or totally a joke but have social effectivity we cannot ignore. We still need to tell our own jokes, but hopefully different ones. *Structurally* different ones.“⁵⁷

Letztlich stimmt Doanes Formulierung nicht genau mit der von Riviere überein, „die davon ausgeht, daß Weiblichkeit grundsätzlich Maskerade ist. Doane legt den Begriff in einer Weise aus, die es ihr ermöglicht, die destabilisierenden und befremdenden Aspekte der weiblichen Maskerade herauszustellen und somit ihren Wirkungen einen subversiven oder zumindest störenden Charakter zu verleihen.“⁵⁸

Auch Judith Butler beschäftigt sich mit der Frage nach Weiblichkeit* und Maskerade, und antwortet in ihren Überlegungen auf Joan Riviere. Liliane Weissberg fasst diese wie folgt zusammen: „Das Konzept der Weiblichkeit als Maskerade könnte, strikt essentialistischen Theorien widersprechend, eine geschlechtliche Identität als konstruierte postulieren.“⁵⁹ So bildet die Diskussion um die Maskerade den Hintergrund von Butlers Forderung nach einer

⁵⁵ Vgl. Doane, „Masquerade Reconsidered: Further Thoughts on the Female Spectator“, S. 49.

⁵⁶ Vgl. Doane, „Masquerade Reconsidered: Further Thoughts on the Female Spectator“, S. 51f.

⁵⁷ Vgl. Heath, „Joan Riviere and the Masquerade“, S. 56.; Doane, „Masquerade Reconsidered: Further Thoughts on the Female Spectator“, S. 52f.

⁵⁸ Abigail Solomon-Godeau, „Die Beine der Gräfin“, *Maskerade als Weiblichkeit*, hg. v. Liliane Weissberg, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch 1994, S. 90-147, hier S.105.

⁵⁹ Weissberg, „Gedanken zur ‘Weiblichkeit’. Eine Einführung“, S. 11.

Theorie, die jeglichem binären System entgegensteht.⁶⁰ In *Das Unbehagen der Geschlechter* schreibt Butler zur Bedeutung der Maskerade:

„Ist die Maskerade die Folge eines weiblichen Begehrens, das maskiert werden mußte und damit in einen Mangel verwandelt wurde, der nun irgendwie zum Vorschein kommen muß? Oder folgt sie gerade daraus, daß dieser Mangel verleugnet wird, um den Anschein zu erzeugen, der Phallus zu sein? Wird die Weiblichkeit durch die Maskerade als Widerspiegelung des Phallus konstruiert, um die bisexuellen Möglichkeiten zu verschleiern, die andernfalls die *bruchlose* Konstruktion einer heterosexuellen Weiblichkeit stören könnten? Oder verwandelt die Maskerade die Aggression und Angst vor Vergeltung in Verführung und Flirt, wie Riviere nahelegt? Dient die Maskerade in erster Linie dazu, eine vorgegebene Weiblichkeit zu verbergen oder zu verdrängen, ist sie also ein weibliches Begehren, das eine dem männlichen Subjekt nicht untergeordnete Andersheit begründen könnte und das notwendige Scheitern der Männlichkeit offenbaren würde? Oder ist sie gerade das Mittel, durch das die Weiblichkeit allererst gestiftet wird, das ausschließende Verfahren der Identitätsbildung, das die Männlichkeit wirkungsvoll ausschließt und jenseits der Grenzen einer spezifisch weiblichen Geschlechter-Position (*feminine gendered position*) verweist?“⁶¹

„Butlers Fragen werden von Feministinnen unterschiedlich beantwortet, und es scheint beinahe, als ob die Attraktivität des Konzepts der Maskerade in seiner Offenheit zu suchen ist.“⁶²

2.3 Einführung in die Theorien Judith Butlers

Judith Butler schaffte mit ihren Arbeiten einen Meilenstein in der feministischen Theorie. Auch für meine Arbeit waren die Theorien Butlers der Anstoß. Im Folgenden werde ich leitende Begriffe aus ihrem bekanntesten Werk *Das Unbehagen der Geschlechter* (engl. Original: *Gender Trouble*), welches im Jahre 1991 erschien, ausführen, da diese für das Verständnis meiner Arbeit zentral sind.

2.3.1 Die Differenzierung zwischen Geschlecht und Gender

Der deutsche Begriff ‚Geschlecht‘ steht einerseits für die Sexualität eines Menschen, andererseits aber auch für das soziale und kulturelle Geschlecht („Gender“). Judith Butler machte den Begriff ‚Gender‘ im wissenschaftlichen Diskurs groß – in ihrem Buch *Das Unbehagen der Geschlechter* unterscheidet sie zwischen der ‚Geschlechtsidentität‘ (orig. ‚gender‘) und dem ‚Geschlecht‘ (orig. ‚sex‘): „Der Begriff *sex* bezeichnet das biologische

⁶⁰ Vgl. Ebd. S. 11.

⁶¹ Butler, *Das Unbehagen der Geschlechter*, S. 80f.

⁶² Weissberg, „Gedanken zur ‚Weiblichkeit‘. Eine Einführung“, S. 12.

Geschlecht, während *gender* auf die kulturell und gesellschaftlich bedingten Identitätskonzepte verweist, die dem *Männlichen* und dem *Weiblichen* zugeordnet werden.“⁶³

„Die Durchschlagskraft des Biologischen wird, um es hier sehr knapp zu sagen, in der Gender-Theorie deutlich eingeklammert und stattdessen als Materialisierung eines Diskurses über Sexualität und Geschlecht betrachtet. *Gender* ist in dieser Theorieprägung nicht einfach als *soziale Geschlechtsidentität* übersetzbar, als ob es sich um eine bloße soziokulturelle Überformung körperlicher Merkmale handele. Vielmehr ist eine Subjektivierung gemeint, die sich in kaum bewusst oder absichtsvoll zu nennenden, permanenten Wiederholungen von Alltagspraktiken, Gesten, kulturellen Codes und Regimen der Sichtbarkeit, von Benennungen und Anrufungen vollzieht – für beide Geschlechter in all ihren Facetten bzw. für alle Gender.“⁶⁴

Dies beschreibt bereits einen weiteren zentralen Begriff aus Butlers Theorien: die ‚Performativität‘ der Geschlechter.

2.3.2 Die Performativität der Geschlechtsidentität

Wie in vorangehendem Zitat erläutert handelt es sich bei der Konstruktion der ‚sozialen Geschlechtsidentität‘ um Wiederholung. Diese wird von Butler als „Performativität“ konstituiert. Die Geschlechterperformativität ist eine – meist unbewusste – stilisierte Wiederholung von Gesten, Akten und Inszenierungen, von „Handlungen“; eine Reproduktion des Gesehenen und Erlebten.⁶⁵

„Diese im allgemeinen konstruierten Akte, Gesten und Inszenierungen erweisen sich insofern als *performativ*, als das Wesen oder die Identität, die sie angeblich zum Ausdruck bringen, vielmehr durch leibliche Zeichen und andere diskursive Mittel hergestellte und aufrechterhaltene Fabrikationen/ Erfindungen sind.“⁶⁶

Die (Geschlechts-)Identität stellt sich durch eine stilisierte Wiederholung von Handlungen dar, die eine Illusion erzeugen.⁶⁷ Diese Illusion gilt es zu erkennen und zu hinterfragen.

Geschlecht ist somit keine feste Identität, sondern ein sich wandelnder Prozess.

„Wenn an Beauvoirs These, daß man nicht als Frau zur Welt kommt, sondern dazu *wird*, tatsächlich etwas richtig ist, folgt daraus, daß die Kategorie *Frau* selbst ein prozessualer Begriff,

⁶³ Butler, Das Unbehagen der Geschlechter, S. 15.

⁶⁴ Peters/ Seier, „Gender& Medien Einleitung“, S. 8.

⁶⁵ Vgl. Butler, Das Unbehagen der Geschlechter, S. 206.

⁶⁶ Ebd. S. 200.

⁶⁷ Vgl. Judith Butler, „Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory“, *Performing Feminisms: Feminist Critical Theory and Theatre*, hg. v. Sue-Ellen Case, Baltimore 1990, S. 270.

ein Werden und Konstruieren ist, von dem man nie rechtmäßig sagen kann, daß es gerade beginnt oder zu Ende geht.“⁶⁸

Gleichzeitig wird man von der Gesellschaft bestraft, wenn dieser Prozess von der gesellschaftlichen Norm abweicht. „Als Überlebensstrategie in Zwangssystemen ist die Geschlechtsidentität eine Performanz, die eindeutig mit Strafmaßnahmen verbunden ist.“⁶⁹ Diese Strafmaßnahmen bestehen laut Butler zur Sicherung der „maskulinen Herrschaft und der Zwangsheterosexualität“ – um performative Möglichkeiten zu verschleiern, die Geschlechtsidentität vervielfältigen.⁷⁰ Doch was meint Butler mit der „maskulinen Herrschaft und Zwangsheterosexualität“? Dies möchte ich im folgenden Abschnitt mit Hilfe von Butlers Begriff der „heterosexuellen Matrix“ erklären – da dieser essenziell für das Verständnis der Regulierung der Geschlechtsidentität in unserer Gesellschaft ist.

2.3.3 Die heterosexuelle Matrix

Die heterosexuelle Hegemonie (= heterosexuelle Matrix) nach Butler beschreibt ein „Raster von Normen“ der sozialen Les- und Anerkennbarkeit.⁷¹ Die Matrix versucht, innerhalb eines heterosexuellen Rahmens diskrete und innerlich kohärente, geschlechtlich bestimmte Identitäten („gender identities“) zu erzwingen.⁷² Sie erhält die Kohärenz und Kontinuität zwischen zugewiesenem Geschlecht, sozialem Geschlecht und Begehren aufrecht – und zwar um den Preis des Ausschlusses derjenigen, die mit dem Ineinander von Heterosexualität und Zweigeschlechtlichkeit nicht konform gehen (können).⁷³

Volker Woltersdorf und Alias Lore bieten in „Queer Theory und Queer Politics“ eine detaillierte und verständliche Erklärung. Demnach führe Butler, um Stabilisierungs- und Destabilisierungsprozesse sexueller und geschlechtlicher Identitätsbildung zu beschreiben,

„den Begriff der ‚heterosexuellen Matrix‘ ein. Sie bezeichnet damit eine soziale und kulturelle Anordnung, mit Foucault gesprochen: ein ‚diskursives Dispositiv‘, das aus den drei Dimensionen von erstens anatomischem Geschlechtskörper (sex), zweitens sozialer Geschlechterrolle (gender) und drittens erotischem Begehren (desire) besteht. Diese drei Kategorien sind jeweils

⁶⁸ Butler, *Das Unbehagen der Geschlechter*, S. 60.

⁶⁹ Butler, *Das Unbehagen der Geschlechter*, S. 205.

⁷⁰ Vgl. Butler, *Das Unbehagen der Geschlechter*, S. 208.

⁷¹ Vgl. Judith Butler, *Die Macht der Geschlechternormen und die Grenzen des Menschlichen*, aus dem Engl. v. Karin Wördemann/Martin Stempfhuber, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2009, S. 9-12.

⁷² Vgl. Butler, *Das Unbehagen der Geschlechter*, S. 11.

⁷³ Vgl. Ebd. S. 38.

wechselseitig aufeinander bezogen. Mal leitet sich das Begehren aus dem Geschlecht ab, mal wird über das Begehren Geschlecht erst verankert. Mal folgt aus dem Körper eine bestimmte soziale Rolle, mal erzeugt eine bestimmte Rolle ein bestimmtes Begehren usw. Die heterosexuelle Matrix [...] teilt die Menschen in genau zwei und nur zwei, deutlich voneinander zu unterscheidende Geschlechter. Dadurch entsteht der anatomische Geschlechtskörper nicht als etwas rein Natürliches, sondern außerdem als ein kulturelles Produkt, das eine bestimmte Funktion in einem ideologischen System ausübt. Dem Geschlechtskörper wird dann nach dieser Logik nämlich eine ganz bestimmte soziale Rolle und Identität und ein heterosexuelles Begehren zugewiesen. Geschlecht wird deshalb fast immer sexualisiert und zwar hetero-sexualisiert wahrgenommen. Diese Organisationsform ist nicht nur die vorherrschende, sondern nimmt für sich auch in Anspruch, die naturgemäße zu sein. Heterosexualität kann mit Hilfe des Begriffs der heterosexuellen Matrix also als ein Herrschaftssystem dargestellt werden, das Körper und ihr Verhältnis zueinander normiert und diese aufgezwungene Ordnung als natürlichen Grundzustand legitimiert. Die Kategorie ‚Frau‘ ist also immer eingebunden in die heterosexuelle Matrix und trägt deshalb immer normative Effekte im Gepäck mit sich herum. Sie erscheint so betrachtet als machtdurchwirktes, interessegeleitetes diskursives Konstrukt und nicht als unhintergehbare biologische Gegebenheit.“⁷⁴

⁷⁴ Alias Lore/Volker Woltersdorff, „Queer Theory und Queer Politics“, *UTOPIEkreativ*, 14.10.2003, <https://www.linksnet.de/artikel/18504>, 15.03.2020.

3 Die Semiotik des Kostüms

3.1 Kleidungszeichen

Kostüm im Film wurde in der Wissenschaft lange übersehen. Die Rolle der Kleidung als ein struktureller Aspekt der Kultur wird in der westlichen Welt generell meist nur wenig beachtet, und über Kleidung wird vorwiegend in einem informellen oder sogar geringschätzigen Ton gesprochen.⁷⁵ Kleidung ist aber maßgeblich an der Entwicklung unserer Kultur und der Konstruktion unserer Identität beteiligt – sei es unsere kulturelle Identität, die persönliche Identität, oder eben die Geschlechtsidentität.⁷⁶ Um diese zu erkennen, sind in unserer Kultur allgemein bekannte, einheitliche Zeichen notwendig – eine Semiotik der Kleidung. „Kleidungszeichen helfen uns dabei, Menschen zu identifizieren, sie anhand prägnanter Merkmale voneinander zu unterscheiden oder bestimmten Kategorien, Gruppen oder Klassen zuzuordnen.“⁷⁷ Die Rolle der Kleidung als Medium kann sich hier auf einen breiten Verhandlungsraum sozialer, politischer, kultureller, religiöser, moralischer, sexueller oder wirtschaftlicher Natur beziehen. Die Kleidung kann dabei die Beziehungen zwischen Personen, Gruppen, und Kulturen, die Beziehungen zur Umwelt und der Person zu sich selbst beeinflussen.⁷⁸ Doch was genau bedeutet ‚Semiotik‘ und wie funktioniert diese?

„Unter *Semiotisierung* der Kleidung verstehen wir im Rahmen der vorliegenden Arbeit die Gesamtheit der Zeichenprozesse, die dazu führen, dass die Kleidung im Kontext einer bestimmten Kultur und zu einem bestimmten Zeitpunkt mit allgemein anerkannten Bedeutungen verknüpft wird und zu verschiedenen Zwecken als Zeichen – oft auch als kodeloses Zeichen – benutzt wird.“⁷⁹

Diese *semantische* Dimension betrifft also die Verknüpfung von Kleidungszeichen mit bestimmten Bedeutungen – beispielsweise ein schwarzes Kleid als Zeichen für Trauer.⁸⁰ Das Erkennen dieser Bedeutungen beruht auf bestimmten *Kodes*. Umberto Eco führte den Kodebegriff für kulturelle Praktiken und Diskurse ein – es soll damit betont werden, dass diesen eine *Regelabhängigkeit* zukommt, dass es sich also nicht um *spontane, geistige*

⁷⁵ Vgl. Giannone, *Kleidung als Zeichen*, S. 15.

⁷⁶ Vgl. Ebd. S. 17.

⁷⁷ Ebd. 17.

⁷⁸ Vgl. Daniel Devoucoux, *Mode im Film. Zur Kulturanthropologie zweier Medien*, Bielefeld: transcript 2007, S. 29.

⁷⁹ Giannone, *Kleidung als Zeichen*, S. 16.

⁸⁰ Vgl. Giannone, *Kleidung als Zeichen*, S. 37.

Schöpfungen handelt.⁸¹ Menschen tendieren dazu, Verhaltensweisen und Kleidungsstile von anderen Menschen in ihrem Umfeld zu kopieren, oft auch unbewusst, und sich einer Norm anzupassen:

“Bodily movement – especially conscious movement but also unconscious action – must always have tended, as it still does, to conform to mental self-images; and these must have been at least partly conceived with the help of external images. These images would have included the looks of other people – parents, friends, the ones one naturally imitated. But these people in turn would unconsciously wear clothes and use gestures in some style approximating to a very generalized *fashion plate*. Movements of the head, behaviour of the legs, stance, and so on, are not just individually determined but also inwardly conceived as conforming to a general image that everyone agrees is natural and acceptable to look at.”⁸²

Besonders die ständige Wiederholung, auch *Iteration* genannt, spielt hier eine große Rolle – durch den Prozess des Wiederholens von Kleidungskodes und -zeichen werden in den Interpret*innen dieser Systeme *Erwartungen* erzeugt.⁸³ Roland Barthes schreibt in *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*: „Ein Zeichen ist, was man wiederholt. Ohne Wiederholung kein Zeichen, da man es nicht *wiedererkennen* könnte und das Zeichen auf dem Wiedererkennen beruht.“⁸⁴

Hier fallen Parallelen auf – zu Butlers Theorie zur Performativität von Geschlecht. Es handelt sich um die oft unbewusste Reproduktion von gesehenen/erlernten Verhaltensmustern. Die normierten Zeichen werden immer und immer wiederholt. Bei Kleidungszeichen funktioniert dies genauso wie bei Zeichen von Geschlecht. Kleidung ist sogar maßgeblich beteiligt an der Performativität von Geschlecht – ihr sind etliche Zeichen eingeschrieben, die Geschlecht in einem binären System ausweisen sollen.

Auch zur Regulierung wird Kleidung regelmäßig verwendet – widersetzt man sich der Norm, kann man mit gesellschaftlicher Maßregelung rechnen. Kleidung hat besondere Mittel der ‚Erziehung‘:

„Die geschlechtskodierte Kleidung mit ihrem Bezug zum Körper erweist sich als ein gleichzeitig perzeptuelles und diskursives *Erziehungsinstrument* (Lerche-Renn 1995: 11) für die Geschlechtsidentität. Perzeptuell, weil die männlichen oder weiblichen Formen, Schnitte, Linien, physisch als Territorium und Grenze des Körpers wahrgenommen werden, welche über die

⁸¹ Vgl. Umberto Eco, *Semiotik und Philosophie der Sprache*, München 1985, S.247.

⁸² Anne Hollander, *Seeing Through Clothes*, Berkley, Calif.: Univ. of California Press Collection 1993, S. 314f.

⁸³ Vgl. Giannone, *Kleidung als Zeichen*, S. 41.

⁸⁴ Roland Barthes, *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*, Frankfurt/ M.: Suhrkamp 1990, S. 315.

Artikulation des Körpers im Raum mitentscheiden, indem sie Bewegungen, Bewegungsfreiheit, Gestik mitbestimmen.“⁸⁵

Bis heute werden Frauen* unter anderem mit dem Mittel der Kleidung kontrolliert – die Gesellschaft bestimmt, welche Kleidung angemessen sei. Man kann sich mit Kleidung einordnen oder aber auch der Norm widersetzten; sie kann als Mittel des Widerstandes eingesetzt werden. Ein großer Teil der Zeichen, die wir mit unserer Kleidung senden, und warum wir genau diese Kleidung wählen, ist allerdings unbewusst. Es ist die Reproduktion von Bekanntem, vermischt mit einer undefinierbaren Entscheidungsmacht oder einem Gefühl, oft ‚Stil‘ genannt – auch hier könnte man wohl Parallelen zur Geschlechtsidentität ziehen.

3.2 Semiotische Ebenen der Geschlechtsidentität

„Die unterschiedlichen Aspekte der Geschlechtlichkeit sind das Produkt von vielen untereinander verwobenen Semiotisierungsprozessen. Zusätzlich entwickeln Kulturen Mechanismen, welche Entsprechungen zwischen den verschiedenen Aspekten des Geschlechts herausarbeiten. So sind biologische Unterschiede Grundlage für die soziale Differenzierung zwischen den Geschlechtern geworden, für die Aufteilung von Rollen, Handlungsbereichen und sozialen Räumen in *männliche* und *weibliche*.“⁸⁶

Auch in Bezug auf unsere Geschlechtsidentität spielt Semiotik also eine erhebliche Rolle – Zeichen werden erkannt und mitunter reproduziert. „Die Konstruktion der Geschlechtsidentität vollzieht sich [...] in der Aktivierung von Zeichenprozessen, bei denen die Menschen ständig die kodierten oppositionellen Zeichen der Geschlechtlichkeit aufgreifen, deren Beziehung untereinander aktivieren und diese gleichzeitig auch verändern.“⁸⁷ Doch wie äußern sich diese Zeichen genau?

Antonella Giannone hat in *Kleidung als Zeichen: ihre Funktionen im Alltag und ihre Rolle im Film westlicher Gesellschaften; eine kultursemiotische Abhandlung* einen hilfreichen Leitfaden erstellt: Geschlechtliche Unterschiede lassen sich an verschiedenen Klassen von Zeichen festmachen. Diese entspringen der oppositionellen Semiotisierung von manifesten und nicht manifesten Merkmalen.

⁸⁵ Vgl. Heidi Lerche-Renn (Hg.), „Kleid und Menschenbild“, *Kleid und Menschenbild*, Köln: Richter 1995, S. 8-28.; Giannone, *Kleidung als Zeichen*, S. 121.

⁸⁶ Ebd. S. 115.

⁸⁷ Giannone, *Kleidung als Zeichen*, S. 116.

Unter *manifesten Merkmalen der Geschlechtsidentität* sind diejenigen Merkmale der Geschlechtsidentität zu verstehen, die der empirischen Beobachtung unterworfen sind. Hier gibt es *inkarnierte*, also ‚verkörperte‘, *Zeichen*: die *biologischen Merkmale*, also primäre und sekundäre Geschlechtsattribute und weitere physische Erkennungsmerkmale (Haut, Körpergröße und -form, Gesichtszüge etc.); sie unterliegen einer gesellschaftlichen und daher sich wandelnden Kodierung, Wertattribution und Konnotation.

Weiters sind für die Unterscheidung der Geschlechter unter den *inkarnierten Zeichen* auch die sozial gesteuerten *körperproduzierten Zeichen* von Bedeutung, wie beispielsweise *Mimik, Gestik, Haltung und Gang*.

In der Kategorie der *exkarnierten*, also ‚außerkörperlichen‘, *Zeichen* lassen sich zusätzliche Merkmale erfassen, die für weitere geschlechtliche Differenzierung sorgen; sie können auch als *Artefakte der Geschlechtsidentität* bezeichnet werden und sind folgendermaßen unterteilbar: *körperbezogene Merkmale* wie Kleidung, Accessoires, Schminke, Kosmetik, Haartracht und *körperexzentrische Merkmale* – Artefakte, die nicht unmittelbar am Körper getragen werden und die je nach Kultur als männlich* oder weiblich* kodiert sind, wie beispielsweise Zeitschriften, Werkzeuge, Bücher etc.

Menschen erfassen überdies auch *nicht-manifeste Merkmale* als Zeichen der Geschlechtsidentität. Zu jenen zählen *geistige Merkmale* wie Dispositionen, Eigenschaften, Kompetenzen, die als typisch männlich* oder typisch weiblich* kodiert sind. Aber auch *Rollen* wie soziale Kompetenzen, sexuelle Präferenzen, Berufe etc.⁸⁸

In dieser Arbeit liegt der Fokus auf dem ‚Kostüm‘ – also *exkarnierte Zeichen*, genauer: *körperbezogene Merkmale*. Diese können aber natürlich *inkarnierte Zeichen* wie Mimik, Gestik, Haltung und Gang beeinflussen.

„Als System von manifesten, körperbezogenen Zeichen der Geschlechtsidentität ist Kleidung ein wichtiges Instrument bei Erwerb und Attribution der Geschlechtsidentität. Die Kleidungskodes, die manifeste Merkmale mit geistigen, rollen- und handlungsorientierten Aspekten der Geschlechtsidentität in Relation setzen, unterstützen Darstellungen, Simulationen und Illusionen, die dem Werdegang eines Menschen als Frau oder als Mann zugrunde liegen.“⁸⁹

⁸⁸ Vgl. Ebd. S. 116f. (Kursiv im Original.)

⁸⁹ Giannone, *Kleidung als Zeichen*, S. 121.

3.3 Kostümsemiotik im Film

Semiotische Kleidungssysteme sind also bei der Zuordnung und dem Ausdruck der Geschlechtsidentität essenziell. Auch im Kino wird Kleidung in Form des Kostüms zentral für das Verständnis der Handlung – und mithilfe der Semiotik zum Übermittler von Inhalten. Im Kino werden Zeichen der Gesellschaft reproduziert und gleichzeitig manifestiert. So können vom Kino auch Stereotype produziert werden: „Man kann daraus folgern, dass die von den Medien ausgehenden Stereotypisierungen auf allgemeinen Mechanismen der Kultur beruhen, die die Medien, um eigene Ziele zu erreichen, aufgreifen und bearbeiten.“⁹⁰

Zwischen Gesellschaft und Kino herrscht also ein reger Austausch – sie beeinflussen sich gegenseitig enorm. Das Kino orientiert sich an der Gesellschaft, zeigt den Menschen aber gleichzeitig oft vor, wie sie sich zu verhalten haben. Auch die Kostüme tragen hier einen großen Teil bei – sie werden strategisch eingesetzt. Sie helfen dabei, eine Welt und einen Charakter zu erschaffen, welchen bestimmte Eigenschaften eingeschrieben sind. Um diese zu übermitteln werden Kleidungszeichen eingesetzt.

„Die Kostüme tragen also dazu bei, die Körper nicht nur zu inszenieren, sondern zu konstruieren, ja zu erfinden. [...] Die Kostüme bilden das Hauptmedium dieser performativen Konstruktion, in der die Kleidung den Körper in ein ästhetisches Objekt verwandelt. Ihr verdankt er auch die Kraft symbolischer Ausdrucksformen. Die Verwandlung des Körpers und die Art, wie er erfahrbar gemacht wird, hängen von der unmittelbaren kulturellen Umwelt eines Films ab, wobei diese sich ständig verändert. Auf diese Weise kann der Körper im Film zum seismografischen Instrument einer potentiell *authentischen* Erfahrung gemacht werden, indem man eine Form, einen Look minutiös entwirft: Die Handlung oder die Stimmung wird also durch eine textil-körperliche Symbiose formuliert.“⁹¹

Auch bei dem filmspezifischen Gebrauch von vestimentären Zeichen ist die Interpretation nur durch Iteration, also die Wiederholung der Zeichen, möglich.⁹² Auch deswegen gibt es ikonische filmische Zeichen, die den meisten Filmkenner*innen bekannt sind. Als gutes Beispiel bietet sich die Brille in dem Film *Now Voyager* – ihr sind etliche Zeichen eingeschrieben. In einem Ausschnitt der deutschen Übersetzung von Doanes „Film and the Masquerade: Theorising the Female Spectator“ kommt dies meiner Meinung nach besonders gut zum Ausdruck:

⁹⁰ Ebd. S. 42.

⁹¹ Devoucoux, *Mode im Film*, S. 73-74.

⁹² Vgl. Giannone, *Kleidung als Zeichen*, S. 135.

„Die Frau mit Brille ist eines der prägnantesten visuellen Klischees des Kinos. Dieses Bild ist stark überfrachtete Verdichtung von Motiven, die für verdrängte Sexualität, Wissen, Sicht und Sichtbarkeit, Intellektualität und Begehren stehen. [...] Die Brille, die die Frau im Film trägt, bezeichnet im Allgemeinen keine Sehschwäche, sondern steht für das aktive Sehen oder einfach nur den Akt des Sehens in Gegensatz zum Gesehenwerden.“⁹³

Ich meine, dass auch der Verwandlungsmoment – in diesem Fall von Frau* mit Brille zu Frau* ohne Brille – zu diesen ikonischen Filmmomenten zählt, die den meisten Menschen auf die eine oder andere Art bekannt sind. Der Verwandlungsmoment wird so selbst zu einem filmischen Zeichen, dem viele weitere semiotische Zeichen innewohnen – besonders auf der Ebene des Kostüms, da hier viele Inhalte vermittelt werden können. Die Konstruktion des Geschlechts/der Geschlechtsidentität kann in diesen Verwandlungsmomenten entweder verstärkt oder (unbewusst) in Frage gestellt werden.

