

„Ich spiele Männer.“ Das ist der erste Satz im Film. „Ich mag es sehr. Es macht Spaß. Es macht Spaß, weil ich kein Mann bin.“ – „Hast Du je daran gedacht, ein Mann zu sein?“, fragt eine männliche Stimme. „Nein, es macht mehr Spaß zu spielen. Ich will kein Mann sein, nein.“ Frauen schminken sich vor einem Spiegel, kleben Bärte fest. Die nächtlich schöne Atmosphäre der Bilder kündigt ihren Auftritt an, die Show im Club Casanova, New York City. Draußen regnet es. Bridge Markland ist die erste Frau, die sich als Drag King vorstellt, sie kommt gerade aus Berlin und fährt mit dem Taxi vom Flughafen nach New York. „Wie Du siehst, ich habe einen Schnauz. Ich spiele Männer, aber auch Frauen.“ Bridge, wie der Name sagt, ist Auftakt und Zeichen zugleich für die Verbindung, für Übergänge, auch für Verbundenheit.

Der Anfang des Films ist seine Exposition, das Unterwegssein sein Motiv. Seine Themen sind: Travestie, Drag, also die Lust an der Verwandlung, Irritation, Parodie und Ironie, Spiel und Ernst, Gender Bender und das „Theatre of Sexual Role Confusion“. Die ersten Bilder gelten der Vorbereitung für den Auftritt im Club; sie lösen sich auf in Bewegtes, Farbiges, Unbestimmtes. Der ruhigen Kamera einer ersten Einstellung folgen die Bewegungen einer kleinen, handlichen Kamera, die flüchtig das aufnimmt, was sie gerade erfasst. In Überblendungen zu schwarzweißen Bildern, Archiv-Material „einer Reise zu den Drag Kings“, berichtet die Regisseurin aus dem Off, dass sie „auf der Suche war nach Frauen, die dazwischen leben, die auch den Mann in sich ausleben wollen, was auch immer das heißt, sei es für eine Nacht, sei es für das ganze Leben.“ Dann Schnitt: Personen, die auf der Strasse gehen wie ein Mann, dann tagebuchartige Aufzeichnungen der ersten King-Bewegung in New York 1996, wieder in den Bewegungen der kleinen Kamera, wieder in schwarzweiß, dann Farbe, Großaufnahmen im Club, Gesichter. „Es war eine Vielfalt von Leuten, eine totale Mischung von Leuten. Man wusste nicht, wer wer war, welche Sexualität die Leute hatten. Es kümmerte niemanden.“ Schließlich der Schnitt auf den Conférencier, der die Bühne lauthals freigibt für die Show.

Von Anbeginn ist klar, diese Männer sind Frauen, biologisch Frauen. Der Film will nicht mit dem Rätsel und seiner Aufdeckung beginnen, er will Irritation durch Verwirrung, die gerade dadurch verstärkt wird, dass die Zuschauenden annehmen, sie wüssten wer wer ist. Das Publikum soll verführt werden, dem lustvollen Treiben der Kings zuzuschauen und irritiert zu sein in der Versuchung, zu entscheiden und zu bewerten.

Mit der Exposition wird die Struktur initiiert, die der Hauptteil des Films ausbreitet und variiert, und die Position der Regisseurin vorgeführt: Formal wie inhaltlich geht es um Mischungen. Das Dokumentarische mischt sich mit dem Inszenierten und dem Experimentellen, das Männliche mit dem Weiblichen, die Or-

te mit den Zeiten. Die Mischung führt hingegen nicht zu einem großen Ganzen, sondern in ein gewolltes Dazwischen, das als Konstrukt und subjektive Entscheidung bestimmt und in einzelnen Teilen vorgeführt wird. Dennoch bilden die episodenhaften Portraits einzelner Figuren gewissermaßen ein Ganzes, das aber eher wie ein Netzwerk aus Fragmenten erscheint, das die Protagonisten und Protagonistinnen meist über Brücken, Zugfahrten, Strassen zueinandergeführt oder in Überblendungen miteinander verschränkt und in fließenden Übergängen aufhängt. Wie die Sketchs der Kings nicht die „ganze Geschichte“ erzählen, sondern eine Idee vermitteln, die Idee von „Drag“, so bleiben auch die einzelnen Episoden für sich bestehen. Die erzählerische Geste der Montage stellt hingegen die einzelnen Teile zu einer Geschichte zusammen und führt sie in das Gemeinsame und die Gemeinsamkeit von einer Bewegung und in die Lust, jemanden anderen zu verkörpern, das Geschlecht zu wählen und ein Publikum davon zu überzeugen, den Mächten des Konformen, der Unterdrückung und Ausgrenzung mit radikaler Ausgelassenheit, intensiver Lust und trotziger Solidarität widerstehen zu können.

