

---

Axel Dunker

»Alle tanzen, doch niemand kennt die Platten«

*Pastiche, Sampling und Intertextualität  
in Thomas Meineckes Roman »Tomboy«*

---

I

Thomas Meinecke proklamiert seit seinem ersten Roman *The Church of John F. Kennedy*<sup>1</sup> (1996) das Bild einer nicht-essentialistischen Gesellschaft, in der Kategorien wie nationale Identität oder ethnische Homogenität aufgelöst werden. In seinem zweiten Roman *Tomboy*<sup>2</sup> (1998) wird die Dekonstruktion von Identitäts-Postulaten auf Gender-Ebene fortgeführt.

Literarisch äußert sich das in einer Dekonstruktion formaler Prinzipien des philosophischen Romans. Philosophische Fragen werden nicht wirklich diskutiert in dem Sinne, daß diskursiv verschiedene philosophische Standpunkte ausgeführt würden. Statt dessen werden Philosophie und Welt als Diskursereignisse dargestellt – was selbst wieder eine quasi-philosophische These ausmacht. Diese wird vor allem formal umgesetzt, was Prinzipien des »philosophischen Romans« aus dem Grenzbereich der klassischen Moderne und der historischen Avantgarde entspricht, in dem sich in der Fortführung Nietzsches das Ende des essentialistischen Philosophierens bereits niedergeschlagen hat. Zu nennen wären hier etwa die Gaunergeschichten Walter Serners aus den zwanziger Jahren des 20. Jahrhunderts oder Carl Einsteins *Bebuquin* (1906/09), dessen Figuren »in erster Linie Repräsentanten erkenntnistheoretischer und philosophischer Positionen«<sup>3</sup> sind. Auch hier werden Philosopheme nicht diskursiv erörtert, sondern performativ ausgeführt.

Bei Meinecke äußert sich das in der formalen Analogie zu den in *Tomboy* verarbeiteten Thesen des dekonstruktiven Feminismus, der die Vorgängigkeit der Diskurse noch vor dem biologischen Geschlecht postuliert. Naomi Schor zitiert die Definition des Essentialismus aus dem *Dictionary of Philosophy and Religion*: Essentialismus ist der »Glaube, daß die Dinge über Wesen(heiten) (*essences*) verfügen«. Ein Wesen oder eine Wesenheit ist dann das, »was ein Ding zu dem macht, was es ist« und weiter: »das, was im Hinblick auf einen Begriff oder ein Ding notwendig ist und sich nicht verändert.«<sup>4</sup> Dazu Schor: »Im Kontext des Feminismus ist derjenige ein Essentialist, der, anstatt die Pole von Geschlecht (*sex*) und Geschlechtsrolle (*gender*) sorgfältig auseinanderzuhalten, das Weibliche auf biologische Weiblichkeit projiziert, derjenige, für den der Körper, d.h. der weibliche Körper, wie komplex und problematisch auch

immer, der Fels des Feminismus bleibt.«<sup>5</sup> Dann kritisiert sie sofort – gut dekonstruktivistisch – diese Essentialismus-Definition wieder als essentialistisch, was typisch ist in der Bewegung, das einmal Aufgestellte sofort wieder mindestens zu relativieren. Bei Judith Butler wird das fortgeführt zu der These, der »geschlechtlich bestimmte Körper« sei »performativ«, er besitze »keinen ontologischen Status über die verschiedenen Akte, die seine Realität bilden«<sup>6</sup>, hinaus. Es gibt »keine vorgängige existierende Identität, an der ein Akt oder Attribut gemessen werden könnte«<sup>7</sup>, auch keine körperliche – so die Kritik auch noch an Foucault<sup>8</sup>.

In *Tomboy* wird das – entsprechend dem Wort von Deleuze: »*Allein die Zeichen der Kunst sind immateriell*«<sup>9</sup> – formal-ästhetisch inszeniert: Die Körper der Figuren sind reine Diskursereignisse. Der Höhepunkt ist in dieser Hinsicht eine Szene im Odenwald, in der die schwangere Korinna Kohn mit einem Dildo in den Körper des Tomboys Vivian Atkinson eindringt: »Hat sich der Judenwald als diskursiver Ort geöffnet?«<sup>10</sup>, so der in Butlerscher Frageform formulierte Kommentar dazu in Vivians innerem Monolog. Die Öffnung des Körpers als Öffnung des diskursiven Ortes – möglich ist das so nur in der (eben immateriellen) Kunst, die hier Theoreme Butlers performativ ausagiert. Zur Inszenierung gehört der Aufbau einer wenigstens rudimentären Handlungs- und Figurenkonstellation, die hier durch Vivian, die »perplexe Soldatentochter im weißen Tenniskleid«, das auf Martina Navratilova, eine der Heroinnen der Lesbenkultur, anspielt, und die schwangere Korinna gebildet wird, die Butlers »lesbischen Phallus«<sup>11</sup> in Form eines Dildos materialisiert. Genau diese Materialisierung, das performative Nach-Inszenieren abstrakter Theoreme des dekonstruktiven Feminismus durch die Figuren des Romans, bringt einen Abstand zwischen Butlers Theorie und dem romanesken Nach-Schreiben dieser Theorie ins Spiel, der nicht anders denn als ironisch zu bezeichnen ist.

Dazu kommt hier die strukturelle Ironie. Im Interview mit Daniel Lenz und Eric Pütz erläutert Meinecke, er erzeuge die Ironie in seinen Büchern »dauernd durch antiquierte, komplizierte, umständliche und seltsame Formen, Sprachformen«. »Also auch durch hypotaktische Manierismen und Zuschreibungsorgien«<sup>12</sup>. Letzteres wird an der hier untersuchten Stelle durch die Formulierung »Die perplexe Soldatentochter im weißen Tenniskleid« ausgeführt. In *The Church of John F. Kennedy* steht das noch sehr im Vordergrund, zum Beispiel in einer Szene, die in diesem Roman strukturell der Szene im Odenwald in *Tomboy* entspricht. Die Hauptfigur, der Deutsche Wenzel Assmann, der sich in den USA auf die Suche nach deutschen Relikten macht und dabei auf die Sekte der Amish People stößt, beobachtet von seinem Motel aus einige junge Frauen, die zu dieser Sekte gehören: »Die Amische schaute sich nach allen Seiten um und sprang kurzentschlossen in den für die Stauffer-Eltern toten Winkel, zwischen die schwarze Kutsche und des Deutschen Chevy. Assmann schlug das Herz fast

bis zum Hals; selten hatte er die Entblößung einer Frau so aufregend gefunden wie nun, da die junge Anabaptistin ihre kastanienbraunen Zöpfe löste.«<sup>13</sup> An sich ist schon bemerkenswert, daß Meinecke hier am Ende des 20. Jahrhunderts eine auch mit Batailleschen Kategorien der Transgression zu beschreibende Szene gelingt, die Körperlichkeit im Sinne von Pornographie auch nicht im entferntesten benötigt – eben »When Amish Go Bad«, wie ein Titel auf einer CD der Gruppe FSK lautet, zu der Thomas Meinecke gehört.<sup>14</sup> Die Amish gehören zu einer anderen Kultur, das heißt auch zu einem anderen semiotischen Code, in dem dann auch die an Semiotik gebundenen Transgressionen anders verlaufen als in der Mainstream-Kultur. Meinecke zeigt damit einmal mehr die Relativität und Scheinhaftigkeit aller scheinbar fixen Ordnungen.

