

CHRISTINA WALD

Das ganze Theater um Gender...

Oder: Bodies that matter on stage

Der Vorhang will nicht fallen bei dem „ganzen Theater um Gender“. Im Gegenteil: Die Gender Studies sichern sich zunehmend ihren Platz *centre stage*, werden sie nun doch auch in Deutschland verstärkt nach angloamerikanischen Muster an den Universitäten institutionalisiert. Auch wenn der von Judith Butlers bahnbrechender Veröffentlichung *Gender Trouble* ausgelöste post-strukturalistische und performative Umbruch innerhalb der Geschlechterstudien zu Beginn der 1990er speziell in Deutschland zunächst auf Ablehnung und Widerspruch gestoßen war,¹ sind Theorien, wie Butler sie in *Gender Trouble* (1990), *Bodies That Matter* (1993), *The Psychic Life of Power* (1997) und *Undoing Gender* (2004) konzipiert hat, mittlerweile fester Bestandteil, wenn nicht das Herzstück, der Geschlechterstudien.

Ein „Jenseits“ des Poststrukturalismus wäre in den Gender Studies erst dann denkbar, wenn die gesellschaftliche Entwicklung das Potential dieser

¹ Vgl. dazu beispielsweise Duden, Barbara: „Die Frau ohne Unterleib: Zu Judith Butlers Entkörperlichung. Ein Zeitdokument.“ In: *Feministische Studien. Kritik der Kategorie „Geschlecht“* 11: 2 (1993), S. 24-33. – Lindemann, Gesa: „Wider die Verdrängung des Leibes aus der Geschlechtskonstruktion.“ In: *Feministische Studien. Kritik der Kategorie „Geschlecht“* 11: 2 (1993), S. 44-54. – Vgl. auch Butlers Einleitung zur deutschen Ausgabe von *Bodies That Matter*: „Die Rezeption von *Das Unbehagen der Geschlechter* durch ein deutschsprachiges Publikum hat sich von der Rezeption anderswo deutlich unterscheiden.“ Butler, Judith: „Vorwort zur deutschen Ausgabe.“ In: *Körper von Gewicht: Die diskursiven Grenzen des Geschlechts*. Frankfurt/Main 1997, S. 9- 12, hier: S. 9. – Sabine Harks Artikel „Disputed Territory“ analysiert die anhaltende Kontroverse um Butlers Theorie unter deutschen FeministInnen. Hark, Sabine: „Disputed Territory: Feminist Studies in Germany and Its Queer Discontents.“ In: *Amerikastudien / America Studies*, 46:1 (2001), S. 87-103.

politischen Theorie absorbiert hätte, also der Binarismus von Männlichkeit und Weiblichkeit und dessen Hierarchisierung und Heterosexualisierung entnaturalisiert wäre. Obwohl sich bereits gesellschaftliche Erfolge des Feminismus und des *queer movement*, der beiden den Gender Studies verwandten politischen Bewegungen, abzeichnen, befinden sich die Alltagswelten der westlichen Gesellschaften aber noch entschieden *diesseits* der poststrukturalistischen Theorie.

Der vorliegende Text versteht „das ganze Theater um Gender“ wörtlich. Es geht um die Interaktion von Butlers poststrukturalistischer Gendertheorie und ausgewählten englischsprachigen Theaterstücken. Dabei lässt sich als Ausgangsannahme ein Rückkoppelungsprozess zwischen Theater und Gendertheorie diagnostizieren. Butler hat zentrale Konzepte ihrer Theorien dem Bereich des Theaters und der Performance entlehnt, so die Idee der „Performativität“ und die einschlägigste Illustration der performativen Verfasstheit von Gender, die Praxis des *Drag*. Als performatives Medium *par excellence* hat das Theater Butlers Thesen nicht nur inspiriert, es eignet sich auch in besonderem Maße als Plattform zur Inszenierung ihrer Theorie.

Die Engführung von Performativitätstheorie und theatraler Performance wirft Fragen auf, die eine gegenseitige Erhellung der Gebiete versprechen und an Butlers Ausblick in *Gender Trouble* anknüpfen, der in der deutschen Übersetzung theatrale Konnotationen hat: „Da es keine radikale Zurückweisung einer kulturell konstruierten Sexualität geben kann, bleibt die Frage, wie man die ‚Konstruktion‘, in der wir unweigerlich gefangen sind, *erkennen und inszenieren* kann“.² Wie also lässt sich die von Butler theoretisierte Konstruktion von Geschlecht auf der Bühne inszenieren? Wie viel Konkretisierung ertragen Butlers Konzepte? Lassen sich Grenzen ihrer Theorie auf der Bühne überschreiten, und lassen sich Leerstellen füllen? Welche Konsequenzen hat die körperliche Präsenz der Schauspieler und Schauspielerinnen – gibt die Verkörperung Butlers Konzepten Fleisch und Blut und, um im Bild zu bleiben, prüft sie ihre Axiome auf Herz und Nieren? Der gerade in Deutschland häufig gegen Butler erhobene Vorwurf, sie umgehe Belange der Leiblichkeit durch ein rein diskursives Verständnis von geschlechtlicher Körperlichkeit, wird durch die physische Präsenz der DarstellerInnen auf der Bühne unweigerlich mitverhandelt.

² Butler, Judith: *Das Unbehagen der Geschlechter*. Frankfurt/Main 1991, S. 57 (meine Kursivsetzung).

Butlers Konzept von „Performativität“ steht in Zusammenhang mit der von John Langshaw Austin begründeten Sprechakttheorie³, jedoch entwickelt Butler in ihren frühen Schriften zur Gender-Performativität, so dem Essay „Performative Acts and Gender Constitution“ (1988), das Konzept vor allem als eine produktive Modifikation der *Theatrum-mundi*-Metapher. Die Radikalität von Butlers Verständnis von Geschlecht liegt, der Metapher entsprechend, in dem Ausschluss einer Welt jenseits der Bühne. „The actors are always already on the stage“ im Rahmen der Gender-Performativität, und weder die Darsteller noch das Publikum entwickeln eine kritische Distanz zum Bühnengeschehen: „the appearance of substance is precisely that, a constructed identity, a performative

³ Austin legte die Sprechakttheorie 1955 in seinen Vorlesungen in Harvard dar, die 1975 in *How To Do Things With Words* publiziert wurden. Nach Austin bezieht sich der performative Sprechakt nicht wie der konstative Sprechakt auf einen außersprachlichen Referenten, sondern stellt selbst das her, was er besagt, wie beispielsweise in der Hochzeitszeremonie oder bei einer Taufe. – In *Speech Acts* (1969) weitete Austins Schüler John R. Searle diese Theorie dahingehend aus, dass er Sprache an sich als performativ betrachtete. Die Verknüpfung von Theatralität und Sprechakttheorie widerspricht Austins Annahmen. In *How To Do Things With Words* schließt Austin die auf einer Bühne ausgesprochenen „non-serious speech acts“ aus seiner Theorie aus und designiert diese als missglückte („infelicitous“) Sprechakte, die eine Ausnahme und eine parasitäre Version des „normalen“ Sprachgebrauchs seien. Austin, John L.: *How To Do Things With Words*. London / Oxford 1975, S. 22. – Jacques Derrida widerspricht dieser Unterscheidung in „Signatur Ereignis Kontext“ und argumentiert, dass theatrale Sprechakte exemplarisch für den konventionellen Sprachgebrauch seien, da dieser ebenfalls von Nicht-Originalität, Iteration, Zitathaftigkeit und der Möglichkeit zur Re-Kontextualisierung geprägt sei. Vgl. Derrida, Jacques: „Signatur Ereignis Kontext.“ In: ders.: *Randgänge der Philosophie*. Hg. v. Peter Engelmann. Wien 1988, S. 291-314 und S. 361-362. – Butler bezieht sich zu Beginn ihres Artikels „Performative Acts and Gender Constitution“ kurz auf John Searle, theoretisiert aber erst in *Bodies that Matter* das Verhältnis von Sprechakttheorie und Gender-Performativität genauer. Dennoch verbindet ihr Konzept der Gender-Performativität von Beginn an die theatrale und die linguistische Dimension des Begriffs: „Consider gender [...] as a corporeal style, an ‚act‘ as it were, which is both intentional and performative, where ‚performative‘ itself carries the double meaning of ‚dramatic‘ and ‚non-referential‘.“ Butler, Judith: „Performative Acts and Gender Constitution. An Essay in Phenomenology and Feminist Theory.“ In: Conboy, Katie / Medina, Nadia / Stanbury, Sarah (Hg.): *Writing on the Body*. New York 1997 [1988], S. 401-417, hier: S. 404. – Vgl. dazu auch Butlers retrospektive Einschätzung in ihrer Einleitung zur Jubiläumsausgabe von *Gender Trouble*: „my theory sometimes waffles between understanding performativity as linguistic and casting it as theatrical. I have come to think that the two are invariably related, chiasmically [sic] so.“ Butler, Judith: „Preface 1999.“ In: *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York / London 1999, S. xii-xxvi, hier: S. xxv.

accomplishment which the mundane social audience, including the actors themselves come to believe and to perform in the mode of belief.“⁴

Butler geht von der Annahme aus, dass Geschlecht durch zitierende Aktualisierungen der jeweiligen Gender-Norm fabriziert und inszeniert wird und schließt das „biologische“ – vermeintlich prädiskursive – Geschlecht in diesen kulturell-psychischen Fabrikationsprozess ein. Das wohl bekannteste Beispiel, das Butler zur Illustration ihrer These wählt, ist die eingangs erwähnte Praxis des *Drag*. Wenn innerhalb einer *Drag*-Show ein Mann eine Frau verkörpert, verweist diese Nachahmung von Weiblichkeit nach Butler auf den grundsätzlichen Imitationscharakter von Weiblichkeit: „In imitating gender, drag implicitly reveals the imitative structure of gender itself – as well as its contingency.“⁵ Obwohl Butler sich speziell auf nordamerikanische *female impersonators* des späten zwanzigsten Jahrhunderts bezieht, ruft sie mit dem Transvestismus eine theatrale Praxis auf, die ebenso alt ist wie das Theater selbst.⁶ Schon im antiken griechischen Theater gab es ausschließlich männliche Darsteller, im England der frühen Neuzeit übernahmen *boy actors* Frauenrollen⁷ und im japanischen Kabuki-Theater werden traditionsgemäß bis heute weibliche Figuren von Männern dargestellt.

