

„You wanna hot body? You better work bitch!“ – Ästhetische Verfahren der Produktion von Geschlecht als Arbeit (Franziska Haug)

Britney Spears: „You wanna hot body? You better work bitch!“, Madonna: „Cause we are living in a material world and I am a material girl!“ und Rihanna: „Work, work, work, work, work, work“ lassen ahnen, was es heißt, im neoliberalen Kapitalismus ein Geschlecht zu haben: Es bedeutet Arbeit. Anders gesagt: Um ein Geschlecht zu sein, muss man arbeiten – es ist nicht einfach da. Und obwohl die These des Geschlechts als Hervorgebrachtes sich einerseits philosophisch und soziologisch durchgesetzt zu haben scheint, geht man in aktuellen queerfeministischen Diskursen um Sichtbarkeit und Repräsentation in ästhetischen Betrachtungen dennoch oft davon aus, dass Britney, Madonna oder Rihanna, wenn sie performen oder als Figuren ihrer Videos auftreten, bereits ein Geschlecht haben, was zuordenbar sei. Klar scheint zu sein: Sie singen, sprechen, rappen dort *als* Frauen. Das wird kategorisiert als *female Pop*, *female Rap* – *the future is female* als ästhetisches Programm, womit über die Ästhetik dieser Popmusik im Allgemeinen und die Ästhetik der Produktion von Geschlecht im Besonderen erst einmal nichts gesagt ist. So dreht sich bspw. der Diskurs um Beyoncé's Song *Formation* des Albums *Lemonade* um eine – im aktuellen Queerfeminismus (der sich größtenteils intersektional versteht) – prominente *ich-als*-Rhetorik; um die Befreiung *einer* Frau *als* Frau. In der Rezeption wird hier schon etwas vorausgesetzt, was *in* und *durch* die ästhetische und soziokulturelle Praxis erst produziert wird. Wenn Beyoncé singt bzw. rappt: „Ladies now let's get in formation, 'cause I slay“ und dabei in dem Video verschiedene Orte der Kolonialisierung und Rassifizierung Schwarzer Frauen besetzt und aneignet, wird hierin nicht allein ihr Frau- und Schwarz-Sein bzw. dessen Repräsentation in der Kunst vorgeführt: Vielmehr werden die Produktionsbedingungen, die Kämpfe um die sich materialisierende Deutungshoheit über Geschlecht, Sexualität und Körper ästhetisch verhandelt. Die Ladies *werden* erst zu Ladies und zwar durch ästhetische und materielle Formierung (*formation*), die an eine produktive, aneignende Tätigkeit (*i slay*) wie Arbeit gebunden ist. Was Geschlecht-Werdung – mit Deleuze gesprochen z.B. *Frau-Werden*¹ – heißt, welche Arbeitsprozesse dem vorausgehen und an welche Grenzen queerfeministische Repräsentationspolitiken geraten: All das zeigt sich erst *in* und *durch* die ästhetische Form der Kunst bspw. der Popmusik – nicht durch richtige oder falsche Repräsentation des scheinbar bereits Bestehenden.

Im Folgenden soll es im Kern also um die Frage der Materialisierung von Geschlecht *durch*

¹ Vgl.: Deleuze, Gilles/Guattari, Félix: *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie II*. 6. Aufl., Berlin 2005 [1997]. S. 148, 322, 396-398.

ästhetische Formierungsweisen gehen. Mit Susan Sontags *Against Interpretation*² wird die Interpretation von Kunst – hier Popmusik – nicht als detektivische Suche der Bedeutung *im* oder *hinter* dem Inhalt des Gegenstandes betrachtet. Vielmehr bestimmt die Form, das heißt eine bestimmte Ästhetik der Produktion, in dieser Hinsicht erst die Semantik der Produktion – sie ist ihr in einem grundlegenden Sinn vorgeordnet. Mit Pop-Musik ist an dieser Stelle mit Diederich Diederichsen der „Zusammenhang aus Bildern, Performances, (meist populärer) Musik, Texten und an reale Personen geknüpfte Erzählungen“³ gemeint.

