



universität  
wien

# DIPLOMARBEIT / DIPLOMA THESIS

Titel der Diplomarbeit / Title of the Diploma Thesis

„Instabile Identitäten“. Zur Darstellung von Verlust und Trauer in einigen Romanen Joachim Meyerhoffs.

verfasst von / submitted by

Mag. Elisabeth Hofbauer

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of  
Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2020 / Vienna 2020

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

UA 190 299 333

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

Lehramtsstudium UF Psychologie und  
Philosophie und UF Deutsch

Betreut von / Supervisor:

Assoz. Prof. Mag. Dr. Anna Babka

## Eidesstattliche Erklärung

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

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

Wien, Februar 2020



## **Danksagung**

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

Frau Assoz. Prof. Mag. Dr. Anna Babka danke ich herzlich für die Betreuung.

Weiters gilt mein Dank meinem Lebensgefährten Marcus, für´s Finnlisitten, Korrekturlesen, Formatieren, für inspirierende Gespräche und für die starke Motivation.

Einen lieben Dank möchte ich auch meinen Eltern und Schwiegereltern aussprechen, besonders meiner Mutter Helga, dass sie in meinen stressigen Zeiten Finn immer wieder eine schöne Zeit bereitet hat. Danke auch an meine Schwester Evelyn, für echte Tatenkraft, fürs Aufrichten und für Motivation. Ich danke auch meiner Freundin Jo, für ihre lieben Worte und ihre Hilfsbereitschaft.

## **Inhaltsverzeichnis**

<b>1. Einleitung</b> .....	<b>1</b>
1.1. Theoretische und methodische Bestimmungen .....	1
1.2. Forschungsinteresse und Fragestellung der Arbeit .....	2
1.3. Aufbau der Arbeit.....	4
<b>2. Instabile Identität</b> .....	<b>5</b>
2.1. Alteritäre Verfasstheit von Identität .....	6
2.2. Subjektivierung als Anrufung und Ausschlussmechanismus.....	7
2.2.1. Anrufung als Geschlecht .....	9
<b>3. Verlust und Trauer in der Subjektconstitution</b> .....	<b>12</b>
3.1. Die Wendung gegen das Subjekt: die Entstehung des melancholischen „schlechten“ Gewissens.....	13
3.1.1. Ambivalenzen im Ich .....	14
3.1.2. Heteronormativität.....	16
3.2. Verlust im Zuge der Ich-Konstitution: Melancholische Identifikation .....	18
3.3. Beziehungsförmigkeit von Identität .....	22
<b>4. Der verlorene Andere: Geschlechterperformanz</b> .....	<b>24</b>
4.1. Geschlecht als Idealisierung .....	25
4.1.1. Der Schönheitsdiskurs als Darstellungspraktik von Weiblichkeit .....	27
4.2. Weiblichkeit als Drag .....	28
4.3. Transvestische Figurationen.....	30
<b>5. Analyse</b> .....	<b>34</b>
5.1. Trauer und Verlust im Zeichen der Idealisierung .....	34
5.1.1. Einschreibung von Alterität als Artikulation des Verworfenen .....	35
5.1.2. Starrheit als Ausdruck des unbetruerten Verlusts.....	39
5.1.3. Genderpanik: Destabilisierung von Geschlecht .....	47
5.1.4. Einschreibungen von Männlichkeit.....	50
5.2. Trauer und Verlust im Zeichen der Vervielfältigung .....	53
5.2.1. Der „melancholische Transvestit“ .....	53

5.2.2. Die transvestische Darstellung als Verschränkung von Verlust und Begehren .....	60
5.3. Trauer und Verlust im Zeichen der Transformation .....	65
5.3.1. Transvestische Figuration: Die Kategorienkrise als Verlustkrise .....	65
5.3.2. Monsterhafte Figurationen von Verlust: Außer-Sich-Sein vor Wut .....	69
5.3.3. Animalische Figurationen von Verlust: Im Modus der Enteignung .....	72
5.3.4. Transformation des instabilen Ich: Melancholie und Trauer .....	81
5.4. Trauer und Verlust im Zeichen der Beziehungsförmigkeit.....	87
5.4.1. Die Brüchigkeit von alltäglichen Strukturen in der Trauer .....	87
5.4.2. Ein- und Ausschlussmechanismen durch Trauer .....	92
<b>6. Resümee.....</b>	<b>97</b>
<b>7. Literaturverzeichnis .....</b>	<b>101</b>
7.1. Primärliteratur .....	101
7.2. Sekundärliteratur .....	101
<b>8. Anhang .....</b>	<b>105</b>
8.1. Verzeichnis der verwendeten Siglen .....	105
8.2. Abstract der Diplomarbeit .....	106

## **1. Einleitung**

Diese Diplomarbeit beschäftigt sich mit der Repräsentation von Identität im Hinblick auf Verlust und Trauer in folgenden vier Romanen Joachim Meyerhoffs: *Amerika. Alle Toten fliegen hoch/ Wann wird es endlich so, wie es nie war/ Ach, diese Lücke, diese entsetzliche Lücke* und *Die Zweisamkeit der Einzelgänger*. Ziel dieser Arbeit ist es durch dekonstruktive Annäherung an den Text, narrative Verfahren offenzulegen, die eine Bestimmung des Begriffs „Identität“ als einem von Differenzen durchzogenen Konzept erlauben, unter Bezugnahme auf die Signifikanten „Trauer“ und „Verlust“.

Identität wird nach poststrukturalistischem Ansatz als instabiles Konstrukt angesehen, das von Alteritäten her bestimmt wird und „Verlust“ in melancholisch-einverleibter Form als Spur des primären verlorenen Anderen in sich trägt. Auf narrativer Ebene treten die Einschreibungen des verlorenen Anderen (der Verlust der gleichgeschlechtlichen Liebesoption) sowie der Verlust eines konkreten Anderen (des Bruders) in Form von Brüchen, Verschiebungen und Vervielfältigungen auf der Ebene der Figuren hervor. Meyerhoff verwendet die Einschreibung von Alterität als Schreibstrategie, um die alteritäre Verfasstheit von Identität narrativ zu entwerfen. Die Signifikanten „Verlust“ und „Trauer“ verkörpern sich zumeist in der Geschlechterkonzeption, da Identität sich im Text sehr oft über geschlechtliche Zeichen am Körper (zum Beispiel über Make-up) artikuliert. Es soll der Frage nachgegangen werden, wie sich der Verlust eines geliebten Anderen – sowohl in melancholisch identifizierter als auch in Form bewusster Trauer – im Text darstellt. Konkret werden in der Analyse die textuellen Verfahren untersucht, die Identität als instabile (geschlechtlich durchdrungene) Kategorie ausweisen, indem der Spur des Anderen in der Identität der Figuren nachgeforscht wird.

### **1.1. Theoretische und methodische Bestimmungen**

Die Auseinandersetzung mit dem Themenkomplex „Identität“ und „Trauer“ erfolgt in dieser Arbeit im Hinblick auf Judith Butlers queer-theoretischem dekonstruktivem Ansatz der Performativität von Geschlecht und ihrer feministischen Auseinandersetzung und genderorientierten Weiterentwicklung der psychoanalytischen Theorie der melancholischen Identifizierung von Geschlecht nach Freud. Als grundlegend werden die poststrukturalistische Theorie um die Dezentrierung des Subjekts und die diskursive Verfasstheit der Kategorie

„Geschlecht“ und „Identität“ angesehen. Identität wird als performativ hergestellte Kategorie begriffen, die nur unter den geschlechtlichen Vorzeichen in Erscheinung treten kann.

Methodisch kann das Lektüreverfahren als Close Reading und dekonstruktive Herangehensweise bezeichnet werden.

## **1.2. Forschungsinteresse und Fragestellung der Arbeit**

Joachim Meyerhoffs Schreibweise zeichnet sich durch ein Spiel mit alteritären Bedeutungseinschreibungen aus. Er verweigert seinen Figuren Eindeutigkeit und lässt sie in Heterogenität erscheinen, vermischt und verblendet geschlechtliche Attribute. Die Signifikanten „Trauer“ und „Verlust“ schreibt er den Figuren als Bruchlinien ein. Er lässt dadurch Alterität in Erscheinung treten. Der „Verlust“ zeigt sich in seiner Geschlechterkonstruktion: Er destabilisiert seine Figuren auf körperlicher Ebene: Subjektkategorien wie Weiblichkeit und Männlichkeit vermischen oder vervielfältigen ihre Bedeutung durch Einschreibung von gegengeschlechtlichen Attributen beziehungsweise lassen „den inkorporierten Verlust“ in starren geschlechtlichen Versionen von Geschlecht (zumeist Weiblichkeit) erscheinen. Es treten Verworfenheiten in Form transvestischer Figurierungen und Hybridisierung auf der Figurenebene auf. Diese Hybridität auf diegetischer Ebene spiegelt sich im Verhältnis der Überkreuzung und Verschiebung im Wirkungsfeld von Identität und Alterität, von Wahrheit und Fabrikation auch im Hinblick auf die Einordnung des Genres wider. Klassisch als ein Roman betitelt, tragen in den Erzählungen jedoch der Protagonist, die Erzähl-Instanz und auch der Autor selbst denselben Namen. Dies stellt die Erzählungen in die Nähe der Autobiografie. Joachim Meyerhoff postuliert selbst in einem Interview:

„Ich denke, dass Erfinden ein großer Motor der Erinnerung ist: Die Auswahl der Erinnerungen, das Verdrängen, das Kitten der Erinnerungslücken; da fängt Erfindung schon an. Wer weiß denn, was er wirklich erlebt hat und was ihm nur erzählt worden ist?“<sup>1</sup>

Sein Erzählen gleicht einer dekonstruktiven Bewegung, da Erzählen mit Erinnern gleichgesetzt wird und so einen Wahrheitsanspruch stellt, der aber durch das Genre „Roman“

---

<sup>1</sup> Vgl. Kümmel, Peter: Alle meine Toten. In: Die Zeit, Nr. 51. Zugriff am 15.12.2019.

gleich wieder aufgegeben werden muss. Sein Verhältnis zu Fiktion und Authentizität beschreibt er im Roman „Wann wird es endlich wieder so, wie es nie war“:

„Wie ein archäologisches Instrument hatte die Lüge ein eingeschlossenes Detail herausgekratzt und den Tiefen des Gedächtnisses wieder entrissen. Für mich war das eine unfassbar befreiende Erkenntnis: Erfinden heißt Erinnern.“(WEE, 21)

Durch diesen Erzählgestus wird Fiktion bei Meyerhoff nicht als Gegensatz zum „authentischen“ Erzählen gesetzt. Die Erfindung ist ein Instrument, das sich mit dem tatsächlich Erlebten verbindet: In dieser poetologischen Haltung, keinen Anspruch an Wahrheit im traditionell Sinn zu stellen, sondern viele verschiedene Wahrheitsarten nebeneinander stehen lassen zu dürfen, offenbart sich eine postmoderne Haltung:

„Ich habe für mich herausgefunden, dass sich meine Erinnerungen aus völlig unterschiedlichen Wahrheitsarten zusammensetzen. Der faktischen Wahrheit, die sich in unabänderlichen Tatsachen manifestiert – allen faktischen Wahrheiten voran der Tod geliebter Menschen und auch der eigene Tod, als unfassbare, absolute Wahrheiten. Dann gibt es aber auch noch eine atmosphärische Wahrheit. Meine Erinnerungen an bestimmte Stimmungen, Orte, Menschen und eben sehr wichtig: die erfundene Wahrheit.“<sup>2</sup>

Faktische Wahrheit ist für Meyerhoff nur eine von vielen Versionen der Wahrheit. Joachim Meyerhoff verlängert den Anspruch an Authentizität in den fiktionalen Bereich hinein. Die Spuren der Erinnerung zu verfolgen bedeutet auch Dezentralisierung und Differenz aushalten zu lernen, Brüche und Widersprüche aufzuspüren. Diese Haltung ist auch für die Trauer konstitutiv: Die Spuren des verlorenen Anderen im eigenen Ich nachzuverfolgen und Alteritäten als konstitutiv für die eigene Identität anzuerkennen: Dies entspricht auch Judith Butlers Position:

„[Das]Ich entsteht unter der Bedingung der „Spur“ des anderen, der sich in diesem Entstehungsmoment bereits in einer gewissen Entfernung befindet. Die Autonomie des Ich zu akzeptieren heißt, diese Spur zu vergessen; und diese Spur zu akzeptieren heißt, sich auf einen

---

<sup>2</sup> Meyerhoff, Joachim, In: <https://theatertreffen-blog.de>

Prozeß des Trauerns einzulassen, der nicht abgeschlossen werden kann, weil eine abschließende Loslösung nicht ohne die Auflösung des Ich möglich wäre.“<sup>3</sup>

### **1.3. Aufbau der Arbeit**

Grundlegend für die vorliegende Arbeit ist die Position, dass Identität in ihrer Verfasstheit alteritär und von Differenzen durchbrochen zu denken ist.

Dieses postmoderne Konzept wird im zweiten Kapitel unter dem Titel „Instabile Identität“ beschrieben. Der Fokus liegt auf der alteritären Verfasstheit von Identität, die als körperlich-geschlechtliche Identität zu denken ist und von Einschreibungen des Verlusts geprägt ist. Der Prozess der Subjektivierung wird im zweiten Kapitel ebenfalls näher untersucht: Das Subjekt wird im Zuge der Subjektivierung als körperlich, diskursiv und über Rituale hergestellt begriffen. Es entsteht über Anrufung in Subjektkategorien, die als gewaltvolle Form des Ausschlusses interpretiert werden.

Im dritten Kapitel „Verlust und Trauer in der Subjektkonstitution“ wird die Übernahme der geschlechtlichen Normen als Fantasien in die Psyche unter Bezugnahme auf Butlers Theorie der melancholischen Einverleibung von Geschlecht untersucht. Das Ideal wird im psychoanalytischen Sinn ausagiert und als Verwerfung in rigider Form performiert. In der Herstellung des Subjekts sind bereits Verluste eingeschrieben, die in einer melancholischen Identifizierung einverleibt wurden. Verlust bezieht sich einerseits auf den Prozess der melancholischen Identifikation mit einem Geschlecht und die diesem Prozess zugrundeliegende Verwerfung der gleichgeschlechtlichen Liebesoption nach Butler, wird aber auch als Wirkung von Trauer, als Verlustschmerz im Hinblick auf konkrete und vor allem anerkannte Verluste, interpretiert. Die rigide Unterscheidung, die oftmals im Hinblick auf Trauer und Melancholie zu finden ist, wurde in dieser Arbeit nicht berücksichtigt: Trauer wird als Moment der Desorientierung verstanden, die aus einem Verlust entsteht, der wahrgenommen werden kann, da er dem Bewusstsein im Gegensatz zur Verwerfung zugänglich ist, aber auch als Prozess, der mit Inkorporation des verlorenen Anderen verbunden ist, ebenso wie die Melancholie. Trauer und Verlust werden im Sinne der

---

<sup>3</sup>Butler, Judith: Psyche der Macht. Das Subjekt der Unterwerfung. Aus dem Amerikan. v. Reiner Ansén. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2001. (Edition Suhrkamp; 1744), S.182

Beziehungsförmigkeit von Identität als Moment der Veränderung des Selbst interpretiert und als „unfreiwillige Transformationsprozesse“<sup>4</sup> verstanden.

Im vierten Kapitel „Der verlorene Andere: Geschlechterperformanz“ wird noch näher auf die Rigidität der geschlechtlichen Norm eingegangen. Geschlecht wird als Drag interpretiert. Die Nachahmungsstruktur von Geschlecht tritt zwar im transvestischen Kontext stärker hervor, doch ist jede geschlechtliche Performanz von dem regulierenden Geschlechterideal beherrscht und deshalb als Drag zu verstehen. Verlust ist jeder Performanz eingeschrieben, besonders durch den Schönheitsdiskurs via Make-up kann die Einschreibung der Weiblichkeitsnorm auf die Bühne gebracht werden.

Im Analyseteil werden anhand eines dekonstruktiven Analyseverfahrens in den Romanen Joachim Meyerhoffs die Idealisierung von Geschlecht mit ihren rigiden Formen über geschlechtliche Signifikanten im Hinblick auf die Einverleibung und Performanz von Verlust interpretiert, aber auch im Hinblick auf transvestische und hybride Figurationen, die die Stabilität von Identität in Form eines Außer-Sich-Seins brechen, vervielfältigen oder überformen. Zudem werden Verlust und Trauer als innerer Wesenskern, als Teil der Identität, untersucht. Im letzten Teil wird noch untersucht, welche Wirkungen die Anrufung des Subjekts als „Trauerndes“ haben kann. Es wird versucht, die Herstellungspraktiken von geschlechtlich verfassten Identitäten unter Einbeziehung des Signifikanten „Verlust“ und „Trauer“ darzustellen, gemäß der Frage: Vermittels welcher textueller Verfahren werden Differenzen in den Darstellungen von Identität eingeschrieben und inwiefern sind diese Figurationen von „Trauer“ und „Verlust“ ?

## **2. Instabile Identität**

In dieser Arbeit erfolgt die Bezugnahme auf den Begriff der „Identität“ in einer Weise, die diesen Begriff als brüchig beziehungsweise instabil versteht. Die Einheitlichkeit des Begriffs der Identität ist in den meisten postmodernen Kontexten nicht mehr gegeben, sondern wird in feministisch-dekonstruktivistisch orientierten Theorien wie beispielsweise bei Trinh, T. Minha, Gyatri Spivak sowie Judith Butler als in sich differenzierte Kategorie angesehen.

---

<sup>4</sup> von Redecker, Eva: Zur Aktualität von Judith Butler. Wiesbaden VS Verlag 2011, S.117.

Judith Butlers Subjekt ist durchdrungen von Instabilität. Sie weist eine Subjektvorstellung von sich, die das Subjekt „als autonomer, mit sich identischer, ontisch gegebener Einheit“<sup>5</sup> ansieht. Es ergibt sich im Kontext der Dekonstruktion und Subjektkritik Judith Butlers die Frage nach den Herstellungsverfahren von Identität, die als performative Praktiken von Geschlecht definiert werden.<sup>6</sup>

Butler unterscheidet Subjekt und Individuum. Das Subjekt ist eine Struktur, die sich erst formiert.<sup>7</sup> Sie sieht individuelle Identität als Wirkung der Subjektivierung und des damit einhergehenden Prozesses der Vergeschlechtlichung an.<sup>8</sup> Es gibt keine vordiskursive, individuelle Innerlichkeit, die als individuelles Selbst-Sein, ganz im Sinne einer Ich-Identität interpretiert werden könnte.

## 2.1. Alteritäre Verfasstheit von Identität

Die Selbst-Bezeichnung als ein „Ich“ schließt die Subjektkategorie „Mann“ oder „Frau“ in diese Bezeichnung vor dem Hintergrund eines binären heterosexuellen Existenzrahmens ein. Dabei ist der Faktor „Differenz“ für die Hervorbringung von Subjektkategorien („Identitäten“) von Bedeutung, da diese durch Ein- oder Ausschlüsse funktionieren. Differenz als Bezugnahme auf ein ganzheitliches Muster von Gleichheit innerhalb eines Menschenlebens ist eigentlich eine einengende Sichtweise<sup>9</sup>: Denn Differenz wird in dieser Perspektive lediglich als Grenze zwischen zwei Identitätskategorien aufgefasst. Es geht bei der Frage nach Identität jedoch auch um die Anerkennung von inneren Differenzen, die innerhalb von Identitätskategorien existieren. Identität wird daher als instabile Größe betrachtet: Trinh T. Minh bringt es auf den Punkt, wenn sie betont, dass in diesem Kontext der Begriff der Differenz die Idee von Identität schlechthin unterminiert: „Es gibt unendlich viele Schichten von Identität, deren Totalität ein „Ich“ formt.“ [Übers. E.H.]<sup>10</sup>

Es ist auch im Hinblick auf die Analyse von Bedeutung, Differenz *innerhalb* des Begriffs „Identität“ zu denken. Insofern ist „Alterität“ ein konstitutiver Teil von Identität. Vor allem in

---

<sup>5</sup> Villa, Paula-Irene: Judith Butler. 2. aktual. Aufl. Frankfurt a. M.: Campus 2012. Judith Butler, S.35.

<sup>6</sup> Vgl.: Butler, Judith: Psyche der Macht, S.83.

<sup>7</sup> Vgl.: Dies., S.15.

<sup>8</sup> Vgl.: Dies., S.8.

<sup>9</sup> Vgl.: Trinh, Minh-Ha T.: Woman, Native, Other: Writing Postcoloniality and Feminism. Bloomington: Indiana University Press 1989, S.95.

<sup>10</sup> Vgl.: Dies., S.96.

der poststrukturalistischen Theorie geht „Alterität“ sogar jeder Selbstwerdung und subjektiven Identitätsbildung“<sup>11</sup> voraus. Nach Butlers Theorie der Subjektivierung ist Identität geprägt von unterschiedlichsten Identitätsansprüchen, die sich nicht immer miteinander vereinbaren lassen.<sup>12</sup> Diese alteritäre Verfasstheit von Identität deutet Judith Butler als „Überschneidung vielfältiger Diskurse am Schauplatz der „Identität“.“<sup>13</sup> Auch der Autor Joachim Meyerhoff verwendet in seinen Romanen das Konzept der Alterität, um die „Identität“ seiner Figuren zu destabilisieren. In seinem Schreiben verwendet er textuelle Verfahren, die die Kohärenz von Identitätskonzeptionen unterlaufen, indem sie von Differenzen durchdrungen sind. In Bezug auf geschlechtliche Darstellungen wirkt seine Schreibstrategie denaturalisierend, da weibliche und männliche Signifikanten vermischt werden. Identität wird als brüchige Kategorie in der Analyse behandelt.

## **2.2. Subjektivierung als Anrufung und Ausschlussmechanismus**

In Bezug auf Judith Butlers Subjektivierungstheorie ist es von Bedeutung, das Subjekt nicht als eigenständige Größe zu denken, sondern als „ [...] Produkt und Effekt ideologischer Interpellationen (Lacan, Althusser), sprachlicher Praktiken (Lyotard) oder normativer Machtverhältnisse (Foucault), die diskursive und disziplinierende, subjektivierende und unterwerfende Praktiken umfassen.“<sup>14</sup>

Identität ist im Hinblick auf Selbst-Adressierung in einem reinen Selbstbezug vor dem Hintergrund der poststrukturalistischen Theorie nicht möglich, da diese Selbstbenennung bereits durchdrungen ist vom Wirken diskursiver Verfahren und Ausschlüsse generierender Praktiken. Die Bezugnahme auf sich kann nur in der dritten Person erfolgen<sup>15</sup>, da Identität eben durch jene vorher bestehenden Subjektpositionen vermittelt ist.<sup>16</sup> „Ich-Bildungs- bzw. Subjektivierungsprozesse sind immer Teil von diskursiven Praxen, die bekanntermaßen von

---

<sup>11</sup> Babka, Anna und Gerald Posselt: Gender und Dekonstruktion. Begriffe und kommentierte Grundlagentexte der Gender- und Queer-Theorie. Unter Mitarbeit von Sergej Seitz und Matthias Schmidt. Wien: Facultas 2016. (= utb 4725), S.39.

<sup>12</sup> Vgl.: Babka, Anna und Gerald Posselt: Gender und Dekonstruktion, S.39.

<sup>13</sup> Butler, Judith: Das Unbehagen der Geschlechter. Aus dem Amerikan. v. Katharina Menke. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1991. (Edition Suhrkamp; 1722), S.189.

<sup>14</sup> Babka, Anna und Gerald Posselt: Gender und Dekonstruktion, S.95.

<sup>15</sup> Vgl.: Villa, Paula-Irene: Judith Butler, S.42.

<sup>16</sup> Vgl.: Villa, Paula-Irene: Judith Butler, S.42.

einem beständigen und unüberwindbaren Gleiten des Sinns geprägt sind.“<sup>17</sup> Subjektkategorien sind also nicht als natürlich gegebene aufzufassen, sondern als Vorgänge im Sinne intersubjektiver Prozesse. Judith Butler hat dafür auch den Ausdruck „Beziehungsförmigkeit“ von Identität geprägt.

Die Anrufungen als (geschlechtliches) Subjekt erfolgen durch Adressierungen von Identitätskategorien, die über Ausschlüsse funktionieren. Die Annahme einer solchen Identitätskategorie wirkt auf das Subjekt in einer totalisierenden Weise: Denn Interpellationen reduzieren das Subjekt durch den Ausschluss anderer Identitätskategorien.<sup>18</sup> In der Analyse wird beispielsweise die „Mutter“ durch den Tod ihres Sohnes in dieser Subjektkategorie angerufen, wodurch ihre soziale Rolle als auch ihr Geschlecht festgelegt ist, oder auch die Gasteltern des Protagonisten als „Amerikaner“. Dadurch werden sie Teil einer „Nation“, während andere nicht dazu zählen. Subjekt-Werdung ist also auch als ein Prozess der Gewalt zu denken, indem dadurch bestimmt wird, welcher Wert jemandem zukommt, wer beispielsweise betrauerbar ist und wer als prekäres Subjekt an den Rand der kulturellen Ordnung gedrängt wird.

Für Judith Butler erweisen sich Subjektkategorien vor allem aufgrund dieser Gewalt des Ausschlusses als problematisch, da sie eine Person mit einer einzigen Subjektposition verquicken und diese so totalisieren. Wenn man Personen durch Anrufung in einer bestimmte Subjektposition festlegt, dann wird die sogenannte (noch nicht existente) „Ich“-Identität auch unter diese Position gezwungen.

„Es ist nicht einmal klar, ob es ein „Ich“ oder ein „Wir“ geben kann, das nicht dem sozialen Geschlecht ausgesetzt und unterworfen wäre, wo doch ein Geschlechtlich-Werden [gendering] unter anderem auch in den differenzierenden Beziehungen besteht, mit denen sprechende Subjekte erst entstehen. Dem sozialen Geschlecht unterworfen, durch das soziale Geschlecht aber auch zum Subjekt gemacht, geht das „Ich“ diesem Prozess der Entstehung von Geschlechtsidentität weder voraus, noch folgt es ihm nach, sondern entsteht nur innerhalb der Matrix geschlechtsspezifischer Beziehungen und als diese Matrix selbst.“<sup>19</sup>

---

<sup>17</sup> Dies., S.125.

<sup>18</sup> Vgl.: Villa, Paula-Irene: Judith Butler, S.46f.

<sup>19</sup> Butler, Judith: Körper von Gewicht, S.29.

Die durch Anrufung in die Existenz gebrachten Identitätskategorien (Subjekte) bergen die Gefahr, Personen auf nur diese Kategorien zu reduzieren. Das Geschlecht, Alterszugehörigkeit und sogenannte „Ethnizität“ sind dabei die bedeutsamen Dimensionen, die Ausschlüsse hervorbringen.<sup>20</sup> : Die Kategorie „Geschlecht“ (mit der sexuellen Differenz) entsteht dabei aber nicht vorgängig zu anderen Identitätsdimensionen wie Klassen- und Alterszugehörigkeit oder Ethnizität, sondern interagiert mit diesen.<sup>21</sup>

Identität enthält deshalb auch immer Spuren des Verlusts von anderen möglichen Identitäten. Insofern ist der Prozess der Subjektivation auch ein gewaltsamer, der durch Verwerfungen von Alteritäten zustande kommt.<sup>22</sup> Identitätskategorien beinhalten deswegen auch ein politisches Moment: Konzeptionen von Identität fungieren als Regulatoren für kulturelle, politische und soziale Ein- und Ausschlüsse. Die Vergeschlechtlichung ist eine solche diskursive Macht, die Menschen in einem bestimmten System (Heterosexuelle Matrix) in bestimmte geschlechtliche Kategorien zwingt. Obwohl es scheint, dass sich dem Subjekt nicht wirklich die Möglichkeit bietet, der Unterordnung unter die schon vorher diskursiv entstandenen Subjektkategorien zu entgehen, sollten Normen der Subjekt-Werdung nicht als zutiefst deterministisch verstanden werden, denn sie wirken in Form von Performanz und Wiederholung (Zitation und Iterabilität) und können daher auch in subversiv wirkender Form wiederholt werden<sup>23</sup>

### **2.2.1. Anrufung als Geschlecht**

Das Ich wird von der Adressierung anderer abhängig gedacht. Denn erst durch die Adressierung (Anrufung) wird es zu einem Subjekt. Als solches ist es auf die anderen angewiesen ist und von ihnen grundlegend abhängig. Um existieren zu können, muss sich laut Judith Butler das Subjekt an andere binden, da es die Anerkennung braucht.<sup>24</sup> Schon kleinen Kindern werden durch normative Zuschreibungen benannt, denen sie nichts entgegengesetzten können: So ist die Bildung des Ichs schon mit Anderen verwoben. Ich-Bildung ist eine Form

---

<sup>20</sup> Vgl.: Villa, Paula-Irene: Judith Butler, S.49.

<sup>21</sup> Vgl.: Butler, Judith: Körper von Gewicht, S.185.

<sup>22</sup> Vgl.: Butler, Judith: Psyche der Macht, S.96.

<sup>23</sup>Vgl.: Babka, Anna und Gerald Posselt: Gender und Dekonstruktion, S.81 und 82.

<sup>24</sup> Vgl.: Butler, Judith: Psyche der Macht, S.25.

der Ausgeliefertheit.<sup>25</sup> Eine Erkenntnis, die der Terminus eines „autonomen“ Subjekts verschleiert. Doch genau dieses Selbstbild wird vermittelt. Die Bindung an Normen und sozialen Kategorien unterminieren die Souveränität des Subjekts, doch dies ist zu traumatisch, deswegen wird es als bedrohlich erlebt und nicht bearbeitet.<sup>26</sup>

Performativität von Geschlecht ist dabei ausschlaggebend für die Anerkennung als Subjekt: Denn als Subjekt kann nur gelten, wer ein erkennbares Geschlecht in Erscheinung bringt. Wenn die geschlechtlichen Normen nicht in Erscheinung treten, wird der Mensch erst gar nicht erst zum Subjekt: Er bleibt im Bereich des Verworfenen. Für die Erlangung von Anerkennung als Subjekt, müssen Subjekte intelligibel werden, also kulturell lesbar sein. Subjekt-Werdung ist laut Butler deshalb ein Geschlechtlich-Werden. Dabei spielen Idealisierungen und Normvorstellungen von Geschlecht eine signifikante Rolle, dieser Einschlag von reglementierender Macht ist mit der Ächtung von Homosexualität verbunden und deswegen eine zutiefst gewaltvolle Struktur.

In der Performanz von Geschlecht werden diese Normen wiederholt und zitiert.<sup>27</sup> Es gibt dabei kein Original von Geschlecht. Dadurch materialisiert sich „Geschlecht“ auf bestimmte Weise, gemäß dem Vorbild von Idealen, die nie erreicht werden: Auf diese Weise wird das Geschlecht lesbar. Performativität ist eine Praxis der Wiederholung von Akten auf sprachlich-diskursiver Ebene, die Geschlechternormen zitiert und dadurch die Materialität des Körpers als Geschlechtskörper in der Wahrnehmung erschafft, und in dessen Verlauf auch Subjektivierung als der psychische Vorgang der Geschlecht-Werdung stattfindet.<sup>28</sup> Butler begreift das „Geschlecht“ als „materialisierende Norm“<sup>29</sup> : „Das „biologische Geschlecht“ ist demnach nicht einfach etwas, was man hat, oder eine statische Beschreibung dessen, was man ist: Es wird eine derjenigen Normen sein, durch die „man“ überhaupt erst lebensfähig wird, dasjenige, was einen Körper für ein Leben im Bereich kultureller Intelligibilität qualifiziert.“

<sup>30</sup> Geschlechtliche Performanz ist dabei keine theatralische Inszenierung, welche sich Subjekte aussuchen, sondern wird im Sinne von geschlechtlichen Zuschreibungen verstanden, die durch wiederholte Zitation geschlechtlicher Normen (Verhaltensmuster, Sprache) an

---

<sup>25</sup> Vgl.: von Redecker, Eva: Zur Aktualität von Judith Butler, S.98.

<sup>26</sup> Vgl.: von Redecker, Eva: Zur Aktualität von Judith Butler, S.98.

<sup>27</sup> Vgl.: Butler, Judith: Psyche der Macht, S.83.

<sup>28</sup> Vgl.: Butler, Judith: Körper von Gewicht, S.22 und S.23.

<sup>29</sup> Dies., S.22.

<sup>30</sup> Butler, Judith: Körper von Gewicht, S.22.

Realitätscharakter gewinnen.<sup>31</sup> Der Körper selbst wird dabei nicht als vordiskursive Wirklichkeit gesehen, sondern als Effekt der sich wiederholenden Zitierung von geschlechtlichen Normen: Er wird performativ hergestellt.<sup>32</sup> Deswegen spricht Butler auch manchmal von Verkörperungen von Geschlecht. Es wird nach Butlers dekonstruktivistischer Kritik auch kein autonomes Subjekt angenommen, dessen körperlicher Ausdruck auf die innen liegende Geschlechtsidentität verweisen würde. Insofern wird „Performativität von Geschlecht [...] nicht als die Möglichkeit eines souveränen Subjekts verstanden, seine Geschlechtsidentität auszudrücken und zu vollziehen, sondern die soziale Geschlechtsidentität (gender) ist gerade insofern performativ, als sie das geschlechtliche Subjekt, das diese nur auszudrücken scheint, als seinen nachträglichen Effekt hervorbringt und konstituiert.“<sup>33</sup>

Im Hinblick auf sein „Selbst“ und sein „wahres Ich“ stellt der geschlechtlich bezeichnete Körper erst den Innenraum als Effekt seiner Materialisation im Zuge der Subjektivation durch die Übernahme von geschlechtlichen Normen her. So ist die Person durch ein Ausdrucksverhältnis von Innen/Außen dargestellt, welches die Illusion von Ganzheit vermittelt und im Sinne der heterosexuellen symbolischen Ordnung anerkennbare Subjekte erzeugt:

„Die Gespenster der Diskontinuität und Inkohärenz, die ihrerseits nur auf dem Hintergrund von existierenden Normen der Kohärenz und Kontinuität denkbar sind, werden ständig von jenen Gesetzen gebannt und zugleich produziert, die versuchen, ursächliche oder expressive Verbindungslinien zwischen dem biologischen Geschlecht, den kulturell konstituierten Geschlechtsidentitäten und dem „Ausdruck“ oder „Effekt“ beider in der Darstellung des sexuellen Begehrens in der Sexualpraxis zu errichten.“<sup>34</sup>

Nach Butler wird Innerlichkeit als „wahre Geschlechtsidentität“ nicht durch körperliche Performanz ausgedrückt, sondern das, was sich am Körper zeigt, die geschlechtliche Darstellung, produziert erst als ihren Effekt einen geschlechtlichen „Kern“ in einer komplexen Inkorporation der regulierenden Normen. Dieser Kern bleibt unsichtbar und festigt durch das Entsprechungsmodell vermittels der körperlichen Erscheinung die Geschlechtsidentität als Vorstellung eines inhärenten Wesenskerns.<sup>35</sup>

---

<sup>31</sup>Vgl.: Butler, Judith: Wenn die Geste zum Ereignis wird. Hg. v. Anna Babka und Matthias Schmidt. Aus dem Englischen v. Anna Wieder u. Sergej Seitz. Wien: Turia/Kant 2019, S.34-35.

<sup>32</sup>Vgl.: Babka, Anna und Gerald Posselt: Gender und Dekonstruktion., S.81-82.

<sup>33</sup> Dies.: S.81-82.

<sup>34</sup> Butler, Judith: Das Unbehagen der Geschlechter, S.38.

<sup>35</sup> Vgl.: Butler, Judith: Das Unbehagen der Geschlechter, S.200-201.

### 3. Verlust und Trauer in der Subjektkonstitution

In Judith Butlers Theorie der Annahme eines Geschlechts über melancholische Einverleibung des verworfenen Anderen wird Subjekt-Sein durch Verlust konstituiert betrachtet und somit als instabil angesehen. Das Verständnis dessen, was es bedeutet ein Subjekt zu sein, ändert sich durch den Bezug auf „Verlust“: Das Postulat eines souveränen Subjekts wird dezentralisiert. Ich-Identität scheint eine „Ablagerung geliebter und verlorener Objekte zu sein, gleichsam der archäologische Rest der unaufgelösten Trauer.“<sup>36</sup> Subjekt-konstitutiver Verlust ist als gesperrte gleichgeschlechtliche Liebesoption ein Wirken sozialer Macht (Heterosexuelle Matrix).<sup>37</sup> Die Unterwerfung unter die Macht ist durch die Figur der Rückwende des Willens gegen sich selbst gekennzeichnet. Diese Wende ist auch als eine Wende gegen sich selbst zu verstehen.<sup>38</sup> Um als Subjekt entstehen zu können, ist das hilflose Kind darauf angewiesen, sich an seine primären Bezugspersonen zu binden, auch wenn diese es schlecht behandeln sollten, denn sein physisches und psychisches Überleben hängt davon ab. So gesehen ist Abhängigkeit von anderen bereits ein konstitutives Merkmal des Subjekts, das es jedoch später verdrängt.<sup>39</sup> Das Subjekt entsteht durch diese Bindung in Abhängigkeit zu seinen frühesten Objekten der Liebe, wie seinen Eltern, seinen Geschwistern, et cetera. Diese Tatsache wird jedoch verleugnet, da sie das autonome Gefühl bedroht, ein „Ich“ zu sein: in sich selbst vollständig und unabhängig von anderen.

Auch zu späteren Zeitpunkten im Leben eines Menschen kommt es zu Verlusterfahrungen. Diese können jedoch im Unterschied zum Ich-konstitutiven Verlust (der Einverleibung einer gleichgeschlechtlichen Liebesoption) sehr wohl betrauert werden und müssen nicht als Verworfenes in der Performanz erscheinen (herumgeistern). Die Trauer um konkrete verlorene Personen ist auch eine Form der Einverleibung des Anderen. Doch in der Trauer, die Ich-transformierend wirkt, kann der Verlust als Bewusstgemachter betrauert werden. Dadurch entsteht weniger Hass (Selbsthass) und weniger innere Ambivalenz und Schuldgefühl, und in der Annahme des Verlusts kann eine friedvollere Beziehung zu sich selbst und zu anderen entstehen, auch wenn der Verlust die eigene Identität für immer verändert und man nicht weiß, was herauskommt und wer man nun ohne den Anderen ist.

---

<sup>36</sup> Butler, Judith: Die Psyche der Macht, S.126.

<sup>37</sup> Vgl.: Villa, Paula-Irene: Judith Butler, S.49.

<sup>38</sup> Vgl.: Butler, Judith: Die Psyche der Macht, S.9.

<sup>39</sup> Vgl.: Dies., S.13.