⁴ Butler (1997 [1988]), S. 410; S. 402.

⁵ Butler, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York / London 1999 [1990], S. 175.

⁶ Butler knüpft an Esther Newtons anthropologische Studie *Mother Camp: Female Impersonators in America* (Chicago 1972) an, speziell an das Kapitel „Role Models“, S. 97-111.

⁷ Während Knabendarsteller die Rollen der jungen Liebhaberinnen übernahmen, spielten ältere Darsteller die Mütter- und Ammenrollen. Vgl. Michael Shapiros *Gender in Play on the Shakespearean Stage: Boy Heroines and Female Pages* (Ann Arbor 1996) für eine Darstellung des Crossdressings als dramaturgisches Motiv, als theatrale Praxis und als soziales Phänomen im England der frühen Neuzeit. – Die Forschung beurteilt das Phänomen der *boy actors* unterschiedlich. Während die *boy actors* einerseits als Teil des systematischen Ausschlusses von Frauen in der Theaterproduktion der Shakespearezeit gesehen werden (vgl. beispielsweise Schabert, Ina: „Männertheater.“ In: Weiss, Wolfgang (Hg.): *Shakespeare Jahrbuch*. Band 134. Bochum 1988, S. 11-28), diagnostizieren andere Studien auch einen subversiven Effekt des theatralen *cross-dressing* – vgl. beispielsweise Howard, Jean E.: „Crossdressing, the Theatre and Gender Struggle in Early Modern England.“ In: *Shakespeare Quarterly* 39 (1988), S. 419-440. – Ebenso: Seding, Tracey: „If Sight and Shape be True: The Epistemology of *cross-dressing* on the London Stage.“ In: *Shakespeare Quarterly* 48:1 (1997), S. 63-79. – Marjorie Garbers Studie *Vested Interests: Cross Dressing and Cultural Anxiety* (New York 1992) bietet eine diachrone und transkulturelle Auseinandersetzung mit dem Phänomen des *cross-dressing*.

Nach Butler verhalten sich die „echte“ Frau und der *female impersonator* zueinander nicht wie Original und Kopie, sondern beide kopieren die geltende Norm von Weiblichkeit. Allerdings, und dies ist ein entscheidender Punkt von Butlers Theorie, gibt es das vermeintlich imitierte Original „Weiblichkeit“ nicht. Nur durch den Prozess des Imitierens oder des Zitierens wird diese reglementierende Norm als scheinbares Original erschaffen und bekräftigt:

The notion of gender parody defended here does not assume that there is an original which such parodic identities imitate. Indeed, the parody is of the very notion of an original; [...] so gender parody reveals that the original identity after which gender fashions itself is an imitation without origin. To be more precise, it is a production which, in effect – that is, in its effect – postures as an imitation.⁸

Butlers Beispiel des *Drag* ist häufig dahingehend missverstanden worden, dass Gender-Performativität mit theatraler, spielerischer und intendierter Performance vergleichbar sei. Im Gegenteil konzipiert Butler Performativität nicht als freiwilligen und intentionalen Akt, sondern betont den Zwangscharakter, dem die beständigen, ritualhaften Inszenierungen von Geschlecht unterliegen: „there are strict punishments for contesting the script by performing out of turn or through unwarranted improvisations“.⁹ Geschlecht ist demnach eine reglementierende Norm, welche die Intelligibilität von Körpern determiniert und ihre Materialisierung formt:

[...] ‚sex‘ is an ideal construct which is forcibly materialized through time. It is not a simple fact or a statistic condition of a body, but a process whereby regulatory norms materialize ‚sex‘ and achieve this materialization through a forcible reiteration of those norms.¹⁰

Mit „those norms“ meint Butler für die zeitgenössische westliche Gesellschaft einen idealisierten Dimorphismus von Weiblichkeit und Männlichkeit und eine heterosexuelle Hegemonie, die das Begehren zwischen diesen binären Körpern steuert. Butler argumentiert, dass Körper, die sich nicht entsprechend dieser Normen materialisieren, zu verworfenen, abjekten, nicht-lebbaren Körpern werden.¹¹ Diese Körper sind *bodies that do not matter*: Körper, die sich nicht materialisieren, die nicht wichtig sind, oder, um auf den deutschen Titel des Buches einzugehen, Körper, die kein Gewicht haben. Sie haben jedoch eine gewichtige Funktion: Sie bilden das konstitutive Außen und undenkbbare Andere

⁸ Butler (1990), S. 175-76.

⁹ Butler (1997 [1988]), S. 415.

¹⁰ Butler, Judith: *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of „Sex“*. New York / London 1993, S. 1-2.

¹¹ Vgl. Butler (1993), S. ix und S. 3-4.

für *die* Körper, die sich durch die Materialisierung der Norm *als* Körper qualifizieren.¹²

Butlers Konzept der verworfenen, abjekten Körper verknüpft und modifiziert zwei unterschiedliche psychoanalytische Konzepte. Den Begriff *Verwerfung* (*foreclosure / repudiation*) definiert Lacan aufbauend auf Freud. Lacan konzipiert das Reale als das verworfene, konstitutive Außen und Andere des Symbolischen und versteht Verwerfung als einen spezifischen Abwehrmechanismus, welcher der Psychose zugrunde liegt.¹³ *Abjektion* bedeutet eine für das Subjekt konstitutive Ausgrenzung, Degradierung oder ein *othering* innerhalb der Domäne des Symbolischen, also eine Leugnung, die das Subjekt gründet und formt. Butler argumentiert, dass der Zustand des Abjekten innerhalb des Sozialen ebenfalls an bestimmte Drohungen gekoppelt ist, die für das Verworfene gelten, z.B. die Androhung der Psychose¹⁴ oder andere Entmenschlichungsdrohungen: „The abject designates here precisely those ‚unlivable‘ and ‚uninhabitable‘ zones of social life which are nevertheless densely populated by those who do not enjoy the status of a subject.“¹⁵ Butlers Übertragung von Funktionsmechanismen des Symbolischen auf das Soziale steht im Kontext ihrer grundsätzlichen Reformulierung des psychoanalytischen Symbolischen als einer sedimentierten und zur universalen Struktur erhobenen Form des Sozialen.¹⁶

In der Folge der vereinfachenden Rezeption ihrer Thesen zur Gender-Performativität hat Butler sich in ihren Schriften nach *Gender Trouble* von der Theater-Metapher distanziert. So betont sie in *Bodies that Matter*: „performativity is neither free play nor theatrical self-representation; nor can it be simply equated with performance“ und „the reduction of performativity to performance would be a mistake.“¹⁷ Dennoch erkennt Butler weiterhin an, dass theatrale Performance das Potential hat, die grundsätzliche Performativität von Geschlecht in einer Weise zu inszenieren, die diese als Konstruktionsprozess sichtbar macht und somit denaturalisiert.¹⁸

¹² Vgl. Butler (1993), S. 40.

¹³ Vgl. „Verwerfung.“ In: J. Laplanche / J.-B. Pontalis: *Das Vokabular der Psychoanalyse*. Frankfurt/Main 1973, S. 608-612.

¹⁴ Butler (1993), S. 243.

¹⁵ Butler (1993), S. 3.

¹⁶ Siehe zum Beispiel Butler (2004), S. 43-50 für eine kritische Diskussion dieser Essentialisierung.

¹⁷ Butler (1993), S. 95; 234.

¹⁸ Vgl. beispielsweise Butler (1993), S. 232.