Wie wird also Geschlecht dazu, was es scheinbar ist: Eine Gegebenheit; etwas, das fest und starr wirkt; etwas, das unveränderlich und mit sich selbst identisch scheint? Dieser Frage geht die bereits erwähnte These voraus, dass Geschlecht keine natürliche Ontologie besitzt (im Sinne der ersten Natur), die vermeintlich unbearbeitet als bloße passive Materie einfach *da* ist. Vielmehr seine Existenz auf diese oder jene Weise – das heißt auf bestimmte Weise – abhängig von kulturellen, sozialen und ökonomischen Faktoren. Geschlecht ist vor allem eine Praxis, die gebunden ist an bestimmte Produktionsbedingungen.⁴ Zu fragen, wie Geschlecht *in* und *durch* eine Ästhetik der Popkultur gemacht wird, bedeutet aus diesem Grund, nach den Mitteln dieser Produktion zu fragen. Auf welche Weise, mit welchen ästhetischen Werkzeugen wird Geschlecht produziert? Franco Moretti geht in Bezug auf Literatur davon aus, dass „[die Erzählung] ausschließlich durch das Medium der literarischen Form [spricht].“⁵ Das heißt, dass die Gegenstände – bspw. *das Weibliche* oder *die Frau*, an die Popsängerinnen wie Britney Spears zu appellieren scheinen – sich erst *in* und *durch* ihre ästhetische Formierung produzieren. Silvia Bovenschen bezeichnet in dieser Konsequenz das „Weibliche [als] eine Form“.⁶ Es ist also kein bereits bestehender Inhalt, *auf* oder *an* den man in einem ästhetischen Prozess einfach referieren könnte oder der sich richtig abbilden, darstellen oder repräsentieren ließe. Die Materie des Geschlechts kommt erst in der Formierung desselben zu ihrer sozial-wirklichen Gestalt, oder anders gesagt: zu ihrer materiellen Bedeutung (*bodies that matter*).⁷ Wenn ein Geschlecht eine Form ist, dann ist es ein sich ständig Produzierendes, Bewegtes, etwas, das mit jeder popkulturellen Inszenierung und Performance neu gemacht wird und gemacht werden muss. Es – das

² Sontag, Susan: *Against Interpretation and Other Essays*. New York 1966.

³ Diederichsen, Diederich: *Über Pop-Musik*. Köln 2014. S. XI.

⁴ Vgl.: Butler, Judith: *Körper von Gewicht*. Frankfurt am Main 1997. S. 164-165.

⁵ Ebd. S. 31.

⁶ Bovenschen, Silvia: *Die imaginierte Weiblichkeit. Exemplarische Untersuchungen zu kulturgeschichtlichen und literarischen Präsentationsformen des Weiblichen*. Frankfurt am Main 1979. S. 56.

⁷ Butler, Judith: *Bodies that matter*. New York 1993.

Geschlecht – ist also die „Produktion von Produktion“⁸.

„Cause the boy with the cold hard cash is always Mister Right, cause we are living in a material world and I am a material girl [...]“⁹