„Im Kontext der Gestaltung weiblicher Maskeraden im klassischen narrativen Kino als herrschendem ‚Darstellungssystem‘ (vgl. Toft 1989) erweisen sich Kostüme im Zusammenspiel mit verschiedenen kinematographischen Kodes, wie etwa der Einstellung und der Montage, als wesentliches Zeichensystem für die filmische Konstruktion der Frau als Fetisch und Objekt der männlichen Begierde (vgl. Mulvey 1975=1994), aber auch als Zeichenkomplex, aus dem eine Distanzierung von Rollenerwartungen und eine Umkehrung von etablierten Schemata hervorgehen kann.“⁹⁴

Ich suche in meiner Arbeit nach Beispielen – Sequenzen der Verwandlung im Film – die womöglich diese Distanzierung von Rollenerwartungen und eine Umkehrung von etablierten Schemata unterstreichen können.

3.4 Zusammenfassung der Erkenntnisse

Semiotik ist essenziell für die Entzifferung von Bedeutungen der Kleidung sowie des Kostüms im Film. Diese Kleidungsstücke weisen Zeichen auf, welchen wiederum durch die Gesellschaft Bedeutungen zugeschrieben werden. Wiederholung ist notwendig, um Zeichen zu manifestieren – und unsere Reproduktion dieser Zeichen bleibt oft unbewusst. Es ist ein performativer Prozess.

⁹³ Mary Ann Doane, „Film und Maskerade: Zur Theorie des weiblichen Zuschauers“, aus dem Engl. v. Eva- Maria Warth/ Gabriele Kreutzner, *Frauen und Film* 38, Stroemfeld 1985, S. 4-19, hier S. 12f.

⁹⁴ Jens Toft, „Darstellungssysteme des Kinos“, *Zeitschrift für Semiotik*, 11, 1989, S. 319-327.; Mulvey, „Visuelle Lust und Narratives Kino“, S. 48-65.; Giannone, *Kleidung als Zeichen*, S. 133.

Mithilfe dieser Kleidungszeichen wird in unserer Gesellschaft oft auch Geschlecht bzw. Geschlechtsidentität ‚ausgewiesen‘ und ‚erkannt‘. Kleidung ist somit maßgeblich an der Konstruktion von vorherrschenden Gender-Normen beteiligt:

„Viele ForscherInnen beharren in Verbindung mit Geschlecht auf der für sie grundlegenden sexuellen Bedeutung der Mode, vermischen dabei allerdings Ursache und Wirkung, weil ein Kleidungsstück nicht von vornherein als männlich oder weiblich gilt. Heute wird diese Verbindung komplexer aufgefasst: als Spiel von Mode, Körper, Bildern, Medien und Konsum mit kulturellen Ordnungsmustern. Man könnte außerdem behaupten, dass die Mode als eines der wichtigsten Verbindungsglieder bei der Beziehung zwischen ideologischen Geschlechterbildern und wirtschaftlich-industrieller Produktion verantwortlich zeichnet.

Ich gehe sogar noch einen Schritt weiter und behaupte, dass die Mode als Hauptträger derartiger kultureller Bilder zu gelten hat. Sie *vermittelt* nicht nur die Bilder, sondern sie *bestimmt den Anlass* für solche Bilder und damit die vorherrschende Genderkonstruktion. Reale wie fiktionale Mode verweisen also nicht nur auf ein Bildrepertoire, sondern konstruieren selbst jene neuen Bilder, in denen die Gender- Konfigurationen immer wieder auf komplexe Weise ausgehandelt werden, sei es in der Sphäre der Haute Couture oder im Bereich der Straßen-, House- oder Hip-Hop-Mode.“⁹⁵

Auch das Kino ist als Medium maßgeblich an der Produktion dieser Bilder beteiligt. Film kann uns allerdings gleichzeitig helfen, diese Bilder und performativen Prozesse zu ‚demaskieren‘. In Verwandlungssequenzen im Film – dem bedeutungsträchtigen Kostümwechsel – können die verwendeten Kleidungszeichen besonders gut erkannt und entziffert werden: welche Bedeutungen sind ihnen eingeschrieben und was soll den Zuschauer*innen damit vermittelt werden?

Denn Kleidung und ihre Bedeutungen können auch dazu verwendet werden, um die Gesellschaft zu regulieren, und Kino nimmt in unserer Gesellschaft oft eine pädagogische Rolle ein:

„Plot, Handlung und Kostüme verfolgen dagegen im amerikanischen Unterhaltungsfilm eine klare pädagogisch-politische Zielsetzung und geben ihrer Kundschaft die allgemeingültige Richtschnur vor. Die Illusionsmaschine Hollywoods trat von Anfang an bei der Frage der Geschlechterrollen immer zugleich als Lehrer, Moralprediger, Polizist und Richter auf, auch in Bezug auf Bekleidung und Erscheinung.“⁹⁶

Kino kann vorherrschende Machtsysteme allerdings nicht nur reproduzieren und manifestieren, es kann diese ebenso aufzeigen und hinterfragen. Auch mithilfe des Kostüms im Film lassen sich Muster erkennen und mitunter durchbrechen.

⁹⁵ Devoucoux, *Mode im Film*, S. 92f.

⁹⁶ Ebd. S. 93.

4 Methodik

Mein methodisches Vorgehen möchte ich direkt an meine Ausführungen zur Semiotik anschließen, da es mit dieser eng zusammenhängt. Zuerst aber eine Einordnung meiner Methodik in die Forschung: Naheliegend ist eine ‚ideologiekritische Methode‘. Sie deckt Herrschaftsformen auf – eine Aufgabe, die ich in meiner Arbeit auch leisten möchte.

„Sinn und Zweck einer ideologiekritischen Filmanalyse ist es, Herrschaftsstrukturen aufzudecken, zugleich zwischen Werkanalyse und Gesellschaftskritik zu vermitteln und auch die anderen Zugangsweisen, formale, strukturelle psychoanalytische, Blickanalyse usw. miteinzubeziehen.“⁹⁷

Wenn man diesen Ansatz verfolgt, aber auf gewisse Aspekte fokussiert, die für meine Arbeit relevant sind, stößt man auf die ‚feministische Filmanalyse‘. In diese biete ich am Anfang meiner Arbeit bereits eine Einführung – es ist der methodische Ansatz, den ich für meine Arbeit verwende. Der Fokus wird auf Theorien zu Gender und Frauen* gelegt.

„Die in den sechziger Jahren einsetzende feministische Filmtheorie, die sich zunächst gegen die Allheitskonzeption des Strukturalismus, d. h. gegen die Versuche einer ‚totalen Theorie‘ wandte, untersuchte die Darstellung von Frauen im Film, also die Frage von *gender*, vor allem im dominanten Hollywoodfilm. [...]“

Statt um biologisch-natürliche Geschlechteridentitäten oder festgeschriebene soziale Rollen ging es nun auch unter dem Einfluss der Diskurse der Macht von Michel Foucault darum, weibliche Existenz im Konflikt mit gesellschaftlichen Mächten zu begreifen, Frau nicht auf eine einzige Bedeutung hin zu fixieren, sondern als Wesen zu verstehen, das sich im Herrschaftskontext verschiedenartig manifestiert, entfaltet und behauptet, der Widerstand gegen das (frauenzurücksetzende) Bestehende wird als Aufgabe der zu sich selber kommenden Frau angesehen.“⁹⁸

Doch wie sieht meine feministische Filmanalyse im Detail aus? – denn auch hier gibt es natürlich viele verschiedene Ansätze. Meine Analyse konzentriert sich auf die ‚Mise-en-scène‘ im Film, also seine Gestaltung:

„Mise-en-scène ist ein vom Theater herkommender Begriff und meint Inszenierung. Verschiedene Aspekte sind zu unterscheiden, vor allem die Simulation von (empirischer) Realität und die Schaffung fantastischer Welten im Film, was über den Regisseur hinaus einen großen Stab von Mitarbeitern für Kleidung, Maske, Beleuchtung, Bauten, Raumgestaltung, Kamera usw. involviert. [...] *Kleidung* und *Maske* sind wichtige Elemente der Mise-en-scène, deren Einsatz große Bedeutungsfunktion hat.“⁹⁹

⁹⁷ Peter Beicken, *Wie interpretiert man einen Film?*, Stuttgart: Reclam 2007, S. 108.

⁹⁸ Ebd. S.116f.

⁹⁹ Ebd. S. 95f.

In meiner Arbeit analysiere ich in meinen Filmbeispielen das Kostüm – Kleidung und Maske der Darsteller*innen – um damit Schlüsse auf die Darstellung und somit Konstruktion von Geschlecht zu ziehen. Hierfür brauche ich aber ein Instrument: das der ‚Semiotik‘.

„Die Semiotik insgesamt wird im Kontext dieser Arbeit als eine *Wissenschaft* angewandt, welche disziplinübergreifend natürliche und kulturelle Phänomene im Hinblick auf ihre Zeichenhaftigkeit untersucht sowie ein methodologisches Instrumentarium liefert, um Zeichenprozesse verschiedenster Art zu begreifen und zu beschreiben.“¹⁰⁰

Als Vorbild meiner Analyse dient mir Antonella Giannones methodischer Ansatz in ihrem Buch *Kleidung als Zeichen: ihre Funktionen im Alltag und ihre Rolle im Film westlicher Gesellschaften*; eine kultursemiotische Abhandlung, besonders ihre Untersuchung der Filme *Tootsie* (R.: Stanley Pollack, USA 1982) und *Victor/Victoria* (R.: Blake Edwards, USA 1982). Anhand der beiden Filme erklärt sie, welche Zeichen Verkleidungskomödien mit Transvestiten eingeschrieben sind und wie diese mithilfe des Kostüms übermittelt werden. Besonders spannend für meine Arbeit hier das Kapitel „Das Geschlecht als filmische Performanz: Frau und Mann verkörpern“, in welchem sie „Die Mann-zu-Frau-Verkleidung“, „Die Frau-zu-Mann-Verkleidung“ und letztlich „Die Demaskierung“ untersucht.¹⁰¹

Meine Forschungsmethode lässt sich am besten, da ich hier verschiedene Ansätze verbinde, als ‚feministisch-semiotische Filmsequenzanalyse‘ kennzeichnen. Denn ich werde in meiner Analyse noch einen weiteren Fokus legen: auf ‚Verwandlungssequenzen‘. Die Sequenzen, in welchen sich eine Verwandlung vollzieht, beinhalten immer einen Wechsel des Kostüms und damit einhergehend oft einen Wechsel im Spiel der Darsteller*innen – beispielsweise in Mimik und Gestik.

„Bei einer Sequenz handelt es sich um eine relative Einheit, deren Festlegung mitunter aber auch umstritten sein kann. Jeder Film besteht in der Regel aus einer Vielzahl von Sequenzen, meistens zwischen dreißig und achtzig. In neueren Filmen liegt die Zahl niedriger, aber die entsprechenden Großsequenzen lassen sich dann jeweils wieder untergliedern in zahlreiche Subsequenzen.“¹⁰²

In der ‚Verwandlungssequenz‘ spielt auch die Schnitttechnik eine große Rolle – in Form der Montage. Zwei verschiedene filmische Bilder werden aneinandergeschnitten und sollen einen Kontrast bilden. Die Kleidung der Protagonist*innen wird hier zum Mittel der

¹⁰⁰ Giannone, *Kleidung als Zeichen*, S. 33.

¹⁰¹ Vgl. Giannone, „5.7 Kostümzeichen und die Verkleidung der Geschlechter: Die Fiktionalisierung des Transvestismus im populären Film“, S. 161-173.

¹⁰² Werner Faulstich, *Grundkurs Filmanalyse*, Paderborn: Fink 2013, S. 79.

Kontrastierung: „Mit kleidungsstilistischen Kontrastmitteln kann das Filmgeschehen inhaltlich erläutert werden.“¹⁰³

Aber auch die Einstellung der Kamera ist maßgeblich daran beteiligt, auf was die Zusehenden ihren Fokus legen.

„Der Look, aber auch das Kameraobjektiv, die Kameraperspektive oder die Bewegung der Kamera gestalten unseren Blick und unsere Wahrnehmung einer Person oder einer Gruppe. Die Kameraperspektive stellt sozusagen das Diktat der Blickrichtung dar, die gleichwohl kein Monopol des Films ist, sondern sich auf eine lange Tradition in der Kunst- und Literaturgeschichte stützt. Dabei muss unterschieden werden zwischen der Kameraposition selbst, dem Kamerawinkel, dem Kameraobjektiv und der Kamerabewegung. Der Blick des Betrachters wird durch diesen Kamerablick determiniert. Die französische Sprache bezeichnet dies als *Point de Vue*, was neben Perspektive auch eine Meinung oder eine Weltanschauung beinhalten kann. [...]

Die Bedeutung der Kostüme ändert sich also mit der Kameraeinstellung: die Weite – ein Weitwinkelobjektiv – wird häufig für Landschaften oder Massenszenen verwendet [...] Die Halbnaheneinstellung dagegen ist viel präziser. Man erblickt die Figuren und Dinge vollständig und in großer Nähe.“¹⁰⁴

Ich werde die Kameraeinstellung in meiner Sequenzanalyse also auch einbeziehen, wenn die Lenkung der Wahrnehmung der Betrachter*innen für meine Analyse von Bedeutung ist – denn auch sie kann Inhalte vermitteln, die für die Konstruktion von Geschlecht von Relevanz sind. Die Einstellung bestimmt, welche Kostüme und Details die Zusehenden wahrnehmen.

Die unterschiedlichen Genres der Filme, die ich ausgewählt habe, sind für meine Analyse nicht relevant – was die Filme verbindet, ist die Sequenz der Verwandlung, nicht Produktionsjahr oder Machart. Es soll allerdings eine Entwicklung aufgezeigt werden – von unbewusster ‚Demaskierung‘ der Herrschaftsformen von Geschlechtskonstruktion hin zu einer bewussten Kritik, die sich im Autorenfilm oft stärker zeigt als im Hollywoodfilm.

Für den sozialkritischen Anspruch der Filme ist allerdings ein Mittel von großer Bedeutung: die ‚Parodie‘. Ich werde im folgenden Kapitel erläutern, warum die Parodie nach Judith Butlers Ausführungen in *Das Unbehagen der Geschlechter* meiner Forschung als Grundlage dient und wie diese genau funktioniert. Anschaulich erklären werde ich sie an dem von Butler selbst gewählten Beispiel *Female Trouble* (USA 1974) des Regisseurs John Waters.

In weiterer Folge werde ich das subversive Potential in meinen zwei zentralen Forschungsbeispielen herausarbeiten – zuerst in dem Hollywoodfilm *Miss Undercover* (USA

¹⁰³ Vgl. Devoucoux, *Mode im Film*, S. 24.

¹⁰⁴ Ebd. S. 26ff.

2000) von Donald Petrie, dann in dem Autorenfilm *Orlando* (UK 1993) von Sally Potter. Ich werde sie in Bezug zu *Now Voyager* setzen und die Bedeutung der ‚Maskerade‘ erforschen, sowie mit der ‚Parodie‘ in *Female Trouble* vergleichen – beide Theorien helfen dabei, die Konstruktion von Geschlecht im Film aufzudecken. In all diesen Untersuchungen werde ich mich auf das Kostüm fokussieren – die Semiotik des Kostüms vor und nach der Verwandlung. Welche Schlüsse lassen sich ziehen? Auf das Gesellschaftsbild, die Herrschaftsstrukturen in Verbindung mit Geschlecht und seiner Konstruktion.

5 Parodie nach Judith Butler

5.1 Parodie durch Travestie

Wie kann man die ‚Konstruktion‘, in der wir unweigerlich gefangen sind, erkennen und inszenieren? Gibt es Formen der Wiederholung, die keine einfache Imitation, Reproduktion und damit Festigung des Gesetzes bedeuten?¹⁰⁵

Dies fragt sich Judith Butler in *Das Unbehagen der Geschlechter*. Eine mögliche Antwort gibt sie selbst: durch Parodie. Denn die parodistische Wiederholung des ‚Originals‘ offenbart, dass das Original nichts anderes als eine Parodie der Idee des Natürlichen und Ursprünglichen ist – schreibt Butler in einem späteren Absatz.¹⁰⁶

Möglich ist diese Parodie laut Butler beispielsweise in der Travestie. Travestie ist das Verkleiden und (oft überzogene) Darstellen einer Person als ein anderes Geschlecht, meist im Zusammenhang mit einer Show oder Performance. Drag Queens und Drag Kings betreiben beispielsweise Travestie – in diesem Fall auch ‚Drag‘ genannt.¹⁰⁷ Dies ist allerdings nicht zu verwechseln mit Transgender-Personen.¹⁰⁸

Der Transvestismus als Geschlechtskonstruktion jenseits der Norm zeigt die Grenzen und Konventionalität aller Geschlechtsidentitäten auf. Gleichzeitig liefert er den Beweis, dass Geschlechtsidentitäten nicht vorgegeben, sondern herstellbar sind: Sie stellen sich als eine Aneinanderreihung von rollen- und somit geschlechtsbedingten *Akten* in der Zeit heraus.¹⁰⁹ Weiters kann Transvestismus als kulturelle ‚Performance‘ aufgefasst werden, in welcher der Originalitätsmythos parodiert und die imitative Grundlage jeglicher Geschlechtsidentität

¹⁰⁵ Vgl. Butler, *Das Unbehagen der Geschlechter*, S. 57.

¹⁰⁶ Vgl. Ebd. S. 58.

¹⁰⁷ Vgl. O.A., „Travestie“, *Queer Lexikon*, 11.04.2019, <https://queer-lexikon.net/2017/06/08/travestie/>, 31.03.2020.

¹⁰⁸ „Transgender bezieht sich auf solche Personen, die sich mit dem anderen Geschlecht identifizieren oder als das andere Geschlecht leben und die sich einer Hormonbehandlung oder geschlechtsangleichenden Operation unterzogen haben oder auch nicht. Unter Transsexuellen und Transgender-Personen befinden sich solche, die sich als Männer identifizieren (falls weiblich zu männlich) oder als Frauen (falls männlich zu weiblich) und weitere, die sich, mit oder ohne Chirurgie, mit oder ohne Hormone, als *trans* identifizieren, als Transmänner oder Transfrauen; jede dieser sozialen Praktiken bringt ihre besonderen sozialen Lasten und Versprechungen mit sich. Umgangssprachlich kann ‚transgender‘ auch für das gesamte Spektrum dieser Positionen gelten (Butler, *Die Macht der Geschlechternormen und die Grenzen des Menschlichen*, S. 16f.).“

¹⁰⁹ Vgl. Butler, *Das Unbehagen der Geschlechter*, S. 207.

enttarnt werden kann.¹¹⁰ Butler traut der Travestie das Potential zu, die Illusion hinter dem Erscheinungsbild – der menschlichen Geschlechtsidentität – zu enttarnen: „In ihrer komplexesten Form ist die Travestie eine doppelte Umkehrung, die besagt: ‚Die Erscheinung ist eine Illusion‘.“¹¹¹

Drag kann, nach Slavoj Žižek, essentialistische Darstellungen von Identität in Frage stellen.¹¹² Judith Butler schreibt in *Die Macht der Geschlechternormen und die Grenzen des Menschlichen*:

„Wenn Gender performativ ist, dann folgt daraus, dass die Realität der Geschlechter selbst als ein Effekt der Darstellung produziert wird. Obwohl es Normen gibt, die bestimmen, was real zu sein hat und was nicht, was intelligibel zu sein hat und was nicht, werden diese Normen in dem Moment in Frage gestellt und wiederholt, in dem die Performativität mit ihrer Zitierpraxis beginnt.

Man zitiert natürlich Normen, die bereits existieren, aber diese Normen können durch das Zitieren erheblich an Selbstverständlichkeit verlieren. Sie können außerdem als nicht natürlich und nicht notwendig entlarvt werden, sobald sie in einem Zusammenhang und in einer Verkörperungsform auftreten, die den normativen Erwartungen widerspricht.

Der Witz an *drag* ist nicht bloß die Aufführung eines vergnüglichen und subversiven Schauspiels, sondern eine Allegorisierung der spektakulären und folgeschweren Art und Weise, in der Realität sowohl reproduziert als auch angefochten wird.“¹¹³

Butler stellt sich in *Das Unbehagen der Geschlechter* die zentrale Frage, welche Form von subversiver Wiederholung das Regulierungsverfahren der Identität selbst in Frage stellen könnte. Welche Möglichkeiten eröffnen sich gerade aufgrund des konstruierten Charakters von Geschlecht (*sex*) und Geschlechtsidentität (*gender*)?¹¹⁴

Bevor ich auf diese Fragen eingehe, möchte ich allerdings die Problematiken ihrer Theorie erläutern, die Butler selbst in der Weiterführung ihrer Arbeit erkannte.

¹¹⁰ Vgl. Ebd. S. 203.

¹¹¹ Ebd. S. 201.

¹¹² Vgl. Stephen Greer, „‘Even if we do not take things seriously... we are still doing them’: Disidentification, Ideology, and Queer Performance“, *Žižek and Performance*, hg. v. Broderick Chow/ Alex Mangold, Basingstoke [u.a.]: Palgrave Macmillan 2014, S. 78-93, hier S. 79.

¹¹³ Butler, *Die Macht der Geschlechternormen und die Grenzen des Menschlichen*, S. 346.

¹¹⁴ Vgl. Butler, *Das Unbehagen der Geschlechter*, S. 59.

5.2 Problematiken der Parodie durch Travestie

Travestie funktioniert durch die Imitation der normierten Merkmale eines Geschlechts und der Differenzierung zu einem anderen – stützt sie somit ein binäres System? Und reproduziert Travestie womöglich Klischees, die mitunter Frauen* schaden?

„Die kulturellen Praktiken der Travestie, des Kleidertauschs und der sexuellen Stilisierung der *butch/femme*¹¹⁵-Identitäten parodieren sehr häufig die Vorstellungen von einer ursprünglichen oder primären geschlechtlichen bestimmten Identität. In der feministischen Theorie wurden diese parodistischen Identitäten entweder, was die Travestie und den Kleidertausch betrifft, als Herabsetzung der Frauen oder, im Fall der lesbischen *butch/femme*-Identitäten, als unkritische Aneignung einer stereotypen Geschlechterrolle verstanden, die aus dem Repertoire der Heterosexualität stammt.“¹¹⁶

Stephen Greer schreibt in *Žižek and Performance*, dass es auch laut Slavoj Žižek eine Kritik der Ideologie in oder durch Performance gibt – dass aber die performative Praxis, die sich dominante Codes wieder aneignet, womöglich gleichzeitig die Grenzen der eigenen Kritik aufzeigt.¹¹⁷ Butler ist allerdings der Meinung, dass die Beziehung zwischen „Imitation“ und „Original“ weitaus vielschichtiger ist, als die Kritik im Allgemeinen erlaubt.¹¹⁸

„Wenn die Travestie ein einheitliches Bild der *Frau* erzeugt (wie ihr die Kritik entgegengehalten hat), offenbart sie mindestens ebenso umgekehrt die Unterschiedenheit dieser Aspekte der geschlechtlich bestimmten Erfahrung (*gendered experience*), die durch regulierende Fiktion der heterosexuellen Kohärenz fälschlich als eine natürliche Einheit hingestellt wird. *Indem die Travestie die Geschlechtsidentität imitiert, offenbart sie implizit die Imitationsstruktur der Geschlechtsidentität als solcher – wie auch ihre Kontingenz.*“¹¹⁹

Weiters schreibt Butler, dass der Begriff der Geschlechter-Parodie nicht voraussetzen solle, dass es ein Original gäbe, das diese parodistischen Identitäten imitiere. Vielmehr ginge es gerade um die Parodie *des* Begriffs des Originals als solchem.¹²⁰ Es gibt allerdings laut Butler auch Travestie im Film, die produziert wird, um die Hegemonie zu stärken und die Gesellschaft weiter zu regulieren. Die Gratwanderung könne hier sehr schmal sein und man

¹¹⁵ *Butch* ist ein Begriff, der eine tendenziell maskuline* Geschlechtspräsentation oder -identität beschreibt, insbesondere bei lesbischen oder queeren Frauen. Er wird oft dem Begriff *femme* gegenübergestellt. Dieser Begriff beschreibt (betont) weibliche* Geschlechtspräsentation und/oder -identität, insbesondere von queeren Frauen* (vgl. O.A., „Butch“, *Queer Lexikon*, 06.04.2019, <https://queer-lexikon.net/2017/06/15/butch/>, 31.03.2020).

¹¹⁶ Butler, *Das Unbehagen der Geschlechter*, S. 202.

¹¹⁷ Vgl. Greer, „‘Even if we do not take things seriously... we are still doing them’: Disidentification, Ideology, and Queer Performance“, S. 90.

¹¹⁸ Vgl. Butler, *Das Unbehagen der Geschlechter*, S. 202.

¹¹⁹ Ebd. S.202. (Kursiv im Original.)

¹²⁰ Vgl. Ebd. S. 203.

müsse als Zuseher*in besonders aufmerksam sein. Ein gutes Beispiel liefere der Transvestismus im Kino der 80er-Jahre. Judith Butler spricht hier von den Repräsentationen des Transvestismus, die die heterosexuelle Kultur für sich selbst produziert und in denen „die Angst vor einer möglichen homosexuellen Konsequenz in der Erzählstruktur des Films sowohl erzeugt als auch abgewiesen wird“¹²¹. Als Beispiele nennt sie Julie Andrews in *Victor/Victoria* (R.: Blake Edwards, USA 1982), Dustin Hoffman in *Tootsie* (R.: Sydney Pollack, USA 1982) oder Jack Lemmon in *Manche mögen's heiß* (R.: Billy Wilder, USA 1959).¹²²

Antonella Giannone untersucht in ihrem Buch *Kleidung als Zeichen – Ihre Funktionen im Alltag und ihre Rolle im Film westlicher Gesellschaften* ebenfalls die Filme *Tootsie* und *Victor/Victoria* genauer¹²³ – ich habe dies als methodisches Beispiel in meinem Kapitel ‚Methodik‘ erwähnt. Mithilfe der Semiotik erkennt sie in den Kostümen der Filmbilder, welche Inhalte hier an die Zusehenden vermittelt werden sollen und nach welchem Schema dies funktioniert. Auch sie erwähnt die von Butler genannten Probleme der Repräsentation: Neben der „Verkleidung als einer von der Notwendigkeit diktierten ‚Prüfung‘“ erkennt sie folgende „wiederkehrende Merkmale bei der Entfaltung der Handlung“:

- „die Ausdehnung der gespielten Rolle auf das ‚reale‘ Leben
- die Inkompatibilität zwischen gespielter Geschlechterrolle und sexueller Präferenz
- die Demaskierung am Schluss des Films“¹²⁴

Diese Erkenntnisse Giannones entstanden in Anlehnung an den Text „Redressing the ‚Natural‘: The Temporary Transvestite Film“ von Chris Straayer.¹²⁵

Das entschiedene Wegweisen einer homosexuellen Neigung der Hauptprotagonisten sowie die große Enthüllung des ‚wahren Geschlechtes‘ am Ende sind essenziell für die Narration der genannten Filmbeispiele. Butler identifiziert ebendiese Filme somit als funktional für das heterosexuelle Regime:

¹²¹ Butler, *Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts*, S. 179.

¹²² Vgl. Butler, *Körper von Gewicht*, S.179.

¹²³ Vgl. Giannone, „5.7 Kostümzeichen und die Verkleidung der Geschlechter: Die Fiktionalisierung des Transvestismus im populären Film“, S. 161-173.

¹²⁴ Giannone, *Kleidung als Zeichen*, S. 163.

