



Daniel Inäbnit



Angebliche Huren

Prostitutionsketterie in
zeitgenössischen Drag-Performances

Materialien des ITW Bern 20

**Herausgegeben von Beate Hochholdinger-Reiterer
Institut für Theaterwissenschaft der Universität Bern**

Daniel Inäbnit

Angebliche Huren

**Prostitutionskoketterie in
zeitgenössischen Drag-Performances**

CHRONOS

Publiziert mit Unterstützung des Schweizerischen Nationalfonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung.

Publiziert mit Unterstützung des Instituts für Theaterwissenschaft der Universität Bern.



Informationen zum Verlagsprogramm
www.chronos-verlag.ch

Umschlagbild: Jacky-Oh Weinhaus. Foto: Maximilian Pilling, Berlin.

© 2023 Chronos Verlag, Zürich
Print: ISBN 9978-3-0340-1688-9
E-Book (PDF): DOI 10.33057/chronos.1688

Inhalt

	Vorwort	9
	Dank	11
1	Einleitung	13
1.1	Fragestellungen und Ausgangslage	15
1.2	Prostitution: Annäherung an eine Begriffsbestimmung	23
1.3	Sexistisch, obszön, subversiv?	28
2	Methoden, Theorien und Material	43
2.1	Queer Theory / Queer Reading	44
2.1.1	Problematisierte Begriffsverwendungen: <LGBTIQ*> und <queer>	46
2.1.2	Problematisierte Begriffsverwendungen: <Community>	48
2.1.3	Anmerkungen zum sogenannten Gendern	50
2.2	Intersektionalität und Queer of Color Critique	52
2.3	Kollektivsymbolik	56
2.4	Blickrichtungen	63
2.5	<Scheitern>	65
2.6	Ein <prostitutives Image>?	67
2.7	Ergänzende Kommentare	70
2.8	Ein Posting als theatrales Ereignis?	72
2.9	Queere und digitale Räume	84
3	Drag-Performances: Ein Annäherungsversuch	89
3.1	Zur theaterhistorischen Kontextualisierung von Drag	90
3.2	Was ist Drag? Blick auf den Forschungsstand	95
3.3	Blickregime und <Effemination>	106
3.4	Zur Genealogie des Begriffs: Vom <Kokettieren> und <Spielen>	113
3.4.1	Zeitgenössischer Drag im Lichte des Comödien-Stils nach Baumbach	116
3.4.2	Die Drag-Persona im Lichte des Harlekin-Prinzips	119
3.4.3	Die Drag-Persona – eine Rolle, eine Kunstfigur?	124
4	«Nuttiges Schuhwerk» – Erkennungsmerkmal Kostümierung	141
4.1	Habitus-Konzepte	144
4.2	Kostümierungsbegriffe	145
4.2.1	«An der eigenen Karriere schneiden» – Kostümierung als handwerkliche Praxis	149
4.2.2	Zum US-amerikanischen Duktus	153
4.2.3	Zum US-amerikanischen Duktus in deutschsprachigen Drag-Performances	160

4.3	Herstellen, Beschaffen und ‹Anschaffen›	166
4.4	Darsteller*innen am Rande der (Kostüm-)Prostitution	172
4.5	Popkulturelle Referenzen	180
4.6	Zur Bedeutungskraft von Kostümierung	192
5	«Du Hure!» – «Yes. Hi!»: Erkennungsmerkmal Sprache	203
5.1	Zur Resignifikation von Pejorativa	206
5.1.1	‹I can respect a honest hoe, it's the sneaky bitches I don't like› – Beispiele	209
5.1.2	‹Hoeism› als digitales Diskursphänomen	216
5.1.3	‹Tucking› und ‹gagatondra!» – Sprechweisen im deutschsprachigen Drag	219
5.2	«Ich bin eine Nutte» – Beispiele aus deutschsprachigen Drag-Performances	223
5.3	Prostitutionsbezogene Pejorativa im Kontext queerer Lebensweisen	234
5.4	Prostitutionskoketterie – eine Strategie der ‹VerUneindeutigung›	240
6	Über die metaphorische und faktische Korrelation von Drag und Prostitution	245
6.1	Darsteller*innen als Huren – ein historischer Abriss	246
6.2	Gay Liberation: Unmöglich ohne Sexarbeiter*innen?	252
6.3	Warum immer wieder Berlin?	258
6.3.1	Berlin: Ursprungsort queerer Kultur?	260
6.3.2	Die Hure Berlin	265
6.3.3	Im Rausch Berlins	270
6.3.4	Berlin – Ort der queeren Prostitution	272
6.3.5	Tänzer*in, ‹Damenimitator›, Sexarbeiter*in, ‹Kokainist›?	275
6.4	Gute ‹Homosexuelle›, schlechte ‹Transennutten›	278
7	Fazit und Ausblick	287
8	Verzeichnisse und Bibliografie	293
8.1	Abkürzungen	293
8.2	Abbildungsverzeichnis	293
8.3	Verzeichnis genannter Drag-Performer*innen	293
8.4	Performances, Aufführungen, Veranstaltungen	295
8.5	Filme, Sendungen, Serien	298
8.6	Musiktitel	299
8.7	Internetquellen, Postings auf digitalen sozialen Medien	299
8.8	Primärliteratur	301
8.9	Sekundärliteratur	303
8.10	Presse- und Onlineartikel	325

Die Würde der Tunte ist unabschminkbar

Margot Schlönzke

Vorwort

Obwohl Drag-Performances als szenischer Ausdruck der LGBTIQ*-Community schlechthin gelten, wurden diese bisher in der deutschsprachigen Theaterwissenschaft nur marginal untersucht. Daniel Inäbnits Studie gibt erstmals Einblick in einen bis dato vorwiegend «Insidern» vorbehaltenen ästhetischen und gesellschaftlich-kulturellen Bereich. Mit dem von Inäbnit geprägten Neologismus «Prostitutionskokerterie» fokussiert er auf einen spezifischen Aspekt dieser Performances, wodurch ihm scharfsinnig eine historische Verortung zeitgenössischen Drags innerhalb des seit Jahrhunderten etablierten Prostitutionsdiskurses in Bezug auf Theater gelingt, der bisher immer die weibliche Schauspieler:in fokussierte und der durch vorliegende Arbeit nun um eine queere Perspektive erweitert wird. Darüber hinaus gerät durch Inäbnits Untersuchung erstmals die gehäufte Bezugnahme zeitgenössischer Drag-Performer:innen auf prostitutive Tätigkeiten überhaupt in den Blick und ermöglicht die kritische Befragung derartiger Referenzen. Sind diese als sexistisch, obszön, misogyn oder subversiv zu interpretieren?

In beeindruckender Art und Weise gelingt dem Verfasser die Zusammenführung des theaterhistorisch belegten Prostitutionsvorwurfs gegenüber Darsteller:innen mit zentralen historischen Ereignissen und Orten queerer Geschichte, wie Berlin als Ursprungsort queerer Kultur zu Beginn des 20. Jahrhunderts und der Gay-Liberations-Bewegung ab den späten 1960er-Jahren. Er stellt anschaulich den im kollektiven queeren (Un-)Bewussten vorhandenen Konnex zu Prostitutionsvorwurf und faktischer Prostitution dar und weist diesen gleichsam als historischen Resonanzraum für das Phänomen der untersuchten Prostitutionskokerterie in zeitgenössischen Drag-Performances aus. Damit gelingt Daniel Inäbnit nicht nur die Darstellung und Einschätzung eines ästhetischen Phänomens, sondern gleichermaßen eine Historiografie queerer Lebensrealitäten.

Dieser 20. Band der Reihe «Materialien des Instituts für Theaterwissenschaft Bern» verspricht aufgrund seiner interdisziplinären Ausrichtung und der innovativen Fragestellung, international und disziplinenübergreifend rezipiert zu werden.

Bern, im November 2022

Beate Hochholding-Reiterer

Dank

Bedanken möchte ich mich ganz herzlich bei allen Menschen, die mich auf dem Weg zur Einreichung des vorliegenden Texts begleitet und ermutigt haben.

Für stets konstruktiven Rat, überaus wertvolle Anmerkungen und unermüdliche Unterstützung in allen Belangen gilt mein verbindlichster Dank an erster Stelle meiner Supervisorin Frau Prof. Dr. Beate Hochholding-Reiterer. Ebenso aufrichtig danke ich meiner Zweitgutachterin Frau Prof. Dr. Christina Thurner sowie allen Teilnehmer*innen der Forschungskolloquien am Berner Institut für Theaterwissenschaft und der Berner Graduate School des Interdisziplinären Zentrums für Geschlechterforschung für die hilfreichen Ratschläge und das Interesse.

Der Dr. Joséfine de Kármán-Stiftung sei für die finanzielle Förderung in der Endphase des Schreibens besonders gedankt. Als freier Doktorand war ich während der ganzen Promotionsphase auf meine außerakademische Berufstätigkeit als Flugbegleiter angewiesen. Eine schöne Nebenerscheinung dieser Beschäftigung ist es, so weltweit unzähligen Drag-Performances beiwohnen zu können. Ein einträchtiges *Danke, Schwestern*!* drücke ich somit allen Drag-Performer*innen aus, die ich in den letzten Jahren kennenlernen durfte und die ich für ihre Furchtlosigkeit zutiefst bewundere.

In Worten ist letztlich nicht auszudrücken, wie unendlich dankbar ich meinem Lebenspartner Boris für alles bin. Ihm ist diese Arbeit gewidmet.

1 Einleitung

Michelle Visage: «You've won titles? What are those titles?»

Dahlia Sin: «Mostly just, you know, being on the train, being a whore. Those are more my titles. That's it.»¹

Im überfüllten Rauschgold, einer queeren Bar am Berliner Mehringdamm, begrüßt das Publikum mit lautstarkem Applaus seine Gastgeber*innen. Auf der Bühne im hinteren Teil des Lokals erscheinen Drag-Performer*innen Gitti Reinhardt und Jurassica Parka vor einer großen Leinwand, auf der in Kürze die Ausstrahlung von *Germany's Next Topmodel* zu sehen sein wird. Seit zehn Jahren lädt Jurassica Parka wöchentlich zu dieser mittlerweile stadtbekanntem Performance *Nuttengucken am Donnerswoch* ein. Dabei handelt es sich um ein satirisch kommentiertes Public Viewing der berechtigt kritisierten Casting-Sendung. Das in seiner umgangssprachlichen Bedeutung als pejorativ aufzufassende Wort «Nutte» erfährt in diesem Kontext gleich mehrere, anscheinend widersprüchliche Konnotationen. Die Auftretenden beziehen es nicht nur in problematischer Weise auf die durch den Fernsehsender ausbeuterisch zur Schau gestellten jungen Casting-Teilnehmer*innen, sondern auch auf ihr Publikum sowie auf sich selbst. Unter Beifall und ausgelassenem Jubel verkündet Jurassica: «Hallo ihr süßen Puppis! Ich habe mich heute extra passend zur Sendung wieder wahnsinnig nuttig angezogen, obwohl ich es mir figürlich eigentlich gar nicht mehr so leisten kann.»²

- 1 Aus der Sendung «RuPaul's Drag Race» (RPDR): Jurorin Michelle Visage fragt Drag-Kandidat*in Dahlia Sin, welche Wettbewerbe sie schon gewonnen habe. Vgl. RPDR (12. St., 2. Ep.). Regie: Nick Murray, USA 2020, 60 Min. Erstausstrahlung am 7. 3. 2020 auf VH1, 00:45:30.
- 2 «Nuttengucken am Donnerswoch». Regie: Jurassica Parka, Rauschgold Berlin, 8. 2. 2018 (A. d. V.). Anmerkung zu den Nachweisen: Das richtliniengemäße und einheitliche Nachweisen von Drag-Performances in Clubs oder Bars sowie von digital vermittelten oder hybriden Aufführungen birgt gewisse Schwierigkeiten. Unabhängig von der Lokalität und der Form ihrer Übermittlung werden hier sämtliche Drag-Performances intendiert im Sinne von «Theateraufführungen» nachgewiesen. Für einige der zu nennenden Performances erweisen sich Fragen nach der «Regie», des «Aufführungsortes» oder der «Premiere» begrifflicherweise als paradox. In diesen Fällen werden die entsprechenden Angaben ohne Kommentar ausgespart. Die aufgeführten Datumsangaben verweisen bei Performances in Kopräsenz auf den Zeitpunkt des Besuchs, bei digital vermittelten Performances auf deren Veröffentlichungsdatum im Internet. Der Zeitpunkt der letzten Rezeption von digitalen Drag-Formaten wird (analog dem Zugriffsdatum bei Internetbeiträgen) hinter der URL angegeben. Zum Digitalen vgl. Kap. 2.8. Zudem werden in dieser Arbeit einige Textfragmente aus Drag-Performances wiedergegeben. Die Zitierungen stammen aus Aufführungsnotizen des Verfassers (A. d. V.),

Diese Szene dauert nur wenige Sekunden, veranschaulicht aber deutlich, welche Momente in dieser Auseinandersetzung als ‹Prostitutionskoketterie in Drag-Performances› bezeichnet werden sollen. Zwischen zynischer (Selbst-)Beleidigung, (selbst)ermächtigendem Geusenwort und Kritik an der erbarmungslosen Kommerzialisierung von weiblichen* Körpern in den Medien schwingt der Begriff ‹Nutte› ironisch hin und her und widersetzt sich einer eindeutigen Einordnung.

Subliminaler, aber in ähnlich affirmativ anmutendem Duktus durchzieht das Thema Prostitution auch viele andere Drag-Performances. So lädt zum Beispiel Stella de Stroy zum *H*urenball*, einer queeren ‹open minded party›³ in Mannheim, ein. Als ‹schangelig›, also ‹billig› oder ‹schäbig› betitelt das Tuntentkollektiv Rat der Ranzigen nicht nur ihre Performance im Neuköllner SchwuZ, sondern ebenso sich selbst.⁴

Auch Barbie Breakout erzählt dem Anschein nach biografisch von ihren ersten Kostümierungsversuchen als Drag-Performer*in und kokettiert dabei unverfroren damit, wie sie sich trotz finanzieller Mittellosigkeit die gewünschte Garderobe beschaffen konnte:

Und der Ladenbesitzer war irgendwie ganz schön sexy und fand mich irgendwie auch gut. Und dann hat er gesagt, ich soll doch später nochmal wiederkommen und dann bin ich wirklich dahin, wie so ne Nutte, und hab mit dem Typen Sex gehabt im Lager und durfte danach das Oberteil umsonst mitnehmen. Fand ich natürlich super [...] und ich so: Yeah, I'm a prostitute!⁵

Diese Momente, die in dieser Arbeit als Prostitutionskoketterie in zeitgenössischen Drag-Performances bezeichnet werden, sind vor allem über das Anerkennen von Spannungen zu greifen. Wie zu zeigen ist, bedürfen diese einer multiperspektivischen Herangehensweise. Drag ist durchzogen von inneren Antagonismen, die, einer queertheoretischen Lesart folgend, oft über eine stringente, cisheteronormative Erklärungslogik hinausweisen oder sich ihr gänzlich widersetzen. Weiterhin ist es bedeutsam, festgehalten zu wissen, dass sich das hier im Fokus stehende Phänomen insbesondere in Nebenbemerkungen, intertextuellen Verweisen, Zuschreibungen oder Zeichen äußert. Bezugnahmen auf Prostitution sind oftmals lediglich in Fragmenten der zur Diskussion stehenden Performance-Beispiele zu finden. Selten ist Prostitution Hauptgegenstand einer ganzen Drag-Performance. Vielmehr schwingt das Phänomen, noch genauer zu definieren als eine Bezugnahme auf eine ‹prostitutive Kollektivsymbolik›, in einzelnen teils latenten, teils expliziten Spuren mit. Diese Momente bergen genügend Potenzial, um das in Rede stehende Phänomen zu veranschaulichen und zu kontextualisieren.

zweckmäßig verknüpft unter Auslassung von Paraverbalem. Falls nicht anders angegeben, haben diese Notizen/Mitschriften für alle aufgeführten Audio- und Filmausschnitte Gültigkeit.

- 3 ‹H*renball. Faschingsspecial. Heaven – open minded party›. Baton Rouge Mannheim, 10. 2. 2018.
- 4 ‹Schangelig – Die Show. Kinks & Queers & Tuntitunt Tunts›. Regie: Rat der Ranzigen, SchwuZ Berlin, 20. 9. 2019. Zum Begriff der ‹Tuntent› vgl. Kap. 4.2.3 und Henze 2019, S. 261–286. Zu Vokabular wie ‹schangelig› vgl. Kap. 5.1.3.
- 5 ‹tragisch, aber geil›. Regie: Barbie Breakout, 14. 11. 2020, 00:32:00.

Während des Theaterwissenschaftsstudiums war es ein spezifischer Augenblick, der das Interesse am ausgewählten Untersuchungsgegenstand besonders beflügelte: Das im Rahmen eines Theatergeschichtsseminars in anderen Zusammenhängen exemplarisch besprochene Couplet *Hannelore*⁶ von Claire Waldoff ließ aufgrund seiner kokettierenden Verweise auf Prostitution aufhorchen und evozierte gleichzeitig eine bis dahin unbemerkte intertextuelle Referenz zu einer zeitgenössischen Drag-Performer*in und LGBTIQ*-Aktivist*in, die den Namen Hannelore Vom Halleschen Tore trägt.

Im Gassenhauer von 1928 huldigt Waldoff einer jungen, nach heutigen Begriffen durchaus als queer zu lesenden Prostituierten: «[...] süßes reizendes Jeschöpfchen mit dem schönsten Bubiköpfchen keiner unterscheiden kann ob 'nu Weib iss oder Mann [...] Es hat mir einer anvertraut: Sie hat 'n Bräutjam und 'ne Braut.»⁷ In diesem Couplet über das «schönst[e] Kind vom halleschen Tore»,⁸ in dem intendiert nicht verständlich sein soll, ob es sich bei der besungenen Person um Waldoff selbst handelt, verweisen mehrere Begriffe in affirmierendem Duktus auf Prostitution. So sitzt Hannelore nach dem jährlichen, berühmten Ball der Schule Reimann frühmorgens «im Ludenstall», abgeleitet von «Lude» («Zuhälter») wohl als Bordell zu verstehen, und «neppt».⁹ Die satirisch-zweideutigen Zeilenpaare reflektieren das Image der androgynen Interpret*in unmissverständlich: Armut, Gewalt, Rausch, Prostitution und Queerness sind semantische Figuren, die Waldoff in den nicht institutionalisierten Aufführungsstätten nicht bürgerlicher Kreise wie Kasernen, Kneipen, Varietés oder Cabarets mit röhrendem Timbre idealisierte. All diese Komponenten lösen in vielerlei Hinsicht Assoziationen mit kontemporären Drag-Performances aus.

1.1 Fragestellungen und Ausgangslage

Wenn auch die Diskursgrenzen oszillieren mögen, bestehen, wie noch weiter auszuführen ist, zwischen der sozialen Realität der Prostitution (Sexarbeit) und dem metaphorischen Reden über (die Ästhetik der) Prostitution deutliche Unterschiede. In diesem Zwischenraum ist das Phänomen der Prostitutionskoketterie in theatralen Rahmungen aufzuspüren. Die Strategie, sich selbst in einem szenischen Vorgang als Prostituierte auszugeben, aber den Umstand, sexuelle Dienste gegen materielle Vergütung auszuüben, nicht (zwingend) zu erfüllen, um eine Atmosphäre des positiv besetzten Obszönen und/oder Subversiven zu erzeugen, soll in dieser Arbeit als

6 Vgl. «Hannelore» [1928]. Claire Waldoff: Wer schmeißt denn da mit Lehm? TIM The International Music Company, Hamburg 2003.

7 www.songtexte.com/uebersetzung/claire-waldoff/hannelore-deutsch-3bd6d494.html, 24. 1. 2021.

8 Ebd.

9 «Sie boxt sie foxt sie golft sie steppt und unter uns jesacht sie neppt» (www.songtexte.com/uebersetzung/claire-waldoff/hannelore-deutsch-3bd6d494.html, 24. 1. 2021). «Neppen», umgangssprachliches Verb mit der Bedeutung «jmdn. übervorteilen, von jmdm. überhöhte Preise verlangen [...] rotw. neppen «Unzucht treiben» [...] «unkeusch sein, ehebrechen»; verwandt mit rotw. Nepp« «Dirne»» (www.wissen.de/fremdwort/neppen, 24. 1. 2021).

«Prostitutionskoketterie» bestimmt werden.¹⁰ Das Kokettieren mit Prostitution beziehungsweise die euphemistisch-metaphorische Rede darüber bedarf keiner Realisierung eines Sexualakts im Tausch gegen einen materiellen Wert. Im Vordergrund soll hier ein Euphemismus stehen, der – wie zu zeigen ist – allerdings auch ironisch oder persiflierend gemeint sein kann und dadurch wiederum eine dysphemistische Konnotation erfährt. Der Begriff der Prostitutionskoketterie ist ein für den Zweck dieser Dissertation eigens geschaffener Neologismus, ein sogenanntes Augenblickskompositum, um das im Folgenden an zeitgenössischen Drag-Performances zu veranschaulichende Phänomen begrifflich fassen zu können.¹¹ Besonders zu berücksichtigen ist das Phänomen in Performances, die aus der sogenannten LGBTIQ*-Community hervorgehen und an ebendiese adressiert sind. Es ist zu fragen, warum gerade in dieser Umgebung, in dieser «Heterotopie», derart beträchtlich und frequent auf Prostitution rekurriert und mit ihr kokettiert wird.¹² Gleichzeitig ist aufzuzeigen, mit welchen Mitteln Drag-Performer*innen dieses Kokettieren vollziehen.

Bekanntermaßen fällt es schwer, beim Wahrnehmen einer Performance rezeptionsästhetische Eindrücke, Andeutungen oder eben spezifische atmosphärische Ausprägungen systematisch zu erfassen und zu objektivieren. Wie und warum erinnert, verweist oder spielt etwas im Aufführungsgeschehen mit putativen Erkennungsmerkmalen der Prostitution? Bezüglich Performances, die in einer LGBTIQ*-Community stattfinden, greifen Alyson Campbell und Stephen Farrier die Schwierigkeit einer Fassbarmachung oder Theoretisierung solcher Augenblicke (bei ihnen «moments» oder «movement») auf und erklären sie in ihrem Sammelband zu *Queer Dramaturgies* als kollektive Erfahrung, die sich durch ein gemeinsames Wissen der spezifischen Community konstituiert:

In particular we recognised that our encounters with the spaces of theatres, gay/lesbian bars and queer cabarets, the performances we saw in them and the people we saw them with, were about us experiencing something on a corporeal, gut level in a specific location at a particular time and being attracted to it. We knew something had happened to us, and the people around us, and we understood that it was connected to sexuality, community and identity. After those collective moments, it took us some time to figure out how to articulate, to theorise and to analyse them. [...] Analysing how this movement happens is one of the most important jobs of performance and theatre studies, and the field has drawn on semiotics, theatre phenomenology, audience studies and, recently, perhaps particularly studies of the «visceral» or «affective» at work in performance.¹³

10 Zur Problematik des Atmosphärenbegriffs vgl. Schouten 2014. Vgl. Schouten 2004.

11 Für aufschlussreiche Ausführungen zu den Begriffen des «Zeitgenössischen» beziehungsweise des «Kontemporären» (engl. «contemporary»), die hier synonym verwendet werden, vgl. Schellow 2016, S. 35 f.

12 Zum komplexen Begriff der «Heterotopie» vgl. Elia-Borer et al. 2013, S. 15–20. Vgl. auch Foucault 1992.

13 Campbell/Farrier 2016, S. 1 f.

Als Moment, der mutmaßlich ein kollektives Community-Wissen voraussetzt, ist auch Prostitutionskokerterie aufzufassen. Es scheint begrifflich, dass mit der Schwerpunktlegung auf die Performativität von Aufführungen «eine verstärkte Reflexion auf die Bedeutung des G[edächtnisse]s für Wahrnehmung und Erinnerung als Performanzen des Zuschauenden einher[geht]». ¹⁴ Zu den Fragen, wie im szenischen Vorgang überhaupt Sinn generiert wird, wie etwas im Bühnengeschehen an etwas Spezifisches «erinnern» kann oder soll und ob es etwas «ästhetische[s] Eigenständiges gibt, das sich, obwohl es sich aus gesellschaftlichen und ideologischen Kontexten speist, nicht auf diese Kontexte zurückführen läßt», ¹⁵ befassen sich zahlreiche theaterwissenschaftliche und philosophische Arbeiten zur Rezeption von Aufführungen und zum Gedächtnis sowie zum Gedächtnisbegriff selbst. Sie bieten schlüssige Antworten. ¹⁶ Demgemäß stellt sich berechtigterweise die Frage, ob ein Versuch der Bedeutungszuschreibung bei performativen Kunstformen überhaupt unternommen werden darf und nötig ist. Gerade in dem im Folgenden zu analysierenden Setting der LGBTIQ*-Subkultur ¹⁷ sollten Auftretende wie auch Zuschauende im Grunde das Interesse verfolgen, sich nicht nur einer hermeneutischen Sinnauslegung, sondern desgleichen sämtlichen (nicht nur genderzuschreibenden) essenzialistischen Kategorisierungen zu entziehen. Im Hinblick auf die Perspektive der Prostitutionskokerterie ist diesem Ansatz zu entgegnen, dass die diskursive oder assoziative Verbindung der ephemeren Phänomene Theater und Prostitution indes nicht arbiträr, sondern eine überaus schlüssige ist und kein Forschungsdesiderat mehr darstellt. Der Diskurs um «das Theater als ein Schauplatz der Prostitution und der Verführung» ¹⁸ oder die Auseinandersetzung mit dem Vorwurf der Hurerei in theaterfeindlichen Schriften in der kirchenväterlichen Tradition beziehungsweise «die metaphorische Rede von Prostitution» ¹⁹ in Bezug auf Theater bilden einstweilen wichtige Grundlagen einer genderkritischen Theaterwissenschaft. Ausgesprochen erkenntnisreich analysierte Melanie Hinz diesen Diskurs in ihrer Studie *Das Theater der Prostitution. Über die Ökonomie des Begehrens im Theater um 1900 und der Gegenwart*:

Der Prostitutionsdiskurs ist in der Historie wie in der Gegenwart stets mit ökonomischen, ästhetischen und sozialen Bedingungen des Theaters verknüpft. Er wird virulent, wo die Beziehung zwischen Zuschauenden und Darstellenden problematisch, instabil, prekär, geschlechtsspezifisch oder zu intim wird. Damit ermöglicht es eine Analyse des Prostitutionsdiskurses, dieses Verhältnis – über die gegenwärtige Theoriebildung hinaus – um eine historische, ökonomische und genderkritische Perspektive zu erweitern. ²⁰

14 Kreuder 2014a, S. 121.

15 Siegmund 1996, S. 11.

16 Vgl. Kreuder 2002; Schmidt 1996; Schacter 1999.

17 Im Folgenden wird der Begriff «LGBTIQ*-Community» anstelle von «Subkultur» verwendet (vgl. Kap. 2.1.2). Zur Problematisierung des Subkulturbegriffs vgl. Jacke 2010. Vgl. Jacke 2017; Vaskovic 1995.

18 Hinz 2014, S. 7.

19 Ebd., S. 9.

20 Ebd., S. 13.

Hinz stellt ausführlich und in zuvor nicht da gewesener Weise Diskurszusammenhänge zwischen Theater und Prostitution her, obwohl die Verkettung beider Phänomene historiografisch längst offensichtlich, wenn auch bisher wenig beachtete ist. Mit der Beobachtung, dass der Schauordnung in der Aufführungssituation «seit jeher eine erotisch-ökonomische und durchaus problematische»²¹ Beziehung zwischen Agierenden und Zuschauenden innewohnt, rückt sie von einer theaterwissenschaftlichen Theoriebildung um die paritätische Wechselwirkung von Produktion und Rezeption ab. Während zahlreiche theaterhistorische Arbeiten²² insbesondere auf die «soziale Rede von Prostitution in Bezug auf das Theater», welche «soziohistorische Faktoren und Fakten, welche zur freiwilligen, zwangsweisen oder notgedrungenen Sexarbeit von Schauspielerinnen und Schauspielern oder der im Theater ausgeübten Prostitution führen/geführt haben»,²³ fokussieren, lenkt Hinz das Augenmerk besonders auf die «metaphorische» Rede von Prostitution in Bezug auf Theater als «Projektion der Prostitution auf das Verhältnis zwischen Zuschauenden und Darstellenden, auf die Arbeit des Schauspielers und der Schauspielerin sowie auf das Theater als Institution».²⁴ Ihr Forschungsprogramm wird von der Frage geleitet, in welche Diskursgeschichte des Theaters sich eine Performer*in (bei ihr meistens «Schauspielerin») beim Betreten der Bühne einordnet und mit welchen Blicken sie sich konfrontiert sehen muss. Der Diskurs um Prostitution im Theater umfasst bei Hinz infolgedessen mehr Dimensionen als die der Fokussierung auf die prostitutiven Anrufungen von Schauspielerinnen, der Sittlichkeitsgeschichte des Schauspielerinnenberufes oder der prostitutiven Geschichte von Darstellerinnen, die bis in die Antike zurückreicht (vgl Kap. 6.1). Wie bei Hinz soll es in vorliegender Arbeit um Korrelationen von szenischen Vorgängen mit Prostitution gehen, wobei sich der eigens eingeführte Begriff der Prostitutionskoketterie sowohl mit Parametern der «metaphorischen» als auch mit solchen der «sozialen» Rede von Prostitution erklärt. Wie zu zeigen ist, kokettieren die für diese Arbeit betrachteten Darsteller*innen gleichermaßen mit der eigenen angeblich prostitutiven Biografie und dem mit Prostitution in Verbindung gebrachten begehrensökonomischen Verhältnis der Aufführungssituation. Eine These dieser Arbeit ist es, dass das Phänomen der Prostitutionskoketterie in der LGBTIQ*-Community, genauer in deren repräsentativsten szenischen Vorgängen, den Drag-Performances, auf den von Hinz identifizierten Prostitutionsdiskurs rekurriert.²⁵ Wie es im Wort «Koketterie» bereits potenziell angelegt ist, geschieht dies nicht immer offensiv und provokant, sondern desgleichen im Verborgenen, im Unausgesprochenen oder mittels gradueller Verwendung vestimentärer und linguistischer (bestimmt aber auch anderer) Zeichen. Demzufolge ist es das Ziel dieser Arbeit, anhand ausgewählter kontemporärer Beispiele darzulegen, inwiefern sich Drag-Performer*innen in genau diesen hinschen Diskurs der mit Prostitution vergleichbaren Begehrensökonomie der

21 Ebd., S. 12.

22 Vgl. Pullen 2005; Möhrmann, R. 2000; Emde 1997.

23 Hinz 2014, S. 9. Hervorhebung im Original.

24 Ebd.

25 Was unter Drag-Performances zu verstehen ist, ist in Teil 3 angelegt.

theatralen Rahmung einordnen und sich aufgrund ihrer Aneignung gendernonkonformer Merkmale besonders produktiv, aber auch paradox dazu verhalten.

Dass sich ein Blick auf zeitgenössische Drag-Performances in Relation zu Prostitution lohnt, liegt auch in der Aktualität eines allgemeineren Diskurses um die Legitimität von Sexarbeit sowie der vornehmlich (queer)feministisch-kritischen Diskussion um Selbstermächtigung, Resignifikation und Subversion.

Nachdem Hinz in ihrer Studie den historischen Zuschauerdiskurs im Hinblick auf «Begehrensökonomien ab 1900» auf eindrückliche Weise erläutert hat, gelangt auch ihr Blick auf die gegenwärtige Situation im Theater. Dabei beobachtet sie einen «Paradigmenwechsel des Prostitutionsdiskurses im Theater und in der Performance-Kunst».²⁶ Diese Umkehrung der Perspektive, wobei sich Agierende «in ihren Performances die Topoi des historischen Zuschauerdiskurses»²⁷ aneignen, ist für die Ziele vorliegender Arbeit von großem Interesse:

Die Selbstbezeichnung als «Prostituierte» wird als sexuell-ökonomische Kritikposition eingesetzt, um damit auf das erotisch-ökonomische Tauschverhältnis zum Publikum und seine Einbindung in Marktökonomien aufmerksam zu machen. Dabei weisen die Performerinnen und Performer auf die strukturelle Nähe zwischen schauspielerischer Arbeit und Sexarbeit hin, wenn sie ihre Performances als eine Dienstleistung ankündigen, mit der sie das Publikum mit dem Vorspielen von Emotionen, Begehren und Erotik zu dienen und zu verführen haben.²⁸

Bei dieser Selbstbezeichnung der darstellenden Person setzt vorliegende Arbeit an: Die Selbstanrufung als «Prostituierte» im Drag steht im Fokus. Folglich erweist es sich für die Bestimmung des Begriffs «Prostitutionskoketterie» als zentral, dass sich die darstellende Person mehr oder weniger absichtsvoll selbst als Prostituierte inszeniert und die entsprechend prostitutiven Zuschreibungen nicht ausschließlich von den Rezipierenden generiert werden (wie dies zum Beispiel in der literarischen Tradition der «Hurenromantik» oder im künstlerischen Aufgreifen von «Kurtisanen» oder «Dirnen» vorwiegend der Fall ist, vgl. Kap. 6.1). Obwohl das affirmierende Verweisen auf Prostitution sowohl historisch als auch in vielen gegenwärtigen Kunstformen eine lange Tradition hat (zum Beispiel im Hip-Hop oder in der Popmusik),²⁹ beschränkt sich die Untersuchung hier vornehmlich auf szenische Vorgänge, die sich in weitem Sinne zeitgenössischen Drag-Performances zuordnen lassen. Daraus resultieren weitere erkenntnisleitende Fragestellungen: Geschieht das Kokettieren mit Prostitution in der LGBTIQ*-Community, als dessen «theatrales Aushängeschild» Drag-Performances benannt werden können, rein aus einer emanzipatorischen Kritikposition heraus oder bleibt eine genderessenzialistische, gar sexistische Resonanz übrig? Ist Prostitutionskoketterie als komplexe, möglicherweise intersektionale Kritikstrategie

26 Hinz 2014, S. 187.

27 Ebd., S. 13.

28 Ebd.

29 Vgl. Coy/Garner/Wakeling 2012.

zu sehen? In welche Prostitutionsdiskurse reihen sich Drag-Performances, in denen Prostitutionskoketterie identifiziert werden kann, ein?

Es ist weiterhin nicht nur der allumfassende Prostitutionsdiskurs, der sich durch seine Gegenwartsbezogenheit auszeichnet und folglich vollkommen berechtigt Eingang in theaterwissenschaftliche Studien gefunden hat. Parallel beschäftigen sich besonders englischsprachige Theater- und Performancewissenschaftler*innen mit Fragen zu queeren Theorieansätzen.³⁰ Diese erfahren gerade einen ähnlichen Aufschwung wie die plötzliche Präsenz von Drag-Performer*innen in der Populärkultur. Performances, die vornehmlich in angeblich «anspruchlosen» oder «subkulturellen» Rahmungen stattfinden, rücken somit vermehrt ins Blickfeld. In queeren Aufführungsräumen wie Bars und Clubs (Heterotopien) existieren Drag-Performances dessen ungeachtet schon seit Dekaden und zeichnen sich durch kreative Vielfalt und Dynamik aus. Provokant artikuliert, haben viele Drag-Performer*innen lange vor genderkritischen szenischen Auseinandersetzungen wie *Trust!* von She She Pop oder Volker Löschs Wedekind-Inszenierung *Lulu – Die Nuttenrepublik* prostitutive Klischees der Theaterarbeit aufgegriffen und hinterfragt.³¹ Es scheint erstaunlich, dass man Drag-Performances in dieser Hinsicht – gerade im deutschsprachigen Raum – bis anhin nicht mehr Beachtung schenkte, da sie ausnehmendes Potenzial nicht nur für gender- und queertheoretische, sondern auch für theaterwissenschaftliche Untersuchungen bieten. Die anrühige, siffige «Schwulenbar» als Aufführungsort erwies sich wohl aus vielerlei Gründen als vernachlässigbar. Als Kitsch oder «bloß Camp» (im Sinne von niederem Vergnügen an artifizuell überhöhter Überzeichnung)³² benannt, scheinen Drag-Performances als nicht institutionalisierte, zu triviale oder apokryphe Aufführungspraxen von wenig künstlerischem oder ästhetischem Wert zu sein. Das angebliche, wie Diedrich Diederichsen es einst formulierte, «eklige, moderne Wohlwollen der vermeintlichen Trivialität gegenüber»³³ schien für Hemmungen gesorgt zu haben, Drag eine ästhetische Aufwertung einzuräumen:

[Q]ueer work as we see it is fundamentally connected to performance that is often hived off from literary traditions in theatre, as forms of low-brow and popular performance, often in cabarets or nightclubs. Popular forms are often seen as the poor cousin of literary work and treated as «sometimes-despised and often-neglected» [...] in a scholarly hierarchy that values literariness.³⁴

Die Klassifikation von «wert- oder weniger wertvoller» Kunst sowie die Frage danach, welches Aufführungsgeschehen sich als theaterwissenschaftlicher Untersuchungsgegenstand eignet, ist indessen besonders in queertheoretischen Beschäftigungen von

30 Der Begriff «queer» ist als äußerst polysem und produktiv zu bezeichnen; zu seiner definitorischen Problematik vgl. Kap. 2.1.1.

31 Inszenierungsbeispiele: Hinz 2014, S. 13–15, 199–218.

32 Zu «Camp» vgl. Cleto 1999. Vgl. Jung 2002; Bersani 1988, S. 208; Sontag 2018.

33 Diederichsen 1985, S. 104. Vgl. Halberstam 2014.

34 Campell/Farrier 2016, S. 26.

diversen Wissenschaftler*innen kritisiert worden: neben den genannten Campbell³⁵ und Farrier³⁶ beispielsweise auch von Jenny Schrödl,³⁷ Sue-Ellen Case,³⁸ Lisa Duggan,³⁹ José Esteban Muñoz⁴⁰ und Fintan Walsh.⁴¹ Besonders eindringlich hat Jack Halberstam in seinen Ausführungen zum Konzept der <Low Theory> auf die teils problematischen Hierarchien der Wissensproduktion hingewiesen.⁴² Eine entsprechende Lesart birgt das Anerkennen, «dass Wissen ebenso von unten wie von oben kommt und dass kein kulturelles Objekt wertlos oder unvermittelbar ist»⁴³ und sich somit mutmasslich subalterne oder irrelevante Themen und Kulturmomente für eine akademische Auseinandersetzung qualifizieren. Nichtsdestotrotz stößt man auch in Fachkolloquien immer wieder auf Meinungsvertreter*innen, die Drag-Performances einen besonderen Kunstwert absprechen: Drag sei ausschließlich aus der Techno- oder Populärkultur oder gar aus Fastnachts- und Karnevalspraktiken entstanden, über Drag sei bereits alles geschrieben, entsprechende Performances seien ein nicht weiter zu verfolgendes Phänomen der <gegengeschlechtlichen Besetzungspraxis> oder verwiesen auf künstlerische Art und Weise primär auf die außertheatrale Lebenswirklichkeit von trans Personen oder auf Cross-Dressing-Praktiken der Fetischszene. Allein die Auseinandersetzung mit solchen Missverständnissen treibt dazu an, zeitgenössische Drag-Performances als Untersuchungsgegenstand auszuwählen. Gleichfalls ist eine wissenschaftliche Beschäftigung mit Phänomenen der LGBTIQ*-Community auch aus politischen Gründen notwendig: Gegenwärtig sind Menschen, die sich als LGBTIQ* identifizieren, in vielen Teilen Europas weder rechtlich gleichgestellt noch vollumfänglich vor Diskriminierung und Hasskriminalität geschützt. Von der global prekären Lage muss in dieser Hinsicht gar nicht erst gesprochen werden. Einen Beitrag zu leisten zur Sichtbarmachung einer höchst produktiven und kreativen Szene, einer Community, zu der viele geistreiche und talentierte Künstler*innen und begeisterte sowie kritische Zuschauer*innen gehören, ist hier folglich ein weiteres Ziel.

In Bezug auf Prostitutionsdiskurse zeichnen sich Drag-Performer*innen bis heute durch viele Parallelen zu <Schauspielerinnen>, wie sie von der Theatergeschichtsschreibung wiederholt aufgegriffen wurden, aus. Wie zu zeigen ist, lässt sich dies zum Beispiel an Diskursfeldern zu prekären Gagen, Konkurrenzsituationen oder Kostümierungsbeschaffung aufzeigen, die sich im Hinblick auf Drag als überaus anschlussfähig erweisen. Die wissenschaftlich mittlerweile etablierte diskursive Verknüpfung von Theater und Prostitution gilt es somit um eine queere Perspektive zu erweitern. Dabei muss man nicht bis nach Großbritannien oder in die USA reisen, um zahlreichen Drag-Performances beiwohnen zu können: Eine deutschsprachige Drag-Szene etablierte sich in Berlin

35 Vgl. Campbell 2011.

36 Vgl. Campbell/Farrier 2015; Farrier 2013.

37 Vgl. Schrödl 2014b.

38 Vgl. Case 2009.

39 Vgl. Duggan 2004.

40 Vgl. Muñoz 2019.

41 Vgl. Campbell/Walsh 2015.

42 Vgl. Halberstam 2014.

43 Ebd., S. 207.

vermutlich bereits um 1900 und wächst stetig. Auch in der Schweiz ist jüngst eine erhebliche Zunahme von öffentlich sichtbarem Drag sowie dem ästhetischen Interesse daran festzustellen. Wie in Kapitel 2.9 dargestellt wird, geht Prostitutionskoketterie im Drag außerdem über die leibliche Kopräsenz der theatralen Schauordnung hinaus und wird besonders über gewisse Kanäle digitaler sozialer Medien der LGBTIQ*-Community vermittelt. Hier ist die Frage zu stellen, inwiefern eine Inszenierung qua Social Media noch einem theatralen Ereignis entsprechen kann.

Da sich das hinzsche Modell der Projektion von Prostitutionsdiskursen auf Theater (nicht nur, aber besonders) auf als weiblich konnotierte Schauspieler*innen bezieht, ist hier zu prüfen, wie sich jenes verändert, wenn die normative, binäre Genderdichotomie im theatralen Untersuchungsgegenstand aufgehoben oder umgekehrt wird. Gemäß Hinz sei der «männliche Darsteller» aus historischen Beschäftigungen mit Prostitution aufgrund der ideologisierten Unumkehrbarkeit der genderspezifischen Alterität «des Weiblichen» ausgegliedert:

Mit dem Ausschluss des männlichen Schauspielers aus dem historischen Prostitutionsdiskurs verlagern sich Fragen von Sexualität allein auf die Beziehung zwischen einer weiblichen Darstellerin und einem männlichen Zuschauer, welche hinsichtlich des Konzepts von Heteronormativität des Begehrens kritisch zu betrachten ist. Denn historisch geht damit zugleich die Unsichtbarkeit der Schaulust von Zuschauerinnen einher. Die Projektion der Prostitution auf das Theater konstruiert dichotome Geschlechterverhältnisse von Theaterarbeiterinnen und Theaterarbeitern, Darstellerinnen und Darstellern sowie Zuschauerinnen und Zuschauern.⁴⁴

Wie verändert sich diese Projektion, wenn das entsprechende Publikum in sich geschlossen aus sich als queer identifizierenden Personen besteht oder sich sowohl Agierende wie auch Rezipierende im Kontext einer LGBTIQ*-Community normativen Genderkategorisierungen entziehen? Es ist für diese Fragestellungen zudem nicht außer Acht zu lassen, dass ebenso gendernonkonforme oder «(mann)männliche*» Prostitution existiert. Wie wäre das Kokettieren mit ebendiesen Formen einzuordnen?

Obwohl man das Stereotyp des liederlichen Lebenswandels auf die Schauspieler beiderlei Geschlechts anwandte, wurde von der Theatergeschichtsschreibung nie besondere Anstrengung dahingehend unternommen, nachzuweisen, daß die Männer auf dem Theater sich als Stricher, Beischläfer von Königinnen, Travestiekünstler oder Stripteasetänzer betätigt haben sollen. Für Frauen gilt das Gegenteil.⁴⁵

Das klassische, cisgenderbinäre Verhältnis von «Freier und Prostituiertes» erweist sich im Diskurs um Theater und Prostitution als so machtasymmetrisch wie jenes zwischen «männlichem Zuschauer und weiblicher Schauspielerin». Wie verschiebt sich

44 Hinz 2014, S. 27.

45 Ebd.

diese Asymmetrie angesichts einer intendierten Auflösung der Genderdichotomie in Aufführungen, die in einem queeren Kontext stehen?

Vorliegende Auseinandersetzung strebt an, einen Beitrag zur Schließung dieser Lücken zu leisten.

1.2 Prostitution: Annäherung an eine Begriffsbestimmung

Das Unterfangen, sich im Kontext theaterwissenschaftlicher, aber auch queerfeministischer Auseinandersetzungen mit Prostitution zu beschäftigen, birgt vielerlei theoretische und definitorische Schwierigkeiten. Diese kommen in unzähligen Studien verschiedener Disziplinen zum Ausdruck: Das allgemeine Forschungsinteresse an Prostitution ist immens und äußert sich beispielsweise in historiografischen Arbeiten über die Tempelprostitution des Altertums oder über das Wesen höfischer Titularmätressen und reicht bis hin zu zeitgenössischen sozialanthropologischen, philosophischen oder juristischen Beiträgen zu Prohibitionismus, Abolitionismus und Reglementarismus in Bezug auf Sexarbeit im Lichte von Menschenhandel, Globalisierung und Migration.⁴⁶

Im (queer)feministischen Diskurs sind im Hinblick auf Prostitution sowohl überaus berechtigte Verurteilungshaltungen gegenüber der milliardenstarken Kommodifizierung von schwer traumatisierender sexueller Gewalt (mit der damit korrelierenden ‹bewussten Ahnungslosigkeit› eines Großteils der Gesellschaft) als auch ebenso legitime Abhandlungen über ein Verständnis von ‹Sexarbeit als zu normalisierende Erwerbstätigkeit› zu finden. Dieses Spannungsfeld erweist sich als sehr breit und höchst komplex. Generisch für eine Seite Partei zu ergreifen scheint nahezu ausgeschlossen. Sich mit dem Phänomen der Prostitution zu befassen, setzt kategorisch eine Begriffsdefinition voraus und führt nach Norbert Campagna unabwendbar zur Frage, ‹ob der Begriff Prostitution eine ewige, unveränderliche objektive Wirklichkeit bezeichnet oder ob er lediglich bestimmte Merkmale zusammenfaßt, die wir bei einer großen Zahl von Einzelhandlungen feststellen können und die wir – aus welchen Gründen auch immer – herausgreifen und als relevant betrachten›.⁴⁷ Von der zweitgenannten Herangehensweise ist hier auszugehen. So bietet sich vorzugsweise eine Annäherung an Begriffsbestimmungen an, die sich mit der ‹symbolischen Bedeutung und diskursiven Konstruktion von Prostitution›⁴⁸ beschäftigen. Nach Michaela Freund-Widder und Beate Leopold definieren kulturell-gesellschaftliche Machtverhältnisse und hegemoniale Wissensbestände Menschen, meist Frauen*, als Prostitu-

46 Eine Auswahl: Braun 2012, S. 402–407; Campagna 2005; Grenz 2007; Ringdal 2004; Wüst 2020. Zudem müsste für eine vertiefte Betrachtung intersektionaler Zusammenhänge dringend deutlicher zwischen ‹consensual sex work› und ‹sex trafficking› beziehungsweise ‹human trafficking› differenziert werden. Vgl. dazu Kempadoo 2016.

47 Campagna 2005, S. 49.

48 Freund-Widder/Leopold 2005, S. 15.

ierte «mit Hilfe von Diskursen und kulturellen Symbolen und mit der Absicht, diese zu kontrollieren».⁴⁹ Dabei wandeln sich diese Konstruktionen je nach sozialem und historischem Kontext:

Der Begriff *Prostituierte* steht also nicht zu jeder Zeit und an jedem Ort für dieselbe soziale Gruppe oder dieselben Handlungen. In allen politischen Systemen wurden Prostitution, Promiskuität und Geschlechtskrankheiten diskursiv eng miteinander verwoben.⁵⁰

Allein der hier aufgenommene Ausdruck der ‹Promiskuität› gäbe Anlass, terminologische Inkongruenzen zu kritisieren, da er mit Prostitution in vielen Kontexten zumindest bildlich in synonyme(r) Gebrauchsweise anzutreffen ist. Gemäß Campagna «war etwa im Mittelalter die Promiskuität das wesentliche Merkmal der Prostitution, und man sprach auch dann noch von Prostitution, wenn die Frau sich nicht bezahlen ließ».⁵¹ So sieht sich promiskues Verhalten, gegenwärtig wohl eher als Praxis der selbstbestimmten Sexualität mit wechselnden Partner*innen zu benennen, in bestimmten Kontexten bis in die Gegenwart mit Prostitutionsvorwürfen konfrontiert, obgleich dabei faktisch kein ‹Tausch eines sexuellen gegen ein nichtsexuelles Gut›⁵² stattfindet. Wie im fünften Teil dieser Arbeit zu zeigen ist, wird gerade in den als Exempel dienenden Drag-Performances ein hochfrequenter, allegorischer Gebrauch von Terminologie, die sich im semantischen Feld der Prostitution befindet, deutlich, obwohl im eng gefassten Sinne vermutlich eher ‹Promiskuität› gemeint ist. Ein solcher Sprachgebrauch, in dem offenbar positive Konnotationen von Wörtern wie ‹Hure›, ‹Nutte›, ‹Hoe› etc. gegenüber ihren denotativen Verwendungen überhandzunehmen scheinen, stellt ein wesentliches Erkennungsmerkmal des Phänomens dar, das hier Prostitutionskokerterie genannt wird.

Grundsätzlich ist anzunehmen, dass Prostitution als Diskursphänomen ‹bestehendes Wissen über Geld, Macht, Sexualität und Geschlecht praktiziert und damit reproduziert›.⁵³ Dieses Wissen verändert sich nach Sabine Grenz und Martin Lücke ‹durch und in der Prostitution›⁵⁴ und wirke von dort in andere gesellschaftliche Bereiche zurück:

Prostitution wird so zum integralen Bestandteil der gesellschaftlichen Produktion, Aneignung und Reproduktion von geschlechtlich codiertem Wissen über Sexualität und Geschlecht, aber auch über Geld und die gesellschaftliche Konstruktion von Raum und Zeit.⁵⁵

49 Ebd.

50 Ebd. Hervorhebung im Original.

51 Campagna 2005, S. 49.

52 Ebd., S. 50.

53 Grenz/Lücke 2006, S. 10.

54 Ebd.

55 Ebd.

Das genannte Spannungsverhältnis zwischen affirmierenden und devaluierenden Herangehensweisen an das Phänomen drückt sich in vielen weiteren Debatten um korrekte Wortwahl, zum Beispiel an der sinnvollen Unterscheidung zwischen ‹Prostitution› und ‹Sexarbeit›, aus. Letztgenannter Begriff umfasst ein eher bekräftigendes oder sexpositives Verständnis von sich prostituierenden Personen als «handelnde Subjekte, die, wenn auch möglicherweise angesichts schwieriger Rahmenbedingungen, eine informierte Entscheidung treffen»⁵⁶ und mehr oder weniger selbstermächtigt «aus sexistischen Verhältnissen persönlichen Gewinn [...] ziehen».⁵⁷ Ein solches Verständnis wird ab den 1980er-Jahren zum Beispiel durch die aktivistische ‹Hurenbewegung› begleitet. Zahlreiche autonome Projekte, die durch Öffentlichkeitsarbeit versuchen, das Tabuthema Sexarbeit zu entstigmatisieren und die Arbeits- und Lebensbedingungen von im Sexgewerbe beschäftigten Personen zu verbessern, folgten.⁵⁸

Zudem dürften unter den Terminus ‹Sexarbeit› sämtliche Formen von kommerziellen Dienstleistungen oder Performances im Erotik- oder Sexgewerbe fallen, in denen graduell von keinem Körperkontakt bis hin zu expliziten Geschlechtsakten sämtliche Ausprägungen vorkommen. Sexarbeit bezeichnet unzählige, dynamische Erscheinungen wie zum Beispiel Pornografie, Tabledance, Stripclubs, ‹Stützli-Sex› oder digital vermittelte sexuelle Dienstleistungen.⁵⁹ In diesem Sinne wäre Prostitution eine bestimmte Gattung der Sexarbeit, bei welcher der Tausch eines nicht sexuellen

56 Schrupp 2018. Der Begriff ‹sexpositiv› verweist auf den ‹Sex-Positive Feminism› oder die ‹Sex Radical Politics›, feministische Strömungen, welche die Verurteilung und Pathologisierung sämtlicher Formen des selbstbestimmten sexuellen Handelns ablehnen. Dazu gehören – im Fall der Zustimmung aller Beteiligten – auch alle Ausprägungen der Sexarbeit. Diese Einstellung taucht im Zuge der Jahrtausendwende verdichtet in populärkulturellen Zusammenhängen auf und äußert sich politisch in Phänomenen wie zum Beispiel Protesten gegen sogenanntes ‹Slut-Shaming›, wobei thematische Überschneidungen mit der LGBTIQ*-Bewegung augenfällig sind. Dass die hier zur Debatte stehende Prostitutionskoketterie in zeitgenössischen Drag-Performances sexpositive Aspekte in sich trägt, scheint evident. Vgl. Queen 2010.

57 Schrupp 2018.

58 Akteur*innen dieser Bewegung nutzen das Wort ‹Hure› zur positiven Selbstbezeichnung und setzen sich bis in die Gegenwart für die gesellschaftliche Anerkennung von Sexarbeiter*innen ein, ohne dabei die problematischen Strukturen des Sexgewerbes zu verneinen. Vgl. Waldenberger 2016; Czajka 2005; Dodillet 2006.

59 Zum Entstehungszeitpunkt dieses Kapitels erfährt die Internetplattform OnlyFans – auch unter zahlreichen Drag-Performer*innen – einen regelrechten Boom. Dabei handelt es sich um einen Social-Media-Dienst, der gegen Bezahlung nicht nur, aber vornehmlich sexuelle Inhalte (Bilder, Videos und besonders Livestreaming) bietet. Der Unterschied zu den zahllosen anderen Sexangeboten im Internet liegt laut Nutzer*innen in der direkten Interaktion zwischen Produzierenden und Rezipierenden sowie in der (angeblich) emanzipatorischen Absicht der Plattform. Durch moderne digitale Formen der Teilhabe ergeben sich für Abonnent*innen zudem neue Möglichkeiten der Einflussnahme auf das medial vermittelte Geschehen. OnlyFans brüstet sich damit, dass die Akteur*innen (sogenannte ‹Creator*innen›, die sich teilweise auch selber als Sexarbeiter*innen bezeichnen) komplett selbstbestimmt seien und allein über die Inhalte, ihre Konditionen und Preise entscheiden würden. Im entsprechenden Mediendiskurs ist gar von ‹Demokratisierung der Erotikbranche› und einem Paradebeispiel für sexpositiven Feminismus die Rede. Die Gegenseite kritisiert nach wie vor die kapitalistischen und sexistischen Strukturen, auf denen dieser Onlinedienst fußt, und lehnt ihn kategorisch ab. Interessanterweise ist jüngst eine Erweiterung der Inhalte zu beobachten: Vermehrt nutzen auch Künstler*innen die Plattform für die Verbreitung nicht sexueller Inhalte, um ohne beispielsweise Plattenfirmen oder Agenturen Reichweite zu erzielen. Besonders wird hier hervor-

Guts gegen sexuelle Reize beziehungsweise sexuelle Befriedigung durch unmittelbaren Körperkontakt erfolgt.⁶⁰ Susanne Koppe schlägt diese Definition ergänzend die Pluralbildung «Prostitutionen» vor, um die unterschiedlichen «Arbeitsbedingungen, unterschiedliche[n] Einstellungen und Motivationen für diese Tätigkeit»⁶¹ nachdrücklicher herauszustellen:

Dabei haben beispielsweise Drogenstrich, Escort-Service, S/M-Studios oder Peep-Shows nur sehr bedingt etwas miteinander zu tun. [...] Leider wird dies in den Debatten um Prostitution viel zu oft missachtet, und es werden viele scheinbar allgemeingültige Äußerungen getroffen, als ob Sexarbeit ein homogenes Phänomen mit nur einem Gesicht sei.⁶²

Sexarbeit und Prostitution sind folglich nicht dasselbe. Die Grenzen sind in mancher Hinsicht einfach, in anderen Zusammenhängen nur sehr schwer zu ziehen: «Denn auch wenn beides im Prinzip ganz verschiedene Dinge sind, können sie in Realität sehr ähnlich aussehen.»⁶³

Dass auch in vorliegender Arbeit in weiten Teilen ein abstrahierter Prostitutionsbegriff zur Anwendung kommt, ist zuweilen problematisch, weil er in vielen Kontexten negativ konnotiert bleibt und sich so zu wenig differenziert von terminologisch-emanzipatorischen Bestrebungen wie jenen des Sex Workers' Rights Movement abgrenzen kann. Eine sich prostituierende Person «nicht als zu rettendes Opfer des Patriarchats, sondern als selbstbestimmte, aber stigmatisierte Person zu sehen, welche

gehoben, dass so – entgegen der problematischen Gratiskultur bisheriger digitaler Medienplattformen – wieder angemessene Gagen verdient werden können. Vgl. Kreienbrink 2020; Plaga 2020.

60 Vgl. Campagna 2005, S. 101.

61 Koppe 2008, S. 194.

62 Ebd.

63 Schrupp 2018. «Prostitution immer noch aus der Kategorie der Arbeit auszunehmen» (Preciado 2016, S. 288), kritisiert zum Beispiel auch Paul B. Preciado in seiner Studie *Testo Junkie* im Kapitel «Pornomacht» (S. 265–312). Darin reflektiert Preciado Sexarbeit im Kontext eines Arbeitsbegriffs nach Karl Marx und zeigt zudem, wie Prostitution als «Theatralisierung der Sexualität» (ebd., S. 303) zu begreifen ist. Im Zentrum dieses Kapitels steht die Beobachtung, dass bereits in Marx' Analyse der unterschiedlichen Formen der Ausbeutung in der Industrieökonomie besonders «die produktive Dimension der sexuellen und häuslichen Dienstleistungen» (ebd., S. 306) fast unsichtbar bleiben. Ein wesentlicher Grund, warum diese Arbeitsformen zusammengedacht werden müssen, sei weiter der Umstand, dass beide meistens von feminisierten, prekarisierten und kolonialisierten Körpern ausgeführt werden. In Bezug auf Sexarbeit hält Preciado fest: «Allgemeiner formuliert: es ist von ätzender Evidenz, dass es bis heute die cis-Frauen sind (und in geringerem Ausmaß trans Frauen bzw. bestimmte Körper erotisierter cis-Männer), die dafür arbeiten müssen, dass die Welt einen hoch kriegt. Aber nichts weist darauf hin oder würde es rechtfertigen, cis-Frauen auch weiterhin auf diese Aufgabe festzulegen. Das gesamte Ausmaß der Ausbeutung in der Sex- und Pornoarbeit zeigt sich darin, wie extrem schwierig, fast unmöglich es für die Arbeiter/innen ist, diesen Produktionsbereich zu verlassen, um anderen, weniger pauperisierten Tätigkeiten nachzugehen. Die ontologische Kraft der Ausbeutung wird heute unter den gegebenen Produktionsbedingungen der Sex- und Pornoarbeit an ihre Grenze getrieben: in einer Epoche, in der Arbeit flexibel wird und berufliche Neuorientierung Routine, erscheint die Sexarbeit als effektivste Weise, Arbeiter/innen auf eine natürliche Essenz zu reduzieren, sie lebenslang zu brandmarken und Beschäftigungen auf anderen Arbeitsmärkten zu erschweren.» (Ebd., S. 286 f.)

gesellschaftliche Anerkennung verdient»,⁶⁴ ist eine Sichtweise, die auch in queer-feministischen Auseinandersetzungen Eingang findet. Besonders eine kategorische Differenzierung zwischen <akzeptabler> und <inakzeptabler> Sexualität wäre in queeren Lesarten als cisheteronormative Denkweise nachdrücklich zurückzuweisen.⁶⁵ Die Kritik richtet sich dabei gerade nicht an die sich prostituierenden Personen, sondern gilt «einem System, das, gestützt von einer hierarchischen und frauenfeindlichen Geschlechterordnung, Sex mit Frauen (und jungen Männern) als Ware vermarktet, und zwar auf eine Weise, die nicht nur der Würde der betroffenen Frauen zuwider läuft, sondern der Würde von Frauen generell».⁶⁶ Koppe veranschaulicht in diesem Zusammenhang an Ausführungen von Gayle Rubin und Eva Pendelton die Komplexität der Diskussion: Ähnlich wie Personen, die sich als LGBTIQ* identifizieren, wäre <die sich prostituierende Person> «eher als Angehörige einer diskriminierten sexuellen Minderheit», quasi als «ein <queeres Subjekt>»⁶⁷ und «weniger als Verkörperung und Fortschreibung der heterosexuellen patriarchalen Norm»⁶⁸ zu betrachten. Sie verweist auf Denkmuster, die das «subversive Potential der Sexarbeit»⁶⁹ herausstellen. So vermögen es Sexarbeiter*innen, «heteronormative <Selbstverständlichkeiten> zu unterwandern».⁷⁰ In diesem zu isolierenden Aspekt, in der Dekonstruktion von cisheteronormativen Denkschemata, liegt nun eine überaus auffallende Parallelität von Sexarbeit und Drag-Performance, die im Folgenden zu beschreiben und zu erläutern versucht wird. Dies geschieht im Wissen darum, dass solche Betrachtungsweisen wiederum Gefahr laufen können, Prostitution zu idealisieren und die prekären Strukturen und cisheteropatriarchalen Logiken, aufgrund derer Prostitution überhaupt existieren muss, unsichtbar zu machen. In exakt diesem Spannungsfeld oszilliert in Drag-Performances das Phänomen der Prostitutionskoketterie.

Grundsätzlich lehnt sich der hier verwendete Prostitutionsbegriff an Kornelia Hahns weit gefasste Definition im *Metzler Lexikon Gender Studies* an: Aus dem lateinischen <prostituere> («preisgeben; wörtlich: vorne hinstellen»)⁷¹ abgeleitet, bezeichnet das Wort die «marktförmige Organisation von sexuellen bzw. als sexuell definierten Handlungen», wobei die «Gegenleistung [...] durch eine Geldzahlung, aber auch Sachzuwendungen oder Interessensgewährung erfolgen»⁷² kann. Überaus passend beinhaltet das reflexive Verb <sich prostituieren> im Sinne von <sich vorne hinstellen>

64 Koppe 2008, S. 197.

65 <Cisheteronormativ> (oder an anderen Stellen <cisheteropatriarchal>) ist ein Neologismus, der über die wissenschaftlich-terminologisch etablierte <Heteronormativität> (für eine Definition vgl. zum Beispiel Degele 2008, S. 88–93) hinaus auf den Konstruktionscharakter einer binären Gendermatrix sowie auf die sprachliche Inklusion von nonbinären und/oder trans Personen hinweisen soll. Dieser wurde einem öffentlichen Vortrag von Andrea Maihofer entnommen: Care-Krise und Krise der sozialen Reproduktion des Lebens: Was ist der Stand und wie weiter?, Universität Basel, 15. 4. 2021.

66 Schrupp 2018.

67 Koppe 2008, S. 197.

68 Ebd., S. 198.

69 Ebd., S. 197.

70 Ebd. Vgl. Rubin 2003; Pendelton 2010.

71 Hahn 2002, S. 321.

72 Ebd.

oder «sich ausstellen» und «sich preisgeben» theatrale Wesenszüge, die gemäß Hinz besonders auf diskursiver Ebene nicht zufällig sind. In der bereits erwähnten Studie begründet sie die Projektion des Prostitutionsdiskurses auf die «Tauschbeziehungen in der Theaterarbeit». ⁷³ So zeigt sie eingehend, wie im deutschen Kontext ab 1900 «die Metapher der Prostitution verwendet [wird], um die zunehmende Ökonomisierung des Theaters zu kritisieren, die durch das historische Ereignis der Gewerbefreiheit am Theater ausgelöst wurde». ⁷⁴ Das Augenmerk liegt hierbei auf der Formulierung einer «Prostitutionsmetapher», die terminologisch in ähnlicher Weise als Grundlage des noch näher auszuführenden Kokettierens anzusehen ist.

Noch näher ist aufzuzeigen, dass gerade bei Drag-Performer*innen die Grenzen zwischen Metapher und außertheatraler Lebenswirklichkeit nicht immer eindeutig zu ziehen sind. Dennoch schließt sich die zu verwendende Begriffsbestimmung größtenteils an ein metaphorisches Konzept von Prostitution nach Hinz an, da letztlich keine faktischen prostitutiven Handlungen, sondern vor allem Zeichen im Fokus stehen, die in theatralen Ereignissen auf Prostitution beziehungsweise Sexarbeit verweisen. Auf dieses kollektivsymbolische Konzept von Prostitution wird in Kapitel 2.3 näher eingegangen.

1.3 Sexistisch, obszön, subversiv?

Im Comet Club nahe dem Berliner U-Bahnhof Schlesisches Tor ist es heiß und stickig, die Uhrzeit beträgt ungefähr drei Uhr morgens, nur einzelne Discoscheinwerfer und Stroboskoplichter erleuchten den sonst dunklen Raum. An den Wänden sind mehrere Bildschirme befestigt, die in Dauerschleife lasziv anmutende Videoausschnitte und Fotografien der szeneberühmten Gastgeber*in zeigen. Aus den Lautsprechern schmettert dröhnende Popmusik. Auf der Tanzfläche des Hauptfloors stehen Hunderte Menschen dicht zusammen, die meisten sind wohl als queer zu lesen, halten Getränke in der Hand und blicken in die Richtung der erhöhten Bühne. Sitzplätze oder Sitzreihen wie in einer Guckkastenordnung gibt es selbstverständlich keine, auch keinen Vorhang. Das Bühnenbild besteht aus goldenen, silbernen und roten Lametta-girlanden auf schwarzem Hintergrund. Diverse Kabel, Lautsprecher, eine Leiter und weitere technische Gerätschaften vorgängiger oder zukünftiger Veranstaltungen in diesem Club bleiben deutlich sichtbar. Nina Queer tritt auf die Bühne und begrüßt das feiernde Publikum zu ihrer Partyreihe *Irrenhouse*, die zu diesem Zeitpunkt seit fünfzehn Jahren jeden dritten Samstag stattfindet. ⁷⁵ Die Drag-Performer*in trägt ein sehr kurzes, tief ausgeschnittenes Kleid und High Heels. Die Bekleidung droht ihr unaufhörlich unter die Brust zu rutschen, was sie einhändig, in der anderen Hand hält sie ein Funkmikrofon, durch übertrieben unelegante Hinaufziehbewegungen zu

73 Hinz 2014, S. 144.

74 Ebd., S. 163.

75 «Irrenhouse by Nina Queer». Comet Club Berlin, 15. 8. 2015.

verhindern weiß (wahrscheinlich eine beabsichtigte Karikatur sogenannter <celebrity wardrobe malfunctions> auf dem roten Teppich). Am Bühnenrand befindet sich ein großer Ventilator, so positioniert, dass er Nina Queer frontal ins Gesicht bläst und die Haare ihrer dunkelbraunen Perücke im Wind fliegen lässt (auch das vermutlich eine ironische Anspielung auf die Bühnendramaturgie von Musikvideos, Fernsehshows und Popkonzerten, wo vielfach Windmaschinen zum Einsatz kommen). Das Mikrofon hält sie, phallusähnlich, senkrecht vor sich hin und wippt mit ihrem Kopf zum Technobeat der lauten Musik, dabei ist ihr Mund zu einem O geformt – Bewegungsabläufe, die offensichtlich an Fellatio erinnern sollen:

Hallo und herzlich willkommen im Irrenhouse! [...] Ich habe mich für die nächste Nummer extra hässlich gemacht, [...] weil ich weiß, ich weiß, die, die ich schon für ein paar Euro abgeblasen hab unter euch, denken sich jetzt, «Oh Gott, war ich so besoffen, dass ich mich von *der* Alten hab anmachen lassen?» [...] Nein, es hat mit meiner nächsten Show-Nummer zu tun.⁷⁶

Das Intro des Songs *Hat hier irgendjemand ne Nutte bestellt?*⁷⁷ setzt ein, das Publikum jubelt und applaudiert. Im Gegensatz zum sonst für Drag typischen Lipsyncing singt Nina Queer den Titel ausnahmsweise live, schließlich ist das Lied eine Eigenkreation. Dabei trifft sie (vermutlich wieder absichtlich) beinahe keinen Ton. Für die Rezipierenden spielt das keine Rolle, sie jubeln weiter.

Eine vergleichbare Veranstaltung, in einer anderen Lokalität: An der *GMF* im Weekend Club⁷⁸ am Alexanderplatz posieren die vier Drag-Performer*innen Pam Pengco, Alice Dee, Ripley Myers und Nikita nach ihren Auftritten und DJ-Sets gemeinsam für ein Foto, das sie mit dem Kommentar «Berlin, wir werden dich alsbald wieder aufsuchen und mit den ganzen heißen Nutten das Tanzbein schwingen»⁷⁹ auf ihre Social-Media-Plattformen hochladen.

Drittes Beispiel: Aufgrund der SARS-CoV-2-Pandemie findet *The House of Presents* in der Karaoke-Bar Monster Ronson's an der Warschauer Straße für das Publikum nur noch digital vermittelt über den Streamingdienst Twitch statt. Es handelt sich um eine seit mehreren Jahren etablierte wöchentliche Veranstaltung, bei der Drag-Performer*innen in diversen Disziplinen (Gesang, Tanz, Lipsyncing, Runway, Performance-Art oder gleich alles zusammen) eine Bühne geboten wird. Veranstalter*in Pansy Parker begrüßt die Zuschauenden und kündigt die gleich auftretenden Künstler*innen euphorisch mit dem Satz «There's some whores in this house»⁸⁰ an. Mit «whores», «Huren», scheint sie sowohl Agierende, Rezipierende als auch sich selbst zu meinen.

76 Nina Queer in «Irrenhouse», 15. 8. 2015 (A. d. V.).

77 «Hat hier irgendjemand ne Nutte bestellt?». DJ Divinity und Nina Queer: Denfis Records, Berlin 2012.

78 «GMF». Weekend Club Berlin, 30. 9. 2015.

79 Nikita, 30. 9. 2015, www.facebook.com/andruscha.rugen, 12. 12. 2020.

80 Pansy Parker in «The House of Presents». Regie: Pansy Parker, Moster Ronson's Ichiban Karaoke Berlin, 8. 8. 2020 (A. d. V.).

Diese drei Fragmente umreißen exemplarisch die Momente, die hier als Prostitutionskoketterie in zeitgenössischen Drag-Performances bezeichnet werden. Zunächst scheinen die genannten Beispiele überaus plakativ und plump. Wie zu zeigen ist, äußert sich das im Fokus der Untersuchung stehende Phänomen allerdings auch in subtilerer und komplexerer Art und Weise. Wie mit zuvor getätigten Begriffsbestimmungen gezeigt, ist erneut festzuhalten, dass es in diesen theatralen Augenblicken nicht um unmittelbare sexuelle Akte oder um faktisches prostitutives Handeln, sondern vielmehr um eine szenische Auseinandersetzung mit einzelnen Prostitutionsaspekten und -metaphern geht. Dass (auch Drag-)Performances existieren, in denen diese Grenze zu expliziten Geschlechtsakten auf der Bühne überschritten wird, ist bekannt und wurde in der deutschsprachigen Theaterwissenschaft besonders von Lea-Sophie Schiel akzentuiert. In ihrer Arbeit *Sex als Performance* beschäftigt sich Schiel mit der bis dahin kaum erforschten Sphäre der Live-Sex-Theater, Sex-Performances und der Pornografie auf offener Bühne.⁸¹ Sie beleuchtet, wie sich diese zwar tabuisierten, aber keineswegs unsichtbaren Formen szenischen Geschehens zu theaterwissenschaftlichen Perspektiven im Lichte von Präsenz- und Affekttheorien verhalten.⁸² Obwohl Schiels Materialkorpus Performances mit expliziten Sexualakten beinhaltet und es sich dadurch (mit einer Ausnahme, vgl. Kap. 5.2) von den in vorliegender Arbeit ausgewählten Fallbeispielen unterscheidet, lassen sich ihre Ausführungen zu bestimmten Begriffsentwürfen herausstellen und fruchtbar machen. Sie hebt zwei Konzepte als zentral hervor, die im Hinblick auf Prostitutionskoketterie in Drag-Performances ebenso zu reflektieren sind: das «Obszöne» und die Frage nach seinem «subversiven Potenzial».

Beide Begriffe verpflichten umfassende theaterwissenschaftliche und philosophische Theoriebildung. Für einen weitschweifenden Einblick in diese Theorien sei auf Schiels Entwürfe des Obszönen «als Lücke»,⁸³ «als Abwesenheit»⁸⁴ nach Gerald Sigmund, auf «das Obszöne und das Abjekte»⁸⁵ in Anlehnung an Julia Kristeva oder auf Betrachtungen des «Voyeurismus»⁸⁶ verwiesen.

Wie gesagt, vollzieht in den als Beispielen ausgewählten Drag-Performances dieser Arbeit niemand eine explizite prostitutive Handlung. Die Verweise auf Prostitution bleiben auf der Bühne graduell unterschwellig, teilweise latent – eben: kokett – und setzen vielfach ein spezifisches, kollektives oder implizites Wissen der Beteiligten voraus. Das Kokettieren mit prostitutiven Merkmalen scheint indes an etwas Obszönes appellieren zu wollen. Daraus leitet sich die Frage ab, welches subversive Potenzial dieser Praxis zu attestieren ist. Das Obszöne bezieht sich Schiel zufolge auf etwas, das Sexualität betreffenden Normierungen und Reglementierungen, die vorgeben, was gesagt, gezeigt oder getan werden darf, unterworfen ist. Obszön

81 «Bühne» ist als Begriff bei Schiel in erweitertem Sinn zu verstehen, da sie in ihre Betrachtungen auch digital vermittelte Performances (zum Beispiel *Chatrubate*) einschließt. Vgl. Schiel 2020, S. 286–298. Zur Frage nach der physischen Kopräsenz vgl. Schiel 2020, S. 18, 123–128.

82 Vgl. ebd., S. 85–153.

83 Ebd., S. 101.

84 Ebd., S. 102.

85 Ebd., S. 113.

86 Ebd., S. 110.

scheint ein Augenblick dann zu sein, wenn diese Regeln gebrochen werden. In Anlehnung an die Ausführungen von Filmwissenschaftlerin Linda Williams erklärt sie ‹das Obszöne› nun als ein nur im relationalen Verhältnis zum ‹Onszönen› (im Sinne von engl. ‹on-scene›, ‹auf der Bühne sein›) erklärbares Moment. Sobald eine tatsächliche sexuelle Handlung für ein Publikum in Szene gesetzt werde, sei dieses Handeln ‹dem Bereich des *Obszönen* entrissen»⁸⁷ und aufgrund seiner expliziten Sichtbarkeit als unverborgener Teil der Szene ‹nicht mehr abseits, ob der Szene, sondern [...] *on-szön*»:⁸⁸ ‹Diese onszöne Darstellung unterliegt einerseits den Normen und Regeln der Sichtbarkeit und wird andererseits erst durch obszöne Verwerfungen hervorgebracht.»⁸⁹ Dieses Verhältnis des On- und Obszönen verdeutliche, ‹dass die Diskurse über Sexualität sich stets in einem Spannungsfeld zwischen dem Aussprechbaren und dem Unausprechbaren bewegen und von ihm bewegt werden»:⁹⁰

Auch dann, wenn sexuelle Darstellungen als obszön erscheinen oder als ‹obszön› bezeichnet werden, entzieht sich das, was kein Bestandteil der sexuellen Szene ist beziehungsweise sein darf, eben dieser Szene. Die sexuelle Darstellung ist demnach sowohl auf der Bühne als auch im pornografischen Film vielmehr *onszön* als *obszön*. Das Obszöne entzieht sich. Man kann es lediglich anhand von Spuren oder der Analyse der Sex-Performance *ex negativo* betrachten. Wie *obszön* im landläufigen Sinne die Szene zum Beispiel einer Live Sex-Show auch erscheinen mag: Sobald das Obszöne in die Szene bricht, ist es nicht mehr *obszön*, sondern *onszön*. Dieses Spiel zwischen on- und *obszön* bezeichne ich als *Theater des Obszönen*. Durch dieses *Theater des Obszönen* konstituiert sich die Sex-Performance.⁹¹

Mit Jean Baudrillards Simulationstheorie illustriert auch Sigmund dieses über Negation funktionierende Verweisen auf Körperlichkeit anschaulich am Beispiel des Striptease: Obwohl dabei das Nacktsein explizit herausgestellt wird und mutmaßlich die Hauptmotivation einer Strip-Performance darstellt, ‹ist diese Nacktheit, die alles enthüllt, tatsächlich eine Inszenierung, die gerade wieder Nacktheit verneint, weil sie sie lediglich *signalisiert*».⁹² Daraus ist mitzunehmen, dass das obszöne Moment der Prostitutionskokerterie in der Drag-Performance genauso etwas Unausgesprochenes, Verborgenes oder Irritierendes anzeigt, obgleich die auf Prostitution deutenden Spuren teilweise in geradezu exzentrisch anmutender Weise hyperexplizit sein können (wie zum Beispiel bei der zuvor genannten Performance von Nina Queer). *Obszön*

87 Ebd., S. 18. Hervorhebung im Original. Schiel bezieht sich hier auf Williams 1995.

88 Schiel 2020, S. 19. Hervorhebung im Original.

89 Ebd., S. 18.

90 Ebd., S. 91.

91 Ebd., S. 147. Hervorhebung des Verfassers.

92 Siegmund 2006, S. 24. Hervorhebung im Original. Siegmund nimmt hier Bezug auf Dietmar Kamper, der Baudrillards These der Simulakren aufgreift und ‹dem Prozess der Zivilisation eine zunehmende Tendenz zur Abstraktion, die in der Ersetzung realer Körper durch Bilder kulminiert› (Siegmund 2006, S. 25) bescheinigt. Vgl. Kamper 1999.

scheint auch hier etwas Verborgenes zu sein, das «anhand von Spuren ex negativo»⁹³ über die Rampe hinweg von den Rezipierenden ergänzt werden muss. An diesen Spuren, die in den folgenden Kapiteln mit den noch auszuführenden Erkennungskriterien «Kostümierung» und «Sprache» zu umkreisen sind, Anstoß zu nehmen, über sie zu stolpern und zu reflektieren, ob das kokettierende Aufgreifen von hypersexualisierten oder genderessenzialistischen Prostitutionsmerkmalen «in Ordnung» ist, genau das trägt Subversionspotenzial in Bezug auf das Obszöne, als Spiel von Zeigen und Verbergen, in sich. Prostitutionskoketterie im Drag ist folglich zu verstehen als performatives Zitieren von Normen, die als diskursive Grundlage queerer Widerständigkeit zu betrachten sind. Ähnlich wie es Schiel für die von ihr analysierten Sex-Performances festhält, ist zu zeigen, dass auch Prostitutionskoketterie ein «subversives Potenzial eines Gegenangriffs»⁹⁴ gegenüber Zwängen und Normierungen, die Sexualität betreffen, birgt. Subversion soll hier zudem definiert werden als «ein Unterwandern von dominanten Geschlechtercodierungen und [...] Geschlechtsidentitäten durch Körper und Textpraktiken, die herrschende Diskurse variierend durchkreuzen, destabilisieren und einen Resignifikationsprozeß in Gang setzen».⁹⁵

Dass gemäß einer solchen Begriffsauffassung der «Prozeß der S[ubversion] aber an seine nachträgliche Interpretation gebunden ist»⁹⁶ und ihm so «nur ein geringes Verständnispotential zukommen»⁹⁷ kann, ist einer der wesentlichsten Kritikpunkte, da «die Entzifferung des Subtextes eine spezifische Lektürepraxis und -intention»⁹⁸ voraussetzt. Wie noch ausführlicher darzulegen ist, fußen einige im Folgenden dargestellten Momente der Prostitutionskoketterie in hohem Maße auf einem communityspezifischen, kollektiven Wissen, das vorausgesetzt werden muss, um sie als subversiv einordnen zu können. Schiel exemplifiziert dieses Problem für ihren Untersuchungsgegenstand sogar explizit mit Judith Butlers und Eva von Redeckers Ausführungen zum subversiven Potenzial von Drag und stellt fest: «In Drag-Shows lachten heterosexuelle beispielsweise zu ganz anderen Zeitpunkten als homosexuelle Menschen.»⁹⁹ Das Moment des Lachens über parodistische Bestrebungen der Performer*innen könne so als symptomatisch für einen bestimmten und, je nach Auführungskontext, stark variierenden kollektiven Bezugsrahmen gesehen werden. Die Frage nach Subversion hänge davon ab, «wann wer in welchem Kontext lacht. Denn «einheitliches» («concerted») Lachen, also das Lachen verschiedener Personen(-gruppen) zu verschiedenen Zeiten, stellt als eine Form nonverbaler Artikulation eine Zirkulation von Affekten dar und aus.»¹⁰⁰

93 Schiel 2020, S. 147.

94 Ebd., S. 13.

95 Krug 2002, S. 382.

96 Ebd.

97 Ebd.

98 Ebd.

99 Schiel 2020, S. 144. Zu problematischen Begriffen wie «homosexuell*» vgl. Kap. 2.1.1. Vgl. Butler 1999; Redecker 2017; Foka/Liliequist 2015.

100 Schiel 2020, S. 244. Hervorhebung im Original. Uta Schirmer charakterisiert queere Rezipierende von Drag-Performances mit Amy Robinsons Begriff «in-group clairvoyants» (Schirmer 2010,

Die These, dass sich bei Drag-Performances das Spektrum der Lesarten und Bezugnahmen «je nach geschlechtlich-sexueller Verortung der Zuschauenden unterscheiden»¹⁰¹ kann, hält Uta Schirmer ebenso deutlich in ihrer soziologischen Studie zu «Drag Kinging» in Berlin und Köln fest und ist auf den Untersuchungsgegenstand vorliegender Arbeit anwendbar:

Das «Verstehen» der Performances, so möchte ich zusammenfassend vorschlagen, erfordert offensichtlich eine besondere Lesefähigkeit, die mit der Kenntnis bestimmter subkulturell geprägter geschlechtlicher und sexueller Codes zusammenhängt. Dass sich die gelingende Verstehensleistung weniger in einem kognitiven Begreifen als in einer spürbaren affektiven Bezugnahme äußert, die allein durch die Vermittlung von «Fakten» in einer erläuternden Ansage nicht zu bewerkstelligen ist, wirft allerdings die Frage nach der Art des Wissens auf, das hier wirksam wird. Weniger ein kognitiv verfügbares, sondern eher ein durch Erfahrungen in bestimmten kulturellen (etwa queeren und/oder Trans*-Zusammenhängen erworbenes habituelles, inkorporiertes Wissen scheint eine Bezugnahme auf die Performances zu ermöglichen, in der diese leiblich-affektiv als unmittelbar sinnhafte erfahrbar werden.¹⁰²

Drag-Performer*innen und Publikum bringen Bedeutungsangebote der Performance kollaborativ hervor, wobei sowohl Agierende als auch Rezipierende an ein bereits vorhandenes kollektives Wissen appellieren. Wie eindringlich einzelne Momente – wie auf Prostitution verweisende – in den Performances ihr Subversionspotenzial zu entfalten imstande sind, richtet sich folglich an der Zusammensetzung des Publikums beziehungsweise an der Frage aus, ob in ebendiesem an gemeinsame queere Erfahrungen angeknüpft werden kann. Während die zuvor in den drei Aufführungsfragmenten genannten Performer*innen in cisheteronormativ geprägten Umgebungen ihr queeres Selbstverständnis vermutlich kaum adäquat vermitteln könnten, scheinen sie den Teilnehmenden dieser spezifischen, als queer deklarierten Aufführungssituationen eine differenziertere Interpretationsfähigkeit einzuräumen.

Bis in die Gegenwart ist jedoch erkennbar, dass einer nicht geringfügigen Zahl von Drag-Performer*innen ein subversives Agieren in Abrede gestellt wird. So wehrte sich zum Beispiel Bambi Mercury öffentlich gegen den folgenden Kommentar einer deutschen Politiker*in, der den fortwährenden Vorwurf, Drag sei eine vornehmlich misogyne Praxis, markant zu illustrieren vermag:

S. 165), der Angehörigen marginalisierter Personengruppen intuitiv ein gegenseitiges Erkennen attestiert. Sie schlägt vor, dieses Wissen «als eine Lesefähigkeit zu interpretieren, die sich aus der Kenntnis sowohl der dominanten als auch diverser marginalisierter Codes ergibt» (ebd.). Vgl. Schirmer 2010; Robinson 1994.

101 Schirmer 2010, S. 163.

102 Ebd., S. 168.

Warum DRAG frauenfeindlich und sexistisch ist:

Bei DRAG = dressed as a girl, geht es darum Frauen zu parodieren. Drag's tragen daher viel Make-Up auf, haben langes glänzendes Haar, ziehen sich Figur-betonend an, pushen ihren Hinterteil und stecken sich so viel Push-Up in ihr BH, bis sie aussehen wie eine Frau mit Doppel-D Brüsten. Drag's führen sich in ihrer Rolle als Frau zickig, launisch und abgehoben auf. Ihre einzigen Gesprächsthemen sind Make-Up, Fashion und wer lästert über wen.¹⁰³

Während solche Einwände vermutlich noch mit Unwissen von Außenstehenden über die komplexe und vielfältige Drag-Kultur und deren Geschichte erklärt werden können, verdichten sich ähnliche Vorwürfe auch von queerfeministischer Seite und innerhalb der LGBTIQ*-Community. Zum Beispiel kritisierte Drag-Performer*in Camp Dad aus Berlin nicht nur einige Kolleg*innen, sondern auch die zunehmend einseitige Darstellung von Drag-Kunst in der Populärkultur, in der eine Form von Weiblichkeit* inszeniert werde, die als «eklatante und unverblümete Frauenfeindlichkeit»¹⁰⁴ und somit als «keine gute Repräsentation queerer Kultur»¹⁰⁵ bezeichnet werden müsse.¹⁰⁶ Diese Seite des dialektischen Spannungsfelds paraphrasiert Adrian Daub mit der intendiert provozierenden Aussage, dass es für besagte Kritiker*innen augenfällig sei, dass «[v]iele Dragqueens [aussehen] wie fleischgewordene Frauenklischees, für deren Überwindung Feministinnen lange gekämpft haben. Sie müssen also nicht zwangsläufig Ausdruck eines gesellschaftlichen Fortschritts sein.»¹⁰⁷

Ist es demnach – gerade unter Vorzeichen des Queeren – noch angemessen, dass sich zum Beispiel einige in dieser Arbeit verhandelten Drag-Performer*innen hyperfemininer*, hypersexualisierter und gendernessenzialistischer Merkmale bedienen? Das hier im Fokus stehende Kokettieren mit Prostitution wäre demnach um noch mindestens eine Ebene problematischer, da so nicht nur sexistische Weiblichkeits*vorstellungen, sondern zusätzlich die prekären cisheteropatriarchalen Verhältnisse, denen viele Sexarbeiter*innen unterworfen sind, in zu unreflektierter Weise verherrlicht würden. Eine solche Kritik orientiert sich unter anderem an einer Idee von Drag-Performance

103 Pseudonym, 21. 9. 2020, www.facebook.com/profile.php?id=100008828132227, 22. 10. 2021. Hervorhebung im Original. Die Annahme, «DRAG» bedeute «dressed as a girl» beziehungsweise «dressed as a guy» ist auch unter Drag-Performer*innen weitverbreitet, aber kaum haltbar: Das Wort «Drag» taucht im Zusammenhang mit Gender Performance erstmalig 1887 auf und bezieht sich vermutlich auf das Hinterherziehen langer Schleppen von Kostümierungen der Akteur*innen (engl. «to drag»). Dalzell/Victor 2013, S. 239: «Petticoat or skirt used by actors when playing female parts. Derived from the drag of the dress, as distinct from the non-dragginess of the trouser.» Baker verweist auf eine frühere Verwendung von 1850. Baker 1994, S. 17 f.: ««Go the drag is to wear women's clothes for immoral purposes.»» Weitere Ausführungen zur Geschichte des Drag-Begriffs in Senelick 2000, S. 302–325. Vgl. Kap. 3.1 dieser Arbeit.

104 Tepest 2020.

105 Ebd.

106 Vgl. auch Zehms 2019. In diesen Artikeln wird zudem Bezug genommen auf die US-amerikanische Castingshow RPDR, die Drag-Performances einem breiteren Publikum zugänglich macht und unter mehreren Aspekten kritisiert wird.

107 Daub 2019b.

als eine in hauptsächlich eine Richtung schlagende Variante ‹gegengeschlechtlicher Besetzungspraxis›, die auch Schiel mit Verweis auf einen ‹Travestie›-Begriff in einer Fußnote hervorhebt und sich außerdem auf eine häufig anzutreffende Aufteilung von ‹Drag Queens› und ‹Drag Kings› bezieht: ‹In Drag-Shows im Allgemeinen performen (zumeist cis-)männlich sozialisierte Personen Frauen und (zumeist cis-)weiblich sozialisierte Personen Männer.›¹⁰⁸ Besonders die Vorstellung, dass in Drag-Performances (sich meist als queer oder homosexuell identifizierende) cis Männer* als cis Frauen* auftreten, mag zwar als Beschreibung einer gewissen Disproportionalität (besonders, was die populärkulturelle Sichtbarkeit betrifft) richtig sein, hat aber als grundsätzliche Annahme keinerlei Gültigkeit und unterliegt einem Irrtum.¹⁰⁹ Drag kann als darstellende Kunstform von sämtlichen Personen – unabhängig von ihrem Gender, ihrer Identifizierung, ihrer sexuellen Orientierung, ihrem Begehren oder ihrem Körper – praktiziert werden. Dies ist eine Sichtweise, die selbst unter Drag-Performer*innen und sich mit ihnen beschäftigenden Wissenschaftler*innen immer wieder zu kontroversen Diskussionen führt.¹¹⁰ Angesichts des großen Spektrums an Möglichkeiten, die dadurch als Drag-Performances bezeichnet werden können, ist es zum Beispiel gemäß Farrier verständlich, warum auch im akademischen Diskurs ‹Drag Kings› und ‹Drag Queens› oft unterschiedlich behandelt und befragt werden. Dass Praktiken wie zum Beispiel ‹Kinging› und ‹Queening› historisch betrachtet verschiedenen theatralen Traditionen entspringen, darf keineswegs vernachlässigt werden.¹¹¹ Dennoch sei nach Farrier ein Weg zu finden, sämtliche Drag-Phänomene gemeinsam diskutieren zu können, ohne versehentlich historische und besonders auch geografische Unterschiede zu universalisieren oder zu beseitigen. Der Fokus sei daher vielmehr darauf zu richten, dass die diversen zeitgenössischen Drag-Varianten meistens in Minderheitengemeinschaften oft marginalisierter Personen – in Communitys – verwurzelt sind, die ihre Drag-Formen praktizieren, um sich mit ihrer soziopolitischen Vergangenheit und Gegenwart auseinanderzusetzen. Das verbindende Element ist dabei primär die Bezugnahme auf ein normatives und somit infrage zu stellendes Verständnis von Gender.¹¹² Obwohl sie in ihren individuellen Motivationen und Ausführungen teils sehr unterschiedlich sein mögen,

108 Schiel 2020, S. 143. Zur Problematik des binären Genderverständnisses, das durch solche Begrifflichkeiten und Ideen impliziert wird sowie zum teils problematischen ‹Travestie›-Begriffsumfeld vgl. Teil 3.

109 ‹Cisgender› beziehungsweise ‹cis Frau*› oder ‹cis Mann*› bezeichnet Personen, die sich mit dem bei der Geburt zugewiesenen Gender identifizieren. Das Adjektiv ‹cis›, (Kurzform von ‹cisgender›) markiert wie das Präfix ‹cis-› das Hinterfragen des normativen Charakters dieser Übereinstimmung und macht das Bewusstsein für deren soziale Konstruiertheit deutlich. Vgl. Fachstelle Gender & Diversität NRW, www.gender-nrw.de/cis-gender, 9. 2. 2021: ‹Um das begriffliche Bild vollständig zu machen: Cis beschreibt eine bestimmte Geschlechtsidentität, sagt aber nichts über die sexuelle Identität oder Orientierung [...] aus. Cis-Menschen können heterosexuell, schwul, lesbisch, bisexuell, queer oder asexuell leben.›

110 Inwiefern trans Personen, sich als heterosexuell identifizierende cis Frauen* etc. als Drag-Performer*innen auftreten ‹dürfen›, wurde in den letzten Jahren auch medial ausgiebig diskutiert und führte zu einigen Kontroversen. Vgl. Levin 2018.

111 Vgl. Kap. 3.1.

112 Vgl. Farrier 2017. Dieser Argumentation folgend, ist in der vorliegenden Arbeit von ‹zeitgenössischen Drag-Performer*innen› und nicht etwa von ‹Drag Queens› oder ‹Drag Kings› die Rede.

wäre die Gemeinsamkeit sämtlicher Drag-Praktiken insbesondere darin zu sehen, dass entsprechende Performer*innen meistens mit einem strukturell gesteigerten Risiko «der symbolischen Marginalisierung und materiellen Prekarisierung verbunden sind; sprich, ihnen eine besondere *Vulnerabilität* immanent ist».¹¹³

Mit dem Subversionspotenzial von Drag befasst sich auch Schiel und fragt, ob Drag ein unkritisches, herabsetzendes, verspottendes Mimen von hegemonialen Weiblichkeits*konzepten darstellt. Sie argumentiert allerdings,

dass Drag-Shows (ganz anders als beispielsweise sexistische Witze oder Comedy) sich nicht über eine spezifische Identität im Sinne eines «natürlichen», «wahren» Originals lustig machen, sondern vielmehr über die Vorstellung, dass es so etwas wie ein Original, eine stabile Identität also, überhaupt gäbe: [...] Durch ihre Imitation der Geschlechtsidentität offenbaren Drag-Shows den Imitationscharakter der Geschlechtsidentität an sich – und deren Kontingenz.¹¹⁴

Auch Jenny Schrödl erachtet die Subversion als grundlegend und beschreibt Drag als paradigmatisches Beispiel

für eine performativ verfasste Geschlechtlichkeit sowie für eine subversiv-kritische Form der Unterminierung und Verschiebung hegemonialer Normen von Zweigeschlechtlichkeit und Heterosexualität. Praktiken des Cross-Dressing, des Drag oder der Travestie fungieren in dem Zusammenhang als Beispiele für variierende Wiederholungspraktiken, welche hegemoniale Geschlechtsrepräsentationen und -funktionsweisen zu subvertieren vermögen.¹¹⁵

Die absolut berechtigten Fragen nach der Notwendigkeit der Sensibilisierung für toxische Narrative und Diskriminierungs- und Ausschlussmuster in Drag-Performances sowie danach, ob gewisse Praktiken oder bestimmte Ausdrücke noch angemessen sind und wer überhaupt Drag praktizieren «darf», verweisen in ihrer Verknappung zudem mustergültig auf immens komplexere und intensive Auseinandersetzungen mit (Selbst-)Kritikpositionen innerhalb des akademischen und politisch-aktivistischen (queer)feministischen Diskurses, der auch die Frage in sich trägt, inwiefern durch solche Diskussionen «gerade jene Subjekte gegeneinander ausgespielt werden»,¹¹⁶ die in cisheteropatriarchalen Strukturen allesamt vulnerabel sind. Wenngleich also ein in aussagenlogischer Manier «notwendiger» Zusammenhang zwischen Drag und Subversion durchaus abgestritten werden könnte, da entsprechende Performances genauso gut «längst überholte Normen [zu] «re-idealisieren»»¹¹⁷ in der Lage sind, ist hier das Argument des grundsätzlich stets vorhandenen Potenzials der Widerständigkeit von Drag starkzumachen:

113 Klenk 2018, S. 108. Hervorhebung im Original.

114 Schiel 2020, S. 143. Vgl. Butler 2017a, S. 177–197; Butler 1999.

115 Schrödl 2014a, S. 103.

116 Klenk 2018, S. 108.

117 Daub 2019b.

In erster Linie sollen Drag-Performances die Arbitrarität naturalisierter und normativer Kategorien (wie Gender eine darstellt) offenlegen und «die zugrundeliegenden Machtstrukturen entlarven und stören».¹¹⁸ Drag hat das Potenzial, Normativität durch ihre übertriebene Wiederholung und irritierende Vervielfältigung derart ad absurdum zu führen, dass sie sich als kulturell konstruiert, performativ konstituiert und letzten Endes bedeutungslos erweist. Die britische Drag-Performer*in Crayola The Queen bringt eine solche Interpretation des Drag-Begriffs wie folgt auf den Punkt und bietet zugleich eine Umdeutung an:

Drag is not defined by tucking/cinching/padding, «female illusion», «being sexy» or any reinforcement of the rules of binary gender. Drag is – D estroying R ules A bout G ender. It is punk. Subversive. Transgressive. And proof that the rules were never really real to begin with. [...] This isn't to say that Drag can not or should not be binary – if expressing seamless binary gender illusion is true to you and your art, do it boo! But limiting drag to those rules and insisting others do the same means you're kind of missing the point.¹¹⁹

Ein solch offenes, produktives und dynamisches Drag-Verständnis zeichnet (mit wenigen Ausnahmen) auch die meisten in dieser Arbeit besprochenen Performer*innen aus. Dass sich dennoch gewisse Aspekte ihrer Performances unvermeidlich als problematisch herausstellen können, ist Gegenstand einer ständigen (Selbst-)Reflexion, die sich durch eine ambitionierte Lernwilligkeit sowie im Hinterfragen des eigenen Handelns und Sprechens äußert.¹²⁰ Diese Selbstreflexion speist sich aus übereinandergelagerten, unterschiedlichen Differenzenerfahrungen und der daraus resultierenden Solidarisierung mit marginalisierten Personen, denen grundsätzlich ein gefährdungsärmeres Leben eingeräumt werden sollte.

Nun ist eine solche Selbstreflexivität von Performer*innen für theaterwissenschaftliche Auseinandersetzungen in keiner Weise neu: In seiner Einführung zu *Theater- und Tanzperformance* nimmt Siegmund in einem Unterkapitel die Gender-Performance als Beispiel dafür, wie die Theatersituation «[g]ängige Repräsentationsmuster durchbrechen»¹²¹ kann. Dabei gehe es «nicht in erster Linie um eine identitätspolitisch kor-

118 Schiel 2020, S. 382.

119 Crayola The Queen, 3. 2. 2021, www.facebook.com/CrayolaTheQueen, 25. 2. 2021. Zu Vokabular wie «tucking/cinching/padding» vgl. Kap. 4.2.1.

120 Um die Unabgeschlossenheit und Anschlussfähigkeit des Diskurses an einem aktuellen Beispiel zu illustrieren: Die deutschsprachigen Drag-Performer*innen Barbie Breakout und Conchita Wurst diskutieren in der digital vermittelten Performance *Bartschatten*, ob das aus dem amerikanischen Englisch oft in Zusammenhang mit Drag verwendete Kompliment, eine Performer*in sei besonders «fishy» (engl. «a fishy queen»), im Zuge queerer Selbstreflexion noch angemessen ist. Die Bezeichnung «fishy», in einem US-amerikanisch geprägten Drag-Soziolekt eine Desubstantivierung von «fish», meint eine hyperfeminin* aussehende und agierende Drag-Performer*in. Besonders problematisch an «fishy» ist, dass sich dieses Adjektiv auf meist als weiblich* konnotierten Intimgeruch bezieht und dadurch nicht nur deplatziert, sondern auch als sexistisch zu kritisieren ist. Vgl. «Bartschatten». Regie: Barbie Breakout, 29. 1. 2021. Zu «fish» vgl. Barrett 2017, S. 34–36.

121 Siegmund 2020, S. 169. Beim Begriff «Gender Performance» bezieht sich Siegmund auf Schrödl 2014c.

rekte Repräsentation von Geschlechtlichkeit (gender), sondern darum, das Konzept von Identität selbst zu befragen und infrage zu stellen».¹²² Er zitiert René Pollesch:

Das Repräsentationstheater behauptet eine Universalität. Es tut so, als würde es für alle sprechen, blendet aber das aus, was nicht weiß, männlich und heterosexuell ist. Andere Perspektiven werden nicht berücksichtigt. Sie müssen sich der universellen unterordnen.¹²³

Abseits institutionalisierter Bühnen gilt Drag an seinen Orten der Aufführung längst als Paradebeispiel für das, was dem Publikum «Einsicht in die Konstruiertheit von Subjekten und deren Identitäten»¹²⁴ gewähren soll, wie es Siegmund zum Beispiel anhand von Performances von She She Pop (2016) oder Eszter Salamon (2004) beschreibt.¹²⁵ Grundsätzlich ist festzuhalten, dass Drag-Performances, so wie sie hier verstanden werden, auf die Bühne gebrachte widerständige Strategien zur Zurückweisung von genderbinären und – bewusst radikal geäußert – zwangsheterosexuellen Identitätszumutungen darstellen. Mit Paul Beatriz Preciado ausgedrückt, liegt «[d]er gemeinsame Nenner dieser unterschiedlichen ästhetischen und politischen Strategien»¹²⁶ (wie Drag eine von vielen darstellt) in «ihrer epistemologischen Inversion, ihrer radikalen Verschiebung».¹²⁷ Passive Objekte der Repräsentation «(Frauen», «Porno-Schauspieler/innen», «Nutten», «Schwule und Lesben», «Perverse», etc.)»¹²⁸ wandeln sich so zu Subjekten der Repräsentation, welche die «(ästhetischen, politischen und narrativen) Codes [...], in denen Körper und sexuelle Praktiken darstellbar sind»,¹²⁹ sowie «die starren Modalitäten sexueller Verhältnisse und Geschlechterbeziehungen»¹³⁰ zur Disposition stellen.

Während sich die «Umarbeitung hegemonialer Subjektpositionen»¹³¹ in der Theoriebildung im deutschsprachigen Kontext von Drag-Performances größtenteils auf die Kategorie Gender bezieht, richtet Muñoz bereits in den 1990er-Jahren seinen Fokus auf weitere marginalisierte Positionalitäten und entwickelt das Konzept der «disidentification», nicht nur in Bezug auf Gender, sondern auch auf «rassisierte Subjektpositionen und deren konstitutive Verschränkung».¹³² Muñoz' Theorie ist für die Analyse von «Queer of Color Performance Art» (in welcher auch Drag vertreten ist) grundlegend und hat sich in einer Vielzahl von Disziplinen als unverzichtbar erwiesen. Seinem

122 Siegmund 2020, S. 169.

123 Mackert/Mundel/Goebbels 2011, S. 45.

124 Siegmund 2020, S. 170. Zum komplexen Identitätsbegriff und zu seinen unterschiedlichen Dimensionen vgl. Sielke 2002, S. 183, und das Kapitel «Identitätspflege als Bastion der Moderne: von Identitäten und Geschlechteridentitäten und deren Bindung an Körper» in Wuttig 2016, S. 43–72.

125 Vgl. Siegmund 2020, S. 170.

126 Preciado 2016, S. 271.

127 Ebd.

128 Ebd.

129 Ebd.

130 Ebd.

131 Schirmer 2007, S. 201.

132 Ebd. Vgl. Muñoz 1999.

Verständnis der ‹disidentification› im Sinne einer komplexen Widerständigkeits- und Überlebensstrategie ist sich anzuschließen.

Wie zu zeigen ist, unterstützt dieses Konzept Erklärungsversuche, die Drag-Performances und darin vorkommende Prostitutionskokerterie weder als unreflektiertes Mimen problematischer (zum Beispiel sexistischer) Strukturen noch als deren totale Umkehrung beschreiben. Muñoz zeigt, wie traumatisch die auf struktureller Gewalt, Cisheteronormativität und ‹whiteness› gründenden Kränkungserfahrungen für LGBTIQ*-Personen und besonders für Queer People of Color in einer (US-)Gesellschaft sind. ‹Disidentification› stellt eine Strategie dar, die es Performer*innen im künstlerischen Schaffen an heterotopischen Orten ermöglicht, Traumata und systemische Gewalterfahrungen zu verhandeln, neu zu kontextualisieren und sich davon zu emanzipieren. Bei der Betrachtung von queerer Performancekunst plädiert Muñoz dafür, «die mögliche Subversion des Hegemonialen als Maßstab der Analyse aufzugeben und stattdessen konkrete Artikulationen und ihre jeweiligen Bezüge auf sowohl hegemoniale als auch minoritäre Positionalitäten zu rekonstruieren».¹³³ So ist diesen Künstler*innen die Gelegenheit gegeben, «gesellschaftlich verfügbare Positionen zeitweise zu bewohnen, ohne ganz darin aufzugehen oder sich davon bestimmen zu lassen».¹³⁴ In Anlehnung an Michel Pêcheux' Schema zur Subjektbildung unterstreicht Muñoz einen dritten Modus des Identitätsbezugs.¹³⁵ Neben Identifikation («identification, assimilation»),¹³⁶ der Anpassung an hegemoniale Strukturen unter Aufgabe wesentlicher Teile der eigenen Identität, und der Gegenidentifikation («counteridentification, utopianism»),¹³⁷ der rebellischen, radikalen Umkehrung hegemonialer Strukturen (die – so die Kritik – aber ex negativo determiniert bleiben), bildet ‹disidentification› einen dritten Weg im Umgang mit dominanten, hierarchischen Ideologien:

Instead of buckling under the pressure of dominant ideology [...] or attempting to break free of its inescapable sphere [...] this «working on and against» is a strategy that tries to transform a cultural logic from within, always laboring to enact permanent structural change while at the same time valuing the importance of local and everyday struggles of resistance.¹³⁸

133 Schirmer 2010, S. 36.

134 Ebd., S. 200. Als eines von zahlreichen Beispielen nennt Muñoz hierfür die puerto-ricanisch/US-amerikanische Performer*in Marga Gomez, die sich selber als Lesbe* und Latina* bezeichnet und dadurch weder den stereotypisierten queeren Zuschreibungen, die nach wie vor mit einem Verständnis von ‹Whiteness› konnotiert sind, noch einem heteropatriarchalen, katholisch geprägten Bild von Lateinamerikaner*innen entspricht. In ihren Performances subvertiert und bestätigt Gomez die Stereotype aller ihr zugeschriebenen minoritären Identitätspositionen simultan. Dieser Vorgang des Modifizierens oder Überarbeitens stereotyper Zuschreibungen sei als ‹disidentification› zu bezeichnen. Vgl. Muñoz 1999, S. 3–13.

135 Vgl. Muñoz 1999, S. 11; Pêcheux 1982.

136 Muñoz 1999, S. 11.

137 Ebd.

138 Ebd. Allerdings betont er gleich zu Beginn des Buches, dass dies nicht immer («not always», ebd., S. 5) eine adäquate Widerständigkeits- und Überlebensstrategie darstelle, da es gewiss zahlreiche Kontexte gebe, in denen Widerstand direkt und eindringlich akzentuiert werden müsse.

An mehreren Beispielen zeigt er auf, wie es diese dritte Option Performer*innen ermöglicht, dominierende kulturelle Codes des Mainstreams zu transformieren und sich gleichzeitig selber in ihn einzufügen. Nach Schirmer vermag Muñoz aufzuzeigen, wie «hegemoniale geschlechtliche, sexuelle und ethnische Signifikationen und deren misogyne, homophobe und rassistische Implikationen aufgerufen und in einer Weise umgearbeitet werden, die alternative Verortungen»¹³⁹ zulassen. Folglich erweist sich «disidentification» als gleichzeitiges Angleichen an und Subvertieren von problematischen Zuschreibungen, was weder eine komplette Zurückweisung noch eine vollständige Aneignung zum Ziel hat:

Disidentification is about recycling and rethinking encoded meaning. The process of disidentification scrambles and reconstructs the encoded message of a cultural text in a fashion that both exposes the encoded message's universalizing and exclusionary machinations and recircuits its workings to account for, include, and empower minority identities and identifications. Thus, disidentification is a step further than cracking open the code of the majority; it proceeds to use this code as raw material for representing a disempowered politics or positionality that has been rendered unthinkable by the dominant culture.¹⁴⁰

Die von Muñoz mehrfach angeführte Umschreibung von «disidentification» im Sinne einer buchstäblichen Überlebensstrategie, die es ermöglicht, abseits der Bühne erlebte Minoritätserfahrungen in der Performance neu zu reflektieren und dadurch Bedeutungsalternativen von symbolischen und kulturellen Zuschreibungen zu erstreiten, verdeutlicht insbesondere für Drag, als wie untrennbar entsprechende Performer*innen und die von ihnen dargestellten «Kunst- oder Bühnenfiguren» begriffen werden müssen: Das Bühnengeschehen speist sich aus der (oft prekären) Lebensrealität, in der die Performer*innen lediglich als Deviationen dominierender hegemonialer Normen vorkommen. Disidentifikatorische Praktiken sind Strategien, die unausweichlich problematische Zuschreibungen destabilisieren, aber zugleich darauf abzielen, «alternative Existenzweisen lebbar und sichtbar zu machen – in einer Art und Weise, die sie nicht länger (nur) als Derivate hegemonialer Positionen oder als Scheitern an hegemonialen Normen erscheinen lässt».¹⁴¹ Sie sind ein paralleles Arbeiten an, mit und gegen hegemoniale Strukturen. Dementsprechend sind auch die in vorliegender Arbeit herangezogenen Drag-Performances zu weiten Teilen als disidentifikatorische und nicht grundsätzlich zum Beispiel als misogyne Praktiken zu betrachten. Allerdings beruht ein solches Drag-Verständnis, wie auch Schirmer festhält, «auf einer kollektiven Praxis, zu der verschiedene subkulturelle Traditionen und Kämpfe beigetragen haben»,¹⁴² und weniger explizit auf der Souveränität der einzelnen Performer*in im Umgang mit bestimmter Symbolik. Die Aufführung prosti-

139 Schirmer 2010, S. 35.

140 Muñoz 1999, S. 31.

141 Schirmer 2007, S. 201.

142 Ebd.

tutiver und entsprechend oft hyperfeminin* konnotierter Zeichen kann problematisch bleiben, betrachtet man die für diese Arbeit ausgewählten Drag-Performer*innen in ihrer jeweiligen Zeichenverwendung individuell. Sicherlich lassen sich – sämtlichen disidentifikatorischen oder subversiven Strategien zum Trotz – zum Beispiel besonders im Hinblick auf Kostümierungsaspekte (vgl. Kap. 4.2) «ernsthaft[e] Investitionen in hegemoniale Normen»¹⁴³ feststellen, die nicht ausschließlich mit reiner (Selbst-)Ironie erklärt werden können. Dies zeigt einerseits, wie angewiesen gewisse Drag-Performer*innen auf eine Community sind, in welcher der Aufführungskontext alternative Lesarten legitimiert, und andererseits, als wie beschwerlich bis unmöglich es sich herausstellt, sich hegemonialen Strukturen zu entziehen.

2 Methoden, Theorien und Material

Der Untersuchungsgegenstand der zeitgenössischen Drag-Performances im deutschsprachigen Raum sowie das darin zu erfassende Phänomen der Prostitutionskoketterie sind sowohl mobiler als auch flüchtiger Natur. Wie für die Theaterwissenschaft üblich, stößt man dabei auf das erkenntnistheoretische Problem, eine ephemere Form beschreiben und analysieren zu müssen. Gabriele Brandstetter und Gabriele Klein halten für die nah verwandte Tanzwissenschaft fest, dass dies auch immer bedeutet, «[d]as so genannte Flüchtige, Transitorische, Vergängliche, Abwesende festzuhalten, es still zu stellen und ‹auf den Begriff zu bringen›».¹

Eine Übertragung von Augenblicken und Atmosphären in einen wissenschaftlichen Diskurs bedarf einer methodenpluralistischen und interdisziplinären Herangehensweise. Dem Phänomen der Prostitutionskoketterie im Drag, das in einzelnen Momenten der in Rede stehenden Performances oft auch nur bruchstückhaft in Erscheinung tritt, ist sich über Theorien und Diskurse anzunähern. Gegenwärtig existieren weder für Drag noch für Prostitutionskoketterie einschlägige Auseinandersetzungen zum methodischen Vorgehen. Dies ist nicht weiter erstaunlich, denn beide Phänomene strapazieren die etablierten theater- und tanzwissenschaftlichen Analyseparameter. Die ausgewählten Beispiele sind weder ausnahmslos über die Aufführungs- oder Textanalyse zu fassen noch soll der Fokus ausschließlich auf Bezugnahmen zu zeitgenössischen soziopolitischen Diskursen liegen.

Es stellt sich die Frage, mit welchen Ansätzen zu erklären ist, was in solchen Momenten sowohl bei Performenden als auch Rezipierenden geschieht. Auf der «Suche nach zahlreichen Querverbindungen und Fäden»² ist in theaterwissenschaftlichen Zugängen auf verschiedene methodische Verfahren zurückzugreifen. Diese sind so zu modifizieren, dass sie auf den jeweiligen Untersuchungsgegenstand passen. Das methodische Instrumentarium vorliegender Arbeit setzt sich dementsprechend aus unterschiedlichen Ansätzen zusammen, bedient sich aber größtenteils Gedankengängen der Queer Theory, des diskurstheoretischen Konzepts der Kollektivsymbolik sowie Teilen der Diskurs- und Aufführungsanalyse.

Im Folgenden werden für die Betrachtung der ausgesuchten Beispiele tragende methodische und vor allem theoretische Ansätze vorgestellt. Diese Zusammenstellung hat allerdings keinen Vollständigkeitsanspruch, sondern erfolgt nach der Zweckdienlich-

1 Brandstetter/Klein 2007, S. 12.

2 Hochholdinger-Reiterer 2014a, S. 37.

keit für das Vorhaben, das Phänomen der Prostitutionskokerterie in kontemporären Drag-Performances zu beschreiben und zu erklären. Die Arbeit ist folglich methodisch so ausgerichtet, dass sie mittels ausgewählter Drag-Performance-Fragmente, in denen Prostitutionskokerterie zu vermuten ist, eine Kontextualisierung vornimmt und nach den Diskursen fragt, in denen sich das besagte Phänomen hervortut. Die gewählten Performancebeispiele erfahren dabei keine in sich abgeschlossene Betrachtung in einem einzelnen Analysekapitel, sondern werden durchgängig herangezogen, um theoretische Überlegungen zu stützen oder kritisch zu diskutieren. Dabei wird sich angesichts des Untersuchungsgegenstandes deutlich zeigen, dass entsprechende terminologische Schärfungen grundlegend sind, gleichzeitig aber auch in hohem Maße zu problematisieren. Daher wird sich ein wesentlicher Teil dieser Arbeit mit vielschichtigen definitorischen Fragen um Drag-Performances als Phänomen an sich beschäftigen müssen.

Der Hauptteil dieser Dissertation gliedert sich in vier Teile. Zuerst werden Drag-Begriffe historisch-kritisch eingeordnet und für ein heutiges Verständnis definitorisch umrissen. Gleichfalls ist eine Rollenklärung der sogenannten, noch weiter auszuführenden Drag-Persona anzustreben und sich dem in dieser Arbeit im Fokus stehenden Neologismus der <Prostitutionskokerterie> begrifflich anzunähern (beides Teil 3). Danach wird dieses Phänomen mithilfe zweier sich teils überschneidender Erkennungskategorien – <Kostümierung> (Teil 4) und <Sprache> (Teil 5) – reflektiert und beschrieben. Eine (historische) Kontextualisierung der Korrelation von Drag und Prostitution folgt in Teil 6. Sie soll unter anderem aufzeigen, wie sich Diskurse um Drag oder dragähnliches Aufführungsgeschehen, Queerness und Prostitution bereits vor über hundert Jahren überlagert haben und inwieweit Parallelen zu aktuellen Diskursen herzustellen sind.

Vorliegender Teil 2 dient der Darstellung des erwähnten methodischen und theoretischen Referenzrahmens. In einem darauffolgenden Schritt ist näher auf das zur Auswahl stehende Material einzugehen.

2.1 Queer Theory / Queer Reading

Zeitgenössische Drag-Performances und sie begleitende Diskursfragmente sind in dieser Arbeit als Untersuchungsgegenstand ins Zentrum zu rücken. An ihnen soll das noch näher zu beschreibende Phänomen der Prostitutionskokerterie beleuchtet werden. Die Orientierung an ideologiekritischen, gender- und queertheoretischen Ansätzen erweist sich als drängend. Auch in dieser Arbeit ist folglich davon auszugehen, dass <Sex>, <Gender> und <Desire> (Begehren) «Effekte kultureller Inszenierungen sind, die performativ hervorgebracht werden und in ihrer kohärenten Bezogenheit aufeinander eine heterosexuelle Matrix absichern».³ In propädeutischer Weise auf die Virulenz der Gender und Queer Studies und den damit bezüglich Genderverständ-

3 Hinz 2014, S. 29.

nis einhergehenden Paradigmenwechsel «von exklusiven Binäroptionen zum quantifizierbaren Kontinuum unendlicher Zwischenstufen und Kombinationsmöglichkeiten»⁴ einzugehen, scheint redundant. Entsprechende Kenntnisse sind vorausgesetzt.⁵ Diese ergänzend, versteht sich Queer Theory nicht «als eigene akademische Disziplin, sondern als Frageperspektive, die alle kulturwissenschaftlichen Fächer übergreift».⁶ Die als «Queer Reading» oder «Queering» bezeichnete Lesart «fragt mit den methodischen Mitteln der Diskursanalyse, des Poststrukturalismus, der Psychoanalyse und der Dekonstruktion nach erotischen Subtexten und Schattengeschichten, die der heteronormativen Zeichenökonomie [...] zuwiderlaufen».⁷ Ansätze des Queerings verfolgen darüber hinaus das Ziel, prinzipiell cisheteronormative Denk- und Verhaltensschemata kritisch zu reflektieren und zurückzuweisen. (Cis-)Heteronormativität basiert auf den beiden alltagsweltlich teils unbewusst und teils auch wissenschaftlich tief verwurzelten Annahmen, dass das Menschsein in naturalisierter Weise zweigeschlechtlich und heterosexuell organisiert ist. Der Begriff fasst sämtliche «Institutionen, Denkstrukturen und Wahrnehmungsmuster, die Heterosexualität nicht nur zur Norm stilisieren, sondern als Praxis und Lebensweise privilegieren»,⁸ zusammen. Queeren Ansätzen wird zudem vermehrt die über die sexuelle Orientierung hinausreichende «Analyse und das Hinterfragen von Normalitäten sowie von wirklichkeitserzeugenden Kategorien», das Hinterfragen von «Naturalisierungen und Ausschlussmechanismen»⁹ eingegliedert. Somit läuft bereits eine Bestimmung des Begriffs «queer» seinen eigenen Prämissen zuwider,

weil die Verweigerung einer Definition bereits im Begriff selbst steckt. [...] To queer als Verb heißt jemanden «irreführen», etwas «verderben» oder «verpfuschen». To queer hat damit zu tun, etwas oder jemanden aus dem Gleichgewicht, aus einer selbstverständlichen Ordnung zu bringen. Queer soll verstören, anstatt theoretische, methodische oder disziplinäre Sicherheiten zu schaffen.¹⁰

Im Folgenden ist davon auszugehen (und noch näher zu vertiefen), dass ein Großteil der betrachteten Drag-Performances eine queere Kritik an (cishetero)normativen Strukturen übt oder Irritierung von cisheteronormativen Rezeptionsschemata versucht.

Der «queer»-Begriff ist als äußerst polysem und produktiv zu bezeichnen; Versuche, ihn zu disziplinieren oder zu klassifizieren, stoßen häufig auf Widerstand. Dennoch sind in vielen Auslegungen queerer Theorien (der Plural ist maßgeblich) verbindende Komponenten festzustellen. Diese könnten sein:

4 Runte 2006, S. 243.

5 Vgl. Degele 2008; Braun/Stephan 2013; Babka/Posselt 2016; Foucault 1983.

6 Kraß 2003, S. 20.

7 Ebd., S. 22.

8 Degele 2008, S. 88.

9 Ebd., S. 11.

10 Ebd.

- der Widerstand gegen jegliche Kategorisierung von Menschen,
- das Herausfordern der Idee von essenzialistischen Identitäten,
- die Infragestellung von Binaritäten und
- das Herausstellen und Kritisieren von Machtverhältnissen und Machtasymmetrien.¹¹

Aus queertheoretischen Ansätzen ist demgemäß die Forderung abzuleiten, «die eigenen Grundlagen immer wieder aufs Neue durchzuarbeiten und zu hinterfragen».¹² Eine daraus resultierende Konsequenz besteht nach Nina Degele darin, «vom Vergleich von <Einheiten> Abstand zu nehmen»¹³ und stattdessen Phänomene und Prozesse miteinander zu konfrontieren, «die quer zu solchen gesellschaftlichen <Einheiten> liegen».¹⁴ Prostitutionskokerterie in zeitgenössischen Drag-Performances ist als ein solches Phänomen zu bezeichnen, seine Beschreibung ein Ziel dieser Auseinandersetzung.

2.1.1 Problematisierte Begriffsverwendungen: <LGBTIQ*> und <queer>

In dieser Arbeit wird behauptet, mit zeitgenössischen Drag-Performances überaus produktive szenische Vorgänge für das zu beschreibende Phänomen der Prostitutionskokerterie gefunden zu haben. Aufgrund des als queer antizipierten Settings dieses flüchtigen Untersuchungsgegenstands führt in ihm das Kokettieren mit prostitutiven Merkmalen zu komplexen produktions- und rezeptionsästhetischen Fragestellungen. Bei den in Teil 3 eingegliederten Definitionsversuchen von Drag-Performances ist von der These auszugehen, dass es wahrscheinlich keine andere theatrale Darstellungsform gibt, bei der die <sexuelle Orientierung> der im szenischen Vorgang agierenden und auch rezipierenden Personen eine derart wesentliche Rolle spielt (vgl. Kap. 3.1). Es ist zu behaupten, dass sowohl Darstellende als auch Zuschauende in den meisten Fällen aus der sogenannten LGBTIQ*-Community sind. Wie das Akronym bereits anzeigt, ist es allerdings unzureichend, hier von einer einheitlichen Personengruppe auszugehen. In einigen Forschungsbeiträgen ist in diesen Zusammenhängen auch von zum Beispiel «non-heterosexual people»¹⁵ als Kollektivum für alle LGBTIQ*-Personen die Rede. Davon ist hier wegen des negierenden, zweiseitigen und aus-

11 Eine Definition des <queer>-Begriffs erweist sich in vielerlei Hinsicht als problematisch. Vgl. dazu Raucht 2008, S. 7: «Die sich seit den 1990er Jahren als <Queer Theory> etablierende Denk- und Arbeitsperspektive widmet sich der Untersuchung von Konstitutionsbedingungen normativer Machtstrukturen und Interventionsmöglichkeiten in eben diese sowie dem Auftun von Widerstandsoptionen gegen soziale Unterdrückungsverhältnisse.» Vgl. Browne/Nash 2016.

12 Degele 2008, S. 136.

13 Ebd.

14 Ebd.

15 Downing 2016. Um die Problematik dieser politisch stark umstrittenen Bezeichnungen deutlich zu machen, vgl. fink 2021: «Auch die gedankenlose Vokabel <nicht-heterosexuell>, die manche als queeren Klammerbegriff einsetzen, verdeutlicht die Ignoranz, die diesem Denken zugrunde liegt: Dass beispielsweise viele trans Menschen durchaus heterosexuell sind, wird – wenn man auf dieses Problem hinweist – oft nur als ärgerliche Korinthenkackerei abgetan.»

schließenden Präfixes <non-> abzusehen. Auch diese Entscheidung kann gerade aus queerer und intersektionaler Perspektive sprachpolitisch kritisch reflektiert werden.¹⁶ Der Asterisk in <LGBTIQ*> verweist auf den dynamischen und unabgeschlossenen Charakter der Bezeichnung. Teilweise ist an seiner Stelle zur Verdeutlichung des Inklusiven oder Unabgeschlossenen auch ein typografisches Pluszeichen anzutreffen (LGBTIQ+). Weiterhin verweist dieses sogenannte Gendersternchen auf die intendierte Uneindeutigkeit sämtlicher Bezeichnungen sowie auf deren Konstruktionscharakter und Prozesshaftigkeit.