... singt Madonna 1984 und zeigt damit auf, dass Kapital und Arbeit mit Liebe, Sexualität und Geschlecht nicht nur irgendwie zusammenhängen, sondern in einem notwendigen Abhängigkeitsverhältnis stehen. Denn selbst innerhalb des heterosexuellen romantischen Liebesverständnisses von dem *einen* „Mister Right“, welches hier besungen wird, scheint das kapitalistische Produktionsverhältnis sich notwendig auch im *sexus* und der Liebe wieder zu finden: In einer *material world* lebt eben ein *material girl* und daher ist der *mister* mit dem *cold hard cash* auch der Richtige [kalt und hart stellen zwei bemerkenswert geschlechtlich konnotierte Attribute des *cashs* dar]. Der *mister right* ist demnach nicht einfach schon der perfekte Mann, sondern eben dieser muss erst in einem Prozess der normativen „Mann-Werdung“ hergestellt werden: So wird in einer eng gewobenen Syntax der *boy* vom Beginn des Satzes durch *cold hard cash* am Ende des Satzes zu einem Mann; zum *mister right* – die Wahrheit über das Mann-Sein leitet sich also hier aus dem Haben von *cold hard cash* ab. Oder anders gesagt: Im Besitz der Produktionsmittel zu sein, über Kapital zu verfügen,¹⁰ heißt hier, ein richtiger Mann, der „Mister Right“, zu sein. Der kapitalistische Produktionsprozess und das Geschlecht bringen sich an dieser Stelle gewissermaßen gegenseitig hervor. Die materielle Welt des *cashs*, und die der materiellen Männlichkeit als solche, existieren nur, wenn sie erarbeitet werden; also im permanenten Produktionsprozess steht. Die Produktion von ökonomischen Waren im Widerspruch zwischen Kapital und Arbeit ist dabei der Produktion von erotischen Waren im Widerspruch der Geschlechter nicht vorgängig. Ursprünglich, anfänglich ist dabei nur die „Produktion von Produktion“¹¹ – wenn der Anfang und Ursprung jedes Geschlechts die Produktion ist, wird durch diese negativ-kyklische Bewegung Ursprünglichkeit überhaupt als Möglichkeit des einen Anfangs abgeschafft. So ist in diesen Beispielen die Rede von Haupt- und Nebenwidersprüchen schon im Anfang verfehlt. Wenn Judith Butler Geschlecht als eine Weise der Materie bestimmt, bei der „Materie immer etwas zu Materie Gewordenes ist [...]“¹², kennzeichnet sie damit ein spezifisches Charakteristikum des Marxschen Materialismusverständnisses, nämlich jenes, dass Materie immer historisch konkret; also geworden ist, das heißt: gemacht, produziert und erar-

⁸ Deleuze, Gilles/Guattari, Félix: *Anti-Ödipus. Kapitalismus und Schizophrenie I*. Frankfurt am Main 1977. S. 19.

⁹ Madonna: *Material Girl* vom Album: *Like a Virgin*. Sire/Warner Brothers Records 1984.

¹⁰ Wenn der *boy* sein *cold hard cash* einsetzt, um damit Arbeitskraft zu kaufen, wird daraus Kapital: Vgl.: „Die Verwandlung von Geld in Kapital“ in Marx, Karl/Engels, Friedrich: *MEW 23: Das Kapital Band 1. Kritik der politischen Ökonomie*. Berlin 1962. S. 161-191.

¹¹ Deleuze, Gilles/Guattari, Félix: *Anti-Ödipus. Kapitalismus und Schizophrenie I*. Frankfurt am Main 1977. S. 19.

¹² Butler, Judith: *Körper von Gewicht*. Frankfurt am Main 1997. S. 32.