An der oben besprochenen Stelle in *Tomboy* wird die Ironie hergestellt durch ein Butler-Pastiche (die typische Frageform), wobei mit dem Pastiche – und das ist der entscheidende Punkt – einer der zentralen Begriffe Butlers aufgegriffen wird. »Die parodistische Wiederholung der Geschlechtsidentität deckt zudem die Illusion der geschlechtlich bestimmten Identität (*gender identity*) auf, die als unergründliche Tiefe und innere Substanz erscheint.«<sup>15</sup> Es stellt sich ein »subversivels| Gelächter im Pastiche-Effekt«<sup>16</sup> ein, aber nicht über Butler oder auf Kosten Butlers, sondern mit Butler und dieser Spielform der Gender-Theorie. Andreas Böhn stellt in seinem Buch über das »Formzitat« fest, es gebe eine »Inkongruenz zwischen Pastiche und Vorlage, die auf der Mechanisierung beruht, aber keine Inkongruenz innerhalb des Pastiches, im Gegensatz zur Parodie. Je nach Betonung der Inkongruenz kann sich das Pastiche zwischen Hommage und Komik bewegen.«<sup>17</sup> Er belegt das mit einem Zitat aus Yves Sandres Kommentar zu Prousts *Pastiches et mélanges*, in dem es heißt: »Au niveau du style, il y a pastiche lorsqu'il y a ›reconnaissance‹ d'un trait propre au modèle qu'on a annoncé au lecteur, qui est donc prévisible. [...] Mais, dans le vrai pastiche, le lecteur perçoit en même temps une ressemblance et une différence, cette dernière provenant d'une concentration insolite de ›figures propre au modèle.«<sup>18</sup> Bei Meinecke markiert dieses Schwanken zwischen Hommage und Komik die Ironie<sup>19</sup>, die er im Interview als selbstironisch bezeichnet: »Wenn etwas ridikülisiert wird, dann meine Position, die des Schreibenden in gewissem Sinne, zumindest ironisiert.«<sup>20</sup> »Der ironische Code«, so Roland Barthes, »den der Diskurs selbst angibt, ist im Grunde das explizite Zitieren dessen, was andere sagen.«<sup>21</sup> Und: »Der Code ist eine Perspektive aus Zitaten, eine Luftspiegelung von Strukturen.«<sup>22</sup>

Zugleich verzichtet Meinecke auf »unergründliche Tiefe und innere Substanz« – seine Figuren sind Träger von Diskurselementen. Bei *Tomboy* handelt es sich im Unterschied zu *The Church of John F. Kennedy* dann auch nicht mehr wirklich um einen Montage-Roman<sup>23</sup>, sondern der aus der neueren Musik bezogene Begriff des Sampling markiert einen Unterschied. Meinecke erläu-

tert ihn so: »Beim Sampling gibt es eine Gleichzeitigkeit verschiedener Elemente. Mehrere Schichten sind möglich. Unter Montage stelle ich mir mehr eine Art analoges Nacheinander-Schneiden vor. Bei dem, was ich jetzt Sampling nenne, kannst du – etwas übertrieben – nur eine Silbe lang auf eine andere Ebene gehen, darunter liegt aber noch die Syntax von etwas ganz anderem.«<sup>24</sup> Die Syntax von etwas anderem, nicht etwa ein Tiefendiskurs, etwas Syntagmatisches und keine Essenz.

Das entspricht durchaus dem literarischen Pastiche-Begriff der Moderne, für den als herausragendes Beispiel das »Oxen of the Sun«-Kapitel aus Joyces *Ulysses* dienen kann. Einige Medizinstudenten sitzen in einer Entbindungsklinik zusammen und trinken. Der moderne Jedermann-Odysseus, Leopold Bloom, ist unter ihnen, um auf die Niederkunft einer ihm bekannten Frau zu warten. Am Ende des Kapitels wird das Kind geboren; parallel dazu präsentiert Joyce in diesem Kapitel eine Entwicklungsgeschichte der englischen Literatursprache, die vom Altenglischen zu Beginn bis zum zeitgenössischen Slang am Ende reicht – was nicht unbedingt einen teleologischen Prozeß darstellt. Das stilistische Mittel dafür ist ein multiples Pastiche, dessen Vorbilder von einer englischen Imitation des Mittellateinischen etwa Sallusts über Bunyan und Pepys bis zu Carlyle und einem betrunkenen Niedergang in der Gegenwart reichen. In einem Abschnitt zu Beginn, der ein Pastiche auf die *Travels* des Sir John Mandeville darstellt, heißt es etwa: »the traveller Leopold came there to be healed for he was sore wounded in his breast by a spear wherewith a horrible and dreadful dragon was smitten him«<sup>25</sup>. Aus dem Kontext des Romans kann man als Leser wissen, daß hier Bezug darauf genommen wird, daß Bloom von einer Biene gestochen worden ist. Was in diesem Kapitel Effekt des Pastiche und was »wirklich« geschehen ist – diese Frage wird zunehmend unentscheidbar.