¹²⁵ Chris Straayer, „Redressing the ‚Natural‘: The Temporary Transvestite Film“, *Wide Angle* 14, 1992, S. 36-55.

„Das ist *drag* als Unterhaltung auf High-Het¹²⁶-Niveau, und obschon es sicherlich wichtig ist, diese Filme als kulturelle Texte zu lesen, in denen Homosexuellenfeindlichkeit und Angst vor Homosexuellen verhandelt werden, würde ich mich zurückhalten, sie subversiv zu nennen.

Man könnte sogar sagen, daß solche Filme funktional sind, weil sie eine ritualistische Entlastung für eine heterosexuelle Ökonomie zur Verfügung stellen, die die Grenzen andauernd gegen die Invasion von *queerness* überwachen muß, und daß diese verschobene Erzeugung und Auflösung der panischen Angst vor Homosexuellen das heterosexuelle Regime seiner selbstverewigenden Aufgabe in Wirklichkeit verstärkt.“¹²⁷

Butler betont weiters in *Körper von Gewicht*, dass Geschlecht nicht als *drag* ausgelegt werden solle. Nur weil *drag* performativ wäre, bedeute das nicht, dass jede Performativität als *drag* zu verstehen sei. Es sei nicht wie Kleidung, die man sich (bewusst) anziehe, sondern das Verkörpern der Geschlechtsidentität entstehe in einem wiederholten Prozess.¹²⁸

Weitere Zweifel an der subversiven Macht von *drag* äußert Butler in Bezug auf den bekannten Film *Paris is Burning* (R.: Jennie Livingston, USA 1991), in welchem die Ballroom-Kultur¹²⁹ der queeren Szene im New York Ende der 80er-Jahre dokumentiert wird.

„Wie die Betrachtung von *Paris is Burning* klar machte, ist *drag* nicht in unproblematischer Weise subversiv. Er dient einer subversiven Funktion in dem Maße, in dem er die banalen imitierenden Darstellungen widerspiegelt, mit denen heterosexuell ideale Geschlechter performativ realisiert und naturalisiert werden, und es unterminiert deren Macht Kraft dessen, daß er jene Bloßstellung erzielt.

Es gibt jedoch keinerlei Garantie, daß ein Bloßstellen des naturalisierten Status der Heterosexualität zu deren Umsturz führen wird. Die Heterosexualität kann ihre Vorherrschaft beispielsweise *durch* ihre Entnaturalisierung verstärken, wenn wir entnaturalisierende Parodien sehen, die heterosexuelle Normen erneut idealisieren, *ohne* sie in Frage zu stellen.

Bei anderen Anlässen hingegen läßt die Übertragbarkeit eines geschlechtlichen Ideals oder einer geschlechtlichen Norm Zweifel aufkommen an der verwerflich machenden Macht, die diese aufrechterhält.“¹³⁰

Man kann also schlussfolgern, dass Drag und Parodie nicht an sich subversiv sind. Es muss also laut Butler eine „Möglichkeit geben zu verstehen, wodurch bestimmte Formen parodistischer Wiederholung wirklich störend bzw. wahrhaftig verstörend wirken und welche

¹²⁶ ‚Het‘ wohl als Abkürzung für Hetero/ Heteronorm.

¹²⁷ Butler, *Körper von Gewicht*, S. 179.

¹²⁸ Vgl. Butler, *Körper von Gewicht*, S. 317.

¹²⁹ Ballroom ist eine Subkultur, die Schwarze und latinx Schwule und Transpersonen in den 60er-Jahren in New York geschaffen haben, weil sie in der heteronormativen und auch queeren, weißen Gesellschaft diskriminiert wurden. Sie kreierten sich mit Vogue Balls ihren Safe Space und mit so genannten ‚Houses‘ ihre Ersatzfamilien. Auf ‚Bällen‘ treten die Teilnehmer*innen in diversen Kategorien - beispielsweise Laufsteg, Tanz, Performance, etc. - gegeneinander an, um Preise zu gewinnen. Dies passiert meist in Drag und mit dem Ziel, einem gewissen Ideal zu entsprechen.

¹³⁰ Butler, *Körper von Gewicht*, S. 317.

Wiederholungen dagegen gezähmt sind und erneut als Instrumente der kulturellen Hegemonie in Umlauf gebracht werden“.¹³¹

Klar ist aber, dass durch Drag und Parodie deutlich gemacht werden kann, „daß im Kern des *heterosexuellen* Projekts und seiner Geschlechtsbinarismen ‚Imitation‘ zu finden ist; [...] In diesem Sinn also ist *drag* in dem Maße subversiv, in dem es die Imitationsstruktur widerspiegelt, von der das hegemoniale Geschlecht produziert wird, und in dem es den Anspruch der Heterosexualität auf Natürlichkeit und Ursprünglichkeit bestreitet“.¹³²

Butler führt den Film *Female Trouble* als Beispiel für subversive Parodie durch Drag an. Ich möchte deswegen eine Sequenzanalyse an ebendiesem Film vornehmen, um die Parodie anschaulich zu erklären und um gewisse Muster zu zeigen, die subversive Störung ausweisen können.

5.3 Filmbeispiel *Female Trouble* (R.: John Waters, US 1974)

Auch in John Waters' *Female Trouble* findet sich eine Sequenz, die man als Verwandlung deuten kann. Um diese Sequenz und ihr parodistisches Potential verständlicher zu machen, möchte ich sie zuerst in den Kontext der Handlung des gesamten Films einbetten.

Der Name von Butlers Buch *Gender Trouble* (dt.: *Das Unbehagen der Geschlechter*), auf welchen sich ein großer Teil meiner Arbeit stützt, leitet sich von besagtem Film ab. Wie in 2.1 dargelegt, initiierte Butlers Werk eine grundsätzliche Verunsicherung und Verflüssigung der Kategorie ‚Geschlecht‘ – und eine derartige Verunsicherung diverser Normen lässt sich auch in *Female Trouble* feststellen.

Female Trouble entstand 1974 unter der Regie des Skandalregisseurs John Waters und bildet die Entwicklung der Hauptfigur Dawn Davenport ab – von schlimm zu schlimmer. Dawn wird gespielt von der aus John Waters' Filmen, unter anderem *Hairspray* (R.: John Waters, USA 1988), berühmten Dragqueen Divine.

Die jugendliche Dawn Davenport beginnt ein Leben in Kriminalität, nachdem sie aufgrund eines falschen Weihnachtsgeschenkes ihrer Eltern von Zuhause wegläuft. Auf ihrer Flucht

¹³¹ Butler, *Das Unbehagen der Geschlechter*, S. 204.

¹³² Butler, *Körper von Gewicht*, S. 178.

wird sie beim Autostoppen von dem Fahrer (ebenfalls gespielt von Divine, nur als Mann*) geschwängert.

Sie gebärt ihr Kind in einem Hotelzimmer und beißt in einer – viele Zuschauende an die Ekel-Grenze des Erträglichen führenden – Szene die eigene Nabelschnur mit den Zähnen durch.¹³³ Jahre später ist ihre Tochter Taffy selbst Teenager. Dawn arbeitet in diversen Jobs, unter anderem als Kellnerin, Stripperin und Prostituierte und ist involviert in diverse Kleinkriminalität. Sie ist überfordert mit ihrer pubertierenden Tochter, welche sie im Keller fesselt, um sich dann zur Entspannung im Schönheitssalon verwöhnen zu lassen. Die Inhaber dieses Schönheitssalons, Donald und Donna Dasher, machen Dawn zu ihrem „Crime Model“ – sie sind besessen von Verbrechen und davon überzeugt, dass Kriminalität mit Schönheit in Verbindung steht. Auch von Verletzungen und Entstellungen sind sie fasziniert – als Dawn von der Mutter ihres neuen Liebhabers mit Säure übergossen wird, sind sie entzückt.

Womit wir bei jenem Verwandlungsmoment angekommen wären, den ich im folgenden Abschnitt untersuchen möchte: Dawn kommt ins Krankenhaus und erholt sich von ihren Wunden. Bei der Abnahme ihrer Gesichtsbandagen sind die Dashers und ihre Freund*innen anwesend. Dawns Gesicht ist völlig entstellt, doch die Dashers und restlichen Anwesenden überzeugen sie davon, dass es sich bei ihren Wunden um Zeichen von Schönheit handle. Die Dashers bringen sie nach Hause, schminken sie und stecken sie in neues Gewand – um sie als Model in einem Fotoshooting zu inszenieren. Die Schönheitssalonbesitzer kreieren eine Show für Dawn, sie wird zum Star. Am Tag der Premiere stranguliert Dawn ihre eigene Tochter – unter den Jubelrufen der Dashers und ihrer Freund*innen. Bei der darauffolgenden Show tötet Divine einige Zuschauer*innen mit einer Pistole. Letztlich wird Dawn festgenommen und zum Tod verurteilt. Für Dawn ist dies der Höhepunkt ihrer Karriere, auf dem elektrischen Stuhl – ohne Haare, gekleidet in einem blauen ‚Häftlingskleid‘ – dankt sie allen für diesen krönenden Moment ihres Lebens.¹³⁴ John Waters sagt in seinem Buch *Shock Value* über seine eigenen Filme:

“To me, bad taste is what entertainment is all about. If someone vomits watching one of my films, it’s like getting a standing ovation. But one must remember that there is such a thing as good-bad taste and bad-bad taste. It’s easy to disgust someone; I could make a ninety-minute film of someone getting their limbs hacked off, but this would only be bad-bad taste and not very stylish or original. To understand bad taste, one must have very good taste. Good-bad taste can be

¹³³ Vgl. *Female Trouble*, R.: John Waters, DVD-Video, New Line Cinema 1974, Min.: 00:14:21-00:14:30.

¹³⁴ Vgl. *Female Trouble*, R.: John Waters, USA 1974.

creatively nauseating but must, at the same time, appeal to the especially twisted sense of humor, which is anything but universal.”¹³⁵

Und unter ebendieser Prämisse muss man Waters‘ Filme wohl betrachten – sie sollen nicht nur Brechreiz, sondern auch ein kritisches Umdenken auslösen. John Waters attestiert seinen Filmen einen gewissen Standard von „good-bad taste“ – die Grenzen des ‚guten‘ Geschmacks überschreitet er in seinen Filmen allemal.

5.3.1 Analyse der Verwandlungssequenz in *Female Trouble*

Die bereits erwähnte Sequenz, auf welche ich mich hier fokussiere, beginnt im Krankenhaus. Dawn Davenport liegt nach einer Säure-Attacke in einem Krankbett, ihr Gesicht ist komplett einbandagiert und sie trägt ein weißes Krankenhaus-Kleid. Ihre Freund*innen inklusive der Schönheitssalon-Inhaber Donald und Donna Dasher betreten den Raum – sie sind alle gekommen für die große Enthüllung des Gesichts von Dawn. Jede*r stellt sich einzeln bei Dawn vor – aufgrund des Verbandes kann sie ja nichts sehen – und äußert Erregung und Glückwünsche. Sie alle sind bunt und extravagant gekleidet, widersetzen sich auf ihre eigene Art der Norm.



Abb. 7: Dawn im Krankenhausbett mit Verband, in: *Female Trouble*, R.: John Waters, DVD-Video, New Line Cinema 1974, Min.: 00:52:11.

¹³⁵ John Waters, *Shock Value. A Tasteful Book about Bad Taste*, New York: Delta 1981, S. 2.

Die Krankenschwester warnt beim Abnehmen des Verbandes: „She asked me to remind you that she is, of course, without make-up.“¹³⁶ Alle sind erregt und in Ektase, der Penis eines Zuschauers erigiert: „Beauty always gives me a hard on.“¹³⁷ Endlich wird Dawns Gesicht entblößt: „There it is, one hell of a rotten face.“¹³⁸ Dawns Gesicht ist mit kraterartigen Narben überseht, sie trägt eine schwarze Perücke. Die Beistehenden sind begeistert: „Oh beautiful! Wow! Gorgeous!“¹³⁹



Abb. 8: Dawn im Krankenhausbett mit vernarbtem Gesicht, in: *Female Trouble*, Min.: 00:53.30.

Als Dawn ein Spiegel gereicht wird, erschrickt sie bei ihrem eigenen Anblick kurz, doch lässt sie sich dann schnell von ihrer neuen Attraktivität überzeugen: „Pretty Pretty?“¹⁴⁰ Die Menge jubelt bejahend. Sie schenken ihr neues Gewand und Make-Up. Dawn wünscht sich: „Would you put my make-up on for me?“¹⁴¹

Es gibt einen harten Schnitt inklusive Ortswechsel und großer ‚Verwandlung‘. Dawn erscheint in vollem Drag-Make-Up und neuem Glitzeroutfit in einem überwiegend rot-

¹³⁶ *Female Trouble*, Min.: 00:52:41-00:52:46.

¹³⁷ Ebd. Min.: 00:53:06-00:53:08.

¹³⁸ Ebd. Min.: 00:53:23-00:53:27.

¹³⁹ Ebd. Min.: 00:53:32-00:53:37.

¹⁴⁰ *Female Trouble*, Min.: 00:54:03-00:54:05.

¹⁴¹ Ebd. Min.: 00:54:33-00:54:36.

glänzendem Raum, der einem Geschenk ähnelt. Dieser wird zum Setting eines Fotoshootings der Schönheitssalon-Besitzer mit Dawn.



Abb. 9: Dawn in Drag, in: *Female Trouble*, Min.: 00:54:49.

Dawn trägt nun pompöses Drag-Make-Up, das ihre Narben allerdings nicht verbirgt. Sie hat aufgemalte Augenbrauen, trägt glitzernden Lidschatten mit falschen Wimpern und roten Lippenstift. Sie trägt eine beige Hose mit glitzernden Pailletten und weit ausstehenden Hosenbeinen aus weißem leichtem Stoff. Ihr Oberteil besteht aus einem glitzernden BH, über welchen derselbe leichte Stoff wie bei der Hose zeltartig drapiert ist – ihr stattlicher Bauch wird davon nicht bedeckt. Ihre schwarze Langhaar-Perücke ist nun toupiert und in Form gebracht, sie trägt glitzernde Ohrringe. Donald und Donna schenken Dawn hundert Dollar und ein Bild von ihrem blutüberströmten Gesicht kurz nach der Attacke. Letztlich stellt sich Dawn auf ein Podest und wird für ihr Fotoshooting inszeniert – zum „Model of the Year“.¹⁴²

¹⁴² Vgl. *Female Trouble*, Min.: 00:51:56- 00:55:35.



Abb. 10: Dawn als „Model of the Year“ bei Fotoshooting, in: *Female Trouble*, Min.: 00:55.36.

Nun stellt sich die Frage, wo hier die Parodie zu erkennen ist und mit welchen Mitteln sie funktioniert. Inwiefern äußert sich diese Parodie als subversiv? Butler schreibt in *Das Unbehagen der Geschlechter* über den Film *Female Trouble*:

„Divines Darstellung von Frauen weist implizit darauf hin, daß die Geschlechtsidentität eine Art ständiger Nachahmung ist, die als das Reale gilt. Sein/Ihr Auftritt destabilisiert gerade die Unterscheidungen zwischen natürlich und künstlich, Tiefe und Oberfläche, Innen und Außen, durch die der Diskurs über die Geschlechtsidentität fast immer funktioniert. Ist die Travestie eine Imitation der Geschlechtsidentität? Oder bringt sie die charakteristischen Gesten auf die Bühne, durch die die Geschlechtsidentität selbst gestiftet wird? Ist *weiblich sein* eine *natürliche Tatsache* oder eine kulturelle Performanz? Wird die *Natürlichkeit* durch diskursiv eingeschränkte performative Akte konstituiert, die den Körper durch die und in den Kategorien des Geschlechts (sex) hervorbringen? Nicht nur Divine, sondern die Praktiken der Geschlechtsidentität in schwulen und lesbischen Kulturen überhaupt thematisieren das *Natürliche* häufig in parodistischen Kontexten, die die performative Konstruktion des ursprünglichen und wahren Geschlechts hervorheben. Damit stellt sich die Frage, welche anderen grundlegenden Kategorien der Identität – die Binarität von Geschlecht und Geschlechtsidentität und der Körper – als Produktionen dargestellt werden können, die den Effekt des Natürlichen, des Ursprünglichen und Unvermeidlichen erzeugen.“¹⁴³

In der Filmsequenz, welche wir im Detail betrachten, werden gleich zwei ‚natürliche Tatsachen‘ in Frage gestellt: die Binarität von Geschlecht sowie das Konzept eines natürlichen (weiblichen*) Schönheitsideals.

¹⁴³ Butler, *Das Unbehagen der Geschlechter*, S. 8-9.

Mit ihrer Performance im Film enttarnt Divine die Imitationsstruktur von Geschlecht und Geschlechtsidentität – sie parodiert das gängige Bild von Weiblichkeit* mit deren Imitation in Form der Extreme. Für ihr Fotoshooting erscheint Divine in vollem Drag-Make-Up, das sich in seiner schieren Übertreibung erkennen lässt. Sie trägt eine Perücke und ein extrovertiertes Outfit – es besticht mit Glitzer und Freizügigkeit.

Gleichzeitig wird in der Verwandlung allerdings auch die Imitationsstruktur von dem Ideal ‚Schönheit‘ an sich enttarnt – welches für Frauen* in unserer Gesellschaft ebenfalls eine stark maßregelnde Funktion einnimmt. Das Einhalten ebendieser Schönheitsideale dient oft als Maskerade, soll als Zeichen für Weiblichkeit* und zur Einhaltung der Norm dienen.

In *Female Trouble* wird das gängige Bild von Schönheit auf den Kopf gestellt – Dawns Gesichtsnarben werden als ‚Schönheitsmale‘ gepriesen. Ihr „roten face“ wird zum Schönheitsideal erklärt. Make-Up bleibt allerdings für die Inszenierung auch solcher Schönheit essenziell – das pompöse Make-Up und Outfit von Divine entspricht nicht der gängigen Norm von ‚natürlicher Schönheit‘, stattdessen wird vermeintlich ‚Hässliches‘ und dem normativen Ideal nicht Entsprechendes wie der prächtige Bauch besonders herausgestellt. Trotzdem (oder gerade deshalb) wird sie in *Female Trouble* zum ‚Fotomodell des Jahres‘ gekürt und durchbricht alle Vorstellungen der Zuschauer*innen von ‚natürlicher Schönheit‘ und ‚natürlichem Geschlecht‘ sowie den „Anspruch der Heterosexualität auf Natürlichkeit und Ursprünglichkeit“. ¹⁴⁴

Die Norm wird als Regulierung entlarvt, indem die Desorganisation und Zersetzung des Körpers die regulierende Fiktion der heterosexuellen Kohärenz stört. ¹⁴⁵ Dabei spielt auch die semiotische Ebene wieder eine wichtige Rolle – in der Formulierung einer transvestitischen Identität. Denn unser Verständnis von Zeichen, auch in Bezug auf die Geschlechtsidentität, beruht auf jenen, die wir kennen – einer Norm.

Transvestismusphänomene können in diesem Sinne verdeutlichen, wie stark die Attribution und die Darstellung des sozialen Geschlechts auf lange etablierte Proto- und Stereotypen angewiesen sind. Die größte Schwierigkeit eines Geschlechtsüberganges liegt also meist in

¹⁴⁴ Vgl. Butler, *Körper von Gewicht*, S. 178.

¹⁴⁵ Vgl. Butler, *Das Unbehagen der Geschlechter*, S. 200.

der Gestaltung der Beziehung zu den dominanten Geschlechtsstereotypen, zu den nachzuahmenden Geschlechterbildern.¹⁴⁶

„Durch ihre Identitätsbehauptung bewirken Transvestiten zunächst eine Veränderung, wenn nicht sogar eine Krise, der üblichen Wahrnehmungs- und Auswertungskriterien, die wir anwenden, wenn wir Menschen als Zeichen interpretieren. Weiterhin verursachen sie in den Rezipienten eine, wenn auch nicht immer bewußte, Infragestellung der zentralen Kodes, die der Repräsentation des Geschlechtlichen zugrunde liegen und aktivieren mit der Zeit Gewöhnungsprozesse an neue Kodes und Regeln.“¹⁴⁷

Transvestiten können also mit ihrer ‚Performance‘ eine Veränderung der Rezeptionsmodi in der Gesellschaft hervorrufen sowie zu einem stärkeren Bewusstsein über die Zeichenhaftigkeit der Geschlechter beitragen.¹⁴⁸

Ich möchte mich in meiner Arbeit allerdings fragen, ob eine derartige Parodie auch ohne einen Schock-Faktor, wie in den ‚bad taste‘-Filmen von John Waters, funktioniert. Ohne eine Travestie, in welcher die Reproduktion von sexistischen Klischees mitschwingt oder in welcher Frauen* erniedrigend dargestellt werden. Und auch in einer transvestitischen Verwandlung, die nicht von Mann* zu Frau*, sondern von Frau* zu Frau* geschieht? Wird hier die Maskerade der Frau* und die ‚Konstruktion‘, in der wir unweigerlich gefangen sind, - – wenn auch subtiler präsentiert – umso deutlicher?

5.4 Zusammenfassung der Erkenntnisse

„Die parodistische Wiederholung der Geschlechtsidentität deckt zudem die Illusion der geschlechtlich bestimmten Identität (*gender identity*) auf, die als unergründliche Tiefe und innere Substanz erscheint. Als Effekt einer subtilen und politisch erzwungenen Performanz ist die Geschlechtsidentität gleichsam ein *Akt*, der für Spalten, Selbstparodie, Selbstkritik und hyperbolische Ausstellungen *des Natürlichen*, die gerade in ihren Übertreibungen ihren grundsätzlich phantasmatischen Status offenbaren, offen ist.“¹⁴⁹

Wenn also in der Parodie Klischees reproduziert werden, können diese somit trotzdem gleichzeitig aufgezeigt und hinterfragt werden. Besonders die Imitationsstruktur der Geschlechtsidentität kann in der Parodie aufgezeigt werden.

¹⁴⁶ Vgl. Giannone, *Kleidung als Zeichen*, S. 125.

¹⁴⁷ Giannone, *Kleidung als Zeichen*, S. 127.

¹⁴⁸ Vgl. Ebd. S. 127.

¹⁴⁹ Butler, *Das Unbehagen der Geschlechter*, S. 215.

Butler nennt den Film *Female Trouble* als Beispiel für die Parodie von Geschlechternormen – dessen parodistisches Potential veranschaulichte ich in meiner Analyse. In der gewählten Verwandlungssequenz werden mithilfe der Parodie das Konzept der ‚natürlichen Schönheit‘, des ‚natürlichen Geschlechts‘ sowie der „Anspruch der Heterosexualität auf Natürlichkeit und Ursprünglichkeit“ in Frage gestellt.¹⁵⁰ Im Folgenden werde ich allerdings weitere Beispiele bringen, die parodistisches Potential in anderer Form aufweisen und letztlich bestenfalls ohne frauenverachtende Klischees funktionieren. Meine Forschungsfragen sind hier eng verwoben mit den Fragen, die sich Judith Butler in ihren Büchern stellt: nach Performanzen, die uns nötigen Identität und Sexualität, Konzepte von Männlichkeit* und Weiblichkeit* zu hinterfragen. Die den performativen Charakter der Geschlechtsidentität entlarven und so in Szene setzen, dass die naturalisierenden Kategorien der Identität und des Begehrens ins Wanken geraten.¹⁵¹

Butler endet ihr Buch *Das Unbehagen der Geschlechter* mit der Frage: „Welche anderen lokalen Strategien, die das *Unnatürliche* ins Spiel bringen, könnten zur Ent-Naturalisierung der Geschlechtsidentität als solcher führen?“¹⁵² Fragen, die einen neuen Denkhorizont eröffnen, zum Nachdenken anregen.

Ich möchte mich, besonders mit meinem letzten Filmbeispiel *Orlando*, derartigen Fragen annähern. Zuerst werde ich allerdings mit ausgewählten Filmbeispielen eine Entwicklung aufzeigen: von der ‚Weiblichkeit als Maskerade‘ zu der ‚Konstruktion von Geschlecht‘, von ‚Parodie‘ zu ‚Subversion‘. All dies anhand des Filmmotives der ‚Verwandlung‘, das mithilfe des Filmkostüms bei der Demaskierung von Geschlechterkonstruktionen dienen soll.

¹⁵⁰ Vgl. Butler, *Körper von Gewicht*, S. 178.

¹⁵¹ Vgl. Butler, *Das Unbehagen der Geschlechter*, S. 204.

¹⁵² Butler, *Das Unbehagen der Geschlechter*, S. 218.

6 ‚Das Motiv der Verwandlung‘ – Sequenzanalyse als Demaskierung der Konstruktion von Geschlecht

6.1 Einleitung zum Motiv der Verwandlung

„Selbst wenn sie nicht kratzt, riecht oder wärmt wie in der realen Welt, besitzt Kleidung im Film dennoch eine Fülle an Kennzeichen: sie verändert, verjüngt, macht älter, verdeckt, tarnt, täuscht, gefällt, verführt, verstößt, maskiert, profiliert, provoziert, verschleiern, verhüllt, entschleiern, macht fröhlich, melancholisch, traurig, übertreibt, dynamisiert, kurzum: sie verwandelt.“¹⁵³

Der Verwandlungsmoment im Film ist in meiner Arbeit zentral. Die Kleidung – in unserem Falle das Filmkostüm – wird hier zur Akteurin, zur Trägerin von Inhalten. Mit kleidungsstilistischen Kontrastmitteln kann das Filmgeschehen inhaltlich erläutert werden¹⁵⁴ – gleichzeitig werden aber auch Werte und Verhaltensweisen übermittelt. Meine These ist, dass die Verwandlung ein Film-Motiv ist, in welchem die Maskerade der Frau* und weiterführend die Konstruktion des Geschlechts besonders gut sichtbar gemacht werden kann.

Die Verwandlung hat eine lange filmische Geschichte und entwickelte sich zu einem ikonischen Film-Motiv. Dies zeigt sich auch an der Verwandlungssequenz der Hollywoodproduktion *Now Voyager* aus dem Jahre 1942, den ich folgend genauer untersuchen werde. Aber auch im deutschen Kino hat das Motiv der Verwandlung eine lange Tradition – dies demonstriert beispielsweise der Film *Das hässliche Mädchen* unter der Regie von Hermann Kosterlitz aus dem Jahre 1933: In diesem Film unterzieht sich die Protagonistin einer optischen Verwandlung – sie erhält einen neuen modischen Haarschnitt und ein neues Kostüm. Zumindest ihren schrulligen Charakter darf sie behalten. All dies nur, um einem Arbeitskollegen zu gefallen, auf den sie ein Auge geworfen hat. Nach ihrer Verwandlung entspricht sie dem gängigen Schönheitsideal und erhält jene Aufmerksamkeit des Mannes*, die sie sich wünscht¹⁵⁵ – ein Beispiel also, das deutlich macht, wie im Verwandlungsmoment heteronorme Verhaltensregime auch gestärkt werden können. Es zeigt sich an diesem Beispiel allerdings die lange Filmgeschichte des Verwandlungsmomentes und seine Entwicklung. Bis heute kann die Verwandlung für die Vermittlung unterschiedlichster Inhalte im Film eingesetzt werden – wenn beispielsweise die Prinzessin in dem animierten Märchen *Shrek*

¹⁵³ Devoucoux, *Mode im Film*, S. 32.

¹⁵⁴ Vgl. Ebd. S. 24.

¹⁵⁵ Vgl. *Das hässliche Mädchen*, R.: Hermann Kosterlitz, D 1933.

(R.: Andrew Adamson/ Vicky Jenson, US 2001) nach ihrer Verwandlung durch den Kuss ihrer ‘wahren Liebe’ zu einem ‘Monster’ anstatt der normativen Märchenprinzessin wird.¹⁵⁶ Um die teilweise sehr diversen und vielschichtigen Inhalte zu erkennen, die in ebendiesen Momenten besonders in Bezug auf Weiblichkeit* und Geschlecht gemacht werden, muss man diese Sequenzen einer genauen Analyse unterziehen.

