

Iconography of the Blonde

Weiblichkeit als Spezial Effekt

Anette Baldauf

In den 70er Jahren verbrannten Feministinnen öffentlich ihre Büstenhalter. In den 90ern präsentierte Madonna ihren im Fitnessstudio gestählten Körper in einem spitzen Gaultier-Korsett und die chronisch rebellische Courtney Love bezeichnete ihre Brüste und Nase als „well done“. Zehn Jahre später ist das Korsett nach wie vor eine populäre Requisite auf den Bühnen der Popkultur, die Akteurinnen sind jedoch im Durchschnitt sieben Jahre jünger, fünfzehn Kilo leichter und einige Farbtöne blonder. Die *Teen-omania* schreibt ein neues Kapitel in der Genealogie weiblicher Körperpolitik. Es lautet: „Barbie Realness“.

Körperpolitik ist seit jeher ein explosives Minenfeld in den feministischen Bewegungen: Populären Historiographien zufolge suchte die Zweite Frauenbewegung (angeblich) die Rückkehr zur natürlichen Weiblichkeit, die *Grrrls* der dritten Frauenbewegung feierten die Künstlichkeit ihrer auffällig inszenierten Posen. Während die Erstgenannte die Schönheitsindustrie als Instrument patriarchaler und kapitalistischer Unterdrückung bekämpfte, zelebrierte die Zweitgenannte den Beauty-Case als künstlerische Werkzeugkiste zur Stilisierung des gewünschten Körpers: Ihrer Epistemologie zufolge bilden Körperarbeit, Mode und Style eine „Technik des Selbst“, mit deren Hilfe sich das Subjekt nicht so sehr ausdrückt als vielmehr konstituiert.

Im Jahr 1999 katapultierten Teenage-Stars wie Christina Aguilera („Genie In A Bottle“), Britney Spears („Baby One More Time“) und Jessica Simpson („I Wanna Love You Forever“) die Girl-Message in bisher ungeahnte Dimensionen. Leider handelt es sich dabei nicht notwendigerweise um jene Nachricht, die sich vorangegangene Generationen erhofft hatten: Es sah so aus, als wären Laufstege und Bühnen, Magazine und Geschäfte von *natural-born drag queens* bevölkert, die ihre Weiblichkeit professionell ausgearbeitet haben. Eine Überdosis Östrogen implodiert in den hyperheterosexuellen Performances von Lolitas und von Liebeskummer geplagten, sehnsüchtigen Mädchen. Im Gegensatz zu Performance-Künstlerinnen wie Madonna oder Love, deren Intention es war, Konzepte von Weiblichkeit unter Führungszeichen zu setzen, inszeniert die blonde Brigade der Teenage-Performerinnen selten eine ironische

Handhabung traditioneller Weiblichkeitskonzepte. Vielmehr präsentiert sie die Hyper-simulation von Weiblichkeit: so jung, frisch und sauber wie möglich.

Auf welchen Konzepten von Weiblichkeit und Geschlechteridentität bauen diese aktuellen Artikulationen in der Popkultur auf? Welche Referenzpunkte indizieren die performativen Akte der Teenagegirls, in welchem Kontext platzieren sie sich, an wen versuchen sie diese zu adressieren? Deuten sie auf einen *backlash* in Hinblick auf die Vorschreibung von Zwangsheterosexualität, die regulierende Kontrolle der Geschlechterfluidität und die geforderte Lesbarkeit hin, die vorangegangene Generationen zu irritieren versuchten? Oder – vielleicht noch tiefgreifender – machen sie lediglich Problembereiche, die bereits in vorangegangenen Entwürfen der Geschlechterkonzeptionen immanent waren, intelligibel.

Weiblichkeit als Mimikry

Der Virus der Geschlechtsinstabilität erfasst das Umfeld des Punkrock und Hip-Hop in den frühen 90er Jahren. Frauenbands eroberten die Bühnen der Jugendkultur und instrumentalisieren diese zur Dissemination ihrer Messages: Riot Grrrls, Hot Chicks, Ghetto Divas, Rock Queens, Gangsta Bitches und Hardcore Dykes verbreiteten lautstark Songs über Begehren, Sexismus, Homophobie und Gewalt. Sie kratzten an den phallogozentrischen Meistererzählungen des Rock 'n' Roll und exponierten dessen ambivalente Beziehung zu Weiblichkeit, die zwischen rebellischer Misogynie und einem mythischen Verehren der Mutter (Erde) oszillierte.¹

Girl-Kultur war deutlich von einer postmodernen Sensibilität geprägt, die sich – der Theorie von Lawrence Grossberg zufolge – in einem ironischen Nihilismus und einer authentischen Inauthentizität ausdrückte. In den 90er Jahren erfassten Dekonstruktionsansätze nicht nur den abstrakten, akademischen Diskurs, sondern schlugen sich auch im so genannten Commonsense nieder. Distanz, argumentiert Grossberg, setzte sich als Haltung gegenüber einer Realität durch, die keinen Sinn mehr machte. Diese Distanz erschloss den sozialen AkteurInnen einen Raum, der es ihnen ermöglichte, sich als PerformerInnen und ihre Aktionen und Haltungen als Performances zu definieren. Verloren gingen in diesem Zusammenhang jedoch universell gültige Referenzen, mit denen diese Haltungen verglichen, gemessen oder evaluiert hätten werden können. „If every identity is equally fake, a pose taken, then authentic inauthenticity celebrates the possibilities of poses without denying that that is all they are.“² Während eine „inauthentische Authentizität“, wie er sie beispielsweise von KünstlerInnen wie Bruce Springsteen oder Tracy Chapman verkörpert sieht, eine bemerkenswerte Ehrlichkeit für sich in Anspruch nimmt, weisen die ironischen, sentimental und hyper-

1 Vgl. Anette Baldauf u. Katharina Weingartner, Lips. Tits. Hits. Power? Feminismus und Popkultur, Wien 1998. Girl-Kultur thematisierte Schönheitspolitik („Diet Pill“, L7), Frauenfreundschaften („It's A She Thing“, Salt 'n' Pepa), Konkurrenz („Ugly On The Inside“, Hole), lesbischer Liebe („Say What She Needs To Hear“, Team Dresch), S/M („Manipulate“, Tribe 8) und Kontrolle („Control“, Janet Jackson).