Unter der Pastiche-Überlagerung stecken höchstens noch Banalitäten – wir haben es zu tun mit der reinen »Oberfläche« des pastichisierten Stils, ohne daß jeweils irgendeine parodistische Absicht zu erkennen wäre.<sup>26</sup> Die Frage »Was werden wir tragen?«<sup>27</sup>, mit der der Roman *Tomboy* endet, ist somit die entscheidende: Alles ist Oberfläche, es gibt vielleicht mehrere diskursive Schichten, die einander überlagern oder ineinander geschoben sind (»Wann immer es mir möglich ist, lasse ich zwei unterschiedliche Platten synchron laufen, deren Impulse sich erbaulich ineinander verschränken. Spannend daran sind jene Momente, in denen nicht klar auszumachen ist, welches Versatzstück welcher Quelle entstammt. In denen sich vermeintlich Disparates zur Synthese mischt. In denen das Zitat seine Anführungszeichen verliert«<sup>28</sup>), aber darunter ist keine »Essenz« – natürlich auch keine feministische.<sup>29</sup> Dazu noch einmal der Roland Barthes von *S/Z*: »Ein mehrwertiger Text vollzieht nur dann seine konstitutive Duplizität bis zu Ende, wenn er die Entgegensetzung von wahr und falsch umstürzt, seine Äußerungen [...] keinen expliziten Autoritäten zuschreibt und wenn

er jeden Respekt vor Herkunft, Vaterschaft und Eigentum abwendet und die Stimme, die dem Text eine (organische) Einheit geben könnte, zerstört, kurz, wenn er mitleidlos und regelwidrig die Anführungszeichen abschafft, die, wie allgemein angenommen, *ehrlicher Weise* ein Zitat umgeben.«<sup>30</sup>

Wohl aber hat dieser Stil- und Sprachgebrauch etwas mit der Art der Auffassung von Welt zu tun. Wie Susan Bazargan es für »Oxen of the Sun« formuliert: »One of the basic intentions of the chapter, I believe, is to present the use of words as structures of consciousness through which we perceive the world.«<sup>31</sup> Insofern jedenfalls ist *Tomboy* tatsächlich die »literarische Archivierung eines Diskurses«<sup>32</sup>, es geht aber nicht nur darum, diesen Diskurs zu terminieren und zu lokalisieren, wie Moritz Baßler es sieht, sondern stärker um ein epistemologisches Problem: die Wahrnehmung der Welt durch einen Diskurs hindurch. Und das mag dann auch zeitlich markiert sein: die Wahrnehmung der Welt für eine bestimmte soziale Gruppe zu einer bestimmten Zeit unter Angabe derjenigen Wörter, die für diese besonders wichtig waren. »But to ask »what were Bloom's thoughts really like?« is a useless question since at this point Joyce's primary intention is not to reveal his character's thoughts but to explore the various ways language can shape and reshape our perception of any situation.«<sup>33</sup>

Die Gelungenheit von *Tomboy* beruht auf der Übereinstimmung der inszenatorischen Strategie mit dem Dargestellten – die poststrukturalistischen Thesen Butlers werden nicht nur be-sprochen, sondern ästhetisch inszeniert –, weil es Übereinstimmung gibt zwischen dem Ästhetischen als etwas Immateriellem, nur Diskursivem und den von Butler dargestellten feministischen Theoremen. (Ob man sich diesen Theoremen anschließen will, ist dabei völlig sekundär. Die Feststellung Claudia Bregers »Das poetologische Modell der Wiederholung von Diskursen im Theorie-Soundtrack scheint an Grenzen zu stoßen, wo die Frage zu stellen wäre, welche Konsequenzen der Diskurs über Bastarde für Angelas Performanz, deren Theoretisierung – oder ihr Leben haben könnte«<sup>34</sup> verfehlt damit – schon wegen des Pastiche-Charakters – den ästhetischen Status des Textes.) Wir haben es in *Tomboy* nicht mit einer tautologischen Verdoppelung zu tun, wie es in poststrukturalistischen Literatur-Exegesen häufig anzutreffen ist, sondern – und hier ist auch die ästhetische Differenz-Qualität zu suchen – mit einer ästhetisch-inszenatorischen »Wiederholung« (was erneut ein Schlüsselbegriff Judith Butlers ist<sup>35</sup>), einer performativen Ausformung feministisch-poststrukturalistischer Thesen im Feld des Romans. Sabine Kyora betont, daß in dieser Wiederholung beim »Zusammenstoß mit Elementen fiktiver Realität [...] auch der willkürliche, in gewisser Weise künstliche Charakter von Diskursformen deutlich« wird<sup>36</sup>.

*Tomboy* erscheint innerhalb von Meineckes Werk deshalb so gelungen, weil sein Programm des (auch politisch zu verstehenden) Nicht-Essentialismus von Gender, Ethnie, Nation usw. mit einem Theorie-Gebäude zusammenstößt, in

dem das Gleiche postuliert wird und das dabei mit Begriffen arbeitet, die eine literarische Ausagierung erlauben bzw. selbst quasi-ästhetische Kategorien verwendet, wenn man Performanz und Diskursivität als etwas dem Ästhetischen Nahekommendes verstehen will. Das Durchlässigwerden zwischen Theorie und Erzählung, zwischen Philosophie und Ästhetik, das seit dem späten Roland Barthes Grundtheorem des Poststrukturalismus ist, wird hier von zwei Seiten angegangen – bei Butler von der Theorie-Seite her, viel stärker aber noch bei Meinecke von der Literatur-Seite aus.

Die Differenz zwischen beidem – und vielleicht auch gleichzeitig die politische Dimension von Meineckes Buch – ist in der Selbst-Ironie zu suchen, die sich im (literarischen) Pastiche einstellt und zur (nicht-essentialistischen) Selbst-Infragestellung führt. Die Ironie hat dabei inzwischen die Materialität erreicht. Umberto Eco führt in seiner Auseinandersetzung mit dem Begriff Postmoderne das Gespräch zwischen Liebenden als Vergleich an – »Die postmoderne Haltung erscheint mir wie die eines Mannes, der eine kluge und sehr belesene Frau liebt und daher weiß, daß er ihr nicht sagen kann: ›Ich liebe dich inniglich, weil er weiß, daß sie weiß (und daß sie weiß, daß er weiß), daß diese Worte schon, sagen wir, von Liala geschrieben worden sind. Es gibt jedoch eine Lösung. Er kann ihr sagen: ›Wie jetzt Liala sagen würde: Ich liebe dich inniglich.«<sup>37</sup> Die Zitation, die die eigene Befindlichkeit ironisiert, ermöglicht es, etwas auszusagen, das zugleich einen Abstand zu sich selbst markiert und doch wieder sehr ernsthaft ist (und hier und jetzt ausgesprochen einen performativen Akt ausmachen könnte). Bei Meinecke findet etwas Vergleichbares in der wohl komischsten Szene des Buches statt: Vivian hat sich »versehentlich autoerotisch erregt«<sup>38</sup> – wobei das Versehentliche hierbei ebenso bezeichnend ist wie das *Autoerotische* –, kann aber vor sich selbst die eigene physische Empfindung nur zulassen, wenn sie dazu Foucault denkt. Der Text vollzieht diese Bewegung in enger Bindung an die Figurenperspektive mit. »Foucault lag schon richtig, dachte sie«<sup>39</sup> – usw. Wirklich »sexy«, um eine von Meineckes Vokabeln aufzunehmen, die schon auf der ersten Seite des Buches auftaucht, ist die Begegnung – der »intercourse« gleichsam – zwischen Diskursen, »Zuschreibungsorgien«<sup>40</sup> wiederum, die »gelesen« werden können (»Würde nun Vivians Laufmasche, den Steinbrüchen des Odenwalds gleich, jemals als sexy gelesen werden können?«<sup>41</sup>), die Uneindeutigkeit herstellen und zwischen Körperlichkeit und Zeichenhaftigkeit changieren. »Sexy« ist *Tomboy* in seiner ästhetischen Brillanz – und die ist so immateriell und unkörperlich wie nur denkbar; sie liefert aber ein Versprechen: »Verschieden von der zweiten Sexualität erscheint das *Sexyhafte* eines Körpers (das nicht seine Schönheit ist) in der Möglichkeit, daß in ihm die Liebespraxis markiert (phantasiert) werden kann, der der Körper in Gedanken unterzogen wird l...l. Ebenso könnte man meinen, daß es im Text hervorgehobene Sätze gibt, die *sexy* sind: es sind eben in ihrer Vereinze-