In anderen Forschungsbeiträgen sind dem Akronym weitere Buchstaben für Personengruppen eingeordnet (zum Beispiel LGBTIAQ*) oder es sind bewusst kurz gehaltene Bezeichnungen vorzufinden. Das Bilden immer längerer, ungelinker Akronyme erfährt zunehmend die Kritik, eine Vollständigkeit zu suggerieren, «die (trotz Sternchen/Pluszeichen) niemals wirklich eingehalten werden kann [und] generell schlecht auf die individuelle Ebene anwendbar»¹⁷ ist. Die dem gegenübergestellt, in allen Zusammenhängen konsequente Verwendung einer kürzeren Version wie <LGBT> scheint besonders sprachökonomisch praktisch, birgt aber auch Konflikte: Einerseits kann eine solche Entscheidung zur absichtlichen Reduzierung mit dem «Beigeschmack von <Das muss reichen>»¹⁸ inzwischen negativ und als politisch suspekt auffallen. Andererseits bleibt fraglich, inwiefern überlange Akronyme, die zum Beispiel *fink* (Nom de Plume) als Zeichen eines «akademisch geprägten intersektionalen Inklusionsaktivismus»¹⁹ kritisiert, tatsächlich «ein[en] Beweis für gedankliche und politische Inklusion – und deren Nichtnennung [...] für das Gegenteil»²⁰ darstellen. Um problematische Akronyme zu vermeiden, ist häufig die Option des allumfassenden <queer>-Begriffs anzutreffen, hier zum Beispiel gemäß einer einführenden Darstellung für Studierende der Queer Studies:

[U]mbrella term for anyone who is not *heterosexual* (attracted to the «opposite» sex) or *cisgender* (remaining in the gender that they were assigned at birth). It's a snappier and more encompassing word than the ever-extending LGBTTTQQA, etc. alphabet soup.²¹

Neben der bereits erwähnten wissenschaftlichen Perspektive der Queer Theory umfasst das Wort <queer> folglich auch Aspekte einer generalisierenden Gruppenbezeichnung für Personen, «deren Leben von einer Erfahrung des <Nicht-Passens> geprägt ist. Es kann gleichzeitig ein <Nicht-Passen-Wollen> zumindest andeuten».²²

16 Haritaworn benennt zum Beispiel ihre persönliche Sprecher*innenposition intendiert mit negierend codierten Präfixen: «Ähnlich wie <weiß> müssen <nicht-trans>, <nicht-behindert> und <Mittelklasse> als dominante Positionen erkennbar gemacht werden, die sich in der Regel nicht als besonders markieren müssten.» (Haritaworn 2005, S. 33) Vgl. ebd., S. 23–36; Skeggs 2004; Oliver 1990.

17 fink 2021b.

18 Ebd.

19 Ebd.

20 Ebd.

21 Barker/Scheele 2016, S. 11. Hervorhebung im Original.

22 fink 2021b. Hervorhebung im Original.

Dass bei dieser Begriffsverwendung wichtige Differenzierungen unterschiedlich marginalisierter Perspektiven nicht explizit kenntlich gemacht würden, führt wiederum zu kritischen Stimmen. Der Ersetzung ehemals bewusst anstößiger deutschsprachiger Begriffe wie ‹lesbisch›, ‹schwul› etc. durch den Anglizismus ‹queer› ist vorzuwerfen, dass sie allenfalls politische Positionierungen verdrängt und in leichtfertiger Weise wichtige Grenzziehungen verwischt.

Demgemäß wäre die in der Einleitung formulierte Annahme, dass sämtliche sich als LGBTIQ* oder queer identifizierenden Personen unvermeidlich mit Drag-Performances beschäftigen würden, überaus anmaßend. Drag-Performances metaphorisch als ‹theatrales Aushängeschild einer LGBTIQ*-Community› zu bezeichnen, entspricht somit einer bewussten Verallgemeinerung und betont vor allem ihr im Vergleich zu institutionalisierten Aufführungsstätten auffallend überproportional häufiges Vorkommen in queeren Räumen.

2.1.2 Problematisierte Begriffsverwendungen: ‹Community›

Immer häufiger wird kritisiert, dass in vielen Publikationen so getan werde,

als hätten wir queeren Menschen doch eigentlich alle dieselben Probleme und Wünsche – nämlich diejenigen weißer cissexueller nichtbehinderter nichtmigrantischer Mittelschicht-Schwuler; und wenn deren Welt in Ordnung sei, dann sei an alle anderen schon irgendwie mitgedacht – also könne man das auch keck draufschreiben, ohne sonst viel zu ändern. [...] Die spezifische Perspektive von cis Homosexuellen darf nicht zur queeren ‹Standardperspektive› erklärt werden, die angeblich auch alle anderen Perspektiven abdeckt. Da hilft es auch nicht, wenn man so tut, als hätte man Bi- und Pansexuelle irgendwie mitbedacht. Diese Einsicht muss sich in den Begriffen spiegeln, vor allem aber muss sie in den Köpfen erst einmal ankommen. An trans, inter, nicht binär usw. dachte damals kaum jemand; an weiße Privilegien und rassistische Ausschlüsse, das muss man ehrlich anmerken, auch nicht.²³

Die Mutmaßung, Homogenität und vollkommene Inklusivität seien für eine LGBTIQ*-Community charakteristisch, erfährt demgemäß des Öfteren nicht unberechtigt Ablehnung. In Bezug auf szenische Vorgänge schreibt zum Beispiel Schiel, die sich zwar nicht explizit mit Drag, aber mit anderen theatralen Darstellungsformen in LGBTIQ*-Settings beschäftigt, von der Unmöglichkeit, als cisweiblich sozialisierte Person Zugang zu bestimmten Performances zu erhalten: ‹Beispielsweise blieben und bleiben mir schwule Live-Sex-Performances sowie viele Partys und Kneipen der Gay-Community als weiblich sozialisierter Person verschlossen.›²⁴

Der auch hier im Folgenden zu verwendende ‹Community›-Begriff ist nicht ideal.

²³ Ebd.

²⁴ Schiel 2020, S. 217.

In vorliegender Arbeit lehnt er sich in weitem Sinne an die Begriffsbestimmung von Diane Richardson und Steven Seidmann an, die in ihrem Handbuch an der Bezeichnung «gay communities»²⁵ festhalten. In deutschsprachigen theaterwissenschaftlichen Studien ist gleichfalls die generalisierende und unter Umständen zu eng gefasste Bezeichnung «Gay-Community» zu finden, neben der genannten Studie Schiels zum Beispiel auch bei Beate Schappach.²⁶

Nina Schuster verwendet in ihrer soziologischen Untersuchung zu queeren Räumen den ursprünglich aus der Jugendkulturforschung stammenden und in theatralen Zusammenhängen ebenso häufig anzutreffenden «Szene»-Begriff («LGBTIQ*-Szene», aber auch «Kunst- und Theaterszene» etc.). Bei der eigenen Begriffsbestimmung lehnt sie sich an eine Definition nach Roland Hitzler et al. an, wonach «Szenen» auf einer «(grundsätzlich partiellen), habituellen, intellektuellen, affektuellen und vor allem ästhetischen Gesinnungsgenossenschaft»²⁷ basieren.²⁸

Der hier verwendete «Community»-Begriff ist in ähnlichem Kontext synonym zu «Szene» zu deuten. Da dem Materialkorpus auch durch digitale soziale Medien vermittelte Drag-Performances angehören (vgl. Kap. 2.8) und in Digitalisierungsdiskursen häufig von virtuellen Gemeinschaften in verschiedenen Varianten – «Online-Community» oder «Swarms, Crowds, E-Communities und E-Movements»²⁹ – die Rede ist, scheint das (mittlerweile in unzähligen Zusammenhängen inflationär verwendete) Wort «Community» als eine den «Szene»-Begriff um das Virtuelle erweiternde Kompromisslösung für das Beschreiben einer on- wie auch offline agierenden Personengruppe von «individualitätsbedachten Einzelnen»³⁰ zulässig. Wie in der Einleitung bereits angemerkt, ist in diesen Zusammenhängen vom ebenso verwandten Terminus «Subkultur» abzusehen.

In Ermangelung einer universell aussöhnenden Lösung sei festgehalten, dass trotz aller Begriffsbestimmungsbemühungen in dieser Dissertation unvermeidlich teils problematische, aber auch in einen trivialen Sprachgebrauch eingegangene Begriffe wie «LGBTIQ*-Community», «queer» oder «homosexuell(*)» in sinnlichem Gebrauch zu finden sind, ohne dass bei jeder Verwendung auf deren definitorische und historische Problematik eingegangen wird. Dem Paradox, dass Sprache besonders im queeren Kontext «zugleich Instrument der Analyse und Mittel der Darstellung ist»,³¹ kann in der Folge nicht vollumfänglich Rechnung getragen werden. Die Gegebenheit, sich über Gender oder Queerness nicht vollends extrinsisch, ohne binaristisch geschlechtszuweisende, perlokutionäre Sprechakte ausdrücken zu können, ist in Kauf zu nehmen. Die getroffenen Entscheidungen für Begriffe erheben daher weder Anspruch auf Absolutheit noch maßen sich diese Begriffsverwendungen an, für alle sich damit identi-

25 Vgl. Richardson/Seidman 2002, S. 6.

26 Vgl. Schappach 2012.

27 Hitzler/Bucher/Niederbacher 2001, S. 18. Vgl. Schuster 2010, S. 142.

28 Vgl. Schuster 2010, S. 141–144.

29 Dolata/Scharpe 2020, S. 11.

30 Schuster 2010, S. 212.

31 Hornscheidt 2013, S. 343.

fizierenden Personen sprechen zu wollen. Folgende Ausführungen zur verwendeten Genusmorphologie in dieser Arbeit sind dennoch angebracht, da es nichtsdestotrotz eine formal vertretbare Strategie zu finden gilt, sich im Deutschen wissenschaftlich explizit und zugleich grammatikalisch und – wenn immer möglich – politisch korrekt auszudrücken.

2.1.3 Anmerkungen zum sogenannten Gendern

Dem Queeren angeschlossene dekonstruktivistische Vorgehensweisen kritisieren oder hinterfragen auch «Vorannahmen und Reifizierungsfallen»³² bei der Verwendung bestimmter Termini. Somit wäre der zuvor eingesetzte Begriff der «sexuellen Orientierung» ebenso kritisch zu betrachten. Die historischen und theoretischen Verbindungslinien zwischen Begehren, Zuneigung, Sexualität, sexueller Orientierung, (Geschlechts-)Identität und (Definitions-)Macht sind ständig zu reflektieren und führen zu Diskussionen, die hier in ihrer Komplexität nicht vollständig reproduziert werden sollen.

Im Wissen darum, dass Genus und Sexus theoretisch zwar zwei unterschiedliche grammatikalische Konzepte sind – beziehungsweise im Auge behaltend, dass Genuszuweisungen im Deutschen «u. a. zu einer terminologischen Vermischung der sprachlichen Kategorie Genus mit Gender»³³ führen können –, sollen dessen ungeachtet als diskriminierend verstandene Sprachhandlungen so gut wie möglich vermieden werden. Sprache reflektiert historisch geprägte, konstruierte und machtasymmetrische Verhältnisse. Wie Hinz schreibt, gibt es zum Beispiel nicht ohne Grund keine feminine Entsprechung zum Substantiv «Freier», wohingegen sich das Nomen «Prostituierte» «im Sprachgebrauch meist auf die Signifikanz von Weiblichkeit beschränkt».³⁴ In der Folge ist somit im Sinne gendersensiblen Schreibens auf das generische Maskulinum zu verzichten. Auf rein sprachwissenschaftlicher Ebene finden in der germanistischen Linguistik seit über vierzig Jahren Debatten über inklusive und genderbezogene Sprech- und vor allem Schreibpraxen statt. In der vergangenen Dekade ist die komplexe Thematik des sogenannten Genderns³⁵ verstärkt und in oft kontroverser Art und Weise populärmedial aufgegriffen sowie in mancher Hinsicht politisch instrumentalisiert worden. Häufig sind entsprechende Diskussionen strapazierend oder gar emotional aufgeladen; eine ideale Lösung scheint nicht zu existieren, da alle kursierenden Vorschläge auf unterschiedlichen Ebenen gewisse Vor- und Nachteile aufweisen. Dem hier präsentierten Untersuchungsgegenstand – zeitgenössische Drag-Performances – sowie den herzustellenden Bezugnahmen auf Queer Theory ist es indes in hohem Maße geschuldet, gewissenhafte Angaben über die in vorliegendem Text angewandte Genusmorphologie zu machen.

32 Degele 2008, S. 136. Zu Reifizierung als forschungspraktisches Problem vgl. ebd., S. 133–141.

33 Hornscheidt 2013, S. 351.

34 Hinz 2014, S. 8.

35 Mit Diewald/Steinhauer 2017 wurde dieses Verb für genderbezogene Sprache auch im wissenschaftlichen Kontext akzeptiert.

In einem Beitrag in der Fachzeitschrift *Linguistik online* diskutiert Helga Kotthoff für den deutschsprachigen Raum vier momentan erkennbare «Typen der genderbezogenen Personenreferenz»:³⁶ 1. Die «traditionelle Schreibpraxis mit einem generisch gemeinten, geschlechtsübergreifenden Maskulinum».³⁷ 2. «Das feministische Register».³⁸ 3. Das «nicht-binäre» oder «queer[e] Register».³⁹ 4. Das «[v]ielfältig[e] Gendern».⁴⁰

Wenngleich Kotthoff aus ihrer linguistischen Perspektive aufgrund eines «dezidierte[n] moralische[n] Anspruchs»⁴¹ deutlich davon abrät, liegt der Fokus für die Ausführungen in dieser Dissertation ausdrücklich (und erst recht) auf der Anwendung des dritten Typus. Dieser dritten Variante entsprechend findet hier neben neutralen Partizipialformen (zum Beispiel «Darstellende») Graphemintegration Anwendung, zum Beispiel mit dem Asterisk («Darsteller*innen»). Das Schriftzeichen macht hier nicht nur auf die sprachliche Gleichbehandlung von sich als feminin und maskulin identifizierenden Personen aufmerksam, sondern soll darüber hinaus «hauptsächlich zu einer kognitiven Repräsentation von Personen mit nichtbinären Geschlechtsidentitäten einladen».⁴² Dieser Aspekt des dritten Typus hat allerdings vom Einbezug sämtlicher personenbezogener Diversitäten bis hin zum dauerhaften Markieren und Reflektieren von Gender und Machtstrukturen Mannigfaches, schier Unmögliches zu leisten: Wie zuvor erwähnt, dient der Asterisk hinter Personenbezeichnungen zudem als Verweis auf die soziale Konstruiertheit von Klassifizierungen. Diese Schreibweise möchte Hierarchisierungen verschiedener Gender- und Identitätsauffassungen vermeiden und zugleich bewusst Personen sichtbar machen, die sich solchen Kategorisierungen entziehen. So würde sich zum Beispiel «Frauen*» auf alle Personen beziehen, die sich unter dem Wort «Frau» definieren, definiert werden und/oder sich sprachlich repräsentiert sehen. Bezeichnungen wie «homosexuell*» oder «weiblich*» verhindern eine enge Auslegung der Begriffe und verweisen explizit auf die Fülle der mitreflektierten Identitätsentwürfe.⁴³ Diese Schreibweise wird in vorliegender Arbeit allerdings nicht in aller Konsequenz durchgezogen, sondern erscheint unter anderem aus dem Format einer Dissertationsschrift geschuldeten Gründen der Sprachökono-

36 Kotthoff 2020, S. 106.

37 Ebd., S. 105.

38 Ebd., S. 113. Zum Beispiel «DarstellerInnen» mit Binnen-I.

39 Ebd., S. 114.

40 Ebd., S. 120.

41 Ebd., S. 123.

42 Ebd., S. 106.

43 Hier wird wiederum kritisiert, dass mit Formen wie «Frau*» oder «Mann*» der Eindruck entstehen könnte, dass zum Beispiel trans Personen nicht selbstverständlich für äquivalente Frauen oder Männer gehalten werden könnten. Eine ähnliche Problematik liegt auch bei der Schreibweise von «trans», «trans*» beziehungsweise «Trans» oder «Trans*» vor. Kotthoff kritisiert an Formen wie «Frauen*», dass angesichts des damit ausgedrückten prozesshaften Konstruktionscharakters zu wenig reflektiert werde, dass über Gender hinaus «jede Kategorie komplex ist [und] man ausgehend von einer solchen Gedankenlinie ganze Texte von oben bis unten mit Asterisken durchsetzen [müsste]» (Kotthoff 2020, S. 118). Weiter birgt die Verwendung von Asterisken die Problematik, dass sie (ähnlich wie andere Lösungen wie zum Beispiel Unterstrich oder Doppelpunkt) momentan für Sprachausgabeprogramme schwer zu verarbeiten sind und deshalb teilweise dem Ziel der Inklusion und Barrierefreiheit zuwiderlaufen können.

mie nur in Kontexten, in denen der (im Grunde gewisslich immer gültige!) Konstruktionscharakter der jeweiligen Bezeichnung pointiert werden soll. Folglich heißt es nach wie vor zum Beispiel ‚Schauspielerinnen‘, wenn damit im Kontext ausschliesslich als cisweiblich konnotierte und/oder sozialisierte Darstellende gemeint sind. Eine konsequente Ausnahme bilden dagegen szenisch Agierende des Hauptuntersuchungsgegenstandes – ‚Drag-Performer*innen‘ –, da sich diese Form gerade bei der Betrachtung von theatralen Ereignissen, in denen offensiv mit dem Konstruktionscharakter von Gender gespielt wird, bei weitem nicht nur auf formalistischer Ebene als wertvoll anbietet. Hier ist hingegen anzumerken, dass bei den Pronomen, Artikeln und Adjektiven (hyperkorrekte Formen wären zum Beispiel ‚eine*r‘, ‚sie*er‘ ‚die*der‘ oder ‚schöne*r‘ etc.) inkonsequent, aber intendiert stets die feminine Formung ohne Asterisk Anwendung findet. Aus diesem Grund der Einheitlichkeit wird in vorliegender Arbeit (mit wenigen kontextnotwendigen Ausnahmen) auch ausschließlich der entsprechende Dragname der sich selbst mit unterschiedlichen Begriffskonzepten identifizierenden Performer*innen angegeben.⁴⁴ So heißt es zum Beispiel: ‚Jurassica Parka ist eine bekannte Drag-Performer*in, die in Zürich auftritt‘, obwohl sie sich im Zivilleben, außerhalb der theatralen Rahmung, öffentlich als homosexueller cis Mann* identifiziert. An diesen Stellen kämen also einzelne Aspekte des vierten Typs nach Kotthoff zur Anwendung: das kontextabhängige und «punktuell[e] Gendern»,⁴⁵ das Diversität sichtbar macht, sich durch Varianz und flexible Leitlinien auszeichnet und «auch nicht metadiskursiv gegen andere Stile an[kämpft]».⁴⁶

2.2 Intersektionalität und Queer of Color Critique

Überdies sollen intersektionale/interdependente Ansätze der Queer of Color Critique mitreflektiert werden.⁴⁷ Intersektionalität bezeichnet die «kontextspezifischen Untersuchungen der Überschneidungen und des Zusammenwirkens verschiedener gesellschaftliche[r] Herrschaftsstrukturen und -praktiken».⁴⁸ Dabei beschränken sich Betrachtungen von Ungleichheits- und Machtverhältnissen nicht mehr auf eine als

44 Das Nennen ‚bürgerlicher‘ Namen (sofern überhaupt bekannt) kann sich zuweilen als übergriffig herausstellen oder als sogenanntes ‚deadnaming‘ sogar ein diskriminierendes und gewaltvolles Ausmaß annehmen. In dieser Arbeit wird bei Performer*innen nur dann ein vom Dragname abweichender Name genannt, wenn dieser ihrerseits selbstbestimmt bereits in der Öffentlichkeit verwendet wurde. Zu ‚deadnaming‘ vgl. Stanborough 2020, S. 35.

45 Kotthoff 2020, S. 120. *Man mensch* möge der*dem Verfasser*in* dieser Dissertation gewisse sprachliche Inkongruenzen und Inkonsequenzen verzeihen. Die durchgängig einheitliche Verwendung *einer* Form ist im Kontext vorliegender Arbeit nicht zu leisten. Eine subversive Auseinandersetzung mit gendersensibler Sprache findet übrigens auch in den hier betrachteten Drag-Performances statt. So sprechen zum Beispiel Barbara Vogue und Jurassica Parka ihr Publikum ironisch mit «liebe Damen*, Herren* und Mischgeschlechter*innen» an. Vgl. «Jurassica Parka: C-Promis angucken bei Julian F. M. Stöckel». Regie: Jurassica Parka, Berlin 14. 1. 2020.

46 Kotthoff 2020, S. 122.

47 Vgl. Walgenbach 2012.

48 Rätzl 2004, S. 253.

singulär angenommene Kategorie wie Gender oder sexuelle Orientierung, sondern rücken die «Wechselwirkung zwischen ungleichheitsgenerierenden Dimensionen»⁴⁹ und daraus resultierenden Mehrfachdiskriminierungen in den Fokus. In intersektional ausgerichteter Forschung wird von der «Gleichzeitigkeit und wechselseitigen Ko-Konstitution verschiedener Kategorien sozialer Differenzierungen ausgegangen und [...] die Spezifität der durch diese Wechselwirkungen geprägten Erfahrungen»⁵⁰ in den Mittelpunkt gerückt. Dabei betont dieses Konzept das verwobene Ineinandergreifen unterschiedlicher marginalisierter Perspektiven und setzt voraus, dass diese «Herrschaftsverhältnisse und Machtdifferenzen als ko-konstruiert und als ko-konstitutiv»⁵¹ verstanden werden. Die Überlagerungen der unterschiedlichen Differenzkategorien («Konfigurationen oder soziale Dynamiken»),⁵² deren genaue Zahl unbestimmt oder umstritten ist, basierten anfänglich auf der Triade «Gender – Race – Class» («articulated categories»)⁵³ und erfahren stets Ergänzungen «um weitere Dimensionen sozio-kultureller und ökonomischer Ungleichheit».⁵⁴

In dieser Arbeit entfalten sich diese Perspektiven peripher zum Beispiel in Kapitel 4.2.2, wo am Beispiel «globalisierter» Drag-Performances die Problematik der kulturellen Aneignung von Aufführungs- und Kostümierungspraktiken, die ihren Ursprung in mehrfach marginalisierten Communitys (der Ballroom-Kultur) haben, angesprochen wird. Muñoz' bereits erwähnte Theorie der «disidentification» ist für Betrachtungen dieser Perspektiven sowie für die Einordnung von Performances und/oder Performance Art von «Queers of Color»⁵⁵ von grundlegender Bedeutung und hat sich in einer Vielzahl von Auseinandersetzungen als unverzichtbar erwiesen.⁵⁶ Patrick E. Johnson und Ramón Rivera-Servera gaben 2016 eine aufschlussreiche Anthologie heraus, die Performancetexte, Künstler*inneninterviews und wissenschaftliche Analysen im Lichte der Queer of Color Critique kombiniert.⁵⁷

In deutscher Übersetzung fallen unter anderem Beiträge von Jinthana Haritaworn ins Gewicht, welche die Queer Theory der 1990er-Jahre stark kritisiert. Im Rückgriff auf einen Aufsatz von Gloria Anzaldúa hält sie 2005 in einem Fachzeitschriftenartikel über das Stonewall-Jubiläum (vgl. Kap. 6.2) fest:

Die Erinnerung an das Ereignis, welches gemeinhin als Geburtstag der queeren *community* gefeiert wird, übergeht die mittlerweile etablierte historische Tatsache, dass nicht

49 Degele 2008, S. 142.

50 Lutz/Herrera Vivar/Supik 2013, S. 10.

51 Ebd., S. 16.

52 Yuval-Davis 2013, S. 188.

53 McClintok 1995, S. 5.

54 Kosnick 2013, S. 145. Zum Beispiel: *gender, race, class, sex, religion, sexuality, physical & mental (dis)ability, physical appearance* etc.

55 Zum Begriff vgl. Dean 2011. Vgl. Nghi Ha 2007; Lutz/Herrera Vivar/Supik 2013, S. 20.

56 Vgl. Muñoz 1999.

57 Vgl. Johnson/Rivera-Servera 2016. Für einen Blick auf «scheinbar oxymoronisches minoritäres Ineinandergreifen von sexueller und ethnischer Prekarität» (Kosnick 2013, S. 147) in Bezug auf theatrale und filmische Darstellungen vgl. Kosnick 2013, S. 147.

weiße privilegierte nicht-trans Schwule sondern Schwarze und Drag Queens/Transgenders of colour aus der Arbeiterklasse wie Silvia Rivera und Marsha Johnson im Stonewall gegen die Polizei rebellierten. [...] Bisexuelle und Transleute aller sexuellen Orientierungen, obwohl oft als Profitierende des queeren Zusammenschlusses dargestellt, werden genauso gewaltsam «vergessen» wie Leute of colour der Arbeiterklasse, die sich in Abgrenzung zu weißen Mittelklasse-Schwulen und Lesben «queer» nannten, lange bevor deren akademische Nachfahren sich diese Identität aneigneten.⁵⁸

In der Queer of Color Critique wird dem oft als überaus essenzialistisch verstandenen Terminus der «LGBTIQ*-Community» häufig die Befähigung abgesprochen, mehrfachunterdrückte und mehrfachdiskriminierte Personen einzuschließen oder angemessen zu repräsentieren. Im Gegenteil:

[D]ie queere *community* [imaginiert sich] bereits in ihrem Ursprung als weiße nicht-trans nicht behinderte Mittelklasse-Lokalität, welche immer neue Ränder in sich aufnimmt [...]. Dem liegt ein Modernisierungsgedanke zugrunde, welcher queere Progressivität nur von einem dominanten Ursprung ausgehen lassen kann. Diejenigen, die schon vorher queer waren, werden hier zu Neuankömmlingen und EmpfängerInnen wohlmeinender Einschlussgesten.⁵⁹

Diesen sozialpolitischen Diskurs exemplifiziert Haritaworn auch an der akademischen Sphäre, indem sie kritisiert, dass es sogar auf Intersektionalitätskonferenzen in der Regel Leute sind,

welche auf mehrfachen queeren Achsen majorisiert sind, die entscheiden, welche Texte, Vorträge, Debatten und Personen anthologisiert, kanonisiert und «eingeschlossen» werden. Wenn minorisierte Queers in den queeren Monolog eingeladen werden, dann geschieht dies zumeist unter der Prämisse, dass wir uns seinen Hegemonien unterordnen.⁶⁰

Damit korreliert bei ihr im Weiteren eine Kritik am deutschsprachigen Verständnis des «queer»-Begriffs, da er im Deutschen zwar essenzialistische Ansätze infrage stelle, aber seine «ethnisierten und klassisierten Spuren»⁶¹ verwische: Die «hiesige Queer Theory überspringt somit die symbolische Identitätsverwirrung der AmerikanerInnen und etabliert sich à priori als rein weiße Disziplin».⁶²

In der später erschienenen Studie *Queer Lovers and Hateful Others* äußert sich Haritaworn explizit zum deutschsprachigen Raum, indem sie ihren dekolonialen Blick auf die lokale LGBTIQ*-Community Berlins der 2010er-Jahre richtet. Am Konzept

58 Haritaworn 2005, S. 26. Hervorhebung im Original. Vgl. auch Anzaldúa 1991.

59 Haritaworn 2005, S. 32 f. Hervorhebung im Original.

60 Ebd., S. 32.

61 Ebd.

62 Ebd., S. 33.

der «queer regenerations»⁶³ zeigt sie auf, wie gentrifizierte Räume in der öffentlichen Wahrnehmung zwar potenziell zunehmend LGBTIQ*-freundlicher werden, diese Wende aber nur über den Ausschluss von rassifizierten sowie pathologisierten Körpern aus dem angeblichen Idealbild einer «vielfältigen LGBTIQ*-Community» funktioniert. Haritaworn setzt die Entwicklung symbolisch zunehmender Akzeptanz für LGBTIQ*-Personen in der neoliberalen Metropole in den Kontext der zeitgleich steigenden Tendenz rassistischer und islamophober Diskurse, die auch innerhalb der Community ausgetragen werden.⁶⁴

In Bezug auf künstlerische Auseinandersetzung geht zum Beispiel Rena Onat der Frage nach, «wie queere Künstler_innen of Color in Deutschland Kunst für Dekolonisierung und Queering sowohl des Kunstkontextes als auch von Gesellschaft einsetzen, welche spezifischen künstlerischen Praxen sie nutzen und entwickeln und wie diese wirken».⁶⁵ Somit verdichtet sich auch im deutschsprachigen Diskurs eine beständig kontroverse Diskussion um intersektionale (Selbst-)Kritik an LGBTIQ*-Kontexten. Im englischsprachigen Raum wurde sie beispielsweise mit den begrifflichen Konzeptualisierungen «homonormativity» oder «homonationalism» besonders von Lisa Duggan und Jasbir Puar geprägt.⁶⁶ Als eine Art (Gegen-)Reaktion erschien in deutscher Sprache 2017 in Berlin der höchst umstrittene Sammelband *Beißreflexe*, in dem sich mehrere Theoretiker*innen kritisch mit einem in diese mutmaßlich dogmatische Richtung gehenden «queere[n] Aktivismus»⁶⁷ auseinandersetzen.

Debatten über einen homonormativen und sich an heterosexualisierten Stereotypen orientierenden «Gleichheitskult»⁶⁸ in der LGBTIQ*-Community sind auch auf anderen Ebenen interdependenter Kategorien zu illustrieren. So beispielsweise an der Frage, ob sich Personen mit bestimmten fetischisierten Vorlieben zu sogenannten Kink- oder singulären sexuellen Praktiken als queer identifizieren und im LGBTIQ*-Gefüge eine Kategorie besetzen dürfen.⁶⁹ Dementsprechend wird auch innerhalb der Community kontrovers diskutiert, ob sich als Vertreter*innen dieser Praktiken identifizierende und sichtbar machende Personen an politischen LGBTIQ*-Veranstaltungen, zum Beispiel am Christopher Street Day (CSD) in Berlin, eine Partizipation eingeräumt werden darf:

63 Ebd., S. 84.

64 So wurde zum Beispiel Nina Queer in der Berliner LGBTIQ*-Community mehrfach Rassismus und Islamophobie vorgeworfen, woraufhin die SPD sie als Toleranzbotschafter*in ausschloss. Vgl. Berger 2017; Goddmeier 2020.

65 Onat (noch nicht erschienen).

66 Vgl. Duggan 2004; Puar 2017.

67 Amour laLove 2017a, S. 20. Vgl. Amelung 2020. Gegenpositionen: Klenk 2018; Degeling/Horn 2018; Butler/Hark 2017.

68 fink 2017 (Blog).

69 Zu «kink» und «BDSM» vgl. Schiel 2020, S. 205–216. Zur Ausgrenzung des «kink»-Begriffs vgl. Yates 2017. Im Zeitraum des Verfassens dieser Arbeit ist auf queeren Kanälen digitaler sozialer Medien eine stetige Zunahme von sogenannten «Top/Bottom-Puns» oder Trends wie «Bottom-Pride» oder «Bottom-Empowerment» zu beobachten («Bottom» bezeichnet hier die entsprechend empfangende Person beim Analkoitus. Dabei wird davon ausgegangen, dass unter sich als homosexuell identifizierenden cis Männern* die empfangende Person oft effeminiert ist; nach dieser Stereotypisierung gelte es, sich als «Bottom» zu ermächtigen). Vgl. dazu Everett Forbes 2014.

Den Außenstehenden ist oft nicht so recht klar, wo genau beim Fetisch die Grenzen zwischen «Spiel und Ernst» zu ziehen sind. Das macht Fetisch für sie deutlich verstörender als der klassische *Drag*. Aber genau hierin könnte auch die größere Subversivität liegen, die wir für eine Strategie der sexuellen Liberalisierung nutzen können.⁷⁰

Sämtliche genannten Beispiele entsprechen hier einer reduzierten und selektiven Wiedergabe eines tiefgreifenden theoretischen Queerness-Diskurses und erheben keinen Anspruch auf Vollständigkeit. Dem dekonstruktivistischen Umgang mit jeglicher Art von Kategorisierungen, der dem Queeren inhärent ist, wohnt die Aufforderung inne, dass solche Kategorien keinesfalls essenzialistisch verstanden werden dürfen. Zugleich haben sich aber

die Machteffekte, die diese Kategorien generieren, geschichtlich und gesellschaftlich tief eingeschrieben und bilden in ihren vielfältigen Überschneidungen die Grundlage zur Hierarchisierung von Gruppen und zur Herausbildung sozialer Ungleichheitsverhältnisse.⁷¹

Die Simultanität unterschiedlich ausgeprägter Machtverhältnisse gilt es für das Folgende ständig im Kopf zu behalten. Die entsprechenden theoretischen Auseinandersetzungen sind weiterführenden Studien überlassen.

2.3 Kollektivsymbolik

Wie in der Einleitung erwähnt, bildet Hinz' Studie zur diskursiven Inbezugsetzung von szenischen Vorgängen und Prostitution eine wesentliche Grundlage dieser Arbeit. Bei ihr sind «[n]eben der Methodik der Diskursanalyse [...] vor allem Foucaults Historisierung von Sexualität für die Analyse des Theater-Prostitutionsdiskurses von Bedeutung».⁷² Im Hinblick auf die als evident vorausgesetzte «über die Jahrhunderte hinweg andauernd[e] Projektion der Prostitution auf das Theater»⁷³ fragt sie danach, «was diese Projektion über das Theater in seiner Medialität, Ästhetik und Ökonomie aussagt».⁷⁴ Dieses Zusammenstellen eines Theater- mit einem Prostitutionsdiskurs sowie die darin mitreflektierte cisheteronormative theatrale Schauordnung soll hier am Beispiel zeitgenössischer Drag-Performances im Lichte queerer Aspekte verhandelt werden. Wie bei Hinz sollen die methodischen Grundlagen vorliegender Studie ebenso in wesentlichen Teilen auf Foucaults Diskursanalyse, im Sinne einer Analyse von stets gleichwertigen Diskursfragmenten und ihrer Machtwirkung, beruhen. Zu kulturwissenschaftlich orientierten Diskurs- und Dispositivtheorien wäre auf eine mittlerweile unüberschaubare Fülle von Untersuchungen und einführenden Werken

70 fink 2019. Hervorhebung im Original.

71 Lutz/Herrera Vivar/Supik 2013, S. 16.

72 Hinz 2014, S. 32.

73 Ebd., S. 25.

74 Ebd.

zu verweisen. Besonders aufschlussreich hat die Tanzwissenschaftlerin Constanze Schellow die «heute so zahlreichen, sich überlagernden und widersprechenden Aussagen zur Diskursivität»⁷⁵ reflektiert und deutlich auf die den Diskursbegriff betreffende «inflationäre Verwendung in den unterschiedlichsten Kontexten»⁷⁶ hingewiesen. Für die Zwecke vorliegender Arbeit sind Siegfried Jägers Studien zur «kritischen Diskursanalyse» dienlich.⁷⁷ Er beschreibt die Sichtbarmachung sprachlicher und ikonografischer Wirkungsmittel, besonders aber «die Kollektivsymbolik, die zur Vernetzung der verschiedenen Diskursstränge beiträgt, und insgesamt [...] die Funktion von Diskursen als herrschaftslegitimierenden und -sichernden Techniken in der bürgerlichen-kapitalistischen modernen Industriegesellschaft»⁷⁸ offenlegt. Im Gefolge Jürgen Links definiert Jäger «Diskurs» als eine «institutionell verfestigte Redeweise, insofern eine solche Redeweise schon Handeln bestimmt und verfestigt und also auch schon Macht ausübt».⁷⁹ Diskurs sei des Weiteren zu verstehen als «rhizomartig verzweigte[r] mäandernde[r] «Fluss von Wissen» bzw. sozialen Wissensvorräten durch die Zeit [...], [der] die Vorgaben für die Subjektbildung und die Strukturierung und die Gestaltung von Gesellschaften [schafft]».⁸⁰

Auf der Suche nach einer für theaterwissenschaftliche Zwecke schlüssigen Umsetzung des diskurstheoretischen Konzepts der Kollektivsymbolik wird man in der Studie *Aids in Literatur, Theater und Film. Zur kulturellen Dramaturgie eines Störfalls* von Beate Schappach fündig.⁸¹ Ihr Blick auf ein höchst tabuisiertes, komplexes und sexualisiertes Thema kann in Teilen als Richtschnur dem beschriebenen Vorhaben dienen: Die Diskurse um Aids und Prostitution scheinen in ihren Strukturen ähnlich zu sein und folgen einer gewissen «Dramaturgie», ein Begriff, den Schappach für diese Vorgänge treffend in die Theorie der Kollektivsymbolik integriert. Sich an Schappachs Ausführungen orientierend, ist auch hier die Theorie der Kollektivsymbolik zur Strukturierung von Diskursen fruchtbar zu machen:

Das System der Kollektivsymbolik lässt sich als eine Art interdiskursiv wirkendes Regelwerk vorstellen, wobei unter interdiskursiv solche Elemente verstanden werden, mit denen sich verschiedene Spezialdiskurse miteinander verschränken. Jede moderne Industriegesellschaft verfügt über ein solches System kollektiver Symbolik. Es dient dazu, dass sich Personen in ihrer Welt, die dem einzelnen immer als komplexer Zusammenhang gegenübertritt, zurechtfinden und orientieren können. Mit Hilfe des Systems kollektiver Symbole lässt sich jede Veränderung – und sei sie noch so dramatisch – symbolisch integrieren, und es lässt sich zum Beispiel zwischen «Normalität» und «Abweichung» unterscheiden.⁸²

75 Schellow 2016, S. 54. Zum komplexen Diskursbegriff sowie zur Methodenanwendung der Diskursanalyse in der Tanzwissenschaft vgl. ebd., S. 46–68.

76 Ebd., S. 47.

77 Vgl. Jäger 2015.

78 Jäger 2006, S. 83.

79 Ebd.

80 Jäger 2015, S. 26.

81 Vgl. Schappach 2012.

82 Jäger/Jäger 2007, S. 40.

Weiterhin ist unter dem Begriff der Kollektivsymbolik mit Jürgen Link «die Gesamtheit der sogenannten ‹Bildlichkeit› einer Kultur zu verstehen, die Gesamtheit ihrer am weitesten verbreiteten Allegorien und Embleme, Metaphern, Exempelfälle, anschaulichen Modelle und orientierenden Topiken, Vergleiche und Analogien».⁸³ Dieses System enthalte «in symbolisch-verdichteter und vereinfachter Form das heute gängige und gültige Bild in unserer Gesellschaft»⁸⁴ und habe soziale und politische Wirkung. Kollektivsymbole sind demzufolge kulturelle, kollektiv tradierte, historisch veränderbare und interkulturell verschiedene Stereotype, «weil sie allen Menschen (eines kulturellen Zusammenhangs) unmittelbar einleuchten, da sie von allen Mitgliedern einer Gesellschaft, also kollektiv gelernt sind, kollektiv benutzt und verstanden werden».⁸⁵ Der Topos der ‹Prostituierten›, so die Annahme, hat folglich kollektivsymbolischen Charakter. Das Kokettieren damit ist als eine Reaktion auf diese Kollektivsymbolik zu verstehen, die im untersuchten Feld zwischen Widerständigkeit und Affirmation oszilliert. Zu kokettieren ist nur mit bereits vorhandenen Wissensbeständen, die in einem Kontext als allgemein verständlich vorauszusetzen sind. Link, auf welchen sich Jäger stets bezieht, bedient sich zudem der rhetorischen Figur der Katachrese (Bildbruch beziehungsweise Verbindung mehrerer sprachlicher Bilder in einem Text), um aufzuzeigen, wie komplexe Sachverhalte mit für Rezipierende leicht eingängigen und verständlichen Bildern kombiniert oder assoziiert werden können. Um entsprechende Phänomene auszudrücken, würden sich insbesondere Bildbereiche eignen, die sich durch pragmatischen Äußerungsgebrauch und durch angeblich eindeutige weltanschauliche Positionierung der sprechenden Person auszeichnen.⁸⁶ «Durch [Katachresen] werden verschiedene Kollektivsymbole miteinander gekoppelt, so dass diese sich wie ein Netz über die Diskurse ziehen und ihnen außerordentliche Festigkeit verleihen.»⁸⁷ Link und Jäger sprechen im Hinblick auf diese Verkettung von Symbolen durch Katachresen von sogenannten Katachresen-Mäandern, «die wie ein mäandernendes Band durch einen Text ‹wandern› können».⁸⁸

In vorliegender Arbeit ist davon auszugehen, dass das Assoziationsfeld der ‹Prostitution› generell einen solchen Bildbereich darstellt. Es existieren unzählige Beispiele, in denen auf Prostitution verweisende Symbole aufgegriffen werden, um an Spezialdiskurse zu appellieren. Dabei verketteten sich häufig metaphorische Wendungen, die für angeblich prinzipien- und rückgratlose oder amoralisch anmutende Tätigkeiten im Tausch gegen materielle Gegenleistungen oder für erkaufte Abhängigkeiten stehen. In diese Richtung weisende Kollektivsymbolik beinhaltet in vielen Fällen eine Sprache,

83 Link 1984, S. 64.

84 Jäger 2015, S. 55.

85 Ebd., S. 59.

86 Gemäß Jäger sind zum Beispiel in Spezialdiskursen über politische oder ökonomische Prozesse oft Bildbereiche anzutreffen, die durch Naturkatastrophen oder Mechanik symbolisiert werden (‹Flüchtlingsflut›, ‹Erdbeben an der Wallstreet›, ‹Wirtschaftsbremse›, ‹den Wirtschaftsmotor am Laufen halten› etc.). Vgl. ebd., S. 59.

87 Ebd.

88 Ebd.

die als gewaltvoll, herabsetzend und oft als misogyn bezeichnet werden muss. Dies zeigen folgende Pressebeispiele:

Was bewegt prominente Menschen dazu, sich für Werbung zu prostituieren?⁸⁹

Vielleicht kriegen wir auch noch einen persönlichen Gruß von Deutschlands schlechtestem [sic] Filmemacher und Deutschlands Medienuhr No. 1?⁹⁰

Henryk M. Broder: «Ich bin eine Mediennutze».⁹¹

Dabei nimmt der Verfassungsschutz-Chef Maaßen gegen die vermeintliche Hetze von «aufgeschwemmten Systemhuren wie Oliver Welke» in Schutz.⁹²

Auch wenn sich zum Beispiel die Kabarettisten Dirk Stermann, Christoph Grisse-
mann oder Oliver Welke in ihren Satiresendungen im öffentlich-rechtlichen Fern-
sehen selbstironisch als «gebührenfinanzierte Systemhuren» bezeichnen oder wenn
Journalist*innen in Kommentarspalten öffentlich als solche beschimpft und ent-
würdigt werden, bedienen sich solche sprachlichen Handlungen eines «allgemein
verständlichen» prostitutiven Kollektivsymbols, um auf gewisse Diskurse (in obigen
Beispielen: Mediendiskurse) zurückzugreifen.⁹³

Die Erkennungskriterien dessen, was in Bezug auf zeitgenössische Drag-Performan-
ces (in diskurstheoretischer Terminologie: eine spezifische darstellende Kunstform,
die in Gruppen von Personen «eines bestimmten kollektiven Zusammenhangs» statt-
findet)⁹⁴ in dieser Arbeit «Prostitutionskoketterie» genannt wird, sind noch ausführlicher
zu beschreiben. Proleptisch sei erneut festgehalten, dass dieses Kokettieren mit
Prostitution als zitathafte Reaktion auf eine gewisse Kollektivsymbolik zu begreifen
ist. Als wie widerständig, queer oder doch diskriminierend sich dieses szenisch her-
vorgehobene Reagieren in den zur Analyse ausgewählten Performances erweist, ist
die erkenntnisleitende Frage vorliegender Auseinandersetzung.

Ähnlich wie bei Schappach lässt sich die Theorie der Kollektivsymbole auch auf das
Forschungsmaterial dieser Arbeit beziehen: Es ist davon auszugehen, dass sich die
ins Blickfeld gerückten Drag-Performer*innen Elemente aus kollektivsymbolischen
Prostitutionsdiskursen, also spezifische Wissensbestände – zum Beispiel biogra-
fisch-lebensweltliche, historisch tradierte oder medial vermittelte – aneignen, diese
transformieren, dabei häufig vereinfachen und für die Bühne kontextualisieren.⁹⁵

89 Pseudonym. In: stern.de, 27. 1. 2020, www.stern.de/noch-fragen/was-bewegt-prominente-menschen-dazu-sich-fuer-werbung-zu-prostituieren-3000136124.html, 12. 12. 2020.

90 Aus: der Freitag. In: Deutsches Nachrichten-Korpus basierend auf Texten, 2. 1. 2011, https://corpora.uni-leipzig.de/de/res?corpusId=deu_newscrawl_2011&word=Medienuhr, 24. 1. 2021.

91 Hampel/Schreiber 2015.

92 Sohr 2018.

93 Vgl. Knöpfe 2017.

94 Wie in Kap. 1.1 bereits erwähnt, bietet sich hier auch Foucaults Heterotopiebegriff an.

95 Vgl. Schappach 2012, S. 12–20.

Dabei werden gerade in entsprechenden queeren Aufführungskontexten deutliche Parallelen zu Narrativen über andere durchwegs marginalisierte Darsteller*innen sichtbar. Prostitution betreffende Kollektivsymbolik mäandert in unterschiedlich expliziten Ausprägungen durch so manche Drag-Performance. Wie zu zeigen ist, ist das Koketterien damit eine Strategie im Umgang mit dem meist gewaltvollen, diskriminierenden Impetus, welcher der Verwendung dieser Kollektivsymbolik stets innewohnt. Nach Schappach geben Kollektivsymbole Hinweise auf das dominante Wertesystem und den Weltbezug einer Gesellschaft, da sie in entscheidendem Ausmaß durch kollektiv geteilte Bildräume konstruiert werden. Bei der kritischen Analyse der gesellschaftlichen Funktionen von Kollektivsymbolen stehe die Frage im Vordergrund, wer welche Kollektivsymbole zu welchem Zweck nutze.⁹⁶ Wie sich herauskristallisieren wird, handelt es sich beim kokettierenden Reagieren auf diese als prostitutiv bezeichnete Kollektivsymbolik in den betrachteten Drag-Performance-Fragmenten allerdings nicht immer um eine explizit bewusste oder strategisch durchdachte Inszenierung. Teilweise zeigt sich das Phänomen der Prostitutionskoketterie auch als von entsprechenden Performer*innen wenig erstrebt, aber erklärbar als unbewusst tradierte Praxis, die aus einem gemeinsamen, aber allenfalls intuitiven oder passiven Wissen schöpft. Es ist daher davon auszugehen, dass die Prostitutionskoketterie gleichfalls an implizite Wissensbestände anknüpfen kann, ohne dass die jeweiligen Drag-Performer*innen diese bewusst herleiten oder das Kokettieren als Reaktion auf einen gesellschaftlich konstruierten Wissensvorrat explizit als solche deklarieren müssten. Im Hinblick auf etwas ‚kollektiv Unterbewusstes‘ oder ‚Verborgenes‘ könnten sich ergänzende Theorien zu ‚implizitem Wissen‘ als aufschlussreich erweisen, auf die in Kapitel 4.6 zur Bedeutungsgenerierung von Kostümierung näher eingegangen wird.

Zugegebenermaßen muss der Begriff des diskurstheoretischen Kollektivsymbols für die Zwecke vorliegender Arbeit etwas überstrapaziert werden, da auch nicht linguistische, paralinguistische Zeichen – nach Erika Fischer-Lichte theatersemiotische Komponenten – oder intertextuelle Zitate bei der Betrachtung der Fallbeispiele miteinbezogen werden.⁹⁷ Nach der Literaturtheoretikerin Julia Kristeva wäre eine Drag-Performance als ‚Text‘ oder ‚Genotext‘ zu begreifen; ein Begriff, der über verschriftlichte Sprache hinausweisende, kulturelle Phänomene einschließt und als ungeschlossenes, ständig verweisendes System zu begreifen ist.⁹⁸ Auf dieser Grundlage wäre Prostitutionskoketterie als Zitieren intertextueller, auf Prostitution verweisender Referenzen zu verstehen. Generell ist davon auszugehen, dass Drag ein szenisches Zitieren verschiedenster (pop)kultureller und sozioökonomischer Referenzpunkte darstellt und ihm daher ein hohes intertextuelles Potenzial zu attestieren ist. Das sich dabei herauschälende «Gewebe von Zitaten aus unterschiedlichen Stätten der Kultur [...] als Zusammensetzen von Schriften, die verschiedenen Kulturen entstammen und

96 Vgl. ebd., S. 13.

97 Vgl. Fischer-Lichte 1990.

98 Vgl. Angerer 2007, S. 23.

miteinander in Dialog treten, sich parodieren, einander in Frage stellen»,⁹⁹ wird in der poststrukturalistischen Theoriebildung weitgehend als «Intertextualität» nach Roland Barthes bezeichnet.¹⁰⁰ Zeichen sind in diesem Sinne als kleinste Bedeutungseinheit zu begreifen, (Inter-)Texte als komplexe Zeichengeflechte, die in Bezug zueinander stehen und entsprechende Anknüpfungspunkte aufweisen.

Auch theatertheoretisch ließe sich – zum Beispiel gemäß Christel Weiler und Jens Roselt – das komplexe Bühnengeschehen mit «semiotischen Kategorien und Begriffen [...] als ein strukturierter Text verstehen und systematisieren».¹⁰¹ Dabei bleibe dieser Ansatz allerdings «stumpf gegenüber jenen nicht intelligiblen Formen ästhetischer Erfahrung, die einen Theaterbesuch zweifellos auch prägen können»¹⁰² und gerade für Performances in queeren Kontexten konstituierend sind. Dementsprechend weist ein Verständnis von «Aufführungsanalyse als diskursive Praxis»¹⁰³ darüber hinaus: Nach Foucault ist Diskurs etwas, das Bedeutung mittels Zeichen generiert, aber über das rein Semiotisch-Deskriptive hinausreicht, indem es gleichfalls Affekte und schwer zu artikulierende Verdachtsmomente (ein «Mehr») beinhaltet: Dieses «Mehr» macht Diskurse «irreduzibel auf das Sprechen und die Sprache. Dieses *mehr* muss man ans Licht bringen und beschreiben.»¹⁰⁴

Zur Verdeutlichung des Vorhabens sind vorab kurz prototypische Social-Media-Postings der Drag-Performer*innen Jacky-Oh Weinhaus und Nina Queer zu erwähnen. Diese die jeweiligen Performances begleitenden Momentaufnahmen sollen als Beispiele dafür dienen, wie in bestimmten zeitgenössischen Drag-Performances mit prostitutiver Kollektivsymbolik gespielt oder eben kokettiert wird.

Bei Jacky-Oh Weinhaus (vgl. Coverbild) verweisen neben Kostümierung, Habitus und Szenerie jeweils auch Selbstzuschreibungen wie «nuttig in die neue Woche», «Allzwecknutten» oder «#cheap», «#slut» oder «#whore» in den Bildkommentaren kokettierend auf Prostitution.¹⁰⁵ Für diejenigen, denen diese Hinweise zu subtil oder zu weit hergeholt sind, wäre letztlich die Aufmerksamkeit auf Postings von Nina Queer zu lenken, die das Kokettieren mit prostitutiven Symbolen gleich mit Selbstbeschreibungen wie «Ich bin eine Nutte» oder Bildkommentaren wie «Blowjob 10 Euro» zu bestätigen weiß.¹⁰⁶ Für diese Beispiele ist zu behaupten, dass mehrere als allgemein verständlich zu bezeichnende Symbole durch Katachresen verkettet werden: gewisse Kostümierungen, Sprachsymbolik oder zum Beispiel das Symbol des Bargelds, das hier in einem intendierten Zusammenhang verstanden werden muss.¹⁰⁷ Das synchrone System der Kollektivsymbole speist sich aus unterschiedlichsten Bildbereichen; die Performer*innen nutzen sie intendiert oder werden durch diese symbolisch kodiert.

99 Barthes, 2000, S. 190, 192.

100 Pfister/Broich 1985, S. 23.

101 Weiler/Roselt 2017, S. 43.

102 Ebd.

103 Krauß 2020, S. 43.

104 Foucault 2015, S. 74. Hervorhebung im Original.

105 www.instagram.com/jackyohweinhaus, 26. 10. 2021.

106 www.instagram.com/ninaqueer, 1. 7. 2021.

107 Zum Geld vgl. Kap. 4.4.

Bei einigen Drag-Performer*innen, deren Inszenierungen für vorliegende Auseinandersetzung als mutmaßliche Beispiele für Prostitutionskoketterie infrage gekommen wären, stieß das Erklären der Fragestellungen des Dissertationsvorhabens teilweise auf schärfste Kritik. Obgleich Künstler*inneninterviews in die vorliegende eher als rezeptionsästhetisch angelegte Auseinandersetzung methodisch keinen Eingang finden sollen, ist die folgende Episode kurz herauszustellen. Auf die Anfrage, ob eine mutmaßlich eindeutig mit Prostitution kokettierende Fotografie hier verwendet werden dürfe, formulierte die Drag-Performer*in folgenden keineswegs unberechtigten Widerstand:

Nö, sorry, das lehne ich total ab und ich möchte nicht dass du das verwendest. Die gleichsetzung von sexy posing und prostitutionskoketterie halte ich für patriarchalisch. Ich denke dass man weibliche, männliche oder queere sexyness auch ohne referenz zu prostitution inszenieren und rezipieren kann. dass ich mich inszeniere wie eine sexarbeiterin ist eine setzung von dir. den «allgemeinen blick» (à la «das würden aber die meisten leute von heute so sehen») lasse ich hier nicht gelten, denn der basiert auf vorannahmen über einen «ottonormalverbraucher», der so gar nicht existiert. ich habe selbst nie worte verwendet oder bühnenshows gemacht, die einen bezug zur sexarbeit nahelegen würden. du nimmst ein einzelnes foto von mir her, um mich als illustration deiner vorgefertigten thesen über kostüme und posen zu gebrauchen, und da stimme ich nicht zu. diesen kontext sehe ich weder durch meine visuelle inszenierung, noch durch meine tätigkeiten als drag queen gerechtfertigt. es ist unfair, mich auf ein kostüm oder wenige fotos zu reduzieren. [...] Wenn du dich unbedingt mit drag queens und sexarbeit auseinandersetzen willst, probier's mal mit [...], der spricht oft über seine eigenen erfahrungen als sexarbeiter, manchmal ironisch, manchmal ernst (es ist aber schwer zu unterscheiden bei ihm).¹⁰⁸

Dieser kritische Kommentar verdeutlicht auf bedeutsame und anschaulichste Art und Weise den Konflikt, der sowohl den methodenpluralistischen Verfahren dieser Arbeit als auch Theorien der Kollektivsymbolik innewohnt: Zu behaupten, es würde sich bei den hier als Beispiele verwendeten (Selbst-)Inszenierungen stets um solche mit symbolischer Bezugnahme zu Prostitution handeln, ist eine letztlich subjektive und, besonders nach queerer Lesart, problematische und wertende Vorannahme. Dennoch untermauert dieser Kommentar die Fragestellungen dieser Dissertation geradezu überdeutlich: Ist die Produktion und/oder die Rezeption (hier beispielsweise) von «sexyness» auch ohne Referenz zu dem, was hier prostitutive Kollektivsymbolik genannt wird, möglich? Das Ziel des Queer Readings solcher Inszenierungen soll es doch gerade sein, zum Beispiel die im Folgenden zu beschreibenden Erkennungskriterien von cisheteronormativen und herabsetzenden Lesarten zu entlasten. Dabei kann die intendierte Übertreibung von Stereotypen durchaus eine Taktik sein, sich genau dieser normativ-idealtypologischen

108 Drag-Performer*in, anonym: Nachricht via Social Media, 2. 10. 2018. Es sei festgehalten, dass diese Performer*in auf ihren Wunsch in dieser Arbeit in keinem Beispiel vorkommt und auch an keiner Stelle namentlich erwähnt wird.

Klischees zu entledigen. Der provokative, künstlerische Umgang mit angeblich einfach zuordenbaren Zeichen oder Attributen (wie zum Beispiel vestimentäre, vgl. Teil 4), der das Ziel verfolgt, politisch-soziale Machtstrukturen infrage zu stellen, ist schliesslich in keiner Weise neu, sondern reiht sich seit Jahrhunderten in Kontexte unzähliger künstlerischer Praktiken wie Satiren, Parodien, Persiflagen etc. ein. So manche für diese Arbeit gesichteten Drag-Beispiele scheinen in ihrer drastisch-expliziten Verwendung von als prostitutiv lesbaren Zeichen geradezu grotesk. Der dem Kommentar der zitierten Kritiker*in angefügte Hinweis auf eine weitere Drag-Performer*in, die «manchmal ironisch, manchmal ernst (es ist aber schwer zu entscheiden bei ihm)» auf die eigenen lebensweltlichen Erfahrungen mit Prostitution Bezug nimmt, verstärkt dieses konfliktbeladene Spannungsverhältnis umso mehr und verdeutlicht beherzigenswert, um welche Fragen es in vorliegender Arbeit geht: Es entspricht der Grundannahme, dass die (angeblich) kokettierenden Verweise auf Prostitution in den untersuchten Drag-Performances eben gerade «manchmal ironisch [und] manchmal ernst» sind: Es geht hier um ein Phänomen, bei dem «es aber schwer zu entscheiden» bleibt, wie es einzuordnen ist.

2.4 Blickrichtungen

Wie erwähnt, geht Hinz bei der von ihr beschriebenen «Figuration der Schauspielerin als Prostituierte, egal ob diese real oder nur in der Vorstellung der Zuschauenden Sexarbeit vollzieht»,¹⁰⁹ primär von einer cisheteronormativen und somit machtasymmetrischen Schauordnung aus, bei welcher der grundsätzlich cismännlich-heterosexuelle Zuschauer seinen Blick auf eine cisweibliche Darstellerin richtet und diese als sexuell verfügbares, käufliches Objekt rezipiert. Der Begriff der «Schauordnung» ist für das Deutsche gut gewählt, denn das cisheteropatriarchale Paradigma der asymmetrischen Schau- und Lustbefriedigung findet sich in ähnlicher Ausgestaltung in zahlreichen feministisch-theoretischen Auseinandersetzungen zum «male gaze»-Konzept, das hier wenigstens in Fußnoten erwähnt sein soll, wieder.¹¹⁰ Wissenschaftliche Beiträge zum «gaze»-Begriff füllen inzwischen ganze Bibliotheken. Dabei sind auch queere Perspektiven zu finden, die zum Beispiel der Frage nachgehen, inwiefern die Konzeption des «male gaze», die ihre Ursprünge in der feministisch-psychoanalytischen Filmwissenschaft findet, in künstlerischen Auseinandersetzungen eine rein sozial beziehungsweise kulturell konstruierte Setzung darstellt.¹¹¹ In der deutschsprachigen Theaterwissenschaft sticht in diesem Forschungsfeld besonders Adam Czirak als Experte hervor, der allerdings von «Blick» oder «Blickakten» spricht:

Die Verwendung des Begriffs «Blick» (engl. *gaze*, fr. *regard*) konnotiert im Gegensatz zum «Sehen» zunächst eine Relationalität von Sehendem und Gesehenem, indem er die

109 Hinz 2014, S. 17.

110 Vgl. Mulvey 1994.

111 Vgl. Freeman 2020.

Position des Sehenden dezentralisiert und ihn nicht nur mit seiner Umwelt in Beziehung setzt, sondern ihn gleichsam in ein Gewebe von Abhängigkeiten einbettet. Infolgedessen etabliert der Blick einen transitorischen Konnex, der Auswirkungen auf das Ich und die Welt bzw. auf das Ich und den anderen entfaltet.¹¹²

Die Betonung der Reziprozität beziehungsweise der ökonomischen Wechselwirkung des Blickaktes in theatralen Situationen scheint hier bedeutsam, weil sich der «Blicktausch als eine Form von Sozialpraxis, in der Aspekte des Eigen- und Fremdbezugs zur selben Zeit virulent werden»,¹¹³ hervortut. Der Blick schaffe nicht nur Bilder, sondern etabliert gleichfalls identitätsstiftende Beziehungen zwischen den agierenden und rezipierenden Individuen eines theatralen Vorgangs. So fragt Czirak zum Beispiel, «welche Macht- und Begehrensrelationen den Blickbeziehungen inhärent sind und welche Rolle der Blick bei der Konstituierung von Geschlecht spielt».¹¹⁴ Ein Blickakt sei keineswegs nur als subjektiv-individuelle, in eine Richtung weisende Operation aufzufassen. Vielmehr würden im intersubjektiven Verhältnis des Erblickens und Erblicktwerdens gleichermaßen soziale Strukturen konstruiert:

Der Blick etabliert eine Verquickung von intersubjektiven Aktionen und Reaktionen; er vermag Zeichen wahrzunehmen und zugleich Bedeutungen kundzugeben, indem er Appell- und Responsefunktionen miteinander verbindet und einen Konnex zwischen Ich und anderem stiftet.¹¹⁵

Auf das im vorherigen Abschnitt zitierte Dementi der anonymen Drag-Performer*in zurückgreifend, wäre demnach zu fragen, inwiefern sie als in einem szenischen Vorgang «Erblickte*» *keine* Teilhabe an normativen Setzungen und Zuweisungen von mutmasslich prostitutiven Erkennungsmerkmalen haben kann. Ist sie dieser vorangestellten Zuschreibungen unschuldig, wenn Blickakte oder Wahrnehmungsprozesse von Zeichen als reziprok und performativ zu begreifen sind? «Gehören» die verwendeten – mutmasslich an Prostitution erinnernden – Zeichen ihr allein und kann sie allein entscheiden, welche Assoziationen die Blickakte der Rezipierenden auf ihre Performance auslösen? Verstehen wir Blickakte nach Czirak als intersubjektive, interaktive soziale Handlungen, so konstruieren sie unabwendbar auch Wertungen innerhalb eines kulturellen und gesellschaftlichen Gefüges, denen nur schwer zu entfliehen ist:

Die Bestimmung des Blicks als rezeptive Operation mit sozialem Surplus, dessen Funktionalität über die individuellen Sehmechanismen hinausweist, impliziert eine Fülle theatertheoretisch relevanter und bis dato unausgeloteter Fragestellungen: Inwieweit sind Blicke normativ reglementiert? Wenn man sie als konventionalisiert oder sanktioniert

112 Czirak 2012, S. 19. Hervorhebung im Original.

113 Ebd., S. 13.

114 Ebd., S. 14.

115 Ebd., S. 20.

betrachtet, inwiefern vermag dann der Blickende, bestehende visuelle und soziale Ordnungen potenziell zu destabilisieren?¹¹⁶

Diese Fragen lassen sich auf die im szenischen Vorgang ›Erblickte*‹ übertragen. Queere Performances bedürfen zwingend und in begrüßenswertester Weise Strategien, Irritationen und Bestrebungen wie jene der anonymen Drag-Performer*in, die zum Beispiel die von ihr genannte ›sexyness‹ in queerem Sinne ohne sexistische oder hier prostitutive Zuweisungen zu inszenieren versucht. Ohne eine schlüssige Antwort darauf zu haben, lässt sich zumindest fragen, ob aber Bezugs- oder Ausgangspunkte der Strategie des Queerings nicht die Existenz normativer Vorannahmen voraussetzen. Auch Queering fußt vermutlich auf einem cisheteropatriarchalen Zeichenkonsens. Wer in einem szenischen Vorgang vermeintlich eindeutig konnotierte Zeichen preisgibt und in die Außenwelt trägt, muss semantische Zuschreibungen dieser Außenwelt mindestens in der Form von Begleitschäden zulassen. Für die Zwecke vorliegender Arbeit ist (man möge sagen: leider) davon auszugehen, dass es einen gewissen Konsens darüber gibt, welche Zeichen, Merkmale, intertextuellen Referenzen etc. prototypisch auf Prostitution verweisen. Es ist im Folgenden darzulegen, dass dies in den betrachteten Drag-Performances mitunter provokativ, explizit beabsichtigt, aber auch gelegentlich unbewusst und intuitiv geschehen kann. Ohne die Bedingung dieses vermuteten Konsenses wäre die Dissertation an dieser Stelle – vielleicht berechtigterweise – beendet.

2.5 ›Scheitern‹

Nicht nur Hinz hat eindrücklich auf die diskursive Verbindung von Darsteller*innen und Prostitution hingewiesen. Weiterhin gehen Hochholdinger-Reiterer und Anna Helleis aus einer theaterhistoriografischen Perspektive auf Aspekte der sogenannten Theaterprostitution, von der hauptsächlich als weiblich gelesene Schauspielerinnen betroffen sind, ein.¹¹⁷ Bei Kirsten Pullen ist zudem nachzulesen, dass das misogynen Bild der ›Schauspielerin als Prostituierte‹ als diskursives und historisches Konstrukt begriffen werden muss, das bis in die Gegenwart ›Diskurseffekte auf das Bild heutiger Schauspielerinnen habe‹.¹¹⁸ Weiblich konnotierte Darsteller*innen werden bis heute häufig als sexuell suspekt imaginiert, herabgesetzt und dementsprechend unter Prostitutionsverdacht gestellt.¹¹⁹ Mehr oder minder metaphorische Ausdrücke wie ›Theaternutte‹¹²⁰ oder gängige Euphemismen wie ›Besetzungscouch‹ halten sich im Theater-, Musik- und Filmbetrieb beharrlich und bestätigten deren Diskurseffekte spätestens durch die in der MeToo-Bewegung aufgedeckten Straftaten in alarmieren-

116 Ebd., S. 21.

117 Vgl. Hochholdinger-Reiterer 2014a, S. 57; Helleis 2006.

118 Hinz 2014, S. 26.

119 Vgl. Pullen 2005.

120 Vgl. Küpper 1990, S. 832: «(etwa ab 1925) für eine ›Schauspielerin mit geringem Bühnentalent, aber tüchtig in der Nutzenanwendung ihrer körperlichen Reize‹».

der Weise. Dass es sich aufgrund der sexuell verdächtigen oder klischeebehafteten Reputation zum Beispiel nicht ziemt, eine Schauspielerin zu heiraten, ist bis weit ins 20. Jahrhundert hinein Motiv zahlreicher Darstellungen. Der in vielen Studien wiederholt behandelten historiografischen Zusammenschau von Schauspielerinnenberuf und Prostitution schenkt Pullen allerdings wenig Aufmerksamkeit und

untersucht stattdessen, wie einzelne Schauspielerinnen vom 17. bis ins 20. Jahrhundert hinein das Stigma der Prostituierten nutzten, um daraus für ihre Karriere und Kreativität Profit zu schlagen. Aus einer feministischen Perspektive analysiert Pullen, wie Schauspielerinnen wie Mae West, Betty Boutell, Charlotte Charke und Lydia Thompson mit der an sie herangetragenen Zuschreibung der Prostituierten künstlerisch und biografisch umgingen. Der Vorwurf der Prostitution gründete auf ihrer offen gelebten Promiskuität, nicht auf einer überlieferten berufsmäßigen Ausübung. Pullen zeigt auf, wie die Schauspielerinnen die «Whore-Position», das Sprechen aus der zugewiesenen Position der Hure, zu einem Akt feministischer Handlungspraxis aufwerten.¹²¹

Hier bestehen deutliche Parallelen zu zeitgenössischen Drag-Performer*innen. Betrachten wir die «Prostituierte» als vermutet stigmatisierte, in einer cisheteronormativen Idealgesellschaft randständige Figur, ist das Kokettieren mit ihr attribuierten Erkennungsmerkmalen im theatralen Ereignis folglich nicht nur als bissige Satire, sondern gleichfalls als bestärkende und widerständige Solidaritätsbekundung von in ähnlicher Weise strukturell marginalisierten und diskriminierten Personen zu verstehen. Was die hier in Rede stehenden Drag-Performer*innen, Schauspieler*innen und Sexarbeiter*innen oft zu verbinden scheint, ist das Narrativ des «Scheiterns» in cisheterosexistischen, patriarchal-kapitalistischen oder neoliberalen Strukturen. So erfährt die Erzählung des Scheiterns als Analyseperspektive in queertheoretischen Auseinandersetzungen besonders durch Halberstam, großes Gewicht. Ähnlich wie bei Haritaworn gilt es auch nach Halberstam kapitalistische Progressivitätsideale zu hinterfragen und «Erfolg» nach queerer Lesart zu betrachten:

I argue that success in a heteronormative, capitalist society equates too easily to specific forms of reproductive maturity combined with health wealth accumulation [...]. If the boom and bust years of the late twentieth century and the early twenty-first have taught us anything, we should at least have a healthy critique of static models of success and failure [...]. Under certain circumstances failing, losing, forgetting, unmarking, undoing, unbecoming, not knowing may in fact offer more creative, more cooperative, more surprising ways of being in the world. Failing is something queers do and have always done exceptionally well; for queers failure can be a style [...] or a way of life.¹²²

121 Hinz 2014, S. 26.

122 Halberstam 2011, S. 2. *Losing is the New Winning* lautet übrigens auch der Titel eines 2020 veröffentlichten Songs von Drag-Performer*in RuPaul: «You try your best and you still in last place. You strut your stuff and fall flat on your face. You're still that bitch (you're still that bitch, yeah yeah). Don't you

Wenn Sexarbeiter*innen und (von ihnen hergeleitet) Schauspieler*innen als sozioökonomisch ‹Gescheiterte› eines kapitalistischen, patriarchalen und cisheteronormativen Systems stigmatisiert werden, liegt es nahe, dass in Performances in queeren Kontexten auf dieses Scheitern rekurriert wird, um das Stigma für sich nutzbar zu machen. Somit kann Prostitutionskoketterie durchaus als Strategie verstanden werden, die queere und kapitalismuskritische Botschaften, nach Halberstam ‹the sometimes counterintuitive links between queerness and socialist struggle›,¹²³ miteinander verschränkt.

Die Taktik, stigmatisierte, herabsetzende Zuschreibungen auf der Bühne kokett oder in intendiert anstoßender Weise ökonomisch für sich nutzbar zu machen, stellt Sandra Danielczyk für den deutschsprachigen Raum schon in der Kabarettrevue der Weimarer Republik fest. In ihrer Studie zu Margo Lion und Blandine Ebinger, sogenannten Diseusen des populären Musiktheaters, analysiert sie die Image-Konstruktionen dieser beiden Bühnenstars.¹²⁴ Statt von Kollektivsymbolik spricht Danielczyk methodisch von ‹Kollektiv- und Eigenimages›, die aus marktstrategischen und damit korrelierend aus (selbst)inszenatorischen Aspekten bewusst gestärkt wurden.¹²⁵ Auf den durchaus nützlichen Begriff des ‹Images› ist folglich kurz im Sinne einer möglichen Analyseperspektive einzugehen. Danielczyks Image-Begriff vermag hierbei das komplexe Phänomen der Prostitutionskoketterie methodisch hilfreich im Versuch seiner Fassbarmachung zu begleiten.

2.6 Ein ‹prostitutives Image›?

In ihren Imageanalysen beschreibt Danielczyk, wie zum Beispiel Ebinger in Chansons ‹aus der Ich-Perspektive von ihrem Alltag [berichtet,] der [...] von einem beengten familiären Umfeld, Armut und Tristesse [geprägt ist]›.¹²⁶ Die untersuchten Chansons lehnen sich in ihren Liedtexten an den Soziolekt des damaligen Berliner Arbeitermilieus an und seien von einem ‹spezifischen Wandel von komischer Naivität zu morbider, tragischer Lebensklugheit›¹²⁷ durchdrungen:

Doch gerade diese unbedarfte Sichtweise auf den prekären Alltag bereitet das Abrutschen aus dem Komischen ins Tragische am Ende [...] der meisten Chansons vor. Denn strophenweise wird [...] das Ausmaß der Armut – Kriminalität, Prostitution, Gewalt – immer deutlicher, welche die Chanson-Protagonistin jedoch ganz neutral ohne Selbstmitleid, sondern eher altklug beschreibt. Ihr Optimismus bleibt bis zum letzten Vers ungebrochen, unbedarft und bescheiden.¹²⁸

forget.» www.musixmatch.com/de/songtext/RuPaul-s-Drag-Race-Live/Losing-is-the-New-Winning, 24. 1. 2021.

123 Halberstam 2011, S. 29.

124 Vgl. Danielczyk 2017.

125 Vgl. ebd., S. 184 f.

126 Ebd., S. 274.

127 Ebd.

128 Ebd.

Das Image sei als subjektives, emotional aufgeladenes Vorstellungsbild von einem Meinungsgegenstand zu verstehen, der «von einer größeren Gruppe der Bevölkerung geteilt»¹²⁹ und sowohl von den Träger*innen des Images «meist bewusst konstruiert als auch von den Rezipienten und Rezipientinnen vor dem Hintergrund eigener Bedürfnisse, Einstellungen und Erfahrungen wahrgenommen und gedeutet wird».¹³⁰ Gerade mit Blick auf diese wechselseitige, als «gemeinverständlich» zu bezeichnende Erzeugung eines Images werden Parallelen zu Jägers Kollektivsymbolik sowie zu Cziraks reziproken Blickakten deutlich.

Es wäre auf eine Vielzahl weiterer Darsteller*innen dieser Epoche zu verweisen, die gerade auf Berliner Bühnen in Revuen bis 1933 ähnliche Strategien verfolgten und in Ansätzen auch dem nachgehen, was hier als Prostitutionskoketterie bezeichnet wird. Ebenso bekannt und in diese Richtung mit einschlägigen Zuschreibungen konnotiert sind zum Beispiel damalige Bühnenstars wie Anita Berber, Valeska Gert oder die zuvor genannte Claire Waldoff (vgl. Einleitung und Kap. 6.3).

Nach Danielczyk konstituiert sich ein Kollektivimage der von ihr untersuchten Sänger*innen nicht nur in, während und durch ihre Performances, sondern gleichermaßen durch «ein Mediendispositiv, bestehend aus den Aufführungen selbst, Zeitungsinterviews, -berichten und -rezensionen, Notenausgaben und Schallplattenveröffentlichungen».¹³¹ Damit reicht diese Untersuchungsmethode über die Analyse einer einzelnen, unwiederholbaren Aufführung «als temporäres Phänomen»¹³² hinaus und schließt auch medial vermittelte Diskursfragmente mit ein, die zur Imagekonstruktion, in ihrem Fall der beiden Diseusen Ebinger und Lion, beitragen. Dabei erweitern sich die Zeichensysteme, derer man sich für entsprechende Analysen bedienen kann, als strukturell offen und im Grunde unbegrenzt:

Neben Stimme, Mimik, Gestik, Repertoire, der Darstellung der Diseusen in der Presse durch Bild und Text spielen also auch das Bühnenbild, die Kostüme, der szenische Ablauf, das die eigene Performance umgebende Programm und Personen etc. eine Rolle für die Imagekonstruktion. Aber auch weiter gefasste Kontexte sind für der [sic] komplexen Imagekonstruktion bedeutsam. So ist auch der Ort, an und in dem ein Image konstruiert wird, in die Analyse mit einzubeziehen, ebenso wie die Zeit und die Zeitbezüge, die das Image prägen, und die damit zusammenhängenden Inhalte, die mittels eines bestimmten Images präsentiert werden. Es reicht damit nicht aus, lediglich den Träger eines Images und seine Dispositionen in den Fokus einer Analyse zu stellen.¹³³

Wie noch zu vertiefen ist, beinhaltet dieser von Danielczyk zu übernehmende Entwurf eines «Mediendispositivs» bei der Betrachtung von Prostitutionskoketterie in zeitgenössischen Drag-Performances vor allem Diskursfragmente in der Gestalt von

129 Ebd., S. 34.

130 Ebd.

131 Ebd., S. 174.

132 Weiler/Roselt 2017, S. 17.

133 Danielczyk 2017, S. 183.

(Selbst-)Inszenierungen in digitalen sozialen Medien. Daneben ist bei der Beschreibung des Phänomens der Prostitutionskoketterie insbesondere den genannten Kontexten ‹Kostümierung› und ‹Sprache› Aufmerksamkeit zu schenken. Wie sich zeigen wird, ist diese hier vorgenommene Kategorisierung von Erkennungskriterien allerdings keineswegs abgeschlossen oder in ihrer Abtrennung undurchlässig. Die von Danielczyk genannte Komponente des ‹dezidierten Ortes› könnte genauso ein eigenes Erkennungskriterium von Prostitutionskoketterie darstellen, denn der im erwähnten Waldoff-Couplet gerühmten Gegend um das Hallesche Tor gilt es heute wie damals den lasterhaften Ruf eines in Kreuzberg bekannten Orts für Prostitution, Anbahnung queerer Sexualkontakte und Drogenhandel anzurechnen.¹³⁴

Hinsichtlich Sexarbeit sind einschlägige öffentliche Orte auch für zeitgenössische Drag-Performer*innen immer wieder lobgepriesene Räume. Als ein Beispiel aus dem Analysekorpus wäre hierfür die Performance *Sexy im Rahmen der Möglichkeiten* von Jurassica Parka und Jacky-Oh Weinhaus zu nennen, in der die beiden auf einem für Prostitution stadtbekanntem Teilstück der Berliner Kurfürstenstraße ‹den Straßens-trich unsicher [...] machen›¹³⁵ und dabei queeren Klamauk mit öffentlicher Gender-Provokation, historischer Stadtführung, Gentrifizierungskritik und einer sexpositiven Herangehensweise an Prostitution vermengen.

Sowohl bei den von Danielczyk dargestellten Diseusen als auch bei den hier betrachteten zeitgenössischen Drag-Performer*innen ist das Behaupten eines bestimmten Images folglich keineswegs nur das Resultat eines rein biografischen Erzählens. Dementsprechend folgt auch die methodische Anlage dieser Arbeit ‹der konstruktivistischen Überzeugung, dass man weder die eine wahre Lebensgeschichte noch eine authentische, echte Person hinter diesem Image finden kann, erst recht nicht aus der historischen sowie der persönlichen Distanz zwischen Wissenschaftlerin und untersuchter Akteurin›.¹³⁶ Diese Erkenntnis lässt sich auf das vorliegende Vorhaben übertragen und fruchtbar machen. Eben nicht buchstäblich zu wissen, ob Sexarbeit tatsächlich Teil der Lebenswirklichkeit der Darsteller*innen ist, erweist sich als wesentlicher Bestandteil des zur Disposition stehenden Phänomens der Prostitutionskoketterie. Danielczyks Imagebegriff ist bei der Erläuterung dieses Phänomens überaus hilfreich: Das prostitutive Image beziehungsweise das kokettierende Aufgreifen desselben oszilliert zwischen Selbst- und Fremdzuschreibungen und aktiviert unterschiedliche Diskursfragmente, die sich (wenn man will: kollektivsymbolisch) aus Bühnenrollen, sozialen Rollen, medialen Attribuierungen und diskursiven Erwartungshaltungen speisen: ‹Mit ihren öffentlichen und medialen Persönlichkeitskonstruktionen reagierten die Diseusen auf den Weiblichkeitsdiskurs sowie auf Anforderungen der Unterhaltungskultur und prägten diese Bereiche durch ihr Handeln.›¹³⁷

Diese Feststellung ist für die im Korpus dieser Arbeit befindlichen Drag-Performer*innen zu übernehmen. Aufgrund des queeren Kontexts, in dem ihre Inszenierun-

134 Vgl. Kuhrt 2015.

135 ‹Sexy im Rahmen der Möglichkeiten›. Regie: Jurassica Parka, Berlin, 5. 11. 2020, 00:01:24.

136 Danielczyk 2017, S. 30.

137 Ebd., S. 31.

gen meistens stattfinden, und gerade weil im Drag die Grenzen zwischen Privatperson und Drag-Persona alles andere als scharf zu ziehen sind, erhält die Konstruktion der angeblichen «Prostituierten auf der Bühne» eine umso widerspruchsvollere und komplexere Dimension. Beim Beschreiben und Erklären des Phänomens der Prostitutionskokerterie ist folglich, wie bei der Analyse eines konstruierten Images nach Danielczyk, einzelnen Diskurssträngen nachzugehen, die sowohl «Bedeutungsinhalte auf Seiten der Akteur[*]innen und ihrer Produkte» als auch die «Erwartungen und Bedürfnisse der [Rezipient*innen]»¹³⁸ in ihrer Wechselwirkung anzeigen.

2.7 Ergänzende Kommentare

Nicht weiter ausgeführt werden muss, dass auch den hier betrachteten Drag-Performances durchgängig ein prozesshafter Ereignischarakter, wie ihn zum Beispiel Fischer-Lichte in *Ästhetik des Performativen* begründet, einzuräumen ist: Das wechselseitige Verhältnis von Agierenden und Rezipierenden, sprich die «leibliche Ko-Präsenz»¹³⁹ beider Einheiten, konstituiert die Aufführung und generiert Bedeutungsangebote. Ebenso ist in Anlehnung an Fischer-Lichte vielerorts eine synonyme Verwendung der Begrifflichkeiten «Aufführung» und «Performance» zu finden.¹⁴⁰ Diese gleichbedeutende Begriffsanwendung übernehmend, gesellt sich für die Absichten dieser Arbeit sinngemäß der Begriff der «(Selbst-)Inszenierung» dazu. Folglich ist von einer sehr weit gefassten Performance-Definition auszugehen: Je nach Kontext kann der Terminus «Drag-Performance» somit bereits das bloße Anwesendsein in Drag-Kostümierung bezeichnen. Begriffsdefinitorische Debatten über die Frage danach, auf welche Elementarkonstanten «szenische Vorgänge»,¹⁴¹ theatrale Situationen oder Theater und Performance an sich zu reduzieren sind, sind hier mit Verweis auf Studien, die sich ausführlich diesen wesentlichen Problemen stellen, nicht weiter zu vertiefen. So gibt zum Beispiel Gerald Siegmund einen detaillierten Überblick über ein dynamisches, zeitgenössisches und entsprechend breites Verständnis von Theater-/Performanceformaten («Ist das überhaupt noch Theater?»).¹⁴²

Das für Aufführungen erforderliche Konzept der Kopräsenz erhebt den Anspruch, dass aufführungsanalytisch Forschende dem zu untersuchenden Ereignis live beiwohnen müssen. Diese Bedingung scheint gerade angesichts des gemeinschaftsstiftenden queeren Charakters des Untersuchungsgegenstands besonders zentral. Bekanntlich sind Theaterwissenschaftler*innen in hohem Maße «darauf angewiesen, dass die Aufführung, die sie untersuchen wollen, überhaupt stattfindet».¹⁴³ Das Entstehen

138 Ebd., S. 34.

139 Fischer-Lichte 2004b, S. 47. Beschreibungen dazu sind unter anderem auch bei den erwähnten Erläuterungen zu reziproken Blickakten von Czirak zu finden. Vgl. Czirak 2012, S. 20–29.

140 Vgl. zum Beispiel Krauß 2020, S. 42.

141 Kotte 2005, S. 15.

142 Siegmund 2020, S. 9.

143 Weiler/Roselt 2017, S. 17.

vorliegender Studie wurde allerdings während eines nicht unerheblichen Zeitraums einschneidend von der SARS-CoV-2-Pandemie begleitet. Auf apologetisch anmutende Hinweise auf das entsprechend reduzierte Materialkorpus hinsichtlich ›Live-Performances‹ und Aufführungen in Kopräsenz ist an dieser Stelle zu verzichten. Im Hinblick auf Drag ist die Tendenz zur Digitalisierung von Performanceformaten eher als fruchtbar umzukehren: Verlagerungen ins Digitale, wie sie pandemiebedingt nun auch für institutionalisierte Theaterformen stets alltäglicher werden (mussten), stellen für die Drag-Kunst aus anderen Gründen schon längst wegweisende Entfaltungsmöglichkeiten dar. Wie noch genauer zu erläutern ist, gelten hier demzufolge auch digital vermittelte Drag-Performances gleichrangig als Aufführung. Weiterhin sind (Selbst-)Inszenierungen auf Plattformen digitaler sozialer Medien dazuzuzählen. Sie werden hier ebenso als Performance im erweiterten Sinne verstanden. Nichtsdestotrotz sei herausgestellt, dass die Forschungsprämisse der medial *un*vermittelten Kopräsenz von Verfasser und Performer*innen zumindest jeweils bei den Fallbeispielen erfüllt ist, die überhaupt für eine solche Aufführungssituation konzipiert waren. Das Aufführungsverzeichnis sowie genannte Angaben zum Material in Kapitel 2.8 geben weitere Auskünfte darüber.

Im Hinblick auf die Positionalität des Verfassers sei erwähnt, dass sich dieser als queer identifiziert und sich dadurch in einer ambivalenten Doppelrolle befindet: als einer wissenschaftlichen Objektivierung verpflichteter Autor und zugleich als Mitglied der im Fokus stehenden queeren Community, in der, unabhängig von wissenschaftlichem Interesse daran, seit nahezu zwei Dekaden unzählige Drag-Performances vorkommen und rezipiert werden.¹⁴⁴ Obwohl er selbst nicht als Drag-Performer*in agiert, ist er nicht als ausnahmslos außenstehender ›teilnehmender Beobachter‹ zu betrachten. Vielmehr wird hier versucht, als Koeingeweihter oder Insider Verdachtsmomente und schlüssige Erklärungen von Phänomenen, die teils auf einem überaus spezifischen communityinternen Wissen fußen, verständlich zu machen und einzuordnen. Dieses Vorhaben wäre folglich, zumindest partiell, vom Verdacht des ›Othering‹ (einer essenzialistischen Sichtweise auf spezifisches kulturelles Wissen, das rein mittels Differenzierung zum ›Anderen‹ erfolgt) zu entlasten.¹⁴⁵ Dennoch birgt diese Position keinesfalls zu vernachlässigende Probleme: In Anlehnung an die Terminologie Haritaworns und Kosnicks liegt beim Verfasser außerdem eine Identifizierung als cismännlich*, nicht trans, TAB,¹⁴⁶ weiß, nicht migrantisiert und der Mittelklasse angehörig vor, die, wie bereits gezeigt, oft Gefahr läuft, als queere Standardperspektive verklärt zu werden.¹⁴⁷ Einem auf so vielen Achsen majorisierten und privilegierten

144 Auf die Herausforderungen und Probleme, die sich für den Forschungsprozess in einer solchen Rahmung ergeben, weisen zum Beispiel Deianira Ganga und Sam Scott für die Disziplin der qualitativen Sozialforschung hin. Vgl. Ganga/Scott 2006.

145 Vgl. Kosnick 2013, S. 145 f.

146 Vgl. Kafer 2013. Kafer etabliert den Terminus «TAB-tag (temporarily able-bodied)» (ebd., S. 25), um auf die sozial konstruierte Binarität zwischen disabled/nondisabled hinzuweisen und sich als ›able-bodied‹ identifizierenden Personen zu vermitteln, dass diese Zuschreibung zum Beispiel im Hinblick auf Unfälle, Erkrankungen oder zunehmendes Alter nicht fortdauernd und stabil ist.

147 Vgl. Kosnick 2013, S. 145 f.; fink 2021b.

ten Betrachter bleibt besonders das bloße Wissen um hegemoniale, allgegenwärtige Machtbeziehungen, die sich auch auf Analyseprozesse auswirken. Die eigene (privilegierte) Position ist daher durch kontinuierliche Selbstreflexion ständig im Auge zu behalten. Obwohl im Folgenden durchgängig ein unreflektierter Gebrauch von Privilegien zu vermeiden versucht wird, ist der Vorwurf der einseitigen und somit problematischen Herangehensweise an das hier zur Disposition stehende Phänomen der Prostitutionskoketterie nicht vollends auszuräumen. Hierfür sei auf wichtige weiterführende Studien verwiesen.¹⁴⁸

2.8 Ein Posting als theatrales Ereignis?

In dieser Arbeit dienen Teile von Drag-Performances, die (mit wenigen Ausnahmen) zwischen 2018 und 2021 stattgefunden haben, als Anwendungsbeispiele. Dabei liegt der Fokus hauptsächlich auf Performer*innen, die im deutschsprachigen Raum auftreten. Wie erwähnt, gehören auch digital vermittelte Aufführungen und Drag diskursiv verhandelnde Elemente der sogenannten digitalen sozialen Medien zum Materialkorpus. Konkret bezieht sich dieser Begriff hier auf Kommentarbeiträge, Postings, Videos, Bilder, Streaming und Memes¹⁴⁹ auf den Plattformen YouTube, Facebook, Instagram, Spotify, Twitter und Twitch.

Es scheint unnötig zu erwähnen, dass zahlreiche andere existieren. Was in diesem Bereich heute noch aktuell ist und sich als neuester Stand der Dinge präsentiert, ist morgen mit großer Wahrscheinlichkeit schon wieder überholt (wie an den Beispielen Snapchat oder Clubhouse zu illustrieren wäre).¹⁵⁰ Die technologischen Neuerungen schreiten derart schnell voran, dass sämtliche wissenschaftlichen Auseinandersetzungen und Definitionen all diesen Innovationen kaum hinreichend und schnell genug Rechnung tragen können. Zum Zeitpunkt des Verfassens dieser Zeilen erfährt die chinesische Videoclip-Plattform TikTok einen immensen globalen Hype – vermehrt ist zu beobachten, dass diese trotz Diskriminierungs-, Zensur- und gar Spionagewürfen auch für Drag-Performances genutzt wird.

Generell bieten Streamingtechnologien und die entsprechenden Plattformen für Künstler*innen Gelegenheit, eigene Kunst ohne Hilfe von institutionalisierten, im Markt etablierten oder regulierenden Häusern, Produktionsfirmen oder Verlagen einer breiten Öffentlichkeit zugänglich zu machen. Als schwierig müssten sich für sie aber die geringe oder nicht vorhandene Vergütung für die dargebotenen Werke, die oft als Gratisangebote verstanden werden, erweisen. Social Media und entsprechende Streamingdienste stehen deshalb des Öfteren in der Kritik, künstlerisches Schaffen herabzusetzen. Wie noch zu vertiefen ist, spielt ein entsprechender Gagendiskurs gerade unter Drag-Performer*innen eine bedeutsame Rolle. Gewisslich kann mithilfe

148 Vgl. Spivak 2015.

149 Vgl. Kap. 5.1.2.

150 Vgl. Freigang/Caracciolo 2018; Flaig 2021.

genannter Plattformen allerdings auch viel Geld verdient werden, und es gehört zu den verblüffenden Erscheinungen der letzten Dekade, dass zum Beispiel auf YouTube buchstäblich Weltkarrieren begannen. Aufrufe und Klicks generieren durch die in der westlichen Welt marktdominierenden und neoliberalen Werbesysteme von komplexen Technologieunternehmen wie Google, Facebook und Amazon (zu denen alle genannten Plattformen gehören) hohe Gewinnanteile – bei weitem nicht nur für die einzelnen Künstler*innen. Diese Kommodifizierung von künstlerischen Beiträgen ist überaus kritisch zu sehen. Ebenso stellen sich zunehmend urheberrechtliche und datenschutztechnische Fragen zur internationalen Verbreitung und Weiternutzung sämtlicher Formen von digital veröffentlichten und im Grunde als geistiges Eigentum zu begreifenden Inhalten im Internet.¹⁵¹ Besonders zu Beginn der globalen SARS-CoV-2-Pandemie im Jahr 2020, als dieses Kapitel entstanden ist, verlagerten sich unzählige Drag-Performances von ihren üblichen lokalen Aufführungsstätten in Clubs, Bars und queeren Bühnen noch mehr als zuvor ins Livestreaming. Die soeben genannten Plattformen werden von den hier im Fokus stehenden Drag-Performer*innen dabei am häufigsten genutzt. Zweifellos ist diese Verlagerung ins Digitale zwangsläufig auch für unzählige Formen darstellender Künste geschehen, und der Diskurs um mediatisierte Performances wird demnächst vermutlich einen noch größeren Output an Forschungstexten zu Theater und Virtualisierung generieren.¹⁵²

Es sei bemerkt, dass Drag-Performer*innen schon vor der Pandemie massiv vom technologischen Fortschritt Gebrauch machten und darin neue Aufführungsformen erprobten. Das Internet spielt für ein kollektives Drag-Verständnis und das damit einhergehende queere Raumnehmen eine wesentliche Rolle. Der Begriff «Social Media» ist aufgrund seiner ausgeprägten Dynamik nicht als endgültig zu definieren; mittlerweile beschäftigen sich zahlreiche kulturwissenschaftliche Auseinandersetzungen mit ihm. Als anleitende Studien sind beispielsweise *Performance and Technology* von Susan Boardhurst und Josephine Machon oder *Digital Performance* von Steve Dixon nennenswert.¹⁵³ Aus theaterwissenschaftlicher Perspektive gibt zudem Bree Hadley eine besonders schlüssige Definition eines spezifischen Social-Media-Begriffs:

Among the most important of these fast-evolving new technologies is social media. In the broadest sense, a social media platform is any interactive internet-based platform or application that allows artists and audiences to debate a theatrical encounter's meanings before, during or after the ephemeral event. Social media are often called web 2.0 media [...] participatory media or user-produced media because artists, audiences and the public at large can all create content on them. The internet has long been characterised as an

151 Vgl. Wirz 2019; Ziegler 2016.

152 Vgl. dazu zum Beispiel Del Favero/Thurow/Wake 2020; Füllner 2020; Portmann 2020. Betrachtet man das Programm des den beiden erstgenannten Publikationen vorausgehenden 14. Kongresses der Gesellschaft für Theaterwissenschaft («Theater und Technik», 8.–11. 11. 2018, Düsseldorf), zeigt sich in zahlreichen Forschungsprojekten großes Interesse an Digitalisierungs- und Virtualisierungsdiskursen. Vgl. http://theaterundtechnik.de/wp-content/uploads/2018/11/TT_Web-Programm.pdf, 4. 8. 2020.

153 Vgl. Boardhurst/Machon 2011; Dixon 2007.

«interconnected infrastructure for multiple forms of communication» that has unlimited possibilities as a «public sphere».¹⁵⁴

Nach Hadley hat die Entwicklung sozialer Medien dazu geführt, dass die entsprechenden Internetnutzer*innen in gewissen Kontexten gleichermaßen als in theatralen Situationen Agierende und Rezipierende verstanden werden können, wobei die Grenzen zwischen Produktion und Rezeption oszillieren:

The emergence of social media has allowed all internet users to become [...] «producers» – participants able to both produce and use content. As producers, theatre artists, theatre audiences and the public today can use these new social media platforms to make, manage, manipulate and contest theatre’s meanings together.¹⁵⁵

Die Diskussion um in szenischen Vorgängen fließende Grenzen zwischen Agierenden und Rezipierenden ist aus theatertheoretischer Sicht bekanntermaßen alles andere als neu. Ähnlich wie Hadley definiert auch Patrick Lonergan in seiner Studie *theatre & social media* den Social-Media-Begriff und bezieht sich dabei auf einen Artikel der Wirtschaftswissenschaftler Andreas Kaplan und Michael Haenlein. Ihn ergänzend hält er fest:

According to Kaplan and Haenlein (2010), social media is «a group of Internet-based applications that build on the ideological and technological foundations of Web 2.0, and that allow the creation and exchange of User Generated Content». [...] By «Web 2.0», these scholars are referring to the rapid emergence of software early in the twenty-first century that allowed for greater levels of collaboration and interactivity, making the web a «a platform whereby content and applications are no longer created and published by individuals, but instead are continuously modified by all users in a participatory and collaborative fashion». [...] Kaplan and Haenlein draw their definition of User Generated Content (UGC) from a 2007 OECD report that describes all UGC as fulfilling three criteria: that it is «content made publicly available over the Internet ... which reflects a certain amount of creative effort, and ... which is created outside of professional routines and practices».¹⁵⁶

Im Kontext vorliegender Untersuchung sind die Definitionen Hadleys und Lonergans dienlich. Weiterhin verweist Lonergan mit dem Argument, dass auch vorherige Medienformen bereits «sozial» gewesen seien, darauf, konkreter den Begriff «digital social media»¹⁵⁷ zu verwenden. Dieser wird im Folgenden so übernommen: digitale

154 Hadley 2017, S. 2. Vgl. Dowling 2001, S. 202.

155 Hadley 2017, S. 2.

156 Lonergan 2015, S. 23. Vgl. Kaplan/Haenlein 2010.

157 Lonergan 2015, S. 6. An Beispielen wie dem Briefwechsel zwischen Cicero und Julius Cäsar, an zirkulierenden Schriften der Reformation oder an anderen historischen Pamphleten zeigt er, wie sie bereits als «soziale» Medien verstanden werden müssen – nämlich als «widely distributed and discussed» (ebd., S. 5).

soziale Medien (DSM). Weiterhin hält er fest, dass alle virtuellen Kommunikationsformen, «email, chatrooms, text and multimedia messages, and similar infrastructures for social interaction via the Internet»,¹⁵⁸ in den DSM-Terminus inkludiert werden müssen. Die gegenwärtige und sich schnell entwickelnde Praxis des simultanen und vielfachen Teilens und Reproduzierens von Inhalten anderer Medien in DSM (zum Beispiel durch Screenshots, Hyperlinks, Streaming, Apps etc.) führt inzwischen zu Fragen nach der Überflüssigkeit solcher Begriffsunterscheidungen.¹⁵⁹ Dieser Gedankenfolge nachkommend sei festgehalten, dass sich im Analysekorpus dieser Arbeit ausschließlich DSM-Inhalte befinden, die allen regulären Nutzer*innen der genannten Onlineplattformen öffentlich zugänglich sind. Die entsprechenden Profile und/oder Kanäle werden entweder von Drag-Performer*innen in ihren Drag-Personae¹⁶⁰ kultiviert oder sie zeigen und/oder verhandeln Drag-Performances und LGBTIQ*-Inhalte. Es ist weiterhin davon auszugehen, dass sich ein Großteil der Nutzer*innen dieser Schnittstellen als LGBTIQ* identifiziert oder dieser Community in irgendeiner Weise affirmativ gegenüber- oder ihr nahesteht.¹⁶¹ Gemäß Lonergan sind es mehrere unterschiedliche Herangehensweisen an DSM, die den entsprechenden theaterwissenschaftlichen Diskurs beleben.¹⁶² Von Interesse sind hier hauptsächlich Aspekte, die digital vermittelten Darstellungen auf DSM-Plattformen oder DSM als Medium per se einen theatralen Charakter zuschreiben oder sie gar in eine Form von Theaterdefinition aufnehmen: «Viewing social media as performance space».¹⁶³ Hadley hebt

158 Ebd., S. 24.

159 Vgl. Kalapatapu/Sarkar 2012.

160 Der Begriff Drag-Persona stammt von Chelsea Daggett und ist in der Folge zu übernehmen. Eine Übersetzung ins Deutsche ist schwierig. In englischsprachiger Fachliteratur findet man auch «drag character» oder «drag identity», teils in synonyme Verwendung. Vgl. Daggett 2017, S. 279. Einige Drag-Performer*innen betreiben ein Profil in ihrer Drag-Persona ohne Bezüge zur Privatperson. Andere verweigern sich diesem Dualismus und präsentieren sich sowohl «in drag» als auch «out of drag». Die mittlerweile auch bei deutschsprachigen Vertreter*innen geläufigen Bezeichnungen «in (full) drag» und «out of drag» beziehen sich je auf die die Kostümierung betreffende, äußerlich erkennbare Erscheinungsform der Drag-Performer*innen. Beispiel: «Obwohl ich selber nicht aufgetreten bin, war ich an diesem Abend in full drag.» «Heute habe ich Barbie das erste Mal out of drag gesehen.» Diese Präpositionalphrasen deuten auch in die Richtung einer äußerlichen, aber nicht einer inneren Differenzierung zwischen Zivilperson und Drag-Persona. Vgl. Brennan 2017, S. 30. Zur entsprechenden Rollenklärung vgl. Kap. 3.4.1.

161 Zudem ist anzumerken, dass Algorithmen dafür sorgen, dass Nutzer*innen von besagten Plattformen permanent personalisierte Inhalte vorgeschlagen erhalten, die den bereits abgerufenen Inhalten ähnlich sind (Mikrotargeting). Intendiert entstehen sogenannte Filterblasen, die angesichts ihres Isolationscharakters gegenüber anderen Informationen zunehmend unter Kritik stehen. Vgl. Hooffacker/Kenntemich/Kulisch 2018.

162 Vgl. Lonergan 2015, S. 34. Ebenso interessant, aber in der vorliegenden Arbeit auszulassen, wären demzufolge Perspektiven zu Aufführungen mit physischer Kopräsenz aller Beteiligten, die DSM als Theatermittel einsetzen oder Betrachtungen darüber, wie in Inszenierungen institutionalisierter Aufführungsstätten Anschlüsse an Wahrnehmungsmodi und Wirkungsästhetiken des digitalen Raums gesucht werden. Damit eng verbunden wäre außerdem die Frage, inwiefern DSM als Instrument genutzt wird, um Theater diskursiv zu verhandeln und es als Dispositiv zu analysieren.

163 Ebd.

diesbezüglich die theateranalogen Verhältnisse noch deutlicher hervor und bezeichnet DSM als Theaterbühne: «Social media as theatre stage».¹⁶⁴

Der Diskurs um Theater und Internet eröffnet hier bekanntlich keine neuen Perspektiven, sondern ist bereits vor dem massenhaften Aufkommen der DSM ausführlich verhandelt worden. Als eine deutschsprachige Exponentin auf diesem Gebiet ist Julia Glesner zu nennen, die diesen Forschungsstrang in ihrer Monografie *Theater und Internet. Zum Verhältnis von Kultur und Technologie im Übergang zum 21. Jahrhundert* ausführlich analysiert:

Bereits seit Dezember 1993 finden theatrale Aufführungen im Internet statt. Solche Aufführungen lösen bei simultaner Produktion und Rezeption die uns von anderen Theaterformen vertraute physische Kopräsenz von Darstellern und Zuschauern auf. Damit brechen Internet Performances [...] mit dem Parameter der Theatergeschichte schlechthin.¹⁶⁵

Diese Studie behandelt – neben einer ausführlichen medientheoriebildenden Perspektive zu einem «relational definierte[n] Begriff der Medialität»¹⁶⁶ – auch zahlreiche Beispiele von, wie es bei ihr heißt, «Internet Performances»,¹⁶⁷ wobei sie noch «zwischen textbasierten und telematischen Internet Performances»¹⁶⁸ unterscheidet (eine Unterscheidung, die angesichts aktuellster DSM-Technologien vermutlich obsolet wird). Im Fokus steht anspruchsvolle Performance Art, die sich der damaligen technologischen Innovationen bedient und neue Ästhetiken zu erproben sucht. Inzwischen ist das Internet als für viele Menschen zugängliches «Universalmedium»¹⁶⁹ zu begreifen, das mit dem Potenzial verbunden ist, «unmittelbare Veränderungen in den grundsätzlichen Strukturen gesellschaftlicher Öffentlichkeit»¹⁷⁰ zu erzielen.¹⁷¹ In verschiedenen Untersuchungen zu DSM drängt sich folglich erkennbar eine Metaphorik aus dem Bereich des Theaters auf, wobei besonders Aspekte der Inszenierung der eigenen Person Aufmerksamkeit erfahren.¹⁷² Dabei bereichern teils modifizierte Theatralitätskonzepte, zum Beispiel das von Erika Fischer-Lichte, sozial-, literatur- oder medienwissenschaftliche Disziplinen und vermengen sich mit Konzeptionen zu Habitusformen und Performanz, erweiterten (Selbst-)Inszenierungsbegriffen oder Imagepflege.¹⁷³ Motive wie Herbert Willems' «Theatralisierung der Gesellschaft»,¹⁷⁴ «Inszenierungsgesellschaft»¹⁷⁵ oder «Medientheatralität»¹⁷⁶ behandelt zum Beispiel Elisabeth Sporer

164 Hadley 2017, S. 53.

165 Glesner 2005, S. 11.

166 Ebd., S. 16.

167 Ebd., S. 116. Für Beispiele von «Internet Performances» vgl. ebd., S. 103–130; Hadley 2017, S. 7.

168 Glesner 2008, S. 479.

169 Schrape 2015, S. 199.

170 Ebd.

171 Zur angeblichen Demokratisierung der Publikationsverhältnisse vgl. Prinzig 2012; Schrape 2015.

172 Vgl. Sandbothe 2009.

173 Vgl. Fischer-Lichte 2004a.

174 Vgl. Willems 2009a.

175 Vgl. Willems 1998.

176 Vgl. Willems 2009b.

als Leitbegriffe, die sie auf Bühnenanaloge Situationen in DSM überträgt.¹⁷⁷ Offensichtlich erweisen sich diese Perspektiven keineswegs als Desiderate, die nicht schon längstens in theaterwissenschaftlichen Zusammenhängen reflektiert worden wären. So sind zum Beispiel in bekannten <Theatralitätskonzepten> all diese Übergänge zum nicht theatralen Alltag angedacht.¹⁷⁸ Auch wenn Formen digitaler sozialer Medien noch nicht unter gegenwärtigem Verständnis existierten, erörtert Glesner in ihrer Forschung die Problematik der <Liveness> als ontologische Bedingung einer Performance intensiv. Ihre Fragen an digital vermittelte Performances besitzen auch noch für zeitgenössische DSM-Inhalte Gültigkeit. Sie sind hilfreich, eine Argumentationslinie zu formulieren, die zum Beispiel eine Instagram-Story als Drag-Performance verstanden haben will:

Dass Internet Performances durch die Auflösung der physischen Kopräsenz mit einem über Kulturen und Epochen reichenden Parameter der Theatergeschichte brechen, steht außer Frage. Dass sie dennoch zentrale Strukturen, Prozesse und Materialien verschiedener Theaterformen in die verschiedenen Dienste des Internets einführen, steht seinerseits wiederum außer Frage. Indem sie mit einer der großen Traditionen des Theaters brechen, stehen Internet Performances wiederum in einer Traditionslinie des Theaters. Und so soll im Folgenden die Frage im Vordergrund stehen, was eine Aufführung im Kontext des Internets konstituiert; also nicht die ontologisch argumentierende Frage: Was ist Theater?, sondern: Woran erkennt man Theater (im Kontext des Internets)?¹⁷⁹

Im Grunde erweitert Glesner den bekannten und komplexen theaterspezifischen Mediatisierungsdiskurs um das Internet und verhandelt damit korrelierende Fragen zur (Inter-)Medialität von theatralen Darstellungen. Es sind dies Fragen nach der Auflösung der «uns von anderen Theaterformen vertraute[n] physische[n] Kopräsenz von Darstellern und Zuschauern»¹⁸⁰ bei simultaner Produktion und Rezeption oder Fragen danach, wie und ob Teilnehmer*innen «topographisch distribuiert an einer Aufführung teilnehmen können».¹⁸¹ In Anlehnung an Ausführungen Fischer-Lichtes und Philip Auslanders führt uns Glesner an Begriffe der <Liveness> oder (Ko-)Präsenz heran und stellt diese als Differenzkriterien, die als «konstitutiv für die traditionelle Definition von Theater»¹⁸² bezeichnet werden können, auf die Probe. Die damit einhergehenden Diskurse sind bekannt und breit thematisiert worden; im deutschsprachigen Raum des Weiteren zum Beispiel bei Gernot Böhme, Maria Leeker, Helmut Schanze und vielen mehr.¹⁸³

177 Vgl. Sporer 2019. Sporer spricht in ihrer Studie von einer «moderne[n] Inszenierungsgesellschaft» (ebd., S. 49) und analysiert «[e]rkennbare Selbstinszenierung» (ebd., S. 44) von Autor*innen in DSM im Lichte des deutschsprachigen Literaturbetriebs.

178 Vgl. Warstat 2014, S. 385 f.; Kotte 2005, S. 271–312.

179 Glesner 2005, S. 29.

180 Glesner 2008, S. 479.

181 Ebd., S. 484.

182 Glesner 2005, S. 182.

183 Vgl. Böhme 1999, S. 10–33; Schanze 2001.

Auch Hadley und Lonergan besprechen in genannten neueren Studien zu DSM für Theater konstitutive Aspekte wie das Ephemere, das Transitorische oder die Kopräsenz von Agierenden und Rezipierenden. Lonergan geht davon aus, dass DSM das Aufführen und Inszenieren von Identitäten («the performance of identities»)¹⁸⁴ beinhalten. Entsprechend sind dort dargestellte Identitäten nicht nur Repräsentationen dessen, wie sich Nutzer*innen selber sehen, sondern ebenso davon, wie sie gerne von anderen Nutzer*innen gesehen würden. Das Hervorbringen, Einüben und Instandhalten einer solchen «online persona»¹⁸⁵ sei als performative, kreative Anstrengung zu verstehen, die einem szenischen Vorgang ähnlich ist oder gar entspricht. Dabei können diese «performten» Identitäten zwischen Authentizität und absolutem Rollenspiel («fake identity») oszillieren, was sich nicht immer als unproblematisch erweist.¹⁸⁶

Wie in Teil 3 noch näher auszuführen ist, orientieren sich Definitionsversuche oder Rollenklärungen von Drag-Personae in ähnlicher Weise im Kontinuum zwischen den beiden Polen der Privatperson und der fiktiven «Kunstfigur». Sowohl für Drag-Performer*innen als auch für Nutzer*innen genannter Plattformen («Online-Personae») ist in verwandter Art zu fragen, inwiefern sie unter Zuhilfenahme des theatertheoretischen Konzepts des Als-ob, etwa nach Arno Paul, eine Rolle spielen oder eine von der außertheatralen beziehungsweise außerdigitalen Welt abweichende Identität performen.¹⁸⁷ Die Eindeutigkeit der Grenzziehung zwischen Virtualität, Fiktionalität und Realität problematisierte zum Beispiel Bernhard Waldenfels für das Internet bereits Mitte der 1990er-Jahre in einem medientheoretischen Aufsatz und bezeichnet entsprechende Überschneidungen als «nichts völlig Neues, solange die mögliche Welt [das Internet, Anm. d. V.] als Phantasiewelt, als Welt der Fiktion verstanden wird, die im Modus des Als-ob auf die wirkliche Welt zurückbezogen bleibt».¹⁸⁸ Es kann behauptet werden, dass diese Grenzziehung in DSM nicht fortwährend gewährleistet ist. Dies verdeutlichen mit DSM korrelierende Phänomene wie Fake News, anonyme und oftmals nicht sanktionierte Hassrede oder Mikrotargeting, die mittlerweile sogar Einflüsse auf reale Ereignisse wie demokratische Wahlen haben.¹⁸⁹ In gewissen Aspekten scheinen folglich «Realität», «Fiktionalität» und «Virtualität» ineinanderzuzießen; die Eindeutigkeit des Als-ob kann sich hier als höchstgradig inkonsequent erweisen. Andererseits eröffnen DSM gerade für Drag-Performer*innen zuvor nie da gewesene Möglichkeiten: Wo sonst könnten sie ihre Drag-Personae dergestalt kontrolliert und selbstbestimmt inszenieren und erfahren dazu eine derart große Reichweite?

Inwiefern Darstellungen in DSM per se als Performance verstanden werden können, hält Lonergan mit Peggy Phelan fest. Laut Phelan verliert die Performance ihr Objekt,

184 Lonergan 2015, S. 32.

185 Ebd., S. 28.

186 Vgl. ebd., S. 31. Die Vorwürfe der Kommodifizierung, des Sammelns von Daten ahnungsloser Nutzer*innen und der zu problematisierenden Anonymität in DSM richten sich nicht nur an die individuellen Agierenden, sondern gleichfalls an die globalen Technologiekonzerne, die diese DSM-Plattformen zur Verfügung stellen.

187 Vgl. Paul 1981.

188 Waldenfels 2002, S. 318.

189 Vgl. Kaiser 2020.

während sie produziert wird. In dieser auratischen Situation des gleichzeitigen Produzierens und Verschwindens einer Performance («disappearance»)¹⁹⁰ liegt bekanntermaßen ein Definitionsmerkmal, das zum Beispiel bereits von Vertreter*innen der Frankfurter Schule mit Aura- oder Präsenzbegriffen umfassend beschrieben wurde:

In her 1993 book *Unmarked*, Peggy Phelan famously denied that theatrical performances can be mediated and still be considered performances [...]. This definition can be applied directly to theatre: we can accept that the liveness and ephemerality of the theatrical experience are two of its defining characteristics, and that (for example) a video recording of a live performance is a poor substitute for the «real thing». But Phelan's views are less readily applicable to social media. User-generated content can unfold in real-time (as many digital performances do) and can thereafter be archived. So there is a distinction to be made between a «live» digital performance and an archived version of the same event.¹⁹¹

Bedient man sich der zuvor zitierten Definitionen von DSM als Plattformen, deren Inhalte ständig von ihren Nutzer*innen in einem kollektiven und kollaborativen Verständnis verändert werden («platform for content that is «continuously modified by all users in a participatory and collaborative fashion»»),¹⁹² erweisen sich auch diese digitalen Inhalte als sich ständig entziehende und flüchtige Momente («always disappearing»)¹⁹³ Lonergan zeigt dies in seiner Studie am Beispiel der sogenannten iranischen Rooftop-Poem-Performances auf YouTube, die 2009 erstmals hochgeladen wurden.¹⁹⁴ Auf ein Beispiel aus dem Materialkorpus vorliegender Arbeit angewendet, lässt sich daraus parallel Folgendes ableiten: Wenn eine DSM-Nutzer*in zum Beispiel auf YouTube die digital vermittelte Drag-Performance *Jurassica Parka und Weinhaus auf dem Weihnachtsmarkt 2016*¹⁹⁵ rezipiert, erweist sich diese Erfahrung als ephemere.

190 Phelan 1993, S. 146: «Performance's only life is in the present. Performance cannot be saved, recorded, documented, or otherwise participate in the circulation of representations of representations: once it does so, it becomes something other than performance. To the degree that performance attempts to enter the economy of reproduction it betrays and lessens the promise of its own ontology. Performance's being, like the ontology of subjectivity proposed here, becomes itself through disappearance.»

191 Lonergan 2015, S. 32.

192 Ebd.

193 Ebd.

194 Vgl. ebd., S. 32 f.

195 «Jurassica Parka und Weinhaus auf dem Weihnachtsmarkt 2016». Regie: Jurassica Parka, Berlin, 7. 12. 2016. Die Berliner Drag-Performer*innen Jurassica Parka und Jacky-Oh Weinhaus besuchen «in drag» den Weihnachtsmarkt am Alexanderplatz und filmen sich und die Reaktionen der Menschen um sie mit einer Mobiltelefonkamera. Solche Aktionen außerhalb der queeren Community, die durchaus Mut verlangen (die beiden bezeichnen sie jeweils ironisch als «Tageslichttravestie»), verfolgen das Ziel, die alltägliche Genderwahrnehmung vieler Passant*innen zu stören. Bei diesem Beispiel handelt es sich nicht um ein Livestreaming, sondern um ein im Nachhinein editiertes Video, das auf YouTube und Facebook hochgeladen wurde und seither dort abzurufen ist. Als interessant erweist sich somit die Frage nach der Doppelung des Produktions- und Rezeptionsschemas: Die Passant*innen, die diese Performance auf dem Weihnachtsmarkt in Kopräsenz (unbeabsichtigt) rezipieren, werden im Nachhinein in der digital vermittelten Performance (unbeabsichtigt) zu Agierenden.

Lonergan bezieht sich hierbei besonders auf die Rahmung, in welche die Performance eingebettet ist, da die YouTube-Videos immer von Werbeanzeigen, Browserverläufen und Cookies begleitet werden und abhängig sind. Folglich schlagen Algorithmen ständig neues Material vor und verweisen auf Inhalte, die den Nutzer*innen aufgrund des eigenen Verhaltens im Internet vermutlich zusagen könnten. Das Video an sich kann zudem modifiziert werden, sei dies von der Person, die es hochgeladen hat, oder von anderen Nutzer*innen. Ebenso verändern sich die Inhalte in den dazugehörigen Kommentarfunktionen ständig, da auch Jahre nach dem ersten Hochladen neue Kommentare hinzugefügt, verändert oder wieder gelöscht werden können:

To watch something on YouTube involves seeing not just the video but also the various frames that contain the video. It would be an exaggeration to say that we can never watch the same video twice on YouTube – but it is accurate to state that such videos are changing in real time, if only in the sense that their framing is constantly in flux. Thus the meaning and nature of what they perform can alter subtly too.¹⁹⁶

Übertragen auf ein weiteres Beispiel aus dem Materialkorpus, lässt sich diese Beobachtung sowohl für das Livevideo als auch für dessen Archivierung bekräftigen: Die Drag-Performer*in Margot Schlönzke vermittelt einen Teil ihrer Performances seit mehreren Jahren ausschließlich über DSM. Sowohl Flüchtigkeit als auch Unwiederholbarkeit sind hier gegeben: Während des Livestreams können Rezipierende Kommentare senden oder Fragen stellen und somit (inter)aktiv ins Geschehen eingreifen. Für diejenigen, welche die erstmalige Aufführung verpassen, sind die jeweiligen Aufnahmen in Videoform auf Margot Schlönzkes DSM-Plattformen abrufbar, wobei die Kommentarfunktion auch im Nachgang offen ist und sich die Performance somit als sich ständig veränderndes und unabgeschlossenes Kunstwerk erweist:

Aus einer witzigen Idee für ein interaktives Live-Werbevideo bei Facebook entwickelte sich im Frühjahr 2017 rasch die erfolgreiche Live-Sendung «Koch-Talk» bei der sich Margot Schlönzke sonntags um Punkt 19 Uhr prominente Gäste und Szene-Größen in ihre Küche einlädt, um gemeinsam mit ihnen zu plaudern und zu kochen. Die Zuschauer können interaktiv ihre Fragen und Kommentare senden und zum Schluss singt Margot mit ihrem Gast gerne ein Lied, bevor sie sich das live zubereitete Essen schmecken lassen. Wenn du die Seite «Margot Schlönzkes Koch-Talk» auf Facebook abonnierst, wirst du keine Folge mehr verpassen und in der Mediathek bei YouTube kannst du dir die Folgen jederzeit nachträglich ansehen.¹⁹⁷

Dementsprechend ist im deutschsprachigen Raum eine massive Zunahme von Drag-Performer*innen, die auf DSM «live gehen» und so während ihrer Performances mit Rezipierenden interagieren, zu beobachten. Aufzeichnungen davon kön-

196 Lonergan 2015, S. 32 f.

197 <https://schloenzke.de/Koch-Talk>, 15. 7. 2020.

nen danach allzeit rezipiert und erneut kommentiert und auf weiteren Plattformen geteilt werden. Die Theoriebildung zu einem theaterwissenschaftlichen Terminus der ‹Interaktion›¹⁹⁸ ist umfassend und wird mit Blick auf digital vermittelte Performances auch von Glesner mit dem begrifflichen Gegensatzpaar der ‹technologisch implementierten Interaktivität› vs. ‹Interaktivität in Theaterformen der physischen Kopräsenz›¹⁹⁹ vertieft. Angesichts dieser neuen technologischen Möglichkeiten der digitalen Archivierung und der damit einhergehenden ständigen Verfügbarkeit von DSM-Inhalten müssten sich für online vermittelte Performances weitere ausgiebige Auseinandersetzungen, etwa mit Theorien zu Begriffen wie ‹Archiv›, ‹Re-enactment› oder ‹Rekonstruktion› dazugesellen.²⁰⁰

Weiterhin könnte herausgearbeitet werden, inwiefern Interaktions- oder Interaktivitätsbegriffe an Beispielen aus dem Materialkorpus eine weitere, gegebenenfalls neuartige (Meta-)Dimension erfahren: In gewissen Formen von Drag-Performances in DSM thematisieren die Darsteller*innen regsam die eigene digitale Rahmung und reagieren auf Beiträge von Rezipient*innen, was wiederum neue interaktive Performances generiert. So nimmt Jurassica Parka in ihrer Reihe *Jurassica Parka kommentiert Kommentare*²⁰¹ in teils humoristischer und teils ernsthafter Manier Bezug auf insbesondere skurrile, queerfeindliche und herabsetzende Äußerungen von YouTube-Nutzer*innen. Erschreckenderweise sind darunter zahlreiche Vergewaltigungs- und Mordandrohungen zu finden. Diese künstlerischen Auseinandersetzungen mit real existierender Hassrede im Internet haben eine gesellschaftliche Relevanz und leisten einen Beitrag zur Aufklärungsarbeit zu dieser sich beständig als bedrohlicher erweisenden Schattenseite digitaler sozialer Medien. Es ist bekannt, dass digitale Technologien neue Formen von Gewalt, Missbrauch, Belästigung und jeglicher Art von diskriminierender Hetze hervorgebracht haben und diese digital vermittelten Hassformen auch das nicht digitale Zusammenleben von Gemeinschaften auf fatale Art und Weise beeinflussen können.²⁰²

Grundsätzlich ist, um zurück zur allgemeinen Frage nach dem theatralen Charakter digital vermittelter Darstellungen zu kommen, Lonergan beizupflichten, dass jede Darstellung auf DSM-Plattformen als im performativen Sinne ungeschlossen zu interpretieren ist (‹inherently unfinished›)²⁰³ und sich somit als ständig offen für Manipulationen und Änderungen, sei dies durch Agierende, Rezipierende oder durch externe

198 Vgl. Sauter 2014.

199 Glesner 2005, S. 165.

200 Zu ‹Archiv› ‹im Sinne von Aufbewahrung, Dokumentation und Präsentation, Archiv als didaktisch-vermittelndes Modell, als Inspiration und Quelle für künstlerisches Arbeiten und nicht zuletzt als komplexes Denkmodell für das Verhältnis von Geschichte und Gegenwart sowie als Reflexionsraum für die Möglichkeitsbedingungen im Umgang mit Tradition› (Wehren 2016, S. 161) vgl. Wehren 2016, S. 161–168.

201 ‹Jurassica Parka kommentiert Kommentare›. Regie: Jurassica Parka, 6. 12. 2014.

202 Vgl. Kaspar/Gräßer/Riffi 2017; Fleischhack 2017.

203 Lonergan 2015, S. 33.

Faktoren, die sie rahmen, ausweist: «Even on a site that is no longer being maintained, a post can still be copied, edited, re-circulated, and perhaps transformed.»²⁰⁴

Im Vergleich zu Theatralitätskonzepten, die keine technisch-mediale Vermittlung zulassen, ist hinsichtlich Performances auf DSM folglich strittig, ob die «Chancen der Rückkoppelung, des Einwirkens vom Wahrnehmenden auf den Akteur, sinken»,²⁰⁵ wie es zum Beispiel bei Matthias Warstat in Bezug auf technologische Medien, die sich zwischen Produktion und Rezeption schalten, heißt. Auch Hadley stimmt Lonergans Auffassung in zuvor genannter Studie zu und ergänzt mit Auslander: «This means that social media performance embodies both Peggy Phelan's [...] claim that performance is a phenomenon that exists only in the present, and Philip Auslander's [...] counter-claim that the live and the mediatised are not necessarily opposed to each other.»²⁰⁶

Dass Auslanders Betrachtungen jenen Phelans widersprechen, ist geläufig; sie lassen sich unter anderem am Begriff der «Liveness» paraphrasieren: Nach Auslander wäre das, was allgemein verständlich im 21. Jahrhundert als «live» gilt, ausschließlich durch mediatisierte Sehgewohnheiten vorbestimmt, da Reproduktions- und Massenmedien selbst Vorstellungen von Präsenz, Momente der Hervorbringung und zeitgleichen Entzugs («Liveness») evozieren.²⁰⁷ So wird eine medial vermittelte Direktübertragung einer Sportveranstaltung als «live» begriffen, obwohl sich die meisten Rezipient*innen an unterschiedlichen Orten aufhalten und sich nicht im Stadion befinden. Dass zum Beispiel bei Fußballspielen oder olympischen Wettkämpfen auch für das Publikum vor Ort Leinwandübertragungen vorhanden sind, unterstützt dieses Argument. Ein anderes oft genanntes Beispiel ist das Konzert eines Popstars, dem die Erwartung des Publikums vorausgeht, dass etwa Bühne, Kostümierung, tänzerische Bewegungen und Gesangsstimme den Produktionen gleichen, die vornehmlich von Videoclips bekannt sind. Hier sind es die audiovisuellen Medien, die Authentizität vorgeben und beim Publikum eine Erwartungshaltung hervorrufen, das während eines Liveerlebnisses das medial vermittelte Produkt wiedererkennen will. Auslanders These, dass sich Präsenz folglich auch medial vermittelt herstellen lässt und keiner Liveness nach dem Verständnis Phelans bedarf, lässt sich folglich auch für über DSM vermittelte Performances starkmachen. Dem folgt auch Lonergan:

For Philip Auslander, «the relationship between the live and the mediatised is one of competitive opposition at the level of cultural economy». [...] Yet within social media, the live and the mediatised converge: the content that we are receiving has undeniably been framed by media, yet its creation continues to unfold before us; [...] indeed, we may actually contribute to that creation by adding comments, by editing the original content, by sharing it onwards, by «liking» what we have seen, and so on.²⁰⁸

204 Ebd.

205 Warstat 2014, S. 387.

206 Hadley 2017, S. 58.

207 Vgl. Auslander 1997, S. 13–27; Auslander 1999.

208 Lonergan 2015, S. 33.

In DSM konvergieren folglich Vorstellungen von <live> und medial vermittelter Präsenz in gesteigerter Art und Weise: Nach Auslander ist das Verhältnis von Liveness und Mediatisierung «durch gegenseitige Abhängigkeit und Überlagerung, nicht durch eine Opposition»²⁰⁹ geprägt. Im Hinblick auf die hier als Untersuchungsgegenstand stehenden zeitgenössischen Drag-Performances wird sich in Kapitel 4.2 zeigen, inwiefern sich diese Konvergenz gerade bei jüngeren Drag-Performer*innen und entsprechenden Rezipient*innen entfaltet und wie sich ein dominantes Drag-Verständnis als durch DSM mediatisiert herausstellt. Gerade in dieser Hinsicht werden sich auch kritische Fragen zu Globalisierung/Amerikanisierung oder problematischer kultureller Aneignung stellen. Hinsichtlich der in Kapitel 4.2.2 noch näher zu beschreibenden alternativ-familialen Strukturen im Drag zitiert Farrier in einem Aufsatz junge Drag-Performer*innen, die ausschließlich DSM als Ursprung, Wissens- und Inspirationsquelle ihrer Kunst bezeichnen: «<YouTube was my drag mother>.»²¹⁰ Farrier spricht von einer Generation von Drag-Performer*innen: «[A] new breed of queens is emerging, one who has less connection with the mother/father structure of the past, but one who has access to a large amount of information about drag on the net.»²¹¹

Bezug nehmend auf die sich explosionsartig verbreitende Fülle von Drag-Material in DSM erörtert er, wie diese neue internetbedingte Sichtweise auf Drag, deren angebliche Dominanz durchaus auch zu kritisieren wäre, die Diversität von Performances beflügeln und transformieren kann. Mit Auslander formuliert ist das Drag-Verständnis der genannten jungen Performer*innen und Rezipient*innen ein unbestreitbar digital mediatisiert. Dieses über DSM tradierte Drag-Wissen wird schließlich in die traditionellen Aufführungsstätten getragen und beeinflusst auch Performances, welche die Bedingung der physischen Kopräsenz von Agierenden und Rezipierenden erfüllen. Diese Konvergenz wird im Diskurs um Drag-Performances trotz kritischer Stimmen gegenwärtig zunehmend als Chance verstanden. Vermutlich ließe sich sogar behaupten, dass viele zeitgenössische Drag-Performer*innen ohne DSM gar nie mit dieser Kunstform in Berührung gekommen wären. Auch Glesner misst dem «Begriff der Konvergenz»²¹² eine zentrale Bedeutung im Argumentationsgang bei: «Internet Performances können als Konvergenzpunkt der Paradigmenwechsel dieser Erkenntnisstrukturen mit künstlerisch-technologischen Aktivitäten angesehen werden.»²¹³

Der komplexe Medialitätsdiskurs in Bezug auf Theater wäre gewisslich vertiefter zu betrachten; ihm kann im Weiteren nicht die notwendige Aufmerksamkeit geschenkt werden. Es sei somit zusammenfassend festgehalten, dass hier auch gewisse Inhalte digitaler sozialer Medien als Drag-Performances – und somit in erweitertem Sinne als theatrale Ereignisse – zu verstehen sind, ohne damit den Eigenwert von Theater in Abrede stellen zu wollen.