Das Theater eignet sich wegen seines „flexible essentialism“¹⁹ in besonderem Maße zur Denaturalisierung unserer Gender-Wahrnehmung, da die theatrale Aufführung je nach Kontext und Rezeptionshaltung als artifizielles Produkt oder als Sphäre des Authentischen bewertet werden kann. Während Theater als artifizielles Medium eine Rezeptionshaltung der *hyperconsciousness*²⁰ hervorrufen kann, die das Geschehen und die Darstellung von Geschlecht auf der Bühne immer schon als nicht-real wahrnimmt, berufen sich Argumente für die Authentizität der theatralen Vorstellung darauf, dass auf der Bühne „echte“ Körper live präsent sind, die nicht wie im Film und anderen Kunstformen technisch reproduziert sind. Wenn Zuschauer von der „Authentizität“ der Körper auf der Bühne ausgehen, erweitern sie die naturalisierte Alltagswahrnehmung von Geschlecht auf die theatrale Rezeption. Sobald eine theatrale Aufführung die unreflektierte Gleichsetzung des Geschlechts des Darstellers und des Geschlechts der dargestellten Figur verunsichert oder widerlegt, kann sie zur Hinterfragung der Wahrnehmung von Geschlecht, auch jenseits des Theaters, beitragen.

Diesen flexiblen Essentialismus des Theaters nutzt David Henry Hwang in seinem Theaterstück *M. Butterfly*, dessen Plot auf einer perfektionierten Form des Crossdressings als zentralem Täuschungs- und Enttäuschungsmoment basiert. In Hwangs Stück wird Crossdressing zu einem theatralen Verfremdungseffekt, der die Denaturalisierung von ethnisch geprägten Geschlechtervorstellungen inszeniert. Während sich meine Analyse von Hwangs Stück auf Crossdressing als theatralen Verfremdungseffekt konzentriert, lese ich Anna Furses *Augustine (Big Hysteria)*, welches das in den 1890ern breit diskutierte Krankheitsbild der *Grande Hystérie* kritisch in Szene setzt, als Konkretisierung und historische Perspektivierung von Butlers Konzept der Gender-Performativität. Sarah Kanes 1998 uraufgeführtes Theaterstück *Cleansed* literalisiert, so meine These, Butlers Konzept von Gender als Disziplinarproduktion. Ich argumentiere im Folgenden, dass die Stücke durch die theatrale Performance Fragen nach Gender-Performativität verhandeln und so Theater nutzen als „a site in which performativity materializes in concentrated form, where the ,concealed or

¹⁹ Jackson, Shannon: „Theatricality’s Proper Objects: Genealogies of Performance and Gender Theory.“ In: Davis, Tracy C. / Postlewait, Thomas (Hg.): *Theatricality*. Cambridge 2003, S. 186-213, hier: S. 189.

²⁰ Vgl. Kubiak, Anthony: *Agitated States: Performance in the American Theatre of Cruelty*. Ann Arbor 2002, S. 158.

dissimulated conventions' of which acts are mere repetitions might be investigated and reimagined."²¹

Die Untersuchung von Kanes Stück wirft zudem die Frage auf, ob und wie nicht intelligible, nichtmenschliche, abjekte Körper, *bodies that do not matter*, auf der Bühne gezeigt werden können. Es geht also nicht nur um das Potential, sondern auch um die Grenzen von Butlers Theoremen auf der Bühne. Gemeinsam ist den drei ausgewählten Stücken ihr Setting in einer Institution, in der es um die Bestrafung beziehungsweise Heilung von Abweichung und die Wiederherstellung von Normativität geht. Diese Verhandlung von Normalität und Abweichung betrifft in den Stücken vor allem Gender und Sexualität. *M. Butterfly* spielt in einem Gefängnis, *Augustine* in der berühmten Pariser Klinik La Salpêtrière, und Kanes Stück ist in einer Institution situiert, die zwischen Gefängnis, Psychiatrie, Universität und Vernichtungslager changiert.

Ich verstehe die Fragen nach Geschlechtsidentität als zentrale theoretische, gesellschaftliche und künstlerische Anliegen der Zeit, deren gegenseitige Beeinflussung oder thematische und stilistische Überschneidung nicht im Sinne der Einflussphilologie nachgewiesen werden soll. Ich möchte also weder suggerieren, dass Butler ihr Beispiel des *Drag* Hwangs *M. Butterfly* entnommen hat noch dass Anna Furse und Sarah Kane sich auf Butlers theoretische Schriften berufen. Im Gegenteil orientierte sich Furse, wie sie in ihrer Einleitung und anderen Veröffentlichungen zu *Augustine (Big Hysteria)* ausführt, an einem anderen, älteren Zweig des Feminismus, namentlich an Héléne Cixous als Stellvertreterin des sogenannten französischen Feminismus.²² Sarah Kane verstand sich nicht als feministische Schriftstellerin und verwehrt sich gegen eine Einschätzung ihrer Arbeit als Kritik an *sexual politics*.²³

²¹ Diamond, Elin: *Unmaking Mimesis: Essays on Feminism and Theatre*. London / New York 1997, S. 47

²² Vgl. Furse, Anna: „Introduction.“ In: *Augustine (Big Hysteria)*, Amsterdam 1997, S. 1-14. – Furse, Anna: „Bleeding, Sweating, Crying and Jumping.“ In: *Performance Research* 5: 1 (2000), S. 16-31. – Furse, Anna: „A Spectacle of Suffering.“ In: Graham Coulter-Smith (Hg.): *The Visual-Narrative Matrix: Interdisciplinary Collisions and Collusions*. Southampton 2000, S. 73-77.

²³ Kane im Interview mit Heidi Stephenson und Natasha Langridge: „I'm not writing about sexual politics. The problems I'm addressing are the ones we have as human beings. An over-emphasis on sexual politics (or racial or class politics) is a diversion from our main problem. Class, race and gender are symptomatic for societies based on violence or the threat of violence, not the cause.“ In: Stephenson, Heidi / Langridge, Natasha: *Rage and Reason: Women Playwrights on Playwriting*. London 1997, S. 134.

David H. Hwang: *M. Butterfly* (1988) – Verfremdungseffekt Crossdressing

*M. Butterfly*s Uraufführung im Jahre 1988 ging dem Durchbruch von Butlers Theorien im Folgejahr voraus. Das Stück wurde am Broadway gespielt, mit zahlreichen Preisen ausgezeichnet, 1989 in London aufgeführt und 1993 in der Regie von David Cronenberg verfilmt.²⁴ Während der internationale Erfolg von *M. Butterfly* als Indiz für eine breite gesellschaftliche Faszination für uneindeutige Geschlechtsidentität und Sexualität gesehen werden kann, wurde dieses Mainstreaming aus homosexueller Perspektive nicht durchgängig positiv beurteilt. So kritisierte Mark Gevisser die Assoziation von Homosexualität und Transvestismus, wie sie schon für den früheren Broadway-Erfolg *Ein Käfig voller Narren* charakteristisch war: „gay culture is presented to mainstream heterosexual America as drag show.“²⁵

Gevisser's Unbehagen weist darauf hin, dass *Drag* eine Gradwanderung bedeutet zwischen der Hinterfragung von naturalisierten Geschlechtervorstellungen einerseits und andererseits der karnevalesken momentanen Aufhebung der heterosexuellen, binären Geschlechterordnung, die grundsätzliche gesellschaftliche Wertigkeiten jenseits der Performance eher affirmiert als hinterfragt. Auch Butler macht deutlich, dass es keine zwingende Verbindung zwischen *Drag* and Subversion gibt: „[D]rag may well be used in the service of both the denaturalization and reidealization of hyperbolic heterosexual gender norms“.²⁶ Ich argumentiere im Folgenden, dass es Hwangs *M. Butterfly* gelingt, Crossdressing als theatralen Verfremdungseffekt einzusetzen, der eine Denaturalisierung von Geschlechternormen erreicht.

M. Butterfly ist die Fiktionalisierung einer tatsächlichen Begebenheit: Ein französischer Diplomat lernte im Peking der 1960er Jahre eine chinesische Schauspielerin und Opernsängerin kennen und hatte eine zwanzigjährige Beziehung zu ihr, bis sie sich als männlicher Spion herausstellte. Der Publikation seines Stückes stellt Hwang die Zeitungsnotiz aus der *New York Times* voran, die als Ausgangspunkt seines Theaterstücks diente:

A former French diplomat and a Chinese opera singer have been sentenced to six years in jail for spying for China after a two-day trial that traced a story of clandestine love

²⁴ *M. Butterfly* erhielt den Tony Award for Best Play of the Year, den New York Drama Desk Award, den Outer Critics Circle Award for Best Broadway Play und den John Gassner Award for the Season's Outstanding New Playwright.

²⁵ Gevisser, Mark: „Gay Theater Today.“ In: *Theater* 21 (1990), S. 46-51, hier: S. 48.

²⁶ Butler (1993), S. 125.

and mistaken sexual identity [...]. Mr. Boursicot was accused of passing information to China after he fell in love with Mr. Shi, whom he believed for twenty years to be a woman.²⁷

Hwang konzipiert *M. Butterfly* als *memory play* und präsentiert den Plot dementsprechend als Erinnerungsarbeit von Gallimard, während er seine Haftstrafe wegen Verrats abbüßt. Dieser Kunstgriff lässt das Publikum zunächst die Perspektive des getäuschten Diplomaten teilen.