### **3.1. Die Wendung gegen das Subjekt: die Entstehung des melancholischen „schlechten“ Gewissens**

Der Aneignungsprozess von Subjektivität ist als Unterwerfung zu denken, bei dem aber das Subjekt als Endpunkt der Unterwerfung erst entsteht. Das Subjekt entsteht durch eine Rückwendung gegen sich selbst, die bei der Anrufung des Subjekts stattfindet.<sup>40</sup> Die Rückwende bringt die Bereiche des Sozialen (der regulierenden Normen) und des Psychischen so in Verbindung, dass sie als Entstehung der Reflexivität gedeutet wird. Dadurch wird die Differenz zwischen Realem und Psychischem konstituiert. „Denn die Grenze zwischen Außen und Innen entsteht ja erst durch die Reglementierung des Subjekts. Die Verdrängung ist genau die Rückwendung auf sich selbst, die durch das leidenschaftliche Verhaftetsein mit der Subjektivation vollzogen wird.“<sup>41</sup>

Diese Figur der Rückwende erklärt, inwiefern das psychische Dasein von einer melancholischen inneren Ambivalenz geprägt ist: Die ambivalente Doppelstruktur zeigt sich in der Unterwerfung des Subjekts unter die Macht, die bereits vor dem Subjekt wirkt und dieses formt. Einerseits ermöglicht Macht das Werden des Subjekts, andererseits wird Macht vom Subjekt aufgenommen und wiederholt sich in seinem „eigenen“ Handeln, als dessen „eigener“ Macht.<sup>42</sup> Die das Subjekt hervorbringende Macht richtet sich also auf das im Werden begriffen Subjekt in Form von herrschenden Ideologien und Normen, welche intelligible Subjekte durch die Teilnahme und Teilhabe an den normativen Ordnungen als autonom Handelnde hervorbringen.<sup>43</sup> Subjektivierung meint in diesem Sinn, dass das „Ich“ als Subjekt jenen Kräften unterliegt, die es bilden und die bewirken, dass man sich als „Ich“ verstehen kann.

„„Subjektivation“ bezeichnet den Prozeß des Unterworfenwerdens durch Macht und zugleich den Prozeß der Subjektwerdung. Ins Leben gerufen wird das Subjekt, sei es mittels Anrufung oder Interpellation im Sinne Althusser's oder mittels diskursiver Produktivität im Sinne Foucaults, durch eine ursprüngliche Unterwerfung unter die Macht.“<sup>44</sup>

---

<sup>40</sup> Vgl.: Butler, Judith: Die Psyche der Macht, S.23.

<sup>41</sup> Dies., S.66.

<sup>42</sup> Vgl.: Dies., S.19f.

<sup>43</sup> Vgl.: Funk, Wolfgang: Gender Studies. Paderborn: Wilhelm Fink 2018, S.111.

<sup>44</sup> Butler, Judith: Die Psyche der Macht, S. 8.

Zugleich mit der Rückwende des homosexuellen Begehrens<sup>45</sup>, die als Einverleibung (melancholische Identifizierung) des geliebten Anderen zu denken ist, entsteht das Gewissen als Selbstvorwurf und Schuldgefühl.<sup>46</sup> Schuldgefühl ist also in die Psyche aufgrund des Verlusts der gleichgeschlechtlichen Liebesoption eingeschrieben. So gehorcht das Subjekt von Anfang an dem Verbot der Homosexualität. Das Verbot gleichgeschlechtlichen Begehrens formt das Subjekt und schreibt dieses Begehrens in die Psyche ein. Allerdings so, dass das Verbot der homosexuellen Liebe zu einer gleichgeschlechtlichen Bezugsperson nicht reflektiert werden kann, denn dieses Verbot erzeugt als Verwerfung Melancholie.<sup>47</sup> Dabei werden heterosexuelle Normen vom Subjekt verinnerlicht. Das mit dem kulturellen Verbot belegte Begehren nach der Liebe zur Person gleichen Geschlechts wird nicht als Verlust belassen, sondern gleich verworfen; das bedeutet, es wird dem Bewusstsein unzugänglich gemacht. Als verworfenes Begehren nach der gleichgeschlechtlichen Liebe ist es Ausdruck der reglementierenden Macht in der Psyche. Das Begehren erlischt nicht, sondern muss ständig entsagen, dadurch werden Weiblichkeit sowie Männlichkeit als „aggressiver Zirkel der Entsagung“<sup>48</sup> definiert.

Entsagung nach „Weiblichkeit“ schreibt sich beispielsweise als starre Form der Weiblichkeit in den Körper ein, wie in der Analyse in Bezug auf Idealisierungen von Geschlecht gezeigt werden soll. Diese Entsagungen werden aber auch oft in typischen Männerzirkeln beispielsweise beim Militär als homophobe Gefühle artikuliert, wobei sie mit der Energie aufgeladen sind, die der Verzichtsaft auf homosexuelles Begehren mit sich bringt.<sup>49</sup> Es tauchen „Hüter der Männlichkeit“<sup>50</sup> auf, wie auch in der Analyse zu sehen sein wird, sobald der Protagonist beginnt, den Verlust in Form transvestischer Performanz auszuagieren.

### **3.1.1. Ambivalenzen im Ich**

Das nach Innen gewendete gleichgeschlechtliche Begehren, das verleugnet wurde, erzeugt nun das „schlechte Gewissen“: Die Rückwende des Subjekts auf sich selbst im Zuge der Subjektbildung erzeugt eine „innere Sphäre“, die gekennzeichnet ist durch eine das Ich

---

<sup>45</sup> Vgl.: Dies., S.134.

<sup>46</sup> Vgl.: Dies., S.23.

<sup>47</sup> Vgl.: Dies., S.27.

<sup>48</sup> Dies., S.135.

<sup>49</sup> Vgl.: Butler, Judith: Die Psyche der Macht, S.134.

<sup>50</sup> Butler, Judith: Psyche der Macht, S.135.

kritisierende Stimme, die ständig prüft, negativ reflektiert, und auch stark durch Gefühle von Schuld geprägt ist: Diese Stimme hadert ständig mit dem Ich, das dieser Instanz nie genügt.<sup>51</sup> Als Alterität kryptiert führt der unbetruerte Verlust dort im Ich ein Eigenleben und terrorisiert das Ich mit Urteilen der Wertlosigkeit und Schuld. Das Ich, das durch die (phantasmatische) Inkorporation eines verlorenen Anderen selbst an die Stelle des verlorenen Objekts gerückt ist, wird mit Urteilen der Wertlosigkeit von einer anderen Instanz des Ich zunichte gemacht.<sup>52</sup> Denn: „Das Ich trägt nicht nur das Objekt nach innen, sondern mit ihm auch die Aggression gegen das Objekt.“<sup>53</sup> Die melancholische Einverleibung des verlorenen Anderen ist also von Ambivalenz und Konflikten zwischen „Ich“ und „Über-Ich“ geprägt, die so stark sein können, dass das Ich von einer Auflösung bedroht sein kann.<sup>54</sup> Es kann so aggressiv werden, dass es zum „Schauplatz der Selbstvorwürfe“<sup>55</sup> geworden, als Instrument des „psychischen Terrors“<sup>56</sup> sich gegen sich selbst wendet und Suizid „anfordert“, wenn sich der Zorn nicht „gegen den Toten richte[t]“<sup>57</sup> Es sind eigentlich die ambivalenten Gefühle, die der verlorenen Person gelten, die als „Schatten auf das Objekt fallen“<sup>58</sup>

Die psychisch gewordene Norm äußert sich in diesen Ambivalenzen, die sich letztlich wiederum veräußern können. Das Ich kann sich nämlich auch gegen diese Norm des verinnerlichten Ich-Ideals richten, um psychisch zu überleben. Dazu braucht es einen Überlebenszorn, der den Verlust in Form von Aggression anerkennt. Das scheinbar Paradoxe an Butlers Schlussfolgerung jedoch ist, dass dieser wieder veräußerlichte Zorn, der aus der melancholischen Verbindung mit einem verschwundenen Anderen herrührt, die Grenzen des Ich sprengt und das Ich sozusagen unterhöhlt. Das bedeutet, obwohl sich dieser Zorn gegen den verlorenen Anderen richtet, ist es nicht das Ich, sondern „[d]er Wunsch zu leben“<sup>59</sup> Der Lebenswunsch und der Wunsch zu sterben sind die Ambivalenzen, die die Melancholie durch den Verlust erzeugt.<sup>60</sup> Es gibt, da diese Ambivalenzen in der Psyche jedoch fortbestehen,

---

<sup>51</sup> Vgl.: Dies., S.26.

<sup>52</sup> Vgl.: Dies., S.174.

<sup>53</sup> Dies., S.174.

<sup>54</sup> Vgl.: Dies., S.181.

<sup>55</sup> Dies., S.168.

<sup>56</sup> Dies., S.178.

<sup>57</sup> Dies., S.179.

<sup>58</sup> Vgl.: von Redecker, Eva: Zur Aktualität von Judith Butler, S.89.

<sup>59</sup> Butler, Judith: Die Psyche der Macht, S.180.

<sup>60</sup> Vgl.: Dies., S.180.

daher auch keine „abschließende Trennung der Trauer von der Melancholie.“<sup>61</sup> In diesem Sinn verschwinden auch die Ambivalenzen in der Trauer nicht, da sie als Konsequenzen der Bearbeitung des Verlusts entstehen. Insofern fällt Trauerarbeit unter die Melancholie.<sup>62</sup>

In der Analyse werden der kindliche Ich-Erzähler, die Mutter und auch die spätere Freundin des Protagonisten, Hanna, von diesem Zorn erfasst, da sie als melancholische Figuren mit ambivalenten Gefühlen kämpfen und ein Bewusstsein für diesen primären Verlust immer wieder aufflackert, der dann veräußert wird in Form von blindem Zorn, der das Ich unterhöhlt. Dieser Zorn als Lebenswille gelesen wird im Übertrittsprozess der Normen von Innen nach Außen durch die Figuration von Hybridität dargestellt. Auch die Figuration des „Plastik-Jesus“ kann als Paradigma für jene Ambivalenz gelten.

### **3.1.2. Heteronormativität**

Die Zwangsheterosexualität ist als eine Form des Begehrens zu denken, die durch das Verbot der Homosexualität erzeugt wird, indem die kindliche Liebe zur Person gleichen Geschlechts inkorporiert wird, da sie unbewusst bleibt und durch das Verbot nicht anerkannt und nicht betrauert werden kann. So entsteht „eine Kultur der Geschlechtermelancholie, in der Männlichkeit und Weiblichkeit Spuren unbetrauerter und unbetrauerbarer Liebe sind.“<sup>63</sup> Denn nur in der Unterordnung können Subjekte bestehen. Sie müssen das gleichgeschlechtliche Begehren aufgeben, um anerkannt zu werden, daher sind sie abhängig von der Macht, die als Norm in der eigenen Psyche einverleibt wird.<sup>64</sup>

Judith Butler betont, dass „die Geschlechtszugehörigkeit [...] genau aus dem besteht, was in der Sexualität unartikuliert bleibt.“<sup>65</sup> Die heterosexuelle Matrix fordert „den Verlust bestimmter sexueller Verhaftungen“<sup>66</sup> geradezu ein. Weiters sollen diese Verluste nicht bewusst werden, sie müssen verdrängt werden, mehr noch: verworfen. Dadurch werden geschlechtliche Identifizierungen, Männlichkeit und Weiblichkeit, erst erzeugt. So gesehen sind geschlechtliche Identitäten durch ihre Verluste erst entstanden und dadurch brüchig. Die

---

<sup>61</sup> Dies., S.179.

<sup>62</sup> Vgl.: Dies., S.180.

<sup>63</sup> Die Psyche der Macht, S.132.

<sup>64</sup> Vgl.: Die Psyche der Macht, S.14.

<sup>65</sup> Butler, Judith: Die Psyche der Macht, S.132.

<sup>66</sup> Dies., S.127.

in der Analyse dargestellte Gender-Panik ist als Ausdruck dieser Angst, das Geschlecht jederzeit zu verlieren, da es fragil durch Ausschlüsse entstanden ist, gekennzeichnet.

Transvestische Erscheinungen oder homosexuell identifizierte Menschen werden in diesem kulturellen Feld der heterosexuellen Körper nicht als legitime Subjekte anerkannt, weil sie im Hinblick auf die erzwungene Kohärenz von Innerlichkeit und Ausdruck störend wirken. Sie performieren oft starre Formen von Geschlecht und bringen dadurch die Dynamik der sexuellen Identifizierung auf die Bühne. Sofern sie keine geschlechtliche Einheitlichkeit erzeugen können, gelten sie als Verworfenen. Butler hat das Paradoxe der Dynamik der Anerkennung beschrieben: Durch die Verkörperung von Normen werden Subjekte hervorgebracht, die als „normales“ Subjekt gelten und deswegen als Subjekte anerkannt werden, denn ein normales Subjekt ist das Subjekt schlechthin. In der Verkörperung dieser Normen werden jedoch die Anerkennungsnormen reproduziert und das Feld des Menschlichen, was als erkennbar gilt, in seiner Lesbarkeit eingeschränkt.<sup>67</sup> Sichtbarkeit ist also ein wichtiges Kriterium für Anerkennung. Nur wer sich gemäß bestimmten Schemata „verkörpert“, wird als Subjekt anerkannt. Körper, die durch das Anerkennungsraster fallen, werden als nicht intelligibel betrachtet. Sie bleiben unbenennbar und verworfen.<sup>68</sup> Kulturelle Intelligibilität erlangt ein Subjekt, indem es als kohärentes, autonomes Subjekt gemäß den Normen der heterosexuellen Matrix erscheint.<sup>69</sup>

Macht ist in diesem Zusammenhang in Form von sozialem Reglement als Begrenzung des Begehrens zu denken, denn diese das Subjekt durch einschärfende Reglementierungen, disziplinäre Praktiken und geschlechtliche Normen formende Macht erkennt nur die in Entstehung begriffene Subjekte an, die durch Bedingungen der Heteronormativität konstituiert werden.<sup>70</sup> Es sind also nur bestimmte Subjekte anerkennungswürdig durch die Begrenzungen dessen, was als gesellschaftlich lebbar gilt.<sup>71</sup> Um zu existieren muss sich das Subjekt in vorgefertigte Kategorien unterordnen, somit ist der Mensch diesen Kategorisierungen ausgesetzt und dadurch verletzlich. Die Norm des gesellschaftlich Lebbaaren (und damit auch das verworfene Begehren) nistet sich in die Psyche ein und wendet sich in melancholischer Art gegen das Ich oder wird wiederum aggressiv veräußert. Denn „[s]oweit die Trauer

---

<sup>67</sup> Vgl.: Butler, Judith: Anmerkungen zu einer Theorie der Versammlung, S.51.

<sup>68</sup> Vgl.: Butler, Judith: Körper von Gewicht, S.16.

<sup>69</sup> Vgl.: Butler, Judith: Das Unbehagen der Geschlechter, S.205.

<sup>70</sup> Vgl.: Butler, Judith: Die Psyche der Macht, S.27.

<sup>71</sup> Vgl.: Dies., S.25.

unaussprechbar bleibt, kann sich der Zorn über den Verlust durch die Nichtanerkennung verdoppeln. Und wenn dieser Zorn öffentlich geächtet wird, können die melancholischen Wirkungen einer solchen Ächtung bis zum Suizid reichen.“<sup>72</sup>

### **3.2. Verlust im Zuge der Ich-Konstitution: Melancholische Identifikation**

Judith Butler konzipiert Melancholie nach Freud als Form der gestörten nicht bewussten Trauer. Es wird die Verweigerung des Anderen und die Trauer um den verlorenen Anderen aufzugeben, als Einsatzpunkt der Innennahme des verlorenen Liebesobjekts verstanden.<sup>73</sup> Durch diese Rückwende beginnt das psychische Leben: Das Gewissen entsteht in Form einer das Ich beurteilenden Instanz. Diese Subjektsplaltung ist durch Schuldgefühl und Abschätzigkeit definiert<sup>74</sup> Die inneren Ambivalenzen, die sich vormals auf das geliebte Objekt bezogen, wenden sich gegen das Ich, können aber, wenn sie das Ich mit seinem Zunichtewerden bedrohen, in Form von Zorn wieder nach außen gewandt werden.

Melancholie ist eine Erklärung, wie das Psychische und das Gesellschaftliche ineinandergreifen und in Beziehung zueinander konstituiert werden. Deswegen können sich melancholische Ambivalenzen wie Wut und Zorn im Sozialen ausdrücken.

Geschlechtliche Identifizierungen (im Sinne der Geschlechtszugehörigkeiten) werden laut Judith Butler durch melancholische Identifizierungen erzeugt.<sup>75</sup> Die psychische Aneignung von einer weiblichen beziehungsweise männlichen Position von Geschlecht geht einher mit einem Homosexualitätsverbot, das aus den dominierenden Normen der Gesellschaft entsteht.<sup>76</sup> Männlichkeit und Weiblichkeit werden als diskursive Größen verstanden, die durch Ausschluss einer gleichgeschlechtlichen Liebe konstituiert sind.<sup>77</sup> Durch den Ausschluss ist nun immer auch eine Spur des Verlusts im Subjekt vorhanden, der durch die negierte Option zustande kommt.<sup>78</sup> So gesehen bedroht das Begehren nach dem gleichgeschlechtlichen

---

<sup>72</sup> Vgl.: Dies., S.139.

<sup>73</sup> Vgl.: Dies., S.157.

<sup>74</sup> Vgl.: von Redecker, Eva: Zur Aktualität von Judith Butler, S.96.

<sup>75</sup> Vgl.: Butler, Judith: Die Psyche der Macht, S.127f.

<sup>76</sup> Vgl.: Butler, Judith: Die Psyche der Macht, S.127.

<sup>77</sup> Vgl.: Laquiéze-Waniek, Eva: Von der melancholischen Identifikation zur Aneignung des Geschlechts. Butler liest Freud. S.59-82. In: Bidwell-Steiner u. Anna Babka (Hg.): Obskure Differenzen. Psychoanalyse und Gender Studies. Gießen: Psycho-Sozialverlag 2013., Hier. S. 60.

<sup>78</sup> Vgl.: Butler, Judith: Psyche der Macht, S.181.

Liebesobjekt das Subjekt mit seiner Auflösung.<sup>79</sup> Die Einverleibung des geliebten Menschen passiert aus einer Sperre des gleichgeschlechtlichen Begehrens heraus, dem „barrierten Objekt“<sup>80</sup> In der melancholischen Identifizierung wird dieses Objekt ein Teil des Ich. All jene psychischen Fantasien, Verhaltenscodes, Ideale und Wunschvorstellungen, die für die weibliche oder männliche Identifizierung als unpassend gelten, werden ebenso ausgeschlossen.<sup>81</sup>

Um eine männliche Geschlechtsidentität zu erlangen, muss die Weiblichkeit der Mutter abgewiesen werden, um sie sich gleichzeitig einzuverleiben. Daraus ergibt sich die heterosexuelle Orientierung und gleichzeitig auch die zuvor beschriebenen Ambivalenzen, die sich in der Angst vor Homosexualität äußern.<sup>82</sup> Homosexuelles Begehren erscheint unbewusst als Angriff auf die Identifizierung als „Frau“ oder „Mann“, denn dadurch wird diese in Frage gestellt.<sup>83</sup>

Der kleine Bub identifiziert sich mit der Mutter, weil er sie liebt. Somit entsteht auch eine Identifikation mit seiner Weiblichkeit: Aufgrund des Verbots muss er diese Identifizierung mit der Weiblichkeit aber verwerfen. Durch diese Verwerfung, die einer Verleugnung gleichkommt und damit unbeträuerbar wird, verleibt er sich die Weiblichkeit ein und gleichzeitig auch das Begehren. In der heterosexuellen Orientierung, Frauen zu begehren, liegt auch der Wunsch verborgen, so zu sein wie sie. Das Verlangen nach dem Weiblichen ist (in einer starren Lesart von weiblichen und männlichen Positionen) in der Tat durch diese Verwerfung gekennzeichnet: Er will die Frau, die er niemals sein würde“<sup>84</sup> Denn „[u]m keinen Preis würde er als die Frau dastehen. Und deshalb will er sie“<sup>85</sup> Je mehr ein heterosexuell identifizierter Mann das Frauenideal beehrt, desto stärker seine Einverleibung des Verlusts seiner Weiblichkeit.

Meyerhoffs Figur Joachim verkörpert diese Frau in einer Maskerade-Szene. Der Verlust dieser Identifizierung mit dem Weiblichen kommt in kleinen Gesten der Weiblichkeit immer wieder zum Vorschein und erscheint weniger rigid als in der überdeterminierten geschlechtlichen

---

<sup>79</sup> Vgl.: Dies., S.14.

<sup>80</sup> Dies., S.129.

<sup>81</sup> Vgl.: Quindeau, Ilka: Verführung und Begehren: die psychoanalytische Sexualtheorie nach Freud. Stuttgart: Klett-Cotta 2008. S.121.

<sup>82</sup> Vgl.: Butler, Judith: Die Psyche der Macht, S. 129 sowie 128.

<sup>83</sup> Vgl.: Quindeau, Ilka: Verführung und Begehren, S.218.

<sup>84</sup> Vgl.: Butler, Judith: Die Psyche der Macht, S.129.

<sup>85</sup> Butler, Judith. Die Psyche der Macht, S.129.

Performanz. Denn im Drag kann die verworfene Identifizierung zum Ausdruck gebracht werden. Aufgrund der binären Kodierung von Geschlecht ist es nicht so einfach, in einer Person Begehren und Identifizierung zu leben.

Wenn ein Mädchen die Mutter geliebt hat, dann kann sich das Begehren nicht ausdrücken oder auf eine weibliche Ersatzfigur übertragen<sup>86</sup>, sondern das gleichgeschlechtliche Begehren bleibt als Liebesenergie bestehen und wird – als heterosexuelle Orientierung – auf den Vater übertragen (dadurch kommt das Verbot zum Tragen), während die Identifizierung mit dem gleichen Geschlecht voranschreitet.

„Wenn man nur in dem Maße Mädchen ist, in dem man kein Mädchen will, dann wird das Verlangen nach einem Mädchen das Mädchensein in Frage stellen; in dieser Matrix erschüttert also das homosexuelle Begehren die Geschlechtszugehörigkeit.“<sup>87</sup>

Identifizierung als Inkorporation einer verlorenen Liebe zur Bezugsperson des gleichen Geschlechts „ist also keine mysteriöse Seelenverschmelzung, sondern das wehmütige Agieren an Stelle eines Anderen, dessen unerträgliche Abwesenheit oder Unbegehrbarkeit nicht zugegeben werden kann.“<sup>88</sup> Der Prozess der Identifizierung als melancholischer Einverleibung des geliebten Anderen ist vor allem auch auf körperlicher Ebene zu denken. Sie verlagert die Identifizierungen auf die körperliche Ebene, beruft sich auf Freud, „[...] dass das Ich vor allem ein „Körper-Ich“ sei. [...] Als Körperliches nimmt das Ich eine geschlechtsspezifische Morphologie an. Die frühe Form der Identifizierung, verstanden als eine Form der Einverleibung oder Inkorporation [...] bildet den Körper, bildet die geschlechtsspezifische Morphologie.“<sup>89</sup> Die Melancholie wird als „trickreicher Modus“ der Verlustverarbeitung beschrieben:<sup>90</sup> Denn durch die Identifizierung mit dem Anderen, ist dieser nicht verloren. Die Einverleibung „rettet“ den Anderen vor dem Verlust, denn er wird im Inneren bewahrt. Der „Preis“ dafür ist das Begehren nach dem (Elternteil) gleichen Geschlecht(s): Dieses muss aufgegeben werden.<sup>91</sup> Die Identifizierung ist also eine Art Ersatz

---

<sup>86</sup> Dies., S.129.

<sup>87</sup> Vgl.: Dies., S.129.

<sup>88</sup> Von Redecker, Eva: Zur Aktualität von Judith Butler, S.91.

<sup>89</sup> Quindeau, Ilka.: Verführung und Begehren, S. 216.

<sup>90</sup> Vgl.: Dies., S.217.

<sup>91</sup> Vgl. Dies., S.217.

für das Begehren. Der Verlust bewohnt dabei weiterhin das Ich und ist in diesem Sinn Teil der Formierung des Ich.<sup>92</sup>

Die Melancholie ist die Reaktion auf den erzwungenen Verzicht auf die Eltern oder sonstige primäre Liebesobjekte. Dies setzt den Aneignungsprozess von geschlechtlicher Identifizierung als Mädchen oder Bub in Gang: Die Verwerfung erzeugt die Identifizierung mit dem verleugneten Verlust als weibliche oder männliche Identifizierung.<sup>93</sup> „Das verlorene Gegenüber wird erhalten [das Ich setzt sich an seinen Platz] – aber nicht als Gegenüber in der Welt sondern im selbst. Um die Andere nicht aufgeben zu müssen, wird das Ich selbst zu jener Anderen.“<sup>94</sup> Die Liebe zu den gleichgeschlechtlichen Subjekten wird nicht eingestanden und kann daher nicht betrauert werden. So werden aber Männlichkeit und Weiblichkeit immer wieder heimgesucht von dem Opfer, das sie für ihre Geschlechtswerdung darbrachten: Homosexualität wird als unbetrauerter Verlust mit der weiblichen oder männlichen Identifizierung mit inkorporiert.<sup>95</sup> „Von Anfang an ist dieses Ich anders als es selbst; die Melancholie zeigt, daß man überhaupt nur etwas wird, wenn man den anderen als sich selbst in sich aufnimmt.“<sup>96</sup>

Mit der „Spur des Anderen“ im Ich entsteht auch eine Angst, vor dem Verlust des Geschlechts, da das homosexuelle Begehren im Inneren wirkt: „Die Angst vor homosexuellem Begehren bei einer Frau kann also zu Panik über den drohenden Verlust ihrer Weiblichkeit führen, zur Angst daß sie gar kein Frau, keine richtige Frau ist, daß sie zwar auch nicht ganz Mann, aber einem Mann ähnlich und damit irgendwie monströs ist.“<sup>97</sup>

In der Analyse wird Gender-Panik in Form von hyperbolischer Weiblichkeit dargestellt. Die überschminkten Mädchen tragen die Signifikanten von Weiblichkeit auf der Gesichtsoberfläche. Die Angst vor Verlust der Weiblichkeit, sobald ihr Make-up verschmiert wird, deutet auf Angst vor homosexuellem Begehren hin, das sie einverleibt haben. Auch in Bezug auf die empfundene Monstrosität im Hinblick auf das einverlebte Begehren nach dem

---

<sup>92</sup> vgl. Butler, Judith: Die Psyche der Macht, S.125f.

<sup>93</sup> Vgl.: Dies., S.136f.

<sup>94</sup> von Redecker, Eva: Zur Aktualität von Judith Butler, S.89.

<sup>95</sup> Vgl. Butler, Judith: Die Psyche der Macht, S.130.

<sup>96</sup> Butler, Judith: Die Psyche der Macht, S.182.

<sup>97</sup> Butler, Judith: Die Psyche der Macht, S.128.

Anderen kann der Verlust als verlorene Liebesbeziehung und den Zorn darüber gelesen werden. Meyerhoff figuriert diese Wut als Hybridisierung von Mensch und Monster.

### 3.3. Beziehungsförmigkeit von Identität

Es soll vor dem theoretischen Hintergrund der Beziehungsförmigkeit von Identität reflektiert werden, inwiefern „Trauer“ als Wirkung eines Verlusts die eigene Identität zu transformieren vermag,<sup>98</sup> durch den Umstand, dass man mit der Person, die gestorben ist auch etwas von sich selbst verloren hat. Es wird gemäß Judith Butlers Überlegungen in der Trauer auch „etwas von dem enthüllt, wer wir sind, etwas, das die Bindungen beschreibt, die wir an andere haben, was uns zeigt, daß diese Bindungen das darstellen, was wir sind, Bindungen oder emotionale Bande, die uns ausmachen.“<sup>99</sup> Insofern ist Trauer ein Indiz dafür, dass andere das Selbst konstituieren, durch die Verbindung, die man durch die Liebe oder Abhängigkeit entwickelt. Wenn wir einige solcher „Bindungen verlieren, durch die wir konstituiert sind, wissen wir nicht, wer wir sind oder was wir tun sollen.“<sup>100</sup> Nach Judith Butlers Überlegungen wird das eigene Dasein von gesellschaftliche Bedingungen erzeugt, denn das soziale Leben ist schon vor dem Leben als Subjekt da. Das bedeutet, dass die Entstehungs- und Lebensbedingungen für Subjekte nicht die eigenen sind, sondern die gesellschaftlichen, die das Leben der Psyche gestalten.<sup>101</sup>

Auch das Bedürfnis nach Anerkennung als soziale Lebensfähigkeit ist in der Gemeinschaft situiert.<sup>102</sup> Identität im Sinne eines Selbst-Seins ist demgemäß in einem eher relationalen Sinn aufzufassen: Es sind keine „getrennte[n] Identitäten im Kampf um Anerkennung [auszumachen], sondern [wir sind] bereits in einen wechselseitigen Austausch einbezogen [...]“.<sup>103</sup> Identität ist daher als eine vermittelte Kategorie aufzufassen und Trauer ist der Ausdruck dieser Instabilität, eben da wir durch die Bindung zu anderen konstituiert sind, die wir verlieren können und die uns der Verletzbarkeit preisgeben. Insofern deckt Trauer die Abhängigkeit und die Konstitution der eigenen Identität vermittelt durch andere auf. Und es stürzt

---

<sup>98</sup> Vgl.: Butler, Judith: Gefährdetes Leben. Politische Essays. Aus dem Englischen v. Karin Wördemann. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2012 (=Edition Suhrkamp 2393), S.38.

<sup>99</sup> Dies., S.39.

<sup>100</sup> Butler, Judith. Gefährdetes Leben, S.39.

<sup>101</sup> Vgl.: Butler, Judith: Die Psyche der Macht, S.183.

<sup>102</sup> Vgl.: Butler, Judith: Gefährdetes Leben, S.62.

<sup>103</sup> Dies., S.61.

uns in eine Desorientierung, da wir nicht mehr wissen, wer wir ohne den verlorenen Anderen sind. Was wir an ihm verloren haben. Wenn man Verluste verkraften muss, dann werden diese Verluste zum Teil des eigenen Selbst, das durch den Tod des geliebten Menschen innerlich leerer wird und den Verlustschmerz als inneren Kern annimmt, da er als Schmerz über die verlorene Liebe den verlorenen Anderen repräsentiert. In der Melancholie können Verluste nicht betrauert werden, denn sie gelten als nicht erlebt<sup>104</sup>, während in der Trauer der Verlust generell im Bewusstsein erreichbar ist, obwohl er sehr oft verdrängt wird. Auch (Öffentliche) Betrauerbarkeit und melancholische Verwerfung des Verlusts hängen wie Butler konstatiert, zusammen: „[I]m gesellschaftlichen Ausschluß von Trauer haben wir vielleicht das zu suchen, was die innere Gewalt des Gewissens speist.“<sup>105</sup>

In der Rede von der Beziehungsförmigkeit nimmt Judith Butler Bezug auf die „soziale Verfasstheit unserer Körper“<sup>106</sup> Als „sozial verfasste Körper sind wir an andere gebunden und gefährdet, diese Bindungen zu verlieren [...]“<sup>107</sup> Die Trauer verändert die Identität des eigenen Ich, da der Andere ein Teil des eigenen Selbst war. Butler betont, dass gerade in Situationen der Trauer deutlich wird, dass man sich selbst nicht ganz kennt, da ein Teil des eigenen Ichs „aus den rätselhaften Spuren der anderen besteht“<sup>108</sup> Wenn es nun an Anerkennung des Verlustschmerzes der trauernden Personen mangelt, oder es sogar ein öffentliches Verbot zur Trauer gibt, dann hat diese ausbleibende Anerkennung die Wirkung, dass der Verlust derealisiert wird: Denn in der Öffentlichkeit zu trauern ist laut Butler Teil jener Norm, „die bestimmt, wer ein betrauernswerter Mensch ist“<sup>109</sup> Anerkennen heißt, den Anderen in seinem Werden anzuerkennen, und dies gilt insbesondere für Trauer, wenn es um die Veränderung der Identität geht, die insbesondere durch den Schmerz der Trauer in Gang gesetzt wird. Es fehlt die Anerkennung des Schmerzes als Bejahung der Liebe zum verstorbenen Anderen durch die anderen, und dafür, dass es einen Verlust gegeben hat. Es kann dahingehend eine extreme Abwehr konstatiert werden, dass Verstorbene im Nachhinein entwertet werden, und ihnen dadurch Betrauerbarkeit abgesprochen wird. Die Inszenierung im öffentlichen Raum

---

<sup>104</sup> Vgl.: Butler, Judith: Die Psyche der Macht, S.170.

<sup>105</sup> Dies., S.171.

<sup>106</sup> Butler, Judith: Gefährdetes Leben, S.58.

<sup>107</sup> Butler, Judith: Gefährdetes Leben, S.37.

<sup>108</sup> Dies., S.63-64.

<sup>109</sup> Butler, Judith: Gefährdetes Leben, S.55.

hingegen, ist als Teil jener Dynamik zu verstehen, die „bestimmt, wer ein betrauernswerter Mensch ist“<sup>110</sup>

Öffentliche Trauerhandlungen schließen einige Subjekte ein und andere aus. Wenn man eine Nation ebenfalls als Subjekt anderer Ordnung sieht, dann wird deutlich, wie sehr Betrauerbarkeit auch als Instrument benutzt wird, um „das Volk“ zu kreieren, über „Akte zelebrierter Trauer“<sup>111</sup> In der Analyse wird im Sinne dieser Ein- und Ausschlussdynamik von Anrufungen als Subjekt auch die Nation als Angerufene untersucht, im Hinblick auf ihre formende Kraft einer nationalen Identität. Daraus entsteht eine „allgemeine Melancholie und Derealisation des Verlusts“<sup>112</sup>

#### **4. Der verlorene Andere: Geschlechterperformanz**

Die Melancholie über das Verworfenen kann als „eingefrorene Formierung des Selbst“<sup>113</sup> verstanden werden und gerade in der Übertreibung ausgemacht werden. Dieses Ausagieren vermittelt „betonierte“ geschlechtliche Performanz kann als ein Ausagieren der psychischen Sperre des Verworfenen interpretiert werden: Die geschlechtliche Performanz im Text wird daher auf das Ausgeschlossene, Unentzifferbare (die verlorene gleichgeschlechtliche Liebesoption) rückbezogen gelesen.<sup>114</sup> Denn heterosexuelle Melancholie, die durch jene Einverleibung eines Ideals oder einer echten Person entsteht und als Spur des Verlusts im Subjekt fungiert, ist als „Narrativ vom Identitätserwerb“<sup>115</sup> gerade durch soziale Normen bestimmt.

Die Liebe zum gleichgeschlechtlichen Elternteil oder zur ersten Bezugsperson wird in melancholische Identifizierung umgewandelt: Männlichkeit entsteht durch eine Verwerfung der Identifikation mit dem Weiblichen (der Sohn nimmt die väterliche Männlichkeit an), während sich die weibliche Identifizierung aus einer Verwerfung des Männlichen ergibt (die Tochter nimmt die mütterliche Weiblichkeit an). Zugleich wird auch die heterosexuelle

---

<sup>110</sup> Dies., S.55.

<sup>111</sup> Dies., S.55.

<sup>112</sup> Dies., S.55.

<sup>113</sup> von Redecker, Eva: Zur Aktualität von Judith Butler, S.118.

<sup>114</sup> Vgl.: Butler, Judith: Körper von Gewicht, S.322.

<sup>115</sup> von Redecker, Eva: Zur Aktualität von Judith Butler, S.98.

Position gestärkt.<sup>116</sup> Weiblichkeit und Männlichkeit beziehen sich nicht unbedingt auf exakt die vorgelebte Geschlechtsidentität der Bezugspersonen, sondern finden als fremde Fantasien Eingang: Über den Körper werden Gesten, Stile, Tabuisierungen, erotische Körperbezeichnungen et cetera angenommen.<sup>117</sup> Geschlechtliche Performanz kann als „Ausdruck“ beziehungsweise sogar als „Anklage“ interpretiert werden.<sup>118</sup> Ein Geschlechter-Ideal wird anhand der Geschlechter-Performanz inszeniert.<sup>119</sup> Dabei werden die „Inkonsistenzen der symbolischen Ordnung“<sup>120</sup> über die Oberfläche des Körpers dargestellt. Insofern ist die körperliche Inszenierung der Dreh- und Angelpunkt für die Darstellung von Identität, die die Spuren des verlorenen Anderen trägt.

In der Analyse wird das Verworfenen durch übertriebene geschlechtliche Darstellung auf die Bühne gebracht und sichtbar gemacht. In den starren Formen der geschlechtlichen Konstruktion zeigen sich in der Literatur die Einverleibungsphantasien der verlorenen Anderen. Wenn man den Körper als Kommunikator versteht, der eine Beziehung zum verlorenen Anderen herstellen möchte,<sup>121</sup> dann lässt sich die einverleibte Alterität als Verlust darstellen: In der „Überdetermination der Identifizierung“<sup>122</sup> liegt der Schlüssel zu den Verlustspuren im Ich.

#### **4.1. Geschlecht als Idealisierung**

Gender-Ideale werden über spezifische Vorstellungen von vergeschlechtlichten Verhaltensmustern, Handlungsrouninen, aber auch Körpermerkmalen und anderer diskursiv vermittelter geschlechtlicher Normen und Fantasien erzeugt. Das geschlechtliche Ideal ist ein Ziel, das niemals wirklich erreicht wird, das aber Aggression erzeugt, die nach innen genommen wird.<sup>123</sup> Es zeigt sich jedoch als „andauernde Darstellungsarbeit“, in der

---

<sup>116</sup> Vgl.: Butler, Judith: Die Psyche der Macht, S.129.

<sup>117</sup> Vgl.: von Redecker, Eva: Zur Aktualität von Judith Butler, S.91.

<sup>118</sup> Vgl.: Bronfen, Elisabeth Bronfen, Elisabeth: Mourning becomes Hysteria. Zum Verhältnis von Trauerarbeit zur Sprache der Hysterie. S.31-55. In: Ecker, Gisela (Hg.): Trauer tragen – Trauer zeigen. Inszenierungen der Geschlechter. München: Fink 1999., Hier. S.34.

<sup>119</sup> Vgl.: Butler, Judith: Anmerkungen zu einer Theorie der Versammlung, S.45.

<sup>120</sup> Bronfen, Elisabeth: Mourning becomes Hysteria, S.34.

<sup>121</sup> Vgl. Bronfen, 34, In: TT, Mourning becomes Hysteria, 34.

<sup>122</sup> Butler, Judith: Die Psyche der Macht, S.140.

<sup>123</sup> Vgl.: Butler, Judith: Die Psyche der Macht, S.133.