beitet wurde. Im kapitalistischen Alltag gehört es zur gesellschaftlichen Durchsetzung von Geschlechterverhältnissen, dass die Produziertheit derselben in den alltäglichen Prozessen der Produktion und Reproduktion ästhetisch invisibilisiert wird. So besteht die Pointe des Fetischcharakters der Ware nach Marx darin, dass das spezifische gesellschaftliche Verhältnis der kapitalistischen Produktionsweise als „gesellschaftliche Natureigenschaft von Dingen“¹³ erscheint. Der kapitalistische Alltag zeichnet sich also durch die ästhetische Erfahrung von Geschlecht als eine in sich abgeschlossene Natureigenschaft aus und nicht durch die ästhetische Erfahrung von gesellschaftlichen Produktionen desselben. Um die ästhetische und normative Produktion von Natureigenschaften in ihrem Wesen als hergestellt begreifen zu können, ist Popmusik dadurch ein guter Zugang, dass sie – wie Diederich Diederichsen in *Über Pop-Musik* ausführt – aus heterogenen „Produkten (oder Produktteilen)“¹⁴ besteht, die „nicht etwa die Umwelt oder den Dekor der Pop-Musik [bilden], sondern [] ihr Teil [sind]“¹⁵. Denn gerade als „indexikalische Kunst“¹⁶, als eine Kunst, die *in* und *durch* ihre medienspezifische Indexikalität permanent die Dialektik von Ästhetik und Wirklichkeit aushandeln muss und als eine Kunst, die sichtbar aus Sampling, Mixing, Wiederholung, Neuordnung, Collagen, Aneignungen usw. besteht, kann gerade mit Popmusik der Prozess der Produktion, Herstellung und Zusammenstellung nachvollzogen werden. Gerade dadurch, dass in Popmusik ein bestimmter Sound, ein fitter Körper, ein bestimmtes Makeup u.ä. nur *in* und *durch* einen unendlichen intertextuellen Verweisungszusammenhang bestehen, wird deutlich, dass der geschlechtlich als gegeben erscheinende Körper, oder die sexuelle Identität, durch sich permanent hervorbringende Wiederholungs- und Aneignungsprozesse produziert ist. Und auch wenn das Produkt der Popmusik als Objekt, als Materie da ist, so ist die, [Zitat Diederichsen] „Einheit der Popmusik [...] [eine] Verbindung aus heterogenen und auf unterschiedliche Weise lokalisierten und lokalisierbaren Medien, Archiven und Distributionskanälen. Diese Einheit ist [...] nicht als Institution adressierbar, wird aber in der Lebenswelt so gehandhabt, als wäre sie eine.“¹⁷ Die Einheit von Popmusik ist also ihre Vielheit ästhetischer Produktionen. Darin zeigt sie, an wie vielen Orten produziert und gearbeitet wird, um Produkte wie bspw. folgende Songs, die auch auf der Ebene des Phänomens Arbeit und Geschlecht verhandeln, herzustellen: Missy Elliott: *Work it* (2002), Kelly Rowland: *Work* (2007), Ciara: *Work* (2009), JME: *Work* (2013), A\$AP Ferg: *Work* (2013), Iggy Azalea: *Work* (2014), Omarion: *Work* (2014), Stella Mwangi: *Work* (2016), Rihanna: *Work* (2016), Fifth Harmony: *Work from Home* (2016), Britney Spears: *Work B**ch!* uvm. Letztere bringt in

¹³ Marx, Karl/Engels, Friedrich: *MEW 23: Das Kapital Band 1. Kritik der politischen Ökonomie*. Berlin 1962. S.86.

¹⁴ Diederichsen, Diederich: *Über Pop-Musik*. Köln 2014. S. XX

¹⁵ Ebd.

¹⁶ Ebd. S. XIX.

¹⁷ Ebd. S. XXI.

ihrem Song *Work B**ch!* zum Ausdruck, was es heute heißt, zur Welt zukommen: Das heißt, durch Arbeit zur Ware, ergo zu einem körperlich/sinnlichen Subjekt zu werden:

“You wanna hot body? You want a Bugatti? You want a Maserati? You better work bitch! You want a Lamborghini? Sip martinis? Look hot in a bikini? You better work bitch! [...] Ring the alarm. Don't stop now. Just be the champion. Work it hard like it's your profession [...]”¹⁸

Hier wird nicht allein durch die Imperative (*you better*) deutlich, dass es der Arbeit bedarf, um eine Frau zu sein. Auch die ästhetische Verknüpfung von Arbeit und Geschlecht im Video folgt keiner vorgängigen Identitätslogik, sondern stellt den Produktionsprozess der geschlechtlichen Identität selbst aus. So z.B. in den Zeilen „You wanna hot body [...] you better work bitch“ zu denen in Zumba ähnlichen Fitnessbewegungen der Körper erst trainiert wird, um ihn später im Video in einem rotgetönten kleinen Raum mit der Leuchtreklame „Bitch“ als erotische Ware (*hot body*) anpreisen zu können. Indem Britney Spears sich als Domina (sie hat drei verschiedene Peitschen und mehrere Arten von Geschirr, womit sie andere Frauen ankettet) präsentiert, zeigt sie sich auch als Kapitalistin (*be the champion*), die über die Arbeitskraft der anderen verfügen kann, weil sie sich den Status des *fancy live in a big mansion* mit Bugatti und Maserati hart erarbeitet hat. Sie verkörpert durch die Suggestion, dass ihre angeketteten Untergebenen sich nur durch Arbeit (*work it hard like it's your profession*) aus ihrem Zustand der Unfreiheit befreien könnten (*be the champion*) den kapitalistischen Produktionsprozess im Neoliberalismus per excellence, denn Spaß machen (*Sippin' martinis / Party in France*) soll die ganze Arbeit auch noch.

