

## Queer(ness) erzählen. Wie Virginia Woolf und Honoré de Balzac queere Figuren ‚avant la lettre‘ erschufen

Patricia Bollschweiler

Auf jeden Fall kann man, wenn ein Gegenstand sehr umstritten ist – und jede Frage, die mit dem Geschlecht zu tun hat, ist das – nicht darauf hoffen, die Wahrheit zu sagen.<sup>1</sup>

Geschlecht ist für die Literaturwissenschaft eine relevante Analysekategorie, denn es besteht ein „enger Zusammenhang“ „zwischen dem Erzählen von Geschichten und Geschlechterkonstruktionen [...], weil Erzählungen nicht nur Vorstellungen von ‚Weiblichkeit‘ und ‚Männlichkeit‘ repräsentieren und inszenieren, sondern auch selbst aktiv hervorbringen.“<sup>2</sup> Geschlecht ist sowohl für die Selbstkonstruktion von Identität relevant als auch eine der wichtigsten Organisationskategorien bei der (Fremd-)Wahrnehmung von Menschen: Durch die Einordnung in die eine oder andere Geschlechterkategorie werden Menschen intelligibel, ‚verstehbar‘, so Judith Butler.<sup>3</sup> Das gilt für reale Personen, aber eben auch für literarische Figuren. Um sie zu verstehen, bedienen wir uns derselben Mechanismen wie in der Lebenswelt: Wir versuchen diese Figuren und ihre Identität zu verstehen. Der Vorgang des Intelligibelmachens von Menschen anhand von Geschlecht, das Gendern von Menschen also, ist dann immer auch einer, der in der Sprache vollzogen werden muss;<sup>4</sup> und auch hier sind wir wiederum mitten in Fragen der Literatur, deren Herausforderung es seit jeher ist, Menschen, menschliche Identität und Erfahrung sprachlich zu fassen.

Doch es gibt auch Texte, die über die binären Geschlechterbilder hinausgehen: Queere Identitäten finden sich in der Erzählliteratur schon lange bevor ‚queer‘ zu einem Begriff der Gender Studies, der Soziologie und auch der Literaturwissenschaft wird – bereits im frühen 19. und 20. Jahrhundert. Queerness ist kein ‚Phänomen‘ des 20. oder 21. Jahrhunderts, wenngleich die Sichtbarkeit, institutionelle und gesellschaftliche Anerkennung und diskursive Öffnung gegenüber queeren Personen in den letzten 20 bis 30 Jahren stetig zugenommen hat – wenn auch nicht überall. Vielmehr begegnen wir in der Literatur schon viel früher Figuren, die sich außerhalb der binären Geschlechterkategorien ‚Mann‘ und ‚Frau‘ verorten (lassen) – und das hat das Potential, zentrale

---

1 Virginia Woolf: Ein Zimmer für sich allein. Mit einigen Fotos und Erinnerungen an Virginia Woolf von Louie Mayer. Aus dem Englischen von Renate Gerhardt, Frankfurt a. M. 1981, S. 8.

2 Vera Nünning / Ansgar Nünning: Von der feministischen Narratologie zur gender-orientierten Erzähltextanalyse. In: Dies. / ders. (Hg.): Erzähltextanalyse und Gender Studies, Stuttgart 2004, S. 1–32, hier S. 1. Vgl. auch Susan S. Lanser: Queering Narratology. In: Kathy Mezei (Hg.): Ambiguous Discourse. Feminist Narratology and British Women Writers, London 1996, S. 250–261, bes. S. 258.

3 Vgl. Judith Butler: Das Unbehagen der Geschlechter. Aus dem Amerikanischen von Kathrin Menke. 18. Aufl., Frankfurt a. M. 2016 [zuerst 1991], S. 37. Solche intelligiblen Geschlechteridentitäten „sind solche, die in bestimmtem Sinne Beziehungen der Kohärenz und Kontinuität zwischen dem anatomischen Geschlecht (sex), der Geschlechtsidentität (gender), der sexuellen Praxis und dem Begehren stiften und aufrechterhalten.“ (ebd., S. 38)

4 Vgl. u. a. Pamela L. Caughie: Virginia Woolf’s Double Discourse. In: Marleen S. Barr / Richard Feldstein (Hg.): Discontented Discourse. Feminism/Textual Intervention/Psychoanalysis, Urbana – Chicago, S. 41–53, bes. S. 42: „One must assume a sexual identity in order to take one’s place in language, in order to express anything. Sexual identity is assumed in language.“

Gesellschaftsordnungen zu verunsichern. Es sind also Figuren, die queer ‚avant la lettre‘ sind, und die so die Vielfältigkeit möglicher Geschlechtlichkeiten zeigen. In ihnen äußert sich lange vor queer-feministischer Theorie ein Bedürfnis, Identität und Individualität außerhalb zweigeschlechtlicher Normen verstehen und artikulieren zu können.

Derartige Literaturen leisten damit auch einen Beitrag zum lebensweltlichen Erfassen und Verstehen von queerer Identität und, mehr noch, geben der dekonstruktivistischen Gender-Theorie Vorschub, indem sie deren Impulse ‚avant la lettre‘ ästhetisch formulieren. ‚Queer‘ ist also keine Frage von Epoche, von Trend, von Nation und Nationalphilologie, sondern gehört mit ins Zentrum einer gendersensiblen Neulektüre von Literatur(geschichte). Literarisches Erzählen kann unter dieser Perspektive selbst als fluide, queere kulturelle Praxis verstanden werden. Das soll hier exemplarisch anhand zweier literarischer Texte gezeigt werden:<sup>5</sup> Honoré de Balzacs Novelle *Sarrasine* (1830)<sup>6</sup> und Virginia Woolfs Roman *Orlando* (1928).<sup>7</sup> In beiden Erzähltexten werden die Grenzen von geschlechtlicher Binarität brüchig und stabile Identitätskonzepte in Frage gestellt: Wir treffen auf queere (Geschlechter-)Identitäten,<sup>8</sup> die durch unterschiedliche Verfahren narrativ konstruiert werden, wodurch analog die kulturelle Konstruktion von Gender vorgeführt und hinterfragt wird. In beiden Texten werden narrative Mittel als performative Mittel des *queerings* erprobt,<sup>9</sup> das heteronormative Geschlechtervorstellungen aufbricht und Zwischenräume oder Möglichkeiten jenseits einer binären Matrix eröffnet.

## 1. Zwischen den Geschlechtern: Honoré de Balzacs *Sarrasine*

In Balzacs Novelle *Sarrasine* begegnen wir – in einer Binnenerzählung, die von der Erzählung von einem unheimlich anmutenden Greis auf einem Pariser Fest gerahmt wird – dem Kastraten

---

5 Grundlage dieses Beitrags ist meine Masterarbeit im Fach Literaturwissenschaft mit dem Titel ‚„keine Wahl, als zu gestehen – er war eine Frau“. Queere Identitäten in Honoré de Balzacs *Sarrasine* und Virginia Woolfs *Orlando*‘ (Universität Bielefeld, November 2019). Dank gilt meinen beiden Gutachern Prof. Dr. Wolfgang Braungart und Prof. Dr. Walter Erhart, beide Universität Bielefeld, nicht nur für Ihre umsichtige Betreuung, sondern auch für die Nominierung für den Bielefelder Gleichstellungspreis 2020 in der Kategorie „Genderforschung/Genderthemen in Qualifikationsarbeiten“. Ebenso sei Anna Lenz, Universität Bielefeld, und Lukas Gutsfeld, Universität Hildesheim, für ihre sorgfältige Lektüre und redaktionellen Anmerkungen gedankt.

6 Honoré de Balzac: *Sarrasine*. In: Ders.: Die Menschliche Komödie. Gesamtausgabe in zwölf Bänden mit Anmerkungen und biographischen Notizen über die Romangestalten. Hg. und eingeleitet von Ernst Sander. Bd. 7: Die Menschliche Komödie. Sittenstudien. Szenen aus dem Pariser Leben, München 1971, S. 529–570. Im Folgenden mit der Sigle BS, Seitenangabe.

7 Virginia Woolf: *Orlando*. Eine Biographie. Deutsch von Brigitte Walitzek, Frankfurt a. M. 1990 (= Virginia Woolf: Gesammelte Werke. Prosa 7. Hg. Von Klaus Reichert). Im Folgenden mit der Sigle WO, Seitenangabe.

8 Es wird die Schreibweise Geschlechteridentität gewählt (im Unterschied zu Geschlechtsidentität, wie sie teilweise in der Forschungsliteratur gebraucht wird), um der Pluralität von geschlechtlicher Identität Rechnung zu tragen.