209 Glesner 2005, S. 183.

210 Farrier 2017, S. 183.

211 Ebd.

212 Glesner 2005, S. 15.

213 Ebd., S. 53 f. Glesner stellt hier zudem einen Vergleich zu den Paradigmenwechseln <linguistic, pictorial, performative turn> her.

2.9 Queere und digitale Räume

Als Dissertant am ITW Bern, das von Andreas Kotte gegründet und geprägt wurde, fällt das Formulieren soeben genannter Prämisse durchaus nicht leicht, denn: «Im Cyberspace riecht es nicht nach Parfum.»²¹⁴ Allerdings sind auch nach Kotte, trotz klarer Abgrenzung von Theater zu audiovisuellen Medien, unsere Wahrnehmungsmodi «vornehmlich medial geprägt».²¹⁵ Das Theater reagiere in seiner medialen Umwelt jeweils «auf zwei Erwartungshaltungen: Doppelung und Störung. [...] Entweder stützt Theater die medial geprägte Wahrnehmung oder es stört sie.»²¹⁶ Daraus abgeleitet ist die Wirkungsfähigkeit des «Störens» als maßgebend herauszustellen: Unabhängig von ihrer Vermittlungs- und Wahrnehmungsart, ob qua DSM oder im Kontext physischer Kopräsenz, wohnt Drag-Performances besagtes Störpotenzial in überaus gesteigertem Maße inne. Durch sie erfahren binäre Genderrepräsentationen und entsprechende Wahrnehmungen eine Störung, oftmals gar ihre Dekonstruktion. Bei diesem übergeordneten Ziel hat das Mittel der Übertragung in den Hintergrund zu rücken. Trotzdem ist Kotte, gerade mit Blick auf Performances in der spezifischen Rahmung einer LGBTIQ*-Community, beizupflichten, dass vor allem das Gemeinschaftserlebnis in queeren Räumen eine überaus zentrale, bereichernde und ermächtigende Erfahrung sein kann. Für die spezifischen lokalen Rahmungen, die Drag-Performances oft umgeben, lässt sich somit folgendes Alleinstellungsmerkmal der theatralen Situation gänzlich übernehmen:

Der Erlebniswert der Aufführung, die gleichzeitige Anwesenheit vieler Menschen, das Sehen und Gesehenwerden, Interaktionen, Nebengeräusche, Geräusche, aber auch Einmaligkeit und Unwiederholbarkeit des Vorgangs, auch die Unlogiken, mit einem Wort: die ambivalente und fragile *Situation* zwischen allen Beteiligten, das ist es, was Theater ausmacht.²¹⁷

Sowohl mit der Produktion als auch mit der Rezeption von Drag-Performances gehen in nicht wenigen Beispielen ein ganzes die Aufführungen einrahmendes Clubbeziehungswise Partyerlebnis oder Formen des «pre-clubbing»,²¹⁸ etwa in entsprechenden Bars, einher. Nach Ben Malbon, der sich in einer Studie mit «Clubbing» als sozialer Praxis beschäftigt, sind allein schon in der Bezeichnung der Lokalitäten (im Deutschen wie im Englischen «Club») vielsagende Konnotationen von Mitgliedschaft und sozialer Zugehörigkeit angelegt. Die Bedeutsamkeit der simultanen körperlichen Präsenz in einem solchen «safe space»,²¹⁹ wie ihn besonders ein queerer Club darstel-

214 Kotte 2020a, S. 323–329.

215 Kotte 2020b, S. 377.

216 Ebd.

217 Kotte 2020a, S. 329. Hervorhebung im Original.

218 Malbon 1999, S. 37.

219 Rief 2009, S. 180. Auch nach Malbon hat der Club eine Komponente der Sicherheit: «Clubbing seems to somehow constitute a qualitatively different form, experience or «mode» of social space (privatised, enclosed, safe) from the world «outside» (public, open, dangerous or «other»).» (Malbon 2009, S. 177) Vgl. auch Kosnick 2012; Kosnick 2014.

len kann, ist – wie bei anderen marginalisierten und oft intersektional diskriminierten Minderheiten – besonders für Personen, die sich als LGBTIQ* identifizieren, nicht zu verkennen. Im Vergleich zum cisheteronormativen, mikroaggressiven oder von Gewalt geprägten Alltag können sie Erfahrungen von Zugehörigkeit und Sicherheit bieten. Die Erzeugung solcher Gegenöffentlichkeiten («counterpublics»)²²⁰ für Minoritäten, hier nach Muñoz, ist mitnichten zu unterschätzen. Sie positionieren sich gegen die hegemoniale Vormachtstellung der öffentlichen Sphäre einer Mehrheitsgesellschaft («hegemonic supremacy of the majoritarian public sphere»)²²¹. Diesem prägenden Gefühl der Zugehörigkeit oder der Erkenntnis, als LGBTIQ*-Person nicht allein zu sein, können Räume in DSM, allerdings in einer mediatisierten Art und Weise, dergestalt entgegenkommen, wie es auch analog noch vor wenigen Jahren an vielen Orten der Welt nicht möglich gewesen wäre (sei dies kulturell bedingt, aufgrund teils prekärer länderspezifischer Gesetzgebung oder weil auch in vermeintlich freien Gesellschaften queere Räume oftmals nur in Großstädten vorhanden sind). Der in theatertheoretischem Kontext ebenso viel diskutierte Raumbegriff²²² ist insofern zu berühren, als dafür zu plädieren ist, dass auch digitale Räume als «Voraussetzung für Aufführungen als auch Produkt theatraler Vorgänge»²²³ gesehen werden können. Über DSM vermittelte Performances können figurative (Spiel-)Räume eröffnen, welche die Idee des traditionellen Aufführungsraums erweitern. Im Kontext des Virtuellen spricht zum Beispiel Susanne Vill folglich von «konkrete[n], metaphorische[n], abstrakte[n], phantastische[n] und visionäre[n] Gestaltungen von Locations und physischen Innenräumen, in denen andere Themen und neue Erlebnisformen Ereignis werden können».²²⁴ In ihnen muss das physische Vis-à-vis von Agierenden und Rezipierenden keine ontologische Bedingung für szenische Vorgänge mehr darstellen. Verstehen wir Raum nach Glesner als «performativ wie diskursiv erzeugten»²²⁵ und somit Theater als «spezielle Form des sozialen Raums»²²⁶, verliert in digital vermittelten Performances die physisch vorhandene Architektur, «das Theatergebäude als eines der historisch konstantesten architektonischen Objekte in der westlichen Kulturgeschichte seine Bedeutung».²²⁷

Historisch und kulturell kontingente Konzeptionen des Raumes etablieren immer auch Macht- und Kontrollmechanismen, die sich direkt auf die Konstruktion und Wahrnehmung kultureller Repräsentationen auswirken. [...] Die durch das telematische Verbunden-Sein in Internet Performances entstehende Form theatraler Öffentlichkeit lässt sich nicht mit der üblichen Dichotomie von Privatem und Öffentlichem beschrei-

220 Muñoz 1999, S. 1.

221 Ebd.

222 Vgl. Roselt 2014c.

223 Ebd., S. 279.

224 Vill 2008, S. 475.

225 Glesner 2008, S. 486.

226 Ebd.

227 Ebd.

ben. Internet Performances individualisieren und verteilen die vom Theater und den Bedingungen physischer Kopräsenz bekannte Form und Öffentlichkeit.²²⁸

Behält man im Auge, dass Drag-Performances stets Aspekte des Queerings / Queer Readings von Machtstrukturen als Ziel in sich tragen, wäre darauf zu bestehen, dass digitale Aufführungsräume als entsprechende Gegenöffentlichkeiten verstanden werden müssen. Sie bieten Alternativen zu Aufführungsräumen, die analog oft nicht vorhanden sind oder bis in die Gegenwart selbst in den progressivsten Metropolen nur in stark begrenzter Anzahl zur Verfügung stehen. Dass Drag-Performances bis heute oftmals in als randständig verstandenen, mit dem urbanen Nachtleben und «Rotlichtmilieu» assoziierten Lokalisationen stattfinden, kommt nicht von ungefähr.²²⁹

Umfassende Betrachtungen des öffentlichen Raums als Sozialkonstrukt erfreuen sich, zum Beispiel in Anlehnung an Theorien Pierre Bourdieus, interdisziplinär zunehmender Beliebtheit. So auch bei Nina Schuster, die als Soziologin den Terminus der «Raumproduktion» als «Produzieren von Raum mittels sozialer Praktiken»²³⁰ erklärt. Mit der Fokussierung auf «Strategien queeren Raumnehmens»²³¹ legt sie eine bedeutende ethnografische Studie für das deutsche Sprachgebiet vor und zeigt auf, wie diese gesellschaftliche Produktion von Raum mit cisheteronormativer Zweigeschlechtlichkeit zwangsverbunden ist. Schuster verdeutlicht, «wie gesellschaftliche Räume und heteronormative Geschlechter- und Sexualitätsordnung zusammenhängen und wie heterosexuelle Normen gesellschaftliche Räume prägen».²³² Auch aktuellste empirische Studien befassen sich mit öffentlichen Räumen und demonstrieren, wie diese fast ausschließlich von cisheteropatriarchalen Strukturen durchdrungen sind.²³³ Kurz: Soziale Normen produzieren Räume; letztlich auch Theaterräume.

Wie bei Muñoz braucht die Infragestellung cisheteronormativ geformter Gesellschaftsstrukturen auch nach Schuster entsprechende Gegenöffentlichkeiten. Auch sie bedient sich des Begriffs der Heterotopie und bezeichnet Bühnenshows der «queeren Szene als utopische Entwürfe und Illusionen»,²³⁴ die der cisheterosexistischen Realität gegenübergestellt werden: «Damit ist die [Drag-]Show eine eigene, besonders gut erkennbare Heterotopie.»²³⁵ Schuster beleuchtet das virtuelle queere Raumnehmen zwar nicht kategorisch, ihre Ausführungen lassen sich für vorliegende Arbeit allerdings auf digitale Räume übertragen: In DSM entstehen queere Räume, die topografische Hürden überwinden und vom oft für LGBTIQ*-Communitys als verpflichtend verstandenen Urbanen losgelöst sind. Die argumentative Lücke zum Digitalen füllen in dieser Gedankenfolge zum Beispiel Gary Downing oder Catherine J. Nash und

228 Ebd.

229 Vgl. Gorman-Murray/Nash 2016. Vgl. auch Teil 6.

230 Schuster 2010, S. 41. Vgl. Bourdieu 2016.

231 Schuster 2010, S. 91.

232 Ebd., S. 76.

233 Vgl. Criado Perez 2020, S. 29–46.

234 Schuster 2010, S. 213.

235 Ebd.

Andrew Gorman-Murray in ihren Untersuchungen zu *«Mobile Sexualities»*²³⁶ und diskutieren, inwiefern DSM Möglichkeiten bieten können, ursprünglich lokal gebundene LGBTIQ*-Communitys zu transformieren und zu erweitern (aber auch, wie in ihnen teilweise eigentlich zu überwindende diskriminierende Strukturen gesteigert fortleben). Ein Queering des Raumverständnisses lässt eine Interpretation von digitalen Räumen als Theaterräume zu.

Im Medialitätsdiskurs in Bezug auf Theater korreliert die Beschäftigung mit Raum-begriffen desgleichen mit theatertheoretischen Auseinandersetzungen mit Zeit oder Zeitlichkeit.²³⁷ Über Vorstellungen einer linearen Zeitauffassung sowie über das damit in Verbindung gebrachte «Paradigma der absoluten Gegenwärtigkeit, welches für einen semiotischen beziehungsweise an die Performanz angelehnten Theaterbegriff konstitutiv ist»,²³⁸ existieren zahlreiche Arbeiten. Einen Überblick über Studien und entsprechende Theaterbegriffe, welche die Bedingung einer linearen Zeitlichkeit kritisieren und «die Aufführung jenseits des Paradigmas der absoluten Gegenwärtigkeit [...] erfassen»,²³⁹ indem sie für ein nicht lineares Zeitverständnis plädieren, gibt Alexandra Portmann im Kapitel «Theater und Wiederholung» ihrer Dissertation.²⁴⁰ Neben der Kritik an hegemonialen Raumperspektiven ist diese Problematisierung normativer Zeitkonzepte in einer queeren Lesart ein weiterer Aspekt, der eine Aufnahme von DSM-Darstellungen in die Definition szenischer Vorgänge begünstigt. Davon ausgehend, dass Drag-Performances unter dem Vorzeichen des Queerings wirkungsmächtige Definitionen und Kategorisierungen kritisieren, scheint auch das Infragestellen hegemonialer Zeitlichkeitskonzepte als szenische Praxis der Widerständigkeit legitim. Der zuvor angesprochene Liveness-Begriff birgt eine bestimmte Form von Zeiterlebnis – eine gemeinsame temporale Wahrnehmung – in sich, die im queeren Verständnis als machtasymmetrische und normative Konstitutionsbedingung zu kritisieren ist. Die simultan erlebte Zeit, das «Zeiterleben, das Akteure und Zuschauer miteinander teilen»,²⁴¹ ist oft als definitorische Grundbedingung für Theater anzutreffen und wurde in vielen Vertiefungen ausführlich und kritisch diskutiert. Mit Hans-Thies Lehmanns entsprechenden Ausführungen zur «[p]ostdramatische[n] Zeitästhetik»²⁴² stellt auch Glesner Konzepte wie «[d]ie Ästhetik der Theaterzeit»²⁴³ zur Disposition und setzt sie mit via Internet vermittelten Performances in Beziehung.

Wie gezeigt, können DSM ein traditionelles Verständnis von Liveness auflösen. Die theatertheoretischen Auseinandersetzungen mit linearer Zeitlichkeit lassen sich in erweitertem Kontext auch auf Drag-Performances übertragen und sind als diesen einverlebte queere Hegemonialkritik lesbar. Hierbei ist der Blick auf Elisabeth Freeman's Konzept der *«Chrononormativität»* zu richten, welche dieses als Kritikbegriff

236 Vgl. Downing 2016; Nash/Gorman-Murray 2016.

237 Vgl. Primavesi 2014.

238 Portmann 2016, S. 51.

239 Ebd., S. 53.

240 Vgl. Portmann 2016, S. 50–53.

241 Lehmann 2008, S. 309.

242 Ebd., S. 327.

243 Glesner 2005, S. 115.

für normierende Zeitpraktiken etabliert: Normative Auffassungen von Zeitlichkeit durchdringen als Pflichtvoraussetzungen sämtliche Lebensentwürfe auf exkludierende, mächtige beziehungsweise gewaltsame Art und Weise. Dies äußert sich beispielsweise durch die traditionelle Einteilung der Biografie in Lebensphasen, durch das Festlegen globaler Zeitzonen oder durch kalendarische Praktiken, die sich auf sämtliche Lebensbereiche auswirken.²⁴⁴ In Anlehnung an Freeman geht zum Beispiel Jonah Garde der Forschungsfrage nach, «wie Zeit trans Körper und Identitäten strukturiert, kategorisiert und normalisiert und wie Formen von Inklusion und Exklusion über Zeit ausgetragen werden».²⁴⁵ Die entsprechende Forschung legt den Fokus auf die Herausarbeitung hegemonialer Zeitkonzeptionen sowie widerständige Zeitartikulationen «und fragt nach den mit ihnen verbundenen Subjektivierungsweisen sowie den darin eingeschriebenen vergeschlechtlichten, rassifizierten, ableistischen und nationalistischen Normen».²⁴⁶ In einer queeren Perspektive sind solche normierenden Tendenzen zu identifizieren und zu verkehren: Entgegen den Ansätzen eines traditionellen Theaterverständnisses, das im Transitorischen oder in der zeitgleichen Kopräsenz von Agierenden und Rezipierenden seine konstitutiven Merkmale findet, ist ein nicht chrononormatives Verständnis von Liveness als somit queere, widerständige Praktik von via DSM vermittelten Drag-Performances zu begreifen.

244 Vgl. Freeman 2010.

245 Garde (noch nicht erschienen).

246 Ebd.

3 Drag-Performances: Ein Annäherungsversuch

Nachdem in der Einleitung bereits Prostitutionsbegriffe sowie erste Ansätze des Phänomens der Prostitutionskoketterie reflektiert werden konnten, ist in diesem Kapitel der Untersuchungsgegenstand – zeitgenössische Drag-Performances – begrifflich zu umreißen. Die Frage, ob es sich lohnt, dem Herleiten von ohnehin dynamischen und mobilen Begriffsbestimmungen, Abgrenzungen und Kongruenzen dergestalt viel Platz einzuräumen, ist insofern zu bejahen, als das ständige Durcharbeiten und (selbst)kritische Reflektieren von Definitionen nicht nur queertheoretische Ansätze, sondern auch das theaterwissenschaftliche Arbeiten von Grund auf begleitet. So ist hier grundsätzlich von einem beweglichen und offenen Theater- beziehungsweise Performance-Begriff auszugehen, der je nach Kontextualisierung und methodischer Perspektive neu bestimmt werden muss. Die ständig – zumindest unterschwellig – mitschwingende definitorische Infragestellung des theaterwissenschaftlichen, ephemeren Untersuchungsgegenstands stellt nach Schrödl eine der wesentlichen «Schnittstellen zwischen Queer Theory und Theatertheorie»¹ dar. Gemeinsamkeiten lassen sich dabei zum Beispiel «in der Analyse von Norm und Abweichung bzw. von Normalisierungsprozessen und Devianz»² herausstellen:

Queer Theory versteht sich als kritische Denkrichtung, die kulturelle Normen ebenso wie die sogenannte Normalität auf ihre Bedingungen, Funktionen und Bedeutungen hin untersucht und sie so ihrem selbstverständlichen und quasi natürlichen Status zu entziehen sucht; politisch steht die Aneignung von queer für den Widerstand gegen normgebende und normalisierende Regimes. Innerhalb der Theaterwissenschaft vor allem in der Auseinandersetzung mit dem postdramatischen sowie neorealistischen Theater, mit dem avantgardistischen und postmodernen Tanz sowie mit der Performancekunst wurde sich vermehrt mit Fragen der Normalität und deren Abweichung auseinandergesetzt.³

Als szenisches und zugleich queeres Phänomen befinden sich Drag-Performances an genau dieser Schnittstelle. Dass sich eine Klärung des Drag-Begriffs als dringlich erweist, zeigten zudem zahlreiche Diskussionen an Kolloquien, die das Verfassen dieser Dissertation begleiteten. Ähnlich wie bereits an der Warnung vor Misogynie in

1 Schrödl 2015, S. 18.

2 Ebd., S. 20.

3 Ebd.

Kapitel 1.3 demonstriert, zeigen verschiedene Kommentare, dass Drag selbst in Fachkreisen als ein nach wie vor umstrittenes und oft missverständenes Phänomen einzuschätzen ist. Viele dieser Fragen regen fortwährend sowohl den wissenschaftlichen Diskurs als auch Verhandlungen über Drag innerhalb entsprechender Communities an: Ist Drag vornehmlich eine Praxis sich als homosexuell identifizierender cis Frauen* oder cis Männer*? Ist Drag eine Überlebensstrategie von trans Personen oder sind sie von dieser Darstellungsform ausgeschlossen? Wo sind die Grenzen zu Cross-Dressing und Travestie auszumachen? Welche Formen darstellender Künste werden von Drag-Performances abgedeckt? Spielt die Drag-Performer*in eine Rolle, ist sie eine Kunstfigur oder stellt sie sich selbst dar?

Im Folgenden ist sich diesen Fragen anzunähern. Eines vorneweg: Drag ist in absoluter Weise nicht zu definieren.

3.1 Zur theaterhistorischen Kontextualisierung von Drag

Die Theaterhistoriografie von Männern* in Frauen*rollen, Frauen* in Männer*rollen oder von intendiert androgynen Darstellungsweisen in szenischen Vorgängen ist ausführlich und produktiv. Gängige und vornehmlich in der englischsprachigen Theaterwissenschaft etablierte Begriffe sind *female impersonation*, *cross-dressing*, *boy actors*, *male actresses*, *genderplay* etc.⁴ Je nach Kontext kann sich diese Terminologie als veraltet oder problematisch herausstellen, da sie geografisch und historisch unterschiedliche Phänomene bezeichnet. Marjorie Garber widmet der Schwierigkeit einer entsprechend typologischen Einordnung schon Anfang der 1990er-Jahre ein Kapitel ihrer Studie *Cross-Dressing & Cultural Anxiety* und spricht in der deutschen Übersetzung überaus passend von «Kategorienkrisen»,⁵ die, wie in vorliegender Beschäftigung sichtbar wird, bis heute nicht vollends bewältigt scheinen.⁶

Das Wechselspiel mit Gender und Momenten der Gendernonkonformität ist bis in die Gegenwart frequentes und beliebtes Motiv unzähliger theatraler, künstlerischer oder filmischer Auseinandersetzungen. Für die hier angestrebte Definition von zeitgenössischen Drag-Performances ist es bedeutsam, einen Großteil davon auszuklammern. Theaterhistorisch gesehen wissen wir, dass eine lange Tradition des Cross-Dressings existiert und sich uns in dieser Hinsicht (nicht nur, aber) insbesondere das Theater

4 Eine Auswahl: Baker 1994; Senelick 2000; Hochholding-Reiterer 2014b.

5 Garber 1993, S. 190.

6 Im Gegenteil: Die deutsche Übersetzung von *cross-dressing* mit *Transvestismus* bei Garber ist durchaus als problematisch oder als unzeitgemäß einzuschätzen. Das daraus abgeleitete deutsche Wort *Transvestit* als Personenbezeichnung ist inzwischen gar als gewaltvoll zu bewerten. Dem *Transvestismus* wurden begriffshistorisch und sexualwissenschaftlich betrachtet auch Aspekte fetischisierten Verhaltens und erotischer Motivation zugeschrieben. Desgleichen hat der *cross-dressing*-Begriff nach neuem Verständnis eine fetischisierte Konnotation, bezeichnet nicht nur ein theatrales Phänomen und wird vermehrt als psychopathologisierend oder cisheterosexistisch abgelehnt. Da in dieser Arbeit mit dem wissenschaftlich etablierten Begriff *cross-dressing* vor allem ein theatrales Phänomen gemeint ist, wird er in Ermangelung besserer Terminologie weiter verwendet.

der griechischen Antike, mittelalterliche Bibelspiele sowie das elisabethanische Theater als prägnante Beispiele hervortun.⁷ Im Folgenden ist davon auszugehen, dass diese historischen Formen des Wechselspiels mit Gender in theatralen Rahmungen im Hinblick auf die hier verhandelten Fragestellungen zwar mitreflektiert werden müssen, sich aber nur geringfügig für direkte Vergleiche mit zeitgenössischen Drag-Performances eignen. In der Forschung herrscht weitgehend Einigkeit darüber, dass vielen historischen Cross-Dressing-Praktiken auf der Bühne ein misogynen und theaterfeindliches Auftritts- oder Darstellungsverbot für Frauen* zugrunde liegt. Roger Baker vertritt die These, dass sich Formen dessen, was aus heutiger Sicht als Drag definierbar wäre, folglich erst zu Zeiten der Etablierung des SchauspielereInnenberufs, also nach dem Zulassen von weiblichen* Darstellerinnen, auszugestalten beginnen. Dass Drag nach heutigem Verständnis folglich nicht oder nur in gewissen Ansätzen zum Beispiel aus dem elisabethanischen Theater abgeleitet werden kann, sondern aus einer subversiven, queeren Praxis heraus entsteht, schildert er, indem er zwischen <real> und <false disguise> unterscheidet:

My argument is that only <real disguise> can properly be called <female impersonation> and that this disciplined and antique art disappeared from the English stage in the late seventeenth century when actresses were finally accepted on the boards. After that time all female impersonation was, in effect, what I have called <false disguise>. This change, coming when it did, has a sense of historical inevitability and is much more than the result of a moment's royal irritation when Charles II decided he wanted to see real women on the stage. [...] Attitudes to marriage were changing, the roles of men and women were being redefined, the centrality of the family was being asserted. And for the first time signs of a specifically gay culture were becoming evident. Rather like the situation at the end of the nineteenth century – and indeed today – long-held assumptions and expectations were being called into question. And the drag queen was born.⁸

7 Dies vor allem ausdrücklich aus einer eurozentristischen Perspektive. Nicht zu vergessen wären Phänomene wie zum Beispiel Kabuki, Peking-Oper etc.

8 Baker 1994, S. 15. Hier sei am Rande erwähnt, dass ein subversives oder parodistisches Moment der <female impersonation> selbstverständlich nicht ausschließlich ab genanntem Zeitraum zu beobachten ist, sondern bereits weitaus früher – beispielsweise schon im Mysterienspiel – angenommen werden könnte. Vgl. Baker 1994, S. 27. Mit <female impersonation> präsentiert Baker einen Begriff, der im englischen Sprachraum stark verwurzelt ist, nach wie vor auch im Zusammenhang mit zeitgenössischen Drag-Performances genannt wird, aber auch rein spezifisch britische Traditionen wie die der <pantomime dames> oder <dame comedians>, die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts aufkommen, einschließt. Vgl. Richards 2015; Baker 1994, S. 172–198. Eine genaue deutsche Entsprechung zu finden, scheint schwierig. Senelick weist allerdings für denselben Zeitraum auf den «Damenimitator» (Senelick 2000, S. 295) für Deutschland und den «male soprano» (ebd.) für die Vereinigten Staaten hin. Obwohl die Schnittmengen mit Drag-Performances evident scheinen, bergen diese Begriffe die Problematik, dass sie nur in eine Richtung zeigen, vom cis Mann* zur Frau*, die er auf der Bühne darstellt. Drag und <female impersonation> sind folglich nicht synonym zu gebrauchen. Drag kann durchaus viele Aspekte von <female impersonation> beinhalten, aber nicht jede Art von <(fe)male impersonation> ist Drag und nicht jede Drag-Variante ist <(fe)male impersonation>.

Zweifelsohne wäre hier zu kritisieren, dass es gerade für theatrale Phänomene als unzureichend bewertet werden kann, einen fixen Initialpunkt oder eine explizite Datierung einer flüchtigen Kunstform bestimmen zu wollen: «Die Geburt der Drag-Performer*in zum Ende des 19. Jahrhunderts» ist folglich vielmehr als Metapher zu begreifen. Zudem bezieht sich Baker in zitierter Passage auf Großbritannien; global betrachtet müsste genauer untersucht werden, unter welchen Umständen und zu welchen Zeiten Frauen* als Darstellerinnen erstmalig in Erscheinung treten. Hier lieferten zahlreiche Wissenschaftler*innen, zum Beispiel Renate Möhrmann, Kristine Hecker oder Claudia Puschmann, aufschlussreiche Antworten.⁹ Das Erscheinen «der Frau auf der Theaterbühne» ist weder linear, chronologisch noch regional und gattungsspezifisch einheitlich. Dementsprechend hält Möhrmann fest:

Allerdings darf man sich die Ablösung der Mädchendarsteller nicht als einen plötzlich einsetzenden und allgemein stattfindenden Personalaustausch vorstellen. Tatsächlich handelt es sich um einen äußerst langwierigen, etwa 200 Jahre dauernden, höchst widersprüchlichen Prozeß. So zeigt sich die hochprofessionelle Elisabethanische Bühne, das Renaissance-Theater Englands, besonders frauenfeindlich. [...] In den gastierenden französischen Truppen, die um 1640 nach England kommen, ist die Mitarbeit von Frauen bereits eine Selbstverständlichkeit. Denn in Frankreich hat die Schauspielerin schon seit dem ausgehenden 16. Jahrhundert den ihr gebührenden Platz auf der Schaubühne inne. Erstaunlicherweise auch in Spanien, wo – trotz kirchlichen Einspruchs – Schauspielerinnen seit 1579 belegt sind. [...] Ihren eigentlichen Durchbruch erlebt die deutsche Bühnenkünstlerin erst im 18. Jahrhundert.¹⁰

Durchaus sind auch viel frühere Ausnahmen zu finden, zum Beispiel bei Hecker:

Erst in spätrömischer Zeit tauchten Frauen im Zusammenhang mit schauspielerischen Darbietungen auf, aber nicht etwa im Stück selbst, sondern in pantomimischen Einlagen, die meist schlüpfrige Episoden aus der Mythologie szenisch darstellten, wie etwa die Geschichte der Leda, die der Gott Zeus in Gestalt eines Schwans beim Bade verführt. Manche dieser Miminnen erlangten große Berühmtheit und selbst die spätere Kaiserin Theodora (497–548) soll ihre Karriere als eine solche Striptease-Tänzerin begonnen haben.¹¹

Auch an mittelalterlichen Fürstenhöfen, zum Beispiel 1492 am Hof von Ferrara, sollen junge Herzoginnen bereits Theater gespielt haben:

Allerdings muß betont werden, daß diese mimenden Hofdamen nichts gemein haben mit den siebzig Jahre später auftauchenden Berufsschauspielerinnen, die alle dem Umfeld der Commedia dell'Arte zuzurechnen sind. Für junge Hofleute war Theaterspielen ein Zeitver-

9 Vgl. Möhrmann, R. 2000; Hecker 2000; Puschmann 2000.

10 Möhrmann, R. 2000, S. 18.

11 Hecker 2000, S. 34.

treib. Bei den professionellen Schauspielern hingegen bildet es die Erwerbsgrundlage, und der Einsatz von Frauen auf der Bühne war dabei wohl die genialste Verkaufsstrategie.¹²

Trotz aller genderspezifischen Ungleichzeitigkeiten und Inkonsistenzen stellt die Professionalisierung und Etablierung weiblicher* Darstellerinnen für Bakers Sinnbild der <Geburt der Drag-Performer*in> – und für das daraus abzuleitende moderne Verständnis von Drag – einen wesentlichen Ausgangspunkt dar. Was Baker als erste Formen einer «specifically gay culture»¹³ benennt – erste Ansätze eines zunächst homosexuellen (später queeren) Selbstverständnisses, das sich in erkennbaren Gemeinschaften, in denen weiterhin Cross-Dressing praktiziert wurde, ausgestaltet –, ist als weiterer Faktor zu deuten, der ein neues und von <real disguise> losgelöstes Verständnis von Drag begünstigt. Am Beispiel der Londoner <Molley Houses>, Begegnungsstätten für homosexuelle Männer* im England des 18. und 19. Jahrhunderts, die als frühe Formen queerer Heterotopien betrachtet werden können, stellt auch Senelick eine diskursive Verbindung zwischen Cross-Dressing und queerem Begehren her: «The association of cross-dressing and sexual relations between men had become proverbial by the mid-eighteenth century, with the revelation of London's molley-houses.»¹⁴

Fragen zur <sexuellen Orientierung>¹⁵ von Menschen scheinen sich – relativ spät – erst ab dem 19. Jahrhundert zu stellen, zum Beispiel durch die moderne Sexualwissenschaft, die insbesondere von Magnus Hirschfeld geprägt wurde.¹⁶ Ähnlich wie im zeitgenössischen Diskurs um <queer>-Begriffe fehlten zuvor (nicht nur) im eurozentristischen Kontext schlichtweg die Ausdrücke und Konzepte, um Homosexualität, Queerness etc. nach heutiger Auffassung als in einer Mehrheitsgesellschaft minorisierte Seinsweise oder Identität zu begreifen. Nach Historiker Robert Beachy existierten «natürlich zu allen Zeiten und Orten Männer und Frauen [...], die die erotische Liebe zu ihrem eigenen Geschlecht praktizierten»,¹⁷ doch seien Ursprünge der «moderne[n] Homosexualität»¹⁸ im 19. Jahrhundert zu verorten:

Seit 1976 der erste Band von Michel Foucaults *Sexualität und Wahrheit* erschien, vertreten viele Historiker die Ansicht, dass eine Binarität von Hetero- und Homosexualität sich erst nach der Prägung des Begriffs «Homosexualität» nach 1869 entwickelte, wodurch laut Foucault der Homosexuelle als eine neue «Spezies» eingeführt wurde. In manchen

12 Ebd., S. 35.

13 Baker 1994, S. 15.

14 Senelick 2000, S. 302. Es gilt als wahrscheinlich, dass diese Räume gleichfalls als Orte der Prostitution genutzt wurden, was dem in vorliegender Arbeit angestrebten Vorhaben, das spezielle Verhältnis queerer Communitys zu Prostitution aufzuzeigen, entgegenkommt. Der Fokus auf Männer* und der damit korrelierende Ausschluss sich als homosexuell identifizierender Frauen* ist auch hier problematisch. Vgl. Teil 6.

15 Auch dieser Begriff wird zunehmend kritisiert, bezieht sich hier aber auf die ausführliche Definition von Prinz 2002.

16 Vgl. Herzer 2017.

17 Beachy 2015, S. 14.

18 Ebd.

Interpretationen von Foucaults Arbeit wird der exakte Zeitpunkt betont, in welchem der «Homosexuelle» einen radikalen Bruch im westlichen Verständnis sexueller Abweichungen bewirkte. [...] Ohne Zweifel erlaubte die mit der Urbanisierung Europas im 19. Jahrhundert einhergehende kosmopolitische Kultur und Anonymität die Entstehung von Gemeinschaften sexueller Minderheiten.¹⁹

Obgleich diese Zäsur hinsichtlich der Rezeptionsweise von queerem Begehren evident ist, wäre es falsch anzunehmen, dass queere Menschen in vorherigen Epochen mangels Begrifflichkeiten unsichtbar oder vor Diskriminierung, Verfolgung sowie Ermordung geschützt gewesen wären. Die Historie des Umgangs mit vielerlei Formen nicht generativer Sexualität ist vielschichtig; zum Beispiel lässt sich die sogenannte Sodomitenvorfolgung bis ins Frühchristentum nachweisen.²⁰ Silvia Federici sieht besonders in der Epoche der europäischen Hexenverfolgung wesentliche Ansätze einer bürgerlichen und «kapitalistischen Sexualdisziplin»,²¹ deren Tabus bis zur Gegenwart erkennbar seien. Dies gelte etwa für die Homosexualität, «die während der Renaissance in vielen Teilen Europas noch uneingeschränkt akzeptiert, im Zuge der Hexenjagd aber ausgemerzt»²² worden sei. Die Verfolgung homosexueller Menschen sei derart entsetzlich gewesen, dass sich Erinnerungen daran bis heute in unserer Sprache niedergeschlagen hätten:

Das englische Wort «*fagott*» («Schwuchtel», wörtlich: «Holzbündel») erinnert daran, dass Homosexuelle zuweilen dazu verwendet wurden, die Scheiterhaufen in Brand zu setzen, auf die dann Hexen gestoßen wurden, während das italienische Pendant dieses Wortes «*finocchio*» (wörtlich: «Fenchel»), auf die Praxis verweist, das wohlriechende Gemüse auf dem Scheiterhaufen auszulegen, um den Gestank brennenden Fleisches zu mildern.²³

Diese effekthascherische Anekdote soll lediglich auf die hier nicht vollständig abbildbare Komplexität der Leidensgeschichte homosexueller und/oder queerer Menschen verweisen. Trotz allem ist anzunehmen, dass der von Foucault und Beachy angeführte Wechsel in der Wahrnehmungshaltung, queeres Begehren und queere Identitätsbildung erstmalig als eine unveränderliche soziale Kondition zu benennen, im 19. Jahrhundert zu verorten ist. Dieser Paradigmenwechsel hat eindringlich auf die Rezeption von Cross-Dressing in theatralen Rahmungen eingewirkt. Hier sei angemerkt, dass einige Forscher*innen diese Rezeptionsveränderung für andere Bereiche sogar noch später datieren: zum Beispiel Florence Tamage, die aufzeigt, wie im deutschen Militärwesen im Ersten Weltkrieg Homosexualität zwar strafbar war, Cross-Dressing unter Soldaten jedoch in keiner Weise als verdächtig galt und sogar dazu dienen sollte, die Moral der Truppen aufrechtzuerhalten. Erst im Verlaufe des Zweiten Weltkriegs sei eine deutlichere Verbindung zwischen Cross-Dressing und Homosexualitätsvor-

19 Ebd., S. 15 f. Hervorhebung im Original. Vgl. Foucault 1983.

20 Vgl. Boswell 1980; Puff 2003.

21 Federici 2012, S. 238.

22 Ebd., S. 239.

23 Ebd. Hervorhebung im Original.

würfen mit strafrechtlichen Konsequenzen auszumachen.²⁴ Auch Garber hält an der Verbindung von sexueller Orientierung und Cross-Dressing fest und merkt an, dass das eine nicht ohne das andere zu denken sei:

Daß «transvestitisch» mit «schwul» und «lesbisch» zusammengebracht wird, ist selbst eine Sache historischer Kontingenz, eine Angelegenheit des Moments, in welchem wir – oder einige von uns – uns jetzt befinden. Im Westen hat es historische Momente gegeben, in denen die Frage der sexuellen Orientierung nichts oder wenig mit transvestitischer Repräsentation zu tun hatte, und umgekehrt, und so auch im Fernen Osten, im Nahen Osten, in Afrika und anderswo. Sogar noch das Konzept der «sexuellen Orientierung» als eine Selbst-Definition ist, wie Foucault und andere gezeigt haben, eine vergleichsweise junge und örtlich begrenzte Angelegenheit. Und doch überschneiden und verschränken sich die Geschichte des Transvestismus und die Geschichte der Homosexualität unablässig, ob sie wollen oder nicht. So einfach lassen sie sich nicht auseinanderdröseln. Klar ist aber, daß sich ebensowenig beide transhistorisch als Zeichen für das andere «decodieren» lassen.²⁵

Daraus lässt sich ableiten, dass ein konstitutives Merkmal von Drag-Performances die Zugehörigkeit oder Nähe von Agierenden und Rezipierenden zur LGBTIQ*-Community darstellt. Darauf ist im Folgenden vertiefter einzugehen.

3.2 Was ist Drag? Blick auf den Forschungsstand

Zweifelsohne ist Drag ungefähr ab den 2000er-Jahren im Mainstream, in Film, Fernsehen und besonders im Internet angekommen, doch bleiben Drag-Performer*innen und politische LGBTIQ*-Bewegungen unauflöslich oder – wie mehrere Historiker*innen festhalten – aufs Engste miteinander verknüpft.²⁶ Kontroverse Debatten um problematische Kommerzialisierung und kulturelle Aneignung werden längst auch im deutschsprachigen Raum ausgetragen. So zum Beispiel im Herbst 2019, als ein deutscher Privatsender bekannt gab, eine Drag-Castingshow mit der wenig für queere Interessen einstehenden Heidi Klum als Hauptjurorin und Expertin zu besetzen.²⁷ Massenmediale Sichtbarkeit könne Akzeptanz, Offenheit und Verständnis für queere Anliegen schaffen, argumentierten Befürworter*innen dieser Besetzung.

24 Vgl. Tamage 2014; Dammann 2018.

25 Garber 1993, S. 189 (erneut sei auf die problematische Übersetzung von «cross-dressing» zu «transvestitisch» hingewiesen).

26 Vgl. Brandt 2002a; Carter 2004; Drexel 1997. Der Begriff des Mainstreams ist je nach Kontext eng mit metaphorischen Bedeutungen verknüpft und lässt sich nicht eindeutig übersetzen. In diesem Text bezieht er sich in seiner theoretischen und wissenschaftspolitischen Herleitung auf die Ausführungen von Bendl/Walenta 2007. Die wachsende Repräsentation (einer bestimmten Variante) von Drag in massenhaft verbreiteten Medien wäre hier mit «Ankommen im Mainstream» beziehungsweise «Mainstreaming» (Bendl/Walenta 2007, S. 74) gemeint.

27 Antonioni 2019.

Unter dem hier bewusst sehr weit gefassten Begriff der Drag-Performances lassen sich keine starren ästhetischen Kategorien szenischen Handelns festlegen: Drag-Performances können Aspekte von Sprechtheater, Tanz, Akrobatik, Nummernrevuen, Performance Art, Stand-up-Comedy, Gesang (live oder Lipsyncing), DJ-Sets, Laufsteg und Internet-Performances berühren. Auch Lesungen, Museumsführungen, Podcasts oder sogenannte Drag-Brunches in Restaurants gehören in ein breites Drag-Spektrum, das sich durch große Varianz auszeichnet. Drag ist ein szenischer Ausdruck der LGBTIQ*-Community und in seiner dynamischen Vielfalt künstlerisches Pendant zu den zahlreichen Verständnissen von Identität und Begehren, für welche diese Gemeinschaft steht. Einzelne Genre- oder Gattungskategorisierungen scheinen hierbei ähnlich verunmöglicht, wie es Jenny Schrödl, Miriam Dreyse und Tanja Thomas für die begrifflich noch viel umfassender angelegte «feministische Kunst der Gegenwart»²⁸ darlegen: Sich mit Identitätskategorien wie zum Beispiel Gender (aber auch anderen) kritisch auseinanderzusetzen und den Anspruch zu erheben, «hegemoniale Normen von Geschlechtlichkeit zu durchbrechen oder zu unterminieren»,²⁹ ist somit keineswegs Proprium des Drag, sondern Strategie unzähliger performativer Künste, über welche die drei genannten Autor*innen im Artikel *Hybride Gestalten, kollektive Aneignungen, queere Strategien* einen Überblick geben.³⁰ Das Potenzial des Begriffs der «(queer)feministischen Kunst» liege «genau in diesem, konventionelle Kategorisierungen sprengenden, Moment – insofern über den Begriff der feministischen Kunst Nicht-zueinander-Gehöriges, aus dem Rahmen der üblichen Ordnungen Herausfallendes in Verbindung gebracht werden kann.»³¹ Bezeichnet als «queer-ästhetische[r] Sti[I]»³² dient ihnen Drag als eines von zahlreichen Beispielen, die für eine «Verknüpfung feministischer Anliegen mit queeren Strategien, Politiken und Wissensproduktionen»³³ stehen. In *Gender und Kritik* betrachten Rosemarie Brucher und Jenny Schrödl (queer)feministische szenische Künste im Lichte eines Kritikbegriffs. Sie stellen fest:

Die Strategien und Formen der Kritik sind äußerst heterogen und reichen von sogenannten Genderperformances – etwa in Form von Geschlechter-Parodie, Maskerade oder Cross-Dressing – über inhaltliche Auseinandersetzungen, sprachliche oder ästhetische Prozesse der Dekonstruktion, bis hin zu Figuren des Dritten, wie etwa Cyborgs oder Monster. Ebenso vielfältig sind die Gegenstände der Kritik, die bestimmte dominierende Bilder von Weiblichkeit, Männlichkeit oder Geschlechtlichkeit ebenso einschließen wie Zweigeschlechtlichkeit, Heterosexualität beziehungsweise Heteronormativität, Ungleichheiten oder Diskriminierungen beziehungsweise Privilegierungen. Häufig betreffen sie neben Gender auch andere Identitätskategorien (race, class, age, dis/ability etc.). Zudem werden

28 Schrödl/Dreyse/Thomas 2020, S. 187.

29 Brucher/Schrödl 2021, S. 29.

30 Vgl. Schrödl/Dreyse/Thomas 2020.

31 Ebd., S. 188.

32 Ebd.

33 Ebd.

im Zuge dieser kritischen Auseinandersetzungen alternative Formen geschlechtlich-sexuellen Seins präsentiert, die hegemoniale Perspektiven konsequent überschreiten.³⁴

Gewiss können bei weitem nicht all diese Formen, die Brucher und Schrödl in der Rahmung (queer)feministischer szenischer Künste festhalten, als Drag bezeichnet werden. Dennoch ist mit Sicherheit zu behaupten, dass sämtliche genannten Kritikstrategien in unterschiedlichen Ausprägungen auch im Drag zu finden sind.

Um das Phänomen der zeitgenössischen Drag-Performances konkret zu beschreiben, fehlt im Deutschen das theaterwissenschaftliche Vokabular. Oft angewandte Ausdrücke wie ‹Travestie› oder ‹in geschlechtlicher Gegenbesetzung gespielte Rollen›³⁵ werden dem Umstand nicht gerecht, dass Drag über die jeweilige Aufführungssituation hinaus in hohem Maße mit Lebens- und Arbeitswelt, Überleben, Begehren und Identität der meist queeren Performer*innen in Verbindung steht und – theaterhistoriografischen Kongruenzen mit anderen Phänomenen zum Trotz – als eigenständige Erscheinung zu betrachten ist. Räume, in denen Drag-Performances stattfinden, sind meist heterotopische Schutzräume der LGBTIQ*-Community, in denen sowohl Agierende als auch Rezipierende hegemoniale Ordnungen und Gemeinschaften (re) produzieren, proben, infrage stellen und subvertieren. Dass nicht nur community-spezifische Clubs, Bars, Festivals oder Demonstrationen als Räume queerer Gemeinschaftsbildung angesehen werden können, wurde bereits in Kapitel 2.9 geschildert, doch lässt sich nicht abweisen, dass ein beträchtlicher Teil der Drag-Performances im Nachtleben aufgeführt und rezipiert wird. Institutionen wie zum Beispiel das Berliner SchwuZ, einer der ältesten und traditionsreichsten LGBTIQ*-Clubs im deutschen Sprachgebiet, können für queere Personen einen wichtigen Pfeiler ihres Selbstverständnisses darstellen und sind weit mehr als Stätten reiner Partyerlebnisse. Sie sind essenzielle Zufluchtsorte, in denen Erfahrungen gemacht werden können, die der von cisheteronormativen Strukturen geprägte Alltag nicht, nur in beschränkter Weise oder gar nur unter einem gewissen Gefährdungsrisiko zulässt. Drag begleitet dieses Clubleben seit jeher in unterschiedlichen Ausgestaltungen:

Und nun stell dir mal vor, du stolperst in eine queere Party hinein und begreifst, dass du ganz und gar nicht allein bist. Da sind noch viele andere! Das leisten Clubs. [...] Hier werden Vorbilder gefunden. Ob du dich politisch engagieren oder mal Drag ausprobie-

34 Brucher/Schrödl 2021, S. 29.

35 Hochholdinger-Reiterer 2014b, S. 142. Vgl. auch Woyke 2012; Dreyse 2021. In diesen Texten sind auch Formulierungen zu finden wie: ‹gegengeschlechtlich[e] [...] Besetzungen› (Hochholdinger-Reiterer 2014b, S. 147), wobei zum Beispiel zwischen ‹rôles travestis› und klassischen ‹Hosenrollen› zu differenzieren sei. ‹[S]o genannt[e] gegengeschlechtliche Besetzungspraxis› (Woyke 2012, S. 1) findet als Begriff auch in der Musikwissenschaft – zum Beispiel bei der Kastratenforschung – Anwendung. Wie gezeigt, sind diese historischen Phänomene wahrscheinlich mit Bakers Konzept der ‹real/false disguise› von hier im Zentrum stehenden Drag-Begriffen abzugrenzen. Zudem sind häufig Anglizismen wie ‹cross-gender-casting› (Woyke 2012, S. 1) oder ‹Cross-Castin[g]› (Dreyse 2021, S. 39) anzutreffen. Zur Problematik der Trennung von ‹Privatperson› und ‹Rolle› im Drag, die der Casting-Begriff impliziert, vgl. Kap. 3.4.3.

ren willst ... oder beides – das SchwuZ ermöglicht es, dir selbst dein queeres Netzwerk aufzubauen. Das ist so wichtig! Ich selbst habe meine Karriere als Drag natürlich im SchwuZ begonnen. Ich stöckelte dort irgendwann einfach gern im Fummel durch die Nacht. Irgendwann kam mal ein SchwuZ-Mitarbeiter auf mich zu und ich hatte meinen ersten kleinen Job als Freischnapstunte in der Tasche. Das ist gut 15 Jahre her. Im SchwuZ habe ich mich das erste Mal als DJ ausprobiert, im SchwuZ habe ich meine ersten Versuche als Moderatorin unternommen. Das SchwuZ ermöglichte mir so viel. Empowerment nennt man das heute.³⁶

Das im deutschsprachigen Raum wissenschaftlich etablierte Begriffsumfeld der <Travestie> ist zudem semantisch sehr weit gefasst (der Terminus meint bekanntermaßen auch dramatische und literarische Genres und ist zum Beispiel auch in <ballet en travestie> zu finden) und scheint für die Beschreibung kontemporärer Drag-Performances insbesondere auch deshalb wie aus der Zeit gefallen, weil es einer nonbinären, queeren Lesart wenig Spielraum lässt. Im englischsprachigen Raum ist der Drag-Begriff zwar als selbstständiger Ausdruck wissenschaftlich eingeführt, seine Verwendung zeichnet sich aber, wie in Kapitel 1.3 gezeigt, häufig durch Polysemien aus. Die Begriffsherkunft bleibt ungewiss. Dabei ist keineswegs in Abrede zu stellen, dass Drag sowohl terminologisch als auch ästhetisch ein überaus dynamisches und mobiles Phänomen ist. Die Schwierigkeiten scharfer Definitionen sind einerseits sprachlich durch semantische Interferenzen, die in der Übernahme aus dem Englischen ins Deutsche entstehen können, andererseits durch unvorsichtige Verwendung im Diskurs selbst, Archaismen und Lokalkolorit oder Sprachvarietät bedingt. Gerade in der deutschsprachigen Szene fallen in zahlreichen Formen vorkommende, dialektal geprägte, lokale und synonym verwendete Bezeichnungen auf, die sich teilweise mutwillig und provokativ aus Gründen der widerständigen <Resignifikation> oder <Disidentifikation> (vgl. Kap. 1.3 und 5.1) am pejorativen Vokabular homophober, sexistischer oder pathologisierender Ausdrucksweise orientieren (<Trümmertunte>, <Transvestit>, <Transe> etc.). Dazu kommt, dass einige Drag-Performer*innen bei Selbstbezeichnungen bewusst Begrifflichkeiten vermengen oder sich im Alltag als selbstständig erwerbende Kunstschaffende zum Beispiel aus steuerrechtlichen Gründen einer behördlich beglaubigten Terminologie (<Travestiekünstler> oder <Schauspieler>) bedienen müssen.

Im *Metzler Lexikon Theatertheorie* sind die Ausdrücke «Drag Queens» und «Drag Kings»³⁷ nur abschnittsweise unter dem Lemma <Travestie> aufgeführt. Dort werden sie als weitverbreitete <Travestien> «im komödiantischen Bereich als Varieté und Kleinkunst [...], als halb-öffentlicher Bestandteil von urbanen, schwul-lesbischen Subkulturen (zum Beispiel Gloria Viagra, Lypsinca) und als kommerzialisierte

36 Parka 2021. Vgl. Atherton Lin 2021.

37 Schreiber 2014, S. 397. Die Unterscheidung zwischen <Drag Queens> und <Drag Kings> ist in der Fachliteratur häufig anzutreffen. Mit Verweis auf die getätigten Erklärungen bleiben diese ab nun unkommentiert.

Mainstream-Unterhaltung in Fernsehshows (zum Beispiel Rupaul)»³⁸ bezeichnet. Im Grunde ist an dieser Erwähnung im Lexikonartikel nichts falsch, doch entbehrt sie jeglicher Tiefe und Vollständigkeit. Auch das dem Travestiebegriff eingegliederte «Gegengeschlechtliche» (wie es zum Beispiel in karnevalesken Darstellungsformen, im elisabethanischen Theater oder bei sogenannten Hosenrollen und Damenimitatoren Anwendung findet) ist nur schwer ohne Rekurreren auf eine genderbinäre Matrix denkbar. So impliziert das Morphem «gegen» bereits ein binäres Gendermodell beziehungsweise eine Aneignung von Zeichen des entgegengesetzten, konträren, «anderen Geschlechts». Im Zuge der Entfaltung antiessenzialistischer Gender und Performance Studies erfährt der Travestiebegriff nach Daniel Schreiber (beziehungsweise seine englischen Pendanten «cross-dressing» oder «(fe)male impersonation») in den 1990er-Jahren zwar wesentliche Bedeutungsergänzungen, die ihm einräumen, «performativ auf die kulturelle Herstellbarkeit von Geschlecht [zu verweisen] und Gender damit als Produkt von Diskursen»³⁹ zu begründen, doch wird anhaltend vor emanzipatorischen Rückschlägen gewarnt: Gerade die «Mann-zu-Frau-Travestien»⁴⁰ stünden «als eine spezifische Wieder-Aufführung»⁴¹ unter Verdacht, heterosexistische und patriarchale Normen zu glorifizieren. Wie bereits angeführt, sehen sich viele Drag-Performer*innen bis heute mit Sexismusvorwürfen konfrontiert, obwohl die meisten sich längst sämtlichen Genderkategorisierungen entziehen und keineswegs eine spezifische, auf einem vermeintlich «natürlichen» binären Gendermodell fundierende Identität imitieren. Vielmehr führen sie die Auffassung, es existiere eine naturgegebene, unumstößliche Zweigeschlechtlichkeit, ad absurdum.

Somit sind Drag-Performances nicht reduzierbar auf die szenische Imitation hyperfemininer* oder hypermaskuliner* Personen. Während ein solches Verständnis bei Drag-Performer*innen längst in die Praxis eingegangen ist (vgl. die Bekundung von Crayola The Queen in Kap. 1.3), ist nicht abzustreiten, dass besonders mediale Diskurse über Drag überproportional in eine Richtung schlagen und deshalb, im Gegensatz zu anderen Drag-Formen, «Mann-zu-Frau-Drag auch in der Mehrheitskultur vorkomm[t]».⁴² Auf der Grundlage von Halberstams Studie zu *Female Masculinity* weist Dreyse aufschlussreich auf einen möglichen Grund für dieses Zerrbild hin:

Während [weiße, Anm. d. V.] Weiblichkeit in der westlichen Kultur immer schon mit Künstlichkeit assoziiert werde [...], werde Männlichkeit als grundsätzlich «nonperformativ», als natürliche Eigenschaft, des biologischen Mannes angesehen. Aus diesem Grund komme die männliche Maskerade in der Mainstream-, aber auch der Subkultur verhältnismäßig selten vor, die Angst vor einem Sichtbarmachen der Theatralität von weißer Männlichkeit sei zu groß.⁴³

38 Schreiber 2014, S. 397.

39 Ebd., S. 398.

40 Ebd.

41 Ebd.

42 Dreyse 2021, S. 40.

43 Ebd. Vgl. Halberstam 1998.

Einen weiteren Aspekt, der dabei hilfreich ist, sich einem selbstständigen Drag-Terminus anzunähern, stellt das Konzept des <Passing> dar. Gemäß Kristen Schilt ist dieser folgendermaßen zu verstehen:

The term *passing* signifies the action of an individual who lives temporarily or full-time in an identity to which he or she is seen not having an authentic or legitimate claim. People may pass because of fear of persecution [...]. Other people may pass to gain rights and benefits they would otherwise not be able to access.⁴⁴

Auch hier sind die Grenzen oszillierend, allerdings scheint ein ernsthaftes <Passing> im <anderen> Gender in Drag-Performances bei weitem nicht das alleinige Ziel zu sein: In der starken Übertreibung gendercodierter Merkmale und Klischees liegt oft ein ostentativ störendes, irritierendes Moment, ein widerständiges Surplus. Drag-Performances zielen in hohem Maße darauf ab, Mechanismen und Funktionsweisen von Genderdarstellungen und -identifizierungen kritisch auszustellen und Normativität zu unterwandern. Dabei geht es ausdrücklich nicht um die Frage, ob die Performer*in <entweder der einen oder anderen> Genderzuschreibung beizuordnen ist, sondern darum, zu demonstrieren, dass multiple Wege existieren, um Gender zu performen, zu leben und wahrzunehmen.

Ein Spezifikum von Drag, das Baker in Abgrenzung zu anderen theatralen Cross-Dressing-Phänomenen als <false disguise> benennt, umschreibt Judith Lorber in ähnlicher Weise, indem sie voraussetzt, dass das entsprechende Publikum in jedem Fall kooperativ mit den Performer*innen in einem gemeinsamen Verständnis <in on the joke>, also exklusiv eingeweiht sein muss: «The joke in drag is to set up <femininity> or <masculinity> as pure performance, as *exaggerated* gender display – and then to cut them down as pretense after all.»⁴⁵ Diese eindeutige Erkennbarkeit der Ironie oder der «Übertreibung als Form der Verfremdung»⁴⁶ verlangt auch nach Dreyse ein «<cutting edge>, um politisch subversiv zu wirken».⁴⁷ Bezug nehmend auf das Bild der <scharfen Kante> nach Linda Hutcheon müssen die Rezipierenden «<on edge>»⁴⁸ sein, damit subversive Ironie und politische Schärfe der Performance erkannt werden können. Im Hinblick auf Prostitutionsketterie ist vorzuschicken, dass ebendiese genau eine solche Strategie darstellt, die in ihrer mehrfachen subversiven Brechung von den Rezipierenden als solche erkannt werden muss und an ein kollektives Wissen appelliert. Die in den Teilen 4 und 5 noch näher auszuführenden Erkennungsmerkmale der Prostitutionsketterie speisen sich aus der mit Prostitution assoziierten Kollektivsymbolik und setzen sich aus stereotypisierten, klischierten Zeichen zusammen. Diese Zeichen werden, um

44 Schilt 2009, S. 627. Hervorhebung im Original.

45 Lorber 2004, S. xvi. Hervorhebung im Original.

46 Dreyse 2021, S. 37.

47 Ebd.

48 Ebd. Vgl. Hutcheon 1994.

es mit Dreyse auszudrücken, durch «Übertreibung oder Isolation ausgestellt und auf diese Weise entnaturalisiert».⁴⁹

Dem zitierten Lexikoneintrag zum Travestiebegriff sind des Weiteren Verweise auf karnevaleske, «volkstümliche Lachkultur»⁵⁰ eingeordnet. Groteske Komik, Persiflage, Satire etc. können zwar oft Aspekte von Drag-Performances sein, jedoch operiert der Humor, wie bereits mit Schiel und Schirmer anhand ihrer Ausführungen zum «einheitlichen Lachen» gezeigt, im queeren Setting komplexer, als es bei typischen Gendertausch- oder Verwechslungsmotiven im komischen Fach der Fall ist. So ist, um es an trivialen Beispielen aus Bakers Studie deutlich zu machen, in Hollywoodfilmen wie *Tootsie* oder *Mrs. Doubtfire*⁵¹ das komische Moment meistens darin zu finden, dass das Publikum, im Gegensatz zu den anderen Figuren der Handlung, von Beginn an über das «wahre Geschlecht» der Protagonist*in informiert ist und des Rätsels Lösung in der Peripetie mittels Rückversicherung der binären Ordnung – meist noch nach turbulenten verwechslungskomödiantischen Eskapaden – stattfindet. Nicht nur die Filmcharaktere, sondern auch die Rezipierenden werden so wieder «entlastet» und durch die Auflösung des Skandalons in eine cisheteropatriarchale Genderbinarität zurückgeführt.⁵² Bezug nehmend auf diese beiden Filme, die er als Stellvertreter für viele Auseinandersetzungen mit Cross-Dressing hervorhebt, hält Baker fest: «Ultimately, these, and other movies which use drag are neither about cross-dressing nor about women, they are movies about men which reinforce male values all the way down the line.»⁵³

Im Gegensatz dazu muss im Drag grundsätzlich keine derartige, befreiende Klärung normativer Genderverhältnisse stattfinden. Selbstverständlich ist unstrittig, dass auch viele andere zeitgenössische Performances und Theaterinszenierungen überaus subversive – und keineswegs «entlastende» – Einsätze von Cross-Dressing beinhalten. Dreyse nennt hier als Beispiele Inszenierungen von Nicolas Stemann oder Michael Thalheimer sowie Tanzchoreografien von Eszter Salamon.⁵⁴ Entlastende Rückversicherungsstrategien sind allerdings auch in Drag-Performances zu finden; besonders

49 Dreyse 2021, S. 37.

50 Schreiber 2014, S. 397.

51 Vgl. *Tootsie*. Regie: Sydney Pollack, USA 1982, 112. Min.; *Mrs. Doubtfire*. Regie: Chris Columbus, USA 1993, 125 Min.

52 Hierfür existieren unzählige Beispiele. Die angebliche «Enthüllung des wahren Geschlechts», ohne dass das Publikum vorher darüber Bescheid weiß, dient oft auch als dramatische Wendung oder Cliffhanger. Entsprechende Repräsentationen von trans Personen im Mainstream sind als besonders gewaltvoll zu bezeichnen. Als besonders psychopathologisierendes, trans- und queerfeindliches Beispiel wird hierfür immer wieder die populäre Spielfilmkomödie *Ace Ventura: Pet Detective* (Regie: Tom Shadyac, USA 1994, 83 Min.) genannt: Als die von Jim Carey gespielte Hauptfigur herausfindet, dass seine Angebetete trans ist (und zudem auch noch als «kriminelle Psychopathin» aus einer Klinik ausgebrochen) und er somit zuvor einen «Mann*» geküsst hat, muss er sich vor lauter Ekel in einer mehrere Minuten langen Szene exzessiv und komödiantisch exaltiert übergeben. Nach Szenen, in denen der Protagonist vollkommen übertriebene Mund- und Körperhygiene betreibt, verbrennt er am Ende auch noch die Kleidung, die er bei besagtem Kuss trug.

53 Baker 1994, S. 232.

54 Vgl. Dreyse 2021, S. 41–52. Dennoch sind die Momente des Cross-Dressings in diesen Produktionen nicht als Drag-Performance einzuschätzen.

in solchen, die sich nicht ausschließlich an ein LGBTIQ*-Community-spezifisches Publikum richten. Entsprechend große Popularität erfuhr im deutschsprachigen Raum ab den 1970er-Jahren zum Beispiel das Performer*innenduo Mary Morgan & Gordy Blanche mit ihren abendfüllenden Unterhaltungsshows, die auch im öffentlich-rechtlichen Fernsehen der BRD ausgestrahlt wurden. Als spektakulär galt die jeweils letzte Nummer, in der sich die Bühnenstars ihrer aufwendigen Kostümierungen entledigten und sich den Zuschauenden in ihrem vermeintlich «originalen Geschlecht» – als cis Männer* – präsentierten. Sucht man nach aktuelleren Beispielen, wird man in der Kultureinrichtung Urania in Berlin fündig, wo Drag-Performer*innen in einer Show mit dem Titel *Magie der Travestie* auftreten, die mit der Schlagzeile *Die Nacht der Illusionen* beworben wird.⁵⁵ Nicht nur der Travestie-, sondern auch der Illusionsbegriff birgt eine binaristische Sichtweise, da er eine angeblich «falsche» Deutung von angeblich «tatsächlichen» Wahrnehmungen bezüglich Gender impliziert.

Eine deutlichere Abgrenzung von Drag zu Travestie ist im Metzler-Lexikon *Gender Studies. Geschlechterforschung* zu finden, das dem Terminus bereits 2002 einen eigenständigen Artikel widmet:

Drag bezeichnet die kulturelle Praxis der gegengeschlechtlichen Verkleidung in homosexuellen Subkulturen des ↑ *Camp*. *D.* ist vom psychopathologischen Begriff des Transvestismus (↑ Transsexualität) ebenso wie von der kabarettistischen Travestie zu unterscheiden. Im ↑ *Cross-dressing* und gegengeschlechtlichen Styling des Körpers wird entweder ein ernsthaftes vorübergehendes *passing* im anderen Geschlecht oder eine deutliche Übertreibung und Parodie von Identitäten inszeniert, die nicht auf ein eigentliches Geschlecht hinter der ↑ Maskerade verweist, sondern die Kategorie Geschlecht als solche infrage stellt. Historisch bildete sich zunächst im 20. Jahrhundert eine Kultur der *drag queens* aus, die das Klischee des effeminierten Schwulen und eine weibliche Identifikation in einer überbordenden Weiblichkeit aufnimmt und an seine Grenzen führt. In den letzten Jahren entstand in lesbischen Subkulturen und dem Kontext eines *queer camp* auch eine Kultur der *drag kings* mit Übergängen zum *transgenderism* (↑ Transgender People). In den *Gender Studies* ist dem *d.* im Zuge eines performativen Geschlechtsbegriffs eine erhöhte Aufmerksamkeit zuteil geworden, wobei die Subversivität des *d.* in bezug auf geschlechtliche Normen kontrovers diskutiert worden ist.⁵⁶

Wenngleich eine selbstständige und sich von nahestehenden Wortfeldern abgrenzende Nennung des Drag-Begriffs im deutschsprachigen Lexikon begrüßenswert ist, erweisen sich gewisse Aspekte in dem unter diesem Lemma aufgeführten Text als heikel: Zum einen schließt «gegengeschlechtliche[s] Styling» ein binäres Genderverständnis mit ein, und aus zeitgenössischer Sicht sind problematische Begriffe wie «Transvestismus» und «Transsexualität»⁵⁷ problematisch; zum anderen – und das ist für

55 Vgl. www.urania.de/magie-der-travestie-die-nacht-der-illusionen-2, 22. 4. 2021.

56 Funk 2002a, S. 73. Hervorhebung im Original.

57 Die Problematik des Begriffs des «Transvestismus» wurde bereits anhand der deutschen Übersetzung von Garbers Studie angesprochen. Dass sich wissenschaftliche Beiträge mit entsprechenden

eine Beschreibung einer performativen Kunstform erstaunlich – erhält das Publikum beziehungsweise die Positionierung der Drag-Rezipierenden kaum Gewicht: Abgesehen von den fast schon archaisch anmutenden Angaben zu «homosexuellen Subkulturen»,⁵⁸ in denen wiederum die Dichotomie «schwul – Drag Queen vs. lesbisch – Drag King» aufgemacht wird, bleiben Drag-Performances als queere Widerständigkeitspraktiken, die weit über die Differenzierung «homo- vs. heterosexuell» hinausgehen, nahezu unberührt.

Auf der Suche nach deutschsprachigen Begriffsbestimmungen, die dem Drag-Verständnis vorliegender Arbeit am nächsten kommen, erweist sich Schrödl's Terminus der «Queer Performance» als überaus verlässlich. In ihrer Definition weiß sie den Antagonismus, dass sich gerade das «Queere» als Analysekategorie sämtlichen strukturalistischen Kategorisierungsversuchen widersetzen möchte, wie folgt einzuordnen:

Queer Performance als Terminus zu umreißen oder zu definieren fällt schwer, ja scheint sogar fast unmöglich, da sich die künstlerischen Auseinandersetzungen *per definiti-onem* einer eindeutigen und einheitlichen Kategorisierung entziehen. [...] Dennoch weisen *queer/Queerness* sowie *Queer Performance* distinkte Merkmale auf, die sie von anderen Bewegungen, Begriffen sowie Kunstformen unterscheiden lassen. Ein wesentlicher Akzent der Queer Performance liegt auf Geschlechtsinszenierungen, die von konventionellen Darstellungen von Weiblichkeit/Männlichkeit, von Regeln der Zweigeschlechtlichkeit und/oder von Hetero- beziehungsweise Homonormativität abweichen. Die Auseinandersetzungen reichen von Aneignungsdynamiken männlich konnotierter Umgangsformen und Machtpositionen, über spielerisch-kritische Umgangsweisen mit Geschlechter- und Sexualitätsvorstellungen, über provozierende Einsätze und technologische Veränderungen des (Geschlechts-)Körpers bis hin zur Verwischung der Grenzen zwischen männlich/weiblich, hetero/homo, queer/straight, menschlich/technisch, tierisch/menschlich usw. Queer Performances umfassen unterschiedliche theatrale Techniken und ästhetisch-soziale Stile geschlechtlich-sexueller Inszenierung, welche von der Geschlechterparodie über Camp, Cross-Dressing, Drag und Maskerade bis hin zu Tier-Mensch-Hybriden oder Mensch-Maschinen-Hybriden reichen. Queer Performance ist bislang kein etablierter Terminus im deutschsprachigen Raum – taucht inzwischen aber über Feministische Performance und Gender Performance hinaus vermehrt als Beschreibungskategorie auf. Ein enger Zusammenhang mit lesbischschwulen und trans Szenen ist für viele Queer Performances von zentraler Bedeutung; sie finden dem-

Begriffsverwendungen und -übersetzungen schwertun, ist nun auch im zitierten Metzler-Lexikon zu sehen, in dem zum Beispiel «Transsexualität» und «Transvestismus» (vgl. Rinnert 2002, S. 391) in irritierender Weise unter demselben Lemma geführt werden. Immerhin ist dem gleichfalls mittlerweile höchst umstrittenen Ausdruck «Transsexualität» zu dessen Entpathologisierung und Entsexualisierung das Schlagwort «Transgender people» (Funk 2002b) als Nachfolgebegriff vorangestellt. Wie gezeigt, wird in vorliegender Arbeit der Begriff «trans» verwendet. Es ist wichtig, festzuhalten, dass dieser Ausdruck meistens keine Aussage über das (sexuelle) Begehren von trans Personen machen soll. Entsprechende Ausführungen dazu sind zum Beispiel auch zu finden in Butler 2017a, S. 124–130.

58 Anmerkungen zum Begriff der «Subkultur» in Kap. 1.2.

entsprechend in unterschiedlichen Rahmungen statt, sei es im Kontext künstlerischer Festivals oder theatraler Institutionen, sei es in subkulturellen Zusammenhängen, etwa bei lesbischen, schwulen, transgender oder -sexuellen Partys, Stadtfesten oder Demonstrationen. In diesem Sinne werden Queer Performances zum Teil als Entertainment rezipiert und damit dem Bereich der Populärkultur zugeordnet, zum Teil aber auch als Kunst verstanden und manchmal jenseits binärer Kategorien von E- und U-Kultur definiert.⁵⁹

Diese Begriffsbestimmung greift konzise und produktiv sowohl die beinahe endlose Varianz als auch die (intendierten) Uneindeutigkeiten auf, die Drag-Performances stets in sich tragen. Obwohl Schrödl Drag hier als einzelnes Stil-Beispiel für theatrale Techniken, die in das Spektrum der Queer Performances gehören, ausweist, soll im Folgenden von einem Drag-Begriff ausgegangen werden, der mit dem zitierten Begriff der Queer Performance sinngleich ist: Diese Ausführungen entsprechen in hohem Maße dem Drag-Performance-Verständnis der vorliegenden Arbeit. Nicht alle Queer Performances sind zwangsläufig Drag, aber Drag kann all das von Schrödl Beschriebene leisten und beinhalten.

Schrödls Beschreibung ist sich deshalb dergestalt ausdrücklich anzunähern, weil sie explizit davon absieht, nur die sogenannte schwule Szene in den Mittelpunkt zu rücken, und nicht der Auslegung anheimfällt, vornehmlich sich als homosexuell identifizierende cis Männer* (und konträr sowie in zu vernachlässigender Weise dazu noch ein paar wenige <Lesben>, als <Drag Kings>) seien dazu befähigt, als Drag-Performer*innen aufzutreten. Dass diese althergebrachte Interpretation auch im wissenschaftlichen Diskurs beharrlich weiterverfolgt wird, liegt unter anderem in der strukturellen Problematik der nach wie vor weiß und cismännlich* dominierten queeren Standardperspektive begründet, wie sie zum Beispiel von Halberstam oder Haritaworn beschrieben und kritisiert wird (vgl. Kap. 2.2). Diese Problemlage wird umso deutlicher, wenn man sich weiteren dragverwandten Begrifflichkeiten widmet: Sowohl im Lexikoneintrag bei Metzler als auch bei Schrödls Ausführungen fallen inhaltliche Verbindungslinien zu Camp-Verfahren auf. <Camp> ist eine in unterschiedlichen Kunstformen vorkommende Stilrichtung, die sich durch deutliche Übertreibung und überpointierte Ästhetik auszeichnet. Die Verbindung zwischen Camp, sich als homosexuell identifizierenden cis Männern* und Drag ist unbestritten – so seien Drag-Performances nach Ursula Jung «Camp par excellence».⁶⁰ Auch Baker stellt diese Verknüpfung her und tendiert ebenso stark zu einem Drag-Verständnis, das vom homosexuellen cis Mann*, der als klischierte Frau* auftritt, her gedacht ist:

I realised that the popular assumption was that female impersonation equals homosexuality, [...] when it did appear it was parodic, self-mocking – absolutely nothing to do with real women and I began to understand it as a part of that vocabulary which criticises

59 Schrödl 2014a, S. 102 f. Hervorhebung im Original.

60 Jung 2002.

the mundane and everyday by transforming them into a glamorous, satirical frivolity; a process generally identified by the term «camp».⁶¹

Die diskursive Verbindung von Camp und cismannmännlicher* Homosexualität – Sven Oostrik spricht von einem «gay prerogative»⁶² – ist wahrlich unstrittig, führt aber aus gegenwärtiger Sichtweise zu Ausschlüssen und Missverständnissen, die nur schwer auszuräumen sind.⁶³ Zudem scheint dem Camp-Begriff stets die Nähe zu Klamauk und Karikatur innezuwohnen, was dazu führt, dass damit beschriebene Drag-Performances im Vergleich zu anderen szenischen Auseinandersetzungen mit Gender herabgesetzt werden. Baker verweist hierzu auf die Adjektive «tacky and downmarket»,⁶⁴ also etwa «schäbig», «billig» oder «anspruchlos», mit denen sich viele Drag-Performer*innen zu Unrecht beschrieben sehen müssen. Daher scheint auch der Irrtum zu rühren, dass eine allfällige Differenzierung zwischen Travestie im Sinne eines jahrhundertealten, traditionsreichen dramaturgischen Mittels des Theaterspiels und Drag als «Inszenierung in homosexuellen und transen Subkulturen des 20. und 21. Jahrhunderts»⁶⁵ über die wertende Einteilung in «Hoch- vs. Subkultur» anzustellen sei. Die Perspektive, Drag ausschließlich als parodistisches Camp-Verfahren homosexueller cis Männer* beziehungsweise cis Frauen* zu sehen, birgt folglich erneut die Gefahr, die Komplexität des Phänomens zu vernachlässigen und zugleich alle sich anders identifizierenden Performer*innen auszuschließen. Auch Schrödl beobachtet,

dass Drag bzw. Queer Performances auf diese Weise allein als Parodie verstanden würden und letztlich ausschließlich die Kritik hegemonialer Zweigeschlechtlichkeit und Heteronormativität zum Gegenstand der Reflexion werde. Die eigentliche Aufführung des Drag (sowie die Lebenswirklichkeit von *transgendered people*) – mit ihren je speziellen geschlechtlichen Inszenierungen, Begehrensweisen, sinnlichen wie affektiven Erscheinungsformen und Wirksamkeiten – würde so aus dem Blick geraten, ebenso wie die Dimensionen der Affirmation und der produktiven Gestaltung andersartiger Geschlechtlichkeiten in den Hintergrund rücken würden. Mit anderen Worten: Es wird eine Kritik an einer bestimmten Art der Theoretisierung und der Abstrahierung von queeren Performances innerhalb akademischer Debatten laut und damit auch ein anderer Umgang und eine andere Art des Ernstnehmens von queeren Praktiken eingefordert.⁶⁶

Um die hier angestrebte Annäherung an eine Drag-Definition unter Berücksichtigung des aktuellen Forschungsstandes zusammengefasst zu wissen, sei festgehalten

61 Baker 1994, S. 2.

62 Oostrik 2014, S. 15.

63 Vgl. Cleto 1999, S. 1–42.

64 Baker 1994, S. 18.

65 Schrödl 2014b, S. 3.

66 Schrödl 2014a, S. 104. Hervorhebung im Original. Es wäre sogar zu behaupten, dass einige Drag-Performer*innen die mittlerweile negativ konnotierte Zuschreibung «campy» mutwillig durch noch exaltiertere und absurdere Stilisierungen im Sinne des «camping the camp» subvertieren.

ten, dass der hier angewendete Begriff der zeitgenössischen Drag-Performance zunächst als *eine* von in zahlreichen szenischen Vorgängen vorkommende Form des Cross-Dressings angesehen werden kann. Produktions- und rezeptionsseitig bildet allerdings die Bedingung einer queeren, nicht binären Auffassung von Gender ein wesentliches Distinktionsmerkmal zu anderen Praxen: Die Ablehnung der cisheteronormativen Prämisse der «Kohärenz zwischen biologischem Geschlechtskörper, geschlechtlicher Identität sowie ausschließlich zwei, essentiell voneinander verschiedenen Geschlechtern, die sich begehren»,⁶⁷ ist sowohl für Agierende als auch Rezipierende zentral. Subversion ist sehr häufig, aber nicht immer das alleinige Ziel von Drag. Wie anhand des Phänomens der Prostitutionskokerterie noch ausführlicher zu zeigen ist, führen eine Vervielfachung und eine Gleichzeitigkeit von subversiven, aber auch (re)idealisierenden und affirmativen Momenten der Aneignung klischerter oder stereotypisierter Zeichen, von Muñoz als «disidentification» definiert (vgl. Kap. 1.3), darüber hinaus. Besonders mit Blick auf Einzelbeispiele sind verdichtete Kongruenzen mit anderen Begriffen – etwa «Queer Performance», «(fe)male impersonation», «Travestie» – nicht vollumfänglich aufzulösen. Diese Ambiguitäten gilt es auszuhalten. In theaterhistorischer Betrachtung scheint die (chronologisch nicht lineare, geografisch unterschiedliche) Aufhebung des Darstellungsverbots für Frauen* eine wichtige Zäsur darzustellen. Daraus resultiert eine Verlagerung von bis anhin weitverbreiteten Cross-Dressing-Praktiken auf zahlreichen Bühnen in meist als apokryph oder «subkulturell» beschriebene Aufführungsstätten, die untrennbar mit Gemeinschaften von LGBTIQ*-Personen verknüpft sind. Die dabei bis heute diskursiv dominante Vorstellung von Cross-Dressing beziehungsweise Drag als Domäne homosexueller cis Männer* lässt sich historisch herleiten und gründet ebenso auf einem genderbinären beziehungsweise homonormativen Modell, das innerhalb queerfeministischer Diskurse fortwährend kritisiert wird. Darauf ist im Folgenden näher einzugehen.

3.3 Blickregime und «Effemination»

Die Frage, warum Cross-Dressing zunächst zunehmend und schließlich fast ausnahmslos ins Feld «homosexueller Subkultur» rückt, geht auch rezeptionsseitig mit cisheteropatriarchalen Wahrnehmungsverhältnissen einher. Der Vollständigkeit halber ist allerdings anzufügen, dass Cross-Dressing auch nach dem Erscheinen weiblicher* Darstellerinnen in nicht ausschließlich mit LGBTIQ*-Personen konnotierten Aufführungssituationen weitergeführt wurde, diese aber im Verhältnis zu institutionalisierten und bürgerlichen Theaterformen als peripher zu nennen sind. Neben den bereits angedeuteten Ausprägungen des komischen Fachs ist ein häufiges Spiel mit Gendertausch zum Beispiel in deutschen Metropolen um 1900 im sogenannten

67 Schrödl 2014b, S. 3.

Tingeltangel oder in Zirkusnummern nachgewiesen.⁶⁸ Von Bedeutung ist besonders hinsichtlich der erstgenannten Darstellungsform, dass die entsprechenden Aufführungsstätten aus soziokultureller Perspektive oft als Orte der Prostitution bezeichnet wurden und geografisch zudem eine deutliche Nähe zum sogenannten homosexuellen Milieu aufwiesen (vgl. Kap. 6.3).

Wie bereits ausgeführt, gehen diverse Vertreter*innen feministischer Theoriebildung davon aus, «dass der Blick des Betrachters in der abendländischen Kunst strukturell gesehen ein männlicher ist».⁶⁹ Bezüglich theaterwissenschaftlicher Interessen wurde bereits auf Cziraks Studie zu asymmetrischen und reziproken Blickakten oder auf Hinz' Konzept der begehrensökonomisch-asymmetrischen Schauordnung hingewiesen. Betrachtungen zum entsprechenden «Blickregime»⁷⁰ oder «Blickdispositiv»⁷¹ beziehungsweise die «Analyse der Blickverhältnisse bezogen auf Macht und Lust des Schauens und Angeschautwerdens»⁷² könnten die Erläuterung der historisch eher spät einsetzenden assoziativen Verbindung von Homosexualität und Cross-Dressing ergänzen. Hier erweist sich eine Anspielung auf Untersuchungen ähnlicher Vorgänge in anderen szenischen Darstellungsformen als hilfreich: Besonders beachtenswert ist Ramsay Burts tanzwissenschaftliche Arbeit zum stets mit einem Homosexualitätsvorurteil belegten cismännlichen* Balletttänzer (Ballerino), die sich kurz zu paraphrasieren lohnt. Das Homosexualitätsvorurteil beim cismännlichen* Balletttänzer scheint sich bis zur Gegenwart hartnäckig zu halten. Am Beispiel des berühmten Films *Billy Elliott* hält auch Christina Thurner diese Verbindung fest:

Deutet man die Tränen von Billys Vater als versöhnliche Tränen der Rührung, so hätte eine solche Versöhnung nicht nur mit dem Ballett als Berufsfeld und Institution stattgefunden, sondern auch mit dem wohl prominentesten Klischee, dem Männer im Tanzbereich immer wieder ausgesetzt sind: der Engführung von männlichem Tanz und Homosexualität. Damit würde der Film besagtes Klischee, indem er es indirekt aufgreift, bestätigen oder zumindest sehr prominent thematisieren, wobei offen bleibt, ob der Tänzer Billy [...] selbst schwul ist.⁷³

Die Assoziation von Ballett mit sexueller Orientierung soll in ihrer theoretischen Herleitung als vergleichender Erklärungsversuch für die aus heutiger Sicht anschei-

68 Senelick 2000, S. 296. «Tingeltangel» bezeichnet unterhaltungsorientierte Formen darstellender Künste, die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in urbanen Räumen aufgrund liberalisierter Veranstaltungsgesetzgebung meist abseits institutionalisierter Aufführungsorte existierten. «Music-Hall», «Vaudeville» oder «Varieté» bezeichnen ähnliche Aufführungsformen. Inhaltlich handelte es sich dabei meist um vielseitige Nummernrevuen, die auch Zirkuselemente beinhalteten. Zirkus müsste hinsichtlich spezifischer Cross-Dressing-Strategien allerdings vertiefter beleuchtet werden. Vgl. Arrighi 2015, S. 154–173.

69 Dreyse 2021, S. 47.

70 Ebd.

71 Ebd.

72 Ebd.

73 Thurner 2013, S. 465. Hervorhebung im Original. Vgl. *Billy Elliot*. Regie: Stephen Daldry, GB 2000, 106 Min.

nend unauflösliche Verknüpfung von Cross-Dressing auf der Bühne und Homosexualität beistehen.⁷⁴ Die plötzlich umgeschlagene Sichtweise auf den Ballerino kann unterstützend herangezogen werden, um zu erklären, warum eine traditionsgemäß männlich* dominierte künstlerische Praxis auf einmal effeminiert beziehungsweise marginalisiert wird.

Dass auch Ballett zu seiner Entstehungszeit vornehmlich von Männern geschaffen, geleitet sowie aus- und aufgeführt wurde, ist evident. So diente das höfische Ballet de cour im Schloss Versailles zur Demonstration der absolutistischen Macht des Sonnenkönigs Louis XIV. (der darin auch selber tanzte). Wie bei anderen szenischen Darstellungsformen waren weibliche Darstellerinnen auch vom Ballett überwiegend ausgeschlossen. Folglich scheint es auch hier zunächst paradox, dass eine von Männern generierte künstlerische Ausdrucksform plötzlich als «unmännlich» zu gelten hat. Die Verschiebung in der genderspezifischen Wahrnehmung von Ballettausübenden ist, so die These, historisch mit der angesprochenen Rezeptionsveränderung bezüglich Cross-Dressing vergleichbar und lässt sich mit Raewyn Connells Ausführungen zu *Masculinities* erklären. Connell verortet die Fixierung von zwei angeblich stark gegensätzlichen Geschlechtern im 19. Jahrhundert und betont die Korrelation der Entstehung einer bourgeoisen Gesellschaftsschicht. Dem geht die sich im 18. Jahrhundert etablierende Idee einer in dieser Zeit neu reflektierten, medizinisch begründeten, «grundsätzlichen biologischen Verschiedenheit der Geschlechter»⁷⁵ voraus, die Hochholdinger-Reiterer in Bezug auf Thomas Laqueurs Studie *Auf den Leib geschrieben. Die Inszenierung der Geschlechter von der Antike bis Freud* als einen zentralen, «wirkungsmächtige[n] Übergang vom sogenannten Ein-Geschlecht- zum Zwei-Geschlechter-Modell»⁷⁶ hervorhebt:

Denn dass im Verlauf des 18. Jahrhunderts eine Neuordnung der Geschlechter vollzogen wird, die auf feststehender Binarität und komplementärer Verschiedenheit von Weiblichkeit und Männlichkeit basiert, welche wiederum – und das ist die entscheidende Novität – strikt biologisch-ontologisch interpretiert und legitimiert werden, gilt als unbestritten.⁷⁷

Auch Connell geht davon aus, dass Frauen* im europäischen Kontext bereits zuvor zweifellos als von Männern* verschieden betrachtet wurden (dies jedoch eher im Sinne devianter Ausgestaltung derselben Anatomie oder desselben Charakters, beispielsweise hinsichtlich Vernunftbegabung), akzentuiert aber desgleichen, dass die

74 Zudem ist nachdrücklich anzuführen, dass in diesem Kapitel einer äußerst verminderten Betrachtungsweise von «Tanz als Ballett» Rechnung getragen wird und nicht von anderen Formen theatralen oder künstlerischen Tanzes, wovon zweifelsohne unzählige existieren, die Rede ist. Tendenzen, dass das Homosexualitätsvorurteil beispielsweise auch im zeitgenössischen Tanz, in der Folklore oder in anderen Bereichen darstellender Künste existiert, sind anzunehmen. Dies gilt ebenso für angeblich effeminierte Berufsfelder oder Sportdisziplinen.

75 Hochholdinger-Reiterer 2014a, S. 13.

76 Ebd. Vgl. Laqueur 1992.

77 Hochholdinger-Reiterer 2014a, S. 15.

Konzeption zweier *sui generis* komplett unterschiedlicher und gegensätzlicher Kategorien neben einer biologisch-ontologischen Interpretation ebenso stark auf die bourgeoise Ideologie der ‹getrennten Sphären› zurückzuführen sei:

But the concept is also inherently relational. ‹Masculinity› does not exist except in contrast with ‹femininity›. A culture which does not treat women and men as bearers of polarized character types, at least in principle, does not have a concept of masculinity in the sense of modern European/American culture. Historical research suggests that this was true of European culture itself before the eighteenth century. Women and men were not seen as bearers of qualitatively different characters; this conception accompanied the bourgeois ideology of ‹separate spheres› in the nineteenth century [...]. In both respects our concept of masculinity seems to be a fairly recent historical product, a few hundred years old at most. In speaking of masculinity at all, then, we are ‹doing gender› in a culturally specific way. This should be borne in mind with any claim to have discovered transhistorical truths about manhood and the masculine.⁷⁸

Daraus leitet Connell vier Relationen beziehungsweise soziokulturelle Dynamiken im Umgang mit normativen Männlichkeitsidealen ab: ‹hegemony›, ‹subordination›, ‹complicity› und ‹marginalization›.⁷⁹

Richtet man nun den Fokus auf die europäischen Ballettbühnen, ist im 19. Jahrhundert eine Verdrängung von männlichen* Tänzern zu beobachten, die mit Connells Theorie übereinstimmt. Spezifisch auf Ballettgeschichte bezogen, ist diese Korrelation von Bourgeoisie und Homosexualitätsvorurteil bei Burt hervorgehoben, der sie an der Entstehung des romantischen Balletts illustriert: ‹The prejudice against the male dancer, however, developed during the flowering of the Romantic ballet, in the middle of the nineteenth century.›⁸⁰

Die genderbetreffende soziale Prägung des bürgerlichen Publikums (‹bourgeois men›)⁸¹ schlug sich insofern in den ästhetischen Präferenzen nieder, als sich romantisches Ballett in gewisser Weise zu einem erotischen Spektakel entwickelte. In einer damals ausnehmend pruden bourgeois Gesellschaft sei diese Erotisierung jedoch nur zu legitimieren, weil ‹[d]ie fiktiven Heldinnen der romantischen Ballette keine richtigen Frauen aus Fleisch und Blut [waren], sondern Zwischenwesen: Sylphiden eben oder Wilis, das sind Geister verstorbener, von ihren Liebhabern verlassener Mädchen [...], die die Form elfischer Wesen annehmen können›.⁸² Diese Stilisierung habe die weibliche* Tänzerin im romantischen Ballett in den Mittelpunkt gestellt. Damit wurde sie ‹zur integralen Figur der Leichtigkeit schlechthin, die den Zuschauer

78 Connell 2018, S. 68.

79 Vgl. ebd., S. 77–81. Einen weiterführenden Einblick in Männlichkeitskonzepte gewährt Maihofer 2019.

80 Burt 2007, S. 11.

81 Ebd., S. 24.

82 Thurner 2003, S. 111.

seiner eigenen Welt entrücken soll».⁸³ Somit wäre der Ballerino als oppositionärer Widersacher dieses Blickregimes und des damit einhergehenden Eskapismus zu begreifen. Während das geflügelte Wesen, die Ballerina, eine ätherische Gegenwelt repräsentiert, gehört der männliche* Körper zur Sphäre der Arbeit und der Politik beziehungsweise zur irdischen Lebenswirklichkeit:

If women had some grounds for claiming to be purer and more disembodied than men, it became more appropriate therefore for female dancers to evoke the ballet ideal than for male dancers. This definition of gendered difference is part of the larger separation of the middle class (male) public world of work and politics from the (female) private world of the home and family, which has been called the culture of separate spheres.⁸⁴

Die Verknüpfung von Bürgerlichkeit und Vorurteilsbelastung männlicher* Tänzer verdichtet sich nach Burt im Zeitraum zwischen dem 19. und 20. Jahrhundert, wobei ihm die Gegebenheit, dass in weniger kapitalistisch orientierten beziehungsweise weniger bourgeoisen Gesellschaftsstrukturen (wie zum Beispiel Russland) der Ballerino eher bestehen konnte, als bekräftigendes Indiz dient. Weiterhin sehe man um die Jahrhundertwende aufgrund weiterer emanzipatorischer Prozesse einer sich urbanisierenden und technisch rasant voranschreitenden Gesellschaft die vermeintlich «natürliche maskuline Identität» in Gefahr. Nach Burt schien es ab der Mitte des 19. Jahrhunderts stets «unnatürlicher» zu werden, generell den Blick auf männliche* Körper zu richten: Wenn sich demgemäß die Ballettbühne als Ort der Weltflucht herortut, erweist sich der kontemplative, erotisch konnotierte Blickakt des prototypisch männlichen* Zuschauers auf einen ebenso männlichen* Körper als problematisch. Nur durch das Effeminieren oder Androgynisieren des männlichen* Bühnentänzers sei dieser Konflikt zu entschärfen.⁸⁵ Von der Effemination zur Marginalisierung mittels Homosexualitätsvorurteil sei es dann gedanklich kein weiter Weg mehr. Auch Connell hält fest:

Patriarchal culture has a simple interpretation of gay men: they lack masculinity. [...] The interpretation is obviously linked to the assumption our culture generally makes about the mystery of sexuality, that opposites attract. If someone is attracted to the masculine, then that person must be feminine – if not in the body, then somehow in the mind.⁸⁶

83 Ebd., S. 112.

84 Burt 2007, S. 17.

85 Vgl. ebd., S. 11. Nun ist für das Ballett nicht zu behaupten, dass dadurch der männliche* Tänzer komplett von der Bühne verschwunden wäre. Gerade ballettspezifische Sehgewohnheiten bergen einen besonderen Umgang mit der Wahrnehmungskategorie der sogenannten Androgynität, zum Beispiel bezüglich Vaslav Nijinsky. Vgl. dazu Runte 2006, S. 281–318. In medialen Diskursen sind bis in die Gegenwart Versuche zu beobachten, die den Ballerino durch gewisse Zuschreibungen ausdrücklich vom besagten Vorurteil befreien sollen. Die (Selbst-)Inszenierungen von Mikhail Baryshnikov als «Frauenheld» oder Sergei Polunin als homophober, rechtsextremer Gangster wären zwei Beispiele. Vgl. Simon 2020.

86 Connell 2008, S. 143.

Das Stigmatisieren effeminiertes – und daraus abgeleitet homosexueller – Männer* (im Konzept Connells ginge dies in den Vorgängen <marginalization> oder <subordination> auf) festigte ein Heterosexualitäts- und Männlichkeitsideal.⁸⁷ Das Homosexualitätsurteil im Ballett gründet infolgedessen nicht primär auf dem Umstand, der Ballerino sei per se homosexuell, sondern auf der Furcht, als männlicher* Zuschauer selbst zu auffällig an männlichen* Körpern auf der Bühne interessiert zu sein. Dies scheint sich, und hier wird die Parallelität zu Cross-Dressing angenommen, auch für den Blick auf cismännliche* Darsteller in Frauen*rollen zu bestätigen, wie auch Senelick festhält: «A male actor could hardly be accused of using pretty dresses to lure clientele: men were not expected to be attracted to men nor women to transvestites.»⁸⁸

Die Rezeption von Cross-Dressing rückt in einer cisheteropatriarchalen Sichtweise somit besonders deshalb in die marginalisierte Sphäre der Homosexualität, weil ein Blick auf angeblich effeminierte cis Männer* – ähnlich wie im Ballett – mit einer cisheteronormativen Begehrensökonomie nicht mehr zu vereinbaren ist. Hier ist interessant, dass solche Denk- und Handlungsmuster auch innerhalb einiger Teile der LGBTIQ*-Community als selbstverständlich übernommen und weitergeführt werden. Zuweilen ist eine Herabsetzung von Effemination selbst in queeren Diskursfeldern festzustellen und auch Angehörige einer LGBTIQ*-Community scheinen nicht beständig davor gefeit, in cisheterosexistischen Strukturen zu denken und zu argumentieren. Die Annahme, dass gerade unter homosexuellen cis Männern* ein archaisches, besonders körperorientiertes Männlichkeitsbild favorisiert und verbreitet ist, ist dabei längst Gegenstand kritischer Auseinandersetzungen. Leo Bersani spricht dies bereits in den 1980er-Jahren an:

Anyone who has ever spent a night in a gay bath house knows that it is (or was) one of the most ruthlessly ranked, hierarchized, and competitive environments imaginable. Your looks, muscles, hair distribution, size of cock, and shape of ass determined exactly how happy you were going to be during a few hours, and rejection, generally accompanied by two or three words at most, could be swift and brutal, with none of the civilizing hypocrisies with which we get rid of undesirables in the outside world.⁸⁹

Seine Darstellung sogenannter Schwulensaunen ist über dreißig Jahre später lediglich um das Beispiel diverser <Gay Datingapps> zu ergänzen, bei welchen zu beobachten ist, dass der Ausdruck <Masc4Masc> auf zahlreichen Profilen auftaucht und entsprechend nicht konforme Individuen von einer Teilhabe ausgeschlossen sind. Auf der Suche nach kurz- oder langfristigen romantischen oder rein sexuellen Begegnungen ist <Masc4Masc> auf einschlägigen Internetplattformen zugleich eine Selbstbezeichnung sowie Anforderung an das Gegenüber: Eine nicht zu übersehende Anzahl homosexueller cis Männer* beschreibt sich selbst in dieser Weise, um zu verdeutlichen,

87 Vgl. Burt 2007, S. 28.

88 Senelick 2000, S. 306.

89 Bersani 1988, S. 206.

dass sie sowohl hinsichtlich Aussehen als auch Gebaren durchaus <typisch männlich> sind, das homophile Begehren infolgedessen für Außenstehende nicht erkennbar sei und sie ausschließlich an Bekanntschaften interessiert sind, welche dieselben Kriterien erfüllen. Aus einer problematischen Bekundung, die ihren Ursprung in digitalen sozialen Medien findet, ist mittlerweile eine normative Haltung geworden, die über den virtuellen Raum hinauswirkt. Als effeminiert oder androgyn wahrgenommene Männer* sowie sich als queer, nonbinary oder trans bezeichnende Personen werden in diesen Fällen häufig zurückgewiesen oder sogar öffentlichkeitswirksam geächtet (<fem-shaming>). Termini wie <straight-passing> (im Deutschen ist dafür oft der Pseudoanglizismus <heterolike> anzutreffen) sind in diesem Zusammenhang desgleichen vorzufinden und werden oft als erotische Präferenz oder als Frage des persönlichen Geschmacks bagatellisiert und entschuldigt.⁹⁰ Dazu gesellen sich oft starke Tendenzen zu <body-shaming> und <Lookismus>:

Being queer in this type of society already marginalizes gay men, but the way in which they present their gender and sexuality in their own community can ultimately marginalize them further. In a world that expects men to be stereotypically masculine, being effeminate leaves you particularly vulnerable. Homophobia and misogyny create a looming cloud over queer men: Many are worried of being «noticeably» gay, overly flamboyant, or even slightly feminine. We are taught to monitor ourselves and not disrupt the serene façade of heterosexuality. Queer men who oblige get to establish a false sense of protection from fitting in. [...] In terms of queer, virtual dating spaces, using the term «Masc 4 Masc» to describe oneself, or being attracted to masculine men, isn't the problem. It's that, as a phenomenon, this phrase doesn't just symbolize a dating preference, but also the dominant, sexist notion that femininity is less valuable than masculinity, and it reinstates the oppressive structures that diminish feminine and queer people. It references and even bolsters the constant distancing, othering, and exclusion of a community that is supposed to be fighting for equality.⁹¹

Diese – um es mit Duggan auszudrücken – homonormativen Perspektiven werden in queeren Diskursen zunehmend problematisiert und kritisiert, da sie sich in hegemoniale Vorstellungen einreihen, die eigentlich überwunden werden sollten.⁹² Erklärungen

90 Vgl. Schmid/Diamond/Pflaster 2017. Ähnliche Beobachtungen sind zum Beispiel auch hinsichtlich Stigmatisierungen von race, Alter, ability/disability und HIV-Status anzustellen. Vgl. Ruez 2017.

91 Clay 2016. Auch Drag-Performer*in Barbie Breakout thematisiert den <Masc>- und den damit einhergehenden Fitnesskult beziehungsweise die Hyperkörperlichkeit dieser Gruppe sich als homosexuell identifizierender Männer* und interpretiert ihn als Gegenreaktion auf die Aids-Krise, die medial ausnehmend von Bildern ausgemergelter, todkranker Körper begleitet wurde. HIV/Aids habe nicht nur queere Sexualität per se, sondern auch die Körper queerer Menschen infrage gestellt und als Quelle der Bedrohung evoziert. Das Thematisieren von bedrohlichen oder <entgrenzten> Körpern im Zuge der Aids-Krise ist in deutlich als queer zu bezeichnender Performancekunst mehrfach aufgegriffen worden. So zum Beispiel von Ron Athey; aber auch von Leigh Bowery, deren Ästhetik Drag-Performer*innen bis in die Gegenwart beeinflusst. Vgl. «Queer Elders. 2old2dieY-oung». Regie: Barbie Breakout, 16. 7. 2021.

92 Vgl. Duggan 2004.

für dieses Phänomen sind im Kontext psychoanalytischer Studien zum Beispiel bei Patsy l'Amour laLove zu finden, die «‹internalisierte Homosexuellenfeindlichkeit›»⁹³ beleuchtet und den höchst umstrittenen Begriff «[s]chwuler Selbsthass»⁹⁴ aufwirft. Diese einer LGBTIQ*-Community inhärente Missbilligung von Effemination beziehungsweise die Ablehnung von «Weiblichkeit» normalisiere eine cisheterosexistisch gerahmte Rezeption von Genderverhältnissen und unterdrücke Queerness, indem eigentlich zu dekonstruierende cisheteronormative Kategorien einander gegenübergestellt werden und Wertungskonnotationen erhalten. Wie zuvor erwähnt, wird dies zum Beispiel auch durch interne Klassifizierungen wie «Butch/Fem» oder «Top/Bottom» deutlich, die allerdings von einigen Drag-Performer*innen wiederum durch übertriebene Zuspitzung inszeniert werden. Entsprechend trat zum Beispiel die US-Amerikaner*in Kim Chi mit einer Performance auf, die den Titel *Fat, Fem and Asian* trug.⁹⁵ Die drei Adjektive dienen zum einen als selbstermächtigende Eigenbezeichnungen und gleichzeitig als Kritik an «fem-shaming», Lookismus und Rassismus innerhalb der LGBTIQ*-Community.

Die berechnete Kritik am erwähnten «Masc4Masc»-Ausdruck kann hier als Beispiel einer sich fortsetzenden Ambivalenz von Kritikpositionen betrachtet werden, die sich auch gegenüber Drag in unterschiedlichen, aber teils auch zusammenfallenden Rezeptionshaltungen ausdrückt: Die Kritik an Drag und Camp kann sowohl innerhalb als auch außerhalb queerer Kontexte in der Ablehnung von Effemination – zum einen im Sinne von Ablehnung sexistischer Stereotype, zum anderen im Sinne latent misogynen Ablehnung «des Weiblichen» – begründet sein. Innerhalb einer cisheteropatriarchalen Gesellschaft ist es Angehörigen von LGBTIQ*-Communities kaum möglich, nicht selbst auch Elemente cisheteronormativer und genderbinärer Denkschemata zu internalisieren. Wie zu zeigen ist, erweist sich das hier im Zentrum stehende Phänomen der Prostitutionskoketterie als entsprechendes Paradebeispiel für diese schier unauflösbare Ambivalenz.

3.4 Zur Genealogie des Begriffs: Vom «Kokettieren» und «Spielen»

Von Interesse sind hier – wie in der Einleitung ausgeführt – nicht Darsteller*innen, die in gebräuchlichem Sinne zum Beispiel in einem Theaterstück eine Sexarbeiter*in «spielen», sondern Spuren, die von Drag-Performer*innen gelegt werden und zwischen Agierenden und Rezipierenden intersubjektiv verhandelt, in eine bestimmte Richtung weisende Bedeutungen erfahren. Die Unterscheidung von «spielen» und «kokettieren» ist hierfür bedeutungsvoll und korreliert mit der bereits bewerkstelligten Drag-Definition: Ähnlich wie die Drag-Performer*in keine Person «des anderen Geschlechts

93 Amour laLove 2017c, S. 21.

94 Ebd., S. 69.

95 «Fat, Fem and Asian». Regie: Kim Chi, Sunset Las Palmas Studios Los Angeles, 16. 5. 2016.

spielt, «spielt sie auch keine Prostituierte», sondern bezieht sich auf einer anderen Ebene auf prostitutive Sachverhalte beziehungsweise Kollektivsymbole. Dabei ist der Ansatz der «disidentification», wie er in Kapitel 1.3 erwähnt wurde, nutzbringend: Parallel zu Drag als Phänomen per se scheint auch Prostitutionskoketterie weder gänzlich unreflektiertes Mimen cisheteropatriarchaler Normierungen noch deren totale Umkehrung zu sein, sondern tritt als ein dritter Weg, ein gleichzeitiges Arbeiten an, mit und gegen hegemoniale Strukturen hervor. Wie nachfolgend zu zeigen ist, oszillieren dabei die Grenzen zwischen außertheatraler Lebens- und Bühnenwirklichkeit.

Geläufige Nachschlagewerke messen dem Wort «kokettieren» folgende Bedeutungen bei:

1. sich jemandem gegenüber kokett benehmen und erotisches Interesse zu erzeugen suchen;
2. mit etwas nur spielen; sich nicht wirklich auf etwas einlassen;
3. auf etwas im Zusammenhang mit der eigenen Person hinweisen, um sich damit interessant zu machen;
4. (etwas) vorsichtig erwägen, mit einem Plan, Gedanken oder Ähnlichem spielen, ohne sich ernstlich darauf einzulassen.⁹⁶

Zudem bezeichnet das Wort «Kokotte» (von franz. «coquette/cocotte», wörtlich «Hühnchen») etymologisch betrachtet ein «gefallsüchtiges Mädchen»⁹⁷ und stand spätestens ab dem 19. Jahrhundert in seiner deutschen Entlehnung für eine «Dame der Demimonde» mit fragwürdiger Sittenauffassung – und daraus abgeleitet für eine Prostituierte. Dass diese Bezeichnungen und Herleitungen in vielerlei Hinsicht problematisch sind, ist selbsterklärend. Mit Blick auf die reine Semantik ist am Rande die Frage zu stellen, ob somit dem Neologismus «Prostitutionskoketterie» eine gewisse Tautologie innewohnt, da gleich beide Lexeme des Kompositums auf Prostitution verweisen. Ungeachtet des möglichen Pleonasmusverdachts ist zu fragen, warum Prostitutionskoketterie in theatralen Rahmungen als besonderes Phänomen beachtenswert sein soll: Ist Koketterie im allgemein gefassten Wortsinn des «sich etwas aneignen» beziehungsweise «mit etwas spielen, das nicht zwingend zu einem gehört», nicht ohnehin dem szenischen Vorgang beziehungsweise dem (Schau-)Spiel einverleibt? Schließlich ist das So-tun-als-ob Grundkonstante vieler Theaterdefinitionen. Worin liegt in einer theatralen Rahmung der Unterschied zwischen einer darstellenden Person, die mit Prostitution kokettiert, und einer darstellenden Person, die so tut, als ob sie eine Prostituierte wäre beziehungsweise eine ebensolche spielte? Hierzu lohnt sich ein Blick auf Gerda Baumbachs Studie *Schauspieler. Historische Anthropologie des Akteurs*, die in der Adaption auf die Belange vorliegender Auseinandersetzung dabei hilfreich ist, gleich zwei hier miteinander verschränkten Diskursfeldern entgegenzukommen: 1. einem Erklärungsversuch des Unterschieds zwischen dem «Kokettieren mit» prostitutiven Merkmalen und dem «Spielen» einer Prostituierten sowie 2. einer

96 Vgl. www.duden.de/rechtschreibung/kokettieren, 7. 8. 2020; Kunkel 2018, S. 580.

97 Vgl. Smith 2013, S. 11–13.

Rollenklärung in Drag-Performances, die eng mit einer Drag-Definition verknüpft ist.⁹⁸

Baumbach beschreibt drei sich seit der Renaissance herausbildende, strukturell unterschiedliche Schauspielstile: den Comödien-Stil, den rhetorischen Stil und den veristischen Stil.⁹⁹ Im Hinblick auf die hier als Untersuchungsgegenstand dienenden kontemporären Drag-Performances und deren komplexe Rollendefinition erweisen sich Aspekte des erstgenannten, des Comödien-Stils, als ertragreich. Der Unterteilung in drei Stile geht Baumbachs Prinzip von Theater als «doppelte[m] Ort»¹⁰⁰ voraus, der sich aus zwei Zonen zusammensetzt:

1. Die Realitätsebene: Der Ort, wo Akteur*innen und Publikum – «in welcher Weise auch immer – aufeinandertreffen».¹⁰¹
2. Die Fiktionsebene: Der Ort, wo – «in welcher Verfassung auch immer – Gestalten erscheinen, gezeigt oder dargestellt werden».¹⁰²

Unabhängig davon, wie und ob diese Orte im jeweiligen theatralen Ereignis ausgenutzt werden, seien beide «prinzipiell immer gleichzeitig anwesend».¹⁰³ Weiterhin beziehe sich diese Doppelstruktur nicht nur auf die Räume des Aufführungsgeschehens, «die Theateranlagen»,¹⁰⁴ sondern in erster Linie auf die Akteur*innen, die prinzipiell «doppelt» sind,

nämlich der Künstler, der Artist, und dasjenige, was er vorstellt, zeigt oder darstellt. Dieses Doppeltsein kann offen spielerisch oder offen repräsentativ gehandhabt werden, oder gerade das Doppeltsein wird verborgen.¹⁰⁵

Im Gegensatz zu den beiden anderen Stilen zeichnet sich der hier herausgehobene Comödien-Stil nun durch ein deutliches «Überschreiten oder Durchbrechen der Fiktionsschranke sowie durch deren maximale Beweglichkeit und Verschiebbarkeit»¹⁰⁶ aus. Gemäß Kotte sind «Tausch, Verdoppelung, Verkehrung, Vervielfachung und Zerstückelung»¹⁰⁷ weitere Verfahrensweisen dieses Stils, der sich gemäß Baumbach insbesondere durch das Eingliedern der «Kunstfigur», einer Ebene zwischen Akteur*in und Rolle, auszeichnet. Während es im veristischen Stil den Anschein machen kann, dass Akteur*in und Rolle als Einheit miteinander verschmolzen sind, und im rhetorischen Stil umgekehrt eine deutliche Trennung sichtbar bleibt, springt die Kunstfigur des Comödien-Stils zwischen den Ebenen hin und her und erzeugt «zwischen

98 Vgl. Baumbach 2012.

99 Vgl. ebd., S. 246–273.

100 Ebd., S. 200.

101 Ebd.

102 Ebd.

103 Ebd., S. 201.

104 Ebd., S. 209.

105 Ebd.

106 Ebd., S. 246.

107 Kotte 2005, S. 178.

den aufgebauten und wieder fallengelassenen Repräsentationen»¹⁰⁸ einen besonderen Mehrwert, der sich in einer ständigen «Doppeltheit von Akteur und Kunstfigur»¹⁰⁹ beziehungsweise in der Diskrepanz zwischen Kunstfigur und Rolle äußert.

Baumbachs Beschreibungen des Comödien-Stils (vgl. Abb. 1–2) können nun bei der Erklärung der Differenz zwischen dem «Kokettieren mit Prostitution» und dem «Spielen einer Prostituierten» hilfreich sein, da sich für Drag in ähnlicher Weise mit den unterschiedlichen, aber durchlässigen Realisationsebenen argumentieren lässt. Zur besseren Übersicht sind die drei Ebenen (Akteur*in, Kunstfigur, Rolle) im Folgenden ergänzend mit E1, E2 und E3 bezeichnet. Dabei sei vorweggenommen, dass Prostitutionskoketterie in Drag-Performances prinzipiell auf der zweiten Ebene (E2) als Gegenstand der vorliegenden Untersuchung angelegt ist, das «Spielen einer Prostituierten» in szenischen Vorgängen jedoch erst auf der dritten Ebene (E3).

3.4.1 Zeitgenössischer Drag im Lichte des Comödien-Stils nach Baumbach

Im ikonografischen Vergleich verweist Baumbach am historischen Beispiel der konzeptuellen Harlekin-Figur auf die unterschiedlichen, aber oszillierenden Ebenen des Comödien-Stils: So ist beispielsweise der Schauspieler Domenico Biancolelli auf der ersten Ebene (E1) als Zivilperson zu verorten, seine Kunstfigur «Dominique», eine Harlekin-Figur, auf der zweiten Ebene (E2). Von «Dopplung der Dopplung»¹¹⁰ auf einer nächsten, dritten Ebene (E3) ist die Rede, wenn Dominique eine weitere Rolle annimmt, zum Beispiel die des Prometheus (in *Arlequin Protée*, 1683).¹¹¹ Auch die aufgeführten Beispiele des Harlekins (E2) als Mondkaiser, als französischer Marschall oder als Trauernder werden auf E3 realisiert:

Vom Grundsatz her stellt der Akteur (während seines Berufslebens) konstant eine *Maschera* (Leibmaske) oder Kunstfigur vor, wobei Akteur und Kunstfigur keinesfalls ineinander aufgehen. Auf der Basis der konstant beibehaltenen Kunstfigur, kraft und vermöge ihrer (zum Beispiel kraft des Harlequin) spielt der Akteur mit verschiedenen Rollen, vervielfältigt «metamorphosiert», ohne dass die Differenz zwischen Kunstfigur und Rollen überbrückt oder ausgeblendet würde, ebenso wenig wie die Differenz zwischen Zivilperson/Kunstperson des Akteurs und seiner Kunstfigur – im Gegenteil, die Differenzen sind, wie gesagt die Grundlage des Spielens. [...] Den Verdoppelungen und Vervielfachungen sind quasi keine Grenzen gesetzt.¹¹²

108 Baumbach 2012, S. 252. Hervorhebung im Original.

109 Ebd., S. 215.

110 Ebd., S. 220.

111 Vgl. ebd., S. 221.

112 Ebd., S. 215. Hervorhebung im Original.

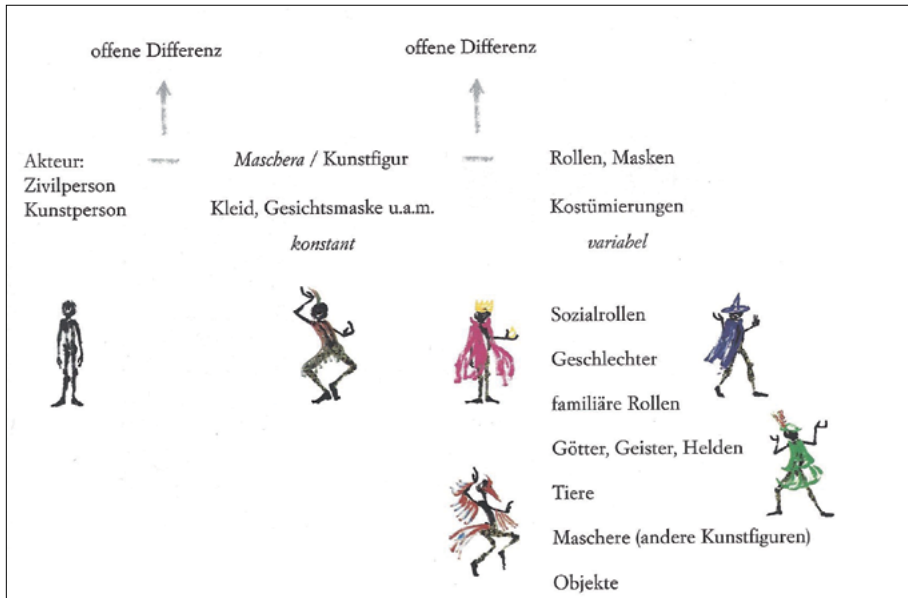


Abb. 1: Skizze «doppelter Ort» aus Baumbach 2012 (S. 215).



Abb. 2: Comödien-Stil-Skizze aus Baumbach 2012 (S. 249).

Als besonders interessantes Beispiel aus derselben Studie ist der Schauspieler Bernard Picart (E1) zu nennen, der in seiner Harlekin-Figur (E2) zusätzlich die Rollen der Jagdgöttin Diana oder einer Contessa (E3) spielt und somit im Übergang von E2 zu E3 eine Veränderung des Genders vollzieht.¹¹³

Betrachten wir den Wandel von gendercodierten Merkmalen im Wechsel von der einen auf die andere Ebene, ist Drag insofern als einzigartig hervorzuheben, als gendercodierte Veränderungen vornehmlich im Übergang von E1 auf E2 vollzogen werden. Wie angesprochen, ist der Genderwechsel ebenfalls in zahlreichen szenischen Cross-Dressing-Beispielen vorhanden, die aber einem Drag-Begriff nicht zugeordnet wurden. Es ist zu behaupten, dass in diesen Fällen vermutlich die Zwischenebene E2 entfällt, wie am genannten historischen Beispiel von Sarah Bernhardt zu zeigen ist:

E1: Sarah Bernhardt

E2: entfällt

E3: als Hamlet am Théâtre Sarah Bernhardt, Paris, 1899¹¹⁴

Komplizierter wird es bei der intendierten Dopplung von Figuren in Theater und Film, in denen Akteur*innen eine Rolle spielen, die auf der Fiktionsebene zusätzlich als Drag-Performer*in agieren. Besondere Aufmerksamkeit wecken dabei Inszenierungen, die Drag zwar als Thema verhandeln, die dargestellten Drag-Performer*innen dieser Kunstform aber lediglich in der fiktiven Rahmung des aufgeführten Stücks nachgehen. Als illustratives Beispiel wäre hierzu Christian Breys Inszenierung von *The Legend of Georgia McBride* am Staatstheater Nürnberg (2020) zu nennen, in der die dem festen Ensemble angehörigen Schauspieler Yasha Finn Nolting und Pius Maria Cüppers auf der zweiten Ebene (E2) als cis Männer* und auf der dritten Ebene (E3) als Drag-Performer*innen auftreten. In ähnlicher Weise lohnt sich ein Blick auf Pedro Almodóvars Spielfilm *La mala educación* (2004), in dem (ungeachtet der zusätzlichen und alles verkomplizierenden Film-im-Film-Struktur und der damit korrelierenden Verschachtelung der Figuren) der Schauspieler Gael García Bernal die Rolle des Ángel beziehungsweise der Drag-Performer*in Zahara spielt:

E1: Yasha Finn Nolting

E2: entfällt

E3: Casey als Georgia McBride

E1: Pius Maria Cüppers

E2: entfällt

E3: Miss Tracey Hills

E1: Gael García Bernal

E2: entfällt

E3: Ángel als Zahara

113 Vgl. ebd., S. 218.

114 Vgl. Hochholdingger-Reiterer 2014b, S. 144.

Zudem ist nicht auszulassen, dass viele weitere darstellende Künstler*innen bekannt sind, die unter Auslassung der zweiten Ebene (E2) in den direkten Übergängen von E1 zu E3 eine Veränderung des Genders vollziehen, sich aber ebenso wenig als Drag-Performer*innen bezeichnen lassen. Zur Veranschaulichung der hier angenommenen Abweichungen sollen verkürzt der im deutschsprachigen Raum populäre Schauspieler Hape Kerkeling und zwei seiner zahlreichen Kunstfiguren, Uschi Blum (eine erfolglose Schlayersängerin aus dem Ruhrpott) und Evje van Dampen (eine Paartherapeutin mit stark niederländischem Akzent), herangezogen werden:

E1: Hape Kerkeling

E2: entfällt

E3: Uschi Blum, Evje van Dampen

Im nächsten Schritt ist zu zeigen, inwiefern das Vorhandensein einer zweiten Ebene (E2) sowie eine damit einhergehend stark oszillierende, in gewissen Aspekten kaum mehr feststellbare Grenze zu E1 für Drag als konstitutiv vorauszusetzen ist. Um den in dieser Absicht grenzversessen anmutenden Ansatz etwas abgemildert zu wissen, sei wiederholt betont, dass die auch von Baumbach postulierte Unschärfe der Grenzlinien von Ebene zu Ebene stets im Auge zu behalten ist.

3.4.2 Die Drag-Persona im Lichte des Harlekin-Prinzips

Die von Baumbach präsentierten ikonografischen Quellen aus dem 17. Jahrhundert, welche die «Praktiken aus dem offenen Übereinander der Verwandlungen (variabel) über dem (Masken-)Kleid der Kunstfigur (konstant)»¹¹⁵ anschaulich darstellen, zeigen unübersehbare Parallelen zu zeitgenössischen Drag-Performer*innen auf, bei denen sich in ähnlicher Weise Fragen nach konstanten und variablen Teilen stellen. Die in mehreren Beispielen herangezogene Harlekin-Figur als Zwischenebene (E2) scheint sich für einen Analogieversuch mit Drag zu eignen: Die von Rudolf Münz hierfür entwickelten Merkmale des «Harlekins als Prinzip»,

seine besonderen Raum- und Zeitstrukturen (des Spiels auf verschiedenen Ebenen), seine eigentümlichen, von Verwandlungen und Verzauberungen geprägten Objekt-Subjekt-Beziehungen, seine [...] akasale, arationalistische, amoralische Gestaltungsweise, seine umfassende Sinnlichkeit und Körpernähe¹¹⁶

lassen sich sinngemäß auf viele zeitgenössische Drag-Performer*innen übertragen. Interpretiert man Münz' Harlekin-Prinzip beziehungsweise die darin angelegte generi-

115 Baumbach 2012, S. 216.

116 Münz 1998, S. 63. Bezugnahmen auf das in Kap. 1.3 angesprochene «Obszön[e]» sind auch hier zu finden (ebd., S. 61).

sche Harlekin-Figur als Inbegriff der Zurschaustellung offensichtlicher Ambivalenzen, unauflöslicher Antagonismen und obszöner, subversiver oder grotesker Bezugnahmen auf Ordnungs- und Machtstrukturen, sind ihr nach heutigem Verständnis in hohem Maße queere Ansätze zu attestieren. Die Harlekin-Figur deutet auf eine Welt, die wörtlich «aus den Fugen gerät», sie spielt mit hegemonialen Strukturen, springt zwischen Ebenen hin und her, entzieht sich gleichzeitig dem Versuch einer systematischen Kategorisierung oder Definition und verschleiert ihre Herkunft. Harlekin-Figuren (ital. «arlechino», franz. «arlequin» – und weitere unterschiedliche Schreibweisen), wie sie heute vornehmlich aus Varietés und Zirkus bekannt sind, gehören nach Kotte der «großen Familie der Narren»¹¹⁷ an, einem personifizierten Grundmodell szenischer Vorgänge, das in der europäischen Theatergeschichte in unzähligen Varianten anzutreffen ist. Je nach Region und Tradition ist der «Narr» ein von Gott abgewandter, ausgestossener Irrender nach dem Höllenabstieg oder ein angeblich geistesgestörter, zur sozialen Distinktion und Machtdemonstration gehaltener Diener an den Höfen beziehungsweise im Klerus des Spätmittelalters. Die Ausprägungen dieses Figurenprinzips reichen zum Beispiel von tatsächlichen Entchrist-Darstellungen in Ikonografien über Darstellungen des Berufsspaßmachers mit Narrenzepter und Schellen bis hin zur sogenannten Narrenliteratur im 14. und 15. Jahrhundert. In den zahlreichen Lesarten der Fastnachtsspiele und -bräuche differenzierte sich die Narrenfigur weiter aus.¹¹⁸ Kotte sieht zudem deutliche Übereinstimmungen mit dem «Zanne» der Commedia dell'Arte, bei dessen Auftritt (der «Harlekingsprung»)¹¹⁹ es «nicht mehr mit rechten (normalen) Dingen zu[geht]» und «gesellschaftliche Normen und Zwänge außer Kraft gesetzt sind».¹²⁰ Am Beispiel des Harlekings im Sinne einer häufig vorkommenden Kunstfigur hält Baumbach fest:

Aus den Verwandlungen geht ein Spiel mit allen und allem hervor. Dabei kann es sich um ein Spiel mit Sozialrollen handeln, [...] mit Geschlechtern, mit familiären Rollen, mit Göttern und anderen Gestalten der Mythologie, mit Tieren, mit anderen Kunstfiguren oder auch mit Objekten. Den Verdoppelungen und Vervielfachungen sind quasi keine Grenzen gesetzt.¹²¹

Ein Anderweltbezug sowie ein Widerstandleisten gegen hegemoniale Ordnungsstrukturen ist vielen dieser genannten Narren- oder Harlekinvariationen gemeinsam. Keiner detaillierten Ausführung bedarf die Anmerkung, dass die Kategorie «queer», im Sinne eines Selbstverständnisses oder einer Bezeichnung für Personen, Handlungen und Motive, viel später Eingang in den Diskurs findet und als Begriffskonzept erst ab den 1980er-Jahren vorkommt. Eine Analogiebildung von Harlekinprinzip und Queer-

117 Kotte 2013, S. 103.

118 Zur facettenreichen Historiografie der Harlekin-Figur in ihren unzähligen Varianten (auch «Zanne», «Hanswurst» oder «Kasperl») als komplexes und andauerndes Phänomen der europäischen Theatergeschichte vgl. Münz 1998, S. 61–65. Vgl. Kotte 2005, S. 87–93; Kotte 2013, S. 122–129, 141–171; Stackelberg 1996.

119 Kotte 2005, S. 88.

120 Ebd.

121 Baumbach 2012, S. 215.

ness versucht folglich, Vergangenes in ein Raster einzuordnen, das in der Gegenwart definiert worden ist. Trotz allen geschichtswissenschaftlich begründeten Misstrauens gegenüber mutmaßlichen Ähnlichkeiten mit Gegenwärtigem scheint eine Analogie zu Störmomenten heutiger Drag-Performances beziehungsweise zu deren subversivem Einwirken auf machtförmige Ordnungsgefüge offenkundig.¹²² Wie bereits mit Schrödls Ausführungen gezeigt, zeichnen sich Queer Performances zwar wesentlich, aber nicht nur durch Auseinandersetzungen mit Gender aus, sondern können darüber hinaus Grenzverwischungen zwischen tierisch/menschlich, irdisch/über-/außerirdisch etc. umfassen. Wenn Baumbach die nahezu unendlichen Vervielfältigungsmöglichkeiten des Harlekins insofern beschreibt, als dieser «sich in alle und alles [...], auch in einen Papagei oder ein Tischchen»¹²³ zu verwandeln vermag und somit «vor den Grenzen zwischen Menschen und Tieren sowie Subjekten und Objekten nicht halt mach[t]»,¹²⁴ erinnert das eindringend an gegenwärtige Kostümierungspraktiken im Drag. Folgt man beispielsweise den Social-Media-Profilen der Drag-Performer*innen Sasha Velour, Nina Bonina Brown oder Hungry, fallen Kostümierungsvariationen auf, welche die entsprechenden Künstler*innen als stilisierte Nixe, als Stubenfliege, als extraterrestrisches Insektenwesen oder sogar als Pfirsich zeigen.¹²⁵

Vermutlich ist es demzufolge kein Zufall, dass von Harlekin-Figuren abgeleitete Erkennungszeichen (zum Beispiel gewisse Kostümierungsaspekte wie sogenannte Pierrot-Masken, Kragen etc.) beständig auch Drag-Performer*innen wie Pansy Parker, Bambi Mercury, Ryan Stecken oder – wie im Drag-Namen schon angedacht – Harlequing inspirieren.¹²⁶

Bezugnahmen auf die Narrenfigur fallen weiterhin in Selbstbeschreibungen von Drag-Performer*innen auf. So zum Beispiel bei Brigitte Skrothum in Gerald Backhaus' Dokumentarfilm über eine queere Partyreihe in Berlin:

Als Transe hat man ja den Narrenbonus, das heißt der Narr bei Hofe [...] ist der einzige, der sagen darf «du bist total fett geworden, König!» und er wird nicht geköpft, jeder andere würde sofort geköpft [...]. Aber als Brigitte darf ich alles sagen, ich darf alles sagen, mir wird alles verziehen. Es wird sogar darauf gewartet bis ich n' bisschen ausfällig werde, ich bin natürlich immer ganz nett, aber man darf auch keine Pointe auslassen.¹²⁷

122 Wie in Kap. 2. 9 gezeigt, sind zum Beispiel die im Harlekin-Prinzip angelegten Ideen von «Überzeitlichkeit» (Kotte 2005, S. 88) auch im Queering von Zeit- und Raumkonzeptionen vorhanden, vgl. Freeman 2010.