2 Lawrence Grossberg, We gotta get out of this place. Popular conservatism and postmodern culture, New York/London 1992, 227.

realen Performances der „authentischen Inauthentizität“ jeglichen Anspruch auf Wahrheit zurück. Sie negieren auch die Möglichkeit eines einheitlichen, zentrierten Subjekts; mehr noch, sie begrüßen deren Abgang: „I put my man size leather boots on – can you hear my voice now?“, fragte P. J. Harvey in „Man Size“.³

So zeigten sich im Bereich der Popkultur in den frühen 90ern Musikerinnen vermehrt an Performances interessiert, die fragmentierte, inauthentische Subjektivitäten reflektierten: Den Rohstoff fanden sie in den verkrusteten Strukturen von Misogynie, Sexismus, Homophobie und – seltener auch – Rassismus. Ihre Technik griff auf Taktiken der Parodie, der hyperbolischen Übertreibung, des umgekehrten Negativismus, der Demystifizierung, Nachahmung männlicher Rituale und Maskerade zurück. Die Performance-Künstlerinnen zerrten weibliche Stereotypen – die Hysterische, das Enigma, die Lolita, das Schulmädchen – auf die Bühne und demonstrierten deren Konstruiertheit. Ihre Performances übertrieben Klischees, stellten diese auf den Kopf, trieben sie in den Exzess und versuchten, die Überdetermination des Weiblichkeitskonzepts zu exponieren. In Summe zielten die performativen Sprechakte auf die Illustration des Konzepts „Weiblichkeit als Mimikry“ ab:

Take those terms mask and masquerade, which reappear conspicuously and are both meant, worn as they are, as weapons of survival. But the former is there to represent a burden, imposed, constraining the expression of one's real identity; the latter is flaunted, or, if not, at least put on like a new dress which, even when required, does give some pleasure to the wearer.⁴

Bereits Joan Riviere schlug vor, die Maske ebenso wie die Maskerade als zwei verschiedene Arten von Performance zu konzeptualisieren: „The reader may ask where I draw the line between genuine womanliness and the ‚masquerade‘. My suggestion is not, however, that there is any such difference, whether radical or superficial, they are the same thing.“⁵ Marjorie Garbers Genealogie des *cross-dressing* fand ihren Ausgangspunkt in dieser These. In ihrer Analyse „Vested Interests. Cross-Dressing and Cultural Anxiety“ kommt sie zu dem Schluss, dass „[t]he woman constructed by culture is already an impersonation. Womanliness is mimicry, is masquerade“.⁶

Im Bereich der Popkultur fungierten in den 90er Jahren Madonna und Courtney Love als prominente Referenzflächen in den Belangen *gender*-Performance und Körperarbeit. Beide teilen ein Interesse an Körperpolitik und deren künstlerischer Bearbeitung. Sie inszenierten eine auffallende Inauthentizität, präsentierten ihre Körper stolz als Produkte physischer Arbeit und materieller Investitionen. Sie versuchten, die traditionelle Beschuldigung, Frauen seien künstlich, ohne Tiefe und fehlerhaft, auf den Kopf zu stellen und diese Klischees als Waffe einzusetzen. Sie wollten Mode und Style als kreative Werkzeuge zur Kommunikation ihrer Inhalte vereinnahmen. An der Taktik der Demystifizierung interessiert, arbeiteten sowohl Madonna als auch Courtney an

3 Der Titel stammt aus „Rid of Me“, erschienen 1993.

4 Teresa de Lauretis, *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film, and Fiction*, Bloomington 1987, 17.

5 Zit. n. Marjorie Garber, *Vested Interests: Cross-Dressing and Cultural Anxiety*, London 1992, 355.

6 Garber, *Interests*, wie Anm. 5, 355.

der Hinterfragung traditioneller Konzepte von *front* und *back stage*, privat und öffentlich. Madonnas Film „Truth or Dare“ versprach das private Leben des Stars zu enthüllen, zeigte aber lediglich Schichtungen intimer Performances, die von Camille Paglia als „nothing but masks“ gefeiert wurden.⁷ Courtney Loves Inszenierungen rekonstruierten den verdeckten Produktionsprozess der Starpersona, die Arbeit und Investition, die in das Produkt fließt, das Frau genannt wird: „I have hemorrhoid cream under my eyes and adhesive tape on my butt and I had to scratch and claw and [deleted words that appear to be ‚blow my way‘] to the top, but I won Miss Congeniality. And that’s the essence of sickness in this culture that I’d like to capture.“⁸

Die Irritation, die Love auslöste, ist primär auf die kapillare Metamorphose ihrer Persona zurückzuführen, die sowohl in der Boulevardpresse als auch in den Magazinen des Underground diskutiert wurde: Am Anfang war sie eine wütende, relativ korpulente „Teenage Whore“ (1991) mit Akne im Gesicht; dann gab es die blondere, dünnere, vollbusigere und weniger aggressive Courtney des „Live Through This“ (1994), das von vielen Magazinen zum besten Album des Jahres gewählt wurde. Schlussendlich, als ihr charakteristischer Stil – *kinder-whore* mit kurzem, sexy, aber zerrissenem Kleidchen und blondem Haar mit Spangen – in Shopping-Malls vertrieben wurde, verwandelte sie sich in die chirurgisch angepasste Hollywood-Prinzessin mit diskretem Make-up und Versace-Kleidung. *Love for sale*, Anpassung, das Ende der Girl-Rebellion?