Im folgenden Abschnitt werde ich als heuristisches Beispiel die Verwandlungssequenz in *Now Voyager* untersuchen und anhand dessen die ‚Maskerade der Frau‘ erläutern. In der Analyse der gewählten Verwandlungssequenz in dem Film *Female Trouble* werden mithilfe der Parodie das Konzept der ‚natürlichen Schönheit‘, des ‚natürlichen Geschlechts‘ sowie der „Anspruch der Heterosexualität auf Natürlichkeit und Ursprünglichkeit“ in Frage gestellt. Anhand meiner zwei Forschungsbeispiele *Miss Undercover* und *Orlando* möchte ich schließlich die Macht der Verwandlung im Film – mit all ihren Zeichen und Einschreibungen – aufzeigen. Auch die unterschiedlichen Wirkungen, die eine derartige Verwandlung hervorrufen kann, werden sichtbar. Indem ich meine Filmbeispiele *Miss Undercover* und *Orlando* mit den vorangehenden heuristischen Beispielen *Female Trouble* und *Now Voyager*, sowie miteinander, vergleiche, wird eine Entwicklung sichtbar. Eine Entwicklung, die sich auch von dem Konzept der ‚Weiblichkeit als Maskerade‘ nach Joan Riviere und Mary Ann Doane hin zu der ‚Konstruktion von Geschlecht‘ nach Judith Butler zeigt.

6.2 Filmbeispiel *Now Voyager* (R.: Irving Rapper, US 1942)

Der Film *Now Voyager*, welchen Mary Ann Doane in „Film and the Masquerade: Theorising the Female Spectator“ zitiert, bietet sich als gutes Beispiel an, um die Maskerade der Frau* zu veranschaulichen. Er wurde 1942 unter der Regie von Irving Rapper veröffentlicht. Ich werde eine kurze Zusammenfassung des Films geben, um die Verwandlungssequenz einzubetten, die ich darauffolgend analysieren werde. Ich werde mich auf Doanes Beobachtungen stützen, den Film allerdings auf visueller Ebene mithilfe von Standbildern genauer betrachten und den Verwandlungsmoment ins Zentrum stellen.

Am Anfang des Films wird die Hauptfigur Charlotte Vale, gespielt von Bette Davis, als unsicher und ‚unattraktiv‘ inszeniert. Sie ist eine ‚alte Jungfer‘ die von ihrer Mutter

¹⁵⁶ Vgl. *Shrek*, R.: Andrew Adamson/ Vicky Jenson, US 2001.

tyrannisiert wird. Aufgrund dieser Tyrannei steht sie kurz vor einem Nervenzusammenbruch und kommt dank ihrer Schwägerin in psychologische Behandlung – sie wird von Dr. Jaquith in ein Sanatorium eingewiesen. Hier beginnt ihre Verwandlung – und darauffolgend jene Sequenz, auf die ich mich konzentrieren möchte. Charlottes Schwägerin besucht sie im Sanatorium und Dr. Jaquith zeigt ihr die Veränderungen in Charlotte – vor ihren Augen zerbricht er Charlottes Brille, da sie diese nicht mehr brauche. Weiters schlägt er Charlotte eine Kreuzfahrt vor, die sie sogleich antritt.

Als verwandelte Frau* wird sie auf dem Schiff vorgestellt – ohne Brille, aber dafür mit Hut und neuem Gewand. Aufgrund einer Verwechslung halten sie alle an Bord für einen Star. Sie lernt den verheirateten Jeremiah kennen – und eine komplizierte Liebesgeschichte beginnt. Jeremiahs Tochter ist das Einzige, das ihn davon abhält, seine Frau* zu verlassen – die, ganz ähnlich wie Charlottes Mutter, wenig Liebe für ihr Kind aufbringen kann.

Als Charlotte als veränderte Frau zu ihrem Zuhause zurückkehrt, sind ihre Bekannten und Verwandten schockiert. Charlotte erweckt das Interesse des reichen Witwers Elliot Livingston – ihre Verlobung mit ihm annulliert sie jedoch nach einer neuerlichen Begegnung mit Jeremiah. Charlotte versucht ihre neu errungene Unabhängigkeit zu bewahren und ihrer Mutter standzuhalten, welche kurz darauf an einem Herzinfarkt stirbt. Dies veranlasst Charlotte, ins Sanatorium zurückzukehren, in welchem sie Jeremiahs unglückliche 12-jährige Tochter trifft. Sie baut eine starke Bindung zu dem Mädchen auf, das sie sehr an sich selbst erinnert. Sie darf die enge Beziehung zu dem Mädchen erhalten, unter der Prämisse, dass jene zwischen ihr und Jeremiah platonisch bleibt – obwohl sie einander lieben. Als er sie fragt, ob sie glücklich sein wird, antwortet Charlotte: „Oh, Jerry, don’t let’s ask for the moon. We have the stars.“¹⁵⁷

6.2.1 Analyse der Verwandlungssequenz in *Now Voyager*

Die Sequenz, in der Charlotte Vales Verwandlung mithilfe des Kostüms sichtbar wird, beginnt mit ihrer Ankunft auf dem Kreuzfahrtschiff – hier wird ihr ‚neues Ich‘ vorgestellt. Wichtig ist hierzu allerdings der Kontrast zu den Szenen zuvor.

¹⁵⁷ *Now Voyager*, R.: Irving Rapper, DVD-Video, Warner Home Video 1942, Min.: 01:57:00-01:57:18.

Charlotte wird am Anfang des Films als zurückhaltend und unscheinbar inszeniert. Sie trägt eine Brille sowie ein konservatives, gepunktetes Kleid – es ist knöchellang, langärmelig und der Ausschnitt ist mit Rüschen versetzt. Ihre Haare sind in einem peniblen Haarknoten zurückgebunden. Doane schreibt in „Film and the Masquerade: Theorising the Female Spectator“:

„The first scene in *Now Voyager* depicts the Betty Davis character as repressed, unattractive and undesirable or, in her own words, as the spinster aunt of the family. [...] She has heavy eyebrows, keeps her hair bound tightly in a bun, and wears glasses, a drab dress and heavy shoes.“¹⁵⁸



Abb. 2: Anfangsszene: Charlotte Vale konservativ gekleidet, in: *Now Voyager*, R.: Irving Rapper, DVD-Video, Warner Home Video 1942, Min.: 00:05:09.

Die Brille ist das Merkmal, auf welches sich Mary Ann Doane besonders bezieht. Sie ist das „Zeichen für Unattraktivität“. In dem Moment, in dem die Frau* diese entfernt, wird sie laut Doane zum Spektakel:

„The woman with glasses signifies simultaneously intellectuality and undesirability; but the moment she removes her glasses (a moment which, it seems, must always be *shown* and which is

¹⁵⁸ Doane, „Film and the Masquerade: Theorising the Female Spectator“, S. 428.

itself linked with a certain sensual quality), she is transformed into spectacle, the very picture of desire.“¹⁵⁹

Dieser Moment ereignet sich, als Charlottes Schwägerin Lisa sie im Sanatorium besucht. Dr. Jaquith demonstriert ihr die Verwandlung in Charlotte – zuvor berichtet er ihr bereits, Charlotte hätte abgenommen: „She’s lost a lot of weight. She is a pretty sick girl.“¹⁶⁰ Auch Gewicht scheint ein „Zeichen für Unattraktivität“ zu sein, welches Charlotte verlor.

In besagtem Moment jedoch, nimmt Dr. Jaquith Charlotte ohne Vorwarnung die Brille von der Nase. Er sagt zu ihr, sie bräuchte diese nicht mehr. Sie antwortet darauf, sie fühle sich dann aber unbekleidet. Dr. Jaquith behauptet, es sei gut für Charlotte sich so zu fühlen, und zerbricht daraufhin kurzerhand ihre Brille. Charlotte ist zum ersten Mal im Film ohne Brille zu sehen – „undressed“.¹⁶¹



Abb. 3: Charlotte Vale ohne Brille, in: *Now Voyager*, Min.: 00:21:00.

¹⁵⁹ Doane, „Film and the Masquerade: Theorising the Female Spectator“, S. 428.

¹⁶⁰ *Now Voyager*, Min.: 00:20:25-00:20:27.

¹⁶¹ Vgl. *Now Voyager*, Min.: 00:20:59-00:20:10.

Auch in dieser Szene trägt Charlotte ein altbackenes, hochgeschlossenes Kleid mit langen Ärmeln und weißem Kragen. Doch das Kostümteil, das in dieser Szene im Mittelpunkt steht, ist die Brille. Laut Doane ist das Entfernen ebendieser das zentrale Zeichen für Charlottes Verwandlung: „In *Now Voyager*, for instance, a single image signals the momentous transformation of the Bette Davis character from ugly spinster aunt to glamorous single woman.“¹⁶²

Die neue, weibliche* Charlotte bekommen wir dann auf dem Kreuzfahrtschiff präsentiert. Sie hat nun alle „Zeichen von Unattraktivität“ verloren und erscheint in neuem Kostüm. „[S]ignaling her transformation into beauty, the glasses have disappeared, along with the other signifiers of unattractiveness“¹⁶³ – nämlich ihrem altbackenen Gewand sowie dem peniblen Haarknoten.

Auch Licht und Perspektive kommen ins Spiel: Bei der Präsentation von Charlottes Verwandlung wird mit einer Kamerafahrt von den Füßen langsam hin bis zum Gesicht gearbeitet – eine Technik, die oft bei Frauen* im Film angewendet wird und einen verführerischen Effekt haben soll. Die ‚nackten‘ Beine sind sexuell aufgeladen, die schrittweise Enthüllung des Körpers sowie des Gesichts baut Spannung auf – dieses ist nun auch noch von dem Schirm ihres neuen Hutes teilweise verdeckt und kommt erst langsam zum Vorschein. Auch das Licht verändert sich – nach ihrer Verwandlung wird Charlotte um einiges heller beleuchtet. Anstatt mit auffälligem Make-Up wird mit Belichtung gearbeitet.

¹⁶² Doane, „Film and the Masquerade: Theorising the Female Spectator“, S. 421.

¹⁶³ Ebd. S. 428.



Abb. 4: Kamerafahrt Charlotte Schuhe, in: *Now Voyager*, Min.: 00:23:25.



Abb. 5: Nahaufnahme Charlotte Gesicht mit Hut, in: *Now Voyager*, Min.: 00:23:32.



Abb. 6: Charlotte Verwandlung in neuem Kostüm, in: *Now Voyager*, Min.: 00:23:36.

Zuerst sind Charlottes Schuhe in einer Nahaufnahme zu sehen – es sind modische weiße Stöckelschuhe mit schwarzen Spitzen und Stöckeln. Stöckelschuhe werden in der Gesellschaft als bedeutungsträchtiges Zeichen für Weiblichkeit* angesehen – auch die Obsession mit Schuhen ist ein weit verbreitetes Klischee über Frauen*.

Langsam fährt die Kamera Charlottes augenscheinlich ‚unbedeckte‘ Beine hinauf, die zuvor immer verhüllt waren – nun trägt sie nur noch durchsichtige Strümpfe. Letztlich landen wir auf Charlottes Gesicht, das zur Hälfte von einem weißen Hut mit ausladendem Schirm und schwarzem Band verdeckt wird. Er ist mit einem hauchdünnen, schwarzen, transparenten Stoff bedeckt, der sich auch leicht über ihr Gesicht legt – für die Zeit der 1940er- Jahre eine sehr modische Wahl. Die Brille als Maskerade wurde also durch einen Hut ersetzt – das eine Accessoire steht allerdings als Zeichen für ‚Unattraktivität‘, das andere für ‚Verführung‘ und Weiblichkeit*. Dazu passt auch ihr dunkler Lippenstift. Gekleidet ist Charlotte in einem dunklen zweiteiligen Kostüm – mit einer steifen Bluse mit halblangen Ärmeln, einem taillierten Gürtel sowie enganliegendem knielangem Rock. Dazu ein weißer Kragen sowie

weiße Handschuhe als Kontrast. Alles in allem ist ihr Kostüm komplett in kontrastierenden dunklen und hellen Farben gehalten – es vermittelt Eleganz in seiner Schlichtheit.

Bette Davis' Figur Charlotte Vale wirkt sowohl vor der Verwandlung als auch danach maskiert – man hat nie das Gefühl, ihren ‚unmaskierten‘ Charakter kennenzulernen. Sie wird stark von ihrer Umwelt beeinflusst – zuerst richtet sie sich nach der Mutter und muss ihren Vorstellungen entsprechen. Diese sind konservativ und strikt, was sich in ihrem Kostüm zeigt – es vermittelt ‚Unscheinbarkeit‘ und ‚Unattraktivität‘. Ihre Verwandlung wird von Dr. Jaquith hervorgerufen, als er während der psychotherapeutischen Behandlung ihre Brille zerbricht. Nach der Behandlung solle Charlotte nun mehr ‚sie selbst‘ sein – doch sie trägt eine Maskerade der Weiblichkeit* als neuerliches Kostüm. Man könnte nach Riviere argumentieren, diese solle den Besitz von Männlichkeit* – oder in Form der Brille Intellekt, welcher ebenfalls Männern* zugeschrieben wird – verschleiern. Auch ihre anfängliche Unsicherheit wird von dem Kostüm mit Weiblichkeit* überspielt. Plötzlich wird Charlotte nicht mehr als ‚unattraktiv‘ wahrgenommen, sondern wird begehrt. Die anderen Gäste der Kreuzfahrt halten sie für einen Film-Star und sie erweckt das Aufsehen diverser Männer*, die um ihre Gunst buhlen. Sobald sie den Schönheitsidealen entspricht und von Männern* begehrt wird, ist sie ‚geheilt‘. Der Film vermittelt den Zuseher*innen also auch, dass Weiblichkeit* mit Aufmerksamkeit und ‚Gesehen werden‘ einhergeht.

Spannend ist hier erneut die Ikonografie der Brille – diese steht normaler Weise für ‚Sehen‘, ein ‚Zurückblicken‘. „The intellectual woman looks and analyses, and in usurping the gaze she poses a threat to an entire system of representation.“¹⁶⁴ Sobald Charlotte ihre Brille genommen wird, wird sie zum Objekt des Blickes – der Männer* im Film und somit auch der Zuschauer*innen. Ein Paradebeispiel des „männlichen Blickes“ nach Laura Mulvey.¹⁶⁵

Doch Mary Ann Doane denkt dieses Konzept in „Film and the Masquerade: Theorising the Female Spectator“ weiter. Durch die Maskerade (nach der Verwandlung mit Hut und Kostüm) erhält die Frau* eine Distanz zu sich selbst – die Zuschauenden erkennen eine ‚aktive‘ Maskerade von Weiblichkeit*, die sowohl für die Schauspieler*in als auch die Zuschauer*in

¹⁶⁴ Doane, „Film and the Masquerade: Theorising the Female Spectator“, S. 429.

¹⁶⁵ Vgl. Mulvey, „Visuelle Lust und Narratives Kino“, S. 48-65.

das Potential birgt, vom Objekt des Blickes zum Subjekt zu werden.¹⁶⁶ Weiters schreibt Doane in „Film and the Masquerade: Theorising the Female Spectator“:

„In theories of repression there is no sense of the productiveness and positivity of power. Femininity is produced very precisely as a position within a network of power relations. And the growing insistence upon the elaboration of a theory of female spectatorship is indicative of the crucial necessity of understanding that position in order to dislocate it.“¹⁶⁷

Laut Doane kann die instabile Reaktion auf Männlichkeit* die gleichfalls instabile Position der Filmzuschauerin aufzeigen.¹⁶⁸ Besonders in der Verwandlung von Charlotte Vale wird die Instabilität des Konzeptes von ‚Weiblichkeit‘ sichtbar. Sie erhält diese nur mithilfe eines neuen Kostüms, einer ‚Maske‘, die instabiler nicht sein könnte – sowohl für die Figur als auch für die Zuschauer*innen. Die Konstruktion hinter dem Konzept von Weiblichkeit* wird entlarvt. Doane zitiert Heath, die die Reaktion von Rivieres Patientin, die ihrem männlichen* Publikum das Bild der eigenen Sexualität zurückwirft und dann mit Weiblichkeit* überspielt, als „sozio-politischen, feministischen Witz“ bezeichnet.¹⁶⁹ Ich denke, dass man auch *Now Voyager* so auslegen kann. Auch wenn dies der Film wohl nicht intendierte, legt er im Verwandlungsmoment die Maskerade von Weiblichkeit* und ihre Instabilität offen. Die Konstruktion hinter dem Konzept von ‚Weiblichkeit‘ wird demaskiert, doch gleichzeitig stabilisiert der Film das patriarchale Konzept dahinter.

Und wie Doane in „Masquerade Reconsidered: Further Thoughts on the Female Spectator“ schreibt, müssen andere ‚feministische Witze‘ erzählt werden – strukturell andere.¹⁷⁰ Ich behaupte, dies kann in Filmen passieren, die sich tatsächlich mit dieser Thematik befassen und nicht, wie *Now Voyager*, eine heteronormative Sicht und strukturelle Muster stärken. Filme, die mithilfe von Parodie oder anderen Mitteln die Konstruktion von Weiblichkeit* und Geschlecht aktiv in Frage stellen. Mit der Analyse des Verwandlungsmomentes in den folgenden Forschungsbeispielen hoffe ich, dem in meiner Arbeit näher zu kommen.

¹⁶⁶ Vgl. Doane, „Film and the Masquerade: Theorising the Female Spectator“, S.432.

¹⁶⁷ Doane, „Film and the Masquerade: Theorising the Female Spectator“, S. 434.

¹⁶⁸ Vgl. Doane, „Masquerade Reconsidered: Further Thoughts on the Female Spectator“ S. 49.

¹⁶⁹ Vgl. Ebd. S. 52f.

¹⁷⁰ Vgl. Doane, „Masquerade Reconsidered: Further Thoughts on the Female Spectator“, S. 52f.

6.3 Sequenzanalyse *Miss Undercover* (R.: Donald Petrie, US 2000)

6.3.1 Einbettung der Filmsequenz

Der Hollywoodblockbuster *Miss Undercover* (im englischen Original: *Miss Congeniality*), unter der Regie von Donald Petrie, feierte seine Premiere Ende des Jahres 2000. Die Hauptdarstellerin Gracie Hart, gespielt von Sandra Bullock, arbeitet als Agentin beim FBI. Sie hat sich in einer Männerdomäne durchzusetzen und trotz den gängigen Schönheitsidealen und Verhaltensregimen für Frauen*. Als es allerdings die Warnung eines Bombenanschlags auf die Wahlen zur Miss USA gibt, muss Gracie Hart als Undercover-Agentin einspringen und sich als Teilnehmerin des Schönheitswettbewerbs tarnen. Hier kommt es zu der Verwandlung, die im Zentrum meiner Untersuchung steht: Um als Wettbewerbsteilnehmerin durchzugehen, muss sich Gracie Hart widerwillig einem Umstyling unterziehen.

Nach der Verwandlung beginnt der Undercover-Einsatz. Gracie wird in die Miss-Wahl geschleust, muss an diversen Wettbewerben teilnehmen und sich mit den anderen Teilnehmerinnen anfreunden, um an Informationen zu kommen. Bald entwickeln sich aus ihrer Arbeit tatsächliche Freundschaften und sie bemerkt: „I have to protect those girls“.¹⁷¹ Gracie kommt in das Finale des Wettbewerbes und kann in einem dramatischen Showdown den Bombenanschlag verhindern und die Attentäterin überführen – es ist die Miss-Wahl-Organisatorin, die am Ende der laufenden Saison in den Ruhestand geschickt worden wäre.

Nach ihrer Verhaftung gestehen sich Gracie und ihr Arbeitskollege Eric, mit welchem sich nach ihrer Verwandlung eine Liebesgeschichte entwickelte, einander ihre Gefühle, was natürlich in einem sinnlichen Film-Kuss endet. Gracie gewinnt nicht den Wettbewerb aber den Titel „Miss Congeniality“ – beliebteste Teilnehmerin.¹⁷²

6.3.2 Analyse der Verwandlungssequenz

Gracie Harts Charakter wird zu Beginn des Films in einem Undercover-Auftrag vorgestellt. Schon hier wird klar – sie ist eine abgebrühte FBI-Agentin, die sich in einer Männerdomäne durchschlagen muss. Diese Anfangsszenen sind wichtig, da sie den Kontrast zu Harts

¹⁷¹ *Miss Undercover*, R.: Donald Petrie, Warner. Bros. Pictures 2000, Netflix, 03.06.2020 (Orig.: *Miss Congeniality*, US 2000), Min.: 01:14:50-01:14:54.

¹⁷² Vgl. *Miss Undercover*.

Erscheinung nach der Verwandlung darstellen. Ihre Verkleidung bei dem Undercover-Einsatz, der ersten Szene, ist möglichst ‚unscheinbar‘. Sie trägt enge Blue-Jeans, ein weißes T-Shirt mit einem chinesischen Schriftzeichen sowie einen grauen Hoodie. Ihre Haare sind in zwei lockere Zöpfe gebunden, viele Haarsträhnen hängen in ihr Gesicht. Es soll wohl einen ‚ungepflegten‘ Eindruck machen.



Abb. 11: Gracie Hart in einem Undercover-Einsatz, in: *Miss Undercover*, R.: Donald Petrie, Warner. Bros. Pictures 2000, Netflix, 03.06.2020 (Orig.: *Miss Congeniality*, US 2000), Min.: 00:05:01.

Spannend ist hier erneut die Brille. Sie erinnert an die Verwandlung in *Now Voyager* – es bestätigt sich ihre filmische Ikonografie. Sie steht auch hier für ‚Unattraktivität‘, ‚Unscheinbarkeit‘, ein ‚nicht-gesehen-werden‘. Gleichzeitig verhilft sie allerdings ihrer Trägerin dabei, zu sehen – in diesem Fall die zu beobachtenden Verbrecher.

Auch Gracies ‚private Kleidung‘ soll als Kontrast zu den späteren Szenen dienen. Mithilfe des Kostüms soll suggeriert werden, dass Gracie gängigen Schönheitsnormen wenig Beachtung schenkt und ihre ‚Äußerlichkeiten‘ für sie keine Priorität darstellen. Im Büro erscheint sie in einem weißen, ungebügelten Hemd, das locker in ihre schwarze Stoffhose gesteckt wurde. Dazu trägt sie einen schwarzen Blazer, passend zu ihrer Hose. Ihr Hemd ist bis oben zugeknöpft, ihre ‚Weiblichkeit‘ gänzlich verdeckt. Zudem trägt sie anfangs eine Sonnenbrille,

die ihre Augen verdeckt – erneut ein Zeichen für ein ‚nicht-gesehen-Werden‘. Ihre Haare sind in einem lockeren Zopf am Hinterkopf zusammengebunden.



Abb. 12: Gracie Hart im Büro, in: *Miss Undercover*, Min.: 00:10:20.

Diese Eindrücke wirken als kleidungsstilistisches Kontrastmittel zu ihrer darauffolgenden Verwandlung. Gracies Verwandlung, und somit die Sequenz, auf die hier der Fokus gelegt werden soll, beginnt, als sie den Privatjet verlässt, der sie und ihre Kollegen an den Ort der Verwandlung bringt. Hier wird mit Action-Film-Klischees gespielt: In einer Flugzeug-Lagerhalle wurde eine riesige ‚Schönheitsmaschinerie‘ aufgebaut, nur um Gracie zu transformieren. Es erinnert an eine geheime Fabrik, in welcher die Agenten ihre Mission vorbereiten. Diverse ‚Spezialisten‘ ihres Faches sind präsent – für Zähne, Haare, Augenbrauen und Enthaarung. In der Großaufnahme sieht man ein Solarium und diverse technische Geräte, die einem Operationssaal – wie beispielsweise für Schönheitsoperationen – oder einem geheimen Labor gleichen.



Abb. 13: Die Schönheitsmaschinerie in der Flugzeughalle, in: *Miss Undercover*, Min.: 00:32:33.

Diverse Schritte der Verwandlung werden filmisch gezeigt – zuerst werden Gracies Zähne behandelt und ihre Haare ‚entwirrt‘. In einer Einstellung wird ihre schmerzhaft Körperenthaarung gezeigt. Kurz darauf kommt sie, mit offensichtlichen Schmerzen, hinter einer Raumabtrennung hervor. Sie trägt ein blaues Spitals-Nachthemd, eine grüne Gesichtsmaske und ein weißes Handtuch auf dem Kopf. Erklärend sagt Victor Melling, der Leiter der Verwandlungs-Operation (gespielt von Michael Caine), zu Gracies verwundertem Kollegen: „Bikiniwax“.¹⁷³

¹⁷³ *Miss Undercover*, Min.: 00:33:00-00:33:01.



Abb. 14: Gracie Hart nach dem Bikiniwax, in: *Miss Undercover*, Min.: 00:32:55.

In einer weiteren Einstellung wird Gracies neuer ‚Diätplan‘ thematisiert. Gracie trägt immer noch ein blaues, unförmiges Nachthemd mit weißen Rüschen und ein weißes Handtuch auf dem Kopf – nun aber eine braune Gesichtsmaske im Gesicht verteilt. Ein riesiges Buffet wurde für die Mitarbeiter*innen und Gracies männliche* FBI-Kollegen, die ebenfalls bei der Verwandlung präsent sind, aufgebaut. Gracies Kollege Eric greift zu einem großen belegten Sandwich. Als Gracie ihm dies mit freudiger Erwartung gleichtut, kommt Victor Melling, und reißt es ihr prompt aus der Hand. Er reicht ihr stattdessen eine Stange Sellerie, wohl das Einzige, das sie ab nun essen darf. Höhnisch beißt ihr Kollege vor ihren Augen in einen Krapfen, der ihr verwehrt bleibt.



Abb. 15: Eric (links) und Gracie Hart (rechts) beim Buffet, in: *Miss Undercover*, Min.: 00:33:28.

Auch diese Szene erinnert an *Now Voyager*, in welchem das Gewicht der Hauptdarstellerin erwähnt wird, bevor sie sich ‚verwandelt‘. In *Now Voyager* wird Charlottes Gewichtsverlust mit ihrer Gesundheit in Zusammenhang gebracht. Obwohl dieser von ihrem Arzt nicht vorgeschrieben wird, entspricht sie danach doch mehr dem herrschenden Schönheitsideal und erhält die Aufmerksamkeit der männlichen* Protagonisten. Gewicht scheint als ‚Zeichen von Schönheit‘ im heterosexuellen Herrschaftsregime eine große Rolle zu spielen – zumindest für Frauen*.

Der Satz ‚Wer schön sein will muss leiden‘ ist ein bekanntes Sprichwort. In dieser Szene wird ebendieses Klischee an seine Grenzen getrieben – Gracie leidet bei der Behandlung ihrer Haare, unter der Enthaarung ihres Körpers sowie letztlich unter dem Verzicht auf Essen. Auch in Bezug auf ihr neues, weibliches* Kostüm wird sich dies zeigen. Denn eigentlich könnte der Satz auch ‚Wer Frau*/weiblich* sein will muss leiden‘ lauten.

Neben ihren Schönheitsbehandlungen wird Gracie Hart gleichzeitig von ihren männlichen* Kollegen für ihren Einsatz informiert. Mit Folie in den Haaren und einer weiteren grün-gräulichen Maske im Gesicht erklärt ihr Eric ihre technischen Überwachungsgeräte – sie bekommt einen Ohrstöpsel als Kommunikationsmittel sowie eine Brosche in Form der

amerikanischen Flagge, in welcher eine kleine Kamera enthalten ist. Weiters bekommt sie eine neue Identität – ‚Gracie Lou Freebush‘.



Abb. 16: Victor Melling (links) neben Gracie Heart (rechts) bei einem Briefing, in: *Miss Undercover*, Min.: 00:33:41.