9 Unter *queering* werden in den Queer Studies Dekonstruktionsverfahren verstanden, mit denen im breiten Spektrum möglicher lebensweltlicher und künstlerischer queerer Praktiken das ‚Andere‘ gezeigt und artikuliert werden soll, um zu hinterfragen, was das ‚Normale‘ ist und ob es tatsächlich ‚normal‘ ist. Das kann durch „Regelbrüche und Erwartungsenttäuschung“, institutionelle „Erschütterung der Zwangszweigeschlechtlichkeit“ oder „Veruneindeutigung von Handeln“ (Nina Degele: Heteronormativität entselbstverständlichen. Zum verunsichernden Potenzial von Queer Studies. In: Dies. / Meike Penkwitt [Hg.]: *Queering Gender – Queering Society*, Freiburg i. Br. 2005 [= Freiburger FrauenStudien. Zeitschrift für Interdisziplinäre Frauenforschung 17], S. 15–40, hier S. 22) geschehen und so das unbewusst als selbstverständlich und normal anerkannte System von Heteronormativität ins Wanken gebracht, entselbstverständlich werden, z. B. durch das *cross dressing*, das Parodieren von geschlechtlichen Markierungen (Kleidung, Make-Up, o. ä.; man denke z. B. an Dragqueens) (vgl. ebd., S. 24), oder durch Travestie.

Zambinella, die\*der auf der Bühne der italienischen Oper als Sopranist\*in brilliert und darum immer wieder in die Rolle von Frauen schlüpft – so überzeugend, dass sich der französische Bildhauer Ernest-Jean Sarrasine in sie\*ihn verliebt, als er sie\*ihn auf seiner Italienreise 1758 auf der Bühne sieht.<sup>10</sup> Obsessiv besucht er jede weitere Vorstellung der Oper und gelangt schließlich in Zambinellas engeren Kreis, wo er ihr\*ihm offen Avancen macht, die sie\*er kokett zurückweist. Als Zambinella sich aus ihm unbegreiflichen Gründen von ihm zurückzieht, plant er, sie\*ihn bei einem Auftritt im Palast eines Botschafters zu entführen und ist schockiert, als er sie\*ihn dort in Männerkleidung auftreten sieht.<sup>11</sup> Er wird von einem Besucher des Festes aufgeklärt, dass Zambinella ein Kastrat ist. Voller Wut entführt er Zambinella und konfrontiert sie\*ihn mit der Täuschung. Er ist gewillt, Zambinella umzubringen, als drei Gesandte des Kardinals Cicognara, dessen Protegé Zambinella ist, auftauchen und Sarrasine töten.

Der Grund, warum Sarrasine Zambinella als Frau liest, ist zunächst ihre\*seine äußere Erscheinung, vor allem die Kleidung: Auf der Bühne tritt Zambinella als Frau auf, trägt Frauenkleider und singt mit einer hohen Sopranstimme, später spielt sie\*er mit der Täuschung Sarrasines und erhält den Schein aufrecht, bedient sich weiblicher Verhaltensmuster und Codes, die Sarrasines Lesart Zambinellas als Frau und seine romantischen Gefühle bestätigen.<sup>12</sup> Kleidung fungiert bei Sarrasine – diskursiv normalisiert – als Indikator für Geschlecht. Sein Blick ist selektiv und folgt der Logik der Kleider- und Geschlechterordnung, die er kennt.<sup>13</sup> Sarrasine projiziert daraufhin von seiner eigenen Geschlechtlichkeit aus auf Zambinella ein Geschlecht, das dem seinen entgegengesetzt ist. Es ist also die Kombination aus körperlichen und kulturellen Codes, die diese Fehldeutung aufrechterhalten. Doch der Erzähler gibt einen Hinweis darauf, was diese Lesart ist, nämlich eine kulturelle *Interpretation* eines kodierten Körpers („wurde von dem verliebten Künstler *als ein Anzeichen* äußerster Sensibilität *gedeutet*“, BS, 556, Hervorh. P.B.). Und auch Zambinella streut Zweifel am eigenen Geschlecht: „Wenn ich nun keine Frau wäre?“ (BS, 559) Es ist kein Faktum, was hier erzählt wird, sondern es ist eine *Deutung* geschlechterspezifischen Verhaltens – die offensichtlich falsch und voreilig ist, wie sich später herausstellen wird.<sup>14</sup> Mit der geschlechtlichen Gegenteilsbeziehung, die

10 Es werden sie\*er/ihre\*seine als Pronomen für beide literarischen Figuren gebraucht, da beide sich der binären Geschlechterordnung entziehen und deren Grenzen auf eigene Weisen überschreiten.

11 Das wird auch narrativ deutlich, denn mit der Entdeckung, dass Zambinella keine Frau ist („Eine grausige Wahrheit hatte seine Seele durchdrungen“, BS, 563), werden nicht mehr die weiblichen, sondern männliche Personalpronomen benutzt („der musico“, „Zambinella [...] begann von neuem das Stück, das er so eigenwillig abgebrochen hatte“, BS, 563).

12 Vgl. dazu u. a. Sheila Liming: Romancing the Interstitial: Howe, Balzac and Nineteenth-Century Legacies of Sexual Indeterminacy. In: *Nineteenth-Century Literature* 72 (3) (2017), S. 311–337, bes. S. 327; Franz Penzenstadler: Eros und Ästhetik in Balzacs *Sarrasine*. In: Maria Moog-Grünwald (Hg.): *Eros. Zur Ästhetisierung eines (neu)platonischen Philosophems in Neuzeit und Moderne*, Heidelberg 2006, 159–179, bes. S. 159.

13 Vgl. Eveline Kilian: *GeschlechtSverkehrt. Theoretische und literarische Perspektiven des gender-bending*, Königstein/Taunus 2004, S. 219.

14 Die ‚Wahrheit‘ über Zambinella wird zwar zuerst über ihre Kleidung enthüllt, zum Fakt wird sie aber erst durch die sprachliche Fassung, den Wechsel der Pronomen. Enger könnte die performative Verbindung von Kleidung, Geschlecht und Diskurs kaum sein. Man könnte von *cross dressing* sprechen, es meint die ‚Verkleidung‘ als das ‚andere‘, entgegengesetzte Geschlecht. Das würde voraussetzen, dass Zambinella ein Mann ist – eine Annahme, die in der Novelle narrativ immer wieder unterlaufen wird. Vielmehr erscheinen Zambinellas Handlungen eine ganz eigene, künstlerische Ausdrucks- und Identitätsform durch Kleidung jenseits von Polaritäten zu sein: Ein *cross dressing* ohne essentielle Bezugsgröße und Ursprung also. Die Kunst ist also in der Lage, sich dem Vereindeutigungsdruck zu widersetzen und Uneindeutigkeit auszuhalten und stellt damit zugleich die Möglichkeit in den Raum, dieses Aushalten von Uneindeutigkeit auch auf die Wirklichkeit zu übertragen. (Vgl. zum *cross dressing* Marjorie Garber: *Vested Interests. Cross-Dressing and Cultural Anxiety*, New York 1992.)

Sarrasine auf Zambinella projiziert, stabilisiert er auch seine eigene Männlichkeit; und so steht auch Sarrasines Identität auf dem Spiel, als Zambinellas Nicht-Weiblichkeit aufgedeckt wird. Mit dem Zusammenbruch dieser Ordnung wird nicht nur Sarrasine zum Verlierer gegen die Perspektive einer pluraleren Möglichkeit von Geschlecht, sondern das ganze System, das er repräsentiert, wird in Frage gestellt und geradezu bloßgestellt.

Die Brüchigkeit und Unzuverlässigkeit des binären Systems wird auch immer wieder in der Erzählstruktur spürbar: Durch Auslassungen und Andeutungen, aber auch durch die zunehmende Verengung auf Sarrasines unwissende Perspektive entsteht eine Ahnung, dass Zambinella keine ‚gewöhnliche‘ Frau ist, die sich aber erst später mit der Enthüllung von Zambinellas Geschlechtlichkeit auflöst. So entsteht performativ auf der Erzählebene „Unbehagen“<sup>15</sup> und eine Uneindeutigkeit, eine Leerstelle, die sich im Inhalt des Erzählten, nämlich der unklaren Geschlechtlichkeit Zambinellas, widerspiegelt. Dieser Eindruck wird verstärkt durch die Fülle von dichotomen Gegensätzen und Bildern, die sich alle in Zambinella vereinen, sodass ihr\*sein Status als Mensch zur Debatte steht. Der Greis der Rahmenerzählung (der sich als die\*der gealterte Zambinella herausstellen wird) wird im Modus binärer Oppositionen beschrieben. Nicht nur zwischen Leben und Tod („leichenhafter Schädel“, „knochenhaft“, „bläuliche Lippen“, „menschliche[s] Wrackstück“, BS, 540) bewegt sich der umherwandelnde Kastrat, auch zwischen Männlichkeit („Mann“, „Moschusduft“, ebd.) und Weiblichkeit („weibliche Koketterie“, Perücke, Schmuck, „Eitelkeit“, ebd.), zwischen Mensch und Göttlich-Übermenschlichem („auf göttliche Weise weiblich“, ebd.), zwischen Anmut und Hässlichkeit, phantastischem Mythos („japanisches Götzenbild“, „Chimäre“, ebd.) und Gegenwart bzw. Realität, aber auch zwischen Kunst(werk) („Statue“, „Arabeske“, ebd.) oder gar Mechanischem, Maschinellem<sup>16</sup> und Leben. In all diesen Bildern wird der Greis der Menschlichkeit enthoben. Auch Zambinella wird vom Erzähler irgendwo im Spektrum zwischen Morbidem und Fast-Menschlichem verortet, anthropomorph und eine künstlich erzeugte „Kreatur“ (BS, 562), nicht aber genuin menschlich soll sie\*er sein, vielmehr aus einer „Außer-Welt und Jenseits-Zeit“,<sup>17</sup> so Roland Barthes. Darin klingt eine Kernüberlegung Butlers an, die nach dem Zusammenhang von lesbärer Geschlechtlichkeit und der Anerkennung als Mensch fragt:

Die Frage [...] ist, ob wir im vorherrschenden Gesellschaftsmodell von jemandem eine lesbare geschlechtliche Identität verlangen, um sie oder ihn als Menschen anzuerkennen. Damit wird die Geschlechtsidentität zu einer kulturellen Voraussetzung für das Menschsein.<sup>18</sup>

15 Elke Richter: Eine Geschichte im Tausch gegen eine Liebesnacht... Balzacs *Sarrasine* aus narratologischer Perspektive. In: Dies. / Karen Struve / Natascha Ueckmann (Hg.): Balzacs „Sarrasine“ und die Literaturtheorie. Zwölf Modellanalysen, Stuttgart 2011, S. 65–81, hier S. 78.

16 „Er mutete an, als sei er der Versenkung entstieg, durch irgendeinen Bühnenmechanismus emporgehoben.“ (BS, 537) oder „Wenn der Alte die Augen auf die Festgäste richtete, hatte es den Anschein, als würden diese Kugeln, die außerstande waren, Licht zurückzustrahlen, mittels einer nicht wahrnehmbaren Maschinerie bewegt.“ (BS, 540); „Ein Gefühl des tiefen Grauens vor diesem Mann überkam das Herz, wenn ein fatales Hinschauen einem die Merkmale enthüllte, die die Hinfälligkeit diesem *ungewissen Mechanismus* aufgeprägt hatte.“ (BS, 539, Hervorh. P.B.)

17 Roland Barthes: S/Z. Aus dem Französischen von Jürgen Hoch, Frankfurt a. M. 1976 [zuerst Französisch 1970], S. 47.

18 Svenja Flaßpöhler / Millay Hyatt: Heterosexualität ist ein Phantasiebild. Judith Butler im Gespräch. Die Adorno-Preisträgerin über Geschlecht, Begehren und die fundamentale Fragilität des Lebens. In: Philosophiemagazin 01 (2013), S. 64–69, hier S. 64.

Das Mensch-Sein wird Zambinella zunächst als Greis abgesprochen, später auch als uneindeutiges geschlechtliches Wesen aufgrund der Kastration. Schon durch die narrative Struktur der Novelle erscheint Zambinellas Identität also zumindest ambig: die junge, schöne, weibliche und vollkommene Primadonna, die „absolut Begehrenswerte[ ]“<sup>19</sup> in der Binnenerzählung im Kontrast zum alten, hässlichen Greis in der Rahmenerzählung, die in einer Figur verschmelzen. Diese divergierenden Identitäten, die aber gleichermaßen zu Zambinella gehören, auch wenn sie unvereinbar scheinen, sind alle „wahr“, „denn sie alle gehören zur Definition“ dieser Figur. All diese Beschreibungen Zambinellas „bezeichnen die Wahrheit, aber, selbst wenn sie alle zusammenkommen, reichen sie nicht aus, die Wahrheit zu nennen“.<sup>20</sup>

Kern der Novelle ist damit nicht die Suche nach der ‚Wahrheit‘, sondern die Ambivalenz oder gar Polyvalenz der Wahrheit, exerziert am Beispiel Zambinella. Es gibt nicht eine Wahrheit, stattdessen vereinen sich in Zambinella derart viele Wahrheiten, dass sie die Erfassbarkeit des Menschlichen, repräsentiert durch den statisch denkenden Sarrasine, übersteigen. Genau darin liegt der (queere) Wert der Figur Zambinella, in der „Vernichtung des Sinns“<sup>21</sup> und der Wahrheit. Balzac kreiert hier folglich eine plurale, kombinatorische Idee von Subjekt und Identität, die Widersprüche und Kongruenzen beinhaltet – und aushält – und vor allem von Komplexität geprägt ist.<sup>22</sup> Die *queering*-Strategie, die hier zum Tragen kommt, ist also eine Pluralisierung von geschlechtlicher Identität jenseits von männlich/weiblich und dadurch eine Destabilisierung der essentialistischen binären Geschlechterordnung, die der Erzähler zu etablieren versucht.

Trotz des Versuchs, als allwissender Erzähler aufzutreten, sind es narratologisch seine Unzuverlässigkeiten, die schließlich auch seine binären Strukturierungsprinzipien für die Welt, Geschlecht und Identität in Zweifel ziehen. Dem Erzähler und seiner (binären) Weltsicht ist eben nicht zu trauen. Es ist demnach die dualistische Perspektive des Erzählers selbst im Wechselspiel mit seiner Unzuverlässigkeit, die die Lesenden zum Hinterfragen genau dieser Weltsicht animiert. Auf diese Weise trägt die Art der Narration zur Reflexion über Inhalt und Wahrheitsgehalt derselben bei.

Damit sind wir mitten im Problem der diskursiven Interpretation und dem Lesen von menschlicher Geschlechtlichkeit. Denn ebenso wie der Erzähler uns zu einer Interpretation der Hinweise, dass es bei Zambinella noch etwas zu entdecken gibt, zwingt, für das wir die Fähigkeit zur Interpretation haben (im Gegensatz zum vor Liebe blinden Sarrasine), so sind wir doch immer diskursiv gezwungen, eine Geschlechteridentität bei unserem menschlichen Gegenüber auszumachen und eine potentielle Uneindeutigkeit zu klären. Zambinella widersetzt sich diesem Drang der Einordnung, denn als Kastrat steht sie\*er „zwischen den Geschlechtern“,<sup>23</sup> und entzieht sich darum auch der sprachlichen Erfassung.<sup>24</sup> Der Novelle gelingt es durch die narrative Gestaltung, eine produktive Verunsicherung

19 Barthes: S/Z, S. 75, zum Greis auch S. 65: „das LEBLOSE, das FEMININE, das ÜBERALTERTE, das MONSTRÖSE, das REICHE.“ (Hervorh. im Original)

20 Barthes: S/Z, S. 65.

21 Barthes: S/Z, S. 70.

22 Vgl. Barthes: S/Z, S. 71.

23 Barthes: S/Z, S. 193.

24 Stattdessen werden Punkte, die eine Leerstelle markieren, benutzt: „Ha, du bist eine Frau!“ rief der Künstler außer sich, „denn nicht einmal ein...“ Er unterbrach sich. – ‚Nein‘, fuhr er fort, ‚auch so einer würde nicht so viel Niedrigkeit aufbringen.“ (BS, 564)

und Ambivalenz in Bezug auf diese vermeintliche Eindeutigkeit von Geschlecht, Welt, ‚Wahrheit‘ und Kunst zu erzeugen.