Geschlechterdifferenz erzeugt wird und „etwas gemacht [wird], was da sein muss“. <sup>124</sup> Über „Darstellungsressourcen“ wie „Kleidung, Gesten, Namen und Bezeichnungen, Tätigkeiten, Stimme“ <sup>125</sup> werden die Geschlechter kulturell sichtbar gemacht.

Durch die Darstellung über die geschlechtlichen performativen Ressourcen wird ein Modell der Entsprechung zwischen dem, was als biologisches Geschlecht bestimmt wird, und der dieser Bestimmung zu folgen scheinenden innerlichen geschlechtlichen „Identität“ sowie dem daraus abgeleiteten heterosexuellen Begehren. <sup>126</sup> konstruiert. Die Erzeugung spielt sich zuerst auf der Oberfläche des Körpers ab: <sup>127</sup> Geschlechter treten in Erscheinung. Es wird „Identität“ hergestellt, die als Naturalisierung von geschlechtliche Normen über Performanz sichtbar wird. Die Idealisierungen, sind Fantasien der reglementierenden Macht: Geschlechtliche Fantasien von Subjekten Männer und Frauen, oftmals mittels eines überspitzten Schemas dargestellt. <sup>128</sup> Diese „übertriebenen Darstellungen“ sind als „Inkorporationen eines verlorenen Anderen ins eigene Ego“ <sup>129</sup> zu lesen. Die starren Performanzen von Mann-Sein und Frau-Sein, etwa als „perfekt weibliche und 100% heterosexuelle Frau“ <sup>130</sup>, verweisen laut Butler paradoxerweise geradezu auf homosexuelle Melancholiker\_innen. <sup>131</sup> „Der heterosexuelle Mann *wird* (ahmt nach, zitiert, eignet an, nimmt den Status an) der Mann, den er „nie“ geliebt und „nie“ betrauert hat, und die heterosexuelle Frau *wird* die Frau, die sie „nie“ geliebt und „nie“ betrauert hat.“ <sup>132</sup> So konstatiert Butler, dass in der geschlechtlichen Performanz das Ideal, das verleugnet wurde, als Zeichen verkörpert wird. <sup>133</sup> Es sind die „überzogenen Identifizierungen“ <sup>134</sup>, die als Symptom des Verlusts gelesen werden können, die als Vorlagen für Identität fungieren. Verwerfungen werden insofern als „Rigidität [...] in Identitäten eingetragen“. <sup>135</sup>

---

<sup>124</sup> Villa, Paula-Irene: *Sexy Bodies. Eine soziologische Reise durch den Geschlechtskörper*. 4. Aufl. Wiesbaden: VS Verlag 2011. (Geschlecht & Gesellschaft Bd. 23), S. 95.

<sup>125</sup> Villa, Paula-Irene: *Sexy Bodies*, S.98.

<sup>126</sup> Vgl.: Butler, Judith: *Das Unbehagen der Geschlechter*, S.38.

<sup>127</sup> Vgl. Butler, Judith: *Die Psyche der Macht*, S.24.

<sup>128</sup> Vgl.: von Redecker, Eva: *Zur Aktualität von Judith Butler*, S.91.

<sup>129</sup> von Redecker, Eva: *Zur Aktualität von Judith Butler*, S. 91.

<sup>130</sup> Dies., S.91.

<sup>131</sup> Vgl.: Butler, Judith: *Die Psyche der Macht*, S.139.

<sup>132</sup> Dies., S.139.

<sup>133</sup> Vgl.: Dies., S.139.

<sup>134</sup> Dies., S.139.

<sup>135</sup> von Redecker, Eva: *Zur Aktualität von Judith Butler*, S.117.

Im folgenden Abschnitt soll die für die Analyse relevante Rigidität in Bezug auf Weiblichkeitsdarstellung im Hinblick auf das performative Wirken des Schönheitsdiskurses untersucht werden.

#### **4.1.1. Der Schönheitsdiskurs als Darstellungspraktik von Weiblichkeit**

Der folgende Abschnitt widmet sich der körperlichen Inszenierung von Weiblichkeit mit facialen Zeichen, wie sie auch in Meyerhoffs Roman rhetorisch dargestellt werden. Der Schönheitsdiskurs wird als Herstellungspraxis von Weiblichkeit interpretiert. Vor allem das Gesicht fungiert als Signifikant der Differenz, wovon die Schönheitsindustrie profitiert, wenn die Rede von „Männerhaut“ und „Frauenhaut“ ist. Das „spektakuläre Geschlecht“<sup>136</sup> ist die „Frau“, deshalb wird Weiblichkeit auch viel stärker zur Schau getragen als Männlichkeit.

Der Schönheitsdiskurs war bis vor kurzem hauptsächlich das Refugium der Weiblichkeit. Make-up fungiert als „weibliche“ Markierung im Gesicht. Die körperliche Handlung des Make-up-Auflegens wird der Weiblichkeit zugeordnet und als Herstellungsverfahren für idealisierte Weiblichkeit gelesen.<sup>137</sup> Der Schönheitsdiskurs wird als vergeschlechtlichende Praktik am Körper und vor allem im Gesicht interpretiert. Schminke ist eine geschlechtliche Darstellungsressource, die traditionell seit der französischen Revolution Frauen in Erscheinung treten ließ, obwohl diese Praktik von einem Spannungsverhältnis zwischen Natürlichkeit und Künstlichkeit geprägt war.<sup>138</sup> Durch Schminke entsteht ein Gesichtsbild, das von einer Fantasie der idealen Weiblichkeit geprägt ist. Weiblichkeit wird vor allem über das Gesicht zur Schau gestellt, da dieses als Träger der Identität fungiert. Identität wird dadurch als geschlechtliche Identität verhandelt. Es wird ein Schönheitsideal nachgeahmt<sup>139</sup>, das durch unterschiedliche Bezeichnungspraktiken am Körper dargestellt beziehungsweise performativ hergestellt wird. Ganz im Sinne des Schichtmodells der Person wird zwischen Oberfläche und Tiefe unterschieden: Das Gesicht wird bezeichnet, um den inneren Wesenskern auszudrücken, der „darunter“ liegt.<sup>140</sup>

---

<sup>136</sup> Butler, Judith: Die Psyche der Macht, S.137.

<sup>137</sup> Vgl.: Böhme, Hartmut: Schminken. Die Person zwischen Natur und Maske. In: Janeke, Christian (Hg.): Gesichter auftragen. Argumente zum Schminken. Marburg: Jonas 2006. S. 45-56, Hier S.55.

<sup>138</sup> Vgl.: Ders., S.48f.

<sup>139</sup> Vgl.: Geiger, Annette: Authentizität und Kosmetik seit Baudelaires „Lob der Schminke“ In: Janeke, Christian (Hg.): Gesichter auftragen. Argumente zum Schminken. Marburg: Jonas 2006. S. 57-77. Hier S.57.

<sup>140</sup> Vgl.: Dies., S.57.

Die Bearbeitung erfolgt auf eine Art und Weise, die vor allem im Hinblick auf das Dezenzgebots funktionieren soll: Mit dem Imperativ der Dezenz kann Schminke auch die Illusion von Weiblichkeit als naturgegeben verstärken, vor allem wenn das geschminkte Gesicht gemäß eines „Dezenzgebotes“ als „natürliche Weiblichkeit“ vorgeführt wird.<sup>141</sup> Geschlechtliche Körperbereiche werden sexualisiert und dem Idealbild untergeordnet: Vor allem gibt es spezifische Zonen im Gesicht, die Augen etwa oder die Lippen, die besonders in der geschlechtlichen Darstellungsweise von Weiblichkeit eine große Bedeutung haben, um das Bild der Frau herzustellen. Dazu zählen die sexualisierte Bezeichnung von Augen, Wangen, Mund, der Haut und den Haaren. Wenn diese Bezeichnungspraktik über Make-up in einer übertriebenen, starren Form passiert: in Form einer „Betonfrisur“ etwa, kann das als Indiz dafür gelten, dass das Weiblichkeits-Ideal in nahezu aggressiver Weise herausgestellt wird. Ein durch Make-up verschönertes Gesicht entspricht einem Geschlechtsideal, das als fremde Fantasie in der Psyche beheimatet ist. Auch andere Schönheitspraktiken am Körper, wie Haare färben, Nägel lackieren, Parfum auftragen, sind kulturelle Handlungen, die Geschlechtlichkeit performativ herstellen, indem sie den Körper als Oberfläche buchstäblich bezeichnen: Weiblichkeit ist als „Bild der Frau“ (wie auch der Name einer Zeitschrift suggeriert) eine vermittelte Identität: In der „übertriebenen“ Schminke wird auf das Verworfenen verwiesen, in einem aggressiven Gestus, der Aufschluss gibt auf die nach innen gewendete Aggression. Es ist eine Überdetermination, die sich über geschlechtliche Zeichen auf der Körperoberfläche einschreibt. Alterität in Form der verlorenen Anderen erscheint in der „starren“ Qualität der körperlichen (weiblichen) Performanz.

#### **4.2. Weiblichkeit als Drag**

Judith Butler versteht „Geschlecht“ als eine Imitation eines Originals, im Sinne eines „Geschlecht-als-*drag*“<sup>142</sup> Denn es sind die Geschlechternormen, die die Verkörperung eines Ideals von Weiblichkeit oder Männlichkeit verlangen, wobei dieses Ideal nie erreicht werden kann. Es ist ein erzwungenes Zitieren der geschlechtlichen Norm, eine Frau oder ein Mann zu werden.<sup>143</sup> In der Analyse stellt die starre Form der Weiblichkeit Maureens beispielsweise die Übertreibung der Anpasstheit an den geschlechtlichen Imperativ, Frau zu werden, über

---

<sup>141</sup> Vgl. Janeke, Christian: Einleitung. In: Janecke, Christian (Hg.): Gesichter auftragen. Argumente zum Schminken. Marburg: Jonas Verlag 2006. S. 9-43, Hier. S.16.

<sup>142</sup> Butler, Judith: Körper von Gewicht, S.316.

<sup>143</sup> Vgl.: Dies., S.318.

Schminke und Frisur aus. Die geschlechtliche Norm wird bloßgestellt in einer hyperbolischen Verkörperung dieser Norm.

Geschlechtsidentität ist „weder eine rein psychische Wahrheit“ noch eine „Oberflächenerscheinung“, sondern ein „Spiel zwischen Psyche und Erscheinung“. <sup>144</sup> Die geschlechtlichen Normen der Heterosexualität wirken oft wie ein Befehl. <sup>145</sup> Der Imperativ, Geschlecht zu werden, erzeugt übertriebene Versionen von Männlichkeit und Weiblichkeit und wirkt dadurch selbst lächerlich. Diese Normen sind unwirksam und müssen deswegen wiederholt werden. <sup>146</sup> In der Analyse bekommen manche weibliche Figuren eine Art Panik, als ihr Make-up zu verwischen droht: Diese Szene wird als parodistische Darstellung der Unwirksamkeit von Geschlechternormen interpretiert, die in der Angst Ausdruck findet, sein Geschlecht zu verlieren. <sup>147</sup>

In Bezug auf die melancholische Einverleibung von Geschlecht ist die Bloßstellung der geschlechtlichen Normen im Drag realisiert: Heterosexualität als zwanghaftes Herstellen der Kohärenz von Geschlecht innerhalb des heteronormativen Systems wird durch Drag allegorisiert. <sup>148</sup> In dieser Hinsicht sind besonders die Kontexte der Travestie von Bedeutung: Wenn es um subkulturelle Praktiken geht, dann kann Travestie Gendernormen durch ironische Aneignung als Herstellungsmechanismen von Weiblichkeit oder Männlichkeit enttarnen. Das Funktionieren von Travestie ist jedoch nur dann garantiert, wenn Übertreibung die Darstellung beherrscht und durch die übertriebenen Darstellungsressourcen Männlichkeit oder Weiblichkeit in einem „normalen“ Kontext in den Blick rückt <sup>149</sup>

Judith Butler geht davon aus, dass „[...] alle Geschlechtsidentität wie *drag* ist oder *drag* ist [...], daß *drag* keine sekundäre Imitation ist, die ein vorgängiges und ursprüngliches soziales Geschlecht voraussetzt, sondern daß die hegemoniale Heterosexualität selbst ein andauernder und wiederholter Versuch ist, die eigenen Idealisierungen zu imitieren.“ <sup>150</sup>

---

<sup>144</sup> Dies., S.321.

<sup>145</sup> Vgl.: Dies., S.325.

<sup>146</sup> Vgl.: Dies., S.325.

<sup>147</sup> Vgl.: Dies., S.327.

<sup>148</sup> Vgl. Butler, Judith: Körper von Gewicht, S.326.

<sup>149</sup> Vgl. Villa, Paula-Irene: Sexy Bodies, S.179f.

<sup>150</sup> Butler, Judith: Körper von Gewicht, S.178.

Weiblichkeit und Männlichkeit als Drag aufzufassen, destabilisiert die Normen von Geschlecht. Das Ideal ist der Maßstab, an dem sich die Performanz orientiert, der aber nicht erreicht werden kann. In der Analyse wird im Hinblick auf die geschlechtliche Darstellung von Weiblichkeit oft der Signifikant Make-up verwendet: Denn auch das ist ein Oberflächenphänomen, das etwas Darunterliegendes, nämlich einen „weiblichen Geschlechtskern“, der nach Ausdruck verlangt, bezeichnet. Die geschlechtliche Kohärenz funktioniert nach Butler durch ein Schichtmodell der Person:

„Die Figur der inneren Seele, die „innerhalb“ des Körpers liegen soll, wird also gerade durch ihre Einschreibung *auf* den Körper bezeichnet [...] Die Seele ist gerade das, was dem Körper fehlt; d.h., der Körper präsentiert sich selbst als ein Bedeutungs-Mangel (signifying lack): Dieser Mangel, der der Körper *ist*, bezeichnet die Seele als das, was nicht erscheinen kann. In diesem Sinne ist die Seele eine Oberflächenbezeichnung, die die Innen/Außen-Unterscheidung selbst anficht und verschiebt, eine Figur des psychischen Innenraums, die als sich ständig verleugnende Bezeichnung *auf* den Körper eingeschrieben ist.“<sup>151</sup>

In der Analyse wird diese Einschreibung mittels Make-up interpretiert, denn es erfüllt in der Analyse verschiedene Funktionen: Unter anderem stellt Schminke auch die Geschlechternormen aus und legt die Konstruktionsmechanismen von Weiblichkeit offen. Zudem hat die kosmetische Bezeichnung der Gesichtsfläche als weibliche Praktik auch eine Funktion der Authentifikation von Geschlecht, im Sinne dessen, dass das Individuum (der innere Kern) auf der Oberfläche erscheinen kann. Make-up ist eine Zitation von Weiblichkeit, die den Konstruktionscharakter von Geschlecht auf die Bühne bringen kann, indem rigide Formen von Geschlecht bloßgestellt werden. Vor diesem Hintergrund kann Geschlecht als Drag die heterosexuelle Geschlechterordnung vervielfältigen.

### **4.3. Transvestische Figurationen**

Drag ist als „geschlechtsübergreifende Identifizierung“ zu lesen.<sup>152</sup> Er fungiert als Allegorie, da die Einverleibungsphantasie, die die Geschlechtsidentität stabilisiert, auf die Bühne gebracht wird.<sup>153</sup> *Die Figur des Transvestiten stellt einen Störfaktor in der symbolischen Ordnung der Heteronormativität dar.* Drag kann als „mimetische Einverleibung des

---

<sup>151</sup> Butler, Judith: Das Unbehagen der Geschlechter, S.199.

<sup>152</sup> Vgl. Butler, Judith: Die Psyche der Macht, S.137.

<sup>153</sup> Vgl.: Dies., S.138.

Geschlechts“<sup>154</sup> im Sinne eines unbefriedigten Verlangens interpretiert werden, da Verleugnung in transvestischer Performanz allegorisiert wird: Dadurch wird die Zurückweisung eines Verlusts verdeutlicht. Die Inszenierung des Transvestiten ist eigentlich als psychisches Ausagieren des Verlusts zu verstehen.<sup>155</sup> Insofern ist Drag als Verhandlung der gegengeschlechtlichen Identifizierungen zu lesen, die heterosexuelle Geschlechtsidentitäten durch Verwerfungen entstehen lässt.<sup>156</sup>

Die Geschlechtsidentität als Kohärenz aus Sex, Gender und heterosexuellem Begehren ist als Phantasie eine Idealisierung, die den Anspruch stellt, die „Wahrheit“ zu sein.<sup>157</sup> Aus diesem Grund sind für die Herstellung und Wahrung einer als kohärent geltenden Identität auch die Grenzen so wesentlich: Innen und Außen müssen stark differenziert werden und als ontologische Wahrheiten aufrechterhalten werden. Es wird die Illusion eines „inneren Organisationskerns der Geschlechtsidentität“<sup>158</sup> erschaffen:

„Wenn man dagegen die Identifizierung als inszenierte Phantasie oder als Einverleibung versteht, wird deutlich, daß die Kohärenz begehrt, erwünscht und idealisiert wird und daß diese Idealisierung der Effekt einer leiblichen Bezeichnung ist.[...] Akte, Gesten und Begehren erzeugen den Effekt eines inneren Kerns oder einer inneren Substanz; doch erzeugen sie ihn *auf der Oberfläche des Körpers*, und zwar durch das Spiel der bezeichnenden Abwesenheiten, die zwar auf das organisierende Identitätsprinzip hinweisen, aber es niemals enthüllen.“<sup>159</sup>

Die Kohärenz von Identität wird durch Travestie oder transvestische Praktiken destabilisiert. Das Ausdrucksmodell von Oberfläche und Tiefe wird dekonstruiert, sobald die Geschlechtsidentität in Frage gestellt wird. Gerade die Maskerade hat das Potenzial die Innen/Außen-Entsprechung auch zu verschieben, indem das Ausdrucksmodell von körperlicher Oberfläche und geschlechtlichem Kern gestört wird. In homosexuellen Kontexten vermischen sich männliche und weibliche Zeichen zu einer kulturell oft unlesbaren Figuration,

---

<sup>154</sup> Butler, Judith: Die Psyche der Macht, S.137.

<sup>155</sup> Vgl.: Dies., S.137.

<sup>156</sup> Vgl. Butler, Judith: Körper von Gewicht, S.323.

<sup>157</sup> Vgl. Butler, Judith: Das Unbehagen der Geschlechter, S.201.

<sup>158</sup> Butler, Judith: Das Unbehagen der Geschlechter, S.200.

<sup>159</sup> Dies., S.,200.

die die Grenzen zwischen Oberfläche und Innenraum verwischt.<sup>160</sup> In der Travestie wird die Imitationsstruktur von Geschlecht exponiert. Die Performanz geschieht mittels Imitation eines Ideals, das als Fantasie nicht in der Psyche des Subjekts entstanden ist, sondern über die Innennahme von Normen als Ideal aus dem Inneren heraus ausstrahlt. Die Kohärenz von Identität ist ein wichtiger Effekt dieses Ideals.

In der Travestie werden Brüche zur Schau gestellt, die die kohärente Geschlechtsidentität in Frage stellen.<sup>161</sup> Künstlichkeit wird exponiert und Attribute, die der Weiblichkeit (oder Männlichkeit) zugeordnet werden, wie Make-up, Haare (Perücken), vestimentäre Codes, aber auch körperliche Insignien (wie Brüste) sind in hyperbolischer Art und Weise zur Schau gestellt.<sup>162</sup> Es werden die geschlechtlichen Normen vorgeführt: Das Ideal der Weiblichkeit wird zwar nachgeahmt, aber verfehlt. Eine Struktur des Verweises wird durch das Spiel des Verhüllens und Exponierens erzeugt: Im Ausagieren der Fantasie einer Weiblichkeit zitiert der Travestie-Praktizierende die „Wahrheits-Effekte eines Diskurses“<sup>163</sup> auf spielerische Art und Weise, durch Selbstinszenierung (auf der Bühne und abseits davon).

Bühnentransvestismus ist im Sinne einer Drag-Queen (oder Drag Kings) stärker stilisiert als in anderen Kontexten. Die Parodie ist offensichtlicher. „Die Performanz der Travestie spielt mit der Unterscheidung zwischen der Anatomie des Darstellers (performer) und der dargestellten Geschlechtsidentität. Zum anatomischen Geschlecht und der Geschlechtsidentität als „innerem Kern“ gesellt sich nun auch die Performanz von Geschlecht als dritte Dimension.<sup>164</sup> Das Äußere wird als Künstlichkeit ausgestellt über hyperbolische Codes der Weiblichkeit. Einerseits wird die dargestellte Geschlechtsidentität als künstlich dargestellt, durch die Verwendung von Perücke, Make-up, hyperbolischer vestimentärer Codes von Weiblichkeit (wie das Paillettenkleid in der Analyse). Daher wird in einem Denken, das auf Entsprechung angelegt ist, auch der „darunterliegende“ Körper als „männlich“ identifiziert. Doch andererseits verweist diese Inszenierung von Weiblichkeit auf einen dieser

---

<sup>160</sup> Vgl.: Garber, Marjorie: Verhüllte Interessen. Transvestismus und kulturelle Angst. Aus dem Amerikan. v. H. Jochen Bußmann. Dt. Ausgabe. Frankfurt a.M.: Fischer 1993, S.215.

<sup>161</sup> Vgl.: Lehnert, Gertrud: Wenn Frauen Männerkleider tragen. Geschlecht und Maskerade in Literatur und Geschichte. München: Dt. Taschenbuch-Verlag 1997.

Löffler, Petra u. Leander Scholz (Hg.): Das Gesicht ist eine starke Organisation. Köln: Du Mont 2004. (Mediologie; 10), S.38.

<sup>162</sup> Vgl.: Garber, Marjorie: Verhüllte Interessen, S.180f.

<sup>163</sup> Butler, Judith: Das Unbehagen der Geschlechter, S.201.

<sup>164</sup> Vgl.: Dies., S.202.

Performanz zugrundeliegenden weiblichen „Geschlechtskern“ des männlichen Travestie-Künstlers, der seine weibliche Identifizierung ausagieren möchte. Sex und Gender werden „ent-naturalisiert“ durch die Performanz, die ein Geschlechter-Original durch die Parodie in Frage stellt:<sup>165</sup> „Indem die Travestie die Geschlechtsidentität imitiert, offenbart sie implizit die Imitationsstruktur der Geschlechtsidentität als solcher – wie auch ihre Kontingenz. [Kursiv im Original]“<sup>166</sup> Diese Performanz im transvestischen Kontext verweist selbst auf die Struktur der Nachahmung, die Geschlecht bedeutet. Der Transvestit ist offensichtlich eine Imitation von Weiblichkeit und in dieser Performanz wird deutlich gemacht, dass Weiblichkeit ihrerseits ein Ideal ohne Original ist. Die nicht parodistische Weiblichkeit wird jedoch als Original verstanden. Doch ein Geschlechterideal kann nie erreicht werden, da es nur als Phantasie existiert.<sup>167</sup> Die inkorporierte Identifizierung wird mit dem Kleidertausch ausagiert, indem die Performanz einen Verlust allegorisiert.<sup>168</sup> Insofern kann die Spur des Anderen in der transvestischen Figuration herausgelesen werden.

---

<sup>165</sup> Vgl.: Dies., S.203.

<sup>166</sup> Dies., S.202.

<sup>167</sup> Butler, Judith: Die Psyche der Macht, S.136-137.

<sup>168</sup> Vgl. Dies., S.137.

## 5. Analyse

### 5.1. Trauer und Verlust im Zeichen der Idealisierung

An Judith Butlers Verknüpfung von Melancholie und Trauer als „Vermittlungsmoment von gesellschaftlichen Normen und Subjektivität“<sup>169</sup> anschließend, soll im folgenden Abschnitt der Fokus auf geschlechtliche Performanz von Weiblichkeit gelegt werden. Ausgehend von der melancholischen Identifikation stellt sich das Verspernte, der Melancholie auslösende Verlust, über starre geschlechtliche Formen dar und artikuliert sich über Idealisierungen von Geschlecht (Weiblichkeit). Paradigmatisch für die Melancholie als Ichverlust stehen die Figuren der Mutter, der Freundin Maureen und der Protagonist Joachim, über den als früheres Selbst von der Ich-Instanz erzählt wird. In Meyerhoffs Schreiben soll im Hinblick auf Identität stabilisierende oder destabilisierende Einschreibungen untersucht werden. Die Anhaftung an den primären Verlust gleichgeschlechtlicher Liebe zeigt sich auf dem Körper als bezeichneter Text. Dabei werden weibliche Darstellungsressourcen wie vestimentäre Codes, aber vor allem auch Make-up als Artikulationsform des unbetrauerbaren Verlusts beziehungsweise auch der (nur) verdrängten Trauer angesehen. Über den Schönheitsdiskurs lassen sich geschlechtliche Normen als Herstellungsmodus von weiblicher „Identität“ auf der Körperoberfläche interpretieren. Diese Normen sind oft etwas übertrieben und gerade deswegen ein Hinweis auf den Deutungskontext der Melancholie, die Einschreibung des verlorenen Anderen.<sup>170</sup>

Weiblichkeit erscheint im Text schon als instabile Identität, insofern über die dargestellten geschlechtlichen Herstellungsverfahren (Einschreibungen des Schönheitsdiskurses unter anderem) verworfene Positionen des Verlusts zur Sprache gebracht werden. Besonders das Gesicht wird als Markierung von Identität gelesen und durch Make-up geschlechtlich semantisiert. Die Überbetonung der weiblichen Performanz mithilfe des Schönheitsdiskurses wird in Meyerhoffs Schreiben oft im Kontext des „Betonierens“ bezeichnet und narrativ als Übertreibung dargestellt. Ein besonderes Augenmerk sollte auf die Wassermetaphorik, die alle Romane durchzieht, gelegt werden, da Wasser und Eis als Signifikanten für die Bewusstheit des Verlusts stehen und in diesem Sinn die melancholische Identifizierung nicht als komplementär zur Trauer aufgefasst wird, lediglich als Grad der Bewusstheit um das Verlustgeschehen interpretiert wird.

---

<sup>169</sup> von Redecker, Eva: Zur Aktualität von Judith Butler, S.86.

<sup>170</sup> Vgl.: Butler, Judith: Die Psyche der Macht, S.135.

### 5.1.1. Einschreibung von Alterität als Artikulation des Verworfenen

Das Setting der folgenden Szene aus dem Roman „Wann wird es endlich wieder so, wie es nie war“ (WWE), wird aus der Sicht des kindlichen Protagonisten Joachim erzählt: Er erinnert sich an seine Kindheit inmitten der psychiatrischen Anlage, in der sein Vater als Direktor der Kinder- und Jugendpsychiatrie tätig gewesen ist. Im Haus der Familie Meyerhoff ist eine Patientin, Margret, zu Gast. Das „Pathologische“ vermischt sich in dieser Szene mit dem sogenannten „Normalen“. Die folgende Textstelle wird vor dem Hintergrund der Normalisierung gelesen. Margret steht dabei für das Verworfene, das sich dem Bereich des „Anormalen“ zuordnen lässt, jener Bereich, der sich der Norm nicht fügt.<sup>171</sup>

Idealisierungen von Weiblichkeit werden als Strategien am Körper interpretiert, die als Praktiken der Normalisierung in Form von Vergeschlechtlichung Ausdruck finden.<sup>172</sup> Anerkennung wird jenen Subjekten zuteil, die gemäß dieser regulativen Macht den Körper geschlechtlich innerhalb der Norm bezeichnen. Die Performanz der Figur der Mutter trägt alteritäre Einschreibungen, die wegen ihrer heterogenen Anmutung als Artikulation von Melancholie gedeutet werden, auch da die Mutter an anderer Stelle als melancholisches Subjekt im Selbsthader verstrickt erscheint.

„Mir kam meine Mutter seit dem Friseurbesuch etwas fremd vor. Sie hatte sich die Haare in einem Schwarz färben lassen, das viel schwärzer war als das ihrer eigenen, grau durchzogenen Haare. Sie sah leicht indianisch aus, und mein Vater hatte sie Nscho-tshi genannt, wie die Schwester von Winnetou. Meine Mutter war schrecklich gekränkt, und Margrets Kompliment freute sie sichtlich.“ (WWE 73-74).

Die Kränkung besteht in der Nähe zum Fremden, zu der als Alterität wahrgenommenen Subjektkategorie des Indianischen. Die Frisur fungiert als Zeichen des Nicht-Ich, dargestellt auf der körperlichen Ebene. Nicht die Mutter entscheidet, dass die gefärbten Haare als Ausdruck einer „Indianerin“ gelesen werden, sondern ihr Ehemann, zu dem sie eine Bindung hat und dessen Domäne als Direktor der Psychiatrie es ist, Abweichungen zum „Normalen“ zu diagnostizieren. Die Aussage, mit der die Mutter in die Subjektkategorie des Fremden eingeordnet wird, empfindet sie als „schreckliche Kränkung“. Diese Verletzung besteht in der Vereinnahmung durch eine andere Subjektkategorie, welche die Konnotation der „Fremdheit“

---

<sup>171</sup> Vgl.: von Redecker, Eva: Zur Aktualität von Judith Butler, S.137.

<sup>172</sup> Vgl.: Butler, Judith: Körper von Gewicht, S.34.

trägt. Dadurch wird Ausschluss und Brüchigkeit in einer homogenen Setzung „Identität“ erzeugt. Innerlichkeit wird als ein Effekt von Normen, die sich auf die Erscheinung beziehen, konstituiert, die über die Oberfläche des Körpers Identität bezeichnen. Das Indianische ist das Fremde/die Alterität, die sich als kränkend für die Mutter erweist, weil es eben eine Klassifizierung als Andere darstellt und nicht den ersehnten Effekt der Unterstreichung ihres Selbst-Seins hatte, durch den kosmetischen Eingriff des Haare-Färbens, als Technik am Selbst. Das Haare-Färben sollte entweder den als weiblich erlebten Innenraum der Mutter verstärken und ihre Identität als Frau dadurch affirmieren oder den als unweiblich erlebten Innenraum auf der Oberfläche mit Signifikanten von Jugend und Schönheit bezeichnen. Die Aussage des Ehemanns, die sie zur Indianerin macht, stellt die Praktik der Selbstverschönerung durch das Haare-Färben als Maskerade dar. Dies erzeugt einen denaturalisierenden Effekt von Weiblichkeit und entfaltet dadurch kränkende Wirkung in Bezug auf das Selbstverständnis der Mutter. Sie wird dadurch zunichte gemacht, indem ihr Mann statt Bewunderung nur parodistischen Spott für die Konstruktionsmechanismen von Weiblichkeit im Sinne hat.

Zusätzlich zur Entlarvung weiblicher geschlechtlicher Praktiken erzeugt die Assoziation, die durch die Namensgebung „Nscho tshi“ mit Natur und Wildheit entsteht, eine verletzende Kraft. Sie konnotiert den Gegensatz zu Kultur und Kultiviertheit und steht im weitesten Sinn für Körperlichkeit statt Geist, wobei der Körper auch schon in Opposition zu Intellekt als „das Andere“ klassifiziert wurde und Weiblichkeit damit in eins gesetzt wurde.<sup>173</sup> Eine Setzung, die von weiblichen Subjekten als gewaltvoll erlebt wurde, besonders unter dem Aspekt, der Ehemann als Direktor der Psychiatrie der „Klinik für Kinder- und Jugendpsychiatrie Hesterberg“<sup>174</sup> als Repräsentant der normativen Ordnung fungiert, der durch seinen Anspruch Subjekte anerkennen oder ausschließen kann.

Die Normen des Schönheitsdiskurses sind Normen der Einschreibung von Weiblichkeit am Körper, die ein weibliches Selbst hervorbringen sollen.<sup>175</sup> Durch die weibliche Performanz wird den so vergeschlechtlichten Subjekten Anerkennung zuteil. Als Selbstkultivierung und Praktik, die Individualität zum Ausdruck bringen soll, liegt der Fokus des Haare-Färbens auf „Akzentuierung und Kreation“<sup>176</sup> eines neuen Aussehens. Durch die Veränderung der Frisur

---

<sup>173</sup> Vgl.: Spangenberg, Ann: Kommunikative Identität im Roman der Anelsächsischen Postmoderne. John Fowles, Peter Ackroyd, A.S. Byatt. Würzburg: Königshausen u. Neumann. (Kieler Beitr. Zur Anglistik u. Amerikanistik; 24), S.30f.

<sup>174</sup> WWE, S.24.

<sup>175</sup> Vgl.: Antoni-Komar, Irene: Kulturelle Strategien am Körper. Frisuren. Kosmetik. Kleider. Oldenburg: dbv 2006. (Mode und Ästhetik; 2), S.6.

<sup>176</sup> Vgl.: Leutner, Petra: Bild und Schminke. Über Falten und die Verdoppelung des Sichtbaren. In:

wird jedoch weniger der Charakter der Mutter unterstrichen, sondern eine verfestigte Alterität des „Indianischen“ in Erscheinung gebracht, was als Auslöschung ihres Selbst vom Ehemann durch ihre Neu-Benennung als „Nscho tshi“ (der Name von Winnetous Schwester) fortgeführt wird. Die Überformung in diese alteritäre Weiblichkeit mit der Konnotation des „Exotischen“ bezeichnet die Figur der Mutter als melancholische Einschreibung unter den Vorzeichen eines „Optimierungsimperativ[s]“<sup>177</sup> in den Text. Der nun überindividuelle Ausdruck von Weiblichkeit durch die perückenhaft anmutenden schwarzen Haare verfestigt die Geschlechtsidentität „Frau“. Der Name der Indianerin ist auch lediglich ein fiktiver Name, nämlich der Name von Winnetous Schwester: Ein Indiz für die Idealisierung, das als Fantasma dem kulturellen Apparat zur Herstellung von Geschlecht anhaftet. Vor der interpretativen Folie der „Zwangsdiskursivierung“<sup>178</sup> kann man zur Schlussfolgerung gelangen, dass in dieser Textstelle die Herstellungsnormen von Weiblichkeit als Idealisierung zum Ausdruck gebracht werden soll.

In diesem Sinn kann die dargestellte Szene als Unterwerfung unter die Normen des Geschlechts angesehen werden: Individualität ist jedoch immer nur im Austausch mit den regulierenden Normen der kulturellen Ordnung zu haben.<sup>179</sup> Die Einschränkung einer Subjektposition mittels Zuschreibung (Anrufung) ist laut Judith Butler etwas Gewalttätiges, da sie andere Positionen ausschließt und totalisierend wirkt.<sup>180</sup>

Selbst-Sein und körperliche Performanz sind in dieser Textstelle miteinander verquickt: Weiblichkeit wird über den Schönheitsdiskurs im Text hergestellt. Das Fremde, die Assoziation mit der Indianerin, zitiert ein imaginäres Ideal, das als „ursprüngliche“ und „wilde“ Weiblichkeit Natürlichkeit assoziieren lässt und das sich mit der Kategorie „Ethnizität“ verbindet. Insofern ist diese Darstellung der Weiblichkeit als Zitat lesbar und fällt als Konstruktion ins Auge. Als Ideal der heterosexuellen Subjektkategorie „Frau“ wird in der Performanz deutlich, dass Benennungspraktiken, welche die Zuweisung zu einer Identitätskategorie bedeuten, auch Enteignungen sein können. Die Abhängigkeit von der

---

Janecke, Christian (Hg.): *Gesichter auftragen. Argumente zum Schminken*. Marburg: Jonas 2006. S. 95-116., Hier: S.95.

<sup>177</sup> Villa, Paula-Irene: Judith Butler, S.17.

<sup>178</sup> Dies.: S.17.

<sup>179</sup> Vgl.: Butler, Judith: *Das Unbehagen der Geschlechter*, S.16.

<sup>180</sup> Vgl.: Villa, Paula-Irene: Judith Butler, S.49.

Anerkennung der Figur des Ehemannes beweist, dass die Mutter über keine kohärente autonome Selbstidentität verfügt, sondern gibt Einblick in das Verletzungspotenzial durch einen geliebten Anderen vermittelt der Benennung als „Nscho tshi“. Durch die Gebundenheit an andere Menschen, die man begehrt und liebt, entsteht eine Abhängigkeit von einem Du.<sup>181</sup> In Form der Anerkennung beziehungsweise der Verweigerung werden Geschlechternormen über die Verkörperung des weiblichen Ideals wirksam.<sup>182</sup>

Die folgende Szene enthält den Kommentar der psychisch erkrankten Figur:

„Duhastaberschönehaareheutemenschichglaubichwerdnichtmehr.“

„Ja, ich war gestern beim Friseur.“ „Derprofessorhateineschönefrauunddasbistdu!“ „Oh, danke für das Kompliment, Margret.“<sup>183</sup>

Vermittels dieser Schreibtechnik wird ein bestimmter Rededuktus im Text dargestellt. Die Verbindung zur Kategorie des „Verrückten“ als Grenzlinie zum Normalen ist anhand dieser Textstelle ersichtlich: Der Sprechakt, der aussagt, dass der Professor eine schöne Frau habe, entspricht der Rede einer psychisch erkrankten Frau. Der Sprechakt kann trotz der Qualität der Verworfenheit, da er von einer Figur getätigt wird, die aus der normativen Ordnung fällt, seine Wirkung als Kompliment entfalten: Das „verrückte“ Sprechen gilt trotzdem in dieser erzählten Welt als wahrhaftiges Sprechen im Sinne einer Perlokution. Die Rede der verrückten Margret ist im Text gezeichnet als eine Rede des engsten Zusammenhangs, als Sprechen aus einer Distanzlosigkeit heraus. Dies kann als Zeichen einer nicht vollzogenen Trennung von Ich und Anderem interpretiert werden, die Unbehagen auslösen kann. Es ist die Haltung eines Kleinkinds, das maßlose Nähe braucht, da es sich noch zu sehr mit der Bezugsperson identifiziert.<sup>184</sup>

Die Mutter des Protagonisten und Ich-Erzählers Joachim nimmt diese Position im Text ein. Das macht die beschriebene Figur Margret verletzlich. Die fehlenden Leerzeichen sind als Zeichen für die zu raumgreifende Präsenz der Figur bezeichnend. Die Aussage, dass der Professor eine schöne Frau habe und diese Frau mit einem „Du“, einer direkten Anrede, bezeichnet wird, verwandelt eine Fremde in eine vertraute Person, der eine Anrede mit einem

---

<sup>181</sup> Vgl.: Butler, Judith: Raster des Krieges. Warum wir nicht jedes Leid beklagen. Frankfurt a.M.: Campus 2010, S.48.

<sup>182</sup> Vgl.: von Redecker, Eva: Zur Aktualität von Judith Butler, S.137.

<sup>183</sup> WWE, S.73.

<sup>184</sup> Vgl.: Mitchell, Juliet: Psychoanalyse, Geschwister und die soziale Gruppe. S. 13-37. In: Bidwell-Steiner u. Anna Babka (Hg.): Obskure Differenzen. Psychoanalyse und Gender Studies. Gießen: Psychozial-Verlag 2013, Hier S. 26.