lung verwirrende Phrasen, so als wäre in ihnen das Versprechen, das uns Lesenden auf eine Sprachpraxis hin gegeben wird, so als würden wir nach ihnen suchen, eingedenk einer Wollust, *die weiß was sie will.*«<sup>42</sup> – »le plaisir du texte« nämlich; »die Lust am Text, das ist jener Moment, wo mein Körper seinen eigenen Ideen folgt – denn mein Körper hat nicht dieselben Ideen wie ich.«<sup>43</sup> Auch bei Barthes ist es nicht der pornographische Text, an dem sich die Lust entzündet<sup>44</sup>; Lektürepraxis und Körperpraxis stehen in einem Analogieverhältnis zueinander, wobei der Körper das Sekundäre ist, aus dem nur durch die Lektüre *jouissance* hervorgehen kann.

Es gibt hier eine Parallele zu Gustave Flauberts Roman *Bouvard et Pécuchet* – ein Buch, das in Meineckes bisher letztem Roman *Musik*<sup>45</sup> (2004) eine nicht unwichtige Rolle spielt. Nachdem die beiden französischen Kleinbürger alle Wissensgebiete auf ihre Praktikabilität durchgeprüft haben, die sich jeweils als chimärisch erweist, beschränken sie sich schließlich auf das Kopieren von Texten. Mit den Worten Michel Foucaults: »Denn kopieren heißt nichts *tun*, heißt die Bücher *sein*, die man kopiert, heißt diese unendlich kleine Ausstreckung der Sprache zu sein, die sich verdoppelt, heißt die Faltung des Diskurses auf sich selbst hin zu sein, heißt diese unsichtbare Existenz zu sein, die das vorübergehende Sprechen ins Unendliche des Rauschens verwandelt [...] Bouvard und Pécuchet triumphieren über alles, was dem Buch fremd ist und ihm widersteht, indem sie selbst zur kontinuierlichen Bewegung des Buches werden.«<sup>46</sup> In *Musik* ist an die Stelle des »endlosen Wucherns| des bedruckten Papiers«<sup>47</sup> das endlose Wuchern des Internets getreten, in das die Suchmaschinen eine heterogene Ordnung bringen, die Meinecke als Autor performativ in sein Buch verlängert. In diesem Buch wird etwas auf die Spitze getrieben, was in *Tomboy* bereits angelegt und in *Hellblau* (2001) schon ein Stück weiter forciert erscheint: die unendliche Wiederholung von mehr oder minder stereotypen Figuren aus einigen Segmenten des aktuellen Diskurses. Barthes beschreibt in *S/Z* am Beispiel von *Bouvard und Pécuchet* ein Verfahren, das sich unschwer auf Meinecke übertragen läßt: »Dieses Erbrechen von Stereotypen wird kaum durch die Ironie beschworen, denn sie kann [...] nur einen neuen Code (ein neues Stereotyp) den Codes, den Stereotypen, die sie beschwichtigen will, hinzufügen. Die einzige Macht des Schreibenden über das stereotype Schwindelerregende (dieses Schwindelerregende ist auch das der »Dummheit«, der »Vulgarität«) besteht darin, in ihm durch die Ausführung eines Textes, und nicht durch Parodie, ohne Anführungszeichen Eingang zu finden. Das hat Flaubert in *Bouvard und Pécuchet* getan: die beiden Kopisten sind Abschreiber von Codes (sie sind, wenn man so will, *dumm*); da sie aber selber der Klassendummheit, die sie umgibt, ausgesetzt sind, eröffnet der Text, der sie in Szene setzt, eine Zirkularität, in der niemand (auch nicht der Autor) andere in den Griff bekommt. Das ist eben die Funktion des Schreibens: lächerlich machen, die Macht (die Einschüch-

terung) der einen Sprache über eine andere zu annullieren, und jede Metasprache, sobald sie konstituiert ist, aufzulösen.«<sup>48</sup>

Der Autor wird zum ›Ausführer‹, zum Performer dessen, was er vorfindet, was ihm etwa die von Meinecke bevorzugte Suchmaschine Google vorgibt. Meinecke versucht das so zu erklären: »In diversen Abwehrbewegungen gegenüber herrschenden schriftstellerischen Konzepten habe ich gelernt, nicht als Autor, sondern gleichsam als Leser zu schreiben. Den Prozeß meines Lesens schriftlich wiederzugeben. Gefundenes Material, das ich nicht einmal verstanden haben muß, über das ich eben nicht Herr und Meister bin, durch mich hindurchfließen zu lassen.«<sup>49</sup> Doch das heißt nicht unbedingt, daß der Autor zwangsläufig tot ist – »Das autonome Subjekt ist abgeschafft. Und mit ihm der Autor«<sup>50</sup> –, nur muß er zu sich selbst in einer selbstironischen Haltung stehen, zu der offenbar gehört, daß er sich selbst als Autor für tot erklärt – und damit »mit sich selbst im Streit liegt«, was wiederum eines der Hauptthemen und -motive des Romans *Tomboy* ist, wie Thomas Groß in einer Rezension des Buches festgestellt hat.<sup>51</sup> Das richtet sich gegen eine »Eigentlichkeit« von Texten, was wiederum politisch zu verstehen ist, wie in *Hellblau* deutlich wird: »Eigentümliches Wort: Eigentlich. Zumal im Zusammenhang dieses das sogenannte Eigene, das vermeintlich autonome Subjekt, nicht selten sehr raffiniert dekonstruierenden Genres namens Techno.«<sup>52</sup> Die ständige Nennung von nur Insidern bekannten Labels, Songs und Interpreten in diesem Buch entfaltet metafictional den schönen Satz aus *Hellblau* über Techno: »Alle tanzen, doch niemand kennt die Platten.«<sup>53</sup> Dazu gehört auch das ständige Pastichisieren, ohne daß dem Leser, außer dem Gefühl, gerade ein Pastiche zu lesen, jeweils immer klar wäre, was Vorlage für das Pastiche ist<sup>54</sup> – ohnehin haben wir es auch hier häufig mit einem multiplen Pastiche zu tun, bei dem, nach Meineckes zitierter Definition des Sampling, ständig von einem zum nächsten und wieder zurück gewechselt wird.