Judith Butlers „Gender Trouble“ und die Troubles, die es mit sich brachte

Im Jahr 1990, im Kontext dieser kulturellen und künstlerischen Bewegungen, präsentierte Judith Butler im akademischen Diskurs ihre vernichtende Kritik der Natürlichkeit des Geschlechts.⁹ Bezugnehmend auf Feministinnen wie Simone de Beauvoir, die argumentiert hatten, dass *sex* eine vorausgesetzte physische Gegebenheit darstelle, in welche die Gesellschaft ihre sozialen Einschränkungen (*gender*) einschreibe – „One is not born a woman but, rather, becomes one“¹⁰ –, stellte Butler die postulierte Essenz der Geschlechtsidentitäten radikal in Frage: Sie definierte *sex* selbst als eine Konstruktion, die der Aufrechterhaltung des Regimes der verpflichtenden Heterosexualität dient.

Sex, argumentiert Butler, ist keine physische Angelegenheit. Ebenso wie Identität, Verlangen und Geschlecht baut es auf einer diskursiven Grundlage auf. Konkret definiert Butler *sex* als das Ergebnis einer kontinuierlichen Praxis, die ein Gesetz wiederholt, dessen Autorität über das Zitieren immer wieder hergestellt wird, ohne

7 Camille Paglia, *Sex, Art, and American Culture*, New York 1992, 5.

8 Courtney Love, in: Barbara O’Diar, *Trouble Girl. The Rolling Stone Books of Women in Rock*, New York 1997, 465–474, 465. Courtney Love enthüllte nicht nur die extensive Arbeit hinter der (De-)Formierung der „Miss World“ – „Watch me break and Watch me burn/No one is listening – My friend“ –, sie dekorierte auch die gefeierte Schönheitskönigin mit unerwarteten Elementen künstlerischer Performances, die sie schön und hässlich zur gleichen Zeit erscheinen ließen.

9 Judith Butler, *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, New York 1990.

10 Simone de Beauvoir, *The Second Sex*, New York 1973, 301.

jedoch tatsächlich über eine reale Grundlage zu verfügen. Die vergeschlechtlichte Position ist also das Produkt einer Praxis, die das Gesetz der verpflichtenden Heterosexualität zitiert. Da das heterosexuelle Zitat über keine reale Grundlage verfügt, stellt es selbst eine Imitation dar; eine Imitation, die sich als das Original präsentiert, tatsächlich aber eine Kopie der Kopie ist.¹¹

Dass das Regime der Heterosexualität von der zitierenden Praxis abhängig ist, impliziert auch die Gefahr des Versagens: Im Prozess der Reproduktion von Geschlechternormen und der Verkörperung von sex treten Fehler auf, welche die bodenlose Grundlage des Gesetzes bloßstellen. Dabei wird deutlich, dass die Geschlechterperformativität als einen Effekt jenes Subjekt konstituiert, das sie vorgibt zum Ausdruck zu bringen. In Hinblick auf die Performances von *drag* argumentiert Butler, dass diese Fehler in der Naturalisierung von Heterosexualität „can become an occasion for a subversive and proliferating parody of gender norms in which the very claim to originality and to the real is shown to be the effect of a certain kind of naturalized gender mime“.¹² Eine parodistische Wiederholung der heterosexuellen Konstruktionen wie beispielsweise die Performances von *butch* und *femme* „brings into relief the utterly constructed status of the so-called original, but it shows that heterosexuality only constitutes itself as the original through a convincing act of repetition. The more that ‚act‘ is expropriated, the more the heterosexual claim to originality is exposed as illusory“.¹³

In der anschließenden Butler-Rezeption wurde allgemein die Stärke der Genealogie der Geschlechterontologie hervorgehoben, die Einsichten in die Technologien der Naturalisation bietet. Ihre dekonstruktivistische Analyse enthülle die versteckten Produktionsprozesse, die hinter dem, was als essenziell präsentiert wird, stehen. Gleichzeitig provozierte jedoch Butlers Konstruktionstheorie eine Reihe kritischer Einschätzungen, die im Wesentlichen drei Argumentationslinien folgten: Ihren (nicht deklarierten) Fokus auf die Subkultur männlicher Homosexueller, ihre Konzeption von Geschlecht als Performance und ihre Subversionsforschung, die eine Gleichsetzung von Performance und Performativität suggerierten und Geschlechterperformativität mit einer Konsumentinnen-Entscheidung vor einem vollen Kleiderschrank gleichsetzten.

In Hinblick auf das erste Argument kritisierten feministische Theoretikerinnen, dass sich die Bedeutung von *drag*-Performances nicht auf eine rein diskursive Umdeutungspraxis begrenzt, sondern diese selbst in einen komplexen sozialen Antagonismus eingebettet ist. Ironischerweise demonstriert die Genealogie von *drag* nicht nur eine Schichtung entlang von Klasse und Rasse, sondern auch entlang geschlechtsspezifischer Achsen. „Why is femininity easily impersonated or performed while masculinity

11 Butler verwendet hier die Analogie des Gerichts, wo Richter ein Gesetz zitieren, wodurch das Gesetz zur Konvention wird: „[I]t is precisely through the infinite deferral of authority to an irrecoverable past that authority itself is constituted. That deferral is the repeated act by which legitimation occurs. The pointing to a ground which is never recovered becomes authority's groundless ground.“ Judith Butler, *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of ‚Sex‘*, New York 1993, 108.

12 Judith Butler, *Imitation and Gender Insubordination*, in: Diane Fuss Hg., *Inside/Out. Lesbian Theories, Gay Theories*, New York 1991, 23.

13 Butler, *Imitation*, wie Anm. 12, 23.

seems resilient to imitation?", fragte Judith Halberstam. Üblicherweise wird die mangelnde Tradition eines lesbischen *drag* auf die Notwendigkeit der *butch* zurückgeführt, als Mann angesehen zu werden; *camp* ist damit ein Luxus, den sich die *butch* nicht leisten kann. Halberstam hingegen besteht auf einem fundamentalen Unterschied zwischen *drag queens* und *drag kings*: Während Weiblichkeit selbst (immer schon) Mimikry darstellt, markiert die Maskulinität des weißen, erwachsenen Manns die Konzentration einer Non-Performativität. *Kings* versuchen nicht, Maskulinität zu imitieren, sondern verkörpern alternative Modelle von Männlichkeit jenseits der heterosexuellen Matrix. Eine Frau, die einen Anzug und eine Krawatte trägt, „trägt, produziert, performt und lebt ihre eigene Maskulinität“. ¹⁴