Nach weiteren Behandlungsschritten – von Spezialist*innen für Augenbrauen und Hautbräunung – kommt die große Enthüllung. Ihre männlichen* Kollegen warten vor der Halle, an ihr Einsatzauto gelehnt, und fragen sich, was da nur so lange dauern könne. In diesem Moment werden bedeutungsvoll die riesigen Metalltüren der Lagerhalle von zwei Agenten zur Seite geschoben und das riesige Team von ‚Schönheitsspezialist*innen‘ tritt heraus – angeführt von Victor Melling. Das Ganze wird in halbtotale Einstellung und Zeitlupe inszeniert. Das gesamte Team ist in hellen Rosa- und Pastellfarben gekleidet. Weiße und knallpinke Farben stechen am meisten heraus. Victor trägt ein lilafarbenes Hemd mit beigefarbener Anzughose und dazu passendem Jackett, das er sich lässig über die Schulter geworfen hat. Dazu trägt er eine Sonnenbrille und einen edlen Gürtel. Das gesamte Team verdeckt allerdings die Hauptattraktion – die transformierte Gracie Hart.

Das Team tritt bedächtig zur Seite und Gracie kommt zum Vorschein – sie ist zentral im Bild, alle Protagonist*innen blicken sie an. Auch die Musik im Hintergrund trägt ihren Teil zur sexuellen Aufladung dieser Sequenz bei – sie verwandelt Gracies Gang in einen Laufsteg-Auftritt.



Abb. 17: Gracie Harts Verwandlungsmoment, in: *Miss Undercover*, Min.: 00:34:57.

Gracie trägt ein lilafarbenes Schlauchkleid, das weder ihre Beine noch ihre Schultern bedeckt. Sie trägt Stöckelschuhe und eine Clutch in einem ähnlichen Farbton, sowie eine dezente Kette. So wie Victor trägt sie eine Sonnenbrille, die zuerst ihre Augen und Teile ihres Gesichtes verdeckt. Sie nimmt diese in einer großen Geste ab, schwingt ihre nun glattgeföhnten Haare im Wind, alles während sie ihren Laufsteg gezielt in Richtung ihrer Arbeitskollegen fortsetzt.

Es gibt einen Schnitt auf das verwunderte Gesicht ihres Kollegen, der später zu ihrem Liebesinteresse wird. Seinen Augen nicht trauend nimmt er seine Sonnenbrille ab – zum ersten Mal sieht er Gracie Hart als sexuelles Objekt.

Es folgt eine halbnaher Einstellung auf Gracies Oberkörper und Gesicht, hinter ihr sieht man Victor Melling. Nun kommen ihre wehenden Haare, ihr Ohr- und Halsschmuck sowie ihre Schminke noch besser zur Geltung. Ungläubig fragt Eric Gracie, ob sie das wirklich sei. Während er ihr lüstern hinterherblickt antwortet Gracie: „I’m in a dress, I have gel in my hair, I haven’t slept all night, I’m starved and I’m armed – don’t mess with me!“¹⁷⁴

¹⁷⁴ *Miss Undercover*, Min.: 00:35:10-00:35:23.



Abb. 18: Halbnahe Aufnahme von Gracie Harts Gesicht nach der Verwandlung, in: *Miss Undercover*, Min.: 00:35:12.

Im nächsten Moment stolpert Gracie aufgrund der unbequemen Stöckelschuhe und fällt vornüber aus dem Blickfeld der Kamera. Sie steht auf und kommt zurück ins Bild – ihr ist nichts passiert, sie geht aus dem Bild, nur noch Victor und Eric sind zu sehen. „Oh yeah, that’s her,“¹⁷⁵ scherzt Eric und fügt an: „But Mister Vic, nice work!“¹⁷⁶ Victor bedankt sich und nachdem Eric das Filmbild verlässt, murmelt er zu sich selbst: „My god, I’m good.“¹⁷⁷ Es folgt ein Schnitt auf eine Leuchtreklame der Miss United States und somit das Ende der Sequenz.¹⁷⁸

Auch Gracies Fall zeigt erneut, wie unbequem Frauen*kleidung teilweise ist und wie schmerzhaft es sein kann, weiblich* sein zu sollen. „Schmerzen, unnötige aber unumgängliche Leiden sowie Zeit- und Geldverschwendung sind die typischen Bedeutungen, die mit der weiblichen Kleidung assoziiert werden.“¹⁷⁹ Gracie muss körperliche Torturen erleiden, um einem gewissen Schönheitsideal zu entsprechen. Die Praktiken der Schönheitsindustrie werden in dieser Sequenz als Maskerade enttarnt – ganz ähnlich der

¹⁷⁵ *Miss Undercover*, Min.: 00:35:27-00:35:28.

¹⁷⁶ Ebd. Min.: 00:35:28-00:35:29.

¹⁷⁷ Ebd. Min.: 00:35:30-00:35:31.

¹⁷⁸ Vgl. Ebd. Min: 00:31:41-00:35:32.

¹⁷⁹ Giannone, *Kleidung als Zeichen*, S. 170.

Weiblichkeit* als Maskerade in *Now Voyager*. Schon Riviere erkennt laut Doane den Schmerz, den die Frau* beim Aufrechterhalten der Maskerade ertragen muss: „[M]asquerade is not theorized by Riviere as a joyful or affirmative play but as an anxiety-ridden compensatory gesture, as a position which is potentially disturbing, uncomfortable, and inconsistent, as well as psychically painful for the woman.“¹⁸⁰

In *Miss Undercover* ist die Weiblichkeit* eine wortwörtliche Maskerade, da sich Gracie Hart für einen Undercover-Einsatz tarnen muss. Sie darf im Schönheitswettbewerb nicht auffallen. Dies kann aber als Metapher für Frauen* im echten Leben gelesen werden – sie dürfen unter keinen Umständen auffallen, wie schon Riviere argumentierte. Sie müssen den Besitz von Männlichkeit* überspielen, da sie sonst mit Konsequenzen zu rechnen haben.¹⁸¹

So wie die Patientin in Rivieres Text muss sich Gracie Hart in einer Männer*domäne durchsetzen. Anfangs ist sie unangepasst und ‚burschikos‘ – kümmert sich wenig um äußerliche Erscheinung und Manieren – ist aber auch in ihrem Job wenig erfolgreich. Der Film beginnt mit einem Einsatz, in welchem Gracie einen schwerwiegenden Fehler begeht. Sie verliert das Ansehen ihrer männlichen* Kollegen. Erst nach ihrer Verwandlung steigt ihr beruflicher Erfolg und sie kann letztlich einen Fall auf eigene Faust lösen.

Die Maskerade der Weiblichkeit* ändert Harts Verhältnis zu ihren männlichen* Kollegen. Wie in *Now Voyager* wird die weibliche* Protagonistin nun sowohl von den männlichen* Protagonisten als auch von den Zuschauenden als sexuelles Objekt wahrgenommen. Spannend hier aber auch, dass die Verwandlungen in beiden Filmen von Männern* vorangetrieben werden. In *Now Voyager* ist es Charlottes Arzt, der ihre Brille zerbricht. In *Miss Undercover* zwingen Gracies Kollegen sie zu der Verwandlung – geleitet wird diese von Victor Melling. Diesem wird zum Schluss noch für sein ‚Meisterwerk‘ gratuliert. Dieser Umstand könnte auch als Metapher gelesen werden – für die Zwänge des Patriarchats und die Instandhaltung der heterosexuellen Matrix.

Auch die Inszenierungen der Verwandlungen in *Miss Undercover* und *Now Voyager* weisen Ähnlichkeiten auf. In *Now Voyager* ereignet sich die Verwandlung nach circa 20 Minuten, in *Miss Undercover* nach einer halben Stunde – in beiden Filmen nach dem ersten Viertel. Es wird eine große Spannung für die Enthüllung aufgebaut – Protagonist*innen warten auf das

¹⁸⁰ Doane, „Masquerade Reconsidered: Further Thoughts on the Female Spectator“, S. 47.

¹⁸¹ Vgl. Riviere, „Womenliness as a Masquerade“, S. 176.

Erscheinen der Hauptfiguren. Diese Spannung überträgt sich auf die Zuschauer*innen. Es werden Zwischenschritte der Verwandlung gezeigt, doch die große Enthüllung passiert in einer bedeutungsvollen Einstellung. Hier sind alle Blicke auf die zu enthüllende Person gerichtet, es bildet sich ein Publikum. In *Now Voyager* werden zuerst Stöckelschuhe und Beine gezeigt, in *Miss Undercover* gleich der ganze Körper – dafür aber in Zeitlupe. Auch ein Mittel, das eine sexuelle Spannung erzeugen soll. Auch Gracie Harts Beine sind unbedeckt und sie trägt Stöckelschuhe, wie noch nie zuvor im Film.

„Während die männliche Kleidung die Formen der Körper uniformiert und standardisiert, betont die weibliche Kleidung bestimmte Körpermerkmale und macht sie dadurch zu Merkmalen der Weiblichkeit. Dies betrifft nicht nur die sogenannten sekundären Geschlechtsmerkmale, sondern, in Abhängigkeit von der jeweiligen Mode, auch beliebige andere Teile des weiblichen Körpers, seien es die Beine, die Füße, die Schultern oder das Gesicht.“¹⁸²

Wichtig ist in beiden Filmen der Kontrast zu den Kostümen in den vorangehenden Szenen, die den Körper sehr bedeckt hielten. Besonders in *Miss Undercover* wird nach der Verwandlung Weiblichkeit* exzessiv zur Schau gestellt. Mary Ann Doane schreibt in „Film and the Masquerade: Theorising the Female Spectator“:

„The idea seems to be this: it is understandable that women would want to be men, for everyone wants to be elsewhere than in the feminine position. What is not understandable within the given terms is why a woman might flaunt her femininity, produce herself as an excess of femininity, in other words, foreground the masquerade. Masquerade is not as recuperable as transvestism precisely because it constitutes an acknowledgement that it is femininity itself which is constructed as mask – as the decorative layer which conceals a non-identity.“¹⁸³

Indem die Weiblichkeit* zur Schau gestellt wird, hält es diese auf Distanz – sie wird zur Maskerade. Wie Doane postuliert, zeigt sich also auch hier, dass Weiblichkeit* eine Maske ist, die getragen und abgelegt werden kann.¹⁸⁴

Spannend auch in beiden Filmen die Enthüllung des Gesichtes: Charlottes Gesicht wird nach der Verwandlung anstatt von ihrer Brille teilweise von einem breiten Hutschirm verdeckt. Ihre Augen werden erst gezeigt, als sie den Kopf leicht anhebt. Gracie Harts Gesicht wird in *Miss Undercover* von einer großen Sonnenbrille verdeckt, die sie in einer bedeutenden Geste abnimmt – erst jetzt kommen ihre Augen zum Vorschein. Beide tragen erneut eine Maske, die abgenommen werden muss. Das Absetzen einer Maske enthüllt das Aufsetzen einer anderen.

¹⁸² Giannone, *Kleidung als Zeichen*, S. 122.

¹⁸³ Doane, „Film and the Masquerade: Theorising the Female Spectator“, S. 426.

¹⁸⁴ Vgl. Ebd. S. 427.

Im Film wird dies allerdings teilweise als die Enthüllung der ‚wahren Persönlichkeit‘ der Protagonistin verkauft.

„Der Erwerb von anderen Kleidern als denen, die die Heldin in der Ausgangssituation trug, [führt] zur Offenbarung von Persönlichkeitsmerkmalen, die die vorherige Bekleidung nicht zum Vorschein bringen konnte. Durch die *neuen Kleider* kommt entweder die wahre Persönlichkeit zum Ausdruck, die aufgrund der gesellschaftlichen Situation unterdrückt blieb, oder deren unerwartete Aspekte, die mit den früheren Kleidern nicht kompatibel waren.“¹⁸⁵

Antonella Giannone bezieht sich hier unter anderem auf den Film *Pretty Woman* (R.: Garry Marshall, USA 1990) – ebenfalls ein großartiges Beispiel der Verwandlung im Film – doch ihre These lässt sich auch auf *Now Voyager* und *Miss Undercover* übertragen. Mit den neuen Filmkostümen kommen auch neue Eigenschaften und Persönlichkeitsmerkmale der Charaktere.

In *Miss Undercover* wirkt dies alles allerdings, anders als in *Now Voyager*, wie eine Parodie, weswegen ich dem Film ein stärkeres Potential einer Entblößung der Machtstrukturen zusprechen würde. In beiden Filmen wird die Maskerade von Weiblichkeit* sichtbar, aber mit einem humoristischen Anspruch wird der Film *Miss Undercover* womöglich eher zu dem ‚sozial-politischen, feministischen Witz‘, von dem schon Mary Ann Doane schreibt. Rivieres Patientin reflektiert ungehorsam ihrem männlichen* Publikum das Bild der eigenen Sexualität als Witz. Doane schreibt allerdings auch, dieser Witz funktioniere nur, solange sie [Rivieres Patientin] nicht in ihrem eigenen Akt gefangen wird. So lange sie nicht vergisst, dass die Maskerade von Weiblichkeit* und Männlichkeit* nicht gänzlich unecht oder ein Witz sind, sondern soziale Effektivität haben, die wir nicht ignorieren können.¹⁸⁶ Diese Prämisse geht in *Miss Undercover* leider nicht ganz auf, wie sich in der weiteren Untersuchung zeigen wird.

Die Parodie ist in meiner Argumentation ein wichtiger Aspekt für Subversion. In *Miss Undercover* zeigt sich ein parodistischer Anspruch auf mannigfaltige Weisen – die oft auch eine Ähnlichkeit zu der Parodie in *Female Trouble* nach Judith Butler aufweisen. Die Parodie von Geschlecht und das Aufzeigen von Regulierungsmechanismen funktioniert in *Female Trouble* und *Miss Undercover* nach ähnlichen Mustern.

John Waters‘ Bad-Taste-Film *Female Trouble* zeichnet sich durch einen gewissen Ekel-Faktor aus. Waters spielt mit dem Vorurteil, Homosexuelle seien ‚verunreinigte Menschen‘,

¹⁸⁵ Giannone, *Kleidung als Zeichen*, S. 157.

¹⁸⁶ Vgl. Doane, „Masquerade Reconsidered: Further Thoughts on the Female Spectator“, S. 52-53.

das besonders nach der Aids-Krise in den 1980-er Jahren präsent war.¹⁸⁷ Auch *Miss Undercover* spielt mit Ekel als Mittel der Parodie. In *Miss Undercover* zeigt Ekel Gracie Harts ‚Unweiblichkeit‘ auf – sie hat keine Manieren, beispielsweise beim Essen, und vernachlässigt ihre Körperpflege. Dies äußert sich in einer der Anfangsszenen, in welcher Gracie nach dem missglückten Einsatz in einer Bar sitzt. Sie bestellt sich einen großen Becher Ben-&Jerrys-Eis, um ihre Enttäuschung zu verarbeiten. Sie trägt ihr ungebügeltes Hemd, das mittlerweile Essensflecken aufweist. Ihre Haare sollen ungewaschen und zerzaust wirken, sie sind in einem unordentlichen Zopf am Hinterkopf zusammengebunden. Sie redet mit ihrem Kollegen, während ihr Mund noch voller Eis ist¹⁸⁸ – in der westlichen Kultur ein Zeichen schlechter Manieren und etwas, das man bei weiblichen* Protagonisten im Hollywoodfilm kaum zu sehen bekommt.



Abb. 19: Halbnaher Aufnahme von Gracie Harts Gesicht beim Essen, in: *Miss Undercover*, Min.: 00:14:41.

Natürlich ist der Ekel-Faktor in *Female Trouble* ein völlig anderes Kaliber, was aber auch mit dem Bad-Taste-Genre zusammenhängt. Für einen weiblichen* Charakter in einem Hollywoodfilm wird in *Miss Undercover* mehr ‚Ekel‘ als gewöhnlich eingesetzt. Er fungiert als parodistisches Mittel, das ‚Unweiblichkeit‘ aufzeigen und einen Kontrast zu den Szenen nach Gracies Verwandlung herstellen soll. Daran können aber gleichzeitig Regulierungsmechanismen für Frauen* in unserer Gesellschaft abgelesen werden: Frauen* ist

¹⁸⁷ Vgl. Butler, *Das Unbehagen der Geschlechter*, S. 194.

¹⁸⁸ Vgl. *Miss Undercover*, Min.: 00:12:32-00:15:12.

es nicht erlaubt, Verhaltensmuster aufzuweisen, die in der Gesellschaft als ‚ekelig‘ eingestuft werden. Dies gilt als ‚abstoßend‘. Frauen*, die dies trotzdem tun, gelten als ‚unweiblich‘.

Die Protagonistinnen beider Filme werden nach ihrer Verwandlung zu Attraktionen. Sie werden von einem Publikum gesehen und bejubelt – Gracie bei der Miss-Wahl, Dawn bei den von den Schönheitssalon-Besitzern initiierten Shows.¹⁸⁹

In *Female Trouble* ist es laut Butler die Travestie, welche Divine als Dawn Davenport performt, die mit ihrem parodistischen Charakter die Konstruktion von Geschlecht enttarnt. In *Miss Undercover* würde ich die Verwandlung der Protagonistin Gracie Hart ebenfalls als Travestie deuten, auch wenn diese nicht von Mann* zu Frau*, sondern von Frau* zu Frau* geschieht.

Travestie oder auch Drag ist die Darstellung einer Bühnenrolle oder Drag-Persona des anderen Geschlechts – meist Männer*, die Frauen* darstellen, aber auch umgekehrt. Diese heißen dann Dragqueens und Dragkings. Doch auch Frauen* können zu Dragqueens werden – diese heißen Bio-Queen, also bei der Geburt dem weiblichen* Geschlecht zugewiesen und sich auch als ‚biologische‘ Frau* identifizierend. Auch Bio-Queens spielen mit traditionellen Gender-Rollen und -Normen, um zu belehren und zu unterhalten. Sie erforschen und hinterfragen Hyper-Weiblichkeit* – Was sind die Schönheitsstandards und wie kann man diese als Cis-Frau* mit Drag in Frage stellen?¹⁹⁰

In *Miss Undercover* werden weibliche* Schönheitsstandards natürlich nicht in die Extreme getrieben wie bei Drag. Aber in der Verwandlungssequenz ist eine humoristische Übertreibung des Prozesses dahinter bemerkbar und mithilfe der Theorien zur „Weiblichkeit als Maskerade“ und der ‚Performativität von Geschlecht‘ kann man Weiblichkeit* und in weiterer Folge Geschlecht als Konstruktion erkennen. Denn die Verwandlung mittels des Filmkostüms impliziert, dass Weiblichkeit* nur eine Performance ist – ein Akt mit neuem Kostüm und neuen Manieren, der eine große Wirkung erzielt. Die Person dahinter bleibt allerdings dieselbe.

¹⁸⁹ Vgl. *Miss Undercover*; vgl. *Female Trouble*.

¹⁹⁰ Vgl. Amande Sriver, „Why Faux-Queens Deserve A Place In Drag Culture“, *Medium*, 18.05.2016, <https://medium.com/the-establishment/why-faux-queens-deserve-a-place-in-drag-culture-ab0d6204734c>, 24.04.2020.

Auch der Film *Victor/ Victoria* des Regisseurs Blake Edwards aus dem Jahre 1982 behandelt das Phänomen der Bio-Queens – in Form einer Frau*, die sich für ihren Job als Mann* ausgibt, der eine Dragperformerin ist.¹⁹¹ Doch wie in meiner Arbeit bereits angesprochen wurde dieser Film von Judith Butler stark kritisiert. Indem die Angst vor einer möglichen homosexuellen Konsequenz in der Erzählstruktur des Films sowohl erzeugt als auch abgewiesen wird – durch eine Inkompatibilität zwischen gespielter Geschlechterrolle und sexueller Präferenz sowie einer großen Demaskierung am Schluss des Filmes¹⁹² – produziert die heterosexuelle Kultur diese Filme für sich selbst.¹⁹³ Auch die Analyse von *Miss Undercover* legt eine kritische Lesart nahe.

Bio-Queens versuchen, mit ihrer Drag-Performance eine Kunst und Art des Widerstandes zu einer Kultur zu produzieren, die sie (als ‚biologische‘ Frauen*) zwingt, sich einem männlichen* Blick und gängigen Schönheitsidealen anzupassen.¹⁹⁴ *Miss Undercover* verschenkt im Verlauf des Filmes jedoch die Chance, den männlichen* Blick und gängige Schönheitsideale zu hinterfragen, wie es in der ersten Hälfte des Filmes in der Handlung und den Dialogen angelegt wird. Stattdessen trägt der Film letztlich dazu bei, diese zu stützen.

In der ersten Hälfte des Filmes hinterfragt Gracie Hart das Konzept der Miss-Wahlen und Schönheitsideale. Gegenüber ihrem Kollegen Eric behauptet sie: „What could possibly motivate anybody to enter a beauty pageant is beyond me.“ Dieser erwidert: „Scholarship money, you can see the world, broaden your horizon, meet new people.“ Gracie kontert drauf schnippisch: „So join the marines. It’s like feminism never even happened, you know. I think any woman to do this is catering for some misogynistic Neanthertal mentality.“¹⁹⁵

Diese Haltung überdenkt Gracie Hart jedoch im Laufe des Filmes. Sie verliert ihre Vorurteile gegenüber den Teilnehmerinnen der Miss-Wahlen und gewinnt an Selbstbewusstsein durch ihre neu gefundene Weiblichkeit*. Mari Ruti schreibt in *Feminist Film Theory and Pretty Woman*, diese Art Darstellung im Film sei dem Konzept der ‚neoliberalen Weiblichkeit‘ geschuldet, die dem Postfeminismus¹⁹⁶ entstammt. ‚Neoliberale Weiblichkeit‘ sei für viele

¹⁹¹ Vgl. *Victor/ Victoria*, R.: Blake Edwards, USA 1982.

¹⁹² Vgl. Giannone, *Kleidung als Zeichen*, S. 163.

¹⁹³ Vgl. Butler, *Körper von Gewicht*, S. 179.

¹⁹⁴ Vgl. Scriver, „Why Faux-Queens Deserve A Place In Drag Culture“, *Medium*.

¹⁹⁵ Vgl. *Miss Undercover*, Min.: 00:22:37-00:22:59.

¹⁹⁶ Nach McRobbie ist der Postfeminismus ein Diskurs, der zwar auf die „Werte“ des „alten“ Feminismus Bezug nimmt, diese jedoch als abgehandelt und veraltet abtut (vgl. Angela McRobbie, *Top Girls. Feminismus und der*

Frauen* attraktiv, da sie mit einer Unabhängigkeit konnotiert wäre – sie vermittelt Eigenverantwortung, einen Wettbewerb mit Männern* auf Augenhöhe und am wichtigsten: sexuelle Subjektivität. Dank finanzieller Unabhängigkeit können Frauen* ‚neoliberale Weiblichkeit‘ als Waffe der Macht nutzen, die ihnen Aktivität und Autonomie signalisiert¹⁹⁷: „While traditional femininity cast women into the role of passive sex objects, neoliberal femininity implies active, competent subjectivity, including sexual autonomy.“¹⁹⁸

Sie bezieht sich hier auf Sherman, die wiederum meint, ‚neoliberale Weiblichkeit‘ hätte antifeministische Elemente: „Neoliberal femininity may seem vaguely feminist – what’s wrong with promoting self-confidence, happiness and success? – but it is, at heart, an antifeminist ideal, based in disregarding structural inequality and embracing competition as the solution to all problems.“¹⁹⁹ Denn ‚neoliberale Weiblichkeit‘ verbindet die Emanzipation von Frauen* mit individuellem Erfolg.

Wie sich dies im Film *Miss Undercover* zeigt, erklärt Mari Ruti wie folgt:

„The first half of the movie, which gives us the hard-boiled, not-in-the-least-bit-girly FBI agent Gracie Hart (Sandra Bullock), stages a critique of normative femininity and the male gaze, for Gracie caters to neither. The second half, however, withdraws this critique, showing us how Gracie, through her participation (as an undercover agent) in the Miss America pageant, comes to appreciate the pleasures of femininity, going as far as explicitly retract her earlier snide comments on the Neanderthal mentality that causes women to participate in beauty pageants. Predictably, this is when her attractive coagent, Eric (Benjamin Pratt), starts to pay attention to her as a woman worth looking at: it’s the elaborate makeover – replete with facials, tweaking, waxing, hair styling, and makeup, along with a new, skintight wardrobe – that Gracie undergoes for the sake of her undercover mission that activates the male gaze in the movie, so that post-makeover, Gracie becomes an object of Eric’s desire.“²⁰⁰

Sherman sähe laut Ruti nicht Gracies neugewonnene Wertschätzung von Weiblichkeit* als das Problem der Handlung – die Abwertung dieser könne eine patriarchale Praxis sein. Was allerdings dubios an dem Plot wäre, sei, dass alle von Gracies Erfolgen mit ihrer Verwandlung zu mehr Weiblichkeit* zu tun hätten – plötzlich wird sie glücklich im Job und in der Liebe.²⁰¹

Aufstieg des neoliberalen Geschlechterregimes. Geschlecht und Gesellschaft, hg. v. Sabine Hark/ Paula-Irene Villa, Bd. 44, Wiesbaden: Verlag der Sozialwissenschaften 2010, S.18ff.).

¹⁹⁷ Vgl. Mari Ruti, *Feminist Film Theory and Pretty Woman*, New York: Bloomsbury Academic 2016, S. 84.

¹⁹⁸ Ruti, *Feminist Film Theory and Pretty Woman*, S. 84.

¹⁹⁹ Yael Sherman, „Neoliberal Femininity in Miss Congeniality.“, *Feminism at the Movies: Understanding Gender in Contemporary Popular Culture*, hg. v. Hilary Radner/Rebecca Stringer, Routledge 2011, S. 88.

²⁰⁰ Ruti, *Feminist Film Theory and Pretty Woman*, S. 85.

²⁰¹ Vgl. Ebd. S. 85.

„Sherman therefore is right to point out that, when it comes to femininity, the movie is a bit schizophrenic: on the one hand, it offers an ironic take on the masquerade of femininity, showcasing the ridiculous amount of labour that goes into producing the polished feminine persona; Gracies makeover is nothing but pleasurable. On the other, it implies that this effort is worth it by illustrating that femininity is what makes Gracie a more complete person – one able to balance romance with a demanding career.“²⁰²

Mari Ruti kommt in ihrer Analyse also auch auf den Schluss, dass *Miss Undercover* letztlich anti-feministische Inhalte vermittelt. Sie endet ihre Ausführungen mit Shermans Worten:

„As enjoyable as *Miss Congeniality* is – and it is hugely enjoyable – its overall message is that the rejection of normative femininity simply just doesn’t work for women, that the only way to succeed, even professionally, is to accept the codes of neoliberal femininity. It’s perhaps then not surprising that the movie, despite its genuinely feminist elements, in the end portrays feminism – in Sherman’s words – as ‚actively harmful‘ to women, as perhaps even ‚more oppressive than patriarchy‘.“²⁰³

Miss Undercover kann die Erwartung an feministische Subversion, die am Anfang des Filmes gestellt wird, also letztlich nicht erfüllen. Was allerdings selbst in Rutis Analyse herauskommt: Die Verwandlungssequenz hat das Potential, die Weiblichkeit* als Maskerade und die patriarchalen Machtstrukturen, die auch den Film durchziehen, aufzudecken und zu hinterfragen. Weiters kann man hier gut erkennen, wie ebendiese Machtstrukturen im Film letztlich doch oft gestärkt werden. Von Filmen die, wie Butler schreibt, die heterosexuelle (und somit auch patriarchale) Kultur für sich selbst produziert²⁰⁴ und so zum „Instrument der kulturellen Hegemonie“²⁰⁵ werden.

In der Verwandlungssequenz wird die Imitationsstruktur widergespiegelt, von der das hegemoniale Geschlecht produziert wird²⁰⁶ – sie hat also einen subversiven Effekt. Der Anspruch der Heterosexualität auf Natürlichkeit und Ursprünglichkeit²⁰⁷ wird in *Miss Undercover* allerdings nicht hinterfragt. Ich werde untersuchen, ob mein nächstes Filmbeispiel dies schafft – und zwar ohne die heterosexuelle Matrix letztlich zu stärken.

²⁰² Ebd. S. 86.

²⁰³ Ebd. 86.

²⁰⁴ Vgl. Butler, *Körper von Gewicht*, S. 179.

²⁰⁵ Vgl. Butler, *Das Unbehagen der Geschlechter*, S. 204.

²⁰⁶ Vgl. Butler, *Körper von Gewicht*, S. 178.