Ironie ist etwas, das die selbstgewisse Identität aufhebt: »ironic meaning [...] is something that ›happens‹ rather than something that simply exists. And it happens in discourse, in usage, in the dynamic space of the interaction of text, context, and interpreter [...] irony is [...] a communicative *process*«<sup>55</sup> und damit etwas Performatives. Meinecke überträgt dieses Phänomen auf die Figurenebene seiner Texte, wenn er sagt, »daß ich den Begriff der Identität nicht als einen Zustand begreife, sondern als eine Tätigkeit. Und das performative Element dabei – was sie lesen, was sie tun – läßt bei mir auch die Figuren erstehen. Ich kann zuschauen, wie meine Figuren zu irgend etwas werden, von dem ich vorher nichts wußte.«<sup>56</sup> Meineckes Auffassung von Politik – Struktur von Sprache<sup>57</sup> mehr noch als von Gesellschaft – wird somit zum ästhetischen Prinzip seiner Texte gemacht. Mit Judith Butler ist das als politisch zu verstehen: »Die Dekonstruktion der Identität beinhaltet keine Dekonstruktion der Politik; vielmehr stellt sie gerade jene Termini, in denen sich die Identität artikuliert, als politisch dar.«<sup>58</sup>



II

»Glatte Oberfläche ist das Hauptmerkmal eines Diskurses...«  
Lewis Carroll: *The Dynamics of a parti-cle*<sup>59</sup>

Was im ersten Teil dieser Untersuchung festgestellt wurde, soll nunmehr an einem Beispiel, einem knapp eine Seite langen Abschnitt etwa 40 Seiten vor Schluß des Romans *Tomboy*, überprüft werden.

Bevor Korinna sich mit Vivian in den Judenwald begibt, um es zum Höhepunkt des Romans kommen zu lassen, betrachtet sich diese im Spiegel: »Sie ging in die Küche, um sich den unmöglichen kirschroten Lippenstift, den ihre Freundin ihr aufgetragen hatte, abzutupfen, und als sie ihr Spiegelbild in Heiners albernem Coca-Cola-Spiegel sah, dachte sie, womöglich zum ersten Mal in ihrem Leben: Das ist eine Amerikanerin; weniger: das bin ich, eher schon: das ist ich. Ich setzt sich hin.«<sup>60</sup> Natürlich sind wir hier wieder mitten in einem Theorie-Pastiche. Als getreue Anhängerin des poststrukturalistischen Feminismus dürfte sich Vivian eigentlich gar nicht im Spiegel sehen. »Das Reale der Frau, beziehungsweise die reale Frau, kann gar nicht exakt repräsentiert werden, weil ihre Funktion ja diejenige ist, den Mann zu repräsentieren. Sie ist der Spiegel und deshalb, logischerweise, darin nie zu sehen.«<sup>61</sup> Der Text nennt hier »Peggy Phelan von der New York University« als Quelle, aber zu denken ist sicher auch an die an anderen Stellen präsente Luce Irigaray und ihr Buch *Speculum. Spiegel des anderen Geschlechts*<sup>62</sup>. Die Präsenz der feministischen Lacan-Schülerin Irigaray ist hier ebensowenig überraschend wie der Bezug zur Spiegel-Kategorie bei Lacan selbst<sup>63</sup>. Eingerahmt sind hier beide durch das »männliche« Zeichen Heiners, des Lebensgefährten Korinnas, das zugleich ein kulturelles Zeichen ist: das Coca-Cola-Emblem. Beide zusammen sorgen dafür, daß Vivian plötzlich eine Identität anzunehmen scheint, eine amerikanische, die sie zugleich von sich entfernt: Ihr Ich wechselt in die Dritte Person.

Dann aber kommt Lewis Carroll ins Spiel: »Und so weiter. Lewis Carroll: Sogleich war Alice durch das Glas geschlüpft und flink in das Spiegelzimmer hinabgesprungen. Lag hinter Heiners Spiegel Amerika? Das letzte Kapitel von Alice hinter den Spiegeln hieß: Wer träumte wen? Alice fragte ihre Katze: Hat mich der Schwarze König wirklich geträumt, Mieke? Du warst doch seine Frau, mein Kleines.«<sup>64</sup> Das ist nun kein Carroll-Pastiche, sondern wörtliches Zitat aus Christian Enzensbergers Übersetzung von Carrolls *Through the Looking Glass*<sup>65</sup> (1872), der Fortsetzung von *Alice's Adventures in Wonderland*. Wie kommt dieses Zitat hierher? 50 Seiten vorher liest Vivian Ernst Bloch, *Das Prinzip Hoffnung*, Dritter Teil: »Wunschbilder im Spiegel«<sup>66</sup>. Der Text zitiert dazu aus dem Kapitel »Sich schöner machen, als man ist«<sup>67</sup>. »Nächster Abschnitt: Was einem heute der Spiegel erzählt. Vivians Verweis: Was der Spiegel einst dem Mädchenfreund Lewis Carroll erzählte. Dessen Buch Alice hinter den Spiegeln