Das Stück präsentiert Song in der Rolle der Madame Butterfly in der gleichnamigen Oper von Puccini und klärt das Publikum nicht über die Tradition der Pekingoper auf, nach der Produktionen entweder von einem reinen Männer- oder einem reinen Frauenensemble gespielt werden. Das Publikum erlebt das erste Treffen zwischen Gallimard und Song und den Beginn ihrer vermeintlich heterosexuellen Liebesgeschichte mit. In der Uraufführung des Stückes am Broadway gab das Programmheft allein die Initialen des Darstellers von Song (B. D. Wong) an und vermied alle geschlechtlich eindeutigen Pronomina in der *Vita des Newcomers*²⁸, um die Illusion, Gallimard verliebe sich in eine „echte“ Frau, zunächst zu ermöglichen.

Ab der siebten Szene des zweiten Akts führt das Stück *dramatic irony* ein, indem es das Publikum noch vor dem Protagonisten Gallimard über Songs Crossdressing informiert.²⁹ Umso größer die Überraschung des Publikums über die Entdeckung von Songs Männlichkeit ist, umso stärker wirkt das Crossdressing nachträglich als Verfremdungseffekt. Durch den Kunstgriff des *play-within-the-play*, der Aufführung von *Madame Butterfly* als Plotelement von *M. Butterfly*, reflektiert Hwangs Stück die naturalisierten Sehgewohnheiten des westlichen Theaterpublikums, das wie Gallimard nicht darin geschult ist, zwischen dem dargestellten Gender und dem des Darstellers zu unterscheiden. Die westliche Sehgewohnheit impliziert Rückschlüsse von der Weiblichkeit der Madame Butterfly auf die des Schauspielers Song, sowie vom Gender der Bühnenfigur Song auf das des Schauspielers B.D. Wong. Auch nach der Enthüllung von Songs / B.D. Wongs „echter“ Geschlechtsidentität funktioniert das Crossdressing als Verfremdungseffekt, da das Publikum nun bei Songs *Herstellung* von Weiblichkeit zusehen kann.

Durch diese Verfahren nutzt *M. Butterfly* das Crossdressing zur Verdeutlichung des Konstruktcharakters von Weiblichkeit. Zudem macht Hwang

²⁷ Hwang, David Henry: *M. Butterfly*. New York 1989, keine Seitenangabe.

²⁸ Vgl. Garber (1993), S. 237.

²⁹ Frühere Szenen weisen bereits auf Gallimards Täuschung hin, klären das Publikum aber noch nicht explizit über das Gendercrossing auf.

deutlich, wie sehr ideale Geschlechtervorstellungen von Sexismus und Rassismus geprägt sein können. Gallimard selbst fasst seine von Puccinis Oper inspirierte stereotype Vorstellung der „orientalischen“³⁰ Frau folgendermaßen zusammen: „There is a vision of the Orient that I have. Of slender women in chong sams and kimonos who die for the love of an unworthy foreign devil. Who are born and raised to be the perfect women. Who take whatever punishment we give them, and bounce back, strengthened by love, unconditionally.“³¹ Der Gender-Bender Song ist sich über die sexistischen und rassistischen Anteile seiner Darstellung bewusst und betont den Vorteil seiner männlichen Sozialisation sowie seiner Kenntnis der westlichen Mentalität³², die ihm erst die Verkörperung der perfekten „orientalischen“ Frau auf und jenseits der Bühne ermöglichen: „Only a man knows how a woman is supposed to act.“³³

Das Stück zelebriert die performative Kraft dieser Gender-Acts. Durch die Stilmittel der *dramatic irony* und des *play-within-the-play* wird das Publikum auf die performative Herstellung von Geschlecht aufmerksam gemacht; diese Denaturalisierungsstrategie infiziert auch die eigentliche „Enthüllungsszene“. Während der Pause kann das Publikum zum ersten Mal zusehen, wie sich Song Liling abschminkt und seine chinesische Frauenkleidung gegen einen westlichen Anzug eintauscht. Dieser Vorgang bleibt ambivalent: Kehrt Song Liling zu seiner eigentlichen Identität zurück? Oder verkleidet er sich nun als Mann?

³⁰ Siehe Edward Saids Studie *Orientalism: Western Conceptions of the Orient* (New York 1979) zu einer Untersuchung der westlichen Konstruktion des Orients, die *M. Butterfly* kritisch in Szene setzt. Gallimard unterscheidet in seinem simplifizierten und homogenisierten Bild des „Orients“ nicht zwischen den Nationen und Kulturen Chinas, Japans und Vietnams, was seine diplomatischen Ratschläge zum bevorstehenden Vietnam-Krieg fehlschlagen lässt: „The Orientals want to be associated with whoever shows the most strength and power“ und „Orientals will always submit to the greater force.“ Hwang (1989), S. 45; 46.

³¹ Hwang (1989), S. 91.

³² Songs Erklärung während des Gerichtsverfahrens formuliert die Verknüpfung von Sexismus und Imperialismus explizit: „The West has sort of an international rape mentality towards the East [...]. The West thinks of itself as masculine – big guns, big industry, big money – so the East is feminine – weak, delicate, poor. [...] You expect Oriental countries to submit to your guns, and you expect Oriental women to be submissive to your men.“ Hwang (1989), S. 82-83. – Vgl. dazu Shimakawa: „As a colonised subject, Song understands the rigid spaces the West has organised for gender and ethnicity [...]. Song is able to exploit the knowledge she has gained.“ Shimakawa, Karen: „Who's To Say? Or, Making Space for Gender and Ethnicity in *M. Butterfly*.“ In: *Theatre Journal* 45 (1993) S. 349-361, hier: S. 358.

³³ Hwang (1989), S. 63.

Durch den vestimentären Code folgt die Präsentation von Song als Mann westlichen Maßstäben.³⁴

Ist er erneut eine *Passing*-Figur, diesmal auf der Ebene von *race* statt Gender, die nun als westlicher Mann durchgeht? Das Stück reflektiert hier die Performativität von *race*³⁵ sowie die Schnittpunkte von Gender und Ethnie, die bei der Definition von normativen Geschlechtervorstellungen entscheidend sind. Song selbst reflektiert spöttisch die eurozentristischen Geschlechtervorstellungen Gallimards, die den asiatischen Mann als unmännlich einstufen und so Songs *Passing* als „orientalische“ Frau erleichterten: „being an Oriental, I could never be completely a man.“³⁶

Noch akzentuierter als in der Umkleidungsszene greift die theatrale Denaturalisationsstrategie in einer späteren Szene, in der Song sich ganz vor Gallimard entkleidet, ihm dann die Augen schließt und kraft seiner Stimme und durch Gallimards Berührungen seinen Körper in den einer Frau zurückverwandelt. Obwohl das Stück Songs nackten Körper als *body of evidence* präsentiert, der seine Männlichkeit beweisen soll, nimmt Song diesen „nackten Tatsachen“ durch seine Worte, seine Stimme und die Provokation von Gallimards Berührungen ihre Eindeutigkeit. Auf seinem nackten Körper re-materialisiert Song den Körper Butterflys:

Gallimard, like a blind man, lets his hand run over Song's face.

Gallimard: This skin, I remember. The curve of her face, the softness of her cheek, her hair against the back of my hand...

Song: I'm your butterfly. Under the robes, beneath everything, it was always me. Now, open your eyes and admit it – you adore me.³⁷

³⁴ Vgl. Christoph Irmscher: „The latter's [Song's] ‚true‘ masculine, Armani-clad self [...] does not indicate liberation but rather a continuing entrapment within the logic of gender differentiation. ‚Masculinity‘ emerges as a carefully circumscribed, self-enclosed, and hermetically sealed spectacle produced for its own sake.“ Irmscher, Christoph: „The Absolute Power of a Man? Staging Masculinity in Giacomo Puccini and David Henry Hwang.“ In: *Amerikastudien/ America Studies* 43:4 (1998), S. 619-628, hier: S. 627. – Vgl. außerdem Liebrand, Claudia: „Prolegomena zu *cross-dressing* und Maskerade. Zu Konzepten Joan Rivieres, Judith Butlers und Marjorie Garbers – mit einem Seitenblick auf David Cronenbergs Film *M. Butterfly*“. In: *Freiburger FrauenStudien* 1 (1999), S. 17-31.

³⁵ Zur Performativität von *race* siehe Butler (1993), S. 275. – Vgl. auch Butler, Judith: „There is a Person Here: An Interview with Judith Butler.“ In Sönser Breen, Margaret / Blumenfeld, Warren J. (Hg.): *Butler Matters: Judith Butler's Impact on Feminist and Queer Studies*. Aldershot 2005, S. 9-25, hier: S. 11-12.

³⁶ Hwang (1989), S. 83.

³⁷ Hwang (1989), S. 89.

Diese erneute erotische Begegnung Gallimards und Songs verwischt nicht nur die Grenzen von Homo- und Heterosexualität³⁸, sie lässt sich auch als Inszenierung von Butlers Annahme lesen, dass das, was wir als „Materie“, als „Anatomie“ verstehen, das Ergebnis oder möglicherweise auch nur ein Zwischenergebnis eines Materialisierungsprozesses ist, der von kulturellen Mustern und gesellschaftlich geprägten Wahrnehmungsmechanismen geprägt ist.