Zweitens definierte Butler Geschlecht als einen diskursiven Effekt des Regimes der verpflichtenden Heterosexualität und rekurrierte dabei auf poststrukturalistische Epistemologien, welche die Mediatisierung des Körpers über die Sprache zu fassen versuchen. Diesem dekonstruktivistischen Konzept, das der Tradition von Jacques Derrida folgt, fehlt eine eher foucaultsche Definition von Machtbeziehungen, welche die Ablagerungen von Macht in fügsamen Körpern rekonstruiert. Michel Foucaults Analysen erforschen die unterschiedlichen historischen Praktiken, die zur Formung des Körpers entwickelt, verfeinert und institutionalisiert werden. Diskurs ist daher eine von vielen, meist in komplexer Art verschränkten Modalitäten, durch die sich Macht zu manifestieren versucht; Institutionen und Alltagspraktiken kommt darüber hinaus in der Organisation der Erfahrungen des Körpers eine zentrale Bedeutung zu.

In „The Presentation of the Self in Everyday Life“, das erstmals 1957 publiziert wurde, analysiert der Begründer der Schule des Symbolischen Interaktionismus, Erving Goffman, alltägliche Interaktionen in Hinblick auf ihren performativen Gehalt: Seine Analysen operieren mit einem Vokabular, das der theatralischen Dramaturgie entlehnt ist. Goffman interpretiert Menschen in ihren Alltagsinteraktionen als SchauspielerInnen, die sich vor einem Publikum inszenieren. Auf der Bühne wie im Alltag sind ihre Rollen sozial definiert: Sie sind das Produkt eines Verhandlungsprozesses, in dem die jeweils aktuelle Situation immer wieder aufs Neue interpretiert wird. Diese Definition bietet eine Grundlage für den fragilen Identitätsentwurf der Performerin und des Performers, an dessen Projektion das Publikum ebenso wie die PerformerInnen beteiligt sind. Geschlecht ist dabei – wie alle anderen performativen Akte – nicht eine natürliche Konstante, sondern das Ergebnis einer Inszenierung: „[A] social place is not a material thing, to be possessed and then displayed; it is a pattern of appropriate conduct, coherent, embellished, and well articulated“, betont Goffman und hält fest, „... it is none the less something that must be enacted and portrayed, something that must be realized“. ¹⁵ Im Gegensatz zu Butler interessiert sich Goffman nicht für die Macht der Naturalisierung, welche die Reproduktion der Zwangsheterosexualität schützt, sondern seziiert die soziale Grundlage, welche die Geschlechterperformativität stützt. Dabei betont Goffmans Theorie des „impression-management“ – unisono mit Butlers

14 Judith Halberstam im Interview mit Juliane Rebentisch: Juliane Rebentisch u. Marc Siegel, Buch der Könige, in: Texte zur Kunst, 10, 37 (2000), 105–116, 110.

15 Erving Goffman, The Presentation of Self in Everyday Life, New York 1959, 75.

Prämissen – die Kontextabhängigkeit von subversiven Strategien, die in seinem Theorem jedoch immer sozial definiert sind.

Auf einer weiteren, dritten Ebene hinterfragten KritikerInnen Butlers eher unkonventionelles Zelebrieren von Parodie als Subversionsinstrument. In ihrem ersten Buch, „Gender Trouble Feminism and the Subversion of Identity“, setzte Butler *drag* mit subversiver Intervention gleich;¹⁶ in einem Interview zwei Jahre später revidierte sie ihre These und betonte, dass es keine Reinheit in der Opposition gebe und keine Garantie, dass die Performances eventuell nicht traditionelle Geschlechternormen erneut idealisierten.¹⁷ Butler wies die Kritik der Naivität ihrerseits zurück und ortete das „bad reading“ ihres Buchs bei jenen LeserInnen, die *gender*-Performance als einen konsumierenden Akt identifizierten, Geschlechteridentität als ein Ergebnis von „choice“ betrachten. Tatsächlich, hob Butler hervor, ist das Gegenteil der Fall. Performativität, die auf Resignifikation abzielt, ist keine Form von Voluntarismus, da die performativen Akte auf die Wiederholung von Normen angewiesen sind. Diese Normen liegen niemals ausschließlich im bewussten Entscheidungsbereich, da das Zeichen der Homosexualität (oder des Geschlechts) weniger einen Auftrag als einen Befehl in der Regulierung der Geschlechter darstellt: „Performativity has to do with repetition, very often with the repetition of oppression and painful gender norms to force them to resignify. This is not freedom but a question of how to work the trap that one is inevitably in.“¹⁸

What a drag: Im Zeitalter der Post-Parodie

1995 feierten Salt 'n' Pepa die neue Freiheit der Frauen: „It's a She Thing/So you go girl/It ain't no man's world/You can do anything/Do what you feel“.¹⁹ Lediglich ein Jahr später veröffentlichte die bislang mächtigste Girl-Band ihren größten Hit. „Wannabe“ von den Spice Girls erklomm die Charts, und die Band erweiterte ihre Produktreihe um Kaugummis und Barbiepuppen: Sporty Spice, Scary Spice, Baby Spice, Ginger Spice und Posh Spice versammelten die Palette an intelligiblen Versionen der *girlie-Persona* in der Band – eine Strategie, die sich retrospektiv als überaus erfolgreich erwies. Ein Jahr später versprach Meredith Brooks, diese Persona in einer – ihrer – Person zu vereinen: „I'm a bitch/I'm a lover/I'm a child/I'm a mother/I'm a sinner/I'm a saint/I do not feel ashamed“, gestand sie in ihrem Hit „Bitch“ von 1997, um am Ende des Songs ihrem Freund zu versichern, „you wouldn't want it any other way“.