„Du“ gebührt. Zudem wird durch den Satz ein Besitzverhältnis angezeigt: Der Professor besitzt ein Objekt, eine schöne Frau. Hier wird offensichtlich, dass der Körper die Macht hat, eine Person zu anderen Menschen in Beziehung zu setzen, die man sich nicht ausgesucht hat.<sup>185</sup> Dieses potenziell verletzende Sprechen ist aber durch den prekären Ort der Sprechenden geschützt: Die verrückte Margret spricht von einem kulturellen Außenbereich her, einem Ort, der psychische Erkrankung und grundsätzliche Vulnerabilität sowie kindliche Bedürftigkeit konnotiert. Statt verletzender Wirkung erfreut sich die Mutter des Kompliments.

Schönheit stellt sich als wesentlicher Faktor im Zuge der Anerkennungsdynamik für Weiblichkeit heraus. Die Kategorie der Differenz ist in beiden Frauenfiguren sichtbar: Weiblichkeit wird durch die Gleichsetzung der Mutter mit einer Indianerin von der Kategorie „Ethnizität“ durchkreuzt und Margret ist als Patientin der psychiatrischen Institution eine „verworfenen“ Figur, die als Alterität des „Normalen“ fungiert und das Zeichen von Alterität/Verlust trägt: Denn ein Dasein als psychisch erkrankter Mensch bedeutet den Verlust der Gemeinschaft, insofern ist ein so klassifizierter Mensch ein Grenzbewohner, bezugnehmend auf Butlers Ansatz der Verworfenen Wesen. Er ist an der Grenze des Intelligiblen anzusiedeln.<sup>186</sup> Wie auch schon Foucault bemerkte, werden das „Normale“ und das „Verrückte“ über den Körper konstituiert.<sup>187</sup> Das Pathologische interpretierte er als einen Verlust der Verbindung mit der Gemeinschaft, da psychische Erkrankungen durch den inneren Bezug auf das Selbst auch eine gesellschaftliche Verarmung und Rückzug mit sich bringen.<sup>188</sup> Verletzbarkeit (und Betrauerbarkeit) sind demnach Kriterien, die als Herstellungsmodi des „Menschlichen“ zu verstehen sind.<sup>189</sup>

### **5.1.2. Starrheit als Ausdruck des unbetruerten Verlusts**

Die melancholische Identifizierung stellt sich laut Judith Butlers Theorie auf der Ebene der Performanz von Geschlecht dar.<sup>190</sup> Im Folgenden sollen nun weitere Textstellen vor der Folie der Figuration von Verlust untersucht werden, indem Idealisierungen von Weiblichkeit im

---

<sup>185</sup> Vgl.: Butler, Judith: Gefährdetes Leben, S.43.

<sup>186</sup> Vgl.: Butler, Judith: Körper von Gewicht, S.41.

<sup>187</sup> Vgl: Michel Foucault: Wahnsinn und Gesellschaft. Eine Geschichte des Wahns im Zeitalter der Vernunft 17. Auflage. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2007, S.56.

<sup>188</sup> Vgl.: Ders., S.68.

<sup>189</sup> Vgl. Butler, Judith: Gefährdetes Leben, S.61.

<sup>190</sup> Vgl.: Butler, Judith: Die Psyche der Macht, S.135.

Hinblick auf ihre dargestellte Starrheit untersucht werden. Diese geschlechtlichen Darstellungen sind durch hyperbolische Darstellungsformen gekennzeichnet. Auch auf der narrativen Ebene fungiert auch Eis als Repräsentation der „eingefrorene[n] Formierung des Selbst“<sup>191</sup> im Hinblick auf Melancholie, und Wasser als Bild der Verflüssigung und Bewusstwerdung von Trauer.

Der jugendliche Protagonist und Ich-Erzähler lernt im Roman „Amerika“ seine zukünftige Freundin bei einer Open-Air-Party im Whirlpool während eines Austauschjahres in Amerika kennen: Die Weiblichkeit der Figur wird im Kontext der Heterosexualität eingeführt:

„Da lag ich, mitten in den Rocky Mountains, auf einem Hochplateau. Und tatsächlich auch ich mit einem Mädchen im Arm. Sie war plötzlich da gewesen. Erst ihre Hände an meinem Rücken. Ihr Gesicht verschwommen im Dampf [...] Wir schliefen miteinander, und ich wusste nicht einmal, wie sie hieß. [...] Sie hatte lange nasse Haare, die jetzt gefroren waren und hell klirrten, wenn wir uns küssten. Wieder hörte man lang gezogen einen Wolf heulen.“ (A, 209)

In dieser Textstelle wird das Kennenlernen einer neuen Liebe in die Umgebung von Wasser angesiedelt, das – wie noch zu zeigen sein wird – mit dem Signifikanten „Trauer“ verknüpft ist. Das Gesicht der Frau, als „auffälligste und differenzierteste sichtbare Zone des menschlichen Körpers“<sup>192</sup> ist durch den Wasserdampf verschwommen, doch die langen Haare und die sexuelle Szene konstruieren die Figur als Frau in einer heterosexuellen Einbindung, die natürlich wirkt. Im Kontext des Wassers erscheint die Figur authentisch, und obwohl das Gesicht verschwommen ist, wirkt sie dennoch weiblich und tritt als „Mädchen“ in Erscheinung. Nasse lange Haare wirken einerseits nixenhaft (märchenhaft weiblich) und andererseits repräsentieren „Haare“ im Gegensatz zu „Frisur“ den Bereich des Natürlichen.<sup>193</sup> Diese Prädikate des Weiblichen repräsentieren die Vorstellung von Echtheit und Weiblichkeit. Auch das Setting in der freien Natur der Rocky Mountains trägt dazu bei die Konnotation von Natürlichkeit zu erzeugen. An späterer Stelle wird von diesen Haaren im Sinne einer „getürmten Haarhaube“<sup>194</sup> die Rede sein, eine Aussage, die die Unnatürlichkeit

---

<sup>191</sup> von Redecker, Eva: Zur Aktualität von Judith Butler, S.118.

<sup>192</sup> Leutner, Petra: Bild und Schminke, S. 97.

<sup>193</sup> Vgl.: Antoni-Komar, Irene: Kulturelle Strategien am Körper, S.81.

<sup>194</sup> A, S.213.

und Konstruktion von Gender im Sinne einer kulturellen Überformung durch Schönheitspraktiken betont.

Die gefrorenen Haare des Mädchens, der Figur „Maureen“, erscheinen als textuelles Zeichen für Trauer. Das Eis betont bildhaft das Einfrieren der inneren Gefühlswelt und die rigide Form des Verlusts. Wasser ist ein Symbol für die Wandelbarkeit der Gefühle, da es in verschiedenen Aggregatzuständen auftreten kann. Eis, und generell die Konnotation um „Gefrorenes“, wird zur Darstellung von Melancholie verwendet, sowohl im Sinne der melancholischen Einverleibung als auch im Sinne der aus Schmerz verdrängten Trauer um den kurz zuvor in einem Autounfall verstorbenen Bruder des Protagonisten. Die Szene des Kennenlernens der Figuren wird durch eine Szene, in der die Trauer um den verstorbenen Bruder Martin zum Ausdruck gebracht wird, ergänzt:

„So eilten wir beide leichtfüßig über die gefrorene Oberfläche der Schneelandschaft. Doch sobald wir stehen blieben und uns küssten, knirschte es, und wir brachen ein. Nein, selbst wenn ich es versucht hätte, ich konnte nicht an meinen toten Bruder denken. Ich wollte nicht trauern“ (A, 212)

Die Verweigerung um den verstorbenen Bruder zu trauern wird im Text als Gefahr des Durchbrechens durch die Eisdecke dargestellt. Als starre Form trägt die Oberfläche. Doch bei einem Innehalten, das einer dem Verlustschmerz nachspürenden Haltung gleichkommt, droht die Oberfläche einzubrechen. Ein Durchbruch zu den im Inneren durch Schock erstarrten Trauergefühlen ist nicht erstrebenswert für den Protagonisten: Er kann nicht, er will nicht trauern. Die Bedrohlichkeit, die vom Verlustschmerz ausgeht, und die zu einem Einbruch durch die glatte Oberfläche führen könnte, ist so immens, da der freigelegte Schmerz um den Tod des Bruders den Protagonisten zunichte machen könnte. Daher entscheidet sich der Ich-Erzähler Joachim, die Trauer nicht weiter zu verfolgen. Diese schwelende Trauer um den verstorbenen Bruder ist ein aktueller konkreter Verlust, der sich mit der melancholischen Einverleibung des verlorenen Anderen vermischt und in Form einer verunmöglichten Trauerarbeit im Protagonisten erstarrt.

Im nachfolgenden Roman, als der Ich-Erzähler schon ein paar Jahre älter ist, verwendet er erneut das Symbol der Eisdecke, um sich dem Thema Trauer erzählerisch anzunähern.

„Ich war durch den noch nicht lange zurückliegenden Unfalltod meines mittleren Bruders komplett aus der Bahn geworfen worden. Mein Leben war bis zu diesem Verlust ein stabiles und angenehmes gewesen. Eine verlässlich zugefrorene Fläche, auf der ich gutbürgerlich herangewachsen und wohlbehütet Schlittschuh gelaufen war. Doch jetzt knirschte und taute es gewaltig unter mir. Eine unberechenbare Traurigkeit hatte mich ergriffen und brachte Bewegung in die Tektonik meiner einst so soliden Tage. Ich glitt auf dünnem Eis dahin, doch immer öfter blieb ich unvermittelt stehen, da mich eine Verzagtheit ergriff, die mir den Atem nahm und jeden weiteren Schritt sinnlos zu machen schien. Aber genau dieses Stehenbleiben war gefährlich. Ich musste stets in Bewegung bleiben, um nicht einzubrechen.“(AdL, 37)

Die zugefrorene Decke repräsentiert das „stabile“ und „gutbürgerliche“ Leben, das sich als behütetes Dasein ohne Bewusstheit von Trauer entfaltet hat. Diese Trauer tritt jetzt im Bild des brüchigen Eises auf, durch das der Protagonist brechen könnte. Einzig die Bewegung vermag einen Einbruch zu verhindern. „Stehenbleiben“ wird als Gefahr gesehen, da die Trauer als „unberechenbar“ erlebt wird und die Existenz gefährdet, indem sie den „Atem nimmt“. Das dünne Eis und Tauwetter könnten der buchstäbliche Durchbruch zu den schockgefrorenen Schmerzgefühlen des Protagonisten sein, die unter der Eisdecke liegen, und die ihm immer öfter zu Bewusstsein kommen und den Verlustschmerz anklingen lassen („knirschen“). Stillstand würde bedeuten, sich dem Schmerz zu stellen und damit dem Prozess der Veränderung, der durch Trauer bewirkt wird, Raum zu geben. Doch der abrupte Einbruch von Schmerz ist für den Protagonisten beängstigend und für seine Psyche gefährlich. Denn das Selbst des Protagonisten ist in seiner Konstitution mit dem verstorbenen Bruder verbunden. Man wird laut Butler „offenbar ebensosehr von denen konstituiert, um die ich traure, wie von denen deren Tod ich verleugne [...]“<sup>195</sup>

Die gefühlsmäßige Distanz zum Verlustschmerz ist ein gängiger Umgang mit Verlust. Die Tektonik des Lebens, der Identität, wird durch extreme Trauer beziehungsweise durch eine Verlusterfahrung erschüttert. Es kommen Verwundbarkeit und Schmerz zum Vorschein, die existenzbedrohlich wirken und dem Protagonisten den Atem nehmen, aufgrund der erzwungenen Identitäts- und Sinnfindung ohne den Anderen.<sup>196</sup>

Die Stabilität seines vom Leid der Trauer und von Verlustschmerz noch unberührten Lebens bricht durch den Tod seines Bruders ein. Somit wird seine Ich-Identität aus dieser „unberechenbaren Traurigkeit“ heraus, die das Fehlen einer für die eigene Identität so

---

<sup>195</sup> Butler, Judith: Gefährdetes Leben, S. 64.

<sup>196</sup> Vgl.: Liebsch, Burkhard: Revisionen der Trauer. In philosophischen, geschichtlichen, psychoanalytischen und ästhetischen Perspektiven. Weilerswist: Velbrück Wissenschaft 2006, S. 47.

wichtigen Person wie die des Bruders betrifft, instabil. Denn es ist die Verbindung zu anderen, die einem zum Selbst macht, das man ist: Der Bezug auf uns selbst inkludiert Andere. Ich-Werdung ist nur als Beziehungsgeschehen denkbar.<sup>197</sup> Durch die Verfasstheit der eigenen Identität durch Andere, die man liebt und an die man gebunden ist, erfährt man Verletzbarkeit, ohne Möglichkeit zur Kontrolle. Diese Beziehungsförmigkeit macht die individuelle Identität aus und lässt erkennen, dass „ich meine Beziehung zu dem „Du“ bin“<sup>198</sup> Das Eingeständnis der Abhängigkeit von den Bindungen zu anderen Menschen, stellt sogar eine Art der Enteignung dar.<sup>199</sup>

Die Einbettung der Trauer um den Bruder erfolgt nur als kurzer Einschub in eine viel längere Erzählung über die Beziehung zu seiner amerikanischen Freundin Maureen, dem Mädchen aus dem Whirlpool. Die kurzen Passagen, in denen die Trauer um den Bruder angesprochen wird, erscheinen narrativ mit der Schmerzhaftigkeit des Verlusts zu korrespondieren: Sie dürfen kurz aufflackern, ohne weitere Entwicklung als eigener Handlungsstrang. Dennoch ist die Verbindung von weiblicher Performanz mit Aussagen der Trauer um den verstorbenen Bruder signifikant, aufgefasst als Kommentar über die Brüchigkeit von Identität durch eine konstitutive Verlusterfahrung. Die mehr oder weniger subtilen Übertreibungen in der weibliche Performanz werden aus diesem Grund ebenfalls als Figuration von Trauer und Verlust verstanden, als das Verworfenene, das in der Starrheit hervorschaut.

Die Beschreibung des Wiedersehens mit der nixenhaften weiblichen Bekanntschaft aus dem Whirlpool, Maureen, wird in der folgenden Textstelle als hyperbolische Darstellung von Weiblichkeit gedeutet: Das geschminkte Gesicht von Maureen erscheint bildhaft inszeniert. Diese Darstellung lässt die Interpretation einer Idealisierung von Weiblichkeit zu, wenn man das Gesicht als Bildkörper ansieht, wie es auch die narrative Darstellung des Autors aus der Sicht des Protagonisten und Ich-Erzählers nahelegt: Als dick aufgetragenes, überschminktes Gesicht stellt es eine Störung dar: Die Wiederholung von weiblichen Geschlechternormen erfolgt über den kulturellen Code des Schminkens, wobei das Dezenz-Gebot nicht eingehalten wird und der Eindruck einer Uniformität von Weiblichkeit entsteht. Die Inszenierung der weiblichen Figur erfolgt bildhaft, indem das geschminkte Gesicht mit einem Gemälde

---

<sup>197</sup> Vgl.: Villa, Paula-Irene: Judith Butler, S.43.

<sup>198</sup> Butler, Judith: Anmerkungen zu einer Theorie der Versammlung, S.146.

<sup>199</sup> Vgl.: Dies., S.146-147.

assoziiert wird, aber gleichzeitig der Affekt des Ekels aufkommt: Der Autor setzt die Bedeutung von Make-up (in diesem Kontext: ein uniformes Schönheitsideal von Weiblichkeit und Produktionsmaterial eines Bildkörpers) in Verbindung mit körperlichem Tun: mit Nahrungsaufnahme und fehlender kosmetischer Hygiene:

„Am Strohalm hinterließ sie schmierige Lippenstiftspuren. Ihre Schminke war so dick aufgetragen, dass ich den Strich der Pinselborsten sehen konnte, und auf der Stirn erkannte ich feine Risse wie auf deinem alten Gemälde. Die Wimpern waren von schwarzer Wimperntusche verklebt.“ (A,213)

Der Blick der Leserschaft richtet sich gemeinsam mit dem Blick der Erzähl-Instanz auf Weiblichkeit als Produkt, eine Hervorbringung, die von der rezeptiven Seite der Betrachtenden aus gesehen wird.<sup>200</sup> Es wird eine idealisierte Bildhaftigkeit evoziert, der jedoch Störungen eingeschrieben sind: Risse, die auf ein mögliches Dahinter deuten. Diese Risse verweisen auf eine Tiefenstruktur unter der Oberfläche. Auch wird durch die Geste der Übertreibung, eine Art der Starrheit deutlich, nämlich jene „Starrheit“, die von einer melancholischen Verhaftung an bestimmte Verluste erzeugt wird“<sup>201</sup> Es ist die Künstlichkeit, die als Ausdruck der melancholischen Einverleibung der verlorenen gleichgeschlechtlichen Liebesoption steht. In der Iteration des gesellschaftlichen Imperativs „Werde Frau“, kommt eine Kritik der disziplinierenden Macht zum Vorschein: Dieser Imperativ verlangt ein sehr genaues Maß der Erscheinung: Der kosmetische Auftrag von Make-up muss sich zwischen Individuation und Uniformität die Waage halten: Ein Zuwenig beleidigt den gesellschaftlichen Imperativ des In-Erscheinung-Treten-Sollens von „Geschlecht“, der auch als Wunsch nach Individualität erscheint und als Sorge um sich, Elemente, die mit dem Schönheitsdiskurs und insofern mit kapitalistischer Ökonomie verbunden erscheinen.<sup>202</sup> Ein Zuviel an kosmetischer Optimierung hingegen wirkt verwerflich und beleidigt eine an Uniformität orientierte Auffassung von Schönheit, im Hinblick auf ein Modell von Perfektion und Egalität, „bei dem man eher aufgrund einer genau einstudierten Ablehnung des Auffälligen als durch ostentative Zurschaustellung auffällt“<sup>203</sup>

---

<sup>200</sup> Vgl.: Gehring, Petra: Das Gesichtsbild als Akt. In: Janecke, Christian (Hg.): Gesichter auftragen. Argumente zum Schminken. Marburg Jonas 2006. S. 79-93, Hier: S.79.

<sup>201</sup> von Redecker, Eva: Zur Aktualität von Judith Butler, S.88.

<sup>202</sup> Vgl.: Böhme, Gernot: Schminken: Die Person zwischen Natur und Maske, S. 56.

<sup>203</sup> Esposito, Elena: Die Verbindlichkeit des vorübergehenden: Paradoxien der Mode. Frankfurt a. M. 2004, S. 22. Hier zitiert nach: Geiger, Annette: Authentizität und Kosmetik seit Baudelaires „Lob der Schminke“, S. 58.

In dieser Textstelle wirken die dick aufgetragenen Lippenstiftspuren als das Falsche. Die Rede von den Rissen evoziert eine Tiefenstruktur: Die Vorstellung von Innen und Außen verfestigt sich durch den Gemäldevergleich. Anhand dieser Bildhaftigkeit wird die weibliche Figur als „Andere“ ins Blickfeld gerückt, die im Sinne einer „persona“ beziehungsweise einer Repräsentanz in Erscheinung tritt und in dieser Funktion die Idealisierung von Weiblichkeit deutlich macht. Das Verworfenen wird durch die Überschreitung des „rechten“ Maßes an Kosmetik in Szene gesetzt. Denn in dieser Szene wirkt Make-up als Prädikat von Weiblichkeit alles andere als natürlich und eher abstoßend. Anhand dieses Schreibverfahrens der Übertreibung werden die Normen der Geschlechtswerdung in den Blick gerückt und der gesperrte Verlust in Assoziation mit Bildern verschmutzter, unappetitlicher Nahrungsaufnahme (Lippenstiftverschmierter Strohhalm), auch affektiv erfahrbar gemacht. Allerdings repräsentieren die Lippenstiftmarkierungen am Trinkhalm auch eine moralisch liberale Auffassung in Bezug auf sexuelle Performanz.<sup>204</sup>

In der nächsten Szene wird eine Transformation dargestellt: Es wird dieselbe Frauenfigur im Sinne einer Maxime der Natürlichkeit idealisiert und narrativ verwandelt. Das Wasser hat die transformative Kraft, Künstlichkeit in Natur zu verwandeln. Die Metamorphose ist auch ein Bild, das in Zusammenhang mit der melancholischen Einverleibung des verloren Anderen auftaucht.<sup>205</sup> Zudem ist diese Badezimmer-Szene eingebettet in ein Partygeschehen, das durch doppelte Absenz gekennzeichnet ist: Die Eltern des Gastgebers sind zur Teilnahme an einem Begräbnis außer Haus. In diesen Kontext von Verlust wird Weiblichkeit inszeniert: Das Haar fungiert als Bedeutungsträger für die Differenz Innen-Außen: Die Wasseroberfläche erweist sich als Metapher des Übergangs (der Trennung) zwischen Innen und Außen, zwischen Psyche und Körper. Scheinbar autonome individuelle Identität steht der Subjektkategorie Weiblichkeit als Machteinschreibung von Gendernormen gegenüber.

„Maureen nahm mich bei der Hand und führte mich in den ersten Stock. Zog mich ins verwüstete Badezimmer und schloss uns ein. [...] Wir legten uns in die Wanne. Sie tauchte, ließ sich rücklings unter die Oberfläche gleiten. Ich sah ihr Gesicht unter Wasser. Mit offenen Augen lag sie am Grund der Wanne und schielte. Als sie wieder auftauchte, strich sie sich ihre Haare glatt. Was für eine Verwandlung! Die Steinfrisur, die aussah, als wäre sie für alle

---

<sup>204</sup> Vgl.: Brownmiller, Susan: Weiblichkeit: Frankfurt a. M.: Fischer 1987, S.170.

<sup>205</sup> Vgl.: Dünkelsbühler, Ulrike: Kritik der Rahmen-Vernunft. Parergon-Versionen nach Kant und Derrida. München: Wilhelm Fink 1991, S.96.

Ewigkeit auf ihren Kopf gemauert worden, hatte sich innerhalb von nur fünf Sekunden aufgelöst.“ (A, 269)

Hier wird individuelle Identität über die Haare hergestellt: Die durch das Wasser zunichte gemachte „Steinfrisur“ repräsentiert die kulturellen Einschreibungen von Weiblichkeit. Als körperliche Kodierung ist Frisur eine Einschreibung geschlechtlicher Normen. Die Härte dieser Normen wird in der Rede von der „Steinfrisur“ umgesetzt: Die Identifikation mit dem verlorenen Objekt (der verlorenen Frau, die als Liebesoption gesperrt ist) „wurde“ als Frisur auf den Kopf „gemauert“. Die Verwendung des Passivs übersetzt schon die Wechselwirkung von heteronormativen Idealen und der Identifizierung mit Weiblichkeit. Die Frisur fungiert als Projektionsfläche der idealisierten Anderen, die das Maß aller Dinge wird. So gesehen kann die Frisur als Einschreibung der reglementierenden Macht interpretiert werden.

Wasser ist das Element, das bereits an früherer Stelle mit Trauer und dem Einbruch von Stabilität assoziiert wurde. (Eisdecke) Unterzutauchen kann mit einer Introspektion gleichgesetzt werden. Unter Wasser sein bedeutet möglicherweise, Zugang zu uneingestandenem Verlusten, zu gesperrten Bereichen der eigenen Psyche zu erspüren. Die Natürlichkeit der gelösten Haare steht im Gegensatz zur mit Spray bearbeiteten „Steinfrisur“ für Selbstsein und Selbstbestimmung, etwas das als Signifikant von individueller Identität gelesen werden kann, die aber nicht unabhängig von Geschlecht gelebt werden kann.<sup>206</sup> Denn Haar ist auch ein geschlechtlicher Signifikant: Langes Haar wird in Verbindung mit Jugend und Weiblichkeit gebracht.<sup>207</sup> Vor allem wird die Transformation von kulturell eingeschriebener Weiblichkeitsnorm und „natürlicher“ Seinszustand über die Veränderung des Haares dargestellt: Vorher noch als Frisur verstanden, als kulturelle Markierung von diskursiver Macht, repräsentiert es die Dimension des Gesellschaftlichen der Identität. Als transformiertes Element wird es zum Ausdruck von Echtheit des Körpers und somit Repräsentant eines authentischen Daseins, das bezeichnenderweise körperlich performiert wird. So gesehen kann man Innerlichkeit als Effekt einer körperlichen Performanz deuten.<sup>208</sup> Die Andere wird ins Ich mitgenommen, als Verlusterfahrung, in einer Modifikation konserviert. Die Steinfrisur löst sich unter Wasser auf, die Andere wird einverleibt. Diese ist

---

<sup>206</sup> Vgl.: Butler, Judith: Das Unbehagen der Geschlechter, S.37.

<sup>207</sup> Vgl.: Antoni-Komar, Irene: Kulturelle Strategien am Körper, S.79f.

<sup>208</sup> Vgl.: Butler, Judith: Die Psyche der Macht, S.136.

über die Verwandlung der Haare angedeutet. Der melancholische Identifikationsvorgang stellt die Identität des Ich her, scheinbar ganz und natürlich. Doch vielleicht deutet das Schielen unter Wasser auch auf eine Einschreibung der Ambivalenzen durch die Mitnahme des Anderen ins Ich hin, als „morbider Schatten“ des melancholischen Ich<sup>209</sup>

### 5.1.3. Genderpanik: Destabilisierung von Geschlecht

Auch in folgender Textstelle wird ein Zusammenhang deutlich zwischen geschlechtlicher Performanz als ritualisiertes Ausagieren weiblicher Konventionen und eines nicht im Bewusstsein zugänglichen Verlusts. Das zwanghafte Ritual der Weiblichkeit ist mit einer gewissen Überzogenheit dargestellt und der damit verbundenen Gender-Panik, die auf die Angst, das Geschlecht zu verlieren und der Instabilität von Gender generell verweist.<sup>210</sup> Die melancholische Einverleibung wird hier als Zirkel gesehen, aus dem dann immer wieder das „Verbot als wiederholte Entsagung“<sup>211</sup> des homosexuellen Begehrens aktualisiert wird. Die „Angst der Freisetzung der Homosexualität [,stammt] aus diesem Zirkel der Entsagung“.<sup>212</sup> Sie birgt Schrecken: Dieser Schrecken, die Weiblichkeit zu verlieren soll als Phobie gegen „queere Identitäten“ gedeutet werden, die das Ich mit strukturieren.<sup>213</sup>

In Meyerhoffs Roman „Amerika“ wird ein Partysetting beschrieben, das auf mehrere Verlustschichten verweist: Die Party veranstaltet ein Mitschüler des Austauschschülers Joachim. Die Eltern des amerikanischen jugendlichen Gastgebers sind klassischerweise abwesend: Sie nehmen an einem Begräbnis in einem anderen Bundesstaat teil. Im Gemenge entsteht so etwas wie Gender-Panik: Die Panik der Mädchen, die sich auf das Verwischen ihres Make-ups bezieht, das als Repräsentant ihrer Geschlechtsidentität auch diese zu entfernen droht. Allerdings scheint sich auch parodistisches Gelächter in die Performanz von Weiblichkeit zu mischen:

„Die Mädchen schrien oder fluchten, da ihnen im Gedränge die Schminke verwischt wurde oder sogar in die Höhe gehaltene Zigaretten die leicht entzündbaren Betonfrisuren zu berühren drohten. Panisch versuchten sie, ihre verwischten Münder im Gedränge nachzuschminken. Dabei wurden sie

---

<sup>209</sup> Vgl. Liebsch, Burkhart: Revisionen der Trauer, S.99.

<sup>210</sup> Vgl.: Butler, Judith: Die Psyche der Macht, S.139.

<sup>211</sup> Dies., S.134.

<sup>212</sup> Dies., S.134-135.

<sup>213</sup> Vgl. von Redecker, Eva: Zur Aktualität Judith Butlers, S.92.

wieder angestoßen, und eine malte sich mit dem Lippenstift einen schmierigen Streifen vom Mundwinkel bis zum Ohr hinauf. Ich war mir nicht ganz sicher, ob sie wirklich verzweifelt waren oder Spaß hatten. Zwei hatten sich auf einem großen Schrank in Sicherheit gebracht, und die eine hielt der anderen den Taschenspiegel hin. Innerhalb der Menschenmasse gab es Strömungen, in die man sich hineinwerfen und ins nächste Zimmer tragen lassen konnte. Ich wurde gegen meinen Willen die Treppe hochgedrückt und kam erst mit dem Gesicht an der Wand im Schlafzimmer der abwesenden, trauernden Eltern wieder zum Stillstand.“(A, 264-265)

In dieser Szene wird die Panik um den Verlust von Einschreibungen der Weiblichkeit freigesetzt. Das Make-up Auflegen fungiert als Herstellungsverfahren von Weiblichkeit. Der übertriebene Farbauftrag kommt einem „temporäre[m] Auslöschen der Individuation des Gesichts“ gleich <sup>214</sup> Die hyperbolische Akzentuierung von Weiblichkeit, die auf der Oberfläche zutage treten soll, ist ein Anzeichen eines Verlusts, der innerlich möglicherweise als fehlend erlebt wird.

Der Lippenstift, der sein Ziel verfehlt, verweist auf die buchstäbliche Inskription von geschlechtlichen Normen, im Hinblick auf den Schönheitsdiskurs. Dadurch wird das Übers-Ziel-Hinausschießen der Normen unterstrichen und pantomimisch dargestellt. Das Ausagieren des Ausgeschlossenen stellt sich laut Judith Butler oft in Form von Pantomime dar. <sup>215</sup> Das Fehlen der Betrauerbarkeit gleichgeschlechtlicher Verluste, erzeugt „eine Kultur der heterosexuellen Melancholie, die sich an den Überzogenen Identifizierungen ablesen läßt“ <sup>216</sup> „Betonfrisuren“ und „verwischte Schminke“ rufen Gedanken an Verpanzerung und an eine zubetonierte Innerlichkeit, ein authentisches Ich unter der Aufmachung, hervor. So werden binäre Setzungen wie Tiefe und Oberfläche narrativ inszeniert. Doch gerade die Metonymie von „verwischte[r] Schminke“ und „verwischte[r] Münder“ arbeitet dieser Setzung entgegen. Denn dadurch werden Codes des Kulturellen (Make-up) mit Codes des (scheinbar) Natürlichen (Gesichtsanatomie) vermischt. Sie werden als Möglichkeit einer „pantomimischen Antwort auf den Verlust“ <sup>217</sup> interpretiert. Die Erzähl-Instanz räumt ein, dass es sich möglicherweise auch um Spaß handeln könnte. Gerade an der Schnittstelle von Panik und Spaß lässt sich diese Szene als eine Art parodistischer Inszenierung von Geschlechternormen deuten. Der schmierige Lippenstiftstreifen bis zum Ohr erinnert an eine

---

<sup>214</sup> Leutner, Petra: Bild und Schminke, S.95.

<sup>215</sup> Vgl.: Butler, Judith: Die Psyche der Macht, S.152.

<sup>216</sup> Dies., S.139.

<sup>217</sup> Dies., S.152.

clowneske Aufmachung, die Assoziationen mit Drag und Verkleidungspraktiken aufkommen lässt. Die inszenierte Verzweiflung stellt die Gefahr der Offenlegung eines Geheimnisses dar.

In der vorliegenden Textstelle erscheint Weiblichkeit als instabile Kategorie, die nur über die Oberfläche des Körpers aufgemalt wird, also nur als temporäres Attribut existiert, das man auch wieder verlieren kann, und das ständig erneuert werden muss: Das neue Auftragen der verwischten Schminke kann als humorvolle Anspielung auf die Performanz der Geschlechtszugehörigkeit im Sinne einer Iteration von weiblichen und männlichen Normen verstanden werden. Das Bedürfnis der weiblichen Partygäste, ihre weibliche Performanz immer wieder zu erneuern und zu festigen, wenn sie sich durch Verwischen des Farbauftrags verflüchtigt, entspricht der Unabgeschlossenheit der Nachahmung bestimmter Geschlechtsbilder. Der Versuch, das eigene Bild dem Ideal von Weiblichkeit anzupassen, sogar damit identisch zu werden, drückt sich in einem fortlaufenden Wiederholungszwang bestimmter Identitätsaspekte aus: Im Bildkörper der Mädchen, hervorgebracht durch Make-up, liegt der Charakter einer Imitation von Weiblichkeit. Die Konstitution des Subjekts durch Zitieren der geschlechtlichen Ideale bringt auch eine bestimmte Art von Authentizität hervor, die als Kohärenz zwischen Innenraum und äußerer Oberfläche erfahren wird. Die durch Make-up hervorgerufene weibliche Aufmachung wird zur „Visitenkarte des Selbst“<sup>218</sup> Doch dieser Vorgang der Hervorbringung von Weiblichkeit als Selbstidentität bedarf ständiger Wiederholung:

Die Notwendigkeit zur Wiederholung, „lässt darauf schließen daß die heterosexuelle Performativität von einer Angst geplagt wird, die sie niemals überwinden kann, daß ihr Versuch, mit ihren eigenen Idealisierungen identisch zu werden, nie zum Abschluß kommen oder vollendet werden kann, und daß sie durchweg von jenem Bereich sexueller Möglichkeit verfolgt wird, der ausgeschlossen werden muß, damit sich das heterosexualisierte soziale Geschlecht herstellen kann. 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.“<sup>219</sup>

---

<sup>218</sup> Klein, Gabriele: Das Theater des Körpers. Zur Performanz des Körperlichen. In: Schroer, Markus (Hg.): Soziologie des Körpers. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2005. (SuhrkampTaschenbuch-Wissenschaft; 1740). S.73-91, Hier: S. 86.

<sup>219</sup> Butler, Judith: Körper von Gewicht, S.178.

Die Anpassung der sogenannten körperlichen Oberfläche an idealisierte Versionen von Weiblichkeit, scheint ganz die Wirkungsart der melancholischen Verinnerlichung zu sein, die in der Performanz von heterosexueller Weiblichkeit in dieser Textstelle ihren Ausdruck findet. Auch verweist die in der Textstelle beschriebene Bewegungsunfreiheit des Protagonisten, das Gedränge und der ihn erfassende Strom von Menschen auf die Rigidität und Heteronormativität der kulturellen Umgebung. Das Mitgerissen Werden des Protagonisten vom Menschenfluss evoziert die Wassermetaphorik in Bezug zur Trauer: Tatsächlich wird er nach oben gespült, mit wenig Freiheit, dem Gesicht zur Wand, kommt er zum Stillstand im Zimmer, das Abwesenheit und Trauer signalisiert: Stillstand wird wieder mit einer gewissen Bewusstwerdung des Verlusts assoziiert: Gerade „starre“ Versionen von Weiblichkeit und Männlichkeit deuten darauf hin, Effekte der Melancholie zu sein, die immer wieder verleugnet werden.<sup>220</sup> Zudem wird das Bild des „Erstarrens“ aber auch in Bezug der Trauer seitens der Eltern des Protagonisten verwendet, als sie vom Tod ihres Sohnes Martin erfahren haben: Sie „bewegten sich nicht, starrten wie traurige Steine auf den Ausgang“.<sup>221</sup> Die Eltern fühlen angesichts des Todes ihres Sohns neben Trauer auch eine Form der Unbeweglichkeit, die als „Versteinerung“ und als Erstarrung des Blicks dargestellt wird.

#### **5.1.4. Einschreibungen von Männlichkeit**

Die geschlechtliche Performanz der Figur „Maureen“ wird in folgender Szene nochmals um männliche Kodierungen erweitert (Autofahren, Zahlen im Restaurant) und mündet schließlich in der ironischen Frage, wer der Mann und wer die Frau denn nun wäre, da geschlechtlich normierte Verhaltensweisen nicht eingehalten würden. Einerseits werden die Geschlechterrollen von Frauen und Männern in dieser Szene hinterfragt und ironisch als Störungen klassifiziert, indem auf der Grundlage von nicht klassischer Verhaltenscodes von Geschlecht die Geschlechtsidentität dargestellt wird. Zusätzlich dazu mischt sich die Darstellung einer idealisierten Männlichkeit des Cowboys.

„Erst bei meiner dritten Bitte um ein Date gab Maureen nach, und wir verabredeten uns für einen Samstagabend. Als ich ihr gestand, dass ich keinen Führerschein hatte, war sie perplex [...] und sagte: „Oh well, I can drive.“ Ich [...] bat sie, auch das Lokal, die Bar oder das Restaurant auszusuchen, da ich mich mit diesen Dingen nicht auskannte. Sie gab einen eigenartigen Grunzton

---

<sup>220</sup> Vgl.: Butler, Judith: Die Psyche der Macht, S.135.

<sup>221</sup> A, S.191.

von sich. „Okay. So I´m the boy and you´re the girl, right? One last question. Do I also have to pay?“ (A, 228) [...] „Sie kam näher zu mir heran und stellte sich auf die Spitzen ihrer Cowboystiefel [...] Ich sah ihr hinterher. Hätte sie nicht diese absurde Haarhaube auf, dachte ich, könnte man sie auch für einen Jungen halten. Einen zarten Cowboy.“ (A, 228)

In dieser Szene wird deutlich, dass Maureen sowohl weibliche als auch männliche Elemente in ihrer Figur vereint. Beide Elemente wirken übertrieben, in dieser Textstelle allerdings stellt sich Männlichkeit als Verkleidungspraxis dar, unter der ein „zarter“ weiblicher Körper liegt. Die männlichen Elemente werden durch Verhalten bestimmt, das erzwungenermaßen bestimmend wirkt, da die männliche Rollenzuordnung vom Protagonisten nicht erfüllt werden kann. Vestimentäre Codes (Karoemden und Cowboystiefel) sind Versatzstücke eines Männlichkeitsideals, die auf der Oberfläche eines „zarten“ Körpers unpassend wirken.

Über die Einschreibung männlich konnotierter Darstellungsressourcen wird zwar durchaus eine gewisse Instabilität im Hinblick auf die Kohärenz dieser weiblichen Figur erzeugt, dekonstruiert wird die dargestellte Weiblichkeit letztlich jedoch nicht: Die Binarismen heben einander nicht auf. Durch die hyperbolische Darstellung von Weiblichkeit entsteht eine „künstliche“ Version von dieser Figur. Diese Version ist als Idealisierung von Weiblichkeit interpretierbar. Dieser künstlich-bildhaften Ausformung, dargestellt durch Inskriptionen des Schönheitsdiskurses mittels dick aufgetragenem Make-up und Betonfrisur, wird eine ebenso bildhaft anmutende Männlichkeit in der Figur des Cowboys zur Seite gestellt. Es handelt sich bei beiden Darstellungen um Idealisierungen von Geschlecht. Meyerhoffs Schreibverfahren (Einschreibung männlicher Attribute) stellt probenhalber kohärente geschlechtliche Positionen in Frage, um sie dann aber wieder in einen ontologischen Rahmen von Natürlichkeit und Weiblichkeit zurückzuführen. Die „natürliche“ Ausformung einer Weiblichkeit wird durch lange Haare dargestellt, die bevorzugterweise nass, in Wassernähe dargestellt werden. Dadurch mutet auch die scheinbar „natürliche“ Weiblichkeit als Zitat einer Sagengestalt, der Nixe, an.