Nachdem Gallimard die ideale Frau in Song verloren hat und erkennen muss, einer Illusion verfallen gewesen zu sein, verkörpert er selbst das Ideal der „Butterfly“, the „woman created by a man“.³⁹ Die Schlusszene des Stückes zeigt ein verzweifertes, tödliches Crossdressing: Im Gefängnis kleidet und schminkt sich Gallimard selbst als Butterfly und bringt sich gemäß des Seppuku-Rituals mit einem Messer um. Dieser öffentliche Selbstmord kann einerseits als die perfekte Verkörperung der aufopfernd liebenden Frau, als Inkarnation von Puccinis Madame Butterfly, gelesen werden, andererseits erscheint er aber auch als Rehabilitierungsmaßnahme, die den Verdacht der Homosexualität ausräumen soll: „The love of a Butterfly can withstand many things – unfaithfulness, loss, even abandonment. But how can it face the one sin that implies all others? The devastating knowledge that, underneath it all, the object of her love was nothing more, nothing less than... a man.“⁴⁰

Gallimards abschließende Selbstinszenierung und -tötung als Madame Butterfly lässt sich so auch als Versuch lesen, seine Beziehung zu Song wieder in die heterosexuelle Romanze nach dem Modell von Puccinis Oper zu überführen, wie sie zu Beginn des Stückes etabliert wurde. Das letzte Bild der Aufführung ist eine Umkehrung des Eröffnungsszenarios: Ein Mann im westlichen Anzug betrachtet die vermeintlich orientalische Frau und nennt sie „Butterfly“. Zugleich wirkt Gallimards Selbstmord aber auch als Selbstbestrafung Gallimards für seine latente Homosexualität.

³⁸ Wie David L. Eng gezeigt hat, wird die Frage des Richters, ob Gallimard wusste, dass Song ein Mann ist, die zentrale und offen bleibende Frage des Stückes. Vgl. Eng, David L.: „In the Shadows of a Diva: Committing Homosexuality in David Henry Hwang’s *M. Butterfly*“ In: *Amerasia Journal* 20:1 (1994), S. 93-116. Gallimards Faszination für Butterfly bleibt ambivalent zwischen hetero- und homosexuellem Begehren und bezieht sich möglicherweise genau auf diese Zweideutigkeit. Vgl. Garber (1993) zu einer umfassenden Theoretisierung des Transvestiten als einer Figur des Dritten.

³⁹ Hwang (1989), S. 90.

⁴⁰ Hwang (1989), S. 92.

Obwohl in *M. Butterfly* Verstöße gegen die heterosexuelle Hegemonie der Geschlechter in Gefängnis- und sogar Selbsttötungsstrafen resultieren, liegt der Fokus des Stückes auf der theatralen und bewusst manipulierbaren Herstellung von Geschlecht. Anna Furses *Augustine (Big Hysteria)* inszeniert Gender-Performativität ebenfalls als theatralen und intendierten Vorgang, betont aber zugleich den unbewussten, ritualisierten und zwanghaften Wiederholungscharakter der Gender-Performativität.

Anna Furse: Augustine (Big Hysteria) (1991) – Konkretisierung und historische Perspektivierung der Gender-Performativität

Anna Furses 1991 uraufgeführtes Theaterstück *Augustine (Big Hysteria)* verhandelt die Fallgeschichte der fünfzehnjährigen Augustine, Jean-Martin Charcots berühmtester Patientin in den 1870er Jahren.⁴¹ Augustine, die 1875 als Fünfzehnjährige in die Salpêtrière eingeliefert wurde und sechs Jahre später in Männerkleidern floh, ist bis heute bekannt durch die Vielzahl von Fotografien, die während ihrer Behandlung in der Pariser Klinik von ihr gemacht und in drei Sammelbänden, als *Iconographie photographique de la Salpêtrière*, in den 1870er Jahren veröffentlicht wurden. Augustine gilt als Personifizierung der von Charcot klassifizierten *Grande Hystérie*, die aus einem großen hysterischen Anfall mit vier Phasen besteht, welche extreme körperliche Verrenkungen, spontane Lähmungen und Unempfindlichkeit gegen Schmerz beinhalten.

Furse selbst situiert ihre feministische Revision der Hysteriegeschichte im französischen Feminismus und sieht sie als Inszenierung einer weiblichen, auf den Körper bezogenen Sprache, die einen Gegenentwurf zum Phallogo-

⁴¹ Jean-Martin Charcot war der wohl berühmteste europäische Neurologe und Psychiater seiner Zeit. Seit 1862 leitete er die Pariser Klinik La Salpêtrière und machte sie in den folgenden Jahrzehnten zum Zentrum der europäischen Hysterieforschung. Er reformierte die Hysterietheorie, indem er Hysterie als neurologisches Leiden verstand, das auf erblicher Veranlagung beruht und durch einen physischen Schock ausgelöst wird. Charcot unterschied den hysterischen vom epileptischen Anfall sowie von anderen mentalen Leiden und etablierte Hysterie so als eine nosologische Einheit mit klar abgegrenzten Symptomen. Er klassifizierte vier Phasen des hysterischen Anfalls, die in der Abfolge das Krankheitsbild der *Grande Hystérie* bestimmten. Ähnlich wie sein Schüler Sigmund Freud war Charcot zu Lebzeiten allerdings nicht nur bewundert, sondern seine Theorien waren schon damals sehr umstritten und sind heute teilweise entkräftet.

zentrismus des Patriarchats bietet.⁴² Das Stück setzt, so meine These, aber auch in anschaulicher Weise sowohl die (schau-)spielerischen als auch die zwanghaften Dimensionen der Gender-Performativität in Szene. Indem die imitative Struktur der *Grande Hystérie* zur spektakulären Hyperbel der verdeckter operierenden Gender-Imitation wird, exerziert *Augustine (Big Hysteria)* Butlers Thesen von der diskursiven Einschreibung und Formung von Körpern anhand des Körpers der *Grande Hystérique*. Dadurch, dass das Stück die Fabrikation der hysterischen Weiblichkeit des ausgehenden neunzehnten Jahrhunderts in Szene setzt, bietet es zudem eine historische Perspektivierung von Butlers Konzept, die Butler selbst bisher nicht unternommen hat.⁴³

Der Verdacht der Simulation durchzieht die gesamte Hysteriegeschichte, und der theatrale und inszenierte Charakter von Charcots *Grande Hystérie* ist in der Forschung verschiedentlich herausgestellt worden⁴⁴, allerdings wurde er in diesen Studien – mit der Ausnahme von Bronfens Monographie *Das verknotete Subjekt: Hysterie in der Moderne* – (noch) nicht als Strukturprinzip für die Herstellung von Gender generalisiert. Um den inszenierten Charakter der *Grande Hystérie* zu betonen, präsentiert Furses Theaterstück Charcots öffentliche Vorlesungen als *plays-within-the-play*, in denen Augustine auf Stichwort ihre

⁴² Vgl. Furse (1997) und (2000).

⁴³ Obwohl Butler die historische Verfasstheit von Geschlechter-Normen betont und, wie oben ausgeführt, im Rahmen ihrer Theorie auch die Psychoanalyse ihrer ahistorischen Universalität enthebt, wurde ihr verschiedentlich Ahistorizität unterstellt, auch innerhalb der Gender Studies. So argumentiert beispielsweise Ed Cohen, Butlers Aufruf zur Resignifikation von Gender-Normen „tends to bracket the historical situations within which such iterations occur.“ Cohen, Ed: „Posing the Question. Wilde, wit and the ways of man.“ In: Diamond, Elin. (Hg.) *Performance and Cultural Politics*. London / New York 1995, S. 35-47, hier: S. 37. – Emily Apter spricht im gleichen Sammelband von Butlers „almost phobic disinterest in theatre history and dramatic art.“ Apter, Emily: „Acting Out Orientalism: Sapphic theatricality in turn-of-the-century Paris.“ In: Diamond (1995), S. 15-34, hier: S. 16.

⁴⁴ Vgl. vor allem Georges Didi-Hubermans Studie *The Invention of Hysteria: Charcot and the Photographic Iconography of the Salpêtrière*. Trans. Alisa Hartz. Cambridge, Mass. / London 2003, französische Originalveröffentlichung *Invention de l'hystérie*. Paris 1982. – Siehe außerdem Showalter, Elaine: *The Female Malady: Women, Madness, and English Culture 1830–1980*. London 1985, besonders S. 150-151. – Von Braun, Christina: *Nicht Ich: Logik, Lüge, Libido*. Frankfurt/Main 1985, besonders S. 58-59. – Bernheimer, Charles: „Introduction-Part One.“ In: Bernheimer, Charles / Kahane, Claire (Hg.): *In Dora's Case: Freud – Hysteria – Feminism*. New York 1990 [1985], S. 1-18, hier: S. 7. – Sander L. Gilman: „The Image of the Hysteric.“ In: Gilman, Sander L. / Helen King / Roy Porter / G.S. Rousseau / Elaine Showalter (Hgg.): *Hysteria Beyond Freud*. Berkeley / London 1993, S. 345-452.

hysterischen Anfälle „erleidet“ und sich anschließend über den Erfolg ihrer Darstellung rückversichert: „How was I?“⁴⁵