besorgen.«<sup>68</sup> Bei Bloch findet sich an dieser Stelle kein Verweis auf Carroll. 50 Seiten später hat sich Vivian das Buch offensichtlich nicht nur besorgt, sondern es auch gelesen, und der Text gibt wieder, was sie dort gelesen hat. Alice befindet sich mit ihren zwei Katzen im Salon eines viktorianischen Hauses und sinniert darüber, wie es wohl im Haus, das im Spiegel über dem Kamin sichtbar ist, aussehen mag. Sie klettert auf den Kaminsims, und schon befindet sie sich auf der anderen Seite des Spiegels. Dort stellt sich heraus, daß nur die Vorderseite aller Dinge, die im Spiegel von der anderen Seite zu sehen sind, zwar spiegelverkehrte, aber ansonsten getreue Abbilder der Dinge im Wohnzimmer sind. Die Rückseite der Dinge aber und alles, was im Spiegel nicht zu sehen ist, sind völlig fremdartig. Alice findet sich in einer Welt wieder, die nach den Regeln des Schachspiels funktioniert, und so tut es über weite Strecken hinweg auch der Text, was ihn zu einem Vorläufer gewisser avantgardistischer Strömungen des 20. Jahrhunderts – man denke an Georges Perecs *La vie mode d'emploi* – werden läßt. Am Schluß des Buches stellt sich dann die von Meinecke zitierte Frage: Hat Alice alles geträumt, oder war sie Teil eines Traums des Schwarzen Königs?

Berücksichtigt man den Kontext bei Meinecke, also Vivian, die sich im Spiegel als (fremde) Amerikanerin erkennt, ergeben sich noch einige Weiterungen, die Unterschiede zwischen dem englischen Original und Enzensbergers Übersetzung betreffen, Unterschiede, die offenbar etwas mit kulturellen Differenzen zu tun haben. In Carrolls Original ist der Schwarze König gar nicht schwarz, sondern, wie auch die Königin, red, also rot. Der Übersetzer unterdrückt diese für deutsche Leser fremde Qualität und macht, am Beginn des letzten Kapitels, aus »Your Red Majesty shouldn't purr so loud«<sup>69</sup> ein »Eure Majestät sollten nicht so laut schnurren«<sup>70</sup>, und die Frage (wir denken an Butler) »Hat mich der Schwarze König wirklich geträumt, Mieze?«<sup>71</sup> lautet im Original »Was it the Red King, Kitty?«<sup>72</sup>

Sind die Zitate hier – und weiter geht es mit einem assoziativen Verweis auf Virginia Woolfs *A Room of One's Own* – nicht ein Beleg dafür, daß wir es doch mit einem Tiefendiskurs zu tun haben und nicht mit Oberfläche, wie sie zum Pastiche gehört? Ist der eben anvisierte Weg in den intertextuellen Kontext der Zitate nicht ein Weg in die Tiefe? Gilles Deleuze gibt in seiner Carroll-Exegese in der *Logique du sens* darauf eine Antwort. Schon für *Alice's Adventures in Wonderland*, wo Alice in einem Kaninchenloch in die Tiefe rutscht, heißt es dort: »Je weiter man jedoch in der Erzählung vorankommt, machen die Bewegungen des Versenkens und Vergrabens seitlichen Gleitbewegungen von links nach rechts und von rechts nach links Platz. Die Tiere der Tiefen werden nebensächlich und machen den außerordentlich schmalen *Kartenfiguren* Platz. Man könnte sagen, daß die alte Tiefe sich in Breite gestreckt hat, zur Weite wurde. Das Unbegrenzt-Werden erstreckt sich nun vollständig in diese wiedergekehrte Breite. Tief hat aufgehört, ein Kompliment zu sein [...] Alice durchlebt also nicht mehrfache Abenteuer,

sondern ein einziges: ihren Aufstieg an die Oberfläche, ihre Mißbilligung der falschen Tiefe, ihre Entdeckung, daß sich alles an Grenzen ereignet.«<sup>73</sup>

Und das gilt laut Deleuze noch mehr für *Alice hinter den Spiegeln*: »Hier werden die Ereignisse in ihrem radikalen Unterschied zu den Dingen gar nicht mehr in der Tiefe, sondern auf der Oberfläche, in diesem dünnen unkörperlichen Dunst gesucht, den die Körper ausströmen, Häutchen ohne Volumen, das sie umspannt, Spiegel, der sie reflektiert, Schachbrett, auf dem sie planmäßig versetzt werden. Alice kann nicht mehr versinken, sie befreit ihr unkörperliches Double. *Wir gehen von den Körpern zum Unkörperlichen über, indem wir dem Grenzverlauf folgen, indem wir über die Oberfläche entlanggleiten.*«<sup>74</sup> Damit sind wir doch wieder beim Diskurs des Nicht-Essentiellen, der die Tiefe auflöst zugunsten multipler Diskursschichten. Vielleicht könnte man das Reich außerhalb des im Spiegel Gespiegelten vergleichen mit dem, was intertextuell neben den Zitaten steht, *Kontext*, *Konnotation*, die die Bedeutung des Zitierten wieder relativiert, ihm seine scheinbar feste Bedeutung, seine Essenz, nimmt. Der Spiegel ist eine Oberfläche, wie das Zitat eine Oberfläche ist, aber wenn wir durch diese Oberfläche hindurchgehen, das zeigt Deleuze an Carroll, landen wir nicht in der Tiefe, sondern gewissermaßen in der Breite, im Syntagma, im Nebeneinander der Diskurselemente, die uns durch das ganze Buch, aus dem eben zitiert wurde, hindurchführen könnte.

Meineckes Benutzung der Intertextualität in *Tomboy*, die Carroll neben Lacan stellt, vor allem aber neben Virginia Woolf, Venus Xtravaganza<sup>75</sup> und *King Kong und die weiße Frau* – gleichzeitig – löst den Tiefendiskurs, den Subtext, auf zugunsten von Kontext, die Essentialität zugunsten von diskursiver Oberfläche, deren Identität nur scheinbar ist, eine politisch zu verstehende performative Zuschreibung, die bei Meinecke nicht zu trennen ist von *performance*: »Selbst auf postkolonialen, südostasiatischen Transvestiten-Schönheitswettbewerben war es gar keine Frage, daß alle auch nur im entferntesten aussichtsreichen Kandidaten wie weiße, angelsächsische, protestantische, mittelständische, heterosexuelle, kurzum wie westliche US-Amerikanerinnen aussehen mußten: The global American otherness, in aller Welt imaginiert, in aller Welt beschworen.«<sup>76</sup>

#### Anmerkungen

---

1 Thomas Meinecke: *The Church of John F. Kennedy. Roman*, 3. Aufl., Frankfurt/Main 1997.

2 Thomas Meinecke: *Tomboy. Roman*, Frankfurt/Main 1998.

3 Silvio Vietta, Hans-Georg Kemper: *Expressionismus*, 2., bibliographisch ergänzte Aufl., München 1983, S. 162.

4 Naomi Schor: *Dieser Essentialismus, der keiner ist - Irigaray begreifen*, in: Barbara Vinken (Hg.): *Dekonstruktiver Feminismus. Literaturwissenschaft in Amerika*, Frankfurt/Main 1992, S. 222.