Die Konzeptionen von Geschlecht und Körper als konstruierte, produzierte Entitäten wurden im popkulturellen Bereich vielfach euphorisch rezipiert. Was konstruiert ist – so die strapazierte Logik – kann auch herausgefordert, zerlegt und neu kompiliert werden. Aufbauend auf den Grundpfeilern der Punkrock-Philosophie des *do-it-yourself* supplementierten Instruktionen zur De- und Rekonstruktion des Körpers und unerwünschter

16 Butler, Gender, wie Anm. 9.

17 Liz Kotz, The Body You Want, in: Artforum, 1 (1992), 82–89, 82f.

18 Zit. nach Kotz, Body, wie Anm. 17, 84.

19 Salt 'n' Pepa, „It's A She Thing“, 1995.

Effekte bald die „How to ...“-Anleitungen zur Gründung einer Band, eines Labels oder Herausgabe eines Magazins.

Mit der Verbreitung Girl-identifizierter Produkte in verschiedensten Feldern der Popkultur brachte die Omnipräsenz der Barbiepuppen und *kinder-whores* neue Standards mit sich, die auf den vorbelasteten Körpern junger Mädchen abgeladen wurden. Diese sollten nun nicht nur sexy, sondern auch ständig *in flux* sein. Es gab neue Modelle, Imperative, Normen und bald auch Requisiten, welche die Girls in speziell für diesen Style fabrizierten Konsumtempeln kaufen konnten. Girl-Kultur war neben Hip-Hop eine der erfolgreichsten Nischen postfordistischer Vermarktung von Jugendkultur, die auf der breiten Kommodifizierung eines mit Zeichen des Dissenses, der Subversion und Rebellion markierten Styles bauten.

In mehrfacher Hinsicht stellt diese Form von Interventionspolitik mit ihrem Imperativ „Entwirf dich selbst!“ eine neue Version des tradierten Amerikanischen Traums dar. Ein naiver Individualismus schlummert in den Selbstermächtigungsmythen, die Geschlecht und Sexualität zu verschiebbaren Variablen reduzieren, die leicht dekonstruiert, spielerisch rearrangiert, neu zusammengesetzt oder auch außer Kraft gesetzt werden können. Geschichte, institutionalisierte Macht und Alltag sind diesem Epistem zufolge dem individuellen Willen unterstellt: „What you want, what you really, really want.“²⁰

Postulierten die Narrationen der Zweiten Frauenbewegung vielfach die Prämisse der verpflichtenden Authentizität, so zelebrierten die dekonstruktivistisch orientierten Gegenerzählungen der Dritten Frauenbewegung das neoliberale Credo der Machbarkeit und Veränderbarkeit.²¹ Im Gegensatz zu dem in den 70er Jahren hegemonialen Diskurs, der um den Imperativ des „Entdecke dich selbst!“ kreiste, strapazierte die *gender-fuck*-Debatte der 90er das Versprechen unendlicher Möglichkeiten, einer Freiheit ohne Grenzen und Selbstermächtigung jenseits von Sexismus, Rassismus und Klassensegregation.

Von Brandy zu Britney

1994 veröffentlichte Brandy Norwood ihr erstes Album – und zündete damit eine Teen-Explosion eines bis dahin unbekanntes Ausmaßes. Die 15-jährige Brandy besetzte mit dem Debütalbum „Brandy“ den sechsten Platz in den R&B-Album-Charts und verkaufte über 1,3 Millionen Exemplare. Das B-Girl mit dem gesunden Image mixte Rhymes von Queen Latifah, MC Lyte und Yo Yo, trat in diversen TV-Shows auf und erhielt zahlreiche Nominierungen der Plattenindustrie. 1998 nahm Brandy gemeinsam mit Soul-Sängerin Monica das Duett „The Boy Is Mine“ auf, das die Allzeit-Nummer-Eins weiblicher Duette in der US-Chart-Geschichte wurde und über drei Millionen Exemplare verkaufte. Nach Auskunft ihrer Plattenfirma ist Brandys Lieblingsmusikerin Whitney Houston, ihr Lieblingstänzer Michael Jackson.²²

20 Spice Girls, „Spice“, 1996.

21 Sabine Grimm u. Juliane Rebentisch, Befreiungsnormen. Feministische Theorie und sexuelle Politik, in: *Texte zur Kunst*, 24 (1996), 83–93.

22 Vgl. <http://www.sonicnet.com>.

Es mag ein Zufall sein, dass der Vorname des darauf folgenden populärsten weiblichen Teenstars ähnlich klingt, doch ist es mit Sicherheit kein Zufall, dass sich beide mit den gleichen Ikonen identifizieren. Die 18-jährige Britney Spears veröffentlichte im Januar 1999 ihr erstes Album; von „Babe One More Time“ waren bald mehr als zwölf Millionen Exemplare verkauft. Der Klon „Oops ... I Did It Again“ vom März 2000 war nicht weniger erfolgreich. Wie Brandy verehrt auch Britney Whitney Houston und Michael Jackson sowie Mariah Carey, die vielfach als Whitney der 90er Jahre bezeichnet wird. In vielerlei Hinsicht ist Britney die „weiße“ Version von Brandy: eine junge Blondine mit einem Vokal- und Tanzrepertoire, das „schwarz“ konnotiert ist. Retrospektiv betrachtet löste der Erfolg des ehemaligen Kinderstars aus der Disney-TV-Serie „The Mickey Mouse Club“ eine Lawine an jungen Blondinen aus, die Einflüsse aus der afro-amerikanischen Kultur in weiße Schönheitsnormen gossen.

Im August 1999 erklomm der Hit „Genie In A Bottle“ die Spitze der Pop-Charts, die 19-jährige Christina Aguilera verkaufte in der Folge mehr als sechs Millionen Exemplare ihres Albums. Während Spears und Aguilera sich am Image-Repertoire des altbewährten Lolita-Spiels bedienen, präsentiert Jessica Simpson, ein gutes, christlich erzogenes Mädchen aus Texas, eine besonders raffiniert inszenierte Assimilation von Rhythm & Blues: Die präsentierte Leidenschaft der ehemaligen Cheerleaderin wirkt künstlich überzogen, blank und ohne affektive Investition. Ihre Performances erinnern an eine *natural-born drag queen*, ihre manierten Gesten wirken eigenartig vergrößert, wie vom Stroboskop sezierte Bestandteile einer hyperbolisch inszenierten Weiblichkeit. Simpsons Plattenfirma beschreibt das auf der Website allerdings mit anderen Worten: „In an era of pre-fabricated wind-up divas, she is refreshingly honest, remarkably focused and positive, and true to her self, her beliefs and her heart.“²³ Diese Beschreibung ist signifikant, da sie Simpson auf subtile Art über ihre Differenz zu den „anderen“ zu definieren versucht. Diese Identifizierung verdeutlicht, was letztendlich alle Teen-Performances begründet: dass die Inszenierungen der Teengirls auf einem konstitutiven „Außen“ gründen, einem differenzierten und verschobenen „Anderen“, auf dem die Identität der weißen, guten Mädchen gebaut werden kann.