Die Bühne will Sichtbarkeit, der Film ist ein Konzept der Sichtbarmachung. Für die Drag Kings wird die Bühne zum befreienden Raum ihrer Darstellungen: eine kulturelle Lebensform. In der filmischen Montage werden ihre Auftritte miteinander verbunden und geben Verbundenheit zu sehen. Gleichzeitig zeigt sich ein unauflösbarer Widerspruch: Der Inhalt der Geschichten sprengt jeden Rahmen, tritt aber im klassischen Rahmen einer Geschichte auf, die allerdings nicht linear erzählt wird, weder zeitlich noch räumlich. Die ästhetische Autonomie ist eingebettet in die Struktur einer Erzählung, als könne diese Halt bieten für die vielen Möglichkeiten des verwirlichen Spiels der Verwandlungen und Ausgleich sein für die Widersprüche, die sich mit dem Spiel auftun. Als gebe es kein Entkommen aus den Vorgaben, keine Lösung oder Erlösung und kein Außerhalb, nur die Differenz, die sich in der Wiederholung zu behaupten versucht. Die episodenhafte Auslegung der Figurengruppe legt diesen Schluss nahe, gerade weil sich die einzelnen Teile in ihrer formalen Gestaltung ähnlich sind. Am Ende schließt sich der Vorhang, nachdem Bridge das bekannte Lied gesungen hat: „It’s a Man’s, Man’s, Man’s World“, und die Bilder lösen sich in den Farben der reflektierenden Lichter des filmischen Materials im Unbestimmten auf.

Der Film lebt von seinen Figuren und ihren Performances, ihren Bildern und der Welt, die sie herstellen. Das Herstellen einer Welt findet im ersten Teil des Films auf der Bühne statt, im zweiten sozusagen im Privaten, mit den Veränderungen testosterongestalteter Körper, die aber gleichermaßen im Kontext einer Performance gelesen werden können. Die Welt der Drag Kings ist eine Welt, die sich in Handlungen eröffnet, sie bringt Raum hervor, den Club als Ort oder die Community als Family, vor dem sich die Zuschauenden im Gegenüber zur Bühne erfahren, als jene, die ihren Platz eingenommen haben. Dass dieser Platz kein sicherer sein kann, erfahren sie in der Ambivalenz, in die sie ihre Schaulust führt.

Die bühnengebundene Darbietung der Performances verführt zunächst zu einer Art der Unterhaltung, wie sie von Travestie-Shows bekannt sind, und lädt ein, Freude, Spaß und Heiterkeit im spielerischen Umgang mit Zuschreibungen zu er-

fahren. In diesem Kontext beginnt die filmische Show mit der Verkleidung, allerdings in einer Umkehr des Gewohnten. Die Kamera zeigt die Rückenansicht einer Frau, eine Frau mit Glatze, Bridge, deren Verwandlung in einen Mann der voyeuristische Blick identifikatorisch aufnimmt. Wir wissen, der Blick gehorcht geschlechtsspezifischen Kriterien. Die kulturelle Tradition hat festgelegt, dass Männer schauen, Frauen werden angeschaut. Zugleich wird das Feld der Blicke zum männlich dominierten Terrain erklärt, das der Frau nur dort Raum schafft, wo sie sich als Schauobjekt anbietet. Im Parallelschnitt zu einer Drag Queen wird dieser Unterschied angedeutet. Dass Männerkörper für Frauen zum Objekt der Schaulust werden, ist ein vergleichsweise neues Phänomen. Bridge provoziert Schaulust für alle. In der Rückenansicht wird die Männlichkeit von der Performerin so konstruiert, dass sich die Zuschauenden als Teil einer Projektionsmaschinerie erfahren, die Männlichkeit und Weiblichkeit fixiert, wenn die entsprechenden Bestandteile des Bildes präsentiert werden. Bridge wählt die Hosenträger und den Nadelstreifenanzug, ihr Körper dreht sich vom leichten Hüftschwung in das ruckartige Hoch und Runter, das Männer beim Schließen des Hosenschlitzes verrichten. Schon fühle sie sich „powerful“. Die Kamera fährt den Rücken entlang, als wolle sie ihn ertasten und verhält sich, wie es Frauen zugeschrieben wird: „Die Frau genießt mehr durch die Berührung als durch den Blick“ (Luce Irigaray). Diese Bilder zeigen nicht, wie Weiblichkeit und Männlichkeit aussieht, sie machen sichtbar, wie Männlichkeit und Weiblichkeit zu *sehen gegeben werden*, und was durch sie ersichtlich wird.