5 Ebd.

- 6 Judith Butler: *Das Unbehagen der Geschlechter*, aus dem Amerikanischen von Kathrina Menke, Frankfurt/Main 2003, S. 200.
- 7 Ebd., S. 208.
- 8 Vgl. ebd., S. 193, und Meinecke: *Tomboy*, S. 47.
- 9 Gilles Deleuze: *Proust und die Zeichen*, Frankfurt/Main-Berlin-Wien 1978, S. 35.
- 10 Meinecke: *Tomboy*, S. 216.
- 11 Ebd.
- 12 Thomas Meinecke: *Ich muss nicht schreiben, um nicht verrückt zu werden*, in: Daniel Lenz, Eric Pütz (Hg.): *LebensBeschreibungen. Zwanzig Gespräche mit Schriftstellern*, München 2000, S. 150.
- 13 Meinecke: *The Church*, S. 205.
- 14 FSK: *International*, CD, Sub up Records, 1996.
- 15 Butler: *Unbehagen*, S. 215.
- 16 Ebd.
- 17 Andreas Böhn: *Das Formzitat. Bestimmung einer Textstrategie im Spannungsfeld zwischen Intertextualitätsforschung und Gattungstheorie*, Berlin 2001, S. 58.
- 18 Yves Sandre: Kommentar in: Marcel Proust: *Contre Sainte Beuve, précède de Pastiches et mélanges* et suivi de *Essais et articles*, hg. von Pierre Clarac und Yves Sandre, Paris 1971, S. 689 (zitiert nach Böhn: *Formzitat*, S. 58).
- 19 Gérard Genette definiert das Pastiche als »jenes nicht-satirische Register der Nachahmung, das nur in den seltensten Fällen neutral bleiben kann und dem nur die Wahl zwischen Verspottung und bewundernder Anlehnung bleibt – auf die Gefahr hin, beides zu einem mehrdeutigen Register zu vermengen« (Gérard Genette: *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*, aus dem Französischen von Wolfram Bayer und Dieter Hornig, Frankfurt/Main 1993, S. 131). Wobei in bezug auf Meinecke wohl nicht von einer »Gefahr« zu sprechen wäre. Daß das Pastiche als solches »Ausdruck von Ironie« sein kann, betont auch Karrer (Wolfgang Karrer: *Parodie, Travestie, Pastiche*, München 1977, S. 32) mit Hempel (Wido Hempel: *Parodie, Travestie und Pastiche*, in: *GRM*, 46 (1965), S. 150–176). Zugleich hat man das Pastiche als eines der wichtigsten Verfahren der künstlerischen Postmoderne herausgestellt. Vgl. dazu Judith Ryan: *Pastiche und Postmoderne. Patrick Süskinds Roman »Das Parfum«*, in: Paul Michael Lützeler (Hg.): *Spätmoderne und Postmoderne*, Frankfurt/Main 1991, und Ingeborg Hoesterey: *Ästhetische Postmoderne und deutschsprachige Literatur*, in: Robert Weninger, Brigitte Roszbacher (Hg.): *Wendzeiten. Zeitenwenden. Positionsbestimmungen zur deutschsprachigen Literatur 1945-1995*, Tübingen 1997, bes. S. 105–109.
- 20 Meinecke: *Ich muss nicht schreiben*, S. 151.
- 21 Roland Barthes: *SZ*, aus dem Französischen von Jürgen Hoch, Frankfurt/Main 1976, S. 49.
- 22 Ebd., S. 25.
- 23 Vgl. etwa Jörg Drews: *Flott, frech, fröhlich, frei, kurz und gut: Fun! Thomas Meineckes kesser und kluger Roman »The Church of John F. Kennedy«*, in: Drews: *Luftgeister und Erdschwere. Rezensionen zur deutschen Literatur 1967-1999*, Frankfurt/Main 1999, S. 252: »Zugleich ist dies ein ausgepichtes Montage-Roman«.
- 24 *Gesammeltes Gedankenmaterial. Der Romancier Thomas Meinecke im Gespräch mit Charlotte Brombach und Ulrich Rüdenauer*, in: *Frankfurter Rundschau*, 21.3.1998.
- 25 James Joyce: *Ulysses. The Corrected Text*, edited by Hans Walter Gabler with Wolfhard Steppe and Claus Melchior, New York 1986, S. 317.
- 26 Das unterscheidet die Butler-Pastiches in *Tomboy* von zum Beispiel den Pastiches auf Hélène Cixous oder Luce Irigaray in A.S. Byatts *Possession* (London 1990), die,