123 Baumbach 2014, S. 213.

124 Ebd.

125 Vgl. www.instagram.com/sashavelour, 26. 10. 2021; www.instagram.com/nina_bonina_brown, 26. 10. 2021; www.instagram.com/isshehungry, 26. 10. 2021; www.pinterest.com/charybdiskranken/drag-queens, 26. 10. 2021.

126 Vgl. www.facebook.com/pansypresentsberlin, 26. 10. 2021; www.facebook.com/theyanstecken, 26. 10. 2021; www.facebook.com/profile.php?id=100008828132227, 26. 10. 2021; www.instagram.com/theharlequing, 26. 10. 2021.

127 Nina Queer: Ficki Ficki Aua Aua – Der Film. Regie: Gerald Backhaus, DE 2016, 70 Min., 00:05:50. Zur Selbstbezeichnung <Transe> vgl. Kap. 5.1.



Abb. 3: Instagram-Posting von Harlequing.



Abb. 4: Facebook-Posting von Pansy Parker in Harlekin-Drag.

Zurückgreifend auf das Ebenen-Schema des Comödien-Stils nach Baumbach wäre Brigitte Skrothum in der im Dokumentarfilm gezeigten Performance wie folgt einzuordnen (daneben zum Vergleich der von Baumbach erwähnte Bernard Picart):

E1: Kay Ramczyk	E1: Bernard Picart
E2: Brigitte Skrothum	E2: Arlequin
E3: entfällt	E3: Arlequin Diane (Jagdgöttin)

In der Übertragung dieses Schemas auf weitere Drag-Performer*innen sind Analogien und Inkongruenzen wie folgt festzustellen.

3.4.3 Die Drag-Persona – eine Rolle, eine Kunstfigur?

Die bereits mehrfach erwähnte Berliner Drag-Performer*in Jurassica Parka heißt als Zivilperson Mario Olszinski und arbeitet als freischaffende DJ und Moderator*in, meistens auf queeren Veranstaltungen und Partys, produziert Videos für ihren YouTube-Kanal und tritt monatlich in der Berliner Kabarett Anstalt (BKA Theater) mit eigenem Programm (*Paillette geht immer*, eine Mischung aus Talkshow und Improvisationstheater) auf. Weiterhin ist sie für Firmen und private Anlässe buchbar. Ihr Betätigungsfeld ähnelt dem vieler Drag-Performer*innen weltweit, wobei Auftritte im Nachtleben der LGBTIQ*-Community einen Großteil ausmachen.¹²⁸

Der Übergang von Mario zu Jurassica geschieht im baumbachschen Schema beim Wechsel von E1 auf E2 – der Verschiebung von der Zivilperson zum Harlekin ähnlich. Im Gegensatz zum von Baumbach beispielhaft genannten Bernard Picart erfolgt die Veränderung genderzuschreibender Merkmale bei Jurassica allerdings auch bereits in diesem ersten Übergang. Nahezu alle ihre Performances und Auftritte realisiert sie auf E2. Wie bei den meisten Drag-Performer*innen kommt bei ihr die dritte Ebene (E3), wenn überhaupt, erst zum Zug, wenn Mario Olszinski in ihrer Drag-Persona eine zusätzliche Figur in einer theatralen Rahmung spielt. In ihrem Fall sind erst wenige Ausnahmen bekannt, in denen sie als Drag-Performer*in zusätzlich eine Rolle annimmt – zum Beispiel in *Golden Gmilfs*, einer parodistischen Darstellung der 1980er-/90er-Jahre-Sitcom *The Golden Girls*.¹²⁹ Darin tritt sie neben drei weiteren Drag-Performer*innen (Margot Schlönzke, Destiny Drescher, Ryan Stecken) in der Kenner*innen der Serie vertrauten Rolle der Dorothy Zbornak auf. Im Modell Baumbachs sind Jurassica Parkas Auftritte also folgendermaßen einzuordnen:

128 Vgl. www.jurassicaparka.de, 16. 3. 2020.

129 Vgl. *The Golden Girls*. Regie: Terry Hughes und andere, USA 1985–1992, 180 Episoden à 22–24 Min.

E1: Mario Olszinski
 E2: Jurassica Parka in *Paillette geht immer*¹³⁰
 E3: Jurassica Parka als Dorothy Zbrornak in *Golden Gmilfs*¹³¹

Es ist zu behaupten, dass sich die meisten der in vorliegender Studie betrachteten Drag-Performer*innen nicht oder selten als <professionelle> Schauspieler*innen bezeichnen beziehungsweise betätigen und dadurch die dritte Ebene (E3) in vielen Fällen komplett entfällt. Die von Baumbach betonte «offene Differenz»¹³² zwischen den Ebenen wird teilweise auch bewusst ausgespielt, indem Drag-Performer*innen in ihren Drag-Personae in Inszenierungen integriert werden. So engagierte zum Beispiel Caroline Weinkopf für *Elegies For Angels, Punks And Raging Queens*¹³³ Jurassica Parka, wobei sich das restliche Ensemble aus Berufsschauspieler*innen zusammensetzte, die Rollen auf E3 spielten. Ein Teil der Besetzungsliste sieht auf das Baumbach-Schema angewendet folgendermaßen aus:

E1: Mario Olszinski	E2: Jurassica Parka	E3: entfällt
E1: Regina Lemnitz	E2: entfällt	E3: als Helen
E1: Dominik Hees	E2: entfällt	E3: als Josh

Zur Verdeutlichung der Unterschiede der Realisierungsebenen sei dieses Schema auf andere Drag-Performer*innen aus dem Analysekorpus angewendet:

E1: Daniel Wegschneider
 E2: Nina Queer in *Irrenhouse*¹³⁴
 E3: entfällt

E1: Parker Tilghman
 E2: Pansy Parker in *High Drag*¹³⁵
 E3: entfällt

E1: Tobias Urech
 E2: Mona Gamie in *Salon Morpheus*¹³⁶
 E3: entfällt

Im Gegensatz dazu traten beispielsweise die Drag-Performer*innen Shea Coulée, Manila Luzon oder BenDeLaCreme im Rahmen eines Fernsehformats in Parodien

130 «Paillette geht immer». Regie: Jurassica Parka, BKA Theater Berlin, 4. 1. 2020.

131 «Golden Gmilfs. Vollplayback Musical-Show». Regie: Magrot Schlönzke, BKA Theater Berlin, 23. 4. 2019.

132 Baumbach 2012, S. 215.

133 Im Admiralspalast Berlin, Premiere: 10. 12. 2018.

134 «Irrenhouse by Nina Queer». Musik & Frieden Berlin, 17. 11. 2018.

135 «Pansy and P14. High Drag». Regie: Pansy Parker, Grüner Salon – Volksbühne Berlin, 20. 4. 2019.

136 «Salon Morpheus». Regie: Verein Morpheus, Theaterspektakel Zürich, 20. 8. 2017.

prominenter Persönlichkeiten in zusätzlichen Rollen und somit auf der dritten Ebene (E3) auf:

E1: Jaren Merrell

E2: Shea Coullée in *Hell On Heels*¹³⁷

E3: Shea Coullée als Naomi Campbell in *The Snatch Game*¹³⁸

E1: Karl Philipp Michael Westerberg

E2: Manila Luzon an der *Fierté Montréal*¹³⁹

E3: Manila Luzon als Imelda Marcos in *The Snatch Game*¹⁴⁰

E1: Benjamin Putam

E2: BenDeLaCreme in *Ready to be Committed*¹⁴¹

E3: BenDeLaCreme als Paul Lynde in *The All Stars Snatch Game*¹⁴²

Die Axiome der Vervielfachung und der Durchlässigkeit der drei Ebenen in Baumbachs Modell werden beim Versuch, Drag in diesem System zu kontextualisieren, besonders mit dem Hinweis darauf strapaziert, dass zweifellos auch Drag-Performer*innen existieren, die ‹professionell› ausgebildet sind, zum Beispiel in Schauspiel, Regie, Tanz, Gesang, aber auch in der Masken- oder Kostümbildung und somit den binären Gegensatz von bezahlten Berufsleuten und finanziell kaum honorierten Lai*innen aufheben.¹⁴³ Diese diffusen Grenzziehungen können zum Beispiel an Ades Zabel illustriert werden, bei ihr gehen Drag-Persona und Bühnen- beziehungsweise Filmrollen ineinander über. Vermutlich entscheidet hier der jeweilige Aufführungskontext über die Ebene der Realisierung: Ades Zabel ist als ‹professionelle› Schauspieler*in, Regisseur*in, Autor*in und Produzent*in zu bezeichnen und tritt seit über zwanzig Jahren insbesondere im BKA Theater, im Hamburger Schmidt-Theater sowie in deutschen Filmkomödien auf. In den meisten Fällen stellt sie dabei Edith Schröder dar, eine vulgäre Neuköllner*in mit blonder Kurzhaarperücke, auffälliger Brille und intendiert unförmiger und minderwertig wirkender Konfektionskleidung. Gleichzei-

137 «Hell On Heels». Heaven Zürich, 24. 8. 2019.

138 *The Snatch Game*. RPDR (9. St., 6. Ep.). Regie: Nick Murray, USA 2017, 60 Min. Erstausstrahlung am 28. 4. 2017 auf VH1.

139 «Fierté Montréal». Parc des Faubourgs Montréal, 15. 8. 2019.

140 *The Snatch Game*. RPDR (3. St., 6. Ep.). Regie: Nick Murray, USA 2011, 60 Min. Erstausstrahlung am 21. 2. 2011 auf LogoTV.

141 «Ready to be Committed». Regie: BenDeLaCreme, Thalia Hall Chicago, Premiere: 27. 4. 2021.

142 *The All Stars Snatch Game*. RPDR All Stars (3. St., 4. Ep.). Regie: Nick Murray, USA 2018, 60 Min. Erstausstrahlung am 15. 2. 2018 auf VH1.

143 Vgl. Schrödl 2014b, S. 6. Zur Problematik der ‹Professionalität› und ‹Virtuosität› von Darstellenden, zu (historischen und theoretischen) Fragen nach ‹dem Schauspieler›, zu ‹Schauspielkunst› und ‹Schauspielstilen› vgl. Baumbach 2012; Hochholdinger-Reiterer 2014a, S. 13–29, 96–280; Brandl-Risi 2014. Zur prekären Gagenproblematik im Drag vgl. Kap. 4.3. Zum Laienbegriff vgl. Hinz 2021, S. 53.

tig performt sie an queeren Partys, zum Beispiel im zuvor genannten SchwuZ.¹⁴⁴ Für diese Veranstaltungen ist sie trotz Drag-Kostümierung, die augenscheinlich mit der Rolle der Edith Schröder kongruent ist, jeweils ausdrücklich als Ades Zabel angekündigt.¹⁴⁵ Zudem spricht der Umstand, dass Zivilperson und Drag-Persona denselben Namen tragen, für eine Durchlässigkeit zwischen erster und zweiter Ebene.

Grundlegend ist gleichwohl anzunehmen, dass Drag-Performances nur in wenigen Fällen auf der dritten Ebene (E3) realisiert werden und das Verbleiben auf E2 im Vergleich mit Bühnenrollen im geläufigen Sinne sowohl Distinktions- und gegebenenfalls sogar Alleinstellungsmerkmal von Drag ist.

Dies zeigt sich auch beim Einsatz von Drag-Performer*innen außerhalb queerer Heterotopien, zum Beispiel in institutionalisierten Theaterformen, wo sich Drag als provokatives Mittel wachsender Beliebtheit erfreut. Das Konzept der Provokation kann sich dabei als zweifelhaft oder als fadenscheiniges Motiv herausstellen, insbesondere wenn entsprechende Künstler*innen vornehmlich zwecks eines gewissen Schauwerts im Sinne einer Attraktion oder Sensation engagiert werden (Hinz warnt hier sogar vor der «Exotisierung nichtprofessioneller Darsteller*innen».¹⁴⁶ Wenn beispielsweise das Theater Chur für die Vorstellung *Late Night Drag*¹⁴⁷ die Schweizer Performer*innen Milky Diamond, Vicky Goldfinger und Odette Hella'Grand beschäftigt, überkreuzen sich, um es mit Schrödl zu formulieren, «Theater und Subkultur [...] unmittelbar [...] durch konkrete Personen und Praktiken».¹⁴⁸ Trotz der eher konservativen theatralen Rahmung im Bündner Schauspielhaus stellen sich die genannten Drag-Performer*innen «als sie selbst» auf die Theaterbühne».¹⁴⁹ Schrödl verknüpft solch hybride Formen mit der Frage, was passiere, «wenn Akteur*innen der Subkultur die Bühne eines staatlich geförderten Theaters erklimmen».¹⁵⁰ Dabei ist ihr Hinweis auf Hinz' Konzept der «Alltagsexpert*innen»,¹⁵¹ ein Begriff, der von Rimini Protokoll geprägt wurde und sich in diesem Zusammenhang auf «[n]icht-professionelle Darsteller*innen auf deutschen Theaterbühnen»¹⁵² bezieht, interessant: Gerade hinsichtlich Drag-Performer*innen des Korpus vorliegender Arbeit fällt es außerordentlich schwer, ihnen jegliche Art von «Professionalität» abzusprechen, da Drag, wengleich gesellschaftlich wenig akzeptiert und teils gering oder gar nicht entlohnt, häufig alleinige Grundlage ihres Berufs- und Lebensalltags ist. Das Oppositionspaar «professionell / nicht professionell» ist mit Blick auf Drag vermutlich als unzureichend und problematisch herauszustellen, besonders weil diese Praxis für einige im

144 Zum Beispiel «Popkicker by Jurassica Parka». SchwuZ Berlin, 14. 1. 2017.

145 Zum Beispiel «Ades Zabel & Company: Wenn Ediths Glocken läuten. Vol. 15». Regie: Ades Zabel, BKA Theater Berlin, Premiere: 28. 11. 2018, 12. 12. 2018.

146 Hinz 2021, S. 66.

147 «Late Night Drag». Regie: Piet Baumgartner, Theater Chur, Premiere: 14. 11. 2020 (pandemiebedingt abgesagt).

148 Schrödl 2014b, S. 7.

149 Ebd.

150 Ebd.

151 Hinz 2021.

152 Ebd., S. 53.

Sinne prekariisierter Arbeit zu verstehen ist (vgl. Teil 4). Da mit dem Professionalitätsbegriff in genanntem Kontext jedoch vornehmlich die Idee einer Konfrontation «mit der Position des/der <Anderen> bzw. der Differenz verbunden»¹⁵³ ist und sich diese Idee auf die «Institutionalisierung des bürgerlichen Theaters und der Schauspielkunst im 18. Jahrhundert»¹⁵⁴ bezieht, erfährt er dennoch eine gewisse Berechtigung. In hohem Maße ist indes der Ansatz zu unterstützen, Drag-Performer*innen als Alltagsexpert*innen für Gender und Queerness zu betrachten:

Wird die Drag Queen zur «Expertin des Alltags» und im Rahmen eines neuen dokumentarischen oder realistischen Theaters eingesetzt, das ebenfalls andere marginalisierte Gruppen und Menschen (Arbeitslose, Behinderte, Prostituierte u. a.) umfasst? [...] Geht es damit um das Einlösen des mit dem Theater seit der Antike verbundenen Versprechens, gerade im Abstand zur Alltagswirklichkeit den «an-den-Rand-Gedrängten» eine Stimme und Bühne zu geben? Was aber, wenn diese scheinbar «marginalisierten Personen» bereits Bühnen haben und auch noch ihr Publikum mitbringen? Geht es dann nicht umgekehrt um eine Übernahme und Expansion der Subkultur auf ehemals klassisch bürgerliche Räume, Inhalte und Werte? Ist das Theater überhaupt noch ein Ort bürgerlicher Hochkultur – oder verschwimmen nicht längst die Grenzen zwischen Stadttheater und freier Szene, zwischen Theater und Performancekunst, zwischen künstlerischem Konservatismus und Avantgarde, ja zwischen Hoch- und Subkulturen?¹⁵⁵

Ohne hier entschiedene Antworten auf diese bedeutsamen Fragen zu liefern, ist an einem Beispiel zu zeigen, dass der Versuch, Drag an die sogenannte Hochkultur heranzuführen, für entsprechende Performer*innen durchaus schmerzhaft sein kann und der Erfolg einer solchen Vermengung stark von der jeweiligen Rezeptionshaltung und dem Publikumskontext abhängig ist. Verstehen wir Drag-Performer*innen als «Expert*innen des Geschlechts»,¹⁵⁶ die durch ihr Auftreten drastische Kritik an hegemonialen Normen üben, braucht es nach Hinz, um verstanden zu werden, «für die Zuschauenden eine Sensibilisierung für die jeweiligen sozialen Kontexte und Diskurse, die diese nicht-professionellen Darsteller*innen mit in die Theaterarbeit und mit auf die Bühne bringen».¹⁵⁷ Demzufolge sei «eine professionelle Arbeit mit Expert*innen des Geschlechts stärker als eine kontext- und diskurs-spezifische Arbeit von Zuschauenden zu rezipieren».¹⁵⁸ Als offenbar missglückter und im deutschsprachigen Raum medial wirkungsvoll aufgegriffener Versuch einer solchen Kombination von «Bühnen des Theaters und der queeren Subkultur»¹⁵⁹ wäre Tobias Kratzers *Tannhäuser*-Inszenierung an den Bayreuther Festspielen zu nennen. Kratzers Enga-

153 Ebd.

154 Ebd.

155 Schrödl 2014b, S. 7.

156 Hinz 2021, S. 66.

157 Ebd.

158 Ebd.

159 Schrödl 2014b, S. 6.

gieren der Drag-Performer*in Le Gateau Chocolat führt zudem zur Frage zurück, ob die Drag-Persona mit einer Bühnenrolle gleichzusetzen ist. Zwar sang Le Gateau Chocolat auf einem Nebenschauplatz in einem Pausenintermezzo die sogenannte Hallenarie der Elisabeth von Thüringen, doch auf der Hauptbühne des Festspielhauses war sie lediglich Statist*in und stach dort hervor durch ihre reine Anwesenheit, «ohne den Umweg darstellerischer Vermittlung: durch Da-Sein, [...] durch die <provokante Präsenz des Menschen anstelle der Verkörperung einer Figur>»:¹⁶⁰

E1: ungenannt

E2: Le Gateau Chocolat in *Tannhäuser*¹⁶¹

E3: entfällt

Dass das jeweils eher konservative Premierenpublikum am Ende die Inszenierung auspfeift, scheint auf dem <Grünen Hügel> inzwischen Usus geworden zu sein, doch – so hieß es anschließend in den Rezensionen – sei seitens des Publikums niemand dermaßen auf lautstarke Ablehnung gestoßen wie die Drag-Performer*in. In einem Zeitungsinterview geht sie auf diese Erfahrung ein:

Meine Rolle hier ist es ja nicht nur, den alternativen Lebensentwurf für Tannhäuser zu verkörpern mit Genusssucht, Freude und Vergnügen. Meine Rolle ist es auch, eine Realität zu präsentieren, die für eine sehr lange Zeit nicht Teil dieses Hauses war. Weil viele Leute sich darauf nicht einlassen, wird sogar im Jahr 2019 etwas noch als Provokation wahrgenommen, das wirklich keine sein sollte. Es geht ja nur darum, zu sagen: «Mich gibt es auch.» Aber «Mich gibt es auch» ist für viele Menschen ein Schlag ins Gesicht. [...] Was ich an diesem Szenario interessant finde: Es ist nicht ungewöhnlich, dass das Regie-Team Buhs abbekommt. Wenn es aber mich als Darsteller trifft, ist das vielsagend. Denn ich singe in der Show ja gar nicht. Ich singe in der Pause am Teich, was in der 107-jährigen Geschichte nicht passiert ist – allein das ist auch schon bemerkenswert. Aber in der Show singe ich nicht. Ich kann also gar nicht dem Dirigenten nicht folgen oder die Töne nicht treffen. Ich repräsentiere lediglich eine Alternative, die dem Publikum nicht so geläufig ist. Meine Frage ist also: Was buht ihr da konkret aus? Ich habe keinerlei Fähigkeiten zur Schau gestellt außer meinem wirklich vorzüglich dargebotenen High Kick in diesem orangefarbenen Kostüm auf diesen außergewöhnlichen High Heels – was einen Applaus wert ist. Abgesehen davon habe ich nichts dargestellt als einen Lifestyle. Ich habe nur gezeigt, dass es Menschen wie mich gibt. Menschen, die eure Ideen von Sexualität und Geschlecht infrage stellen. Oder schwarze Menschen. Ich bin viele Dinge gleichzeitig. Und wenn man dann anfängt, ergründen zu wollen, warum sie buhen – dann ist es nicht schön.¹⁶²

160 Kurzenberger 2014, S. 64, mit Zitierung aus Lehmann 2008, S. 243.

161 Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg (nach Richard Wagner). Regie: Tobias Kratzer, Bayreuther Festspiele, Premiere: 25. 7. 2019.

162 Schulteians 2019.

Einerseits zeigt diese Bekundung in leider wenig erstaunlicher Weise die gegenüber Drag inner- und außerhalb queer-heterotopischer Veranstaltungsorte markant ungleiche Rezeptionshaltung – und andererseits die folgenschwere Marginalisierung, der queere (BIPoC-)Personen in hochangesehenen Kunst- und Kulturbetrieben ausgesetzt sein können. So quälend Le Gateau Chocolats Darlegungen sind, ist das Augenmerk hier besonders auf die Aussage zu lenken, sie habe außer sich selbst und ihren Lifestyle «nichts dargestellt»: Die Erläuterung, keine Rolle zu spielen, sondern die eigene Lebensrealität zu präsentieren beziehungsweise «in drag» trotz Aufführungskontext immer noch «sich selbst zu sein», fällt in Selbstreflexionen vieler Drag-Performer*innen auf und ist der Interpretation, die Drag-Persona im baumbachschen Modell ausdrücklich nicht auf E3 zu verorten, zuträglich.

Folglich vermag es keineswegs zu überraschen, dass Le Gateau Chocolat die Buh-Rufe nicht als generisch gegen die Produktion gerichtet, sondern als verletzenden oder gar gewaltsamen Angriff auf ihre Persönlichkeit und ihre Lebensweise begreift. Zieht man hier eine theatertheoretische Einsortierung zurate, wäre Drag in Abgrenzung zu illusionistischen Ansätzen als «theatral[e] Inszenierung des Selbst»¹⁶³ zu benennen. In diesem Zusammenhang müsste das Verb «performen» verstanden werden als «spielen von sich selbst» und «aus sich selbst heraus», ohne dass dabei die klaren Grenzlinien zwischen Fiktionalität und Realität immer deutlich würden. Theatertheoretische Einordnungen von abstrakten Konzepten wie «die Inszenierung des Selbst»,¹⁶⁴ die Gegenüberstellung beziehungsweise Angleichung von «Selbst- und Rollendarstellung»¹⁶⁵ oder von «Spielen und Nicht-Spielen»¹⁶⁶ sind längst Gegenstand zahlreicher Auseinandersetzungen, besonders im Zuge des «Performativierungsschub[s]»,¹⁶⁷ und wären auch hinsichtlich Drag zu diskutieren. Diese Vertiefungen sind hier hintanzustellen. Nichtsdestotrotz ist anzumerken, dass die Bekundungen von Le Gateau Chocolat (die ihren zivilen Namen in der Öffentlichkeit nicht nennt) auf eine unauflösbare Einheitlichkeit von Zivilperson (E1) und Drag-Persona (E2) deuten, wie sie zum Beispiel auch Jacky-Oh Weinhaus reflektiert:

Und eine Frage, die immer noch regelmäßig kommt, ist wenn ich mich dann anmale [...] und meinen «Charakter» anziehe [...] Ich mal mich an, weil ich mich schön fühle und die Verwandlung mag, wie da meine Augen zur Geltung kommen und dass ich meine krumme Nase mit [...] Contouring gerade machen kann [...]. Ich mag das, ich zieh dann aber keinen Charakter an, ich bin da immer ich. Ich kann im Minirock und mit langen Haaren wahnsinnig unflätig und großmäulig sein, aber ich kann auch in einem Minikleid ein nettes, intensives Gespräch führen oder einer Oma über die Straße helfen. Und in Jeans und T-Shirt umgekehrt ist es genauso. [...] Wenn ich im Fummel bin [...] ich weiß, wenn ich

163 Kurzenberger 2014, S. 62.

164 Ebd.

165 Ebd.

166 Ebd., S. 63.

167 Ebd.

jetzt auf die Bühne gehe und da stehen 600 Leute vor mir, dann drehe ich natürlich auf, die wollen Unterhaltung [...] aber das ist halt auch mein Beruf.¹⁶⁸

Solche Aussagen sind bei vielen Drag-Performer*innen zu beobachten. In der Ankündigung eines Fernsehformats, in dem sich Stella de Stroy als Kandidat*in <in> und <out of drag> beteiligte, war auf der Website des deutschen Privatsenders ihr ziviler Name mit dem Zusatz <alias Stella de Stroy> zu lesen, wogegen sie sich durch öffentliches Beharren auf einer Richtigstellung vehement zur Wehr setzte. Auf einer ihrer DSM-Plattformen verlautbarte sie: «Ich bin Stella und kein alias irgendwas.»¹⁶⁹ Desgleichen kritisiert Barbie Breakout, dass sie häufig von cis Personen mit der auf einem irrigen Drag-Verständnis gründenden Frage konfrontiert werde, wo in ihrem Fall «denn Timo auf[hört] und wo Barbie an[fängt]».¹⁷⁰ Diese Frage impliziert unverkennbar eine genderbinäre Auffassung eines determinierten Wechsels vom einen ins andere und akzentuiert wiederum die Problematik, die in bereits diskutierten Begriffskonzepten wie <Travestie>, <Cross-Dressing> etc. angelegt ist. Barbie Breakout betont, dass ihre Drag-Persona in keiner Weise im Sinne einer Rolle zu verstehen sei. Ebenso problematisiert sie den Begriff der <Verkleidung>, da dieser in seiner Herleitung als rein theatrales Mittel, im Sinne von «<sie> zieht die Pertücke aus und ist ein <Mann>!»,¹⁷¹ viele Drag-Performer*innen (sowie vor allem gar nicht auftretende trans Personen) herabwürdigt und auf ein zweigeschlechtliches Rollenverständnis zurückführt, das für sie nicht existiert. In vielen Köpfen herrsche der Irrtum vor, die Drag-Performer*in sei «ein Mensch, der <eigentlich> A ist und dann B [spielt]».¹⁷² Immer wieder müsse sie erklären: «Es ist für mich Teil meiner Genderidentität [...], es bleibt meine gender expression, es ist nicht Verkleiden, es ist nicht eine andere Persönlichkeit. Also klar, gibt es Variationen [...], logisch, ich bin aber kein anderer Mensch und es ist keine Rolle.»¹⁷³

In der Übertragung von Baumbachs Modell auf Drag gilt es somit, eindringlich die «offene Differenz»¹⁷⁴ beziehungsweise die Oszillationen zwischen den Ebenen hervorzuheben: Auch in anderen Erklärungen verweisen verschiedene Drag-Performer*innen darauf, dass zwischen der Zivilperson (E1) und der entsprechenden Drag-Persona im szenischen Vorgang (E2), abgesehen von variablen Teilen, wie die Kostümierung einen darstellt, keine beträchtliche Distanz bestehe und die Grenzen als fließend zu betrachten seien. Hinsichtlich Drag-Performances birgt die zuvor angenommene Analogie zu Baumbachs Modell allerdings wesentliche Inkongruenzen, wenn man die Bedingung, dass «Akteur und Kunstfigur keinesfalls ineinander aufgehen»¹⁷⁵ dürfen, wörtlich nimmt.

168 Jacky-Oh Weinhaus in «tragisch, aber geil». Regie: Barbie Breakout, 4. 8. 2020, 00:18:22.

169 Stella de Stroy, 12. 3. 2020, www.facebook.com/stella.destroy, 9. 5. 2021.

170 Barbie Breakout in «tragisch, aber geil», 4. 8. 2020, 00:20:15.

171 Ebd., 00:20:00.

172 Ebd., 00:19:45.

173 Ebd., 00:20:20.

174 Baumbach 2012, S. 215.

175 Ebd.

Wie gezeigt, ist zu behaupten, dass in vielen Fällen gerade das Gegenteil der Fall ist und Zivilperson (E1) und Drag-Persona (E2) geradezu in bedeutsamer Art und Weise ineinander aufgehen oder sich in einer Wechselwirkung ergänzen. In diesem Zusammenhang hält Chelsea Daggett am Beispiel von BenDeLaCreme fest:

Drag has often been a way for gay men to overcome, challenge, and even accept the abuse, bullying, and stigmatization they experienced as a result of their feminine tendencies. [...] Other queens have revealed histories of bullying, depression, drug abuse, HIV status, and gender confusion, and they all have commented on how their drag characters have helped them to express themselves. BenDeLaCreme discusses how his boy-self «can be more negative ... I've struggled with depression ... This character is somebody who helped me to be more positive».¹⁷⁶

Weitere Beiträge in diese Richtung haben unter anderem Daniel Harris, Jessica Strübel-Scheiner und Steven Hopkins aus ihren psychoanalytischen beziehungsweise ethnografischen Perspektiven geliefert.¹⁷⁷ Im Feld einzelner, kleiner Drag-Communitys (bei Hopkins ist es der queere Nachtclub The Park in Roanoke, Virginia, USA) untersuchten sie, welche Beweggründe dazu führen, dass sich insbesondere sich als queer identifizierende Personen dazu entscheiden, als Drag-Performer*in aufzutreten, und wie sie ihre Drag-Persona entwickeln. Da viele von ihnen als Zivilperson Diskriminierungen und Gewalt erfahren mussten, zeigt sich in diesen Analysen, dass das Auftreten in der eigens kreierte Drag-Persona einen kathartischen Effekt hinsichtlich Steigerung des Selbstwertgefühls und Bewältigung traumatisierender und gewaltvoller Erlebnisse haben kann:

An experiential understanding of drag reveals that the significant rewards from the activity-contextual power and status, self-affirmation and empowerment – are powerful motivating factors. Instead of being deviant and/or partaking in pathological behavior, female impersonators can be seen as operating on an incentive system where the benefits of doing drag positively enrich the quality of the performer's life in a context where successful queens are held in the highest regard.¹⁷⁸

Mit der These, Drag als befreiende, gar kathartisch anmutende Läuterung des Innenlebens einer marginalisierten oder traumatisierten queeren Person zu betrachten, beschäftigen sich weitere Forschungsarbeiten.¹⁷⁹ Dabei richtet sich der Fokus oftmals auf eine Beschreibung von Drag-Performance als therapeutische Empowerment-, Selbstermächtigungs- oder Selbstwertsteigerungsstrategie. Keith McNeal bezeichnet Drag sogar als gezielte Revanche für cisheteronormative Strukturen («retaliating

176 Daggett 2017, S. 279.

177 Vgl. Harris 1995; Strübel-Scheiner 2011; Hopkins 2004.

178 Hopkins 2004, S. 136. Zur Problematik, Drag ausschließlich als «female impersonation» sehen zu wollen, vgl. Kap. 3.2.

179 Vgl. Green 1987.

against a hegemonic straight world»),¹⁸⁰ die explizit auch bösartige, intendiert politisch inkorrekte sowie sexistische Äußerungen gestattet. Dabei führt er die analysierten Selbst- und Publikumsbeleidigungen der Drag-Performer*innen nicht nur auf Satire oder internalisierte Queerfeindlichkeit zurück, sondern räumt den diskreditierenden Äußerungen ein überaus kathartisches Potenzial ein. Anhand seiner Analyse von Drag-Performances im Charlie Brown's Cabaret in Atlanta schreibt er:

This use of humour in the drag show with gay audiences helps to rechannel anxiety, bitterness, and anger of stigma into powerful group experiences of catharsis. [...] At the drag show the gay audience member participates, in a sense, in the «cult of the stigmatized» [...], with the drag queen as ritual leader and specialist. Attendance and participation at a drag show is a solidarity generating group experience, which temporarily escapes marginality and seeks transcendence from stigma. This groupism and solidarity is effected in a covert «safe» space under the cover of the night.¹⁸¹

Obwohl diese Studie schon 1999 publiziert wurde und also von einem problematischen Verständnis von Drag als Kunstform ausschließlich sich als homosexuell identifizierender cis Männer* ausgeht, anerkennt McNeal die konstitutive Bedeutsamkeit der Kopräsenz eines ebenso queeren oder entsprechend sensibilisierten Publikums. Die Erkenntnis, die besagte Befreiung entfalte sich über die Rampe hinweg und betreffe Agierende und Rezipierende der queer-heterotopischen Rahmung gleichermaßen, ist dabei durchaus bemerkenswert:

[A]nyone familiar with drag shows knows they are highly, sometimes relentlessly interactive. I have become far more interested in understanding the interactive dynamics that take place between drag queens and audience members than in the song-and-dance-numbers performed.¹⁸²

Im Kontext des Schutzraums werde gemeinsam über die Zuspitzung der marginalisierenden und gewaltsamen Zuschreibungen gelacht, denen die anwesenden Personen außerhalb des queeren Kontexts immerfort ausgesetzt sind. Zwischen Performer*innen und Rezipierenden bestehe so eine stille, intersubjektive Vereinbarung darüber, was als Grenzüberschreitung gilt und was nicht. Der so intern auszuhandelnde Wertekanon erfahre dadurch laufend neue Grenzziehungen.

In einem Interview erklärte auch die Berliner Drag-Performer*in Parker Tilghman (E1) ihre Drag-Persona Pansy Parker (E2) nicht als eine Rolle, sondern als einen festen, fortwährenden Teil von sich selbst, der in selbsttherapeutischer Weise Heilung von traumatischen Erlebnissen bringen kann: «Pansy, bürgerlich Parker Tilghman, 32 Jahre alt, kam 2011 als ausgebrannter Kunststudent von San Francisco nach Berlin.

180 McNeal 1999, S. 347. «Straight» ist hier im Sinne von «nicht queer» oder «heterosexuell» zu verstehen.

181 Ebd., S. 357.

182 Ebd., S. 349.

[...] «Am Anfang war das für mich einfach Spaß und Therapie», sagt sie. Eine Flucht und ein Weg zu sich selbst.»¹⁸³ Eine solche Auffassung von Drag ist auch in der Deutschschweiz besonders in der jüngsten Generation von Drag-Performer*innen vernehmbar, wie dieser Interviewausschnitt mit Tessa Testicle beispielhaft zeigt:

Tessa Testicle war eine Erlösung von all den Malen, an denen ich Schwuchtel genannt wurde, von all den Malen, an denen ich nach Hause verfolgt wurde, weil mich irgendjemand verprügeln wollte, von all den Malen, an denen ich nicht einfach nach Hause gehen konnte und existieren durfte. Tessa war ein Weg, diese Andersheit zurückzufordern. Und aus dieser Andersheit eine Stärke zu machen. [...] Es ist einfach unsere Art von Selbstaussdruck, die niemanden wirklich bedroht. Und ich denke, dass viele Leute sich von Dragqueens bedroht fühlen. Auch weil wir halt Spiegel sind für diese Leute und weil wir diese Geschlechterrollen für sie präsentieren und vielleicht ihren Konflikt mit diesen Geschlechterrollen. [...] Ich denke, Menschen, die sichtbar queer sind wie ich, wenn ich in Drag bin, müssen weiterhin existieren, müssen weiterhin zeigen, dass es uns gibt und dass es uns schon immer gegeben hat.¹⁸⁴

Drag wird folglich als Möglichkeit verstanden, die eigene Verwundbarkeit, potenzielle Schwächen, angebliche Nonkonformitäten oder mutmaßliche Mängel selbstsicher zu bewundernswerten Stärken umzukehren. Demgemäß können sich die Grenzen zwischen szenischem Vorgang und realer Überlebensstrategie verwischen. Entsprechend formulierte die schottische Drag-Performer*in Lawrence Chaney kürzlich, dass alles, wofür sie als übergewichtige, queere Person «mit komischem Gang und merkwürdigen Haaren» gemobbt, ausgeschlossen und brüskiert wurde, nun genau die Aspekte darstellen, wofür sie im Drag als Bühnenstar glorifiziert würde.¹⁸⁵ Folglich ist festzuhalten, dass entgegen einem herkömmlichen Rollenbegriff bei Drag-Performances die Grenzen «zwischen onstage und offstage»¹⁸⁶ deutlich weniger anschaulich zu ziehen sind. Auch Schrödl bestätigt, dass viele Drag-Personae, «die für die Bühnenperformance entwickelt wurden»,¹⁸⁷ mit anderen Realitäten der Performer*innen verschwimmen und «nicht mehr nur eine Rolle in einem begrenzten Zeitraum, die man an- und ablegen kann»,¹⁸⁸ bedeuten. Vielmehr wird die Drag-Persona «zu einem Teil des Seins, der Identität der Personen».¹⁸⁹ Eine solche Perspektive sei nicht in aller Intentionalität der Performer*in selber zuzuschreiben, sondern bedürfe der Anerkennung durch andere Personen in queer-heterotopischen Räumen:

183 Sander 2020.

184 Antener 2021.

185 Carrick 2021.

186 Schrödl 2014b, S. 6.

187 Ebd.

188 Ebd.

189 Ebd.

Anders ausgedrückt: Der Raum der queeren Szene lässt über die Bühnenshow hinaus, Spielräume geschlechtlich-sexueller Identitäten zu, die über die normativen Grenzen von Zweigeschlechtlichkeit und Heterosexualität hinausgehen. Der Raum des Theaters – auf der anderen Seite – lässt diesen Spielraum nur innerhalb der Aufführungszeit zu und kehrt quasi mit dem Applaus des Publikums in die hegemoniale Wirklichkeit der Zweigeschlechtlichkeit und Heteronormativität zurück. Für die einen sind gegen- oder andersgeschlechtliche Inszenierungen zugespitzt formuliert eine Ausnahme der Regel, für die anderen sind sie vielmehr die Regel, deren Ausnahmegehalt (innerhalb der Szene und einer Lebenswirklichkeit anderer Geschlechtlichkeit) suspendiert wird.¹⁹⁰

Die Vermischung von szenischem Vorgang und – mit Kotte – nicht konsequenzverminderter Lebensrealität entfaltet sich auch immer wieder in Erzählungen von Drag-Performer*innen, die von ihren Arbeitswegen berichten.¹⁹¹ Mangels queerer Räume und damit einhergehend in Ermangelung entsprechender, für Drag aber benötigter Infrastruktur an Aufführungsorten sind viele Drag-Performer*innen darauf angewiesen, ihre Kostümierungen vollständig im eigenen Zuhause auszuführen. Zu den performancebegleitenden Einschränkungen gehören oft improvisierte Garderoben mit schlechter Beleuchtung und ohne eigenen Waschraum, enge Raumverhältnissen und darüber hinaus der Mangel an finanziellen Möglichkeiten, um zum Beispiel Hotelübernachtungen etc. zu entschädigen; hinzu kommt, dass in vielen Fällen eine Anreise mit öffentlichen Verkehrsmitteln oder Taxi <in full drag> unvermeidlich ist. Berichte über erlebte Diskriminierung, brutale Gewalt sowie sexuelle Übergriffe und Belästigung häufen sich dabei in alarmierendem Maß. Während zum Beispiel Berufsschauspieler*innen an institutionalisierten Häusern ihre von außen erkennbaren Rollen sich vor Ort aneignen und sich ihrer wieder entledigen können, ist der Hin- und Rückweg im öffentlichen Raum für viele Drag-Performer*innen (und auch für andere queere Menschen) oft mit einem massiv erhöhten Gefährdungsrisiko verbunden und stellt für einige zuweilen sogar eine nahezu unüberwindbare Hürde dar.¹⁹² Zivilper-

190 Ebd., S. 7.

191 Vgl. Kotte 2005, S. 41–45.

192 Vgl. Hässler/Eisner 2020. Diese risikoreichen Wege zu entsprechenden Aufführungsstätten waren und bleiben für gendernonkonforme Personen mit einem erhöhten Diskriminierungs- und Gefährdungspotenzial verbunden. Anfang der 2010er-Jahre waren neue, über Apps funktionierende Onlinevermittlungsdienste zur Personenbeförderung (zum Beispiel Uber oder Lyft) auch in größeren deutschsprachigen Städten eine relativ sichere und neue Form der Beförderung, zum Beispiel in einen Club. Obgleich und gerade weil besagte Unternehmen, die häufig auch auf <diversity> setzen, auf natürlich höchst problematische Weise sämtliche Fahrdaten aufzeichnen und sammeln und die Fahrer*innen auf positive Bewertungen der Fahrgäste angewiesen sind, schien auch für Personen <in full drag> das Diskriminierungs- und Belästigungsrisiko zunächst gering. Da die digitalen Bewertungssysteme reziprok funktionieren, also auch die Nutzer*innen Bewertungen vom Fahrpersonal erhalten, findet Diskriminierung selbst in solch mutmaßlich transparenten und kontrollierten Bereichen statt. So erzählen Drag-Performer*innen, dass sie für solche Fahrdienste blockiert wurden, weil die Fahrer*innen im Nachhinein zum Beispiel fälschlicherweise angaben, sie hätten sich den pandemiebedingten Schutzmaßnahmen im Fahrzeug widersetzt – Queerfeindlichkeit in neuer Ausformung.

son (E1) und Drag-Persona (E2), Bühnenwirklichkeit und Lebensrealität gehen so zwangsläufig ineinander über.

Zurück beim Vergleich mit dem baumbachschen Schema, lässt sich für Drag-Performer*innen folglich feststellen, dass bei ihnen die Distanz beziehungsweise die klare Trennung zwischen Zivilperson (E1) und Drag-Persona (E2) deutlich infrage gestellt ist. Diese hohe Variabilität beziehungsweise das «maximale Ausschöpfen der Doppeltheit und Vervielfachungsmöglichkeiten»¹⁹³ der Ebenen ist allerdings auch bei Baumbach zu finden:

Die Kunstfigur kann auch in der Realitätsebene eingeführt werden, ebenso wie der Akteur als Kunstperson oder auch als Zivilperson in die Fiktionsebene eindringen kann. Kennzeichnend dafür ist der fliegende Wechsel von der realen zur fiktiven Ebene und zurück. Auf diese Weise kann Doppelbödigkeit in nahezu jeglicher Hinsicht erzeugt werden. Zwischen Fiktion und Realität entsteht so ein «intermediäres Feld», [...] eine Sphäre blitzhaften Erinnerns, imaginären Spielens und Träumens.¹⁹⁴

Das Eingliedern der «konstant beibehaltenen Kunstfigur»¹⁹⁵ (E2) zwischen Akteur*in (E1) und Rolle (E3) schafft die Möglichkeit einer Zwischenstufe, die für eine Einordnung von Drag von signifikanter Bedeutung ist. Die Drag-Persona ist dieser zweiten Ebene zugehörig und geht nur in seltenen Fällen durch die Aneignung einer weiteren Rolle auf die dritte Ebene über. Baumbachs entsprechendes historisch-ikonografisches Beispiel der Harlekin-Figur, die nicht nur für die szenischen Inhalte «die Welt aus den Fugen» geraten lässt, sondern desgleichen als Verkörperung des Uneindeutigen selber in höchstem Maße doppelsinnig, ambivalent und oszillierend ist, weist viele Aspekte auf, die auch für die Drag-Persona Gültigkeit besitzen. Das Aushebeln hegemonialer Macht- und Ordnungsstrukturen des Harlekins trägt erkennbare Spuren einer (aus heutiger Sicht) queeren Programmatik in sich. Trotz Überlagerungen läuft aber Baumbachs wiederholte nachdrückliche Betonung der «Nichtübereinstimmung»¹⁹⁶ von Zivilperson und Kunstfigur der hier versuchten Analogie zuwider. Wie gezeigt werden konnte, verliert diese Unterscheidung an Schärfe, da viele Drag-Performer*innen als in einer cisheteropatriarchalen Realität marginalisierte, queere Personen maßgeblich persönlich Erlebtes und Erlittenes als grundlegende Investitionen in die Ausgestaltung ihrer Drag-Persona begreifen. Oft bleiben somit E1 und E2 unumstößlich miteinander verbunden, sie beziehen sich aufeinander oder sind teilweise sogar identisch. Nun wäre es vermessen, diese mutmaßlich homogene Einheit von Akteur*in und Kunstfigur als Alleinstellungsmerkmal von Drag deklarieren zu wollen. Bezogen auf einen komplexen Figurenbegriff (zum Beispiel nach Roselt) ist dieser «[f]ragil[e] Schwebezustand von Rollenspiel und Aus-der-Rolle-treten»¹⁹⁷

193 Baumbach 2012, S. 246.

194 Ebd.

195 Ebd., S. 215.

196 Ebd., S. 210.

197 Roselt 2014b, S. 110.

sowie das Bild «des Schauspielers», «der immer er selbst bleibt und doch auch die Figur <ist>»,¹⁹⁸ in der Theatertheorie ausführlich als Konstrukt (das zudem erst in der Rezeption durch Zuschauende synthetisiert wird) analysiert und diskutiert worden.¹⁹⁹ Wie ausgeführt, ist die Drag-Persona aber weder eine Rolle noch ist die Drag-Performer*in als Schauspieler*in zu begreifen.

Im Hinblick auf Baumbachs Modell herrscht wiederum Gleichförmigkeit beim Begriff des «Konstanten», der auf die meisten Drag-Personae anwendbar ist. Während sich besonders äußere, ästhetische Ausdrucksmittel als höchst variabel beschreiben lassen, scheinen charakterliche Wesensmerkmale stets konstant zu bleiben.²⁰⁰ Was die meisten Drag-Performer*innen trotz genannter Unterschiede deutlich an einen Kunstfigur-Begriff nach Baumbach heranführt, sind der konstante Dragname, die damit einhergehende, wenig changierende Persönlichkeit sowie der Umstand, dass es auf der zweiten Ebene (E2) stets zur Realisierung einer und nicht mehrerer Drag-Personae kommt. Wie in Abbildung 1 dargestellt, bezeichnet Baumbach die Kostümierung auf E2 jedoch als konstant – eine deutliche Abweichung von der Praxis unzähliger Drag-Performer*innen: Wenngleich Persönlichkeit oder Wesensmerkmale der Drag-Persona als konstant zu beschreiben sind, können sich ihre jeweiligen Kostümierungen erheblich von Performance zu Performance unterscheiden. Überdies ist der Kunstfigur-Begriff auch außerhalb des Baumbach-Schemas schwierig, da er ein Moment der Künstlichkeit im Sinne einer unechten, unnatürlichen, artifiziellen Beschaffenheit suggeriert, die angesichts der in der Tat überaus real existierenden Alltagsidentitäten, die im Drag performt werden, als Herabsetzung zu deuten wäre. Auch in diesem Zusammenhang ist die Ambiguität auszuhalten, dass Drag als Performance zwar ostentativ auf die Künstlichkeit hegemonialer Kategorien wie Gender hinweist, gleichermaßen aber hinsichtlich Drag-Persona ausdrücklich auf deren Wahrhaftigkeit besteht. In Bezug auf den strittigen Kunstfigur-Begriff sind zum Beispiel die Untersuchungen von Priska Gisler und Maria-Theresa Kandathil förderlich. Sie definieren die «Kunstfigur» wie folgt und machen dadurch genau die angesprochenen Gemeinsamkeiten und Unterschiede zur Drag-Persona deutlich:

Ein gesellschaftlich und medial weit verbreitetes Phänomen. Unter Kunstfiguren können Identitäten verstanden werden, die über eine gewisse Zeit künstlerisch konsistent gestaltet und von Künstler_innen performt werden. Kunstfiguren unterscheiden sich dabei von der Alltagsidentität der jeweilig aufführenden Künstler_innen, aber sie können in einigen Fällen als Teil der Identität der jeweiligen Künstler_innen betrachtet werden. Bei der Bespielung, Aufführung, Performance von Kunstfiguren handelt es sich um eine eigenständige künstlerische Ausdrucksform, die auf unterschiedliche Genres zugreifen kann. Kunstfigu-

198 Ebd., S. 109.

199 Vgl. ebd., S. 107–111.

200 Zum Begriff des auf Schauspiel bezogenen Ausdrucks «Charakter» in der Theaterwissenschaft vgl. Roselt 2014a. Im obigen Zusammenhang ist er lediglich als in der Alltagssprache «vertrauter Begriff zur Beschreibung von Personen» (ebd., S. 50) im Sinne von «Kennzeichen der Persönlichkeit» oder als Bündel «individueller Eigenarten» (ebd., S. 48) zu verstehen. Vgl. zudem Heeg 2000.

ren zeichnen sich dadurch aus, dass Form (Art der Inszenierung), Bühne (Ort, an dem die Inszenierung stattfindet) und Inhalt (Inhalt der Performance) in eins fallen.²⁰¹

Trotz vieler Kongruenzen ist auch in Bezug auf diese Definition Kritik an der deutlich erwähnten Differenz zwischen Bühnen- und Alltagsidentität zu üben, da sie weitere Bestimmungsmerkmale wie die der fiktiven oder ausgedachten Person evoziert. Der Annahme, die Drag-Persona komme einer fiktiven Identität gleich, die «keine reale Existenz besitz[t]»,²⁰² ist zu widersprechen. Der Performance geschuldet, ist die Drag-Persona zweifellos als künstlerisch gestaltet, geformt, überformt oder gar radikal übersteigert zu begreifen, fiktiv im Sinne einer «fingierte[n] Annahme»²⁰³ oder eines «vorgetäuschte[n] Gebilde[s]»²⁰⁴ ist sie aber nicht. Der Begriff der Fiktion ist für Drag somit nur dann zulässig, wenn er nicht als Gegenbegriff zur Realität, sondern, wie es Theresia Birkenhauer formuliert, als Prozess verstanden wird, der «nicht mehr auf narrative Totalität, sondern auf die Eröffnung wie die Erschütterung von Imaginationsräumen ziel[t]».²⁰⁵

Das künstlerische Herstellen einer Drag-Persona ist vielmehr als Überaffirmation real existierender Kennzeichen hegemonialer Strukturen zu benennen. Daran schließt die hier im Fokus stehende Prostitutionskokerterie an. Bezugnahmen auf Baumbachs Modell und den mit ihm korrelierenden Kunstfigur-Begriff deuten einerseits zwar erneut auf eine Drag betreffende Definitionsproblematik hin, andererseits helfen Baumbachs Theoretisierungen, das Phänomen der Prostitutionskokerterie einzuordnen. Das Schema ist besonders bei der Erklärung des Unterschieds zwischen dem «Kokettieren mit Prostitution» und dem «Spielen einer Prostituierten» nützlich: Das Spielen einer Prostituierten geschieht im direkten Übergang von E1 auf E3, unter Auslassung der zweiten Ebene. Das Phänomen der Prostitutionskokerterie wird in Drag-Performances dagegen ausschließlich auf der zweiten Ebene (E2) realisiert, wo die Performer*innen vorwiegend verbleiben.

Zur Illustration sei abschließend ein Inszenierungsbeispiel aus dem Staatstheater Mainz herangezogen und mit einem Moment der Prostitutionskokerterie im Drag verglichen. Die Schauspielerin Maïke Elena Schmidt «spielt» in Lucia Bihlers *Törleß*-Inszenierung die Prostituierte Božena, Drag-Performer*in Barbie Breakout «kokettiert» hingegen mit prostitutiver Kollektivsymbolik. In einer entsprechenden DSM-Inszenierung verweist Barbie Breakout nicht nur durch die selbstreferenzielle Bildunterschrift kokettierend auf Prostitution, sondern deutet gleichzeitig auf die verwischende Grenzziehung zwischen Zivilperson und Drag-Persona hin, da sie in der Zusammenstellung zweier Fotos gleich doppelt – sowohl «in» als auch «out of drag» – zu sehen ist: In beiden Ausgestaltungen ihrer selbst sei sie, von sich in der dritten

201 Gisler/Kandathil 2017, S. 144.

202 Birkenhauer 2014, S. 111.

203 Ebd.

204 Ebd.

205 Ebd., S. 112.

Person sprechend, gleichermaßen als Prostituierte zu bezeichnen, unabhängig davon, ob sie kostümiert ist oder nicht: «She's a hooker either way.»²⁰⁶

E1: Maike Elena Schmidt

E2: entfällt

E3: als Božena in *Die Verwirrungen des Zöglings Törleß*, Staatstheater Mainz²⁰⁷

E1: Timo Pfaff

E2: Barbie Breakout

E3: entfällt

Somit ist Prostitutionskoketterie in Drag-Performances nicht nur fiktives So-tun-als-ob, sondern gleichzeitig ein zitathaftes Abbilden faktischer Umstände und Strukturen, da Drag stark mit (teils prekären) Lebens- und Arbeitsrealitäten außerhalb der theatralen Rahmung in Verbindung steht. Wie es im Wort «kokettieren» sowie in der intendierten Uneindeutigkeit von Drag bereits angelegt ist, bleibt die Performer*in dabei oft eine Antwort darauf schuldig, welche Aspekte ihres Kokettierens nun als imaginiert und welche als real zu bezeichnen wären.

206 Barbie Breakout, 22. 5. 2018, www.instagram.com/barbiebreakout, 9. 5. 2021.

207 *Die Verwirrungen des Zöglings Törleß* (nach dem Roman von Robert Musil). Regie: Lucia Bihler, Staatstheater Mainz, Premiere: 17. 5. 2019.

4 «Nuttiges Schuhwerk» – Erkennungsmerkmal Kostümierung

Transvestit auf Bühne, verträumter Blick, nuttiges Schuhwerk.¹

Wie ist szenisches Agieren im Drag, das Prostitution ins Gedächtnis ruft und dazu auch noch Hinweise darauf gibt, dass die darstellende Person mit Zeichen aus diesem assoziativen Feld in irgendeiner Weise kokettiert, zu beschreiben? Um Prostitutionskoketterie diskursiv umkreisen zu können, gilt es Erkennungskriterien festzulegen. Nun scheint es evident, dass ein solches Arrangieren von Merkmalen, die auf ein bestimmtes Phänomen hinweisen sollen, letztlich einem tendenziösen Auswahlbeziehungsweise Ausschlussverfahren gleichkommt. Die Unvollständigkeit dieses analytischen Akts ist folglich stets mitzudenken. Um zu verdeutlichen, welche Merkmale Prostitutionskoketterie erkennbar machen können, ist – wie in Teil 2 zur methodischen und theoretischen Rahmung erläutert – interdisziplinär aus verschiedenen Diskursfeldern zu schöpfen. Dabei erweist sich die Auswahl folgender zwei Themenkomplexe, die bestimmte Erkennungskriterien zusammenfassen können, als kohärent: Kostümierung (vestimentäre Zeichen) und Sprache (linguistische Zeichen).²

Wie erläutert, dienen die beiden theatersemiotischen Kategorien, die den aufgeführten Erkennungsmerkmalen in Parenthese beige stellt sind, in aufführungsanalytischem Sinn als Orientierungshilfen. Schnell wird aber deutlich werden, dass eine stringente Aufteilung, eine enge Eingrenzung der Kategorien sowie eine Reduktion auf das rein Semiotische unzureichende Unterfangen sind. Pragmatisch ist diese soeben präsentierte Auswahl mit dem Offensichtlichen zu begründen: Sich mit Drag-Performances in Zusammenhang mit ihren Verhandlungen von Prostitution zu beschäftigen, ohne dabei auf das in beiden Phänomenen hervorstechende und kodifizierte äußere Erscheinungsbild einzugehen, entspräche wohl einer unentschuldbaren Auslassung. So fällt es nicht schwer, Kostümierungsaspekte aufzugreifen – wobei der Kostümierungsbegriff hier komplex ist und weit mehr umfasst als das bloße Anlegen von Auftrittsgarderobe. Weiterhin gilt, wie im Folgenden ebenso entfaltet wird, die Kostümierung als einer der wesentlichsten Virtuositätsparameter von Drag-Performer*innen und ist somit als Erkennungskriterium gesetzt. Der zweite herauszuarbeitende Komplex von Erkennungsmerkmalen von Prostitutionskoketterie im Drag nähert sich den von

1 Selbstbeschreibender Bildkommentar von Jurassica Parka, www.instagram.com/jurassicaparka, 21. 10. 2021.

2 Vgl. Fischer-Lichte 1990. Zum «Kostüm als Zeichen» vgl. Weiler/Roselt 2017, S. 204.

Hinz aufgeführten Konzepten der ‹metaphorischen› beziehungsweise ‹sozialen Rede von Prostitution› in der theatralen Schauordnung an. Dabei soll bei der Betrachtung der Redeweise in Drag-Performances der Fokus insbesondere auf prostitutive Selbstanrufungen und das (selbst)inszenatorische, linguistische Konzept der subversiven Resignifikation von Pejorativa gelegt werden (vgl. Teil 5). Auch hier liegt die Begründung der Auswahl im Augenscheinlichen. Wie bereits anhand einiger Performance-Fragmente gezeigt, ist eine Häufung von prostitutionsbezogenem Vokabular im Drag deutlich erkennbar.

Die beiden genannten und zu umreißenden Komplexe ‹Kostümierung› und ‹Sprache› sind allerdings weder als monolithisch noch als in sich abgeschlossen zu verstehen. Gegenseitige thematische Überschneidungen sowie ein Ausfransen in weitere mögliche Erkennungskategorien lassen sich nicht vermeiden. Betrachten wir zum Beispiel die vermutlich mit Prostitution kokettierenden DSM-Postings von Jacky-Oh Weinhaus, ließen sich des Weiteren zusätzlich Fragen nach gewissen Situationen, Szenerien, Lokalitäten oder Posen, die bestimmte Assoziationen mit Prostitution auslösen, stellen.

Neben einschlägiger Kostümierung (zum Beispiel Wäsche, Strumpfhose oder Pelzmantel), die mutmaßlich auf Prostitution verweist, scheint in solchen Inszenierungen auch das Bild eines viel befahrenen Boulevards oder eines öffentlichen Waschraums bestimmte Assoziationen mit gewissen kollektivsymbolischen Vorstellungen von Sexarbeit im öffentlichen Raum (beziehungsweise vom sogenannten Straßenstrich) auszulösen.³ Desgleichen wären in beiden Abbildungen Posen als lasziv oder im Kontext der Prostitution zu lesen. Obwohl nicht eindringlicher darauf einzugehen ist, würde sich die ‹Pose› hier deshalb als Gegenstand der Untersuchung anbieten, weil sie sowohl gestische Codes, wie zum Beispiel das als prostitutionstypisch zu lesende Heranwinken von Autos in einer gewissen Körperhaltung oder das Ausstellen spezifisch konnotierter Körperteile, als auch tänzerische Elemente aufgreift, die Drag ebenfalls kennzeichnen können. Tanzaspekte, Bewegungsabläufe oder eben Posen, die sich zum Beispiel aus Pole-Dance, Burlesque, Striptease, aber auch aus der Ballroom-Kultur herleiten lassen (‹shablam›, ‹dip›, ‹death drop›, vgl. Kap. 4.2.2), beeinflussen Drag-Performances weltweit und stehen sowohl mit vestimentären als auch linguistischen Zeichen in enger Verbindung. Besonders anschaulich stellt Jutta Krauß einen solchen Posenbegriff – eine Verknüpfung von ikonografischem Standbild, tänzerischer Bewegung und körperliches Sichzeigen – anhand von Modeschauen beziehungsweise Catwalk-Performances in der zeitgenössischen Tanzform des Voguing vor. Sie bezieht sich dabei auf Brandstetter und bestimmt ‹[d]ie Figur der Pose [...] als inszeniertes Bild inmitten eines Bewegungsflusses›.⁴ Dem folgend geht sie davon aus, dass sich Posen ‹aus einem kulturellen Bildrepertoire konstituieren und sich auf Vorgängiges beziehen›.⁵ Dabei würden sie auf ‹einen Pool kultureller Codes, der den Beobachter*innen erlaubt, Posen und ihre Ausdrucksweisen zu identifizieren›,⁶ ver-

3 Der Begriff ‹Straßenstrich› ist problematisch und meistens negativ konnotiert. Vgl. Falck 2005.

4 Krauß 2020, S. 162. Vgl. Brandstetter 2007.

5 Krauß 2020, S. 163.

6 Ebd.



Abb. 5: Jacky-Oh Weinhaus. Foto: Maximilian Pilling, Berlin.

weisen. Die Erwähnung eines Repertoires sowie die Bezugnahme auf «Vorgängiges» lassen aufhorchen: Dass in einem kollektiven Gedächtnis, ähnlich wie bei der Bedeutungsgenese vestimentärer oder linguistischer Zeichen, vermutlich so etwas wie an Prostitution erinnernde Posen existieren, lässt sich exemplarisch bereits anhand des um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert erschienenen Gedichts *Die Chansonette* von Franz Hessel zeigen, in dem das lyrische Ich, eine als weiblich markierte Künstlerin, «fleißig die übelsten Chosen, Kokottengebärden und *Nuttenposen*»⁷ übt.

Warum ist zu behaupten, Kostümierungen, Sprechakte, Posen, Orte etc. erinnern uns in selbstverständlicher Weise an Prostitution? Diese Identifizierung von «kulturellen Codes» nach Krauß, die, auf die Belange vorliegender Arbeit angewendet, auf Prostitution verweisen, ließe sich dieser Frage folgend weiterhin allgemeiner auch mit anderen theoretischen Modellen fassen. Beispielsweise sind sämtliche Erkennungskriterien, die im Drag potenziell auf das Kollektivsymbol der Prostitution hindeuten,

7 Hessel 2013, S. 167. Hervorhebung des Verfassers.

mit dem begrifflichen Konzept des ›Habitus‹ zu paraphrasieren. Davon ausgehend, dass Verhalten, Sprachhandlungen und im erweiterten Sinne Kostümierungen existieren, die für Prostitution als ›typisch‹ gelten, kann von einem ›Prostitutionshabitus‹ gesprochen werden. Kokettieren mit vestimentären, linguistischen, gestischen etc. Zeichen sowie mit weiteren Merkmalen, die das Assoziationsfeld der Prostitution öffnen und auf ein mit ihr korrelierendes cisheteronormatives Blickregime verweisen, wäre demnach auch als Spiel mit einem Prostitutionshabitus zu verstehen.

4.1 Habitus-Konzepte

Der Habitus-Begriff findet seit Aristoteles als Fachterminus in differenzierten Lesarten und wissenschaftlichen Disziplinen seine Anwendung. Ihm liegt das Prinzip der Zuordnung von individuellen Handlungsweisen in Kategorien zugrunde. Das in den Sozialwissenschaften insbesondere von Pierre Bourdieu geprägte Konzept ist etwa als kulturspezifisches Benehmen oder Gebaren, das auf internalisierte Modi des Sozialverhaltens sowie auf verinnerlichte, erlernte Wahrnehmungsmuster zurückgreift, zu erklären. Nach Bourdieu stellt der Habitus eine «Erzeugungs- und Ordnungsgrundlage für Praktiken und Vorstellungen»⁸ dar. Die mit dem Habitus einhergehenden Verhaltensrepertoires und Rezeptionsweisen sind kollektiv von Sozialisierung geprägt und gelten damit als beständig, was zuweilen als deterministisch kritisiert wird. Oft ist Habitus-Begriffen zudem eine zu beanstandende genderbinäre oder klassistische Logik inhärent.⁹ Der Habitus gilt als durch den sozialen Raum erworben, somit nicht als ›naturegegeben‹ oder angeboren und erzeugt sich durch sein In-Erscheinung-Treten ständig neu, was wiederum dazu führt, dass er soziale Verhältnisse fortsetzend und sich selbst konstituierend mitprägt. Individuelle Verhaltens- und Wahrnehmungsweisen werden so regelhaft, erwartbar und kategorisierbar. Einen vertieften Einblick in das Konzept geben Beate Kraus und Gunter Gebauer, die den Habitus unter anderem als Ineinandergreifen von subjektiven und sozialen Strukturen bezeichnen: «In den Habitus sind die Denk- und Sichtweisen, die Wahrnehmungsschemata, die Prinzipien des Urteilens und Bewertens eingegangen, die in einer Gesellschaft am Werk sind.»¹⁰ Mit Bourdieu benennen sie den Habitus auch als «das Körper gewordene Soziale»¹¹ oder als Inkorporierung von historisch und sozial Tradiertem:

Dieser Operator ist Produkt der Geschichte eines Individuums, geronnene Erfahrung und damit nicht nur *modus operandi*, sondern auch *opus operatum* (ein Produkt, ein Werk, etwas Hergestelltes); er ist verinnerlichte, inkorporierte Geschichte; in ihm wirkt die ganze Vergangenheit, die ihn hervorgebracht hat, in der Gegenwart fort – allerdings um den Preis des Vergessens. Der Entstehungszusammenhang des Habitus, die sozialen Bedingungen,

8 Bourdieu 1993, S. 98.

9 Vgl. Kraus/Gebauer 2017, S. 51–53; Gebauer 2017.

10 Kraus/Gebauer 2017, S. 5.

11 Bourdieu/Wacquant 1996, S. 161.

die ihn hervorbrachten, damit aber auch das Bewusstsein vom Gewordensein dieser «zweiten Natur», sind in der Selbstverständlichkeit der von ihm erzeugten Praxis untergegangen.¹²

Aus einer theaterwissenschaftlichen und genderkritischen Perspektive bedient sich auch Hochholdinger-Reiterer Bourdieus Habitus-Konstrukt und bringt es, und das ist besonders der vorgestellten Auswahl des erstgenannten Erkennungsmerkmals dienlich, mit dem noch näher auszuführenden Begriff der «Geschlechterkostümierungen»,¹³ die sie als «Zitate männlicher wie weiblicher Habitus, erzeugend gleichermaßen wie erzeugte»,¹⁴ benennt, in Verbindung. Obwohl sich Hochholdinger-Reiterer in dieser Studie vor allem auf theaterhistorische Beispiele des 18. Jahrhunderts bezieht, lässt sich folgende Passage auf den Untersuchungsgegenstand vorliegender Arbeit übertragen:

Der Habitus, der sich in «Scheinformen der Selbstverständlichkeit» [...] äußert, lässt die Geschichte, die ihn hervorgebracht hat, vergessen. Theater verfügt über das Potenzial, dieses Vergessen zu unterwandern, indem gerade die sozialen und geschichtlichen Bedingungen, die den Habitus strukturieren, in den Darstellungen sichtbar und beobachtbar gemacht werden.¹⁵

Ähnlich wie es Hochholdinger-Reiterer für ihren Theaterbegriff festhält, verfügen Drag-Performances in hohem Maße über exakt dieses Potenzial, sowohl sozioökonomische als auch historische Bedingungen eines auf die Bühne gebrachten Prostitutionshabitus auszustellen und somit zu unterwandern. Die teils überdeutlichen prostitutiven Verweise legen das Artifizielle, das sozial Konstruierte eines entsprechenden Habitus unverhohlen offen, erzeugen jenen aber gleichzeitig immer wieder neu und setzen ihn fort. Das Kokettieren mit dem, was hier Prostitutionshabitus genannt wird, rekurriert letztlich auf etwas Vorgängiges, das es in den folgenden Kapiteln herauszuschälen gilt. Dabei sind die Erkennungskriterien Kostümierung und Sprache als zwei zweckgerichtete Erkennungskategorien anzusehen, die eng mit einem Habitus-Begriff verzahnt sind.

4.2 Kostümierungsbegriffe

Die offenkundigsten Zeichen im Drag zu identifizieren, fällt nicht schwer: Eindeutig sind dies Maske und Kostüm der Performer*innen. Zumindest unter diesen beiden Gesichtspunkten sollte inzwischen anerkannt sein, dass Drag nicht als «niedere» Form darstellender Künste zu betrachten ist, da die Kunstfertigkeit so mancher Performer*innen das Niveau der Kostüm- und Maskenbildung großer institutionalisierter Theaterhäuser oder der Filmindustrie erreicht hat. Diese für Drag-Performances konstitutiven Elemente bloß auf das im Aufführungskontext stehende

12 Krais/Gebauer 2017, S. 6. Hervorhebung im Original.

13 Hochholdinger-Reiterer 2014a, S. 68.

14 Ebd. Vgl. ebd., S. 58–68.

15 Ebd., S. 65. Hochholdinger-Reiterer bezieht sich hier auf Bourdieu 1993, S. 105.

Bühnenkostüm der Performer*innen an sich beziehungsweise auf ein reines Theatermittel zu reduzieren, wäre unzureichend. Vielmehr ist hierfür auf den komplexen Begriff der <Kostümierung> nach Beate Hochholdinger-Reiterer zu verweisen. Ihr Kostümierungskonzept, das sie vom in diesen Zusammenhängen oft fruchtbar gemachten Maskeraden-Begriff¹⁶ abgrenzt, trägt umfassende theaterwissenschaftliche, aber auch gender- und sozialwissenschaftliche Diskurse in sich:

Der Begriff der Kostümierung nun verbindet konkret Theaterpraktisches mit Theoretischem und ist für meine Fokussierungen geeigneter als der Maskerade-Begriff, da mit Kostümierung sowohl die bewusste Erzeugbarkeit verschiedener Geschlechter im theatralen Kontext als auch die Strategien der Verschleierung und ein – aus der Soziologie stammender – umfassender Begriff von (Lebens-)Haltung (im Sinne von Habitus) konnotiert sind.¹⁷

<Kostümierung> ist folglich als paradigmatisches Kollektivum verschiedener semantischer und disziplinärer Begriffsebenen lesbar und erweist sich gerade für die Beschreibung von Drag-Performances als dienlich, da hier die Kostümierung sowohl als theaterpraktisches Mittel als auch im Hinblick auf die bewusst-strategische «Erzeugbarkeit verschiedener Geschlechter» vermutlich als einer der bedeutsamsten Diskursgegenstände zu betrachten ist. Trotz durchlässiger Grenzen der Bedeutungsebenen lässt sich die Kostümierung wie folgt einordnen:

1. Kostümierung als äußeres Mittel theatraler Ereignisse beziehungsweise als Konzept zur Betrachtung von Ausstattungs- oder Bekleidungsfragen im erweiterten Sinne (inkl. Ergänzungen wie Maske, Perücken, Requisiten etc.): Wie zu zeigen ist, stellen die handwerkliche Herstellung sowie die Beschaffungsweisen von Kostümierung in der Praxis zeitgenössischer Drag-Performances einen bedeutsamen Virtuositätsparameter dar. Für das Theater sind Bekleidungsfragen historisch eng mit Gesellschafts- und entsprechenden Kleiderordnungen verknüpft, waren immer wieder unterschiedlichen Prinzipien und Reglementen unterworfen und hatten ästhetische Auswirkungen auf Spielvorlagen und Spielstile.¹⁸

2. Kostümierung als bedeutsames Mittel der Behauptung oder Hervorbringung von Gender innerhalb und auch außerhalb des theatralen Ereignisses: Der Gedanke der Genderidentität als performative Leistung wohnt dem szenischen Vorgang historisch betrachtet schon seit der Antike inne, da Frauen*rollen zunächst und für lange Zeit für männliche Schauspieler konzipiert waren. Nach Hochholdinger-Reiterer ist daher jedes auf einer Theaterbühne zur Darstellung gebrachte Geschlecht eine Behauptung:

Im fiktionalen Rahmen des theatralen Ereignisses, so scheint es, sind die Grenzen biologischer Geschlechter nicht existent; das Hauptaugenmerk liegt auf der Erzeugung symbolischer Geschlechtlichkeit. Allen theatralen Formen ist die Kontingenz der Geschlechter

16 Vgl. Kreuder 2014b.

17 Vgl. Hochholdinger-Reiterer 2014a, S. 49.

18 Vgl. ebd., S. 51.

inhärent: offensichtlich in sogenannten *travesti*-Rollen, sichtbar im antiillusionistischen, verhüllt im Illusionstheater.¹⁹

Die Kostümierung erweist sich als probates Analyseinstrument, weil sich «der Behauptungscharakter der theatralen Geschlechterdarstellung [nirgendwo] offensichtlicher aus[spricht] als in der gewählten Kostümierung».²⁰ Bis in die Gegenwart stellt die Kostümierung somit eines der wesentlichsten Mittel gendernonkonformer Besetzung dar. Dieses fundiert größtenteils auf einem binären und essenzialistischen Geschlechtermodell: «Nicht von ungefähr gehören Verkleidungs- und Geschlechtertauschmotive zu den funktionabelsten theatralen Praktiken der Komödie. [...] Das Kostüm erzeugt in einem ganz konkreten Sinn Körper, Geschlecht, Stand und Spielstil.»²¹

Im Hinblick auf Bekleidungsfragen oder Kleiderordnungen basieren entsprechende Gender-Vorstellungen sowohl im theatralen als auch im außertheatralen, gesellschaftlichen Kontext hauptsächlich auf einer binären Denkart.²² Eine Analogiebildung von theatralen Kostümierungspraktiken zum Behauptungscharakter von Gender als sozial und diskursiv hervorgebrachtes Konstrukt ist einleuchtend (nicht von ungefähr bediente man sich nach Hochholdinger-Reiterer in den Gender Studies theaterwissenschaftlicher Begrifflichkeiten wie ‚Geschlecht als Aufführung‘, ‚Geschlecht als Inszenierung‘ oder als Analysekatgorie ‚mit performativem Charakter‘). Kostümierungsfragen des szenischen Vorgangs reflektieren ein prinzipielles Verständnis von Bekleidungsordnung, in der nach wie vor besonders eine auf Zweigeschlechtlichkeit basierende sexuelle Konnotation ausschlaggebend ist. Gemäß Modetheoretikerin Anne Hollander

wird die in der Öffentlichkeit getragene Bekleidung von Erwachsenen schließlich zu einer reziproken sexuellen Geste in einer generell zweigeschlechtlichen Welt. Die zur Zeit weit verbreitete Aufregung über Transvestismus zeigt nur, wie fest wir immer noch an die symbolische Trennung der Bekleidung von Männern und Frauen glauben, obwohl sie sich doch zu vielen Gelegenheiten gleich anziehen.²³

Sowohl Kleidermode als auch die im szenischen Vorgang verwendete Kostümierung sind als genderbinäres Bekleidungssystem zu verstehen, bei dessen Gebrauch man stets Gefahr läuft, das vestimentäre Grundrecht zu missachten, «nicht mit seinem äusseren Erscheinungsbild als (passives), für etwas anderes stehendes Gesamtzeichen von Dritten missbraucht und zu Zwecken männlich-patriarchalischen Machtverhältnissen instrumentalisiert zu werden».²⁴ Drag-Performer*innen ist hier folglich ein gewaltiges Störungspotenzial zu attestieren, da sie genderbezogene Identitätsvorwürfe auch qua Kostümierung einerseits potenzieren, andererseits subversiv unterlaufen.

19 Ebd., S. 13. Hervorhebung im Original.

20 Ebd., S. 51.

21 Ebd.

22 Vgl. ebd., S. 13.

23 Hollander 2014, S. 142.

24 Şahin 2012, S. 23.

3. Kostümierung, nach Hochholdinger-Reiterer verstanden als über das Bühnengeschehen hinausreichende «Geschlechterkostümierungen»,²⁵ die auf die bereits erwähnte Denkfigur des Habitus Bezug nimmt. In Drag-Performances kann der dargestellte Habitus weiterhin als überhöhtes Zitat der außertheatralen «Realität» verstanden werden. Wie gezeigt, ist hierbei gerade Drag das Potenzial einzuräumen, intendiert durch Offenlegung der in der theatralen Rahmung hervorgebrachten, aber eben auch auf die außertheatrale Konstruktionsleistung von Gender hinzuweisen:

Geschlechterkostümierungen sind Zitate männlicher wie weiblicher Habitus, erzeugend gleichermaßen wie erzeugte. Für den (zeitlich wie räumlich) beschränkten Raum einer Aufführung wird eine Auswahl getroffen, solcherart die generierende Arbeit des Habitus nachvollziehend und im Sinne «vorgeahmter Modelle» [...] wirksam werdend. Mit dem Begriff der Kostümierung wird die zentrale ästhetische Differenz zu den Habitus benennbar, die die Schauspielenden sowohl mitbringen als auch als *hexis* mit ihren Rollengestaltungen erzeugen.²⁶

Wenn wir uns fragen, warum gewisse Kostümierungen überhaupt an Prostitution erinnern (sollen), wäre dies zum Beispiel nach Gertrud Lehnert, Alicia Kühl und Katja Weise mit Joanne Entwistles Konzept des «implizite[n] Wissen[s] der Mode»²⁷ erklärbar, wofür auch sie den Habitus-Begriff fruchtbar machen. Wissen über Mode sei nicht rein begrifflich festzuhalten, sondern stets als «räumlich, ästhetisch, sinnlich wahrnehmbar, verkörpert und performativ»²⁸ zu betrachten, als «die Anwesenheit von Körpern in Räumen, die wahrnehmen und wahrgenommen bzw. erfahren werden; es ist die Aus- und Aufführung bestimmter Praktiken an spezifischen Orten, die Verkörperung eines Habitus».²⁹

Das ausgewählte Konzept der Kostümierung nach Hochholdinger-Reiterer trägt den Habitus-Begriff bereits in sich. Letztlich stellt auch das in dieser Arbeit im Fokus stehende Kokettieren mit prostitutiven Merkmalen ein szenisches Darstellen eines gewissen Habitus dar. Wenn im Folgenden von «Kostümierung» die Rede ist, sind jeweils sämtliche genannten und noch zu nennenden Bedeutungsebenen des Begriffs mitzudenken. Der Semiose von mutmaßlich an Prostitution erinnernder Kostümierung wird im Kapitel 4.6 Rechnung getragen. Diesem gehen folgende Ausführungen voraus, die den Fokus vorerst auf die zuvor als erste Bedeutungsebene des Kostümierungsbegriffs bezeichnete Variante legen: Kostümierung als äußeres Theatermittel und dessen handwerkliche Herstellungs- beziehungsweise Beschaffungsweise. Wie zu zeigen ist, erweist sich dabei ein Exkurs zu Fragen nach kultureller Aneignung sowie nach sogenannten Globalisierungstendenzen als zentral.

25 Hochholdinger-Reiterer 2014a, S. 13.

26 Ebd., S. 68. Hervorhebung im Original.

27 Lehnert/Kühl/Weise 2014b, S. 180. Vgl. dazu Entwistle 2014.

28 Lehnert/Kühl/Weise 2014b, S. 180.

29 Ebd.

4.2.1 «An der eigenen Karriere schneiden»³⁰ – Kostümierung als handwerkliche Praxis

Im in dieser Arbeit betrachteten Materialkorpus gelten Drag-Performer*innen meist als freischaffende Künstler*innen, die ihre Kostümierung selber (her)stellen oder besorgen (müssen). Hierbei geht es nicht nur um die Besorgung von Bühnenkostümen, sondern um das kunstfertige Gestalten von Perücken oder Kopfschmuck, das aufwendige Herstellen der Maske (bis zu Bodypainting) sowie das Manipulieren am eigenen Körper. Dieses kann in einzelnen Fällen sogar bis zu permanenten kosmetischen oder ästhetisch-chirurgischen Eingriffen führen. Der Aufwand ist für einige Drag-Performer*innen immens und erfordert Virtuosität. Der Vorgang der Kostümierungsherstellung ist deswegen bereits als wesentlicher Teil der Drag-Performance an sich auszumachen. Zum Repertoire von handwerklichen Drag-Kostümierungstechniken lassen sich aus der Analyse des untersuchten Materials folgende Teilschritte³¹ zusammenfassen:

- Das Nähen von Auftrittskostümen oder das textilwerkliche Umformen handelsüblicher Bekleidung erweist sich als wesentlichster Bestandteil einer kompletten Drag-Kostümierung.³²
- «Painting», «baking» oder «beating the face» bezeichnet das Schminken beziehungsweise die Herstellung der Gesichtsmaske (und oftmals eines Dekolletees), wobei besonders auf perfekte Konturschattierungen («shading», «contouring») Wert gelegt wird. Wie gezeigt, gehen die Maskenkonzepte teilweise über die Idee von Hyperfeminität und -maskulinität hinaus und orientieren sich an bildender Kunst, Tieren, Technologie oder Fantasiewesen. Gelegentlich werden Hilfsmittel wie künstliches Gebiss («pageant-flipper»), Kontaktlinsen, Modellerwachs oder Latex eingesetzt. Häufig stellt das sogenannte «concealing/hiding» der Augenbrauen oder «brow blocking» eine wesentliche Grundlage der Gesichtsmaske dar. Die eigenen Augenbrauen werden dabei oft abgeklebt und versteckt, um Brauen auf künstliche Weise höher auf der Stirn anzusetzen.³³
- «Wig styling» bezeichnet das kunstfertige Frisieren ausgefallener Haartrachten, meistens mithilfe von Perücken und Fremdhaarteilen. Viele Drag-Performer*innen haben das Ziel, gerade den Haaransatz an der Stirn so realitätsnah wie möglich zu gestalten (mithilfe sogenannter «lace front wigs»),

30 Zwischentitel in: Tunten lügen nicht. Regie: Rosa von Praunheim, DE 2001, 90 Min.

31 Betreffend Herstellung der Kostümierung ist unter Drag-Performer*innen oft ein soziolektales Vokabular für einzelne Teilschritte festzustellen. Es zeichnet sich durch zunehmende Dominanz von Anglizismen aus. Vgl. dazu Kap. 5.1.3.

32 Berühmte und ökonomisch sehr erfolgreiche Drag-Performer*innen arbeiten mittlerweile mit Kostümbildner*innen zusammen, die speziell für sie Auftrittsgarderoben entwerfen (zum Beispiel Marco Marco mit Marco Morante).

33 Sowohl die handwerkliche Technik als auch die Terminologie des «shading» und «contouring» haben besonders in den 2010er-Jahren durch prominente Vertreter*innen wie Kim Kardashian Eingang in die Make-up-Industrie sowie die Populärkultur (zum Beispiel in Make-up-Tutorials auf Youtube) gefunden. Es sind dies Techniken, die im Drag schon lange zuvor angewendet und perfektioniert wurden. Vgl. Rodolfo 2018; Vogel 2020.

obwohl Struktur, Farbe, überproportionale Größe vieler Frisuren eindeutig auf ihre Künstlichkeit verweisen.

- Die Begriffe ‹tucking› und ‹binding› bezeichnen Techniken, die besonders mit dem Tragen kurzer oder eng anliegender Kleidung in Verbindung stehen. Primäre und sekundäre Geschlechtsmerkmale werden hierbei oft mit starken Klebe- oder Isolierbändern manipuliert und fixiert, sodass sie selbst bei herausfordernden tänzerischen Einlagen der Performer*in unbeweglich bleiben und keine sichtbaren Abdrücke bilden.³⁴
- ‹Padding› bezeichnet das Herstellen einer übersteigerten, teils irrealen, genderkonnotierten Körpersilhouette am Torso sowie an Gesäß und Beinen. Dabei setzen viele Drag-Performer*innen unter der Kleidung Schaumstoffpolster zur optischen Veränderung ihrer Proportionen ein. Weiterhin kommen gelegentlich Aufsätze aus Silikon (zum Beispiel ‹breastplates›) zum Einsatz oder Körperteile werden durch Schminktechniken oder das Tragen von Kompressionswäsche simuliert.
- ‹Cinching› bezeichnet das Erzeugen einer möglichst schmalen Taille gemäß einem weitverbreiteten Schönheitsideal. Hierbei kommen Korsetts, Miederwäsche, Gürtel etc. zum Einsatz.³⁵

Anhand dieser gewisslich unvollständigen Liste ist deutlich zu erkennen, dass der handwerkliche Aufwand, den viele Drag-Performer*innen bezüglich Kostümierung betreiben, beträchtlich ist und sich insbesondere durch autodidaktische Verfahren manifestiert. Weiterhin muss deutlich festgehalten werden, dass es eine nicht zu vernachlässigende Anzahl Performer*innen gibt, die sich den genannten Techniken und einem damit einhergehenden Virtuositätsbegriff widersetzen und bewusst auf sie verzichten oder intendiert subversiv-kritisch auslassen, um auf ihre Künstlichkeit oder Verortung außerhalb einer Genderbinarität zu verweisen. So ist beispielsweise das absichtliche Demonstrieren der eigenen Gesichts- oder Körperbehaarung bei im Übrigen hyperfeminin konnotierter Kostümierung ein oft anzutreffendes Mittel. Der Kunstfertigkeit beim Herstellen der Kostümierung sind letztlich keine Grenzen gesetzt. Aufwand, Virtuosität oder Professionalität der Kostümierungsgenese variieren je nach Performer*in immens. Ein gewichtiger Teil von Drag-Performances realisiert sich dabei bereits in der handwerklichen Aneignung der Drag-Persona. Dieses ‹putting in drag› kann je nach Auftritt mehrere Stunden dauern. Der Akt der Kostümierungsherstellung wird teilweise ausnehmend zelebriert und könnte bereits als Drag-Performance betrachtet werden. Als illustratives Beispiel ist die Straßenperformance *Straßenschminken mit Jurassica und Wein-*

34 Der unkommentierte Fokus auf Praktiken wie ‹tucking› und ‹binding› wäre zu problematisieren, da sie zum Beispiel auch außerhalb von Drag wichtige Passing- und sogar Überlebensstrategien von trans Personen darstellen können, womit auch medizinische Fragen einhergehen. Eine Bloßstellung gerade dieser Praktiken ist in gewissen Zusammenhängen als diskriminierend oder als gewaltvoller Akt anzusehen.

35 Wissenschaftliche Studien über Kostümierungstechniken im Drag existieren noch keine. Barrett gibt eine kurze Einführung in die entsprechende Terminologie, bezieht sich dabei allerdings auf ein äußerst eingeschränktes Drag-Verständnis im Sinne von ‹female impersonation›. Vgl. Barrett 2017, S. 36 f.

haus³⁶ zu nennen: Jurassica Parka und Jacky-Oh Weinhaus setzten sich auf dem Gehsteig in der Nähe des Berliner Nollendorfplatzes gegenüber an einen Schminktisch und demonstrierten den Passant*innen die für die Kostümierungsherstellung nötigen Einzelschritte bis zur kompletten Verwandlung von den Zivilpersonen zu den Drag-Performer*innen: «Hallo, wir machen Straßenkunst, Sie dürfen gern spenden, wenn Sie möchten.»³⁷

Über die Art und Weise, wie das Wissen über die virtuose Kunstfertigkeit des <putting in drag> von Performer*in zu Performer*in tradiert wird, ist noch wenig festgehalten. Farrier widmete sich dieser Frage 2017 in einem Aufsatz und stellt zur Disposition, wie Techniken des Drag überhaupt eingeübt oder trainiert werden, wobei er in der zunehmenden Nutzung der DSM eine bedeutsame Zäsur feststellt.³⁸ Bis anhin ist nicht nur für ihn oft zu beobachten, wie gewisse Drag-Performer*innen auf ihre Kolleg*innen, die in den gleichen Lokalitäten auftreten, mit teils ironischen und teils ernst gemeinten Benennungen aus dem Wortfeld weiblich konnotierter Verwandtschaftsverhältnisse referieren: Ausdrücke wie <drag mother>, <drag daughter>, <sisters> oder ganze pseudogenealogische Bezeichnungen, die auf familiäre Strukturen oder Stammbäume wie das Berliner *House of Shame* von Chantal verweisen, werden sowohl in der deutsch- wie auch in englischsprachigen Communitys oft verwendet. Sie deuten darauf hin, dass Wissen über Kostümierung (aber auch über andere Virtuositätsparameter) individuell von Performer*in zu Performer*in mündlich und praktisch weitergegeben wird. Diese Überlieferung ist so zu verstehen, dass unerfahrenere Performer*innen ihre Kompetenzen von kenntnisreichen Kolleg*innen aus derselben Community erlernen und dieses Wissen folglich lokal gebunden und traditionell entstanden ist. Sogenannte Mütter, Tanten, Schwestern etc. scheinen neuen Drag-Performer*innen Unterweisungen hinsichtlich Kostümierung und Repertoire zu geben und vertreten somit ein Verständnis von Meistertum, das als Investition in die eigene Community oder eben in die eigene <Familie>, in diesem Sinne zu verstehen als «kulturelle, neue Ausarbeitung von Verwandtschaft, [...] außerhalb des Privilegs der heterosexuellen Familie»,³⁹ zu interpretieren ist. Dabei geht der Gedanke der LGBTIQ*-Community als familienähnlicher Entwurf zweifellos über Kostümierungspraktiken für Drag-Performer*innen hinaus. Für viele marginalisierte Gruppen gilt, dass Wissen über Diskriminierungs- und Gewalterfahrungen sowie Strategien zu ihrer Bewältigung innerhalb der eigenen Familie verhandelt und tradiert werden können. LGBTIQ*-Personen finden in ihren herkunftsfamiliären Strukturen des Öfteren eine konträre Situation vor, da dort kein solches gemeinsames Wissen über diese Erfahrungen vorhanden ist, sondern sich Verwandte im misslichsten Fall teilweise als Teil einer queerfeindlichen oder LGBTIQ*-feindlichen Realität erweisen. Im Gegensatz zu <subkulturellen> Infrastrukturen anderer marginalisierter Fremdgruppen sind

36 «Straßenschminken mit Jurassica und Weinhaus». Regie: Jurassica Parka, Motzstraße Berlin, 3. 6. 2020.

37 Jacky-Oh Weinhaus in «Straßenschminken mit Jurassica und Weinhaus», 3. 6. 2020, 00:01:35.

38 Vgl. Farrier 2017.

39 Butler 2017b, S. 193.

queere Räume deswegen oft solche, die man nicht mit den Eltern gemeinsam betritt, sondern explizit ohne diese, oft sogar gegen deren Willen oder ohne deren Wissen. Diese Räume müssen familiäre Funktionen von Geborgenheit und Angenommensein nicht nur ergänzen, sondern oft komplett ersetzen. Die Aufklärung darüber, wie die Welt aussieht, welchen Platz man darin einnehmen kann usw. geschieht hier oft nicht ergänzend zu den ideologischen Vorgaben aus der Herkunftsfamilie, sondern muss deren ideologische Prägungen oft erst einmal beseitigen und durch gegenteilige ersetzen. Queere Sozialisation ist zumindest in Teilen häufig anti-familiär, zumindest aber außer-familiär. [...] Während geteilte außerfamiliäre Diskriminierungserfahrungen anderswo oftmals dazu führen, Familienmitglieder umso enger zusammenzubringen, führen die einsamen Diskriminierungen, die queere Kinder und Jugendliche innerhalb ihrer Familien erfahren, häufig zum Gegenteil. Bis heute sind dramatisch viele queere Biografien von familiären Brüchen geprägt statt von Solidaritätserfahrungen. Viele queere Menschen finden ihren Weg nicht mit der Familie, sondern trotz der Familie – und allzu oft ohne sie.⁴⁰

Bezüglich Wissensvermittlung unter Drag-Performer*innen sieht Farrier außerdem überzeugende Parallelen zu anderen nicht institutionalisierten theatralen Praktiken, wie beispielsweise zu Zirkusdynastien:

This kind of exchange of performance training and skill in what has an appearance of a family structure [...] might form a feral pedagogy, whilst also mirroring family exchanges in other popular forms of performance, particularly circus entertainment families, who reproduce their skills within a family set up [...]. These flows of skills are specifically located.⁴¹

Das in Kapitel 2.8 erwähnte Aufkommen digitaler sozialer Medien führte gemäß Farrier zu einer regelrechten Explosion an Beiträgen, in denen Drag-Performer*innen ihre Kompetenzen hinsichtlich Herstellung ihrer Kostümierungen einer sich internationalisierenden Drag-Community präsentieren können. Mittlerweile existieren Tausende Anleitungen, sogenannte Tutorials, in denen abzuschauen ist, wie virtuosos Nähen, «beating», «padding», «tucking» etc. gelingt. Weiterhin führte die international kommerziell äußerst erfolgreiche amerikanische Drag-Castingshow *RuPaul's Drag Race* (RPDR) auch außerhalb der LGBTIQ*-Community zu bestimmten Vorstellungen davon, wie «professionelle» Drag-Performances auszusehen haben. Das ursprünglich lokal und im queeren Sinne «familiär» tradierte Wissen über Drag-Techniken gelangt somit über die regionalen Communities hinaus – bis in die Massenmedien, in denen Drag-Performer*innen in Bezug auf Kostümierung als Expert*innen, beispielsweise für besonders virtuosos Make-up, rezipiert werden.⁴²

40 Vgl. fink 2020.

41 Farrier 2017, S. 177.

42 Zum Beispiel im YouTube-Video «Drag-Queen-Make-Up-Anleitung – Schritt für Schritt verwandeln – Candy Crash, Drag Queen», 4. 10. 2019, www.youtube.com/watch?v=pjAjfW1jbGk, 7. 8. 2020.

4.2.2 Zum US-amerikanischen Duktus

Gewisslich erweist sich die zuvor beschriebene medial bedingte Sichtbarmachung einer bis anhin überaus nischenhaften Kunstform hinsichtlich Diversität und Kreativität der Performances sowie Akzeptanz als vorteilhaft: Neue Formen der Drag-Kunst entstehen und vermischen sich mit lokalen Praktiken.⁴³ Andererseits ist auffällig, so die zunehmende Kritik, dass sich die medial vermittelten Kostümierungstechniken international ähneln und sie mittlerweile besonders vom Duktus der US-amerikanischen Drag-Kultur überlagert werden. Folglich korreliert diese ‚Globalisierung‘, die durch DSM durchaus auch in zahlreichen anderen Kunstformen festzustellen ist, mit einer sehr kritischen, postkolonialen Auseinandersetzung, welche diese assimilierenden Vorgänge problematisiert.⁴⁴

Es sind nicht nur die gegenwärtig im Drag populärsten Kostümierungstechniken, die aus der US-amerikanischen, genauer aus der sogenannten New Yorker Ballroom-Szene ab den 1960er-Jahren Eingang in ein mutmaßlich ‚globalisiertes‘ Drag-Verständnis gefunden haben, sondern gleichfalls Tanzbewegungen, Slang etc.:

[T]he «house/ball community», is a community and network of Black and Latina/o women, men and transgender women and men who are lesbian, gay, bisexual, straight and queer. The Black and Latina/o queer members of this community use performance to create an alternative discursive terrain and a kinship structure that critiques and revises dominant notions of gender, sexuality family, and community.⁴⁵

Auch der familiäre Strukturen implizierende Begriff der ‚houses‘ ist historisch wahrscheinlich auf dieses ganz spezifische theatrale Phänomen der Ballrooms zurückzuführen. So handelt es sich nach Krauß beim Entstehen dieser Häuser um ein Phänomen ebendieser Ballroom-Szene, wobei viele zunächst die Namen – hier ein bedeutungsvoller Zusammenhang mit Kleidung – bekannter und für die Mitglieder aus meist prekären sozioökonomischen Verhältnissen unerschwinglicher Luxusmodemarken trugen, «wie beispielsweise House of St. Laurent, House of Myake-Mugler oder House of Vuitton».⁴⁶ Diese Strukturen galten besonders afro- und lateinamerikanischen LGBTIQ*-Jugendlichen, die von ihren Familien verstoßen wurden, als Ort der

43 Vgl. Gudelunas 2017.

44 Zur Reflexion des Begriffs des ‚Postkolonialen‘: Die ständige und weitverbreitete Verwendung verschiedener ‚post‘-Begriffe signalisiert die zuhauf und bei weitem nicht nur im theaterwissenschaftlichen Kontext kritisierte Idee vom linearen historischen Fortschritt. Diese Kritik ist zu begrüßen, da sie die Problematik entfaltet, wie bestimmte zeiträumliche Logiken immer wieder reproduziert, zentralisiert und legitimiert werden. Gleichzeitig erweist es sich als schwierig, andere Begrifflichkeiten fruchtbar zu machen. Kurz: Wie ist machtkritisch mit ‚post‘-Begriffen umzugehen? Selbst in die Kritik, hier am Begriff des ‚(Post-)Kolonialismus‘, scheint sich wieder eine Fortschritts- und Überwindungsdenkbeziehung einzuschleichen, die das angeblich weniger Fortgeschrittene benötigt, um sich als ‚Speerspitze des Fortschritts‘ zu imaginieren. Vgl. Hall 2013.

45 Bailey 2011, S. 367. Vgl. Grundmeier/Krauß 2018; Krauß 2020; McIntyre 2017.

46 Grundmeier/Krauß 2018, S. 101.

Zuflucht und des Schutzes vor Diskriminierung, Hasskriminalität, Drogen, Wohnungslosigkeit, Armut und «erfüllten somit in der damaligen Ballkultur eine (lebens-) wichtige soziale Funktion».47 Krauß gibt als Tanzwissenschaftlerin einen aufschlussreichen Überblick über die Ballroom-Szene, indem sie Kostümierung im Kontext der Tanzpraxis des Voguing und des Posierens auf Catwalks verhandelt:

Die in Harlem entstehende Ballkultur ist gekennzeichnet durch ihren Wettkampfcharakter, exzentrische oder glamouröse Kostüme sowie expressive Posen. [...] Ein Laufsteg dient als Bühnenfläche, um den sich herum die Zuschauer versammeln und ihre Favoriten anfeuern. Gruppen treten tänzerisch gegeneinander an und werden von einer Jury bewertet. Die Jury und das Publikum tauschen ununterbrochen Blicke aus und sind die Instanz, die die «Realness» bewerten. Dabei bezeichnet Realness die Ähnlichkeit mit einem imaginären Idealbild aus der Gesellschaft. Diese Idealbilder spiegeln sich auch in den verschiedenen Kategorien wider.48

Diese Kategorien umfassen eine große und produktive Auswahl hegemonialer sozialer Normen, die, ähnlich wie Gender, gleichfalls als diskursive Konstrukte oder mit einem Habitus-Begriff beschrieben werden könnten. So demonstrieren die jeweiligen Akteur*innen zwar zum Beispiel in den Kategorien «Butch Queen» oder «Military Realness» ihre hypermaskulinsten oder in der Kategorie «Femme Queen Realness» ihre hyperfemininsten Kostümierungen, spielen aber auch in Kategorien wie «White Woman Realness», «Schoolboy/Girl» oder «Executive Realness» durch Kostümierung klassistische Idealbilder der insbesondere als weiß und bürgerlich konnotierten Vereinigten Staaten nach.49 Es ist zu problematisieren, dass gerade dieser komplexe US-amerikanische Duktus, der seine Ursprünge in den von Stigmatisierung, Rassismus und Armut geprägten afro- und lateinamerikanischen LGBTIQ*-Communitys der US-Großstädte findet, gegenwärtig international so viele Drag-Performances beeinflusst.50 Farrier hält hierzu fest: «As ever there is a politics here – young, white well educated queens claiming that the ball scene is their scene too smacks of colonisation and should be unpicked.»51

Nicht zu übersehen ist, dass gerade im Hinblick auf Kostümierung zahlreiche Elemente aus der Ballroom-Szene zunächst in den USA und im Anschluss weltweit

47 Ebd.

48 Ebd.

49 Im Film *Paris Is Burning* benennt Performer*in Pepper LaBeija diese Kategorien als Nachahmung des «great white way of living, or looking, or dressing, or speaking». Vgl. *Paris Is Burning*. Regie: Jennie Livingston, USA 1991, 78 Min. Zum vielschichtigen «realness»-Begriff und seiner problematischen Aneignung in nicht im Kontext der Ballrooms stehenden Drag-Performances vgl. Heller 2018.

50 Kritische und überaus umfassende Auseinandersetzungen mit «kultureller Aneignung» oder mit «Mainstreaming» künstlerischer Ausdrucksformen, die ihre Ursprünge in sogenannten Subkulturen oder «im Underground» finden, reichen bekanntlich weit über Betrachtungen zu Drag-Performances hinaus und beinhalten zahlreiche interdisziplinäre Diskurse. Zur Veranschaulichung sei hier auf zwei Betrachtungen verwiesen: Harrison 2009; Hahn 2011.

51 Farrier 2017, S. 184.

in zeitgenössische Drag-Performances eingeflossen sind. Auch die angesprochene Sendung RPDR, welche mittlerweile die international kommerziell erfolgreichsten Drag-Performer*innen hervorbringt, zitiert und kopiert die Ballroom-Szene ausnehmend stark und prägt somit einen sich als <globalisierend> wahrnehmbaren Duktus im Drag. In aller Deutlichkeit ist allerdings anzumerken, dass gerade RPDR nicht oder nur partiell Elemente der Ballroom-Kultur adaptiert, sondern sich jeweils explizit auf den entsprechenden Dokumentarfilm *Paris Is Burning* von Jennie Livingston im Sinne einer mediatisierten Zwischentappe bezieht, der den Kontext der Ballrooms in filmisch modifizierter Form verhandelt. So besteht ein Teil der von einer Jury zu bewertenden Performances in jeder Episode von RPDR aus dem Präsentieren der Kostümierung auf einem Laufsteg. Eingeleitet wird diese Sequenz jeweils mit der Phrase «Category is ...» – genau so, wie es der Ballroom-Moderator* («emcee») in Livingstons Film tut. Andere Elemente der Sendung, zum Beispiel die sogenannten «reading-challenges», werden sogar ausdrücklich mit Bezugnahme auf den Dokumentarfilm angekündigt: «In the grand tradition of <Paris Is Burning> it is time for some serious reading. Because reading is what? Fundamental!»⁵²

Die Verwendung von verschiedenen Ballroom-Elementen wie Slang, Aufführungspraktiken, aber auch Posen aus dem Tanzrepertoire des Voguing in RPDR ist als problematische kulturelle Aneignung von Inhalten einer höchst marginalisierten Personengruppe kontextualisiert worden. Dies auch, weil weder Hauptproduzent*in/Hauptjuror*in, Drag-Performer*in RuPaul Charles, noch andere Juror*innen oder Teilnehmer*innen faktisch aus der Ballroom-Kultur (aber aus der LGBTIQ*-Community) stammen. Am Beispiel der vielfachen Verwendung des «realness»-Begriffs in der Sendung illustriert Meredith Heller, dass die Akteur*innen in der Castingshow diese Inhalte mit dem Ziel einer kommerziell erfolgreichen Resonanz in der Mainstreamkultur kommodifizieren. Dafür werden Ballroom-Komponenten hegemonial erkennbarer gestaltet und entdramatisiert:

I argue that *Drag Race* has not only appropriated but also commodified ballroom products by stripping away their connection to institutionalized systems of injustice and intersectional methods of survival. When realness is used on *Drag Race*, it no longer highlights the contributions of non-cisgender performers, acknowledges the skill it takes a queer person to visually mimic heteronormativity, or articulates how deeply marginalized people define and achieve success. Only the parts that are most entertaining and least challenging for the largest swath of viewers remain in term.⁵³

52 RPDR All Stars (5. St., 1. Ep.). Regie: Nick Murray, USA 2020, 60 Min. Erstausstrahlung am 5. 6. 2020 auf VH1, 00:16:20. In einem Wettkampf treten alle Teilnehmer*innen gegeneinander an, und diejenige, die die Mitsstreiter*innen am kreativsten beleidigt («reading to filth» oder auch «throwing shade»), gewinnt.

53 Heller 2018, S. 139. Hervorhebung im Original.

Die zu bewertende Leistung der Castingshow-Teilnehmer*innen setzt sich aus verschiedenen <challenges> zusammen, etwa aus Kostümierungsherstellung, Tanz, Schauspiel, Playback-Gesang (Lipsync)⁵⁴ und komödiantischem Improvisationstalent. Die intertextuellen Referenzen auf US-amerikanische Popkultur und LGBTIQ*-Community, die Virtuosität der teilnehmenden Drag-Performer*innen sowie der selbstparodistische Umgang mit massenmedialen Phänomenen haben RPDR, «[i]n dieser Mischung aus heiligem Ernst und Persiflage»,⁵⁵ zu einer auch außerhalb der Community hochgelobten und preisgekrönten Sendung geformt. Zum Ende jeder Episode verkündet RuPaul eine Rangliste, dergemäß die mutmaßlich schwächste Performer*in den Cast verlassen muss. Neben RuPaul und den Stammjuror*innen werden episodewise Gäste in die Jury eingeladen, meist Prominente, die in der US-amerikanischen LGBTIQ*-Community populär sind (zum Beispiel Lady Gaga, Ricky Martin, Whoopi Goldberg, aber auch Politiker*innen wie die Kongressabgeordnete Alexandria Ocasio-Cortez oder die Sprecherin des Repräsentantenhauses Nancy Pelosi). Die Gewinner*in der Staffel erhält ein Preisgeld von 100 000 US-Dollar sowie diverse hoch dotierte Werbeverträge, etwa mit einem kalifornischen Make-up-Unternehmen.

Durch die seit der Premiere im Jahr 2009 stetig gewachsene Popularität der Sendung ist der RPDR-Kosmos zu einer großen Entertainmentindustrie angewachsen. Die dazugehörige Produktionsfirma World of Wonder Productions generierte mit zahlreichen Spin-off-Sendungen und -Serien, Podcasts, Produktplatzierungen, Drag-Festivals (*Dragcon by Rupaul*), Internetformate sowie Liveshows mit ehemaligen Teilnehmer*innen Gewinne im Multimillionen-Dollar-Bereich. Unstrittig ist, dass RuPaul momentan wohl als die einflussreichste und massenmedial präsenteste Drag-Performer*in der Welt bezeichnet werden kann und, neben den genannten problematischen Aspekten, sehr viel zur Sichtbarkeit von queeren Personen und ihren Geschichten beigetragen hat. Mit der Sendung korreliert gleichfalls ein sich ständig veränderndes und progressives Drag-Verständnis, da mittlerweile sowohl nonbinäre, trans, inter- als auch cis Personen als Kandidat*innen teilnehmen. Seit ihren Anfängen wendet sich RPDR verstärkt von einem zu eng gefassten, binaristischen Verständnis von Drag im Sinne von <female impersonation>, die ausschließlich von cis Männern* praktiziert werden dürfe, ab. Auch im deutschsprachigen Raum tätige Drag-Performer*innen wie Barbie Breakout wissen die Auswirkungen von RPDR durchaus zu würdigen:

Drag ist nicht mehr nur [n]achtclubtauglich. Wir haben plötzlich die Möglichkeit, im Fernsehen mitzumischen. Früher war das dann der «Mann im Kleid» als ultimative Comedy Punchline, darüber lachten alle gerne, dann waren wir gerne gesehen als die verrückte Freundin einer der Nebendarstellerinnen oder als tote Nutten im Kofferraum, aber für unsere Geschichten hat sich auch da niemand interessiert. Seit RuPaul's Drag

54 Beim Lipsyncing werden bekannte Hits aus der Popmusik in Vollplayback aufgeführt. Das parodistische Imitieren und Übertreiben der Originalvorlage ist dabei oft das Ziel. Diese Praxis gilt als eine der traditionellsten und typischsten Darstellungsformen von Drag-Performances und hat ihren Ursprung vermutlich in der <female impersonation> von als weiblich konnotierten Diven.

55 Daub 2019a.

Race so ein internationales Phänomen geworden ist, ist das anders. Wir sind plötzlich aufgefordert, unsere Geschichten zu erzählen und das, was wir zu sagen haben, an andere weiterzugeben. Das ist neu und sehr spannend für mich. Denn hinter all dem, was uns visuell so schön kurzweilig macht, steckt doch auch fast immer eine Geschichte voll von überwundenem Schmerz und gemeisterten Krisen.⁵⁶

Die kompetitive und «neoliberal[e]»⁵⁷ Sichtweise auf Drag-Performances im Casting-format stellt hinsichtlich Aneignung von Ballroom-Komponenten dennoch einen der zentralen Kritikpunkte an RPDR dar. Gerade Ballroom-Performances liegt eine überaus problematische Haltung gegenüber hegemonialen und marktradikalen Ideologien zugrunde, da die entsprechenden Künstler*innen durch Marginalisierung und systemische Diskriminierung von den mystifizierten Erfolgsgeschichten des «American Dream» exkludiert sind. Der Ballroom dient als zuverlässiger Ort, an dem gleichwohl für kurze Zeit hegemoniale und marktliberale Normen mittels Performances verkörpert werden können:

Bei den Inszenierungen von Echtheit auf dem *drag*-Ball erleben und produzieren wir die phantasmatische Konstituierung eines Subjekts, eines Subjekts, das die legitimierenden Normen wiederholt und nachahmt, von denen es selbst erniedrigt wurde, eines Subjekts, das auf ein Ziel der Beherrschung gegründet ist, das die eigenen Wiederholungen erzwingt und stört.⁵⁸

Im wissenschaftlichen Diskurs erlangte die Ballroom-Szene Harlems ebenso durch *Paris Is Burning* (PIB) große Beachtung – zum Beispiel bei Phelan und Butler, die sich (beide erstmalig 1993) intensiv und kritisch sowohl mit dem Film selbst als auch mit dem Diskurs darüber beschäftigten.⁵⁹

Beide gehen auf die Problematik dieser ethnografisch anmutenden und aus einer Privilegiertheit («[t]hat cultural and social privilege [...] of a non-interrogated whiteness»)⁶⁰ heraus gelenkten filmischen Verfahren ein und erörtern insbesondere die damals besonders als feministisch rezipierte Kritikposition zu den im Film gezeigten Performances als «unkritisches Mimen des Hegemonialen».⁶¹ Was in Bezug auf die Beschreibung zeitgenössischer Drag-Performances in dieser Arbeit nun behelfsweise als «US-amerikanischer Duktus» bezeichnet wird, bezieht sich folglich auf die unübersehbaren Referenzen auf die Ballroom-Szene, die vermutlich über ihre trivialmedialen Derivate – PIB und RPDR – in ein sozusagen «globalisiertes» Drag-Verständnis gelangt sind, wie es Farrier auch bezüglich Tradierung von Drag-Wissen über DSM feststellt. Es ist

56 Breakout 2020, S. 327.

57 Heller 2018, S. 144.

58 Butler 2017b, S. 185. Hervorhebung im Original. In der hier zitierten deutschen Übersetzung von Karin Wördemann steht «Echtheit» für «realness»; der «*drag*-Ball» entspricht den erwähnten Performances in der Ballroom-Kultur.

59 Vgl. Phelan 1993, S. 93–111; Butler 2017b, S. 171–197.

60 Phelan 1993, S. 102.

61 Butler 2017b, S. 196.

deutlich erkennbar, dass sich ein medial transportierter ‹amerikanisierter› oder entsprechend ‹globalisierter› Duktus besonders seit Mitte der 2000er-Jahre deutlich in lokalen deutschsprachigen LGBTIQ*-Communitys niederschlägt.⁶²

Hier besteht die Gefahr, die Bezeichnung ‹US-amerikanischer Duktus› gedankenlos zu verwenden und zu oberflächlich mit Ausdrücken wie ‹kulturelle Globalisierung› oder ‹Amerikanisierung› im Hinblick auf die Identifikation bestimmter Phänomene mit den USA zu assoziieren. Diese Ausdrücke sind indes nicht unkritisch: Angedacht ist hier ein Projektionsraum oder ein vor allem die Populärkultur dominierendes kulturelles Konstrukt. Die Wahrnehmung der Phänomene als ‹US-amerikanisch› und somit als subkonszient oder genuin ‹globalisiert› greift gemäß Frank Becker auf ein imaginiertes Amerika zurück. Die Identifikation bestimmter, vor allem medial vermittelter Phänomene mit den USA stellt einen Mythos dar.⁶³ Am Beispiel des Hollywoodfilms fragt sich ferner auch Jost Keller, inwiefern ‹der globale Film noch amerikanisch›⁶⁴ sein kann, und zeigt, wie in diesem Medium ‹kulturelle Globalisierung› synonym zu ‹Hollywood›⁶⁵ und somit für die USA verwendet wird. Politikwissenschaftler Benjamin Barber führte im erweiterten kapitalismuskritischen Kontext das plakative Leitmotiv ‹McWorld› ein:

McWorld is a product of popular culture driven by expansionist commerce. Its template is American, its form style. Its goods are as much images as matériel, an aesthetic as well as a product line. It is about culture as commodity, apparel as ideology. [...] Music, video, theatre, books, and theme parks – the new churches of a commercial civilization in which malls are the public squares and suburbs the neighborless neighborhoods – are all constructed as image exports creating a common world taste around common logos, advertising slogans, stars, songs, band names, jingles, trademarks.⁶⁶

Da das hier mit dem Begriff ‹US-amerikanischer Duktus› beschriebene Verständnis von Drag-Performances insbesondere aus Film, Fernsehen und Internet beeinflusst ist, ist gleichfalls auf John Tomlinsons Verhandlungen über den ‹Media Imperialism› zu verweisen:

It's worth pausing to take stock of the debate over research into media imperialism. Most of the discussion so far has cast doubt on the simple notion that ‹imperialist media› have

62 Vgl. Jensen 2013. Mit dem Begriff der Globalisierung ‹werden heterogene, die gesamte Welt betreffende Entwicklungen beschrieben, die in vollem Gange sind. [...] Als Kernbereich und zugleich Antriebskraft der Globalisierung wird meist die (neoliberale) Wirtschaft verstanden, und des Weiteren wird über Globalisierung vor allem im Hinblick auf Politik, Kultur, Informationstechnologie und Ökologie gesprochen.› (Ebd., S. 247) Eine solche Globalisierungsideologie ist vor allem im Hinblick auf ihre ausgeprägten Universalisierungstendenzen und eurozentristischen/kolonialen Sichtweisen kritisch zu betrachten. In der globalisierungskritischen Forschung ist stattdessen auch der Begriff der ‹Glokalität› (ebd., S. 250) anzutreffen, der spezifisch-lokale Kontexte und Interessen differenzierter in die Beschreibung des Phänomens aufzunehmen und zu verbinden versucht.

63 Vgl. Becker 2006.

64 Keller 2006, S. 188.

65 Vgl. ebd.

66 Barber 2004, S. 33.

a direct manipulative effect on the cultures they gain access to. No one really disputes the dominant presence of Western multinational, and particularly American media in the world: what is doubted is the cultural implications of this presence.⁶⁷

Diese Texte aus verschiedenen Disziplinen sind im Sinne einer Imperialismuskritik an Homogenisierungsprozessen insbesondere in Massenmedien zu verstehen und lassen sich auch für zeitgenössisches Theaterschaffen, Performancekunst und somit auch für Drag-Performances fruchtbar machen.⁶⁸ Gleichlaufend affirmieren Vertreter*innen konträrer Auffassungen die Internationalität und sehen in ihr chancenreiche Möglichkeiten zur Gründung transnationaler Netzwerke sowie zur Bildung von Alternativen zu institutionsorientierten Formen darstellender Künste.⁶⁹

Wie Farrier zeigt, ist diese internationale Sichtbarmachung durch massenmediale Phänomene gerade für Drag-Performances produktiv und bietet einer nischenhaften Kunstform eine bisher nie da gewesene Öffentlichkeit. Weiterhin wird durch das Mainstreaming von Drag via Reality-TV und DSM die Sichtbarkeit von Menschen, die sich als LGBTIQ* identifizieren, verstärkt und ihnen an Orten, wo keine LGBTIQ*-Communitys in Reichweite existieren, wenigstens ein medialer Zugang ermöglicht. Da RPDR seit 2009 ausgestrahlt wird, treten inzwischen in vielen Ländern Drag-Performer*innen auf, deren Initiation in dieser Kultur ausnahmslos über diese Fernsehshow und über ihre Verhandlungen im Internet verlief.⁷⁰

Der Globalisierungsbegriff ist mitunter auch in queertheoretischen Auseinandersetzungen ausnehmend kritisiert worden. Nicht nur im Hinblick auf ein Drag-Verständnis, sondern auf ein generelles Verständnis von Queerness, Sex und Gender ausgeweitet kritisiert beispielsweise Halberstam die Auffassung einer «global circulation of Euro-American sex/gender systems»⁷¹ und rät zu einer dekolonialen Perspektive (««decolonize global queer studies»»).⁷² Mit konkreten Beispielen aus Albanien, Afghanistan, Thailand und Japan zeigt er, warum lokale Verständnisse von Genderidentität beachtet werden müssen:

When we refuse to verify the seemingly inevitable *priorness* of US/European sexual economies, [...] it becomes possible to recognize and learn from other modes of gender identification embedded in other kinds of sexual practice and productive of alternative forms of sociality and community and identity. [...] At any rate, the world is a big place;

67 Tomlinson 2003, S. 126.

68 Vgl. Rebellato 2009; Bharucha 2000.

69 Vgl. Dohn/Müller 2014; Portmann (noch nicht erschienen).

70 Vgl. Daub 2019a.

71 Halberstam 2012, S. 75. Hervorhebung im Original. Eine feministisch-kritische Perspektive auf den Globalisierungsbegriff geben zum Beispiel auch Mies/Vandana 1995, S. 17: «Global» heiße «schlicht und ergreifend Globalherrschaft von lokalen und partikularen Interessen, indem die vielfältigen Unterschiede der Wirtschaftsformen, Kulturen und der Natur unter die Kontrolle einer Handvoll multinationaler Konzerne gebracht werden und die Supermächte ihnen dabei durch «freien Handel», Struktur-Anpassungsprogramme und zunehmende militärische und andere Konflikte helfen».

72 Halberstam 2012, S. 77.

the systems we use in the United States and in Europe are neither natural nor inevitable, and around the world people have devised different systems to make gender and sexuality make sense.⁷³

Dies gilt es fortan stets im Auge zu behalten, wenn im Folgenden – ab nun unkommentiert – von einem auch Kostümierungsaspekte betreffenden ›US-amerikanischen Duktus‹ die Rede ist und ein Spannungsverhältnis zwischen lokalem und US-amerikanischem Drag-Verständnis impliziert wird.

4.2.3 Zum US-amerikanischen Duktus in deutschsprachigen Drag-Performances

Pansy Parker, 2011 aus San Francisco nach Berlin ausgewandert, gilt als kommerziell erfolgreiche Vertreter*in einer US-amerikanischen Drag-Kultur in Berlin und wurde – aus einer marktökonomischen Perspektive – vom Nachrichtenmagazin *Der Spiegel* in einem 2018 veröffentlichten Artikel als erfolgreichste Drag-Performer*in der Stadt bezeichnet.⁷⁴ Die Hilfsvariable, die zu diesem fraglichen Prädikat führt, begründet der Autor des Artikels besonders mit der hohen Anzahl von Auftritten in theatralen Produktionen, die außerhalb der Nische der queeren Clubs, Bars und Bühnen zu finden sind. Dabei bedient er sich auch eindeutig – und dies vermutlich in Unkenntnis darüber, auf welche komplexen Zusammenhänge er sich dabei bezieht – der Wahlverwandtschaftsstrukturen der Ballroom-Kultur:

Dabei ahnte Pansy, als sie sich den Namen ausgesucht hat, noch gar nicht, dass sie sieben Jahre später die Stiefmutter von rund 50 Berliner Dragqueens sein würde. [...] Daraus ist das House of Presents geworden, ein loses Kollektiv von Berliner Drag- Künstlerinnen aller Farben, Formen und Geschlechter, Pansy ist ihre Anführerin. [...] Vor zwei Jahren traten sie in der Deutschen Oper in «Cosi fan tutte» auf; im vergangenen Jahr bespielten sie im Vulva-Kostüm die Hauptbühne des Melt-Festivals vor Zehntausenden Menschen; jeden Dienstag liefern sie im Klub Monster Ronson's eine der besten Shows in Berlin.⁷⁵

Der Zugang zu einem communityfernen Publikum scheint hier als Erfolgsgröße gewertet zu werden. Dieses mutmaßlich erfolgreiche Überführen der Drag-Kunst in theatrale Rahmungen außerhalb der LGBTIQ*-Community beziehungsweise in den Mainstream legt der Autor weiterhin einerseits «als liberale Antwort der Kunst auf den politischen Siegeszug der neuen Konservativen»,⁷⁶ andererseits und hauptsächlich jedoch als Fernsehphänomen, Bezug nehmend auf RPDR, aus:

73 Ebd., S. 77, 81. Hervorhebung im Original. Für die genannten Beispiele vgl. das Kapitel «How Global is Gay?» (ebd., S. 74–82).

74 Vgl. Sander 2018.

75 Ebd.

76 Ebd.

Doch wahrscheinlich liegt es einfach am Fernsehen. «RuPaul's Drag Race» hat alles verändert: Früher mal ein kleiner, subversiver Spaß auf einem Nischensender, ist aus der Suche nach dem nächsten großen Drag-Star eine riesige Entertainmentmaschine mit Millionenumsatz und -publikum geworden, per Netflix fast auf der ganzen Welt zu sehen.⁷⁷

Folglich steht die Darstellung von Pansy in potenziellem Konflikt zur lokalen, angeblich weniger globalisierten Berliner Drag-Community. Als Gegenbeispiel wird Jurassica Parka als «in gewisser Weise das Yin zu Pansys Yang»⁷⁸ beschrieben, die wenig mit dem aus RPDR stammenden Duktus anzufangen wisse. Jurassica wird hier als Vertreter*in der traditionsreichen «Berliner Polittunten» dargestellt. Damit ist ein sich ab den 1970er-Jahren in Westberlin etablierendes Kollektiv von Drag-Performer*innen und LGBTIQ*-Aktivist*innen gemeint, das bis in die Gegenwart bekannt ist. Der ursprünglich pejorativ intendierte Begriff «Tunte» erfuhr in den 1970er-Jahren eine selbstermächtigende Resignifikation und wurde schließlich öffentlich als provokative Selbstbezeichnung und Kampfbegriff verwendet.⁷⁹

Die «Geschichte der Polittunten»⁸⁰ beschreibt Patrick Henze (publiziert auch unter dem Namen Patsy l'Amour laLove) ausführlich. In dieser historiografischen Studie beschäftigt sich Henze nur am Rande mit Kostümierungsaspekten der Tunten, geht aber in einem Kapitel auf die inzwischen verstorbene Baby Jane ein, die sich einschlägig zur Kostümierungsherstellung und -beschaffung äußert. In einem Zeitschriftenartikel hält Patsy l'Amour laLove ergänzend fest:

Baby Janes Berliner Wohnung war bis zuletzt voll von Tuntenuntensilien, Kuhglocken, die sie als Ketten, und Weihnachtsgugeln, die sie als Ohringe trug. Im Trocadero brachte sie die Travestie-Shows durcheinander, wenn sie dort, in Absperrbänder gekleidet und sturztrunken, den Preisfasching gewann. Ihr Leitspruch für das Tuntesein, so sagte sie mir einmal, war: «Tritt so uff, wie du det für richtig hältst». [...] Ihre Schwester Mechthild Freifrau von Sperrmüll, um nur eine weitere zu nennen, gründete die erste Westberliner Gruppe 1971 mit und war die wohl wortgewaltigste Polittunte. Sie verband Glamour und Trümmer: es musste schon ein atemberaubendes schwarzes Abendkleid sein, doch immer mit ästhetischen Hinweisen darauf, dass es sich um eine Tunte handelte.⁸¹

Auch der angeführte Name einer anderen Künstler*in, «Mechthild Freifrau von Sperrmüll», soll hier ironisch auf die berlintypische Mittellosigkeit von Künstler*innen, aber auch den normativen Anspruch, sich teure Bühnenkostüme leisten zu müssen, hinweisen und benennt zugleich implizit die Ressource für ihre Kostümierungen.

77 Ebd.

78 Ebd.

79 Öffentlichkeitswirksam taucht der Begriff vermutlich 1971 zum ersten Mal in einem Film von Rosa von Praunheim auf: Nicht der Homosexuelle ist pervers, sondern die Situation, in der er lebt. Regie: Rosa von Praunheim, DE 1971, 67 Min. Zur Resignifikation von Pejorativa vgl. Teil 5.