Wenngleich der Erzähler nicht in der Lage ist, den binären Geschlechterdiskurs zu reflektieren und an Stellen der geschlechtlichen Unsicherheit Leerstellen als Platzhalter der Sprachlosigkeit dienen müssen, so bietet die Novelle doch Anhaltspunkte für eine progressive Lesart. Denn Zambinella ist eine Figur, der Veränderung und Veränderbarkeit eingeschrieben sind, also eine sozialperspektivische und -progressive Möglichkeit zur Überwindung biologischer Kategorien bereithält. Dafür spricht, dass Zambinellas Geschlechtlichkeit bis zum Schluss keinen Namen erhält (als „Geschöpf“ wird sie\*er bezeichnet, BS, 566): Weil es keine sprachliche Fixierung ihrer\*seiner Geschlechtlichkeit braucht. Zambinellas ‚Wahrheit‘, wie immer diese aussieht und so komplex sie ist, wird durch den Versuch der künstlerischen Fixierung (ob nun sprachlich oder bildlich, wie Sarrasine es als Bildhauer versucht) nicht abgebildet, das Leben und der Mensch selbst in seiner Subjektivität und Individualität sind die einzigen Schlüssel zu individueller Wahrheit und Wirklichkeit. Was aber in der Erzählung ebenso sichtbar wird, ist die Negierung von jeder Form von Ursprünglichkeit, Wesenhaftigkeit und damit jeder Vereindeutigung, da Wahrnehmung immer subjektiven Einstellungen und Seh-Weisen unterworfen ist. Subjektivität und Identität sind in ihrer komplexen multiplen Struktur nicht greifbar und der Versuch, sie zu erfassen, muss darum scheitern, im Leben wie in der Kunst. Was bleibt, ist also ein starkes Argument für die Interpretationsfreiheit der Kunst, die sich in der Geschlechterposition Zambinellas manifestiert, die eben nicht nur auf *eine* Art interpretierbar ist, sondern offen und (mindestens) ambivalent ist, und keiner endgültigen Fixierung bedarf, um zu existieren. Es ist ebenjenes Argument, das in den Gender und Queer Studies immer wieder stark gemacht wird und Geschlecht und Identität überhaupt freiheitlicher denkt – und das Balzac hier bereits 1830 literarisch artikuliert und legitimiert. All jene gendertheoretisch relevanten Themen und Ideen finden wir in *Sarrasine*, exemplarisch in der queeren Figur Zambinella. Sie\*er bewegt sich äußerlich und sozial zwischen den Geschlechtern, weicht ihre Binarität auf und repräsentiert eine mögliche Ordnung jenseits bekannter und damit fassbarer Strukturen.<sup>25</sup> In jedem Fall scheidet die heteronormative Ordnung der Zweigeschlechtlichkeit und geht symbolisch mit Sarrasines Tod zugrunde – und macht so Platz für eine fluidere, polyvalente Idee von Geschlecht (und Kunst), die aber integriert ist in das uns bekannte System. Die Novelle entwirft mit dieser Perspektive früh und auf bemerkenswerte Weise ‚avant la lettre‘ gender- und queertheoretische Überlegungen und räumt Queerness einen nicht nur ästhetisch legitimierten Raum ein.

## 2. Vom Geschlechtswechsel zu Genderfluidität: Virginia Woolfs *Orlando*

In Virginia Woolfs 1928 erschienenem Roman *Orlando. Eine Biographie* wird auf eindrückliche Weise antizipiert, dass Frau-Sein und -Werden kulturelle Prozesse der Einschreibung und Verinnerlichung geschlechtlicher Rollen sind und dass sämtliche Geschlechterrollen diesem prozessualen „Werden“ unterworfen sind. Denn die Hauptfigur Orlando kommt als biologischer Mann zur Welt, lernt über fünf Jahrhunderte, was es heißt, ein Mann in der Gesellschaft und verschiedenen Epochen zu sein,

<sup>25</sup> Heute wäre Zambinella womöglich non-binary, bigender, genderqueer oder genderfluid; heute fehlen uns nicht mehr die Worte dafür.

verwandelt sich dann plötzlich in eine Frau – und muss einen völlig neuen Prozess des Geschlecht-Werdens beginnen, eine neue geschlechtliche und zum Teil auch soziale Identität prozesshaft und performativ entwickeln; und auch das über Jahrhunderte und sich verändernde gesellschaftliche Gegebenheiten, bis ins frühe 20. Jahrhundert.

Auch für *Orlando* ist die Unzuverlässigkeit der Erzählinstanz das narrativ wohl wichtigste Merkmal, die in parodistischer Diskrepanz zum Genre der Biographie steht,<sup>26</sup> dem der Roman paratextuell durch den Untertitel zugeordnet wird und damit auch bestimmte Leseerwartungen erzeugt.<sup>27</sup> Das betrifft zum einen zeitliche Fragen und Mittel in der Erzählung, zum anderen widersprüchliche oder unvollständige Passagen und die Reflexion dieser Unvollständigkeit. Die Erzählinstanz begleitet Orlando rückblickend durch die Jahrhunderte, bewertet, kommentiert, macht Einschübe und gibt historische Erklärungen: Die Sprechsituation erweckt also den Anschein einer Nullfokalisierung. Die Erzählstimme wirkt so zunächst als eine extradiegetisch-heterodiegetische, doch es werden immer wieder Zweifel daran gesät: Die Erzählinstanz scheint als Zeug\*in bei verschiedenen Geschehnissen präsent gewesen zu sein: „Von ihrem Inhalt können wir folglich nicht sprechen, sondern können nur *bezeugen*, daß Orlando mit seinem Wachs und seinen Siegeln [...] sehr beschäftigt war“ (WO, 91, Hervorh. P.B.). Dennoch kann sie oft nicht genau wiedergeben, was geschehen ist und verstrickt sich in Widersprüche. Das betrifft auch die Zeitdimension: Auch wenn es immer wieder vermeintlich authentische Einschübe von Kalender-Daten oder historischen Spuren gibt,<sup>28</sup> ist im Verlauf des Romans nicht immer eindeutig, welches Jahrhundert Orlando gerade durchlebt.

Verstärkt wird das Unterwandern der eigenen narrativen Autorität und Zuverlässigkeit durch das Exponieren der eigenen männlichen Erzählmacht, die aber immer wieder parodistisch oder ironisch unterlaufen wird:

Aber Orlando war eine Frau [...]. Und wenn wir die Lebensgeschichte einer Frau schreiben, dürfen wir, darüber herrscht Einigkeit, auf unsere Forderung nach Taten verzichten und sie durch die Liebe ersetzen. Die Liebe, hat der Dichter gesagt, ist das, woraus die Frau einzig lebt. [...] Aber die Liebe – wie die männlichen Romanschreiber sie definieren – und wer spricht, schließlich und endlich, mit größerer Autorität? – hat nicht das geringste mit Güte, Treue, Großzügigkeit oder Poesie zu tun. (WO, 197f.)

Wann immer ein männlicher Erzählgestus angeschlagen wird, wird er derart ironisch überspitzt, dass darin eine Kritik an männlichem Erzählen, der Ökonomie männlichen Erzählens und so auch insgesamt am Gerüst hegemonialer Männlichkeit offenbar wird. An einer Stelle bezeichnet sich die Erzählinstanz nicht mehr als ‚Biograph‘, sondern als „der Memoirenschreiber“ (WO, 157); als

26 Woolf greift hier, wie an vielen anderen Stellen, auf eine literarische Tradition zurück: Laurence Sterne experimentiert in seinem Roman *Leben und Ansichten von Tristram Shandy, Gentleman* im 18. Jahrhundert schon parodistisch mit dem Genre Biographie und mit dem Wechselspiel von Erzähltem und Erzählweise.

27 Woolf schreibt *Orlando* als fiktive Biographie ihrer Freundin und Geliebten Vita Sackville-West. Der Roman ist aber eher die Parodie einer Biographie: Er enthält ein parodistisches (unvollständiges) Namensregister (vgl. WO, S. 242ff.) und Bilder der thematisierten Personen, jedoch nicht an den Stellen, an denen sie vorkommen, sondern frei im Text verteilt (vgl. dazu auch Franziska Schößler: „Als sie ein Knabe war“ – *Cross-dressing* und Poetik in Goethes *Wilhelm Meisters Lehrjahre* und Woolfs *Orlando*. In: Rotraud von Kulesa / Meike Penkwitt [Hg.]: *Cross-dressing und Maskerade*, Freiburg i. Br. 1999 [= Freiburger FrauenStudien. Zeitschrift für Interdisziplinäre Frauenforschung 5 [1]], S. 61–74, bes. S. 65). Zum Paratext vgl. Genette, der ihn einen „auktorialen [...] Kommentar“ nennt (Gérard Genette: *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches*. Mit einem Vorwort von Harald Weinrich. Aus dem Französischen von Dieter Hornig, Frankfurt a. M. 1989, S. 10).

28 Z. B. „Am siebenten Tage seiner Trance (Donnerstag, dem 10. Mai)“ (WO, 99).

Teilhaber\*in an einem völlig anderen, subjektiven Genre der Selbsterzählung also, was die Unsicherheit, *wer hier wessen* Geschichte erzählt, schürt. Es ist folglich keine auktoriale Erzählinstanz, aber sie gibt durch narrative Mittel vor, eine zu sein – und führt damit permanent strukturell und performativ die Unzuverlässigkeit jeglicher Wirklichkeits- und Authentizitätskonstruktion vor. Die Lesenden werden damit vor dasselbe Problem gestellt, das Orlando beim Schreiben empfindet: „Und er verzweifelte an seiner Fähigkeit, das Problem zu lösen, was Dichtung sei und was Wahrheit“ (WO, 75f.).<sup>29</sup>