Das scheinbar wirkmächtigste Element, um eine „naturhafte“ Weiblichkeit narrativ zu erzeugen, ist die heterosexuelle Positionierung, die einen ontologischen Status im Text bekräftigt. Auch die Rede von einem „zarten Cowboy“ führt wieder zur Vorstellung eines ontologischen Status der Körperlichkeit (Weiblichkeit) zurück. Zusätzlich verweist die

Formulierung des „Dafürhaltens“ auf einen lediglich angedeuteten Zugang zur Destabilisierung von Identität: Der Cowboy verkörpert in seiner hyperbolischen Performanz ebenfalls eine idealisierte Männlichkeit. Er ist selbst eine beliebte transvestische Darstellungsform: Er zitiert Männlichkeit in einer Art und Weise, die als verbindliches Original erscheint. Diese gesellt sich zur übertriebene Weiblichkeit Maureens, die mit den dick aufgetragenen Zeichen wie Make-up und der Betonfrisur, als Idealisierung verfestigt wird. Die Darstellung der Figur der „Maureen“ vereint in sich geschlechtliche Stile, die alle idealisiert erscheinen. Denn auch die „natürliche“ Ausformung, ihre Nixenhaftigkeit, kann als Stil von Weiblichkeit interpretiert werden: „Einerseits gibt es nicht *eine* Weiblichkeit, mit der die Identifizierung zu erfolgen hat, was besagen will, daß Weiblichkeit selbst ein ganzes Aufgebot an identifikatorischen Orten bieten könnte [...]“<sup>222</sup>

In der Figur der Maureen wird die nie endende Kette von geschlechtlichen Performanzen veranschaulicht. Es sind idealisierte Phantasien, die auf der Körperoberfläche inskribiert worden sind und die nie abgeschlossen werden können.<sup>223</sup> Sowohl die hyperbolisch aufgedonnerte Weiblichkeit der überschminkten Maureen, als auch die starre Männlichkeit des Cowboys vereinen sich in dieser Figur und können als Parodien auf das Geschlecht gelesen werden. Als solche sind sie Stereotypisierungen, die aber durch die Verlegung in eine Figur Identität als Ursprung destabilisieren und „gerade in ihren Übertreibungen ihren grundsätzlich phantasmatischen Status offenbaren“<sup>224</sup> Die vermischte Aufführung von geschlechtlichen Attributen wirken destabilisierend auf das Konzept von Identität.

Die übertriebenen Performanzen von Weiblichkeit, aber auch von Männlichkeit (Cowboy), artikulieren einen Verlust, der anhand kategorialer Überschneidungen in der weiblich konzipierten Figur auf jene durch Verbot verlorenen und im Inneren noch immer andauernden Objektbeziehungen hindeutet<sup>225</sup>, die nun als Störungen der Kohärenz von Identität an die Oberfläche treten. Es sind Inszenierungen von Geschlecht, die zeigen, dass geschlechtliche Identität ein Effekt ist, der durch die Annäherung an ein nie zu erreichendes Ideal zustande kommt.

---

<sup>222</sup> Butler, Judith: Körper von Gewicht, S.329.

<sup>223</sup> Vgl.: Butler, Judith: Das Unbehagen der Geschlechter, S.215.

<sup>224</sup> Dies., S.215.

<sup>225</sup> Vgl.: Dies., S.100f.

## 5.2. Trauer und Verlust im Zeichen der Vervielfältigung

### 5.2.1. Der „melancholische Transvestit“

Unter Bezugnahme auf Judith Butlers These von der Imitationsstruktur geschlechtlicher Identität<sup>226</sup> wird auch jede Art von Geschlechtsidentität als Drag (Geschlechterparodie) verstanden.

Transvestische Praktiken bringen die Vorstellung von Echtheit und Falschheit gleichermaßen durcheinander wie die Topoi von Original und Kopie sowie von biologischem Geschlecht und Geschlechtsidentität.<sup>227</sup> Im Feld des Erscheinens werden die Konstruktionsmechanismen von Geschlecht im Drag aufgeführt. Drag als transvestische Verkleidungspraxis hat das Potenzial durch die Performanz eines gegengeschlechtlichen Codes die geschlechtlichen Normen zu dekonstruieren. Natur und der biologische Code werden durch geschlechtliche Attribuierungen und Markierungen, durch vestimentäre Codes, hinterfragt.<sup>228</sup> Das Erreichen der Norm, die in Form eines geschlechtlichen Ideals existiert, ist durch die Vorstellung der Imitationsstruktur von Gender zum Scheitern verurteilt.<sup>229</sup>

Drag wird aber auch als Allegorie der Ich-Veränderung durch (primäre und spätere) Verluste angesehen. In Bezug auf Trauer ist die Liebe zum Elternteil des gleichen Geschlechts das Verworfenste und bleibt unbetrübt, was zur Identifikation der Weiblichkeit oder Männlichkeit führt.<sup>230</sup> Der Transvestit stellt ein Paradigma für Verwandlung dar. Durch die Einverleibung des Verlusts wird die Person melancholisch. Der Verlust wird verleugnet. Er kommt allerdings in der transvestischen Veränderung wieder zum Vorschein. Die Inszenierung von Weiblichkeit (in diesem Fall) bedeutet Verleugnetes in psychoanalytischer Sicht auszuagieren. Trauer im Zeichen der Einverleibung: der „melancholische Transvestit“<sup>231</sup> Die Interpretation der folgenden Szenen soll aufzeigen, inwiefern die Performierung des Transvestismus als Weiblichkeitsphantasie im Sinne eines unerreichbaren Ideals eine Figuration von Verlust sein kann.

---

<sup>226</sup> Butler, Judith: Das Unbehagen der Geschlechter, S.202.

<sup>227</sup> Vgl.: Villa, Paula-Irene: *Sexy Bodies*, S.178.

<sup>228</sup> Vgl.: Garber, Majorie: *Verhüllte Interessen*, S.216f.

<sup>229</sup> Vgl.: Villa, *Sexy Bodies*, S.181.

<sup>230</sup> Vgl.: Eva, Laquiéze-Waniek: *Von der melancholischen Identifikation zur Aneignung des Geschlechts*, S.64.

<sup>231</sup> Vgl.: Butler, Judith: *Die Psyche der Macht*, S.137.

Die folgende Szene ist eine transvestische Szene, in der man die Verinnerlichung des verlorenen Anderen in der Performanz einer divenhaften Weiblichkeit erkennen kann. Liest man diese Szene als Wiederbelebung des verlorenen Anderen, dann fällt trotz der dargestellten Ausformung (Diva) die Assoziation mit dem Verlust des Bruders des Protagonisten nicht schwer. Die Differenz zwischen Trauer und Melancholie wurde von Freud später aufgehoben. Judith Butler argumentiert mit dem späteren Freud, dass „die für die Melancholie charakteristische Identifizierung mit dem verlorenen Liebesobjekt [...] zur Vorbedingung für die Trauerarbeit [wird]“<sup>232</sup> Vor diesem Hintergrund darf der in zeitlicher Nähe liegende Tod des Bruders des Protagonisten (ca. zwei bis drei Jahre erzählter Zeit zuvor) auch als im Drag ausagierte Verlusterfahrung gelten. Im Verwandlungsprozess zur idealen Frau (Drag Queen) sind vielleicht auch Andeutungen jener Ambivalenzen, die das Verhältnis zum verstorbenen Bruder des Protagonisten geprägt haben, zu finden.

Im Roman „Diese Lücke, ach diese entsetzliche Lücke“ verweist der Autor Joachim Meyerhoff durch den Titel schon auf das Thema Trauer und Melancholie. Schon Goethes Werther litt an der Leere des Ich, das durch die Einverleibung des verlorenen Anderen leer und arm geworden war. In diesem Roman erzählt die Ich-Instanz Joachim von der durchlaufenen Schauspielausbildung kurz nach dem Tod seines Bruders. Der Erzähler wohnt bei seinen Großeltern in München. Die bewunderte Großmutter des Protagonisten ist selbst eine bekannte Schauspielerin gewesen. Ihr eifert der Protagonist nach und sie ist auch das „Ziel“ der Performierung von Weiblichkeit.

In der folgenden Textstelle suchen sich Schauspielschüler\_innen Kostüme für eine anstehende Bühnenperformance aus, die in einer Versteigerung des Fundus münden soll.

„Da zog Regina aus der letzten Kiste ein langes, glitzerndes, mit silbernen Pailletten besetztes Frauenkleid heraus. Am Bügel hing eine Plastiktüte mit einer zerfledderten Boa und ein paar hochhackigen Schuhen darin. [...] Eine nach der anderen schlüpfte in das Kleid hinein und ertrank darin. Ohne lange zu überlegen, rief ich: „Lass mich mal probieren, ich hab bis jetzt nur den Scheiß-Umhang.“ [...] Seidenweich und schwer glitt er [der „Riesen-Fummel“] mir über den Kopf und rauschte zu Boden. [...] Alle bis auf Etienne bewunderten mich. Gerrit stellte sich hinter mich und schlug mir leicht mit der Hand auf den Paillettenpo. [...] Etienne sah mich angewidert an.“ (ADL, 181)

---

<sup>232</sup> Butler, Judith: Das Unbehagen der Geschlechter, S. 99.

In dieser Darstellung erinnert das Anprobe-Setting an ein Märchen: Aschenputtel. Das Kleid wird von allen Schauspielschüler\_innen anprobiert, ist aber allen zu groß oder zu lang: Sie „ertrinken“ in dieser hyperbolischen Weiblichkeit. Nur dem Ich-Erzähler passt es. Es wird der Eindruck erweckt, dass dieses Kleid auf seinen Träger gewartet hätte. Das Kleid an sich fungiert als Repräsentation einer Diva. Es ist die objektivierte Weiblichkeit, eine durch und durch idealisierte Weiblichkeit, die sich auch noch in Form eines parodistisch benannten „Frauenkleid[s]“ ausweist, als wären Pailletten und eine Federboa noch nicht genug der stereotypisierten verweiblichenden Darstellungsressourcen. Durch den Kontext der Anprobe (Schauspielschule) und des Auffindens des Kleides (in einer Fundus-Kiste) wird das Kleid sofort in den Deutungskontext „des Falschen“ gestellt. Der Ich-Erzähler verwandelt sich mit dem Kleid am Körper (jedoch *ohne* Perücke oder Make-up) trotzdem unmittelbar in ein weibliches Subjekt. Als Zeichen der Intelligibilität dieser Imitation von Weiblichkeit wird die heterosexuelle Begehrendynamik sofort wirksam, wenn auch im offenen Kontext einer Parodie: Begehren wird zum frei flottierenden Signifikanten und vernatürlicht durch das spielerisch-parodistische Element der übergriffigen Klaps-auf-den-Po-Geste die Performanz der Weiblichkeit. Das geschlechtliche Auftreten ist als Imitation von weiblicher Identität aufzufassen. Authentizität wird aber in der Verschmelzung des Schauspielers mit seiner ad hoc gespielten Rolle erlangt und seine Rolle wird dadurch „wahr“. Durch das Element der Authentizität kann er seine Rolle als Diva spielerisch annehmen und weiterentwickeln. Hier repräsentiert das Paillettenkleid die Körperoberfläche des sogenannten anatomischen Körpers und bezeichnet die äußere Erscheinung des Protagonisten Joachim als weiblich, wobei sich die Bezeichnungspraktik in diesem Kontext sowohl auf das Zeichen des Kleides und seiner Bedeutung bezieht als auch auf die sprachliche Bezeichnung des Kleides als „Frauenkleid“. Das Kleid fungiert nun als Inskription von Weiblichkeit<sup>233</sup>, die wiederum als Wahrheit eines inneren weiblichen Wesenskern gelesen wird und damit den Träger bei einem Mitstudenten sofort in Verdacht einer homosexuellen Orientierung bringt: Der „angewiderte“ Blick des Mitstudenten Etiennes auf die Travestie beweist, dass die Struktur der Imitation als Konstruktion von Geschlechtsidentität<sup>234</sup> funktioniert.

---

<sup>233</sup> Vgl.: Funk, Julika: Die schillernde Schönheit der Maskerade- Einleitende Überlegungen zu einer Debatte. In: Bettinger, Elfi u. Funk, Julika (Hg.): Maskeraden. Geschlechterdifferenz in der literarischen Inszenierung. Berlin: Erich Schmidt 1995. S. 15-28, Hier: S.23f.

<sup>234</sup> Vgl.: Butler, Judith: Das Unbehagen der Geschlechter, S.201.

Der von einem Mitstudent zum Ausdruck gebrachten Ekel vor der transvestischen Darstellung lässt auf eine unterdrückte Haltung in Bezug auf Homosexualität schließen. Es ist diese Szene wieder als Angst vor dem Tabubruch zu deuten: Die mit der transvestischen Darstellung in Verbindung gebrachte Homosexualität versetzt Etienne regelrecht in Gender-Panik. Diese Panik ist als spezifische Reaktion auf das Homosexualitätsverbot zu deuten<sup>235</sup>, wie sie auch schon in der bereits besprochenen Szene rund um die amerikanische Teenagerparty, in der Mädchen um ihre faziale Inszenierung besorgt sind und die Angst, mit der verwischten Schminke auch ihre Weiblichkeit zu verlieren, zum Ausdruck gebracht wurde. Diese Besorgnis mündete bei den Mädchen in einer Art ängstlichem Vergnügen, eine Ambivalenz, die vielleicht auf die melancholische Identifizierung deutet.

In dieser Szene ist die Gender-Panik als inneres Ekelgefühl, das aggressiv zum Ausdruck gebracht wird, dargestellt, was auf die Internalisierung des Tabus von Homosexualität deutet. Der Ekel wird zum Abwehrmechanismus für etwas, mit dem man nie etwas zu tun hatte und das man deswegen auch nie verworfen hat. Es folgt eine Beschimpfung desselben Kollegen, des Ich-Erzählers Joachim: „Das ist ein Frauenkleid. Du siehst aus wie die letzte beschissene Transe.“<sup>236</sup> Die Aggression, die hier über die geschlechtliche Darstellung einer idealisierten Weiblichkeit am männlichen Körper frei wird, kann auch als Entladung der eigenen Entsagungskraft des Aggressors verstanden werden. „Der Akt des Verzichts auf die Homosexualität stärkt somit paradoxerweise die Homosexualität, aber er stärkt sie als Kraft der Entsagung.“<sup>237</sup> Der Schauspielschüler Etienne, bedacht mit einem Namen, der selbst uneindeutig das Geschlecht bezeichnet, wird im Akt der Beschimpfung zum „Hüter der Männlichkeit“.<sup>238</sup> Die Entnaturalisierung von Geschlecht über die Drag-Performance des angehenden Schauspielkollegen Joachim erzeugt eine Abwehr und Aggression und einen Kampf um den Raum: Der Raum des Theaters gehört den teilnehmenden Schauspielschülern. Es signifiziert in all seinen Räumlichkeiten Inszenierung, das betrifft den Publikumsraum genauso wie den offensichtlichsten Platz hierfür: die Bühne. Auch ohne eine ausgewiesene Bühnenperformance ist der Kleidertausch als Parodie von Geschlecht in eindeutiger Weise gekennzeichnet und würde kaum bewusst subversive Kraft für sich in Anspruch nehmen können. Doch die aggressive Reaktion auf Drag lässt vermuten, dass das Hinterfragen des

---

<sup>235</sup> Vgl.: Butler, Judith: Die Psyche der Macht, S.134.

<sup>236</sup> AdL, S.181.

<sup>237</sup> Butler, Judith: Die Psyche der Macht, S.134.

<sup>238</sup> Dies., S.135.

Begriffs des „Originals“ von Geschlechtsidentität als Angriff auf die eigene unsichere geschlechtliche Identifizierung begriffen wird. Die Kleideranprobe, die noch keine Inszenierung darstellt, entwickelt sich erst in der folgenden Szene, in der das „Frauenkleid“ immer mehr Macht über das es tragende Subjekt zu bekommen scheint. Etienne repräsentiert mit seiner abwertenden Aussage die heterosexuelle Macht. Er bemächtigt sich des Erscheinungsraumes, indem er definiert, welche geschlechtliche Performanz angebracht ist und welche „widerlich“. So steckt er die Grenzen fest, die die symbolische und politische Ordnung der Heterosexualität repräsentiert und dessen, was legitim und anerkennenswert ist. Er repräsentiert damit eine „starre Form“ der Geschlechtsidentität. Seine Eindämmungsversuche sind Ausdruck seines Verständnisses von Männlichkeit und deuten auf eine melancholische Einverleibung hin: auf die doppelte Verleugnung, einen männlichen Anderen nie geliebt und ihn deswegen auch nie verloren zu haben.<sup>239</sup>

Während der Anprobe kommt es zu einer Szene der Vernatürlichung von Geschlechtsidentität.

„Das Kleid zwickte nirgends, nicht unter den Achseln, nicht am Kreuz. Es war, das wurde mir in diesem Moment klar, das bestpassende Kleidungsstück, das ich je getragen hatte. Noch nie hatte ich etwas angehabt, das sich so an mich schmiegte. Dieses Kleid hatte nicht ich mir, sondern es hatte sich mich ausgesucht.“ (AdL, 181).

In dieser Textstelle nimmt das Kleid den Platz eines Subjekts ein und handelt: es schmiegt sich an, es sucht sich aus. Die Passung des „Falschen“ dekonstruiert in dieser Szene die Setzung eines Originals von Geschlechtsidentität. Die Imitation eines Geschlechts mittels Drag offenbart in dieser Szene, dass es kein Original von Weiblichkeit oder Männlichkeit gibt. Interessanterweise geben die Verwendung von Adverbien wie „je“ und „nie“ Hinweise auf eine Übertreibung im Zusammenhang mit Weiblichkeit. Die perfekte Passung des Kleides kennzeichnet eine Phantasie der Weiblichkeit. Die Performanz der Travestie scheint „Authentizität“ zu konnotieren. Das performativ hergestellte weibliche Außen erzeugt ein Wohlfühlerlebnis, einen Innenraum, der mit der Erscheinung übereinstimmt. „[I]ch fühlte mich elegant und würdevoll.“<sup>240</sup>

Die Beschreibung des Ich-Erzählers geht nun vom Außen des Kleides auf die Körperoberfläche weiter: Er sexualisiert seine körperliche Erscheinung in einer

---

<sup>239</sup> Vgl.: Butler, Judith: Die Psyche der Macht, S.132.

<sup>240</sup> AdL, S.182.

Bezeichnungspraxis, die der Weiblichkeit vorbehalten ist, aufgrund des Inszenierungscharakters. Weiblichkeit entsteht unter dem kulturellen Imperativ des Zeigens,<sup>241</sup> als kulturelles Zeichen stellt er die melancholische Einverleibungsphantasie aus: Die verleugnete Verhaftung mit der Weiblichkeit kommt in der transvestischen Praktik zum Vorschein:

„Die Außenseiten der Oberschenkel umspannte der seidenweiche Stoff, doch an den Innenseiten der Schenkel war nur Haut und Wärme. [...] Eine angenehme Festigkeit streckte meine Beine und strahlte in den Po. Ich hatte mir nie viele Gedanken über meinen Hintern gemacht, eigentlich nur an ihn gedacht, wenn ich zu lange drauf gesessen hatte, doch jetzt spürte ich seine pralle Rundheit gegen das Kleid drücken. Dieser Po war alles andere als schüchtern. Ich beugte mich über die Schulter und blickte zu ihm hinunter. Provokant lasziv beulte er sich aus dem Kleid heraus. Dieser Paillettenpo wollte etwas erleben, das wurde mir sofort klar, als ich ihn so sah.“ (AdL 182)

Bestimmte körperliche Regionen werden hier im Sinne einer Begehrendynamik bezeichnet (erotisiert) und zerstückelt. Der Po wird als Signifikant des Sexuellen zum Subjekt gemacht und mit einem Eigenleben bedacht. Er wird zum Anderen, zu einem Ansprechpartner. Als Inbegriff der sexualisierten Weiblichkeit wird er vom Protagonisten wiederentdeckt und zum Anderen gemacht. Die Darstellung des Frauenideals gewinnt immer mehr an Authentizität durch Akte, die den Kleidertausch von einer bloßen Verkleidung zu einer Inszenierung von Weiblichkeit machen. Die Geste des langsamen Schulterblicks, mit dem das eigene Hinterteil begutachtet wird, ist klar als parodistische Geste des Transvestiten erkennbar: Es werden darin Begehrender und Begehrtes vereint, zwei Positionen, die kulturelle sehr oft auf die klassischen binären Kategorien von Männlichkeit und Weiblichkeit verteilt und festgelegt sind. Und dennoch: Die Verwandlung von einer Kopie der Weiblichkeit in eine „echte Diva“ gewinnt immer mehr an Authentizität. Obwohl sich das Ideal als nicht verkörperbar erweist<sup>242</sup> scheint der Entwurf der Diva als ontologische Erscheinung immer mehr Kraft zu gewinnen.

Der Charakter des Unechten tritt immer mehr in den Hintergrund und macht einem biologischen Code Platz, der das „Dahinter“, den Körper des Protagonisten auch zum Zeichen der ausgedrückten Geschlechtsidentität werden lässt: In der Vorstellung entsteht ein innerer Kern von Weiblichkeit, da Kohärenz zwischen der Körperoberfläche und dem „Innen“ eine sedimentierte Norm ist: Es ist das, was Geschlecht-Sein im Rahmen der heteronormativen

---

<sup>241</sup> Vgl.: Butler, Judith: Das Unbehagen der Geschlechter, S.205.

<sup>242</sup> Vgl. Butler, Judith: Das Unbehagen der Geschlechter, S.204.

Ordnung bedeutet: Innere und äußere Kohärenz.<sup>243</sup> Die Stimmigkeit von Innen und Außen ist also eine Konstruktionsleistung: Es ist die Annäherung an einen Grund von Identität, die aber als Instabilität strukturiert ist, da sie vom Anderen her konstituiert ist und diesen Verlust auf ihrer Oberfläche bezeichnet. Im Drag wird die überzogene heterosexuelle Weiblichkeit am intensivsten in Szene gesetzt. Die bruchlose Kohärenz von Heterosexualität wird vorgeführt und der verleugnete Verlust der gleichgeschlechtlichen Liebe tritt als Symptom in den Vordergrund.

Als weitere Insignie der „Diva“ nimmt der Protagonist nun auch eine „arg lädierte Boa“ (ADL, 183) in seine Performance der inszenierten Weiblichkeit auf.

„Nie, in keiner Improvisation, in keiner meiner Rollenarbeiten hatte ich mich je auch nur eine Sekunde lang so wohlgeföhlt. Während ich mich vor dem Spiegel drehte, drang die Beschaffenheit des herrlichen Kleides, der hohen Schuhe, der wehenden Boa tief in mich ein und verwandelte mich. Zum ersten Mal föhlte ich mich wie ein anderer.“ (ADL, 183)

Das Gefühl der Verwandlung wirkt befreiend auf den Ich-Erzähler. Wieder korrespondiert die verleugnete Identifizierung der Bindung an eine geliebte Person, die laut Butler einer „doppelten Verleugnung“<sup>244</sup> des nie Geliebt-Habens, und nie Verloren-Habens gleichkommt, mit der doppelten Verneinung im Text. Die Beschaffenheit des Kleides ist eine Textur, die sich auf die Körperoberfläche legt. Dennoch hat sie eine transformative Kraft, die das Innere verwandelt, indem diese Kraft vom Kleidungsstück auf magisch Art und Weise in das Innere des Ich-Erzählers vordringt, das man sich als männlich identifiziert vorstellt: In dieser Textstelle wird das offensichtlich Dinghafte, dem die Konnotation des „Scheins“ anhaftet, zur transformativen Kraft, die „Echtes“ im Sinne einer Kohärenz von weiblicher Identität hervorbringt. Auch die Federboa ist ein geradezu klassisches Zeichen für idealisierte, erotisierte Weiblichkeit, ein Signifikant, der sowohl als Code für „Kleidung“ als auch für „Übertreibung“ fungiert, da die Bedeutung von „Fetisch“ mitschwingt. Die Verwandlung vermittelt Maskerade bringt den Ich-Erzähler als Anderen hervor. Der Andere, der über die Bezeichnung der Oberfläche substanziell wurde, hat in seinem Erscheinen trotz des phantasmatischen Charakters der Konstruktion, die Wirkung eines Subjekts. Das Andere wird als das „Wahre“ geföhlt und wahrgenommen. Cross-Dressing ist hier als Praktik zwar nicht

---

<sup>243</sup> Vgl.: Dies., S.206.

<sup>244</sup> Vgl.: Butler, Judith: Die Psyche der Macht, S.132.

der Fall, aber die notwendig gewordene Inszenierung von Weiblichkeit, die dem Ich-Erzähler mit dem zufällig passenden Kleid zugefallen ist, scheint als Akt der Maskerade eine Art Wesenskern zu generieren, der durch überindividuelle geschlechtliche Darstellung zur Innerlichkeit gerinnt, indem der substanzielle Schein tatsächliche Substanz hervorzubringen vermag. Es liegt auch nahe, dieses durch die transvestische Praktik veränderte innere Wesen des Ich-Erzählers, als die verlorenen anderen primären Liebesobjekte zu denken, die dieser als echt erlebten Andersheit innewohnen und als Allegorie der melancholischen Einverleibung nun ausagiert werden. Das Gefühl von Authentizität, das durch die Praxis des Transvestismus entsteht, korrespondiert möglicherweise mit der verinnerlichten Alterität, die aus den einverleibten Anderen besteht. Die alteritäre Verfasstheit von Identität kann vermutlich als solche nicht mehr im Bewusstsein wahrgenommen werden, drückt sich aber in der Allegorie des Anderen aus. Das mag auch der Grund sein, warum es sich für den Protagonisten so richtig anfühlt.

### **5.2.2. Die transvestische Darstellung als Verschränkung von Verlust und Begehren**

In der folgenden Textstelle wird nun auch der Bezug zum Verlust der idealisierten Großmutter als verbotenes Liebesobjekt deutlich: Allegorisch wird die Großmutter auf die Bühne gebracht:

„Ich sah an mir hinab. Herrlich hingegossen lag ich da. Mein eines Bein war grazil aus dem Schlitz gerutscht. [...] Ich war außer Atem, legte mir gekreuzt die Handflächen über die Brust. Obwohl mir diese großmuttertypische Haltung ungewohnt, ja übertrieben vorkam, fühlte sie sich goldrichtig an.“  
(AdL, 188)

Die Einverleibung der Weiblichkeit der Großmutter, selbst eine Schauspielerin, kommt in dieser Textstelle zum Vorschein. Die besondere Geste der vor der Brust gekreuzten Handflächen fungiert als Verbindungsglied zwischen Echtheit und Inszenierung. Die Übertreibung fühlt sich für den Protagonisten richtig an. Es wird das Begehren nach der Großmutter oder nach dem, was sie repräsentiert, nämlich eine bestimmte Art der Weiblichkeit, angedeutet. Da sie als Person für den Protagonisten nicht zu haben ist, kommt es zur Einverleibungsphantasie, die er allegorisch nun mit Blick auf die Großmutter darstellt. Sie ist ihm als Schauspielerin ein Vorbild. In der folgenden Szene verdichten sich das Begehren nach der Weiblichkeit der Großmutter und das Begehren nach ihren schauspielerischen

Fähigkeiten. Diese zwei Kategorien vereinen sich im Idealbild der Großmutter: Als Frau (Großmutter) ist sie jene idealisierte Weiblichkeit, die sie als Schauspielerin inszeniert und sie inszeniert als Frau (Großmutter) die idealisierte Schauspielerin.

Das Begehren nach der Großmutter wird durch folgende Textstelle veranschaulicht: Joachim, der Ich-Erzähler, erlebt in seinem Zuhause, das auch das Heim der Großeltern ist, eine private Vorführung der Schauspielkünste seiner Großmutter, die früher in München an derselben Schauspielschule, in der er jetzt studiert, als Schauspiellehrerin tätig war.

„Die tiefrot geschminkten Lippen meiner Großmutter setzten aus einzelnen Buchstaben Worte zusammen, schmeckten sie ab und ließen sie als Sätze aus dem Mund gleiten.“ (AdL, 54)

Der Protagonist richtet sein Augenmerk auf die rot geschminkten Lippen der Großmutter während sie rezitiert. Einerseits fungiert ihr Mund als Artikulationsorgan, andererseits als Bild. Zwischen Artikulation und Anblick oszillierend drückt der Mund der Großmutter vor allem Distanz aus.<sup>245</sup> Er ist in seiner sexualisierten Bedeutung betont, tiefrot geschminkt, und gleichzeitig verwehrt er sich der Einvernahme des Blicks, da er als erotisches Zeichen auch in die Aktivität des Rezitierens eingebunden ist. Die tiefrot geschminkten Lippen sind Kennzeichen einer idealisierten Weiblichkeit, einer Phantasie der *Femme fatale*. Die roten Lippen waren vor allem ein Refugium von Schauspielerinnen und dort ohne die Referenz auf Prostitution herzeigbar.<sup>246</sup>

Auch an anderer Stelle des Romans „Ach, diese Lücke, diese entsetzliche Lücke“, wird die bewundernde Haltung, an der verbotenen Grenze zum inzestuösen Begehren, im Hinblick auf die Großmutter deutlich.

„Ich saß meiner Großmutter gegenüber und war, wie immer, wenn ich sie länger nicht gesehen hatte, gebannt von ihrer Schönheit und ihren weit ausholenden Gebärden, die hin und wieder einen Lufthauch zu mir herübergestikulierten. Sie steckte sich eine Zigarette in die Zigarettenspitze und sagte ungefragt „Ja, wir haben es hier sehr, sehr schön“. Plötzlich veränderte sich ihr Ausdruck von elegant zu verwegen. Sie hielt die Zigarettenspitze mit den Zähnen im Mundwinkel fest und knipste mehrmals

---

<sup>245</sup> Vgl.: Akashe-Böhme, Farideh: Der Mund. In: Akashe-Böhme, Farideh (Hg.): Von der Auffälligkeit des Leibes. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1995. (Edition Suhrkamp; 1734), S. 26-32., Hier: S.27f.

<sup>246</sup> Vgl.: Dies., S.30-31.

energisch das goldne Feuerzeug an. Ihr Gesichtsausdruck wurde sachlich, etwas männlich und gierig sog sie an der Zigarette. Doch beim Ausatmen des Rauches war sie schon wieder pure Eleganz.“( AdL, 92)

Die Weiblichkeit der Großmutter erscheint als Performanz einer Diva. Gerade der Zigarettenhalter ist im kulturellen Gedächtnis der Frauendarstellung der zwanziger Jahre in Erinnerung. Als Versatzstück für die Diva ist er als eine Art Technologie zur Herstellung von Geschlecht und Klassenzugehörigkeit zu sehen.<sup>247</sup>

Zusammen mit den ausholenden Gebärden überzeugt die Inszenierung auf mehreren Ebenen: Das Ideal der Weiblichkeit im Form einer Diva wird ebenso zur Darstellung gebracht wie auch einen Augenblick lang Männlichkeit aufblitzt: Die detektivisch anmutende Performanz des im Mundwinkel Festklemmens und gierigen Einsaugens der Zigarette lässt Colombo vor dem inneren Auge entstehen. Die Figur der Großmutter changiert zwischen übertriebener Weiblichkeit als starre Form der Diva und einer Männlichkeit, die ebenfalls hyperbolisch zur Darstellung gebracht wird. Dieses Aufblitzen von Männlichkeit kann als Indiz für die melancholische Einverleibung der männlichen Identifizierung gelten. Weibliches Begehren performiert die Großmutter in ihrer hyperbolischen Version von Weiblichkeit. Dass auch in der Großmutter als Figur Melancholie eingeschrieben ist beweist folgende Textstelle:

„Meine Großmutter muss vor dem Unfall ein durchaus heiterer Mensch gewesen sein. Sie war sicher schon immer leicht pathetisch, aber auf vielen alten Fotografien sieht sie gelöst und frohgemut aus. [...] Doch der Unfall, der Verlust des Mannes, die Sorge um das Bein, [...] vertrieben so gut wie jede Ausgelassenheit aus ihrem Wesen. Ihre außerordentliche Schönheit bekam durch diese Schicksalsschläge etwas Dramatisches. Der Schmerz verwandelte die Unbeschwertheit ihres jugendlichen Liebreizes in kühle Anmut. Diese durch den Schock vertiefte Schönheit war auf gespenstische Weise zeitresistent.“ (AdL, 149)

Diese Textstelle lässt vermuten, dass die divenhafte Inszenierung der Weiblichkeit der Großmutter ein Referenz auf vorherige Verluste darstellt: Dem Verlust der Eltern als Kind folgt der Verlust ihres Ehemannes als junge Frau nach einem Unfall, bei dem sie fast auch ihr Bein verloren hätte. In dieser Textstelle wird der Bezug von Begehren und Verlust deutlich. Begehren bezieht sich in dem Fall auf die Liebe zu den verlorenen Anderen, die nur aus dieser

---

<sup>247</sup> Vgl.: Lenning, Alkeline van u.a: Is womanliness nothing but a masquerade? *An analysis of The Crying Game*. In: Tseelon, Efrat (Hg.) *Essays on gender, sexuality and marginality*. London, N.Y.: Routledge 2001. S. 83-100, Hier: S.83.

Bindung einen Verlust entstehen lassen können. Subjektsein erweist sich durch die Bindung zu anderen als alteritär verfasst. Diese Verluste schichten sich zu einer Art Präsenz des Anderen im Inneren, der in Form verschiedener geschlechtlicher Stile (die mit Klassenzugehörigkeit verbunden sind) zum Ausdruck gebracht wird. Der Melancholie der Großmutter entspringt eine Weiblichkeit, die als Inszenierung der verlorenen Lieben verstanden werden kann: Die verlorenen Anderen bekommen durch die Performanz von Weiblichkeit, die an Drag erinnert, ein in diesem Zitat verkörpertes Leben.<sup>248</sup>

Der Protagonist Joachim nimmt in seiner transvestischen Darstellung Zuflucht zum Weiblichkeitsideal seiner Großmutter, das sich seinerseits auf phantasmatisch einverlebte Gesten der Figur der „Diva“ bezieht. So wird ein Moment der Übertragung deutlich. Der Protagonist ist durch das Dasein seiner Großmutter definiert und sein Selbst erscheint kraft ihrer Weiblichkeit konstituiert. Sein Werden erscheint in der Inszenierung durch ihre Weiblichkeit bestimmt. Diese ist nicht verfügbar, da auch sie sich als immerwährendes Zitat anderer geschlechtlich geprägter Identitäten entzieht. Identität erscheint nur vor diesem Hintergrund der Inklusion der Anderen heil, denn in der transvestischen Performance werden verleugnete Verhaftungen ans Licht gebracht und vielleicht irgendwann bewusst als Verluste betrauert.<sup>249</sup>

Auch ist die Lust an der Verkleidung der Angst vor dem Schauspiel, vor der Präsentation des „wahren Selbst“ geschuldet.

„Je mehr ich mich verkleidete, je mehr ich mich unter Perücken und Brillen versteckte, desto weniger Angst hatte ich zu spielen. Nur wenn ich mich unkenntlich machte, mein Gesicht auslöschte, mir irgendeinen schwachsinnigen Gang ausdachte, verlor ich meine Scheu. [...] Ich wollte inkognito ich sein.“ (Adl, 189-190).

Die Weiblichkeit dient hier mehr als Maske, denn als Maskerade, hinter der sich der Ich-Erzähler verstecken will. Das verborgene im Ich ist das Verborgene vom Ich: der Verlust der weiblichen Identifizierung. Diese Identifizierung trägt er ohne es zu wissen zur Schau. Es ist der Verlust, der der Ich-Konstitution innewohnt und dessen er nicht habhaft werden kann. Auf der Bühne bringt ihn seine eigentliche Drag-Performance aber zu einem Gefühl innerer

---

<sup>248</sup> Vgl.: Butler, Judith: Die Psyche der Macht, S.137.

<sup>249</sup> Vgl.: Dies., S.138.

Harmonie, denn hier erlebt er Vervielfältigung seiner Identität: In der Darstellung von Instabilität seiner geschlechtlichen Zugehörigkeit erlebt er sich als passend.

„Ich machte einen kleinen Schritt aus dem Dunkel heraus und betrat den Laufsteg. Das Scheinwerferlicht traf mich voll. Da geschah etwas, womit ich nicht gerechnet hatte, womit keiner von uns rechnen konnte: Das Licht wurde durch die winzigen Spiegel, die in das Kleid eingenäht waren, in alle Richtungen reflektiert. Ich setzte Schritt vor Schritt, fühlte mich sicher und stabil und um mich herum begannen Hunderte Lichtpunkte über Wände, Logen, Ränge und Decke zu tanzen und schossen wie silberne Fischchen durch blitzendes Wasser.“ (ADL, 187)

Drag hat als Verschleierungstaktik die Funktion das „wahre“ Selbst zu verstecken, indem das Andere des Selbst offensiv zur Schau gestellt wird. Weiblichkeit wird als Vervielfältigung ins Spiel gebracht. Die tanzenden Lichtpunkte sind alles Ausstrahlungen einer Phantasie und eine Metapher für ein Identitätsverständnis, das in sich kein Zentrum hat. Identität, geschlechtliche Identität, wird als einheitliches Sein dekonstruiert. Die reflektierenden Pailletten werden als „silberne Fischchen“ bezeichnet, die durch „blitzendes Wasser“ schießen. Erneut stellt sich die performative Darstellung von Weiblichkeit, der verworfenen Alterität über eine Wassermetapher dar. Das dadurch erzeugte Gefühl der Authentizität wird über die Figur des Transvestiten ermöglicht. Sobald es eine Trennung zwischen dem biologischen Code, der das anatomische Geschlecht bezeichnet, und dem kulturellen Code gibt, also kein Ausdrucksmodell assoziiert wird, besteht das Potenzial der Vervielfältigung der Anordnung von Geschlechtsidentitäten.<sup>250</sup>

Der Zusammenhang zwischen Geschlecht-als-Drag und transvestischer Praxis ist nicht ganz einfach. Als „Spiel *zwischen* Psyche und Erscheinung“<sup>251</sup> bedeutet geschlechtliche Identität nach Butler mehr als eine bloße Performanz, sie ist mehr als ein einmaliger darstellerischer Akt wie in der transvestischen Inszenierung, dem Bühnen-Transvestismus. Weiblichkeit als Drag verhüllt ihren eigenen Nachahmungscharakter.<sup>252</sup> Dieser wird zumindest in Abgrenzung zum transvestischen Darstellungsmodus nicht kenntlich gemacht. Die Konzeption einer stabilen, geschlossenen Identität wird jedenfalls durch die Darstellung von Weiblichkeit

---

<sup>250</sup> Vgl.: Butler, Judith: Das Unbehagen der Geschlechter, S.167.