²⁰⁷ Vgl. Ebd. S. 178.

6.4 Sequenzanalyse *Orlando* (R.: Sally Potter, UK 1992)

6.4.1 Einbettung der Filmsequenz

„Es ist die Phantasie, die es uns erlaubt, uns selbst und andere auch anders vorzustellen. Phantasie ist das, was das Mögliche in Überschreitung des Wirklichen etabliert; sie verweist, zeigt anderswohin, und wenn sie verkörpert wird, macht sie das anderswo bewusst.“²⁰⁸

„Same person. No difference at all. Just a different sex.“²⁰⁹

Der Autorenfilm *Orlando* der britischen Regisseurin Sally Potter, welchen ich im folgenden Kapitel genauer untersuchen werde, feierte seine Premiere 1992 auf den internationalen Filmfestspielen von Venedig. Das von Sally Potter verfasste Drehbuch basiert auf dem gleichnamigen Roman *Orlando – eine Biographie* von Virginia Woolf aus dem Jahre 1928.²¹⁰ Für unseren Kontext ist dies sehr wichtig; denn Virginia Woolf ist eine feministische Ikone der Literatur. In ihren Schriften trotzte Woolf den viktorianischen Beschränkungen für Frauen* zu ihrer Lebzeit in Großbritannien und wurde mit ihren Werken im englischsprachigen Kulturraum berühmt. Ihr Essay *A Room of One's Own* aus dem Jahr 1929, in welchem sie die Rolle der Frau* in Literatur und Bildungswesen verhandelt²¹¹, verhalf ihr in den 1970er-Jahren zu erneutem, internationalem Ruhm – er wurde zu einem der meistzitierten Texte der neuen Frauenbewegung.

Woolfs Schriften verlieren – man muss hier anmerken: ‚leider‘ – nicht an Aktualität. Dies zeigt sich auch an ihrem Buch *Orlando – eine Biographie* und dessen wiederkehrender Relevanz in der Kulturlandschaft. Einerseits natürlich an dem Filmbeispiel *Orlando*, welcher zu seiner Veröffentlichung in den 90er-Jahren viel Anerkennung erhielt.

Aktuell wurde *Orlando – eine Biographie* aber auch für die Opernbühne adaptiert. Im Dezember 2019 feierte die Oper von Olga Neuwirth ihre Premiere an der Wiener Staatsoper–

²⁰⁸ Butler, Die Macht der Geschlechternormen und die Grenzen des Menschlichen, S. 344.

²⁰⁹ *Orlando*, R.: Sally Potter, DVD-Video, Arthaus 1999 (Orig.: *Orlando*, UK 1992), Min.: 00:54:56-00:55:03.

²¹⁰ Virginia Woolf, *Orlando. Eine Biographie*, aus dem Engl. v. Herbert E./Marlys Herlichka, Frankfurt am Main: S. Fischer 1986.

²¹¹ Vgl. Virginia Woolf, *Ein eigenes Zimmer. Drei Guineen. Zwei Essays*, hg. v. Klaus Reichert, aus dem Engl. v. Heidi Zernig/ Brigitte Walitzek, S. Fischer 2001 (Orig.: *A Room of One's Own*).

Neuwirth war die erste weibliche* Komponistin, deren Werk an diesem Jahrhunderte alten, renommierten Haus uraufgeführt worden ist – und sorgte erneut für Furore.²¹²

Die Aktualität des Plots zeigt sich unmittelbar. Ich möchte seinen Inhalt anhand des Filmes erläutern, der sich größtenteils an die Originalvorgabe des Romans hält – auch, um die Verwandlungssequenz, die ich später detailliert analysieren werde, in einen Kontext zu bringen.

Woolf verfasste *A Room of One's Own* zur selben Zeit wie *Orlando*, was sich in den Inhalten ihrer Werke widerspiegelt: In *A Room of One's Own* schreibt sie, vollkommene Autor*innen müssten androgyn sein, also im Geiste die „natürliche Verschmelzung“ ihrer männlichen* und weiblichen* Seite erreichen. Es sei, „als ob es im Geist zwei Geschlechter gibt, die den zwei Geschlechtern im Körper entsprechen, und ob auch sie vereinigt werden müssen, um vollkommene Befriedigung und Glückseligkeit zu erlangen.“²¹³ Ebendies realisiert Woolf in *Orlando – eine Biographie*.

Der Film beginnt, genau wie das Buch, mit der Vorstellung der titelgebenden Hauptfigur Orlando und dem Satz: „There can be no doubt about his sex, despite the feminine appearance every young man of the time aspires to [...]“²¹⁴ / „Er – denn es konnte keinen Zweifel an seinem Geschlecht geben, wenngleich die Mode der Zeit es eher verkleidete [...]“²¹⁵

Im Film arbeitet Orlando, gespielt von der androgynen Tilda Swinton, in der ersten Szene in freier Natur an seiner Poesie. Er ist ein Jüngling am Adelshaus am Anfang des siebzehnten Jahrhunderts und erweckt mit seiner Schönheit bald das Aufsehen der damaligen Königin Elisabeth I. (im Film gespielt von der Ikone der Queer-Community Quentin Crisp), die ihn zu ihrem Schützling auserkoren hat.

Nach ihrem Tod wird der nächste Abschnitt im Film eingeleitet – er wird „Liebe“ betitelt und spielt im Jahr 1610. Orlando ist einer Frau* zur Heirat versprochen. Doch während des ‚großen Frosts‘, dem kältesten Winter, den England je erlebt hat, besuchen russische Gesandte den Hof und Orlando verliebt sich unsterblich in die moskowitzische Prinzessin Sasha. Er beschließt mit ihr zu fliehen, doch in besagter Nacht taucht sie nicht auf – Orlandos Herz ist

²¹² Vgl. *Orlando*, R.: Olga Neuwirth, 08.12.2019, Wiener Staatsoper, Premiere: 08.12.2019.

²¹³ Woolf, Ein eigenes Zimmer. Drei Genuinen. Zwei Essays, S. 98.

²¹⁴ *Orlando*, Min.: 00:00:53– 00:01:01.

²¹⁵ Woolf, *Orlando*. Eine Biographie, S. 7.

gebrochen, er ist am Boden zerstört. Dieses traumatische Ereignis versetzt ihn in einen tiefen, langen Schlaf. Sein Erwachen läutet das nächste Kapitel „Poesie“ ein, das mit dem Jahre 1650 datiert ist. Orlando ist keinen Tag gealtert und versucht sich nun an der Poesie, wird allerdings auch hier bitterlich enttäuscht. Die Ablehnung durch sein literarisches Idol löst flammende Wut und Enttäuschung in Orlando aus und er flüchtet als Botschafter für das englische Königshaus nach Konstantinopel.

Es ist das Jahr 1700, dass das Kapitel „Politik“ einleitet. Ein Aufstand, der viele Tote fordert, lässt ihn erneut traumatisiert in einen tiefen, tagelangen Schlaf verfallen. Mit Orlandos Erwachen beginnt der Verwandlungsmoment, auf den ich mich in meiner Arbeit konzentriere. Als Orlando erwacht, entkleidet sie sich und wäscht ihren Körper – sie ist nun eine Frau*. Im Spiegel erblickt sie ihren nackten, weiblichen* Körper und sagt zu sich und den Zuschauern: „Same person. No difference at all. Just a different sex.“²¹⁶

Im Buch schließt sich Orlando an dieser Stelle ‚Zigeunern‘ an und lebt mit ihnen in den Bergen²¹⁷; im Film wird dies nur in einer kurzen Einstellung Orlandos auf einem Kamel reitend in Begleitung weiterer ‚Reisender‘ angedeutet.

Darauf folgt die nächste Sequenz, die für unsere Verwandlung von Bedeutung ist. Orlando kehrt nach England zurück, wo sie die gesellschaftlichen Konsequenzen ihrer Geschlechtsumwandlung erfahren muss. Sie wird in der weiblichen*, pompösen und unpraktischen Mode des achtzehnten Jahrhunderts eingekleidet und versucht sich nun im Gesellschaftsleben zu beweisen. Es wird das Kapitel ‚Gesellschaft‘ im Jahr 1750 eingeleitet. Bald muss sie erkennen, dass sie als Frau* in den adeligen und intellektuellen Kreisen nicht ernst genommen wird. Damit nicht genug beginnen Gerichtsverfahren, die ihr das Eigentum entziehen sollen, da sie rechtlich tot und nun eine Frau* ist, was „quasi auf dasselbe hinauslaufe“²¹⁸. Der Erzherzog Englands – im Buch zuerst eine Frau*, die mit Orlandos Verwandlung zum Mann* wird²¹⁹ – macht ihr einen Heiratsantrag, um sie aus ihrer misslichen Lage zu befreien, den sie dankend ablehnt. Im Buch flieht Orlando an dieser Stelle nach London, um ihre Sexualität zu erkunden.²²⁰

²¹⁶ *Orlando*, Min.: 00:54:56-00:55:03.

²¹⁷ Vgl. Woolf, *Orlando. Eine Biographie*, S. 122ff.

²¹⁸ Vgl. *Orlando*, Min.: 01:04:43-01:04:44.

²¹⁹ Vgl. Woolf, *Orlando. Eine Biographie*.

²²⁰ Vgl. Ebd. S. 197ff.

Im Film läuft sie erbost in ein Hecken-Labyrinth, nachdem der abgewiesene Erzherzog behauptet, mit ihrem zweideutigen Geschlecht würde sie sonst niemanden finden und als „alte Jungfer“ alleine sterben. Sie erscheint aus dem Labyrinth in neuem, viktorianischem Gewand. Es beginnt das Kapitel „Sex“ im Jahr 1850.

Sie verliebt sich in den abenteuerlichen Shelmerdine, mit welchem sie ein Kind zeugt. Das Buch endet, nach der Veröffentlichung von Orlandos Manuskripts in der Moderne, im Jahr 1928 – in welchem auch Virginia Woolf *Orlando- eine Biographie* veröffentlichte.

Im Film wird Orlandos Schwangerschaft während eines Krieges gezeigt – in einer kurzen Sequenz läuft sie schwanger durch ein turbulentes Kriegsgebiet. Das letzte Kapitel mit dem Titel „Geburt“ wird eingeführt, es scheint in den 90er-Jahren zu spielen, der Zeit, zu welcher der Film *Orlando* erschien. Orlando führt ein Gespräch mit einem Publizisten über die Veröffentlichung ihres Buches – er wird dargestellt von dem Poeten, den sie zu Beginn der Geschichte (1650) verehrt, der ihre Werke damals allerdings verspottet hatte. Daraufgehend fährt sie auf einem Motorrad, mit ihrer Tochter am Beifahrersitz, zu ihrem ehemaligen Schloss. „She – for there can be no doubt about her sex – is visiting the house she finally lost, for the first time in over a hundret years.“²²¹ Sie hätte vierhundert Jahre gelebt, sich aber nun verändert. Sie sei nicht mehr Gefangene ihres Schicksals. Und seit sie die Vergangenheit losgelassen hatte, würde ihr Leben beginnen – heißt es im Film.²²²

Erneut liegt sie unter dem Baum, unter dem sie am Anfang des Filmes ihre Poesie verfasste. Doch sie ist in Begleitung ihrer kleinen Tochter, die die Natur um sie herum und Orlando mit einer Handkamera filmt. Orlando blickt in den Himmel – im Buch springt an dieser Stelle ihr Mann* aus einem Flugzeug auf die Erde (am 11. Oktober 1928). Im Film erscheint ein singender Engel. Mit einem langen Blick Orlandos in die Kamera endet der Film.²²³

²²¹ *Orlando*, Min.: 01:23:10-01:23:21.

²²² Vgl. *Orlando*, Min.: 01:23:24-01:23:48.

²²³ Vgl. *Orlando*.

6.4.2 Analyse der Verwandlungssequenz

„There can be no doubt about his sex, despite the feminine appearance every young man of the time aspires to [...]“²²⁴ – Mit diesen Worten wird Orlando am Anfang des Filmes vorgestellt. Ganz klar wird auf akustischer Ebene festgestellt, dass Orlando ein Mann* ist. Auch die visuelle Ebene, maßgeblich das Kostüm, soll dies unterstreichen – auch wenn das Bild für die Zuschauer*innen anfangs womöglich ein wenig befremdlich ist. Denn der männliche* Protagonist wird von einer weiblichen*, noch dazu sehr bekannten, Schauspielerin gespielt. Wir sehen Orlando an einen Baum gelehnt, sich seiner Poesie hingebend.



Abb.20: Orlando in männlicher* Kleidung des siebzehnten Jahrhunderts an einen Baumstamm gelehnt, in: *Orlando*, R.: Sally Potter, DVD-Video, Arthaus 1999 (Orig.: *Orlando*, UK 1992), Min.: 00:01:41.

Seine Kleidung ist in Erdtönen gehalten und spiegelt ‚seine Zeit‘ – Anfang des siebzehnten Jahrhunderts – wider, „in welcher Männer* ein feminines* Erscheinungsbild anstrebten“.²²⁵

Giannone schreibt zur Kleidersemiotik in *Orlando*:

„Die Figur im Film ist auf der rein visuellen Ebene eine Mischung aus physischen Attributen und Kostüm und die Kostüme können die festeren Merkmale (etwa das Geschlecht) bestätigen ebenso wie sie dazu benutzt werden können, die Erwartungen diesbezüglich zu durchbrechen, Dies ist etwa in *Orlando* (Sally Potter 1992) der Fall [...] Die Figur Orlando, sowohl als Mann als auch als

²²⁴ *Orlando*, Min.: 00:00:53– 00:01:01.

²²⁵ Vgl. *Orlando*, Min.: 00:00:53– 00:01:01.

Frau, wird von derselben Schauspielerin dargestellt. In den Anfangsszenen wirken aber die männliche Bekleidung und die deutlich erkennbaren weiblichen Gesichtszüge irritierend auf den Zuschauer, der sich an diese ungewöhnliche Kombination zuerst gewöhnen muss. Während die *voice-over* von Orlando in der dritten Person männlich erzählt, versichert Orlando den Zuschauern, direkt in die Kamera blickend (ein typisches Beispiel für kinematografische Deixis), dass es tatsächlich um ‚ihn‘ geht.²²⁶

Dass in der ersten Hälfte des Films etabliert wird, dass Orlando ein Mann* ist – auf visueller Ebene mithilfe des Kostüms – wird wichtig für den Kontrast in unserer Verwandlungssequenz.

Diese ereignet sich nach knapp einer Stunde, also fast zwei Dritteln des Films, und beginnt, also Orlando nach einem traumatischen Kriegserlebnis in Konstantinopel aus einem tiefen, siebentägigen Schlaf erwacht.²²⁷



Abb. 21: Orlando erwacht, die Verwandlung beginnt, in: *Orlando*, Min.: 00:53:34.

Auch hier ist zu erkennen, dass die männliche* Mode der damaligen Zeit – in diesem Fall Anfang des achtzehnten Jahrhunderts – feminin* konnotiert ist. Orlando trägt ein weißes Nachthemd und eine lockige Langhaar-Perücke. Orlando entledigt sich dieser, unter der Perücke kommen lange, rötliche Haare zum Vorschein. Orlando wäscht darauf hin Gesicht

²²⁶ Giannone, *Kleidung als Zeichen*, S. 144.

²²⁷ Vgl. *Orlando*, Min.: 00:53:34.

und Körper mit Wasser aus einer Metallschale – ähnlich einer Taufe – umgeben von weichem Licht und glitzernden Partikeln in der Luft.

Als sie ihren Blick zur Seite wendet und in einen Spiegel sieht, erkennt sie ihren weiblichen* Körper in voller Pracht. Es gibt nun keinen Zweifel mehr daran, dass sie eine Frau* ist.



Abb. 22: Orlando betrachtet ihren weiblichen* Körper im Spiegel, in: *Orlando*, Min.: 00:53:42.

Dies ist die einzige Szene, in welcher das Geschlecht nicht mithilfe des Kostüms konstruiert wird, sondern mit Nacktheit. Orlandos Geschlechtsteile werden offen zur Schau gestellt. Das nackte Abbild der Frau* hat in der Kunst bereits lange Tradition:

„Nakedness, with its meaning enhanced by clothing, has lent itself to notions of ideal beauty and of natural reality, and it can express not only the loftiest abstract concepts but the most personal physical feeling. But the durability of the female nude image in art derives specifically from its extra erotic freight.“²²⁸

Auch der Enthüllung von ‚Frau-zu-Mann-Travestie‘ wird erotische Macht zugesprochen, als bestes Beispiel dient die voyeuristische Enthüllungsszene in *Victor/ Victoria* (R.: Blake Edwards, USA 1982). Hier wird die Protagonistin von ihrem Verehrer und gleichzeitig dem Publikum beobachtet, wie sie im Bad ihre männliche* Kleidung ablegt und ihren weiblichen* Körper enthüllt. Hier könnten Parallelen zu der Enthüllungs-Szene in *Orlando* gezogen werden.

²²⁸ Hollander, *Seeing Through Clothes*, S. 87.

Doch was die Zuschauer*innen sehen, wird von Orlandos Narration gebrochen – es handelte sich auf der Narrationsebene bei ihrer männlichen* Erscheinung nicht um Travestie. Für sie gibt es keinen Unterschied in der eigenen Person, nur in der Erscheinung/ihrem Geschlecht. Mit Blick in die Kamera sagt sie: „Same person. No difference at all. Just a different sex.“²²⁹ Für mich der zentrale Satz des Films.

Durch den direkten Blick an die Zuseher*innenschaft und das Adressieren dieser wird der Voyeurismus, der dieser Szene innewohnt, teilweise gebrochen. Spannend wäre allerdings auch, einen Geschlechtswechsel zu sehen, ohne die weiblichen* Geschlechtsteile explizit zu zeigen – nur mithilfe des Kostüms. So entginge man auch der Gefahr einer Sexualisierung des weiblichen* Körpers.

In einer kurzen darauffolgenden Einstellung wird Orlando auf einem Kamel in einer Karawane abgebildet, die ihre Reise signalisieren soll. Wichtig für meine Untersuchung wird allerdings erst ihre Ankunft in England des achtzehnten Jahrhunderts. Denn hier beginnt ihre tatsächliche Verwandlung: zur gesellschaftlich konstruierten Frau*. Ihr Aussehen, maßgeblich ihr Kostüm, wird ab diesem Zeitpunkt essenziell.

In einem der Zimmer ihres prachtvollen Schlosses wird Orlando von ihren Bediensteten angekleidet. Die hellblaue Korsage eines extravaganten barocken Kleides wird eng an ihrem Körper festgeschnürt.

²²⁹ *Orlando*, Min.: 00:54:56-00:55:03.

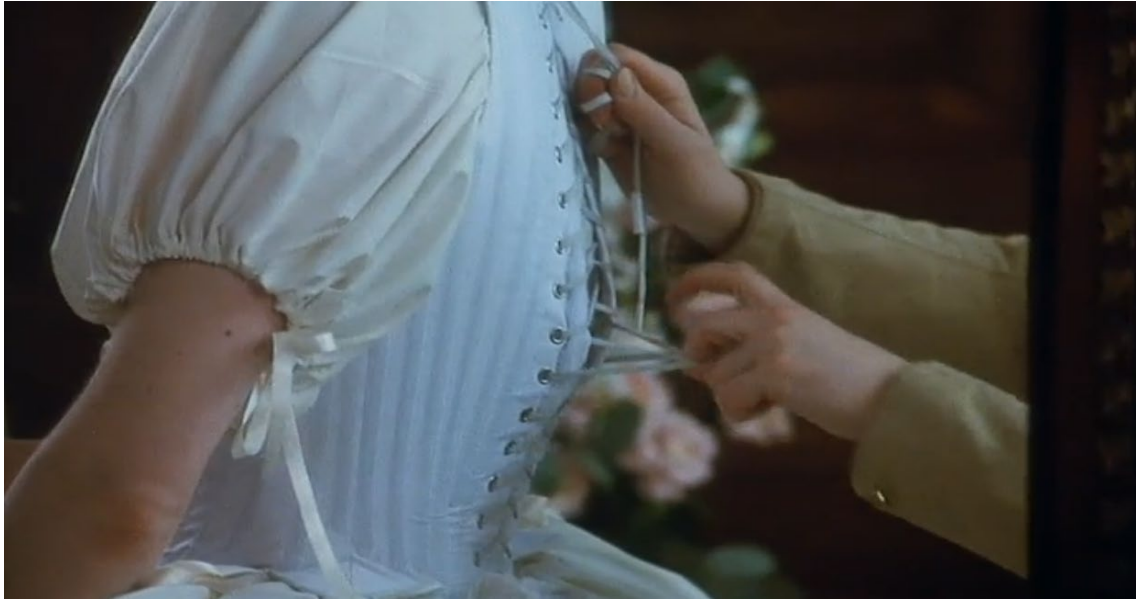


Abb. 23: Eine Angestellte schnürt Orlandos Korsett, in: *Orlando*, Min.: 00:56:28.

In einer Kamerafahrt wird der Prozess des Anziehens gezeigt, welche auch eine Großaufnahme von Orlandos ‚neu gewonnenen‘ Brüsten zeigt.



Abb. 24: Orlandos Dekolleté nach der Verwandlung, in: *Orlando*, Min.: 00:56:39.

Erneut ein Bild, das den weiblichen* Körper exponiert und gegebenenfalls sexualisiert. Es unterstreicht die Weiblichkeit* Orlandos – mithilfe des Kostüms, das hier eine maßgebliche Rolle einnimmt. Die Mode des achtzehnten Jahrhunderts betonte mit ihren Formen die

weibliche* Figur – das Korsett produzierte eine enge Taille mit vollem Dekolleté und der ausladende Rock signalisierte breite Hüften. Alles entsprechend den damaligen Schönheitsidealen – die sich bei genauerer Betrachtung wohl wenig änderten. Dies zeigt sich auch im Vergleich zu der Verwandlungssequenz in *Miss Undercover*, in welcher mithilfe der Kleidung ähnlich die weiblichen* Körperformen betont werden. Die berühmte Kostümbildnerin Sandy Powell sowie die Regisseurin Sally Potter machten sich die Mode des achtzehnten Jahrhunderts womöglich zunutze, um die neu gewonnene Weiblichkeit* Orlandos zur Schau zu stellen und die damit einhergehende Maskerade und Sexualisierung des weiblichen* Körpers aufzuzeigen.

Erst nach der Kamerafahrt entlang Orlandos Oberkörper fährt die Kamera hoch zu ihrem Gesicht, das zum ersten Mal weiblich* geschminkt ist. Ihre Haare sind in einer Hochsteckfrisur zusammengebunden.



Abb. 25: Orlando betrachtet ihr Gesicht im Handspiegel, in: *Orlando*, Min.: 00:56:44.

Orlando betrachtet dies leicht befremdet in einem Handspiegel. Es folgt ein Schnitt auf eine halbtotale Einstellung, die ihr gesamtes Kostüm enthüllt und ihre zwei Bediensteten zeigt, die an der Ankleidung arbeiten. Zum ersten Mal sieht man den ausladenden Rock, der beinahe den ganzen Raum einnimmt. Das Unterkleid ist in hellen Pastelltönen gehalten, vorwiegend in

gebrochenem Weiß und Blau. Orlando blickt von ihrem Handspiegel auf, direkt in die Kamera. Erneut erwidert sie den Blick der Zusehenden.

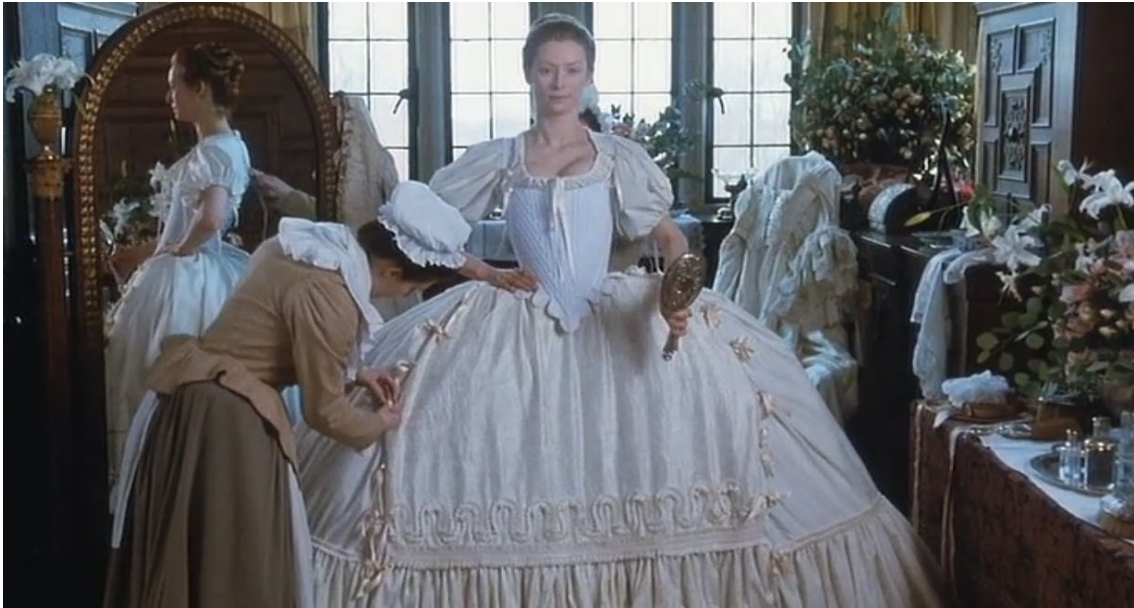


Abb. 26: Orlando blickt den Zusehenden in vollem Kostüm entgegen, in: *Orlando*, Min.: 00:56:49.

In der darauffolgenden Szene ist Orlando vollkommen angekleidet, sie trägt nun auch ihr Überkleid mitsamt Rüschen und edlem Schmuck. Sie schreitet durch ihr Schloss, dessen Möbel mit weißem Stoff bedeckt sind, doch mit ihrem Kleid hat sie kaum Platz. Eine ihr entgegenkommende Angestellte muss mühsam ausweichen; andauernd stößt Orlando mit ihrem ausladenden Kleid gegen Gegenstände im Raum.

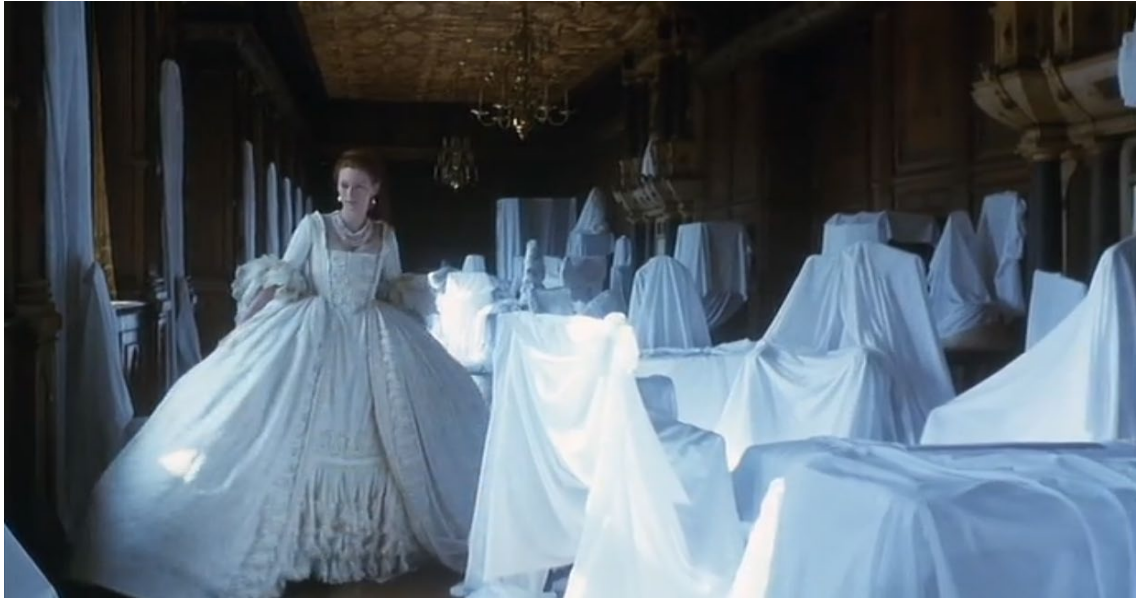


Abb. 27: Orlando in barockem Kostüm in ihrem Schloss, in: *Orlando*, Min.: 00:57:31.