Vor dem Geschlechtswechsel ist Orlando ein attraktiver, aristokratischer, wohlhabender junger Mann, reüssiert beruflich und gesellschaftlich, wird zuerst Schatz- und Hofmeister der Königin im 16. Jahrhundert, später königlicher Gesandter in Konstantinopel im 17. Jahrhundert, und genießt hohes Ansehen. Auf den ersten Blick erscheint Orlando eher ungeeignet, eine Figur der Subversion, des ‚Anderen‘ zu werden.<sup>30</sup> Doch die Privilegierung Orlandos erlaubt es, den Fokus umso mehr auf andere Aspekte von Identität zu legen, besonders auf das Geschlecht. Denn von Beginn an wird die vermeintliche Eindeutigkeit von Orlandos Geschlecht immer wieder narrativ unterlaufen, schon im ersten Satz des Romans: „Er – denn es konnte keinen Zweifel an seinem Geschlecht geben, wenn auch die Mode der Zeit einiges tat, es zu verhüllen [...]“ (WO, 11).<sup>31</sup> Die Erzählinstanz macht sich hier beinahe verdächtig, indem sie eine eigentlich überflüssige Information zum Geschlecht nennt und damit von Beginn an „das Merkmal Geschlecht [...] in das Zentrum der Aufmerksamkeit rückt.“<sup>32</sup> Das eigentlich Eindeutige wird gerade durch die Betonung der Eindeutigkeit zweifelhaft.<sup>33</sup> Durch die Lenkung der Aufmerksamkeit auf den Aspekt Geschlecht wird genau das herausgestellt, was die Lesenden *nicht* denken sollen: dass Orlandos Geschlecht eindeutig sei.<sup>34</sup>

Der Geschlechtswechsel Orlandos ist ein phantastisches Ereignis, das weder eingeführt noch begründet wird. Die wundersame Verwandlung wird begleitet von drei allegorischen Figuren: Reinheit, Keuschheit und Sittsamkeit.<sup>35</sup> Orlando erwacht nach einer schlafartigen Trance als Frau. Durch die magischen, ans Märchen erinnernden, und mythologischen Elemente dieser Geschlechtsmetamorphose wird der Wahrheitsanspruch, den die während der Szene dröhnenden Trompeten so

29 Auch hier ist der intertextuelle Verweis auf Goethes Autobiographie *Dichtung und Wahrheit* auffällig; vgl. dazu Christian Klein: Erzählen und personale Identität. In: Matías Martínez (Hg.): *Handbuch Erzählliteratur. Theorie, Analyse, Geschichte*, Stuttgart – Weimar 2011, S. 83–89, hier S. 85.

30 Vgl. Nancy Cervetti: In the Breeches, Petticoats, and Pleasures of *Orlando*. In: *Journal of Modern Literature* 20 (2) (1996), S. 165–175, hier S. 166.

31 Auch wird im ersten Satz bereits auf die Rolle der Kleidung und wie sie mit dem Geschlecht zusammenhängt verwiesen, ein im Roman ein wiederkehrendes Motiv.

32 Marion Gymnich: *Entwürfe weiblicher Identität im englischen Frauenroman des 20. Jahrhunderts*, Trier 2000, S. 297.

33 Vgl. Caughie: *Virginia Woolf's Double Discourse*, S. 42.

34 Vgl. u. a. Cervetti: In the Breeches, S. 166 und J.J. Wilson: *Why is Orlando Difficult?* In: Jane Marcus (Hg.): *New Feminist Essays on Virginia Woolf*, Lincoln/Nebraska 1981, S. 170–184, hier bes. S. 179.

35 Auch hier gibt es intertextuelle Bezüge: Die drei „Schwestern“ (WO, 102), die Orlandos Schicksal plötzlich radikal verändern, erinnern an die Moiren der griechischen Mythologie (in der römischen Mythologie die Parzen). Sie sind die drei Schicksalsgöttinnen, die den Lebensfaden und damit das menschliche Schicksal in der Hand halten. Interessant ist auch die vestimentäre Metaphorik der Schicksalsgöttinnen, die bei Homer Spinnerinnen sind und sich damit in das immer wiederkehrende Metaphernspiel rund um Kleidung einfügen (vgl. Sylvia Zimmermann: *Art. Moiren*. In: Kai Brodersen / Bernhard Zimmermann (Hg.): *Metzler Lexikon Antike*, Stuttgart – Weimar 2000, S. 389).

vehement fordern („DIE WAHRHEIT“, WO, 103)<sup>36</sup> und der auch von der Erzählinstanz als Biograph\*in immer wieder proklamiert wird, unterlaufen und ad absurdum geführt.

Die Erzählinstanz erkennt anschließend den Geschlechtswechsel an („bleibt uns keine Wahl, als zu gestehen – er war eine Frau“, WO, 103) und vollführt den Wechsel der Pronomen ohne Probleme. Nach Orlando's Verwandlung werden nach einer kurzen Erklärung pragmatisch-objektiv die weiblichen Personalpronomen verwendet: „Seine Erinnerung – aber in Zukunft müssen wir der Konvention zuliebe ‚ihre‘ statt ‚seine‘ und ‚sie‘ statt ‚er‘ sagen –, ihre Erinnerung also reichte durch alle Ereignisse ihres bisherigen Lebens zurück“ (WO, 104). Durch die veränderte Bezeichnungspraxis wird eine neue geschlechtliche Realität performativ geschaffen und macht zugleich grundsätzlich deutlich, wie Geschlecht an eine solche Versprachlichung geknüpft ist. Der Pronomenwechsel für Orlando (wie auch für Zambinella) ist damit ein gutes Beispiel für die Verfahren und Wirkung narrativer Performativität.

Bezeichnend ist aber auch Orlando's gleichgültige Reaktion auf den Geschlechtswechsel: „Orlando betrachtete sich von Kopf bis Fuß in einem hohen Spiegel, ohne auch nur die geringste Spur von Fassungslosigkeit zu zeigen, und ging, vermutlich, in sein Bad.“ (WO, 103) Und weiter:

Der Wechsel schien sich schmerzlos und vollständig und auf eine Art vollzogen zu haben, daß Orlando selbst keine Überraschung darüber zeigte. Dies berücksichtigend und mit der Behauptung, ein solcher Wechsel des Geschlechts widerspreche der Natur, haben viele Menschen keine Mühe gescheut, zu beweisen, 1.) daß Orlando immer eine Frau gewesen sei, 2.) daß Orlando auch in diesem Augenblick ein Mann sei. Sollen Biologen und Psychologen dies entscheiden. Für uns genügt es, die schlichte Tatsache festzuhalten; Orlando war ein Mann bis zum Alter von 30 Jahren; als er eine Frau wurde und es seitdem geblieben ist. (WO, S. 104)

Diese Gelassenheit oder vielmehr Nicht-Reaktion auf die Verwandlung steht in größtmöglicher Diskrepanz zur ausführlichen Einführung und Kommentierung der Metamorphose durch die Erzählinstanz (vgl. WO, 100–104) und zur angenommenen Gewichtung dieses Ereignisses durch die Lesenden, die einen solchen Geschlechtswechsel höchstwahrscheinlich als unglaubliche Wendung empfinden werden, die das betroffene Individuum in eine tiefe (Identitäts-)Krise stürzen müsste. In dieser Passage werden aber zudem eine ganze Reihe von diskursiven Annahmen aufgerufen, die Orlando auf unterschiedliche Weisen als eine queere Person identifizieren: Die Annahme, dass Orlando „immer eine Frau gewesen sei“ und der Geschlechtswechsel nun der körperliche Vollzug dieser Gender-Identität wäre, würde Orlando zu einer Transgender-Person machen (wenngleich dies keinesfalls ein lebensechtes Portrait einer Transgender-Person ist). Die zweite Annahme, dass Orlando trotz weiblicher Physiognomie ein Mann sei, sich also nach wie vor als männlich identifiziere, ist nicht weniger queer; es würde bedeuten, dass Orlando im ganz allgemeinen Sinne eine Trans\*identität besitze. Die Entscheidung wird in die Hände der Wissenschaft gelegt. Damit wird zwar einerseits Queerness ganz grundsätzlich als untersuchenswert und potentiell pathologisch

---

36 Die drei Schwestern versuchen um jeden Preis, die „furchtgebietende Wahrheit“ von Orlando's Geschlecht unter ihren Schleiern zu verbergen (WO, 103), doch die „herben Gottheiten“ (WO, 100) Wahrheit, Aufrichtigkeit und Ehrlichkeit fordern mit ihren Trompeten in lauten Fanfaren die Wahrheit. Vgl. auch Christy L. Burns: Re-Dressing Feminist Identities: Tensions between Essential and Constructed Selves in Virginia Woolf's *Orlando*. In: *Twentieth Century Literature* 40 (3) (1994), S. 342–364, bes. S. 349.

gekennzeichnet (zumindest aus Sicht der Biologie und Psychologie). Zum anderen wird sich aber von einem solchen Versuch der Objektivierung und wissenschaftlicher und terminologischer Fixierung distanziert, da die Erzählinstanz für die Lesenden entscheidet, dass die genaue wissenschaftliche Fassung von Orlando's Identität gar nicht von Interesse ist, der Wechsel wird stattdessen einfach als solcher anerkannt.