Dabei macht Furse die Imitationsstruktur deutlich, die Augustines hysterische Performances charakterisiert. Furses Drama zeigt, wie Augustine während ihres Aufenthalts in der Salpêtrière gleichsam trainiert wird, in ihren hysterischen Anfällen das Modell der großen Hysterie zu aktualisieren. Dabei spielen bei Furse die in der Salpêtrière omnipräsenten Skizzen, Gemälde und Fotografien des „echten“ großen hysterischen Anfalls eine entscheidende Vorbild-Rolle. Die Autorin und Regisseurin inszeniert Augustines Hysterie als das Produkt einer Ein-Bildung im wörtlichen Sinne, als Verkörperung der sie umgebenden Szenen und Bilder. Allerdings zeigt das Stück, dass der in der Salpêtrière geltende Performance-Imperativ nicht allein über Lob und Anerkennung installiert wird. Sobald sich Augustine den Erwartungen der Ärzte verweigert, wird sie durch Maßnahmen wie Isolationshaft bestraft. So macht Furse deutlich, dass das Krankheitsbild der *Grande Hystérie*, auf deren „Entdeckung“ Charcots medizinischer Ruhm beruht, durch einen Zwang zur Imitation beständig reinszeniert wird.⁴⁶ Wie Butlers Konzept der Gender-Performativität ist Augustines Imitation des Hysterie-Ideals also die ritualisierte und zwanghafte Reproduktion eines nicht existenten Originals, das durch diese Imitationen aber als vermeintliches Original installiert und bekräftigt wird.

Anna Furse stellt diesen Imitationscharakter beispielsweise heraus, wenn Shona Morris, die Darstellerin der Augustine, während eines hysterischen Anfalls in einer bestimmten Pose „einfriert“ und dann die historische Fotografie von Augustine in der entsprechenden Pose auf sie projiziert wird. Dieser Kunstgriff betont einen zweifachen Prozess der Konstruktion. Auf der Ebene des Plots demonstriert er, dass Augustines Anfälle die auf Fotografien und Skizzen festgehaltenen Posen reproduzieren mussten. Darüber hinaus musste ihr Anfall seinerseits neues Bildmaterial liefern – Augustine friert in den wichtigsten Posen also auch deshalb ein, weil der Stand der Technik in den 1870er Jahren die Kon-

⁴⁵ Furse, Anna: *Augustine (Big Hysteria)*. Amsterdam 1997, S. 42.

⁴⁶ Eine weitere Dimension der Zwanghaftigkeit, die ich allerdings in diesem Artikel nicht genauer beleuchten kann, liegt in Augustines traumatischem Wiederholungszwang begründet. Furse legt nahe, dass Augustines hysterische Symptome zwanghaft die traumatischen Vergewaltigungen durch ihren Arbeitgeber ausagieren. Obwohl sie ihr *Acting Out* den Erwartungen Charcots anpasst, sind Augustines Anfälle also nicht gänzlich gespielt, sondern geben ihrem psychischem Schmerz Ausdruck.

servierung einer Pose für einige Sekunden erforderte, um ein gelungenes Foto zu gewährleisten.⁴⁷

Zudem bietet die Projektion ein selbst-reflexives Moment der Aufführung, zeigt der Vorgang doch, wie Furse und Morris aus der Folge der fotografierten Posen den Ablauf des hysterischen Anfalls rekonstruierten, also die Statik wieder in Dynamik überführten.⁴⁸ In dieser Beziehung wird die Projektion der Fotografien auf Morris' Körper zu einem Kontrollmechanismus, der es dem Publikum erlaubt zu überprüfen, wie exakt es Morris gelingt, Augustines Posen zu wiederholen und für Sekunden zu konservieren. Sie können also die schauspielerische Virtuosität von Morris mit der der „Star-Schauspielerin“ Augustine vergleichen – und um so besser Morris die Wiederholung gelingt, um so plausibler wird die These, dass schon Augustines Actrice-Potential zu den damaligen hysterischen Anfällen beigetragen hat.

Allerdings lässt sich die *Grande Hystérie* in Furses Stück nicht nur in Analogie zur Gender-Performativität lesen, sondern auch als ihre Hyperbel. Die Gleichsetzung von hysterischer und weiblicher Performativität greift die Jahrtausende alte geschlechtliche Semantisierung der Krankheit auf. Die Hysterie wurde in der Antike bereits als spezifisch gynäkologisches Krankheitsbild etabliert, und zu den frühesten Erklärungen der Krankheit gehörte das Phantasma einer im Körper umherwandernden Gebärmutter (ὄστέρα), welches der Krankheit ihren Namen gab. Die enge Verknüpfung von Hysterie und Weiblichkeit erlebte im späten neunzehnten Jahrhundert ihren Kulminationspunkt, als die Konzepte nahezu synonym wurden.⁴⁹ Insofern zitiert Augustine in ihren hysterischen Symptomen immer schon die damalige Weiblichkeitsnorm – allerdings in übertreibender Form. So übersteigern ihre Ohnmachtsanfälle den von der Frau erwarteten Machtverzicht und ihre Unterordnung, ihre Katalepsien übertreiben die der Frau zugeschriebene Passivität, und ihre Lach-, Wein- und

⁴⁷ Vgl. Didi-Huberman (2003), S. 113. – Erst die Erfindung der Momentfotografie im Jahre 1887 reduzierte die Belichtungszeit auf weniger als eine Zehntelsekunde. Vgl. Stiegler, Bernd: *Philologie des Auges. Die photographische Entdeckung der Welt im 19. Jahrhundert*. München 2001, S. 99-100. Selbst mit dieser neuen Technik waren schnelle Bewegungen allerdings nicht fotografierbar.

⁴⁸ „We systematically took each frame and then ran them together, looking for repetition and pauses to blend with the verbal text of an attack which I was able to reconstruct from Augustine's clinical notes.“ Furse, Anna: „A Spectacle of Suffering.“ In: Coulter-Smith, Graham (Hg.): *The Visual-Narrative Matrix: Interdisciplinary Collisions and Collusions*. Southampton 2000, S. 73-77, hier: S.76-77.

⁴⁹ Vgl. Bronfen, Elisabeth: *Das verknottete Subjekt: Hysterie in der Moderne*. Berlin 1998, S. 132.

Wutanfälle übertreffen die als typisch weiblich geltende Emotionalität und Labilität.

Augustines Hysterie lässt sich im Butlerschen Sinne als eine Hyperaffirmation fassen, die durch die übertreibende Inszenierung von Geschlechternormen nicht nur deren repressive Wirkung, sondern auch ihren Imitationscharakter ausstellt. Die exzessiv sichtbare, spektakuläre Produktion der *Grande Hystérie* wird zur Hyperbel der naturalisierten, unsichtbaren Fabrikation von Gender. Die *Grande Hystérie* lässt sich somit als eine Konkretisierung verstehen, die Butlers Beschreibung der Herstellung von Geschlecht veranschaulicht, entsteht sie doch durch „the repeated stylization of the body, a set of repeated acts within a highly rigid regulatory frame that congeal over time to produce the appearance of substance, of a natural sort of being“.⁵⁰

Augustine (Big Hysteria) führt Funktionsmechanismen der Gender-Performativität anhand eines Falls vor, der durch seinen geschichtlichen Abstand und seine pathologisierte Übersteigerung die Konstruiertheit von Geschlechternormen ausstellt. Wie Hwangs *M. Butterfly* nutzt *Augustine* das selbstreflexive Stilmittel des *play-within-the-play*, um Gender-Performativität analog zu theatraler Performance zu inszenieren. Allerdings charakterisiert *Augustine* Gender auch als *command performance*, als zwangsweise Imitation eines Ideals, dessen Verfehlung mit Strafmaßnahmen geahndet wird. Die zwanghafte und gewaltsame Installation und Aufrechterhaltung der Gender-Norm steht im Zentrum meiner abschließenden Lektüre von Sarah Kanes *Cleansed*.

Sarah Kane: *Cleansed* (1998) – Gender als Disziplinarproduktion und abjekte Körper auf der Bühne

Sarah Kane stellt in *Cleansed* eine Institution⁵¹ dar, in der laut Klappentext der englischen Erstausgabe „society’s undesirables“ interniert sind; die KZ-artige Psychiatrie, die im Nebentext als Universität charakterisiert wird, ist ein Umerziehungslager, in dem Patienten mit divergenten Gender-Performanzen interniert werden, um ihnen ein der Norm entsprechendes Verhalten anzutrainieren.

⁵⁰ Butler (1990), S. 43-44.

⁵¹ Der Schauplatz blieb in der britischen Uraufführung von James Macdonald sowie in der deutschen Erstaufführung in der Regie von Peter Zadek für die Zuschauer uneindeutig. Beide Aufführungen stellten allerdings heraus, dass es sich um eine zweckentfremdete Institution handelt.

Die Insassen werden, wie der zweideutige Titel *Cleansed* bereits ankündigt, entweder durch brutale Maßnahmen umerzogen (‚geläutert‘) oder umgebracht (die Gesellschaft wird von ihnen ‚gesäubert‘).