<sup>251</sup> Butler, Judith: Körper von Gewicht, S.321.

<sup>252</sup> Vgl.: Butler, Judith: Die Psyche der Macht, S.136.

vermittels transvestischer Praktiken, besonders des Bühnen-Transvestismus, im Sinne einer Vervielfältigung gestört.

In jedem Fall besteht die Performanz von Weiblichkeit in den vorangegangenen Textbeispielen darin, hyperbolische Versionen von Weiblichkeit zu kreieren. Trotz ihres Nachahmungscharakters erscheinen diese intelligibel. Es wird allerdings nicht als Wahlmöglichkeit begriffen, in welcher Form man das Geschlecht zur Erscheinung bringt. Denn es besteht kein einfaches Verhältnis zwischen der Bedeutung und der Erscheinung von Gender.<sup>253</sup> Obwohl psychoanalytisch betrachtet Unbewusstes nicht bewusst dargestellt werden kann, ist die Literatur ein Medium, das diese Bewusstwerdung übernimmt. Deswegen ist es legitim, die Performanzen im Text vom Opaken des Unbewussten her, als Ausschlüsse, verlorene Liebesmöglichkeiten, zu lesen.

### **5.3. Trauer und Verlust im Zeichen der Transformation**

#### **5.3.1. Transvestische Figuration: Die Kategorienkrise als Verlustkrise**

Als Figuration der Trauer repräsentiert eine Jesusfigur, die der Protagonist kurz nach der Todesnachricht seines Bruders in einer Kirche sieht, die ausgelöste Krise:

Später fahren wir in die Kirche. [...] Ich sah mir den Jesus an. Ich hatte ihn mir während jeder Messe angesehen und scheußlich gefunden. So einen bunten Jesus hatte ich noch nie gesehen. Er hatte rosa Bäckchen, blitzblaue Augen und einen roten Kirschmund. Sein leidendes Lächeln war eher ein spöttisches Grinsen. Der Faltenwurf seines Lendenschurzes glänzte wie eine abwischbare Tischdecke. Er sah aus wie aus Plastik. Vielleicht war er es sogar. Ich saß da und dachte an meinen Bruder.“ (A, 184)

Die Jesusfigur vereint sowohl weibliche als auch männliche Zeichen in ihrem Körper und entgeht damit einer eindeutigen geschlechtlichen Zuschreibung. Unterstrichen wird diese Kategorienvermischung durch die Aussage, der Jesus sei „aus Plastik“, denn dadurch wird seine Falschheit kenntlich gemacht. Gendernormen wie „rosa Bäckchen“, „blitzblaue Augen“ und der „rote Kirschmund“<sup>254</sup> konnotieren durch die „Buntheit“ des Gesichts Weiblichkeit,

---

<sup>253</sup> Vgl.: Butler, Judith: Körper von Gewicht, S.321.

<sup>254</sup> A, S.184.

die mit Make-up in Szene gesetzt wird, beziehungsweise auch Puppenhaftigkeit und Künstlichkeit. Als Transvestit gekennzeichnet bezeichnet der Jesus einen männlichen Körper. Dies ist eine Referenz auf einen biologischen Code: Dem Jesus-Körper wird durch die Rede als „Sohn Gottes“ eine männliche Geschlechtsidentität zugeschrieben. Dadurch wird ihm ein „männlicher“ Wesenskern attribuiert. Die Queerness besteht in der Zuschreibung weiblicher Gesichtszüge, die auch idealisiert wirken, puppenhaft durch Schminke betont: als Bezeichnungspraktik von Weiblichkeit untergraben sie nun den biologischen Code des Körpers als männlichen. Die Jesusfigur entpuppt sich als Vermischung von weiblichen und männlichen Zeichensystemen. Dies wird durch das Wirken in Entgegensetzungen über die Figur des transvestischen Jesus verdeutlicht.

Als Erlöserfigur aus Plastik ruft dieser transvestisch anmutende Jesus, Zorn und Verbitterung beim Protagonisten hervor. Der Verlustschmerz über den Tod des Bruders kann noch nicht als solcher gefühlt werden. An seine Stelle tritt Zorn. „Am nächsten Tag flog ich dann nach Deutschland, nach Hause zur Beerdigung. [...] Aber ich hatte keine Angst. Ich war zornig.“

255

Die Diskrepanz zwischen Heiligkeit und Profanität, zwischen Echtheit und Fake wird durch die Bedeutung der Heiligenfigur und dem Material, aus dem sie gefertigt ist, dargestellt. Drag wird zum Symbol des Inkohärenten, des Auseinanderdriftens von Körper und Geschlechtsidentität. Im Hinblick auf die Wahrheit seiner Symbolik scheint sich diese Jesusfigur auch einer klaren Sinneinordnung zu widersetzen. Die Jesusfigur symbolisiert mit ihrem puppenhaften, verweiblichten Äußeren und dem zugrundeliegenden „männlich“ konnotierten Körper eine Art Transvestismus, der als Störung im binären System die Herstellungsmodi von Geschlecht offenlegen kann. Gleichzeitig ist die durch den Plastik-Jesus dargestellte Kategorienkrise ein Ausdruck der Instabilität, wie sie auch in Bezug auf Identität des Protagonisten durch den Verlust des Bruders entsteht. Instabilität ist eine Wirkung der Trauer um den Bruder. Durch die Beziehungsförmigkeit von Subjekt-Sein ist der Bruder ein Teil der eigenen Psyche gewesen. In der Trauer enthüllen sich die Beziehungen, und die Bindungen an andere kommen zum Vorschein.<sup>256</sup> Durch seine Absenz wird der Protagonist in ein Chaos gestürzt, bei dem er nicht mehr weiß, wer er ohne den geliebten Bruder ist. Dieser Chaotisierung der Existenz und des Wissens um sein Selbst-Sein wird ein

---

<sup>255</sup> A, S.190.

<sup>256</sup> Vgl.: Butler, Judith: Gefährdetes Leben, S.39.

Trostangebot der Überwindung der sterblichen Dimension, als Einordnung in die höhere Sinnenebene des Göttlichen nach dem Tod, in Form des Jesus zur Seite gestellt. Trost wäre somit eine mögliche Bedeutung, die jedoch durch die transvestische Aufmachung untergraben wird. Die binäre Logik Leben und Sterben wird in der transvestischen Figur über die Vervielfältigung von Bedeutungen von „Wahrheit“ und „Lüge“, auch in Bezug auf das Geschlecht, ebenfalls überschritten. Die transvestische Figur des Jesus repräsentiert die Qualität der Verworfenheit. Ausdruck und Bedeutung widersprechen einer geschlechtlichen Identitätsvorstellung, die auf Kohärenz beruht. Auch die Puppenhaftigkeit konnotiert eher Spiel beziehungsweise verspielte Weiblichkeit als Transzendenz. Die Sein-Schein-Problematik wird generell in der Figur des Transvestiten aufgeführt. Sein und Schein im Hinblick auf Leben und Sterben werden von Polysemie ergriffen: Die Jesusfigur, die tröstend als Signifikant des Transzendenten wirken soll, wirkt nur unpassend bunt und aus unpassendem Material, das Assoziationen mit „Falschheit“ (Plastik) und Beschmutzung („abwischbare Tischdecke“) weckt.

Genauso falsch wirkt auch das „leidende Lächeln“, Leid kann nicht als eingravierter Ausdruck bestehen. Der Verlustschmerz des Ich-Erzählers findet so gesehen keinen Halt in einem übergeordneten Sinnzusammenhang. Dies wird durch das „spöttische Grinsen“ verdeutlicht. Es gibt keine Übereinstimmung von Darstellung und innerem Gefühl: Verlustschmerz ist ein Affekt, der Transformation bedeutet, der Instabilität konnotiert und damit in kein festes Ausdrucksverhältnis hineingepresst werden kann: Aus diesem Grund wird das durch Lächeln dargestellte Leid auch verzerrt zu einem „spöttischen Grinsen“. Dieses Grinsen mutet als Symptom einer unsagbaren Ungerechtigkeit an, und konnotiert Schadenfreude, das Gegenteil von Mitgefühl. Die Identität dieses Jesus als mitleidvoller Leidender ist nicht echt. Er leidet nicht, deshalb kann die Figur kein Mitgefühl vermitteln. Das Leiden des Ich-Erzählers ist anderer Natur. Das Grinsen der Jesusfigur konnotiert somit keine Anerkennung von Leid, sondern ist Ausdruck der gesellschaftlichen Abwertung und Verleugnung von Verlust und Schmerz. Dieser wirkt im Hinblick auf die Psyche Ich-transformierend und bleibt unaussprechlich. Dieser Verlust oszilliert als Leid zwischen Psyche und Körper, zwischen Benennung und Performanz. Er kann als Ausdruck von Instabilität nur in der Dekonstruktion der Kohärenz von geschlechtlicher Identität zur Darstellung gebracht werden. Zusätzlich wird auch die Konnotation von Heiligkeit, als Heilsein und als Ganzheit in der Darstellung des Jesus-Transvestiten untergraben. Die damit zusammenhängende Erlösungsphantasie kann auch mit einem dritten Geschlecht, das nie existierte, in Verbindung gebracht werden, das zu

den „formbildenden und verdrängten Phantasien des Kindes über sich selbst gehört.“<sup>257</sup> Die transvestische Figur zeigt durch das chaotisch gewordene Ausdrucksmodell von Körper und geschlechtlicher Identität jenen Schmerz des Verlusts, der die Identität aushöhlt, und zum neuen Kern anstelle des geliebten Anderen wird, der aber nicht ausbrechen kann:

„Genauso wie ich um blubbernde Schwefeltümpel herumstand, in von chemischen Verbindungen bizarr verkrustete azurblaue Tümpel hineinsah und an Geysiren auf deren Eruption wartete, genauso ratlos stand ich vor dieser Nachricht und wartete wie gelähmt darauf, dass etwas ausbrach, explodierte, der Schmerz in mich hinein- oder aus mir herausschießen würde. Ich wartete auf die Eruption meines Kummers. Doch sie kam nicht.“ (A 189)

Diese Textstelle verdeutlicht nochmals die Chaotisierung der Gefühle. Nicht ausdrückbare Trauer, Gefühle, die nicht genau zu bestimmen sind und vor allem nicht zu beherrschen.

Der Protagonist weiß nicht, welche Richtung der Schmerz um den Verlust seines Bruders nehmen sollte. Es stellt sich für ihn die Frage, ob der Schmerz schon da ist, nur als verdrängter Affekt vorhanden, der einen Auslöser bräuchte, um herauszuschießen, oder ob der Schmerz als eine von außen kommende Verletzung vorstellbar ist, die in ihn hineinfährt. Innen und Außen sind also durch die Ich-Grenzen nicht mehr klar voneinander abgetrennt. Es ist nicht mehr zu sagen, wo der Schmerz des Verlusts verortet werden kann.

Diese Sichtweise korrespondiert mit der Figur der Melancholie: Die Wende des Subjekts gegen sich selbst stellt die Trennung dar, die „den Verlust markiert, mit dem die Ichbildung überhaupt erst beginnt.“<sup>258</sup> „Die Wendung bringt somit die Teilung zwischen Ich und Objekt, innerer und äußerer Welt erst hervor, die sie schon voraussetzen scheint.“<sup>259</sup> Melancholie bringt demnach die innere Welt hervor und wirkt strukturierend auf Psyche, denn die melancholische Wende ist „jener Mechanismus [...], durch den die Unterscheidung zwischen innerer und äußerer Welt zustande kommt“<sup>260</sup>

So gesehen ist das Bild des Geysirs als Wassermetapher auch eine Art Bild des Durchgangs und der Öffnung der Grenzen des Körpers und der Psyche. Schmerz drückt sich durch den Körper aus, kommt gleich einer Explosion aus dem Körper und der Psyche, entsteht aber auch im Sozialen durch die Beziehungsförmigkeit des Ich, das dadurch nicht mehr länger sich selbst

---

<sup>257</sup> Butler, Judith: Die Psyche der Macht, S.149.

<sup>258</sup> Dies., S.160.

<sup>259</sup> Dies., S.160.

<sup>260</sup> Dies., S.160.

gehört. Als durchlässige Grenze ist das durch den Verlust gekennzeichnete Ich verwundbar und ausgeliefert.<sup>261</sup>

### 5.3.2. Monsterhafte Figurationen von Verlust: Außer-Sich-Sein vor Wut

In diesem Abschnitt soll das Thema der instabilen Identität über die Veränderung, die das Ich durch den primären Verlust und durch nachfolgende erfährt, festgemacht werden. Es geht um die „ekstatische“ Verfassung des Selbst. Butler betont, dass ein „Ich“ nicht unabhängig von einem „Du“ als Gegenüber existiert, da die „Zuneigung zu dem „Du“ „einen Teil von dem ausmacht, wer „ich“ bin.“<sup>262</sup> Durch das Begehren, die Liebe zu einem Anderen, wird man aus dem Zentrum enthoben und als jemand definiert, der mit anderen verbunden ist, vor allem durch Verlust und Begehren.<sup>263</sup> Die Ambivalenz der Gefühle, die im Zuge der sexuellen Identifizierung durch Einverleibung des Anderen vor sich geht, wird als Selbstentwertung und Wut gegen andere dargestellt: Dadurch wird das Ich transformiert.

Die Transformation des Ich wird durch Hybridität (Tier- beziehungsweise die Monster-Mischungen) im Roman allegorisch dargestellt: Der Körper der Figuren wird hybrid. Es geht um Verschiebungen von geschlechtlichen Normen in den Bereich des Animalischen/Monsterhaften. Das Monster bezeichnet als Figuration der Grenze das Weder-Noch beziehungsweise das Sowohl-Als-Auch und eröffnet einen Raum des Dazwischen.<sup>264</sup> Es sind Verwerfungen, die zugleich Identifizierung mit dem Weiblichen darstellen und das Begehren danach. Die Identifizierung ist rigid über Make-up dargestellt und das nicht erfüllte Begehren entäußert sich in Wut.

Diese Überschreitung in die Sphäre der Animalität/Monsterhaftigkeit eröffnen einen dritten Raum:<sup>265</sup> Sie werden als Figurationen des Verworfenen interpretiert. Es passiert auch eine Entwertung im Inneren: „Ek-statisch sein bedeutet buchstäblich, aus sich herausgetreten sein,

---

<sup>261</sup> Vgl.: von Redecker, Eva: Zur Aktualität von Judith Butler, S.123.

<sup>262</sup> Butler, Judith: Gefährdetes Leben, S. 39.

<sup>263</sup> Vgl: von Redecker, Eva: Zur Aktualität von Judith Butler, S.123.

<sup>264</sup> Vgl.: Babka, Anna: Unterbrochen. Gender und die Tropen der Autobiographie. Wien: Passagen-Verl. 2002, S.21.

<sup>265</sup> Vgl.: Babka, Anna u. Gerald Posselt: Gender und Dekonstruktion, S.61.

und kann daher mehrere Bedeutungen haben: von einer Woge der Leidenschaft aus sich herausgetragen zu werden, aber auch vor Wut oder Schmerz *außer sich* zu sein.“<sup>266</sup>

Folgende Textstelle soll den ambivalenten Aspekt als ein „Moment der prüfenden, abschätzigen Selbstbeziehung, die aus der Furcht entspringt, doch dem Verworfenen zu nahe zu kommen“, <sup>267</sup> verdeutlichen. Der Protagonist fühlt sich „umstellt und belagert von Todesgedanken.“ <sup>268</sup> Er erlebt seine eigene Psyche als bedrohlich: Ein Wirken des Schuldgefühls und des melancholischen Selbsthaders „Ein totale Feindseligkeit hat sich in mein Leben eingeschlichen. Permanent ist da diese Abneigung gegen mich selbst.“<sup>269</sup>

Anhand dieser Selbsteinschätzung wird deutlich, dass die erlebte Feindseligkeit gegen sich selbst, als Funktion der psychischen Alterität, als Spur des Anderen interpretiert werden kann. Aus dieser Aggression spricht das bewertende Über-Ich, welches das Ich an einem Ich-Ideal misst und dieses als weniger wert befindet und feindselige Gefühle gegen das Ich entstehen lässt. Die Figur des Ich-Erzählers erscheint vor diesem Hintergrund der auf sich selbst bezogenen Feindseligkeit als melancholisch. Zusätzlich zur Melancholie werden auch durch konkrete (und deswegen betrauerbare) Verluste, wie der des Bruders, diese melancholischen Einschreibungen wieder aktualisiert und machen sich als „Wortspur“<sup>270</sup> bemerkbar. Entwertung ist die Sprache, in der dieser kryptierte Andere sprechen kann.

In Fall des Ich-Erzählers subsumiert sich auch Trauer unter die Melancholie. Denn auch in der Trauer wird der verlorene Andere mit in die Psyche hineingenommen und dort als Ideal bewahrt. <sup>271</sup> Denn Aggression kann als Verweigerung der Anerkennung eines Verlusts gedeutet werden, von eigener oder auch von Seite der Anderen, die für den Trauernden im sozialen Leben eine Rolle spielen. Die Psyche agiert die nicht angenommene Trauer in Form von Zorn aus. Dieser entzieht sich der Lesbarkeit. <sup>272</sup> Er bricht scheinbar aus dem Nichts aus.

---

<sup>266</sup> Butler, Judith: Gefährdetes Leben, S.41.

<sup>267</sup> von Redecker, Eva: Zur Aktualität von Judith Butler, S.99.

<sup>268</sup> AdL, S.37.

<sup>269</sup> ZE, S.401.

<sup>270</sup> Butler, Judith: Die Psyche der Macht, S.165.

<sup>271</sup> Vgl.: Dies., S.162.

<sup>272</sup> Vgl.: Dies., S.171.

In der folgenden Szene ist der kindliche Verlust von vierzig für den Vater bestimmten Marzipankartoffeln, die sich bei einem Versuch sie zu waschen, aufgelöst hatten, als ein fortgeschwemmter Ausdruck der Liebe zum Vater repräsentiert. Dieser Verlust gibt den Ausschlag für die Aktualisierung des innewohnenden Zornes über den primären Verlust des Vaters als Objekt des Begehrens und des Vaters als Subjekt des Begehrens.<sup>273</sup> Der Körper des Kindes wird als monsterhaft verfremdet dargestellt: Über den Spiegel, als Blick des Anderen, der Sozialität, geht die Transformation vor sich. Identität ist als geschlechtliche Daseinsform auch ein Dasein für jemand anderen. Selbst-Sein ist demnach als Sein für andere zu definieren.

„Noch einen Augenblick betrauerte ich den vierzigfachen Verlust, doch dann kam der Zorn. Eine heiße Welle aus den Füßen und ein Schwall von Rachedgedanken. Ich sah Fäuste und Blut, hob den Kopf und stand plötzlich meinem Spiegelbild gegenüber. Dass ich so wild aussehen konnte, war mir nicht klar gewesen. Meine geröteten Augen starrten mich bitterböse an, die Unterlippe bibberte. Ich war fasziniert von diesem mir unbekanntem, enthemmten, teuflisch dreinschauenden Jungen. Ich ließ mich nicht mehr aus den Augen. [...] In meinen Mundwinkeln hatte sich ein wenig Speichelschaum gebildet. Ich leckte ihn nicht ab, ließ ihn über mein Kinn rinnen. „Wirklich, Mama. Ich komm gleich!“, säuselte ich mit glockenheller Knabenstimme und starrte dabei diesem außer Kontrolle geratenen, sabbernden Wesen in die blutunterlaufenen Augen.“ (WWE, 89).

In dieser Textstelle erscheint die Diskrepanz zwischen lieblicher Stimme und „Hassgesicht“ bemerkenswert. Der Spiegel dient nicht mehr als Garant der Repräsentation, sondern er ist Konstruktionswerkzeug von fremden Aspekten des Selbst: Er repräsentiert die Wendung auf sich selbst mittels des Blicks des monströsen Anderen. Durch das furchterregende Bild im Spiegel und der unschuldigen hellen Bubenstimme erscheint die Diskrepanz zwischen Innen und Außen, zwischen Echtheit und Falschheit aufgehoben. Die Wut erscheint im Spiegel als „das zweite Gesicht“<sup>274</sup>: „Wo kommt dieses zweite Gesicht her, fragte ich mich, und ob es vielleicht sogar mein echteres sei? Hatte ich mich eben zum ersten Mal wirklich gesehen?“<sup>275</sup> Die Monstrosität des kindlichen Protagonisten fungiert als Einschreibung der „Alterität“. Der Blick in den Spiegel im Augenblick der Verlusterfahrung zeigt die Transformation des Selbst. Es scheint sich in ein beobachtendes, reflektierendes Ich und ein dargestelltes, beurteiltes Ich aufzuteilen. Der Spiegel fungiert als Vermittlungsmoment der alteritären Konzeption des

---

<sup>273</sup> Vgl. von Redecker, Eva: Zur Aktualität von Judith Butler, S.121.

<sup>274</sup> WWE, S.90.

<sup>275</sup> WWE, 90.

Selbst, statt einer selbstvergewissernden Funktion kommt dem Spiegel eine Kommunikationsfunktion über den wutentbrannten Blick auf sich selbst als Verfremdeten zu. Durch das Außer-Sich-Sein der Aggression rückt diese Alterität in den eigenen Blick, die als der Gesichtsoberfläche zugrundeliegende „Wahrheit“ ebenfalls als das „andere Gesicht“ einen Anspruch an Authentizität stellt. In dieser verfremdeten Optik ist der kindliche Protagonist nicht mehr er selbst und doch kontrolliert er genau seine Stimme und Antwort. In der Inszenierung des Monsterhaften kann er die Aggression und Trauer, die von ihm Besitz ergriffen haben, kontrollieren.

Das verfremdete Gesicht als Repräsentant einer monströsen, von Trauer und Schmerz durchdrungenen Innerlichkeit, entsteht in einer Situation der Enteignung durch Verlust und Wutschmerz darüber. Das selbst gemachte Geschenk für den Vater symbolisiert die Abhängigkeit von Anderen, die man liebt: „[E]motionale Trauer“ kann als „Modus der Enteignung“ begriffen werden.<sup>276</sup> Indem das Kind liebt, macht es sich verwundbar für Verlust. Es ist in der „Disponiertheit“ seiner selbst außerhalb seiner selbst<sup>277</sup> in Gefahr, zunichte gemacht zu werden.

### **5.3.3. Animalische Figurationen von Verlust: Im Modus der Enteignung**

Folgende Textstelle verdeutlicht die Bedeutung von Trauer über verlorene Optionen. In diesem Fall wird die Ehe und damit in Zusammenhang die abgezogene Liebe des untreuen Ehemanns und die brüchig gewordene Konstruktion „Ehe“ als heterosexuell ausgerichtete, monogame Beziehung betrauert. Es geht also um ein Ideal, das das Scheitern der Liebe und der ehelichen Abmachung betrifft. Die Mutter des Protagonisten wird durch Geschlechternormen im Hinblick auf den Schönheitsdiskurs in den Kontext verschiedener Affekte gesetzt, die Trauer ausmachen, wie Zorn, Verzweiflung, Wut und Enttäuschung. Vermittels der Zerrüttung der Ehe und der Tier-Werdung des weiblichen Körpers der Mutter wird die Brüchigkeit der eigenen Identität über die Verwundbarkeit durch Andere vorgeführt. Auch hier sind geschlechtliche Darstellungsressourcen von Weiblichkeit textuelle Bedeutungsträger von Trauer und Verlust.

---

<sup>276</sup> Butler, Judith: Gefährdetes Leben, S.41.

<sup>277</sup> Vgl.: Dies., S.42.

Die Brüder hören „verzweifeltes Schreien“<sup>278</sup>, es war jemand „in äußerste Not geraten“.<sup>279</sup> Es ist für sie „die vertrauteste Stimme überhaupt, die da ihren Schmerz herausschrie.“<sup>280</sup> Es ist die Wut und der Kummer der Mutter, die von der Affäre ihres Mannes erfahren hat, (aber das wird nicht explizit erwähnt).

„Vor meinen Augen zeigte ein wahrer Wut-Großmeister seine Kunst: Meine Mutter saß auf dem braunen Teppichboden und zerfetzte Zeitungen. Noch nie hatte ich ihre geschminkten Lippen so rot gesehen, noch nie ihre gefärbten Haare so schwarz.“ (WWE, 231)

Hier werden Normen (Make-up) zur Herstellung weiblicher Identität im Kontext der Wut und der Traurigkeit verbunden. Der Anblick der Mutter in Rage wird über ein Gesichtsbild hergestellt, das mittels Schminke scharfe Gegensätze produziert: „Beim Bild wie bei der Schminke geht Sichtbarkeit über in Ausgestelltwerden.“<sup>281</sup> Die Selbstoptimierungspraxis vor dem Hintergrund des überwältigenden Affekts der Wut zu beschreiben wirkt unangebracht. Die Figur wird über das beschriebene Gesichtsbild exponiert. Der scheinbar natürliche Kontext des weiblichen Körpers wird ebenfalls destabilisiert. Dadurch verfremdet der Signifikant des „Verlusts“ ausgedrückt über Verzweiflung und Wut, die Performanz des Weiblichen als vernatürlichendes Tun. Diese „unvorhersehbaren Abweichungen“<sup>282</sup> der Geschlechterperformanz durch die Emotion der Trauer, Verzweiflung und Wut, erzeugen eine instabile Identität der Figur der Ehefrau. Entfremdend wirkende Schönheitscodes wie die gefärbten Haare und die rot geschminkten Lippen verweisen auf das Andere, auf eine Alterität, die an früherer Stelle schon als „indianisch“<sup>283</sup> von der Erzähl-Instanz klassifiziert wurde. Dieses fremdländische Aussehen wird an anderer Stelle noch verstärkt, durch die Verkleidungspraxis im Fasching, wo sich die Mutter als Indio verkleidet: „Meine Mutter trug über einem farbenprächtigen Kleid einen Poncho, hatte eine Panflöte um und ging als Indio.“ Und: „Meine wunderschön fremdländisch aussehende Indio-Mutter“<sup>284</sup>

---

<sup>278</sup> WWE, S.230.

<sup>279</sup> WWE, S.230.

<sup>280</sup> WWE, S.230.

<sup>281</sup> Leutner, Petra: Bild und Schminke, S.106.

<sup>282</sup> Butler, Judith: Anmerkungen zu einer Theorie der Versammlung, S, 47.

<sup>283</sup> WWE, S.73.

<sup>284</sup> WWE, S.251.

Hier wird der Übergang einer Ethnie in die andere durch vestimentäre Codes und das Tragen der schwarzen Haare textuell realisiert. Durch die Herstellung von indianischer Identität entsteht eine Zäsur, die durch die Familie verläuft: Die Mutter als Indianerin bekommt den Status der „Fremden“. In einem nächsten Schritt wird die Differenz auch innerhalb des Individuums (der Mutterfigur) gezogen: Die Identität „Frau“ wird über heterosexuelle Praktik und Ausschließlichkeit der Person mittels der Eheinstitution hergestellt. Die beschriebenen Schönheitsnormen stellen Anerkennbarkeit durch Schönheitshandeln (Nägel lackiert, Fußnägel lackiert, rote Lippen) her. So werden scheinbar eigene Aspekte der Identität als Normen der sozialen Macht gedeutet. Durch die Sexualisierung ihrer Person als weiblich und der heterosexuellen Ausrichtung ihres Begehrens, betont durch den Imperativ des Schönheitshandelns, wird die Enteignung der Figur verdeutlicht.

In der nun folgenden Textstelle bricht mit der Trauer eine animalische Sphäre in diese Konstruktion von Weiblichkeit ein. Geschlechternormen werden dahingehend entfremdet, dass sie nun nicht mehr im Kontext des Schönheitsdiskurses ihre vergeschlechtliche Kraft entfalten, sondern Entfremdung erzeugen. Dadurch bricht etwas Fremdes in ihre Identität ein. Diese Alterität wird durch das Tierisch-Werden narrativ umgesetzt und kann als Ausdruck eines verworfenen Verlusts interpretiert werden.

„Blitzschnell, wie ein nach seiner Beute schnappendes Tier, griff sie sich immer neue Zeitungsseiten, schnellten ihre rot lackierten Fingernägel in den Stapel vor ihr, hackten hinein und krallten sich fest. Sie hielt das Papier kurz vor sich in die Höhe, zerriss es und warf die Fetzen mit aller Kraft in den Raum.“ (WWE, 231)

Hier wird die Mutter in die Nähe eines aggressiven Vogels gestellt. Die rot lackierten Fingernägel werden textuell zu „Krallen“ gemacht. Die Figur ist vor Wut und Verzweiflung außer sich. Dieses Außer-Sich-Sein lässt die Vorstellung von einem autonomen Selbst in Zweifel treten: Durch die Tatsache, dass wir Beziehungen haben und uns in Beziehungen zu anderen befinden, werden wir nicht nur dadurch begründet, sondern auch enteignet, wie Judith Butler anmerkt.<sup>285</sup> Ihren Überlegungen nach bedeutet „ek-statisch“ sein „auch vor Wut oder Schmerz *außer sich* zu sein.“<sup>286</sup> So gesehen reißen uns Trauer und auch Wut aus uns selbst

---

<sup>285</sup> Vgl.: Butler, Judith: Gefährdetes Leben, S.41.

<sup>286</sup> Dies., S.41.

los, verbinden uns mit anderen, und binden uns an sie, haben aber auch die Kraft uns durch diese Bindungen zunichte zu machen, da wir in das Leben von Anderen im Sinne eines relationalen Daseins verstrickt sind.<sup>287</sup>

Die Figur der Mutter oszilliert in dieser Textstelle noch zwischen Tier und Mensch, doch entwickelt sich die Beschreibung immer stärker zur tierischen Darstellung der Mutterfigur hin. Dadurch wird die Figur in der weiblichen Identität erschüttert, da traditionell das Tier strikt vom Menschen abgegrenzt wird, um die Menschheit als homogen zu konstituieren.<sup>288</sup> Wut und Trauer sind als Zeichen der Fragmentierung von Identität zu sehen. Sie wirken als destabilisierende Kräfte. Interessanterweise wird die Figur des Vaters durch Beschimpfung auch zum Tier gemacht. Doch dieser Sprechakt entstammt der Mutterfigur, während die Heterogenisierung ihrer Identität von der Erzähl-Instanz aus kühler Distanz heraus vorgenommen wird. „Das Schwein soll endlich abhauen!“<sup>289</sup> „Diese aus den Tiefen ihres Kummers herausbrechende Stimme war mit völlig unbekannt: rau und tief.“<sup>290</sup> Die Mutter wird nun über die Stimme verfremdet, vermännlicht. Die Insignien des Weiblichen werden abgekoppelt von der weiblichen Performance, was durch diese Diskrepanz illusionsstörend wirkt. Die Affekte Trauer und Wut erscheinen im Kontext des Ehebruchs mit heterosexuellem Begehren verschachtelt. Geschlechtliche Codes werden entfremdet, in einen anderen verrückten Kontext gestellt, beziehungsweise in tierische Darstellungen überführt. So bricht Alterität in diese Weiblichkeitskonstruktion ein. Die einzelnen Komponenten wirken auseinandergerissen: Make-up und lackierte Nägel hängen an der Figur wie vestimentäre Fetzen: Weiblichkeit generierende textuelle Merkmale flottieren frei im Raum der Narration. Letztlich wird die Figur der Mutter vom hackenden Vogel zum „brüllenden Muttermonster“ verbal transformiert.<sup>291</sup>

„Ihr vertrautes Mutter-Gesicht war kaum wiederzuerkennen. Ihre Zähne kamen mir groß vor und einzeln, und in ihren roten Schlund ging es tief hinab. Auch hatte ich sie sich noch nie so schnell bewegen gesehen. Ihre entfesselten Arme, der sich hin und her werfende Kopf, ihre ebenfalls lackierten Fußnägel, das alles konnte ich kaum mit den Augen verfolgen.“ (WWE, 231).

---

<sup>287</sup> Vgl.: Butler, Judith: Gefährdetes Leben, S.42.

<sup>288</sup>Vgl.: Hanke, Christine: Zwischen Evidenz und Leere. In: Bublitz, Hannelore u.a. (Hg.): Der Gesellschaftskörper. S. 179-235. In: Bublitz, Hannelore u.a.:(Hg.): Der Gesellschaftskörper. Zur Neuordnung von Kultur und Geschlecht um 1900. Frankfurt a.M. Campus 2000, Hier: S.207.

<sup>289</sup> WWE, S.231.

<sup>290</sup> WWE, S.231.

<sup>291</sup> WWE, S.231.

Textuell wird hier eine Identität ex negativo zur Sprache gebracht und gleich wieder verweigert: Über Stimme und Verhalten wird das Gesicht der Figur, das als Bildträger der Subjektposition „Mutter“ fungiert, in ein Monster verwandelt. Das vertraute Gesicht erscheint entfremdet. Insofern „die „Erscheinung“ des Geschlechts [...] oft als Zeichen seiner inneren oder inhärenten Wahrheit missverstanden“ wird, kommt nun das „Wahre“ zum Vorschein: Es ist das Animalische im Inneren der Mutteridentität, ausgelöst durch Verlustschmerz über eine nicht mehr intakte Ehe. Weiblichkeit ist von animalischen Zeichen durchdrungen: Vor allem die Bezeichnung „Schlund“ evoziert Assoziationen mit Tieren wie Wölfen. Die lackierten Fußnägel, über den Farbauftrag sexualisierte und sichtbar gemachte Attribute der Weiblichkeit, stehen in seltsamen Kontrast zum sich im Schmerz hin- und her werfenden Körper, der von seiner Vergeschlechtlichung nichts wissen will. Vor allem aber bricht in diese Darstellung von Trauer auch das Pathologische ein. Visionen von Besessenen tauchen vor dem inneren Auge auf, wenn die Erzähl-Instanz davon spricht, dass sich die Mutter „[...] auf den Rücken geworfen hatte, um sich trat und hin und wieder das machte, was man in meinem Sportunterricht Brücke nannte. Aber sie machte Brücke ohne Hände, direkt auf dem Kopf“<sup>292</sup>

Durch das Einbrechen einer unkontrollierbaren Kraft, die der Trauer der Mutter innewohnt, einer von Wut und Besessenheitsdarstellungen begleiteten Trauer, werden die Schönheitsnormen vom körperlichen Dasein entfremdet und stehen plötzlich für sich allein im Kontext des Schmerzes.

Die Transformation in die animalische Sphäre kommt auch in folgender Textstelle zum Ausdruck:

„Dass meine Mutter Zeitungen zerriss, war wenigstens noch eine konkrete Handlung gewesen, dass sie sich herumwarf und zuckte, war zwar erschütternd für mich anzusehen, aber immerhin noch irgendwie vorstellbar, dass sie jetzt aber, obwohl gar keine Schnipsel mehr vor ihr lagen, immer intensiver am Teppich kratzte, kam mir sehr befremdlich vor. [...] Verbissen scharfte sie weiter, bearbeitete den braunen Teppichboden, so als wolle sie sich direkt hier in unserem Wohnzimmer in den Boden hineinwühlen, sich ein Loch graben, einen Tunnel nach draußen.“ (WWE, 234).

---

<sup>292</sup> WWE, S.233.

Diese Textstelle ist eine Performanz des Tierischen. Eingebunden in die Pathologisierung durch die Figur des Ehemanns und Arzt, der seine Rolle als Psychiater wahrnimmt und so die Verrücktheit der Mutter nochmals legitimiert, erscheint die Mutterfigur als verwundbares Wesen, als Verworfene, die dem Feld der Anerkennung ausgeliefert ist. Der über die Erzählfunktion zur Schau gestellte Wutausbruch und Verlustschmerz der Figur repräsentiert Nicht-Anerkennung und die Verletzbarkeit durch andere. Es stellt sich die Frage, wer die Mutterfigur ohne den Ehemann nun ist, jetzt, da dieser nicht mehr in dieser Subjektposition existiert. Es kommt ein grundlegendes Abhängigkeitsverhältnis durch die Hybridisierung des Körpers der Mutter zur Sprache, denn narrativ gesehen wird das Animalische immer mehr zur Natur dieser Figur. Die Erzähl-Instanz nimmt letztlich eine distanzierte Haltung zum Geschehen ein, genauso wie sein Vater, der „[...] mit Wut und Eskalation bestens vertraut war, der sich mit Verrückten auskannte.“<sup>293</sup>

„Reißen, Schlagen und Schreien, na gut, aber minutenlang am Teppich kratzen kam mir überspannt vor und berührte mich peinlich. Als ihr zwei der langen, rot lackierten Nägel umbogen, rechtwinklig von den Fingerkuppen abstanden, brachte sie der Schmerz zur Besinnung. Sie ließ sich auf die Seite fallen und schluchzte und weinte.“ (WWE, 234).

Der körperliche Schmerz entspricht dem psychischen Leid der Figur, insofern wird Kohärenz über das Außen und das Innen hergestellt. Die Abhängigkeit von Anerkennung durch geliebte Andere wird in dieser Szene offenkundig. Die Wahrnehmung und Anerkennung von Verletzbarkeit ist von größter Bedeutung in der ethischen Begegnung mit Menschen.<sup>294</sup> Butler diagnostiziert in diesem Außer-Sich sein durch Wut eine Verwundbarkeit: Das Subjekt ist von den „existierenden Normen der Anerkennung abhängig“<sup>295</sup> Das „Ich“ braucht das „Du“ um sein zu können<sup>296</sup>

Anhand dieser Textstelle sollte analysiert werden, auf welche Weise sich die Verschiebung von Identität (Weiblichkeit) über widersprüchliche Bedeutungen vollzieht: Das Verhalten der Figur wird mehr und mehr zu einem animalischen Verhalten. Merkmale von Weiblichkeit, die Attribute des Schönheitsdiskurses darstellen wie gefärbte Nägel und Zehennägel, werden dekonstruiert, indem sie als Krallen erzählerisch eingesetzt werden: Fingernägel werden

---

<sup>293</sup> WWE, S.232.

<sup>294</sup> Vgl.: Butler, Judith: Gefährdetes Leben, S.60.

<sup>295</sup> Dies., S.61.