Nach der geschlechtlichen Metamorphose synthetisiert Orlando's altes männliches Ich mit dem neuen weiblichen Körper, der sie\*ihn nun zur Anpassung von Verhalten, Kleidung, etc. zwingt.<sup>37</sup> Orlando's Selbst und die Stabilität ihrer\*seiner Identität scheinen zunächst jedoch ungefährdet zu sein. Doch in England wird Orlando schnell mit den Zwängen der binären Geschlechterordnung (insbesondere für Frauen) konfrontiert. Sie\*er verliert daraufhin die Gleichgültigkeit gegenüber der neuen Geschlechterrolle, die mit dem neuen anatomischen Körper zwangsläufig einhergeht und die sich zunächst in der Reflexion über die weibliche Garderobe äußert. Orlando muss nach der Verwandlung die Regeln, Konventionen und Codes für Verhalten, Kleidung, soziale Interaktion und Sprache, die für Frauen ihrer\*seiner Zeit gelten, erlernen und verinnerlichen. Sie\*er muss sich also eine neue Geschlechteridentität aneignen, und diese dann vor allem überzeugend performen,<sup>38</sup> ‚Frau werden‘,<sup>39</sup> um als solche in der Gesellschaft wahr- und angenommen zu werden.

Ähnlich wie in *Sarrasine* sind in *Orlando* Kleidung, Verkleidung und Maskerade zentrale Motive im Hinblick auf Geschlecht, pflegt doch Orlando zunehmend einen spielerischen Umgang mit (Ver-)Kleidung und ihren geschlechtlichen Implikationen. Im Roman wird die Performativität von Geschlecht und Identität im Wechselspiel mit Kleidung reflektiert: „So gibt es vieles, was die Ansicht unterstützt, daß es die Kleider sind, die uns tragen, und nicht wir sie; wir mögen sie dazu bringen, die Form von Arm oder Brust anzunehmen, sie aber formen unsere Herzen, unseren Verstand, unsere Zungen nach ihrem Belieben.“ (WO, 139)<sup>40</sup> Das Verhältnis von Körper, Geschlecht und Kleidung erscheint Orlando nach der Verwandlung niemals als ein natürlich gegebenes und so ist sie\*er dem ‚neuen‘ Körper niemals fremd, sondern muss lediglich Kleidung und Verhalten anpassen. In der Figur Orlando wird so die konstruierte Verbindung von *sex* und *gender* artikuliert, für die Kleidung als performatives Medium der Lesbarkeit dient. Der Roman zeigt eine wechselseitige Beziehung von geschlechter-spezifischer Kleidung und den Verhaltensmustern, die durch das Tragen dieser angenommen werden:

Der Wechsel der Kleidung hatte, so werden manche Philosophen sagen, viel damit zu tun [, dass Orlando sich gewisse ‚weibliche‘ Eigenschaften zulegt, P.B.]. Eitle Nebensächlichkeiten, die sie zu sein scheinen,

37 Vgl. Gymnich: Weibliche Identität, S. 299.

38 Vgl. Butler: Unbehagen, bes. S. 198ff.

39 Im Sinne Simone de Beauvoirs, vgl.: Das andere Geschlecht. Sitte und Sexus der Frau, Reinbeck bei Hamburg 2000, bes. S. 265: „Man kommt nicht als Frau zur Welt, man wird es.“

40 Wie groß die identitätskonstituierende Bedeutung von Kleidung ist, wird in der Erzählung ebenfalls thematisiert: „Der Unterschied zwischen den Geschlechtern ist, zum Glück, von großer Tiefgründigkeit. Kleider sind nichts weiter als ein Symbol für etwas, das tief darunter verborgen liegt. Es war eine Veränderung in Orlando selbst, die ihr die Wahl eines Frauenkleides und eines Frauengeschlechts diktierte. [...] So unterschiedlich die Geschlechter auch sind, so überkreuzen sie sich doch. In jedem menschlichen Wesen gibt es ein Schwanken von einem Geschlecht zum anderen, und oft sind es nur die Kleider, die das männliche oder weibliche Aussehen aufrechterhalten, während darunter das Geschlecht das genaue Gegenteil dessen ist, als es oben erscheint.“ (WO, 140)

haben Kleider, so sagen sie, wichtigere Aufgaben als nur die, uns warm zu halten. Sie verändern unser Bild der Welt und das Bild der Welt von uns. (WO, 139)

Der Roman thematisiert also die diskursive Diktion von bestimmten Kleiderordnungen, der Menschen unterworfen sind, wenn sie als ein bestimmtes Geschlecht wahrgenommen und damit als Menschen intelligibel werden wollen bzw. müssen.<sup>41</sup> Es ist eine Wechselbeziehung, die unausweichlich ist – man *muss* ein Geschlecht sein. In der Anpassung der Kleidung an das nun biologisch weibliche Geschlecht artikuliert sich darum mehr als bloß eine oberflächliche Kleiderordnung. Es zeigt sich eine systematische und mächtige binäre Geschlechterordnung. Kleidung *macht* Geschlecht. Gesellschaftliche Codes *machen* Geschlecht.<sup>42</sup>

Durch das leibliche Erleben (bzw. Erlebt-Haben) beider Geschlechter vermag Orlando die Zwangsdichotomie geschlechtlicher Rollen und ihre Willkür zu erkennen, da sie\*er sich mit beiden Geschlechtern identifizieren kann, „aber zugleich zu beiden eine kritische Distanz“ hat.<sup>43</sup> Orlando kann aus der „Erinnerung an frühere Körpererfahrungen“<sup>44</sup> schöpfen und hat dadurch einen weiteren Geschlechterhorizont. Das betrifft auch das sexuelle Begehren: Führt der Mann Orlando zuvor ein promiskuitives, vor allem (aber nicht ausschließlich) heterosexuell ausgerichtetes Leben,<sup>45</sup> so ändert sich die sexuelle Orientierung ganz selbstverständlich mit der Verwandlung: Die Frau Orlando ist (zuerst) ebenfalls heterosexuell. Doch mit dem zunehmenden Hinterfragen der Natürlichkeit von Geschlechterzuschreibung wird auch das sexuelle Begehren geöffnet und Orlando erfreut sich „der Liebe beider Geschlechter“ (WO, 163). Die vermeintliche Natürlichkeit des Begehrens, das an ein bestimmtes Geschlecht geknüpft und auf das Gegengeschlecht ausgerichtet sei, wird hier durch Orlando's bisexuelle, queere Praktiken durchbrochen und so die essentialistische Zusammengehörigkeit von *sex*, *gender* und sexuellem Begehren aufgelöst.

Orlando entwickelt sich so, durch ihre\*seine queeren Kleidungs- und Begehrenspraktiken, entgegen der restriktiven Geschlechterrollen des 19. Jahrhunderts zunehmend zu einer genderfluiden Person: Die heteronormativen Erwartungen von Ehe, Mutterschaft und Weiblichkeit erfüllt sie\*er zwar, doch

41 Vgl. Butler: Unbehagen, 37f., S. 198ff. Vgl. auch Isabelle Stauffer: Weibliche Dandys, blickmächtige Femme fragiles. Ironische Inszenierungen des Geschlechts im Fin de Siècle, Köln – Weimar – Wien 2008, bes. Kapitel 9.2: Ironie und Geschlecht: Maria Janitschek, Ricarda Huch, Else Lasker-Schüler und Virginia Woolf, S. 312–317, bes. S. 316f.

42 Kleidung ‚zwingt‘ also auf der einen Seite in eine geschlechtliche (und auch soziale) Rolle, und konstituiert diese zugleich mit. Kleidung kann aber andererseits auch von diesen Zwängen befreien oder sie unterlaufen, z. B. durch das *cross dressing*, auf das hier in seiner Komplexität nicht eingegangen werden kann. Durch das Anlegen verschiedener Kostüme kann Orlando in verschiedene soziale und geschlechtliche Rollen schlüpfen, die es ihr\*ihm erlauben, „[w]eibliche wie männliche Verhaltensmuster und ihre Varianten des Begehrens“ zu erproben (Schößler: „Als sie ein Knabe war“, S. 66). Orlando führt so eindrücklich das ‚doing gender‘ vor (vgl. zur Einführung: Elisabeth Holzleithner: Art. doing gender. In: Renate Kroll [Hg.]: Metzler Lexikon Gender Studies, Geschlechterforschung. Ansätze – Personen – Grundbegriffe, Stuttgart – Weimar 2002, S. 72–73). Der vermeintlich eindeutige „Zusammenhang von Kleidung und Geschlechtsidentität“ wird so immer wieder problematisiert und „Kleidung als unzuverlässiges Geschlechtsmerkmal“ ausgewiesen (Gymnich: Weibliche Identität, S. 297). Darin, wie einfach die Zuschreibung und das *passing* als das andere Geschlecht möglich ist, nämlich durch das Schlüpfen in eine andere Kleidung und damit zugleich in eine andere Rolle, zeigt sich zugleich, wie konstruiert und manipulierbar diese Geschlechterrollen sind. Auf diese Weise wird „mit einer Nachdrücklichkeit wie wenige andere Texte auf[ge]deckt, daß Kleidung, Gestik und Mimik Geschlechtlichkeit herstellen.“ (Schößler: „Als sie ein Knabe war“, S. 65)

43 Gymnich: Weibliche Identität, S. 301.

44 Kilian: GeschlechtSverkehrt, S. 215.

45 Es gibt immer wieder Momente homosexuellen Begehrens, z. B. WO, 133ff.

nur, um sich Freiheiten zu verschaffen.<sup>46</sup> Als genderfluider Person stehen Orlando Erfahrungsräume jenseits von Zweigeschlechtlichkeit offen, in denen Identität freier ausgestaltet ist und werden kann. Orlandos spezifische Queerness besteht also in ihrer\*seiner Überwindung von geschlechtlichen Identitätsgrenzen zugunsten einer radikalen Identitätsautonomie, die sich der gesellschaftlichen Ordnung immer nur zum Schutz dieser Freiheit kontextabhängig unterwirft.