Butlers Diktum, Gender sei das Ergebnis einer Disziplinarproduktion, wirkt wie das Motto des Stückes: „As a strategy of survival within compulsory systems, gender is a performance with clearly punitive consequences. Discrete genders are part of what ‚humanizes‘ individuals within contemporary culture; indeed, we regularly punish those who fail to do their gender right.“⁵² Die dargestellte Institution zitiert in ihrer Struktur Jeremy Benthams Entwurf eines Panoptikons, das Foucault in *Überwachen und Strafen* beschreibt, einem für Butlers Theorien zentralen Werk. Die kreisrunde Architektur dieses Gefängnisses ermöglicht von einem zentralen Wachturm aus Einblick in alle Zellen und schafft somit für die Insassen einen Ort allseitigen Gesehenwerdens ohne Sehen, denn der Wächter bleibt in seinem Turm unsichtbar für die Gefangenen. Foucault sieht das Panoptikon als vollendeten Ausdruck des von ihm beschriebenen ‚Kerkerdispositivs‘, in dem Strafsetzungen, Strafvollzug und Körperpolitik sich zu einem Konglomerat vereinigen.

In *Cleansed* übernimmt die Doktor-Figur Tinker die totalitäre Überwachung und versucht, seine normative Körperpolitik durch Strafen durchzusetzen.⁵³ Gemäß dem Prinzip des Panoptikons bleibt Tinker meist unsichtbar für die Figuren, die aber dennoch um die Kontrolle und eine mögliche Bestrafung seinerseits wissen (‚Grace: Tinker knows me‘⁵⁴). Allerdings stellt sich bei den Insassen nicht der gewünschte Effekt des Panoptikons ein, den Blick des Überwachers zu internalisieren und sich selbst zu kontrollieren; trotz Tinkers drastischen Bestrafungsmaßnahmen widersetzen sie sich seiner Körperpolitik. Da bei der dargestellten Institution nicht genau auszumachen ist, ob es

⁵² Butler (1990), S. 140. – Es mag mit der Konzentration auf die gewaltsame Seite der Gender-Performativität zusammenhängen, dass die Uraufführung des Stückes in der Regie von James Macdonald mit 14% Sitzauslastung vergleichsweise schlecht besucht war. Vgl. Saunders, Graham: *Love Me or Kill Me: Sarah Kane and the Theatre of Extremes*. Manchester 2002, S. 186. – *Cleansed* wurde allerdings international vielfach nachgespielt und genießt gerade in Deutschland hohen Bekanntheitsgrad. Seit Frühjahr 2005 hat die Berliner Schaubühne alle Stücke von Sarah Kane im Repertoire.

⁵³ Kane spielt mit dem Namen ihres Protagonisten auf den Kritiker Jack Tinker an, der in der *Daily Mail* vom 19.1.1995 eine vernichtende Rezension ihres Debütstücks *Blasted* unter dem Titel „This Disgusting Feast of Filth“ veröffentlichte. Mit seinem Hinweis, dass die Steuerzahler *Blasted* mitfinanziert hätten, löste er eine Debatte aus, innerhalb derer sich das Royal Court für die Produktion von Kanes Stück zu verantworten hatte.

⁵⁴ Kane, Sarah: *Cleansed*. London 1998, S. 22.

sich um eine medizinische, erzieherische, religiöse oder eine exekutive Institution handelt, weitet Kane – ähnlich wie Foucault, der das Panoptikum als „verallgemeinerungsfähiges Funktionsmodell“⁵⁵ präsentiert – die Disziplinartechnologie des Gefängnisses auf andere Institutionen aus und stellt so generelle gesellschaftliche Ausschluss- und Disziplinarverfahren dar.

Das Stück inszeniert eine Dreistufung in der Härte der Bestrafungen, die dem Grad des Verstoßes gegen die Gender-Normen zu entsprechen scheinen. Robin, der sich nicht Tinkers Vorstellungen entsprechend vom Jungen zum Mann entwickelt, wird durch einen Kleidertausch mit Grace zu Beginn des Stückes mädchenhaft inszeniert. Tinker bestraft sein uneindeutiges Gender mit Beschimpfungen und Erniedrigungen; Robin begeht schließlich Selbstmord. Grace, die auf der Suche nach ihrem in der Institution zu Tode gekommenen Bruder Graham ist, verwandelt sich im Laufe des Stückes zunehmend in ihren toten Bruder, der sie als Doppelgänger begleitet. Schrittweise verleiht sich Grace die Identität Grahams ein und führt so den Prozess eines Gendercrossings vor: Sie trägt seine Kleidung, imitiert Grahams Gestik und Stimme und entwickelt ein männliches Körperempfinden („my balls hurt“⁵⁶). Tinkers Zurechtweisung „You’re a woman“⁵⁷ und seine spätere Formulierung „You’re a woman. [...] You are what you are. No regrets“⁵⁸ verdeutlichen, dass er Graces Körperentwurf, der das Modell sich gegenseitig ausschließender Männlichkeit und Weiblichkeit transzendiert, nicht anerkennt und sie auf ihre ‚naturegegebene‘ Weiblichkeit festlegen möchte. Kane setzt den anatomischen Geschlechtsunterschied wiederholt in Szene: Sowohl beim Kleidertausch zwischen Robin und Grace als auch in der Liebesszene zwischen Tinker und einer Peepshowtänzerin namens „Woman“ und in der inzestuösen Liebesszene zwischen Grace und Graham stehen sich zwei entblößte Körper unterschiedlichen Geschlechts gegenüber.

Diese Konfrontationen scheinen – im Einklang mit Tinkers Ansichten – die Binarität und biologische Determination von Geschlecht zu beweisen und dem Publikum die Diskrepanz zwischen der männlichen Performativität Graces und ihrem weiblichen Körper vor Augen zu führen. Grace und Graham selbst nehmen ihre Körper allerdings nicht als unterschiedlich wahr: Grahams Bemerkung „Makes no difference now“⁵⁹ lässt sich neben der Überwindung des

⁵⁵ Foucault, Michel: *Überwachen und Strafen: Die Geburt des Gefängnisses*. Frankfurt/Main 1976, S. 263.

⁵⁶ Kane (1998), S. 28.

⁵⁷ Ebd., S. 28.

⁵⁸ Ebd., S. 31.

⁵⁹ Ebd., S. 14.

Inzestverbotes auch auf den Vergleich ihrer Körper beziehen. Nachdem Grace weder durch Schläge, Vergewaltigungen, Elektroschocks noch durch Psychopharmaka von ihrer Transgender-Identität⁶⁰ abgebracht werden kann, entschließt sich Tinker zu einer Geschlechtsumwandlungsoperation an Grace, um so den Widerspruch zwischen ihrem weiblichen Körper und ihrer männlichen Performativität aufzuheben.

Am härtesten bestraft Tinker das schwule Paar Rod und Carl. Um Carl systematisch jeglicher Möglichkeiten zu berauben, seiner Liebe zu Rod Ausdruck zu geben, schneidet er ihm zunächst die Zunge ab, dann die Hände, um Carl am Schreiben zu hindern, und amputiert ihm beide Beine, nachdem Carl einen „dance of love“⁶¹ für Rod getanzt hat. Indem Tinker Carls Körper verstümmelt und fragmentiert, markiert er ihn als verworfenen Körper und beraubt ihn seiner menschlichen Gestalt. Die Dehumanisierung des schwulen Paares wird unterstrichen, indem sie nach Carls erster Verwundung in einem Schlammfeld leben und von Ratten umgeben sind, die Carls abgetrennte Körperteile fressen. Als sich Rod und Carl trotz dessen Verstümmelung sexuell vereinigen, also erneut eine Ausdrucksmöglichkeit ihrer Liebe finden, und nun Rod dem zum Schweigen gebrachten Carl seine Liebe schwört, schneidet Tinker Rods Kehle durch. Zuvor sagte Rod: „Death isn't the worst thing they can do to you. Tinker [...] [c]an take away your life but not give you death instead.“⁶² Mit dieser Formulierung charakterisiert Rod den Bereich der verworfenen Körper, die zwar existieren, aber vom Leben als Mensch ausgeschlossen sind. Der überlebende Carl wird einer weiteren Verletzung und Erniedrigung ausgeliefert: Ohne Carl zuvor zu betäuben, amputiert Tinker seinen Penis, um ihn anschließend Grace anzunähen.

Cleansed konkretisiert die omnipräsente Gewalt, welche laut Butler die Normativität von Geschlecht sichert und Abweichungen bestraft. Obwohl Tinker als allmächtige Wärter/Arzt/Dealer/Folterer-Figur die abstrakte Bestrafungsmacht in vielen Szenen personalisiert, werden die Insassen in anderen Szenen auch durch unsichtbare Einwirkungen gequält. Die Uraufführung in der Regie von James Macdonald visualisierte die überindividuelle Form der Macht ausübung durch ein technisiertes Bühnenbild. So waren sowohl Grace als auch

⁶⁰ „Transgender refers to those persons who cross-identify or live as another gender, but who may or may not have undergone hormonal treatments or sex reassignment operations.“ Butler (2004), S. 6.

⁶¹ Kane (1998), S. 30.

⁶² Ebd., S. 29-30.

Carl in den Folterszenen in Seilkonstruktionen fixiert, die ihre Körper auf gewaltsame Weise verdrehen, wenn die unsichtbaren Schläge einsetzen.