Mary J. Blige gilt vielfach als die perfekte Personifizierung einer Soul-Diva. Ihr ist es gelungen, sich von ihrem Image der *ghetto-queen* zu distanzieren, ihre Persona vereint die Stärken von Aretha Franklin und Whitney Houston in einer voll entfalteten Diva, die ein menschliches Gesicht und eine Geschichte hat. Blige befindet sich oft in Begleitung von zwei „kleineren“ Divas, Berühmtheiten im Überlappungsfeld des Musik- und Modebereichs: Lil' Kim und Foxy Brown präsentieren das Spektakel der Weiblichkeit mit Vorliebe in Pelzmänteln und Federboas. Sowohl vom hetero- als auch vom homosexuellen Publikum verehrt, reinszeniert Lil' Kim das Konzept einer aufgeblasen inszenierten *sexy cat*.²⁴

Damit ist deutlich geworden, dass sich die gegenwärtige Teenagekultur an einem Prozess der selektiven Mimikry beteiligt: Dieser impliziert Momente der Annäherung ebenso wie Momente der Distanzierung, der Fortsetzung afro-amerikanischer Kultur

23 Columbia Records, zit. nach www.sonicnet.com.

24 Lil' Kim, „Hard-Core“, 1996.

ebenso wie deren Antithese. Während ihre Performances eine Verlängerung des Gesangs- und Tanzrepertoires der schwarzen Popkultur suggerieren, betonen sie gleichzeitig die Reinheit des weißen blonden Mädchens. Im Gegensatz zu den sexuell expliziten Hip-Hop-Inszenierungen von Lil' Kim, Foxy Brown, MC Lyte, TLC oder Salt 'n' Pepa suggerieren ihre Performances *wholesomeness*, das heißt Ganzheit und Unschuldigkeit. Indem sie jegliche Assoziation mit *badness* zurückweisen, differenzieren sie ihre Identität zudem an einer weiteren Front: Sie grenzen sich von den Punkrock-Grrrls der 90er ab, die einst versuchten, die im Rock 'n' Roll populäre Gleichung von *badness* und Männlichkeit herauszufordern, indem sie ihre eigene, sexuell definierte Rebellion affirmierten.²⁵

Weiblichkeit als Spezial Effekt

Die Persona der weißen Teenstars ist nicht die einer Hure oder einer Schlampe, sondern die einer Jungfrau, des *Good Girl*. Die neuen Teenstars präsentieren weniger eine ironische Handhabung von Weiblichkeit als deren Hypersimulation: Noch mehr Frau als andere Frauen verkörpern sie die Phantasmagorie der heterosexuellen Weiblichkeit, die durch ihr junges Alter und ihre symbolische Jungfräulichkeit verstärkt wird. Bühnen und Covers von Teen- und Erwachsenenmagazinen stellen ihre Reinheit aus. Die betonte Manieriertheit und sichtbare Künstlichkeit ihres Stils ist das Produkt einer gestörten „technology of gender“,²⁶ die aufgrund diverser Reibungen im Verhältnis zwischen Rasse und Geschlecht in ihrer Aufgabe zur Naturalisierung von Geschlecht versagt: Auf der einen Seite weisen die jungen Frauen kontinuierlich die Bezugspunkte ihrer Performances aus – schwarzer Pop, der selbst in Soul- und Gospelmusik wurzelt –, auf der anderen Seite wehren sie jegliche Assoziation mit *badness* ab. Da jedoch im aktuellen US-Kontext Referenzen auf afro-amerikanische Kultur unausweichlich auch Bilder der (Hyper-)Sexualisierung evozieren, oszillieren die Sprechakte der *Good White Girls* zwischen Hyper- und Entsexualisierung. Die Überdetermination ist auch die Ursache dafür, dass die Performances von Britney, Christina und Jessica entgegen ihrer Intention, Reinheit und Natürlichkeit zu kommunizieren, fabriziert und überzogen wirken. Die komplexe Verschränkung von Rasse und Geschlecht – die Rubin Gayle mit „the traffic of women“ beschrieb – bewirkt, dass ihre exzessive Weiblichkeit geradezu prothetisch wirkt, fast wie ein Spezial Effekt.²⁷

25 Simon Reynolds u. Joy Press, *The Sex Revolts. Gender, Rebellion, and Rock 'n' Roll*, Cambridge, Mass. 1995, 2ff.

26 Vgl. De Lauretis, *Technologies*, wie Anm. 4.

27 Haartracht stellt dabei stets einen interessanten sozialen Indikator dar. Auf der banalsten Ebene der Alltagskultur wird das postironische Stadium durch die bemerkenswerte Blondheit der Teenage-Performerinnen zum Ausdruck gebracht. Im Gegensatz zu den postmodernen, ironischen Zitate der Blondine Madonna, die 1984 eine parodistische Darstellung einer Möchtegern-Marilyn-Monroe mit schwarzem Haaransatz lieferte, betont die gegenwärtige Reinkarnation der Blondhaarigen eine (elegante) Natürlichkeit und evoziert eine postburleske Körpermodifikation. Nach Ansicht der beiden Modejournalistinnen Eleni Gage („In Style“) und Penelope Green („The New York Times“) brachte das vergangene Jahrzehnt vier unterschiedliche Phasen der Blondierung hervor: „Buttery Chunks“, „Sun