Der phantastische Geschlechtswechsel ist also nur der Beginn einer Entwicklung weg von binärer Geschlechtlichkeit. Orlando bewegt sich durch seine Kleider- und Verhaltenswechsel zunehmend ‚jenseits‘ oder ‚zwischen‘ den geschlechtlichen Kategorien: „Ob Orlando eher Mann oder eher Frau war, ist schwer zu sagen und kann jetzt nicht entschieden werden“ (WO, 141). Orlandos Identität ist durch den Geschlechtswechsel und die Fülle an transhistorischen Erfahrungen über mehrere Jahrhunderte komplex und voller Facetten.<sup>47</sup> Es bleibt aber trotz aller Veränderungen Orlando. Doch diese\*r Orlando ist eben niemals nur eine\*r, sondern eine Vielzahl von Orlandos, eine Diversifizierung und Vervielfachung von einer „eminent pluralistischen Identität“.<sup>48</sup> Diese pluralistische Identität wird im englischen Originaltext kurz nach der Verwandlung besonders deutlich – obwohl „identity“ selbst im Singular bleibt – durch den Gebrauch der dritten Person Plural „their“, aber auch durch den fluktuierenden Gebrauch aller anderen Personalpronomen:

Orlando remained precisely as he had been. The change of sex, though it altered *their* future, did nothing whatever to alter *their* identity. *Their* faces remained, as *their* portraits prove, practically the same. His memory – but in future we must, for convention’s sake, say ‘her’ for ‘his’, and ‘she’ for ‘he’ – her memory then, went back through all the events of her past life without encountering any obstacle. (WOE, 127, Hervorh. P.B.)

Identität wird hier unabhängig vom Körper gedacht und konstituiert sich primär über mentale, individuelle Elemente, Erinnerungen, Interaktionen und Aktivitäten. *Ein* Körper bedeutet also keinesfalls *eine* Identität. Zum Ende des Romans wird diese pluralistische, die Grenzen von Einheit und Geschlecht überschreitende Auffassung von Identität immer stärker und löst sich schließlich gänzlich von einem einheitlichen Identitätskonzept; und sie erscheint geradezu ‚prophetisch‘ für die prozessuale postmoderne Subjekt-Idee:<sup>49</sup>

Denn wenn es (bei grober Schätzung) sechsundsiebzig verschiedene Zeiten gibt, die alle gleichzeitig im Gemüt ticken, wie viele verschiedene Personen gibt es dann erst – Himmel hilf –, die alle zur einen oder anderen Zeit im Menschengestalt hausen? [...] [D]iese Ichs, aus denen wir aufgebaut sind, eins über dem

---

46 Orlando heiratet und gebärt ein Kind. Durch die Tatsache, dass sie\*er ein Kind gebärt, wird zudem kein Zweifel daran gelassen, dass sie\*er *wirklich* eine Frau ist. Orlando muss dafür weibliche Geschlechtsorgane besitzen, ergo ist sie\*er eine ‚wahre‘ Frau. Ebenjenes Argument der (fehlenden) Gebärfähigkeit hat Sarrasine zu dem endgültigen Urteil geführt, dass Zambinella *keine* „wirkliche[ ]“ Frau sei (BS, 565). Die Geburt scheint Orlandos Weiblichkeit also sowohl auf der Ebene des körperlichen/anatomischen Geschlechts (*sex*) als auch auf der des sozialen (*gender*) zu beweisen, da sie die gesellschaftliche Erwartung der Reproduktion, die an Frauen gestellt wird, erfüllt. Umso eindrücklicher ist die Entwicklung hin zu einer körperunabhängigen und genderfluiden Identität entgegen diesem biologisierenden Verständnis.

47 Vgl. Gymnich: Weibliche Identität, S. 307.

48 Gymnich: Weibliche Identität, S. 307.

49 Vgl. Ann Marie Hebert: „What Does It Mean? How Do You Explain It All?“ Virginia Woolf: A Postmodern Modernist. In: Mark Hussey / Vara Neverow-Turk (Hg.): Virginia Woolf Miscellanies. Proceedings of the First Annual Conference on Virginia Woolf, New York 1992, S. 10–19, bes. S. 16: „Woolf was exploring the discontinuities of the self in her fiction. In her narrative strategies she was a prophet of the self-in-progress, the subject-in-process of postmodernism“.

anderen, [...] haben anderswo Bindungen, Sympathien, kleine eigene Verfassungen und Rechte, oder wie man sie nennen will (und für viele dieser Dinge gibt es keinen Namen) [...]. (WO, 225f.)

[D]enn sie wechselte [...] ihre Ichs so schnell, wie sie fuhr – an jeder Ecke war ein neues –, wie es geschieht, wenn aus irgendeinem unerfindlichen Grund das bewußte Ich, welches das oberste ist und die Macht hat, sich zu sehnen, nichts zu sein wünscht als es selbst. Dieses ist, was manche Menschen das wahre Ich nennen, und es ist, sagen sie, die Zusammenfassung aller Ichs, die zu sein wir in uns haben (WO, 227).

Damit ist keinesfalls eine essentialistische Idee von ‚wahrer‘ Identität gemeint, sondern das ‚wahre‘ Ich zeichnet sich gerade dadurch aus, dass es nicht auf *eine* Essenz oder Entität festgelegt werden kann. Es scheint keine ‚Wahrheit‘ zu geben, „denn dies ist einer der Fälle, in denen es Wahrheit nicht gibt. Nichts gibt es. Das Ganze ist ein Miasma – eine Fata Morgana.“ (WO, 143) Orlando muss für uns unfassbar, ungreifbar bleiben, weil ihre\*seine Identität so plural ist, so unabgeschlossen und offen. So löst Woolf das Subjekt und die entitäre Idee von Identität auf und eröffnet einen postmodernen Diskurs, der im 20. Jahrhundert so stark werden wird, einen feministischen, ja sogar queer-feministischen Diskurs.

### 3. Schluss: Jenseits des Eindeutigen

Die in beiden Texten evidente Suche nach einer essentiellen ‚Wahrheit‘, die an der Komplexität der individuellen Geschlechteridentitäten der jeweiligen Hauptfiguren scheitert, stellt die Konstruiertheit und Performativität von Geschlecht aus. Die Idee einer ‚Kernidentität‘ wird zugunsten einer Vieldeutigkeit und Pluralität von geschlechtlicher Identität produktiv aufgelöst und damit auf wichtige thematische Impulse poststrukturalistischer Theorien vorgegriffen. Dafür wird zum einen die Unzuverlässigkeit der Erzählinstanzen produktiv gemacht, zum anderen werden verschiedene Motive aufgerufen: Durch phantastische und mythologische Motive wird der Wahrheitsgehalt des Erzählten und damit auch von Geschlechterkategorien zweifelhaft gemacht. Auch Kleidung ist in beiden Erzählungen ein wichtiges Motiv und dient der Artikulation von uneindeutigen Geschlechteridentitäten. (Ver-)Kleidung wird in beiden Texten zu einem wichtigen Mittel zur Infragestellung und Entselbstverständlichung von ‚Wahrheit‘ und Geschlechterkategorien; auch sie wird zum performativen Medium, indem sie als oberflächliche und unzuverlässige Erkennungskategorie demaskiert wird. Beide Texte bestätigen nicht nur die Vorstellung von Geschlecht als Konstruktion, sondern beschäftigen sich auch grundlegend mit der Frage der Interpretation von Menschen und Identität und wie diese von kulturellen Mustern diskursiv geprägt ist. Sie lassen somit in ihrem Wehren gegen eine endgültige Fassbarkeit und ‚Wahrheit‘ von Identität avantgardistische Ideen der Gender- und Queertheorie des späten 20. und 21. Jahrhunderts erkennen.