<sup>296</sup> Vgl.: Dies., S.62.

umgebogen, Schmerz tritt an die Stelle der Sexualisierung. Dadurch werden Attribute des Weiblichen, die eigentlich dem Sichtbarwerden der Identität „Frau“ dienen, aktiviert und Handlungen ausgeführt, die sich im menschlichen Sinn laut Erzähl-Instanz nicht mehr als eigentliche Handlungen qualifizieren. So schießen diese vergeschlechtlichenden Normen wie kosmetisches Schönheitshandeln im Erleben der Trauer vorbei an der herkömmlichen (dominanten) Geschlechter-Kategorie „Weiblichkeit“. Roter Nagellack als Signifikant der Weiblichkeit schlechthin wird denaturalisiert, indem seine ästhetische Zielsetzung und geschlechtliche Inszenierung einer „weiblicher Identität“ als Störung dargestellt wird, da seine verschönernde Funktion nicht mehr gewährleistet ist: Das schöne sich dem Blick anbietende Attribut von Weiblichkeit, der rot lackierte lange Fingernagel, wird verbogen zum Ausdruck des Schmerzes und des Scheiterns. Die Inszenierung von weiblicher Identität funktioniert nicht aufgrund der Durchdringung mit Alterität, der animalischen Sphäre, und verweist durch ihr Scheitern auf die Herstellungsmodi von Weiblichkeit über den Schönheitsdiskurs. Dieses Scheitern steht stellvertretend für das Zunichte-Werden des Subjekts, da Anerkennung und Liebe an sein Dasein gebunden sind: Es macht sich selbst zum Objekt und im Außer-Sich-Sein durch extreme Affekte wie Wut werden „Trauer“ und „Verlust“ beziehungsweise der Verlustschmerz im Durchdringungsprozess von Hybridität figuriert. Dieses verlorene (gescheiterte) Ideal der „Ehe“ repräsentiert eine konkrete Figur, den Ehemann.

Die Konstituierung durch andere tritt in dieser Textstelle deutlich zutage. Die Abhängigkeit von und Verletzlichkeit durch andere, werden noch schärfer durch die Wut zum Ausdruck gebracht, da dieser Affekt ein Außer-Sich-Sein beinhaltet, der generell als Spur in jedem Subjekt vorhanden ist.

Die Vermischung der Kategorien „Frau“ und „Tier“ als Ausdruck einer Wut, eines Zorns, einer Enttäuschung und letztlich Verzweiflung entspricht der gefühlten Grenzüberschreitung, die die Figuren in ihrem Erleben kennzeichnet: Auch im Roman „Die Zweisamkeit der Einzelgänger“ wird über die Figur der Hanna, Freundin des Protagonisten Joachim, erzählt, die von dieser Wut ergriffen wird: Aus dem Erleben einer Grenzüberschreitung aus konkretem Anlass heraus richtet sich die Wut Hannas auf ein fremde Person: Ihr Pizzastück wurde ihr von ihrem Teller aus fremder Hand weggenommen:

„Er machte sich lang, beugte sich weit über mich, strecke seinen Arm aus und war kurz davor, Hannas Pappeller zu erreichen. Mit einer weit ausholenden,

tennisähnlichen Schlagbewegung drosch sie ihm die Hand weg, sprang auf, rammte wie ein Gorilla die Fäuste auf die Tischmitte und brüllte los: „Sag mal, [...], du spinnst ja wohl! Nimm die Finger von meiner Pizza, du Penner. Glaubst du, ich ess die noch, wenn du da mit deinen Drecksfingern drumgrapschst?“ [...] Hanna sah aus, als zerrten epileptische Teufel an ihrem Gesicht. Ihre Augen waren aufgerissen vor Wut, die Nasenflügel bebten, und durch den schreienden Mund ging es höllenschlundartig in den nassroten Rachen hinab.“ (ZE 73)

Zorn und Wut sind gegen den Übergriff gerichtet. Ausdrücke wie „dreschen“, „rammen“ oder „brüllen“ beschreiben die Position, die die Figur im öffentlichen Raum einnimmt. Die Reaktion entspricht weniger einer Handlung, sondern einer Impulsreaktion: Der Imperativ, sich „damenhaft“ zu verhalten, kann dem Impuls der Wut, die das Gegenteil, eine unzivilisierte Verhaltensweise und unkultivierte Verhaltensformen hervorruft, nicht standhalten. Die Wut über die Grenzüberschreitung ist zu mächtig. Die Überkreuzung mit den Tieren („Gorilla“ und „Teufel“) realisiert in textueller Dimension das Zunichte-Werden der Identität „Frau“. Das Bild des Gorillas, der mit den Fäusten trommelt, entspricht einer männlichen Tierverhaltensweise und durchbricht mit dieser Konnotation des Männlichen die Subjektposition „Frau“ der Figur der Hanna. Das Entgrenzungsverhältnis stellt sich auch in dieser Textstelle wieder über den Bereich der geschlechtlichen Verhaltensnormen dar, die als weibliches Selbstverständnis in der Konstitution der Psyche Einzug gehalten haben.<sup>297</sup> Das Verhalten der weiblichen Figur entspricht in keiner Weise den Konventionen der Weiblichkeit. Insofern stellt der Wutausbruch einen Tabubruch dar.

Durch den Durchbruch der Subjektgrenzen durch das Tierische, werden auf bedrohliche Weise verworfene Bereiche in Erscheinung gebracht, die in der narrativen Darstellung die Grenzen des Menschlichen sprengen. In Verbindung mit der Subjektconstitution erinnert diese Inszenierung an die unlebbar Bereiche der verworfenen Wesen, die sich über die Kohärenz von Körper, Geschlechtsidentität und heterosexuellem Begehren nicht als Subjekte materialisieren konnten, da sie sich jenseits der „definitiven Grenze für den Bereich des Subjekts“<sup>298</sup> befinden.

Die Figur Hanna erscheint

---

<sup>297</sup> Vgl. von Redecker, Eva: Zur Aktualität von Judith Butler, S.99.

<sup>298</sup> Butler, Judith: Körper von Gewicht, S.23.

„[...]wie in einem Biologiebuch [...] [als] das vollkommene Bild einer kurz bevorstehenden animalischen Attacke. Es hätte mich nicht gewundert, wenn sie noch einen rot geschwollenen Kamm herausgeklappt oder ein bedrohlich gemustertes Rad aufgeschlagen hätte.“(ZE, 73-74).

Die Verwandlung zum Hahn oder Pfau hybridisiert die Kategorie „Mensch“. Die Wandlung in die Sphäre der Animalität bezeichnet die Qualität der Verworfenheit. Das weibliche Subjekt erscheint durch die Transformation in ein gefährliches Tier als „Nicht-Lebbares“<sup>299</sup> Die Machdynamik der Grenzüberschreitung bringt die Wut hervor, durch die diesem Körper kulturelle Intelligibilität abgesprochen wird: Als Mensch-Tier-Phänomen lässt er sich nicht „lesen“. Der Zorn wirkt dramatisch.

Besonders in der folgenden Textstelle wird Make-up als Attribut des Weiblichen wieder in einen entfremdenden Kontext verwendet: „Das Beste an ihrem Ausbruch, dachte ich, sind ihre Zähne, sind diese beiden riesigen, strahlend weißen Schneidezähne, die biberstark unter der lippenstiftroten Oberlippe hervorglänzten [...]“<sup>300</sup> Durch die geschlechtlichen und tierischen Einschreibungen entsteht ein hybrider Körper, ein kulturell unlesbares Gesicht. Diese Darstellung kann als Aushandlung von Identität verstanden werden.<sup>301</sup> Die Verschränkung von rotgeschminkten Lippen und bedrohlichen biberhaften Zähnen lassen Weiblichkeit sich auflösen und in Tierhaftigkeit übergehen. Mit dem Verlust der Geschlechtlichkeit als kultureller Herstellungsmodus von Subjektivität geht auch der Verlust des Menschseins einher. Als Verworfenen gelten jene Figuren, die nicht geschlechtlich erscheinen können.<sup>302</sup>

Die Erscheinung der Hanna-Figur wird mehr und mehr unlesbar und im Hinblick auf die herkömmlichen Codes der Weiblichkeit instabil. Das „normative Phantasma“<sup>303</sup> der Weiblichkeit verschwindet aus dem Blickfeld. Dafür wird das Verworfenen über die Wut erkennbar. Es ist die Wut des nicht genügenden Ich. „Insofern Trauer unaussprechlich bleibt, kann sich die Wut über den Verlust kraft dessen, daß sie uneingestanden bleibt, verdoppeln.“

304

---

<sup>299</sup> Butler, Judith: Körper von Gewicht, S.23.

<sup>300</sup> ZE, S.74.

<sup>301</sup> Vgl.: Babka, Anna und Posselt, Gerald: Gender und Dekonstruktion, S.62.

<sup>302</sup> Vgl.: Butler, Judith: Körper von Gewicht, S.23f.

<sup>303</sup> Dies., S.23.

<sup>304</sup> Dies., S.24.

Das Animalische stellt dabei die Grenze der Reflexivität als Sprachgrenze dar. Dies wird auch durch die Umrandung der Lippen mit Lippenstift in Verbindung mit den entblößten Zähnen verdeutlicht: Der Mund repräsentiert in der Artikulationsfunktion von sprachlichem Ausdruck den Übergang von Innen (Gedankengut) zu Außen (der Versprachlichung). Seine Umrandung mit Lippenstift stellt die Semantisierung geschlechtlicher Normen dar. Die kommunikative Bedeutung tritt zugunsten des Anblicks der geschminkten Lippen in den Hintergrund. Das Changieren zwischen Ausdruck und Bedeutung des Mundes wird auch durch die entblößten Zähne verstärkt: Als Akt der Aggression und des Angriffs werden die Zähne aus ihrer Bedeutungsfunktion der Zerkleinerung von Nahrung enthoben. Die Melancholie sitzt im trauernden Ich als „unverdaute Verklüsterfahrung“<sup>305</sup> Anstatt die Verluste zu bearbeiten, wendet sich die Kraft, die der Zerkleinerung und Bearbeitung der Verluste gelten sollte, in Form von Wut nach außen, was durch die gefletschten Zähne dargestellt wird. Auf diese Weise werden im hybrid gewordenen Körper Weiblichkeit und Wut als Spektakel des Monströsen narrativ dargestellt. Die Vorstellung eines unabhängig von Geschlechternormen existierenden Selbst wird durch das Bild des tierhaft gewordenen, hybriden Körpers in Frage gestellt. Die Wut und der Schmerz über den Verlust zeigen sich im Bild des transformierten Körpers. Es ist ein Körper ohne Legitimität. Die tierhafte, monsterhafte Darstellung der Figur der Hanna ist Ausdruck eines Versagens, als Subjekt gelten zu können, sobald regulierende Normen wie beispielsweise „Weiblichkeit“ hinterfragt werden und die Performanz von Frau-Sein aus dem Rahmen des heterosexuellen Regimes fallen.

#### **5.3.4. Transformation des instabilen Ich: Melancholie und Trauer**

Die Figur der Hanna wird als melancholische Figur im Roman dargestellt, wie durch folgende Textstelle belegt werden soll: Sie sagt über sich selbst: „Eine totale Feindseligkeit hat sich in mein Leben eingeschlichen. Permanent ist da diese Abneigung gegen mich selbst.“<sup>306</sup> Diese Aussage Hannas ist zusammen mit der Textstelle der Hybridisierung ein Hinweis auf die melancholische Konstitution ihrer Identität: Die Aufhebung des Verlusts der geliebten Person durch die „aktive, negierende und transformative Bewegung ins Ich hinein“<sup>307</sup> macht das Ich zum Rezeptor der negativen gedanklichen Energien. Die verringerte Selbstachtung ist ein

---

<sup>305</sup> Dünkelsbühler, Ulrike: Kritik der Rahmen Vernunft, S. 97.

<sup>306</sup> ZE, S.401.

<sup>307</sup> Butler, Judith: Die Psyche der Macht, S.164.

typisches Kennzeichen der Melancholie. Denn die kritische Instanz möchte das Ich um sein Selbstwertgefühl bringen. Der Verlust besteht in der Unmöglichkeit der Normerfüllung, die nur als Ideal zu haben ist. An diesem Ideal gemessen, wird das Ich geringgeschätzt.<sup>308</sup>

Die „Abneigung“, die sich gegen das Ich der Figur wendet ist ein Ausdruck der kritischen Instanz, die das Ich auch zunichtemachen kann.<sup>309</sup>

Eine Klage über fehlende konkrete Traueroptionen verstärkt diesen Eindruck. Folgender Textausschnitt verdeutlicht das Leiden Hannas an der Melancholie. Sie wendet sich in ihrer Ansprache an den vom Tod des Bruders getroffenen Ich-Erzähler und bezieht sich auf eine vergangene Zeit, in der Leid noch ein reales Bezugsobjekt gehabt hätte.

„Mein Unglück wäre noch eine echte Maßanfertigung gewesen, nur auf mich zugeschnitten und sonst niemanden, keine Massenware wie heute. Unsere Leiden sind doch nichts weiter als Konfektionsware. Tränen von der Stange.“  
(ZE, 111-112).

Hanna kommentiert das Thema Trauer, indem sie Unglück als „Massenware“ bezeichnet und verweigert dadurch auch ihrem Freund, dem Protagonisten Joachim, die Anerkennung seines Verlustschmerzes, der den Tod seines Bruders betrifft. Die Aussage Hannas reduziert Trauer und Schmerz auf bloße Performanz, indem der Vergleich von Maßanfertigung mit Konfektionsware gezogen wird. Schmerz und Verlust werden in dieser Bemerkung zur allgemein menschlichen Befindlichkeit reduziert, die keine individuellen Bezüge zu einem konkreten Verlust aufweisen. „Tränen von der Stange“ sind austauschbar und beliebig. Diese Empfindung entspricht der Empfindung von Melancholie, die den Mangel oder Verlust am Ich betrauert.<sup>310</sup> Sprachlich erkennt die Figur Hanna den konkreten Verlustschmerz des Protagonisten nicht an, da sie ihn unter „unsere Leiden“ subsumiert und ihn auch als „Massenware“ bezeichnet. Ihre Haltung ist durch ein großes Maß an Selbstbespiegelung gekennzeichnet. Demgegenüber steht der Schmerz des Ich-Erzählers über den Tod seines Bruders, der gleichermaßen als Verlust eines Teils der eigenen Identität als auch als Sorge um den Anderen interpretiert werden kann, welcher den Blick auch von der eigenen Person abzulenken vermag: Vor diesem Hintergrund der Melancholie und Trauer scheint Trauern als

---

<sup>308</sup> Vgl.: Butler, Judith: Die Psyche der Macht, S.172.

<sup>309</sup> Vgl.: Dies., S.169.

<sup>310</sup> Vgl.: Ecker, Gisela: Trauer zeigen: Inszenierung und die Sorge um den Anderen. S.9-25. In: Ecker, Gisela (Hg.): Trauer tragen – Trauer zeigen. Inszenierungen der Geschlechter. München: Fink 1999, Hier: S.16.

Handlung verstanden zu werden, „die zu einem Teil auch dem Anderen gewidmet ist“<sup>311</sup> und dadurch als „Widerspruch zur Selbstrepräsentation des abendländischen Subjekts“ gilt.<sup>312</sup> Die Bezeichnung des Unglücks als „Massenware“ lenkt den Blick auf die Performanz von Schmerz und entspricht vielleicht der Tendenz, sich innerlich mit Bedeutung auffüllen zu wollen. Die Formulierung „weist auf die Hohlform einer Subjektivität“<sup>313</sup> hin, die Unglück und Schmerz als Füllmaterial akzeptiert, da dieses in eine Distanz zum eigenen Erleben gebracht wird. Hanna vergleicht dann mit dem Schmerz der Melancholie auch die Trauer:

„Es ist wie der Verlust eines geliebten Menschen. Niemals kann man sich einen solchen Schmerz wünschen, aber dann muss man erkennen, dass es genau dieser Verlust ist, der einem die Möglichkeit gibt, ein anderer zu werden.“ (ZE, 240)

Auch die Einordnung eines konkreten Verlusts wie den einer geliebten Person in einen tröstenden, höheren Sinnzusammenhang, lässt die Figur der Hanna als eine unsensible Figur erscheinen, die sich angesichts des Todes eines nahestehenden Menschen nicht einzufühlen vermag, in die Unmöglichkeit Trost zu finden. Die scheinbare Tröstung besteht in der Aussicht auf eine Transformation des Ich. Doch hier greift die „ökonomische Logik von Ausgleich und Entschädigung“ nicht: „Die Trauer [...] weist erlangbare Entschädigung ab“<sup>314</sup> Der Andere wird als Anderer betrauert und nicht wie in der Melancholie als Teil des Ichs bewahrt. In beiden Fällen wird aber der Andere verinnerlicht. Das Ich ist in beiden Fällen, der Melancholie und der Trauer, von Verlusten affiziert, doch ist in der Trauer um den konkreten geliebten Menschen der Andere als Anderer betrauerbar. Die Figur der Hanna konnte sich mit ihrem Kommentar zur Gewinnung eines Sinns aus der Trauer einer „normativen Bevormundung in Fragen äußersten Verletztseins“<sup>315</sup> nicht enthalten.

Als Gegengewicht zur Aussage Hannas wird der Verlustschmerz des Protagonisten zur Seite gestellt, der sich konkret auf den verlorenen Anderen bezieht, auf den Bruder. Während in der

---

<sup>311</sup> Ecker, Gisela: Trauer zeigen: Inszenierung und die Sorge um den Anderen, S.19.

<sup>312</sup> Dies., S.19.

<sup>313</sup> Horn, Eva: Stumme Freunde. Die Autorschaft der Traue bei Goethe und Bettine von Arnim. S.123-134. In: Ecker, Gisela (Hg.): Trauer tragen – Trauer zeigen. Inszenierungen der Geschlechter. München: Fink 1999, Hier: S.131.

<sup>314</sup> Liebsch, Burkhard: Revisionen der Trauer, S.93.

<sup>315</sup> Ders., S.25.

Melancholie das Ich leer wird, konzentriert sich die Trauer um den konkreten Anderen auf die verlorene Person.

„Ich zog meinen Pullover aus. Darunter hatte ich ein Bundeswehr-T-Shirt meines Bruders an. Ich hoffte, es würde mich beschützen. [...]Ich dachte an meinen Bruder. Hatte er einen mühelosen Tod gehabt? War er so unmittelbar, wie ich mir das vorstellte, durch den Aufprall des Wagens getötet worden? Oder hatte es doch Momente von Panik, Schmerz und Todesangst gegeben? [...]“ (AdL,41)

Die gedankliche Energie gilt dem verstorbenen Bruder, nicht in erster Linie sich selbst. Trauern bedeutet bei Judith Butler, eine Veränderung bewusst durchzumachen, ohne zu wissen, was dabei herauskommen wird.<sup>316</sup> Die Transformation in eine andere Person kann nicht per se als ein Trost gelten. Denn Trauern gleicht einem Fallen in die Tiefe. Die Verarbeitung des Verlusts ist nicht verbürgt: Darin besteht eine Unplanbarkeit, die es auszuhalten und anzuerkennen gilt: In der Trauer ergreift etwas Besitz. Die Beziehungsförmigkeit des Daseins tritt hervor und man erkennt, dass man sich nicht selbst gehört.<sup>317</sup> Doch dem Bedürfnis der Hannafigur, dem Verlustschmerz etwas Gutes abzurufen, entspricht auch einer Abwehr, das „Skandalöse und Unumgänglich[e] des Todes“ nicht anerkennen zu müssen.<sup>318</sup> Denn Trauer, auch als bewusste Haltung, hat kein positives Ziel vor Augen: „Vielmehr trauert man vielleicht dann, wenn man akzeptiert, daß man durch den Verlust, dem man sich stellt, verändert werden wird, und zwar möglicherweise für immer.“<sup>319</sup>

Die Trauerarbeit führt den Protagonisten zur Abwesenheit: Diese Abwesenheit füllt ein Kern, der in sich wiederum nur auf das Fehlen des Anderen verweist: Ein Kern von Verlustschmerz, der sich auf Tod des Bruders des Protagonisten bezieht:

„Ich suchte in mir nach Resten von Stabilität. Gab es die überhaupt noch? War da so etwas wie ein unversehrter Wesenskern? Ich wusste es nicht. Da stieß ich auf etwas, das mir Halt versprach. Die Trauer um meinen Bruder hatte ich unbemerkt durch die Schauspielschule geschleust. Niemandem hatte ich von diesem Verlust erzählt. Doch war kein Tag vergangen, ohne dass ich an ihn gedacht hätte, ohne dass ich in Gedanken mit dem Bruder gesprochen hätte. Dieser Kummer war heil und lebendig, und als ich ihn unter all den

---

<sup>316</sup> Vgl.: Butler, Judith: Gefährdetes Leben, S.39.

<sup>317</sup> Dies., S.38.

<sup>318</sup> Ecker, Gisela: Trauer zeigen, S.16.

<sup>319</sup> Butler, Judith: Gefährdetes Leben, S.38.

Trümmern meines Ichs hervorzog, fiel ich ihm heilfroh um den Hals und ließ mich geborgen in seine Arme sinken. Auch wenn ich mir einen anderen Wesenskern als die Brudertrauer gewünscht hätte, so war ich doch erleichtert, wenigstens diesen unbeschädigt wiederzufinden. Was für ein Schatz! Die Trauer um den Bruder war konkret, absolut authentisch und ganz und gar ich selbst“ (AdL, 289)

In dieser Textstelle wird die Instabilität der Ich-Konzeption des Protagonisten deutlich hervorgehoben, nach einem „Puzzle-Ich“ spricht er jetzt von „Trümmern [s]eines Ichs“<sup>320</sup> Seine Identität ist durch den Tod seines Bruders, genauer durch den Verlust, destabilisiert worden. Aber anders als in den vorigen Textstellen zum Umgang mit seiner Trauer, in der die Performanz (transvestische Erscheinung) für das Verlorene sprechen musste, hält der Protagonist nun an dem Schmerz, den er im Verlusterleben seines fehlenden Bruders empfindet, fest. Den mit Pathos aufgeladenen Ausdruck „Leid“ vermeidend, nennt er sein Gefühl schlicht „Kummer“, was rhetorisch eine Reduktion der Gefühlsintensität bewirkt, um sich den Schmerz leichter zu vergegenwärtigen. Die Bewusstwerdung des Verlusts bedeutet auch die Annäherung an den Schmerz und dieser vermag die Leere, die im Ich durch den Tod des Bruders entstanden ist, auszufüllen. Der Verlustschmerz, sein „Schatz“ stabilisiert sein Ich, wie es vorher die Verbindung zum Bruder tat: „Nicht selten hält die Trauer sogar um jeden Preis an der durch den Verlust erlittenen Verletzung fest und lässt sie sich durch nichts ausreden, auch nicht durch einen noch so wohlgemeinten Trost oder durch den Hinweis auf die Wiedergewinnung des Anderen in einem transzendenten Heil.“<sup>321</sup> Der Schmerz ist Ausdruck einer unstillbaren Sehnsucht nach dem Bruder. Die Liebe zum Bruder wird nun als Schmerz über sein Fehlen nach innen mitgenommen und zu einem Teil der psychischen Organisation des Ich, zu einem vom Schmerz affizierten Ich.<sup>322</sup> Trauer wird nun als der Wesenskern des Ich-Erzählers bezeichnet. Sie ist etwas, das die Instabilität von Identität ausmacht, sei es als unbetrauerter Verlust von primären Liebesmöglichkeiten oder als konkreter Verlust des Anderen. Die Trauer als Wesenskern weist auf die Spur des Anderen hin und bezeichnet so einen Bruch im Selbst-Sein, da sie eigentlich der Effekt einer Absenz, eines Fehlens beziehungsweise eines Mangels ist. Die durch den Tod des Bruders ausgelöste Lücke, „diese entsetzliche Lücke“, wie der Titel von Joachim Meyerhoffs Roman ergänzend lautet, kann als Kennzeichen der Melancholie oder auch der Trauer definiert werden:<sup>323</sup>

---

<sup>320</sup> AdL, S.289.

<sup>321</sup> Liebsch, Burkhard: Revisionen der Trauer, S.47.

<sup>322</sup> Vgl.: Ders., S.39.

<sup>323</sup> Eva Horn: Stumme Freunde, S. 131.

nämlich als ein Selbst, das über keine wesenhafte innere Substanz verfügt, nur über den Affekt der Trauer. Dieser stellt als ein Gemisch aus verschiedenen Emotionen wie Verzweiflung, Wut, Zorn, Schmerz und/oder Traurigkeit selbst auch nichts Solides dar. Trauer ist als Sediment dieser Gefühlsdimensionen als Ich-Kern in einer leer gewordenen Innenwelt erlebbar geworden. Die Trauer des Protagonisten setzt sich aus verschiedenen Verlustschichten zusammen. Melancholie zeigt sich in einer Feindlichkeit sich selbst gegenüber, während die Trauer um den Bruder nur sehr sporadisch zur Sprache kommt.

Die Rede über Trauer kann nicht ausgesprochen werden von „wohlig zersplitterten Schöngeistidentitäten, die sich selbst zu Tode spiegeln“<sup>324</sup> sondern muss gespürt und gezeigt werden durch die Wut und Wildheit der „triebgesteuerten Körperexistenzen“<sup>325</sup> In der Beziehungsförmigkeit des Selbst-Seins zeigt sich die Wirkung des Verlusts eines geliebten Anderen: Der Protagonist verliert sich selbst, als er seinen Bruder verliert. Die Trauer ist fortan in ihm und kann zunächst nur ausagiert werden, als Bezug zu etwas bereits Verlorenem, zu seinen primären Verlusten, die ihm zur sexuellen Identität „Mann“ verhalfen. Diese Enteignung seines Selbst-Seins durch die erzwungene Heterosexualität führt er in der Maskerade der Diva vor. In dieser Performanz geht es ihm ausgesprochen gut, da er sich nicht mehr brüchig fühlt, eher relational verfasst: „Es war mir unheimlich, [...] wie viele Wahrheiten zeitgleich in ein und denselben Menschen hineinpassten.“<sup>326</sup>

Er schafft es seine Verluste immer bewusster zu spüren und zu erleben: Er lernt die Instabilität durch Trauer auszuhalten und bezeichnet das als „Verharren über dem Abgrund“.<sup>327</sup> Der Abgrund bezeichnet das Zunichtegemacht-Werden durch den Anderen, durch den Verlust des geliebten Anderen, der einen Teil des eigenen Selbst ausgemacht hat. Der Schmerz über den Verlust hilft den Anderen wiederzufinden, da er die Absenz repräsentiert.

---

<sup>324</sup> ZE, S.318.

<sup>325</sup> ZE, S.318.

<sup>326</sup> ZE, S.242.

<sup>327</sup> ZE, S.235.

## 5.4. Trauer und Verlust im Zeichen der Beziehungsförmigkeit

### 5.4.1. Die Brüchigkeit von alltäglichen Strukturen in der Trauer

In diesem Abschnitt geht es um Voraussetzungen für die Subjektivierung. Im Prozess der Trauer wird die Abhängigkeit zu anderen deutlich. Die eigene Körperlichkeit setzt uns zu anderen in Beziehung. Selbst-Sein ist körperliches Leben mit einem zugewiesenen Subjekt-Status.<sup>328</sup> Es gibt soziale „Voraussetzungen für meine Entstehung als individuiertes Wesen“<sup>329</sup> Judith Butler sieht unser Selbst als Relationalität. Als „eine dauerhafte normative Dimension“<sup>330</sup>, in die wir als Subjekte verstrickt sind. Die Frage, „Was ist von mir übrig?“<sup>331</sup> kann ohne den Anderen, der das Ich mitkonstituiert hat, schwer beantwortet werden.

Die Anrufung als Subjekt bedeutet in Bezug auf Trauer *als* eine bestimmte Person angerufen zu werden und in dieser Position Trauer und Verlust auszudrücken, zum Beispiel bei einem Begräbnis als kollektive Verkörperung in Erscheinung zu treten. Es bedeutet auch, dass Verstorbene *als* bestimmte Subjektpositionen angerufen werden können wie beispielsweise Leute des öffentlichen Lebens, die dann als nationale Helden instrumentalisiert werden. (Am Beispiel des Todes des Basketballstars Kobe Bryant ersichtlich) Trauer im Sinne einer Betrauerbarkeit als Zeugnis der Intelligibilität des Subjekts ist also eine Praxis der Grenzziehung, die ein- und auch ausschließt. Betrauerbare Subjekte, sind legitime Subjekte. Legitimität erlangen laut Butler Subjekte über ihre Betrauerbarkeit.

Im Fall der Figur der Mutter des Protagonisten, die auch bereits in der Subjektkategorie „Ehefrau“ in Erscheinung getreten ist, fungiert verweigertes Schminken als verweigerter Bezeichnungspraxis für sich selbst als Ehefrau, denn in der Trauer um den Sohn ist sie nur in der Subjektkategorie „Mutter“ zu haben: Normen, die qua Schminkpraxis die Normen der Vergeschlechtlichung bezeichnen, werden in der Trauer um den Sohn Martin verweigert. Sie lässt Weiblichkeit nicht über die Gesichtsoberfläche erscheinen, die gemäß eines Schichtmodells der Person der Repräsentant eines als weiblich konzipierten Inneren ist. Begreift man die kosmetische Verschönerungspraxis als Methode, das Geschlecht zu betonen,

---

<sup>328</sup> Vgl. Butler, Judith: Gefährdetes Leben, S.43.

<sup>329</sup> Dies., S.44.

<sup>330</sup> Dies., S.44.

<sup>331</sup> Dies., S.47.

und körperliche Attribute wie Augen, Mund, Lippen und Wangen über Make-up zu sexualisieren, dann wird sie zur Macht von geschlechtlicher Einschreibung. Doch genau diese Enkodierung des Gesichts als weibliches unterlässt die Figur der Mutter in der Verlustkrise. In folgender Textstelle, in der der Hund gerade eingeschläfert worden ist, wird das Schminken von der Mutter unterlassen. Dies kann als Verweigerung ihrer heterosexuellen Subjektposition als „Ehefrau“ interpretiert werden, indem sie sich in Bezug auf den männlichen Blick schminkt. Oder es ist auch als Verweigerung einer Identitätszuschreibung in einem allgemeineren Sinn zu sehen, da Schminken auch eine Form der Selbstvergewisserung darstellt. Indem die Mutter Schminken in dieser Funktion unterlässt, drückt das die Frage nach der eigenen Identität ohne den Sohn aus. Ihre Trauer um den Sohn erzeugt eine immense Orientierungslosigkeit. Die eigene Identität zerfällt und verbleibt „im Modus der Unwissenheit“<sup>332</sup> mit der Frage: „Was ist das, was ich mit dem Anderen verloren habe?“<sup>333</sup> beziehungsweise „Was ist von mir übrig?“<sup>334</sup>

Die Trauer um den Sohn entspricht auch der Trauer um den gerade eingeschläferten Hund Aika, der als Martins Hund auf diese Weise ein Bindeglied zwischen der Mutter und ihrem Sohn repräsentiert.

„Mit einem letzten Schwung, der Kopf schlug dumpf gegen das Nummernschild, wuchteten wir den Hund, unseren über alles geliebten Hund, den Hund meines Bruders, meinen Blutsbruder, in den Kofferraum des Autos. [...] Ich setzte mich hinters Steuer und meine Mutter sich auf den Beifahrersitz. Sie klappte die Sonnenblende herab und betrachtete sich in dem kleinen Spiegelchen. Meine Mutter sah sich einfach nur an. Malte nicht ihre Lippen nach, nahm keinen Kamm aus dem Handschuhfach, zog nicht ihre Stirn glatt.“ (WWE, 298)

In dieser Textstelle werden die geschlechtlichen Normen ex negativo beschrieben. Ihr Ausbleiben bringt zum Ausdruck, dass die weibliche Schönheitspraxis des Make-up Auflegens im Augenblick der Trauer keinen Ausdruck finden soll. Es ist der Augenblick der Trauer um den gerade eingeschläferten Hund, der sich vielmehr noch mit der schmerzhaften Erinnerung um den Tod des Sohnes verbindet. Sein Tod bedeutet einen Verlust, der die Mutter „nackt“ im Sinne einer Authentizität erscheinen lässt und ihr jede Gestaltungslust durch

---

<sup>332</sup> Butler, Judith: Gefährdetes Leben, S.47.

<sup>333</sup> Dies., S.47.

<sup>334</sup> Dies., S.47.

kosmetische Verschönerung raubt. Der Blick in den Spiegel scheint eine Art der Zwiesprache mit sich zu sein, in dem die Frage nach dem „Warum“ und nach dem eigenen Weiterleben still gestellt zu werden scheint. Der Tod des Sohnes ist ein Ereignis, das aus dem Selbst der Mutter (und des Vaters sowie des Bruders) eine Andere macht, dadurch, dass der Verlustschmerz ausgehalten werden muss und ab dem Tod, der den alles verändernden Moment bezeichnet, damit gelebt werden muss, ohne zu wissen, ob der Schmerz jemals durchlebt sein wird. Es wird nämlich in der Trauer auch „etwas von dem enthüllt, wer wir sind, etwas, das die Bindungen beschreibt, die wir an andere haben, was uns zeigt, daß diese Bindungen das darstellen, was wir sind, Bindungen oder emotionale Bande, die uns ausmachen.“<sup>335</sup> Dies wird auch in einem Sprechakt der Mutter affirmiert, als ihr Sohn noch lebte: „Ich hab dich so lieb. Deine Brüder und du sind wirklich das Wunderbarste auf der Welt für mich. Ohne euch wäre ich verloren. Meine drei Söhne.“<sup>336</sup>

Schminken als Optimierungsimperativ fällt für die Mutter nun in der stärksten Trauer weg. Der Aspekt der nicht ausgeführten, nicht ausführbaren Selbstvergewisserung hängt allerdings noch ex negativo in der Beschreibung des nicht ausgeführten Handelns in der Luft. Die glatte Stirn konnotiert Jugendlichkeit und auch die Absenz des Haderns und Reflektierens. Doch genau das sind die Handlungen, die die Mutter nicht ausführt: Ihre Stirn glattziehen. Statt der Kosmetik, die die Bearbeitung der Gesichtsoberfläche mit Make-up bewerkstelligt, hat der Verlustschmerz das Gesicht bezeichnet: „Meine Eltern bekamen scharfkantige Gesichter, sahen aus, als hätte ihnen der Schmerz mit dem Fingernagel Furchen ins Gesicht gezogen.“<sup>337</sup> Die Frau sieht ihr Spiegelbild und sieht sich als Mutter des verstorbenen Martin. Von Trauer zunichte gemacht, hat sie keine Kraft, ein sexualisiertes Wesen in irgendeiner Art und Weise mit kosmetischer Hilfe in Erscheinung zu bringen und sie hat auch kein Bedürfnis, das von Schmerz zerfurchte Gesicht zu überdecken. Das Gesicht repräsentiert Identität auf körperlicher Ebene („Individualität“) und erscheint in dieser Textstelle als Bildträger des Schmerzes durch die Trauer um den verstorbenen Sohn. Der Verlustschmerz ist authentisch und als ein Zeichen des Abwesenden im „scharfkantigen“ Gesicht auszumachen.

---

<sup>335</sup> Butler, Judith: Gefährdetes Leben, S.39.

<sup>336</sup> WWE, S.235.

<sup>337</sup> A, S.193.

Der Tod des Hundes wirkt sich als Abbruch der Verbindung mit dem gestorbenen Sohn und Bruder aus. „Blickt man aus dieser Perspektive auf öffentliche wie private Manifestationen von Trauer, [...] so entsteht in der Trauer zwischen dem Subjekt und dem aus der Realität verschwundenen Objekt ein Drittes, eine symbolische Struktur, die das Fortleben des Anderen in einer ihm nun verliehenen Gestalt garantiert.“<sup>338</sup> Diese Funktion der symbolischen Verbindung mit dem verstorbenen Martin ergibt sich über die Subjektposition des „Hundebesitzers“: Martin als Hundebesitzer. Somit schlägt der Hund gleichzeitig eine Brücke zur Vergangenheit.

„In dem Hund meines verunglückten Bruders hatte etwas aus einer früheren Zeit überlebt. Dieser hinkende, große, hechelnde Hund verband auch mich mit meinen Brüdern, meinen Eltern, mit einer Zeit, als ich noch fest daran glaubte, wir wären eine unzerstörbare Familie.“ [...] „Dieser todkranke Hund [...] hielt mit seinen gehechelten Speichelfäden die Reste unserer Familie zusammen.“ (WWE, 293)

Sein Tod ist überlagert von der Trauer um den verstorbenen Bruder. Der Hund hat symbolische Bedeutung: Er symbolisiert die Verbindung zum Verstorbenen, und zu einer abstrakten Idee der Integrität der Familie, der Unantastbarkeit und Unverwundbarkeit einer Einheit, eines Identitätskerns. Sein Tod ist das Fremde, das in diesen Nukleus eindringt: Er zerreißt diese Verbindung und desillusioniert den Ich-Erzähler. Der Tod des Hundes destruiert die Illusion eines Mythos der Unverwundbarkeit und einer Einheitsvorstellung „Familie“. Der Hund stellt weniger eine Figur, denn eine destabilisierende Funktion dar: Er spiegelt den Tod des Bruders wider und auch seine Existenz erscheint durch Wiedergänger-Erlebnisse vervielfältigt: Da der Hund nach seinem Tod aufgrund seiner seltenen Rasse dem Ich-Erzähler mehrmals unterkommt, hat dieser Wiedergänger-Erlebnisse. Hier wird die Rasse (Landseer) mit dem Individuum (Aika) vermischt.

„Diese Hunderasse ist so selten, dass ich, wenn ich einen anderen als unseren Landseer traf – das ist in dreißig Jahren höchstens drei- oder viermal vorgekommen – sofort dachte, es wäre unser eigener Hund. Das waren nach seinem Tod seltsame Wiedergänger-Erlebnisse“ (WWE, 164)

Diese Vervielfältigungen funktionieren bei Menschen weniger gut. Vervielfältigung ist, neben der Einschreibung von Alterität, eine Strategie Meyerhoffs, mit der er Identität narrativ

---

<sup>338</sup> Ecker Gisela: Trauer zeigen, S.21.

destabilisiert. In der Funktion des Wiedergängers erlebt der Protagonist die Präsenz von jemand Gestorbenen. Es ist ein Ausdruck der Sehnsucht und der Trauer. Als der Hund, das Verbindungsglied zu seinem Bruder, eingeschlafert wird, verweigert die Mutter ihre geschlechtliche Performanz: Durch die Tode von geliebten Wesen wird sich die Figur der Mutter, und alle anderen Familienmitglieder wohl auch, selbst unergründlich.<sup>339</sup>

Die Erfahrung des Nichtwissens darüber, was wir an dem anderen verloren haben, spielt beim Trauern eine Rolle.<sup>340</sup>

Am Beispiel der Eltern sieht man, dass Trauer die Kategorie „Identität“ in die Krise führt:

„Meine Mutter und mein Vater waren durch den Unfalltod meines mittleren Bruders zu anderen Menschen geworden. Obwohl beide wieder arbeiteten, obwohl beide in ihrem Kummer füreinander da waren, obwohl wir zusammen aßen, zu dritt vor dem Fernseher saßen und Spaziergänge machten – es war die Simulation einer vergangenen Zeit. Für mich sah es so aus, als versuchten sie sich daran zu erinnern, wer sie waren und wie das Leben ausgesehen hatte, das sie einst führten. Die Hoffnung war wohl die, dass in das mühsam aufrechterhaltene Gerüst der alltäglichen Handlungen nach und nach das tatsächliche Leben wieder hineinwachsen würde.“ (WWE, 284)

In dieser Textstelle wird die Beziehungsförmigkeit von Identität deutlich zum Ausdruck gebracht. Das eigene Selbstverständnis ist nur in Bezug auf ein „Du“ zu haben. Das Normale wird dekonstruiert im Verlustschmerz, der „Schmerz, [der] rücksichtslos jeden Winkel ausleuchtet“<sup>341</sup> Das Normale zerfällt in dieser Extremsituation der Trauer um den Sohn in ein „Handlungsgerüst“. Es geht um die Diskrepanz von Alltag und tatsächlichem Leben. Die Bezeichnung des Lebens nach dem Tod des Sohnes als „*Simulation*“ erzählt schon über die Erfahrung einer Entfremdung von sich selbst und dem, was man als „Normalität“ bezeichnen würde. Eine Simulation ist eine Nachahmung. Über performative Praktiken wird Alltag „kreiert“ (arbeiten, essen, fernsehen, spazieren gehen): Unerschütterlichkeit gesellt sich zur Normalität, zur Oberfläche des simulierten Lebens. Doch darunter befindet sich eine Aufsplitterung: Alltägliche Praktiken werden mühsam und exponieren in ihrer Zusammenhanglosigkeit die Inszenierung des Normalen. Das Gerüst der alltäglichen Handlungen bezeichnet die Aneinanderreihung von Wiederholungen und Konventionen. Das

---

<sup>339</sup> Vgl.: Butler, Judith: Gefährdetes Leben, S.39.