Auch David Guettas‘, Ne-Yos‘ und Akons‘ Song *Play hard* erzählt – als Remix des 1999er Euro-Dancehits *Better Off Alone* von Alice Deejay – davon, wie die Produktion von Geschlecht, vor allem die von Männlichkeit, im Kapitalismus funktioniert: „We work hard, play hard. [...] Keep partyin' like it's your job.“¹⁹ Das Video erzählt dabei von den klassenförmigen, rassistischen (bspw. einem stereotypen Bild von Mexikaner_innen) und sexistisch angeordneten Linien, an denen entlang sich die Produktion von Geschlecht in neoliberalen Arbeitsprozessen hangelt. Entgegen des primitiv anmutenden Textes verfährt die Ästhetik des Videos dabei überraschend unverfügbar; überzogen; fast queer. Die Gleichzeitigkeit verschiedener Szenen in denen gearbeitet und gefeiert wird (Geldgeschäfte im Gefängnis, Schönheitswettbewerb, Hausfrauen die keine Hausarbeit machen, Rodeo auf Warhols Banane, pinke Pferde, Geldspiele usw.) zeigt erst einmal auf, an wie vielen Orten, an denen vermeintlich „nur“ gefeiert wird, auch gearbeitet wird und andersherum (bspw. sei die Szene in einem traditionell-pasticheartigen Wohnzimmer genannt, in dem ein in Unterhose bügelnder Mann mit einem Pudel auf

¹⁸ Britney Spears: *Work B**ch* vom Album *Britney Jean*. RCA Records 2013.

¹⁹ David Guetta: *Play hard* vom Album *Nothing but the beat*. Virgin Records/EMI 2012.

dem Bügelbrett, eine geschlechtlich uneinordenbare tanzende Person im Tigerbody und eine Person mit sog. *pointy boots* in einem Sessel zu sehen sind).

Eine ähnliche Parallelisierung von Arbeit und Sexualität bzw. der Produktion von Waren und Körpern verfolgt der Song *Work* von Rihanna (feat. Drake): Darin wird Arbeit mit einem sexuellen oder erotischen Empfinden parallelisiert, indem „working“ und „dirty-sein“ gleichzeitig stattfinden: „He said me haffi work, work, work, work, work, work, work! He see me do mi dirt, dirt, dirt, dirt, dirt, dirt!“ (Work, 2016). „Work“ und „dirt“ reimen sich nicht nur unrein, sie verschwimmen später gar zu einem neuen Wort: So folgt auf „work“ und „dirt“ irgendwann nur noch „uaäh“. Sprachlich kommt hier zusammen, was optisch in Form der Gleichzeitigkeit einer Party im Club, Flirten, erotischem Tanzen und der Bezeichnung dessen als Arbeit schon zusammen fungiert. Drake fordert Rihanna auf: „You need to get done, done, done, done at work, come over / We just need to slow the motion“ woraufhin sie entgegnet: „he said me haffi work, work, work, work, work, work.“²⁰ Im Song wird in endlosen Wiederholungsfiguren besungen, dass gearbeitet wird (das Wort „work“ kommt 80-mal vor). Arbeit im klassischen Sinne der Lohnarbeit ist allerdings – bis auf eine Person, die in der Küche des Clubs arbeitet, selbst dort aber tanzt und lacht – nicht zu sehen. Als Arbeit wird hier nicht nur das Tanzen im Club ästhetisch beschrieben, sondern vor allem der Modus der Hervorbringung von geschlechtlichen Körpern: „You see me doing dirt“ heißt hier, du siehst mich, wie ich mein Geschlecht tue, mein Begehren durch Praxis (*doing*) herstelle. Hergestellt werden die – als weiblich oder männlich gelesenen Körper – erst, indem in einer hervorbringenden Form wiederholt wird, was bereits anwesend scheint: der geschlechtliche Körper. Sowohl bei Rihanna als auch bei Britney Spears werden diese Wiederholungen im Video auch noch vor einem Spiegel getätigt. Sich selbst im Spiegel beim Arbeiten anzuschauen, stellt hierbei die Selbstreferenz von Pop dar, also das Ausweisen der Kunst als Arbeit – im Gegensatz zu einer autonomie-ästhetischen Vorstellung von Kunst, die gerade ihren Status als Arbeit verschleiert oder gar leugnet. Mitverhandelt wird hierbei zugleich auch immer die neoliberale Ideologie des notwendig permanent an sich selbst arbeitenden Subjekts.