Bridge entwirft ihre Männer, eine ganze Reihe, dann erst zieht sie die Perücke auf und wird zur Frau, von der es auch mehrere gibt. Die Frau mit Glatze verstört den begehrenden Blick des Mannes. Die Glatze ihres Karls hingegen, ihres „liebenswürdigsten Mannes“, evoziert Brillanz und die Zigarre in seiner Hand erfolgreiche ökonomische Geschäftigkeit. Geschlechtsspezifische Blickaufteilung funktioniert auch dort, wo sie aufgehoben scheint, was zu der Einsicht führt, dass es nicht den anderen Blick gibt, aber immer wieder andere Blicke auf immer wieder anderes. Die Performance von Bridge markiert zugleich den Unterschied zur Travestie-Show. Als Drag King formuliert sie: Ich bin viele, und meine Möglichkeiten gehen in alle Richtungen zugleich, auch die sexuellen. Sie positioniert ihre Show als eine Art der Dekonstruktion der Bilder von Männlichkeiten und Weiblichkeiten.

In diesen Kontext stellen sich auch alle anderen Drag Kings des Films, es geht ihnen nicht nur um Unterhaltung, Exhibition, Glamour und Show, und auch nicht ausschließlich um die Lust ein anderer/eine andere zu sein. Im Kontext der Bühne werden ihre Darstellungen zu Bildern, in die sie sich hineinbewegen, doch in ihrer Konstruiertheit bleiben sie Parodien der Geschlechterkategorien, Ab-Bilder, die echter nicht wirken könnten in ihren Verkleidungen. Die *Misc-en-scène* des Echten zeigt das Echte als *Misc-en-scène*. Die Welt des Scheins produziert das Reale als Effekt und das sogenannte Normale als Artefakt einer Maskerade.

Die Performances der Drag Kings lassen sich auf dem Hintergrund der Diskurse um das Subjektideal der Postmoderne, um Repräsentation und Performativität

lesen, gleichsam mit dem Muster einer parodistischen Verwirrung der Geschlechter im Sinne Judith Butlers.² Wenn davon die Rede ist, dass die Drag Kings eine Welt eröffnen und somit handelndes und agierendes Sprechen, dann formuliert das eine Sprache, die sich verschiedenen Optionen öffnet und Subjektivität in einen Kontext stellt, worin sich verschiedene Möglichkeiten entfalten können. Im Medium der Performance, und das zeigt der Film vor allem, geht es um eine Evolution des Transvestitischen als Wahrnehmung der Zuschreibung und ihrer Überschreitungen. Die Dekonstruktion des Bildes ist gleichzeitig Konstruktion der Unterschiede und Innovation für ein Dazwischen, das sich dem Bekannten gegenüberstellt. Für dieses Dazwischen gibt der Film keine Bilder vor, aber Unschärfen und Farben, die sich in Licht auflösen, die Ebene des Fiktiven mediatisierend. Die Venus Boyz repräsentieren ein Dazwischen in ihren Handlungen als Geste. Der Film räumt ihnen dafür Platz ein, indem er möglichst viele von ihnen zeigt, und ihnen somit eine sie unterstützende Umgebung schafft, was auch eine Geste ist, eine solidarische Geste. Die Länge des Films rechtfertigt sich aus dieser Intention.