Mit einem Blick Orlandos aus dem Fenster endet die Sequenz. Es folgt ein Schwarzbild mit der Jahreszahl 1750 und das Kapitel „Gesellschaft“ wird eingeleitet.

Auch diese Verwandlungssequenz zeigt – wie jene in *Miss Undercover* – die langwierige Prozedur und Unbequemlichkeit hinter der weiblichen* Maskerade auf.

Besonders das Anziehen des Korsetts ist als filmisches Motiv bekannt. Es gilt als Sinnbild für die komplizierte weibliche* Mode und die für die Frau* damit verbundenen Qualen:

„Aufgegebene, vergangene Kleidungen wirken für uns im Vergleich zu den aktuellen fast immer unpraktisch und weniger natürlich. Häufig ist daher die Idee der Mode im Kostümfilm dadurch aktualisiert, dass die Unbequemlichkeiten und Hindernisse, die mit bestimmten Kleidungen assoziiert werden, explizit thematisiert werden. Dies ist auch darauf zurückzuführen, dass die Mode in den westlichen Kulturen – vor allem ab einem bestimmten Zeitpunkt der Geschichte, etwa dem 15. Jahrhundert – Verhaltensweisen motiviert hat, die nur mit der ihr eigenen Logik erklärbar sind.

Auf dieses Motiv lassen sich die Szenen zurückführen, die schmerzhaft und langwierige Einkleidungsrituale darstellen. Ein Leitmotiv in den Filmen, die im 19. Jahrhundert spielen, ist z.B. das Korsettanziehen, dem auch in *Orlando* eine lange Sequenz gewidmet ist.“²³⁰

In *Orlando* steht das Anziehen des Korsetts auch für die gesellschaftlichen Zwänge, in welche Frauen* – damals wie heute – gedrängt werden. Nach ihrer Verwandlung muss Orlando

²³⁰ Giannone, *Kleidung als Zeichen*, S. 203.

erkennen, dass sie als Frau* nicht ernst genommen wird und viele Rechte verliert. Sie wird enteignet und von der männlichen* intellektuellen Gesellschaft belächelt.

Dies zeigt sich in einer späteren Szene, in welcher die Mode der Zeit (1750) ad absurdum geführt wird. Für einen „literarischen Zirkel“ mit „Geistreichen und Poeten“, die Orlando zum ersten Mal als Frau* erblicken, setzt sie sich besonders pompös in Szene. Sie trägt eine aufwändig toupierte Perücke mit grauen Haaren und ein prunkvolles hellblaues Kleid mit etlichen Details und floralen Verzierungen.



Abb. 28: Orlando halbnah mit pompösem Kostüm sowie Perücke, in: *Orlando*, Min.: 00:59:26.

Auch der Rock dieses Kleides ist so groß, dass sie in dem kleinen, mit Blumen ausgestaffierten Raum kaum Platz findet.



Abb. 29: Orlando halbtot in blauem Kleid bei Empfang, in: *Orlando*, Min.: 00:59:44.

Orlando wird enttäuscht als sie erkennt, dass die männer*dominierte intellektuelle Gesellschaft wenig Wert auf Frauen* legt, zu deren Geschlecht sie sich nun zählt. Sie halten Frauen* für „schöne, romantische Tiere, die man mit Pelzen und Federn, Perlen und Diamanten schmücken sollte.“²³¹ Die meisten Frauen* hätten allerdings keinen Charakter – ohne Vater oder Gatten, der ihr Wesen formt, seien sie verloren.²³²

Orlando werden diese gesellschaftlichen Normen schlagartig bewusst, als sie sich im Körper einer Frau* wiederfindet und diese Ungerechtigkeiten zum ersten Mal am eigenen Leib erfährt. Obwohl sie an sich keinen Unterschied, abgesehen von ihrem biologischen Geschlecht, feststellen kann, wird sie von der Gesellschaft anders behandelt.

Auch in der Buchvorlage *Orlando - eine Biographie* von Virginia Woolf wird Orlando ihr neues Geschlecht erst durch ihr neues Gewand und die Veränderung in gesellschaftlichen Umgangsformen richtig bewusst.

„Mit einigen der Genuineen, die Orlando vom Verkauf der zehnten Perle ihrer Kette übriggeblieben waren, hatte sie sich eine vollständige Ausstattung solcher Kleider gekauft, wie Frauen sie damals trugen. [...] Jedenfalls geschah es erst, als sie Weiberröcke sich um ihre Beine wickeln fühlte und als der Kapitän sich mit größter Höflichkeit erbötig machte, ein Sonnendach für sie über dem Deck spannen zu lassen, daß sie mit einem Aufschrecken sich der Nachteile und Vorteile ihrer Lage bewußt wurde. [...] ‚Du lieber Gott‘, dachte sie, als sie sich von ihrem

²³¹ *Orlando*, Min.: 01:01:20-01:01:30.

²³² Vgl. *Orlando*, Min.: 01:01:14-01:01:34.

Erschrecken erholt hatte und sich unter dem Sonnenzelt ausstreckte, ‚dies ist eine angenehme, lässige Lebensweise, ganz gewiß. Aber‘, dachte sie, mit den Beinen schnellend, ‚diese Röcke sind lästige Dinger, wenn sie sich einem um die Absätze wickeln; doch der Stoff (er war geblünte Paduaseide) ist der schönste von der Welt. Noch nie habe ich meine Haut (hier legte sie die Hand aufs Knie) sich so vorteilhaft von etwas abheben gesehen. Könnte ich jedoch über Bord springen und schwimmen in solchen Kleidern? Nein! Darum müßte ich mich dem Schutz einer Blaujacke anvertrauen. Habe ich etwas dagegen? Also, habe ich...?‘ fragte sie sich und stieß hier auf den ersten Knoten in dem glatten Strähn ihrer Gedanken.“²³³

Auch hier steht weibliche* Kleidung, selbst wenn sie schön anzusehen ist, für Einschränkungen und wird zum Sinnbild für gesellschaftliche Zwänge. Laut Antonella Giannone wurde Weiblichkeit* in der westlichen Kultur schon immer stärker mithilfe von Kleidung semiotisiert als Männlichkeit*:

„Die abendländische Kultur hat Semiotisierung der Weiblichkeit schon immer in stärkerem Maße auf manifeste Merkmale (Schönheit, Anmut) gerichtet, während die der Männlichkeit vorzugsweise durch Handlungen und nicht-manifeste Eigenschaften vollzogen wurde. So spielte die Kleidung in der Polarisierung der Geschlechtermerkmale in der modernen westlichen Kultur bei Frauen eine größere Rolle als bei Männern, da sie nach und nach als *Frauenbereich* konnotiert wurde. [...] Dieser stärker nach außen hin projizierte Prozess, der der Konstruktion der weiblichen Identität innewohnt, spiegelt sich in der Art und Weise wider, in der die weibliche Kleidung die anatomischen Merkmale der Weiblichkeit aufnimmt und ihnen hiermit eine soziale Bedeutung verleiht.“²³⁴

Mit gewissen Schnitten und Formen, die die anatomischen Merkmale der Frau* betont, wird seit Jahrhunderten immer wieder ein gewisses Bild von Weiblichkeit* reproduziert, und diesen anatomischen Merkmalen soziale Bedeutung zugeschrieben. Weil also Kleidung an der Semiotisierung eines gewissen Weiblichkeits*bildes beteiligt ist, kann man anhand dieser gleichzeitig Unterdrückungsmechanismen festmachen – beispielsweise, dass eine Frau* in ihren Röcken nicht schwimmen kann und so von einem Mann* abhängig wird.

Und so erhält auch die Travestie ihre parodistische und subversive Wirkmacht. Durch Transvestismusphänomene werden lang etablierte Proto- und Stereotype sichtbar, auf welche die Attribution und Darstellung des sozialen Geschlechts angewiesen ist.²³⁵ Wie bereits in der Analyse von *Female Trouble* erwähnt, kann Transvestismus etablierte Codes hinterfragen und Gewöhnungsprozesse an neue Codes aktivieren:

²³³ Woolf, *Orlando. Eine Biographie* S. 135f.

²³⁴ Giannone, *Kleidung als Zeichen*, S. 121f.

²³⁵ Vgl. Giannone, *Kleidung als Zeichen*, S. 125.

„Durch ihre Identitätsbehauptung bewirken Transvestiten zunächst eine Veränderung, wenn nicht sogar Krise, der üblichen Wahrnehmungs- und Auswertungskriterien, die wir anwenden, wenn wir Menschen als Zeichen interpretieren. Weiterhin verursachen sie in den Rezipienten eine, wenn auch nicht immer bewußte, Infragestellung der zentralen Kodes, die der Repräsentation des Geschlechtlichen zugrunde liegen und aktivieren mit der Zeit Gewöhnungsprozesse an neue Kodes und Regeln.“²³⁶

Ebendas passiert nun in *Orlando*. Am Anfang des Filmes ist man als Zuschauer*in möglicherweise noch von der Erscheinung Orlandos irritiert – wird dieser Mann* von einer Frau* gespielt? Doch mithilfe der Semiotik des Kostüms gewöhnen sich die Zuschauer*innen schnell an die neuen Kodes. In der Gesellschaft ist es nicht anders – werden zentrale Kodes bei der Repräsentation von Geschlecht hinterfragt und verändert, ändert sich womöglich unsere Sicht auf Geschlecht und Weiblichkeit*. Filme wie *Orlando* bieten hier einen Anstoß.

Auch der ‚weibliche Blick‘ wird in *Orlando* verhandelt. Mary Ann Doane nennt die weibliche* Betrachterin in „Film and the Masquerade: Theorising the Female Spectator“ eine Oszillation zwischen der weiblichen* und männlichen* Position – einen Transvestiten.

„The pervasiveness, in theories of the feminine, of descriptions of such a claustrophobic closeness, a deficiency in relations to structures of seeing and the visible, must clearly have consequences for attempts to theorise female spectatorship. And, in fact, the result is a tendency to view the female spectator as the site of an oscillation between a feminine position and a masculine position, invoking the metaphor of the transvestite.“²³⁷

„The transvestite wears clothes which signify a different sexuality, a sexuality which, for the woman, allows a mastery over the image and the very possibility of attaching the gaze to desire.“²³⁸ Wie kann man dies nun in Bezug zu *Orlando* lesen? Ändert sich das weibliche* Sehverhalten, wenn die Hauptperson in der Mitte des Filmes ihr Geschlecht ändert, also selbst Transvestit ist? Und muss die Frau* eine passive oder masochistische Position einnehmen, wenn in der Darstellung Frauen* unterdrückende Muster dargestellt und hinterfragt werden? Womöglich gibt es hier Bilder und ‚feministische Witze‘, die nur Frauen* zugänglich sind, da sie ihre Lebensrealitäten widerspiegeln. Somit wird womöglich ein männlicher* Betrachter aus dem Witz ausgeschlossen?

Hier spielt wohl auch eine große Rolle, dass es sich zu Anfang des Filmes um Travestie von Frau* zu Mann* handelt. Doane spricht dieser Art der Travestie – im Vergleich zur

²³⁶ Ebd. S. 126f.

²³⁷ Doane, „Film and the Masquerade: Theorising the Female Spectator“, S. 426.

²³⁸ Ebd. S. 427.

umgekehrten von Mann* zu Frau* – eine größere Leichtigkeit zu, hält sie aber auch für eine weitere Gelegenheit für Begierde:

„Clothes make the man, as they say. Perhaps this explains the ease with which woman can slip into male clothing. As both Freud and Cixous point out, the woman seems to be *more* bisexual than man. [...] Male transvestism is an occasion for laughter; female transvestism only another occasion for desire.“²³⁹

In *Victor/Victoria* ist nicht zu bestreiten, dass der weibliche* Transvestismus zu einem Anlass für Verlangen wird. Auch *Orlando* könnte man dies in der Verwandlungsszene unterstellen. Der Voyeurismus der Zuschauer*innen wird allerdings durchbrochen von dem direkten Blick der Protagonistin/des Protagonisten Orlando. Butler schreibt in *Das Unbehagen der Geschlechter*: Wenn das weibliche* ‚Objekt‘ den Blick erwidert, das Blickverhältnis umkehrt und die Stelle und Autorität der männlichen* Position anführt, würde dies zum Skandal.²⁴⁰

Doane sieht in *Now Voyager* die Brille Charlottes als Zeichen für ein Zurückblicken und Analysieren, ein aktives Sehen. Die Brille, die Charlotte im Verwandlungsmoment in *Now Voyager* genommen wird, wird Orlando somit zurückgegeben. Sie wird durch ein aktives Sehen und Zurückblicken der Protagonistin ersetzt.

So wird *Orlando* meiner Meinung nach zu einem „sozio-politischen, feministischen Witz“, der sich *strukturell* von den vorherigen Beispielen unterscheidet.²⁴¹ Der soziale Effekt der weiblichen* Maskerade wird hinterfragt, ohne gängige Seh- und Verhaltensmuster zu stärken. Der Verwandlungsmoment ist nicht einem ‚Umstyling‘, einer ‚Verschönerung‘ der Person geschuldet, sondern nur dem Wandel ihres Geschlechts. Orlando ist nicht verwundert über sein/ihr neues Geschlecht, nur über die sozialen Zwänge, die damit einhergehen. Diese werden bereits im Verwandlungsmoment aufgezeigt.

In *Orlando* wird Geschlecht zu einem historisch spezifischen, kulturellen Prozess, einer Angelegenheit literarischer Formen und Rechtsinstitutionen, Psychologie und Medizin, Mode und sozialer Bräuche. Geschlecht und Sexualität werden über die Zeit durch eine Anordnung

²³⁹ Doane, „Film and the Masquerade: Theorising the Female Spectator“, S. 427.

²⁴⁰ Vgl. Butler, *Das Unbehagen der Geschlechter*, S. 7f.

²⁴¹ Vgl. Doane, „Masquerade Reconsidered: Further Thoughts on the Female Spectator“ S. 52f.

von Institutionen und Diskurse konstruiert.²⁴² Paula- Irene Villa schreibt in „Geschlecht: Die Magie der Anisogamie. Ein Kommentar zu Ponseti und Stirn (2019)“:

Geschlecht ist eine soziale Positionierung, die biosozial und auf vielen Ebenen in ganz unterschiedlicher Weise (nicht oder mehr oder weniger) wirksam ist. Dass dies so ist, hängt eben nicht mit einer außersozialen Natureigentlichkeit von Geschlecht zusammen, sondern nicht zuletzt mit der weiterhin wirksamen Annahme, es gäbe diese Natur.

Je mehr diese Vorstellung aber auch lebensweltlich verblasst, je weniger magische Kraft der Anisogamie also zugestanden wird, desto sichtbarer und lebbarer wird das Geschlechter-Spektrum, in dem die verschiedenen Dimensionen von Geschlecht in verschiedener Weise kombiniert werden.

Dass mit einigen Kombinationen soziobiologischer Dimensionen (wie Anatomie, Genitalien, Hormonen, Haaren, Stimmungen, Leibesinseln, Körperschemata, Identität, Begehren, Sexualität, Gameten, Schwangerschaft und mehr) strukturell mehr Risiken, Probleme, gar Suizidwahrscheinlichkeiten einhergehen, das ist plausibel. Schließlich gelten bislang nur bestimmte Kombinationen als *normal* – als statistisch wahrscheinlicher. Aber, frei nach Rosa von Praunheim, womöglich sind nicht Transsexuelle oder Transgender gestört, sondern die Gesellschaft, in der sie leben.²⁴³

Genau das spiegelt sich in *Orlando* wider: Nicht Menschen, die den binären Geschlechternormen nicht entsprechen, sind gestört, sondern die Gesellschaft, in der sie leben. Woolf schreibt in *Orlando – eine Biographie*:

„So verschieden die Geschlechter auch sind – sie mischen sich. In jedem Menschen vollzieht sich ein Schwanken zwischen dem einen Geschlecht und dem anderen, und oft bewahrt nur die Kleidung das männliche oder weibliche Aussehen, während darunter das Geschlecht das gerade Gegenteil dessen ist, was die Oberfläche anzeigt.“²⁴⁴

Woolf privilegiert in *Orlando – eine Biographie* mithilfe von Fantasie die imaginativen und emotionalen Wahrheiten über ‚faktische‘ Korrektheit. Sie entwickelt eine Sprache für Geschlechtswahrheiten außerhalb unserer Norm, und der Film *Orlando* liefert dazu eine Visualität. Nach Butler hat Sprache die Macht, uns von Geburt an einem Geschlecht zuzuweisen, dessen Erwartungen wir dann im Laufe unseres Lebens erfüllen müssen.²⁴⁵

Mithilfe der Fantasie, wie sie in *Orlando* und seiner Weiterverarbeitung in der Kunst zutage tritt, kann sie uns aber auch von diesen Zwängen befreien:

²⁴² Vgl. Pamela L. Caughie, „The temporality of modernist life writing in the era of transsexualism: Virginia Woolf’s *Orlando* and Einar Wegener’s *man into woman*“, *Modern Fiction Studies* 59/3, John Hopkins University Press 2013, S. 501-515, hier S. 518.

²⁴³ Paula- Irene Villa, „Geschlecht: Die Magie der Anisogamie. Ein Kommentar zu Ponseti und Stirn (2019)“, *Zeitschrift für Sexualforschung* 32, September 2019, S.157-162, hier S. 161.

²⁴⁴ Woolf, *Orlando. Eine Biographie*, S. 167.

²⁴⁵ Vgl. Butler, *Das Unbehagen der Geschlechter*, S. 170ff.

„Das kritische Versprechen der Phantasie, wann und wo sie existiert, besteht darin, die kontingenten Grenzen dessen in Frage zu stellen, was Realität genannt wird und was nicht. Die Phantasie ist das, was uns erlaubt, uns selbst und andere anders vorzustellen; sie etabliert das Mögliche in Überschreitung des Realen; sie weist anderswohin, und wenn sie verkörpert ist, bringt sie das Anderswo zu Bewusstsein. Wie gelangen Drag, Butch, Femme und Transgender und Transsexuelle in das politische Feld? Sie veranlassen uns nicht nur, zu hinterfragen, was das Reale ist und sein *muss*, sondern sie zeigen uns auch, wie die Normen, welche die zeitgenössischen Vorstellungen von Realität bestimmen, in Frage gestellt werden können und wie neue Formen von Realität eingeführt werden können.“²⁴⁶

²⁴⁶ Butler, Die Macht der Geschlechternormen und die Grenzen des Menschlichen, S. 53.

7 Conclusio

„Ich kann nur abhängig bleiben, indem ich meine Abhängigkeit nicht sehe und benenne, und sobald ich sie sehen *muss*, kann das ‚Ich‘, das ich bin, nicht länger existieren.“²⁴⁷

Die Kunst und speziell das Medium Film bieten sich an, um verschiedene (Lebens-) Realitäten darzustellen, bestehende Machtverhältnisse aufzuzeigen und zu hinterfragen. Die These meiner Arbeit lautet, dass der Verwandlungsmoment im Film hier großes Potential aufweist, um die Konstruktion von Geschlecht und die entsprechenden Implikationen sichtbar zu machen. Doch an den verschiedenen Beispielen zeigt sich, dass dies auf unterschiedliche Weisen passieren und unterschiedliche Effekte hervorrufen kann.

Auch in Filmen, die das womöglich ursprünglich gar nicht intendierten, kann die Darstellung einer Maskerade der Frau*, das Aufsetzen einer Maske von Weiblichkeit*, durchaus als Kritik an tradierten Geschlechternormen wahrgenommen werden. Insbesondere das Stil-Mittel der Parodie scheint mir prädestiniert dafür, Rollenzuschreibungen und Stereotype zu enttarnen. Doch erst durch einen gesellschaftskritischen Anspruch erhält die Verwandlungssequenz ihr wahrlich subversives Potenzial.

Somit möchte ich hier noch einmal zusammenfassend die Forschungsfragen beantworten, die ich am Anfang meiner Arbeit stellte:

- Wie wird in den Verwandlungssequenzen der Filme *Now Voyager* (R.: Irving Rapper, USA 1942), *Female Trouble* (R.: John Waters, USA 1974), *Miss Undercover* (R.: Donald Petrie, USA 2000) und *Orlando* (R.: Sally Potter, UK 1993) mittels Kostüm Geschlecht inszeniert und wechselwirkend konstruiert?
- Welches Potential hat die kritische Auseinandersetzung mittels Parodie im Filmmotiv der Verwandlung für die Darstellung und das Verständnis von Geschlecht im Sinne der ‚Performance Theory‘ von Judith Butler?

Um diese Fragen zu beantworten führte ich in meiner Arbeit zuerst theoretisch in den Themenkomplex ein: ich gründete meine Forschung auf die feministische Filmtheorie und erläuterte den Begriff der ‚Weiblichkeit als Maskerade‘. Hier bezog ich mich auf die

²⁴⁷ Butler, „Von der Performativität zur Prekarität“, S. 578.

Erkenntnisse von Joan Riviere, welche den Begriff der Maskerade in der Psychoanalyse prägte, und Mary Ann Doane, welche ihn in die Filmwissenschaft integrierte. Ich gab einen Einblick, wie dieser Begriff Butlers Theorien beeinflusste.

Judith Butler erkennt in der Maskerade die Möglichkeit, Geschlechterbilder zu dekonstruieren²⁴⁸ – ebendieses Potential erkenne auch ich in der Dekonstruktion der Maskerade in genannten Filmbeispielen der Verwandlung in meiner Arbeit. Mich auf die Theorien Butlers stützend, sehe ich in meiner Arbeit Geschlecht als performativ an. Weiters schreibt Butler der Parodie ein dekonstruktivistisches Potential von Geschlechterbildern zu, welchem ich in meiner Arbeit nachgehe. Travestie wird nach Butler als Mittel dieser Parodie verwendet, die eine Möglichkeit bietet, Geschlechternormen zu enttarnen. Als Beispiel nennt sie den Film *Female Trouble* von John Waters, den ich in meiner Arbeit genauer untersuchte, um das Potential der Parodie zu erläutern. Auch die Theorien zur Weiblichkeit* als Maskerade werden in meiner Arbeit mithilfe eines Filmbeispiels genauer erläutert. Der Hollywoodfilm *Now Voyager* des Regisseurs Irving Rapper aus dem Jahre 1942 wird bereits von Mary Ann Doane als passendes Untersuchungsbeispiel genannt, und bestätigt für mich erneut den Fokus auf den ‚Verwandlungsmoment‘.

Auf diesen fokussiere ich mich in den zwei Filmen, die ich für meine eigene Untersuchung ausgewählt habe – *Miss Undercover* (R.: Donald Petrie, USA 2000) und *Orlando* (R.: Sally Potter, UK 1993). In meiner Analyse ist der Vergleich mit den vorherigen Beispielen zur Maskerade und der Parodie sowie der Kontrast der Filme untereinander besonders wichtig, denn anhand dessen lässt sich eine Entwicklung erkennen. In den Verwandlungssequenzen der ausgewählten Filme wird sichtbar, dass Geschlecht konstruiert wird – unter anderem mithilfe des Kostüms.

Dies passiert auf semiotischer Ebene – durch die Kleidung werden den Betrachter*innen gewisse Inhalte vermittelt. Diese Inhalte beziehen sich auch auf das Geschlecht der Person, die die Kleidung trägt. Entweder entsprechen sie den Vorstellungen und Normen, die die Gesellschaft ebendiesem Geschlecht zuschreibt, oder sie widersetzten sich diesen. Das zeigt sich in der genauen visuellen Analyse der Beispiele. Es wird erkennbar, dass in der Verwandlungssequenz besonders mit Kontrast gearbeitet wird – dem Kostümwechsel sind hier besonders viele Bedeutungen eingeschrieben. Er zeigt in *Now Voyager* und *Miss*

²⁴⁸ Vgl. Butler, Das Unbehagen der Geschlechter, S. 89ff.

Undercover vor der Verwandlung eine unscheinbare, nonkonforme Frau*, die nach der Verwandlung – dem Aufsetzen der Maske – zum Objekt der Begierde wird. Doch gleichzeitig kann bei kritischer Betrachtung ebendiese Maskerade enttarnt und hinterfragt werden. In *Miss Undercover* passiert das Hinterfragen der Maskerade in der Filmsequenz der Verwandlung auch mithilfe von Parodie.

Meine zweite Forschungsfrage lautete, welches Potential die kritische Auseinandersetzung mittels Parodie im Filmmotiv der Verwandlung für die Darstellung und das Verständnis von Geschlecht im Sinne der ‚Performace Theory‘ von Butler hat. Beide ausgewählten Beispiele – *Miss Undercover* und *Orlando* – parodieren meiner Meinung nach im Verwandlungsmoment Geschlechternormen und Regulierungsmechanismen, die besonders für Frauen* gelten. Indem sie diese überhöht und untypisch, mit verschiedenen Arten der Travestie, abbilden, hinterfragen sie diese im Prozess.

In *Miss Undercover* wird im ‚Make-Over‘ der Hauptdarstellerin mithilfe der Parodie überzogen dargestellt, welchen Druck die Schönheitsindustrie auf Frauen* ausübt und welche Qualen diese erleiden müssen, um einem gewissen Ideal zu entsprechen. Vor der Verwandlung entspricht Gracie Hart nicht dem, was die Gesellschaft von einer Frau* erwartet – sie ist nicht weiblich*. Im Verwandlungsmoment wird Gracie eine Maske aufgesetzt, er stellt eine Parodie dar, die meiner Meinung nach auch als Travestie gedeutet werden kann – Gracie ist danach als ‚weibliche Frau‘ verkleidet. Eine transvestitische Verwandlung kann somit nicht nur von einem binären Geschlecht zu dem anderen passieren, sondern auch von Frau* zu Frau*, und ein ähnliches subversives Potential aufweisen. Durch den Verwandlungsmoment können die Zuschauer*innen die Maske erkennen, die sich hinter einem ‚Frau-Sein‘ verbirgt und sich fragen, ob und wie Geschlecht in unserer Gesellschaft konstruiert wird – ist alles nur Maskerade?

Dies suggeriert das zweite Filmbeispiel *Orlando*. In diesem Verwandlungsmoment wird die Hauptfigur von Mann* zu Frau* – es handelt sich auf der Handlungsebene des Filmes nicht um ein ‚Make-Over‘, Travestie oder eine klinische Geschlechtsumwandlung. Orlando wacht eines Tages einfach als Frau* auf – sie selbst ändert sich nicht, nur ihre gesellschaftlichen Umstände. Und ihr Gewand, das diese Umstände repräsentiert.

In der Verwandlungsszene erwacht Orlando, durchgehend gespielt von der Schauspielerin Tilda Swinton, im achtzehnten Jahrhundert – der Film erstreckt sich über mehrere Jahrhunderte – aus einem tiefen Schlaf. Als sie nackt in einen Spiegel blickt, identifiziert sie ihren Körper als weiblich*. Als Orlando in England von ihren Zofen als adelige Frau* eingekleidet wird, bemerkt sie zum ersten Mal die Einschränkungen, die mit ihrem neuen Geschlecht einhergehen. Der aufwändige Ankleidungsprozess illustriert die Maskerade von Weiblichkeit*, die von einer Frau* in der Gesellschaft erwartet wird.

Auf visueller Ebene handelt es sich um Travestie, da Orlando auch als Mann* von einer Frau* gespielt wird. In der ersten Hälfte des Films trägt Swinton männliches* Gewand der jeweiligen Zeit, nach der Verwandlung wird sie in pompöse Kleider des achtzehnten Jahrhunderts gesteckt, die kaum weniger einer Travestie gleichen.