Die Dominanz des *Good Girls* ist weder ein freischwebendes Phänomen noch Indiz eines *backlash* gegenüber Frauen. Die Tendenz zur Blondierung war in den USA in einen ausgedehnten Trend zur neuen Eleganz eingebettet, mit dessen Hilfe der über die Neue Ökonomie erworbene Reichtum – oder vielmehr dessen Zeichenvehikel – zur Schau getragen wurde. Darüber hinaus bietet sie auch neue, aufschlussreiche Einsichten in den Entstehungszusammenhang: Während die *Bad Girls* im Hip-Hop und Punkrock ihre Identitäten über eine Positionierung als *being bad* konstruierten, bauen die gegenwärtigen Teenstars auf die Betonung des Wahren und Guten. Der Unterschied ist nicht ein qualitativer, sondern ein quantitativer: Das Pendel schwingt von einer Seite zu der anderen – von der kathartischen Veröffentlichung des dezent Privaten hin zur puritanischen Zurückhaltung. Sexualität ist nach wie vor der Maßstab, der die soziale Positionierung junger Mädchen angibt.

Im Februar 2000 kündete der amerikanische Spielzeugmacher „Mattel“ die Herstellung einer neuen Barbiepuppe an, die nach dem Popstar Vitamin C modelliert werden soll. In einem Interview mit „Cosmo Girl“ schilderte Vitamin C (Colleen Fritzpatrik) die Probleme, die ihr der Körper im Zuge ihrer Adoleszenz bereitete: „I had no breasts, no hips, a short torso, long arms, and a smashed face“, erklärte sie und fügte hinzu, „my family kept saying, ‚You’ll grow into yourself‘“. Nachdem Vitamin C den Hip-Hop und das Gewichtheben entdeckt hatte, hatte sie – wie sie erklärte – ihren Körper im Griff: „It was like baby steps. Eventually it became less about what my body looked like and more about what I was doing with my body.“²⁸ Auf der Geschäftsseite ist Mattels Entscheidung, die Copyrights für Vitamin Cs Körper zu kaufen, Teil eines umfassenden Make-over, dem die heute 43 Jahre alte Modepuppe unterzogen wird. Zur Steigerung von Glaubwürdigkeit und Verkaufszahlen – der gegenwärtige jährliche Umsatz beläuft sich auf 1,3 Milliarden Dollar – zeigt die neue Barbie ein leichtes Lächeln, das ihr laut Presseinformation von Mattel ein „natürlicheres Aussehen“ verleiht. Darüber hinaus ist Barbie heute berufstätig: Mattel bietet neben „Vitamin C“ auch „Jessica the Journalist“, „Get Real Girl“ und „Barbie for President“, die ein „Girl’s Bill of Rights“ präsentieren wird, an. Welche politische Partei die Bürgerin Barbie repräsentieren wird, ist bislang noch unklar.²⁹

Vitamin Cs Kommentare über ihr Körperkonzept verdeutlichen, dass sie ihren Körper als ein Ergebnis der freien Wahl und persönlichen Investition wahrnimmt. Auch sie reproduziert damit das postmoderne Credo der Selbstprojektion. Der Mythos der Demokratisierung des schönen Körpers – angeblich in jederfraus Reichweite, so sie nur gewillt ist, an ihrem Körper zu arbeiten – weist jedoch eine signifikante Leerstelle auf: Es scheint kein Zufall zu sein, dass „Vitamin C“ (die Barbie ebenso wie die

Kissed“, die „Ironic Blonde“ und in der gegenwärtigen Phase eine neue „Ash Blonde“, die auffallende Ähnlichkeiten zum bekannten Stil der Park-Avenue-Blonden zeigt. Diese Typographie reproduziert auch das subtil ausdifferenzierte Nischenmarketing der Färbemittel: Clairol präsentierte im Frühling 2000 eine neue Produktlinie, Revalique, welche die hehre Semiotik von Blondheit mit Signifikanten wie „Knowing Blonde“, „Spiritual Blonde“ oder „Blonde Philosophy“ würdigte. Vgl. Penelope Green, *Message in a Bottle: The Language of Blond*, in: *The New York Times* (9. April 2000), 1–4, 4.

28 *Cosmo Girl*, 3 (2000), 95.

29 Constance L. Hays, *A Role Model’s New Clothes*, in: *The New York Times* (1. April 2000), C1–4, 1, 4.

Musikerin) weiß, dünn und blond ist; genau so wie Britney, Christina und Jessica. Obwohl sich einige von ihnen „schwarz“ anhören, könnten sie kaum weißer sein. Eigentlich sehen sie alle überraschend ähnlich wie Barbie aus. Nicht nur Mattel bewegt sich mit seinen Barbie-Modellen näher an die Wirklichkeit heran, auch die Teengirls nähern sich dem, was im Bereich der Transvestiten-Subkultur als *Barbie-realism* bezeichnet werden würde.³⁰

Seit mehreren Jahrzehnten ist Barbie nicht nur der Angelpunkt elterlichen Ärgernisses, sondern auch populäre Blaupause für *drag-queen*-Performances. Hier stellt die Karikatur von Weiblichkeit den Inbegriff einer Hyperfemininität dar. Heute, so hat es den Anschein, messen Teengirls ihren Körper nach den von Barbie vorgegebenen Standards und partizipieren dabei an einem verdrehten Kreislauf: Sie imitieren *drag queens*, deren Performances sich am Plastikmodell der idealisierten Weiblichkeit orientieren. Wird Butlers Kritik der Gleichsetzung von Geschlechterperformanz mit einem konsumierenden Akt ernst genommen und wird anerkannt, dass Performativität nicht nur ein freiwilliger Akt, sondern auch der Versuch ist, mit einem normativen Befehl umzugehen, dann wird deutlich, dass das Barbie-Spiel nicht nur Spaß ist: Der in der Teenkultur verbreitete *Barbie-realism* steckt die Ziele hoch – so hoch, dass sie nie erreicht werden können. Die wahre Gewinnerin des Barbie-Spiels ist stets die Schönheitsindustrie, die sich an der unmöglichen Mission bereichert, einen perfekten weiblichen Körper zu produzieren. Da letzteres eine imaginäre Konstruktion darstellt, ist der Körper, der im Alltag erfahren wird, niemals imstande, dem Ideal nachzukommen. Der erlebte Körper ist immer ungenügend, mit Mängeln versehen. Das ist auch der Grund, warum eine US-amerikanische Frau namens Cindy Jackson, die seit neunzehn Operationen versucht, ihren Körper chirurgisch den Barbie-Standards anzunähern, sich noch immer kein wirklich zufriedenstellendes Ende ihrer Körpermodifikation vorstellen kann.³¹