Die Diskurse der 90er Jahre haben die Auseinandersetzung mit den Männlichkeiten vorbereitet und Männerforschung möglich gemacht, in dem sie auf die Konstruiertheit von Männlichkeiten eingegangen sind. Die Drag King Bewegung konnte sich vor diesem Hintergrund entfalten und auch einen Unterschied setzen zum Konzept der Androgynität, das Frauen in Männerkleidern im 20. Jahrhundert spätestens seit Marlene Dietrich vorführten. Gleichzeitig geht diese Bewegung in ihrem subversiven Spiel über die Männerforschung hinaus.³ Im Wunsch, ein Mann zu sein, eignen sich die Kings Männlichkeiten an, machen sie durchschaubar, führen sie in ihren Ansprüchen und machtvollen Demonstrationen ins Absurde und stellen somit die Körper als eigenes Schauspiel der Veränderung dar. Es geht also nicht um die Auseinandersetzung mit inneren Konflikten oder Motivationen oder um das Bewusstmachen von Unbewusstem. In ihren Performances demonstrieren die Körper Veränderung, anstelle einer Hervorbringung unsichtbarer, innerer Motivationen. Das ist das Subversive ihrer Aktionen, oder, wie Shelly Mars im Film sagt: „Jeder Künstler, der Grenzen durchbricht, ist politisch.“

Der Film zeigt neben der Bühne auch den Alltag der ProtagonistInnen. Mildred Gerestant alias Dréd, Amerikanerin haitischer Abstammung, verdient ihr Geld tagsüber als Datenbearbeiterin. Die Kamera begleitet sie auf dem Weg zur Arbeit. Eine Kollegin beschreibt Mildred als schüchtern: „Dréd half mir, eine andere Seite von mir zu öffnen, neue Dinge zu versuchen, anders zu sein“, antwortet Mildred darauf. Sie zeigt Fotografien, die das beweisen sollen. Die Aneignung von Männlichkeit koppelt sich bei ihr an die Entwicklung ihrer Persönlichkeit, was wiederum auf eine Strategie verweist, Zuschreibungen kreativ zu nutzen, sie aus ihrem angestammten Kontext zu lösen – wie ein „ready made“ – und in der Verschiebung zu entmachten. Paradoxerweise macht sie gleichzeitig als Dréd die Erfahrung, von einer Taxifahrerin stehengelassen zu werden, weil sie in Dréd das Stereotyp vom schwarzen Mann sieht, der gefährlich ist, sie ausrauben könnte

oder nicht zahlen würde. Dréd spielt in seinen Performances möglicherweise gerade deshalb eine Männlichkeit, charmant, liebenswürdig, sanft und einfühlend, die ihn zum umschwärmten Ladies' Man macht. Dréd tritt auch oft zusammen mit Queen Bee Luscious auf, was geradezu ein Gelächter der Geschlechter erzeugt, denn ihre Stimmen, die der Queen dunkel, die des King hell und leise, verzerren die stereotypen Bilder vollkommen (Abb. 1). Die Stimme wird in diesen Momenten zum Garanten einer geschlechtlichen Repräsentation, die aber sogleich in ihren Bühnendarbietungen wieder in die Krise und Verwirrung geführt wird.

Dréd führt zu Storme Webber, Dichterin und Sängerin. Stolz zeigt sie ihre natürlich gewachsenen Barthaare und betont, dass sie mit den Jahren immer mehr geworden seien, mittlerweile sei sie vierzig und die Haare würden nur so sprießen. „Undenkbar, dass eine Frau das haben sollte,“ sagt sie. „Früher dachten sie, dass wir weder Hosen tragen noch Autos fahren sollten. – Ich denke, die Welt ändert sich.“ Auch sie zeigt Fotos, aus ihrer Kindheit. Ihr Vater war eine Queen, ihre Mutter war lesbisch. Sie sei in einem „schwulen Umfeld“ aufgewachsen. Dass sich auch Frauen und Männer küssen, hätte sie zum ersten Mal im Kino gesehen. Gleichzeitig hätte sie realisiert, dass sie zu keiner dieser vorgegebenen Welten gehöre.

Mit den Interviews stellt der Film eine Nähe zu den Figuren her und zeigt sie in ihrer individuellen Persönlichkeit. Dabei entsteht eine Atmosphäre der Offenheit und Zufälligkeit, die soziale Möglichkeiten bereitstellt und Existenzentwürfe au-



1 Dréd Gerestant and Luscious, Filmstill aus Venus Boyz (2001)

ßerhalb einer heterosexuellen Matrix thematisiert. Denn Körper, denen kein eindeutiges Bild mehr zugeschrieben ist, können atmosphärisch alternative Angebote zeigen, und Distanzen und Hierarchien innerhalb des Bildes, aber auch im Verhältnis zu den Zuschauenden neu definieren.