Zudem arbeitete Jeremy Herberts Bühnenbild mit Perspektivwechseln, die dem Publikum in vielen Szenen eine Vogelperspektive auf das Bühnengeschehen erlaubte und so die Atmosphäre der panoptischen Überwachung verstärkte. Elaine Aston argumentiert, dass *Cleansed* durch seine Übersetzung von diskursiver und symbolischer in körperliche Gewalttätigkeit nicht allein auf die intellektuelle und emotionale, sondern auch die physische Affizierung des Publikums zielt: „Kane offers a new perspective to the Butler style of 1990s gender philosophising, one that contests the ‚normalising‘ forces through which the sexes are kept in place, by making us *feel* the violence of the symbolic masculine.“⁶³ Ob und in welchem Grad die körperliche Affizierung des Publikums durch die dargestellte Gewalt auf der Bühne erfolgt, wird für jeden Zuschauer und jede Zuschauerin individuell verschieden sein und hängt zudem entscheidend vom Aufführungsstil der jeweiligen Inszenierung ab.⁶⁴ Neben dem Schockcharakter haben die Gewaltdarstellungen auch ein groteskes Potential. Dies gilt insbesondere für das in der abschließenden Szene aufgerufene Phantasma der Kastration, das durch eine literale Darstellung, die den Lacanschen Phallus als (Plastik-)Penis zeigt, als Groteske inszeniert wird.⁶⁵

Die letzte Szene von *Cleansed* zeigt den in mehrfacher Hinsicht kastrierten Carl in Graces Frauenkleidern und die nackte Grace, deren Brüste amputiert wurden und der Carls Penis transplantiert wurde. Kanes abschließendes Bild visualisiert damit „the man’s descent into feminised castration“ und „the

⁶³ Aston, Elaine: *Feminist Views on the English Stage Women Playwrights 1990–2000*. Cambridge 2003, S. 80–81.

⁶⁴ Kane wünschte sich explizit eine stilisierte Darstellung der Gewalt, wie sie Macdonald in der Uraufführung für Londoner Royal Court Theater umgesetzt hat: „Stärker noch als in meinen Stücken davor wird die Gewalt in *Gesäubert* zur Metapher.“ Kane in Tabert, Nils (Hg.): *Playspotting: Die Londoner Theaterszene der 90er: Marina Carr, Martin Crimp, Sarah Kane, Mark Ravenhill*. Reinbek 1998, S. 20. – Kane war dementsprechend unzufrieden mit der deutschen Erstaufführung unter der Regie von Peter Zadek, welche die Gewalt möglichst ‚realistisch‘ darzustellen versuchte. Vgl. Merschmeier, Michael: „Endzeitlose: Über Sarah Kanes *Gesäubert* und die Aufführungen in Hamburg und Stuttgart.“ In: *Theater Heute. Jahrbuch 1999*. Berlin 1999, S. 107–109, hier: S. 108.

⁶⁵ Das Groteske: „bewusst verzerrt, übersteigert, [...] absurd. [...] Das Groteske bezeichnet das Lachen, das einem im Halse stecken bleibt, den Umschlag von Komik in Grauen [...] Das Groteske ist stark psychologisch und sozialkritisch akzentuiert mit breiter Wirkungsskala von Erheiterung bis Entsetzen.“ Art. „Das Groteske.“ In: Nünning, Ansgar (Hg.): *Metzler Lexikon der Literatur- und Kulturtheorie*. Stuttgart 2004, S. 240–241, hier: S. 240.

woman's monstrous ascent into phallicism.“⁶⁶ Diese Formen des Gendercrossing stehen laut Butler innerhalb der Logik der Psychoanalyse für den Zustand der ultimativen Gender-Bestrafung durch das Gesetz des Vaters⁶⁷ und sind als „the two inarticulate figures of abject homosexuality“⁶⁸ mit der Androhung von Homosexualität assoziiert.

Der kastrierte schwule Mann und die phallische lesbische Frau sind laut Butler zwar nicht die einzigen, aber die wirkmächtigsten Figuren der Abjektion, die als *worst case scenario* für die ordnungsgemäße geschlechtliche Materialisierung der anderen Körper sorgen sollen.⁶⁹ *Cleansed* setzt die psychoanalytischen Phantasmen, die Butler kritisch examiniert, in seinen Bildern also in einem wörtlichen Sinne in Szene und zeigt so sowohl deren Gewaltbarkeit als auch ihre groteske Dimension.

Im Zuge seiner Konkretisierung und Visualisierung von Butlers Konzepten findet das Theaterstück auch eine spezielle Darstellungsweise der *bodies that do not matter*, der nicht materialisierten Körper. *Cleansed* lässt sie zunächst als humane, existente Körper erscheinen und zeigt anschließend ihre (versuchte) Dehumanisation. Dieser Kunstgriff macht Butlers Theorem nicht nur anschaulich, er befördert auch die politische Wirksamkeit, da er dem Publikum Empathie und Identifikation mit den Insassen ermöglicht. Gerade wegen der drastischsten Versuche Tinkers, die homosexuellen Körper zu entmenschlichen, bleiben die Liebenden Rod and Carl (wie auch Robin und Grace) weit humanere Figuren als Tinker.⁷⁰

In ihrem jüngsten Band *Undoing Gender* konkretisiert Butler viele ihrer Theorien und bedient sich mithin selbst der Personalisierung der Disziplinierungsmacht. Ihre Analyse der möglichen Beweggründe für Gewalt gegen Homosexuelle liest sich wie das Psychogramm Tinkers. Butler argumentiert folgendermaßen:

⁶⁶ Butler (1993), S. 103. – Vgl. dazu auch Aston (2002), S. 92.

⁶⁷ Butler (1993), S. 110.

⁶⁸ Ebd., S. 96.

⁶⁹ Butler sieht „the feminized fag“ und „the phallicised dyke“ nicht als die einzigen Figuren der Abjektion, sondern argumentiert sogar umgekehrt, dass sie sich aus der heterosexuellen Idealvorstellung von Mann und Frau ableiten und „complex crossings of identification and desire which might exceed and contest the binary frame itself“ ausschließen. Butler (1993), S. 103.

⁷⁰ Elaine Aston argumentiert, dass die bestraften Insassen durch rhetorische und visuelle Zitate als Märtyrer repräsentiert werden. Vgl. Aston (2003), S. 91.

This violence emerges from a profound desire to keep the order of binary gender natural or necessary, to make of it a structure, either natural or cultural, or both, that no human can oppose, and still remain human. If a person opposes norms of binary gender not just by having a critical point of view about them, but by incorporating norms critically, and that stylized opposition is legible, then it seems that violence emerges precisely as the demand to undo that legibility, to question its possibility, to render it unreal and impossible in the face of its appearance to the contrary [...] To counter that embodied opposition by violence is to say, effectively, that this body, this challenge to an accepted version of the world is and shall be unthinkable.⁷¹

Hier scheint sich ein neuer Blickwinkel auf die verworfenen Körper zu zeigen, der eher der Darstellungsweise von *Cleansed* entspricht: Statt das undenkbbare Außen normativer Körper zu bilden, haben sich die abweichenden Körper bereits materialisiert und beanspruchen Menschlichkeit für sich.⁷² Gerade ihre Denkbarkeit und Sichtbarkeit provoziert die Gewalt, die diesen Anspruch zunichte zu machen versucht.

Die Behauptung, der abjekte (in diesem Fall homosexuelle) Körper sei „unthinkable“, wird einem homophoben Gewalttäter zugeschrieben, der ebenso rücksichtslos wie sinnlos an seiner Vorstellung von einer binären, heterosexuellen Körperordnung festhält. Dass die These, abweichende Körper seien gesellschaftlich nicht intelligibel, in dieser Radikalität nicht oder nicht mehr haltbar ist, lässt sich durchaus auch als eine Leistung der von Butler theoretisierten und katalysierten homosexuellen Identitätspolitik verbuchen: „The task of international lesbian and gay politics is no less than a remaking of reality, a reconstituting of the human, and a brokering of the question, what is and is not liveable.“⁷³

⁷¹ Butler (2004), S. 35.

⁷² Vgl. die Kritik an Butler innerhalb der Gender Studies, die auf die gesellschaftliche Sichtbarkeit von homosexuellen Körpern hingewiesen hat und argumentiert, dass die psychoanalytische Konstitution des Subjekts, bei der das konstitutive abjekte Außen einleuchte, und die gesellschaftliche Formierung, bei der homosexuelle Körper zum Abjekten werden, nicht gleichsetzbar seien. Vgl. Kilian, Evelin: *GeschlechtSverkehrt: Theoretische und literarische Perspektiven des gender-bending*. Königsstein 2004, S. 235.

⁷³ Butler (2004), S. 30. Butlers Konzept von homosexueller Identitätspolitik setzt ein flexibles Verständnis von Identität im Sinne des *queer movements* voraus: „[T]he deconstruction of gender and sexuality does not mean that identity categories are no longer available. One can still organize as a lesbian, but one has to be open to the notion that we don't yet know who else will ally with that sign, or when that sign will have to be relinquished in order to promote another political goal.“ Butler (2005) in Breen / Blumenfeld (2005), S. 23.