Bei Rihanna wird also in sich wiederholenden Bewegungen, im Tanzen und Performen (*doing work* und *dirt*) der Körper selbst aktiv; der Gegenstand wird zu einer verändernden Tätigkeit, wie Judith Butler in ihrem queeren Materialismusverständnis ausführt. So bestimmt sie Materialismus im Anschluss an Karl Marx‘ Feuerbachthesen als einen, „[...] der die praktische

²⁰ Der Begriff *haffi* ist caribisch/jamaikanischer Slang für *have to*.

Tätigkeit bejahen kann, die das Objekt strukturiert und ihm innewohnt als Teil der Gegenständlichkeit und Materialität jenes Objekts“.²¹ Marx konstatiert, dass es „[d]er Hauptmangel alles bisherigen Materialismus [sei], daß der Gegenstand die Wirklichkeit, Sinnlichkeit nur unter der Form des *Objekts oder der Anschauung* gefaßt wird; nicht aber als *sinnlich menschliche Tätigkeit, Praxis*; nicht subjektiv.“²² Judith Butler verschreibt sich eben dieser praktischen und produzierenden Tätigkeit, wenn sie sowohl performative Sprachprozesse, als auch leibliche Prozesse der Arbeit am Körper als somatisch materialisierend beschreibt. Daher heißt für sie „[...] materiell zu sein [...] zu materialisieren [...]“²³ und zwar im stetigen Prozess „verändernder Tätigkeit“ zu sein:

„Wenn der Materialismus die Praxis berücksichtigen würde, als das, was gerade die Materie der Gegenstände ausmacht, und wenn Praxis als sozial verändernde Tätigkeit verstanden wird, dann ist eine solche Tätigkeit als konstitutiv für Materie selbst zu verstehen. [...]. In jedem Fall wird der Gegenstand nach dieser neuen Art Materialismus, die Marx vorschlägt, nicht nur verändert, sondern in einer ganz wichtigen Hinsicht *ist* der Gegenstand selbst verändernde Tätigkeit [...]. Die Materialität von Objekten ist also in keinem Sinne statisch, räumlich oder gegeben, sie wird in der verändernden und als die verändernde Tätigkeit konstituiert [...].“²⁴

Indem also Karl Marx und Judith Butler den Gegenständen selbst verändernde Tätigkeiten beimessen, dekonstruieren sie die als statisch erscheinende Materialität des biologischen Geschlechts als veränderlich. Sie weisen damit zugleich auf die Dialektik einer gesellschaftlichen Praxis im Kapitalismus hin, die das Erscheinen des Geschlechts als Unveränderlichkeit, Starrheit usw. produziert. Nicht zuletzt eröffnen sie damit einen Blick auf Materialität, der es ermöglicht, queere Eingriffe und Subversionen in das „schon immer Dagewesene“ zu denken, weil Materie die prozessual bestimmt ist, Lücken und Brüche aufweist. Jene Lücken und Brüche könnten für einen subversiven Eingriff in die als fest und unveränderlich erscheinende Materie des Geschlechts nutzbar werden.