Diane Torr bringt eine weitere Dimension in die Idee von Drag: Neben ihren Performances als Danny King, einem Mittelklassenmacho, Jack Sprat oder Charles Beresford, der eine Homage an ihre schwulen, an AIDS verstorbenen Freunde ist, organisiert sie weltweit Workshops. Sie lehrt Frauen, wie Männlichkeit hergestellt wird, etwa die Brüste abzubinden, Penisse aus Watte zu machen, Muskeln im Aikidoverfahren aufzubauen, und den Körper so zu bewegen, dass er fest auf dem Boden bleibt. Gehen wird ein In-Besitz-Nehmen, ein Gefühl von Eigentum, jeder Schritt eine Markierung von Revier. Das schafft Respekt und Bedeutung und macht einen Unterschied aus: „Wenn du als Mann den Raum betrittst, beachten dich die Leute sofort, wenn du als Frau einen Raum betrittst, schauen alle, ob du sexy bist. Das ist das erste bei Männern und bei Frauen.“

Subjektsein wird über das Visuelle bestimmt und Körper über Bilder. In der kritischen Distanz der Wiederholung, die keine Imitation im Sinne einer Reproduktion ist, sondern eine Thematisierung der Unterschiede, wird deutlich, dass der kulturelle Kontext das Zusammentreffen von Körper und Bild arrangiert. In der Klischierung ihrer Darstellungen arbeitet Diane Torr das Bildhafte heraus. Ihre Präsentation zeigt zugleich, dass Subjektsein im Bild nicht aufgeht, denn das Bild verweist auf Momente, die der bewussten Wahrnehmung entgehen, sie erscheinen sozusagen neben dem Bild als Erinnerung und Erfahrung. Hal Forster bezeichnet diesen Vorgang als traumatischen Realismus, als ein „return of the real“. Die Erfahrung, die Diane Torr mit ihren Männlichkeiten macht, ist, dass sie nach wie vor mehr Anerkennung erzeugen als Weiblichkeiten, beziehungsweise eine andere, kulturell höher bewertete, und dass sie selbst durch ihre Performances und ihr Wissen diesen Differenzen ausgeliefert ist. Und wenn sie sagt, „Ich genieße die Erfahrung, ein Mann zu sein“, dann eröffnet sich damit eine schmerzliche Wirklichkeit.

Der Film nähert sich Widersprüchen vorsichtig an. Auch Storme, Dréd und andere Kings lassen Momente der Traurigkeit zu, die sie in Widersprüchen empfinden – „Venus Boyz are boys who cry“ –, er belässt sie aber auf der sprachlichen und emotionalen Ebene. Montage und Schnitt verführen zu Harmonie und zu schönen Bildern. So bleiben auch harte Schnitte eher die Ausnahme, zugunsten einer weichen und verbindenden Haltung, die die Bewegung und das Fließende betont und die Begegnungen vereint. In ihnen zeigt sich eine Schönheit, ähnlich wie Nan Goldin es für ihre Fotografien in Anspruch genommen hat, die die tabuisierte und diskriminierte Welt der Transgender-Persönlichkeiten einem Publikum sympathisch machen, für die es sich erwärmen soll. Auch die blauen Bilder, in die die Figuren oft übergehen, wirken eher wie Aufnahmen unter Wasser, als dass sie Kälte suggerierten. Manchmal geben sie in ihrer Verlangsamung einen anderen Rhythmus vor, der aus dem Film herausführt. Neben der informellen Ebene des Bildes gibt es auch die ästhetische, die die Materialität des Mediums freisetzt: den

Sinn der Sinnlichkeit. Das Bild schlägt die Augen auf – wie Walter Benjamin es ausdrückte – und schaut einen an, aber was es sagt, ist immer etwas anderes. Mit den Überblendungen werden die Bilder flüssig und revoltieren gegen ihre Fest-Stellung durch den Schnitt. In der sich wiederholenden Anordnung der episodenhafte Erzählungen werden die Bilder von Schnitt und Montage kontrolliert, als wollten sie dem Chaos der Wahrnehmungen eine feste Ordnung geben.