Mithilfe der Fantasie und einem parodistischen Anspruch wird aufgezeigt, dass Geschlecht keine festgeschriebene Konstante, sondern variabel ist. Schon allein das Gewand kann das ‚geschlechtliche‘ Erscheinungsbild bestimmen und ein gewisses Geschlecht konstruieren – und gleichzeitig aufzeigen, welche gesellschaftlichen Zwänge für die binären Geschlechter Mann* und Frau* bestehen. Die Hauptfigur bleibt vor und nach der Verwandlung dieselbe Person – „Same person. No difference at all. Just a different sex.“²⁴⁹ – nur das Verhalten der Menschen ihr gegenüber ändert sich und sie wird mit neuen gesellschaftlichen Zwängen konfrontiert.

Die Parodie der bestehenden Geschlechternormen im Filmmotiv der Verwandlung bietet somit für die Zuschauer*innen das Potential, die Konstruktion hinter dem feststehenden Begriff ‚Geschlecht‘ zu erkennen. Diese Geschlechternormen gilt es zu demaskieren – der Verwandlungsmoment zeigt die Fragilität hinter Konzepten von ‚Weiblichkeit‘ und ‚Geschlecht‘, obwohl diese in der Gesellschaft als ‚natürlich‘ angesehen werden.

Im Laufe meiner Untersuchungen habe ich aber auch festgestellt, dass Parodie durch Travestie nicht zwangsläufig Subversion bedeuten muss. In *Miss Undercover* werden Geschlechternormen im Verwandlungsmoment hinterfragt, im Laufe des Films allerdings letztlich gestärkt.

²⁴⁹ *Orlando*, Min.: 00:54:56-00:55:03.

Weiters muss betont werden, dass Geschlecht kein Kostüm, nach dem Motto ‚Kleider machen die Frau*‘, ist, das einfach übergezogen werden kann – Butler grenzt sich von dieser Aussage stark ab.²⁵⁰ Eher ist Geschlecht ein sich wiederholender Prozess und eine dauernde Aneignung – ein performativer Akt – der auch mithilfe von Kleidern sichtbar gemacht werden kann. Butler beschreibt das ‚zur-Frau-Werden‘ wie folgt:

„In dem Maße, wie das Benennen des *Mädchens* transitiv ist, das heißt den Prozeß initiiert, mit dem ein bestimmtes *Zum-Mädchen-Werden* erzwungen wird, reagiert der Begriff oder vielmehr dessen symbolische Macht der Formierung einer körperlich gesetzten Weiblichkeit, die die Norm niemals ganz erreicht.

Dabei handelt es sich jedoch um ein *Mädchen*, das gezwungen wird, die Norm zu *zitieren*, um sich als lebensfähiges Subjekt zu qualifizieren und ein solches zu bleiben. Weiblichkeit ist deshalb nicht das Ergebnis einer Wahl, sondern das zwangsweise Zitieren einer Norm, einer Norm, deren komplizierte Geschichtlichkeit untrennbar ist von den Verhältnissen der Disziplin, der Regulierung, des Strafsens.“²⁵¹

Kleidung kann so auch zum Regulierungsmechanismus werden – die Frau* muss eine gewisse Norm zitieren, sonst wird sie gesellschaftlich gestraft. Rivieres ‚Maskerade‘ funktioniert nach dem gleichen Prinzip: sie ist die Norm, die Frauen* performen müssen, um nicht gestraft zu werden. Nach Doane und Butler wohnt der Maskerade allerdings gleichzeitig ein befreiendes Potential inne, eine Handlungsmacht.

Wird die Maskerade und das System dahinter enttarnt, kann sie funktionalisiert werden. Kleidung kann, wie ich in meiner Arbeit zeige, als Mittel zur Demaskierung funktionieren. Sie kann auch als subversives Instrument eingesetzt werden. Subversives Potential bekommt sie hier durch den Kontrast zu der Kleidung, die zuvor als die gesellschaftliche Norm angesehen wurde, wie Anne Hollander in *Seeing Through Clothes* beschreibt:

“Expressing female social and sexual freedom in dress, for example, is possible in a number of ways, and it has been accomplished a number of times. The way it is done depends wholly on how the look of the new clothing differs from the way clothing has been looking before. If women’s dress has been cut straight, shapeless, and ankle length, a radical movement toward sexual expression will be manifested by tight stays and long, full, flowing skirts – this happened at the beginning of the fourteenth century. If respectable ordinary women wear tight stays and long trains, radical sexual freedom will be expressed in straight, ankle-length, and shapeless garments – and this happened at the beginning of the twentieth century.”²⁵²

²⁵⁰ Vgl. Butler, *Körper von Gewicht*, S. 317.

²⁵¹ Ebd. S. 318-319.

²⁵² Hollander, *Seeing Through Clothes*, S. 312f.

Man könnte diese als ‚Verwandlungsmomente in der Gesellschaft‘ bezeichnen – mithilfe eines Kontrastes in der Kleidung wurden gesellschaftliche Normen aufgedeckt und durchbrochen.

Denn mit einer Demaskierung von Regulierungsmechanismen geht ein neues Bewusstsein einher. „Ich kann nur abhängig bleiben, indem ich meine Abhängigkeit nicht sehe und benenne, und sobald ich sie sehen *muss*, kann das ‚Ich‘, das ich bin, nicht länger existieren.“²⁵³ schreibt Butler in ihrem Aufsatz „Von der Performativität zur Prekarität“.

Sobald die Konstruktion hinter den Begriffen ‚Weiblichkeit‘ und ‚Geschlecht‘ erkenntlich wird, beginnt man, diese zu hinterfragen und neu zu denken. Nicht nur für einen selbst, sondern auch für die Freiheit anderer, ihre Sexualität und Geschlechtsidentität zu leben, wie sie möchten. Butler schreibt in demselben Aufsatz:

„Unbeschadet der Tatsache, ob wir unsere Geschlechtsidentität oder unsere Sexualität als gewählt oder gegeben wahrnehmen, haben wir das Recht, ein Gender oder eine spezifische Form der Sexualität für uns geltend zu machen.“²⁵⁴ Um dies für alle Menschen möglich zu machen, fordert Butler zum Handeln auf: „Auf der einen Seite müssen wir gegen die regulierenden Kräfte und ihre Kategorien Widerstand leisten; auf der anderen Seite müssen wir gegen die Vorstellung von Souveränität und ihre gefährliche Selbsttäuschung angehen.“²⁵⁵

Zukünftig könnten wir dann in einer Welt leben, in der sich die strengen Kategorien Frau* und Mann* langsam auflösen und somit nicht mehr mit gewissen Normen und Geschlechterrollen einhergehen.

„‘Wenn Geschlecht nicht etwas Biologisches, sondern ein Zugehörigkeitsgefühl ist‘, so Ponseti und Stirn (2019), ‚lösen sich die klassischen Gruppen von Männern und Frauen auf‘ (139). Richtig, womöglich. Jedenfalls könnte dies zukünftig der Fall sein. Warum auch nicht? Einige empirische Hinweise dafür gibt es jedenfalls, etwa die steigende Zahl von Menschen, die sich als *fluid* oder *non-binär* bezeichnen und auch von anderen Personen, Organisationen (z.B. in Teilen der Wissenschaft) und in immer mehr Ländern auch rechtlich so anerkannt werden; ebenso das zunehmende *undoing gender* von Berufen, Tätigkeiten, Lebensverläufen und *Verhaltenstendenzen* bzw. *Geschlechterrollen*.

²⁵³ Butler, „Von der Performativität zur Prekarität“, S. 578.

²⁵⁴ Ebd. S. 582.

²⁵⁵ Ebd. S. 589.

Dies mag in unseren Breitengraden eine bisweilen mehr rhetorische denn praktisch-empirische Form der *Entgeschlechtlichung* sein, aber unzweifelhaft ist doch, dass Naturalisierungen von Gender ihren ideologischen Zenit überschritten haben.

Und so ist Ponseti und Stirn zuzustimmen: ‚Wenn die Geschlechtsidentität das Geschlecht bestimmt, müsste es keine Rolle spielen, ob man weibliche oder männliche Fortpflanzungsorgane hat‘ (2019:136f.). Exakt. Man könnte ja sagen: ‚Ich bin ein Mensch mit Gebärmutter/Eizellen.‘²⁵⁶

²⁵⁶J. Ponseti/A. Stirn, „Wie viele Geschlechter gibt es und kann man sie wechseln?“, *Zeitschrift für Sexualforschung* 32, September 2019, S.131-147, hier S. 139.; Ebd. S. 136f.; Paula- Irene Villa, „Geschlecht: Die Magie der Anisogamie. Ein Kommentar zu Ponseti und Stirn (2019)“, *Zeitschrift für Sexualforschung* 32, September 2019, S. 160.

8 Literaturverzeichnis

Barthes, Roland (1990): *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1990.

Beauvoir, Simone de (2009): *Das andere Geschlecht – Sitte und Sexus der Frau*. Aus dem Franz. v. Aumüller, Uli/ Osterwald, Grete. 10. Auflage. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.

Beicken, Peter (2007): *Wie interpretiert man einen Film?*. Stuttgart: Reclam.

Braidt, Andrea B. (2016): „Einleitung“. *Gender & Medien-Reader*. Hg. v. Peters, Kathrin/ Seier, Andrea. Berlin: Diaphanes. S. 23-30.

Butler, Judith (2019): *Das Unbehagen der Geschlechter*. Aus dem Engl. von Menke, Katharina. Auflage 20. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Butler, Judith (2009): *Die Macht der Geschlechternormen und die Grenzen des Menschlichen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Butler, Judith (2017): *Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts*. Aus dem Engl. von Karin Wördemann. 9. Auflage. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Butler, Judith (1990): „Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory“. *Performing Feminisms: Feminist Critical Theory and Theatre*. Hg. v. Case, Sue-Ellen. Baltimore 1990.

Butler, Judith (2016): „Von der Performativität zur Prekarität“. *Gender & Medien-Reader*. Hg. v. Peters, Kathrin/ Seier, Andrea. Berlin: Diaphanes 2016. S. 573-590.

Caughie, P.L. (2013): "The temporality of modernist life writing in the era of transsexualism: Virginia Woolf's Orlando and Einar Wegener's Man into Woman". *MFS - Modern Fiction Studies* 59/3. S. 501-525.

Devoucoux, Daniel (2007): *Mode im Film. Zur Kulturanthropologie zweier Medien*. Bielefeld: transcript.

Doane, Mary Ann (2004): „Film and the Masquerade: Theorising the Female Spectator“, *Feminism and Film*. Hg. v. Ann Kaplan, E. Oxford [u.a.]: Oxford Univ. Press. S. 418-436.

Doane, Mary Ann (1985): "Film und Maskerade: Zur Theorie des weiblichen Zuschauers." Aus dem Engl. v. Warth, Eva-Maria/ Kreutzner, Gabriele. *Frauen Und Film* 38. S. 4-19.

Doane, Mary Ann (1988): „Masquerade Reconsidered: Further Thoughts on the Female Spectator“. *Discourse* 11/1. S.42-54.

Eco, Umberto (1985): *Semiotik und Philosophie der Sprache*. München.

Faulstich, Werner (2013): *Grundkurs Filmanalyse*. Paderborn: Fink.

Giannone, Antonella (2005): *Kleidung als Zeichen. Ihre Funktionen im Alltag und ihre Rolle im Film westlicher Gesellschaften. Eine kultursemiotische Abhandlung*. Berlin: Weidler.

Giannone, Antonella (2005): „5.7 Kostümzeichen und die Verkleidung der Geschlechter: Die Fiktionalisierung des Transvestismus im populären Film“, *Kleidung als Zeichen. Ihre Funktionen im Alltag und ihre Rolle im Film westlicher Gesellschaften. Eine kultursemiotische Abhandlung*, Berlin: Weidler. S. 161-173.

Greer, Stephen (2014): “‘Even if we do not take things seriously... we are still doing them’: Disidentification, Ideology, and Queer Performance”. *Žižek and Performance*. Hg. v. Chow, Broderick / Mangold, Alex. Basingstoke [u.a.]: Palgrave Macmillan. S. 78-93.

Heath, Stephen (1986): „Joan Riviere and the Masquerade“. *Formations of Fantasy*. Hg. v. Burgins, Victor et al. London: Methuen. S.45-61.

Heinz, Kathrin/Thiessen, Barbara (Hg.) (2003): „Feministische Forschung – Nachhaltige Einsprüche. Einleitende Überlegungen“. *Feministische Forschung – Nachhaltige Einsprüche*. Opladen: Leske + Budrich. S. 7-22.

Hennessey, Rosemary (2003): „Feminismus“. *Historisch-Kritisches Wörterbuch des Feminismus*. Hg. v. Haug, Frigga. Bd. 1. Hamburg: Argument. S. 155-170.

Hollander, Anne (1993): *Seeing Through Clothes*. Berkeley, Calif.: Univ. of California Press Collection.

hooks, bell (1994): „Der oppositionelle Blick. Schwarze Frauen als Zuschauerinnen“. *Black Looks. Popkultur, Medien, Rassismus*. Berlin: Orlanda Frauenverlag (engl. Orig.: „The Oppositional Gaze“. *Black Looks. Race and Representation*. Boston 1992. S. 115–132) S. 145–165.

Kaiser, Susan B. (1985): *The Social psychology of Clothing: Symbolic Apparences in Context*. New York: Macmillan.

Lerche-Renn, Heidi (Hg.) (1995): „Kleid und Menschenbild“. *Kleid und Menschenbild*. Köln: Richter 1995. S. 8-28.

Lore, Alias/ Woltersdorff, Volker (2003): „Queer Theory und Queer Politics“. *UTOPIEkreativ*. 14.10.2003. <https://www.linksnet.de/artikel/18504>. 15.03.2020.

McRobbie, Angela (2010): *Top Girls. Feminismus und der Aufstieg des neoliberalen Geschlechterregimes. Geschlecht und Gesellschaft*. Hg. v. Hark, Sabine/ Villa, Paula-Irene. Bd. 44. Wiesbaden: Verlag der Sozialwissenschaften.

Mulvey, Laura (1994): „Visuelle Lust und Narratives Kino“. *Weiblichkeit als Maskerade*. Hg. v. Weissberg Liliane. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag. S. 48-65.

O.A. (2019): „Butch“. *Queer Lexikon*. 06.04.2019. <https://queer-lexikon.net/2017/06/15/butch/>. 31.03.2020.

O.A. (2019): „Travestie“. *Queer Lexikon*. 11.04.2019. <https://queer-lexikon.net/2017/06/08/travestie/>. 31.03.2020.

Peters, Kathrin/ Seier, Andrea (Hg.) (2016): „Gender & Medien Einleitung“. *Gender & Medien-Reader*. Berlin: Diaphanes. S. 9-22.

Riviere, Joan (1999): „Womanliness as a Masquerade“. *Female Sexuality. The early Psychoanalytic Controversies*. Hg. v. Grigg, Russel et al. London: Karnac. S. 172-183.

Rich, Ruby (2013): *New Queer Cinema. The Director's Cut*. Duke University Press: Durham/ London.

Ruti, Mari (2016): *Feminist Film Theory and Pretty Woman*. New York: Bloomsbury Academic.

Schlüpmann, Heide (1990): *Unheimlichkeit des Blicks. Das Drama des frühen deutschen Kinos*. Frankfurt am Main.

Scriver, Amande (2016): „Why Faux-Queens Deserve A Place In Drag Culture“. *Medium*. 18.05.2016. <https://medium.com/the-establishment/why-faux-queens-deserve-a-place-in-drag-culture-ab0d6204734c>. 24.04.2020.

Sherman, Yael (2011): „Neoliberal Femininity in Miss Congeniality.“. *Feminism at the Movies: Understanding Gender in Contemporary Popular Culture*. Hg. v. Radner, Hilary/ Stringer, Rebecca. Routledge.

Solomon-Godeau, Abigail (1994): „Die Beine der Gräfin“. *Maskerade als Weiblichkeit*. Hg. v. Liliane Weissberg. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch. S. 90-147.

Straayer, Chris (1992): „Redressing the ‚Natural‘: The Temporary Transvestite Film“. *Wide Angle* 14. S. 36-55.

Toft, Jens (1989): „Darstellungssysteme des Kinos“. *Zeitschrift für Semiotik* 11. S. 319-327.

Waters, John (1981): *Shock Value. A Tasteful Book about Bad Taste*. New York: Delta.

Villa, Paula- Irene (2019): „Geschlecht: Die Magie der Anisogamie. Ein Kommentar zu Ponseti und Stirn (2019)“. *Zeitschrift für Sexualforschung* 32. S. 157-162.

Weissberg, Liliane (Hg.) (1994): „Gedanken zur ‘Weiblichkeit’. Eine Einführung“. *Weiblichkeit als Maskerade*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch. S. 7-33.

Woolf, Virginia (2001): *Ein eigenes Zimmer. Drei Guineen. Zwei Essays*. Hg. v. Reichert, Klaus. Aus dem Engl. v. Zernig, Heidi/ Walitzek, Brigitte. S. Fischer.

Woolf, Virginia (1986): *Orlando. Eine Biographie*. Aus dem Engl. von E., Herbert/ Herlichka, Marlys. S. Fischer Verlag GmbH: Frankfurt am Main.

9 Medienverzeichnis

9.1 Filmverzeichnis

Das hässliche Mädchen, R.: Hermann Kosterlitz, D 1933.

Female Trouble, R.: John Waters, DVD-Video, New Line Cinema 1974.

Hairspray, R.: John Waters, USA 1988.

Manche mögen's heiß, R.: Billy Wilder, USA 1959.

Miss Undercover, R.: Donald Petrie, Warner. Bros. Pictures 2000, Netflix, 03.06.2020 (Orig.: *Miss Congeniality*, US 2000).

Now Voyager, R.: Irving Rapper, DVD-Video, Warner Home Video 1942.

Orlando, R.: Sally Potter, DVD-Video, Arthaus 1999 (Orig.: *Orlando*, UK 1992).

Paris Is Burning, R.: Jennie Livingston, USA 1990.

Pretty Woman, R.: Garry Marshall, USA 1990.

The Pervert's Guide to Cinema, R.: Sophie Fiennes, UK NL AT 2006.

Tootsie, R.: Stanley Pollack, USA 1982.

Victor/Victoria, R.: Blake Edwards, USA 1982.

9.2 Aufführungsverzeichnis

Orlando, R.: Olga Neuwirth, 08.12.2019, Wiener Staatsoper, Premiere: 08.12.2019.

9.3 Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: „Un Regard Oblique“, Fotografie: Robert Doisneau, 1948. Entnommen von: Winfried Pauleit, „The Reconsidered reconsidered. Mary Ann Doanes feministische Theaoriearbeit zwischen Standbild und Bewegungsbild“, *NACH DEM FILM*, 14.09.2009, <https://www.nachdemfilm.de/issues/text/reconsidered-reconsidered>, 28.05.2020.

Abb. 2: Anfangsszene: Charlotte Vale konservativ gekleidet, in: *Now Voyager*, R.: Irving Rapper, DVD-Video, Warner Home Video 1942, Min.: 00:05:09.

Abb. 3: Charlotte Vale ohne Brille, in: *Now Voyager*, R.: Irving Rapper, DVD-Video, Warner Home Video 1942, Min.: 00:21:00.

Abb. 4: Kamerafahrt Charlotte Schuhe, in: *Now Voyager*, R.: Irving Rapper, DVD-Video, Warner Home Video 1942, Min.: 00:23:25

Abb. 5: Nahaufnahme Charlotte Gesicht mit Hut, in: *Now Voyager*, R.: Irving Rapper, DVD-Video, Warner Home Video 1942, Min.: 00:23:32.

Abb. 6: Charlotte Verwandlung in neuem Kostüm, in: *Now Voyager*, R.: Irving Rapper, DVD-Video, Warner Home Video 1942, Min.: 00:23:36.

Abb. 7: Dawn in Krankenhausbett mit Verband, in: *Female Trouble*, R.: John Waters, DVD-Video, New Line Cinema 1974, Min.: 00:52:11.

Abb. 8: Dawn in Krankenhausbett mit vernarbtem Gesicht, in: *Female Trouble*, R.: John Waters, DVD-Video, New Line Cinema 1974, Min.: 00:53:30.

Abb. 9: Dawn in Drag, in: *Female Trouble*, R.: John Waters, DVD-Video, New Line Cinema 1974, Min.: 00:54:49.

Abb. 10: Dawn als „Model of the Year“ bei Fotoshooting, in: *Female Trouble*, R.: John Waters, DVD-Video, New Line Cinema 1974, Min.: 00:55:36.

Abb. 11: Gracie Hart in einem Undercover-Einsatz, in: *Miss Undercover*, Warner. Bros. Pictures 2000, Netflix, 03.06.2020 (Orig.: *Miss Congeniality*, US 2000), Min.: 00:05:01.

Abb. 12: Gracie Hart im Büro, in: *Miss Undercover*, Warner. Bros. Pictures 2000, Netflix, 03.06.2020, Min.: 00:10:20.

Abb. 13: Die Schönheitsmaschinerie in der Flugzeughalle, in: *Miss Undercover*, Warner. Bros. Pictures 2000, Netflix, 03.06.2020, Min.: 00:32:33.

Abb. 14: Gracie Hart nach dem Bikiniwax, in: *Miss Undercover*, Warner. Bros. Pictures 2000, Netflix, 03.06.2020, Min.: 00:32:55.

Abb. 15: Eric (links) und Gracie Hart (rechts) beim Buffet, in: *Miss Undercover*, Warner. Bros. Pictures 2000, Netflix, 03.06.2020, Min.: 00:33:28.

Abb. 16: Victor Melling (links) neben Gracie Heart (rechts) bei einem Briefing, in: *Miss Undercover*, Warner. Bros. Pictures 2000, Netflix, 03.06.2020, Min.: 00:33:41.

Abb. 17: Gracie Harts Verwandlungsmoment, in: *Miss Undercover*, Warner. Bros. Pictures 2000, Netflix, 03.06.2020, Min.: 00:34:57.

Abb. 18: Halbnah Aufnahme von Gracie Harts Gesicht nach der Verwandlung, in: *Miss Undercover*, Warner. Bros. Pictures 2000, Netflix, 03.06.2020, Min.: 00:35:12.

Abb. 19: Halbnah Aufnahme von Gracie Harts Gesicht beim Essen, in: *Miss Undercover*, Warner. Bros. Pictures 2000, Netflix, 03.06.2020, Min.: 00:14:41.

Abb.20: Orlando in männlicher* Kleidung des siebzehnten Jahrhunderts an einen Baumstamm gelehnt, in: *Orlando*, R.: Sally Potter, DVD-Video, Arthaus 1999 (Orig.: *Orlando*, UK 1992), Min.: 00:01:41.

Abb. 21: Orlando erwacht, die Verwandlung beginnt, in: *Orlando*, R.: Sally Potter, DVD-Video, Arthaus 1999, Min.: 00:53:34.

Abb. 22: Orlando betrachtet ihren weiblichen* Körper im Spiegel, in: *Orlando*, R.: Sally Potter, DVD-Video, Arthaus 1999, Min.: 00:53:42.

Abb. 23: Eine Angestellte schnürt Orlandos Korsett, in: *Orlando*, R.: Sally Potter, DVD-Video, Arthaus 1999, Min.: 00:56:28.

Abb. 24: Orlandos Dekolleté nach der Verwandlung, in: *Orlando*, R.: Sally Potter, DVD-Video, Arthaus 1999, Min.: 00:56:39.

Abb. 25: Orlando betrachtet ihr Gesicht im Handspiegel, in: *Orlando*, R.: Sally Potter, DVD-Video, Arthaus 1999, Min.: 00:56:44.

Abb. 26: Orlando blickt den Zusehenden in vollem Kostüm entgegen, in: *Orlando*, R.: Sally Potter, DVD-Video, Arthaus 1999, Min.: 00:56:49.

Abb. 27: Orlando in barockem Kostüm in ihrem Schloss, in: *Orlando*, R.: Sally Potter, DVD-Video, Arthaus 1999, Min.: 00:57:31.

Abb. 28: Orlando halbnah mit pompösem Kostüm sowie Perücke, in: *Orlando*, R.: Sally Potter, DVD-Video, Arthaus 1999, Min.: 00:59:26.

Abb. 29: Orlando halbtot in blauem Kleid bei Empfang, in: *Orlando*, R.: Sally Potter, DVD-Video, Arthaus 1999, Min.: 00:59:44.

10 Abstracts

10.1 Abstract der Masterarbeit in deutscher Sprache

Die vorliegende Masterarbeit untersucht, inwiefern das Filmmotiv der Verwandlung die Konstruktion von Geschlecht im Film offenlegen kann. Die These dieser Arbeit ist, dass Verwandlung ein Film-Motiv ist, in welchem besonders gut sichtbar wird, dass Weiblichkeit* eine Maske ist, die getragen und abgelegt werden kann – und dass anhand dessen die Konstruktion des Geschlechts deutlich gemacht und dekonstruiert werden kann. Es wird, dem Ansatz von Judith Butler folgend, davon ausgegangen, dass Geschlecht performativ und die Parodie durch Travestie im Film ein geeignetes Mittel ist, um dies zu enttarnen. Um diese These zu überprüfen wird folgende Forschungsfrage gestellt: Wie wird in den Verwandlungssequenzen der Filme *Now Voyager* (R.: Irving Rapper, USA 1942), *Female Trouble* (R.: John Waters, USA 1974), *Miss Undercover* (R.: Donald Petrie, USA 2000) und *Orlando* (R.: Sally Potter, UK 1993) mittels Kostüm Geschlecht inszeniert und wechselwirkend konstruiert? Die zweite Forschungsfrage lautet: Welches Potential hat die kritische Auseinandersetzung mittels Parodie im Filmmotiv der Verwandlung für die Darstellung und das Verständnis von Geschlecht im Sinne der ‚Performance Theory‘ von Judith Butler?

Die gewählte Methode ist eine auf die Forschungsfrage fokussierte Filmsequenzanalyse. In dieser ‚feministisch-semiotische Filmsequenzanalyse‘ werden Inhalte und Bedeutungen herausgearbeitet, die in ‚Verwandlungsmomenten‘ über das Kostüm an die Zuschauer*innen vermittelt werden. Die Schlussfolgerung der Arbeit ist, dass die Parodie von Geschlechternormen in der Verwandlungssequenz Regulierungsmechanismen sichtbar machen kann, die besonders für Frauen* gelten. Indem Geschlechternormen überhöht und untypisch, mit verschiedenen Arten der Travestie, abgebildet werden, kann Weiblichkeit* als eine Maskerade und die Imitationsstruktur dieser erkannt werden. Besonders mit einem parodistischen und kritischen Anspruch bietet sich ein Potential der Subversion von Geschlechternormen. Mit der Demaskierung der Konstruktion von Geschlecht und der Machtstrukturen, die sich dahinter verbergen, bietet sich die Möglichkeit eines Umdenkens der Konzeption von ‚natürlichem Geschlecht‘.

10.2 Abstract of the Master Thesis in English Language

This master thesis examines to what extent the film motif of transformation can reveal the construction underlying our concepts of sex and gender. My hypothesis is that transformation is a motif which makes it particularly visible that femininity* is a mask that can be worn and taken off. The construction of gender can be revealed and deconstructed on this basis. Following Judith Butler's approach, it is assumed that gender is performative and that parody through travesty can unmask this. To investigate this hypothesis, I posed the following research questions: How does the film costume stage and construct gender interactively, in the movies *Now Voyager* (R.: Irving Rapper, USA 1942), *Female Trouble* (R.: John Waters, USA 1974), *Miss Undercover* (R.: Donald Petrie, USA 2000) and *Orlando* (R.: Sally Potter, UK 1993)? The second research question is: What's the potential of critical discussion through parody in the film motif of transformation for the representation and understanding of gender in the sense of Judith Butler's 'performance theory'?

My method is a film sequence analysis focused on the research questions mentioned above. With this 'feminist-semiotic film sequence analysis', I examined how different meanings are conveyed to the audience through the change of costume. I conclude that the parody of gender norms in transformation sequences can reveal regulatory mechanisms that apply particularly to women*. By exaggerating and depicting gender norms atypically with different types of travesty, femininity* can be recognized as a masquerade and its imitation structure is exposed. Parodistic and critical claims on particular have the potential for the subversion of gender norms. The unmasking of the construction of gender and the power structures underlying it, opens up the possibility of rethinking the conception of 'natural gender'.