Für eine queerfeministische Ästhetik und eine queerfeministische Rezeption von Popmusik könnte dies abschließend heißen, dass es nicht genügt, als Queerfeminist_innen auf Anerkennung von Identitäten, Teilhabe derselben und die „richtige“ Repräsentation abzielen. Die Logik der Anerkennung durch den *großen Anderen* (Jaques Lacan) impliziert immer auch eine Affirmation der Macht desselben.²⁵ Identitätspolitische Strategien, wie sie in weiten Teilen queerfeministischer Bewegungen populär sind, die darauf aus sind, immer neue Kategorien für „erotische Identitäten“²⁶ in das ästhetische Regime der Repräsentation aufzunehmen, kommen

²¹ Butler, Judith: *Körper von Gewicht*. Frankfurt am Main 1997. S. 344.

²² Marx, Karl/Engels, Friedrich: *MEW 3: Thesen über Feuerbach*. Berlin 1958. S. 5.

²³ Butler, Judith: *Körper von Gewicht*. Frankfurt am Main 1997. S. 58.

²⁴ Ebd. S. 344.

²⁵ Vgl. die Einleitung in: Haase, Matthias/Siegel, Marc/Wünsch, Michaela (Hg.): *Outside. Die Politik queerer Räume*. Berlin 2005.

²⁶ Sedwick, Eve Kosofsky: *Epistemology oft he Closet*. California 1990. S. 81.

wesentlich zu spät, sollten sie auf subversive Ein- und Zugriffe *in* und *auf* die herrschende Ordnung aus sein: Denn sie können erst an dem Punkt kritisieren, wo schon produziert wurde und nachträglich einfordern, dass dasjenige Produktionsregime nun auch andere, bessere, vermeintlich nicht normierende und exkludierende Positionen in sich aufnehme. Sie bleiben somit immer eine Kritik im *futur antérieur*.²⁷ Eine solche identitätspolitische Auffassung von Ästhetik hat keinen Begriff des ästhetischen Verfahrens als Produktionsverfahren von Materie im Allgemeinen und Geschlecht im Besonderen. Die ästhetischen Verfahren sind demnach nicht nur Teil des Produktionsprozesses von Geschlecht, sie sind in ihren Formen selbst genuin produzierend, sowie im besten Fall auf ihre eigene Produktion ästhetisch reflektierend. Dies lässt sich allerdings nur mit einem genauen und detaillierten Blick auf die ästhetische Form der Produktion verstehen. Blicken queerfeministische Strategien bspw. ausschließlich darauf, dass Körper in Videos oder der Werbung falsch und nicht divers genug dargestellt werden, so ändern sie an der ästhetischen und politischen Struktur, die diese nicht-normativen Körper „richtig“ wiedergeben soll, nichts. Im Gegenteil: Die Wahrscheinlichkeit, dass das Queere/Nicht-Identische, für dessen Aufnahme in das Repräsentationsregime gekämpft wird, identisch mit dem Bestehenden wird, ist hoch. Denn die „Gesellschaft in ihrer bestehenden Form“, schreibt Karin Stögner treffend, „ist [...] kein guter Ort für diejenigen, die das Nicht-Identische repräsentieren. [...] Identitätszwang und totale Integration sind vorherrschend.“²⁸ Es müsste sich also gerade deswegen die Frage stellen, ob nicht der queerfeministische Kampf gegen Ursprungsideologien des mit sich selbst Identischen der wesentliche Ausgangspunkt für ein besseres Verständnis des Kampfes gegen eine konservative, heteronormative – also allem Queeren feindliche – Ästhetik ist?

²⁷ Derrida, Jaques: *Grammatologie*. Frankfurt am Main 1983. S. 15.

²⁸ Stögner, Karin: „Jenseits des Geschlechterprinzips“. *Zum Problem von Gender und Identifikation in der Kritischen Theorie*. In: *sans phrase. Zeitschrift für Ideologiekritik*. Heft 9. Freiburg 2016. S. 130.