Die Drag Kings lesen die Bilder der Männlichkeiten für ihre Darstellungen und machen sie ihrerseits lesbar. Die Kamera liest mit, aber sie deutet nicht. Sie bewertet nicht. Die Kamera schaut zu. Was nicht heißt, dass sie sich hinter der Einstellung zurückzieht, quasi objektiv und in dokumentarischer Haltung. Die Kamera will subjektiv sein. Sie zeigt sich in der Annäherung an die Gesichter, die Grenzen zwischen Innenleben und Außenleben auflösend. Und diese Einstellung wiederholt sie mit jedem Porträt der Protagonisten. Das Thema der Wiederholung scheint hier konsequent durchgespielt. Die differenten Persönlichkeiten treten gerade dadurch hervor. Für den Blick der Zuschauenden werden sie vertrauter. Sie werden zum Gesicht, das ihnen gegenübersteht, und das sie an die Grenze des Wahrnehmbaren führt, auf ganz andere Weise als es die Sprache vermag. Die Kamera wird zum filmischen Subjekt, das sieht. Das (Kamera-)Auge ist aber auch ein Medium der Distanz, das sich in diesen Szenen unaufdringlich artikuliert. In den Aufnahmen von Alltagsmomenten nimmt die Kamera eine differenzierte Distanz ein: Der großen Kamera (eine Digi-Beta), die Hauptkamera des Films, steht oft eine kleine zur Seite, die noch eine andere Perspektive aufnimmt, die dann über den Schnitt integriert ist. Beide zeigen die Protagonisten und Protagonistinnen meist beim Shopping, im losen Gespräch mit anderen, mit ihren Liebhaberinnen und Liebhabern, auf der Strasse, in ihren Ateliers oder einfach unterwegs, außerhalb der Stadt.

Indem die Kamera zum Subjekt wird, wird sie auch Spiegel, was eine andere Form der Distanz ist. Die Spiegelszenen im Film demonstrieren das (Abb. 2). Ein Spiegel verweigert die Interaktion wie ein Echo, er zeigt nur das, was gesehen wird: Das Männliche und das Weibliche sind vertauschbare Bilder geworden. Im Spiegel schreiben die Kings ihr Gesicht der Verwandlung ein, im Spiegel bilden sie ihr Bild in Drag und fordern die Freiheit spielerisch ein. Wie sie das tun, die Intimität, die sie damit herstellen, vermittelt, wieder über das Atmosphärische, ästhetische Momente der Aufmerksamkeit, des Stolzes aber auch der Scham. Das Spiegelbild wird zum Statement und zur Herausforderung, den Wunsch nach Überschreitung des binären Codes wahrzunehmen und ihn gleichzeitig ästhetisch so genussvoll zu inszenieren, dass er den Mechanismen der Abwehr standzuhalten vermag. Die Kamera spiegelt das Aushalten der Ambivalenz und die Bejahung des Wunsches im Antlitz der Kings.

Das Make-up im Spiegelbild negiert über die Identifikation der Betrachtung die Natürlichkeit des Subjekts und zeigt, dass das Geschlecht keine materielle Basis im Körper hat. Das Band, welches Geschlecht, Körper und Subjekt verknüpft, ist beliebig, es kann jeden Augenblick gelöst und neu geknüpft werden. Die Mittel der Maskerade stellen die Möglichkeiten bereit und geben zu sehen, was unausweichlich ist: Das Zum-Bild-Werden. Die Unterschiede, die mit den szenischen



2 Dréd Gerestant, Filmstill aus Venus Boyz (2001)

Verschiebungen markiert werden, bringen das Bildhafte hervor, sie zeigen aber auch dessen Veränderbarkeit. Die Suche nach einem anderen Subjekt wird zum Modell eines Subjekts, das sich selbst konstruiert, indem es die Zuschreibungen verschiebt.

Neben dem Konzept der Offenlegung formulieren die Drag-King-Performatives ein Modell von Veränderung, in dem Pragmatismus als eine Variante des Performativen behauptet wird. Die Subjekte handeln nur mehr situativ. Im Film wird diese Position auf der Ebene bildhafter Rede geführt, gewissermaßen als Bildspiele, worin sich einerseits die Spezifik des Mediums artikuliert, andererseits aber auch eine theoretische Position behauptet, wie sie von der Queer Theory formuliert wurde. Die Spiegelszenen stellen sich also auch den Entwertungen entgegen und positionieren Identifikation mit einer queeren Kultur⁵, deren Strategie es ist, ästhetisch innovativ und attraktiv zu erscheinen. „Camp“ ist das Stichwort dafür. Queere Ästhetik ist Camp. Eine Art, Trauer subversiv zu verarbeiten, wie Diane Torr im Film sagt: „Es hat etwas Ver-Rücktes dabei.“