<sup>340</sup> Vgl.: Dies., S.38.

<sup>341</sup> AdL, S.39.

Normale ist das Vernatürlichte, aber in der Trauersituation wird die „Bauweise“ der Normalität transparent: Akte, die normalisierend wirken, fallen im Erleben der Trauer seltsam auseinander. Trauer und Verlustschmerz lassen die Integrität des Körpers durch das leer gewordene Innere und die Kohärenz des aus Konventionen bestehenden täglichen Lebens, den Alltag, brüchig werden. Die Simulation ist die andere Seite der Normalität: Es ist Normalisierung von kulturellen Konventionen, die als Gesamtheit ein Normfeld ergeben (Familienalltag), das aber durch den Einbruch von Verlust und Schmerz und durch das unerfüllbare Begehren nach dem verlorenen Anderen in Konflikt gerät und so als Perfomanz im Sinne einer Ver-natürlichung zutage tritt. Insofern hat Trauer also destabilisierende Wirkung. Das Wesen der Ich-Identität ist vom Abschiedsschmerz den Verlust des Anderen betreffend erfüllt: „Wie mit einem böartigen Skalpell schälte der Schmerz alles Unwesentliche vom Wesentlichen. [...] Doch mich überforderte mein durch die Trauer schonungslos gewordener Blick.“<sup>342</sup> In jedem Fall geht es um den Verlust, der das „Wesen“ des Selbst ausmacht und somit das Selbst in einen Zusammenhang der alteritären Konstitution verortet.

#### **5.4.2. Ein- und Ausschlussmechanismen durch Trauer**

In diesem Abschnitt geht es um die Mechanismen, die mit dem Kriterium der „Betrauerbarkeit“ einher gehen: Einschluss- beziehungsweise Ausschlussmechanismen. Es werden zwei Formen der Trauer einander gegenübergestellt: Die private Trauer des Ich-Erzählers Joachim über den Unfalltod seines Bruders und die öffentliche nationale Trauer um die als „Helden“ gefeierten und betraueren Astronauten bei der Explosion der Challenger Raumfähre.

Als der Telefonanruf mit der Todesnachricht des verunglückten Bruders den Protagonisten erreichte, befindet er sich gerade bei seiner Gastfamilie in Laramie, Amerika, wo er ein Auslandsjahr verbrachte.

„Hallo, Papa.“ „Hallo, mein lieber, lieber Sohn!“ Seine Stimme war ganz leise. Ich wusste sofort, dass etwas Furchtbares geschehen war. „Was ist denn, Papa?“ „Es ist etwas ganz, ganz Schlimmes passiert. Ach...“ „Ja?“ Ich hörte ihn weinen. „Was denn?“ Er erzählte mir, dass mein mittlerer Bruder mit dem Auto verunglückt sei – tot. (A, 183)

---

<sup>342</sup> AdL, S. 39.

Die Gasteltern kommen in sein Zimmer und zeigen ihr Mitgefühl, indem sie sich schwarz kleiden.

Trauer wird sofort performativ durch Kleidernormen dargestellt, weil es eine von vielen Gesten der Sprachlosigkeit ist, die angesichts des Unglücks die Gasteltern ergriffen hat.

„Stan kam zu mir ins Zimmer, schwarz angezogen, setzte sich, legte mir den Arm um die Schulter. „I’m so sorry.“ Hazel kam zurück, auch schwarz angezogen, und setzte sich an meine andere Seite. So saß ich da, mit meinen schwarz angezogenen Gasteltern auf einem Wasserbett in Laramie, und der Pudel leckte meine Socken ab, bis ich die Nässe an den Zehen spürte.“  
(A, 184)

In dieser Textstelle wird die Kleidungspraxis des „Trauer Tragens“ inszeniert. Sie erscheint als unbeholfen, als Geste der Hilflosigkeit und auch als unpersönlicher Akt, der jedoch von persönlichen wohlmeinenden Gesten, wie dem Protagonisten den Arm um die Schulter zu legen, personalisiert wird. Die Trauer Zeigenden sitzen alle auf dem Wasserbett, welches früher schon als narrative Vorausdeutung in Verbindung mit dem Tod erwähnt worden ist: „[Du] [...] akzeptierst die Schlafgepflogenheiten eines anderen Volkes, beginnst auch nachts ein neues Leben und schläfst fortan wie aufgebahrt. Ein schwimmender Toter, eine amerikanische Wasserleiche.“<sup>343</sup>

Das Schwarz tragen enthält den Gestus des Falschen, es wirkt wie ein „So-Tun-Als-Ob“, da die Gasteltern keine Beziehung zum Bruder ihres Gastsohns Joachim hatten, können sie nur auf vorgefertigte Trauerversatzstücke zurückgreifen. Schwarze Kleidung erscheint als Zitat von Trauer und verbürgt für die Legitimität dieses Affekts. Es handelt sich um ein „codifiziertes Inventar an Gesten“:<sup>344</sup> Die schwarz umgezogenen Gasteltern sind verkörperter Ausdruck eines konventionalisierten Trauerausdrucks, der Betrauerbarkeit signifiziert und hinter dem sich eigene Befindlichkeiten auch verstecken lassen. Natürlich betrifft die Trauer um den Bruder nur den Ich-Erzähler. Aufgrund dessen, dass in der Trauer ein Teil dessen, was man ist, offengelegt wird,<sup>345</sup> ist nun ein Teil des Ich-Erzählers mit dem Verlust zunichte gemacht worden. Anerkennung des Schmerzes und des Verlusts des Anderen und des Eigenen,

---

<sup>343</sup> A, S.114.

<sup>344</sup> Ecker, Gisela: Trauer zeigen, S.10.

<sup>345</sup> Vgl.: Butler, Judith: Gefährdetes Leben, S.39.

wie ihm erst später bewusst werden wird, ist essentiell, um als Mensch zu zählen. Die Geste des Trauer Tragens ist seitens der Gasteltern symbolisch als Zeichen eines Mitempfindens aufzufassen. Nach Ansicht Judith Butlers ist die Grundlage für Gemeinschaft in der Anerkennung dessen gegeben, dass wir alle verletzlich sind, alle Subjekte, denen Schmerz widerfahren kann.<sup>346</sup> Als Symptom gelesen allerdings, deutet diese Geste auf eine Abwehrreaktion hin, auf ein Verstecken der persönlichen Betroffenheit unter dem Deckmantel der Konvention der Trauer. Denn sie werden sich selbst nicht unergründlich, wie Judith Butler so treffend das Trauergeschehen vor dem Hintergrund der Beziehungsförmigkeit von Identität beschreibt:<sup>347</sup>

Die persönliche Trauererfahrung wird im Roman von einer Inszenierung nationaler Trauer kontrastiert. Die folgende Textstelle hat auch humoristischen Beigeschmack:

„Vom Flur aus sah ich Stan und Hazel im Sofa sitzen. Beide schwarz angezogen! Die Hand, in der ich das Schlüsselbund hielt, begann zu zittern. Blitzschnell griff ich mit der anderen Hand zu, umfasste den Schlüssel. Stan und Hazel starrten in Richtung Fernseher. Schwarz angezogen, mit fassungslosem Gesichtsausdruck. Ich dachte: „Wer ist es diesmal? Mein Vater, meine Mutter, mein letzter Bruder?“ [...] Aber ich hatte bemerkt, dass in den Sesseln links und rechts vom Sofa Bill und Brian saßen und auf dem Boden Donald lag. Auch sie alle drei in Schwarz. „Oh Gott“, dachte ich, „sie haben sich alle hier versammelt, um dir die nächste Todesnachricht zu überbringen, und gleich kutschieren sie dich wieder in die menschenleere Kirche. [...] „Bitte, bitte, bitte“, dachte ich, „nicht schon wieder! Ich schaffe das nicht noch mal.“ Ich erinnere mich daran, dass ich kurz aufatmete, als mir plötzlich einfiel, dass vielleicht mein Großvater oder meine Großmutter gestorben wären. Das, dachte ich, würde ich vielleicht noch irgendwie überstehen. Bereit zum Empfang der Trauerbotschaft stand ich auf und ging ins Wohnzimmer. Da saßen sie alle in Schwarz, mit blassen Gesichtern, Hazel verheult, und fixierten den Fernseher. Ich [...] machte mich bereit für die Todesnachricht, für die unter mir aufspringende Bodenklappe, für das nächste Nichts, das mir bestimmt war.“ (A,250)

Hier wird erneut die Konvention der Trauer zitiert: Die Gasteltern tragen wieder schwarze Kleidung, angesichts der Todesnachricht der Astronauten, die sich in der Challenger befanden. Damit wird an eine plurale Form der Inszenierung angeknüpft, die qua Betrauerbarkeit Nationszugehörigkeit denotiert: Nation und Psyche können laut Butler beide als Subjekt beschrieben werden, obwohl sie unterschiedlichen Ordnungen angehören „Wenn die

---

<sup>346</sup> Vgl.: Dies., S.36.

<sup>347</sup> Dies., S.39.

Vereinigten Staaten handeln, etablieren sie eine Vorstellung davon, was es heißt, als ein Amerikaner zu handeln, sie etablieren eine Norm, anhand deren das Subjekt erkannt werden kann.“<sup>348</sup> Die Gasteltern und deren Kinder symbolisieren die Zugehörigkeit und damit Intelligibilität als Amerikaner\_innen mittels vestimentärer Codes. Die Inszenierung von Trauer schafft eine Pluralität, eine Gemeinschaft der Trauernden über die Vereinnahmung der Körper der Toten beim Absturz. Diese werden nach dem Unglück zu Held\_innen stilisiert und unterliegen damit auch einer Instrumentalisierungsdynamik, die die Macht hat, Subjekte in das politische und soziale Gebilde „Nation“ ein- und auszuschließen.

Diese Textstelle ist trotz traurigen Inhalts humoristisch angelegt, da man die Diskrepanz zwischen Angst und antizipiertem Inhalt lustig finden kann und natürlich die Konvention des Trauer Tragens ironisiert wird, denn der in Erscheinung tretende vestimentäre Code der Trauer lässt den Ich-Erzähler auf falsche Schlüsse kommen, nämlich dass sich eine private Tragödie für ihn wiederholen werde. Die Angst vor dem Schmerz der Trauer, vor dem Zunichtegemacht-Werden durch den Schmerz, ist offensichtlich und auch, dass sie einen erschöpfenden Zustand darstellt, der kaum zu ertragen ist. Die schwarz tragende Gastfamilie trägt die Trauerkleidung aufgrund einer nationalen Tragödie. Die Explosion der Challenger bringt die Gastmutter sogar zum Weinen, was bezeichnend ist: Denn die Gastfamilie macht keinen Unterschied, zwischen der persönlichen Trauer, die ihrem Gast-Sohn Joachim widerfahren ist und der Trauer auf nationaler Ebene. Die Tränen der „verheulten Hazel“ haben die Funktion eines Echtheitsbelegs der Emotion. Entweder kann sich die Gastmutter und ihre Familie so sehr mit den gestorbenen Astronauten identifizieren, dass ihr Leid echt erlebt wird, dann hätte sie bereits ein Gefühl für die gegenseitige Verletzbarkeit entwickelt und hätte einen „Punkt der Identifikation mit dem Leiden selbst entwickelt“,<sup>349</sup> oder es ist eine Form der erwarteten Zurschaustellung weiblichen Trauerns, das zum kulturellen Archiv gehört.<sup>350</sup>

In dieser Textstelle tritt das „Inszenatorische und Rituelle des Trauerns“<sup>351</sup> über die Kleidung scharf hervor. Im Gegensatz zur Trauerbekundung seitens seiner Gasteltern in Bezug auf den Tod seines Bruders, fühlt sich der deutsche Austauschschüler Joachim beim Betrauern der amerikanischen zu Tode gekommenen Astronaut\_innen nicht zugehörig. Er ist kein Teil des

---

<sup>348</sup> Butler, Judith: Gefährdetes Leben, S.58.

<sup>349</sup> Dies., S.47.

<sup>350</sup> Vgl.: Ecker, Gisela: Trauer zeigen, S.19.

<sup>351</sup> Vgl.: Ecker, Gisela: Trauer zeigen, S.9f.

plural trauernden Gesellschaftskörpers. Da Trauer im „Feld des Sichtbaren“<sup>352</sup> lokalisiert wird, wäre der überindividuelle Code des Schwarz Tragens für den Ich-Erzähler ein Leichtes, um auch seine Trauer lesbar zu machen. Doch er hat nur seine eigene Trauer, die nicht subsumiert wird von der öffentlichen Dimension.

„Mehrere Wochen wurden Stan und Hazel von diesem Ereignis beherrscht, so sehr als hätte sie höchstpersönlich ein Schicksalsschlag getroffen. Auch in der Highschool wurde getrauert, und ein geregelter Unterricht war tagelang unmöglich. Ich war noch mal davongekommen, aber die Nation hatte es erwischt.“<sup>353</sup>

Es geht hier auch um die Repräsentation der Gestorbenen, die ein Gesicht haben, einen Namen und mit denen sich die amerikanische Nation identifizieren soll. Dies hat auch einen stärkenden Einfluss auf die nationale Identität, als „Symbol für nationale Selbstbejahung“.<sup>354</sup>

Anhand der Textbeispiele sollte die Beziehungsförmigkeit von Menschen (indem sie bestimmte Subjektpositionen einnehmen) dargestellt werden, die vor allem in der Trauer sehr stark zum Ausdruck kommt. „Der Körper hat unweigerlich seine öffentliche Dimension“<sup>355</sup> Er ist laut Butler ein „in der öffentlichen Sphäre geschaffenes soziales Phänomen“<sup>356</sup> und gehört „mir und doch nicht mir“.<sup>357</sup> Im Fall der öffentlichen Trauer gehört der tote Körper der ganzen Nation. Diese mediale Zurschaustellung des Todes kann als Herstellungsverfahren eines Heldenmythos interpretiert werden: Nationale Trauer wirkt als „Akt der Nationenbildung“.<sup>358</sup> Das öffentliche Trauern ist Teil der Norm, „die bestimmt, wer ein betrauernswerter Mensch ist“.<sup>359</sup> Die Norm wird „gerade in diesen Akten des erlaubten und feierlich begangenen öffentlichen Trauerns“<sup>360</sup> erzeugt. Es sind „Akte zelebrierter Trauer“,<sup>361</sup> die gleichzeitig mit dem Verbot auftauchen, das Leben Anderer öffentlich ebenfalls zu betrauern.

---

<sup>352</sup> Dies., S.19.

<sup>353</sup> A, S.150-151.

<sup>354</sup> Butler, Judith: Gefährdetes Leben, S.52.

<sup>355</sup> Dies., S.43.

<sup>356</sup> Dies., S.43.

<sup>357</sup> Dies., S.43.

<sup>358</sup> Dies., S.49.

<sup>359</sup> Butler, Judith: Gefährdetes Leben, S.55.

<sup>360</sup> Dies., S.55.

<sup>361</sup> Dies., S.55.

## 6. Resümee

Das Ziel dieser Diplomarbeit besteht darin, die Figurationen von Verlust und Trauer in Joachim Meyerhoffs Romanen darzustellen und sie im Hinblick auf ihre destabilisierende Wirkung zu untersuchen. Dabei wurde keine rigorose Grenze zwischen Trauer und Melancholie gezogen: Beide verweisen auf Verlustmomente, die sich in die Organisation der Psyche als Inkorporation einschreiben. Auch Trauer benötigt den Prozess der Einverleibung des Anderen. Der Unterschied ist die Bewusstheit, die in erhöhter Form bei der Trauer vorhanden ist. Insofern wird Identität als alteritär verfasst betrachtet: Die Spur des Anderen befindet sich darin. Da Identität gemäß Judith Butlers Theorie der Performativität von Geschlecht jedoch über geschlechtliche Signifikanten in Erscheinung tritt, wurde in der Analyse der Fokus auf die Verkörperungen von Trauer und Verlust gelegt. Die Einschreibung von Verlust und Trauer in den Text wurde erzählerisch über die Inszenierung von Geschlecht realisiert. Weiblichkeit wurde im Hinblick auf geschlechtliche Darstellungsressourcen wie Kosmetik untersucht, da Make-up transformierendes Potenzial hat, das „Eigene“ zu verfremden und auf der diegetischen Ebene die Dimension von Innen und Außen (und so das Unbewusste, den Verlust) zu bezeichnen. Als Einschreibep Praxis von geschlechtlichen Normen hat es textuell die Kraft, das stellvertretende Agieren für einen (verworfenen) Anderen zu inszenieren. Vor diesem Hintergrund wurde im ersten Abschnitt „Trauer und Verlust im Zeichen der Idealisierung“ an Butlers Verbindung von primären Verlusten und Performanz als melancholische Aneignung des Geschlechts anschließend, in der Analyse die rigide Form (vorwiegend weiblicher) Performanz untersucht. Als primärer Verlust in der Konstitution des Selbst stellt sich dieser Verlust des gleichgeschlechtlich verlorenen Anderen als unbetrauerbar dar. Er wird in hyperbolischer Form geschlechtlicher Darstellung ausagiert. Im Text fungieren kosmetische Verschönerungspraktiken wie Make-up als Markierung für die Geschlechtsidentität „Frau“. Normen der Weiblichkeit werden mittels geschlechtlicher Bezeichnungen durch Schminke, vestimentären Codes und Verhaltensweisen auf der Oberfläche eingeschrieben. Anhand dieser Attribute wurde versucht, eine „übertriebene“ Form von Weiblichkeit narrativ im Text auszumachen, die auf eine starre Identifizierung deutet und ein Ideal inszeniert, das niemals erreicht werden kann. In diesem Sinne kann die performativ dargestellte Geschlechtsidentität als Drag bezeichnet werden, in der die melancholische Identifikation performiert wird.

Im zweiten Teil der Analyse „Trauer und Verlust im Zeichen der Vervielfältigung“ wurde versucht, diese Denklinie im Hinblick auf die Performanz von Weiblichkeit in der Figur des „melancholischen Transvestiten“ zu verfolgen. Die Zitathaftigkeit des Geschlechts sollte dabei zur Darstellung gebracht werden. All diesen Formen von übertrieben und starr performierter Weiblichkeit liegt die Einschreibung des Verlusts zugrunde. Durch Begehren und Verlust sind wir verletzlich, und werden auch durch andere konstituiert: Unsere Identität ist instabil. Diese Instabilität wurde von Joachim Meyerhoff durch die starre Form von Geschlecht (vorwiegend Weiblichkeit) sowie durch die transvestische Performanz, die als Index im Hinblick auf diese verlorene Identifikation dient, narrativ realisiert. Geschlechtliche Identität wird in seinen Romanen als von Differenz durchdrungen dargestellt. Alterität als konstitutives Merkmal von Identität kommt in Meyerhoffs Schreibweise immer wieder zum Ausdruck und wurde als Repräsentation der verlorenen Liebesbeziehungen gelesen.

Immer wieder durchbrechen Hinweise auf Verluste die Kohärenz von identitären Konzeptionen.

Ganz besonders deutlich wird die alteritäre Verfasstheit von Identität in der Darstellung von Trauer, die die Wut über den Verlust eines geliebten Menschen oder eines Ideals zum Ausdruck bringt. Im Abschnitt „Trauer und Verlust im Zeichen der Transformation“ wird eine transitorische Figur, der „Plastik-Jesus“ vor dem Hintergrund der Kategorienkrise als Verlustkrise analysiert. Diese Figur ist mehrdeutig mit weiblichen und männlichen Einschreibungen geschlechtlich konnotiert. Sie entspricht damit dem transvestischen Schema und ist nicht klar in die eine oder andere Kategorie einzuordnen. Sie vervielfacht ebenso wie im Drag der Transvestit die binären Codes. Die Figur ist dem Bereich der Verworfenen zugeordnet, da sie gegen den Strich konstruiert ist (das heißt von Alterität durchdrungen ist) und über die Geschlechtermehrdeutigkeit auf eine Kategorienkrise im Hinblick auf die Verlustsituation im Subjekt verweist. Als Verhandlungsort von Tropen wie Sein und Schein via geschlechtlicher Signifikanten erweist sich diese Figur als transformative Kraft in der durch Verlust geprägten Psyche. Im Zeichen der Transformation wurden auch Figurationen von Hybridität durch Tier-Werdung beziehungsweise Monsterhaftigkeit interpretiert. Die fehlende Anerkennung des Verlusts und des Schmerzes lassen die Figuren kategorische Grenzen überschreiten und ekstatisch aus sich heraustreten, wobei das in der Melancholie Verworfene die Überschreitung darstellt: Die Grenzen zum Menschlichen werden allegorisch durch die leidenschaftliche Bindung an verlorene Andere durchbrochen, was Meyerhoff mit

Tiermetaphern und Anklänge an Monster narrativ umgesetzt hat. Dadurch wird Identität neu ausgehandelt. Die Figur des Hybriden ist ein Aspekt, der alteritäre Konzeptionen miteinander verbindet. Im Nicht-Menschlichen offenbart sich das von der produktiven Macht Verworfenen. Indem der Verlustschmerz des geliebten Anderen im Bewusstsein stärkere Präsenz erlangt, wirkt diese wutentbrannte Bewusstwerdung von Verlust auch gleichzeitig enteignend. Die Verletzlichkeit durch Verlust und Trauer wird über Signifikanten des Schönheitsdiskurses dargestellt: Es flottieren beispielsweise geschlechtliche Signifikanten der Weiblichkeit neben animalischen. Die absurd gewordenen Geschlechternormen stellen den Zusammenbruch der vermeintlichen Kohärenz von Identität dar, die von Verlust bedroht ist, und davon, zunichtegemacht zu werden.

Angeschlossen an diesen Abschnitt der „Transformation durch Verlust und Trauer“ sind Textstellen, die die melancholische Einschreibung Hannas der Trauer des Ich-Erzählers Joachim gegenüberstellen. Es wird versucht, hier abseits von körperlichen Einschreibungen von Verlust und Trauer, die transformativen Prozesse in der Psyche der Figuren auszumachen. Trauer wird als wesentlich angesehen, ein Nukleus, der den Verlust des konkreten Anderen, des verstorbenen Bruders, bezeichnet. Er wird zum Repräsentanten eines Fehlens, das den Andern bezeichnet und nun als Schmerz und Sehnsucht den Platz des Anderen im Inneren ausfüllt. Trauern ist hier genauso wie Melancholie als identifikatorische Bewegung nach Innen gekennzeichnet und aus dieser Perspektive auch unter die Melancholie zu rechnen. Durch die Bindung zum verstorbenen Anderen verändert sich auch die eigene Identität. Wenn Trauer zum Wesenskern des Ich wird, dann ist dieses Ich instabil. Ein großer Unterschied zur Melancholie ist aber, dass der Andere als Anderer fehlt und betrauert wird in einem bewusst gewordenen Verlustschmerz.

Im letzten Abschnitt „Verlust und Trauer im Zeichen der Beziehungsförmigkeit“ schließlich geht es um die Beziehungsförmigkeit im Hinblick auf Betrauerbarkeit. Dabei werden die persönliche Trauer und der Verlust eines konkreten Anderen als Zusammenbruch von Strukturen im eigenen Leben gesehen und persönliche Trauer auch mit Trauer als politisches Instrument kontrastiert. Über Trauer wird das „Volk“ als eine Homogenität kreiert, die sich durch Ein- und Ausschlüsse auszeichnet. Intelligibilität und Verworfenheit sind dabei die Kriterien, die betrauernswerte Subjekte ausmachen.

Meyerhoffs Schreibweise arbeitet mit Vervielfältigung, Übertreibung, und vor allem mit der Einschreibung von Alterität in das Konzept Identität. In seiner Schreibweise kommt es immer wieder zu Überschreitungen: Er vermischt Kategorien von Geschlecht, Tier, Maschine, stellt das Normale und das Anormale in Frage. Er hält an keinen Positionen fest, sondern verschiebt Signifikanten von Geschlecht miteinander, oder andere binäre Oppositionen wie Ich/AndereR, fabriziert/wahr, wodurch sich neue Bedeutungskontexte ergeben. Die Vorstellung von Identität als in sich selbst stabile Selbstheit wird dadurch textuell unterlaufen. Seine Figuren sind von Brüchen und Übergängen, Durchdringungslinien gekennzeichnet. Alterität ist den Figuren eingeschrieben, eine denaturalisierende Schreibstrategie womöglich. Doch sie stößt auf Grenzen. Der anatomisch dargestellte Körper erweist sich letztlich doch öfter als letzter Grund für Authentizität.

Der Autor changiert zwischen Einschreibungen des Verlusts auf körperlicher Ebene und auf geistiger Ebene. Trauer wird nicht zur Schau gestellt, es ist kein ausdrucksstarkes Schauspiel, das hier vorgeführt wird, sondern Trauer als Verlust des Anderen und der Effekt davon, der Verlustschmerz, wird wie nebenbei in den geschlechtlichen Inszenierungen (performativ über geschlechtliche Handlungen) dargestellt. Es gibt bei Joachim Meyerhoff keine Darstellungen, die dem Ausdrucksmodell der Person rigid gehorchen würden. Es geht vielmehr um die Effekte der Subjektivierung als Verlusterfahrung. Es geht um Verlusterfahrungen, die das eigene Selbst als brüchig, als ein immer schon von Differenz durchbrochenes inszenieren, und nicht zuletzt um die Beziehungsförmigkeit des Seins, um die Frage: Wer bin ich ohne den Anderen?

## **7. Literaturverzeichnis**

### **7.1. Primärliteratur**

Meyerhoff, Joachim: Alle Toten fliegen hoch. Teil 1: Amerika. 34. Aufl. Köln: Kiepenheuer/Witsch 2016.

Meyerhoff, Joachim: Wann wird es endlich wieder so, wie es nie war. Alle Toten fliegen hoch. Teil 2. 15. Aufl. Köln: Kiepenheuer/Witsch 2016.

Meyerhoff, Joachim: Ach, diese Lücke, diese entsetzliche Lücke. Alle Toten fliegen hoch. Teil 3. 12. Aufl. Köln: Kiepenheuer/Witsch 2018.

Meyerhoff, Joachim: Die Zweisamkeit der Einzelgänger. Alle Toten fliegen hoch. Teil 4. 1. Aufl. Köln: Kiepenheuer/Witsch 2017.

### **7.2. Sekundärliteratur**

#### **Selbstständige Publikationen:**

Akache-Böhme, Farideh (Hg.): Reflexionen vor dem Spiegel. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1992. (Edition Suhrkamp; 1724).

Akache-Böhme, Farideh (Hg.): Von der Auffälligkeit des Leibes. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1995. (Edition Suhrkamp; 1734).

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

Babka, Anna: Unterbrochen. Gender und die Tropen der Autobiographie. Wien: Passagen-Verl. 2002.

Babka, Anna und Gerald Posselt: Gender und Dekonstruktion. Begriffe und kommentierte Grundlagentexte der Gender- und Queer-Theorie. Unter Mitarbeit von Sergej Seitz und Matthias Schmidt. Wien: Facultas 2016. (= utb 4725)

Bidwell-Steiner, Marlen u. Anna Babka (Hg.): Obskure Differenzen. Psychoanalyse und Gender Studies. Gießen: Psychozial-Verlag 2013.

Brownmiller, Susan: Weiblichkeit. Frankfurt a.M.: Fischer 1987.

Bublitz, Hannelore u.a.:(Hg.): Der Gesellschaftskörper. Zur Neuordnung von Kultur und Geschlecht um 1900. Frankfurt a.M. Campus 2000.

Butler, Judith: Anmerkungen zu einer performativen Theorie der Versammlung. Aus dem Amerikan. v. Frank Born. Berlin: Suhrkamp 2016.

Butler, Judith: Das Unbehagen der Geschlechter. Aus dem Amerikan. v. Katharina Menke. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1991. (Edition Suhrkamp; 1722).

Butler, Judith: Gefährdetes Leben. Politische Essays. Aus dem Englischen v. Karin Wördemann. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2012. (Edition Suhrkamp; 2393)

Butler, Judith: Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts. Aus dem Amerikan. v. Kathrin Wördemann. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1997. (Edition Suhrkamp; 1737).

Butler, Judith: Psyche der Macht. Das Subjekt der Unterwerfung. Aus dem Amerikan. v. Reiner Ansén. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2001. (Edition Suhrkamp; 1744).

Butler, Judith: Raster des Krieges. Warum wir nicht jedes Leid beklagen. Frankfurt a.M.: Campus 2010.

Butler, Judith: Wenn die Geste zum Ereignis wird. Hg. v. Anna Babka und Matthias Schmidt. Aus dem Englischen v. Anna Wieder u. Sergej Seitz. Wien: Turia/Kant 2019.

Dünkelsbühler, Ulrike: Kritik der Rahmen-Vernunft. Parergon-Versionen nach Kant und Derrida. München: Wilhelm Fink 1991.

Ecker, Gisela (Hg.): Trauer tragen – Trauer zeigen. Inszenierungen der Geschlechter. München: Fink 1999.

Foucault, Michel: Wahnsinn und Gesellschaft. Eine Geschichte des Wahns im Zeitalter der Vernunft 17. Auflage. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2007.

Funk, Wolfgang: Gender Studies. Paderborn: Wilhelm Fink 2018.

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

Janecke, Christian (Hg.): Gesichter auftragen. Argumente zum Schminken. Marburg: Jonas Verlag 2006.

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

Liebsch, Burkhard: Revisionen der Trauer. In philosophischen, geschichtlichen, psychoanalytischen und ästhetischen Perspektiven. Weilerswist: Velbrück Wissenschaft 2006.

Löffler, Petra u. Leander Scholz (Hg.): Das Gesicht ist eine starke Organisation. Köln: Du Mont 2004. (Mediologie; 10).

Quindeau, Ilka: Verführung und Begehren – die psychoanalytische Sexualtheorie nach Freud. Stuttgart: Klett-Cotta 2008.

von Redecker, Eva: Zur Aktualität von Judith Butler. Wiesbaden VS Verlag 2011.

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

Trinh, Minh-Ha T.: Woman, Native, Other: Writing Postcoloniality and Feminism. Bloomington: Indiana University Press 1989.

Tseelon, Efrat (Hg.): Masquerade and Identities. Essays on gender, sexuality and marginality. London, N.Y.: Routledge 2001.

Villa, Paula-Irene: Judith Butler. 2. aktual. Aufl. Frankfurt a. M.: Campus 2012.

Villa, Paula-Irene: Sexy Bodies. Eine soziologische Reise durch den Geschlechtskörper. 4. Aufl. Wiesbaden: VS Verlag 2011. (Geschlecht & Gesellschaft Bd. 23).

### **Unselbstständige Publikationen:**

Akashe-Böhme, Farideh: Der Mund. In: Akashe-Böhme, Farideh (Hg.): Von der Auffälligkeit des Leibes. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1995. (Edition Suhrkamp; 1734). S. 26-32.

Böhme, Hartmut: Schminken. Die Person zwischen Natur und Maske. In: Janeke, Christian (Hg.): Gesichter auftragen. Argumente zum Schminken. Marburg: Jonas 2006. S. 45-56.

Bronfen, Elisabeth: Mourning becomes Hysteria. Zum Verhältnis von Trauerarbeit zur Sprache der Hysterie. S.31-55. In: Ecker, Gisela (Hg.): Trauer tragen – Trauer zeigen. Inszenierungen der Geschlechter. München: Fink 1999.

Ecker, Gisela: Trauer zeigen: Inszenierung und die Sorge um den Anderen. S.9-25. In: Ecker, Gisela (Hg.): Trauer tragen – Trauer zeigen. Inszenierungen der Geschlechter. München: Fink 1999.

Funk, Julika: Die schillernde Schönheit der Maskerade- Einleitende Überlegungen zu einer Debatte. In: Bettinger, Elfi u. Funk, Julika (Hg.): Maskeraden. Geschlechterdifferenz in der literarischen Inszenierung. Berlin: Erich Schmidt 1995. S. 15-28.

Gehring, Petra: Das Gesichtsbild als Akt. In: Janecke, Christian (Hg.): Gesichter auftragen. Argumente zum Schminken. Marburg Jonas 2006. S. 79-93.

Geiger, Annette: Authentizität und Kosmetik seit Baudelaires „Lob der Schminke“ In: Janecke, Christian (Hg.): Gesichter auftragen. Argumente zum Schminken. Marburg: Jonas 2006. S. 57-77.

Gieseke, Sabine: Lippenstift- Ein kulturhistorischer Streifzug über den Mund. Annäherung an ein Thema. In: Dies. (Hg.): Lippenstift- Ein kulturhistorischer Streifzug über den Mund. Marburg: Jonas Verlag 1996. S. 7-16.

Hanke, Christine: Zwischen Evidenz und Leere. In: Bublitz, Hannelore u.a. (Hg.): Der Gesellschaftskörper. S. 179-235. In: Bublitz, Hannelore u.a.:(Hg.): Der Gesellschaftskörper. Zur Neuordnung von Kultur und Geschlecht um 1900. Frankfurt a.M. Campus 2000.

Horn, Eva: Stumme Freunde. Die Autorschaft der Traue bei Goethe und Bettine von Arnim. S.123-134. In: Ecker, Gisela (Hg.): Trauer tragen – Trauer zeigen. Inszenierungen der Geschlechter. München: Fink 1999.

Janecke, Christian: Einleitung. In: Janecke, Christian (Hg.): Gesichter auftragen. Argumente zum Schminken. Marburg: Jonas Verlag 2006. S. 9-43.

Klein, Gabriele: Das Theater des Körpers. Zur Performanz des Körperlichen. In: Schroer, Markus (Hg.): Soziologie des Körpers. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2005. (SuhrkampTaschenbuch-Wissenschaft; 1740). S.73-91.

Laquiéze-Waniek, Eva: Von der melancholischen Identifikation zur Aneignung des Geschlechts. Butler liest Freud. S.59-82. In: Bidwell-Steiner u. Anna Babka (Hg.): Obskure Differenzen. Psychoanalyse und Gender Studies. Gießen: Psychozial-Verlag 2013.

Lenning, Alkeline van u.a: Is womanliness nothing but a masquerade? *An analysis of The Crying Game*. In: Tseelon, Efrat (Hg.) Essays on gender, sexuality and marginality. London, N.Y.: Routledge 2001. S. 83-100.

Leutner, Petra: Bild und Schminke. Über Falten und die Verdoppelung des Sichtbaren. In: Janecke, Christian (Hg.): Gesichter auftragen. Argumente zum Schminken. Marburg: Jonas 2006. S. 95-116.

Mitchell, Juliet: Psychoanalyse, Geschwister und die soziale Gruppe. S. 13-37. In: Bidwell-Steiner u. Anna Babka (Hg.): Obskure Differenzen. Psychoanalyse und Gender Studies. Gießen: Psychozial-Verlag 2013.

Quindeau, Ilka: Jenseits der Geschlechterdichotomie. Eine alteritätstheoretische Konzeptualisierung von Männlichkeit und Weiblichkeit. S. 175-192. In: Bidwell-Steiner u. Anna Babka (Hg.): Obskure Differenzen. Psychoanalyse und Gender Studies. Gießen: Psychozial-Verlag 2013.

Tseelon, Efrat: Introduction: Masquerade and Identities. In: Tseelon, Efrat (Hg.): Masquerade and Identities. Essays on gender, sexuality and marginality. London, N.Y.: Routledge 2001 S. 1-17.

### **Artikel aus Zeitungen:**

Kümmel, Peter: Alle meine Toten. In: Die Zeit, Nr. 51. Zugriff am 15.12.2019.

### **Internetquellen**

Meyerhoff, Joachim. In:  
<https://theatertreffen-blog.de/tt09/gastspiele/alle-toten-fliegen-hoch-1-3/seit-jahren-beschäftigen-sie-sich-mit-ihrer-familiengeschichte-wissen-sie-überhaupt-noch-was-wahr-ist-und-was-nicht/>

## **8. Anhang**

### **8.1. Verzeichnis der verwendeten Siglen**

**A:** Alle Toten fliegen hoch: Amerika

**WWE:** Wann wird es endlich wieder so, wie es nie war

**ADL:** Ach, diese Lücke, diese entsetzliche Lücke

**ZE:** Die Zweisamkeit der Einzelgänger

## **8.2. Abstract der Diplomarbeit**

Diese Diplomarbeit beschäftigt sich mit Figurationen von Verlust und Trauer in einigen Romanen Joachim Meyerhoffs. Unter Bezugnahme auf Judith Butlers psychoanalytischer und gender-orientierter Theorie der melancholischen Identifikation sowie Performativität von Geschlecht, werden Verluste als Inkorporationen des verlorenen Anderen im Prozess der Ich-Konstitution gelesen, und Identität daher als ein von Differenzen durchdrungenes Konzept interpretiert, welches in geschlechtlichen Inszenierungen im Text dargestellt wird. Trauer ist ebenfalls als Transformationsprozess ein Signifikant der Brüchigkeit. Vor dieser theoretischen Folie werden Trauer und Verlust im Hinblick auf ihre Verkörperungen untersucht. Es wird in dieser Arbeit der Frage nachgegangen wie „Trauer und Verlust“ als Identität destabilisierende Signifikanten im Text wirken. Dabei wird der Fokus auf Inszenierungen von Geschlecht gelegt. Es wird untersucht, wie Verlust und Trauer als Einschreibungen von Differenzen Brüchigkeit und Ambivalenz in narrativer Hinsicht erzeugen.