- wie Ingeborg Hoesterey bemerkt, den Status von »theory parodies« innehaben (Ingeborg Hoesterey: *Pastiche. Cultural Memory in Art, Film, Literature*, Bloomington-Indianapolis 2001, S. 94). Vgl. auch dies.: *Das postmoderne Pastiche*, in: Paul Michael Lützeler (Hg.): *Räume der literarischen Postmoderne. Gender, Performativität, Globalisierung*, Tübingen 2000.
- 27 Meinecke: *Tomboy*, S. 251.
- 28 Thomas Meinecke: *Ich als Text (Extended Version)*, in: Ute-Christine Krupp, Ulrike Janssen (Hg.): *Zuerst bin ich immer Leser. Prosa schreiben heute*, Frankfurt/Main 2000, S. 23.
- 29 Vgl. dazu Sabine Kyora: »Die Darstellung des Kleidercodes ist eine der Möglichkeiten, um hohe Sprachformen und symbolische Sinnhaftigkeit taktisch zu umgehen. Sie bleibt auf der Oberfläche, zeigt aber trotzdem die Bedeutungsmöglichkeiten, die durch Mode in Umlauf gebracht werden.« (Sabine Kyora: *Postmoderne Stile. Überlegungen zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, in: *ZfdPh*, 122 [2003], S. 301).
- 30 Barthes: *S/Z*, S. 49.
- 31 Susan Bazargan: *Oxen of the Sun: Maternity, Language, and History*, in: *James Joyce Quarterly*, 22 (1985), S. 274.
- 32 Moritz Baßler: *Der deutsche Pop-Roman. Die neuen Archivisten*, München 2002, S. 135.
- 33 Bazargan: *Oxen*, S. 276.
- 34 Claudia Breger: *Postmoderne Inszenierungen von Gender in der Literatur: Meinecke, Schmidt, Roes*, in: Lützeler (Hg.): *Räume*, S. 106.
- 35 Vgl. etwa Butler: *Unbehagen*, S. 213.
- 36 Kyora: *Postmoderne Stile*, S. 300.
- 37 Umberto Eco: *Nachschrift zum »Namen der Rose«*, 6. Aufl., München-Wien 1985, S. 78 f.
- 38 Meinecke: *Tomboy*, S. 68.
- 39 Ebd.
- 40 Meinecke: *Ich muss nicht schreiben*, S. 150.
- 41 Meinecke: *Tomboy*, S. 7.
- 42 Roland Barthes: *Über mich selbst*, aus dem Französischen von Jürgen Hoch, München 1978, S. 178.
- 43 Roland Barthes: *Die Lust am Text*, aus dem Französischen von Traugott König, Frankfurt/Main 1986, S. 26.
- 44 »Der Text der Lust ist nicht zwangsläufig der, der von Lust berichtet, der Text der Wollust ist niemals der, der eine Wollust erzählt.« (Barthes: *Lust am Text*, S. 83) Das unterscheidet Meinecke auch von Thomas Hettche, bei dem es ebenfalls um das Verhältnis von Körperlichkeit und Inszenierung geht, wobei dieser aber von pornographischen Texten ausgeht. Vgl. dazu Axel Dunker: »Welcome to Compuserve«. *Sinnlichkeit und mediale Virtualität in Thomas Hettches »Animationen«*, in: Axel Dunker, Frank Zipfel (Hg.): *Literatur@Internet*, Bielefeld (im Erscheinen).
- 45 Vgl. Thomas Meinecke: *Musik. Roman*, Frankfurt/Main 2004, S. 358 f.
- 46 Michel Foucault: Nachwort Izu: Gustave Flaubert, *Die Versuchung des heiligen Antonius*, in: Foucault: *Schriften zur Literatur*, hg. von Daniel Defert und François Ewald unter Mitarbeit von Jacques Lagrange, Frankfurt/Main 2003, S. 141.
- 47 Ebd., S. 137.
- 48 Barthes: *S/Z*, S. 101 f.
- 49 Meinecke: *Ich als Text*, S. 20 f.
- 50 Ebd., S. 20 f. In *Hellblau* bezieht Meinecke dieses Theorem explizit auf Roland Barthes (Thomas Meinecke: *Hellblau. Roman*, Frankfurt/Main 2001, S. 323). Vgl.

- Roland Barthes: *Der Tod des Autors*, in: Uwe Wirth (Hg.): *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt/Main 2002.
- 51 Thomas Groß: *Sohn des Krauts. Der Autor als literarischer Plattenspieler*, in: *taz*, 18.9.1998.
- 52 Meinecke: *Hellblau*, S. 101.
- 53 Ebd., S. 104.
- 54 Vgl. dazu Umberto Eco: »Ich erwartete nicht, daß meine Leser all diese Zitate erkennen würden (ich selbst kann sie heute nicht mehr genau identifizieren und auseinanderhalten), aber sicher wünschte ich mir, daß die versierteren Leser den Schatten eines *déjà vu* verspürten.« (Umberto Eco: *Intertextuelle Ironie und mehrdimensionale Lektüre*, in: Eco: *Die Bücher und das Paradies. Über Literatur*, München-Wien 2003, S. 229).
- 55 Linda Hutcheon: *Irony's Edge. The Theory and Politics of Irony*, London-New York 1995, S. 58.
- 56 Ulrich Rüdenuer, Thomas Meinecke: *Der Reiz des Rhizomatischen. Ein Gespräch mit Thomas Meinecke über Schreiben unter dem Vorzeichen von Techno, die Faszination für bestimmte Orte und hellblaues Frottee*, in: *Sprache im technischen Zeitalter*, 40 (2002), Nr. 161, S. 110.
- 57 »Im dekonstruktiven Feminismus zum Beispiel wird in die Struktur der Sprache gekrochen und daraus politischer Klartext gemacht.« (Ebd., S. 106).
- 58 Butler: *Unbehagen*, S. 218.
- 59 Zitiert nach Gilles Deleuze: *Logik des Sinns*, aus dem Französischen von Bernhard Dieckmann, Frankfurt/Main 1993, S. 28.
- 60 Meinecke: *Tomboy*, S. 208 f.
- 61 Ebd., S. 56.
- 62 Luce Irigaray: *Speculum. Spiegel des anderen Geschlechts*, Frankfurt/Main 1980.
- 63 Jacques Lacan: *Das Spiegelstadium als Bildner der Ich-Funktion*, in: Lacan: *Schriften I*, ausgewählt und hg. von Norbert Haas, Weinheim-Berlin, 3. korr. Aufl. 1991.
- 64 Meinecke: *Tomboy*, S. 209.
- 65 Lewis Carroll: *Alice hinter den Spiegeln*, übersetzt von Christian Enzensberger, 4. Aufl., Frankfurt/Main 1980, S. 22/145.
- 66 Meinecke: *Tomboy*, S. 160.
- 67 Ernst Bloch: *Das Prinzip Hoffnung*, Werkausgabe Bd. 5, 4. Aufl., Frankfurt/Main 1993, S. 395.
- 68 Meinecke: *Tomboy*, S. 160.
- 69 Lewis Carroll: *The Annotated Alice. Alice's Adventures in Wonderland and Through the Looking Glass*, with an introduction and notes by Martin Gardner, Harmondsworth 1985, S. 341.
- 70 Carroll: *Alice hinter den Spiegeln*, S. 142.
- 71 Ebd., S. 145.
- 72 Carroll: *Annotated Alice*, S. 344.
- 73 Deleuze: *Logik*, S. 25.
- 74 Ebd., S. 26. Hervorhebung im Original.
- 75 Auf diese Figur und den Film *Paris Is Burning* bezieht sich Judith Butler in ihrem Buch *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of »Sex«* (New York 1997). Vgl. dazu und zu Butlers Begriffen der Wiederholung und des Zitats Cordula Lemke: *Widerstandsfähigkeit des Zitierens in Judith Butlers »Bodies That Matter« und Howard Barkers »Judith«*, in: Andrea Gutenberg, Ralph J. Poole (Hg.): *Zitier-Fähigkeit. Findungen und Erfindungen des Anderen*, Berlin 2001, bes. S. 123-126.
- 76 Meinecke: *Tomboy*, S. 209.