Die Körpergestaltungen mittels Testosteron nehmen die flexible Bildwerdung von Körpern des transvestitischen Konzeptes der Drag Kings wieder zurück, gleichzeitig öffnen sie eine andere Thematik der Handlungen und Darstellungen. Sie zeigen Körper als Schwelle, auf der Subjektivität durch Interaktion mit Technologie und Chemie produziert wird, selbst aber nicht mehr sind als ein chemisches Labor oder eine Hardware, die in spezifischen Kontexten programmiert werden. Die Rekonstruktion von sozialem Geschlecht als biochemischer Vorgang in Leib und Fleisch stellt Körper zugunsten der Aufwertung der biologischen Anteile zur Schau. Dass medizinische Technologien eine bedeutende Rolle in der Konstruktion des Subjekts einnehmen können, darauf hat Donna Haraway mit ihrem Begriff vom Cyborg hingewiesen.⁶ Ein Protagonist des Films, Svar Simpson, nimmt diesen Begriff für sich in Anspruch. Für ihn präsentiert sein hormonal veränderter Körper eine Wirklichkeit, zu der sich die Körper mit ihren Prothesen bereits verschmolzen haben, in die er gleichsam eingreifen kann, um das Programm selbst zu schreiben. Es ist allerdings eine Wirklichkeit, in der sich Transidentität entlang der bipolaren Geschlechterordnung organisiert.

Del LaGrace Volcano, Hauptfigur des zweiten Teils, Fotograf in London⁷, wird als Mann wahrgenommen, wozu er nicht zuletzt mittels Testosteron beigetragen hat. Er bezeichnet sich als „intergendered“, weder als männlich noch weiblich: seine Sexualität ist pansexuell. Er zeigt seine Fotografien von transformierten Körpern und Geschlechtern. Die Filmkamera nimmt diese Fotografien auf, nah und deutlich, wie etwas, das noch nie zu sehen war, aber ohne jede Aufladung. Sexuelle Szenen werden über eine TV-Einspielung wiedergegeben, diskret von der Seite. Beides kommentiert Del, womit sich Sexualität als ein Artefakt vermittelt. „Sex is a story“, die immer wieder anders erzählt wird.

Die radikale Konsequenz der Testosteron-Performance ist im Kontext der post-modernen Subjektentwicklung eine Variante des Multiplen. Die unwiderrufflichen Selbstinszenierungen bringen aber ins Fleisch, was Bild geworden war. Vermittelt über den Körper, werden die Bilder Wirklichkeit und sichtbar als in den Körper eingeschriebene Muster. Sie verweisen auch auf die Gewalt, die mit der Einschreibung der Bilder vollzogen wird, und den Status, den das Bild verleiht, einem Verständnis von Performance vergleichbar, wie es die französische Künstlerin Orlan formuliert hat. Die in Bildern unendlich reproduzierten Zeichen der Weiblichkeit und Männlichkeit, der sexuellen Differenz, werden real bestätigt, andererseits in ihrer Kombination als neue Welt hergestellt.

Die Theoretikerin Judith Halberstam hat den Begriff der „female masculinity“ geprägt, womit sie eine neue Art der Männlichkeit behauptet.⁸ Der konstruierte männliche Körper, gebildet aus dem Frauenkörper, löst die Differenz von Original und Kopie auf und wird Original von etwas Neuem, von dem allerdings allgemein nicht sogleich Gebrauch gemacht werden kann, denn nicht jede wird sich diesen Vorgang gleich zu eigen machen wollen oder können. Die sogenannte neue Männlichkeit hat einen hohen Preis. Was den Mann zum Manne macht, ist in dieser Hinsicht eine Männlichkeit, die von einer Frau selbst hervorgebracht worden ist. Ob sich damit eine bessere Variante einstellt, wird sie/er stets aufs Neue zu sehen geben. Intersexualität will vor allem die Überwindung des binären Codes darstellen: I Hybrides. „Normalerweise nennt man das bisexuell, aber für mich 'bisexuell' zu sagen, untermauert die binäre Idee, dass es nur männlich und weiblich gibt“, meint Del. Es entsteht aber kein Drittes, das sich genauer fassen ließe. „Für mich ist es mein alltägliches Leben, zu experimentieren, verschiedene Projekte zu haben.“ Das Leben als Projekt ist ein Experiment des Flexiblen. „Transformation generell interessiert mich. Wie können wir lernen, nicht wertend zu denken? Ich verändere mich jeden Tag. Wir fiktionalisieren die ganze Zeit“, sagt Hans Scheirl-Maler und Filmemacher (z.B.: „Dandy Dust“ oder zusammen mit Del: „PansexualPublicPorn“) –, „ich bin, was auch immer ich bin. Ich versuche, ich selbst zu sein, so gut es geht, so lebendig wie möglich zu leben.“