80 Henze 2019, S. 11.

81 Amour laLove, Kleintierzüchterverein 2017.

«Trümmertunten» ist zudem eine ironische Selbstbezeichnung für Aktivist*innen in bewusst nicht den Standards der Theaterindustrie entsprechenden Kostümierungen, womit gleich auch ein Assoziationsfeld zur Berliner Zeitgeschichte und zu den sogenannten Trümmerfrauen geöffnet wird. Ähnlich wie bei den prekarierten Ballroom-Performer*innen scheint dabei der Mangel an Ressourcen als ein über allem stehendes Leitmotiv angelegt zu sein. Über die später, ab circa 1985 «zu Zeiten von Aids»⁸² auf Berliner Bühnen tätigen Tunten heißt es bei Henze weiterhin:

Tuntig war an ihren Shows die Mischung aus Zumutung, Unterhaltung und Solidaritätsaufrufen. Das Spektrum reicht auch hier von einer BeV Stroganoff, die will, dass Make-up und Fummel schön aussehen, bis hin zu einer Melitta Poppe, der wichtiger ist, was sie politisch zu äußern hat, und die sich statt einer Perücke Backwaren oder Hundekotbeutel auf den Kopf legt. Mit ihren Programmen jedenfalls waren Tunten wie Melitta, Chou Chou, Tima, BeV, Pepsi oder Ichgola für viele Homos der Einstieg in politisches Denken und Engagement.⁸³

Das Wirken dieser etwas späteren Tuntengeneration der 1980er-/90er-Jahre fasst auch Regisseur Rosa von Praunheim im Dokumentarfilm *Tunten lügen nicht* (TLN) zusammen. Besonders die genannten BeV Stroganoff und Tima die Göttliche porträtiert er als professionelle Kostümschneider*innen oder Modedesigner*innen, die mit knappsten Ressourcen Kostümierungen für Performances des Kollektivs herstellen. BeV bezeichnet es als ihre hohe Kunst, «aus Scheiße Bonbons zu machen»,⁸⁴ und erzählt, wie sie zum Beispiel aus dem Inhalt von am Straßenrand gefundenen Federkernmatratzen kunstvolle Kopfbedeckungen für ihre nächste Modeschau fertigte. Die politische Botschaft tragen diese Kostümierungen stets in sich. So beschreibt Ichgola Androgyn die Arbeiten ihrer Kolleg*in BeV, die im konservativen Berliner Lette-Verein eine Schneider- und Modedesignausbildung absolvierte und dort mit ihren subversiven Entwürfen auf große Widerstände stieß, als «Nähkampf, [...] sie hat dagegen [gegen Diskriminierung, Anm. d. V.] angenäht».⁸⁵

Dieser Konflikt zwischen sich einer vorgegebenen Ästhetik bewusst entziehenden Trümmertunten und Hollywood-Schönheiten beziehungsweise zwischen lokalen und globalisierten Drag- und Kostümierungstechniken hat in der Berliner Community bis in die Gegenwart Bestand. In zitiertem Artikel stellt Patsy l'Amour laLove zwar fest, dass «[s]eit RuPaul [...] einige Tunten plötzlich wegen Contouring, Powdering und Dongelding über 2 Stunden [brauchen,] um sich zu schminken, statt sich gemeinsam in 10 Minuten ins Gesicht zu klatschen, was die DM-Tester-Döschen hergaben»,⁸⁶ spricht sich aber vehement gegen eine solche inhärente Spaltung in der Berliner Community aus und appelliert an das gemeinsame und übergeordnete sozialpolitische Ziel:

82 Ebd.

83 Ebd.

84 *Tunten lügen nicht*. Regie: Rosa von Praunheim, DE 2001, 90 Min., 00:29:00.

85 Ebd., 00:36:30.

86 *Amour laLove*, Kleintierzüchterverein 2017.

Aber weil die sich nun so lange schminken, sind das keine Tunten mehr – also «keine von uns»? Da läuft es mir eiskalt den Rücken runter. Für mich ist gerade diese skurrile Vielfalt von Trümmertrinen und Glamourschachteln das wohlige Tuntige an der Geschichte. [...] Die Tunte steht für eine Befreiung von Zwängen, wie unvollständig und deplatziert sie dadurch auch wirken mag. Statt zu behaupten: «So schlimm sind wir doch gar nicht», kreischt die Tunte der Welt aus ihrem zausigen (oder gut frisierten) Dutt entgegen: «Wir sind noch viel schlimmer!» Sie verwirklicht eine Entlastung, kann betont uncool und unattraktiv sein – und sich damit nur umso schöner und angebrachter fühlen. Die Tunte feiert, was nicht so recht zusammenpasst: Das schöne Leben jetzt und in vollen Zügen. Die vielen Visagen der Tunte stellen diesen Wunsch, der in ihr zum Ausdruck kommt, nur umso besser dar.⁸⁷

Auch in der heutigen LGBTIQ*-Community Zürichs ist seit der Popularität von RPDR eine deutliche Zunahme besonders von sehr jungen Drag-Performer*innen und entsprechenden Drag-Veranstaltungen festzustellen. Auffallend oft bedienen sie sich des US-amerikanischen Duktus. Eine als Streit mit lokalen oder traditionellen Performer*innen inszenierte Spannung fällt aufgrund der äußerst überschaubaren Größe der Szene jedoch nicht auf, da wenig darüber bekannt ist, was eine spezifisch Zürcherische Drag-Tradition ausmacht.⁸⁸

Das am Beispiel Berlins angedeutete mutmaßliche Spannungsverhältnis zwischen lokalen Drag-Traditionen und US-amerikanischen/globalisierten Bezugnahmen lässt sich somit in Zürich beziehungsweise in der Deutschschweiz nicht in gleichem Ausmaß feststellen. Der US-amerikanische Duktus scheint der bereits dominierende zu sein. Das unkritische, widerstandslose Übernehmen dieser Strömung wäre in gewisser Weise dennoch als problematisch aufzufassen, da immer häufiger und fälschlicherweise evoziert wird, vor RPDR habe es in der Schweiz gar keine nennenswerten Drag-Performer*innen gegeben. Als momentan bedeutsamster Ort für die Realisierung von Drag-Performances kann der 2013 eröffnete Heaven-Club im Zürcher Niederdorf angesehen werden. In einem Bericht über den Club wird dem Geschäftsführer zugeschrieben, «die Drag-Szene 2013 aktiv vorangetrieben»⁸⁹ zu haben, wobei eindeutig auf ein bestimmtes US-amerikanisches und von RPDR beflügeltes Verständnis von Drag rekurriert wird.

Die meisten Dragqueens, die von Anfang an an den Heaven-Partys mit dabei waren, wurden aus Berlin eingeflogen, wo Uhlig ursprünglich herkommt. Dies, weil es in Zürich nicht genug Dragqueens hatte. Jetzt, fast vier Jahre später, hat sich eine Drag Szene in Zürich etabliert und einige Dragqueens tauchen an den meisten Partys auf, wie Uhlig erklärt. Er sagt: «Ich will damit nicht angeben, aber ich denke, ein grosser Teil der Drag-Szene hat sich wegen des Heavens so entwickelt.» Nachdem er ein paar Mal seine Freunde aus Berlin

87 Ebd.

88 Die Historie von Schweizer Drag-Performer*innen ist wenig aufgearbeitet. Zur LGBTIQ*-Geschichte der Schweiz vgl. Delessert 2021. Vgl. Delessert/Voegtli 2012. Vgl. Ruffi 2015; Ruffi (noch nicht erschienen).

89 Bider 2018.

eingeflogen hatte, beschloss er, dass Zürich eine eigene Szene brauchte, und gründete «Heaven Drag-Race» [...] ein Wettbewerb, der jährlich an einem Abend stattfindet und in dem jeweils sieben Dragqueens in zwei Kategorien gegeneinander antreten: In einer Fragerunde und einer Performance. Bis jetzt wurde der Wettbewerb viermal durchgeführt. «Und die Qualität der Performances wird von Jahr zu Jahr besser», sagt Uhlig. Er ist sich sicher, dass dies zu einem grossen Teil wegen Mainstream-Fernsehformaten wie «RuPaul's Drag-Race» ist, die Dragqueens eine Plattform geben. Auch Mia Jenni, lila-Festivalleiterin, meint: «Die Drag-Szene erhält im Moment international mehr Sichtbarkeit. Sei es durch Sendungen wie «Ru Paul's Drag-Race» oder andere Medienbeiträge.⁹⁰

Ein ähnliches Muster für Drag-Veranstaltungen ist in anderen Schweizer Lokalitäten festzustellen. So wird Drag etwa in der Lifestyle-Beilage *NZZ BelleVue* als neuer Trend dargestellt, wobei der typisch US-amerikanische Duktus dominant ist. Im zum Artikel gehörenden Drag-Veranstaltungskalender für das Jahr 2019 fällt auf, dass die meisten Performances in Beziehung gesetzt sind zu RPDR oder PIB, wie die folgenden Beispiele zeigen. Sehr vergleichbare Veranstaltungskalender sind auch auf Websites der Schweizer LGBTIQ*-Community zu finden.⁹¹

25. Mai: *Hell on Heels 05.2019 – 50 Years Stonewall Special, Heaven Club, Zürich*: Mit Auftritten von Sherry Vine, einem Fixstern der New Yorker Dragszene, und Musik von Drag-DJ Gloria Viagra (Berlin).

24. August: *Hell on Heels, Heaven Club, Zürich*: Die mit Abstand schrillste Party im Heaven Club ist eine monatliche Zusammenkunft der Zürcher Dragqueens und ihrer Boys. Am 24. 8. tritt Shea Coulée von RuPaul's Drag Race (Staffel 9) auf und Drag-DJ Laila Licious aus Köln sorgt für passende Sounds.

31. August: *Kweer Ball, Labor5, Zürich*: Die junge Zürcher Partyreihe ist inspiriert von der New Yorker Drag-Ball-Szene und zieht, je nach Motto, ein wild kostümiertes Publikum an. Die blutjunge Dragqueen und Miss «Heaven 2018» Paprika eröffnet mit einer Show den Abend.

7. September: *Heaven Drag Race, Bernhard Theater Zürich*: Sechs neue, talentierte «Queens» treten in den Kategorien «Runway», «Performance» und einer Fragerunde gegeneinander an – nur eine wird die sechste «Miss Heaven».

26. Oktober: *Kweer Ball, Labor5, Zürich*: Die junge Zürcher Partyreihe ist inspiriert von der New Yorker Drag-Ball-Szene und zieht, je nach Motto, ein wild kostümiertes Publikum an.

8. November: *Drag Roy-lälle-ty, Parterre One, Basel*: Odette Hella'Grand präsentiert den Basler Verschnitt von «RuPaul's Drag Race» mit aufkommenden, lokalen Dragqueens. Wer wird die Nachfolgerin der letztjährigen Siegerin Mauve de Mirabelle?⁹²

90 Ebd. «lila» ist ein Schweizer Queerfestival, das jährlich von der LGBTIQ*-Jugendorganisation «Milchjugend. Falschsexuelle Welten» organisiert wird. Vgl. <https://lila.milchjugend.ch>, 10. 8. 2020.

91 Vgl. www.gay.ch/parties oder <https://milchjugend.ch/kalender#agenda>, 20. 4. 2020.

92 Dang 2019. Hervorhebung im Original.

Wie dem Veranstaltungskalender zu entnehmen ist, werden US-amerikanische RPDR-Teilnehmer*innen für Schweizer Veranstaltungen eingeladen oder die Bezugnahme auf die Fernsehsendung äußert sich explizit, indem die Veranstaltung zum Beispiel als «Basler Verschnitt [von RPDR]» angekündigt wird. Der entsprechende Duktus schlägt sich ebenso in kompetitiven Performances nieder, indem Veranstalter*innen die Sendung gänzlich in ihren Lokalen imitieren. Die Veranstaltungsreihe *Kweer Ball* bezieht sich hier sogar namentlich auf die in PIB porträtierte Ballroom-Szene und ihre Adaptionen in RPDR. Demnach erweist sich das zeitgenössische Deutschschweizer Drag-Verständnis als ein überaus amerikanisiertes/globalisiertes. Offensichtlich wird dies auch zum Beispiel bei Tessa Testicle, die als ästhetische Vorbilder ausnahmslos US-amerikanische Drag-Performer*innen nennt, die im deutschsprachigen Raum vornehmlich durch RPDR bekannt wurden: «Violet Chachki mit ihren burlesken Looks, Aquaria, Divine, Miss Fame und RuPaul sind meine liebsten Drags.»⁹³ Ebenso eignet sie sich bei Erklärungen zur eigenen Community die familialen Strukturen des «House»-Kontexts der Ballroom-Szene an und ordnet sich dementsprechend in diese Tradition ein: «Heute bin ich ein Teil des House of Anus, der Drag-Familie von Effi Mer Delamaskis und Drag-Tochter von Odette Hella'Grand.»⁹⁴ Allerdings, so fällt auf, ist das Deutschschweizer Drag-Verständnis zweifach vom Ausland beeinflusst, da beispielsweise für Veranstaltungen in Zürich neben RPDR-Teilnehmer*innen häufig Performer*innen aus der Berliner Community eingeladen werden.⁹⁵ Am Beispiel der Schweizer Drag-Performer*in Mona Gamie ist zu verdeutlichen, wie US-amerikanische, aber gleichzeitig auch Berliner Vorbilder als Orientierungshilfe dienen können und so neue transgressive und lokale Formen von Drag gefunden werden: Auf ihrer Website beschreibt sich Mona Gamie trotz kenntlich gemachter RPDR-Einflüsse als «Disease, Trümmerqueen und Polittunte».⁹⁶

93 Kazar 2017. Außer Divine sind alle Genannten US-amerikanische Drag-Performer*innen, die aus dem RPDR-Kosmos heraus kommerziell besonders erfolgreich geworden sind. Violet Chachki und Aquaria sind die Gewinner*innen von 2015 und 2018. Divine (1945–1988) galt in den USA als berühmteste Drag-Performer*in ihrer Zeit. Sie wurde insbesondere durch skandalöse Auftritte in Filmen von John Waters berühmt (zum Beispiel: *Pink Flamingos*. Regie: John Waters, USA 1972, 93 Min.) und brach als übergewichtige Person mit allen bisher gängigen Schönheitsidealen, die Drag als «perfekte female impersonation» verstanden. In RPDR wird auf Divine in vielen Episoden als Ikone und «Mutter der Dragkunst» Bezug genommen, zum Beispiel in: RPDR. *Divine Inspiration* (7. St., 9. Ep.). Regie: Nick Murray, USA 2015. 60 Min. Erstausstrahlung am 27. 4. 2015 auf VH1. Vgl. Jay 1993.

94 Kazar 2017.

95 Beispiele für Zürich sind eingeladene Berliner Drag-Performer*innen wie Jurassica Parka, Gloria Viagra, Charlet C. House und andere an der Zürich Pride, regelmäßig im Heaven Club oder für die Partyreihe *Boyakasha*. Dies ist auch für LGBTIQ*-Communitys anderer Städte in Deutschland und Österreich, teilweise auch für entsprechende Anlässe in skandinavischen Ländern beobachtbar. Vgl. <https://boyakasha.ch>, 10. 8. 2020.

96 Vgl. www.monagamie.ch/ueber-mich, 3. 7. 2020.

4.3 Herstellen, Beschaffen und ‹Anschaffen›

Trotz berechtigter Kritik an Livingstons Dokumentarfilm und dessen teils problematischen Aneignungen in zeitgenössischen Drag-Performances beziehungsweise durch massenmediale Repräsentationen erweist sich PIB bei der Argumentation, dass Kostümierung für das zu identifizierende Phänomen der Prostitutionskokerterie ein wesentliches Erkennungsmerkmal darstellt, als aufschlussreich. Vorangehend wurde beschrieben, welche Signifikanz der Kostümierung im Drag eingeräumt werden muss und wie sich Virtuosität bereits in der Beschaffung und Kostümierungsherstellung äußert. In Livingstons Film fallen im Diskurs um Kostümierung zwei oft vorkommende vernakulärsprachliche Begriffe auf: ‹hustling› und ‹mopping›. An beiden Begriffen ist zu zeigen, inwiefern Kostümierungs- und Prostitutionsdiskurse korrelieren. In der entsprechenden Community ist der diskursive Umgang mit kriminalisierten oder vermeintlich schambehafteten Beschaffungstätigkeiten mehrfach euphemistisch oder eben kokettierend. Das Wörterbuch *The New Partridge Dictionary of Slang and Unconventional English* definiert ‹to hustle› als ‹to engage in prostitution›.⁹⁷ Die Onlineplattform *Urban Dictionary* bekräftigt diese Begriffsbestimmung und erklärt das Verb (neben weiteren Bedeutungen) mit folgender Umschreibung: ‹Anythin you need to do to make money ... be it sellin cars, drugs, ya body. If you makin money, you hustlin. I been workin two jobs, tryna stay on my hustle and make this money, na mean?›⁹⁸

Im Kontext des im Film von den Performer*innen gesprochenen Soziolekts (Slang oder Jargon als nicht standardisierte Sprachvarietät) ist dieses Verb folglich auch als Paraphrase für Prostitution, ins Deutsche sinngemäß wohl als ‹anschaffen› übersetzbar, zu verstehen. Livingston porträtiert in PIB die Ballroom-Performer*in Venus Xtravaganza, die im filmisch vermittelten Interview davon erzählt, dass sie sich an den Piers der New Yorker Bronx prostituiert, um sich die aufwendige und teure Kostümierung für die Bälle leisten zu können.⁹⁹ Dabei teilt sie ihren persönlichen Eindruck, dass sich für diesen Zweck fast alle Ballroom-Performer*innen prostituie-

97 Dalzell/Victor 2013, S. 134. Vgl. Mish 1994, S. 566.

98 www.urbandictionary.com/define.php?term=Hustle, 20. 4. 2020. Hervorhebung im Original. Da es sich um Slang handelt, wird hier und im Folgenden bei entsprechenden Zitaten auf ‹{sic}› als Hinweis auf agrammatische Wendungen verzichtet.

99 Gewiss greift es zu kurz, die Kostümierungsbeschaffung als einzige Begründung für die Sexarbeit von Venus Xtravaganza anzugeben und so aus dem komplexen Kontext ihrer prekären Lebenslage als singular herauszulösen. Die Kriminalisierung von Prostitution im Staat New York, die Stigmatisierung von trans Personen sowie die sich zur Zeit der Filmaufnahmen auf ihrem Höhepunkt befindende HIV-Krise verdeutlichen, welchen lebensbedrohlichen Situationen einige Performer*innen im Film ausgesetzt waren. Noch während der Dreharbeiten zu PIB wurde Venus Ende 1988 in einem New Yorker Hotel ermordet (vermutlich von einem Freier). Bis in die Gegenwart sind besonders trans Sexarbeiter*innen of Color überproportional gefährdet, einem Gewaltverbrechen zum Opfer zu fallen. Vgl. Fedorko/Berredo 2017. Diese Zustände gerieten erst in jüngster Zeit stärker in den Fokus der öffentlichen Wahrnehmung. Vgl. *The Death And Life Of Martha P. Johnson*. Regie: David France, USA 2017, 105 Min. Vgl. dazu Kap. 6.2.

ren würden, mit («90% are hustlers»)¹⁰⁰ Die Sexarbeit legitimiert sie unter anderem mit der Kostümierungsbeschaffung und relativiert, indem sie ergänzt, dass sich bürgerliche, weiße Ehefrauen in den wohlhabenden Vororten der Metropole – apothetisch Sehnsuchtsort vieler Mitglieder der Ballroom-Community – für begehrte Konsumgüter in der Ehe gewissermaßen gleichfalls prostituieren würden:

And um, he's taking me out for dinner later this evening, or for cocktails after midnight. I know he'll give me some money just for me to maybe buy some shoes and a nice dress, so that the next time he sees me, he'll see me looking more and more beautiful, the way he wants to see me. [...] I feel like, if you're married? A woman, in the suburbs, a regular woman, if you want your husband to buy a washer and dryer set, I'm sure she'd have to go to bed with him, to give him something he wants, to get what she wants. So, in the long run, it all ends up the same way.¹⁰¹

«Mopping» ist ein Ausdruck, der in PIB sogar kategorisch als Zwischentitel eingeblendet und, neben anderen Wörtern wie «legendary», «house» oder «mother» als Slang deklariert, von verschiedenen interviewten Performer*innen und durch Bildmaterial erklärt wird.¹⁰² Das Partizip Präsens «mopping» ist in seiner hier soziolektalen Bedeutung als «stehlen» oder «klauen» zu übersetzen (im Vergleich zur standardisierten Definition von «to mop»: «to clean or clear a way by mopping [the floors]»,¹⁰³ (dt. «wischen»). Es ist davon auszugehen, dass diese Bedeutung des Ausdrucks besonders aufgrund seiner expliziten Erwähnung in Livingstons Film über die vergangenen dreißig Jahre Eingang in den zeitgenössischen US-amerikanischen/globalisierten Drag-Wortschatz gefunden hat: Während man sogar im aktuellsten standardisierten Slang-Wörterbuch vergebens nach diesem Begriff sucht, liefert das genannte Portal *Urban Dictionary* gleich in der ersten und zweiten Definitionen eine übereinstimmende Erklärung. Dabei ist in beiden Artikeln auffällig, dass der Akt des Stehlens explizit als Entwenden modischer Bekleidung durch Drag-Performer*innen definiert ist:

Mopping

v. to shoplift, to steal.

Drag queen: Gurl, the only way you got that Versace dress was you been mopping.

[...]

Mopping

Drag queens shoplifting

*Terry were mopping at the mall*¹⁰⁴

100 Paris Is Burning 1990, 00:53:00–00:55:00.

101 Ebd., 00:56:30.

102 Ebd., 00:49:45.

103 Mish 1994, S. 756.

104 www.urbandictionary.com/define.php?term=Mopping, 28. 4. 2020. Hervorhebung im Original. Interessanterweise greift die Schweizer LGBTIQ*-Jugendzeitschrift *Milchbüechli* in einem Artikel über die Ballroomkultur den Ausdruck «to mop» auf. Im Glossar zum Artikel wird der Begriff mit «Klauen, zumeist Kleidung für einen Auftritt am Ball» (Dewitz 2020, S. 9) übersetzt.

Der Begriff kann allerdings auch sexuell konnotiert sein, da <mopping> in dritter und vierter Nennung als Ausdruck für Fellatio erklärt wird. An fünfter Stelle steht der Begriff als Slang-Ausdruck für einen Drogenrausch, beispielsweise durch Ecstasy. Die semantische Nähe von Diebstahl, sexualisierten Handlungen und Drogenkonsum scheint ebenso schlüssig, da diese Felder auch problematische Elemente der prekarierten Ballroom-Community aufgreifen. Erst an sechster Stelle erscheint hier eine standardisierte Erklärung im Sinne von <wischen>. Die Onlineplattform *Urban Dictionary* ist als Crowdsourcing-Wörterbuch zu verstehen, in das User Erklärungen von Slangausdrücken des Englischen eintragen und mit Quellen und Beispielen belegen. Gemäß Angaben der Betreiber*innen der Website umfasst diese Plattform mittlerweile rund sieben Millionen Definitionen, wobei täglich circa 2000 neue Beiträge dazukommen. Für jede Wortdefinition besteht eine Rangliste, die zuoberst die Bedeutungserklärung anzeigt, die von den meisten Usern als frequenteste oder sicherste anerkannt wurde (mit Klick auf den Like-Button). Die Qualitätskontrolle der Einträge ist demnach demokratieähnlich. So hat <mopping> zum Zeitpunkt des Verfassens des vorliegenden Abschnitts sieben Definitionen; die zwei beliebtesten werden hier herangezogen. Selbstverständlich ist die Verwendung eines solchen Crowdsourcing-Wörterbuchs für wissenschaftliche Zwecke problematisch, weil qualitative Zugangshürden für die (anonyme) Mitarbeit fehlen und wegen der Dynamik der Artikel. Weiter ist zu problematisieren, dass sich viele Beiträge zu unkritisch zu ironischen, rassistischen, sexistischen, queerfeindlichen oder anderweitig diskriminierenden Inhalten verhalten. Doch aus Mangel an einer Begriffsdefinition von <mopping> in anerkannt zitierfähigen Standardwerken seien hier Verweise auf Crowdsourcing-Glossare gestattet.¹⁰⁵ Weitere in ihrer Zitierfähigkeit zu kritisierende Quellen erklären <mopping> ebenfalls als Akt des Stehlens von Kostümierung durch Drag-Performer*innen:

Mopping. This is one of the more obscure words in queer slang, and it has nothing to do with cleaning. Mopping is another way of saying stealing or robbing. Balls are built around glamour and fantasy, but for the poor queer people of color who competed in them, expensive accessories were out of reach. So if your fantasy is being a glamorous rich woman, but you don't have the money to furnish the lifestyle, you find other ways to make ends meet. When people want to participate in a ball but don't have the clothes, they mop. These queens did what they had to do for their trophies.¹⁰⁶

Durchweg fällt in PIB auf, dass <mopping> (wie auch <hustling>) keineswegs schambehaftet konnotiert ist, im Gegenteil: Der Diebstahl wird von einigen Performer*innen aus der sozioökonomisch prekären Lebenssituation heraus als meisterhafte Überle-

105 Eine Ausnahme ist Ferris 1993, S. 165, wo kurz in einer Klammerbemerkung <mopping> mit «(stealing)» erklärt wird und im Kontext eines Kleids von Yves Saint Laurent steht. Ähnlich in Baker 2002, S. 193.

106 Villa 2020. Hervorhebung im Original. Vgl. Belli 2016.

bens- und Kunstform kultiviert.¹⁰⁷ So erzählt Performer*in Freddie Pendavis im Interview mit Livingston kühn von Diebereien («stunts») und prahlt ergänzend auch damit, in welchen Fastfood-Restaurants besonders einfach die Zeche zu prellen sei.¹⁰⁸ Desgleichen ist hier eine Relativierung und Verklärung einer überaus riskanten und gleichfalls kriminalisierten Beschaffungstätigkeit augenfällig. Beim Aufführen besonders luxuriöser oder luxuriös anmutender Garderobe scheint während der Ballroom-Performances allen Beteiligten bekannt zu sein, unter welcher schwierigen Voraussetzungen viele Kostümierungen hergestellt oder beschafft – und im doppelten Wortsinn angeschafft – worden sind. Wenn eine Performer*in beispielsweise ein Yves-Saint-Laurent-Original auf dem Runway präsentiert, hinterfragen oder kritisieren Jury und Community die Herkunft der Kostümierung nicht, sondern honorieren diese mit lautstarken Beifallsbezeugungen und Wettbewerbstrophäen. Letztlich bringt die befragte Performer*in Sol Pendavis die Wirksamkeit qualitativ hochwertiger Kostümierungen mit der Bekundung «[Y]ou can't come down the runway in something for 14.99 [...] and say «I'm lovely» and expect to win»¹⁰⁹ auf den Punkt. Vorzuhalten, die im Dokumentarfilm gezeigten Performer*innen würden hinsichtlich Kostümierungsherstellung und -beschaffung amoralisch agieren, entspräche einer schwierigen Herabsetzung. Vielmehr verschieben sich im Hinblick auf die Akzeptanz der Herstellung und Beschaffung von Kostümierungen die Grenzen zwischen Nähen/Anfertigen, Stehlen und Sich-dafür-Prostituieren. Aufgrund der prekären sozioökonomischen Lage scheinen alle Beschaffungsweisen als gleichwertig zu gelten. Die Toleranz gegenüber Diebstahl und «Beschaffungsprostitution» beziehungsweise die Akzeptanz oder gar schiere Lobpreisung dieser «Verletzung sozial-moralischer Normen»¹¹⁰ lässt sich wahrscheinlich durch die in der Community gemeinsamen vielschichtigen Stigmatisierungserfahrungen begründen.¹¹¹ So erklärt Performer*in Dorian Corey in einer Sequenz, dass viele Mitglieder der Ballroom-Szene unterschiedlicher Erwerbsarbeit nachgehen würden, «you have to work legal or otherwise».¹¹² Ebenso werden Kim und Freddie Pendavis beim aufwendigen textilwerklichen Herstellen ihrer Kostümierungen gezeigt – in ähnlicher Weise,

107 In der ersten Episode der Serie *Pose* (Regie: Ryan Murphy, USA 2018, 78 Min. Erstausstrahlung am 3. 6. 2018 auf Netflix) wird für die Kostümierungsbeschaffung für eine Ballroom-Performance sogar erfolgreich ein historisches Museum ausgeraubt.

108 Vgl. *Paris Is Burning* 1990, 00:51:05.

109 Ebd., 00:49:35.

110 Schrader 2006, S. 159.

111 Den problematischen Begriff «Beschaffungsprostitution» verhandelt Schrader im Zusammenhang mit migrantisierten, Drogen konsumierenden und sich prostituierenden Frauen* in Deutschland. Im Alltag sind diese einer extremen, quasi dreifachen Stigmatisierung ausgesetzt (vgl. Schrader 2006, S. 159). Auch wenn nicht ganz kongruent, ist ein ähnliches mehrfaches «othering» aus intersektionaler Perspektive auch bei den in PIB porträtierten Performer*innen zu beobachten. Die entsprechend komplexe Problemlage der marginalisierten und prekarisierten Performer*innen scheint ähnlich zwangsläufig mit Formen von Beschaffungsprostitution verweben zu sein, wie sie Schrader analysiert. Hier nicht primär im normalerweise intendierten Wortsinn der Prostitution, welche die Finanzierung von Drogenkonsum zum Ziel hat, sondern sich auf das Beschaffen von Kostümierung für Performances bezieht.

112 *Paris Is Burning* 1990, 00:52:40.

wie auch BeV StroganoV oder Tima die Göttliche von von Praunheim in TLN als Schneider*innen oder Modedesigner*innen porträtiert werden.¹¹³

Beide Ausdrücke, ‹hustling› und ‹mopping›, deuten folglich auf eine oftmals prekäre Herstellungs- und Beschaffungsweise von Kostümierungen für marginalisierte Performer*innen. Obwohl sie in ihrer soziolektalen Verwendung ursprünglich einzigartig und einer spezifischen Sphäre zuzuordnen sind, sind die beiden Begriffe keinesfalls ein rein für die Ballroom-Szene Harlems stehendes singuläres Phänomen, sondern umkreisen einen im Drag häufig erkennbaren Umstand. Neben Livingston greift auch von Praunheim eine diskursive Verknüpfung von Kostümierung und Prostitution auf: So erzählt Tima die Göttliche von ihrer Jugend in München und der damaligen Tätigkeit als Sexarbeiter*in: «So schlau war ich früher, heute krieg ich für Sex leider kein Geld mehr. Heute muss ich schon draufzahlen»,¹¹⁴ und kokettiert somit mit der eigenen prostitutiven Biografie.

Die Trope der gendernonkonformen Figur als Prostituierte hat besonders in Film und Fernsehen eine längere Traditionslinie, ohne dass dabei in vielen dieser medialen Repräsentationen erklärt würde, welche strukturellen und institutionalisierten Diskriminierungen die Betroffenen überhaupt erst in die Sexarbeit führen.¹¹⁵ Die Grenzen zwischen sozialer und metaphorischer Rede über Prostitution erweisen sich folglich auch hier als oszillierend. Für eine schlüssige Erklärung der Verknüpfung von Performer*innen mit Prostitution lassen sich gerade theaterwissenschaftliche Diskurse aktualisieren. Denn diese bei Drag-Performer*innen bis in die Gegenwart erkennbare thematische Korrelation von Kostümierungsherstellung und (angeblicher) ‹Beschaffungsprostitution› korrespondiert historisch anschaulich mit dem von Hinz analysierten Prostitutionsdiskurs in Bezug auf Theater. Die aus PIB in einen allgemeineren Drag-Wortschatz übergegangenen Ausdrücke ‹mopping› und ‹hustling› sind als Bedeutungsträger aufzufassen, die über den Parameter der Kostümierung sprachlich einen Umstand symbolisieren, der auch theaterhistorisch eingehend behandelt wurde. Die diskursive Verknüpfung von Kostümierung und Prostitution setzt wahrscheinlich sowohl mit der Professionalisierung der Schauspielkunst mit weiblich konnotierten Darsteller*innen als auch mit den «in Bezug auf das Kostüm explizit geschlechtsspezifischen Verordnungen und [der] bis ins 20. Jahrhundert unterschiedlich gehandhabten Kostümfrage»¹¹⁶ ein. Die Problematik der zuvor an aktuelleren Beispielen exemplifizierte Kostümierungsbeschaffung von Drag-Performer*innen hat offensichtliche Parallelen zur Situation von Theaterschauspieler*innen, zum Beispiel im deutschen Kaiserreich des ausgehenden 19. Jahrhunderts. Das theaterhistorische und genderspezifische Phänomen der ‹Kostüm-Prostitution›,¹¹⁷ hier nach Malte Möhrmann,

113 Ebd., 00:07:00–00:10:00.

114 Tuntun lügen nicht 2001, 00:21:45.

115 Vgl. Disclosure: Trans Lives On Screen. Regie: Sam Feder, USA 2020, 100 Min. Vgl. Nuttbrock 2018, S. 34–47.

116 Hochholdinger-Reiterer 2014a, S. 57.

117 Möhrmann, M. 2000, S. 315. Er bezieht sich hierbei vor allem auf die beiden Ereignisse der Gewerbefreiheit 1869 und der Reichsgründung 1871, die zu einem großen Anstieg der Nachfrage nach Schauspieler*innen führten (vgl. ebd., S. 292).

erweist sich für eine Beschäftigung mit Drag-Performer*innen als überaus anschlussfähig: Die ästhetischen Anforderungen an die Kostümierung der Darsteller*innen haben wesentliche Auswirkungen auf deren oft sowieso schon als marginalisiert zu bezeichnende sozioökonomische Situation und leisten folglich eindeutig einem Prostitutionsvorwurf Vorschub. Dieser mutmaßlich in ein kollektives Gedächtnis gelangte Prostitutionsvorwurf gegenüber weiblichen Darsteller*innen wird von kontemporären Drag-Performer*innen diskursiv reproduziert und in kokettierender Art und Weise aufgegriffen. Nach Hochholdinger-Reiterer ist der Prostitutionsvorwurf gegenüber Theaterschauspieler*innen aufgrund der Problematik der Kostümierungsbeschaffung bereits ab Mitte des 19. Jahrhunderts vermehrt festzustellen, da betroffene Schauspieler*innen ohne Unterstützung von Mäzenen die hohen Anforderungen an die Kostümierungen kaum zu realisieren vermochten:

Demnach haben Schauspielerinnen im Gegensatz zu ihren männlichen Kollegen sowohl die historischen als auch die zeitgenössischen Kostüme selbst zu stellen, was u. a. mit deren handwerklichen Fähigkeiten begründet wird. Vor allem die ab Mitte des 19. Jahrhunderts aufkommenden sogenannten Konversationsstücke verlangen von den weiblichen Darstellerinnen pro Aufführung mehrere unterschiedliche und aufwändige Kostüme.¹¹⁸

Die Eigenleistung bei fast unerfüllbaren Anforderungen an Kostümierungen sowie die voranschreitende Professionalisierung und Etablierung des Schauspieler*innenberufs scheinen das Phänomen der Kostümprostitution wesentlich begünstigt zu haben. Dabei bietet der Begriff der «Professionellen» gemäß Hinz zudem «die Folie für Zweideutigkeiten. In Bezug auf das Theater kennzeichnen die Begriffe Professionelle/Professionalität jemanden, der mit seinem Können eine Tätigkeit zum Gelderwerb ausübt»;¹¹⁹ das grenzt ausgebildete Schauspieler*innen von Lai*innen ab. Die umgangssprachlich konnotierte «Professionelle» steht zudem bis in die Gegenwart synonym für eine Sexarbeiter*in. Die diskursive Verbindung von Schauspiel und Prostitution ist allerdings nicht erst ab diesen Professionalisierungstendenzen weiblich konnotierter Schauspieler*innen erkennbar, sondern reicht nach Hinz weiter zurück und ist längst mit der Aufarbeitung theaterfeindlicher Schriften, beispielsweise Tertullians, Anton Reisers oder Rousseaus, belegt und verhandelt worden.¹²⁰

Das Verständnis von Theater an sich als Hure, als Ort, wo «alles huret»,¹²¹ oder als Stätte der Sittenlosigkeit und Promiskuität sind bekannte Topoi. Mit diesen traditionsreichen Unterstellungen ans Theater geht schließlich der Prostitutionsvorwurf an die «weibliche Schauspielerin» einher. Sie wird als Prostituierte imaginiert und mit einem Stigma – Pullen nennt es «the whore stigma»¹²² – belegt. Im spezifischen Zusammenhang mit

118 Hochholdinger-Reiterer 2014a, S. 57.

119 Hinz 2014, S. 19.

120 Vgl. ebd., S. 7–9; Diekmann 2012.

121 Hinz 2014, S. 7.

122 Pullen 2005, S. 2. Vgl. Teil 6.

der Organisation und Realisation von Bühnenkostümierung lassen sich Parallelen von Berufsschauspieler*innen des ausgehenden 19. Jahrhunderts zu späteren Drag-Performer*innen als besonders offenkundig feststellen. So beschreibt Malte Möhrmann (in einem überaus problematischen Duktus, aber zweckdienlich), wie «Kostüme und Engagements die Schauspielerinnen immer wieder vor die Alternative der ‹beiden gottverfluchten Hu›, wie sie unter sich sagten, Hungern oder Huren, [stellten]».¹²³ Dies erinnert nachdrücklich an die Kostümherstellungs- und Beschaffungsproblematik zeitgenössischer Drag-Performer*innen als auch an die der Protagonist*innen in PIB und TLN, von denen sich heutige Drag-Performer*innen beeinflusst zeigen. Wie im Folgenden ausgeführt wird, erfährt die diskursive Verbindung von Kostümierung und Prostitution somit auch eine theaterhistorische Dimension.

4.4 Darsteller*innen am Rande der (Kostüm-)Prostitution

In seinem Aufsatz *Die Herren zahlen die Kostüme. Mädchen vom Theater am Rande der Prostitution* zeigt Malte Möhrmann eine Situation an deutschen Bühnen auf. Dabei legt er den Fokus besonders auf den Zustand in Berlin des ausgehenden 19. Jahrhunderts, wo «eine riesige Theaterindustrie den Markt [belebt]»¹²⁴ und die Konkurrenz unter Aufführungsstätten und unter insbesondere weiblich konnotierten Darsteller*innen in dieser «neuen europäischen Theatermetropole»¹²⁵ ein bisher nicht gekanntes Ausmaß erreicht. Der kompetitiv-ökonomische Wettbewerb beschränkt sich nicht mehr nur auf Theater im damals geläufigen Sinn, sondern erfasst auch Aufführungen in Stätten des sogenannten Tingeltangels, in denen sich die Nähe zu Prostitution noch eindringlicher entfaltet:

Ohne nun den Finger auf ein exaktes Datum legen zu wollen, [...] glaube ich sagen zu können, daß der Mythos von Sinnlichkeit der Schauspielerin und ihrer ausschweifenden, höchste Lust spendenden Sexualität zu einer Zeit entsteht, in der das Schauspielerinnenproletariat am größten, seine Not und sein Elend am schärfsten, der Konkurrenzkampf am härtesten ist und in der zugleich die Anforderungen an die Ausstattungen der Aufführungen und die Ausstaffierungen der Darstellerinnen am höchsten sind.¹²⁶

In Bezug auf damalige Schauspielerinnen beschreibt Möhrmann deren «Herrichtung oder Beschaffung der erforderlichen Kostüme, wozu modisches Fachwissen und handwerkliches Können gehören»,¹²⁷ mit einer vergleichbaren Vermengung von handwerklicher Produktion und kriminalisierter oder als anstößig wahrgenommener

123 Möhrmann, M. 2000, S. 306.

124 Ebd., S. 301.

125 Ebd.

126 Möhrmann, M. 2000, S. 313. Vgl. Lareau 1995, S. 4.

127 Möhrmann, M. 2000, S. 296.

Beschaffungsweise, wie es auch Livingston in PIB, von Praunheim in TLN oder genannte Drag-Performer*innen tun:

Die Schauspielerin memoriert, organisiert, probt, übt und – schneidert. Denn dies ist für die meisten von ihnen, sofern sie weder über privates Vermögen oder Star-Gagen noch über zahlende Herren verfügen, der zweite Beruf, den sie in ihrer kalten Wohnung, bei schlechtem Licht und magerem Speiseplan praktizieren. Nach der Aufführung – mit dem Senken des Vorhangs ist das Spiel der Schauspielerin nicht beendet, und sie <darf> auch nicht gleich an die nächtliche Näharbeit – muß sie ihre dritte Verpflichtung erfüllen, die zum amourösen Amüsement.¹²⁸

Im Vergleich zu ihren männlichen Pendants, denen, so Möhrmann, «die historischen Kostüme von allen Theatern gestellt»¹²⁹ wurden und im Hinblick auf moderne Garderobe jeweils «[z]wei, drei Anzüge, [...], fertig»,¹³⁰ ausreichten, sei von Theaterschauspielerinnen hinsichtlich Kostümierung schier Unerfüllbares verlangt worden:

Jeden verfügbaren Pfennig müssen die Schauspielerinnen für Kostüme verwenden, auch dann noch, wenn die Gage nach einigen Spielzeiten gestiegen ist. Reichen wird es nie. Und so müssen die Theaterdamen der Wirtin und dem Krämer gegenüber den Groschen dreimal umdrehen, während sie zu äußerlichen Zwecken die Mark hinauswerfen: in den Rachen von Schneidereiunternehmen, Friseuren und Hutmachern, von Trikot- und Leibwäschelieferanten; für Schuhe, Mäntel und Umhänge, für Schleier und Strümpfe, Gürtel, Bänder und Blumen, für Schmuck und für Stoffe, die sie selbst vernähen. Das Leben einer Schauspielerin in dieser Zeit ist heute kaum mehr vorstellbar.¹³¹

Möhrmann beschreibt die Kostümprostitution an Theaterhäusern in diesem im Jahr 2000 erstmals publizierten Beitrag als historisches Phänomen, «heute kaum mehr vorstellbar». Gewiss trifft eine vergleichbar prekäre Lage nicht mehr dergestalt auf gegenwärtige Schauspieler*innen an institutionalisierten Theatern zu, doch wirken genderspezifische Ungleichbehandlungen, Sexismus und Prekarisierungstendenzen systemisch noch immer nach und schreiben sich besonders bei nicht institutionalisierten, freien Darsteller*innen fort, zu denen auch Drag-Performer*innen zu zählen sind. Die Beschaffungsproblematik bei der Auftrittsgarderobe scheint besonders darstellende Frauen* bis in die Gegenwart zu betreffen. So erregte ein simples Etuikleid im November 2015 in der US-amerikanischen Medienlandschaft großes Aufsehen, da es von rund fünfzig Fernsehmoderator*innen verschiedener Kanäle landesweit gleichzeitig als Protest getragen wurde. Die Moderator*innen wollten mit dieser Aktion darauf hinweisen, dass sie – ähnlich wie die Schauspieler*innen um 1900 in Möhrmanns Aufsatz – nicht genug Geld mit ihren Auftritten verdienen, um sich mit

128 Ebd.

129 Ebd., S. 293.

130 Ebd.

131 Ebd.

einer Garderobe, die den hohen und teils auch fragwürdigen Ansprüchen der Sender und des Publikums genügt, auszustatten. Dass amerikanische Moderator*innen auch im Jahr 2015 selber für ihre Auftrittskleidung aufkommen mussten, vermochte durchaus zu erstaunen und gibt an einem simplen Beispiel Einblick in einen historischen Diskurs, der bis in die Gegenwart wirksam ist.¹³²

Das von Möhrmann ausgeführte Berufsleben damaliger Schauspieler*innen als nomadenhaftes «Reisen durch die provinzielle Theaterlandschaft von Engagement zu Engagement»¹³³ entspricht bis in die Gegenwart der Berufsrealität zahlreicher Darsteller*innen und korrespondiert in überaus anschaulicher Weise mit der Berufsrealität vieler Drag-Performer*innen. Nicht nur die Herstellung und Beschaffung aufwendiger Kostümierungen, sondern auch das Hangeln von Auftritt zu Auftritt weist bis heute sichtbare Parallelen zwischen dem von Möhrmann beschriebenen Schauspieler*innenberuf und zeitgenössischen Drag-Performer*innen auf. Aktuellere Beispiele, die zeigen, wie das Leben von Drag-Performer*innen in dieser Hinsicht aussehen könnte, sind der Spielfilm *The Adventures of Priscilla*, in dem fiktive Drag-Performer*innen im Truck durch das australische Outback von Engagement zu Engagement reisen, oder die Serie *AJ and the Queen*, in der die ebenso fiktive Ruby Red, noch im Rentenalter, mittellos im Wohnmobil zu verschiedenen Auftritten in queeren Bars durch die Vereinigten Staaten reist.¹³⁴ Beide sichtlich überzeichneten Handlungen kommen dem traditionellen Setting eines komödiantischen Roadmovies gleich, sind natürlich fiktiv und leicht, aber können betreffs sozioökonomischer Situation vieler Drag-Performer*innen als durchaus realitätsnah begriffen werden. So bestehen in *AJ and the Queen* die Gagen für Rubys Performances ausschließlich aus vom beiwohnenden Publikum auf die Bühne geworfenen Geldscheinen. Dies ist eine Praxis, die in für die vorliegende Arbeit besuchten Drag-Performances in US-amerikanischen Aufführungsstätten besonders häufig auffällt.¹³⁵ In den USA werden oft nur sehr tiefe Gagen für Drag-Performer*innen gezahlt oder Veranstalter*innen ersetzen die vorher vereinbarte Entlohnung komplett durch die Trinkgelder des Publikums. Es ist davon auszugehen, dass Trinkgeld in den USA mittlerweile als kulturell und ökonomisch-systemrelevant installierter Usus in vielen Berufsgruppen betrachtet werden kann. Das sogenannte Tipping ist über Dekaden durch prekäre Verhältnisse auf dem liberalen Arbeitsmarkt institutionalisiert worden; davon abhängig sind besonders marginalisierte Arbeitnehmer*innen im Niedriglohnsektor – und somit insbesondere Frauen*. Die mittlerweile in zahlreichen Auseinandersetzungen als teils sexistisch, entwertend und entmenschlichend kritisierte Praxis («de-valuing and de-humanizing of tipped workers in America»)¹³⁶ betrifft allein in den USA sechs Millionen Arbeit-

132 Vgl. Stenzel 2015.

133 Möhrmann, M. 2000, S. 293.

134 Vgl. *The Adventures of Priscilla, Queen of the Desert*. Regie: Stephan Elliott, AUS 1994, 103 Min.; *AJ and the Queen*. Regie: Michael Patrick King und andere, USA 2019, 10 Episoden à 47–59 Min. Erstausrstrahlung am 10. 1. 2020 auf Netflix.

135 Zum Beispiel in «BAR WARS». *The Abbey Los Angeles*, 30. 3. 2019; «Showgirls». *Micky's West Hollywood Los Angeles*, 31. 3. 2019; «Drag Matinee XXL». *Berlin Nightclub Chicago*, 25. 2. 2020.

136 Jaayaraman 2016, S. 38.

nehmer*innen und wirkt auch in den Bezahlungspraxen von Drag-Performer*innen fort.¹³⁷ Die damit einhergehende assoziative, thematische, aber letztlich auch faktische Engführung von Performance und Bargeld begünstigt somit gerade im nicht institutionalisierten Aufführungskontext des Nachtlebens der LGBTIQ*-Bars und Clubs eine unübersehbare prostitutive Konnotation. Versteht man den Aufführungskontext generell als «erotisch-ökonomische[s] Tauschverhältnis zum Publikum und seine Einbindung in Marktökonomien»¹³⁸ oder als Performance im Tausch gegen einen materiellen Gegenwert, erweist sich eine «strukturelle Nähe zwischen schauspielerischer Arbeit und Sexarbeit»¹³⁹ angesichts dieser Trinkgeldpraxis als eindringlich. Dies gilt insbesondere, wenn Performer*innen «ihre Performances als eine Dienstleistung ankündigen, mit der sie das Publikum mit dem Vorspielen von Emotionen, Begehren und Erotik zu dienen und zu verführen haben».¹⁴⁰

Die diskursive Verknüpfung von Bargeld und Prostitution ist dabei keineswegs als Nebenerscheinung einer Wirtschaftshistoriografie auszuweisen, sondern lässt sich für ebendiese historisch als ausschlaggebend hervorbringen. Dementsprechend stellt Christina von Braun fest, «dass man die Geschichte der Prostitution ohne die Geschichte der Geldwirtschaft nicht verstehen kann».¹⁴¹ Nach von Braun handelt es sich bei der Entwicklungsgeschichte des Bargeldes um einen zweifachen Abstraktionsprozess des Opferkults. Ganz verknüpft dargestellt: Menschenopfer wurden durch Tieropfer und schließlich über Tauschgeschäfte durch Geld, vorerst in Form von Metallmünzen, dann durch Papiergeld und später durch elektronisches Geld substituiert:

Doch gerade der Abstraktionsprozess, den das Geld seit der Antike durchlaufen hat, impliziert auch eine immer tiefere *Einschreibung* des Opferzusammenhangs. Die Entleibung fordert ihre Wiederbelebung: durch eine immer wieder erneute Herstellung von Opferzusammenhängen.¹⁴²

Diese erneute Belebung von abstrakten Geldwerten habe in drei unterschiedlichen Ausgestaltungen ihren Ausdruck gefunden: 1. durch die Koppelung von Arbeit an Geld (Lohnarbeit), 2. durch «die Einführung des Söldners, dessen Beruf im 7. Jahrhundert vor Chr. zeitgleich mit dem Geld entstand»,¹⁴³ und 3. in der profanen Prostitution, die aus der sakralen Tempelprostitution vormonetärer Zeit (die auch

137 Vgl. Segrave 2009. Für Drag-Performer*innen beobachtet auch Barrett 2017, S. 48: «Being able to afford the wigs, makeup, and clothes required for their performances often depends on the tips or sales commissions earned.»

138 Hinz 2014, S. 13.

139 Ebd.

140 Ebd.

141 Braun 2006, S. 23.

142 Ebd., S. 29. Hervorhebung im Original.

143 Ebd. Vgl. Braun 2012. Von Braun bezeichnet den Söldner als «erste[n] monetäre[n] Lohnempfänger» (Braun 2012, S. 376).

Menschenopfer implizierte) entstanden ist.¹⁴⁴ Je abstrakter das Geld wurde und je mehr es folglich seine Bindung zum materiellen Leib als Opfergabe verlor, desto wichtiger sei die Prostitution geworden:

Die allmähliche Verlagerung des Geldes zum reinen Zeichen wurde von einer Ausbreitung der Prostitution begleitet, die in den Städten der Industrieländer Ende des 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts zu einem Massenphänomen wurde. Der Zuhälter nahm nun die Stelle ein, die zuvor der Stadtrat, Fürst oder Klerus innehatten und wurde zur Wechselstelle, an der Zeichen gegen den Körper getauscht und das Geld zu Fleisch wurde. [...] Der moderne Menschenhandel ist das Spiegelbild eines neuen Kapitalmarktes, der vom unsichtbaren, elektronischen Geld gesteuert wird, das in der Ware Mensch seine Beglaubigung findet.¹⁴⁵

Eine Trinkgeldkultur, die sich als soziale Norm etabliert hat, schneidet einen tiefgreifenden sozialwirtschaftlichen Diskurs an. Diesen nur oberflächlich berührend lässt sich vorbringen, dass Trinkgelder oder unmittelbare Bargeldgagen für Performances aller Art häufig dem informellen Sektor einer Volkswirtschaft angehören, ihnen somit etwas ‚Schattenwirtschaftliches‘ anhaftet und dadurch gerade oft marginalisierte Formen von Erwerbsarbeit in der Unterhaltungs-, Amüsier- und Sexbranche eine bestimmte prostitutive Konnotation erfahren.¹⁴⁶

Gagendiskurse, wie sie Möhrmann in einer historischen Perspektive anstößt, sind auch in Bezug auf zeitgenössische Drag-Performer*innen im deutschsprachigen Raum drängend. Dass bei ihnen Aufwand und Ertrag der Auftritte hinsichtlich Entlohnung in einem problematischen Verhältnis stehen, war im März 2020 im LGBTIQ*-Magazin *Siegessäule* in einem Artikel zu lesen, der den wirtschaftlichen Überlebenskampf von drei queeren Bühnenkünstler*innen in der deutschen Hauptstadt thematisiert. Dass freie oder selbstständige Kunstschaffende, besonders Frauen* und sich als LGBTIQ* identifizierende, bis in die Gegenwart oftmals prekären wirtschaftlichen Verhältnissen ausgesetzt sind, zeigen diverse Studien schon länger auf: Finanzielle Ungleichbehandlung an Theatern und im Film ist bis in die Gegenwart offenkundig. Die genderspezifischen Arbeitsbedingungen seien am Theater aber in besonderer Weise institutionalisiert und – über die Theaterstücke – künstlerisch legitimiert.¹⁴⁷ Genderspezifisch unterschiedliche Beschäftigungssituationen schaffen Benachteiligungen, die sich bis in aktuelle Arbeitsbedingungen (natürlich nicht nur am Theater) auswirken. Gerade für Performer*innen, die der LGBTIQ*-Community angehören, scheinen sozioökonomische Situierung

144 «Die Zirkulation von Geld wurde um die Zirkulation von Körpern erweitert.» (Braun 2012, S. 38). Zu «sakraler Prostitution» vgl. Haas 1999.

145 Braun 2006, S. 37.

146 Jürgen Links in Kap. 2.3 erwähnter Theorie der Kollektivsymbolik folgend, wäre demnach anzuführen, dass (Trink-)Gelder und die damit einhergehenden Diskurse um Entlohnung oder Gagen für Performances als semantisch sekundäres, mehrdeutiges Kollektivsymbol für Prostitution begriffen werden können.

147 Vgl. Schöblier/Haunschild 2011; Zimmermann 2021.

sowie Konkurrenzsituation vehement an die von Möhrmann geschilderten Zustände der Schauspieler*in des auslaufenden 19. Jahrhundert zu erinnern:

Die Gagen, die in Berlin und vor allem in der queeren Szene gezahlt werden (können), machen vielen Bühnenkünstler*innen das Leben schwer – Tendenz steigend beziehungsweise sinkend. Jurassica nimmt durchaus eine Abwärtsspirale wahr, was die Bezahlung betrifft. «In anderen Städten verdienen wir durchschnittlich mehr pro Auftritt als hier, unabhängig von Reisekosten», bemerkt sie. «In der Ferne kriegst du einen Hauptstadtbonus, weil Berlin halt diese Aura hat.» Behandelt Berlin also seine Künstler*innen schlecht? «Wir fühlen uns mittlerweile im Stich gelassen», erklärt die Kabarettistin Sigrid Grajek. «Es ist enttäuschend, wie mit uns umgegangen wird. Neben den geringen Honoraren sind Räume ein großes Problem. Räume zum Wohnen, Räume zum Proben. So stecken wir in einem Teufelskreis.»¹⁴⁸

Weiterhin thematisiert Jurassica Parka die für Drag-Performances oft als gängig zu beobachtende Praxis, sehr wenig oder gar keine Gage zu zahlen und die Entlohnung mit Freigetränken und prominent platzierten Nennungen in den Werbekanälen der Veranstaltungsorte zu ersetzen. Im Grunde ist diese Substituierung einer angemessenen Gage durch Alkoholika und angeblich weitreichende Publizität noch drastischer als die erwähnte Gagensubstitution einer US-amerikanischen Tipping-Praxis, da im deutschsprachigen Raum großzügiges Trinkgeld kulturell bedingt (außerhalb weniger Dienstleistungen) nicht verbreitet ist und sich entgegen vielen Amerikanisierungstendenzen im Drag bis jetzt auch nicht durchgesetzt hat: ««Wenn es um Charity geht, kann ich gerne ohne Gage kurz auftreten», beteuert Jurassica. «Aber wenn ein kommerzieller Veranstalter mich für umme buchen und mit freien Getränken und Publicity abpeisen will, da platzt mir der Kragen. Damit kann ich die Miete nicht zahlen!»»¹⁴⁹

Eine weitere Parallele zu Möhrmanns Ausführungen entsteht in diesem Artikel durch das Berühren des Topos des Älterwerdens beziehungsweise der «alternden, ledigen Schauspielerin», der aufgrund des sich mit zunehmendem Alter verkleinernden Rollenangebots für Frauen nur Armut oder «die Prostitution in der Gosse»¹⁵⁰ als Überlebensebenen bleiben. Franziska Schößler und Axel Haunschild zeigen, dass sich dieses «(kulturell produzierte) Problem weiblichen Alterns, für das es kaum einen positiv konnotierten Habitus gibt»,¹⁵¹ an Theatern bis in die Gegenwart in einer rasanten Verkleinerung des Rollenangebots für Frauen über dreißig bemerkbar macht und sich schließlich in prekären Lebenssituationen äußert:

148 Dudley 2020.

149 Ebd. Die Wendung «für umme» steht umgangssprachlich für «gratis» oder «umsonst».

150 Möhrmann, M. 2000, S. 312.

151 Schößler/Haunschild 2011, S. 261.

Und wie genau es eigentlich im Alter werden soll, wenn sie vielleicht nicht mehr die Wochenenden in Clubs oder auf Bühnen verbringen möchte, ist auch noch nicht so ganz klar. «In knapp zwei Jahrzehnten bin ich Anfang sechzig», seufzt Jurassica nachdenklich.¹⁵²

In den letzten Jahren ist gerade in der Berliner Drag-Community eine ständige Diskussion um Dumping-Gagen entstanden, wobei Bezugnahmen auf Prostitution auffällig sind und sich als symptomatisch bezeichnen lassen. Folgende Mitschrift zeigt verkürzt eine in dieser Community stets wiederkehrende Diskussion, die häufig öffentlich auf DSM-Plattformen stattfindet. Die Drag-Performer*innen Stella de Stroy, Charlet C. House und Nelly Morell sowie der Kostümbildner Frank Wilde debattieren über einen Partyveranstalter außerhalb Berlins, der Drag-Performer*innen für Aufführungen bucht und für diese Engagements außergewöhnlich tiefe Gagen zahlt. Trotzdem, so Stellas Vorwurf, gebe es in Berlin genügend Kolleg*innen, die sich zu diesen schlechten Konditionen engagieren ließen, was sie letztlich als unsolidarisch qualifiziert und implizit der Prostitution gleichgesetzt. Charlet C. House und Nelly Morell integrieren als Kommentator*innen von Stellas Beitrag das Prostitutionsmotiv in einen relativierenden oder gar euphemistischen Kontext. Der umgangssprachliche Hinweis auf Fellatio sowie der angeführte Vulgärbegriff «dj-nutte» verdeutlichen dabei nicht nur latent, sondern auch in Form manifester Äußerungen die Nähe von Drag-Engagements und Prostitution:

[Stella deStroy:] Ich habe gerade ein Bookingangebot bekommen (aus einem skandinavischen Land.) Freitag Nacht und Samstag Nacht in einem Club auflegen, 5h. Als ich dann Gagenvorstellungen vom Veranstalter bekommen habe, habe ich dankend abgelehnt. Flug soll man auch noch bezahlen. Das allerwitzigste daran. Drei andere Drags aus Berlin waren dort schon gebucht Ach Mädels hört doch endlich auf euch unterm Wert zu verkaufen

[Charlet C. House, die implizit durch Stellas Post angesprochen wurde, da sie sich dort zuvor schon engagieren ließ:] Naja, ich blase noch extra für mehr Geld.

[Nelly Morell:] Ich verstehe es auch nicht ... es bleibt doch jedem selbst überlassen für wie viel man bei wem auflegt ... es ist freie Marktwirtschaft ... und wenn jemand nur mit Schwänze lutschen sein Geld macht ist das auch ok ...

[Frank Wilde:] Ich habe echt keine ahnung von dem, was ihr verdient. aber mir fällt auf, dass hier einige immer als billige dj-nutten dargestellt werden. ist das eure solidarität?¹⁵³

Dieses Beispiel ist erwähnenswert, weil Charlet als eine der «Angeschuldigten» und implizit unter Prostitutionsverdacht Stehenden den kritischen Beitrag Stellas sofort aufgreift und subversiv unterläuft, indem sie sich selbstironisch als Prostituierte

152 Dudley 2020.

153 Stella de Stroy, 15. 8. 2017, www.facebook.com/search/top?q=stella%20de%20stroy, 10. 8. 2020.

bezeichnet, welche die schlechte Gage angeblich durch sexuelle Handlungen aufzubessern weiß. Ob dies der Wahrheit gleichsteht, bleibt intendiert unbeantwortet sowie diffus und entspricht folglich einem typischen Akt der Prostitutionskoketterie: Charlets Aussage ist als implizite Bezugnahme auf den Diskurs um Darsteller*innen und Prostitution zu begreifen, wie ihn beispielsweise Möhrmann schildert und wie er ins kulturelle Gedächtnis vieler Performer*innen und Zuschauer*innen eingeflossen ist. Ergänzend ist der szenische oder theatrale Charakter dieser auf einer DSM-Plattform dargestellten Unterhaltung starkzumachen: Die drei beteiligten Drag-Performer*innen kommentieren in dieser Diskussion von ihren entsprechenden Drag-Profilen heraus, die sie in Drag-Persona (E2) und nicht mit Klarnamen (E1) darstellen. Sie sind die Agierenden. Die Gegebenheit, dass mehrere Hundert Follower, die Rezipierenden, der drei Drag-Performer*innen diese Unterhaltung als Publikum mitverfolgen, ist dabei allen Beitragenden bewusst. Charlets Kokettieren mit Prostitution kann somit als inszenierter oder szenisch hervorgehobener Akt bezeichnet werden.

Dieses Beispiel zeigt auf, dass die genannten Drag-Performer*innen diskursiv bestimmte mit als weiblich markierten Darsteller*innen konnotierte Konzepte fort-schreiben. In welchem Grad dies subversiv oder selbstironisch geschieht, bleibt offen. Genannter Diskussion ist der aus finanzieller Not heraus entstandene Prostitutionsverdacht inhärent, der sich eindeutig auf den Prostitutionsdiskurs in Bezug auf begehrensökonomische Verhältnisse im Theater bezieht. Mit der Frage, ob sich eine Schauspielerin, wie sie Möhrmann historisch beschreibt, tatsächlich prostituiert, schien man indes schon im ausgehenden 19. Jahrhundert kokettiert zu haben, denn die «reale Prostituiierung der Schauspielerin tat ihrem Nimbus auf der Bühne keinen Abbruch [und] kühlte die von ihr ausgehenden Verheißungen nicht ab».¹⁵⁴

Kostümierung und Prostitution(sverdacht) gingen folglich schon damals sogar eine wünschenswerte Symbiose ein: «Für die Theaterleitung bedeutete eine attraktive, modern, elegant und abwechslungsreich gekleidete Schauspielerin mit Affären volle Kassen.»¹⁵⁵ Hier veranschaulicht sich das Momentum, das als Prostitutionskoketterie zu bezeichnen ist: Im Dienste einer bestimmten Atmosphäre im Aufführungskontext (oder eines «Nimbus», wie es bei Möhrmann heißt) spielt es nur eine untergeordnete Rolle, ob sich eine Darsteller*in tatsächlich prostituiert. Der einer Darsteller*in angelastete Prostitutionsverdacht scheint in euphemistischer Art und Weise ihren ökonomischen Erfolg zu unterstützen. An genau diesen Diskurs knüpft letztlich auch Charlet C. House im genannten inszenierten DSM-Beispiel an und kultiviert somit die thematische Engführung von Darsteller*innen und Prostitutionsverdacht. Dabei ist Herstellung oder Beschaffung der anspruchsvollen und vielfältigen Kostümierung sowohl bei der «historischen Schauspielerin» nach Möhrmann als auch bei der zeitgenössischen Drag-Performer*in als ein wesentliches Motiv dieser diskursiven Verbindung zu betrachten. Für institutionalisierte Theaterformen ist allerdings festzuhalten, dass prachtvollere Kostümierung durch die im Übergang vom 19. zum 20. Jahrhundert

154 Möhrmann, M. 2000, S. 299.

155 Ebd., S. 309.

einsetzende Forderung nach naturalistischer Ästhetik an Theaterbühnen größtenteils verbannt worden ist. Den Schauspieler*innen blieben dabei oft die Rollen der «Bauersfrauen, Kleinbürgerinnen, Dienstmädchen»,¹⁵⁶ die keiner kostspieligen und prunkhaften Kostümierungen mehr bedurften:

Dieses Theater verzichtete auf «glamour und glitter» und setzte völlig neue Akzente. [...] Diese Ästhetik kokettierte weder mit der Eleganz der Kostüme noch mit der Sinnlichkeit ihrer Trägerinnen. Damit wurde der Emanzipation der Schauspielerin der Boden bereitet und der Kostüm-Prostitution die Grundlage entzogen.¹⁵⁷

Wie gezeigt, ist das theaterhistorische Phänomen der «Kostüm-Prostitution» nach Möhrmann alles andere als überholt. Insbesondere dort, wo es an nicht institutionalisierten Aufführungsstätten aufwendiger Kostümierung bedarf oder ebendiese einen wesentlichen Teil der Performance an sich darstellt, bleibt der Prostitutionsverdacht für Darsteller*innen hartnäckig aufrecht. Die faktische oder metaphorische Rede von Prostitution steht folglich häufig mit der Herstellung und Beschaffung von Kostümierung oft prekarisierter oder marginalisierter Darsteller*innen in diskursiver Verbindung. Die hier im Fokus stehenden Drag-Performer*innen kokettieren teils intensiv mit diesem Prostitutionsverdacht, der eng mit realen Gagen- und Kostümierungsfragen korreliert. Dies ist als Reaktion auf einen theaterhistorischen Diskurs um als weiblich konnotierte Darsteller*innen zu begreifen, der bis in die Gegenwart wirksam ist.

4.5 Popkulturelle Referenzen

Bei zahlreichen deutschsprachigen Drag-Performer*innen wie Jurassica Parka, Hayden Kryze, Tessa Testicle, Electra Pain oder Ades Zabel sind während Performances sowie auf DSM-Postings, die diese Performances begleiten, vestimentäre Objekte zu erkennen, die sich mit gängiger Bekleidung von Sexarbeiter*innen in Verbindung bringen lassen. Während Jurassica Parka, Hayden Kryze, Tessa Testicle und Electra Pain (vgl. Abb. 6) zum Beispiel durch oversize Stiefel mit vermutlich prostitutiven Elementen kokettieren, verweist bei Ades Zabel ein zweiteiliger Trikotanzug («leotard») am ersichtlichsten auf Prostitution beziehungsweise deren ästhetische Überhöhung. Es sei erneut herausgestellt, dass keine der Künstler*innen in den Performances explizit eine Sexarbeiter*in «spielte».¹⁵⁸

Warum ist zu behaupten, die genannten vestimentären Objekte seien mit Prostitu-

156 Ebd., S. 310.

157 Ebd., S. 310 f.

158 Electra Pain in «Diversity by Vero Bielinski». Heussenstamm Frankfurt am Main, 15. 1. 2021; Jurassica Parka in «Paillette geht immer». Regie: Jurassica Parka, BKA Theater Berlin, 8. 3. 2020; Hayden Kryze in «Queen of Drags». Rodeo Drive Los Angeles, 18. 12. 2019; Tessa Testicle in «Kweer Ball». Labor5 Zürich, 20. 10. 2018; Ades Zabel in «SchwuZ Silvester». SchwuZ Berlin, 31. 12. 2012.



Abb. 6: Facebook-Posting von Pansy Parker in Madonna-Drag.

tion zu assoziieren? Es fällt nicht schwer, anhand dieser Beispiele in erster Linie eine filmisch-intertextuelle Referenz herzustellen, nämlich zu dem Hollywoodfilm, der vermutlich kommerziell am erfolgreichsten das Prostitutionsthema aufzugreifen beziehungsweise zu beschönigen sowie ein triviales Bild von Sexarbeit nachhaltig zu prägen vermochte: *Pretty Woman* mit Julia Roberts.¹⁵⁹ Sowohl der genannte Trikotanzug als auch die Stiefel in Oberschenkellänge scheinen als Teilreproduktionen der berühmten Filmkostümierung von Roberts ausgewählt worden zu sein und stimmen mit einer (auch medial) weitverbreiteten Auffassung davon, wie Sexarbeiter*innen gekleidet sind, überein.

Eine erste Rezeption von Stiefeln als sexualisierte oder fetischisierte Objekte findet sich nach Edward Shorter bereits in Émile Zolas Roman *Thérèse Raquin*.¹⁶⁰ Zudem ist anzu-

159 *Pretty Woman*. Regie: Garry Marshall, USA 1990, 119 Min.

160 Vgl. Shorter 2005, S. 222 f.; Zola [1867] 2008.

merken, dass Prostituierte seit der Antike und besonders im Mittelalter durch bestimmte Kleidung oder Symbole äußerlich gekennzeichnet wurden. Regional und im Laufe der Geschichte unterschiedlich reichten diese Stigmatisierungen von farblichen Kennzeichnungen über einzelne Bekleidungsgegenstände, die als soziale Rangabzeichen dienten, bis hin zu Regulierungen, die zum Beispiel das Tragen von Kopfbedeckungen, edler Stoffe oder Schmuck untersagten. Der Schaftstiefel, ursprünglich ein militärisches und heraldisches Machtsymbol, wurde vermutlich erstmalig im 19. Jahrhundert von Londoner Prostituierten getragen.¹⁶¹ Bestimmte Bekleidungs-codes korrelieren folglich seit Jahrhunderten mit Vorstellungen von Prostitution.

Entsprechend konnotierte Stiefel sind zum Beispiel bereits in Klaus Manns Autobiografie (1942 erstmals publiziert) zu finden, der eine Episode an der Berliner Tauentzienstraße der 1920er-Jahre beschreibt: «Einige der Damen fielen durch hohe Stiefel aus rotem oder grünem Leder auf. Es war eine dieser Gestiefelten, die mir zu meinem Entzücken heiser zuflüsterte: «Magste Sklave sein?», wozu sie auch noch eine Reitgerte an meiner Wange vorbei durch die Luft zischen ließ.»¹⁶²

Einen zeitgenössischen medialen Diskurs betrachtend stellt sich zum Beispiel Journalistin Silke Wichert im Artikel *Einmal ein bisschen verrucht sein* die Frage: «Overkneestiefel, Netzstrumpfhosen, Halsbänder, Leoprint – warum ist die Mode eigentlich ständig voll von dem, was angeblich nur Prostituierte tragen?»¹⁶³ und deklariert somit diese assoziative Gedankenverknüpfung unkritisch als normativ. Augenfällig scheint, dass besonders in Mode und Populärkultur viele vestimentäre Objekte zum Einsatz kommen, die sich mit Prostitution in Verbindung bringen lassen. Es ist evident, dass das international einflussreiche US-amerikanische System der Unterhaltungsmedien fast ausnahmslos profitorientiert ist und die hohen Erträge dieser Multikonzerne vor allem mit Werbung erzielt werden. Folglich müssen auch werbeferne Inhalte Werbung indirekt unterstützen oder sich dieser fügen. Die dabei vermittelten Bilder und Botschaften richten sich an mutmaßlich werberelevante beziehungsweise kaufkräftige Zielgruppen und begründen somit besonders (aber nicht nur) Frauen* herabsetzende Repräsentationen, die bekanntermaßen schon länger zu Recht scharf kritisiert werden (queerfeministisch-kritische Theorien zusammenfassend spricht zum Beispiel Kim Golombisky hier von «controlling images that produce and enforce social inequities in the white supremacist capitalist heteropatriarchy»)¹⁶⁴. Werbetreibende und Medienschaffende bedienen sich stets der gleichen, mutmaßlich hochprofitablen, stereotypisierten Bilder, vorzugsweise von als weiblich konnotierten Körpern. Durch Möglichkeiten der digitalen Bildbearbeitung rücken dabei medial transportierte, idealisierte Körperdarstellungen vermehrt von realen Begebenheiten ab und etablieren einen unerreichbaren Standard. Einhergehend mit dem massenweisen Aufkommen von Musikvideos und deren Nut-

161 Vgl. Irsigler/Lassotta 1989. Für eine aufschlussreiche Einsicht in die Theorie und die Mechanismen des «Labelling» sowie in die unterschiedlichen Formen und Arten der Regulierungspraxis von Prostitution vgl. Hemmie 2007, S. 231–269.

162 Mann 2019, S. 135.

163 Wichert 2017.

164 Golombisky 2019, S. 4.

zung für Produktplatzierungen ab den 1990er-Jahren sind in der Unterhaltungsindustrie vermehrt hypersexualisierte Darstellungen von weiblich konnotierten Körpern festzustellen: Folglich dominieren Bilder von spärlich bekleideten Frauen*, aber auch andere sexualisierte und gewaltvolle Darstellungen das milliardenschwere Mediensystem.¹⁶⁵ Die massenmediale Versachlichung von Körpern zu kommerziellen Zwecken ist Teil eines prekären (pop)kulturellen Klimas, in dem insbesondere Frauen* als Objekte wahrgenommen werden. Die Objektifizierung von Personengruppen ist ein herabsetzender Schritt, um letztlich Gewalt gegenüber ebendiesen gerechtfertigt zu wissen.¹⁶⁶ Dass prostitutive Elemente dementsprechend in Populärkultur beliebte Motive darstellen, scheint einleuchtend, da der Sexarbeit die Versachlichung von Körpern zur Ware inhärent ist. Diese ungleiche Machtverteilung – Frauen*körper werden zur Schau gestellt, Männer* urteilen, ob sie akzeptabel und begehrenswert sind – entspricht einer Begehrensökonomie, die auch der Schauordnung theatraler Vorgänge eingeschrieben ist.

Das Einsetzen hypersexualisierter beziehungsweise prostitutiver Zeichen und Bilder in Medien-, Werbe- und Modeindustrie ist seit Dekaden in geradezu inflationärer Weise festzustellen und wird in (queer)feministischer Rezeption kontrovers diskutiert: Einerseits besteht massive Kritik an solchen patriarchalen und hypersexualisierten <Sex sells>-Strategien, da es beispielsweise Popstars, Hip-Hopper*innen, Models, Hollywoodschauspieler*innen etc. keineswegs darum ginge, sexistische Mechanismen von Vermarktung durch Provokation vorzuführen, sondern sie ganz unverkennbar zu bedienen. Auf der anderen Seite erregen provozierende internationale Bewegungen wie Femen oder Pussy Riot viel Aufmerksamkeit. Sie kämpfen polit-aktivistisch gegen patriarchale Machtverhältnisse und setzen sich unter anderem dafür ein, Frauen* die Deutungshoheit über ihr äußeres Erscheinungsbild zu geben. Die Meinungen zum Einsatz genannter Objekte klaffen folglich weit auseinander; der Diskurs findet sich medial in trivialsten Zusammenhängen wieder:

Findet ein Superstar wie Helene Fischer keine andere Bild-Sprache [...] als die Latex-Leder-Mesh-Mode der Reeperbahn? Oder inspirierte das Rotlichtviertel in Amsterdam? [...] Ihr Outfit stellt die Käuflichkeit von Frauen dar. Und suggeriert jungen Frauen, dass es <wow> ist. Prostitution ist nicht wow und ihre Insignien sind es auch nicht.¹⁶⁷

Oder über Popstar Beyoncé:

1968 wurden BHs verbrannt, Frauen rasierten sich nicht mehr unter den Achseln. Der Grund: Frauen wollten endlich nicht mehr als simples Sexobjekt gesehen werden, Gleichberechtigung erlangen. Jetzt, fast 40 Jahre später, ist all dies hinfällig: Frauen inszenieren sich absichtlich als Objekte, um Platten zu verkaufen. In schwarzen Lacklederstiefeln und schwarzem Bustier, einem Outfit wie direkt aus dem Hochglanzmagazin

165 Vgl. Simpson Hovater/Farris 2020.

166 Vgl. Rector 2014, S. 9–47.

167 Kuch 2019.

Playboy abgeschaut, stahl Beyoncé bei den diesjährigen MTV Video Music Awards mit ihrem Auftritt allen die Show.¹⁶⁸

Kostümierung, die rezeptionsästhetisch vorsätzlich oder intuitiv mit Prostitution in Verbindung gebracht werden soll, ist folglich insbesondere in der in den USA hervorgebrachten oder davon inspirierten Populärkultur zu beobachten. Als besonders erfolgreich erweisen sich in dieser Industrie Performer*innen, die einen hypersexualisierten Habitus explizit mit einem Narrativ von (angeblich) weiblicher Selbstermächtigung verknüpfen. Diese Hypersexualität wird oft unter Zuhilfenahme von vestimentären Objekten, die mit prostitutiver Konnotation versehen sind, inszeniert. Das folgend beschriebene Beispiel des Musikvideos *Work B**ch* der Sängerin Britney Spears aus dem Jahr 2013 – bereits der Titel scheint einschlägig an Sexarbeit zu erinnern – ist für diesen Antagonismus paradigmatisch. Bezug nehmend auf die hier im Zentrum stehende Kostümierungsfrage werden in diesem Musikvideo erneut, und nicht zufällig, überknie lange Stiefel und enge Trikotanzüge eingesetzt. Die ersten dreißig Sekunden des Videos lassen sich wie folgt paraphrasieren:

Inmitten der kalifornischen Mojave-Wüste steht ein weiß glänzendes Rechteck, das den Anschein einer Freilichtbühne erweckt; rundherum nichts als Sand: Neun Tänzer*innen sind auf dieser deutlich herausgestellten Plattform aufgereiht. Ein weißes Fahrzeug der exklusiven Marke Lamborghini nähert sich, während die Tänzer*innen einschlägig erotisch stilisiert zum Rhythmus des über diese Szene gelegten Beats zu tanzen beginnen. Alle Tänzer*innen tragen dieselbe Kostümierung aus Lack und Leder: schwarze, glänzende Oberschenkellange Stiefel und einen Trikotanzug aus demselben Material, der Reißverschluss bis unter das Brustbein geöffnet. Assoziationen, die in erster Linie ausgelöst werden, befinden sich eindeutig im semantischen Feld von Straßenstrich und Sexarbeit. Es ist anzunehmen, dass die vermeintlich anrühige und der Prostitution nahestehende Szenerie absichtsvoll gewählt ist und die Produzierenden vermutlich davon ausgehen konnten, dass ein Großteil der Rezipierenden beim Anschauen dieses Videos ähnliche Gedankenverknüpfungen hat. Es darf behauptet werden, dass sich diese Art Kostümierung, aber auch Bewegungen und Szenerie in unser kulturelles Gedächtnis durchaus als im Territorium der Prostitution beheimatet eingeschrieben haben. So sind tanzende Körper nie einfach nur Körper per se, sondern sie repräsentieren (beispielsweise nach Siegmund) auch damit korrelierende Assoziationen:

Der tanzende Körper auf der Bühne ist daher nie nur Körper. Selbst wenn er alleine tanzt, steht er in Relation zur Sprache, dem Text einer Kultur, zum Bild, einem individuellen und kollektiven Imaginären, sowie zum Körper als Physis, dessen vermeintliches phänomenologisches Gegebensein immer schon durch die anderen beiden Register überdeckt wird. Der Körper auf der Bühne ist daher nie einfach Material. Er ist bereits im Lacanschen Sinne vom Signifikanten angeschnittenes Material und damit nicht mehr er <selbst>. Bild

und Sprache sind daher nicht etwas, was dem Körper von außen zustoßen würde. Vielmehr ist der Körper nur in dem Maße Körper und Materialität, in dem er Bild und Sprache ist.¹⁶⁹

Der Fokus ist hier auf die Kostümierung zu richten, doch weisen auch Sprache, Szenerie und tänzerische Bewegungen auf Prostitution beziehungsweise auf die Stereotypisierung von Komponenten hin, die im «kollektiven Imaginären» mit Prostitution konnotiert werden. Der zu Beginn dieses Kapitels eingeführte Kostümierungsbegriff nach Hochholdinger-Reiterer bietet sich für dieses Muster nachdrücklich an, da dem Konzept stets eine über äußere, vestimentäre Zeichen hinausreichende Idee eines Habitus, hier eines Prostitutionshabitus, eingegliedert ist. Die Videoproduzent*innen scheinen sich geflissentlich für diesen Prostitutionshabitus entschieden zu haben; es verdeutlicht sich die Vermutung, dass diese Ästhetik gewählt wurde, weil es schlicht mondän, zeitgemäß oder gar emanzipatorisch aufgeschlossen wirken soll, die Performer*innen in die Nähe von Prostitution zu rücken. Bekleidung, Kulissen, Bewegungen, Songtext: Vieles erinnert an Prostitution, ohne dies jedoch immer explizit zu artikulieren. In diesem Video wird Prostitutionskoketterie mit dem zuvor identifizierten Kostümierungsparameter in nahezu mustergültiger Art und Weise betrieben und ist gerade für popkulturelle Produktionen paradigmatisch.¹⁷⁰

Allerdings ist zu beobachten, dass dieses affirmative Verhältnis zu Prostitutionsmerkmalen bereits von derselben Trivialkultur persifliert wird, die ebendieses hervorgebracht hat. Als Beispiel ist hierfür eine in dieser Hinsicht inhaltsreiche Szene aus der populären US-amerikanischen Fernsehserie *The Unbreakable Kimmy Schmidt* zu illustrieren, in der sich vier Student*innen gemeinsam für eine Party zurechtmachen und sich dabei bewusst für die prostitutionstypische Kleidung (kurze Röcke, tiefe Ausschnitte und wieder Oberschenkel lange Stiefel) entscheiden. Die in solchen Belangen sonst konservative Hauptfigur Kimmy äußert Bedenken, durch diese Aufmachung «wie eine Prostituierte» auszusehen. Diese Besorgnis wird von ihren Kommiliton*innen umgehend mit pseudo-wissenschaftlich anmutenden Erklärungen als altmodisch abgetan:

[Kimmy] I look like a hooker.

College Girl 1] They're called sex workers, and they're heroes.

169 Siegmund 2007, S. 61.

170 Nicht wenige Drag-Performer*innen orientieren sich an der Ästhetik von Britney Spears. Sie gilt auch aufgrund ihres politischen Engagements als «gay icon» und wird in queeren Kontexten des Öfteren geradezu glorifiziert. So ist zum Beispiel Drag-Performer*in Derrick Barry auch als unverwechselbares Double von Spears berühmt geworden. Das sogenannte Free Britney Movement, eine aktivistisch-feministische Bewegung, die seit den 2010er-Jahren gegen die juristische Entmündigung von Spears protestiert, wird zu einem wesentlichen Teil von LGBTIQ*-Personen getragen. Vgl. Gerhardt 2021. Im Sommer 2021 wurde die über 13 Jahre andauernde Vormundschaft öffentlichkeitswirksam von einem kalifornischen Gericht vorübergehend aufgehoben. Der Fall Britney Spears wurde auch in deutschsprachigen Drag-Performances verhandelt, zum Beispiel in «tragisch, aber geil. #freebritney». Regie: Barbie Breakout, 25. 6. 2021.

[Kimmy to her own reflection in the mirror] Thank you for your service.

[Xantippe] I'm taking <Power, Gender, and Marginalization in Contemporary Yogurt Commercials> this semester. Seventh-wave feminism is all about owning our sexuality. If we don't dress like this, what are we saying? That we can't?

[Kimmy] So this is feminism. Oof, I didn't know it'd hurt my feet so much.

[College Girl 2] That's so your butt looks good. For you.

(CELL PHONE RINGS) [Kimmy] Oh. Jacqueline! Did you know feminism is sexy now?¹⁷¹

Diese kurze, aber humoristisch vielschichtige Szene ist insofern als illustrativ und auch heikel zugleich zu bezeichnen, als die Autor*innen der Serie gleich mehrere Elemente genannter emanzipatorischer Bestrebungen parodieren: Sie geben junge Frauen*, die sich wissentlich <wie Prostituierte> anziehen, dies aber mit angeblich feministischen Absichten erklären möchten und Sexarbeiter*innen als Held*innen des Feminismus bewundern, der Lächerlichkeit preis. Weiterhin ironisiert diese Szene den Schaffensdrang und die Produktivität der Gender Studies, da sich die genannten Student*innen als Feminist*innen der bereits <siebten Welle> interpretieren (eine in der Anzahl beabsichtigte Übertreibung). Gleichfalls scheint dieser Forschungsbereich in der Serie bereits äußerst ungläubwürdige Blüten zu treiben, da von einem Uni-Seminar die Rede ist, das sich ausschließlich mit <Macht und Geschlechterverhältnissen in zeitgenössischen Joghurtreklamen> beschäftigen soll. Dass diese putativ neue Emanzipationsbewegung, Prostitution affirmativ aufzufassen, bei den vier Student*innen nur althergebrachte Genderverständnisse überdecken soll, zeigt sich schließlich auch durch das Verplappern der dritten Kommiliton*in: Noch während der Ermutigung, Kimmy solle die schmerzenden Stiefel deshalb tragen, um ihr Gesäß gut in Szene gesetzt zu wissen, bemerkt sie das feministisch nicht Konforme daran und fügt verstohlen hinzu: «For you» – was bedeutet, dass Kimmy nur für sich selbst als <empowerte> Feminist*in gut auszusehen habe und keineswegs impliziert sei, sie solle damit patriarchales Gefallen bedienen.

Obwohl bekannte Popstars wie Britney Spears, Beyoncé und auch die Serienfiguren in *The Unbreakable Kimmy Schmidt* keine Drag-Performer*innen sind und somit nicht zum Materialkorpus vorliegender Arbeit gehören, ist ihnen hier insofern Aufmerksamkeit zu schenken, als genau diese Vertreter*innen der Popkultur oft als sogenannte <gay icons>, Ikonen der LGBTIQ*-Community, rezipiert werden, auf die Drag-Performances sehr häufig Bezug nehmen. Diese Bezüge auf US-amerikanische Popkultur stellen, wie bereits betont, auch unter deutschsprachigen Drag-Performer*innen einen bevorzugten

171 *The Unbreakable Kimmy Schmidt. Kimmy is a Feminist!* (3. St., 6. Ep.). Regie: Don Scardino, USA 2017, 40 Min. Erstausstrahlung am 19. 5. 2017 auf Netflix. Skript: Grace Edwards, Sam Means, 2015.

Referenzrahmen dar. Gewisse Aspekte dieser sogenannten Ikonen, zum Beispiel die Kostümierung, können in so manchen Fällen als Folien für Drag-Performances betrachtet werden. Popkulturelle Aspekte erweisen sich als nennenswert, weil Drag-Performances nicht *sui generis* in sich geschlossen und unbeeinflusst von der hegemonialen Außenwelt entstehen, sondern vielmehr als eine Reaktion auf ein Mediendispositiv betrachtet werden können.¹⁷²

Der Diskurs um die Frage, wie und warum einzelne Sänger*innen oder Schauspieler*innen zu *«gay icons»*, beliebten und viel zitierten Leitfiguren verschiedener Generationen der LGBTIQ*-Community stilisiert werden, ist höchst angeregt. Historisch und auf theatrale Ereignisse bezogen verhandelt Wayne Koestenbaum die Verbindung von Homosexualität und Divenkult am Beispiel berühmter Opernsänger*innen und führt hierzu den (auch als ironisch konnotiert zu verstehenden) Begriff *«Opera Queens»* (in der deutschen Fassung als *«Operntunten»* übersetzt) in einen wissenschaftlichen Diskurs zur Beschreibung dieses Phänomens ein.¹⁷³ Von Praunheim greift das Phänomen im Dokumentarfilm *Operndiven, Operntunten*¹⁷⁴ auf eine ähnliche Weise auf. Des Weiteren erklärt Harris diese bis in die Gegenwart reichende Diven-Faszination in der LGBTIQ*-Community, besonders bei sich als homosexuelle cis Männer* identifizierenden Mitgliedern, mit politischen Beweggründen der LGBTIQ*-Bürgerrechtsbewegung, initiiert in den USA in der Mitte des 20. Jahrhunderts: Selbstbewusste, meist weiblich konnotierte Performer*innen dienen als inspirierende Leitfiguren, als Verkörperung eines kollektiven Bewusstseins und stiften einen wichtigen Beitrag zur Bildung einer eigenen Community oder Gruppenidentität, um sich (politisch) gegen Suppression und Diskriminierung zur Wehr zu setzen. LGBTIQ*-Personen würden die im Theater, in der Oper oder massenmedial vermittelte und imaginierte Unbesiegbarkeit der Diva auf sich selbst projizieren, was auf einer psychologischen Ebene in den 1960er-/70er-Jahren den Weg für politischen Widerstand ebnete.¹⁷⁵

Während Prostitutionskoketterie in Drag-Performances genuin ein ironisch-kritisches oder subversives Potenzial einzuräumen ist, fällt es schwer, das Argument der Subversion am zuvor beispielhaft umrissenen trivialen Musikvideo von Britney Spears aufrechtzuerhalten. Dass alle Künstler*innen der gegenwärtigen Popindustrie eine ästhetische Strategie der ironischen Übertreibung verfolgen, um durch Verwendung stereotypisierter Kostümierung Prostitution, sexistische und/oder cisheteropatriarchale Verhältnisse bewusst zu kritisieren, ist zweifelhaft. Dies, obwohl ihre Vorgänger*innen, wie Madonna, Jahre zuvor durchaus genau dieses Ziel auf der Konzertbühne zu erreichen versuchten. Madonnas Bühnenkostüm zur *Blond Ambition Tour*, ein Bustier mit zwei spitzen Kegeln von Jean Paul Gaultier, verursachte 1990 nicht nur einen weltwei-

172 Zum Dispositivbegriff nach Foucault vgl. Aggermann 2017.

173 Vgl. Koestenbaum 2001. Beispiele zu besagter so spannender wie nicht leicht zu beantwortender *«gay icon»*-Frage: Judy Garland, Julie Andrews, Cher, Madonna, Britney Spears, Beyoncé, Lady Gaga etc. (vgl. ebd.). Zum Diva-Begriff: Bronfen/Straumann 2002. Vgl. Guilbert 2018; Trevor 2016.

174 *Operndiven, Operntunten*. Regie: Rosa von Praunheim, DE 2020, 53 Min.

175 Vgl. Harris 1999, S. 8–34.

ten Skandal, sondern hat gemäß Elke Buhr auch genau das heute in der Popkultur als verschwunden kritisiertes subversive Potenzial in sich getragen:

Und mit ein bisschen interpretatorischer Verve kann man an diesem einzigen Accessoire festmachen, wie Madonna die aktuellen Diskurse über Weiblichkeit, Geschlechtsidentität und Sexualität im Mainstream-Format zu aktualisieren verstand, noch bevor sie den langen Weg durch die Gender-Seminare der kultur-wissenschaftlichen Institute angetreten hatten. Das Gaultier-Bustier mit seinen spitzen Kegeln [...] übertreibt das Zeichen der Weiblichkeit in einer absurden Maskerade [...]. Dieses Bustier privilegiert das Zeichen gegenüber seinen Referenten, es setzt den Code gegen die Biologie.¹⁷⁶

«Von Lacan- und Foucault-Lesarten Butlers im Zeichen einer philosophischen Theoretisierung des Queer zu der ehrgeizigen Blondine Madonna auf Welttournee»¹⁷⁷ ist es zwar ein beträchtlicher Schritt, aber dennoch ist eine Engführung nicht unmöglich. Madonna ist nach Buhr ein Teil eines Diskurses geworden, den man oft mit «Postfeminismus» bezeichnet, wobei dieser Begriff sein Präfix «nicht wegen einer vermeintlichen Überwindung des Feminismus der siebziger Jahre, sondern eher wegen seiner Nähe zum post-strukturalistischen Zeichengut»¹⁷⁸ trägt. Buhr verweist hier auf eine Sensibilität für die poststrukturalistische Ambivalenz der Zeichen, die aus dem wissenschaftlichen Diskurs in die Popkultur eingeflossen ist. Diesem «Transfer in die kommerzielle Medien-Maschine»¹⁷⁹ wohne allerdings immer eine zunehmende Neutralisierung emanzipatorischer Strategien inne. Das provokative vestimentäre Zeichen, wie das angesprochene Bustier, ist «im Laufe der neunziger Jahre von der Subkultur in den Mainstream eingesickert und hat Phänomene wie Lara Croft elegant touchiert, bis sie in ihrer Schwundstufe das Niveau der «Spice Girls» erreichte».¹⁸⁰ Auf dieser Schwundstufe emanzipatorischer Taktiken scheinen sich folglich auch Merkmale eines Prostitutionshabitus beziehungsweise die genannten vestimentären Objekte Stiefel und Trikotanzüge im beschriebenen Musikvideo von Britney Spears einzufinden. Nach Buhr wäre Prostitutionskoketterie mittels vestimentärer Zeichen in diesem Video zwar von einer emanzipatorisch agierenden Madonna inspiriert, hätte aber ihre subversive Wirkung durch die Kommerzialisierung verloren. Gegenläufig dazu argumentiert Halberstam, der, einer queertheoretischen Lesart folgend, die Perspektive der «gay icons» weiterentwickelt und gleich eine feministische Denkrichtung nach einer zeitgenössischen Popdiva und Modeikone – Lady Gaga – benennt. In der Studie *Gaga Feminism* fragt er: «Why can't these women be new figures of feminism? [...] [W]omen who, like Ke\$ha, sing songs with titles like «Party at a Rich Dude's House» and rap about being young, drunk, lost and loving it?»¹⁸¹ Solche

176 Buhr 2008, S. 367.

177 Ebd.

178 Ebd., S. 368.

179 Ebd., S. 370.

180 Ebd.

181 Halberstam 2012, S. 7.



Abb. 7: Electra Pain mit Stiefeln.
Foto: Vero Bielinski, Frankfurt am Main.

Popikonen seien Künstler*innen, Drag-Personae ähnlich, die kühn hypersexualisierte Zeichensprache verwenden, sich sexpositiv präsentieren und dementsprechend in einer selbstermächtigenden Art und Weise Verbindungen zu prostitutiv konnotierten Assoziationen zulassen.¹⁸² Sie stellen sich und ihren Körper zur Schau, behalten gleichzeitig aber beharrlich die Kontrolle über das massenmedial verbreitete Image: «It is an anti-marriage, pro-promiscuity feminism, one that does not find comfort in assimilation but demands resistance and transformation.»¹⁸³ Obwohl Lady Gaga sich stets medienwirksam als Leitfigur für LGBTIQ*-Rechte einsetzt und sich selbst als queer bezeichnet, seien es weniger die offensichtlichen, politischen Botschaften, die sie sowie Vorgänger*innen wie Cher, Madonna, Janet Jackson oder Britney Spears zu queeren Ikonen stilisieren, sondern vielmehr die unausgesprochene, anarchistisch anmutende Infragestellung cisheteropatriarchaler Ordnungsstrukturen in der Ästhetik ihrer Performances:

And while Lady Gaga's words in political speeches are ordinary, her performances, her costumes, her gestures, the worlds she creates and peoples are extraordinary. [...] She is in fact the last manifestation of a long line of feminine and queer performers who have used their time in the spotlight to produce funky forms of anarchy, to demonstrate an antisentimental fascination with loss, lack, darkness, and wild performance and to dig into the intersections of punk and glamour to find songs of madness and mayhem. [...] Thus, instead of tethering her to pop [...], we need to make the connections to a long line of feminine anarchists, musicians, and writers, people like Emma Goldman [...] but also Yoko Ono [and] Marina Abramovic.¹⁸⁴

Eine solche gewollte Durchmischung und Gleichwertigkeit von Bezugnahmen sowohl auf als trivial zu lesende Pop- und Modeikonen als auch auf konzeptionelle Performancekunst ist bei Drag-Performer*innen häufig zu finden. Neben Auftritten von Cher gibt zum Beispiel Barbie Breakout Performances wie Marina Abramovićs *Rhythm 0* oder Pjotr Pawlenskis *Seam* als Inspirationsquellen des eigenen künstlerischen Schaffens an.¹⁸⁵ Besonders deutlich wurde dies, als sich Barbie Breakout in der Performance *open your mouth* als Protestreaktion auf die lebensbedrohlichen Zustände für queere Menschen in Russland mit Nadel und Faden den Mund zunähte.¹⁸⁶ Grundsätzlich

182 Halberstam (2014) bezeichnet Lady Gaga sogar als Drag-Performer*in.

183 Halberstam 2012, S. 62.

184 Ebd., S. 104, 139.

185 Vgl. Breakout 2020, S. 157, 161, 216. Vgl. «Rhythm 0». Regie: Marina Abramović, *Studio Morra Neapel, vermutlich 1974* [in den Quellen gibt es große Unterschiede in der Datierung]. Vgl. «Seam». Regie: Pjotr Pawlenski, *Kasaner Kathedrale St. Petersburg*, 23. 7. 2012.

186 «open your mouth». Regie: Barbie Breakout, Berlin 30. 7. 2013. Im Frühjahr erließ die Duma ein Gesetz gegen «homosexuelle Propaganda». Die verschärfte Gesetzeslage beförderte Verfolgungswellen und Hetzjagden auf queere und trans Personen. Sie wurden zum Beispiel von Skinheads der Bewegung «Occupy Pedophilia» in Hinterhalte gelockt und vor laufender Kamera mit Waffen bedroht, brutal gefoltert oder gar ermordet. Videos dieser Hassverbrechen wurden auf Websites hochgeladen und erfuhren erschreckenderweise von nicht wenigen User*innen Zuspruch. Es dauerte viel zu lange, bis international agierende Medienkonzerne wie Facebook diese Inhalte sperrten. Obwohl die meisten

lässt sich feststellen, dass im Drag keine Geringschätzung von vermeintlich Trivialem besteht, sondern, dem eher entgegengesetzt, Elemente des Mainstreams überaus affirmativ aufgenommen werden. Auch hier ist eine subversive Herangehensweise an Ordnungskategorien sichtbar: Die binär wirkende Unterscheidung zwischen ‹Trash› und ‹Hochkultur› wird aufgelöst.

Wenig zufällig scheint folglich, dass die Musik sowie entsprechende Videoclips von Lady Gaga auch bei den für diese Arbeit besuchten Drag-Performances einen zentralen Platz einnehmen: Als einziges Stück wurde beispielsweise *Bad Romance* in einer Performance von Jurassica Parka in intendiert überspitzter Weise gleich dreimal hintereinander gespielt.¹⁸⁷ Unter den zunehmenden Beifallsbekundungen eines sich fast in ekstatische Zustände steigernden Publikums schaltete die Drag-Performer*in hinter dem DJ-Pult mitten im Refrain der dritten Wiederholung des Songs plötzlich für wenige Sekunden die Soundanlage aus, woraufhin nur noch die Rezipient*innen auf der Tanzfläche zu hören waren, die das Stück eigenständig weitersangen. Über solche von ‹gay icons› begleitete, gemeinschaftsstiftende Momente in queeren Clubs sind von Drag-Performer*innen und Rezipierenden des Öfteren Berichte zu finden, zum Beispiel von Tatjana Berlin:

In Corona-Zeiten umso mehr, tun mir alle leid, die so einen Moment nicht erleben können. Es fand statt in einer Großraumdisco in Köln, wo hundert schwule schwitzende Leiber aneinander schweißglänzend rumtanzten zu einem Lied, das ich damals das erste Mal gehört hatte [*Believe* von Cher, 1998, Anm. d. V.]. [...] Es kam zu der Situation, die ich noch nie vorher und nachher erlebt hab. Der DJ hat im Prinzip runtergedreht, den Sound, und die ganze Meute hat diesen Song weitergesungen. Und da hab ich so'ne Gänsehaut gekriegt. Und das war so'n Moment, wo alle gleichzeitig dasselbe gefühlt haben. Da fühlte ich mich wirklich in dieser Masse der Gleichdenkenden, Gleichliebenden familiär verbunden zu allen. Das war ganz toll. Ein irrer Moment.¹⁸⁸

Das als kathartisch beschriebene Erlebnis, als queere Person «das erste Mal ein Gefühl von Einigkeit zu spüren (this is my tribe)»,¹⁸⁹ schildert auch Barbie Breakout im Zusammenhang mit einträchtiger Popikonenverehrung. Sie erklärt die wichtige Rolle der Musik von Popdiven, genauer «[d]ie Sache mit Drag-Queen-DJs und einem Pop-Floor, also einer Tanzfläche im Club, auf der nicht Techno oder House gespielt»¹⁹⁰ wird, als überaus gemeinschaftsstiftendes Element queerer Heterotopien: «Es ging nicht um perfekte Übergänge, sondern darum, dass die Leute einfach

Täter*innen den russischen Behörden bekannt waren, kam es in keinem Fall zu einer Strafverfolgung. Bis heute ist die Situation für LGBTIQ*-Personen in Russland lebensbedrohlich.

187 «Popkicker by Jurassica Parka x 10 Jahre Daenzgedöns». SchwuZ Berlin, 10. 11. 2018. Vgl. «Bad Romance». Lady Gaga: The Fame Monster. Streamline, New York 2009.

188 Drag-Performer*in Tatjana Berlin in «It's Cher, bitch. 2old2dieYoung». Regie: Barbie Breakout, 4. 12. 2020, 00:03:45. «Schwul» ist hier im weitesten Sinne als generalisierende Bezeichnung für alle anwesenden Menschen zu verstehen. Vgl. «Believe». Cher: Believe. Warner Bros., Los Angeles 1998.

189 Barbie Breakout in «It's Cher, bitch. 2old2dieYoung», 4. 12. 2020, 00:02:30.

190 Breakout 2020, S. 184.

Spaß hatten, mitsingen und das, was sie sonst zu Hause vor dem Spiegel machten, jetzt eben unter ihresgleichen tun konnten.»¹⁹¹ Die übersteigerte Identifikation mit meist feminin konnotierten Ikonen der Populärkultur und Modeindustrie ist auch bei Schweizer Drag-Performer*innen erkennbar, zum Beispiel bei Tessa Testicle, die sich in einem Interview wie folgt beschreibt:

Tessa ist über-glamourös und über-sexualisiert, sie parodiert ein Sinnbild von Weiblichkeit, das die Gesellschaft von Frauen erwartet. Ich bin inspiriert von Thierry Mugler, Alexander McQueen, *natürlich* von Lady Gaga und von Märchen. Ich liebe Meerjungfrauen und bin schon in einer Fischflosse aufgetreten. Meine Outfits sind oft von Kopf bis Fuss durchdacht und folgen einem Konzept. Meine heilige Dreifaltigkeit bei Looks, die ich trage, ist: She-Devil, Gladiatorin und Alien.¹⁹²

Die Akzentuierung, sich «natürlich» auch auf Lady Gaga zu beziehen, verdeutlicht den sakrosankten Stellenwert, den sie bei vielen Drag-Performer*innen als Vorbild genießt.

An Sexarbeit erinnernde vestimentäre Objekte in Drag-Kostümierungen verweisen somit häufig gleichermaßen auf popkulturelle Referenzen wie auf ein gemeinsames, communityinternes (Mode-)Wissen, das sich aus einem kollektiven Gedächtnis speist. So scheint es trotz immerfort wechselnder Kleidungsmode zweifellos, dass sich die beispielhaft genannten Schaftstiefel wie auch der Trikotanzug mit Prostitution assoziieren lassen. Inwiefern können Kostümierungen überhaupt allgemeingültige Bedeutungsmerkmale zugeschrieben werden? Auf der Suche nach Erklärungen bietet sich ein interdisziplinärer Blick auf die Modetheorie an.

4.6 Zur Bedeutungskraft von Kostümierung

An dieser Stelle sei erwähnt, dass in der philosophischen Betrachtung des Mode-Begriffs einige Modetheoretiker*innen «(Be-)Kleidung» und «Mode» als vollkommen unterschiedliche Konzepte betrachten. Demgemäß formuliert Yuniya Kawamura: «Kleidung basiert auf materieller, Mode hingegen auf symbolischer Produktion.»¹⁹³ Gertrud Lehnert differenziert bei Kleidung schlüssig zwischen «Mode» und «Nicht-Mode».¹⁹⁴ Dieser Begriffsproblematik ist für einen philosophischen Diskurs darüber, wie überhaupt Mode (im Sinne «neuer Stile») zu definieren und zu analysieren ist, Rechnung zu tragen. Vestimentäre Objekte lassen sich mittels ihrer «Inszeniertheit» oder «Theatralität»¹⁹⁵ (uns gewisslich bekannte Ausdrücke) folglich theoretisch in die Kategorien «Alltagskleidung» und «Mode» einteilen, wobei dessen ungeachtet beiden

191 Ebd. Vgl. auch Mapa 2003, S. 51.

192 Kazar 2017. Hervorhebung des Verfassers.

193 Vgl. Kawamura 2014, S. 169.

194 Vgl. Lehnert 2014.

195 Ebd., S. 156.

Typen eine Symbolhaftigkeit zugeschrieben ist. Außerdem sei Mode «nicht ohne das materielle Artefakt – die Kleidung – zu denken, und genauso wenig ohne Körper [...], der in einem sozialen Kontext bzw. in Interaktion zu anderen bekleideten Körpern steht».¹⁹⁶ Dieses Modeverständnis als ephemeres, soziales und insbesondere ästhetisches Phänomen lehnt sich an einen erweiterten Aufführungsbegriff an und wäre demnach auch dem angeführten Begriff der Kostümierung nahestehend. Die Analogien zu theatertheoretischen Betrachtungen, die sich mit Performativitätsbegriffen beschäftigen, sind in der Modetheorie zudem bemerkenswert: Mode konstituiert sich sonach ausschließlich in der Kopräsenz von Träger*innen und Zuschauenden. Sie gilt im erweiterten Sinne als ephemeres Phänomen.

Auf die Frage zurückgreifend, inwiefern Kostümierung beziehungsweise Mode eine bestimmte Bedeutung generieren kann, wäre folglich auf zahlreiche Beiträge aus der Modetheorie zur Bedeutungsvermittlung vestimentärer Formen zu verweisen. So liefern beispielsweise Hollanders Studien schlüssige Antworten auf die Frage, wie ein kniehoher Stiefel plötzlich – von seiner ursprünglichen Funktion zweckentfremdet – an Prostitution erinnern kann:

Die Mode macht sich über vernünftige Erfindungen in der Kleidung lustig, unterzieht sie einer unfunktionellen Verwendung, sobald sie auftauchen, so daß sie authentisch begehrenswert erscheinen und nie bloß praktisch. Das ist mit Gürteln, Taschen und Verschlüssen jeder Art geschehen, mit Helmen, Schürzen und Stiefeln; kaum werden sie in Gebrauch genommen, benutzt man sie schon spielerisch.¹⁹⁷

Formalen Details eine unumkehrbare, unmittelbare Bedeutung zuzuschreiben sei gemäß Hollander wegen der indirekten repräsentativen Funktion von Mode fast unmöglich: «Die wirklich expressive Bedeutung wird per definitionem der etablierten Erwartung entgegenkommen und frei zwischen unbewussten Bestrebungen und Nostalgien in der imaginativen Welt schweben, von denen viele nicht mehr nachvollziehbar sind.»¹⁹⁸ Nur die Form selbst könne manchmal bis zu ihrer Quelle zurückverfolgt werden. Hier ist die Parallelität von Mode zur Theatersemiotik augenscheinlich, da visuellen (Maske, Kostüm, Frisur) beziehungsweise vestimentären Zeichen als «Zeichen von Zeichen»¹⁹⁹ nach Fischer-Lichte eine größtmögliche Mobilität und Polyfunktionalität zugesprochen wird. Eine Annäherung des Mode- an einen theaterwissenschaftlichen Kostümierungsbegriff nach Hochholdinger-Reiterer scheint folglich auch in dieser Hinsicht plausibel.

Mit «Kleidungskonfigurationen am menschlichen Körper als bedeutungsvermittelnde Kulturgüter»²⁰⁰ beschäftigt sich weiterhin eigens auch die Disziplin der Kleidungssemiotik. Sowohl Werner Enningers Studien über die Systemhaftigkeit von Bekleidungs-

196 Lehnert/Kühl/Weise 2014a, S. 47.

197 Hollander 2014, S. 145.

198 Ebd., S. 146.

199 Fischer-Lichte 1990, S. 238.

200 Şahin 2012, S. 10.

codes, gruppenspezifische (Berufs-)Bekleidung und deren Bedeutungswandel als auch Reyhan Şahins *Kleidungssemiotische Untersuchung Kopftuch tragender Musliminnen in der Bundesrepublik Deutschland* können hierfür als theoretische Grundlagen herangezogen werden. Insbesondere Şahin bietet, obwohl sich ihr Analysegegenstand (das muslimische Kopftuch) deutlich von dem in vorliegender Arbeit untersuchten Phänomen unterscheidet, einen detaillierten und vollständigen Einblick in die Theorie der Zeichenhaftigkeit von Bekleidung und unternimmt eine ausführliche Semiotisierung eines bestimmten vestimentären Objekts. Hierbei veranschaulicht sie aufschlussreich, wie Trägerinnen Aspekte wie «(vestimentäre) Sexyneß»²⁰¹ erzeugen können, und bedient sich des Weiteren kleidungspsychologischer Arbeiten, zum Beispiel einer von Hans-Joachim Hoffmann, der Bekleidung neben Gestik und Mimik «ebenso wie die verbale Sprache als die Hauptkomponenten der Kommunikation»²⁰² versteht und somit die Klassiker der allgemeinen Semiotik fundiert zu ergänzen weiß. Hoffmann unterscheidet deutlich zwischen bewusster und unabsichtlicher Zeichensetzung mittels Bekleidung: «Demnach ist es von der persönlichen Absicht des Menschen abhängig, ob er/sie mittels Kleidung etwas ausdrücken möchte oder nicht.»²⁰³

Für das Phänomen der Prostitutionskoketterie erweisen sich diese Betrachtungen insofern als anschlussfähig und zugleich diskutabel, als ein Kokettieren mit der angeblichen Bedeutung bestimmter vestimentärer Objekte (hier: Stiefel, Trikotanzug) gemäß Hoffmann und Şahin eine zielgerichtete Absicht im Zeicheneinsatz fordert. Wie bereits erwähnt, stellt sich bei den genannten Drag-Performances die Frage, ob dieses Bewusstsein in allen Fallbeispielen rein von professioneller Absicht gelenkt ist. Ähnlich wie bei der Kostümierung in der Popkultur bleibt offen, ob nicht auch im Drag ein eher unkritisches Übernehmen eines kommerzialisierten Habitus, der sich nach Buhr auf genannter Schwundstufe emanzipatorischer oder kritischer Reflexionen befindet, vorliegt. Wie in der Modetheorie wäre dies als teils unbewusst weitertradierte Praxis, die aus einem gemeinsamen, aber intuitiven Wissen schöpft, erklärbar. Koketterie ist als Reaktion auf einen gewissen Diskurs zu verstehen. Sie funktioniert nur, wenn sie auf ein gewisses Wissen reagieren kann. Dieses Wissen muss dabei nicht zwingend ein bewusstes oder aktives sein. Gerade der Einsatz von Kostümierung im szenischen Vorgang kann an ein Wissen anknüpfen, ohne dass die Performer*in dieses bewusst aktivieren muss. Zur unbewussten oder nur partiell bewussten Verwendung prostitutiver Zeichen qua Kostümierung erweisen sich folglich auch Theorien zum «impliziten Wissen» als kompatibel: Die Frage, warum vestimentäre Zeichen wie Stiefel oder Trikotanzug etwas Bestimmtes bedeuten können, ließe sich auch mit diesem umfassend beschriebenen und interdisziplinär produktiv bemühten Konzept betrachten. Im Zusammenhang mit Kleidung wäre hierzu auf die Arbeiten von Entwistle zurückzugreifen, die unter Mode Körperpraktiken versteht, «die nach Pierre Bourdieu beides sind: individuelle Handlungen (in dem Sinne, dass

201 Ebd., S. 352.

202 Ebd., S. 26.

203 Ebd., S. 37. Vgl. Hoffmann 1985.

u. a. der phänomenale Leib empfunden wird) und sozial bedeutsame (Ausdruck von Identität)».²⁰⁴ In Bezug auf Kleidung plädiert sie für ein «tacit knowledge»,²⁰⁵ für ein implizites oder intuitives Wissen, das für das Erkennen und Einordnen modischer Erscheinungen – und daraus abgeleitet auch für ihre symbolische Verwendung als vestimentäre Zeichen in szenischen Vorgängen – erforderlich ist. Zur Theorie des ursprünglich aus Naturwissenschaft und Philosophie stammenden impliziten Wissens, begründet von Michel Polanyi, existieren unzählige Studien.²⁰⁶

Neben Modetheorie hat dieses Konzept längst auch in komplexe theater- und tanzwissenschaftliche Auseinandersetzungen Eingang gefunden; etwa bei Sabine Huschka für den Bühnentanz: «Implizites Wissen beschreibt demnach die Kunst, sich auf einen Wissensanteil verlassen zu können, aus dem heraus es handlungs- oder erkenntnisorientiert wirksam wird.»²⁰⁷ Auf vestimentäre Objekte angewendet, lässt sich gemäß Entwistle «implizites ästhetisches Wissen»²⁰⁸ nicht rein begrifflich festhalten; es sei stets als «räumlich, ästhetisch, sinnlich wahrnehmbar, verkörpert und performativ»²⁰⁹ zu betrachten, als «die Anwesenheit von Körpern in Räumen, die wahrnehmen und wahrgenommen bzw. erfahren werden; es ist die Aus- und Aufführung bestimmter Praktiken an spezifischen Orten, die Verkörperung eines Habitus».²¹⁰

Inwiefern ein solches aufgeführtes Wissen – gerade in Mode und Populärkultur – universal zirkuliert beziehungsweise besonders von einem eurozentristischen, US-amerikanischen Blick geprägt und gelenkt wird, bleibt bei Entwistle offen und wäre kritisch zu hinterfragen.

In Bezug auf Kleidung bedient sie sich einer Definition von implizitem Wissen, das «als «eine Wissensform, die nicht erklärt werden kann und die *durch Praxis verkörpert wird*»»,²¹¹ sie bestimmt. Die Rede über die Wahrnehmung und Bedeutungsvermittlung von Mode sieht dem Diskurs über Rezeptionsvorgänge in performativen Künsten außerordentlich ähnlich. Verhandlungen über Wirkungsästhetiken stehen dabei des Öfteren in dialektischem Spannungsverhältnis zwischen rein emotiven, auf Intuition begründeten Auffassungen und als beabsichtigt beschriebenen Wirkungsweisen, die auf einem signifikanten, kollektiven Wissen basieren. Diesem Verhältnis geht auch Thurner spezifisch für den zeitgenössischen Tanz nach und erklärt, wie die Wahrnehmung dieser Tanzperformances diskursiv über das Reden über Tanz «stets gekoppelt an spezifisch kodiertes Wissen»²¹² ist und als kulturelle Praxis spezifi-

204 Lehnert/Kühl/Weise 2014b, S. 179.

205 Ebd., S. 180.

206 Vgl. Polanyi 1985.

207 Huschka 2014.

208 Entwistle 2014, S. 182.

209 Lehnert/Kühl/Weise 2014b, S. 180.

210 Ebd.

211 Entwistle 2014, S. 188. Hervorhebung im Original.

212 Thurner 2009, S. 226.

sches Wissen voraussetzt.²¹³ Eine «sensualistisch[e] Wirkungsästhetik»²¹⁴ vermöge verschiedene und besonders zeitgenössische Strömungen in der Tanzkunst nicht oder nur bedingt zu erfassen. Im Diskurs über Tanz werden «Parameter der Wahrnehmung erst erschrieben, indem Art und Weise des Zeichengebrauchs, Handlungsvollzugs und dessen angestrebte Wirkung gewissermaßen vor-geschrieben werden».²¹⁵ Es ist der Diskurs, der den Blick der Rezipierenden lenkt. Mit Theodor Fontanes Maxime hält sie fest: «Man sieht nur, was man weiß.»²¹⁶

Diese These lässt sich auf die Rezeption von mit Drag-Performances korrelierenden Kostümierungspraktiken anwenden: Es existiert ein gemeinsames, spezifisches und teilweise chiffriertes Wissen über Kostümierung, das von einem bestimmten Diskurs gelenkt wird. Die Anrufung dieses kollektiven, spezifischen Wissens, der kulturellen Kompetenz, bedarf allerdings nicht immer einer Explizitheit oder eines aktiven Bewusstseins. Dieses Wissen tut sich manchmal mehr, manchmal weniger beabsichtigt bei gewissen Erkennungszeichen hervor. Ein solches Erkennungszeichen stellt die Kostümierung in ihrer ganzen definitorischen Multidimensionalität dar. Die Kostümierung ist, so beschreibt es Lehnert für ihren Modebegriff, «ob die TrägerInnen das nun wollten oder nicht, immer eine Ästhetisierung von Lebenswirklichkeit; sie ist Inszenierung – und zwar im weitesten Sinne der Darstellung von etwas Verborgenen, einem <Skript> gewissermaßen – Geschlechtszugehörigkeit, soziale Zugehörigkeit usw.».²¹⁷ Der von Lehnert in dieser Gedankenfolge verwendete Begriff des <Verborgenen>, hier anzuwenden auf euphemistisch zu deutende Hinweise auf Prostitution in der Mode, lässt gerade hinsichtlich des Prostitutionsdiskurses in Bezug auf szenische Vorgänge und deren Kostümierungen aufhorchen. Das Kokettieren mit prostitutiven Kostümierungsmerkmalen rekurriert auf etwas im Aufführungsakt latent Mitgedachtes, Nicht-explicit-Ausgesprochenes oder eben <Verborgenes>. Sowohl augenfällige als auch schwache Kostümierungsspuren verweisen mehr oder weniger intendiert auf Prostitution. Um «die bewußte Herstellung von Relationen zwischen verschiedenen Texten zu charakterisieren»,²¹⁸ wäre hierfür in metaphorischem Sinne zum Beispiel der Begriff des «Palimpsests», wie ihn Gérard Genette für intertextuelle Verfahren in der Literaturtheorie beschreibt, nutzbar zu machen. Genette verwendet den Begriff auch, um ein Verfahren zu charakterisieren, «das darin besteht, zwei verschiedene Sachverhalte durch den mehr oder weniger expliziten Verweis auf ihre homologische Struktur oder ihr analogisches Erscheinen sich wechselseitig erhellen zu lassen».²¹⁹ Zudem befassen sich verschiedene kulturwissenschaftliche Disziplinen mit Praktiken und Diskursen <des Zeigens und Verbergens>. In der Film- und Medienwissenschaft, in der Fotografie und in der Analyse bildender Künste stellen sich ästhetische, theo-

213 Dies allerdings im speziellen Kontext der Tanzgeschichte, da die Ballettreform im 18. Jahrhundert einen Paradigmenwechsel zu einer sensualistischen Wirkungsästhetik eingeleitet hat. Vgl. ebd., S. 227.

214 Ebd., S. 234.

215 Ebd., S. 226.

216 Ebd., S. 225.

217 Lehnert 2014, S. 157.

218 Simo 1993, S. 153.

219 Ebd.

retische und philosophische Fragen zu Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit. Debatten um <das Bild und dessen Negation> findet man zum Beispiel bei Ludwig Wittgenstein oder Foucault.²²⁰ In einer ikonografischen Betrachtung hält Christian Spies diese Ansätze für das <Bild> folgendermaßen fest:

Aber auch im naheliegenden Fall derjenigen Verneinung im Bild, die im partiellen Nicht-Zeigen gründet, etwa dem Durchstreichen, Überdecken und Auslöschen des Gezeigten, kann das Nicht-Zeigen von etwas nur auf das Zeigen desselben folgen. Dabei handelt es sich um einen Entzug von Sichtbarkeit im Bild, der nur dann über die Erfahrung eines unbestimmten Mangels hinausführt, wenn ihm die Sichtbarkeit derjenigen Sache vorausgegangen ist, die zugleich wieder ausgelöscht wird. Überhaupt wird das Fehlen von etwas Gezeigtem nur dann als Mangel verstanden, wenn das Bild den Ort markiert, an dem eigentlich etwas zu sehen sein sollte.²²¹

Diese Logik lässt sich auch auf die Bedeutungsvermittlung von Kostümierung anwenden. So kann ein Verbergen nur auf etwas hinweisen, dessen Existenz im Voraus affirmiert wurde. Zu kokettieren ist nur mit einem Umstand, der als existent vorausgesetzt wird und sich auf ein gemeinschaftliches Wissen, einen Diskurs bezieht. Einzelne Erkennungszeichen, hier Kostümierungselemente, rufen dieses Wissen latent, graduell oder teilweise offensiv an und deuten auf diesen Mangel – nach Buhr das <Neutralisierte> oder <Geschundene> – hin. Koketterie ist das ständig changierende Wechselspiel mit diesen Augenblicken des Zeigens und Verbergens. Demzufolge ist auch der Einsatz bestimmter Kostümierungselemente – die hier beispielhaft ausgewählten Schafstiefel und Trikots – im Drag als kokettierendes Wechselspiel des Zeigens und Verbergens eines als gemeinschaftliches Wissen vorausgesetzten Prostitutionsdiskurses über weibliche* beziehungsweise gendernonkonforme Darsteller*innen zu begreifen. Gerade für Drag-Performances wäre in dieser Denkweise allerdings zu fragen, inwiefern die Protagonist*innen überhaupt etwas verbergen können, wenn sie doch ihren Fokus dergestalt provokativ auf die «affirmative Geste des Aufzeigens»²²² ihrer ästhetischen und genderspezifischen Künstlichkeit oder Konstruiertheit legen. Der Gestus des Zeigens, so wie er im Konzept der Verfremdung des epischen Theaters Bertolt Brechts angelegt ist, müsste Versuchen des Verbergens im Drag, wo vor allem <gezeigt wird, dass gezeigt wird>, eigentlich zuwiderlaufen.²²³

Bezug nehmend auf die damit mehrfach in Verbindung gebrachte Mythenproduktion nach Barthes läge es entschieden im Sinne einer Drag-Performer*in, den Gender-Mythos in ihrer Performance aufzudecken und seine Konstruiertheit als solche auszustellen. Wie in Teil 3 gezeigt worden ist, scheinen Aspekte dieser Mythen-dekonstruktion einem wesentlichen Definitionsmerkmal von Drag gleichzukommen. Barthes' poststrukturalistischer Betrachtungsweise folgend müssten vestimentäre

220 Vgl. Spies 2017; Kap-herr 2018.

221 Spies 2017, S. 217.

222 Ebd.

223 Vgl. Steinweg 1995.

Zeichen im szenischen Vorgang allerdings im Sinne freier Signifikanten, also rein in ihrem Sosein, und nicht als Verweis auf eine gesicherte Bedeutung gelesen werden: Oberschenkellange Stiefel oder Trikots würden als konkrete Dinge ohne Referenz auf Bezugswerte einer außerzeichlichen Realität gelesen werden. Das entmystifizierte Zeigen des Zeigens bleibt bei sich, lügt nicht und verbirgt nicht.²²⁴ Der Akt, sich diesem Zeichentrieb vergnüglich hinzugeben, sich, etwa als Leser eines Texts, kontemplativ in diesen Signifikantenketten zu verlieren, wurde von Barthes bekannterweise mit den Lustbegriffen *«plaisir»* und *«jouissance»* beschrieben.²²⁵ Diese barthessche Herangehensweise an Zeichen ist insofern als zweifelhafte «anarchische Erfahrung»²²⁶ kritisiert worden, als sie die unumstößliche soziohistorische Eingebundenheit der Zeicheninterpretierenden (bei Barthes *«die Leser»*) umgeht:

Denn natürlich treffen Leser nicht im Vakuum auf Texte: Alle Leser befinden sich in einer bestimmten sozialen und historischen Lage, und wie sie literarische Werke interpretieren, wird von dieser Tatsache stark beeinflusst.²²⁷

Demnach appellieren Signifikantenketten dennoch mit Spuren möglicher Bedeutungszuschreibungen an das denkende, analytische Wesen – mögen diese Spuren noch so verfremdet oder verborgen sein. Wie gezeigt, nähert sich Lehnert bei ihrer Modedefinition nicht nur dem hier verwendeten theaterwissenschaftlichen Kostümierungsbegriff an, indem sie Mode als «Aufführung von Kleidern an Körpern und Räumen»²²⁸ versteht, sondern bezeichnet auch die Bedeutungen, die Kleidung zugewiesen werden, als äußerst unbeständig – ähnlich wie es Barthes' Konzept der Textaneignung vorsieht:

Dabei handelt es sich um die Herstellung und das leibliche Spüren von Atmosphären – als etwas, das sich im Hier und Jetzt zwischen Subjekt und Objekt konstituiert und ereignet: zum einen zwischen vestimentärem Artefakt und dem Leib der TrägerIn; zum anderen zwischen TrägerIn und BetrachterIn.²²⁹

Dieses ästhetische oder gar phänomenologische Erfassen von Mode, abhold jeder proaktiven oder bewussten Bedeutungszuschreibung, scheint sich einer konkreten Bedeutungsvermittlung auf den ersten Blick zu widersetzen. In Bezug auf ihre Theatralität spricht sie vestimentären Objekten jedoch die Repräsentationsfunktion nicht ab:

Die Mode spielt in diesem System der Repräsentation insofern eine ganz besondere Rolle, als sie niemals nicht repräsentieren kann: immer wird, bewußt oder unbewußt, Mode als ein Zeichensystem eingesetzt, das *«irgendwas»* sagen soll, und genau so

224 Vgl. Neumann 2003.

225 Vgl. Barthes 2006.

226 Eagleton 2012, S. 46.

227 Ebd.

228 Lehnert 2014, S. 151.

229 Ebd., S. 152.

wird sie rezipiert. Wie jedes kulturelle Zeichensystem erzeugt sie Sinn oder Anschein von Sinn – zumindest löst sie bei den BetrachterInnen die Frage aus, welchen Sinn sie kommunizieren soll, auch wenn diese Frage nicht eindeutig zu beantworten ist: Denn es ist nie genau festzuschreiben, *was* die Mode jeweils repräsentiert; in ihrer Flüchtigkeit entzieht sie sich bekanntlich der Eindeutigkeit der Sinnzuschreibung – möglicherweise kann man sagen, daß die Mode die Repräsentation schlechthin repräsentiert.²³⁰

So folgt Lehnert der Betrachtung Barthes', «Kleidermode repräsentiere nicht etwas <als>, sondern verweise letztendlich nur darauf, dass sie Verweischarakter habe».²³¹ Mögliche Sinnzuschreibungen verneint sie dabei allerdings nicht vollends.