Beide Texte tragen so zu einer Entselbstverständlichung heteronormativer Strukturen bei (im Sinne des *queerings*). Sie zeigen, wie groß die diskursive Macht ist, die geschlechtliche Kategorien hervorbringt und aufrechterhält, und wie schwer es ist, diese entgegen der geschlechtlichen Seh- und Interpretationsgewohnheiten zu durchbrechen. Sowohl *Sarrasine* als auch *Orlando* öffnen damit die Möglichkeit für einen Diskurs, der geschlechtliche Grenzen überschreitet. Das ist es, was ihnen über die Artikulation von queeren Identitäten hinaus ein wichtiges theoretisches, ja theoriebildendes

Potential verleiht. Wenn es so etwas wie ‚Wahrheit‘ geben sollte, dann ist diese nicht äquivalent zu Eindeutigkeit; sie ist uneindeutig und braucht keine Benennung, um legitimiert zu werden – und kann doch artikuliert werden. Es gibt daher keine Auflösung mehr, wer oder was Orlando und Zambinella sind, da es schlicht nicht nur *eine* Wahrheit gibt. Beide Texte entwickeln so unterschiedliche Konzepte von Geschlecht außerhalb und entgegen der heteronormativen Ordnung, hin zu einem Diskurs, der Identität und Geschlecht plural, heterogen und als Kontinuum begreift, die sich theoretisch operationalisieren lassen und eine Legitimation der Gender und Queer Studies nicht nur in der lebensweltlichen Wirklichkeit verorten, sondern ebenso im literarisch-ästhetischen Diskurs.

Sprache und der narrative Akt selbst werden dabei immer wieder als ein Ordnungs- und Sinnsystem ausgestellt, auch für Geschlecht. Sprache erscheint als Hilfskonstrukt, das keineswegs objektiv ist, sondern – wie das Geschlecht, das sie bezeichnet – diskursive Prägungen trägt. Sie ist also unzureichend, um die Komplexität menschlicher, d. h. hier vor allem geschlechtlicher, Realität abzubilden. In diesem Sinne vollführt vor allem *Orlando* nicht nur eine Kritik an der Geschlechterordnung und ihrer kulturellen Hervorbringung, sondern auch an der Unzulänglichkeit der sprachlichen Verfasstheit, die mit der Konstruktion dieser Geschlechterordnung einhergeht. Literatur kann diese (geschlechtlichen) Ambivalenzen, die Unbenennbarkeit von Dingen, Menschen und Phänomenen aushalten – und ist damit der Theorie einen Schritt voraus. Hierin liegt das besondere Potential von Literatur: als ein Raum, in dem Unbekanntes, Undenkbares, Unsagbares denkbar und möglich ist und erprobt werden kann.

## Literatur

### Primärliteratur

Balzac, Honoré de: Sarrasine. In: Ders.: Die Menschliche Komödie. Gesamtausgabe in zwölf Bänden mit Anmerkungen und biographischen Notizen über die Romangestalten. Hg. und eingeleitet von Ernst Sander. Bd. 7: Die Menschliche Komödie. Sittenstudien. Szenen aus dem Pariser Leben, München 1971, S. 529–570.

Woolf, Virginia: Ein Zimmer für sich allein. Mit einigen Fotos und Erinnerungen an Virginia Woolf von Louie Mayer. Aus dem Englischen von Renate Gerhardt, Frankfurt a. M. 1981.

Woolf, Virginia: Orlando. Eine Biographie. Deutsch von Brigitte Walitzek, Frankfurt a. M. 1990 (= Virginia Woolf: Gesammelte Werke. Prosa 7. Hg. Von Klaus Reichert).

### Sekundärliteratur

Barthes, Roland: S/Z. Aus dem Französischen von Jürgen Hoch, Frankfurt a. M. 1976 [zuerst Französisch 1970].

Beauvoir, Simone de: Das andere Geschlecht. Sitte und Sexus der Frau, Reinbeck bei Hamburg 2000.

Burns, Christy L.: Re-Dressing Feminist Identities: Tensions between Essential and Constructed Selves in Virginia Woolf's *Orlando*. In: Twentieth Century Literature 40 (3) (1994), S. 342–364.

Butler, Judith: Das Unbehagen der Geschlechter. Aus dem Amerikanischen von Kathrin Menke. 18. Aufl., Frankfurt a. M. 2016 [zuerst 1991].

- Caughie, Pamela L.: Virginia Woolf's Double Discourse. In: Marleen S. Barr / Richard Feldstein (Hg.): Discontented Discourse. Feminism/Textual Intervention/Psychoanalysis, Urbana – Chicago, S. 41–53.
- Cervetti, Nancy: In the Breeches, Petticoats, and Pleasures of *Orlando*. In: Journal of Modern Literature 20 (2) (1996), S. 165–175.
- Degele, Nina: Heteronormativität entselbstverständlichen. Zum verunsichernden Potenzial von *Queer Studies*. In: Dies. / Meike Penkwitt (Hg.): Queering Gender – Queering Society, Freiburg i. Br. 2005 (= Freiburger FrauenStudien. Zeitschrift für Interdisziplinäre Frauenforschung 17), S. 15–40.
- Flaßpöhler, Svenja / Millay Hyatt: Heterosexualität ist ein Phantasiebild. Judith Butler im Gespräch. Die Adorno-Preisträgerin über Geschlecht, Begehren und die fundamentale Fragilität des Lebens. In: Philosophiemagazin 01 (2013), S. 64–69.
- Garber, Marjorie: Vested Interests. Cross-Dressing and Cultural Anxiety, New York 1992.
- Genette, Gérard: Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches. Mit einem Vorwort von Harald Weinrich. Aus dem Französischen von Dieter Hornig, Frankfurt a. M. 1989.
- Gymnich, Marion: Entwürfe weiblicher Identität im englischen Frauenroman des 20. Jahrhunderts, Trier 2000.
- Hebert, Ann Marie: "What Does It Mean? How Do You Explain It All?" Virginia Woolf: A Postmodern Modernist. In: Mark Hussey / Vara Neverow-Turk (Hg.): Virginia Woolf Miscellanies. Proceedings of the First Annual Conference on Virginia Woolf, New York 1992, S. 10–19.
- Holzleithner, Elisabeth: Art. doing gender. In: Renate Kroll (Hg.): Metzler Lexikon Gender Studies, Geschlechterforschung. Ansätze – Personen – Grundbegriffe, Stuttgart – Weimar 2002, S. 72–73.
- Kilian, Eveline: GeschlechtSverkehrt. Theoretische und literarische Perspektiven des gender-bending, Königstein/Taunus 2004.
- Klein, Christian: Erzählen und personale Identität. In: Matías Martínez (Hg.): Handbuch Erzählliteratur. Theorie, Analyse, Geschichte, Stuttgart – Weimar 2011, S. 83–89.
- Lanser, Susan S.: Queering Narratology. In: Kathy Mezei (Hg.): Ambiguous Discourse. Feminist Narratology and British Women Writers, London 1996, S. 250–261.
- Liming, Sheila: Romancing the Interstitial: Howe, Balzac and Nineteenth-Century Legacies of Sexual Indeterminacy. In: Nineteenth-Century Literature 72 (3) (2017), S. 311–337.
- Nünning, Vera / Ansgar Nünning: Von der feministischen Narratologie zur gender-orientierten Erzähltextanalyse. In: Dies. / ders. (Hg.): Erzähltextanalyse und Gender Studies, Stuttgart 2004, S. 1–32.
- Penzenstadler, Franz: Eros und Ästhetik in Balzacs *Sarrasine*. In: Maria Moog-Grünwald (Hg.): Eros. Zur Ästhetisierung eines (neu)platonischen Philosophems in Neuzeit und Moderne, Heidelberg 2006, 159–179.
- Richter, Elke: Eine Geschichte im Tausch gegen eine Liebesnacht... Balzacs *Sarrasine* aus narratologischer Perspektive. In: Dies. / Karen Struve / Natascha Ueckmann (Hg.): Balzac „Sarrasine“ und die Literaturtheorie. Zwölf Modellanalysen, Stuttgart 2011, S. 65–81.
- Schöblier, Franziska: „Als sie ein Knabe war“ – *Cross-dressing* und Poetik in Goethes *Wilhelm Meisters Lehrjahre* und Woolfs *Orlando*. In: Rotraud von Kulesa / Meike Penkwitt (Hg.): Cross-

„dressing und Maskerade, Freiburg i. Br. 1999 (= Freiburger FrauenStudien. Zeitschrift für Interdisziplinäre Frauenforschung 5 [1]), S. 61–74.

Stauffer, Isabelle: *Weibliche Dandys, blickmächtige Femme fragiles. Ironische Inszenierungen des Geschlechts im Fin de Siècle*, Köln – Weimar – Wien 2008.

Wilson, J.J.: *Why is Orlando Difficult?* In: Jane Marcus (Hg.): *New Feminist Essays on Virginia Woolf*, Lincoln/Nebraska 1981, S. 170–184.

Zimmermann, Sylvia: *Art. Moiren*. In: Kai Brodersen / Bernhard Zimmermann (Hg.): *Metzler Lexikon Antike*, Stuttgart – Weimar 2000, S. 389.

**Patricia Bollschweiler**

Fakultät für Linguistik und Literaturwissenschaft

Universität Bielefeld

p.bollschweiler@uni-bielefeld.de