Die Aufhebung einer vorgeschriebenen Identität wird zur Strategie von Leben, das Fremdbestimmung in Selbstbestimmung auflöst. Das Subjekt erfährt sich in den Unterscheidungen zum Vor-Bild, indem es andere Bilder herstellt. Den Unterschied, den die Testosteron-Performer dabei machen, ist der, dass sie in der Veränderung vorgeschriebener Identität wiederum Geschlechtlichkeit in den

Körper einschreiben. Mit großer Anstrengung wollen sie einen Zustand erreichbar machen, worin die anderen anscheinend selbstverständlich leben. Dass ihre Entscheidungen im gesellschaftlichen Kontext wiederum nicht selbstverständlich sind, zeigen ihre Versuche, öffentliche Anerkennung zu erreichen. Im Pass soll „O for Others“ stehen, als Identitätsmerkmal.

Für den Film werden die Figuren in ihrer Verschiedenheit zum Modell für Existenzweisen des Unbestimmten. Das heißt, die Figuren gehen in ihren Inszenierungen nicht bruchlos auf, sie bleiben Figuren der Ambivalenz. Die Montage reiht sie ein in ein Rondo, das sie im Kreis zu einem Bild zusammenschließt und in den fiktionalen Raum einer Gemeinschaft führt. Die Montage verführt zu Befreiung und zu Transzendenz, einem Utopiegefühl von Verbundenheit, das sich den Ausschlusspraktiken und Vereinzlungsstrategien von tabuisierten Handlungen entgegenstellt, aber auch einen Effekt von Idealisierung transportiert. Das „O for Others“ kann jedenfalls nicht als O wie Original gelesen werden, als das Neue ohne Herkunft und Erbe. Denn neuen kulturellen Imaginationen stehen an erster Stelle ihre Bestandteile zur Seite oder in der Quere, sie geben vor, die Spannung zwischen den Bildern der Körper und den Bildern der Utopie in eine Balance bringen zu können. Verwandlung, Umdeutung und Spiel erscheinen als faszinierende Möglichkeiten einer subversiven Strategie, den Wunsch nach Veränderung zu verteidigen und für diesen Versuch immer wieder eine Umgebung und Gemeinschaft zu finden.

Dieser Aufsatz erscheint auch unter dem Titel „I like to play men“. In: Gender Game. Hrsg. v. Marion Strunk. Tübingen 2002.

- 1 Venus Boyz (CI) 2001. R+D: Gabriel Baur, K: Sophie Maintigneux, S: Salome Pitschen, Daniela Roderer und Jean Vites. Mit Bridge Markland, Dred, Diane Torr, Del LaGrace Volcano, Hans Scheirl u.a., 104 Min., Farbe 35 mm, Format 1:1,85, Dolby SR (Zitate nach Synchronfassung der Kinoversion).
- 2 Judith Butler: Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts. Berlin 1995.
- 3 Zur Männerforschung vgl. Robert W. Connell: Der gemachte Mann. Konstruktion und Krise von Männlichkeit. 2. Auflage, Opladen 2000.

- 4 Hal Forster: The Return of The Real. Cambridge/MA 1996.
- 5 Douglas Crimp: Getting the Warhol We Deserve. In: Texte zur Kunst, Jg. 9, 1999, H. 35, S. 44-65.
- 6 Donna Haraway: Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen. Frankfurt am Main und New York 1995.
- 7 Del LaGrace Volcano: Sublime Mutations. Tübingen 2000.
- 8 Judith Halberstam: Female Masculinity. Durham und London (Duke University Press) 1998.