Diesem ambivalenten Pfad ist insbesondere deshalb zu folgen, weil zu behaupten ist, dass Intentionen der Bedeutungszuschreibung im Untersuchungsfeld der Kostümierung im Drag gesteigert vorkommen dürften. Dass die genannten Schaftstiefel und Trikotanzüge in der theatralen Situation nahezu eindeutig auf Prostitution hindeuten, erweist sich somit auch in dieser Lesart als plausibel. Diese spezifische Bedeutungszuschreibung wird dadurch potenziert, dass sie in theatralen Situationen zum Einsatz kommen, denen der theaterspezifische Prostitutionsdiskurs sowie eine begehrensökonomische Schauordnung nach Hinz bereits innewohnen. Für das Wechselspiel des Zeigens und Verbergens von Bezügen auf den Prostitutionsdiskurs hat Hinz für theatrale Rahmungen in ihrer Studie eine bedeutende Systematik entwickelt: die «Ökonomie des Begehrens als strukturierende Analysekategorie [im Verhältnis von Theater und Prostitution]».²³² Mit Ansätzen weiterer Begehrenstheorien beschreibt sie ihr Konzept wie folgt:

Der Begriff des Begehrens wird (in dieser Arbeit) auf die sexuelle, ökonomisch-macht-politische und rezeptive Dimension begrenzt. [...] Begehren verstehe ich als eine kulturelle Konstruktion des sexuellen Verlangens, die sich in historisch bedingten Diskursen und Figurationen darstellt. Begehren initiiert und provoziert Subjektivierungsprozesse in der Kunst wie auch im Alltag. Begehren stellt eine Relation her, die sich konkret auf andere Personen/Objekte bezieht und das imaginäre Andere produziert. Begehrenspositionen sind in der symbolischen Ordnung geschlechtsspezifisch konnotiert. Die Begehrenskonzeptionen des Mangels oder des Überschusses machen bereits deutlich, dass Begehren stets Teil ökonomischer Prozesse ist. Beides geht von einer Zirkulation des Begehrens aus, die nicht abreißen darf, damit das Subjekt für sich selbst – ich begehre,

230 Lehnert 2001, S. 530. Hervorhebung im Original.

231 Lehnert 2014, S. 152. Hervorhebung im Original. Vgl. zudem Barthes 1985, S. 219: Für Barthes ist «für das Zustandekommen des Sinns [...] jedoch kaum auseinanderzuhalten, welchen Beitrag das [vestimentäre] Objekt und welchen der Träger dazu liefert». Folglich gewinne die Modeaussage keinen Sinn aus ihrem Kontext.

232 Hinz 2014, S. 51. Dieses Konzept der Zirkulation von sexueller Energie in der Aufführungssituation ist vornehmlich für eine cisheteronormative theatrale Schauordnung ausgelegt und erweist sich im Kontext von szenischen Vorgängen in der LGBTIQ*-Community beziehungsweise für Schauordnungen, in denen die Genderdifferenzen nicht so klar in «männliche Zuschauer» und «weibliche Darstellerinnen» aufgeteilt werden können, als problematisch.

also bin ich – und für eine Gesellschaft als ein sich ernährendes und nährendes Organismus in seiner Arbeitskraft, in seiner Liebe und in seinem Begehren nach Konsumtion produktiv bleibt. Begehren ist produktiver Antrieb des Subjektes, um sich in Ökonomien einzugliedern. Zugleich wird es selbst verwertet, auch wenn ihm selbst dies in der Regel nicht bewusst ist.²³³

Das Wechselspiel des Zeigens und Verbergens verhandelt Hinz an einer bildlichen Darstellung aus Pierre Dufours *Weltgeschichte der Prostitution* von 1870, die den «Moment der Schaustellung und Werbung von Sexarbeiterinnen vor ihren möglichen Kunden im Bordell bei Solon»²³⁴ zeigt. Die titellose und undatierte Abbildung nennt Hinz «Vorspiel im Bordell» und legt sie «als Vexierbild von Prostitution und Theater»²³⁵ aus, das Prostitution als theatrale Schauordnung zeigt, in der eine bestimmte sexuelle Energie zirkuliert. Den Fokus lenkt Hinz dabei auf den geschlossenen Vorhang auf dem Bild, der als viel verhandeltes theatrales Mittel nicht die Bühne verberge, sondern die alltägliche Wirklichkeit der Prostitution. Der geschlossene Vorhang erweist sich für Hinz' Konzept des «Theater[s] der Prostitution»²³⁶ als paradigmatisch, sei es als Mittel der Verführung, das etwas Verborgenes preisgibt, oder als stoffliche Projektionsfläche für das Begehren der Zuschauenden:

Das Bild der Prostitution bleibt hinter den Falten des Vorhangs verborgen. Aber die stoffliche Fläche wird zugleich zu einem Schirm für das Begehren der Zuschauenden. Die Projektion der hinter dem Vorhang liegenden Prostitution verschiebt sich in die Imagination. Dort vollzieht sich bereits eine Verwandlung der Zuschauenden, nämlich die zu Freiern. [...] Der Vorhang eröffnet nicht nur die Bühne der Imaginationen in der Wahrnehmung der Betrachtenden, sondern stellt in der Ökonomie des Begehrens im Theater zugleich ein Regulativ von Zeigen und Verbergen dar; ein Regulativ davon, was mittels der Augen begehrt und was nur im Verborgenen einer Bühne der Imagination realisiert werden darf.²³⁷

Das Verborgene repräsentiert einen Mangel, der das Begehren der voyeuristischen Betrachtenden des Bühnengeschehens entfacht:

Das Phantasma der Verwechslung von Theater und Prostitution wird auf den Vorhang projiziert: Er könnte sich öffnen und das Theater als Bordell entblößen. Die Präsenz des Verborgenen hinter den Kulissen, hinter dem Vorhang oder in der Dunkelheit schürt die erotische Lust des Publikums und hält zugleich Schauspiellust unter Kontrolle.²³⁸

233 Ebd., S. 48.

234 Ebd., S. 52.

235 Ebd., S. 53.

236 Ebd., S. 57.

237 Ebd., S. 57 f.

238 Ebd., S. 58.

Es ist festzuhalten, dass das hinzusche Beispiel des geschlossenen Theatervorhangs in seiner Erweiterung auch im Hinblick auf die Kostümierung zulässig ist. Beide theatralen Mittel dienen als Instrumente des wechselhaften Zeigens und Verbergens einer nicht theatralen, prostitutiven Realität, die der cisheteropatriarchalen Schauordnung des szenischen Vorgangs mutmaßlich anhaftet. Die genannten Schafstiefel oder Trikotanzüge können als Projektionsflächen für die damit imaginierte Prostitution der Darstellenden verstanden werden. Für die «Ökonomie des Begehrens im Dispositiv des Theaters»²³⁹ stellt infolgedessen auch die Kostümierung ein zentrales ästhetisches Mittel zur «Inszenierung von Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit dar, um einerseits die Bühne der Imagination zu öffnen und andererseits die Differenz zwischen Theater und Prostitution, Illusion und Wirklichkeit aufrechtzuerhalten».²⁴⁰ Nun orientiert sich diese theatrale Schauordnung an einem cisheteronormativen Blickregime, das historisch bedingt vornehmlich vom Blick männlicher* Zuschauender auf weibliche* Darstellende ausgeht. Wie in Kapitel 3.3 gezeigt, erweisen sich entsprechend abweichende, queere Blickrichtungen in dieser Denkweise als Störfälle. Mittels Kostümierung ausgeübte Prostitutionskoketterie birgt somit queeres Störpotenzial. Wie an den Slang-Beispielen <hustling> und <mopping> gezeigt, äußern sich die genannten Kostümierungsaspekte im Drag bis in die Gegenwart auch in soziolektalen Wendungen. Demzufolge scheint es naheliegend, dass ein weiteres Erkennungsmerkmal zur Bestimmung von Prostitutionskoketterie linguistischer Natur zu sein hat.

239 Ebd.

240 Ebd.

5 «Du Hure!» – «Yes. Hi!»:¹ Erkennungsmerkmal Sprache

Nach wie vor ist die Frage leitend, mit welchen (theatralen) Mitteln das Phänomen der Prostitutionskoketterie in Drag-Performances zum Ausdruck kommt. Die Ausführungen zu den Verben <to hustle> und <to mop> zeigten auf, dass Aspekte der Kostümierung sowie deren Beschaffungsweise (neben einer theaterhistorischen Herleitung) wesentlich mit einer sprachbezogenen Komponente korrelieren. Die beiden beispielhaft angeführten Verben erfahren im spezifischen Kontext der Community eine affirmative oder zumindest ambivalente Umdeutung – eine Resignifikation –, wie sie folgend an weiteren, mit Prostitution assoziierten Ausdrücken vertieft werden soll. In theatersemiotischem Duktus ist folglich, im Anschluss an eine Betrachtung von vestimentären Zeichen, eine Beschäftigung mit «linguistische[n] Zeichen»² erforderlich. Dass diese – hier nach Fischer-Lichte klassifizierten – Zeichensysteme nicht immer scharf voneinander getrennt zu reflektieren sind und sich gerade im Hinblick auf Prostitutionskoketterie wechselseitig ergänzen und ausgestalten können, sollte argumentatorisch kein großes Hindernis darstellen: Die «Vielfalt und Mehrdimensionalität von Zeichenvorgängen»³ ist einer aufführungsanalytischen Herangehensweise eingeschrieben, denn die Beziehung von Zeichen zueinander kann nach Weiler und Roselt auch «rein additiv, kausal, logisch oder assoziativ sein».⁴ Hinsichtlich der hier im Fokus stehenden Resignifikation von sprachlichen Äußerungen bemerkt auch Dreysse, dass sich diese «Strategie [...] auf andere Zeichensysteme übertragen»⁵ lässt, und hebt am Beispiel einer Pollesch-Inszenierung das Kostüm hervor, «das sich Konventionen aneignet, um sie durch Verfremdung zu brechen und umzukehren».⁶

Da in Drag-Performances die Sphären von Bühnenwirklichkeit und Alltagsidentität unverkennbar ineinander übergehen können, ist auch bei der Betrachtung linguistischer Erkennungsmerkmale von Prostitutionskoketterie über die reine Aufführungssituation hinauszudenken. Folglich bietet sich ein diskursanalytischer/kollektivsymbolischer Zugang an, der Diskurse «nicht als Gesamtheit von Zeichen, sondern als Praktiken [behandelt], die systematisch die Gegenstände bilden, von denen sie sprechen».⁷ Nach

1 Dialog zwischen Ivana Vladislava und Barbie Breakout in «tragisch, aber geil». Regie: Barbie Breakout, 6. 8. 2021, 01:23:00.

2 Fischer-Lichte 1990, S. 237.

3 Weiler/Roselt 2017, S. 66.

4 Ebd., S. 71.

5 Dreysse 2021, S. 49.

6 Ebd.

7 Degele 2008, S. 128.

Degele schaffen Diskurse «eine Materialität, die sich nicht auf rein semiotische Aspekte von Aussagen beschränkt»,⁸ und verknüpfen «symbolisches und physisches, semantisches und sozio-Technisches».⁹

Ebenso ist das Diskursfeld über die vermutlich subversiven Umdeutungen von Pejorativa hinaus für weitere (nicht nur mit Prostitution assoziierte) Sprechweisen und Wortverwendungen im Drag zu öffnen. Das Berühren soziolinguistischer Perspektiven hat das Ziel, Drag-Performer*innen als szenisch hervorgehobene Repräsentant*innen einer Community, die sich einer konkreten Sprachvarietät bedient, sichtbar zu machen. Das Konzept einer «Sprachgemeinschaft»,¹⁰ die nicht allein als «*geographisch* bestimmte Gruppierung verstanden»¹¹ wird, sondern sich auch auf Sprecher*innen bezieht, «die sich über die Existenz eines spezifischen *sozialen Netzes* abgrenzen lassen»,¹² kann sowohl auf Agierende und Rezipierende einer singulären Drag-Performance als auch generalisiert auf gesamte Teile der LGBTIQ*-Community angewendet werden. Das «soziale Netz» erfährt hierbei eine hochaktuelle Doppeldeutigkeit: Wie in Kapitel 2.9 ausgeführt und problematisiert, tendiert diese sich zunehmend globalisierende queere (Sprach-)Gemeinschaft besonders zu anglo-amerikanischen Bezugnahmen beziehungsweise zu Anglizismen, die durch Vermittlung über DSM potenziert werden.¹³ Von «community of practice»¹⁴ schreibt Heiko Motschenbacher, der in seiner Forschung den Fokus auf das vergleichsweise junge Feld der queeren Linguistik legt.¹⁵

Drag-Performer*innen als eigene, in sich geschlossene Sprachgemeinschaft zu betrachten, «[d]rag queens as a speech community»,¹⁶ schlägt auch Stephen Mann vor und unterstützt die Ausführungen von Nathaniel Simmons, der noch spezifischer bestätigt, dass Drag-Performer*innen durch sprachliche Codes eine bestimmte Form von Gruppenidentität konstruieren. Dabei ist das zuvor erwähnte Zusammendenken linguistischer und vestimentärer Zeichen auch in Simmons Studie insofern hervorgehoben, als er «sartorial messages» (von lat. «sartor», «Schneider», Bezug nehmend auf die Herstellung von Kleidung) mit Sprachhandlungen kombiniert: «Marginalized groups such as drag queens have unique ways of using language to create a shared rea-

8 Ebd., S. 129. Für weitere Ausführungen zu Diskurs, Sprache und Semiotik im Kontext der Gender Studies vgl. Hornscheidt 2013.

9 Degele 2008, S. 129.

10 Holzer/Stocker 2004, S. 350. Hervorhebung im Original. Die Autor*innen des Artikels verweisen auch auf den ebenso passenden Begriff der «*Interaktionsgemeinschaft*» (ebd., Hervorhebung im Original.) nach Gumperz 1975.

11 Holzer/Stocker 2004, S. 350. Hervorhebung im Original.

12 Ebd., S. 351. Hervorhebung im Original.

13 Vgl. Leap/Boellstorff 2004. In der Einführung erhält man einen Einblick in Aspekte und Auswirkungen der «Globalizations of Gay English» (ebd., S. 3). Bezugnahmen auf den deutschsprachigen Raum sind zu finden bei vgl. Minning 2004.

14 Motschenbacher 2013b, S. 593.

15 Vgl. Motschenbacher 2012; Motschenbacher 2013a.

16 Mann 2011, S. 793.

lity. The presentation of the gendered self is performative in nature by communicating physical and sartorial messages and, thus, particular ways of speaking.»¹⁷

Bei einer sich (queer)soziolinguistischen Ansätzen annähernden Betrachtungsweise ist allerdings stets zu beachten, dass das zur wissenschaftlichen Beschreibung linguistischer Phänomene ausgewählte Vokabular teilweise deutlich von dem der zu untersuchenden Sprecher*innen abweichen kann. Dieter Brusselaers merkt hierzu an:

The queer vocabulary is external to drag, and while this does not imply that drag queens might not inadvertently perform in manners that match their descriptions, the conceptual approaches of queer theory do not correspond to the subjective structures that actual performers and audiences experience.¹⁸

Brusselaers gibt zu bedenken, dass wissenschaftliche Deskriptionsversuche von Sprechweisen im Drag im Sinne einer «unconscious colonization»¹⁹ problematisiert werden müssen: «[T]hey are imposing an alien set of rules onto gay male cultural practice, denying drag self-government of its own territory».²⁰ Auch wenn er sich in diesem Abschnitt auf sprachliche Aushandlungen von Identität in einer einzelnen Szene in RPDR bezieht, lässt sich dieser Kommentar insoweit verallgemeinern, als er einen Beitrag zur Erklärung leistet, warum Drag teilweise auch in queerfeministischen Diskursen nach wie vor als sexistisch oder auf cisheteronormativen Stereotypen basierend kritisiert wird: Offenbar sind gewisse sprachliche Handlungen so mancher Drag-Performer*in als hypervulgär, hypernormativ sowie wenig achtsam und kaum inklusiv einzuordnen, wenngleich das übergeordnete Ziel stets die Dekonstruktion diskursiver Machtförmigkeit darstellen sollte. Hier sind wir erneut mit dem unauflösbaren Konflikt konfrontiert, dass sich cisheteropatriarchale, rassifizierte oder ableistische Strukturen sowie Spuren kapitalistischer Dominanz auch im Sprechhandeln in marginalisierten Gruppen äußern. Es sind dies erlernte und sozial tradierte Muster. Primär auf Rassismus bezogen, aber nicht weniger auf Queerfeindlichkeit, Sexismus etc. zutreffend hält Mohammed Amjahid pragmatisch fest: «Machen Sie sich klar: Es gibt in allen Communitys alles. Leider auch im negativen Sinne.»²¹ Verletzbare Gruppen seien «keine Monolithen»,²² denn

[k]lein Mensch repräsentiert eine Community als Ganzes, egal wie sie definiert wird. Die (in weißen Mehrheitsgesellschaften gerne betriebene) Kulturalisierung macht strukturelle und politische Missstände und mögliche Lösungsansätze unsichtbar. Außerdem

17 Simmons 2014, S. 631.

18 Brusselaers 2017, S. 54.

19 Ebd., S. 55.

20 Ebd. Die Einschränkung auf «gay male cultural practice» wäre hier abermals als zu eng gefasster Fokus auf Drag zu kritisieren.

21 Amjahid 2021, S. 204.

22 Ebd.

schauen sich Täter*innen innerhalb von Minderheiten die jeweiligen Formen der Andersmachung bei der Mehrheitsgesellschaft ab.²³

Am Beispiel des sogenannten «fem-shaming» in Teilen queerer Communitys konnte auf diese Problematik bereits eingegangen werden. Sie bleibt komplex und aktuell. Grundsätzlich ist dennoch davon auszugehen, dass gerade im intendiert «normwidrigen [...] Sprachverhalten»²⁴ der meisten in vorliegender Arbeit betrachteten Drag-Performer*innen das queere Potenzial überwiegt, cisheteronormative und «konventionalisiert[e] Erwartungshaltungen»²⁵ unterlaufen zu wollen. Normierungen im Hinblick auf eine putative Angemessenheit von Stil, Register und Vokabular beziehungsweise auf die angebliche (Un-)Sagbarkeit von Dingen haben machtförmig-diskursive Auswirkungen, die es in Drag-Performances widerständig zu destabilisieren gilt. Eine Strategie dazu ist das Aneignen genau derjenigen normativen, diskriminierenden und gewaltvollen Abwertungsvokabeln, denen nicht privilegierte Minderheiten ausgesetzt sind.

5.1 Zur Resignifikation von Pejorativa

Über Strategien der Resignifikation (oder «Reclamation»)²⁶ besteht in weiten Teilen sozialwissenschaftlicher und soziolinguistischer Diskurse Konsens. Generell ist sie global in zahlreichen Emanzipationsbestrebungen minorisierter Gruppen festzustellen und hat die produktiv-affirmative Umwertung von verbalen Angriffen, Demütigungen und somit sprachlichen Machtdemonstrationen zum Ziel.²⁷ Marginalisierte Individuen nehmen dabei die eigene Identität herabsetzende, verletzende Wertebegriffe und gewaltvolle Schimpfworte im Sinne einer selbstermächtigenden und kreativen Subjektivierung in Beschlag.²⁸ Oft geht damit eine Enttabuisierung sowie eine Verringerung von Vulnerabilität der entwürdigten Personen einher. Hierfür existieren weltumspannend unzählige Beispiele, in die Degele anhand deutscher Geusenwörter folgenden Einblick gibt:

23 Ebd.

24 Holzer/Stocker 2004, S. 351.

25 Ebd.

26 Brontsema 2004. Umgangssprachlich ist auch oft von «reclaiming slurs» die Rede.

27 Vgl. Engel 2007. Auch positiv konnotierte Konzepte können resignifiziert werden. Engel fragt hierzu: «Lässt sich diesbezüglich ein Unterschied zwischen der Aneignung eines diffamierten/diffamierenden Konzepts wie beispielsweise der Perversion oder eines machtvollen Konzepts wie dem der Familie bestimmen? Oder ist es gleichgültig, ob es sich hierbei um ein pejoratives oder ein affirmatives Konzept handelt, so es gelingt, die eingefeilschte Norm und die entsprechende Definitionsmacht infrage zu stellen und in Bewegung zu versetzen? Geht es in jedem Fall immer um die Frage, in welches Normalitätsregime interveniert wird und inwiefern dieses seiner Normierungs- und Hierarchisierungsmacht entkleidet werden kann?» (Ebd., S. 5)

28 Zum Begriff der Subjektivierung vgl. Reckwitz 2017, S. 125: «Subjektivierung meint den permanenten Prozess, in dem Gesellschaften und Kulturen die Individuen in Subjekte umformen, sie damit zu gesellschaftlich zurechenbaren, auf ihre Weise kompetenten, mit bestimmten Wünschen und Wissensformen ausgestatteten Wesen «machen».

Jede Wiederholung ist Zitieren [...]. Sprechakte müssen also in soziale Rituale eingelassen sein, um sinnvoll zu sein, sie lassen sich aus Konventionen herleiten. Die Bezeichnung ‹Schwuchtel› etwa kreiert und reproduziert homophobe gesellschaftliche Wirklichkeiten, also auch Macht- und Herrschaftsverhältnisse. Gleichzeitig sind in solchen Bezeichnungspraxen auch wieder Möglichkeiten der Subversion eingelassen, je nachdem, wer in welcher Position die Bezeichnung verwendet. Die selbstbewusste Verwendung von ‹Krüppel› oder ‹Kanake› sind Beispiele dafür.²⁹

Dass in der LGBTIQ*-Community abwertende Fremdbezeichnungen beständig und oft erfolgreich zu selbstermächtigenden und/oder ironischen Selbstbenennungen umgedeutet werden, ist weithin bekannt. Ohne einzeln auf die in hoher Anzahl vorhandenen Termini im Deutschen und Englischen (zum Beispiel ‹Tunte› oder ‹queer›) einzugehen, lässt sich feststellen, dass solche Resignifikationsprozesse gerade im Drag offensiv vorangetrieben werden und dabei häufig auch prostitutionsbezogene Begriffsaneignungen auffallen. Demnach soll hier dem Gedanken nachgegangen werden, dass Prostitutionskokerterie in Drag-Performances auf der Ebene linguistischer Zeichen mit Tendenzen der Resignifikation korreliert. Dabei sollte beachtet werden, dass sich Pejorativa, die auf prostitutive Kollektivsymbolik Bezug nehmen, auf der Intersektion von misogynen, queerfeindlichen, ableistischen, klassistischen sowie rassistischen Strukturen befinden und die Wiedergabe entsprechend normativer und gewaltvoller Terminologie anhaltend kritisch kommentiert werden müsste (zum Problem der ‹Reifizierungsfalle› vgl. Kap. 2.1).

Grundsätzlich ist für die folgenden Ausführungen zudem vorausgesetzt, dass die zitat-hafte Wiederholbarkeit von performativen Sprechakten die ‹Möglichkeit der Transformation und Subversion›³⁰ birgt. Das Konzept der Zitathaftigkeit sprachlicher Praktiken ist sowohl für Drag als auch für queertheoretische Auseinandersetzungen zentral. Nicht unerwähnt soll bleiben, dass Beschäftigungen, die sich mit Resignifikation im Rahmen von Queer und Gender Studies auseinandersetzen, kaum ohne grundlegende Bezüge auf Butlers sprechakttheoretische Arbeiten vorstellbar sind. Butlers Ausführungen zur Performativität und Iterabilität von Sprechakten und die damit einhergehenden Konstitutionsbedingungen normativer Machtstrukturen bilden das Fundament folgender Vertiefungen.³¹

Eine konzise Zusammenfassung des ‹Projekts subversiver Re-Territorialisierung und Resignifizierung›,³² bei der ‹die Fehlaneignung anrufender performativer Äußerungen und deren Dekontextualisierung›³³ im Zentrum stehen, ist bei Franziska Rauchut zu finden. Sie hält fest:

29 Degele 2008, S. 130.

30 Rauchut 2008, S. 38.

31 Vgl. Butler 2018.

32 Rauchut 2008, S. 37.

33 Ebd.

Die Option, dass ein Sprechakt eine nichtkonventionale Bedeutung annehmen kann, ist [...] das politische Versprechen sich wiederholender Sprechhandlungen. In der zitaför-migen Wiederholung und Neuordnung von Sprache liegen ihr Widerstands- und Verdrän-gungspotential und so ein Modus von politisch wirksamer Handlungsfähigkeit. [...] Im Neuzitieren von Sprache und Sprechakten liegt somit immer auch die Möglichkeit der Dekonstruktion der ideologischen Grundlagen, d. h. ein emanzipatorisches Potential.³⁴

Eine umfassende deutschsprachige Definition des Begriffs der Resignifikation geben Anna Babka und Gerald Posselt im Nachschlagewerk *Gender und Dekonstruktion*.³⁵ Darin benennen sie Resignifikationen als «sprachlich-symbolische Bezeichnungs- und Interpretationsprozesse, die darauf abzielen, Ausdrücke, Begriffe oder auch soziokulturelle Praktiken und Produkte ihren spezifischen Kontexten zu entnehmen, sie umzudeuten und in anderen Kontexten wiederzuverwenden».³⁶ Den Resignifi-kationsbegriff über das Sprachliche hinaus auf «soziokulturelle Praktiken und Pro- dukte» ausgeweitet zu wissen, unterstützt erneut den Ansatz, Prostitutionskokerterrie im Drag als Kombination von linguistischen und vestimentären Zeichen zu begrei- fen. Ähnlich wie mit Prostitution assoziierter Terminologie wäre demnach auch die Kostümierung als «zu resignifizierendes Objekt» zu betrachten. Bezug nehmend auf den «rhetorischen Tropus der Katachrese (gr. «katachresis»: «Missbrauch»)»³⁷ – ein Begriff, der durch den «Katachresenmäander» bereits aus der Kollektivsymbolik vertraut ist – seien Resignifikationsprozesse stets als «doppelte Bewegung»³⁸ zu verstehen:

Insofern die Katachrese immer das Produkt früherer Verwendungen ist, aktualisiert sie eine historische Kette von Normen und Konventionen; insofern jedoch jeder uneigent- liche oder katachrestische Gebrauch immer auch die Gefahr des Missbrauchs und die Abweichung vom «normalen» Gebrauch bedeutet, eröffnet die Katachrese zukünftige Verwendungsweisen, die die Vorläufigkeit und Unabschließbarkeit von Beziehungsprak- tiken deutlich machen.³⁹

Insbesondere im Hinblick auf queere Belange haben viele weitere Wissenschaftler*innen Resignifikationsstrategien kommentiert. Besonders ausführlich Antke Engel, die solch einem «trotzig-stolz-grinsende[n] Aufbegehren gegen heterosexistische Diskrimi- nierungen und – auch verinnerlichte – Homophobie»⁴⁰ das Potenzial einräumt, «das Monopol hegemonialer Definitionsmacht in Frage [zu stellen]».⁴¹ Nach Engel ist Resig-

34 Ebd., S. 38 f.

35 Vgl. Babka/Posselt 2016, S. 87 f.

36 Ebd., S. 87.

37 Ebd. Hervorhebung im Original.

38 Ebd.

39 Ebd., S. 88.

40 Engel 1996, S. 76.

41 Ebd.

nifikation als «ein permanenter Prozess zu verstehen, der nicht am Ergebnis (angeeignet), sondern an der fortdauernden Praxis (aneignen) orientiert ist».⁴²

Auch Dreyse bezieht sich hinsichtlich Subversion von Gender in Theater und Performance auf sprachliche Aneignungs- und Resignifikationsprozesse und betont dabei besonders die Theatralität der Übertreibung.⁴³ Inzwischen sollte sich als unstrittig herausgestellt haben, dass Drag-Performances in vielerlei Hinsicht als Sinnbild für Übertreibungen zu betrachten sind, so auch in Bezug auf die Verwendung von Schimpfwörtern und obszöner Sprache. Die Übertreibung ist dabei als gelungenes Mittel der Beschreibung hervorzuheben, denn genau in ihr liegt – wie gezeigt – die diskursive Basis für die queere Opposition der Drag-Performer*in: Sie zitiert und übertreibt das sie herabwürdigende Maledictum dergestalt, dass die intendiert exaltierte Nennung der schmähevollen Anrufung mitsamt den ihr inhärenten diskriminierenden Strukturen bloßgestellt wird.

5.1.1 «I can respect a honest hoe, it's the sneaky bitches I don't like»⁴⁴ – Beispiele

Die in Kapitel 4.2 erörterten Globalisierungs- beziehungsweise Amerikanisierungstendenzen in Drag-Performances des deutschsprachigen Raums sind auch in Bezug auf linguistische Komponenten erkennbar. Aspekte einer auf Drag bezogenen US-amerikanischen Sprachvarietät verbreiten sich insbesondere in digitalen Filterblasen, die – wie in Kapitel 2.9 gezeigt – viele zeitgenössische Drag-Performer*innen auf der ganzen Welt beeinflussen. Dies geschieht so rasant und nischenspezifisch, dass dieser Wortschatz zu großen Teilen (noch) keinen Eingang in Slang-Bedeutungswörterbücher oder Anglizismen-Indizes gefunden hat.⁴⁵ Erneut ist also in Ermangelung entsprechender wissenschaftlich editierter Lexika auf Crowdsourcing-Nachschlagewerke, Glossare sogenannter Drag-Fandom-Webseiten und auf DSM-Plattformen zurückzugreifen.⁴⁶ Erklärungen zu Resignifikationen von prostitutionsbezogener Terminologie im Drag sind in solchen Quellen in vielfältiger Ausprägung zu finden und bekräftigen die Absicht, Prostitutionskoketterie auch als sprachliches Phänomen dargestellt zu wissen.⁴⁷ In dieser Hinsicht sind in Drag-Performances im anglofonen

42 Engel 2007, S. 5.

43 Vgl. Dreyse 2021, S. 49.

44 www.urbandictionary.com/define.php?term=Ho, 5. 7. 2021.

45 Vgl. Elfers 2020; Dalzell/Victor 2013. Mit den Auswirkungen von Netzjargon auf Sprache beschäftigen sich verschiedene Disziplinen. Vgl. Marx/Weidacher 2020.

46 Zur Problematik solcher Quellen für wissenschaftliche Auseinandersetzungen vgl. Kap. 4.3. Dennoch stellen sie für das Phänomen der Prostitutionskocetterie im Drag essenzielle Diskursfragmente dar. «Fandom» bezeichnet die Gesamtheit von einzelnen Fans eines bestimmten Phänomens, die akribisch und detailgetreu Informationen über die bewunderten Personen/Gegenstände in Online-Enzyklopädien zusammentragen und kuratieren.

47 Vgl. https://rupaulsdragrace.fandom.com/wiki/RuPaul%27s_Drag_Race_Dictionary, 5. 7. 2021.

Raum resignifikatorische Verwendungen der Wörter <whore>, <hooker>, deren Kurzformen <ho> und <hoe> sowie <slut> am häufigsten und auffälligsten.

Für diese Lemmata werden in gängigen Standardwörterbüchern zwar sowohl Bezugnahmen auf Prostitution als auch abfällig konnotierte Bezeichnungen für Sexarbeiter*innen und vermeintlich promiskuitive und amoralisch handelnde Personen aufgeführt, Erläuterungen zu affirmativen Umdeutungen bleiben indes aus.⁴⁸ Dagegen werden sie in genannten Internetquellen, neben ihren abwertenden Bedeutungskonnotationen, zugleich als dragspezifisches Kosewort oder Kompliment, als «term of endearment [...] among drag queens»,⁴⁹ herausgestellt. Diese Lesart, prostitutionsbezogene Schmähwörter insbesondere im Drag-Kontext als gruppenspezifische Hypokoristika⁵⁰ verstanden zu wissen, ist für die folgenden Ausführungen von grundlegender Signifikanz. Dementsprechend tauchen die Wörter <whore>, <hooker> und <ho(e)> auch in Zusammenhang mit Respektsbekundungen, zum Beispiel für ein ausgeprägtes Selbstbewusstsein, eine besondere Geschäftstüchtigkeit oder die Fähigkeit zur Arglist, auf. Weiterhin ist zum Beispiel «a long night of hookin»⁵¹ eine Phrase, die sich in Bezug auf mehrere Drag-Performances finden lässt. Die partizipiale Verbform <hooking> (dt. etwa <huren>) bezieht sich in diesen Kontexten meistens auf die Arbeit als Drag-Performer*in im Nachtleben, wobei ganz bewusst die Unterscheidung zwischen <performing> und <hooking> ausgespart wird.

Das auf Fandom-Seiten mehrfach anzutreffende Akronym <PMP> steht für «Post Modern Pimp-Ho»⁵² und dient als (Selbst-)Beschreibung, die – über das Moment der Vulgarität hinaus – viele weitere Referenzen in sich trägt: Der <pimp>, deutsch <Zuhälter>, vermutlich aus der Hip-Hop-Kultur entlehnt, meistens ein euphemistisch hypermaskulin konnotiertes, Gewalt ausübendes Subjekt, das Menschen zu Sexarbeit nötigt, ist in dieser Wortschöpfung mit dem hyperfeminin konnotierten Objekt der Machtausübung – <the ho> – kongruent.⁵³ Die verbale Verschränkung dieser zwei opponierenden Rollen zu einem angeblichen Oxymoron weist somit nicht nur auf die Destabilisation binärer Genderrollen hin, sondern ebenfalls, ganz im Sinne des zugleich angedeuteten Postmodernismus, auf die Dekonstruktion von (cisheteropatriarchalen) Hierarchien. Die intendiert ambivalente Zeichenhaftigkeit von Drag-Kostümierung wird auch in Erklärungsbeispielen zu <PMP> angedeutet: «PMP. [...] To dress like a pimp while still being a <ho>»⁵⁴ Ähnlich wie <mopping> verweist zudem die folgende Slang-Begriffserklärung abermals auf eine vestimentäre Komponente, da in diesem Zusammenhang im Ziel des selbstbewussten <Sichprostituierens> das Erlangen von Kostümierungsmaterialien und anderen Luxusgütern für die Performance angelegt ist: «Hoe. A person [...] who

48 Vgl. www.merriam-webster.com/dictionary/whore, 29. 5. 2021. Ebenso für <ho>, <hooker>, <prostitute>.

49 www.urbandictionary.com/define.php?term=Ho, 5. 7. 2021.

50 Hypokoristikum: ««schmeichelnder Name» [...]. Ausdruck mit verkleinernder oder zärtlicher Bedeutungskomponente» (Bußmann 2008, S. 272).

51 https://rupaulsdragrace.fandom.com/wiki/RuPaul%27s_Drag_Race_Dictionary, 5. 7. 2021.

52 Ebd.

53 Vgl. Quinn 2000.

54 https://rupaulsdragrace.fandom.com/wiki/RuPaul%27s_Drag_Race_Dictionary, 5. 7. 2021.

uses their looks and charms to manipulate their partner to gain material.»⁵⁵ Eine Drag-Performer*in, die großen Wert auf erlesene Kostümierung im Sinne hochpreisiger Designerkleidung legt, wird überdies in mehreren Nennungen – wert- statt abschätzend – «Label Whore»⁵⁶ genannt. Des Öfteren fällt zum Beispiel auch die (Selbst-)Bezeichnung «Judy Jetson Hooker»,⁵⁷ um futuristische Kostümierungen zu kommentieren. Neben dem Verweis auf Prostitution wäre dies als intertextueller Hinweis auf die Figur der Teenagetochter des Science-Fiction-Cartoons *The Jetsons* der 1960er-Jahre zu lesen.⁵⁸ Solche Kombinationen von «hooker» und popkulturellen Referenzen scheinen unerschöpflich und scheuen Widersprüche keineswegs. So kommentierte zum Beispiel die Drag-Performer*in Raven eine ihrer Kostümierungen mit «Harajuku girl with an edge of 1920s hooker realness».⁵⁹ In ähnlicher Weise beschrieb sich Katya Zamolodchikova während eines Auftritts mit folgenden Bezugnahmen auf Prostitution und Populärkultur:

I am serving you hooker realness, with a touch of punk rock and a splash of Cher. I am a sexy and confident whore. I am feeling fierce walking down this runway and I am living for my outfit. 56% slut, 24.7% princess 19.3% disgusting.⁶⁰

Die im US-amerikanischen Drag oft verwendete idiomatische Wendung «to serve a look» steht im Kontext des Slangs für das selbstsichere Präsentieren von Kleidung, die in diesem Beispiel Andeutungen an die Punkrock-Bewegung sowie an die Bühnenausfits des Pop- und Filmstars Cher aufweist. Chers exzentrische Auftrittsgarderobe, Modeschöpfungen des preisgekrönten Kostümbildners Bob Mackie, hat in vielen Teilen der US-amerikanischen LGBTIQ*-Community (wie Cher selbst) ikonografischen Charakter. Das Selbstbekenntnis, qua Kostümierung eine stolze, selbstbewusste «whore» zu sein, eben «fierce» – desgleichen Slang und etwa als Kombination der Adjektive «unerschütterlich», «stolz» und «attraktiv» zu übersetzen –, ist Prostitutionskokerterie in hohem Maße.⁶¹ Dabei wäre die Anmerkung, trotz selbstermächtigenden Bestrebens immer noch «disgusting» zu sein, sowohl als subversiver Hinweis auf provokativ zur Schau gestellte Obszönität als auch auf internalisierten (Selbst-)Ekel, der auf queerfeindliche oder homophobe Strukturen rekurriert, zu interpretieren. Der auf psychoanalytischen Theorien basierende Grundsatz des «Selbsthass[es]»⁶²

55 www.urbandictionary.com/define.php?term=Hoe, 5. 7. 2021.

56 Vgl. https://rupaulsdragrace.fandom.com/wiki/RuPaul%27s_Drag_Race_Dictionary, 5. 7. 2021.

57 Vgl. ebd.

58 Vgl. *The Jetsons*. Regie: William Hanna, Joseph Barbera, USA 1962–1963, 75 Episoden à 25 Min.

59 www.dragofficial.com/john/realness-comparisons, 5. 7. 2021. «Harajuku» ist ein Stadtteil Tokios, der für Cosplay und seine aufsehenerregende Jugendmode berühmt ist. Zu «realness» vgl. Kap. 4.2.

60 Katya Zamolodchikova in RPDR (7. St., 7. Ep.). Regie: Nick Murray, USA 2015, 60 Min. Erstaustrahlung am 15. 4. 2015 auf VH1, 00:26:48.

61 Im *Urban Dictionary* ist «fierce» so erklärt: «[T]he combination of a positive mental spirit, bold words and unapologetic actions used collectively. [...] A term that gay men used in the late 1990s and early 2000s to describe absolutely everything that was of «exceptional quality.» www.urbandictionary.com/define.php?term=Fierce, 5. 7. 2021.

62 Vgl. *Amour laLove* 2017c.

beziehungsweise die «internalisierte Homonegativität» oder «internalisierte Homophobie»⁶³ sind strittige Konzepte, die zum Beispiel Patsy l'Amour laLove «als Bestandteil einer kollektiven Neurose»⁶⁴ von queeren Menschen beschreibt. Um befürchteten Sanktionen einer cisheteronormativen Welt prophylaktisch entgegenzuwirken, komme es in Teilen der LGBTIQ*-Community zu einer Identifikation mit diskriminierenden Angriffen. In dieser «Identifikation mit dem Angreifer»,⁶⁵ meist Imaginationen eines heterosexuellen cis Mannes*, äußere sich der stille Wunsch, selbst nicht mehr queer sein zu müssen. Am eigenen Beispiel fasst Barbie Breakout dieses Phänomen wie folgt zusammen – und dies könnte im übertragenen Sinne als mögliche Herleitung für die genannte Selbstanrufung, «disgusting» zu sein, interpretiert werden –:

Internalisierte Homophobie, also die verinnerlichte, gelernte Überzeugung, aufgrund der eigenen Homosexualität fehlerhaft und schlecht zu sein, weil man diese Impulse als Kind immer wieder durch die Eltern, Medien und andere eingetrichtert bekommen hat, ist ein garstiger, giftiger Begleiter, der schon Zig Tausende von uns auf dem Gewissen hat. Denn aus Schuldgefühlen und Selbsthass werden oft ungesunde, selbstzerstörerische Verhaltensweisen, Drogenmissbrauch und riskantes Sexualverhalten.⁶⁶

Eine Zuschreibung, die beispielhaft um das vermeintlich «Ekelerregende» kreist, richtet sich folglich nicht nur als Resignifikation gegen eine verbale Herabsetzung von außen, sondern ist gleichermaßen als Hinweis auf einen zu dekonstruierenden, psychodynamischen Konflikt innerhalb der eigenen Community auszulegen.

Auf zuvor zitierte Kostümierungsbeschreibung Katyas zurückzugreifend, deutet das ebenso genannte und grundsätzlich sinngleich zu «whore» verwendete Pejorativum «slut» (dt. etwa «Schlampe») zudem auf die oszillierenden Grenzen zwischen den Auffassungen von Sexarbeit und Promiskuität. Ironisch hält diesbezüglich zum Beispiel Drag-Performer*in Willam den pseudosemantischen Unterschied zwischen beiden Begriffsbedeutungen mit dem vulgären und oberflächlich anmutenden Selbstbekenntnis «I'm not a slut, I'm a whore. Whores get paid»⁶⁷ fest, wobei dem materiellen Gegenwert für angebliche sexuelle Handlungen die Zuschreibung des valableren Legitimationsmittels anhaftet. Die hier unausgesprochen mitgesagte, subversiv-politische Botschaft richtet sich gegen die Stigmatisierung sämtlicher Formen nicht reproduktiver Sexualität in einem cisheteronormativen Gesellschaftsbild. Indem sich Willam in Abgrenzung zu anderen Performer*innen – im mehrfachen Wortsinn – als «professionelle» Darsteller*in markiert, weist sie in dieser Äußerung zudem latent auf die Diskurse zur Gagenproblematik im Drag hin, die häufig mit sozioökonomisch prekären Lebensweisen einhergeht.

63 Ebd., S. 20.

64 Ebd., S. 19.

65 Ebd., S. 27.

66 Breakout 2020, S. 81.

67 https://rupaulsdragrace.fandom.com/wiki/RuPaul%27s_Drag_Race_Dictionary, 5. 7. 2021.

Die Kurzform <ho(e)> zeichnet sich in Teilen des US-amerikanischen Drags durch besonders dynamische und vielfältige Anwendungsweisen aus – oft wird dabei von Performer*innen beabsichtigt mit Homonymen oder Polysemien gespielt, da <ho> als Morphem in vielen weiteren, nicht mit Prostitution konnotierten Bezeichnungen vorkommt. So nutzt zum Beispiel RuPaul den Begriff <hoedown>, eigentlich ein Element des folkloristischen Square Dance im Südosten der Vereinigten Staaten, als bekräftigende Würdigung für Drag-Performer*innen, die sich an Elementen von Country-Musik und ruraler Ästhetik orientieren: Ihre häufig mit übertriebenem Südstaatenakzent verkündete Phrase «You can't keep a good *hoe* down»⁶⁸ beinhaltet folglich gleichzeitig einen kulturellen Verweis auf eine bestimmte Stilrichtung und birgt – sinngemäß damit übersetzt, dass sich «eine echte Hoe nie unterdrücken lasse» – eine emanzipatorische Botschaft, die gerade angesichts der zunehmenden Queerfeindlichkeit in konservativ und evangelikal geprägten ländlichen Regionen des Landes einen bedeutsamen Realitätsbezug erfährt. Ein weiteres Beispiel, das auf die Heteroglossie von <hoe> Bezug nimmt, ist der Ortsname Tuckahoe mehrerer Gemeinden in den Staaten, der in US-amerikanischen Drag-Performances des Öfteren als fiktiver oder ironischer Handlungs- oder Herkunftsort der Protagonist*innen angegeben wird.⁶⁹ Während sich das in die Morpheme <(to) tuck-a-hoe> aufgegliederte Silbengefüge in seiner umgedeuteten Auslegung auf die im Drag-Slang <tucking> genannte Kostümierungspraxis (vgl. Kap. 4.2.1) bezieht, wäre das Satzobjekt <hoe> wiederum als resignifizierte Benennung für die entsprechende Performer*in zu lesen. Auch in Namen von Drag-Personae findet der Bestandteil <ho> wortspielerische Anwendung, zum Beispiel bei Kandy Ho oder noch expliziter bei A'Whora. Da der Vielschichtigkeit sich ständig ergänzender popkultureller Referenzen im Drag kaum Grenzen gesetzt sind, bezieht sich letztgenannter Rufname, neben der offensiv prostitutionsbezogenen Bedeutung, vermutlich ebenso auf <Lieutenant Uhura> in der zu ihrer Zeit äußerst progressiven Science-Fiction-Serie *Star Trek* der 1960er-Jahre. Vergleichbar mit Cher wäre auch die Darstellerin dieser Serienfigur – Nichelle Nichols – als queere Popikone zu interpretieren, da sie die erste afroamerikanische Schauspielerin war, die für eine Hauptrolle im US-Fernsehen engagiert wurde. In die amerikanische Fernsehgeschichte ging zudem eine Kusszene mit William Shatner ein, die öffentlichkeitswirksam erstmals die Liebe zwischen einer Person of Color und einer weißen Person zeigte. Aus dem Swahili abgeleitet, bedeutet <Uhuru> zudem Freiheit oder Unabhängigkeit.⁷⁰ Die affirmative Selbstbezeichnung <ho(e)> ist neben genannten Internetquellen auch in einer Aufführungsmitschrift in Barretts soziolinguistischer Analyse von Drag-Performances in Texas zu finden. In seiner Studie von 2017 greift er auf Aufzeichnungen zu einer Drag-Show zurück, die er bereits 1994 in der Bar The Studio in Houston besuchte.

68 www.urbandictionary.com/define.php?term=Ho, 5. 7. 2021. Hervorhebung des Verfassers.

69 Vgl. RPDR (4. St., 4. Ep.). Regie: Nick Murray, USA 2012, 60 Min. Erstausstrahlung am 20. 2. 2012 auf Logo TV.

70 Vgl. Nichols 1994, S. 195–198. Vgl. *Star Trek. Plato's Stepchildren* (3. St., 10. Ep.). Regie: David Alexander, USA 1968, 50 Min. Erstausstrahlung am 22. 11. 1968 auf NBC.

Um die rhetorische Trope der «call-response-routine»⁷¹ zu schildern, hält er folgendes Begrüßungsritual der durch die Show führenden Drag-Performer*in fest:

- [1] Drag queen: Everybody say «Hey!»
- [2] Audience: Hey!
- [3] Drag queen: Everybody say «Ho!»
- [4] Audience: Ho!
- [5] Drag queen: Everybody say «Hey! Ho!»
- [6] Audience: Hey! Ho!
- [7] Drag queen: Hey! How y'all doin?⁷²

Oggleich es Barrett bei dieser Veranschaulichung weniger um die spezifische prostitutive Bezugnahme geht, sondern darum, umfassendere linguistische Phänomene der LGBTIQ*-Community zu beschreiben, zeigt er mit diesem Ausschnitt anschaulich, wie die Drag-Performer*in in der Interaktion mit dem Publikum ein Moment erzeugt, das als Prostitutionskokerterie zu bezeichnen ist. Durch die Kombination und die repetitive Wiedergabe der beiden umgangssprachlichen Begrüßungsvokabeln «Hey!» und «Ho!» (Zeile 5) erreicht die Performer*in eine Bedeutungsverschiebung von onatopoetischen Äußerungen zu einer vokativen Anredeform, die sich im Kontext der Aufführung sinngemäß etwa mit einem bekräftigenden «Hey Hure!» übersetzen lässt. Dabei verlässt sie sich auf die Polysemie des Wortes «Ho» und präsupponiert beim Publikum gleichzeitig ein kollektives Wissen über die Resignifikationsmöglichkeit des Begriffs. Die Performer*in nimmt daraufhin die nun im Kontext von Prostitution stehende Anrufung, die von ihr selbst intendiert angestoßen wurde, affirmativ entgegen. Kurz: Sie steuert diesen Mikrodialog dergestalt, dass das Publikum sie unverkennbar als «Ho» im Sinne von «Hure» anruft (Zeile 7). Barrett erwähnt diese Episode, um zu zeigen, dass das Wortspiel mit dem linguistischen Zeichen «Ho» deshalb so gut funktioniert, weil es einen vielschichtigen Identitätsausdruck darstellt, der nicht nur auf Gender, sondern gleichzeitig auf weitere mit bestimmten sozialen Kategorien assoziierte Eigenschaften und Interaktionshaltungen deutet. Der Vorwurf des Sexismus sei in diesem Beispiel nicht grundsätzlich zu halten, da diese (Selbst-)Anrufung nicht nur auf die hyperfeminin konnotierten äußerlichen Merkmale der Performer*in, sondern simultan auch auf einen über die Performance hinausreichenden sozioökonomischen Kontext und eine spezifische Lebensrealität der auf der Bühne stehenden Person verweist:

Although drag queens may be misogynistic at times, their personal identity as drag queens does not make them de facto sexists. In many cases, they may be viewed as highly subversive. Neither the view of drag as inherently subversive nor as inherently miso-

71 Barrett 2017, S. 45. Nach Barrett sind solche «call-response-routines» vor allem in christlichen Gottesdiensten afroamerikanischer Gemeinden, aber auch im Gospel, Jazz, R&B und Hip-Hop zu finden.

72 Ebd.

gynistic is «correct». Rather drag queens are individuals whose social identity no more determines their political stance than any other aspect of their personal identity [...]. Indeed, the performances by AADQs presented here generally focus on other aspects of identity (such as sexual orientation, ethnicity, and class) rather than on the issue of cross-dressing itself.⁷³

Die linguistische Realisierung jeder Form von Genderidentität sei von einer Simultaneität und Überlappung von Zeichen abhängig, die weitere mögliche, vom Normativen abweichende Identitätskategorien miteinbeziehen. Was Barrett dementsprechend als «a bricolage of indexical associations»⁷⁴ bezeichnet, benennt Mann in vergleichbarem Zusammenhang als erweiterte Form von «stylemixing (i. e., the use of linguistic features shared across multiple language varieties) and expletives»,⁷⁵ die es Drag-Performer*innen ermöglicht, sich über Gender hinaus subversiv mit weiteren, sie ebenso betreffenden Identitätskategorisierungen auseinanderzusetzen.

Das Spiel mit linguistischen Variablen bezeichnen Barrett und Mann als eine überaus dragtypische Strategie der Selbstermächtigung, deren Erfolg aber in hohem Maße von einem kundigen oder geübten Publikum abhängig ist (von Lorber als «being in on the joke» bezeichnet, vgl. Kap. 3.2). Demgemäß sei im Drag die Bedeutung resignifizierter Wortspiele nur durch eine erhebliche Kontextualisierungsleitung der Rezipierenden und deren Versuche, die Wahrnehmung der Aufführung mit den persönlichen Annahmen über soziale Identitäten abzugleichen, zu generieren.⁷⁶ Gemäß Barrett können Drag-Performer*innen hinsichtlich eigener Identitätskonstruktion Elemente verschiedener – sogar oppositioneller – Identitätskategorien miteinander kombinieren:

A fuller understanding of the nature of LGBT communities and LGBT identities requires recognizing the wide range of diversity within those communities as well as the ways in which individual expression of identity interact with broader forms of social discourse [...] individuals combine a range of indexical signs to convey an individual subjectivity that includes citations linked to prior iterations of a much broader range of social meanings than labels such as «masculine» or «feminine» suggest.⁷⁷

Unerwartete, anstoßende oder ungewöhnliche Kombinationen von (sozio)linguistischen Parametern erlaubten es der Sprecher*in auf der Bühne, Verbindungen zu stereotypisierten und marginalisierten sozialen Gruppen zu ziehen, ohne dabei eine theatrale Rolle spielen zu müssen oder einen vollständigen Anspruch auf Zugehörigkeit zur jeweiligen Gruppe zu erheben. Demgemäß wird auch hier ein für Drag symptomatisches, höchst ambivalentes Moment zwischen «spielen» und «kokettieren» erkennbar.

73 Ebd., S. 39. In diesem Beispiel handelt es sich um eine «African-American Drag Queen (AADQ)».

74 Ebd., S. 215.

75 Mann 2011, S. 793.

76 Vgl. Barrett 2017, S. 39.

77 Ebd., S. 215.

5.1.2 ‹Hoeism› als digitales Diskursphänomen

Auf Plattformen digitaler sozialer Medien mit queeren Inhalten sind vor allem Derivate des abgekürzten Substantivs ‹ho(e)› dynamisch und frequent. Das sogenannte ‹hoeing› (Infinitiv ‹to hoe›), in Standardwörterbüchern als Verb vornehmlich in Bezug auf Gartenarbeit (zum Beispiel ‹hacken›, ‹jäten›)⁷⁸ übersetzt, ist in seiner prostitutiven Bezugnahme vermutlich aus dem Drag-Slang heraus zu einem Internetphänomen geworden. DSM-Kanäle wie *hoegivesnofucks*, *itslitgayshit*, *blockedongrindr*, *schwuppenexpress*, *sluttypuffin*, *_sohomo*, *thatssofetchpage* oder *drinksforgayz* sind humoristische Beispiele für solche queeren Plattformen mit großem Rezeptionsradius.⁷⁹ Erstgenannter Kanal hat mit 1,2 Millionen Abonnent*innen eine derart große Reichweite erlangt, dass sogar ein Onlineshop mit ‹Hoe›-Merchandise eingerichtet wurde.⁸⁰ Alle diese Plattformen präsentieren vor allem Memes, die ‹hoeing› im prostitutionsbezogenen Kontext (im Sinne von ‹(rum)huren, Hure sein›) affirmativ aufgreifen. Ein Meme ist eine Netzdarstellung, die sich seit den 2010er-Jahren in der Populärkultur als eigene Textsorte, kommunikative Praktik oder künstlerische Auseinandersetzung etabliert. Dabei handelt es sich meistens um eine belustigende, mitunter ironische Informationseinheit beziehungsweise Reflexion einer Alltagssituation oder eines medialen Ereignisses. Dafür werden (vermehrt auch bewegte) Bilder aus ihrem ursprünglichen Kontext herausgelöst und durch Zugabe von Textelementen in einen erweiternden, neuen Zusammenhang gestellt (auch ‹Reels› genannt). Das Wissen um die intendierte, offensichtliche und oft hyperbolisierte Arbitrarität von entsprechenden Bildern und Textkomponenten wird auch im Rezeptionsschema vorausgesetzt. Nach Marcus Schreiber ergibt sich das zentrale Moment dieser Bild-Text-Gefüge aus der spezifischen Kombination beider Zeichensysteme. Diese Anordnung erweist sich als so gezielt, ‹dass aus ihrer semiotischen Differenz eine produktive Spannung und kommunikative Qualität hervorgeht›.⁸¹ Nach Michael Johann und Lars Bülow erfahren Memes ihre Bedeutung erst im Kollektiv durch die massenweise digitale Transmission (das sogenannte Teilen oder ‹reposting›) und sind als durch DSM vermittelte kommunikative Prozesse anzusehen. Eine Betrachtung von Memes als (Selbst-)Inszenierung scheint ebenso zulässig.⁸² Memes erweisen sich zunehmend

78 Vgl. www.merriam-webster.com/dictionary/ho, 5. 7. 2021. ‹To ho› wird auf Urban Dictionary so erklärt: ‹The act of soliciting sex on the street› (www.urbandictionary.com/define.php?term=Ho), 5. 7. 2021).

79 Vgl. www.instagram.com/hoegivesnofucks, www.instagram.com/itslitgayshit, www.instagram.com/blockedongrindr, www.instagram.com/schwuppenexpress, www.instagram.com/sluttypuffin, www.instagram.com/_sohomo, www.instagram.com/thatssofetchpage, www.instagram.com/drinksforgayz, alle 5. 7. 2021.

80 Vgl. <https://hoe-gear.com>, 5. 7. 2021. Im Onlineshop können Geschenkartikel (Tassen, T-Shirts etc.) mit dem Schriftzug ‹Hoe› oder mit ‹Hoe›-Wortspielen gekauft werden.

81 Schreiber 2019, S. 143.

82 Vgl. Bülow/Johann 2019. Der Meme-Begriff findet 1976 erstmal bei Dawkins Erwähnung. Aus der evolutionsbiologischen Genetik abgeleitet, steht die Bezeichnung im soziokulturellen und psychologischen Verständnis für die Weitergabe von Bewusstseinsinhalten mittels Perpetuierung. Die der Begriffsbeschreibung innewohnenden Bestandteile der Vervielfältigung und Viralität (‹to go viral›,

als domänen- und gruppenspezifisch und appellieren demgemäß an ein gemeinsames kulturelles und intertextuelles (Vor-)Wissen von Produzierenden und Rezipierenden innerhalb einer bestimmten Community. Auf zuvor genannten Kanälen kursieren Hunderte solcher <ho(e)-Memes. Ebendiese dienen als geeignete Beispiele, um zu erläutern, inwiefern die Resignifikation eines prostitutionsbezogenen Pejorativums und Prostitutionskocketterie zusammenkommen.

Wie es bei diesen Darstellungen häufig der Fall ist, liegt ein Großteil des komischen Potenzials in der überdeutlichen Willkürlichkeit der Zusammenstellung der Bild- und Textbereiche. Häufig fällt dabei eine affirmative, kokettierende Reaktion auf prostitutionsbezogene Anrufungen auf: Bildunterschriften wie <tag a proud hoe!> (<to tag> ist als das Nennen oder Markieren von weiteren User*innen – weiteren ebenso <stolzen Huren> – im Sinne eines Aufrufs zum Selbstbekenntnis zu interpretieren) beziehen sich sowohl selbstreferenziell auf die anonymen Produzent*innen dieser Darstellungen als auch auf alle, die sie auf ihren eigenen Profilen teilen. Entsprechende häufig in Umlauf gebrachte Memes beziehen sich thematisch zum Beispiel auf das Klischee eines vorübergehenden Gedächtnisverlusts nach einer durchzechten Partynacht. Durch übermäßigen, enthemmenden Alkoholkonsum scheint es zu obszönem Verhalten oder gar zu sexuellen Begegnungen gekommen zu sein. Textteile wie <when you don't believe the hoe things that people say you did last night> rekurrieren auf die ungläubige Reaktion auf die Anrufung, sich letzte Nacht wie eine <hoe> verhalten zu haben. Die Bildbereiche (oft werden hierfür Interviewstandbilder von Popstars wie Britney Spears verwendet) symbolisieren die darauffolgende Selbstreflexion der als <hoe> angerufenen Person: Die Schilderungen über die vergangene Nacht werden trotz Erinnerungslücken als realistisch akzeptiert, schließlich sei man – im resignifizierten Sinne – tatsächlich eine <hoe> und schämt sich keineswegs dafür. Weitere Memes auf besagten Kanälen funktionieren oft beispielsweise über einen Ausschnitt aus der animierten *Star Trek*-Serie der 1970er-Jahre, der die Cartoonadaption von Captain Kirk dabei zeigt, wie er sich seine Hand vor den Mund hält. Arbiträr ist der Cartoonfigur eine Reaktion auf eine Anrufung mit prostitutiver Bezugnahme zugeordnet, die den Reflex beziehungsweise die Geste des Hand-vor-den-Mund-Haltens beim Erfahren von erschreckenden, überraschenden Neuigkeiten symbolisieren soll.⁸³ Die Darstellung bezieht sich allerdings bereits auf die Ironisierung oder das exaltierte szenische Spielen der Geste, in der paraverbalen Kommunikation auch in übertrieben klischerter und zynischer Weise, um anzuzeigen, dass die gerade geteilte Nachricht keinen Wert besitzt, der für die Empfänger*in neu wäre. Ironisch zu signalisieren, dass man darüber schockiert sei, <hoe> genannt zu werden und <hoe> zu sein, obwohl solche Anrufungen der Realität entsprechen könnten (<like you haven't been a hoe your whole life>), ist ein Moment der Prostitutionskocketterie. Bildunterschriften wie <This is who I am> sind als stolzes Selbstbekenntnis zu prostitutionsbezogenen Anrufungen zu lesen. Titel von Kanälen, auf denen solche

wie es im Zusammenhang mit DSM oft heißt) scheinen dazu geführt zu haben, bestimmte, sich schnell verbreitende kommunikative Botschaften als <Memes> zu bezeichnen. Vgl. Dawkins 2014, S. 316–334; Blackmore 2005.

83 Vgl. *Star Trek: The Animated Series*. Regie: Gene Roddenberry, USA 1973, 22 Episoden à 24 Min.

Memes geteilt werden (zum Beispiel *hoegivesnofucks*), sind in dieser Hinsicht noch ausdrucksvoller und deuten auf eine sexpositive, sexuell selbstbestimmte Identifikation mit *hoeing*: Das Aneignen hypervulgärer Terminologie soll dem Widerstand gegen normierte Anstandsregeln dienlich sein: *hoe-gives-no-fucks* (etwa: *Ich bin eine Hoe und es kümmert mich nicht, was andere darüber denken*). Auch hier sind die Grenzen zwischen faktischer Sexarbeit und als solche bezeichneter sexueller Selbstbestimmung oder Promiskuität fließend beziehungsweise lösen sich in einer metaphorischen Rede über Prostitution auf.

Diesen teilweise ordinär anmutenden Internetdarstellungen ist die ernstliche emanzipatorische Absicht aber mitnichten abzusprechen, da sie den *ho(e)*-Begriff zwar humoristisch oder selbstironisch aufgreifen und zugleich ein Moment hervorrufen, das sich gegen cisheteronormative Sexualitätsmoral- und Anstandsvorstellungen richtet. Unter dem Hashtag *#prohoe*, in einem Crowdsourcing-Nachschlagewerk erklärt mit *«[w]hen you don't judge a hoe and you agree with their hoe behaviour»*,⁸⁴ verlinken sich auf DSM-Plattformen zudem queerfeministische Aktivist*innen, die ihre Anliegen mit denen von Sexarbeiter*innen und anderen marginalisierten Gruppen in Verbindung bringen. Die Verschlagwortung *pro hoe* ergänzt folglich die progressiven Verlautbarungen weiterer sozialer Bewegungen wie *pro black*, *pro choice*, *pro science* etc. Im Sinne einer *critical allyship* verstehen sie sich als Fürsprecher*innen einer politisch motivierten Denkrichtung und als Verbündete – als *allies*. *Allies* sind Personen, die selbst nicht, nicht ausnahmslos oder in einer anderen Form Teil einer marginalisierten Gruppe sind, diese oder andere Gruppen aber unterstützen, weil sie entweder Parallelen und Intersektionen zur eigenen Erfahrung mit diskriminierenden Strukturen erkennen oder die eigenen Privilegien kritisch hinterfragen.⁸⁵

Die offensiv-affirmative (Selbst-)Bezeichnung *ho(e)* richtet sich demnach gegen konservative und diskriminierende Wertvorstellungen, die ausschweifende oder nicht reproduktive Formen von Sexualität verurteilen, pathologisieren oder kriminalisieren. Über Drag-Performances hinaus dient der Begriff mittlerweile als genereller Ausdruck von sexpositiver Selbstbestimmung. Der Gebrauch einer vulgären Sprache ist auch hier im Sinne der Resignifikation von Pejorativa zu begreifen, die das Ziel der Provokation von cisheterosexistischen Verhaltensregeln sowie die Untergrabung patriarchaler Kategorisierungsmacht verfolgt. Es ist zu behaupten, dass diese Strategien ihren Ursprung im Drag finden. Wörtliche Bezugnahmen auf Prostitution im Sinne resignifizierter Aneignungen waren in bestimmten Teilen der LGBTIQ*-Community somit längst vor ihrer massenweisen Verbreitung in digitalen sozialen Medien erkennbar, da das selbstbewusste Beschreiben von Aspekten queerer Sexualitätsausübung oft auf eine mit Prostitution assoziierte Terminologie zurückgreift.

84 www.urbandictionary.com/define.php?term=ProHoe, 5. 7. 2021.

85 Vgl. Nixon 2019.

5.1.3 ‹Tucking› und ‹gagatondra!› – Sprechweisen im deutschsprachigen Drag

Das eingangs dieses Kapitels aufgenommene Konzept, queere Gemeinschaften auch als linguistische Heterotopie mit eigenen Regeln, Bedeutungskonnotationen und Dynamiken zu verstehen, lässt sich auf deutschsprachige Drag-Performer*innen übertragen: Obwohl hierzu lokalspezifische Studien noch fehlen und im Einzelnen gewisslich geografische, dialektale und soziolektale Unterschiede gemacht werden müssten, ist mit Barrett zu sagen, dass auch Drag-Performer*innen im deutschen Sprachraum durch den absichtlichen Einsatz von Polysemie, Polyfonie, Neologismen und den flinken Registerwechsel eine vielschichtige Identität indizieren, die weit über das ‹Darstellen des anderen Genders› hinausgeht. Demnach werden im Drag oft auch Bezugnahmen zu weiteren sozioökonomischen Kategorisierungen und Stereotypen durch linguistische Variablen angezeigt.⁸⁶ Ein Zusammentreffen von semantischen Überlappungen, sprachlichen Inkonsistenzen und hyperbolisierten Klischees führt in der Aufführung somit auch auf der Ebene der linguistischen Zeichen zu einem kontinuierlichen Hin und Her und letztlich zum Queering von Sprache, das die Grenzen zwischen ‹ gespielter › und ‹ wirklicher › Identität durch die Gleichzeitigkeit von Bedeutungsoptionen auflösen kann.⁸⁷ Diese unterschiedlich ausgeprägten Widerstandsversuche gegen sprachliche Ordnungsstrukturen sind auch in der deutschsprachigen Setzung keineswegs ein unilaterales Unterfangen, denn synchron dazu bedarf es seitens der Rezipient*innen des Vermögens, den Inhalt einer bestimmten Äußerung mit dem jeweiligen Kontext zu verbinden, die möglichen Bedeutungen und Implikationen zu sortieren sowie der Performer*in die Fähigkeit einzuräumen, überhaupt komplexe Bedeutungsoptionen erzeugen zu können.⁸⁸

Es wurde bereits erwähnt, dass Einflüsse aus der ‹ globalisierten › oder US-amerikanischen Drag-Community deutlich in deutschsprachigen Drag-Performances erkennbar sind. Dementsprechend vermag es wenig zu erstaunen, dass der Sprachgebrauch einiger im deutschsprachigen Raum auftretender Performer*innen in hohem Maße von Anglizismen durchzogen ist. Eine als aktuelles Beispiel besonders anschauliche Kombination von Anglizismus und Neologismus stellt der bislang relativ unbekannte Ausspruch ‹gagatondra!› dar. An ihm ist mustergültig zu zeigen, wie sich Ausdrucksformen des US-amerikanischen Drag über digitale Vermittlung rasant in den Sprechweisen deutschsprachiger Drag-Performer*innen niederschlagen. Das Wort, das von der RPDR-Teilnehmer*in Gottmik eher beiläufig als bekräftigender Kommentar zur Leistung einer Kolleg*in verwendet wurde, erreichte kurz nach der Ausstrahlung der entsprechenden Episode im Februar 2021 in DSM große Aufmerksamkeit und wurde in der Community hundertfach zitiert.⁸⁹ Nur kurze Zeit darauf war der Ausdruck auch unter deutsch-

86 Vgl. Barrett 2017, S. 40 f.

87 Vgl. ebd., S. 42.

88 Vgl. ebd., S. 44. Für theaterwissenschaftliche Auseinandersetzungen ist ein solcher Ansatz der Kopräsenz und der Kokonstitution alles andere als neu.

89 Vgl. RPDR (13. St., 7. Ep.). Regie: Nick Murray, USA 2021, 60 Min. Erstausstrahlung am 12. 2. 2021 auf VH1.

sprechenden Drag-Performer*innen zu vernehmen; zum Beispiel bei Conchita Wurst, die mit Barbie Breakout über die Kostümierung einer Kolleg*in diskutierte:

Conchita Wurst: Mein erster *gag* war der Look von [...] it's everything. It's just everything. Also angefangen von den Haaren, ich mag das sehr.

Barbie Breakout: Sie hatte die Haare glaub ich schon mal auf, so 'ne schwarze Mittelscheitel-Echthaar-Perücke, mit einer kleinen Curl, aber so ausgezogen nach unten hängend. Alleine die Haare schon toll, das Make-up toll, der ganze Look ist angelehnt an ein Zitat aus dem [...] Film Herkules und es ist so schön, es anzugucken –

Conchita Wurst: Die Proportionen sind divine.

Barbie Breakout: Ja.

Conchita Wurst: Es sieht einfach grenzgenial aus – sie schaut aus [Denkpause] *gagatondra!*⁹⁰

Diese Interjektion ist als superlative Beifallsbekundung zu verstehen, die sich aus dem englischen Verb *<to gag>* (dt. *<würgen>*) und vermutlich aus *<tondro>*, Esperanto für *<Donner>*, hier adjektiviert, zusammensetzt.⁹¹ Dem vorausgehend umschreibt die im US-amerikanischen Drag-Slang schon länger etablierte Phrase *<I'm gagging>* sinngemäß die Sprachlosigkeit oder das metaphorische Im-Hals-stecken-Bleiben von Worten bei intensiven Sinneseindrücken, insbesondere hinsichtlich sehr virtuoser oder besonders schlechter Leistungen von anderen Performer*innen: *<Gag – v. To react intensely, usually as a result of shock; also may be used as an exclamation. i. e. <I was gagging on all the eleganza.>>*⁹² Gleichzeitig ist diese Wendung oft im Subtext latent von einer sexuellen Konnotation begleitet, da sie desgleichen auf den *<gag-reflex>* (dt. *<Würgereiz>*) Bezug nimmt, der vielen Drag-Performer*innen, so die zahlreichen Zoten, angeblich durch übermäßiges promiskuitives und prostitutives Verhalten abhandengekommen ist.

Anglizismen sind im deutschsprachigen Drag omnipräsent. Wie gezeigt, existieren zum Beispiel für handwerklich-technische Vorgänge bei der Herstellung von Kostümierung (etwa für Schminktechniken wie *<beating>*, *<contouring>*, *<blending>* etc.) teilweise gar keine präzisen deutschen Entsprechungen. Auch kommt es vor, dass im Deutschen bestehende Begriffe geradewegs durch ihre englischen Übersetzungen

90 Conchita Wurst und Barbie Breakout in *«Bartschatten»*. Regie: Barbie Breakout, 9. 4. 2021, 00:50:00–00:50:42.

91 *<Tondra aplaŭdo>* wird mit *<stürmischer Beifall>* oder *<ike thunder>* übersetzt. Vgl. <https://deco.dict.cc/?s=aplaŭdo>, <https://thenamesdictionary.com/name-meanings/17120/name-meaning-of-tondra>, beide 21. 6. 2021.

92 https://rupaulsdragrace.fandom.com/wiki/RuPaul%27s_Drag_Race_Dictionary, 22. 6. 2021. Hervorhebung im Original.

ausgetauscht werden. In der Deutschschweiz fallen diesbezüglich besonders junge Drag-Performer*innen wie Tessa Testicle auf, die beispielsweise in einem Interview gebeten wurde, in eigenen Worten für unkundige Leser*innen Fachvokabular wie <tucking> zu erklären: «Zwei Wochen vor meinem Auftritt habe ich zum ersten Mal versucht zu <Tucken>.»⁹³

Ein weiteres Beispiel sei mit der Beobachtung genannt, dass zahlreiche Drag-Performer*innen im deutschsprachigen Raum vermehrt von einer <wig> statt von einer <Perücke> sprechen. Hier ist zum Beispiel Katy Bähm zu erwähnen, die neben ihrer Tätigkeit als Maskenbildner*in einen erfolgreichen Onlineshop mit speziell für Drag-Performer*innen angefertigten <wigs> betreibt.⁹⁴ Die damit implizierte Unterscheidung zwischen <professioneller wig> und gemeiner Perücke scheint auch herausstellen zu wollen, dass es sich im Drag in vielen Fällen nicht einfach um das Aufsetzen von simplem Zweithaar aus dem Einzelhandel, sondern um aufwendig bearbeitete und wertvolle Kunstwerke handelt. Nun wäre es nicht Drag, wenn nicht auch die Verwendung solcher Anglizismen selbstreflexiv ironisiert und subvertiert würde. Entsprechend wird Katy Bähm, deren pseudoanglofone Schreibweise ihres Drag-Nachnamens bereits als selbst-ironischer Umgang mit Anglizismen zu lesen ist, von Drag-Kolleg*innen wiederum ironisch und in absichtlich bieder anmutender Weise als <Kathrin Baum> angesprochen. Katy Bähms in Performances stets kühne Selbstzuschreibungen mit Attributen einer international erfolgreichen Geschäftsfrau* und eines überaus glamourösen Bühnenstars werden dadurch freundschaftlich ins Lächerliche gezogen und gebrochen: «Ich weiß gar nicht, ob sie weiß, wie sie wahrgenommen werden möchte. Ach ja, die Kathrin Baum.»⁹⁵ In der Wahl ihres Drag-Namens spielen zum Beispiel auch die Berliner Tanten Margot Schlönzke, Gitti Reinhardt, Gisela Sommer oder Inge Borg mit dem Gegensatz von internationalem Showglamour und bodenständigem Lokalkolorit. Auf die Spitze bewusst inszenierter deutscher Biederkeit treibt es Margot Schlönzke, nicht nur durch Namenwahl und Kostümierung (hochgeschlossenes Deuxpièces aus Tweed, Bouffant-Frisur, Perlenkette etc.), sondern auch durch die autobiografische Erzählung, über mehrere Jahre als professionelle Tupperware-Berater*in mit offiziellem Firmenwagen – und natürlich jeweils <in full drag> – tätig gewesen zu sein.⁹⁶ Diese Episode deutet abermals auf eine komplizierte Grenzziehung zwischen Zivilperson und Drag-Persona beziehungsweise zwischen Drag und ökonomisch schwieriger Lebenswelt, die es häufig nahezu verunmöglicht, von Bühnenperformances allein leben zu können. Auch die gleichfalls dem Tuntentum angehörige Gaby Tupper (intendiert deutsch akzentuiert: [ˈtʊpɐ]) bringt, wie die eigene Namensgebung bereits anzeigt, das Klischee der vermeintlichen Glanzlosigkeit mit der in der Bundesrepublik populären Haushaltsware aus Polyethylen selbstironisch in Verbindung.⁹⁷ Wie vorangehend gezeigt, geht die unterschwellige Kritik an Anglizismen außerdem mit einer Reflexion

93 Kazar 2017.

94 Vgl. <https://bähmbähmwigs.com>, 18. 6. 2021.

95 Candy Crash in «tragisch, aber geil». Regie: Barbie Breakout, 16. 6. 2020, 00:42:30.

96 «Parka & Schlönzke». Regie: Margot Schlönzke, 27. 2. 2021.

97 Eine Auseinandersetzung mit der Onomatologie von Drag-Namen stellt ein Desiderat dar.

des angeblichen dialektischen Spannungsverhältnisses zwischen dem deutschen Tuntentum und US-amerikanisch inspiriertem Drag einher. Zu erinnern wäre hier an die zuvor erwähnte Patsy l'Amour laLove, die die Verwendung eines anglophilen Vokabulars bei der jüngsten Generation von Drag-Performer*innen mit eigens kreierten Begriffen karikiert («Conturing, Powdering und *Dongelding*»).⁹⁸ Als deutschsprachiger Gegenbegriff zu «wigs» findet sich unter Tunten in Abgrenzung zu «Perücken» so auch häufig das glanzlose Wort «Dutten», das vermutlich als Kombination aus dem umgangssprachlichen Wort «Dutte» für die Brust und «Dutt» für eine Hochsteckfrisur zu interpretieren ist.⁹⁹ Umgekehrt zeichnet sich der subversive Umgang mit klassenbewusster Sprache zum Beispiel bei Jurassica Parka und Jacky-Oh Weinhaus durch die gewollt und übertrieben deplatzierte pseudofrankofone Betonung von Anglizismen oder alltäglichen, wenig glamourösen Dingen aus. Um eine intellektuelle Ausdrucksweise oder Pariser Chic zu evozieren und zu persiflieren, wird so zum Beispiel aus der deutschen Discounterdrogeriekette Rossmann die «Parfümerie [ɾɔsmɑʒ]», aus «Leggins» «[lɛʃɑʃ]» oder aus Popstar Lady Gaga «[lɛɪdi 'ʒɔʒɔ]».¹⁰⁰

Mit Blick auf die Resignifikation von prostitutionsbezogenen Schmähwörtern lassen sich in den untersuchten deutschsprachigen Drag-Performances äquivalente Tendenzen und Motive wie im anglofonen Kontext herausarbeiten. Neben einer Häufung von Anglizismen und Wortneubildungen kommen insbesondere die Begriffe «Nutte» beziehungsweise «nuttig», «Hure» und «Schlampe» in vielfacher und wiederkehrender Verwendung vor.¹⁰¹

Wie einleitend erwähnt, ist anzunehmen, dass diese prostitutionsbezogenen Pejorativa im deutschsprachigen Drag ähnliche Funktionen wie ihre englischen Pendanten, zum Beispiel «whore» oder «ho(e)», erfüllen und auf vergleichbare Diskursfelder verweisen, wenngleich sich die jeweiligen soziokulturellen Kontexte des US-amerikanischen Drag-Slangs nicht vollends mit den deutschsprachigen Bezugnahmen decken. Einige in den Kontext des Phänomens der Prostitutionskokerterie gestellte linguistische Fragmente einzelner Performances wurden in den vorangehenden Kapiteln bereits als Bei-

98 Amour laLove, Kleintierzüchterverein 2017. Hervorhebung des Verfassers. Vgl. Kap. 4.2.3. Als interessantes kulturelles Phänomen ist hier die Ausnahme zu erwähnen, dass englisches dragspezifisches Vokabular in Spanien (ein weiteres europäisches Land, in dem Drag eine lange Tradition hat) jeweils direkt ins Spanische übersetzt wird und Anglizismen viel seltener vorkommen. Selbst die weltberühmten Catchphrases von RuPaul haben in der spanischen Spin-off-Version von RPDR übersetzte Entsprechungen. Dies ist in den anderen nicht englischsprachigen Versionen für die Niederlande, Frankreich, Thailand und Chile nicht der Fall.

99 Zum Beispiel in «Duttentest extrem». Regie: Jurassica Parka, 27. 9. 2020. Barretts Ausführungen zu Bedeutungs- und Intonationsverschiebungen bei Ausdrücken wie «fierce», «fish», «pee», «tea», «shade» etc. (vgl. Barrett 2017, S. 33–54) erfahren durch genannte Crowdsourcing-Enzyklopädien zahlreiche Ergänzungen. Die erwähnte Website homowiki.de, auf der Wörter wie «Dutte» erklärt werden, kann als kleines deutschsprachiges Pendant angesehen werden. Dies gilt auch für mundmische.de.

100 «Parka und Schlönzke». Regie: Margot Schlönzke, 30. 1. 2021, 00:13:40. Und «Jurassica Parka und Weinhaus auf dem Weihnachtsmarkt 2018». Regie: Jurassica Parka, Berlin 25. 12. 2018.

101 Diese Beobachtung beruht auf Performances des in dieser Arbeit verhandelten Materialkorpus. Eine empirisch-korpuslinguistische Erhebung zur Verwendung von «whore» und «ho(e)» liefert Mann 2011, S. 803.

spiele genannt. Diese sind zur Verdeutlichung gebündelt und als Ergänzung zu weiteren exemplarischen Momenten der Prostitutionskokerterie darzulegen.

5.2 «Ich bin eine Nutte» – Beispiele aus deutschsprachigen Drag-Performances

Stark geprägt von Anglizismen präsentieren sich Barbie Breakout und Conchita Wurst. Erstgenannte bezeichnet sich selbst als «hooker either way»¹⁰² oder verkündet autark: «Yeah, I'm a prostitute!»¹⁰³ Beide exemplarisch angeführten Äußerungen stehen auch in einem kostümierungsspezifischen Zusammenhang. Die erste Aussage bezieht sich auf die in ihrer Sichtweise kaum vorhandene Differenzierung zwischen Drag-Persona und Zivilperson: Egal, ob sie kostümiert ist oder nicht, in beiden Zuständen identifiziert sich Barbie kokettierend damit, Prostituierte zu sein. Die zweite Äußerung steht im Kontext einer vermutlich selbst erlebten Episode über Kostümierungsbeschaffung: Im Tausch gegen sexuelle Gefälligkeiten erhielt sie, so die biografische Erzählung, das gewünschte Kleidungsstück trotz finanzieller Mittellosigkeit. Dass die Resignifikation von sprachlichen Prostitutionsbezügen allerdings in hohem Maße ambivalent und kontextabhängig bleibt, zeigen dagegen kollektivsymbolische, nicht resignifizierte Konnotationen, zum Beispiel wenn sie in ihrer Autobiografie Symptome ihrer psychischen Erkrankung schildert:

Doch ich hatte ein 4 Stunden Set vor mir, musste dabei tanzen, mitsingen, die Leute mitreißen und zur Ekstase treiben. Zum allerersten Mal fühlte sich mein DJ Job *wie Prostitution* an, zum allerersten Mal musste ich mich regelrecht zwingen, so zu tun, als hätte ich gute Laune.¹⁰⁴

Ein solches kontextsensitives Bewusstsein für die Ambivalenz prostitutionsbezogener Pejorativa ist auch in Jurassica Parkas bereits erwähnter Performance-Reihe *Nuttengucken am Donnerswoch* erkennbar (vgl. Einleitung). Selbst innerhalb der queeren Community sorgte der Ausdruck «Nutte» im jahrelang geführten Titel der Performance für Kontroversen: Um die beliebte Veranstaltung von der Bar Rauschgold ins weitaus größere SchwuZ verlegen zu können, verlangten die Betreiber*innen des Clubs, dass das herabwürdigende und sexistische Wort aus Performancetitel, sämtlichen Ankündigungen und Werbematerialien entfernt werde, da es nicht mit dem gewaltfreien, inklusiven Konzept des Veranstaltungsortes vereinbar sei. Später bekundete Jurassica in einem Interview, dass sie die Performance «heute, NIE wieder so nennen»¹⁰⁵ würde und es gewaltsam war, die Models der satirisch aufgegriffenen Fernsehshow mit diesem Ausdruck zu belegen. Dennoch kokettiert sie weiterhin

102 www.instagram.com/barbiebreakout, 5. 7. 2021.

103 Vgl. Einleitung.

104 Breakout 2020, S. 277. Hervorhebung des Verfassers.

105 Rädels 2018. Hervorhebung im Original.

ausgeprägt damit, selbst zum Beispiel «nuttiges Schuhwerk»¹⁰⁶ zu tragen oder sich für eine Aufführung «wahnsinnig nuttig angezogen»¹⁰⁷ zu haben, und deutet so implizit auf eine feine Linie zwischen selbstermächtigenden und diskriminierenden Anrufungen. Während die prostitutionsbezogene Beleidigung als resignifizierte Eigenbezeichnung für Drag-Performer*innen und deren Publikum im queeren Setting akzeptiert ist, wird sie schon nur durch leichte Kontextverschiebungen wieder problematisch. Auf diese starke Kontextabhängigkeit verweist im Zusammenhang mit linguistischen Zeichen auch Barrett, betont aber, dass in genau diesen Widersprüchen beziehungsweise im Bewusstsein darüber die Möglichkeit der Emanzipation liegt.¹⁰⁸

«Also ich würde schon sehr [...] ziemlich nuttig beginnen»,¹⁰⁹ antwortet Conchita Wurst in ernstem und fachsimpelndem Duktus auf die Frage Barbie Breakouts, wie sie ein bestimmtes Kostümierungsmotto in einer Performance umsetzen würde. «Shocking»,¹¹⁰ entgegnet die Gesprächspartner*in in sehr ironischem und trockenem Tonfall, um anzuzeigen, dass sie darüber alles andere als überrascht ist, woraufhin sich das Dialogfragment beidseitig in gutherbigem Gelächter auflöst.

Auch die selbstbeschreibende Bekundung «[n]uttig in die neue Woche»¹¹¹ von Jacky-Oh Weinhaus bezieht sich unter anderem auf die präsentierte Kostümierung auf einer digital vermittelten Fotografie, die als Werbung für ihre Performance im SchwuZ diente.¹¹² Die angehängten Hashtags #whore, #slut, #cheap und #queer ergänzen die Inszenierung auf dem entsprechenden Instagram-Profil. Als «Allzwecknutten»¹¹³ bezeichnet sie sich zudem zusammen mit Jade Pearl Baker in einer Performance im Berliner Restaurant Benedict, wo sie Drag-Show und die Arbeit als tatsächliche Serviceangestellte miteinander kombinieren.¹¹⁴ Das vorangestellte «Allzweck-» ist als kokettierender Hinweis auf ihre vielfältigen und flexiblen Einsatzmöglichkeiten als Drag-Künstler*innen sowie auf die Implikation zu interpretieren, dass sie sich für keine Tätigkeit, auch nicht für Sexarbeit, schämen würden. Die sprachlich erzeugte kollektivsymbolische Bezugnahme auf Prostitution wird dabei mit anderen dienstleistenden Tätigkeiten, die oft in der prekären – und teils trinkgeldabhängigen – Sphäre körperlicher Arbeit ausgeübt werden, vermengt. «Verführt Dragqueen Nina Queer in ihrem Späti etwa Kunden?»,¹¹⁵ so lautete dementsprechend eine im Frühling 2021 reichweitenstark platzierte Schlagzeile auf den DSM-Profilen der genannten Performer*in. Da aufgrund der SARS-CoV-2-Pandemie sämtliche Aufführungsstätten für viele Monate geschlossen bleiben mussten, verknüpfte sie die neu aufgenommene, lebenssichernde Erwerbsarbeit als Verkäufer*in in einem Kreuzberger Kiosk

106 Vgl. Abb. 27, Kap. 4.5.

107 Vgl. Einleitung.

108 Vgl. Barrett 2017, S. 218.

109 Conchita Wurst in «Bartschatten». Regie: Barbie Breakout, 15. 1. 2021, 00:15:50.

110 Barbie Breakout in «Bartschatten», 15. 1. 2021, 00:15:55.

111 Jacky-Oh Weinhaus, 6. 4. 2020, www.instagram.com/p/B-ooq4nFZuj, 25. 6. 2021.

112 «Buttocks». SchwuZ Berlin, 28. 2. 2020.

113 Jacky-Oh Weinhaus, 29. 10. 2020, www.instagram.com/p/CG7igD1lbeP, 25. 6. 2021.

114 «DRAGFAST». Benedict Berlin, 26. 7. 2019.

115 Nina Queer, 30. 4. 2021, www.facebook.com/NinaQueer, 5. 7. 2021.

(«Spätkauf») selbstinszenatorisch mit Drag: «Meine Lieben! Ich bin wieder fresh und arbeite heute [...] bei «Öni», dem berühmtesten Späti Deutschlands. Ich würde mich freuen, wenn ihr mich besucht. Natürlich geb ich Euch allen einen Schnaps aus und mach Musik für euch.»¹¹⁶

Durch die kokettierende Bekundung, angeblich «im Hinterzimmer den einen oder anderen Euro dazu[zuverdienen]»,¹¹⁷ verflochten sich von Prekarisierung bedrohte Lebensrealität und Drag-Performance über prostitutive Bezugnahmen.

Im Hinblick auf Geld und Gagendiskurs lassen sich Jurassica Parka und Jacky-Oh Weinhaus von Publikumsangehörigen anerkennend mit dem neologistischen Kompositum «Hartgeldtransen»¹¹⁸ bezeichnen. Diese Resignifikation rekurriert wohl auf das umgangssprachliche, misogynen und höchst herabwürdigende Schimpfwort «Hartgeldnutte»,¹¹⁹ wobei der Wortteil «Hartgeld» (Münzen) geringen Wert meint und in diesem Kontext auf Armutsprostitution anspielt. Der ebenso als Resignifikation zu interpretierende Wortteil «-transe» – eine generalisierende, undifferenzierte und gewaltvolle Beleidigung für trans Personen – intensiviert die affirmative Umdeutungsbestrebung. So eignen sich die beiden nicht nur Prostitution betreffende Anrufungen, sondern überdies ein Pejorativum an, das auf ihre Lebensweisen als Drag-Performer*innen abzielt. Eine positive Umwertung von «Transe» ist im deutschsprachigen Drag frequent und fällt auch in kostümierungsspezifischen und weiteren prostitutionsbezogenen Kontexten auf: So wird beispielsweise der Akt des Anlegens des Kostüms wiederkehrend als «auftransen»¹²⁰ angeführt oder das Pejorativum erfährt durch Wortzusätze wie in «Transenschwestern»¹²¹ oder «Transennutenfreund[e]»¹²² die positive Konnotation familiärer Beziehungsstrukturen. Diese Verbindung ist auch in Äußerungen von Stella de Stroy erkennbar, beispielsweise wenn sie in Auftrittsankündigungen die mit ihr zusammen performende Kolleg*in Destiny Drescher als «Tittenschwester»¹²³ oder Katy Bähm als «Transentochter»¹²⁴ benennt. Die Agierende und Rezipierende einer Drag-Performance betreffende intersubjektive Bezeichnungspraxis mit prostitutionsbezogenen und sexistischen Begriffen findet sich ebenfalls zum Beispiel in Stellas Einladungen zum «H*renball»¹²⁵ oder «Schlampen-Bingo».¹²⁶ Mit dem Wunsch, alsbald wieder «mit den ganzen heißen Nutten das Tanzbein schwingen»¹²⁷ zu können, wenden Pam Pengco, Alice Dee, Ripley Meyers und Nikita das resignifizierte Pejorativum gleichermaßen auf das Publikum ihrer Performances

116 Ebd.

117 Nina Queer in «SODOM & CORONA #27». Regie: Nils Ruf, Berlin 9. 6. 2021, 00:17:00.

118 Pseudonym, 28. 5. 2020, www.facebook.com/search/top/?q=jurassica%20parka, 1. 7. 2021.

119 www.mundmische.de/bedeutung/20279-Hartgeldnutte, 5. 7. 2021.

120 Zum Beispiel in Breakout 2020, S. 239 (als Infinitivkonstruktion «aufzutransen»).

121 Breakout 2020, S. 162.

122 Ebd., S. 276.

123 Stella de Stroy, 20. 6. 2018, www.facebook.com/stella.destroy.9, 21. 6. 2021.

124 Ebd.

125 Vgl. Einleitung.

126 «Schlampen-Bingo». Regie: Stella de Stroy. Café Marienhof Berlin, 22. 6. 2018. Hierbei handelt es sich um eine interaktive Drag-Performance, die das entsprechende Lotteriespiel persifliert.

127 Nikita, 30. 9. 2015, www.facebook.com/andruscha.rugen, 12. 12. 2020.

an. Pansy Parker benennt sich selbst, die Drag-Performer*innen, die in ihrer Reihe *The House of Presents* auftreten, sowie das (virtuell) partizipierende Publikum kollektiv als «whores». ¹²⁸ Mit Prostitution kokettierende Terminologie fällt darüber hinaus in Performances des Tuntenkollektivs Rat der Ranzigen auf. ¹²⁹ Wortschöpfungen wie «schangelig», aber auch ins Affirmierende umgewertete Adjektive wie «billig» oder «schäbig» zeugen von einem offensiv lustvollen Umgang mit Erfahrungen des sozioökonomischen Scheiterns sowie mit grenzüberschreitender, sexuell konnotierter Schamlosigkeit. Unter anderem offenbaren diese Begriffsverwendungen, dass sich die Auftretenden im Sinne der «tuntischen Tugenden» für nichts, auch nicht für Sexarbeit zu schade sind: «Während andere noch versuchen sich bloß nicht unter Wert zu verkaufen, ist *die Billige* schon lange auf- und abgefummelt, war dreimal im Darkroom, hat zwei neue Liebhaber und nen Drink in der Hand.» ¹³⁰ Diese mündlich tradierten «tuntischen Tugenden» stellen auf selbstironische Weise Wesensmerkmale und Eigenschaften der Berliner Tuntens dar. «Schangeligkeit», etwa der Mut zur Grenzüberschreitung, bezeichnet dabei (zum Beispiel neben «Garstigkeit», «Anwesenheit», «Schäbigkeit», «Schamlosigkeit», «Kosteneffizienz» etc.) eine dieser ins Positive umgedeuteten Zuschreibungen. «Auf-» und «abfummeln» bezeichnet hierbei (wie «auftrassen») das An- beziehungsweise Ablegen der Kostümierung. ¹³¹

In sinnverwandter Weise wie bei «whore» und «ho(e)» im englischsprachigen Raum reproduzieren sich fortwährend affirmativ auf Prostitution Bezug nehmende Konnotationen und Assoziationen folglich auch in deutschsprachigen Drag-Performances in unterschiedlich starker Ausprägung. Am offensivsten sind entsprechende Selbstzuschreibungen bei Nina Queer feststellbar. Neben dem in Kapitel 1.3 bereits angeführten Aufführungsbeispiel (*Hat hier irgendjemand ne Nutte bestellt?*) fällt sie insbesondere auf DSM durch selbstreferenzielle Benennungen auf, die ausdrücklicher nicht sein könnten: Ein Foto, das während des Performance-Formats *Rose Kennedy – a Party by Nina Queer* aufgenommen wurde, kommentierte sie selbstbestimmt mit: «Ich bin eine Nutte ...» ¹³²

Obschon Nina Queers Verwendung des Begriffs «Nutte» eindeutig als kokettierende Resignifikation des Schmähworts zu verstehen ist, bleibt besonders aufgrund ihrer absichtsvoll in diese Richtung gelenkten Imagekonstruktion ungewiss, inwiefern das Kokettieren desgleichen auf tatsächliche Prostitutionserfahrungen außerhalb der theatralen Rahmung zurückgreift und somit vor allem ein wirklichkeitsnahes Selbstbekenntnis darstellen soll. Das vorgestellte Modell des Kollektivimages nach Dani-

128 Pansy Parker in «The House of Presents», 8. 8. 2020 (A. d. V.). Vgl. Einleitung.

129 «Schangelig – Die Show. Kinks & Queers & Tuntintut Tunts», 20. 9. 2019. Vgl. Einleitung.

130 www.homowiki.de/Tuntische_Kosteneffizienz, 9. 5. 2021. Hervorhebung im Original.

131 Auseinandersetzungen von wissenschaftlicher Qualität existieren hierzu noch nicht. Lediglich die in vorheriger Anmerkung genannte Website www.homowiki.de, eine Crowdsourcing-Enzyklopädie für queere Umgangssprache des Deutschen, liefert entsprechende Begriffserklärungen. Die in diesem Abschnitt zitierten selbstironischen Wendungen und Erläuterungen stammen aus dieser Enzyklopädie. Vgl. www.homowiki.de/Tuntische_Tugenden, 9. 5. 2021.

132 Nina Queer, 9. 5. 2018, www.instagram.com/ninaqueer, 1. 7. 2021. Abb. 40 zeigt die Performer*in in «Rose Kennedy – a Party by Nina Queer», James June Berlin, 5. 5. 2018.

elczyk lässt sich hier beispielhaft auf Nina Queer übertragen. Dies unter der Prämisse, dass ein Kollektivimage, anders als in Danielczyks historischen Beispielen, heute aufgrund der Selbstinszenierungsoptionen in DSM und der vielfältigen Veröffentlichungsmöglichkeiten mit niedrigeren Zugangshürden zum größeren Teil von den Künstler*innen selbst konstruiert werden kann. Zieht man zur Kontextualisierung von Nina Queers oben beispielhaft zitierte Äußerung die Autobiografie der Drag-Performer*in heran, liest sich Danielczyks Beschreibung des Zustandekommens des Kollektivimages einer Disease nahezu wie eine Blaupause: «[O]hne Selbstmitleid, sondern eher altklug» bekundet auch Nina Queer ihre «unbedarfte Sichtweise auf einen prekären Alltag», der «das Abrutschen aus dem Komischen ins Tragische» bereitet, während im Zuge der Performance «das Ausmaß der Armut – Kriminalität, Prostitution, Gewalt – immer deutlicher» wird.¹³³ Dementsprechend erzählt Nina Queer im folgenden Ausschnitt retrospektiv und episodenhaft, wie sie im Alkohol- und Drogenrausch der Prostitution nachgeht:

Keine Ahnung, wie wir hierhergekommen sind. Aber wir stehen beide als Nutten in billigen Glitzerfummeln und mit ungestylten Perticken auf dem Mittelstreifen der Straße vor unserem Haus. Wir wollen anschaffen. Wir wollen, dass jemand zu uns in die Wohnung kommt oder uns mitnimmt, Sex mit uns hat und uns anschließend dafür bezahlt. Prostitution. Das ist es, was wir wollen. Selbstverständlich bin ich mir als Profi-Showgirl sicher, dass [...] ich zuerst mitgenommen werde. Neben mir wirkt Mirco doch wie ein schäbiger Hobbytransvestit.¹³⁴

Ferner sei hier die literaturtheoretische Schwierigkeit angemerkt, dass sich bei diesem Text nur partiell zwischen Autobiografie und autofiktionaler Erzählung unterscheiden lässt. Dieses Problem schließt an die zuvor verhandelte Gegenüberstellung von «kokettieren» und «spielen» an und wird gerade in Anbetracht der schwierigen Grenzziehung zwischen Drag-Persona und Zivilperson potenziert. Bei diesem Text wäre dies schon daran zu veranschaulichen, dass Nina Queer und nicht die Zivilperson (Daniel Wegschneider) die subjektive Autor*inposition einnimmt und als Verfasser*in angegeben wird.¹³⁵ In einem der zitierten Textstelle vorausgehenden Teil des Buches berichtet Nina Queer, wie sie, bevor sie 1999 als Drag-Performer*in nach Berlin kam, sowohl aus finanzieller Not als auch aus Gründen der sexuellen Selbstbestimmung in Kärnten in einer Agentur als Sexarbeiter*in («Callboy»)¹³⁶ eine Erwerbsbeschäftigung fand, diese aber wegen Gewalterfahrungen wieder aufgab.¹³⁷ Beharrlich durchziehen solche Erzählungen ihre Performances bis in die Gegenwart; etwa wenn sie auf der Bühne unter großem Beifall des Publikums weitere Drag-Performer*innen ankündigt:

133 Alle vier Zitate hier: Danielczyk 2017, S. 274.

134 Queer 2011, S. 157.

135 Vgl. dazu Wagner-Egelhaaf 2013.

136 Queer 2011, S. 25.

137 Vgl. ebd., S. 23–34.

Wir haben unsere Karriere in einer Frittenbude in Neukölln begonnen und auch da schon haben wir die Kunden immer sehr – *sehr* – gut bedient. [...] Man muss ja schauen, wo man bleibt, ne.¹³⁸

Semantisch ist der Karrierebegriff hier vermutlich gewollt sehr breit gefasst und evoziert zum Beispiel die Frage, ob Nina und die Kolleg*in in mutiger und tollkühner Weise an dem öffentlichen Verkaufsstand in ihren Drag-Personae beziehungsweise in Kostümierung tätig waren. Die Aussage, «die Kunden immer sehr – *sehr* – gut bedient» zu haben, ist ein typisches Beispiel für die Verwendung von Polysemie. Die Dopplung sowie die lang gezogene Betonung des steigernden «*sehr*», die in der Wiederholung mit einem die Hörgewohnheit störenden, deutlichen Absenken von Ninas Stimmlage einhergeht, lässt die Rezipierenden aufhorchen und dient als Hinweis auf Mehrdeutigkeit. Weiterhin ist die plötzlich eintretende Senkung des Timbres als kurzer Registerwechsel zu einer typisch hypermaskulin konnotierten Klangfarbe als Spiel mit ihrer Gender-nonkonformität zu interpretieren. Im Kontext der Äußerung deutet «Kunden bedienen» zunächst auf die reguläre Arbeit im Imbiss. Die etwas abgeänderte Redensart «zusehen müssen, wo man bleibt» verweist auf die defizitäre Entlohnung für diese Erwerbstätigkeit und deutet zudem auf die Dringlichkeit einer Eigeninitiative, die eine Verbesserung der ökonomisch schwierigen Lebenslage bewirken soll. Folglich könnten mit «Kunden bedienen» auch die suggerierten Aufführungen vor dem entsprechenden Publikum, die Kund*innen des Imbissstandes (in Anlehnung an «to serve a look»), gemeint sein. Zudem erhält der Ausdruck «Kunden bedienen», der eine Dienstleistung meint, im Jargon der Sexarbeit eindeutig eine weitere, implizite Bedeutung und ist damit als Euphemismen für Prostitution auszulegen. Drag-Performance und Prostitution gehen hier verbal ineinander über. Das kurze Fehlen einer stringenten, mit dem äußeren Erscheinungsbild Ninas übereinstimmenden, feminin konnotierten Sprechweise und das Implizieren von Obszönitäten führen innerhalb einer einzigen Aussage zu verschiedenen Bedeutungsoptionen und folglich zu einer beabsichtigten Unbestimmbarkeit von deren Wahrheitsgehalt. Die Drag-Performer*in lotet so die Diskrepanzen zwischen sittlichem und unsittlichem, genderkonformem und gendernonkonformem Verhalten sowie zwischen performter und biografischer Identität aus.

Im folgenden Aufführungsfragment rekurriert Nina Queer expliziter auf die angeblich prostitutive Biografie. Das bereits erklärte Pejorativum «Transe» bezieht sich sowohl auf die resignifizierte Selbstbezeichnung für Drag-Performer*innen als auch auf den tatsächlich existierenden Abschnitt der Berliner Frobenstraße, wo trans Personen oft unter prekären Umständen Sexarbeit leisten. Auch hier scheinen sich auf der Ebene der linguistischen Zeichen die Grenzen zwischen Drag-Performance und Prostitution metaphorisch zu verwischen:

Guckt mal, die nächste Künstlerin habe ich damals auf dem Transenstrich kennengelernt. – Aber nein [...] nein, sie ist keine Perverse [...] sie hat wie ich dort angeschafft.

138 Nina Queer in «Irrenhouse», 15. 8. 2015 (A. d. V.).

Unsere Preise waren so billig, da haben die Osis jeweils noch fünfzehn Mark Begrüßungsgeld obendrauf gekriegt.¹³⁹

Die lapidare Zuschreibung «pervers» trägt Züge einer Resignifikation in sich, die ein cisheteronormatives und pathologisierendes Verständnis von Gendernonkonformität und Sexarbeit ironisiert. Die Charakterisierung, außerordentlich «billige» Prostituierte gewesen zu sein, wird dabei keineswegs geringschätzig oder schamvoll, sondern vielmehr mit einem gutheißen, tugendhaften Duktus ausgesprochen. Dieses Muster der subversiven Umkehrung von abwertenden Charakterbezeichnungen deckt sich zum Beispiel mit den sogenannten tuntischen Tugenden. Passend zum Aufführungs-ort, ist die politisch unkorrekte Zote über die finanzielle Unterstützung für ehemalige DDR-Bürger*innen nach der Öffnung der innerdeutschen Grenze berlinspezifisch. Nina äußert erneut mit einer Absenkung der Stimmlage und wechselt zudem in einen hyperklischierten sächsischen Akzent.

Diese beiden Beispiele stammen von Besuchen der bereits in der Einleitung genannten Performance-Reihe *Irrenhouse by Nina Queer*. Für Momente der Prostitutionskokerterie im deutschsprachigen Drag sind sie als symptomatisch anzusehen. Die Verzerrung der Grenzen zwischen gespielten und tatsächlich erlebten Prostitutionserfahrungen funktioniert in diesen Aufführungsfragmenten weniger über die Inszenierung von Kostümierung als über zotenhafte Bezugnahmen beziehungsweise über linguistische Zeichen.

Die jeweils frühmorgens stattfindenden Drag-Performances von Nina Queer und ihren Kolleg*innen erinnern in Ansätzen an das Format der Nummernrevue – eine Aneinanderreihung von Einzeldarbietungen, die sich meistens aus Lipsync, Live-Gesang und Tanz zusammensetzen. Neben eigenen Beiträgen führt Nina als Gastgeber*in und Moderator*in durch die Nacht. Diese Performances machen allerdings nur einen geringfügigen Teil der Gesamtveranstaltung aus, da sie im größeren Kontext einer queeren Party aufgehen. Entsprechend läuft auch während der Aufführungen sämtlicher Drag-Performer*innen der geschäftige Club- und Barbetrieb ungestört weiter. Angehörige des Publikums unterhalten sich miteinander, wechseln ihre Standorte, bestellen Getränke oder suchen andere Räume auf, in denen weitere Performances stattfinden. Demzufolge nehmen nicht alle Besucher*innen zwingend wegen der Drag-Performances, die verteilt über den Zeitraum zwischen Mitternacht und frühen Morgenstunden dezentral und teilweise gleichzeitig stattfinden, an der Veranstaltung teil. Sowohl Rahmung als auch Anordnung von Agierenden und Rezipierenden in einer solchen Club- oder Baratmosphäre können für viele Drag-Performances als kennzeichnend angesehen werden.¹⁴⁰ Weitere Drag-Performer*innen agieren beispielsweise hinter den DJ-Pulten auf den drei nach Musikrichtungen unterteilten Dancefloors (zum Beispiel die erwähnte Katy Bähm). In der hier beschriebenen Nacht,

139 Nina Queer in «Irrenhouse by Nina Queer». Musik & Frieden Berlin, 21. 7. 2018 (A. d. V.).

140 Zum Beispiel in «Popkicker by Jurassica Parka x 10 Jahre Daenzgedöns», 10. 11. 2018. Oder: «Chantals House of Shame». Suicide Club Berlin, 13. 12. 2018.

eine Woche vor den Weihnachtsfeiertagen, verbindet zum Beispiel Brigitte Skrothum ihre Performance in der Tradition der sogenannten Freischnapstunten mit dem Verteilen von Glühwein und Weihnachtsplätzchen.¹⁴¹ Eine weitere Performer*in agiert als Reinigungskraft, ‹in full drag› kostümiert als hyperklischeerte ‹Toilettenfrau›, sitzt an einem Tischchen vor den Waschräumen und nimmt auf einem Sammelteller Trinkgeld entgegen. Mittels eines kleinen Kassettenrekorders legt auch sie als DJ Musik für die wartenden Partybesucher*innen auf, denen sie zugleich Kioskartikel wie Zigaretten, Präservative oder Süßigkeiten anbietet. Auch in diesem Beispiel scheinen die Grenzen zwischen Drag-Performance und Erwerbstätigkeit im Niedriglohnbereich zu oszillieren. Weitere als ‹walking acts› bezeichnete Drag-Performer*innen ziehen als wandelnde Kunstwerke durch die Menge; eine, deren Körpermaße bei weitem nicht den gängigen Normierungen entsprechen, ist halsabwärts völlig nackt. In einem Zelt, das in einem Nebenflur aufgebaut wurde, sitzt Drag-Performer*in Margarete von Untot als stereotypisierte Wahrsager*in mit Turban und strenger Brille und liest dem Publikum in kunstvoll beleidigender Weise anhand von Pfefferminzschnapsrückständen aus Shotgläsern die Zukunft. Sogenannte Freak-Gogos, kostümierte und sämtliche Cisgendernormen überspannende Gogo-Tänzer*innen, tanzen auf Podesten, an Poledance-Stangen oder in Käfigen. Cisgendernormierungen und vermeintliche Schönheitsideale werden nicht nur durch diese Umdeutung der (hypersexualisierten und stereotypisierten) Animationstänzer*innen gebrochen, sondern beispielsweise auch durch die überspitzt als ‹polysexueller Darkroom XXL› bezeichnete Rückzugszone für die Besucher*innen.

Trotz intendierter Gleichzeitig- und Gleichwertigkeit der Drag-Performances inszeniert sich Nina Queer als Schirmherr*in des *Irrenhouse* selbstironisch als Hauptattraktion und berühmtester Star der Gemeinschaft. Dies signalisieren die übergroßen, an den Wänden des Clubs befestigten Porträtfotos der Künstler*in sowie die Videoleinwände, die abwechslungsweise Ausschnitte aus der 1980er-Jahre-Anime-Version von *Alice im Wunderland*,¹⁴² aus Erotikfilmen und vor allem Videoclips von ihr selbst in Dauerschleife zeigen. Als Beleg dafür, den Eintrittspreis von fünfzehn Euro gezahlt zu haben, erhalten die Veranstaltungsteilnehmer*innen am Clubeingang von den als Sicherheitspersonal engagierten Drag-Performer*innen einen für sich sprechenden, handflächenbreiten Stempel mit den Majuskeln ‹NINA› auf den Unterarm gedrückt. Als wäre es ein unverzeihlicher Affront, nicht ehrerbietig zur Kenntnis zu nehmen, wer die Partyorganisator*in ist, werden gelegentlich einzelne Wartende zynisch gefragt: ‹Ihr wisst schon, was das für eine Veranstaltung ist?›, und durchgewinkt. Besucher*innen ‹in full drag› erhalten, wie es für queere Clubs oft üblich ist, freien Zugang und müssen nirgendwo Schlange stehen. Sie gelten in dieser Heterotopie als sakrosankt und genießen besonderen Schutz. Wie sich an der Schilderung des

141 ‹Irrenhouse by Nina Queer›. Musik & Frieden Berlin, 15. 12. 2018. ‹Freischnapstunte› bezeichnet eine Drag-Performer*in, die nicht auf der Hauptbühne, sondern im Club auf einem Nebenschauplatz auftritt. Mit diesen Performances geht oft das Ausschchenken von freien alkoholischen Getränken in kleinen Schnapsgläsern einher.

142 *Alice im Wunderland*. Regie: Shiego Koshi, Taku Sugiyama, JP 1983/84, 52 Episoden à 24 Min.

folgenden Aufführungsausschnitts exemplarisch verdeutlichen lässt, inszeniert sich Nina Queer des Weiteren jeweils nicht nur als allmächtiges Oberhaupt des eigens geschaffenen queeren Kosmos, sondern in eins auch als angebliche <Zuhälter*in> oder <Puffmutter>. Indem sie durch sprachliche Äußerungen Assoziationsfelder öffnet, die bildhaft auf hierarchische Strukturen des Sexgewerbes verweisen, überträgt sie prostitutionsbezogene Zuschreibungen von sich auf ihre Kolleg*innen:

Von lautstarkem Applaus begleitet, erscheint Nina Queer auf die Ankündigung der DJ auf der improvisiert wirkenden Bühne des größten Dancefloors des Clubs und begrüßt das Publikum. Während die Musik weiterdröhnt, reicht ihr eine Mitarbeiter*in wegen unerwarteter Signalstörungen ein Ersatzmikrofon. Durch das abwechselnde Überprüfen, welches der beiden Geräte funktionstüchtig ist, entsteht eine ungewollte Unterbrechung der Performance. Wie im in Kapitel 1.3 umrissenen Aufführungsbeispiel, in dem ihr ein Teil der Kostümierung unter den Brustkasten zu rutschen droht, ist auch diese Panne für Nina alles andere als peinlich. Im Gegenteil, der Zwischenfall wird als kraftvolles Moment für die Selbstinszenierung genutzt. Dabei nimmt sie – wiederholt mit phallussymbolischer Gestik – auf die Fehleranfälligkeit der Mikrofone Bezug und ergänzt, mit dem Publikum interagierend: «Gott, [...] ist mir das letzte Mal in der *Greifbar* passiert, dass ich *zwei* hatte und nur *einer* gekommen ist. Hi! Herzlich willkommen im Irrenhouse, meine Lieben!»¹⁴³ Das angesprochene Lokal *Greifbar* in Prenzlauer Berg ist ein einschlägiger Darkroom und auch Ort queerer Prostitution. Das von ihr stimmlich hervorgehobene Zahlwort <zwei> weist über den Kontext der beiden Mikrofone hinaus und steht für die beiden in dieser anekdotischen Erzählung implizierten <Kunden>, die sie an besagtem Ort angeblich als Sexarbeiter*in gleichzeitig zu befriedigen hatte. Ebenfalls entfaltet das Verb <kommen> seine Polysemie hinsichtlich sexueller Konnotation. Unter lautem Beifall der Rezipierenden fährt sie nach dieser vermutlich spontanen Zote mit der Moderation fort:

Heute gibt's ein Feuerwerk der Travestie, unglaubliche Nummern, [...] denn heute treten Leute auf, die es wirklich nötig haben. Hier treten die auf, die wirklich Geld brauchen. [...] Für so wenig Geld kriegt man keine vernünftigen Künstler von nirgendwoher. Aber genau wie *mein RTL* habe ich es mir zur Zunft gemacht, diese Personen auszuschlachten.¹⁴⁴

Auch unter deutschsprachigen Drag-Künstler*innen sind solche herablassenden Sprechakte als emanzipative Momente der Performance zu begreifen, die der US-amerikanischen Tradition des <reading> gleichkommen. Das aus der Ballroom-Kultur stammende «*reading the flaws of others*»¹⁴⁵ oder «*to throw shades*»¹⁴⁶ bezeichnet die hohe Kunst der rituellen Beleidigung innerhalb der Community: «Ich bin eine Beleidigungskünst-

143 Nina Queer in «*Irrenhouse*», 15. 12. 2018 (A. d. V.).

144 Ebd. Zum Travestiebegriff vgl. Kap. 3.2. «*Mein RTL*» war damals der Slogan des gleichnamigen Privatfernsehsenders.

145 Barrett 2017, S. 42. Hervorhebung im Original.

146 Ebd. Hervorhebung im Original.

lerin.»¹⁴⁷ Aufgrund der zumeist eindeutig kenntlich gemachten Rahmungen, in denen diese Herabwürdigungen stattfinden, existieren hinsichtlich verbaler Übergriffe und Pietätlosigkeiten nahezu keine Restriktionen. Durch die angestrebte Parität des Beleidigers und Beleidigtwerdens entfaltet sich so ein solidarisches Potenzial, das Nina Queer während anderer Aufführungen sogar interaktiv auf das anwesende Publikum auszuweiten weiß. Zum Beispiel zeichnet sie in der wöchentlichen Performance *Glamourquiz* («Mehr Preise! Mehr Geld! Mehr Demütigung!»)¹⁴⁸ in einer queeren Bar jeweils die sogenannte Gesichtsältteste, eine Person im Publikum mit der ästhetisch angeblich unvorteilhaftesten und verlebtesten Physiognomie, mit Sachpreisen und Respektsbekundungen aus.¹⁴⁹ Soeben zitierte, bösartig anmutende Anmoderation im *Irrenhouse* ist letztlich ebenfalls als solidarische Anerkennung zu begreifen. Durch Zuspitzung verweist sie auf die häufig ökonomisch problematische Lebenslage der angekündigten Drag-Künstler*innen. Die idiomatische Wendung «es nötig haben» ist dabei als latenter und mehrdeutiger Hinweis auf Armutspstitution, aber auch Promiskuität zu verstehen. Unausgesprochen schwingen hierbei erneut zur Tugend resignifizierte Charakterzuschreibungen wie «billig» oder «schäbig» mit. Die Herabsetzung, die im Folgenden auftretenden Performer*innen seien «keine vernünftigen» Künstler*innen, subvertiert außerdem die Dichotomie zwischen institutionalisierter Hochkultur und Trash. Trash zu sein, ist ein Vorwurf, dem Drag immerfort ausgesetzt scheint. Indem Nina den Slogan eines deutschen Privatfernsehsenders zitiert, deutet sie unter Anrufung prostitutiver Kollektivsymbolik auf Reality-TV, sogenanntes Trashfernsehen, und dessen menschenverachtende Zurschaustellung von Personen, die auf die Gagen angewiesen sind. In diesem Kontext stellt sie humoristisch eine Parallele zum eigenen Aufführungsformat im Club her und appelliert an einen Diskurs über ausbeuterische und missbräuchliche Strukturen in der Unterhaltungsindustrie. Wie eine Zuhälter*in – so der ironische Duktus – weiß sie andere darstellende Künstler*innen in ihrer ökonomischen Notlage auszunutzen, nimmt sich dabei selbst als Betroffene aber nicht aus und kokettiert an anderer Stelle: «Ich bin bereit, mich auf jede Besetzungscouch zu legen.»¹⁵⁰

Obwohl sich einige Sprachmuster in unterschiedlicher Ausgestaltung stets wiederholen, bleibt offen, mit welchem Grad an Spontaneität sich Nina Queers Performances konstituieren. Im Gegensatz zu den Moderationsteilen und Interaktionen mit den Rezipierenden scheinen die Lipsync-Performances aufwendig eingeübt, da sie die Choreografie sowie die Liedtexte stets Silbe um Silbe beherrscht. So auch beim Schlager *Brautjammer* von Trude Herr, den sie am Ende der hier beschriebenen Aufführung darbietet.¹⁵¹ Die provokante Selbstbekundung in ihrer Autobiografie: «[Ich bin] ein sympathisches, glamouröses Flittchen mit einem ordinären Schandmaul, das keine Probleme damit hat, vor 300 Leuten mitten auf der Tanzfläche den Schwanz eines Typen

147 Nina Queer in «SODOM & CORONA #27», 9. 6. 2021, 00:11:20.

148 Nina Queer, 5. 1. 2020, www.facebook.com/NinaQueer, 21. 6. 2021.

149 «Glamourquiz mit Nina Queer». Süß.War.Gestern. Berlin, 8. 1. 2020.

150 Nina Queer, 19. 3. 2018, www.facebook.com/NinaQueer, 21. 6. 2021.

151 «Brautjammer (Ich hör' die Glocken)» [1962]. Trude Herr: Ich will keine Schokolade. Universal Music, Berlin 1998.

zu lutschen»,¹⁵² löst sie währenddessen wortgetreu ein, indem sie ein dafür engagiertes Model in Weihnachtsmannkostüm für wenige Sekunden fellationiert. Die im einleitenden Kapitel dieser Arbeit kontextualisierte Differenzierung zwischen dem On- und Obszönen nach Schiel wird hier insofern ausgelotet, als sich ein Großteil des queeren Publikums über diese deplatzierte, pornografisch anmutende Grenzüberschreitung keineswegs empört zeigt, sondern affirmativen Beifall spendet. Schließlich gehört der intendierte Bruch mit cisheteronormativen Tabus zum Kollektivimage der bekannten Drag-Performer*in: «Ich wage Dinge zu tun, von denen Max Mustermensch aus der Wohnung nebenan nur träumt.»¹⁵³ Ähnlich scheinen die Rezipierenden Nina Queer auch anderes, «unprofessionelles» Verhalten beziehungsweise Momente des Scheiterns als Performer*in zu verzeihen oder gar zu unterstützen. Dies zeigt sich ebenfalls hinsichtlich idealisierender Bezugnahmen auf die semantische Figur des Alkohol- oder Drogenrauschs: «Ich bin eine hervorragende Geschäftsfrau mit dem Gespür und Sinn für Trends. Eine Alkoholikerin sowieso. [...] Ich nehme jede Nacht Kokain. Nicht alleine.»¹⁵⁴ Unschwer ist hier, nebenbei bemerkt, eine Verbindung zum bereits erwähnten Gassenhauer *Hannelore* von Claire Waldoff herzustellen, in dem in vergleichbarer Weise zur Image-Konstruktion beigetragen wird: «Sie tropft in die Augen Atropin und schnupft 'ne Handvoll Kokain – besonders so im Mai».¹⁵⁵

Nach Nina Queers Erzählung sei es schon passiert, dass sie derart stark unter dem Einfluss von Rauschmitteln stand, dass sie ihre Performances hätte abbrechen müssen: «Bereits zum dritten Auftritt lässt man mich nicht mehr auf die Bühne.»¹⁵⁶ Zwei Tage vor der gerade beschriebenen Performance im *Irrenhouse* musste in *Chantals House of Shame*, ein in seiner Eigenart vergleichbares Clubformat, die titelgebende Drag-Performer*in Chantal noch während der Begrüßungsmoderation unter bekräftigendem Beifall des Publikums von Mitarbeitenden von der Bühne getragen werden, da sie (nicht zum ersten Mal) aufgrund ihres intoxikierten Zustands kaum mehr artikulationsfähig war.¹⁵⁷ Das durch umgewertete und kokettierende (Selbst-)Zuschreibungen erzeugte Image wird so im szenischen Vorgang auf eine bedenkliche Art und Weise von der außertheatralen Realität eingeholt. Dass auch unter diesem Aspekt Drag-Performance und teils prekäre Lebensrealität ineinander übergehen, wird hier besonders offenkundig.

152 Queer 2011, S. 9.

153 Ebd., S. 10.

154 Ebd., S. 9 f.

155 www.songtexte.com/uebersetzung/claire-waldoff/hannelore-deutsch-3bd6d494.html, 1. 7. 2021. Vgl. Einleitung und Kap. 2.6.

156 Queer 2011, S. 154.

157 «Chantals House of Shame», 13. 12. 2018.

5.3 Prostitutionsbezogene Pejorativa im Kontext queerer Lebensweisen

Über den Drag-Kontext hinaus verweist Barrett auf weitere prostitutive Bezugnahmen, zum Beispiel auf die Benennung von queeren Online-Erotikshops («Whore Store»)¹⁵⁸. In einer korpuslinguistischen Analyse von einschlägigen Blogs der sogenannten Bareback-Szene streicht Barrett zudem Komposita wie «gayslut»¹⁵⁹ «cumslut»¹⁶⁰ oder «cum whore»¹⁶¹ als häufig verwendete (Selbst-)Bezeichnungen hervor, die in den Kontexten von Sexualethik sowie der Stigmatisierung von HIV als strategisch-subversive und identitätsstiftende Antworten auf Diskurse zu normativen Vorstellungen von Gesundheit und Monogamie zu lesen seien. Die Teilnahme an vermeintlich riskanten Sexualpraktiken werde in einem solchen Diskurs als rationale und sorgfältig überlegte Entscheidung deklariert:

The analysis suggests that in these blogs barebackers use stance in strategic ways in response to discourses related to public health. By indexing epistemic, cooperative, and affective stance, barebackers position themselves as moral actors without directly indexing moral stances. [...] By indexing an affective stance of desire of semen, barebackers construct an identity («cum slut») in which unsafe sexual practice becomes rationalized through essentialized desire.¹⁶²

«Barebacking» ist ein Slangbegriff für nicht reproduktiven Geschlechtsverkehr, bei dem im gegenseitigen Einvernehmen auf Präservative verzichtet wird. Die Gründe dafür sind vielschichtig.¹⁶³ Wenngleich eine emanzipatorische Wirkung des offenen, sexpositiven Umgangs mit dieser Praxis nicht in Zweifel zu ziehen ist, sei nach Barrett als ebenso gültiges Gegenargument einzuwenden, dass eine Sexualität betreffende Risikobereitschaft vor allem unter sich als homosexuell identifizierenden cis Männern* symbolisch oft für hypermaskulin konnotierte Härte gelesen wird, während Safer Sex mit Angst und Femininität in Verbindung gebracht werde.¹⁶⁴ Durch den medizinischen Fortschritt, der ab der Jahrtausendwende dank antiretroviraler Kombinationstherapien dazu führte, dass HIV als zwar immer noch unheilbar chronische, aber in den meisten Fällen kaum mehr lebeinschränkende oder tödliche Krankheit gilt, sind Personen unter erfolgreicher Therapie in keiner Weise mehr in der

158 Barrett 2017, S. 156.

159 Ebd., S. 172.

160 Ebd., S. 157.

161 Ebd., S. 174. «Cum» ist ein vulgärer Ausdruck für Ejakulat.

162 Ebd., S. 149.

163 Beispiele: 1. Die Sexualpartner*innen schützen sich durch andere Methoden (PrEP, Schutz durch Therapie etc.). 2. Die Sexualpartner*innen gehen gegenseitig von demselben HIV-Serostatus aus. 3. Die Sexualpartner*innen nehmen ein Ansteckungsrisiko in Kauf. Die willentliche (Selbst-)Infektion scheint ein Mythos zu sein, kommt aber in mehreren Diskursen zu sogenanntem «Bugchasing» oder «Pozzen» vor. Vgl. Kupferschmidt 2009; Barrett 2017, S. 156–179.

164 Vgl. Barrett 2017, S. 159. Zu «fem-shaming» vgl. Kap. 3.3.

Lage, den Virus auf andere Menschen zu übertragen. Hinzu kommen seit einiger Zeit Medikamente zur Präexposition prophylaxe (PrEP), die es Menschen mit Zugang zu einem guten Gesundheitssystem ermöglichen, potenziellen Infektionen bei sexuellen Risikokontakten vorzubeugen. Nach Barrett nehmen dementsprechend emanzipatorische Identifikationen mit präservativloser Sexualitätsausübung, und gleichlaufend mit HIV-Infektionen an sich, zu. Eine solche affirmative Haltung gegenüber einer promiskuitiven und angeblich risikoreichen Sexualitätsausübung ist zum Beispiel auch nach Schappach als Kritik an Diskursen interpretierbar, die auf diskriminierenden, queerfeindlichen und stigmatisierenden Anrufungen der Aids-Krise der 1980er- und 90er-Jahre beruhen. Indem die jeweiligen Akteur*innen beispielsweise gerade die Beziehung zum eigenen positiven HIV-Serostatus «ins Identifikatorische»¹⁶⁵ übersteigern, kritisieren sie gezielt ein ideologisch verzerrtes Bild betreffs normativer Vorstellungen von Körpern und deren Gesundheit, das «auf unhinterfragte[r] medizinische[r] Definitionsmacht»¹⁶⁶ gründet. Auch diese Diskurse sind in hohem Maße von Ambivalenz durchzogen, da die Generation der Langzeitüberlebenden, die während der Aids-Krise viele, besonders queere Menschen in ihrem Umfeld sterben sahen, den nachfolgenden Generationen teilweise einen problematischen und zu unbefangenen Umgang mit der Thematik vorwirft.¹⁶⁷ Bis in die Gegenwart ist die Aids-Krise in der LGBTIQ*-Community als kollektives Trauma zu bezeichnen, das auf «eine kollektiv wiederbelebte Angst, nicht nur diskriminiert, sondern auch verfolgt zu werden»,¹⁶⁸ rekurriert. So bleibt eine HIV-Infektion trotz zahlreicher Aufklärungs- und Emanzipationsbestrebungen häufig eine höchst tabuisierte Angelegenheit, die selbst in der eigenen Community von Ausschlüssen und Stigmatisierungen begleitet sein kann. Zu den vielen Aktivist*innen, die seit den 1980er-Jahren im deutschsprachigen Raum für Aufklärung, Prävention sowie gegen Diskriminierung eintreten, gehören seit je auch Drag-Performer*innen. So trug Conchita Wurst ihren positiven Serostatus im Jahr 2018 selbstbestimmt in die Öffentlichkeit, um einer Erpressung aus dem privaten Umfeld zuvorzukommen.¹⁶⁹ Barbie Breakout, die seit über einer Dekade öffentlich sehr selbstbewusst mit ihrem positiven HIV-Status umgeht, erzählt in ihrer Autobiografie, wie sie auch von queeren Personen zum Beispiel als ««dreckige, fette AIDS-Hure!»»¹⁷⁰ beschimpft wurde, und deutet die Herabwürdigung positiv als Selbstbezeichnung um:

Das sagt viel aus darüber, wie HIV-Positive Schwule heute noch wahrgenommen werden. Man traut uns nicht zu, Tabletten rechtzeitig und regelmäßig zu nehmen, verantwortungsbewusst genug zu sein, um nicht uns Selbst oder Andere in Gefahr zu bringen.