„More women have more money and power and scope and legal recognition than we have ever had before; but in terms of how we feel about ourselves physically, we may actually be worse off than our unliberated grandmothers“, schrieb Naomi Wolf in ihrem Bestseller „*The Beauty Myth. How Images of Beauty Are Used Against Women*“, der 1991 veröffentlicht wurde und einen viel zitierten Klassiker innerhalb der Girl-Bewegung darstellte.³² Dabei interpretiert Wolf Schönheit nicht als eine Angelegenheit der Ästhetik sondern der sozialen Kontrolle. Nach der industriellen Revolution ersetzten grassierende Schönheitsmythen die Ketten der Häuslichkeit, sie bildeten neue Instrumente der sozialen Kontrolle aus. Ergebnisse aktueller Untersuchungen an US-amerikanischen Schulen weisen darauf hin, dass 80% aller 9-jährigen, in den Suburbs wohnenden Mädchen, von denen die Mehrheit alles andere als übergewichtig ist, eine rigorose Diät verfolgen und Körperarbeit zum Ordnungsprinzip ihres Alltags stilisieren.³³

30 „Realism“ ist ein (positiv konnotierter) Begriff aus dem kulturellen Umfeld der Transvestiten, der den Grad der „Echtheit“ der Inszenierung angibt.

31 Pat Blashill, *The New Flash*, in: *Details*, 8 (1995), 44–162, 160ff.

32 Naomi Wolf, *The Beauty Myth. How Images of Beauty Are Used Against Women*, New York 1991, 10.

33 Susan Bordo, *Unbearable Weight. Feminism, Western Culture, and the Body*, Berkeley 1993, 270.

Nie zuvor war die Schönheitsindustrie ein dermaßen wichtiger Agent in der Teenkultur: „Actresses had their moment, but now musicians – from country to rap – are landing the lucrative beauty contracts“, berichtete Sia Michel in der Zeitschrift „Vogue“ und listete die Werbeverträge auf, die Schönheitsfirmen im Jahr 2000 an Musikerinnen vergeben haben: Country-Sängerin Shania Twain warb für Revlon-Lippenstifte, B-Girl Brandy und der Country-Star Faith Hill verfügten über Langzeitverträge mit „Cover Girl“, Sängerin und Schauspielerin Jennifer Lopez hatte einen Vertrag mit „L’Oreal“. Lil’ Kim und M. J. Blige lösten Ru Paul und k.d. lang in der Promotion für M.A.C.s neuen Lippenstift „Viva Glam III“ ab. M.A.C.-Präsident John Demsey begründete die Wahl der Kosmetikfirma zugunsten von Lil’ Kim und M. J. Blige folgendermaßen: „They are both beautiful in individualistic ways. They make it clear that it’s not what God gave you when you were born, but what you make of yourself through the power of fantasy and makeup.“³⁴

Das postmoderne Credo *make yourself* entpuppte sich als ausbeutbarer Bündnispartner in der Expansion profitorientierter Schönheitsindustrien, die aus der Kultur der Formbarkeit Kapital schlagen. Die Verbreitung disziplinierender Hilfsmittel zur Korrektur des Körpers treibt dessen Standardisierung und Reifizierung voran, bereichert sich an den Sehnsüchten der Frauen nach einem begehrenswerten Körper. Shopping-Malls, Diätpillen, Plastikchirurgie, Fitnessstudios, Hometrainer und eine ganze Modeindustrie profitieren vom Appetit auf Rekonstruktion. „Do we have a multi-million-dollar industry in corrective surgery because people are asserting their radical and ethnic identities in resistance to prevailing norms, or because they are so vulnerable to the power of these norms?“, fragt Susan Bordo und verweist auf die Folgen einer naiven Gleichstellung von Parodie und Subversion. Im Gegenteil, betont sie: „The pleasure and power of ‚difference‘ is hard-won; it does not bloom freely.“³⁵ Sexismus, Heterosexismus, Rassismus und Diskriminierung aufgrund des Alters bilden die normierenden Kräfte in dieser Kultur, die das reflektierte Image des Körpers zumeist als falsch, defekt und pathologisch interpretiert. „To begin to see differently requires that people come together and explore what the culture continually presents to them as their individual choices as instead culturally situated and culturally shared.“³⁶

Eine Kritik der kapitalistischen Aneignungen weiblicher Körper muss nicht notwendigerweise mit einer Zurückweisung der Politik des Hedonismus, der Vergnügungen des *material girls* und der Konzeption von Handlungsfähigkeit im Prozess der Konsumption einhergehen. Es ist möglich, die verführerische Macht der Schönheitsindustrie anzuerkennen, ohne die KonsumentInnen als „manipulated dupes“ zu definieren, das heißt das kreative, vielleicht sogar kritische Potenzial der Körperarbeit ebenso zu sehen wie dessen Appropriation durch die expansiven Kräfte kapitalistischer Warenökonomie, die immer darauf ausgerichtet sind, sich neue (radikale) Nischen einzuverleiben. Dieses ambivalente, spannungsgeladene und in dieser komplexen Wider-

34 Zit. nach Sia Michel, Perfect Pitch, in: Vogue, 3 (2000), 404–406, 404.

35 Bordo, Weight, wie Anm. 33, 295.

36 Bordo, Weight, wie Anm. 33, 300.

sprüchlichkeit niemals auflösbare Terrain ist der fruchtbare Boden einer feministischen Körperpolitik, die sich nicht nur für „the traffic of women“, sondern auch den Verkehr in und aus den Shopping-Malls interessiert.