165 Schappach 2012, S. 105.

166 Ebd. Zum Aids-Diskurs in kulturellen Darstellungen vgl. auch das Kapitel «Ich will die Schwulenseuche zurück – Identifikation» in Schappach 2012, S. 104–109.

167 Vgl. Ludigs 2018.

168 Ebd.

169 Krone 2018.

170 Breakout 2020, S. 285.

Und immer wieder unterstellt man uns latent die Absicht, Andere mit uns ins Verderben zu reißen. Und das alles, weil wir mal einen Moment lang nicht aufgepasst haben, uns von der Leidenschaft haben mitreißen lassen. Passiert das Heteros nicht auch ständig? Sind nicht zahllose ungewollte Schwangerschaften Zeugnis davon, dass wir alle ab und an vergessen, vernünftig zu sein, wenn wir uns lieben? Nicht jeder schwule Sex ist eine Methbeflügelte [sic] After Hour Orgie in einem Sling im Darkroom. Nicht, dass ich das verurteilen würde.¹⁷¹

Diese Äußerung ist außerdem insofern interessant, als der Zusatz «Nicht, dass ich das verurteilen würde» ein ambivalentes Verhältnis zur Stereotypisierung des angeblich übersteigert promiskuitiven Sexualbegehrens von queeren Personen offenlegt. Obwohl Barbie Breakout betont, dass es sich dabei vornehmlich um ein diskriminierendes Vorurteil handelt, weist sie gleichfalls darauf hin, dass sie eine solche hedonistische, nicht cisheteropatriarchale Begehrensweise in einem sexpositiven Verständnis ebenso wenig zurückweisen oder bewerten will.

Das konkrete Reden über mögliche Praktiken queerer Begehrensweisen, über Krankheit, Drogeneinnahme und Prostitution als Mittel zur Befreiung von cisheteropatriarchaler Sozialisation zu nutzen, ist in gewissen Teilen der LGBTQ*-Community als Strategie anzutreffen. Neben den erwähnten Drag-Performer*innen und «barebackers» untersucht Barrett hierzu zum Beispiel auch linguistische Phänomene in queeren Subszene wie denjenigen der «Bears», «Circuit Boys» oder der BDSM-Vertreter*innen.¹⁷²

Durch die Freisetzung «unsagbarer» Ausdrücke habe der verbale Tabubruch auch nach Butler eine projizierende Wirkung auf die Zuhörenden. Am prägnanten Beispiel der Aussage «Ich bin homosexuell», die in den US-amerikanischen Streitkräften bis ins Jahr 2011 im Rahmen der militärrechtlichen Praxis des «Don't ask don't tell» verboten war, erklärt sie, wie eine solche tabubrechende Selbstbeschreibung zwischen sprechender und zuhörender Person eine diskursive Beziehung herstellt und den «Zuhörer in die geäußerte «Homosexualität» verstrickt».¹⁷³ Das mit einem Tabu belegte Wort vor jemandem auszusprechen, bedeute, «den Zuhörer in ein unsagbares Begehren zu verwickeln».¹⁷⁴ Obgleich «Ansteckung» im Kontext der existierenden paranoiden Angst vor einer Übertragung von Homosexualität, die durch den Aids-Diskurs noch potenziert wurde, wohl eher metaphorisch zu verstehen ist, bezeichnet Butler die Äußerung der tabuisierten Selbstbeschreibung als «Handlung einer gefährlichen Mitteilung, die den Hörer – gleichsam unbefleckt – durch das Ohr infiziert».¹⁷⁵ Folglich ist der verbale Verstoß als politisches Unterfangen begreifbar:

171 Ebd., S. 234. «Meth» bezieht sich hier auf Methamphetamin, «Sling» auf ein Sexspielzeug aus der BDSM-Szene.

172 Vgl. Barrett 2017, S. 83–212.

173 Butler 2018, S. 181. Die Wendung «Don't Ask Don't Tell» umschreibt die Gesetzeslage, die es queeren Angehörigen der US-Armee untersagte, ihre vom Cisheteronormativen abweichende Lebensweise preiszugeben oder im Dienst zu thematisieren.

174 Ebd.

175 Ebd., S. 183. Die Erstausgabe dieses Texts erschien 1997; die Gesetzestexte, auf die Butler Bezug nimmt, datieren von 1993 bis 1996, das ist während oder kurz nach der Aids-Krise. Vgl. ebd. das

Die Demarkationslinie, die das Sagbare vom Unsagbaren trennt, bringt die geläufigen Grenzen des Sozialen zur Geltung. Denn es stellt sich die Frage, ob das Aussprechen eines Wortes eine Zurücksetzung, eine Verletzung, ja sogar ein Vergehen darstellen könnte, wenn das Wort nicht die sedimentierte Geschichte seiner eigenen Unterdrückung transportierte. [...] Das Wort greift also die Grenzen des Sozialen oder den repressiven Grund an, auf dem das Subjekt [...] beruht, indem es die Beziehung benennt, aus der Gesellschaftlichkeit entsteht – doch nur so lange entsteht, wie diese Beziehung gerade nicht benannt wird.¹⁷⁶

Wenn Barbie Breakout sich tabuisierter Ausdrücke wie «widerliche, drogenabhängige Transennutte»¹⁷⁷ bedient, sind sie nicht nur Wiedergaben von zutiefst verletzenden Anrufungen, sondern verweisen in selbstbezeichnender Manier desgleichen als emanzipatorische Botschaft auf einen sozioökonomischen Kontext, dem sie als mehrfach diskriminierte Person ständig unterworfen ist. Auch Kafer und Halberstam nehmen sowohl Sexarbeiter*innen, Drag-Performer*innen als auch zum Beispiel HIV-positive «barebackers» oder Drogen konsumierende Personen in ihre demonstrativ offenen Definitionen queerer Subjekte auf. Das verbindende und sie als queer bestimmende Merkmal sei eine Lebensrealität, die sich zuweilen außerhalb von reproduktiven und normativen Ordnungsstrukturen, auf der Intersektion verschiedener Marginalisierungen sowie an den Rändern der Arbeits- und Produktionslogik befindet:

By doing so, they also often live outside the logic of capital accumulation: here we could consider ravers, club kids, HIV-positive barebackers, rent boys, sex workers, homeless people, drug dealers, and the unemployed. Perhaps such people could productively be called «queer subjects» in terms of the ways they live (deliberately, accidentally, or of necessity) during the hours when others sleep and in the spaces (physical, metaphysical, and economic) that others have abandoned, and in terms of the ways they might work in the domains that other people assign to privacy and family.¹⁷⁸

Auch wenn diese von Halberstam porträtierten dynamischen Gruppen als hochgradig heterogen betrachtet werden muss, sind diese Menschen im erweiterten Sinne einer «critical allyship» als Verbündete zu begreifen. Angehörige dieser (nicht nur) sprachlich verletzlichen Gruppen können folglich allesamt, so die Herleitung, durch die affirmative Aneignung von sie betreffender Abwertungsterminologie eigene Subjektivierungsweisen finden und signalisieren.

Kapitel «Das ansteckende Wort: Paranoia und «Homosexualität» in der amerikanischen Armee», S. 164–198.

176 Ebd., S. 191.

177 Vgl. Breakout 2020, S. 276.

178 Halberstam 2005, S. 10. Der Begriff «club kids» bezeichnet New Yorker Drag-Performer*innen, die in den 1980er-/90er-Jahren in Nachtclubs auftraten und für die damalige Zeit außergewöhnlich futuristische Kostümierungen präsentierten. Vgl. dazu auch Kafer 2013, S. 39 f.

Ins Blickfeld ist hier des Weiteren der Aspekt der Scham zu rücken, der besonders nicht bürgerlichen, nicht cisheteropatriarchalen Lebens- und Begehrensweisen fortwährend anhaftet. Gemäß *fink* ist in der Außenwahrnehmung häufig bereits bei der Erwähnung von queeren Identitäten deren Reduktion auf sexuelle Praktiken – und daraus abgeleitet auf Prostitution, Krankheit und Drogenkonsum – erkennbar. Während bei cisheterosexuellen Menschen nur die explizit sexuelle Intimität unsichtbar zu bleiben hat, würden bei queeren Personen sämtliche Lebensbereiche hypersexualisiert:

Die tief liegenden Schamkomplexe, die in unserer Gesellschaft mit Sexualität im engeren Sinn verbunden sind, werden unserer gesamten Identität übergestülpt. [...] Die enge Verbindung unserer Identität mit sexuellen Praktiken, Körperregionen und Ausscheidungen, die bei einem großen Teil der Bevölkerung Ekel auslösen, trägt zur Produktion von Scham bei. Hier geht es nicht um ethische Bewertungen, sondern um deren Verankerung in körperlichen, reflexhaft gewordenen Reaktionen. [...] Wie kann man selbstbewusst bleiben, wenn man als *eklig* wahrgenommen wird?¹⁷⁹

Entsprechend ist ein sexpositiver oder zuvor als hedonistisch bezeichneter öffentlicher Umgang mit queerer Sexualität als widerständige Praxis anzusehen, die einer strukturellen Beschämung durch klischierte Übertreibung und Subversion entgegenwirken soll. Indem damit üblicherweise belegte Personen offensiv hypersexualisierte, vermeintlich beschämende Äußerungen vorwegnehmen, werden solche verbalen Angriffe entwertet oder neutralisiert. Durch Selbstanrufungen wird versucht, die Angriffsfläche nicht nur für erlebte Diskriminierungsformen wie Verharmlosung und Verspottung, sondern gleichfalls für Beschämung und das Einbeziehen von Ekel zu minimieren. Eine beschämende und erniedrigende Zuschreibung dient so als diskursive Basis für Widerstand. Das queere Subjekt zitiert, übertreibt und ahmt herabsetzende Zuschreibung nach. Gemäß Butler ist diese Übertreibung im Sinne einer «*theatralischen* Zitierung»¹⁸⁰ einer beschämenden Anrufung zentral, da sie so «die eigenen verwerflich machenden Strategien nun nicht mehr kontrollieren kann».¹⁸¹ Wie gezeigt, sind Drag-Performer*innen szenische Paradebeispiele für solche Strategien. Wenn also eine der zuvor erwähnten «tuntischen Tugenden» die sogenannte Schamlosigkeit darstellt, sich Katya selbst als «disgusting» bezeichnet oder Nina Queer sich in plakativer Weise als «billige Nutte» inszeniert, ist dies nicht nur als selbstironisches, provokatives Spiel mit dem Obszönen, sondern zugleich als emanzipatorisches Programm zu begreifen. Hinsichtlich queerer Belange sei es nach Butler unmöglich, das «Theatralische dem Politischen [...] entgegenzusetzen».¹⁸²

Betreffs resignifikatorischer Aneignungen von Beleidigungen, die nach wie vor tabuisierte queere Lebensweisen sichtbar machen, fallen im deutschsprachigen Diskurs

179 *fink* 2016. Hervorhebung im Original.

180 Butler 2017b, S. 319. Hervorhebung im Original.

181 Ebd.

182 Ebd.

gegenwärtig besonders Äußerungen von Tazio Müller auf. Überaus angriffslustig begeht der Politologe, Aktivist und Sexarbeiter den politisch motivierten Tabubruch, indem er sich selbst, zum Beispiel auf seinem öffentlich einsehbareren Twitter-Profil, performativ als «[h]edokommunistische, HIVpositive schwule DrogenHure: gegen die Scham & den Normalwahnsinn»¹⁸³ bezeichnet. In einem Zeitungsinterview erklärt er, dass besonders in einem queeren Verständnis von Sexualität patriarchale Machtstrukturen ständig neu verhandelt und reflektiert werden müssen und ein öffentliches und selbstbewusstes Kundtun dieser Praktiken politische Wirksamkeit hat:

Sex ist Ekstase und Befreiung. Und Sex ist transformativ, besonders queerer Sex. [...] Bei Hetero-Sex wird vieles einfach als normal angenommen. Beim queeren Sex ist das anders. Wer oben ist, muss immer verhandelt werden. Beim BDSM ist das noch mal krasser, weil man dort Machtverhältnisse durchspielen und durch ein Wort – das sogenannte Safe Word – wieder auflösen kann. Man erfährt dabei auf ganz direkte Weise, dass Machtverhältnisse veränderbar sind.¹⁸⁴

Mit den Bezugnahmen auf (in seinem Fall die eigene, tatsächliche) Sexarbeit stellt er Parallelen zu den Diskursen über die Hurenbewegung her, die Prostitution über ein Gewaltverhältnis und die damit verbundenen neoliberalen Ausbeutungsstrukturen hinaus mit einer affirmativen und emanzipatorischen Perspektive belegen. Einem solchen «Happy-Hooker-Diskurs»,¹⁸⁵ wie er diese Perspektive benennt, ist von opponierender Seite des queereffemistischen Meinungsspektrums allerdings Müllers privilegierte Position eines weißen cis Manns* großbürgerlicher und akademischer Herkunft entgegenzuhalten. Trotz hyperkritischer Selbstreflexion kann er Sexarbeit bewusst als Betätigungsfeld auswählen, ohne aus Gründen der materiellen Not oder aufgrund diskriminierender Sozialstrukturen dazu gezwungen zu sein (was wiederum dazu führt, dass der Tabubruch als umso wirkmächtiger anzusehen ist: Ein promovierter Politikwissenschaftler aus besten Kreisen bekennt sich offensiv zu queerer Sexarbeit und zur Einnahme illegaler psychoaktiver Substanzen).¹⁸⁶ Die Frage, inwiefern eine solch hedonistische Perspektive auf Prostitution mit einer Bagatellisierung von prekären Lebensumständen und Gewalterfahrungen von marginalisierten Personen korreliert, bleibt selbst mit dem ständigen Verweisen auf queere, verbündende und selbstermächtigende Bezugnahmen strittig. Müller verweist indes darauf, dass viele Gerechtigkeitsbewegungen, die sich gegen Normativitätsideale richten, verbindende Elemente aufweisen, geradezu miteinander verschränkt sind und es somit legitim ist, sich privilegienkritisch und solidarisch mit ihnen zu identifizieren.¹⁸⁷ Ähnlich wie Haritaworn hebt er am Bei-

183 Müller, Tazio, 8. 6. 2021, <https://twitter.com/muellertazio?lang=de>, 5. 7. 2021.

184 Schwarz 2021.

185 Albisser 2021. «Happy Hooker» ist vermutlich eine Referenz auf die Verfilmung der Biografie der niederländischen Schauspielerin Xaviera Hollander, die in den 1970er-Jahren als angeblich berühmtestes Callgirl New Yorks Ruhm erlangte. Vgl. Happy Hooker (dt. Die fröhliche Nutte). Regie: Nicholas Sgarro, USA 1975, 96 Min.

186 Vgl. Müller 2019.

187 Vgl. Albisser 2021.

spiel der Stonewall-Unruhen hervor, dass die Gay Liberation, von der zunächst weiße, privilegierte, sich als homosexuell identifizierende cis Männer* profitierten, ohne sexarbeitende Drag-Performer*innen of Color, die sich vehement in der ersten Reihe gegen die diskriminierende Polizeigewalt zur Wehr setzten, nicht denkbar gewesen wäre. Allein aufgrund der historisch-politischen Kontextualisierung sei es somit unerlässlich, Queerness und Sexarbeit zusammenzudenken.¹⁸⁸

Die ambivalente Kritik an einem Prostitutionsverständnis nach dem «Happy-Hooker-Diskurs» lässt sich auf die rein sprachliche Ebene übertragen und geht mit Fragen nach Erfolg beziehungsweise Misserfolg von Resignifikationen von gewaltvoller Terminologie einher.

5.4 Prostitutionskoketterie – eine Strategie der «VerUneindeutigung»

Indessen wird in der queerfeministischen Forschung ebenso darauf hingewiesen, dass die Resignifikation von queerfeindlichen und sexistischen Pejorativa fortwährend auch die Möglichkeit des Misslingens in sich trägt oder als emanzipatorische Strategie schlichtweg unbefriedigend ist. Genannte umgedeutete, ursprünglich sexistische Anrufungen wie «Nutte», «Hure» oder «ho(e)» sind als äußerst gespaltene Zeichen zu sehen. Demgemäß ist gerade im Hinblick auf misogynie und queerfeindliche Bezeichnungspraxis zu fragen, ob der potenziell subversive Akt der Begriffsumdeutung nicht patriarchal dominierte Denkweisen ex negativo untermauert. Mit berechtigten Zweifeln verknüpft etwa Rauchut die Frage nach dem Gelingen von resignifikatorischen Aneignungen herabwürdigender Rede:

Fraglich bleibt, ob die positive Umdeutung dieser Begriffe immer vollständig die verletzende Geschichte ihrer negativen Verwendung unterlaufen kann. Das Haftenbleiben tradierter Bedeutungen und die für den jeweiligen Kontext bedeutsamen Machtverhältnisse sind daher nicht zu unterschätzen und immer als unabgeschlossene zu konzeptualisieren – auch sie können weiterhin wirkmächtig sein.¹⁸⁹

Am Beispiel des in den 2010er-Jahren medial häufig verhandelten SlutWalk-Movements,¹⁹⁰ das seinen Ursprung in Kanada hat und weltweit zu einer Vielzahl von Demonstrationen geführt hat, kann diese Ambivalenz bezüglich der Umwertung von misogynen Pejorativa außerhalb von Drag aufgezeigt werden: Unter der Resignifikation des Begriffs «slut» demonstrierten insbesondere junge Frauen* und queere Personen für ihr Recht auf freie Kleidungswahl sowie damit einhergehend gegen Vergewaltigungsmythen und Täter-Opfer-Umkehrungen beim Erstellen von Strafan-

188 Vgl. Müller, Tadzio, 2. 6. 2021, <https://twitter.com/muellertadzio?lang=de>, 5. 7. 2021. Müller weist zudem auf den Twitter-Kanal *scheiß nutte* (vgl. <https://twitter.com/protestuieren>, 5. 7. 2021).

189 Rauchut 2008, S. 42.

190 Vgl. Mendes 2015.

zeigen bei sexualisierten Gewaltverbrechen.¹⁹¹ Ausschlaggebend für die weltweiten Protestmärsche war die Aussage «women should avoid dressing like sluts in order not to be victimized»¹⁹² eines hochrangigen Polizisten im Rahmen einer universitären Veranstaltung zur Verbrechensprävention. Im feministischen Diskurs wurde im Zuge dieser Bewegung scharf diskutiert, ob der Begriff «slut» im Sinne einer Resignifikation überhaupt «reclaimed», also zurückgefordert werden könne, wenn die damit herabgesetzte Gruppe gar nie «im Besitz» der Bezeichnung gewesen sei. Birgit Tombor fasst verkürzt zusammen: «Slut» «sei und bleibe ein verbaler Angriff auf Frauen, um sie zu beleidigen, zu verletzen und zu objektivieren»,¹⁹³ wohingegen die besagten Aktivist*innen davon ausgingen, «dass ihnen Ähnliches gelingt wie der LGBT-Community, die das Wort «queer» denjenigen entrisen hat, die es gegen sie verwendet haben».¹⁹⁴ Auch Engel gibt zu bedenken, dass die sprachliche Aneignung von wirkmächtigen Konzepten lediglich dazu dienen könne, Zugang zu Privilegien zu finden, diese damit legitimiert würden und die Resignifikation folglich «systemstabilisierend [wird] und traditionelle Hierarchien ab[sichert]».¹⁹⁵ Am Beispiel der positiven Identifikation mit den Kategorien «lesbisch», «queer» und «schwul» hält sie fest, dass notwendigerweise darauf geachtet werden müsse, inwiefern diese Übernahmen ursprünglich diffamierender Bezeichnungen «nicht nur Selbstermächtigungen produzieren, sondern auch dominante Positionen, beispielsweise die Vorherrschaft der Heterosexualität, in Frage stellen».¹⁹⁶ Sehr wohl könne es nämlich trotz resignifikatorischer Strategien passieren, dass

war alternative Nischen entstehen, jedoch die Privilegierung der Heterosexualität fortbesteht. Oder dass queere Positionen zwar begehrt sind, genau deshalb aber auch von dominanzgesellschaftlicher Seite, z. B. in Form bestimmter medialer Repräsentationen, «angeeignet» oder «eingehgt» werden müssen, um die Privilegien der heterosexuellen Position zu sichern und deren «Normalität» zu reklamieren.¹⁹⁷

Wenngleich das Ziel der Überwindung von cisheteronormativen Anforderungen ohne Resignifikation von normalisierender Sprache nicht zu erreichen sei, dürfe die damit verknüpfte Hegemoniekritik nicht auf der Ebene der Umdeutung des Verbalen zurückbleiben. Separat sei diese Strategie außerstande, Hierarchisierungen abzusetzen, und laufe Gefahr, einen abstrakten Universalismus zu befördern, der die Kritik von Machtverhältnissen durchkreuze. Somit brauche es Strategien, «die eher darauf

191 Vgl. ebd., S. 120–129.

192 Ebd., S. 1.

193 Tombor 2011.

194 Ebd. Die Kritiker*innen problematisierten, dass im Namen der Emanzipation Körper kommodifiziert und sexualisiert würden, weil die Protestierenden provokativ sehr knappe Outfits trugen oder nahezu nackt marschierten. Die Protestbewegung habe nur aufgrund der im Konzept des «male gaze» reizvollen Bilder ein derart großes Medienecho erhalten. Vgl. Murphy 2011.

195 Engel 2007, S. 5. Vgl. Engel 2005; Engel 2002.

196 Engel 2007, S. 6.

197 Ebd.

aus sind, die dominante Position zum Beispiel zu ironisieren, zu diskreditieren oder zu verUneindeutigen».¹⁹⁸ Engel schlägt demzufolge die umfassendere und über linguistische Zeichen hinausreichende Strategie der «VerUneindeutigung»¹⁹⁹ vor, die sie als Alternative zur verbalen Vervielfältigung oder Auflösung von hegemonialen Kategorien einführt:

Die VerUneindeutigung knüpft insofern an Aneignungsbewegungen an, als sie ihren Ausgangspunkt in hegemonialen Repräsentationen und Praktiken findet. Sie manifestiert sich in Prozessen, die hegemoniale Formen verschieben, umarbeiten und reartikulieren. Sie kann beispielsweise durch Verzicht auf eine Markierung erfolgen, wo eine Markierung erwartet wird. Oder durch das gleichzeitige Aktivieren diverser, einander widersprechender Geschlechterkonnotationen. Sie zeigt sich in aktiven Fehlaneignungen eines Identitätsdiskurses, die dessen Instabilität oder Inkohärenz hervortreten lassen. Oder sie erfolgt dadurch, dass Geschlechterimaginationen in so rapider Geschwindigkeit aneinandergereiht werden, dass keine kohärente Bedeutung mehr hergestellt werden kann. Deutlich wird bei der VerUneindeutigung das Ineinandergreifen von Bedeutungsproduktion und Wirklichkeitskonstruktion: Als eine semiotisch-rhetorische Strategie mündet sie in Materialisierungen, die klassifikatorische Logik, kategoriale Fixierungen und substanzialistische Verständnisse von Geschlecht und Sexualität unterminieren – wobei sie den Geschlechtskörper gerade nicht ausnimmt.²⁰⁰

Obwohl es Engel hier natürlich um weitaus größere gesellschaftliche, außentheatrale Zusammenhänge geht, lesen sich diese Ausführungen in geradezu eindrucksvoller Weise wie eine Schilderung des Phänomens, das in vorliegender Arbeit zur Diskussion steht: Mit Prostitution kokettierende Drag-Performer*innen agieren, weit über sprachliche Aneignungen hinaus, in hohem Maße uneindeutig. Überspitzt formuliert sind Koketterie und Engels Konzept der «VerUneindeutigung» im Drag-Kontext gar als synonymisch aufzufassen. Die Drag-Performer*innen bedienen sich unterschiedlicher Zeichensysteme (linguistischer, vestimentärer etc.), fügen ebendiese rapide und teilweise bar jeder cisheteronormativen Logik zusammen, lassen dabei zum Beispiel gendercodierte oder prostitutive Markierungen aus oder übertreiben diese in dermaßen stereotypisierter Weise, dass alle – auch sie selbst – und zugleich niemand im Umfeld der Rezipierenden diskreditierend angerufen wird. Selbst die mehrfach angesprochene, schwierige Grenzziehung zwischen Bühnen- und Lebenswirklichkeit einiger Drag-Performer*innen lässt sich mit Engels Konzept der «VerUneindeutigung» fassen: nämlich als ein Ineinandergreifen von szenisch behaupteten und faktischen, erstrebten und notgedrungenen Prostitutionserfahrungen, das eben gerade «durch die irreduzible Verflechtung semiotischer, materieller und imaginärer Prozesse»²⁰¹ als Widerstandsoption anzusehen ist. Auf linguistische Zeichen in Drag-Performances

198 Ebd. Hervorhebung im Original.

199 Ebd., S. 4. Hervorhebung im Original.

200 Ebd., S. 7.

201 Ebd.

reduziert, deckt sich ein solcher prozessualer Ansatz, der sich gleichlaufend als Spiel <mit und gegen> cisheteropatriarchale Anrufungen versteht, unverkennbar mit der vorgestellten Umarbeitungsstrategie der <disidentification> nach Muñoz. In diesem Sinne wäre verbale Prostitutionskoketterie im Drag ebenso als künstlerisches Arbeiten <an, mit und gegen> herabwürdigende Terminologie zu bestimmen. Im Zusammenspiel mit anderen Zeichen entsteht durch die repetitive Rekontextualisierung verletzender und beschämender (Selbst-)Bezeichnungen eine Gleichzeitigkeit von Sichtbarmachung und Unterbrechung cisheteronormativer Machtstrukturen sowie sozioökonomischer Kräfte- oder Unterdrückungsverhältnisse. Nur im Idealfall wird dadurch eine dauerhafte Umkehrung der erniedrigenden Anrufung erreicht. Erneut ist für das Gelingen dieser Strategie weniger die Souveränität der einzelnen Drag-Performer*in, die sich den hegemonialen Strukturen ohnehin nie vollends entziehen könnte, in die Pflicht zu nehmen, sondern vielmehr von einer kollektiven Praxis von Angehörigen einer queeren Gemeinschaft auszugehen. Akteur*innen und Zuschauer*innen sind gleichermaßen für das Zustandekommen des dynamischen Prozesses der Drag-Performance sowie für die Einordnung der darin verhandelten prostitutiven Bezugnahmen mitverantwortlich.

Die in diesem fünften Teil exemplarisch angeführten Aufführungsfragmente aus zeitgenössischen Drag-Performances vermochten aufzuzeigen, dass queer- und genderspezifische Diskurse häufig mit weiteren machtkritischen Auseinandersetzungen zusammenhängen. Prostitutionskoketterie im Drag verweist somit auch beständig auf einen schwierigen sozioökonomischen Kontext, in dem sich viele Performer*innen als prekariert oder prekär beschäftigte Darsteller*innen wiederfinden. Dementsprechend deuten prostitutive Bezugnahmen jeweils auch auf einen genderkritisch-theaterhistorischen Kontext, wie er anhand der Kostümierung bereits umrissen wurde. Eine vertiefte Betrachtung der diskursiven Verbindungen von Prostitution und (queeren) Darsteller*innen ist im folgenden Teil angelegt.

6 Über die metaphorische und faktische Korrelation von Drag und Prostitution

Keineswegs soll es das Ziel dieses Kapitels sein, eine historische Rekonstruktion oder gar eine lückenlose Historiografie des Phänomens der Prostitutionskokerterie in szenischen Vorgängen darzulegen. Vielmehr liegt das Interesse im bewusst selektiven Akzentuieren von Momenten, in denen Prostitution beziehungsweise ihre zuvor skizzierten Erkennungskriterien in theatralen Rahmungen euphemistische Konnotationen erfahren. Im Folgenden handelt es sich somit um eine Synthese historischer Bezugnahmen im Sinne einer Interpretation, die unabwendbar durch Selektion und Reduktion von Komplexität gelenkt ist.¹ Ein derart gedrängter Fokus vermag die nachfolgend angesprochenen Themenkomplexe nicht in ihrer Gesamtheit zu behandeln. Auf der Suche nach Spuren der Prostitutionskokerterie sind Diskurse über das relationale Verhältnis von (Drag-)Performance, Gender und Sexarbeit zusammenzustellen. Dabei ist Beschränkung auf zentrale Aspekte nötig, zumal die theaterwissenschaftliche Forschung umfassend auf eine historische Kontextualisierung von als weiblich markierten Darsteller*innen, Cross-Dressing und die damit in Verbindung stehenden Prostitutionsdiskurse eingegangen ist.² Im vorliegenden Kapitel richtet sich das erkenntnisleitende Interesse darauf, Analogien zwischen historischen Bezügen und zeitgenössischen Diskursen aufzuzeigen. In aller Deutlichkeit wäre auch für die folgenden Ausführungen ein ausnahmslos eurozentristischer Fokus zu kritisieren.³

Am herausgearbeiteten Beispiel der <Kostümprostitution> konnten bereits Parallelen zwischen kontemporären Drag-Performer*innen und weiblich konnotierten Schauspieler*innen des ausgehenden 19. Jahrhunderts beschrieben werden. Mit Blick auf die in der Drastik gewiss unterschiedlichen und dennoch teils vergleichbaren prekären sozioökonomischen Strukturen, in denen die jeweiligen Darsteller*innen leben und lebten, wurde deutlich, dass die Diskursgrenzen zwischen metaphorischer Rede über die Ästhetik der Prostitution und faktischer Sexarbeit vielfach nicht in eindeutiger Weise zu ziehen sind. Um weitere solche Tendenzen zu präsentieren, gilt es im Folgenden, Diskursfragmente aufzugreifen, die in unterschiedlichen kulturellen und historischen Kontexten zirkulieren. Wie angeführt, liegt diesem Vorhaben wiederholt die Annahme zugrunde, dass Prostitutionskokerterie im zeitgenössischen Drag auch

1 Vgl. dazu Butzer 2002, S. 148 f.

2 Erneut ist hier auf folgende Schlüsselwerke zu verweisen: Hochholdinger-Reiterer 2014a; Hinz 2014. Vgl. das Kapitel «Zwischen Prostitution und Repräsentation: Bühnenkünstlerinnen im 19. Jahrhundert» in Möhrmann 2000, S. 195–317, und Teil 3 im vorliegenden Band.

3 Vgl. dazu Richardson 2018.

als Reaktion auf soziohistorisch tradierte und implizite Wissensbestände über die diskursive Verknüpfung von szenischem Agieren und Prostitution zu begreifen ist.

6.1 Darsteller*innen als Huren – ein historischer Abriss

Augenfällig scheint, dass die Theatergeschichte vom misogynen Motiv der sexualisierten, sich prostituierenden, weiblich konnotierten Darsteller*in durchdrungen ist. Dabei wird der Prostitutionsbegriff stets unterschiedlich definiert und umfasst beispielsweise diejenigen Personen, die angeblich promiskuitiv sind oder als sexuell deviant wahrgenommen werden, diejenigen, die aus ökonomischen Gründen heiraten (müssen) oder diejenigen, die materielle Werte oder Geschenke für sexuelle Handlungen erhalten. Wie kurz erwähnt, haben Prostitutionsmetaphern in Theaterkontexten zudem eine lange Tradition und finden in historischen Theaterfeindlichkeitsdiskursen als Beschreibung für Orte des Aufführungsgeschehens Anwendung.

Im Grunde ließen sich die diskursiven Verbindungen zwischen als weiblich konnotierten Darstellenden und Prostitution bis zum sogenannten Hetärenwesen zurückführen. Die Hetäre (gr. <hetaira>, etwa <Gefährtin>, aber auch <Musikerin>, <Darstellerin>) der klassischen Antike ist in der Altertumforschung außerordentlich variiert beschrieben worden. Elke Hartmann zeigt in einem Aufsatz ein Panorama unterschiedlicher gelehrter Bewertungen auf, die an die als Hetären benannten Figuren zwischen deutlicher Abwertung und uneingeschränkter Bewunderung changierende Wertmaßstäbe ansetzen. Ein eindeutiger Paradigmenwechsel sei in der Rezeption der 1920er-Jahre festzustellen: «Die Hetäre – nun als Mätresse oder Kurtisane bezeichnet – avancierte zum Sinnbild für unbeschränkte Erotik und weltoffene Lebensart.»⁴ Für den im vorliegenden Teil thematisierten Zeitraum der Weimarer Jahre erweist sich diese Beobachtung zu einer affirmativen Hetärenrezeption als gewinnbringend und scheint mit ersten queeren Emanzipationsbewegungen einherzugehen. Eine beschönigende Sichtweise auf Prostitution lässt sich gemäß Hartmann allerdings bereits in der archaischen Symposionslyrik des 6. Jahrhunderts nachweisen. Dabei sind die terminologischen Unterschiede zwischen <Darstellerinnen> (<Musikerinnen>), <Prostituierten> und <Sklavinnen> kaum mehr trennscharf zu rekonstruieren.⁵ Durch Umschreibungen mit Freundschaftsbegriffen und Attributen des Edlen und Erhabenen wurde diesen Frauen eine Freiwilligkeit zum sexuellen Akt zugeschrieben – potenziell fern von jeglicher machtförmigen oder sozioökonomischen Bedrängnis: «Zum gehobenen Stil einer Hetäre gehörte es, sich nicht zu verkaufen, sondern als Gefährtin zu gerieren, die ihre Dienste freiwillig und aus Gefälligkeit anbietet.»⁶ So sei die Hetäre offenkundig ein historisches Konstrukt. In ähnlicher Weise argumentiert auch Wolfgang Schuller und bezeichnet Hetären als Mythos: Sie seien viel getadelt, aber ebenso oft bewundert

4 Hartmann 2006, S. 44.

5 Vgl. ebd., S. 50.

6 Ebd., S. 58.

worden, wobei allerdings die Unterschiede zwischen ihnen und ‹Prostituierten› beziehungsweise ‹Sklavinnen› «im konkreten Fall oft nicht klar sind».⁷ Die konstruierte Unterscheidung lasse sich in ihrer literarischen Tradierung vor allem etymologisch begründen: Während das Griechische semantisch noch eindeutig zwischen «hetaira und porne»⁸ differenziert, unterscheiden sich im Lateinischen «meretrix und scortum»⁹ weniger deutlich – die entsprechenden Grenzen seien, «wie wohl auch im realen Leben»,¹⁰ fließend. Da der dennoch überaus verklärende Blick auf das Hetärenwesen in Lyrik und Ikonografie ein rein männlicher ist, bleibe fraglich, inwieweit die künstlerischen Darstellungen als verlässliche Quellen aussagekräftig sind: «Mit geringen Ausnahmen stammen alle Nachrichten über Hetären von Männern. [...] Wohl aber bedeutet es, daß wir über fast keinen einzigen Sachverhalt auch nur ein Wort von weiblicher Seite hören, geschweige denn von einer Hetäre selbst.»¹¹

Einen Überblick über das literarische Motiv der «guten Hetäre»¹² in der antiken Komödie leistet Ulrike Auhagen: Als Symbolfigur der Prostitutionsverklärung könne die Hetäre deswegen dienen, da im 15. und 16. Jahrhundert in Mitteleuropa «eine ‹Renaissance› des antiken Hetären­tums»¹³ stattfindet und das Phänomen nun auf sogenannte Mätressen und Kurtisanen übertragen wird, die Beziehungen zu Herrschern und Kirchenfürsten knüpfen. Als die offiziellen Geliebten von Angehörigen des Adels, Kardinälen, Diplomaten und Bankiers umgeben sie sich mit Luxus, den sie öffentlich zur Schau stellen. «Einige Damen verfügen über literarische Bildung oder treten sogar selbst als Dichterinnen hervor.»¹⁴ Das Hetärenmotiv habe in seinen Adaptionen «vielfältige Spuren in der europäischen Literatur und Kunst hinterlassen [...], die prominentesten im neuzeitlichen Roman und auf der Opernbühne»,¹⁵ zum Beispiel bei Honoré de Balzac, Alexandre Dumas, Giuseppe Verdi, Giacomo Puccini.¹⁶

Ob nun von Hetären, Mätressen oder Kurtisanen die Rede ist, durchgehend lassen sich in den Beschreibungen Analogien zum szenischen Darstellen und daraus abgeleitet zum späteren Schauspielerinnenberuf feststellen. Diese problematische Durchmischung wird besonders deutlich zum Beispiel in Heinrich Heines *Lutetia*, wo es heißt, dass die «eigentlichen unterhaltenen Frauen, die sogenannten femmes entretenues», «die gewaltigste Sucht [empfinden], sich auf dem Theater zu zeigen, eine Sucht, worin Eitelkeit und Kalkül sich vereinigen, da sie dort am besten ihre Körperlichkeit zur Schau stellen [...] können»,¹⁷ und man daher selten wisse «wo die Aktrice und die Kurtisane ihre

7 Schuller 2008, S. 15.

8 Ebd.

9 Ebd.

10 Ebd.

11 Ebd., S. 139. Er nennt allerdings zwei Ausnahmen, vgl. ebd.

12 Auhagen 2009, S. 309.

13 Ebd., S. 295.

14 Ebd.

15 Ebd., S. 11.

16 Vgl. ebd., S. 10–12.

17 Heine [1854] 1984, S. 259.

Rolle wechseln, wo die Komödie aufhört und die liebe Natur wieder anfängt, wo der fünffüßige Jambus in die vierfüßige Unzucht übergeht». ¹⁸

Bereits für die elisabethanische Theaterpraxis beziehungsweise für «Early Modern theatres» ¹⁹ in England sind in theaterhistorischen und literaturwissenschaftlichen Beschäftigungen Hinweise auf die diskursive wie auch die effektive Nähe von szenischen Vorgängen und Prostitution festzustellen. Als besonders interessant erweist sich hier Marion Wynne-Davies' Hervorhebung der als «orange-women» ²⁰ überlieferten Akteurinnen, die nicht auf den Bühnen agierten, sondern inmitten des Publikums. Die Bezeichnung leitet sich von den Waren ab, die diese Frauen während Aufführungen in Theatern verkauften. Dazu gehörten die vermutlich namensgebenden Bitterorangen oder farblich ähnliches Obst wie Äpfel, aber auch Nüsse, Lebkuchen, Tabak oder Schriften («and even cheap print»). ²¹ Die reine Anwesenheit dieser meist jungen und notleidenden Kleinhändlerinnen sei in damaliger Rezeption eindeutig mit performativen Aspekten und insbesondere mit sexueller Verfügbarkeit assoziiert worden: «[T]he orange-women were depicted as selling sexual favours as well as fruit.» ²² In vergleichbarer Weise wie die in Teil 4 behandelten vestimentären Zeichen wären hier die Farbe Orange oder die entsprechenden Früchte als kodifiziertes Merkmal für prostitutive Tätigkeiten im Theaterumfeld zu lesen. Gemäß Natasha Korda werde in Auseinandersetzungen mit elisabethanischen Theaterformen gerne übersehen, dass die zu dieser Zeit bekanntermaßen rein männlichen Kompanien auf den Bühnen von ausgelassenen, meist von Frauen geprägten «side-show[s]», ²³ Nebenaufführungen im Publikumsraum, begleitet waren: «Early Modern women went to the theatre for a variety of reasons, only one of which seems to have been to watch the play.» ²⁴

Nicht alle Theaterbesucherinnen seien «orange-women» gewesen oder hätten sich prostituiert, doch auch die sozioökonomisch bessergestellten Frauen im Publikum seien beständig ins Umfeld der Prostitution gerückt worden – «often depicted as selling their company and/or sexual favours». ²⁵ Wynne-Davies und Korda zeichnen indes ein emanzipativ anmutendes Bild von weiblichen Akteurinnen in theatralen Räumen. Ihr tendenziell affirmatives Aufgreifen der genannten weiblich konnotierten Erwerbstätigkeiten ist vermutlich dadurch zu erklären, dass sie so eine massive Diskrepanz zwischen dem von männlichen Schauspielern dargestellten Weiblichkeitsbild auf der Hauptbühne und jenem, das im Publikum zu sehen und zu hören war, akzentuieren können. Trotz Auftrittsverbots sei den Frauen so eine gewichtige Teilhabe am elisabethanischen Theater einzuräumen. Die verbindende Stärke zwischen den unterschiedlichen Theaterbesucherinnen habe bewirkt, dass sie nicht schweigend dasaßen und das Stück schauten, sondern den Publikumsraum mit ihren Aktivitäten

18 Ebd.

19 Wynne-Davies 2009, S. 20.

20 Ebd., S. 19.

21 Ebd., S. 20.

22 Ebd., S. 24.

23 Ebd. Vgl. Korda 2008.

24 Wynne-Davies 2009, S. 22.

25 Ebd., S. 24.

und Äußerungen lebendig machten: «Early Modern theatres would have been alive with women's actions and voices – the cries of orange-women [and] the dalliances of female spectators».²⁶ Zur Illustration der Allgegenwärtigkeit von sexuellen Aktivitäten im Theaterpublikum stellt Wynne-Davies in ihrem Aufsatz außerdem eine satirische Szene aus dem Stückfragment *The Art of Living in London* von Henry Peacham aus dem Jahr 1642 heraus. Die darin dargestellten Eheleute stellen nach einem Theaterbesuch fest, dass die Tasche der Gattin, die sie jeweils unter ihrem Gewand gut versteckt hält, gestohlen wurde. Auf die Frage, ob sie denn keine Hand gespürt habe, antwortet sie: «Yes [...], *I felt one's hand there; but I did not think he had come for that.*»²⁷ Die Bewertung dieser Szene als komödiantisch lässt in nicht unproblematischer Weise außer Acht, dass sich weibliche Theaterbesucherinnen einem heute vermutlich kaum mehr vorstellbaren Gefährdungsrisko hinsichtlich Belästigungen und sexualisierter Gewalt ausgesetzt haben oder aussetzen mussten. Unerwähnt bleibt ebenso, dass für die mit «orange-women» kodifizierten Personen Armutsprostitution die wahrscheinlich einzige Überlebensebene darstellte.

Für das 18. und 19. Jahrhundert haben zum Beispiel Barbara Becker-Cantarino und Jan McDonald die diskursiven Verknüpfungen von theatraler Darstellung und Prostitution in ihren Arbeiten aufschlussreich veranschaulicht. Becker-Cantarino zusammenfassend über die deutsche «Schauspielerinnen um 1800»:

Doch mit der Verbürgerlichung der Schauspieltruppen, mit dem langsamen Abbau der Vorurteile gegen sie und der Gründung der stehenden Theater werden die Frauen einerseits zur Künstlerin erhoben, andererseits zunehmend als Liebesobjekt beansprucht, sei es als Freundin für die Zeit, die der Offizier in der Residenz- oder Garnisonsstadt verbringt, oder sei es als offizielle Mätresse eines Fürsten. So geht im 18. Jahrhundert in Deutschland der Weg von der Prinzipalin und vielseitigen Darstellerin des Wandertheaters, die fast immer zugleich Sängerin und Tänzerin war, zur Primadonna im Nationaltheater, die in der Theateröffentlichkeit als Künstlerin gefeiert und privat als Mätresse oder «Freundin» vom zahlenden männlichen Publikum vereinnahmt wird. Zwischen diesen Ansprüchen der Gesellschaft auf öffentliche und «private» Arbeitsleistung liegt das Leben der Schauspielerin.²⁸

Dass in der Folge in Bezug auf Schauspielerinnen abermals zwischen metaphorischer und sozialer Rede von Prostitution kaum zu unterscheiden ist, zeigt McDonald außerdem an der für das viktorianische England typischen «Gewohnheit, den Begriff «Schauspielerin» alternativ für «Hure» zu verwenden».²⁹ Diese Bezeichnungspraxis sei sowohl auf die tatsächliche Anwesenheit von Prostituierten im Theaterpublikum als

26 Ebd.

27 Peacham [1642] 1996, S. 166.

28 Becker-Cantarino 2000, S. 101.

29 McDonald 2000, S. 198.

auch auf die geografische Nähe von Aufführungsstätten und Bordellen – «besonders solche in übelbeleumdeten Gegenden»³⁰ – zurückzuführen.

Zudem war es gemäß McDonald häufig Usus, dass sich prostituierende «Frauen, die gar nichts mit der Bühne zu tun hatten, als Beruf *Schauspielerin* angaben»;³¹ umgekehrt galt, dass «eine Frau, die ihr Talent und ihre körperliche Anwesenheit gegen Bezahlung [...] «anbot», gleichzusetzen war mit einer Frau, die sexuelle Gefälligkeiten verkaufte».³² Jede als weiblich konnotierte Person, die sich in der Umgebung des Theaters, der «Brutstätte von Unmoral und Laster»,³³ in irgendeiner Form aufhielt oder sogar Arbeit suchte, lief Gefahr, entgegen dem romantisierten Idealbild weiblicher Tugend als ««unbescheiden», «überemotional» und «wahrscheinlich promiskuitiv»»³⁴ stigmatisiert und herabgesetzt zu werden. Auch hierbei ist das Ausmaß an tatsächlicher sexueller Gewalt im Theaterumfeld keineswegs zu verharmlosen: «Auf den Rummelplätzen beispielsweise oder in verlotternden Provinztheatern lockten die Darstellerinnen die männliche Kundschaft mit eindeutigen Angeboten in die Shows.»³⁵ Skrupellos beuteten die Theaterunternehmer so die weiblichen Mitglieder ihrer Ensembles aus, «indem sie sie als begehrenswerte Sexualobjekte anpriesen und obendrein die männlichen Verehrer ermutigten, die Künstlergarderoben und die Umkleideräume der Schauspielerinnen aufzusuchen».³⁶ Die metaphorisch-ästhetische Rede von Theater als «Ort der Hurerei» wird hier von faktischer Zwangsprostitution eingeholt.

In ihren historiografischen Betrachtungen zur weiblichen Schauspielkunst im anglofonen Raum kehrt Pullen diese nachgewiesene Kombination von weiblichen Darstellerinnen mit Prostitutionsmetaphern um und legt den Fokus auf Prostitutionsdiskurse, die vornehmlich theatrale Referenzen umfassen und dadurch Sexarbeit der Schauspielarbeit angleichen. Diese Paradigmenumkehrung hin zur «discursive construction of a prostitute as an actress»,³⁷ die sie im ausgehenden 19. Jahrhundert verortet, beruhe auf der um die Jahrhundertwende voranschreitenden Etablierung und Professionalisierung des Schauspielerinnenberufs und korrespondiere vor allem mit den Tendenzen neuartiger, vom Naturalismus geprägter Darstellungsstile, wie sie bekanntermaßen zum Beispiel Konstantin Stanislavskij theoretisierte:

This paradigm shift accounts in part for the easy transfer between acting and prostitution. Realistic acting, as opposed to earlier acting styles and avant-garde techniques, offers a reasonable model for the kinds of performance that some sex workers enact.³⁸

30 Ebd.

31 Ebd. Hervorhebung im Original.

32 Ebd.

33 Ebd., S. 199.

34 Ebd., S. 204.

35 Ebd., S. 198.

36 Ebd.

37 Pullen 2005, S. 134.

38 Ebd., S. 135. Vgl. Roselt 2014d.

Im Sinne einer rhetorischen Strategie würden sich folglich auch noch gegenwärtige Sexarbeiter*innen sowie die sie begleitenden politischen Bewegungen für die Rechte derselben Schauspielmetaphern bedienen, um Prostitution den Wert legitimer Erwerbsarbeit einzuräumen. Auch Hinz bemerkt hierzu, dass Prostituierte und Schauspielerinnen «professionelle Rollenspielerinnen [sind], die theatrale Situationen gestalten können».³⁹ Beide Praxen – Schauspiel und Prostitution – würden auf Strategien der Verstellung aufbauen, «die aber zugleich, je nach Schauspielverständnis und Wunsch des Kunden, nicht als solche sichtbar werden dürfen, sondern glaubwürdig verkörpert werden müssen».⁴⁰

Wenngleich die diskursive Verbindung von Prostitution und Theater in unterschiedlichen Ausgestaltungen nachweislich bis in die griechische Antike reicht, fällt folglich auf, dass hinsichtlich dieser Diskurse der Zeitraum um die Wende vom 19. ins 20. Jahrhundert verstärkt ins Blickfeld gerät. Nach Peter Marx ist unbestritten, dass sich «um 1900» ein tiefgreifender struktureller Kultur- und Gesellschaftswandel vollzieht, der sich in der «Entwicklung von der <Bürgerstadt> zur Großstadt, [den] Ausdifferenzierungen der Wissenschaften sowie [im] Entstehen neuer Formen der Öffentlichkeit bzw. des Konsums»⁴¹ äußert und so auch vernehmlichen Einfluss auf theatrale Vorgänge nimmt. Diese Atmosphäre trägt dazu bei, dass sich die Projektion der Prostitution auf das Umfeld des Theaters als «Topos der Kulturkritik»⁴² eröffnet, «um soziale, sexuelle, ästhetische und ökonomische Missstände und Umbrüche der modernen Gesellschaft anzuzeigen und zu reflektieren».⁴³ Wie erwähnt, kennzeichnet Hinz die Ökonomisierung des Theaters beziehungsweise die Gewerbefreiheit für deutsche Theaterhäuser (ab 1869) als Ausgangspunkt für entsprechende sozialkritische Diskurse, welche die ausbeuterische und prekäre Lage von Darstellenden, «eines Theaterproletariats»,⁴⁴ aufgreifen. Gleichzeitig ist die Zeitspanne von circa 1900 bis 1933 als Epoche erster Ansätze (queer)feministischer Emanzipationsbestrebungen im deutschsprachigen Raum zu bestimmen.

Wie im Folgenden zu zeigen ist, dienen Attribuierungen aus dem Begriffsumfeld der Prostitution nicht nur in Theaterdiskursen als Folie für misogyne Stigmatisierungs- und Herabsetzungsstrategien, sondern begünstigen gleichfalls die Marginalisierung von nicht bürgerlichen, nicht cisheteronormativen Lebens- und Begehrensweisen, wie sie in großstädtischen, metropolitanen Kulturen ab der Jahrhundertwende zunehmend sichtbar werden. Die Gegenreaktion, genau diese negativ konnotierten Zuschreibungen im szenischen Agieren affirmativ umzudeuten, entfaltet sich so vermutlich synchron. So ließe sich ab 1900 an zahlreichen Beschreibungen von Darsteller*innen exemplarisch zeigen, wie sich die Diskurse über darstellende Kunst und Prostitution unauflösbar und teils in widersprüchlicher Weise vermengen. Pullen stellt am Beispiel

39 Hinz 2014, S. 19.

40 Ebd.

41 Marx 2008, S. 47. Marx nimmt in diesem Abschnitt Bezug auf Nolte 2006.

42 Marx 2008, S. 40.

43 Hinz 2014, S. 92.

44 Ebd., S. 93.

der Schauspielerin Mae West die Frage, die sich letztlich auch auf kontemporäre Drag-Performer*innen anwenden lässt, die mit prostitutiven Merkmalen kokettieren: «[I]s she an agent of sexual expression, or is she a victim of a patriarchal discourse that determines a woman's worth by her body? The same question is posed by the prostitute: is she a feminist or a whore?»⁴⁵ Für Pullen ist klar, dass das Besetzen dieser, wie sie es nennt, ambivalenten «whore position»⁴⁶ auf der Bühne für die Künstler*innen letztlich eine Erweiterung der Handlungsspielräume darstellt, die außerhalb eines cisheteropatriarchalen Paradigmas sowohl für Agierende als auch Rezipierende alternative Auffassungen von Gender und Sexualität zulassen. Dass diese Position besonders in als queer zu benennenden Aufführungskontexten in fruchtbarer Weise eingenommen wird, liegt somit auf der Hand.

Um sich einer historischen Kontextualisierung eines solchen modernen queeren Selbstverständnisses «ab 1900» annähern zu können, ist allerdings vorab auf die sogenannte Gay Liberation der 1970er-Jahre vorzugreifen. Von ebendieser ausgehend lässt sich am zweckmäßigsten auf die Anfänge queerer Kultur zu Beginn des 20. Jahrhunderts zurückblicken.

6.2 Gay Liberation: Unmöglich ohne Sexarbeiter*innen?

Der zuvor beschriebene US-amerikanische Duktus in zeitgenössischen Drag-Performances tritt in gleichartig dominierender Weise auch im Hinblick auf das Verständnis sowie auf die historische Einordnung der Emanzipation von LGBTIQ*-Personen zutage. Unter dem Terminus «Gay Liberation»⁴⁷ werden die New Yorker Christopher-Street-Unruhen im Jahr 1969 als Initialzündung einer Emanzipationsbewegung für queere Menschen verstanden. Nach einer Polizeirazzia in der damals illegalen, vermutlich von der Mafia betriebenen und hauptsächlich von queeren Personen frequentierten Bar Stonewall Inn kam es zwischen Barbesucher*innen und der Polizei am 26. Juni zu einer Serie von gewalttätigen Auseinandersetzungen. Diese resultierten schließlich in weltweiten Protesten gegen die Ausgrenzung, Verfolgung, Kriminalisierung und Stigmatisierung von LGBTIQ*-Personen. «Stonewall» wurde zum globalen Signum queerer Emanzipationsbestrebungen und wird bis in die Gegenwart auch in einigen wissenschaftlichen Auseinandersetzungen rezipiert.⁴⁸ Obwohl die sogenannten «Stonewall Riots» im Stadtbezirk Greenwich Village, Manhattan, bei weitem nicht die ersten Aufstände von queeren Menschen gegen Polizeigewalt und cisheteropatriarchale Unterdrückungsstrukturen waren, ist der daraus hervorgegangene Christopher Street Day (CSD oder Pride) bis heute die bedeutendste und größte LGBTIQ*-Demonstrationsveranstaltung. Sie findet seither weltweit in zahlreichen

45 Pullen 2005, S. 1.

46 Ebd., S. 2.

47 Brandt 2002a, S. 136.

48 Im Jahr 2019 – zum 50. Jahrestag der Stonewall-Ereignisse – erschienen einige Publikationen. Eine Auswahl: Baumann 2019; Stein 2019.

Metropolen statt – in nicht wenigen Ländern nach wie vor in für Teilnehmer*innen äußerst bedrohlichen politisch-sozialen Konstellationen. Die Pride/CSD-Bewegung fußt auf einem seit Dekaden existierenden Aktivismus, der ursprünglich nicht nur auf die Gleichberechtigung von (weißen) sich als homosexuell identifizierenden cis Personen ausgerichtet war, sondern gleichermaßen auf die Emanzipation von einer viel größeren Gruppe queerer Subjekte, die insbesondere auch Prostituierte einschloss. Nach Scott Stern sei der Anspruch auf LGBTIQ*-Rechte untrennbar mit dem Kampf für die Rechte von Sexarbeiter*innen verbunden:

Both movements insist that the police have no right to tell consenting adults how to use their bodies; both movements demand that the state keep out of marginalized folks' bedrooms. In addition, due in large part to the limited economic options available to out queer people at the time, many of the participants at Stonewall and in the uprisings that made Stonewall possible themselves sold sex. Those fighting for the liberation of queer people today, and marking the 50th anniversary of Stonewall this June, should know the radical origins of the LGBTQ movement and the debt they owe to sex workers.⁴⁹

Weitere Historiker*innen, etwa Susan Stryker und Melinda Chateauvert, verweisen darauf, dass der politische Widerstand gegen die Kriminalisierung von Prostitution mit der Widerständigkeit gegen polizeiliche Gewalt gegenüber queeren und/oder gendernonkonform gelesenen Personen zusammenfällt. Die Bekämpfung von staatsgewaltlicher sowie sozialer Herabsetzung von Sexarbeiter*innen wäre so demselben revolutionären Geist zugehörig wie die Gay Liberation der 1960er-/70er-Jahre. Stryker argumentiert, es seien vor allem die auch innerhalb der eigenen Gemeinschaft am stärksten marginalisierten Mitglieder der LGBTIQ*-Community gewesen, gegenwärtig als <QT*I*BIPoC> zu bezeichnende Sexarbeiter*innen, die Aufstände wie Stonewall bewirkten und buchstäblich an vorderster Front die ersten Steine warfen.⁵⁰ Auch Stern hält fest:

The story of one June night in 1969 in Greenwich Village often doesn't mention how the outlaws and outcasts who patronized the Stonewall Inn made their living [...]. But many of the queers who threw bottles, bricks and garbage at the police that night were hustlers, hookers and other sex workers.⁵¹

Eine solche Perspektive arbeitet auch Chateauvert in der Studie *Sex Workers Unite* heraus, in der sie Stonewall sogar im Untertitel als Bezugspunkt hervorhebt. Ihre Ausführungen nehmen nicht nur auf den historischen Schwerpunkt der Emanzipa-

49 Stern 2019.

50 Wie in Kap. 2.2 gezeigt, hat Haritaworn (2005) aus intersektionaler Perspektive lange zuvor auf diese Problematik hingewiesen. Vgl. Hey-Nguyen/Bechtold 2019. <QT*I*BIPoC> bedeutet «Queer, Trans, Inter*, Black, Indigenous und People of Color». Hey-Nguyen/Berchtold 2019, S. 39. Zur komplexen Bezeichnungspraxis vgl. Kap. 2.1.1; Fedorko/Berredo 2017.

51 Stern 2019.

tionsbewegung der 1960er-/70er-Jahre Bezug, sondern greifen auch intersektionale Aspekte aktuell noch immer gültiger Prostitutionsdiskurse auf:

Some people engage in transactional sex casually or temporarily to supplement low-wage work, to cover extraordinary or emergency expenses, or to survive until the next meager social security check or food stamps arrive. «Girls do what they have to do to survive», as do homeless boys, undocumented immigrants, transgender people of color, and other marginalized and social undesirables. They hustle, using sex – the one form of labor capital they possess – to obtain food, shelter, clothing, medicine, physical protection, and other necessities. Such trades are survival strategies for a population shut out of other forms of work, in a nation that does not affirm a human right to shelter, food and health care. Sex workers are fierce fighters because their jobs demand perspicacity, persistence, and a kind of emotional ruthlessness in order to succeed. These skills have also made them canny political activists, contrary to the stereotype of disempowered victims in need of moral rescue.⁵²

Weiterhin zeichnet sie ein Bild von queeren Sexarbeiter*innen als heroischen Ikonen einer emanzipatorischen Protestbewegung, die von privilegierteren, vornehmlich weißen cis Personen im LGBTIQ*-Aktivismus jedoch schnell an den Rand gedrängt und nahezu gewaltsam vergessen worden seien. Tatsächlich wurden zentrale Stonewall-Schlüsselfiguren wie die Drag-Performer*in Marsha P. Johnson († 1992) oder Sylvia Rivera († 2002), beide zu diesem Zeitpunkt wohnungslose, gendernonkonforme/trans Sexarbeiter*innen of Color, erst im Jahr 2019 von der Stadt New York postum als ikonische Pionier*innen der Gay Liberation und des darauffolgenden Aids-Aktivismus durch Denkmäler geehrt und anerkannt. Der erst 26 Jahre nach ihrem bis heute unaufgeklärten Tod veröffentlichte Nachruf auf Marsha P. Johnson in der *New York Times* beschreibt sie als «an activist, a prostitute, a drag performer and, for nearly three decades, a fixture of street life in Greenwich Village».⁵³ Gerade gendernonkonforme/trans Personen of Color wie Johnson und Rivera hatten gemäß Stryker in den USA dieser Zeit beispiellose Schwierigkeiten, Erwerbsarbeit oder Unterkunft zu finden, was sie übermäßig anfällig für Sexarbeit sowie für Belästigungen oder Missbrauch durch die Polizei machte. Prostitution stellte zudem in manchen Fällen die einzige Überlebensalternative dar, in der die eigene Identität nicht vollends verheimlicht oder verstellt werden musste.⁵⁴ Mit der in eine solche Richtung schlagenden Äußerung «when I go out to hustle [...]. If they take me, they got to take me as I want 'em to take me»⁵⁵ wird auch Marsha P. Johnson von Stern zitiert.

Die Tilgung von Sexarbeiter*innen aus der jüngeren LGBTIQ*-Historie erklärt Chateaufvert mit wirkmächtigen homonormativen, bürgerlichen Gesellschaftsidealen und nennt hierfür den Begriff «whorephobia», der sich an den etablierten Konzepten wie trans-, homo- oder queerphobia orientiert:

52 Chateaufvert 2013, S 4.

53 Chan 2018. Angehörige gehen von einem Hassverbrechen aus.

54 Vgl. Stryker 2017, S. 82–89, 158–166, 199–238.

55 Stern 2019.

Gay liberation groups were reluctant to support people like Rivera or accept sex workers and transgender people in the movement. When sex work is mentioned, it is a source of shame that has been overcome, freeing queers (especially transwomen) from denigration. The movement's emphasis on sexual respectability is a form of *whorephobia*, which stigmatizes those who trade sex for money or support; it is a type of sex panic that reflects the deep-seated belief that identity politics and civil rights requires weeding out members for gender nonconformity, sexual deviancy, and drug dependency. Heroes must be noble and virtuous, worthy of acceptance by straight America. But LGBT and queer history *should* include sex workers because many sex-worker activists are queer and some queer activists support themselves through sex work.⁵⁶

Wie anhand der Definitionsproblematik eines dynamischen und produktiven Drag-Terminus ausgeführt, ist auch in den Diskursen über Stonewall eine teils konfuse Vermengung von (Selbst-)Bezeichnungen festzustellen. So sind zwischen 1969 und 1973 zum Beispiel ‹drag queen›, ‹transvestite prostitute› oder ‹street queen› in medialer Berichterstattung sowie Dokumenten der Aktivist*innen teilweise gar in synonyme Verwendung anzutreffen.⁵⁷ Erst Anfang der 1990er-Jahre kritisiert zum Beispiel Garber solche bezeichnungspraktischen Inkonsistenzen, etwa in Studien des Sexualwissenschaftlers Richard Docter, nach dessen Begriffen ‹‹drag queens› männliche Prostituierte in Frauenkleidern›⁵⁸ seien. Sie weist teils korrigierend darauf hin, dass ‹‹drag queen› [...] in der allgemeinen Umgangssprache keineswegs immer die Konnotation der Prostitution hat, sondern selbst wiederum gelegentlich in Richtung Unterhaltung und Selbstinszenierung aus Spaß an der Freud übergeht›.⁵⁹ Diese unterschiedlichen Bedeutungsperspektiven und sich überlagernden Konnotationen würden allerdings darauf hindeuten, ‹daß fließende Übergänge und Konfusionen eher konstitutive als akzidentielle Momente des Versuchs zu sein scheinen, [Cross-Dressing] zu definieren›.⁶⁰ Während bekannt ist, dass Marsha P. Johnson in der Tat auch zahlreiche Auftritte als Performer*in in Drag-Shows absolvierte, ist dies für andere mit Drag-Begriffen umschriebene Personen des Stonewall-Aktivismus nicht immer zutreffend. Diese Problematik wird auch an der umgangssprachlichen Bezeichnung ‹Drag Queen Stroll› für den Stadtbezirk, in dem besagte Aktivist*innen und andere gendernonkonforme/trans Personen auf den Straßen als Sexarbeiter*innen tätig waren, deutlich.⁶¹ Heutige Begriffskonzepte der queeren Selbstidentifikation (wie zum Beispiel ‹drag›, ‹trans› oder ‹nonbinär›) mögen in zeitgeschichtlichen Kontexten zuweilen anachronistisch wirken, doch lässt sich die diskursive Verbindung von Drag-Performer*innen und Prostitution nicht ausschließlich mit den damaligen, aus heutiger Sicht wenig ausdif-

56 Chateauvert 2013, S. 10 f. Hervorhebung im Original.

57 Vgl. Chateauvert 2013.

58 Garber 1993, S. 190.

59 Ebd.

60 Ebd. Vgl. Docter 1988. Wie wir nun wissen, ist in der hier zitierten deutschen Ausgabe von Garbers Studie ‹Cross-Dressing› mit dem noch problematischeren Begriff ‹Transvestismus› übersetzt.

61 Im Meatpacking District auch ‹The Stroll› genannt. Vgl. Festa 2013.

ferenzierten oder problematischen Bezeichnungen für Personen der Stonewall-Aufstände bewerkstelligen. In sinnfälliger Weise werden sowohl in historisch-kritischen Betrachtungen zur Gay Liberation als auch in der Queer of Color Critique diskursive Auseinandersetzungen mit den Phänomenen Drag und Prostitution ineinander überführt. Dementsprechend sind Drag-Performer*innen und Sexarbeiter*innen gleichermaßen – und voneinander nur schwer unterscheidbar – von einem Nimbus des Heroischen umgeben. Unter Zuhilfenahme einer Metapher der Genugtuung kommentiert auch Stern, dass gerade Sexarbeiter*innen unter Aspekten der Gay Liberation eine dringend notwendige Anerkennung erfahren müssen: «Modern LGBTQ right activists owe sex workers a debt.»⁶² Er deutet mithin zugleich auf zeitgenössische Prostitutionsdiskurse in (queer)feministisch-kritischen Auseinandersetzungen, die sich gegenwärtig mit den kontroversen Debatten um TERF («trans-exclusionary radical feminism»)⁶³ und SWERF («sex-worker exclusionary radical feminist [...] politics»)⁶⁴ zusammenfassen lassen. Diese beiden oft zusammen reflektierten Kritikbegriffe wenden sich gegen eine Denkrichtung von (radikal genanntem) Feminismus, die trans Personen und/oder Sexarbeiter*innen als zu ermächtigende Subjekte ausschließt. Dieser sexpositiven Position stehen feministische Strömungen gegenüber, die jegliche Art von Sexarbeit, auch die selbstbestimmte oder selbstgewählte, als gravierende Form patriarchaler Gewalt und strukturelles sowie globales Problem bekämpfen und/oder die Existenz von Transidentität als solche infrage stellen.⁶⁵

Auch bei zeitgenössischen deutschsprachigen Drag-Performer*innen sind solche Diskurse virulent, etwa in Performances von Barbie Breakout, die die Herabsetzung von Sexarbeit in der LGBTIQ*-Community scharf kritisiert und als antifeministisch bezeichnet: Die gendernonkonformen/trans Sexarbeiter*innen seien die Ikonen, «auf deren Schultern wir stehen».⁶⁶ Sie bezieht wie folgt explizit Position:

Ich finde diese Ignoranz gegenüber Sexwork so privileged und so intolerant und so dumm, gerade auch von so woken Frauen, wo ich mir so denke «Alte, du predigst Feminismus, aber dann verschließt du die Augen vor der Realität vieler Menschen. Du judgest Sexwork als nieder, aber [...] Schatzi, wenn du keine andere Wahl hast, dann that's the only ticket.»⁶⁷

Ogleich ihr die problematischen sozioökonomischen Strukturen, die Menschen in die Prostitution drängen können, zweifellos präsent sind, zeichnet Barbie weiterhin ein Bild von queeren Sexarbeiter*innen als zu glorifizierenden Held*innen feministischer Emanzipationsbestrebungen. In einer anekdotischen Erzählung über die

62 Stern 2019.

63 Hines 2019, S. 95.

64 Toone 2018, S. 110.

65 Vgl. Cahill 2014; Liberto 2009; Marino 2008; Nagle 2010; Stewart 2019.

66 Barbie Breakout in «tragisch, aber geil», 6. 8. 2021, 00:48:20.

67 Ebd., 00:45:45.

Berliner Drag-Kolleg*in Chantal stellt sie diese als stark, selbstermächtigt und fast furchteinflößend dar:

Chantal erzählt das oft, Chantal ist ja siebzehn Jahre lang auf'm Straßenstrich anschaffen gegangen, auch in der Frobenstraße und [...] die erzählt gerne, dass sie, [...] sie hatte so 'ne Latte mit so Nägeln drin, die lehnte am Zaun, versteckt, und wenn ihr ein Freier dumm gekommen ist, hat se die halt benutzt.⁶⁸

Auch durch RPDR weltweit berühmt gewordene Drag-Performer*innen bekennen sich vermehrt dazu, tatsächlich Sexarbeit ausgeübt zu haben oder nach wie vor auszuüben. Im Sommer 2021 griffen die Produzent*innen der Unterhaltungssendung diese Thematik erstmals in aller Ernsthaftigkeit auf und strahlten die entsprechenden Schilderungen der Teilnehmer*in Jiggly Caliente aus.⁶⁹ Wenige Monate zuvor bekannte sich auch die ehemalige Teilnehmer*in Rock M. Sakura auf ihrem Twitter-Profil dazu, als Sexarbeiter*in tätig gewesen zu sein. Als interessant erweist sich auch hier erneut eine direkte Bezugnahme zur Beschaffung von Drag-Kostümierung:

But sex work was a huge reason she was even able to make it on the show in the first place. «The truth is, my [sex work] job paid for my expenses while I lived in [San Francisco] and helped me pursue and fund my drag, even on *Drag Race*», she explained. And as much as it scared her to come out even now, Rock feels more empowered as a result. «I don't regret doing sexwork and I don't feel shame now that I've come out publicly and said it», she said.⁷⁰

Obwohl die Ereignisse um Stonewall für die Befreiung für sich als LGBTIQ* identifizierende Menschen global eine überaus bedeutende Zäsur darstellen, haben einige Studien stets darauf hingewiesen, dass erste Ansätze queerer Emanzipationsbestrebungen bereits in den Urbanisierungsschüben in europäischen Metropolen um die Wende vom 19. ins 20. Jahrhundert zu verorten sind. Wie im Folgenden zu zeigen ist, fällt dabei auf, dass sich heterotopische Räume erster queerer Gemeinschaftsbildung schon damals häufig mit theatralen Räumen und Orten der Prostitution überkreuzen. Bleiben wir im deutschsprachigen Kontext, gerät in dieser Hinsicht erneut Berlin, Stadt der «erste[n] Schwulenbewegung»,⁷¹ in den Fokus. Für Historiker Robert Beachy ist evident, dass Berlin bis 1933 als einzigartiges, globales Zentrum der Gay Liberation angesehen werden muss. Das moderne, in Teilen noch heute gültige Verständnis von sexuellen Orientierungen und Geschlechtsidentitäten, die gesellschaftlich und politisch gleichgestellt gehören, seien spezifisch deutsche Erfindungen. Eine immense

68 Ebd., 00:48:30.

69 RPDR All Stars. Untucked (6. St., 1. Ep.). Regie: Nick Murray, USA 2021, 20 Min. Erstaussstrahlung am 24. 6. 2021 auf WOW Presents Plus.

70 Cuby 2021. Hervorhebung im Original. Und Rock M. Sakura, 18. 3. 2012, <https://twitter.com/RockMSakura/status/1372393561686040580>, 17. 8. 2021.

71 Brandt 2002a, S. 136. Vgl. Brandt 2002b.

Ironie liege darin, dass in den Pride-Paraden, die seit den 1970er-Jahren regelmäßig in Berlin «und anderen deutschen Großstädten gefeiert werden, umgangssprachlich als CSD oder «Christopher Street Day» [...], nach den Unruhen im Mai 1969 vor dem Stonewall Inn in New York, dem vermeintlichen Geburtsort der «modernen Bewegung für die Rechte der Homosexuellen»»,⁷² bezeichnet würden. Schließlich haben sich Freiräume und Nischen für queere Menschen in der metropolitanen Kultur Berlins bereits etwa fünf Dekaden zuvor eröffnet.

6.3 Warum immer wieder Berlin?

Das Augenmerk wiederum auf zeitgenössischen Drag des deutschsprachigen Raums gerichtet, bleibt mittels des veranschaulichten Materials unstrittig, dass, trotz Digitalisierungs- und Globalisierungstendenzen von Drag-Performances, bis in die Gegenwart vor allem Berlin als ihr Zentrum anzusehen ist.

Nach Robert Beachy besteht auch hinsichtlich einer historischen Perspektivierung kein Zweifel daran, dass die komplexen metropolitanen Strukturen der deutschen Großstadt im Übergang vom 19. ins 20. Jahrhundert wesentlich zum heutigen Verständnis von queerer Gemeinschaft und Kultur beigetragen haben.⁷³ Wie in Kapitel 3.1 schon angedeutet, bezeichnet er in seiner Arbeit *Das andere Berlin* Ansätze einer gegenwärtigen Auffassung von LGBTIQ*-Community und damit einhergehend «die Entstehung einer auf einer unverrückbaren sexuellen Orientierung basierenden Identität»⁷⁴ ausdrücklich als «ein deutsches und insbesondere Berliner Phänomen».⁷⁵ Er verortet dessen Ursprünge explizit im Zeitraum von 1867 bis 1933, in Kaiserzeit und Weimarer Republik. Ein zentrales Argument dafür liegt in der im Kaiserreich zügig voranschreitenden Herausbildung der Fachdisziplin der Sexualwissenschaft, die sich nach dem Ersten Weltkrieg nahezu nahtlos besonders durch Magnus Hirschfeld institutionell etablieren konnte.⁷⁶ Hirschfeld pflegte auch freundschaftlichen Kontakt zu gendernonkonformen Performer*innen, die teilweise in «Kabarets, Zirkussen und Variété-Theatern [auf]traten»,⁷⁷ und berücksichtigte einige von ihnen in seinen Fallstudien. Obwohl Hirschfelds Schaffen mittels eines theoretischen Einordnungsprinzips der «sexuellen Zwischenstufen» nach heutigen Lesarten und Standards in

72 Beachy 2015, S. 382.

73 Vgl. Becker/Niedbalski 2011. Unter «metropolitane Kultur» verstehen die Autor*innen: «[D]er Begriff [verweist] ebenso wie das, was er beschreibt, auf die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert, der «Zeit der Metropolen». [...] Was die Metropole jenseits bloßer Größe und Dichte ausmacht, ist ihr Reichtum an materiellen und kulturellen Ressourcen, ihre ethnische, soziale und kulturelle Diversität und ihre Einbindung in ein Netzwerk, das heißt ihre Beziehung zum Umland, dem Nationalstaat und zu anderen Metropolen, durch die sie selbst erst zur Metropole wird.» (Ebd., S. 9)

74 Beachy 2015, S. 13.

75 Ebd.

76 Vgl. Lücke 2008, S. 17. Für einen Überblick über die Geschichte der Sexualwissenschaft vgl. Eder 2002; Beachy 2015, S. 25–78.

77 Beachy 2015, S. 261.

mancher Hinsicht als problematisch und essenzialistisch zu bewerten ist, gelten viele seiner Erkenntnisse, zum Beispiel die Begründung eines nonbinären Normalitätsspektrums mit zahlreichen Ausprägungen von Gender, gerade im zeitgeschichtlichen Kontext als überaus richtungsweisend und progressiv.⁷⁸ Dass die deutsche Metropole sozusagen auch als europäische Hauptstadt des Drag rezipiert werden kann, erklärt sich somit auch dadurch, dass Berlin prominenter Ort der ersten wissenschaftlichen Versuche der Deskription von Cross-Dressing-Phänomenen inner- und außerhalb von theatralen Rahmungen war:

The actual demographics of sometime drag queens and kings in Berlin, however, remained a mystery. (There were probably more secret cross-dressers in London and New York during the Twenties.) What made the city Transvestite Central was the sexological work of Magnus Hirschfeld, who did for cross-dressing what Freud had already done for modern neurosis: define it. [...] Hirschfeld culled from the literature of cross-dressers and explored the wide, and naturally hidden, world of transvestite life in Berlin. In doing so, he was able to devise discrete typologies and innovative classifications for gender reidentification and illusionism.⁷⁹

Nach Martin Lücke korreliert mit den entsprechenden ersten wissenschaftlichen Auseinandersetzungen zeitgleich eine vermutlich ebenso erste, als solche identifizierbare moderne «politische Homosexuellen-Bewegung, die sich für die Straffreiheit von mann-männlichen Sexualkontakten einsetzte».⁸⁰ Hier zeigt sich einmal mehr, inwiefern die Bezeichnungspraxis eine methodische Schwierigkeit darstellt: Von Lücke und Beachy angewandte Terminologie, die beispielsweise begriffliche Zuordnungen wie «mann-männlich[e] Sexualkontakte» oder «männlich-homosexuell»⁸¹ umfasst, schließt zahlreiche weitere queere oder gendernonkonforme Akteur*innen und deren denkbare (Selbst-)Identifikationsmöglichkeiten aus. Selbstredend sind diese Bezeichnungen vor allem als historische Begriffskonzepte zu verstehen.⁸²

78 Vgl. Seeck 2003.

79 Gordon 2006, S. 121, 123.

80 Lücke 2008, S. 17. Vgl. ebd., S. 141–189.

81 Ebd., S. 27.

82 Noch komplexer wird diese Problematik durch eine Übersetzungspraxis, die den ursprünglich alle LGBTQ*-Personen einschließenden Terminus «gay» mit «schwul», einem Wort mit eigener deutscher Begriffsgeschichte, gleichsetzt. So heißt Beachys Studie in der englischen Originalausgabe *Gay Berlin* – wobei «gay» hier eher als «umbrella term» wie «queer» zu begreifen wäre. In schweizerischer Perspektive auf die Historiografie queerer Emanzipation und die mit ihr verknüpfte Komplexität der Terminologie ist zum Beispiel eine Sequenz des Dokumentarfilms *Hass auf LGBTQ+ – Von Diskriminierung und Widerstand*, am 8. 4. 2021 im Schweizer Fernsehen ausgestrahlt, besonders aufschlussreich: Die von der Historikerin Corinne Ruffli interviewte Liva Tresch, die sich als lesbische Frau identifiziert und von ihren ersten Kontakten mit der queeren Szene Zürichs im Jahr 1954 berichtet, bezeichnet sich und ihre Geliebte, dem damaligen Duktus folgend, nicht als «lesbisch», sondern als «schwul» oder als «eine Schwule» (schweizerdeutsch «e Schwuli»). Vgl. *Hass auf LGBTQ+ – Von Diskriminierung und Widerstand*. Regie: Barbara Frauchiger und Béla Batthyany, CH 2021, 92 Min., 00:54:45–00:60:00.

6.3.1 Berlin: Ursprungsort queerer Kultur?

Nach den Historikern Eberhard Kolb und Dirk Schumann wird «mit Recht immer wieder betont»,⁸³ dass besonders die Zeit der Weimarer Republik, «mit Berlin als unbestrittenem und alles beherrschendem Zentrum»,⁸⁴ als Projektionsraum «des großartigen Aufschwungs [...] einer charakteristischen Synthese»⁸⁵ zahlreicher geistiger und künstlerischer Kräfte anzusehen ist:

Die deutsche Reichshauptstadt, damals der Einwohnerzahl nach die drittgrößte Stadt der Welt hinter London und New York [...], war eine Stadt der Superlative in vielerlei Hinsicht: die größte und vielfältigste Zeitungsstadt der Welt, die Stadt der großen Verlagsimperien, der Theater und Konzertsäle, Vorort des politischen Kabarett, Schlager und Chansons aus diesen Jahren sind bis heute bekannt. [...] Es verwundert nicht, daß das Leben im Berlin jener Jahre in zahllosen Memoiren geradezu hymnisch gefeiert wird. Hier in der Reichshauptstadt vollzog sich der Akzelerationsprozeß in der Veränderung der Lebens- und Wertvorstellungen am deutlichsten.⁸⁶

Die hier gelobten, komplexen Beschleunigungsmechanismen manifestierten sich bekanntermaßen in Extremen aller Art: Was im Folgenden unter dem Paradigma der «Weimarer Kultur» oder der «Vergnügungsmetropole» subsumiert wird, soll mitnichten den Blick auf «die politische und wirtschaftliche Dauermisere jener Jahre»⁸⁷ erklären. Zweifellos prägten traumatische Kriegserlebnisse und deren Folgen, bittere Armut, Krankheiten und Kriminalität in hohem Maße das sozioökonomische Klima. Doch gerade die ausgeprägte Divergenz zwischen wirtschaftlicher Verelendung und «dem einzigartigen Reichtum an bemerkenswerten künstlerischen Manifestationen und geistigen Leistungen»⁸⁸ erscheint nach Kolb und Schumann für diese Epoche charakteristisch und besitzt eine repräsentative Bedeutung mit «schon damals internationale[r] Ausstrahlung».⁸⁹

Entsprechend stellte Berlin ebenso für queere Kultur, die Drag einschließt, einen fruchtbaren Nährboden dar. Nach Beachy äußerte sie sich beispielsweise in einer «extensive[n] homosexuelle[n] Clubkultur, die sich in gleichgeschlechtlichen Bars, Unterhaltungen und anderen Formen der Geselligkeit austobte».⁹⁰ Obwohl ähnliche Szenen gewisslich auch in New York, Moskau, London oder Paris existierten, gilt die Reichshauptstadt allein aufgrund der bis 1933 auf ungefähr 200 geschätzten Anzahl einschlägiger Lokale als herausragende Metropole queeren Nachtlebens. Mel Gordon geht von einer hohen Zahl von teilweise mit kodifizierten Bezeichnungen wie «Diele»

83 Kolb/Schumann 2013, S. 105.

84 Ebd.

85 Ebd.

86 Ebd., 105 f.

87 Ebd., S. 95.

88 Ebd., S. 96.

89 Ebd.

90 Beachy 2015, S. 23.

oder ‹Kaschemme› versehenen Bars, Cafés, Kleinbühnen und Tanzlokalen aus, die sich oftmals einem behördlichen Zugriff entzogen: «The commonly cited figure was 65 or 80. But if one included restaurant backrooms, unlicensed *Kaschemmen* [...] and lounges that accomodated seperate gay, lesbian, straight, and/or transvestite patrons, the sum easily doubled.»⁹¹ Neben diesen «bekanntesten Transvestitenclubs der Stadt»,⁹² die wiederholt von Polizeirazzien betroffen waren, waren private Räume in Wohnhäusern oder Innenhöfe geheime Begegnungsorte queerer Menschen. Mittels einer rekonstruierten kartografischen Darstellung gibt Gordon einen selektiven Überblick über die dokumentierten semilegalen Lokale Berlins. Zu den bekanntesten dieser heterotopischen Orte zählten

- die Mikado Bar am Anhalter Bahnhof (1907–1933),
- die Monocle Bar am Nollendorfplatz (1929–1933),
- der Cosy Corner an der Zossener Straße (1927–1932),
- die Passage Unter den Linden (1919–1934),
- die Zauberflöte am Spittelmarkt (1926–1933) oder
- das weltberühmte El Dorado (ab 1926 an der Luther-, ab 1929 bis 1932 an der Motzstraße).⁹³

Nach Gordon gilt allerdings das Hannemanns, das bereits 1892 an der Alexanderstraße eröffnete, als erste nachgewiesene Stätte queerer Kultur der wilhelminischen Ära. Das Lokal sei nicht nur Auftrittsort für «cross-dressers»,⁹⁴ sondern zugleich ein Ort homosexueller beziehungsweise queerer Prostitution gewesen.⁹⁵ Erneut muss betont werden, dass Benennungen gemäß aktuellen Konzepten wie ‹Drag› oder ‹Queerness› in Kontexten jener Epoche als anachronistisch sowie die in zahlreichen historischen Quellen vorkommenden Begriffe wie ‹Transvestiten› als archaisch, diskriminierend und pathologisierend problematisiert werden müssten. Da eine einheitliche Bezeichnungspraxis für verschiedene Drag- und dragähnliche Phänomene noch kaum existierte, lassen sich gewisse Begriffsüberschneidungen nach gegenwärtiger Lesart nicht mehr auflösen. Wie besprochen, gilt dies auch hier für den Begriff der ‹homosexuellen› beziehungsweise ‹maskulinen› Prostitution, dessen damalige geschlechtlich-sexuelle Kodierung stets mitgedacht werden muss. Die «unscharfe Trennung zwischen der Darstellung von käuflicher Sexualität und anderen als deviant interpretierten Sexualformen»⁹⁶ stellt ein wesentliches Merkmal des Prostitutionsdiskurses seiner Zeit dar. Mit Lücke ausgedrückt: «Nicht immer, wenn die Zeitgenossen von Prostitution sprachen, meinten sie damit in jedem Fall die Figuration, in der materielle Güter gegen Sexualität getauscht wurden.»⁹⁷ Demgemäß verweist er auf Quellen zu öffentlichen Begegnungsstätten für flüchtige Kontaktaufnahmen, in denen

91 Gordon 2006, S. 99. Hervorhebung im Original.

92 Beachy 2015, S. 106. Auch «Transvestitenkneipe[n]» (ebd., S. 257).

93 Und viele mehr. Vgl. Gordon 2006, S. 256 f.

94 Ebd., S. 125.

95 Vgl. ebd. Vgl. Beachy 2015, S. 103–112.

96 Lücke 2008, S. 28.

97 Ebd., S. 29.

homophiles Begehren anonym und ohne gewerblich-prostitutiven Kontext ausgelebt werden konnte.⁹⁸ Solche bekannten Treffpunkte – zum Beispiel der Tiergarten oder Unter den Linden – wurden allerdings ebenso von Sexarbeiter*innen frequentiert und scheinen bereits vor 1900 etabliert gewesen zu sein.⁹⁹ In Ermangelung einer ausdifferenzierten und nicht diskriminierenden Terminologie wurden somit auch Stätten einschlägigen Aufführungsgeschehens sowie Orte nicht gewerblicher Kontaktsuche von homosexuellen Personen (zum Beispiel in Polizeirapporten) unter Vorzeichen der moralischen Verworfenheit voreilig als Anstalten «männliche[r] Prostitution»¹⁰⁰ kategorisiert. In der Betrachtung von heute als queer zu bezeichnenden Arrangements und Beziehungen blieben die «Trennlinien zwischen Prostitution, Gelegenheitssex sowie Partnerschaft und Liebe höchst uneindeutig und veränderlich».¹⁰¹

Außerdem wurde die Erzählung von einem überaus sexualisierten Berliner Nachtleben häufiger Gegenstand politischer, wissenschaftlicher und kultureller Auseinandersetzungen, «die der Weimarer Kultur mehr oder weniger diskret einen «queeren» Stempel aufdrückten».¹⁰² Dieses Ansehen als vulgäre und hypersexualisierte Metropole ist von Prostitutionsdiskursen kaum loszulösen und scheint bis heute fortzuwirken. Während zum Beispiel Paris das Image der Stadt der romantischen Liebe anhaftet oder New York als die Stadt benannt wird, «die niemals schläft»,¹⁰³ sei Berlin – wie auch Nina Queer in ihren Selbstinszenierungen plastisch aufzugreifen weiß – «die Stadt, die immer fickt!».¹⁰⁴

Die von Historiker*innen immer wieder hervorgehobene soziokulturelle Vielfalt Berlins zur Weimarer Zeit schlägt sich im Hinblick auf queere Kultur und queere Gemeinschaft indirekt auch in einem relativ großen, «lebhaft[e]n, oft aggressive[n]»¹⁰⁵ publizistischen Schaffen nieder, das im weltweiten Vergleich vor 1945 als außergewöhnlich gilt. Gemäß Beachy erschienen in Berlin zwischen 1915 und 1933 «25–30 homosexuelle Zeitungen und Zeitschriften».¹⁰⁶ In diesen Periodika fanden sich neben politisch-emanzipatorischen Texten überwiegend Werbeanzeigen für diskrete Ärzte, Privatdetekteien (aufgrund der Gesetzeslage waren insbesondere homosexuelle Männer* von Erpressung betroffen) und für entsprechende Cafés und Kneipen. Oft verklausuliert, richteten sie sich im marktspezifischen Sinne an ein queeres Publikum. Zahlreiche Reklamen für bestimmte Friseursalons oder «einen verständnisvollen Hut- oder Kleidermacher»¹⁰⁷ deuten dabei auch auf Cross-Dressing, Drag, dragähnliche oder trans Phänomene hin.

Wie Lückes Studie zu entnehmen ist, gilt darüber hinaus die Münchner Publikation *Der Seelenforscher* als «erste Homosexuellenzeitschrift, die in nennenswertem

98 Vgl. ebd., S. 280–292, 300–311.

99 Vgl. Beachy 2015, S. 309.

100 Lücke 2008, S. 300.

101 Beachy 2015, S. 288.

102 Ebd., S. 23.

103 Queer 2011, S. 7.

104 Ebd.

105 Lücke 2008, S. 233.

106 Beachy 2015, S. 289.

107 Ebd., S. 292. Zu Erpressungen vgl. Lücke 2008, S. 244–257.

Umfang»¹⁰⁸ bereits ab 1903 als queer zu interpretierende Kontaktanzeigen veröffentlichte. Ebendieser ist eine erstaunlich große Reichweite, von Berlin bis Tirol, zu entnehmen. So sucht zum Beispiel ein «[j]unger, kräftiger Mann, Schweizer 24 Jahre alt, gut empfohlen»¹⁰⁹ Kontakt zu einem «einzelnen Herrn»¹¹⁰ oder ein «[a]lleinstehender junger Mann [...] er bietet sich als Reisebegleiter ins Ausland».¹¹¹ Aufgrund der Zensur etablierten sich Bezeichnungen wie «alleinstehend» oder Hinweise auf Auslandsreisen, besonders nach Italien oder Griechenland, als sprachliche Codes für queeres Begehren. Es kann nicht oft genug hervorgehoben werden, dass es sich bei diesen Publikationen um ein vornehmlich deutsches Phänomen gehandelt hat. Die einzige nachgewiesene englischsprachige Zeitschrift ähnlichen Charakters erschien nach Beachy 1924 in Chicago, wurde aber ebenso von einem Deutschen herausgegeben.¹¹² In der übrigen Welt scheinen vergleichbare Druckerzeugnisse nahezu ausnahmslos erst nach 1945 entstanden zu sein.

Obwohl diese relativ hohe Zahl von als queerfreundlich zu interpretierenden Druckerzeugnissen zunächst große gesellschaftspolitische Toleranz suggerieren möge, seien sie nach Lücke nur mit deutlichen Vorbehalten in diese Richtung zu kontextualisieren. Um der Zensur des Kaiserreichs beziehungsweise den «Schmutz- und Schundverfahren» während der Weimarer Jahre»¹¹³ zu entgehen, mussten für diese Publikationen ständig neue Titel und Erscheinungsweisen gefunden werden: «Die publizistische Vielfalt war deshalb eher Kennzeichen von Zensurpolitik als von uneingeschränktem Pluralismus.»¹¹⁴ Nichtsdestotrotz erlangten Zeitschriften wie *Die Freundschaft* (1919–1933, aus genannten Gründen zeitweise auch unter dem Titel *Der Freund* erschienen) eine große Auflagenstärke sowie eine interkontinentale Reichweite, die schon kurz nach dem Ersten Weltkrieg zu einer Art LGBTIQ*-Tourismus in Berlin beitrug. Durch die deutsche Inflation (1914–1923) und ihre Folgen sowie durch die Weltwirtschaftskrise, die 1929 einsetzte, wirkte «[d]ieses bemerkenswerte Berliner Milieu»¹¹⁵ für zahlungskräftige Besucher*innen mit Devisen überaus anziehend.

Warum die meisten historischen Betrachtungen, die ihren Fokus auf queere Räume und Lebensweisen in Berlin richten, jeweils nur bis 1933 reichen, ist evident. Als besonders sprechend gilt der Umstand, dass das zuvor genannte El Dorado, prominentestes queeres Lokal seiner Zeit, bereits 1932 von der NSDAP gewaltsam als Bezirkswahl-

108 Lücke 2008, S. 312.

109 Der Seelenforscher. Monats-Schrift für volkstümliche Seelenkunde, 10/1903, S. 4. Vgl. Lücke 2008, S. 315.

110 Der Seelenforscher 10/1903, S. 4. Vgl. Lücke 2008, S. 315.

111 Der Seelenforscher 11/1903, S. 4. Vgl. Lücke 2008, S. 315.

112 Vgl. Beachy 2015, S. 289. Interessant für die Schweiz: In Zürich wurde schon ab 1932 die vergleichbare Zeitschrift *Der Kreis* publiziert. Herausgeber war allerdings der Berliner Verleger Friedrich Radszuweit. Vgl. Beachy 2015, S. 289.

113 Lücke 2008, S. 234.

114 Ebd.

115 Beachy 2015, S. 294.

büro besetzt wurde.¹¹⁶ Gemäß Gordon gilt das Café Aryan, das nach den Olympischen Spielen 1936 schließen musste, als letzter halböffentlicher queerer Treffpunkt, allerdings nur noch für die Elite: «The <Café Aryan> offered gay, cross-dressed and straight shows for the exorbitant fee of 20 American dollars but that bit of Weimaria was closed down after the last Olympic tourists departed.»¹¹⁷

Magnus Hirschfelds Institut für Sexualwissenschaft wurde am 6. Mai 1933 vom NSD-Studentenbund geplündert und zerstört. Zahllose Quellen fielen vier Tage später der Bücherverbrennung auf dem ehemaligen Berliner Opernplatz zum Opfer.¹¹⁸ Netzwerke von Aktivist*innen und Freund*innen wurden zerschlagen. Tausende von Zeugen wurden im Zuge der nationalsozialistischen Homosexuellenverfolgung ermordet.¹¹⁹ Selbst diejenigen, die überlebten, «waren gezwungen, alles – Briefe, Tagebücher, Photoalben – zu vernichten, was sie irgendwie als homosexuell inkriminieren könnte».¹²⁰ Der in der Weimarer Republik und im Dritten Reich gültige Paragraf 175 des Strafgesetzbuches, der in unterschiedlichen Fassungen Homosexualität kriminalisierte, besaß nach 1945 weiterhin Gültigkeit und wurde in der Bundesrepublik bekanntermaßen erst 1994 gänzlich abgeschafft.¹²¹ Die strafrechtliche Verfolgung, die Stigmatisierung und die Traumatisierung queerer Menschen sowie die Tabuisierung ihrer Existenz- und Begehrensweisen gingen nach einer knappen Dekade, in der die Gay Liberation zumindest in Ansätzen wirksam werden konnte, auch im deutschsprachigen Raum in die Aids-Krise der 1980er-/90er-Jahre über. Diese Ereignisse haben bis in die Gegenwart tiefgreifende Auswirkungen auf die LGBTIQ*-Community und bedürfen weiterhin wissenschaftlicher Aufarbeitung. Die gegenwärtig oft aufgeworfene Frage, warum sich plötzlich angeblich derart viele junge Menschen als LGBTIQ* identifizieren, wird insbesondere in queerfeindlichen Diskursen häufig mit selbstinszenatorischer «Identitätspolitik» «immer skurrilerer Minderheiten»¹²² erklärt oder als Lifestylefrage herabgewürdigt. Die zahlenmäßige Zunahme solcher (Selbst-)Identifikationen ist allerdings nicht nur durch eine offenerere, individualisiertere Gesellschaft, bedrohungsärmere Strukturen oder durch eine differenziertere Selbstbezeichnungspraxis zu erklären, sondern auch damit, dass die Generationen der nach 1980 geborenen queeren Personen erstmals in der Tat bedeutend weniger vom Tod bedroht sind als diejenigen der Generationen zuvor.

116 Vgl. Gordon 2006, S. 129. Das El Dorado erlangte zuvor Weltruhm, war Gegenstand vieler künstlerischer Auseinandersetzungen und fand sogar in der amerikanischen Modezeitschrift *Vogue* als Berliner Attraktion Erwähnung. Vgl. Bollé 1984.

117 Gordon 2006, S. 252.

118 Vgl. Beachy 2015, S. 373–384.

119 Vgl. Jellonek/Lautmann 2002.

120 Beachy 2015, S. 382.

121 Lücke 2008, S. 114.

122 Soboczynski 2021.

6.3.2 Die Hure Berlin

Der internationale Ruf Berlins als (bei weitem nicht nur <homosexuelle>) Vergnügungsmetropole der sogenannten goldenen Zwanzigerjahre ist umfassend geschildert worden.¹²³ Die Bezeichnung bezieht sich häufig nicht nur auf die sich einer Massenkultur annähernden Theater-, Film- und Freizeitindustrie, sondern birgt gleichzeitig sexualisierte Konnotationen, die im Begriffsumfeld der Prostitution kursieren. «Berlin Is Becoming a Whore»¹²⁴ oder Berlin als «Hure Babylon»¹²⁵ sind dabei bis in die Gegenwart anzutreffende Wendungen sowohl in wissenschaftlichen als auch künstlerischen Kontexten, die sich genannter Epoche annähern. Mit der Äußerung «[w]ithout question, between the years 1890 and 1933, Berlin was known as a city of whores»¹²⁶ bekräftigt dies auch Jill Smith, wenngleich andere europäische Metropolen wie London oder Paris zu dieser Zeit rein statistisch wohl eine vergleichbare oder gar größere Anzahl Sexarbeiter*innen auszuweisen hatten. In ähnlicher Weise, wie Hinz das Ineinandergreifen von deutschen Theater- und Prostitutionsdiskursen um 1900 erläutert, wäre hinsichtlich dieser Metaphern semiotisch zu argumentieren, dass «zwischen Signifikant (Prostitution, Hure, Bordell) und Signifikat (Theater, Schauspielerinnen) eine Beziehung der Ähnlichkeit konstruiert [wird]».¹²⁷ Der Signifikatteil wäre hierbei lediglich von Theaterbegriffen auf eine erweiterte urbane Vergnügungskultur anzuwenden. Als Garnisonsstadt findet Berlin zudem schon in Quellen aus dem 18. Jahrhundert häufig als Umschlagplatz für Prostitution Erwähnung (auch explizit für nicht heterosexuelle Begehrensweisen, die mit Prostitutionsbegriffen besetzt sind).¹²⁸

Bezüglich der Weimarer Zeit erklärt Smith die Omnipotenz dieser berlinspezifischen Metaphern damit, dass Prostitution gerade im deutsch-urbanen Kontext nach der Kaiserzeit zu einem zentralen Vehikel für produktive Diskurse über industriellen Kapitalismus, Nationalismus, Gender- und Arbeitsteilung, über die finanzielle Autonomie von Frauen* sowie über außereheliche und nicht regenerative Sexualitätsausübung wurde:

Practical, career-oriented and in no great rush to get married, the *New Woman* was blamed by progressive sex reformers and conservative nationalists alike for the breakdown of the family and the moral weakening of the German state. In the wake of the First World War, emancipated women appeared in public in even greater numbers and their behavior and appearance caused a good deal of confusion. [...] Such confusion was particularly acute in the urban environment of Berlin, where women on their way to or from work walked the city streets unescorted, and where they also took advantage of

123 Vgl. Rossol/Ziemann 2021.

124 Gordon 2006, S. 32.

125 Vgl. Becker-Cantarino 1997.

126 Smith 2013, S. 181.

127 Hinz 2014, S. 43.

128 Vgl. Beachy 2015, S. 309. Zeugnisse zu berlinspezifischer Soldatenprostitution oder zu sogenannten Knabenbordellen (ebd., S. 111) lassen sich bis ins Jahr 1782 nachweisen. Vgl. ebd., S. 110–113.

metropolitan nightlife, frequenting spaces that were acknowledged markets of clandestine prostitution.¹²⁹

So stehen die zahlreichen im öffentlichen Raum als «unbegleitet» oder «auffällig» wahrgenommenen beziehungsweise arbeitenden und am modernen Großstadtleben in irgendeiner Form teilnehmenden, als weiblich konnotierten Personen unter einem generalisierten Prostitutionsverdacht. Wie noch näher auszuführen ist, wird dieses Vorurteil vermutlich in noch höherem Maße für gendernonkonform oder als besonders «effeminiert» gelesene Personen gültig gewesen sein. Wie Hinz es für Bühnensituationen um 1900 ausführlich beleuchtet, sind Zuschreibungen aus dem Diskursfeld der Prostitution auch hier von einem entsprechenden Prostitutionsbegriff erfasst, der wiederum keine scharfe Trennung zwischen faktischer Sexarbeit und der metaphorischen Rede darüber zulässt. Nach Smith verdichtet sich diese Tendenz in der Weimarer Zeit und lässt sich auf sämtliche als «New Woman» bezeichneten Personen übertragen und ausweiten: «The verbal play of coquette and cocotte is evident in the images of urban cocottes, images that blurred the lines between flirtatious, fashionable women and women for hire.»¹³⁰

Insbesondere in künstlerischen Auseinandersetzungen werden prostitutive Zuschreibungen verstärkt als visuelle und poetische Allegorie für das metropolitane Berlin genutzt, wobei auch positive Konnotationen Anwendung finden: «Some artists and writers who lived and worked in the German capital at the time were able to see beyond dichotomized images of prostitutes and envision them as something other than victims or villains.»¹³¹

Als eines der bekanntesten und prägnantesten Beispiele dafür gilt Heinrich Zilles Romanzyklus *Hurengespräche* von 1921, in dem sich acht fiktive Frauenfiguren in einer Armenküche über ihr Leben im Berliner Arbeitermilieu austauschen.¹³² Aus Not müssen sie alle der Prostitution nachgehen, da sie als mehrfache Mütter, Fabrikarbeiterinnen oder Blumenfrauen kaum über die Runden kommen. Die Illustrationen und die im Berliner Dialekt gehaltenen Texte des Bandes sind eindeutig pornografischer Natur, teilweise in grausamer Detailhaftigkeit. Die Protagonistinnen benennen sich in dieser literarischen Darstellung selbst explizit als «Huren» und schildern ausführlich ihre (in Wirklichkeit wohl stark traumatisierenden) Erlebnisse in vulgärer und empfindungslos wirkender Sprache. Prostitution sowie sexuelle Gewalt und Inzest werden – wie Fließbandarbeiten in der Fabrik – von den dialogführenden Frauen als alltägliches, notwendiges, aber letztlich annehmbares Übel der proletarischen Existenz besprochen. Nach Zille-Herausgeber Winfried Ranke teilen

129 Smith 2013, S. 8. Hervorhebung des Verfassers. Der aus der englischsprachigen Forschung stammende Begriff «New Woman» ist als feministischer Idealtypus seiner Zeit häufig auch als «Neue Frau» übersetzt worden. Vgl. Flemming 2008.

130 Smith 2013, S. 11.

131 Ebd., S. 2.

132 Vgl. Zille 1979. Mit diesem Werk nahm Zille direkt Bezug auf Lukians *Hetärengespräche* (Ἡταιρικὰ δικάλογα, um 160 u. Z.). Vgl. Lukian 2017.

diese Darstellungen «nicht nur etwas von sozialer Deprivation und moralischer Unempfindlichkeit mit, sondern auch etwas von einer immer noch möglichen Lust»¹³³ der Protagonistinnen: «In der unsentimentalen Selbstbewusstheit der Erzählungen und der unverhüllten Drastik der Illustrationen unterscheiden sich die «Hurengespräche» von vielem, was damals in Berlin über die kriminelle und sexuelle Verkommenheit großstädtischer Unterschichten geschrieben und veröffentlicht wurde.»¹³⁴

Dass Zilles Darstellungen von seinem als nahezu unerträglich zu bezeichnenden cis-heteropatriarchal-männlichen Blick auf seine Figuren geprägt sind, bedarf keiner weiteren Vertiefung. In Margarete Böhmes erfolgreichem Unterhaltungsroman *Tagebuch einer Verlorenen* (schon 1905 publiziert) sind deutliche Aspekte der Prostitutionsbeschönigung sowie ambivalente Momente zu finden, in denen die prostitutive Tätigkeit der Protagonistin Thymian als emanzipatorisches und selbstermächtigendes Mittel ausgelegt ist. Smith kommentiert: «Thymian's ability to see herself as both subject and object, and to vacillate between sexual agency and passivity, becomes even more evident once she is an experienced prostitute and professional mistress.»¹³⁵ Als derart idealisiertes Motiv finden sich Prostituierte in zahlreichen Erzeugnissen der expressionistischen Künste oder der Literatur der Moderne wieder.

In einem Aufsatz erläutert Literaturwissenschaftlerin Nicola Behrmann diese epochentypische Hochkonjunktur des Faszinosums Prostitution und führt unter anderem Walter Benjamin an, der in seiner *Berliner Chronik* über die «beispiellose Faszination, auf offener Straße eine Hure anzusprechen»,¹³⁶ philosophiert. Dieselben Referenzen aus Benjamins Erinnerungen greift auch Smith auf, verdeutlicht daran allerdings, dass es sich bei Benjamins Begegnungen keineswegs zwingend um tatsächliche Prostituierte gehandelt haben muss: «The city streets that Walter Benjamin describes as clearly marked by the «sign of prostitution» during his childhood in Wilhelmine Berlin were also traversed, during the Weimar era, by other women on their way to work or to urban entertainment venues such as the café or cinema.»¹³⁷

So prägten Prostitutionsdarstellungen beziehungsweise Zeichen, die entsprechende Assoziationen auszulösen vermochten, die populäre Kultur Berlins: (Angebliche) Prostituierte waren Gegenstand auf den Bühnen der zahlreichen Cabarets, Revuen und Theater sowie auf Kinoleinwänden, Plakaten, Flugblättern und Postkarten.

Demgemäß merkt auch Behrmann an, dass um die Jahrhundertwende «im Zuge der sich etablierenden Vergnügungsindustrie eine bis dahin so nicht gekannte Topographie der Subkultur»¹³⁸ entstand, die beständig mit prostitutiven Zeichen konnotiert war: «Cafés, Passagen, Varietés, Singspielhallen und Animierkneipen, Orte so genannter verdeckter Prostitution oder «Gelegenheitsprostitution» bildeten zugleich

133 Ranke 1979, S. 1.

134 Ebd.

135 Smith S. 96. Vgl. Böhme 1999.

136 Behrmann 2006, S. 223. Vgl. Benjamin 1985, S. 471.

137 Smith 2013, S. 112.

138 Behrmann 2006, S. 224.

Orte der Bohême.»¹³⁹ An diesen heterotopischen, großstädtischen – und dadurch potenziell stets queeren – Orten der boomenden Metropole findet somit nicht nur in künstlerischen Auseinandersetzungen eine allegorische Verschränkung von Prostitutions- und Urbanisierungsmotiven statt. Ausprägungen «geheimnisvoll-bedrohlicher Sexualität»,¹⁴⁰ als deren Personifikation Prostituierte gesehen werden, halten sich nun nicht mehr ausschließlich an dafür markierten Orten auf, sondern verlieren sich in der Menge der metropolitenen Kultur. Was Behrmann exegetisch für die Literatur der Moderne feststellt, lässt sich auf Modernisierungs- und Sexualitätsdiskurse dieser Epoche übertragen:

Die Prostituierte setzt sich als eine literarische Figur durch, die sich über jede gesicherte Identität hinwegsetzt und auf diese Weise unberechenbar und unvorhersagbar die semantische Ordnung des Textes aufstört und zersetzt. Denn die HURE repräsentiert eine Weiblichkeit, in der Zeichen und Leib ineinander stürzen, Inhalt und Form kollidieren. Die HURE, die [sic] im Raum der großen Stadt kein fester Ort mehr zugewiesen wird und die in der Ordnung des Textes keinen Referenzpunkt mehr darstellt, wird in den Texten der antibürgerlichen Avantgarde zu einem *shifter*, der feste Orte – sei es den semiotischen Raum der Stadt, seien es integrale Körper oder stabile soziale (und geschlechtliche) Identitäten – «verrückt», infiziert, verunsichert, vernichtet. Gefangen in einem Tauschakt, in dem sie nicht nur als Körper, sondern auch als Zeichen preisgegeben wird, ist die HURE das grandiose, kaputte Medium der Moderne.¹⁴¹

Prostitution wird so zum allegorischen Überbegriff für die Urbanisierung der Weimarer Jahre und die ambivalenten Bewertungen und Beschreibungen der mit ihr wachsenden Vergnügens- und Unterhaltungskultur.

Selbstreferenziell und parodistisch wird darauf in den entsprechenden theatralen Vorgängen Bezug genommen. Smith nennt Bühnenstars wie Valeska Gert, Rosa Valetti oder Blandine Ebinger, die sich etwa im Cabaret Größenwahn, auf Trude Hesterbergs Wilder Bühne oder in Max Reinhardts Schall und Rauch als Prostituierte gerierten: «Women performs like Gert [...] and Ebinger played prostitutes on stage, turning «whores» songs [«Dirnenlieder», Anm. d. V.] – or in the case of Gert – «whores» dances».¹⁴² Ähnlich wie am Beispiel eines Couplets von Claire Waldoff dargelegt, trugen folglich auch die Darsteller*innen selbst durch ihr Agieren auf der Bühne zu einem prostitutiven Kollektivimage bei. Wenn Smith einen Auftritt Ebingers hervorhebt, bei dem sie als Prostituierte kokettierend die Chansonzeilen «hat man das nötig, klar hat man das nötig»¹⁴³ singt, erinnert dies an ein Muster, das sich offenbar bis in heutige Drag-Performances auf Berliner Bühnen durchgezogen hat: Zu erinnern ist hier an Nina Queers Anmode-

139 Ebd.

140 Ebd.

141 Ebd., S. 234. Hervorhebung im Original.

142 Smith 2013, S. 131. Zum Gattungsbegriff sowie zur historischen Kontextualisierung des «deutschen Dirnenlieds» vgl. Stein 2006, S. 8–30.

143 Smith 2013, S. 132.

ration im *Irrenhouse*: «[H]eute treten Leute auf, die es wirklich nötig haben.» (Vgl. Kap. 5.2) Die Referenz spielt in sehr ähnlicher Weise auf die von Ebinger fast hundert Jahre zuvor aufgegriffene Polysemie der Phrase «es nötig haben» an; in beiden theatralen Zusammenhängen hat intendiert offenzubleiben, ob damit auf die ökonomische Notlage oder die sexuellen Bedürfnisse der Performer*innen rekuriert wird. Solche prostitutiven (Selbst-)Inszenierungen und Hinweise identifiziert Smith als eindeutig emanzipatorische Strategien, die sich besonders auf die neuerdings große Anzahl von weiblichen Personen im Publikum auswirken sollten. Ein an den für Theaterzensur verantwortlichen Oberregierungsrat Kurt von Glasenapp übermittelter Polizeirapport vom 9. Juli 1918 berichtet von der Furcht vor solchen Performances mit Dirnenliedern. Ohne zensierende Intervention der Behörden laufe insbesondere das als weiblich konnotierte Publikum in besagten Kneipen und Cabarets Gefahr, sich zu stark daran zu gewöhnen, dass am auf der Bühne präsentierten Verhalten nichts Verwerfliches oder Verbotenes mehr auszumachen sei:

[T]he women who visited Berlin's cabarets made up nearly three-quarters of the audience, which means that they were either unaccompanied or going out in groups. The suspicion aired by the police report is not that these women would become the targets of unwanted attention, but rather that, like the prostitutes on stage, they might actively solicit too much attention.¹⁴⁴

Anlass zur Sorge gaben demnach weniger die anstößigen Inhalte, sondern die öffentliche Sichtbarkeit eines neuen Weiblichkeitstypus, die sich auf die urbane Bevölkerung auszuwirken drohte. An einer dafür prototypischen Performance von Ernestina Costa, die 1920 im Kabarett Schall und Rauch das Dirnenlied *Das Tauentzien-Girl* vorträgt, lassen sich entsprechende Ansätze der Prostitutionskokerterie feststellen:

Auf allen Bällen tanz ich
mit Herrn, die über zwanzig.
Wo Kinder herkomm'n, Gott, wer weiß das nicht!
Da muß ich schon sehr bitten!
Wir sind doch fortgeschritten,
ich weiß sogar schon, wie man keine kriegt.¹⁴⁵

Die Berliner Tauentzienstraße (‹der Tauentzien›), nach der das lyrische Ich in diesem Chanson benannt ist, ist eindeutig als Ort öffentlich sichtbarer Prostitution der Weimarer Jahre markiert. Das satirisch-verklausulierte Aufgreifen des Umstands, dass die Besungene offenbar wahllos mit zahllosen ‹Herren jeden Alters auf allen Bällen tanzt›, ist als deutlicher Hinweis auf sexuelle Selbstbestimmung, die kaum von

144 Ebd., S. 131. Smith bezieht sich auf ein Dokument vom 9. 7. 1918 im Landesarchiv Berlin: «A. Pr. Br. Rep. 030- 05, Theaterzensur 135, S. 66-6» (ebd.).

145 Ebd., S. 136. Vgl. «Das Tauentzien-Girl» in: Tucholsky 1996, S. 131.

Promiskuitäts- und Prostitutionsbegriffen unterschieden wird, zu interpretieren. Ob tatsächlich prostitutive Akte stattfinden, bleibt im Liedtext unerwähnt und implizit. Nach Smith werde das Spiel mit Prostitutionsandeutungen so zum beliebten Mittel emanzipatorischer Absichten:

[T]he song highlights both, the erotic tension that lies in the girl's ability to vacillate between <innocent angel and cocotte> and the cool pragmatism with which she approaches sex. [...] Sexual knowledge, including the art of flirtation and methods of birth control, is presented here as central to young Weimar women's emancipation.¹⁴⁶

Solche Auftritte hätten deutlich dazu beigetragen, die Grenzen zwischen Prostituierten und <New Women> beziehungsweise zwischen bourgeoiser Gesellschaft und sogenannter Unterwelt zu erodieren. Über die im *Taentzien-Girl* besungene Person hält Smith fest: «She may not quite be a cocotte, but she is certainly a Berlin coquette»,¹⁴⁷ und deutet damit exakt das Phänomen an, das in vorliegender Arbeit als Prostitutionskokerterie zu erschließen versucht wird: Ob Ernestina Costas prostitutives Gebaren im szenischen Vorgang als Hinweis auf außertheatrale, tatsächliche Sexarbeit zu deuten ist, soll intendiert im Verborgenen bleiben.

6.3.3 Im Rausch Berlins

Dass Berlin in der Weimarer Zeit einschneidend von organisierter Kriminalität und insbesondere von Drogen geprägt war, schadete der Reputation, internationale Amüsierindustrie zu sein, kaum. Mehreren zeitgeschichtlichen Arbeiten ist zu entnehmen, dass kriminelle, mafiaähnliche Vereinigungen wie die <Ringvereine> die Lokale des Berliner Nachtlebens sowie einen Großteil der Prostitutionstätigkeit der Stadt kontrollierten und durch systematische Korruption politisches Gewicht erlangten.¹⁴⁸ Wesentlich scheint der Umstand, dass neben Prostitution desgleichen die durch Alkohol und Drogen herbeigeführte Ekstase als Kennzeichen der Weimarer Vergnügungskultur rezipiert wird. Die Allgegenwärtigkeit von Äther, Morphinum, Kokain und vergleichbaren psychoaktiven Substanzen mag heute kaum mehr vorstellbar sein und ist in ihren Strukturen des Öfteren mit dem Ausmaß des mafiösen Alkoholschmuggels zu Zeiten der Prohibition in den Vereinigten Staaten (1919–1932) verglichen worden.¹⁴⁹ Bezug nehmend auf den Göttinger Chemiker Albert Niemann, der 1859 erstmals besagtes Alkaloid aus den Blättern der peruanischen Kokapflanze isolierte, bemerkt Beachy: «Ebenso wie die Bezeichnungen <Homosexuelle> und <Transvestiten> war auch das Kokain eine deutsche Erfindung.»¹⁵⁰ Er deutet somit auf einen deutschen

146 Smith 2013, S. 135 f.

147 Ebd., S. 136.

148 Vgl. Stürikow 2018; Hartmann/Lampe 2008.

149 Vgl. Beachy 2015, S. 329.

150 Ebd., S. 326.

Zeitgeist, der Gendernonkonformität, sexuelle Freizügigkeit und Drogenrausch als Treibstoffe für die von der Depression geknechteten Teilhaber*innen der Vergnügungskultur begreift. Dies machte sich natürlich auf den Bühnen des Berliner Nachtlebens bemerkbar: Oft als ‹Schneekönigin› angekündigt, gehörte so zum Beispiel zum Repertoire von Bühnenstar Anita Berber eine skandalträchtige Tanzperformance, die den Titel *Kokain* trug und mit den Klängen von Camille Saint-Saëns unterlegt war.¹⁵¹ Bei diesen szenischen Vorgängen kann von Konsequenzverminderung im Sinne Kottes keineswegs mehr gesprochen werden, denn ‹die Berber› soll während dieser Aufführungen unverdeckt und maßlos das titelgebende Rauschgift eingenommen haben. Außerdem trank sie jeweils eine ganze Flasche Cognac ‹und prügelte sich mit jedem, der ihr quer kam›.¹⁵² Berber, die sich teils als bi- oder homosexuell identifizierte, galt zudem als Idol der Inflation und als überladenes Sinnbild der exzessiven Hemmungslosigkeit, als ‹New Woman›, die stets in der Lage war, während ihrer Auftritte tumultartige Auseinandersetzungen mit dem Publikum auszulösen. Ihren Körper verkaufte sie darüber hinaus nicht nur sinnbildlich als Aktmodell, sondern ‹bot ihn auch physisch feil›¹⁵³ – als Prostituierte. In biografischen Ausführungen sind durchaus Analogien zu kontemporären Berliner Drag-Performer*innen feststellbar. Wenn es darin heißt, dass sie, berüchtigt für ihre Unpünktlichkeit und Unzuverlässigkeit, unter heftigem Zuspruch des Publikums ‹mit jeder preußischen Disziplin›¹⁵⁴ brach und ‹[s]o manches Mal ein Auftritt aus[fiel]›,¹⁵⁵ weil sie zu betrunken oder von Drogen betäubt war, erinnern diese Darstellungen an die zuvor geschilderten, möglicherweise nur dem Anschein nach ‹gescheiterten› Performances von Chantal oder Nina Queer, die sich an einem solchen von Performer*innen wie Berber geprägten Kollektivimage orientieren.

In den diese Epoche begleitenden expressionistischen Künsten fällt der ambivalente, geheimnisvolle Idealtypus der ‹New Woman› nicht nur mit (sexueller) Selbstbestimmung, neuartiger öffentlicher Sichtbarkeit und affirmativen Metaphern der Prostitution und des Rauschs zusammen, sondern entfaltet sich nach Behrmann auch in herabsetzenden Zuschreibungen aus den Begriffsumfeldern des Abgründigen, Animalischen, Parasitären oder des Tods.¹⁵⁶ So wird ‹die HURE im Repräsentationssystem der Avantgarden zu einem wandernden Zeichen destruktiver Erotik, das – wie der Virus der Syphilis – von einem zum anderen geht und beliebig mit Bedeutung gefüllt werden kann›.¹⁵⁷ Auf dieser semiotischen Ebene der Argumentation wäre aus einer queertheoretischen Perspektive zu ergänzen, dass die durch ‹die HURE› symbolisierte, vermeintlich nicht menschliche, krankhafte, ‹geheimnisvoll-bedrohlich[e] Sexualität›,¹⁵⁸ die imstande scheint, räumliche und körperliche Stabilitäten

151 Vgl. ebd., S. 329.

152 Herbrand 2003. Vgl. Czapla 2006.

153 Herbrand 2003.

154 Ebd.

155 Ebd.

156 Vgl. Behrmann 2006, S. 226–234.

157 Ebd., S. 233. Hervorhebung im Original.

158 Ebd., S. 225.

sowie geschlechtliche und soziale Identitäten zu ««verrück[en]»»,¹⁵⁹ zugleich Gegenstand queerer Subjektivierungsweisen ist. Mit «der HURE» besetzte «[s]chmutzige Übergangsorte»¹⁶⁰ der Moderne, zu denen Behrmann auch die auf Bühnen, im Kino sowie im Drogenrausch imaginierten Orte zählt, haben folglich das Potenzial, queere Heterotopien zu sein: «Es sind reale oder imaginäre Räume, in denen das bürgerlich-männliche Individuum einfach «ausfällt» oder «untergeht.»¹⁶¹ Erneut wäre so die kollektivsymbolische «Prostituierte» als queeres Subjekt zu verstehen.

6.3.4 Berlin – Ort der queeren Prostitution

Trotz aller metaphorischen und semiotischen Bezugnahmen ist das Ausmaß der faktischen Prostitution im Berlin der Weimarer Republik mitnichten zu bagatellisieren. Unzweifelhaft führten die prekären sozioökonomischen Gegebenheiten der Nachkriegsjahre sowie die von Smith im Vergleich zu anderen Städten als überaus lasch dokumentierten Ahndungsversuche der «Sittenpolizei»¹⁶² zu einer massiv zunehmenden Anzahl sich prostituierender Personen und zu Formen sogenannter Gelegenheitsprostitution, die oftmals statistisch gar nicht zu erfassen waren.¹⁶³ Und die Verlagerung von Sexarbeit aus den Bordellen heraus auf die offene Straße stellt um die Jahrhundertwende einen nicht zu unterschätzenden Paradigmenwechsel dar: Prostitution wurde zunehmend öffentlich und offensichtlich. In dieser wachsenden Sichtbarkeit von Prostitution sowie in der relativ schwachen behördlichen Kontrolle sind deutliche Analogien zur gleichzeitig größer werdenden queeren Community Berlins festzustellen: Wenn Beachy über diese schreibt, dass sie sich im Vergleich zu anderen europäischen Metropolen angesichts des überwältigenden, explosiven Bevölkerungswachstums (sowie im Hinblick auf die äußerst widersprüchliche Umsetzung des damaligen Strafrechts) polizeilich viel schlechter regulieren ließ, aber «leichter besichtigen, photographieren und in Büchern beschreiben»,¹⁶⁴ zeugt dies von einem bestimmten sozioökonomischen Klima, das parallel sowohl queere Gemeinschaftsbildung als auch Prostitution begünstigte.

Die Anfänge einer queeren Community in Berlin bleiben somit eng mit prostitutiven Zuschreibungen der gesetzlosen und sexualisierten Zügellosigkeit der Stadt verbunden, die beständig mit Imaginationen eines exzessiven Nachtlebens und einer hedonistischen Partykultur korrelieren. Für Beachy steht außer Zweifel, dass «sich die männliche Prostitution nahezu in Symbiose mit dem homosexuellen Milieu der Stadt

159 Ebd., S. 234.

160 Ebd., S. 225.

161 Ebd., S. 233.

162 Smith 2013, S. 6.

163 Vgl. ebd., S. 7.

164 Beachy 2015, S. 79. Er bezieht sich hier auf ein Bonmot von George Mosse. Vgl. Mosse 1985, S. 169.

entwickelte»¹⁶⁵ und somit queere Kultur sowie deren politische Emanzipation unweigerlich mit Sexarbeit einhergeht. Die wissenschaftlichen und politischen Diskurse über Homosexualität als eigenständiges Identitätskonzept erfassten von Beginn an das Phänomen der sogenannten homosexuellen Prostitution. Gerade im Hinblick auf das, was Beachy als «männliche» oder «maskuline Prostitution» bezeichnet, kann von einer sich selbst erfüllenden Reputation gesprochen werden, die in ihrer Beschreibung spätestens durch berühmte ausländische Chronisten wie Christopher Isherwood und Wystan Hugh Auden zum Ende der Zwanzigerjahre einen Höhepunkt erreichte.¹⁶⁶ Beachy geht sogar so weit, dass er dieses Umfeld mit ersten Formen eines modernen Sextourismus gleichsetzt:

Schon 1920 hatte sich die offene Sexualkultur der Stadt etabliert und lockte zahlreiche Besucher aus Amerika, Westeuropa, Skandinavien und Russland an. Nicht alle von ihnen waren «Sextouristen» im engeren Sinne. Viele beobachteten schlicht das Treiben der Paradiesvögel und berichteten darüber, ohne selbst sexuellen Kontakt zu suchen. Doch dieser voyeuristische Drang, die Szene persönlich zu erleben und zu dokumentieren, wurde hervorgerufen durch die mannigfachen Darbietungen eines grellen, ausschweifenden Berlins und ist ebenfalls als eine Art von Sextourismus einzustufen. Die allgegenwärtige Prostitution – weiblicher und männlicher Art –, das öffentliche Auftreten von Transvestiten, der leichte Zugang zu Kneipen und Clubs, die homosexuelle Männer und lesbische Frauen bewirteten, waren nur einige Elemente, die das Berliner Sexgeschäft ausmachten.¹⁶⁷

In dieser historischen Umgebung sind Ansätze dafür, was nach gegenwärtigem Verständnis vermutlich als Drag-Performances zu bestimmen ist, ebenso wenig von Prostitutionsdiskursen zu separieren. Bereits für das wilhelminische Berlin verweist Beachy auf Quellen, die «aufwändige gleichgeschlechtliche Kostümbälle»¹⁶⁸ oder «Puppenbälle» (nach dem Berliner Schlagwort «Pupe» für männliche Prostituierte), [...] bei denen die Hälfte der männlichen Gäste weibliche Abendgarderobe trug»,¹⁶⁹ bezeugen. Es ist anzunehmen, dass hierbei die Selbstbezeichnung «Pupe» im Sinne einer Resignifikation der betreffenden Personen betrachtet werden könnte, da das Pejorativum nicht nur herabsetzend auf Prostitution an sich deutet, sondern im damals geläufigen Dialekt auch für eine mit Scham und Ekel besetzte Körperzone, den Anus, steht. Vermutlich insinuiert der Begriff gleichermaßen damit korrespondierende Sexualpraktiken.¹⁷⁰ Andeutungen auf gendernonkonform gelesene Personen und nicht regenerative beziehungsweise als deviant verstandene Sexualitätsausübung werden hier folglich wiederum mit Beschreibungen aus dem Begriffsumfeld der Prostitution vermengt. Als Selbstbezeichnung findet sich der Begriff zum Beispiel bereits

165 Beachy 2015, S. 309.

166 Vgl. Gordon 2006, S. 97–99; Beachy 2015, S. 285–339; Carr 2006; Page 2000.

167 Beachy 2015, S. 287.

168 Ebd., S. 107.

169 Ebd.

170 Vgl. «Pupe I» und «Pupe II» in Küpper 1990, S. 636.

im Gassenhauer *Berliner Puppenjungen* in Hans Ostwalds Sammlung *Lieder aus dem Rinnstein*, in dem die Sichtweise des Puppen eingenommen wird:

Abends von acht bis morgens vier
 Ziehn durch die Friedrichstrasse wir.
 An der Kranzlerecke bleiben wir stehn,
 Dort sehen wir und werden gesehn.
 Oftmals schon mussten wir Kohldampf schieben,
 Doch das geniert uns nicht so sehr [...].
 So gehen wir nun seit ein'gen Jahren
 Arm in Arm stets auf den Strich,
 In dufter Schale wir stets waren,
 Denn sonst geht das Geschäft ja nich.
 Denn erstens muss ein Puppenjunge
 Chik und elegant stets gehen;
 Und zweitens muss er mit der Zunge
 Gar zu bedächtig nicht umgehen;
 Und drittens, will er mal was erben,
 Muss er auch mal 'nen Kerl hochnehmen.¹⁷¹

Durch die von Beachy nachgewiesenen «Puppenbälle» ist erneut eine klare diskursive Verknüpfung von gendernonkonformer Kostümierung und Prostitution festzustellen. Weitere Beschreibungen von solchen wohl semilegalen, kostspieligen und «bestens organisierte[n], saisonale[n] Veranstaltungen, die in den bekanntesten Berliner Theatern und Bankettsälen stattfanden und mitunter 500 Gäste anlockten»,¹⁷² lassen sich überdies in Texten Hirschfelds, aber auch in Artikeln der *Berliner Morgenpost* feststellen. Diese berichtete bereits am 17. Oktober 1899 über einen solchen Kostümball, «der an einem Freitagabend kurz vor Mitternacht im großen Saal des Hotels «König von Portugal» begann und an dem rund 700 Männer, davon ungefähr die Hälfte in Frauenkleidung, teilnahmen».¹⁷³ Da diese Veranstaltungen aufgrund der Zensurvorschriften nicht öffentlich beworben werden konnten und darum Eintrittskarten nur an einschlägigen Orten erhältlich waren, sei davon auszugehen, dass es sich bei den Impresarios dieser Bälle wahrscheinlich um die namentlich selten genannten «Besitzer oder Betreiber homosexueller Lokale und Clubs»¹⁷⁴ der Stadt gehandelt haben dürfte. Aus dem gleichen Personenkreis müssten demnach auch die Teilnehmer*innen der Bälle hervorgegangen sein. Da viele der «betreffenden Lokale im Theater- und Kinobezirk [lagen], der sich vom Kurfürstendamm [...] zum Nollendorfplatz»¹⁷⁵

171 Stein 2006, S. 234. Das Lied eines unbekanntes Autors oder einer unbekanntes Autorin wurde erstmals publiziert in Ostwald 1908, S. 117.

172 Beachy 2015, S. 107.

173 Vgl. ebd., S. 109.

174 Ebd., S. 107.

175 Ebd., S. 314.

erstreckte, ist gerade in als queer zu bezeichnenden Kontexten eine Nähe von Prostitution und szenischen Vorgängen offensichtlich. Besagte Lokale verteilten sich zwar über die ganze Stadt, doch dehnte sich in der Weimarer Zeit gerade dieses von Zeitgenoss*innen als «Berliner «Broadway»»¹⁷⁶ bezeichnete Gebiet besonders stark aus. So wird neben der diskursiven erneut eine rein geografische Überlagerung von sich wechselwirkend beeinflussenden prostitutiven, queeren und theatralen Räumen deutlich, die sich kaum ausdifferenzieren lässt.

6.3.5 Tänzer*in, «Damenimitator», Sexarbeiter*in, «Kokainist»?

Wie sich bereits in der Weimarer Republik Diskursfelder der Prostitution, queerer Lebensweisen und gegenwärtig als Drag zu bezeichnender Aufführungspraxis kreuzen, zeigt ein Aufsatz von Stefan Wunsch, der mithilfe von Polizeiakten der Weimarer Justiz den «Fall Anton Sander» für eine mikrohistorische Studie rekonstruiert. Sander wurde im Februar 1931 wegen des Vorwurfs der Zuhältereie angeklagt:

Der Vater und Ehemann, Anton Sander, war Tänzer und Damenimitator in Berliner Nachtlokalen und bezeichnete sich selbst vor Gericht als einen homosexuellen Transvestiten. Seine Ehefrau und Mutter des gemeinsamen Sohnes, Lissy Sander, finanzierte durch ihre Prostitutionstätigkeit an der Friedrichstraße und am Potsdamer Platz einen erheblichen Teil des gemeinsamen Familieneinkommens. [...] Sie musste davon auch die Damenkleidung für ihren Mann bezahlen.¹⁷⁷

Wunsch nimmt an, dass Anton Sander drogenabhängig war und selbst der Prostitution nachgegangen ist. Die im Text nur beiläufig angegebenen (Selbst-)Bezeichnungen zur Personalie Anton Sander wie «Tänzer und Damenimitator» und «homosexueller Transvestit» lassen vermuten, dass es sich bei seinem künstlerischen Schaffen in Ansätzen um das gehandelt haben könnte, was hier als Drag-Performance benannt ist. Ob es allerdings tatsächlich zu solchen Auftritten kam oder Tanz und Cross-Dressing «in Berliner Nachtlokalen» eher als Code für Sexarbeit in gendernonkonformer Kostümierung zu verstehen ist (oder beides), bleibt offen, was wiederum zeigt, wie sich die entsprechenden Themenfelder überschneiden. Außerdem ist die im Zitat nur am Rand erwähnte Art der Mittelbeschaffung für Sanders Kostümierung beachtenswert, sie stimmt mit den Beobachtungen überein, die in Teil 4 gemacht werden konnten.

Da «Zuhältereie» im juristischen Sinne wegen der Weimarer Gesetze nur von Männern* und Prostitution ausschließlich von Frauen* ausgeübt werden konnte, bleibt gleichfalls offen, ob sich Anton Sander hauptsächlich aus verteidigungsstrategischen Gründen in seiner Aussage vor Gericht explizit nicht als männliche Person bezeichnete. Wie sich Sander nach heutigen Begriffen identifizieren würde (trans, nonbinär, cis etc.), lässt sich

176 Ebd.

177 Wunsch 2006, S. 281, 284.

nicht mehr rekonstruieren und spielt im Grunde nur eine untergeordnete Rolle, da an dieser Frage allenfalls die Problematik der Bezeichnungspraxen in historischen Kontexten zu verdeutlichen wäre.

Aufsehenerregend ist diese Fallbeschreibung weiterhin nicht nur aufgrund des vom bürgerlichen Ideal unmissverständlich abweichenden – man könnte sagen queeren – Familienverständnisses der Sanders, sondern gleichfalls wegen ihrer Sichtweise auf Prostitution, die vornehmlich als legitime Möglichkeit dargestellt wird, «das eigene sexuelle Kapital in ein ökonomisches zu konvertieren».¹⁷⁸ Beides äußert sich in der von Wunsch dokumentierten Verteidigungsstrategie im Prozess: Vor Gericht sagte Lissy Sander meineidig aus, sie habe gegenüber Personen aus ihrer Nachbarschaft, auf deren Aussagen die Anklage teilweise beruhte, nur vorgetäuscht, sich zu prostituieren, um nicht der außerehelichen Untreue verdächtigt zu werden. Anton Sander räumte ihr nämlich tatsächlich ein Recht auf sexuelle Erfüllung ein, die ihr aufgrund seiner Orientierung nicht zu ermöglichen war: «Er setzt sich damit über maskuline Rollenbilder hinweg, indem er seine Unfähigkeit, seine Ehefrau sexuell zu befriedigen, öffentlich eingesteht [...] – basierend auf dem Verständnis eines Selbstbestimmungsrechts über den eigenen Körper.»¹⁷⁹ Diese Verteidigungsstrategie illustriert ein gewisslich ambivalentes, aber genauso gelassenes, ungezwungenes und wenig verurteilendes Verhältnis zu Sexarbeit. Nach Wunsch legt besagte Sorge Lissy Sanders den Schluss nahe, «dass der Ehebruch als ein vermeintlich schwerwiegenderes Vergehen angesehen wurde als die Prostitution, da der Prostitution der Charakter einer Erwerbstätigkeit zugesprochen wurde».¹⁸⁰ Sanders in Gerichtsakten festgehaltene Formulierungen deuten folglich «auf eine aktive Handlungsposition der sich prostituierenden Person hin und weniger auf eine Moralisierung der Tätigkeit oder auf eine Opferrolle der Frau».¹⁸¹ Die prostitutiven Tätigkeiten seien demnach «frei von moralischen Implikationen innerhalb ihres Umfeldes»¹⁸² gewesen und seien vielmehr als eine «ökonomische Notwendigkeit [betrachtet worden], welche zur Existenzsicherung, vor allem in ökonomischen Krisenzeiten wie gegen Ende der Weimarer Republik, benutzt werden konnte».¹⁸³ Dass dieses (in dem Fall angebliche) Vortäuschen von Prostitution überhaupt als überzeugende Rechtfertigung vor Gericht infrage kam, sagt einiges über das sozioökonomische Umfeld und die damit verknüpfte, tendenziell nicht beständig ablehnende Haltung gegenüber Sexarbeit aus.

Durch eine historisch-kritische Analyse eines erhaltenen Datensatzes des im sexualwissenschaftlichen Umfeld von Hirschfeld tätigen Richard Linsert («Linsert-Enquete»)¹⁸⁴ kommt auch Lücke zum erstaunlichen Befund, dass gerade die «maskuline

178 Ebd., S. 288.

179 Ebd., S. 285.

180 Ebd., S. 288.

181 Ebd.

182 Ebd., S. 289.

183 Ebd.

184 Lücke 2008, Anhang, S. 327: «Quelle: Magnus-Hirschfeld-Gesellschaft Berlin, Eine Enquete über die männliche Prostitution («Linsert-Enquete»): Typoskript mit 100 biografischen Skizzen männlicher Prostituierten, 1926–1929.»

Prostitution» in der Weimarer Zeit nicht nur ein «Ausdruck blanker sozialer Not»¹⁸⁵ gewesen sein kann. In mindestens 56 von 100 analysierten Quellen findet er Hinweise darauf, dass sich «die jungen Männer vom Prostitutionsverdienst Zigaretten und Alkohol [kauften], Kneipen und Kinos [besuchten] und die Heterosexuellen unter ihnen die Einnahmen aus der mann-männlichen Sexualität häufig [verwendeten], um ihre «Bräute» und «Weiber» auszuführen».¹⁸⁶ Deutlich lasse sich aus Linserts Typoskripten ablesen, dass das durch Prostitution erwirtschaftete Geld «nicht ausschließlich zur Deckung der elementarsten Lebensbedürfnisse»¹⁸⁷ sondern in manchen Fällen auch für die konsumierende Partizipation am berüchtigten Berliner Großstadtleben verwendet wurde. Wie Lücke festhält, stärken die analysierten Erhebungen diese Lesart. Ein passendes Beispiel wären Linserts Notizen zur mit «Fall 12 (Felix Schw.) [...] 23 Jahre, Mechaniker [...] einfach bürgerlich»¹⁸⁸ bezeichneten Person, die nach eigenen Angaben «aus Freude am gleichgeschlechtlichen Verkehr und infolge [...] der bequemen und schnellen Erwerbsmöglichkeit»¹⁸⁹ der Prostitution nachgegangen sein soll. Erneut vermischen sich hier Sichtweisen über queeres Begehren unauflösbar mit Prostitutionsbegriffen. Dass sich «maskuline Prostitution» für die Befragten zudem besonders in jungen Lebensjahren als lukrativ erwies, ist durch Linserts Kommentar zu den Zukunftsvorstellungen von «Felix Schw.» umschrieben: «Dann will er wieder Arbeiten, jetzt aber, solange er noch Reiz besitzt, heisst es für ihn, das Leben geniessen.»¹⁹⁰ Außerordentlich interessant ist diese Bemerkung nicht nur, weil sie auf das Alter als bedeutende Analysekatgorie anspielt, sondern auch wegen der im Kommentar implizierten Trennung zwischen regulärer Lohnarbeit («Arbeiten») und Prostitution («das Leben geniessen»). Letztgenannte Tätigkeit scheint als annehmbare Bedingung zur Teilhabe an einer metropolitanen Genuss- und Vergnügungskultur begriffen zu werden. Eine solche prostitutionsaffirmative Rekonstruktion läuft indes Gefahr, generell Diskurse über Geldzahlungen als strukturelles Machtmittel zu vernachlässigen. Wenn Linsert daraufhin zum Beispiel die mit «Fall 85. (N. Sche.) [...] 21 Jahre alt»¹⁹¹ bezeichnete Person als «Maschinenschlosser. erwerbslos»¹⁹² sowie als «Kokainist»¹⁹³ beschreibt und somit auf eine prekarierte und marginalisierte Lebenslage hinweist, bleibt fraglich, inwieweit hier die prostitutive Erwerbstätigkeit als notwendig einzuordnen ist oder als Mittel zu luxuriösen Zwecken.¹⁹⁴ Grundsätzlich sind solche Kommentare zur Erwerbslosigkeit und Suchtproblematik im «Fall

185 Ebd., S. 298.

186 Ebd.

187 Ebd., S. 297.

188 Lücke 2008, Anhang: Linsert-Enquete, S. 329.

189 Ebd., S. 329.

190 Ebd., S. 330.

191 Ebd., S. 331.

192 Ebd.

193 Ebd.

194 Der Befragte gibt zudem an, in einer Pflegefamilie gelebt zu haben, und macht Andeutungen über eine mögliche Migrationsgeschichte (beziehungsweise darüber, dass er sein «tadelloses hochdeutsch» vom «sieben Jahre älteren Bruder gelernt hat» (ebd., S. 331).

85» als deutliche Hinweise auf Phänomene wie Beschaffungs- und/oder Armutsprostitution zu charakterisieren.

Nichtsdestotrotz ist Lückes Feststellung insofern bemerkenswert, als Linsert in seiner von 1926 bis 1929 reichenden Evaluation nicht allein Mittellosigkeit und ökonomische Notlagen, sondern auch «Nebenausgaben (Zigaretten, Kino, Braut u. dgl.)»¹⁹⁵ als äquivalente Gründe für prostitutive Tätigkeiten aufführt. Die Linsert-Enquete zeugt von einem schon damals überaus ambivalenten Prostitutionsverständnis in queeren Kontexten. Das lustvolle, gegenwärtig meistens als queer zu qualifizierende Begehren seitens sich (putativ) prostituierender Personen, die durch Sexarbeit vermeintlich leicht zu schaffende Möglichkeit der Teilhabe an einer großstädtischen Amüsierkultur oder das Erwerben von Luxusgütern lassen Prostitution somit in einem beschönigenden Licht der Weimarer Kultur erscheinen. Sexarbeit häufig begleitende Aspekte der Marginalisierung und Prekarisierung werden dabei besonders in künstlerischen Auseinandersetzungen und in theatralen Rahmungen, die an queer zu bezeichnenden heterotopischen Orten stattfinden, überdeckt.

6.4 Gute «Homosexuelle», schlechte «Transennutten»

Auf den zuvor erwähnten Stonewall-Diskurs der 1970er-Jahre zurückgreifend, an dem besonders die in Teilen bis in die Gegenwart fortwirkende Ablehnung von queeren, prekarierten Sexarbeiter*innen (of Color) in der politischen Emanzipationsbewegung der Gay Liberation gezeigt wurde, lassen sich vergleichbare, homonormative und klassistische Tendenzen bereits in der politischen Homosexuellenbewegung der Weimarer Jahre ausmachen.¹⁹⁶ Das mit Prostitutionsbegriffen belegte und glorifizierte Milieu des queeren Berliner Nachtlebens löste nämlich in gehobenen beziehungsweise bildungsbürgerlichen Kreisen von sich als homosexuell identifizierenden cis Männern* großes Missfallen aus. So zitiert Lücke in seiner Arbeit einen im Jahr 1919 publizierten Artikel aus der erwähnten Wochenschrift *Der Freund*, in dem besonders die als queer zu interpretierenden Prostituierten an der erwähnten Tauentzienstraße in verächtlicher Weise beschrieben werden:

Die großen Kokotten in lüsterner Seide [...]. Weiße Schultern unter dunklem Pelz. Leuchtende Augen, die Brauen wie mit dem Pinsel gezeichnet, die Iris von tiefschwarzen Wimpern umsäumt. Auf den Wangen die besten Erzeugnisse von «Leichner» oder andere Präparate moderner und mondainer Kosmetik. Neuerer und auffallender wirken die «Herrchen» des dritten Geschlechts in der gleichen Aufmachung. Geschminkt und gepudert, auffallend in Stimme und Gang bummeln die männlichen Kokotten nächtlicherweils über den Tauentzien. Käuflich für Geld. Eigentlich auch nichts neues, aber noch nie so

195 Ebd., S. 328.

196 Zur vergleichbaren Situation in Deutschland beziehungsweise zum sogenannten Tuntentstreit der 1970er-Jahre vgl. fink 2017, S. 113–118.

reichlich, selbst dem normalen Publikum auffallend, wie in der neuesten Zeit. Und oft sind diese Zuhälter und Kokotte in einer Person. Kein Wunder, wenn edelstehende, geistig groß angelegte Homosexuelle mit gleichem Maß gemessen und – geächtet werden.¹⁹⁷

Auch hier muss deutlich erwähnt werden, dass letztlich nicht eindeutig zu rekonstruieren ist, ob es sich bei den für diesen Artikel beobachteten Personen tatsächlich ausnahmslos um Prostituierte gehandelt hat. Queere und/oder gendernonkonforme Menschen, Personen auf der Suche nach unentgeltlichem, anonymem Sex, Performer*innen oder – nach Smith – modisch gekleidete und selbstbestimmte «New Women» auf dem Weg in die Cafés, Bars und Cabarets scheinen vermengt zu werden.

Außerdem sei an dieser Stelle nur am Rande aufgenommen, dass der nicht namentlich erwähnte Autor dieses Artikels einen Konsens darüber suggeriert, welche vestimentären Zeichen (zum Beispiel Pelze) schon 1919 als prostitutiv konnotiert zu lesen sind (vgl. Kap. 4.5). Insbesondere aktiviert aber die Erwähnung der mondänen Schminkfertigkeiten der sich (angeblich) prostituierenden Personen am Tauentzien Assoziationen mit bis heute gültigen und in Teilen der queeren Community ästimmten Drag-Kostümierungstechniken. Wenn davon die Rede ist, dass deren Augenbrauen «wie mit dem Pinsel gezeichnet» anmuten, erinnert das durchaus an die in Kapitel 4.2.1 beschriebene Praxis des «concealing of eyebrows», das im Drag nachweislich eine lange Tradition hat. Weiterhin beziehen sich die «Erzeugnisse von Leichner» im zitierten Ausschnitt auf einen schon zur Weimarer Zeit gängigen Typ von Theaterschminke, der ursprünglich aus der Produktlinie der deutschen Kosmetikfabrik Parfumerie Théâtrale L. Leichner – «Lieferant der Königl. Theater» –¹⁹⁸ hervorgegangen ist. Die Engführung von Prostitutionsdiskursen mit Diskursen über feminin konnotierte Theaterkostümierung (die, wie definiert, die hier diskutierte Maske einschließt) verdeutlicht sich auch in diesem Beispiel. Firmengründer Ludwig Leichner († 1912) war Opernsänger und Pharmazeut; für seine Produkte warben auch berühmte und mit einer entsprechend anrühigen Reputation belegte Schauspielerinnen. So war es ausgerechnet Schauspielstar Sarah Bernhardt – sowohl für Hosenrollen als auch für ihre Paraderolle der Kurtisane Marguerite Gautier in Alexandre Dumas' *Die Kameliendame* weltbekannt –, die bereits 1907 aus dem fernen Paris Leichners Fettpuder in höchsten Tönen lobte und sich für ein entsprechendes Inserat zitieren ließ: «Ich werde mich niemals mehr anderer Theaterparfümerien bedienen und Ihnen von Paris meine Aufträge übermitteln.»¹⁹⁹

Beachtenswert ist der von Lücke zitierte Zeitschriftenartikel aber vor allem deshalb, weil er schon für 1919 Züge einer cismännlich-homosexuellen Identitätskonstruktion erfasst, die in Abgrenzung zu anderen queeren Identitäten und Lebensweisen als diesen übergeordnet verstanden werden wollte. Im politischen Streben nach Anerkennung seitens einer bürgerlichen Mehrheitsgesellschaft führt die Annäherung an cisheteronormative, traditionelle Rollenbilder in moralisierenden Bewertungen zum

197 Lücke 2008, S. 26.

198 Vgl. Inserat-Faksimile, Ausstellungskatalog, Berlin 1907, <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/gbk1907/0326>, 29. 8. 2021.

199 Ebd. Vgl. Dumas [1848] 2012.

Ausschluss aller von diesen Idealen abweichenden Personen der LGBTIQ*-Community. So erhebt der Autor des Artikels beispielhaft den Anspruch, obwohl er sich als homosexuell identifiziert, selbst «dem normalen Publikum» angehörig zu sein. Die im Artikel mit «Herrchen des dritten Geschlechts» diskreditierten, gendernonkonformen und als Prostituierte hervorgehobenen «männlichen Kokotten» gehören somit zur niedersten Kategorie in dieser hierarchischen Anordnung.²⁰⁰

Prostitution fungiert somit als zentrale «Kontrafolie, um sie von anderen, als legitim interpretierten Formen gleichgeschlechtlicher Betätigung abzugrenzen».²⁰¹ Im zitierten *Freund*-Artikel beabsichtigt diese Abgrenzung eine Erhöhung der «edelstehende[n], geistig groß angelegte[n] Homosexuelle[n]», die entschieden nicht in ähnlicher Weise als hypersexualisiert und effeminiert «geächtet» werden wollen wie die dargestellten und herabgewürdigten «Kokotten». Die Wendung, es sei ja «[k]lein Wunder», dass derentwegen alle, auch die angeblich «normalen Homosexuellen», gleichermaßen marginalisiert seien, impliziert, dass eine Gleichstellung nicht zu erreichen sei, solange solch irreguläre Formen queerer Identitäten und Lebensweisen dergestalt bemerkbar mit ihnen in Verbindung gebracht würden. Diese identitätsstiftenden Abgrenzungsversuche zielen keineswegs nur auf tatsächliche Sexarbeiter*innen ab, sondern desgleichen auf die hypersexualisierten, «zu auffällig Tratschenden und zu geschminkten Effeminierten».²⁰² Wie gezeigt, sind dies bis heute vernehmbare, klischierte Zuschreibungen, die zahlreiche zeitgenössische Drag-Performer*innen durch Übertreibung gekonnt zu subvertieren wissen. Dass diese – wie es im Artikel des Weiteren heißt – ««männlichen Kokotten» angeblich noch auffälliger agierten als ihre weiblichen Kolleginnen»,²⁰³ vermag somit wenig zu erstaunen.

Was unter «legitimer Homosexualität» zu verstehen war, thematisierten unter anderem auch publizierte Leserbriefe in anderen Ausgaben der Zeitschrift, die nach Lücke als deutliche Appelle an eine Gruppensolidarität der «anständigen Homosexuellen» zu interpretieren sind.²⁰⁴

Wie bereits mit den Ausführungen zu Stonewall gezeigt, gehen solche diskursiven Grenzziehungen mit einem Narrativ einher, das in gewissen Teilen der LGBTIQ*-Community bis in die Gegenwart zirkuliert und sich ebenso in vorangehend beschriebenen Phänomenen wie «fem-shaming» oder gegen sich selbst gerichteter Homophobie äußert. Der Topos der mit der Erkennbarkeit von Queerness korrelierenden «aufge-

200 Oft zitierte Ausführungen zu sexuellem Essentialismus sowie zur Hierarchisierung/Stigmatisierung von Sex sind zu finden bei Gayle Rubin 2003. Ihre Skizze mit dem Titel «Die sexuelle Rangordnung: Der Kampf um die Grenzziehung» (ebd., S. 44) lässt sich hier sinngemäß übernehmen: Als «hochwertigste» Form gelte monogame, reproduktive Cisheterosexualität in der Ehe, zuunterst finden sich deviante Formen wie «Transvestiten, Transsexuelle, Fetischisten, Sadomasochisten, für Geld». Dazwischen, in der «[b]esonders umkämpften Zone», oszillieren beispielsweise «stabile Langzeitbeziehungen lesbischer und schwuler Paare», «Lesben in Bars» und «promiskuitive Schwule in Parks oder Saunen», die danach streben würden, in die übergeordnete Domäne vorzustoßen. (Alle Zitate ebd.)

201 Lücke 2008, S. 261.

202 Ebd., S. 263.

203 Ebd., S. 261.

204 Vgl. Lücke 2008, S. 253.

drängten Sexualität»,²⁰⁵ der sonst überwiegend in queerfeindlichen Argumentationen vorkommt, wird hierbei von Teilen der eigenen Gemeinschaft übernommen und internalisiert. Eine derartige Missbilligung von öffentlicher Sichtbarkeit queerer Lebens- und Begehrensweisen rückt die bloße, wahrnehmbare Anwesenheit entsprechender Daseinsformen in die Nähe einer riskanten Begegnung oder gar eines potenziellen sexuellen Übergriffs.²⁰⁶ Ein Unwohlsein mit angeblich ausufernder Queerness sowie eine diffuse Furcht davor, selbst als queere Person wahrgenommen oder gar als deren Sexualpartner*in angerufen zu werden, drücken sich bis in aktuelle Diskurse in fast schon als geflügelte Worte zu bezeichnenden Äußerungen wie «Ich habe ja nichts gegen Schwule, aber ich finde, ihr müsst aufpassen, dass ihr es nicht übertreibt»²⁰⁷ oder «Also, ich habe nichts gegen die [...], solange sie mich nicht [...] anmachen»²⁰⁸ aus.

Mit der Abgrenzung von dem, was im zitierten Artikel mit dem Kollektivsymbol der «(maskulinen) Prostitution» beschrieben wird, steht außerdem ein Diskurs über mutmaßlich legitime und illegitime Partnerschaften und Sexualkontakte in Verbindung: So seien am Tauentzien höchstens «Apparate zum Austoben der animalischen Triebe»,²⁰⁹ aber keine «wahrhaftige Liebe oder Freundschaft»²¹⁰ zu finden. Wiederum werden so zum Beispiel als promiskuitiv oder polygam zu charakterisierende Sexualausübung und Begehrensweisen mit Prostitution gleichgesetzt.

Die bereits in Weimarer Homosexuellenzeitschriften deutlich erkennbare Tendenz, Queerness in einem möglichst konzilianten Licht präsentieren zu wollen, als Lebensart, die «gezähmt [und] domestiziert werden muss, um von der heterosexuellen Mehrheit akzeptiert zu werden»,²¹¹ wurde besonders von Verleger Friedrich Radszuweit stark vorangetrieben. Als Aktivist, der sich betriebsam für die Straffreiheit von Homosexualität einsetzte, lag ihm in seinem publizistischen Schaffen viel daran, «die Homosexuellen scheinbar wohlwollend als gesetzestreue und im Wesentlichen der Mittelschicht angehörige Bürger»²¹² darzustellen. Dass er dadurch viele von ihnen exkludierte, war durchaus beabsichtigt:

Radszuweit wies all die Klischeevorstellungen zurück, nach denen homosexuelle Menschen als fremd, störend, subkulturell, kriminell oder weibisch betrachtet wurden. Prostituierte und ihre Freier wie auch Transvestiten und Männer mit weiblichen Zügen hatten keinen Platz in Radszuweits Bild vom respektablen homosexuellen Bürger. In diesem Zusammenhang stieß vor allem Hirschfelds Theorie der sexuellen Zwischenstufen auf besondere Ablehnung.²¹³

205 fink 2021a.

206 Vgl. Kram 2018; Herek 2004.

207 Kram 2018, S. 49.

208 Kaspar 2012, S. 159.

209 Lücke 2008, S. 262.

210 Ebd.

211 Beachy 2015, S. 363.

212 Ebd.

213 Ebd.

In seinem Streben nach bürgerlicher Respektabilität griff er als einflussreicher Unternehmer ebenso in die Theaterlandschaft ein. Wie Beachy schreibt, «<kolonisierte> Radszuweit das homosexuelle Theater Berlins»,²¹⁴ indem er beispielsweise 1927 den öffentlichen Protest gegen die Inszenierung des Bühnenstücks *Streng verboten* an der Komischen Oper unterstützte. Da darin eine Szene enthalten war, in der Personen aus Radszuweits Umfeld «als weibisch und verweichlicht dargestellt wurden»,²¹⁵ erwirkte er letztlich die Entfernung aus dem Spielplan. Dagegen rezensierten seine Publikationen stets wohlwollend Aufführungen des Theater des Eros, ein 1919 aus einer privaten Lesegruppe hervorgegangenes homosexuelles Ensemble, das zum Beispiel 1921 eine Bühnenadaptation von Fritz Geron Pernhaums *Die Infamen* am Stadttheater Moabit aufführte.²¹⁶ An diesem Beispiel wird außerdem die mit Schrödl erwähnte, Drag-Performances betreffende Differenzierung zwischen «Hoch- und Subkultur» deutlich. Auf den wohlbekanntesten, institutionalisierten Bühnen der Weimarer Republik, die teils mit (vor allem maskuliner) Homosexualität für die damalige Zeit unbestreitbar überaus progressiv umgingen, blieben gendernonkonforme, nicht mit bürgerlichen Idealen übereinstimmende Darstellungen, affirmierende Inszenierungen von queeren Begehrensweisen sowie szenische Auseinandersetzungen in sinnlichen und affektiven Erscheinungsformen größtenteils ausgeschlossen.²¹⁷ Als alternative Aufführungsorte für die entsprechend marginalisierten, kulturell wie sozioökonomisch als randständig wahrgenommenen Performer*innen blieben somit die einschlägigen Bars, Lokale, «Dielen» und «Kaschemmen» des Berliner Nachtlebens. Fortdauernd waren dies zugleich Orte der Prostitution.

Abgrenzungsstrategien wie jene Radszuweits orientieren sich eindeutig an cisheteronormativen Denkbildern, an die sich besonders «normalisierungseifrig[e] Schwule»,²¹⁸ wie sie von *fink* provokant im Kontext eines vergleichbaren Diskurses genannt werden, anzugleichen suchen. Hier fällt auf, dass – sowohl im Weimarer Kontext als auch gegenwärtig – Verhandlungen über Akzeptanz beständig über entrüstete Ablehnung der Erfüllung von als deviant wahrgenommenen romantischen und sexuellen Bedürfnissen funktionieren: «Der Öffentlichkeit sollen möglichst «normale», monogame, treue, familiengründungswillige Homos vorgeführt werden, damit sich niemand an irgendeiner irritierenden Andersartigkeit stören könnte.»²¹⁹ Die Beweggründe für diesen Drang, sich vehement von bestimmten Menschen oder Verhaltensweisen, deren Nähe oder Gleichheit man nicht ertragen will, zu distanzieren, unterliegen zweifellos einem historischen Wandel. Nach Johannes Kram gehört die Distanzierung zum Paradigmenwechsel von der Verurteilung von individuell-moralischem Verhalten zur Beanstandung des rein Quantitativen: Während zum Beispiel in der entspre-

214 Ebd., S. 361. Vgl. auch Senelick 2008.

215 Beachy 2015, S. 365. Zu *Streng verboten* existieren keine näheren Angaben.

216 Vgl. ebd., S. 362; Pernhaum [1906] 2010; Borchers 2001.

217 Vgl. Schrödl 2014a. Zur Literarisierung und Dramatisierung von Homosexualitätsdiskursen in der Weimarer Republik vgl. Borchers 2001; Lücke 2006.

218 *fink* 2017 (Blog).

219 Ebd.

chenden Kritik in der Weimarer Zeit der Fokus vor allem noch auf der individuellen Abgrenzung zu genderatypischem (effeminiertem), sexualmoralischem und justiziablen Fehlverhalten lag, werde in aktuelleren Diskursen insbesondere die Quantität der mutmaßlichen Übertretungen problematisiert. Beide Argumentationslinien gründen allerdings auf derselben verinnerlichten, queerfeindlichen Logik. So wird queeres Verhalten, Handeln und Begehren – inzwischen nicht mehr strafbar – gegenwärtig als etwas dargestellt, «das man übertreiben»²²⁰ oder «von dem es zu viel geben»²²¹ könne. Die sich angeblich zu auffallend, zu sexualisiert oder zu gendernonkonform benehmenden Personen, so der Vorwurf, würden sich der allgemeinen Queerfeindlichkeit in einer cisheteronormativen Gesellschaft mitschuldig machen, indem sie durch ihre Verhaltensweisen bestehende Vorurteile bestärkten. Überspitzt fasst *fink* eine solche Sichtweise innerhalb der LGBTIQ*-Community wie folgt zusammen:

Man selber habe angeblich gar kein Problem mit «diesen Leuten», aber die verklemmten, unaufgeklärten und zu keinerlei Differenzierung fähigen Heteros würden ganz gewiss plötzlich aufhören (oder gar nicht erst anfangen), wenigstens die «normalen» Homos liebzuhaben, wenn man dieses schreckhafte Völkchen mit einem allzu frechen, «provokanten» Auftritt vergraule.²²²

Obwohl er sich hier auf eine aktuelle Debatte über die Legitimität von Fetischdarstellungen an CSD-Paraden bezieht, weist die von ihm in spöttischer Weise reproduzierte Äußerung die gleichen homonormativen Argumentationsmuster auf wie der über hundert Jahre zuvor publizierte Artikel in *Der Freund*. Überspitzt formuliert, sei es demgemäß «[k]ein Wunder, wenn edelstehende, geistig groß angelegte Homosexuelle mit gleichem Maß gemessen und – geächtet werden» wie die provokanten, überschminkten, zu auffälligen und perversen Gestalten am Tauentzien.

In einem Aufsatz bricht *fink* diese innerhalb der Community geführten Diskurse über queere Emanzipationsbestrebungen letztlich auf zwei opponierende, bis heute gültige Argumentationslinien herunter: Die eine benennt er als «integrationistische Strategie»,²²³ die darin besteht, die vermeintliche Anders- oder Fremdartigkeit des Queerseins möglichst wirksam zu verringern oder zu verbergen, um so einer Herabsetzung im cisheteronormativen Paradigma zu entgehen. Folgerichtig sei eine solche Taktik mit einer «generellen Tendenz zur Differenzleugnung»²²⁴ oder Differenzvermeidung verknüpft. Die dem gegenübergestellte Strategie sehe vor, gerade das putativ Normabweichende des Queerseins «selbstbewusst zu betonen, die Abwehrreaktio-

220 Kram 2018, S. 49.

221 Ebd. Zur Impunität: Laut Angaben des LSVD werden queere Lebens- und Begehrensweisen momentan in 69 von 194 Staaten der Welt strafrechtlich verfolgt, in 15 davon droht die Todesstrafe. Zudem sei angemerkt, dass «Straffreiheit» bei weitem nicht mit dem Schutz vor Diskriminierung und Unterdrückung oder mit Gleichberechtigung gleichzusetzen ist. Vgl. www.lsvd.de/de/ct/1245-LGBT-Rechte-weltweit-Wo-droht-Todesstrafe-oder-Gefangnis-fuer-Homosexualitaet, 26. 10. 2021.

222 *fink* 2019.

223 *fink* 2017, S. 109.

224 Ebd.

nen bis zur größtmöglichen Sichtbarkeit zu provozieren und dann diese Reaktionen einer aufklärerischen Diskussion zu öffnen, die nicht die Fremdheit, sondern ihre Abwertung infrage stellt». ²²⁵ Diese energische Reaktion auf assimilatorische Tendenzen äußert sich weiterhin durch «Überbetonung des Andersseins, das wiederum teils als natürliche Gegebenheit, teils als politisch notwendige Konstruktion oder beides zugleich behauptet wird». ²²⁶ Dass viele Drag-Performances tendenziell die prototypische theatrale Ausprägung ebendieser Übertreibungsstrategie darstellen, konnte in vorliegender Arbeit eingehend gezeigt werden. Wenn im homonormativen Abgrenzungsbestreben also gendernonkonforme, angeblich hypersexualisierte, als «zu effeminiert, zu auffallend, zu stark geschminkt, zu promiskuitiv, zu pervers» etc. wahrgenommene Mitglieder der Community traditionsgemäß ins diskursive Feld der Prostitution gerückt werden, ist es, um im Duktus des Zeitschriftenartikels zu bleiben, auch «kein Wunder», dass sie besonders im theatralen Reagieren, in ihren Performances, mit diesen prostitutiven Zuschreibungen kokettieren.

Die von Hinz analysierten Prostitutionsmetaphern in Bezug auf Theater entfalten sich folglich auch in anderen Zusammenhängen und lassen sich insbesondere für als queer zu interpretierende szenische Vorgänge adaptieren: Wenn sich ab 1900 reale, sozioökonomische Verhältnisse in und um Aufführungskontexte mit einer metaphorischen Rede «über das Theater als <Bordell> und Schauspielerinnen als <Huren>» ²²⁷ verzahnen, lässt sich genau dieser Projektionsprozess zum einen auf die ganze Theater- beziehungsweise Vergnügungsmetropole (in diesem Fall <die Hure Berlin>) und zum anderen insbesondere auf deren im mehrdeutigen Sinne als deviant wahrgenommene queere Akteur*innen übertragen. Wörter aus dem Begriffsumfeld der Sexarbeit werden somit nicht nur als Metaphern dafür verwendet, die «spezifische Ästhetik und Ökonomie» ²²⁸ des Theaters kritisch zu verhandeln. Sie sind desgleichen als «Phantasma zu fassen, welches Dichotomien von sozialer Realität und Kunst, Darstellenden und Publikum, Intimität und Öffentlichkeit» ²²⁹ – und Hinz ergänzend – von Geschlechtern und deren Begehrensweisen «zum Kollabieren bringt». ²³⁰ Diese umstürzlerisch anmutende Infragestellung von Dichotomien und Stabilitäten ist als queere beziehungsweise <disidentifikatorische> oder <verUneindeutigende> Strategie zu begreifen. So dient das affirmative oder kokettierende Umdeuten genannter Prostitutionsmetaphern im theatralen Vorgang in besonders wirksamer Weise dazu, queere Existenz- und Begehrensweisen in einer Form sichtbar zu machen, die ebensolche nicht als Scheitern an hegemonialen Normen versteht. Historisch betrachtet sind die Gründe für eine solche inszenatorische Strategie wahrscheinlich auf die cisheteronormativen sowie homonormativen Sichtweisen zurückzuführen, die bereits erste Ansätze queerer Gemeinschaftsbildung begleiten. Zudem ist in diesem Kontext die

225 Ebd.

226 Ebd.

227 Hinz 2014, S. 43.

228 Ebd.

229 Ebd.

230 Ebd.

metaphorische von der sozialen Rede über Prostitution erst recht nicht mehr scharf zu trennen, da Orte queeren Bühnengeschehens – sogenannte Spelunken, Kaschemmen, Dielen, also nicht institutionalisierte Aufführungsorte im angeblich obskuren Nachtleben – häufig zugleich Orte der Prostitution waren.

7 Fazit und Ausblick

Call me when you want, call me when you need
 Call me in the morning, I'll be on the way
 [...]

 I wanna sell what you're buying.¹

Diese Arbeit gliedert sich in den Prostitutionsdiskurs in Bezug auf Theater ein und lenkt dabei den Fokus auf Anwendungsbeispiele, die sich Fragmenten zeitgenössischer Drag-Performances zuordnen lassen. Im Zentrum steht die Beobachtung, dass besonders in Teilen der LGBTIQ*-Community affirmierende Bezugnahmen auf Prostitution erkennbar sind und in einer bestimmten Form von szenisch-künstlerischer Repräsentation – im Drag – in großer Zahl vorkommen. Variierend eingesetzte Erkennungsmerkmale und Erzählungen vermögen bei den Rezipierenden dieser Performances, die vorwiegend in ‹heterotopisch› bezeichneten, queeren Aufführungsräumen stattfinden, Assoziationen mit Prostitution nahestehender Kollektivsymbolik sowie mit prostitutiven Biografien der Performer*innen auszulösen. Solche Bezugnahmen auf Prostitution äußern sich in unterschiedlicher Weise, von subtil über metaphorisch bis überaus ostentativ und ‹ob-› beziehungsweise ‹onszön›.

Der Frage nachzugehen, wie und warum die exemplarisch ausgewählten Drag-Performer*innen derartige Referenzen mit prostitutiven Tätigkeiten herstellen, war das Anliegen dieser Arbeit. Mit dem Augenblickskompositum der ‹Prostitutionskoketterie› wurde ein Begriff für dieses Phänomen – ein spezifischer Moment oder eine Atmosphäre in einer Drag-Performance – etabliert. Besagtem Phänomen war sich vornehmlich über Theorien und Diskurse anzunähern.

Der Auseinandersetzung war die Fragestellung eingeschlossen, wie sich Drag-Performances derzeit überhaupt definieren lassen und welche etablierten theaterwissenschaftlichen und queertheoretischen Konzepte sich für eine solche Beschreibung als produktiv erweisen können. Da kontemporäre Drag-Performances eine außergewöhnliche, außerordentlich dynamische und oft missverstandene Form der auf eine Bühne gebrachten Repräsentation von Gender (aber – wie angeführt – verstärkt von anderen hegemonialen Kategorisierungen und Ordnungsstrukturen) darstellen und im Deutschen das wissenschaftliche Vokabular dafür oft in hier undienlicher Weise auf binäre

1 «Montero (Call Me by Your Name)». Lil Nas X: Montero. Columbia Records, New York 2021, www.musixmatch.com/lyrics/Lil-Nas-X/MONTERO-Call-Me-By-Your-Name, 31. 10. 2021.

Strukturen zurückgreift, wurde der Problematik der Bezeichnungspraxis ein großer Teil dieser Arbeit eingeräumt. Reflexionen zu Begriffsdefinitionen erwiesen sich über den intendiert äußerst ambivalenten <Drag>-Terminus hinaus auch hinsichtlich anderer Bezeichnungen als Herausforderung. Dies konnte etwa mit letztlich nicht als vollständig disparat zu begreifenden Begriffspaaren wie beispielsweise <Sexarbeit und Prostitution>, <kokettieren vs. spielen> oder <Drag-Persona vs. Kunstfigur> gezeigt werden. An diesen Stellen grenzversessene, scharfe Axiome formulieren und gänzlich opponierende Gegensätze herstellen zu wollen, würde queertheoretischen Denkweisen zuwiderlaufen, da allein schon terminologische Zuweisungspraktiken als machtförmig verstanden werden können. Den Untersuchungsgegenstand umschreibende Begrifflichkeiten ständig neu infrage stellen und reflektieren zu müssen sowie anzuerkennen, dass es keine absoluten, sondern nur temporäre Antworten und Begriffsbestimmungen gibt, ist eine sowohl den Queer Studies als auch der Theaterwissenschaft innewohnende, jene und diese vereinigende Qualität. Das Aufzeigen von ambivalenten Momenten sowie das Aufgreifen ebenso ambivalenter und ephemerer Untersuchungsgegenstände lässt sich in beiden Denk- und Arbeitsperspektiven nicht beständig in eine monokausale <Frage – These – Lösung>-Logik einordnen.

An ausgewählten Drag-Performance-Fragmenten war mit diskurs- und aufführungsanalytischen Zugängen zu veranschaulichen, inwiefern Bezugnahmen auf Prostitution nicht – so eine geläufige These – rein als Inszenierungen von sexistischen beziehungsweise cisheteronormativen Klischees oder als unreflektiertes Imitieren von sozioökonomischen Machtverhältnissen anzusehen sind, sondern auf ein kollektives, teils implizites Wissen rekurrieren, das sich insbesondere aus gemeinsamen Marginalisierungserfahrungen speist. Dabei erwiesen sich Analogien zu Diskursen in Bezug auf <Berufsschauspielerinnen>, die im deutschsprachigen Raum bereits um 1900 als prekär Beschäftigte verhandelt werden, als unübersehbar. Schilderungen von Lebenssituationen zeitgenössischer Drag-Performer*innen weisen demgemäß Parallelen zu Diskursen auf, in denen Darsteller*innen an europäischen Theatern bereits im ausgehenden 19. Jahrhundert als Prostituierte konnotiert wurden. Hier bildeten theaterhistoriografische Betrachtungen zur Korrelation von Theater-, Blickrichtungs- und Prostitutionsdiskursen eine relevante Grundlage der Arbeit. Der diskursive Akt, als weiblich konnotierte Akteur*innen darstellender Künste mit einer Prostitutionsvermutung zu belegen, fußt somit sowohl auf einem cisheteropatriarchalen – mit Hinz ergänzend: <begehrensökonomischen> – Paradigma in der theatralen Schauordnung als auch auf einer befremdlichen soziohistorischen Gegebenheit. Beide Diskursstränge werden im zeitgenössischen Drag berührt; Prostitutionskoketterie ist als szenisches Reagieren auf diese zu verstehen.

Wie in der historischen Kontextualisierung präsentiert, waren und sind neben weiblichen* insbesondere auch gendernonkonforme, queere oder als <effeminiert> wahrgenommene Darsteller*innen verstärkt von materieller Not sowie von sozialer Randständigkeit bedroht. Mit Blick auf den deutschsprachigen Raum vermischen sich so zum Beispiel bereits zu Zeiten der Weimarer Republik Beschreibungen von queeren Begehrens- und Lebensweisen nahezu unauflösbar mit Prostitutionsbegrif-

fen. Folglich dienen solche Zuschreibungen aus dem prostitutiven Begriffsumfeld bis in die Gegenwart als Kontrastfolien, um sich von nicht reproduktiven und/oder als deviant wahrgenommenen Begehrens- und Lebensentwürfen abzusetzen. Dass diese Abgrenzungen ebenso innerhalb von Teilen der eigenen LGBTIQ*-Community diskursiv produziert werden, war mit Annäherungen an das Konzept der Homonormativität oder mit Phänomenen wie der internalisierten Queerfeindlichkeit oder des <fem-shaming> zu veranschaulichen. Prostitutionskoketterie im Drag ist folglich auch als subversives Reagieren auf homonormative, rassistische, ableistische, klassistische etc. Tendenzen innerhalb queerer Kontexte zu begreifen. Außerdem scheint das Kokettieren mit prostitutiven (Selbst-)Zuschreibungen und (Selbst-)Anrufungen als latente Kritik an Institutionen und kapitalistischen Profitlogiken zu fungieren. Wie ausgeführt, können einige Drag-Performer*innen – wie viele andere freie Künstler*innen auch – einem erhöhten Prekarisierungsrisiko ausgesetzt sein. Drag-Performances erfordern Ressourcen und sichere Räume, die gerade in queeren Kontexten häufig fehlen. Über die jeweilige Aufführungssituation hinaus ist Drag somit nicht nur szenische Darstellung, sondern zugleich Teil einer Identität sowie einer Arbeits- und (Über-)Lebensrealität. Aufführungsorte des Drag sind oft Orte des Nachtlebens, die bis in die Gegenwart kontinuierlich als Orte der Prostitution rezipiert werden. In dieser Hinsicht konnte neben einer diskursiven desgleichen eine geografische Überlagerung von sich wechselwirkend beeinflussenden prostitutiven, queeren und theatralen Räumen deutlich gemacht werden.

Weiterhin wurden in dieser Arbeit Diskurse darüber besprochen, dass die queere Emanzipationsbewegung (Gay Liberation) der 1960er-/70er-Jahre historisch wohl nicht ohne die Berücksichtigung der wesentlichen, politaktivistischen Mitwirkung von Sexarbeiter*innen eingeordnet werden kann. Auch in dieser Hinsicht präsentierten sich die Diskursfelder um Drag und Prostitution als überlappend. Die Identifikation mit gleichartig gefährdeten oder in variierender Hinsicht <gescheiterten> Personengruppen, zu denen die der Sexarbeiter*innen oft gerechnet werden, konnte als weiterer Grund für Prostitutionskoketterie im Drag skizziert werden. Forderungen nach Überwindung von Tabuisierung und Pathologisierung (und in manchen Ländern Sanktionierung) von Sexarbeitenden haben viele Schnittmengen mit Anliegen queer-aktivistischer Organisationen, deren sichtbare Vertreter*innen häufig Personen sind, die auch Drag praktizieren. Die Lebensrealitäten einiger Drag-Performer*innen und Sexarbeiter*innen überschneiden sich teilweise und sind oft von ähnlichen Diskursen um Politisierung und Infragestellung von Unterwerfungsverhältnissen in cisheteropatriarchalen Gesellschaften durchzogen. Queer-Aktivist*innen werden dementsprechend oft als <Allys> von in gleichem Maße zu ermächtigenden Sexarbeiter*innen begriffen.

Im Drag schafft Prostitutionskoketterie als intersubjektive und hochgradig kontextspezifische Praxis ein Bewusstsein für Verletzlichkeit sowie für kollektive Potenz und Kreativität. Sie ist somit nicht nur das Resultat von queerer Widerständigkeit, sondern auch der Sichtbarmachung von Lebensentwürfen, die sich von cisheteronormativen, herkunftsfamilialen oder <bürgerlichen> Idealen unterscheiden.

Die Beobachtung, dass sich Prostitutionskoketterie im zeitgenössischen Drag über verschiedene Erkennungszeichen dekuviert, wurde unter Zuhilfenahme zweier thematisch unterschiedlicher, aber als durchlässig, offen und ineinander übergehend zu begreifender Kategorien eingefasst: Kostümierung und Sprache.

Die Entscheidung dafür, den präsentierten erweiterten Kostümierungsbegriff ausgeprägt zu beleuchten, hatte mehrere Gründe: Kostümierung bewährte sich auf vielen Ebenen als fruchtbarer Analyseparameter für Drag-Performances: erstens als bedeutendes Mittel der Behauptung oder diskursiven Konstruktion von Gender innerhalb und auch außerhalb des theatralen Ereignisses; zweitens als szenisches, überhöhtes – oftmals ad absurdum geführtes – Zitat eines bestimmten Habitus und drittens im Sinne einer handwerklichen Praxis, die je nach Rahmung enorme Anforderungen an Kunstfertigkeit, Kreativität und in manchen Fällen auch an finanzielle Liquidität stellt. Gerade die Herstellung der Kostümierung ist – unabhängig davon, in welchem Verständnis von «Virtuosität» sie erfolgt – als wesentlicher Teil einer Drag-Performance zu betrachten. Die Wissenstradierung über entsprechende Produktions- und Beschaffungsweisen zeigt dabei in zunehmendem Maße «Globalisierungs-» und Digitalisierungstendenzen auf. Hier stellten sich Fragen nach kultureller Aneignung und Kommodifizierung von Kulturpraktiken mehrfach marginalisierter Personengruppen, die sich schließlich in berechtigten Kritikpositionen wie der Queer of Color Critique äußern. Dass das metaphorische Reden über Prostitution im Hinblick auf Kostümierungsbeschaffung in konkreten Fällen in autobiografisches Erzählen übergeht, konnte zudem an einzelnen Beispielen gezeigt werden. Wie ebenfalls aufgegriffen, sind gewisse in Drag-Performances eingesetzte vestimentäre Zeichen besonders mit prostitutiver Symbolik aufgeladen. Die Denkrichtung, diese künstlerisch aufgewertet wissen zu wollen, wird nicht selten als problematisch oder sexistisch kritisiert und reiht sich in (queer)feministische Diskussionen um die Deutungshoheit über das eigene äußere Erscheinungsbild ein. Dass gerade betreffs Kostümierung im Drag auf individueller Ebene auch ernsthafte und zugleich nicht unproblematische Investitionen in hegemoniale Normen festzustellen sind, die nicht ausschließlich mit Erklärungen zu «disidentifikatorischen» oder resignifizierenden Strategien entlastet werden können, ist nicht zu bestreiten und entspricht einer Ambivalenz, die es auszuhalten gilt.

Ebenso wenig ist zu bestreiten, dass in Drag-Performances oft ein ausgeprägtes Wohlgefallen an einer gewissen (besonders Kostümierung betreffenden) Prostitutionsästhetik auffällt, deren Aufwertung und bekräftigende Überhöhung oft durch Vorlieben für sogenannten Trash oder Camp erklärt werden. Gemäß einem verbreiteten Aphorismus von Susan Sontag sei «Camp» als der innere Konflikt zu definieren, den wir erleben, wenn wir Kunstprodukten begegnen, die ernst sein wollen und dabei scheitern («the sensibility of failed seriousness»)². Mit den in vorliegender Arbeit thematisierten Ausführungen zu Halberstams Konzept der Queer Art of Failure als legitime Strategie der Widerständigkeit wird allerdings nachdrücklich infrage gestellt, dass ein «Scheitern» oder ein «Misserfolg» im Drag als beklagenswert anzusehen sei. Weiterhin

2 Sontag 2018, S. 20.

dient Kostümierung – ähnlich Begriffen der <Mode>, die zum Beispiel Lehnert als «Element der kulturellen Bedeutungsproduktion bzw. Materialisierung sozialer Energie»³ bestimmte – als Mittel, um im theatralen Ereignis ein spezifisches gemeinsames, als konventionalisiert vorausgesetztes Vorwissen über symbolische Bedeutungen von vestimentären Zeichen anzurufen. Im Drag greift ein solches Vorwissen nicht selten auf Bestandteile popkultureller Narrative und Archive zurück, in denen Darsteller*innen gleichfalls ins Diskursfeld der Prostitution gerückt werden.

Die unter dem Themenkomplex <Sprache> herausgearbeiteten Erkennungsmerkmale von Prostitutionskoketterie lassen sich vor allem entlang wissenschaftlich etablierter Reflexionen zu Strategien der Resignifikation von als gewaltförmig verstandenen Sprechakten darlegen. Drag hat den Anspruch, Genderstereotype, Machtverhältnisse sowie cisheteronormative Vorstellungen von Begehren zu hinterfragen, zu destabilisieren oder dekonstruierend zu (über)affirmieren. Dass Sprechakte einen wesentlichen Anteil an Ausschlussdynamiken haben, schien bei der Entscheidung zu dieser Erkennungskategorie evident. Die Umdeutung oder nach Antke Engel <VerUneindeutigung> verletzender Rede kann im Drag durch das Herauslösen von Pejorativa aus dem alltäglichen Bedeutungskontext neue Subjektivierungsweisen hervorbringen und als Selbstermächtigungsstrategie dienen. Wie aufgezeigt, erweist sich hierfür Terminologie aus dem Begriffsumfeld der Prostitution als besonders frequent, produktiv und dynamisch. Der Einwand, dass jede semantische Verschiebung unvermeidlich das Normative erneut aufzurufen imstande ist und stets auch traumatisierende Anrufungen reproduzieren kann, verweist dabei auf eine erforderliche Kontextintensivität.

An den aufgegriffenen prostitutionsbezogenen Pejorativa, die im englisch- und im deutschsprachigen Drag häufig zur Anwendung kommen, wurde dementsprechend besonders deutlich, dass dekonstruktivistische Bestrebungen nicht als rein dichotomisch zu (re)affirmativen Wiedergaben problematischer Sprachäußerungen gesehen werden dürfen, sondern dass diese desgleichen konstruktiven Charakter haben: Als künstlerische Kritikstrategie funktioniert Prostitutionskoketterie als Aneignung von Konventionen <mit *und* gegen> herrschende Normen.

Mit Betrachtungen zum Queering von Macht- und Ordnungsstrukturen mittels Sprache im deutschsprachigen Drag wäre zum Beispiel ein soziolinguistisches Desiderat anzugehen. Anschlussfähigkeit für weitere wissenschaftliche Beschäftigungen bewiesen in dieser Hinsicht auch lokalspezifische und historiografische Fragen zu Drag in der Schweiz, die im Rahmen der Recherchen zu vorliegender Arbeit als große Forschungslücke hervorstachen. Des Weiteren ließen sich im Bereich der Digitalisierung von Drag-Performances sowie des digital vermittelten, <globalisierten> Wissens über Drag noch vielerlei Anknüpfungspunkte für queertheoretische, theater- oder medienwissenschaftliche Forschung identifizieren. Dem eingegliedert müssten Forschungsarbeiten zur (kulturellen) Aneignung von spezifischen Drag-Phänomenen in der Populärkultur folgen. Demgemäß sei proleptisch mit einer aktualitätsbezogenen Anekdote geschlossen:

3 Lehnert 2014, S. 155.

Im Frühjahr 2021 sorgt das Musikvideo zu *Montero (Call Me by Your Name)* des erfolgreichen US-amerikanischen Musikers Lil Nas X für kontroverse Debatten.⁴ Neben dem Umstand, dass sich der «derzeit größte Rapper der Welt»⁵ öffentlich als queer identifiziert und so das mehrfach als cisheterosexistisch und queerfeindlich rezipierte Genre des Hip-Hop auf progressive Weise aufmischt, zielt die Empörung insbesondere auf die für den Videoclip gewählte Ästhetik. Wochenlang hält sich dieses Stück an der Spitze der internationalen Charts, gilt als einer der kommerziell erfolgreichsten Popsongs der letzten Dekade und löst bei zahlreichen queerfeindlichen Rezipient*innen eine mediale Hasswelle aus, die sogar von einigen hochrangigen US-Politiker*innen Unterstützung erhält.

Das Musikvideo, in dem Lil Nas X sämtliche Rollen selber darstellt, orientiert sich augenscheinlich an Ästhetiken und Kostümierungspraktiken zeitgenössischer Drag-Performances. Grafisch anspruchsvoll und animationstechnisch auf fortschrittlichste Weise zeigt der Clip, wie der Rapper sich im stilisierten Garten Eden auf die erotischen Verführungen der androgynen, stark an eine zeitgenössische Drag-Performer*in erinnernden Schlange des Baums der Erkenntnis einlässt. Die Konsequenzen folgen nach einem kurzen Intermezzo: Lil Nas X fährt zur Hölle, wobei Erkennungsmerkmale der Prostitutionskocetterie im Drag deutlich werden. Der Abstieg in die ewige Verdammnis gelingt ihm äußerst selbstbewusst, tänzerisch virtuos und aufreizend an einer Pole-Dance-Stange. Auf dem Kopf trägt er lange, rote Cornrows, an Beinen und Füßen Oberschenkellange Stiefel aus Latex mit hohen Absätzen; der Rest seines athletischen Körpers ist hypermaskulin* konnotiert. Der gesungene Liedtext zeichnet sich zudem durch unmissverständliche und explizite Bezugnahmen auf queeres Begehren sowie entsprechende Sexualpraktiken aus. In der Unterwelt angekommen, die nicht zufällig einem Bordell zu ähneln scheint, verführt Lil Nas X den überspitzt als dunkelroten Bodybuilder-Dämon dargestellten Luzifer zuerst mit einem Lapdance, um ihm anschließend das Genick zu brechen und selber den Thron Satans zu besteigen. All das ist Drag in hohem Maße.

Sosehr diese von Feuilletons und einigen LGBTIQ*-Gruppen in Rezensionen hochgelobte Subversion und queere Repräsentation zu begrüßen (und deren Kommodifizierung gleichzeitig zu problematisieren) ist, sei bemerkt, dass in diesem Videoclip nichts stattfindet, was Drag-Performer*innen nicht schon Dekaden zuvor in ihren Aufführungsräumen auf die Bühne gebracht haben.⁶

Ein Besuch in den entsprechenden Clubs, Bars oder «Kaschemmen» hätte ausgereicht, um zu dieser Erkenntnis zu gelangen.

4 Vgl. www.youtube.com/watch?v=6swmTBV183k, 31. 10. 2021.

5 Gerhardt 2019.

6 Vgl. Posselt 2021.

8 Verzeichnisse und Bibliografie

8.1 Abkürzungen

A. d. V.	Aufführungsnotizen des Verfassers
DSM	digitale soziale Medien
PIB	Paris Is Burning (Dokumentarfilm)
RPDR	RuPaul's Drag Race
St./Ep.	Staffel/Episode
TLN	Tunten lügen nicht (Dokumentarfilm)

8.2 Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1: Skizze «doppelter Ort» nach Baumbach. Aus: Baumbach, Gerda: Schauspieler. Historische Anthropologie des Akteurs. Bd. 1: Schauspielstile. Leipzig 2012, S. 215.
- Abb. 2: Comödien-Stil-Skizze nach Baumbach. Aus: Baumbach, Gerda: Schauspieler. Historische Anthropologie des Akteurs. Bd. 1: Schauspielstile. Leipzig 2012, S. 249.
- Abb. 3: Instagram-Posting von Harlequing, www.instagram.com/theharlequing, 26. 10. 2021.
- Abb. 4: Facebook-Posting von Pansy Parker in Harlekin-Drag, www.facebook.com/pansypresentsberlin, 26. 10. 2021.
- Abb. 5: Jacky-Oh Weinhaus. Foto: Maximillian Pilling, Berlin.
- Abb. 6: Facebook-Posting von Pansy Parker in Madonna-Drag, www.facebook.com/pansypresentsberlin, 26. 10. 2021.
- Abb. 7: Electra Pain mit Stiefeln. Foto: Vero Bielinski, Frankfurt am Main.

8.3 Verzeichnis genannter Drag-Performer*innen (Nach Begriffsdefinition des Verfassers, vgl. Kap. 1.3)

A'Whora, GB
 Ades Zabel, DE
 Alice Dee, DE
 Baby Jane (†), DE
 Bambi Mercury, DE
 Barbara Vogue, DE
 Barbie Breakout, DE
 BenDeLaCreme, USA

BeV StroganoV, DE
Brigitte Skrothum, DE
Camp Dad, USA
Candy Crash, DE
Chantal, DE
Charlet C. House, DE
Conchita Wurst, OE
Crayola The Queen, GB
Destiny Drescher, DE
Derrick Barrey, USA
Divine (†), USA
Dorian Corey (†), USA
Electra Pain, DE
Freddie Pendavis, USA
Gaby Tupper, DE
Gigi Goode, USA
Gisela Sommer, DE
Gitti Reinhardt, DE
Gloria Viagra, DE
Gordy Blanche (†), DE
Gottmik, USA
Hannelore Vom Halleschen Tore, DE
Harlequing, DE
Hungry, DE
Hyden Kryze, CH
Ichgola Androgyn, DE
Inge Borg, DE
Jacky-Oh Weinhaus, DE
Jade Pearl Baker, DE
Jiggly Caliente, USA
Jurassica Parka, DE
Kandy Ho, USA
Katya Zamolodchikova, USA
Katy Bähm, DE
Kim Chi, USA
Kim Pendavis (†), USA
Lawrence Chaney, GB
Le Gateau Chocolat, GB
Manila Luzon, USA
Margarete von Untot, DE
Margot Schlönzke, DE
Marsha P. Johnson (†), USA
Mechthild Freifrau von Sperrmüll, DE

Milky Diamond, CH
 Mona Gamie, CH
 Nelly Morell, DE
 Nikita, DE
 Nina Bonina Brown, USA
 Nina Queer, DE
 Odette Hella'Grand, CH
 Pam Pengco, DE
 Pansy Parker, DE
 Patsy l'Amour laLove, DE
 Pepper LaBeija (†), USA
 Ripley Myers, DE
 Rock M. Sakura, USA
 RuPaul, USA
 Ryan Stecken, DE
 Sasha Velour, USA
 Shea Coulee, USA
 Sol Pendavis, USA
 Stella de Stroy, DE
 Sylvia Rivera (†), USA
 Tatjana Berlin, DE
 Tessa Testicle, CH
 Tima die Göttliche, DE
 Venus Xtravaganza (†), USA
 Vicky Goldfinger, CH
 Willam, USA

8.4 Performances, Aufführungen, Veranstaltungen

Ades Zabel & Company: Wenn Ediths Glocken läuten. Vol. 15. Regie: Ades Zabel, BKA Theater Berlin, Premiere: 28. 11. 2018.

BAR WARS. The Abbey Los Angeles, 30. 3. 2019.

Bartschatten. Regie: Barbie Breakout, 9. 4. 2021, https://open.spotify.com/episode/5RG1cw-jonbor0GYph6PY6h?si=TzK4ySjLTByXuOcsyc-knA&dl_branch=1, 22. 10. 2021.

Bartschatten. Regie: Barbie Breakout, 29. 1. 2021, <https://open.spotify.com/show/20DX2uui-RLTOLuudGncibE>, 20. 10. 2020.

Bartschatten. Regie: Barbie Breakout, 15. 1. 2021, <https://open.spotify.com/episode/4rok5b1DDVnJ6YDR3KqFyE?si=a704c7e43e1b4d9>, 5. 7. 2021.

Buttocks. SchwuZ Berlin, 28. 2. 2020.

Chantals House of Shame. Suicide Club Berlin, 13. 12. 2018.

- Die Verwirrungen des Zöglings Törleß (nach dem Roman von Robert Musil). Regie: Lucia Bihler, Staatstheater Mainz, Premiere: 17. 5. 2019.
- Diversity by Vero Bielinski. Heussenstamm Frankfurt am Main, 15. 1. 2021.
- Drag Matinee XXL. Berlin Nightclub Chicago, 25. 2. 2020.
- DRAGFAST. Benedict Berlin, 26. 7. 2019.
- Duttentest extrem. Regie: Jurassica Parka, 27. 9. 2020,
www.youtube.com/watch?v=4NmtC3TEHPQ, 21. 6. 2021.
- Elegies For Angels, Punks And Raging Queens. Regie: Caroline Weinkopf, Admiralspalast Berlin, Premiere: 10. 12. 2018.
- Fat, Fem and Asian. Regie: Kim Chi, Sunset Las Palmas Studios Los Angeles, 16. 5. 2016.
- Fierté Montréal. Parc des Faubourgs Montréal, 15. 8. 2019.
- Glamourquiz mit Nina Queer. Süß.War.Gestern, Berlin, 8. 1. 2020.
- GMF. Weekend Club Berlin, 30. 9. 2015.
- Golden Gmilfs. Vollplayback Musical-Show. Regie: Margot Schlönzke, BKA Theater Berlin, 23. 4. 2019.
- H*renball. Faschingsspecial. Heaven – open minded party. Baton Rouge Mannheim, 10. 2. 2018.
- Hell On Heels. Heaven Zürich, 24. 8. 2019.
- Irrenhouse by Nina Queer. Musik & Frieden Berlin, 15. 12. 2018.
- Irrenhouse by Nina Queer. Musik & Frieden Berlin, 17. 11. 2018.
- Irrenhouse by Nina Queer. Musik & Frieden Berlin, 21. 7. 2018.
- Irrenhouse by Nina Queer. Comet Club Berlin, 15. 8. 2015.
- It's Cher, bitch. 2old2dieYoung. Regie: Barbie Breakout, 4. 12. 2020,
<https://open.spotify.com/episode/7xiJ8eVbIaz08YV6c6fxTs?si=bfa1569a5aa54539>,
18. 7. 2021, 00:03:45.
- Jurassica Parka: C-Promis angucken bei Julian F. M. Stöckel. Regie: Jurassica Parka, Berlin 14. 1. 2020, www.youtube.com/watch?v=I7KZsROicRg, 4. 9. 2020.
- Jurassica Parka und Weinhaus auf dem Weihnachtsmarkt 2018. Regie: Jurassica Parka, Berlin 25. 12. 2018, www.youtube.com/watch?v=jJMhs_JTO84, 21. 6. 2021.
- Jurassica Parka und Weinhaus auf dem Weihnachtsmarkt 2016. Regie: Jurassica Parka, Berlin, 7. 12. 2016, www.youtube.com/watch?v=ZQ7BLcw70bA, 15. 7. 2020.
- Jurassica Parka kommentiert Kommentare. Regie: Jurassica Parka, 6. 12. 2014,
www.youtube.com/watch?v=JxTh7lLq6Ug, 15. 7. 2020.
- Kweer Ball. Labor5 Zürich, 20. 10. 2018.
- Late Night Drag. Regie: Piet Baumgartner, Theater Chur, Premiere: 14. 11. 2020 (pandemiebedingt abgesagt).
- Nuttengucken am Donnerswoch. Regie: Jurassica Parka, Rauschgold Berlin, 8. 2. 2018.
- open your mouth. Regie: Barbie Breakout, Berlin 30. 7. 2013,
<https://vimeo.com/71287843>, 17. 7. 2021.
- Paillette geht immer. Regie: Jurassica Parka, BKA Theater Berlin, 8. 3. 2020.
- Paillette geht immer. Regie: Jurassica Parka, BKA Theater Berlin, 4. 1. 2020.
- Pansy and P14. High Drag. Regie: Pansy Parker, Grüner Salon – Volksbühne Berlin, 20. 4. 2019.

- Parka und Schlönzke. Regie: Margot Schlönzke, 27. 2. 2021, <https://open.spotify.com/episode/2B1GxuBMt9ADquoYpofPG?si=4c912c3c856d4759>, 21. 10. 2021.
- Parka und Schlönzke. Regie: Margot Schlönzke, 30. 1. 2021, <https://open.spotify.com/episode/7HoXLZopfSg61wRntJiPrs?si=0a014c3f5bd242b3>, 21. 6. 2021, 00:13:40.
- Popkicker by Jurassica Parka x 10 Jahre Daenzgedöns. SchwuZ Berlin, 10. 11. 2018.
- Popkicker by Jurassica Parka. SchwuZ Berlin, 14. 1. 2017.
- Queen of Drags. Rodeo Drive Los Angeles, 18. 12. 2019.
- Queer Elders. 2old2die Young. Regie: Barbie Breakout, 16. 7. 2021, <https://open.spotify.com/episode/2j5K9vmg96NRdhDSqhmDB4?si=34d201d8228647c1>, 6. 10. 2021.
- Ready to be Committed. Regie: BenDeLaCreme, Thalia Hall Chicago, Premiere: 27. 4. 2021.
- Rhythm 0. Regie: Marina Abramović, *Studio Morra Neapel [vermutlich]* 1974.
- Rose Kennedy – a Party by Nina Queer. James June Berlin, 5. 5. 2018.
- Salon Morpheus. Regie: Verein Morpheus, Theaterspektakel Zürich, 20. 8. 2017.
- Schangelig – Die Show. Kinks & Queers & Tuntitunt Tunts. Regie: Rat der Ranzigen, SchwuZ Berlin, 20. 9. 2019.
- Schlampen-Bingo. Regie: Stella de Stroy, Café Marienhof Berlin, 22. 6. 2018.
- SchwuZ Silvester. SchwuZ Berlin, 31. 12. 2012.
- Seam. Regie: Pjotr Pawlenski, Kasaner Kathedrale St. Petersburg, 23. 7. 2012.
- Sexy im Rahmen der Möglichkeiten. Regie: Jurassica Parka, Berlin, 5. 11. 2020, www.youtube.com/watch?v=cXAw6sJ2vo&t=738s, 24. 1. 2021, 00:01:24.
- Showgirls. Micky's West Hollywood Los Angeles, 31. 3. 2019.
- SODOM & CORONA #27 – Die Rückkehr der Terrorzunge NINA f*cking QUEER. Regie: Nils Ruf, Berlin 9. 6. 2021, www.youtube.com/watch?v=ZROUePJsKs, 1. 7. 2021.
- Straßenschminken mit Jurassica und Weinhaus. Regie: Jurassica Parka, Motzstraße Berlin, 3. 6. 2020, www.youtube.com/watch?v=CrF1Ze7b0QM, 14. 6. 2020.
- Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg (nach Richard Wagner). Regie: Tobias Kratzer, Bayreuther Festspiele, Premiere: 25. 7. 2019.
- The House of Presents. Regie: Pansy Parker, Moster Ronson's Ichiban Karaoke Berlin, 8. 8. 2020.
- The Legend of Georgia McBride. Regie: Christian Brey, Staatstheater Nürnberg, Premiere: 25. 1. 2020.
- tragisch, aber geil. Regie: Barbie Breakout, 6. 8. 2021, <https://open.spotify.com/episode/0oNZHOFLVzGRX3vcXqUCG0?si=e3da4bcc902b4984>, 21. 10. 2021.
- tragisch, aber geil. #freebritney. Regie: Barbie Breakout, 25. 6. 2021, <https://open.spotify.com/episode/4XCgweIWIWJ0PeiZ0KVcGo?si=51f15b2db2b74737>, 22. 10. 2021.
- tragisch, aber geil. Regie: Barbie Breakout, 14. 11. 2020, <https://open.spotify.com/episode/60emK5pc7GZFW9XMO7Oj66?si=xI9pywpMREqZagIwkCdfvw>, 9. 5. 2021.
- tragisch, aber geil. Regie: Barbie Breakout, 4. 8. 2020, <https://open.spotify.com/episode/1OLLuVtYrxohWhRkgIldXP?si=5bdc8775c4484d08>, 9. 5. 2021.
- tragisch, aber geil. Regie: Barbie Breakout, 16. 6. 2020, <https://open.spotify.com/episode/7272w6NMw9ISXM36IwhBK4?si=8c78a6c7567b4d37>, 21. 10. 2021.

8.5 Filme, Sendungen, Serien

- Ace Ventura: Pet Detective. Regie: Tom Shadyac, USA 1994, 83 Min.
- AJ and the Queen. Regie: Michael Patrick King et al., USA 2019, 10 Episoden à 47–59 Min.
Erstausstrahlung am 10. 1. 2020 auf Netflix.
- Alice im Wunderland. Regie: Shiego Koshi, Taku Sugiyama, JP 1983/84,
52 Episoden à 24 Min.
- Billy Elliot. Regie: Stephen Daldry, GB 2000, 106 Min.
- Disclosure: Trans Lives On Screen. Regie: Sam Feder, USA 2020, 100 Min.
- Happy Hooker. Regie: Nicholas Sgarro, USA 1975, 96 Min.
- Hass auf LGBTQ+ – Von Diskriminierung und Widerstand. Regie: Barbara Frauchiger, Béla Batthyany, CH 2021, 92 Min.
- La mala educación. Regie: Pedro Almodóvar, ES 2004, 105 Min.
- Mrs. Doubtfire. Regie: Chris Columbus, USA 1993, 125 Min.
- Nicht der Homosexuelle ist pervers, sondern die Situation, in der er lebt.
Regie: Rosa von Praunheim, DE 1971, 67 Min.
- Nina Queer: Ficki Ficki Aua Aua – Der Film. Regie: Gerald Backhaus, DE 2016, 70 Min.
- Operndiven, Operntunten. Regie: Rosa von Praunheim, DE 2020, 53 Min.
- Paris Is Burning. Regie: Jennie Livingston, USA 1991, 78 Min.
- Pink Flamingos. Regie: John Waters, USA 1972, 93 Min.
- Pose (1. Staffel, 1. Episode). Regie: Ryan Murphy, USA 2018, 78 Min. Erstausstrahlung am
3. 6. 2018 auf Netflix.
- Pretty Woman. Regie: Garry Marshall, USA 1990, 119 Min.
- RuPaul's Drag Race All Stars. Untucked (6. Staffel, 1. Episode). Regie: Nick Murray, USA
2021, 20 Min. Erstausstrahlung am 24. 6. 2021 auf WOW Presents Plus.
- RuPaul's Drag Race (13. Staffel, 7. Episode). Regie: Nick Murray, USA 2021, 60 Min.
Erstausstrahlung am 12. 2. 2021 auf VH1.
- RuPaul's Drag Race All Stars (5. Staffel, 1. Episode). Regie: Nick Murray, USA 2020,
60 Min. Erstausstrahlung am 5. 6. 2020 auf VH1.
- RuPaul's Drag Race (12. Staffel, 2. Episode). Regie: Nick Murray, USA 2020, 60 Min.
Erstausstrahlung am 7. 3. 2020 auf VH1.
- RuPaul's Drag Race. Divine Inspiration (7. Staffel, 9. Episode). Regie: Nick Murray, USA
2015, 60 Min. Erstausstrahlung am 27. 4. 2015 auf VH1.
- RuPaul's Drag Race (7. Staffel, 7. Episode). Regie: Nick Murray, USA 2015, 60 Min. Erstaus-
strahlung am 15. 4. 2015 auf VH1.
- RuPaul's Drag Race (4. Staffel, 4. Episode). Regie: Nick Murray, USA 2012, 60 Min. Erstaus-
strahlung am 20. 2. 2012 auf Logo TV.
- Star Trek. Plato's Stepchildren (3. Staffel, 10. Episode). Regie: David Alexander, USA 1968,
50 Min. Erstausstrahlung am 22. 11. 1968 auf NBC.
- Star Trek: The Animated Series. Regie: Gene Roddenberry, USA 1973, 22 Episoden à 24 Min.
- The Adventures of Priscilla, Queen of the Desert. Regie: Stephan Elliott, AUS 1994, 103 Min.
- The All Stars Snatch Game. RuPaul's Drag Race All Stars (3. Staffel, 4. Episode). Regie: Nick
Murray, USA 2018, 60 Min. Erstausstrahlung am 15. 2. 2018 auf VH1.

- The Death And Life Of Martha P. Johnson. Regie: David France, USA 2017, 105 Min.
- The Golden Girls. Regie: Terry Hughes et al., USA 1985–1992, 180 Episoden à 22–24 Min.
- The Jetsons. Regie: William Hanna, Joseph Barbera, USA 1962–1963, 75 Episoden à 25 Min.
- The Snatch Game. RuPaul's Drag Race (9. Staffel, 6. Episode). Regie: Nick Murray, USA 2017, 60 Min. Erstaussstrahlung am 28. 4. 2017 auf VH1.
- The Snatch Game. RuPaul's Drag Race (3. Staffel, 6. Episode). Regie: Nick Murray, USA 2011, 60 Min. Erstaussstrahlung am 21. 2. 2011 auf LogoTV.
- The Unbreakable Kimmy Schmidt. Kimmy is a Feminist! (3. Staffel, 6. Episode). Regie: Don Scardino, USA 2017, 40 Min. Erstaussstrahlung am 19. 5. 2017 auf Netflix. Skript: Grace Edwards, Sam Means, www.springfieldspringfield.co.uk/view_episode_scripts.php?tv-show=unbreakable-kimmy-schmidt-2015&episode=s03e06, 14. 8. 2018.
- Tootsie. Regie: Sydney Pollack, USA 1982, 112 Min.
- Tunten lügen nicht. Regie: Rosa von Praunheim, DE 2001, 90 Min.

8.6 Musiktitel

- Bad Romance. Lady Gaga: The Fame Monster. Streamline, New York 2009.
- Believe. Cher: Believe. Warner Bros., Los Angeles 1998.
- Brautjammer (Ich hör' die Glocken) [1962]. Trude Herr: Ich will keine Schokolade. Universal Music, Berlin 1998.
- Hannelore [1928]. Claire Waldoff: Wer schmeißt denn da mit Lehm? TIM The International Music Company, Hamburg 2003.
- Hat hier irgendjemand ne Nutte bestellt? DJ Divinity und Nina Queer: Hat hier irgendjemand ne Nutte bestellt? Denfis Records, Berlin 2012.
- Losing is the New Winning. RuPaul: Las Vegas Live Medley. World of Wonder Productions, Los Angeles 2020.
- Montero (Call Me by Your Name). Lil Nas X: Montero. Columbia Records, New York 2021.

8.7 Internetquellen, Postings auf digitalen sozialen Medien

- Bähm Bähm Wigs, <https://bähmbähmwigs.com>, 18. 6. 2021.
- Bambi Mercury in Harlekin-Drag, www.facebook.com/profile.php?id=100008828132227, 26. 10. 2021.
- Barbie Breakout, 22. 5. 2018, «She's a hooker either way», www.instagram.com/barbiebreakout, 9. 5. 2021.
- BenDeLaCreme in Fliegen-Drag, www.pinterest.com/charybdiskraken/drag-queens, 26. 10. 2021.
- blockedongrindr, www.instagram.com/blockedongrindr, 21. 10. 2021.
- BOYAKASHA, <https://boyahkasha.ch>, 10. 8. 2020.
- Candy Crash, «Drag-Queen-Make-Up-Anleitung – Schritt für Schritt verwandeln – Candy

- Crash, Drag Queen», 4. 10. 2019, www.youtube.com/watch?v=pjAjfW1jbGk,
7. 8. 2020.
- Crayola The Queen, 3. 2. 2021, «Drag is not defined by [...]»,
www.facebook.com/CrayolaTheQueen, 25. 2. 2021.
- Drag Official, www.dragofficial.com/john/realness-comparisons, 5. 7. 2021.
- drinksforgayz, www.instagram.com/drinksforgayz, 5. 7. 2021.
- Gay.ch, www.gay.ch/parties, 20. 7. 2020.
- Harlequing, www.instagram.com/theharlequing, 26. 10. 2021.
- Hoe Gear, <https://hoe-gear.com>, 5. 7. 2021.
- hoegivesnofucks, www.instagram.com/hoegivesnofucks, 21. 10. 2021.
- HomoWiki, www.homowiki.de, 9. 5. 2021.
- Hungry in extraterrestrischem Drag, www.instagram.com/issshungry, 26. 10. 2021.
- itslitgayshit, www.instagram.com/itslitgayshit, 21. 10. 2021.
- Jacky-Oh Weinhaus, 29. 10. 2020, «Allzwecknuten», www.instagram.com/p/CG7igD1lbeP,
25. 6. 2021.
- Jacky-Oh Weinhaus, 6. 4. 2020, «nuttig in die neue Woche»,
www.instagram.com/p/B-ooq4nFZuj, 25. 6. 2021.
- Jurassica Parka, 20. 3. 2020, «[...] nuttiges Schuhwerk»,
www.instagram.com/jurassicaparka, 21. 10. 2021.
- Jurassica Parka, www.jurassicaparka.de, 16. 3. 2020.
- Lesben- und Schwulenverband in Deutschland (LSVD), LGBT-Rechte weltweit,
www.lsvd.de/de/ct/1245-LGBT-Rechte-weltweit-Wo-droht-Todesstrafe-oder-Ge-faengnis-fuer-Homosexualitaet, 26. 10. 2021.
- lila. Queer Festival, <https://lila.milchjugend.ch>, 10. 8. 2020.
- Magie der Travestie. Die Nacht der Illusionen,
www.uranias.de/magie-der-travestie-die-nacht-der-illusionen-2, 22. 4. 2021.
- Margot Schlönzke Koch-Talk, <https://schloenzke.de/Koch-Talk>, 15. 7. 2020.
- Milchjugend. Falschsexuelle Welten, <https://milchjugend.ch/kalender#agenda>, 20. 4. 2020.
- Mona Gamie, www.monagamie.ch/ueber-mich, 3. 7. 2020.
- Montero, Musikvideo, www.youtube.com/watch?v=6swmTBV183k, 31. 10. 2021.
- Müller, Tadzio, 8. 6. 2021, «Hedokommunistische, HIVpositive schwule DrogenHure [...]»,
<https://twitter.com/muellertadzio?lang=de>, 5. 7. 2021.
- Müller, Tadzio, 2. 6. 2021, «gay liberation ohne sex workers [...]»,
<https://twitter.com/muellertadzio?lang=de>, 5. 7. 2021.
- Mundmische. Spaß an Umgangssprache und Sprichwörtern, «Hartgeldnutte»,
www.mundmische.de/bedeutung/20279-Hartgeldnutte, 5. 7. 2021.
- Nikita, 30. 9. 2015, «[...] mit den ganzen heißen Nutten [...]»,
www.facebook.com/andruscha.rugen, 12. 12. 2020.
- Nina Bonina Brown in Pfirsich-Drag, www.instagram.com/nina_bonina_brown, 26. 10. 2021.
- Nina Queer, 14. 5. 2021, «Meine Lieben [...]», www.facebook.com/NinaQueer, 5. 7. 2021.
- Nina Queer, 30. 4. 2021, «Verführt Nina Queer in ihrem Späti etwa Kunden?»,
www.facebook.com/NinaQueer, 5. 7. 2021.

- Nina Queer, 5. 1. 2020, «[...] mehr Demütigung!», www.facebook.com/NinaQueer, 21. 6. 2021.
- Nina Queer, 9. 5. 2018, «Ich bin eine Nutte», www.instagram.com/ninaqueer, 1. 7. 2021.
- Nina Queer, 6. 4. 2018, «Blowjob 10 Euro», www.instagram.com/ninaqueer, 26. 10. 2021.
- Nina Queer, 19. 3. 2018, «Ich bin bereit, mich auf jede Besetzungscouch zu legen», www.facebook.com/NinaQueer, 21. 6. 2021.
- Pansy Parker in Harlekin-Drag, www.facebook.com/pansypresentsberlin, 26. 10. 2021.
- Pseudonym, 21. 9. 2020, «Warum Drag sexistisch ist», www.facebook.com/profile.php?id=100008828132227, 22. 10. 2021.
- Pseudonym, 28. 5. 2020, «Hartgeldtransen», www.facebook.com/search/top/?q=jurassica%20parka, 1. 7. 2021.
- Pseudonym, [stern.de](https://www.stern.de), 27. 1. 2020, «[...] sich für Werbung zu prostituieren?», www.stern.de/noch-fragen/was-bewegt-prominente-menschen-dazu-sich-fuer-werbung-zu-prostituieren-3000136124.html, 12. 12. 2020.
- Rock M. Sakura, 18. 3. 2012, «I have to get something off my chest [...]», <https://twitter.com/RockMSakura/status/1372393561686040580>, 17. 8. 2021.
- RuPaul's Drag Race Dictionary, https://rupaulsdragrace.fandom.com/wiki/RuPaul%27s_Drag_Race_Dictionary, 5. 7. 2021.
- Ryan Stecken und Harlequing in Harlekin-Drag. Facebook-Posting von Ryan Stecken, www.facebook.com/theyryanstecken, 26. 10. 2021.
- Sasha Velour in Mermaid-Drag, www.instagram.com/sashavelour, 26. 10. 2021.
- scheiß nutte, <https://twitter.com/protestuieren>, 5. 7. 2021.
- Schwuppenexpress, www.instagram.com/schwuppenexpress, 5. 7. 2021.
- sluttypuffin, www.instagram.com/sluttypuffin, 21. 10. 2021.
- _sohomo, www.instagram.com/_sohomo, 21. 10. 2021.
- Stella de Stroy, 12. 3. 2020, «Ich bin Stella und kein alias irgendwas», www.facebook.com/stella.destroy, 9. 5. 2021.
- Stella de Stroy, 20. 6. 2018, «Tittenschwester», www.facebook.com/stella.destroy.9, 21. 6. 2021.
- Stella de Stroy, 20. 6. 2018, «Transentochter», www.facebook.com/stella.destroy.9, 21. 6. 2021.
- Stella de Stroy, 15. 8. 2017, «Ich habe gerade ein Bookingangebot bekommen [...]», www.facebook.com/search/top?q=stella%20de%20stroy, 10. 8. 2020.
- thatssofetch, www.instagram.com/thatssofetchpage, 5. 7. 2021.
- Urban Dictionary, www.urbandictionary.com, 5. 7. 2021.

8.8 Primärliteratur

- Amjahid, Mohamed: Der weiße Fleck. Eine Anleitung zu antirassistischem Denken. München 2021.
- Atherton Lin, Jeremy: Gay Bar. Why We Went Out. New York, Boston, London 2021.
- Belli, Willam: Suck Less: Where There's a Willam, There's a Way. New York 2016.

- Benjamin, Walter: Berliner Chronik [1932–1938]. In: ders.: Gesammelte Schriften. Bd. VI: Fragmente vermischten Inhalts. Autobiographische Schriften, hg. von Hermann Schweppenhäuser, Rolf Tiedemann. Frankfurt am Main 1985, S. 465–518.
- Böhme, Margarete: Tagebuch einer Verlorenen. Frankfurt am Main 1989.
- Breakout, Barbie: Tragisch, aber geil 2.0. Berlin 2020.
- Dawkins, Richard: Das egoistische Gen. Heidelberg 2014.
- Der Seelenforscher. Monats-Schrift für volksthümliche Seelenkunde, 10/1903, hg. von August Fleischmann.
- Der Seelenforscher. Monats-Schrift für volksthümliche Seelenkunde, 11/1903, hg. von August Fleischmann.
- Diederichsen, Diedrich: Sexbeat 1972 bis heute. Köln 1985.
- Dumas, Alexandre: Die Kameliendame [1848]. Leipzig 2012.
- Guilbert, Georges-Claude: Gay Icons. The (Mostly) Female Entertainers Gay Men Love. Jefferson NC 2018.
- Heine, Heinrich: Lutetia [1854]. In: ders.: Sämtliche Schriften. Fünfter Band, hg. von Klaus Briegleb, Karl Heinz Stahl. München 1984, S. 217–548.
- Hessel, Franz: Bekenntnis einer Chansonette. In: ders.: Sämtliche Werke in fünf Bänden. Bd. 4: Lyrik und Dramatik, hg. von Andreas Thomasberger, Hartmut Vollmer. Hamburg 2013, S. 167.
- Jay, Bernard: Not Simply Divine. Beneath the Make-Up, Above the Heels and Behind the Scenes with a Cult Superstar. New York 1993.
- Kaiser, Brittany: Die Datendiktatur. Wie Wahlen manipuliert werden. Hamburg 2020.
- Koestenbaum, Wayne: The Queen's Throat. Opera, Homosexuality, and The Mystery of Desire. New York 2001.
- Koreen, Maegie: Claire Waldoff: Die Königin des Humors. Eine Biografie. Gelsenkirchen 2014.
- Kram, Johannes: Ich hab ja nichts gegen Schwule, aber ... Die schrecklich nette Homophobie in der Mitte der Gesellschaft. Berlin 2018.
- Lukian: Hetärengespräche. Übersetzt von Christoph Martin Wieland. Berlin 2017.
- Mann, Klaus: Der Wendepunkt. Ein Lebensbericht. Reinbek bei Hamburg 2019.
- Nichols, Nichelle: Beyond Uhura. Star Trek and Other Memories. New York 1994.
- Ostwald, Hans: Lieder aus dem Rinnstein. Drittes Bändchen. Berlin 1908.
- Peacham, Henry: The Art of Living in London [1642]. In: Susan P. Cerasano, Marion Wynne-Davies (Hg.): Renaissance Drama by Women. Texts and Documents. London 1996, S. 166.
- Pernhaum, Fritz Geron: Die Infamen [1906]. Hamburg 2010.
- Queer, Nina: Dauerläufig. Berlin 2011.
- Tucholsky, Kurt: Gesamtausgabe Texte und Briefe. Bd. 4: Texte 1920, hg. von Bärbel Boldt, Gisela Enzmann-Kraiker, Christian Jäger. Reinbek bei Hamburg 1996.
- Wüst, Aline: Piff, Paff, Puff. Prostitution in der Schweiz. Basel 2020.
- Zille, Heinrich: Hurengespräche (Faksimiledruck. Einmalige Auflage von 1500 nummerierten Exemplaren auf Hahnemühle-Bütten. Nr. 25/1500). Mit einem editorischen Vorwort von Winfried Ranke. München 1979.
- Zola, Émile: Thérèse Raquin [1867]. München 2008.

8.9 Sekundärliteratur

- Aggermann, Lorenz: Die Ordnung der darstellenden Kunst und ihre Materialisationen. Eine methodische Skizze zum Forschungsprojekt *Theater als Dispositiv*. In: ders., Georg Döcker, Gerald Siegmund (Hg.): *Theater als Dispositiv. Dysfunktion, Fiktion und Wissen in der Ordnung der Aufführung*. Frankfurt am Main 2017, S. 11–15.
- Amelung, Till Randolph: *Irrwege. Analysen aktueller queerer Politik*. Berlin 2020.
- Amour laLove, Patsy I': Beißreflexe. Kritik an queerem Aktivismus, autoritären Sehnsüchten, Sprechverboten. In: dies. (Hg.): *Beißreflexe. Kritik an queerem Aktivismus, autoritären Sehnsüchten, Sprechverboten*. Berlin 2017a, S. 20–47.
- Amour laLove, Patsy I': Männlichkeit als Negation. Schwulsein, Selbsthass und Schwuleneindlichkeit in der Konstitution von Männlichkeit. In: dies. (Hg.): *Selbsthass & Emanzipation. Das Andere in der heterosexuellen Normalität* Berlin 2017b, S. 65–83.
- Amour laLove, Patsy I': Selbsthass und Emanzipation. In: dies. (Hg.): *Selbsthass & Emanzipation. Das Andere in der heterosexuellen Normalität*. Berlin 2017c, S. 11–33.
- Angerer, Eva: *Die Literaturtheorie Julia Kristevas. Von Tel Quel zur Psychoanalyse*. Wien 2007.
- Anzaldúa, Gloria: To(o) Queer the Writer – Loca, escritora y chicana. In: Betsy Warland (Hg.): *InVersions: Writing by Dykes, Queers & Lesbians*. Vancouver 1991, S. 249–263.
- Arrighi, Gillian: *The Fitzgerald Brothers' Circus. Spectacle, Identity, and Nationhood at the Australian Circus*. Melbourne 2015.
- Auhagen, Ulrike: *Die Hetäre in der griechischen und römischen Komödie*. München 2009.
- Auslander, Philip: *Liveness. Performance in a Mediatized Culture*. London, New York 1999.
- Auslander, Philip: *Holy Theatre and Catharsis*. In: ders. (Hg.): *From Acting to Performance*. London, New York 1997.
- Babka, Anna; Posselt, Gerald: *Gender und Dekonstruktion. Begriffe und kommentierte Grundlagentexte der Gender- und Queertheorie*. Wien 2016.
- Bailey, Marlon M.: *Gender/Racial Realness; Theorizing the Gender System 2011 in Ballroom Culture*. In: *Feminist Studies*, 37-2/2011, S. 365–368.
- Baker, Paul: *Fantabulosa: The Dictionary of Polari and Gay Slang*. New York 2002.
- Baker, Roger: *Drag. A History of Female Impersonation in the Performing Arts*. New York 1994.
- Barber, Benjamin: *Jihad vs. McWorld*. In: Frank J. Lechner, Johni Boli (Hg.): *The Globalization Reader*. Malden, Oxford, Carlton 2004, S. 33–35.
- Barker, Meg-John; Scheele, Julia: *Queer. A Graphic History*. London 2016.
- Barrett, Rusty: *From Drag Queen to Leathermen. Language, Gender, and Gay Male Subcultures*. Oxford 2017.
- Barthes, Roland: *Die Lust am Text*. Frankfurt am Main 2006.
- Barthes, Roland: *Der Tod des Autors*. In: Fotis Jannidis et al. (Hg.): *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Stuttgart 2000, S. 185–197.
- Barthes, Roland: *Die Sprache der Mode*. Frankfurt am Main 1985.
- Baumann, Jason (Hg.): *The Stonewall Reader*. New York 2019.

- Baumbach, Gerda: Schauspieler. Historische Anthropologie des Akteurs. Bd. 1: Schauspielstile. Leipzig 2012.
- Beachy, Robert: Das andere Berlin. Die Erfindung der Homosexualität. Eine deutsche Geschichte 1867–1933. Übersetzt von Hans Freundl und Thomas Pfeiffer. München 2015.
- Becker-Cantarino, Barbara: Von der Prinzipalin zur Künstlerin und Mätresse. Die Schauspielerinnen im 18. Jahrhundert in Deutschland. In: Renate Möhrmann (Hg.): Die Schauspielerinnen. Zur Kulturgeschichte der weiblichen Bühnenkunst. Frankfurt am Main, Leipzig 2000, S. 101–126.
- Becker-Cantarino, Barbara: Die Hure Babylon. Zur Mythisierung von Gewalt in Döblins *Berlin Alexanderplatz*. In: Hans-Peter Ecker (Hg.): Methodisch reflektiertes Interpretieren. Festschrift für Hartmut Laufhütte zum 60. Geburtstag. Passau 1997, S. 367–374.
- Becker, Frank: Amerikabild und «Amerikanisierung» im Deutschland des 20. Jahrhunderts – ein Überblick. In: ders.; Elke Reinhardt-Becker (Hg.): Mythos USA. «Amerikanisierung» in Deutschland seit 1900. Frankfurt am Main, New York 2006, S. 19–48.
- Becker, Tobias; Niedbalski, Johanna: Die Metropole der tausend Freuden. Stadt und Vergnügungskultur um 1900. In: dies., Anna Littmann (Hg.): Die tausend Freuden der Metropole. Vergnügungskultur um 1900. Bielefeld 2011, S. 7–20.
- Behrmann, Nicola: Sucht. Abgründiger Körper. Die Prostituierte als Medium der literarischen Moderne. In: Sabine Grenz, Martin Lücke (Hg.): Verhandlungen im Zwielicht. Momente der Prostitution in Geschichte und Gegenwart. Bielefeld 2006, S. 223–235.
- Bendl, Regina; Walenta, Christa: Queer Theory und Ansatzpunkte für Gender-Mainstreaming. In: EQUAL-Entwicklungspartnerschaft QE GM (Hg.): Qualitätsentwicklung Gender Mainstreaming. Bd. 2: Grundlagen. Wien 2007, S. 65–81.
- Bersani, Leo: Is the Rectum a Grave? In: Crimp, Douglas (Hg.): Aids. Cultural Analysis. Cultural Activism. Cambridge, London 1988, S. 197–222.
- Bharucha, Rustom: The Politics of Cultural Practice: Thinking Through Theatre in Age of Globalization. Middletown CT 2000.
- Birkenhauer, Theresia: Fiktion. In: Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch, Matthias Warstat (Hg.): Metzler Lexikon Theatertheorie. Stuttgart, Weimar 2014, S. 111–113.
- Blackmore, Susan: Die Macht der Meme oder die Evolution von Kultur und Geist. Heidelberg 2005.
- Boardhurst, Susan; Machon, Josephine: Performance and Technology. Practices of Virtual Embodiment and Interactivity. Basingstoke 2011.
- Böhme, Gernot: Theorie des Bildes. Frankfurt am Main 1999.
- Bollé, Michael: Eldorado: Homosexuelle Frauen und Männer in Berlin 1850–1950. Geschichte, Alltag und Kultur. Berlin 1984.
- Borchers, Wolf: Männliche Homosexualität in der Dramatik der Weimarer Republik. Köln 2001, S. 165–177, <https://kups.uni-koeln.de/352/1/11w1293.pdf>, 3. 9. 2021.
- Boswell, John: Christianity, Social Tolerance, and Homosexuality: Gay People in Western Europe from the Beginning of the Christian Era to the Fourteenth Century. Chicago, London 1980.

- Bourdieu, Pierre: Sozialer Raum und «Klassen». Leçon sur la leçon. Zwei Vorlesungen. Frankfurt am Main 2016.
- Bourdieu, Pierre; Wacquant, Loïc: Reflexive Anthropologie. Frankfurt am Main 1996.
- Bourdieu, Pierre: Sozialer Sinn. Kritik der theoretischen Vernunft. Frankfurt am Main 1993.
- Brandl-Risi, Bettina: Virtuosität. In: Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch, Matthias Warstat (Hg.): Metzler Lexikon Theatertheorie. Stuttgart, Weimar 2014, S. 405–409.
- Brandstetter, Gabriele: Pose - Posa - Posing – Zwischen Bild und Bewegung. In: Elke Bippus, Dorothea Mink (Hg.): Fashion Body Cult. Mode Körper Kult. Stuttgart 2007, S. 248–265.
- Brandstetter, Gabriele; Klein, Gabriele: Bewegung in Übertragung. Methodische Überlegungen am Beispiel von *Le Sacre du Printemps*. In: dies. (Hg.): Methoden der Tanzwissenschaft. Modellanalysen zu Pina Bauschs «Le Sacre du Printemps». Bielefeld 2007, S. 9–26.
- Brandt, Stefan L.: Gay Liberation. In: Renate Kroll (Hg.): Metzler Lexikon Gender Studies. Geschlechterforschung. Ansätze – Personen – Grundbegriffe. Stuttgart, Weimar 2002a, 136–137.
- Brandt, Stefan L.: Schwulenbewegung. In: Renate Kroll (Hg.): Metzler Lexikon Gender Studies. Geschlechterforschung. Ansätze – Personen – Grundbegriffe. Stuttgart, Weimar 2002b, S. 353.
- Braun, Christina von; Stephan, Inge (Hg.): Gender@Wissen. Ein Handbuch der Gendertheorien. Köln, Weimar, Wien 2013.
- Braun, Christina von: Der Preis des Geldes. Eine Kulturgeschichte. Berlin 2012.
- Braun, Christina von: Das Geld und die Prostitution. In: Sabine Grenz, Martin Lücke (Hg.): Verhandlungen im Zwielficht. Momente der Prostitution in Geschichte und Gegenwart. Bielefeld 2006, S. 23–41.
- Brennan, Niall: Contradictions Between the Subversiv and the Mainstream: Drag Cultures and RuPaul's Drag Race. In: ders., David Gudelunas (Hg.): RuPaul's Drag Race and the Shifting Visibility of Drag Culture. New York 2017, S. 29–43.
- Bronfen, Elizabeth; Straumann, Barbara: Die Diva: Eine Geschichte der Bewunderung. München 2002.
- Brontsema, Robin: A Queer Revolution: Reconceptualizing the Debate Over Linguistic Reclamation. In: Colorado Research in Linguistics, 17/2004, <https://journals.colorado.edu/index.php/cril/article/view/255/235>, 28. 5. 2021.
- Browne, Kath; Nash, Catherine J.: Queer Methods and Methodologies. Intersecting Queer Theories and Social Science Research. New York 2016.
- Brucher, Rosemarie; Schrödl, Jenny: Editorial – Gender und Kritik. In: dies. (Hg.): Gender und Kritik, 1/2021 (Forum Modernes Theater, Bd. 32), S. 29–30.
- Brusselaers, Dieter: «Pick up a book and go read»: Art and Legitimacy in RuPaul's Drag Race. In: Niall Brennan, David Gudelunas (Hg.): RuPaul's Drag Race and the Shifting Visibility of Drag Culture. New York 2017, S. 45–59.
- Buhr, Elke: Express yourself – Moderner Feminismus. In: Kerstin Grether, Sandra Grether (Hg.): Madonna und wir. Bekenntnisse. Frankfurt am Main 2008, S. 367–372.
- Bülow, Lars; Johann, Michael: Politische Internet-Memes: Erschließung eines interdisziplinären

- linären Forschungsfeldes. In: dies. (Hg.): Politische Internet-Memes – Theoretische Herausforderungen und empirische Befunde. Berlin 2019, S. 13–17.
- Burt, Ramsay: *The Male Dancer. Bodies, Spectacle, Sexualities*. London 2007.
- Bußmann, Hadumod (Hg.): *Lexikon der Sprachwissenschaft*. Stuttgart 2008.
- Butler, Judith: *Haß spricht. Zur Politik des Performativen*. Berlin 2018.
- Butler, Judith: *Die Macht der Geschlechternormen und die Grenzen des Menschlichen*. Übersetzt von Karin Würdemann und Martin Stempfhuber. Frankfurt am Main, 2017a.
- Butler, Judith: *Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts*. Übersetzt von Karin Würdemann. Frankfurt am Main 2017b.
- Butler, Judith: *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. London, New York 1999.
- Butzer, Günter: *Narration – Erinnerung – Geschichte: Zum Verhältnis von historischer Urteilskraft und literarischer Darstellung*. In: Daniel Fulda, Silvia S. Tschoop (Hg.): *Literatur und Geschichte. Ein Kompendium zu ihrem Verhältnis von der Aufklärung bis zur Gegenwart*. Berlin, New York 2002, S. 147–170.
- Cahill, Ann J.: *The Difference Sameness Makes: Objectification, Sex Work, and Queerness*. In: *Hypatia* 4/2014, S. 840–856, <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/epdf/10.1111/hypa.12111>, 17. 8. 2021.
- Campagna, Norbert: *Prostitution. Eine philosophische Untersuchung*. Berlin 2005.
- Campbell, Alyson; Farrier, Stephen (Hg.): *Queer Dramaturgies. International Perspectives on Where Performance Leads Queer*. New York 2016.
- Campbell, Alyson; Farrier, Stephen: *Queer Practice as Research: A Fabulously Messy Business*. In: *Theatre Research International*, 40-1/2015, S. 83–87.
- Campbell, Alyson; Walsh, Fintan: *Contemporary Queer Theatre and Performance Research: A Forum by the Queer Futures Working Group*. In: *Theatre Research International*, 40-1/2015, S. 67–69.
- Campbell, Alyson: *From Bogeyman to Bison: A Herd-Like Amnesia of HIV/AIDS in Theatre?* In: *Theatre Research International*, 36-3/2011, S. 196–212.
- Carr, Jamie M.: *Queer Times. Christopher Isherwood's Modernity*. London 2006.
- Carter, David: *Stonewall. The Riots That Sparked the Gay Revolution*. New York 2004.
- Case, Sue-Ellen: *Feminist and Queer Performance: Critical Strategies*. London 2009.
- Chateauvert, Melinda: *Sex Workers Unite. A History of the Movement from Stonewall to Slutwalk*. Boston 2013.
- Cleto, Fabio (Hg.): *Camp: Queer Aesthetics and the Performing Subject: A Reader*. Edinburgh 1999.
- Connell, Raewyn: *Masculinities*. Cambridge 2018.
- Coy, Maddy; Garner, Maria; Wakeling, Josephine: *Selling Sex Sells: Representations of Prostitution and the Sex Industry in Sexualized Popular Culture as Symbolic Violence*. In: Maddy Coy (Hg.): *Prostitution, Harm and Gender Inequality. Theory, Research and Policy*. London 2012, S. 181–197.
- Criado Perez, Caroline: *Invisible Women. Exposing Data Bias in a World Designed for Men*. London 2020.

- Czajka, Maya: Huren in Bewegung. In: Elisabeth von Dücker (Hg.): Sexarbeit. Prostitution – Lebenswelten und Mythen. Bremen 2005, S. 206–207.
- Czapla, Ralf Georg: Getanzte Dichtung – gedichteter Tanz. Anita Berbers und Sebastian Drostes «Tänze des Lasters, des Grauens und der Ekstase» zwischen poetischer Reflexion und tänzerischer Improvisation. In: Johannes Birringer, Josephine Fenger (Hg.): Tanz im Kopf. Dance and Cognition. Berlin 2006, S. 63–79.
- Czirak, Adam: Partizipation der Blicke. Szenerien des Sehens und Gesehenwerdens in Theater und Performance. Bielefeld 2012.
- Daggett, Chelsea: «If You Can't Love Yourself, How in the Hell Are You Gonna Love Somebody Else?». Drag TV and Self-Love Discourse. In: Niall Brennan, David Gudelunas (Hg.): RuPaul's Drag Race and the Shifting Visibility of Drag Culture. New York 2017, S. 271–285.
- Dalzell, Tom; Victor, Terry (Hg.): The New Partridge Dictionary of Slang and Unconventional English. Second Edition. London, New York 2013.
- Dammann, Martin: Soldier Studies: Cross-Dressing in der Wehrmacht. Berlin 2018.
- Danielczyk, Sandra: Diseusen in der Weimarer Republik. Imagekonstruktionen im Kabarett am Beispiel von Margo Lion und Blandine Ebinger. Bielefeld 2017.
- Dean, Jasmin: People of Colo(u)r. In: Susan Arndt, Nadja Ofuatey-Alazard (Hg.): Wie Rassismus aus Wörtern spricht. (K)Erben des Kolonialismus im Wissensarchiv deutsche Sprache. Ein kritisches Nachschlagewerk. Münster 2011, S. 597.
- Degele, Nina: Gender/Queer Studies. Eine Einführung. Paderborn 2008.
- Degeling, Jasmin; Horn, Sarah: «Queer» aufs Spiel gesetzt. Über *Beißreflexe*, queere Bewegungsgeschichte und gegenwärtige Affektkulturen. In: onlinejournal kultur&geschlecht, 21/2018, <https://kulturundgeschlecht.blogs.ruhr-uni-bochum.de>, 25. 2. 2021.
- Del Favero, Dennis; Thurow, Susanne; Wake, Caroline: Dialogical Aesthetics. Reconfiguration Theatrical Spaces through Digital Technology. In: Kathrin Dreckmann, Maren Butte, Elfi Vomberg (Hg.): Technologien des Performativen. Das Theater und seine Techniken. Bielefeld 2020, S. 357–365.
- Delessert, Thierry: Sortons du ghetto. Histoire politique des homosexualités en Suisse. 1950–1990. Zürich, Genf 2021.
- Delessert, Thierry; Voegtli, Michaël: Homosexualités masculines en Suisse: de l'invisibilité aux mobilisations. Lausanne 2012.
- Diekmann, Stefanie: Kein Theater für Genf. Rousseaus «Brief an d'Alembert». In: dies., Christopher Wild, Gabriele Brandstetter (Hg.): Theaterfeindlichkeit. München 2012, S. 31–40.
- Diewald, Gabriele; Steinhauer, Anja: Richtig gendern: Wie Sie angemessen und verständlich schreiben. Berlin 2017.
- Dixon, Steve: Digital Performance. A History of New Media in Theatre, Dance, Performance Art, and Installation. Cambridge, London 2007.
- Docter, Richard F.: Transvestites and Transsexuals: Toward a Theory of Cross-Gender Behaviour. New York 1988.
- Dodillet, Susanne: Prostitutionspolitik in Deutschland und Schweden. Zum ideologischen Hintergrund von Sexarbeit und Sexkaufverbot. In: Sabine Grenz, Martin Lücke (Hg.):

- Verhandlungen im Zwielficht. Momente der Prostitution in Geschichte und Gegenwart. Bielefeld 2006, S. 95–112.
- Dohn, Irma; Müller, Harald (Hg.): Chancen der Internationalität. Zur Theaterarbeit von Manfred Beilharz. Berlin 2014.
- Dolata, Ulrich; Scharpe, Jan-Felix: Zwischen Individuum und Organisation. Neue kollektive Akteure und Handlungskonstellationen im Internet. Stuttgart 2013, www.sowi.uni-stuttgart.de/dokumente/forschung/soi/soi_2013_2_Dolata_Schrape_Zwischen_Individuum_und_Organisation.pdf, 4. 9. 2020.
- Dowling, John: Radical Media: Rebellious Communication and Social Movements. Thousand Oaks 2001.
- Downing, Gary: Youth Online: Non-heterosexual Young People's Use of the Internet to Negotiate their Identities, Support Networks and Sociosexual Relations. In: Gavin Brown, Kath Browne (Hg.): The Routledge Research Companion to Geographies of Sex and Sexualities. London, New York 2016, S. 369–377.
- Drexel, Allen: Before Paris Burned. Race, Class and Male Homosexuality on the Chicago South Side, 1935–1960. In: Brett Beemyn (Hg.): Creating a Place for Ourselves: Lesbian, Gay, and Bisexual Community Histories. New York 1997, S. 119–144.
- Duggan, Lisa: The Twilight of Equality? Neoliberalism, Cultural Politics, and the Attack on Democracy. Boston 2004.
- Eagleton, Terry: Einführung in die Literaturtheorie. Stuttgart, Weimar 2012.
- Eder, Franz Xaver: Kultur der Begierde: Eine Geschichte der Sexualität. München 2002.
- Elfers, Achim (Hg.): Der Anglizismen-Index 2020. Deutsch statt Denglisch. Verein Deutsche Sprache. Dortmund, Bern, Wien 2020.
- Elia-Borer, Nadja et al.: Einleitung. In: dies. (Hg.): Heterotopien. Perspektiven der intermediären Ästhetik. Bielefeld 2013, S. 15–35.
- Emde, Ruth B.: Schauspielerinnen im Europa des 18. Jahrhunderts. Ihr Leben, ihre Schriften und ihr Publikum. Amsterdam, Atlanta 1997.
- Engel, Antke: Aneignung/Umarbeitung/VerUneindeutigung. In: Bildpunkt. Zeitschrift der IG Bildende Kunst, 2/2007, S. 4–7, www.linksnet.de/artikel/20599, 27. 5. 2021.
- Engel, Antke: Entschiedene Interventionen in der Unentscheidbarkeit. Von queerer Identitätskritik zur VerUneindeutigung als Methode. In: Cilia Harders, Heike Kahlert, Delia Schindler (Hg.): Forschungsfeld Politik. Wiesbaden 2005, S. 261–284.
- Engel, Antke: Wider die Eindeutigkeit. Sexualität und Geschlecht im Fokus queerer Politik der Repräsentation. Frankfurt am Main 2002.
- Engel, Antke: Verqueeres Begehren. In: Sabine Hark (Hg.): Grenzen lesbischer Identitäten. Berlin 1996, S. 73–95.
- Enninger, Werner: Kodewandel in der Kleidung. Sechszwanzig Hypothesenpaare. In: Zeitschrift für Semiotik 5, 1983, S. 23–48.
- Entwistle, Joanne: Globale Ströme, lokale Begegnungen: Verräumlichung von implizitem ästhetischem Wissen in der High Fashion. In: Gertrud Lehnert, Alicia Kühl, Katja Weise (Hg.): Modetheorie. Klassische Texte aus vier Jahrhunderten. Bielefeld 2014, S. 182–193.

- Falck, Uta: Bar, Bordell oder Bordstein? Arbeitsplätze in der Sexindustrie. In: Elisabeth von Dücker (Hg.): Sexarbeit. Prostitution – Lebenswelten und Mythen. Bremen 2005, S. 32–37.
- Farrier, Stephen: International Influences and Drag: Just a Case of Tucking or Binding? In: Theatre, Dance and Performance Training, 8-2/2017, S. 171–187.
- Farrier, Stephen: It's about Time: Queer Utopias and Theater Performance. In: Angela Jones (Hg.): A Critical Inquiry into Queer Utopias. New York 2013, S. 47–68.
- Federici, Silvia: Caliban und die Hexe. Frauen, der Körper und die ursprüngliche Akkumulation. Wien 2012.
- Fedorko, Boglarka; Berredo, Lukas: The Vicious Circle of Violence: Trans and Gender-Diverse People, Migration and Sex Work. In: TvT Publication Series, 16/2017, <https://transrespect.org/wp-content/uploads/2018/01/TvT-PS-Vol16-2017.pdf>, 10. 8. 2020.
- Ferris, Lesley: Crossing the Stage: Controversies on Cross-Dressing. London 1993.
- fink (Nom de Plume): Selbstbildnis im Fummel (unvollendet). In: Patsy l'Amour laLove (Hg.): Selbsthass & Emanzipation. Das Andere in der heterosexuellen Normalität. Berlin 2017, S. 108–118.
- Fischer-Lichte, Erika (Hg.): Theatralität als Modell in den Kulturwissenschaften. Tübingen, Basel 2004a.
- Fischer-Lichte, Erika: Ästhetik des Performativen. Frankfurt am Main 2004b.
- Fischer-Lichte, Erika: Die Zeichensprache des Theaters. Zum Problem theatralischer Bedeutungsgenerierung. In: Renate Möhrmann (Hg.): Theaterwissenschaft heute. Eine Einführung. Berlin 1990, S. 233–259.
- Fleischhack, Julia: Der «Hass» der vielen Formen. In: Kai Kaspar, Lars Gräßer, Aychia Riffi (Hg.): Online Hate Speech. Perspektiven auf eine neue Form des Hasses (Schriftenreihe zur digitalen Gesellschaft NRW, Bd. 4). Düsseldorf, München 2017, S. 23–28.
- Flemming, Jens: «Neue Frau?». Bilder, Projektionen, Realitäten. In: Werner Faulstich (Hg.): Die Kultur der 20er Jahre (Kulturgeschichte des 20. Jahrhunderts). Paderborn 2008, S. 55–70.
- Foka, Anna; Liliequist, Jonas (Hg.): Laughter, Humor, and the (Un)making of Gender. Historical and Cultural Perspectives. New York 2015.
- Foucault, Michel: Archäologie des Wissens. Frankfurt am Main 2015.
- Foucault, Michel: Andere Räume. In: Karlheinz Barck (Hg.): Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik. Leipzig 1992, S. 34–46.
- Foucault, Michel: Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit. Erster Band. Frankfurt am Main 1983.
- Freeman, Cordelia: Filming Female Desire: Queering the Gaze of Pop Music Videos. In: Cultural Studies, 34-6/2020, S. 1007–1032.
- Freeman, Elizabeth: Time Binds. Queer Temporalities, Queer Histories. Durham 2010.
- Freund-Widder, Michaela; Leopold, Beate: Prostitution. Annäherung an ein vielschichtiges Thema. In: Elisabeth von Dücker (Hg.): Sexarbeit. Prostitution – Lebenswelten und Mythen. Bremen 2005, S. 15–16.
- Füllner, Niklas: «You can upload yourself in a cloud». Wie «half past selber schuld» mit analogen Mitteln die Vision einer hochtechnisierten Zukunft hinterfragen. In: Kathrin

- Dreckmann, Maren Butte, Elfi Vomberg (Hg.): *Technologien des Performativen. Das Theater und seine Techniken*. Bielefeld 2020, S. 367–372.
- Funk, Julia: Drag. In: Renate Kroll (Hg.): *Metzler Lexikon Gender Studies. Geschlechterforschung. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. Stuttgart, Weimar 2002a, S. 73–74.
- Funk, Julia: Transgender people. In: Renate Kroll (Hg.): *Metzler Lexikon Gender Studies. Geschlechterforschung. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. Stuttgart, Weimar 2002b, S. 391.
- Ganga, Deianira; Scott, Sam: Cultural «Insiders» and the Issue of Positionality in Qualitative Migration Research: Moving «Across» and Moving «Along» Researcher-Participant Divides. In: *Qualitative Migration Research in Contemporary Europe*, 3-7/2006, www.qualitative-research.net/index.php/fqs/article/view/134/290, 24. 1. 2021.
- Garber, Marjorie: *Verhüllte Interessen. Transvestismus und kulturelle Angst*. Übersetzt von H. Jochen Bußmann. Frankfurt am Main 1993.
- Garde, Jonah: (Un-)timely Bodies. Trans* zwischen Chrononormativität und widerständigen Zeitlichkeiten (noch nicht erschienen), www.izfg.unibe.ch/forschung/postkolonialismus/untimely_bodies/index_ger.html, 20. 10. 2021.
- Gebauer, Gunter: Habitus. In: Robert Gugutzer, Gabriele Klein, Michael Meuser (Hg.): *Handbuch Körpersoziologie. Bd. 2: Forschungsfelder und methodische Zugänge*. Wiesbaden 2017, S. 27–32.
- Gisler, Priska; Kandathil, Maria-Theresia: Die Kunstfigur als interferierendes Identitätskonstrukt zwischen Kunst und Wissenschaft. In: Doris Ingrisch, Marion Mangelsdorf, Gert Dressel (Hg.): *Wissenskulturen im Dialog*. Bielefeld 2017, S. 131–145.
- Glesner, Julia: Theater in der Ambivalenz zum Technischen – Anthropologische Dimensionen von Internet Performances. In: Henri Schoenmakers et al. (Hg.): *Theater und Medien / Theatre and the Media. Grundlagen – Analysen – Perspektiven. Eine Bestandsaufnahme*. Bielefeld 2008, S. 479–490.
- Glesner, Julia: *Theater und Internet. Zum Verhältnis von Kultur und Technologie im Übergang zum 21. Jahrhundert*. Bielefeld 2005.
- Golombisky, Kim: An Introduction to Some Big Ideas For Critical Feminist Advertising Studies. In: dies. (Hg.): *Feminist Perspectives on Advertising. What's the Big Idea?* Lanham etc. 2019, S. 3–34.
- Gordon, Mel: *Voluptuous Panic. The Erotic World of Weimar Berlin*. Port Townsend 2006.
- Gorman-Murray, Andrew; Nash, Catherine J.: LGBT Communities, Identities and the Politics of Mobility: Moving from Visibility to Recognition in Contemporary Urban Landscapes. In: Gavin Brown, Kath Browne (Hg.): *The Routledge Research Companion to Geographies of Sex and Sexualities*. London, New York 2016, S. 247–253.
- Green, Richard: *«The Sissyboy Syndrome» and the Development of Homosexuality*. New Haven 1987.
- Grenz, Sabine: *(Un)heimliche Lust. Über den Konsum sexueller Dienstleistungen*. Wiesbaden 2007.
- Grenz, Sabine; Lücke, Martin: Momente der Prostitution. Eine Einführung. In: dies. (Hg.): *Verhandlungen im Zwielficht. Momente der Prostitution in Geschichte und Gegenwart*. Bielefeld 2006, S. 9–22.

- Grundmeier, Anne-Marie; Krauß, Jutta: Phänomen Voguing. Betrachtungen zum Konzept Körper, Kostüm und Choreographie. In: *Textility*, 2/2018, S. 99–113.
- Gudelunas, David: Digital Extensions, Experimental Extensions and Hair Extensions: RuPaul's Drag Race and the New Media Environment. In: Niall Brennan, David Gudelunas (Hg.): *RuPaul's Drag Race and the Shifting Visibility of Drag Culture*. New York 2017, S. 231–243.
- Gumperz, John: *Sprache, lokale Kultur und soziale Identität. Theoretische Beiträge und Fallstudien*. Düsseldorf 1975.
- Haas, Volker: *Babylonischer Liebesgarten. Erotik und Sexualität im alten Orient*. München 1999.
- Hadley, Bree: *Theatre, Social Media, and Meaning Making*. London 2017.
- Hahn, Hans Peter: Antinomien kultureller Aneignungen: Einführung. In: *Zeitschrift für Ethnologie*, 136-1/2011, S. 11–26.
- Hahn, Kornelia: Prostitution. In: Renate Kroll (Hg.): *Metzler Lexikon Gender Studies. Geschlechterforschung. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. Stuttgart, Weimar 2002, S. 321–322.
- Halberstam, Jack: Low-Theory und Gaga-Feminismus. In: Josch Hoenes, Barbara Paul (Hg.): *Un/Verblümt. Queere Politiken in Ästhetik und Theorie*. Berlin 2014, S. 206–219.
- Halberstam, J. Jack: *Gaga Feminism. Sex, Gender, and the End of Normal*. Boston 2012.
- Halberstam, Jack: *The Queer Art of Failure*. Durham, London 2011.
- Halberstam, Jack: *In a Queer Time and Place: Transgender Bodies, Subcultural Lives*. New York 2005.
- Halberstam, Jack: *Female Masculinity*. Durham 1998.
- Hall, Stuart: Wann gab es «das Postkoloniale»? Denken an der Grenze. In: Sebastian Conrad, Shalini Randeria, Regina Röhmschild (Hg.): *Jenseits des Eurozentrismus. Postkoloniale Perspektiven in den Geschichts- und Kulturwissenschaften*. Frankfurt am Main 2013, S. 197–223.
- Haritaworn, Jin: *Queer Lovers and Hateful Others: Regenerating Violent Times and Places*. London 2015.
- Haritaworn, Jinhana: Am Anfang war Audre Lorde. Weißsein und Machtvermeidung in der queeren Ursprungsgeschichte. In: *feminina politica*, 14-1/2005, S. 23–36.
- Harris, Daniel: *The Rise And Fall Of Gay Culture*. New York 1999.
- Harris, Daniel: The Aesthetic of Drag. In: *Salmagundi*, 108/1995, S. 62–74.
- Harrison, Anthony K.: Claiming Hip Hop. Race and Ethics of Underground Hip Hop Participation. In: ders. (Hg.): *Hip Hop Underground. The Integrity and Ethics of Racial Identification*. Philadelphia 2009, S. 83–119.
- Hartmann, Arthur; Lampe, Klaus von: The German Underworld and the *Ringvereine* from the 1890s to the 1950s. In: *Global Crime: Organised Crime in History*, 9/2008, S. 108–135, www.tandfonline.com/toc/fglc20/current, 10. 8. 2021.
- Hartmann, Elke: «Hetären für die Lust?». Zum Hetärenwesen im klassischen Athen. In: Sabine Grenz, Martin Lücke (Hg.): *Verhandlungen im Zwielficht. Momente der Prostitution in Geschichte und Gegenwart*. Bielefeld 2006, S. 43–61.

- Hässler, Tabea; Eisner, Léila: Swiss LGBTIQ+ Panel – 2020 Summary Report. Zürich 2020, <https://doi.org/10.5167/uzh-197003>, 1. 5. 2021.
- Hecker, Kristine: Die Frauen in den frühen Commedia dell'Arte-Truppen. In: Renate Möhrmann (Hg.): Die Schauspielerin. Zur Kulturgeschichte der weiblichen Bühnenkunst. Frankfurt am Main, Leipzig 2000, S. 33–67.
- Heeg, Günther: Das Phantasma der natürlichen Gestalt. Körper, Sprache und Bild im Theater des 18. Jahrhunderts. Frankfurt am Main 2000.
- Helleis, Anna: Faszination Schauspielerin. Von der Antike bis Hollywood. Wien 2006.
- Heller, Meredith: RuPaul Realness: The Neoliberal Resignification of Ballroom Discourse. In: *Social Semiotics*, 30-1/2018, S. 133–147.
- Hemmie, Dagmar M. H.: Ungeordnete Unzucht. Prostitution im Hanseraum (12.–16. Jahrhundert). Köln 2007.
- Henze, Patrick: Schwule Emanzipation und ihre Konflikte. Zur westdeutschen Schwulenbewegung der 1970er Jahre. Berlin 2019.
- Herek, Gregory M.: Beyond «Homophobia»: Thinking About Sexual Prejudice and Stigma in the Twenty-first Century. In: *Sexuality Research & Social Policy*, 1/2004, S. 6–24, <https://link.springer.com/article/10.1525/srsp.2004.1.2.6>, 31. 8. 2021.
- Herzer, Manfred: Magnus Hirschfeld und seine Zeit. Berlin 2017.
- Hey-Nguyen, Chris; Bechtold, Klaus; Queerulant_in e. V.: QT*I*BIPoC. In: Landesfachstelle Hessen «Queere Jugendarbeit» (Hg.): Vielfalt verstehen. Eine kleine Einführung in queere Begriffe. Wiesbaden 2019, S. 39.
- Hines, Sally: The Feminist Frontier. On Trans and Feminism. In: Tasha Oren, Andrea Press (Hg.): *The Routledge Handbook of Contemporary Feminism*. New York 2019, S. 94–110.
- Hinz, Melanie: Alltagsexpert*innen im Theater als Kritiker*innen normativer Körperbilder und Geschlechterdiskurse. In: Rosemarie Brucher, Jenny Schrödl (Hg.): *Gender und Kritik*, 1/2021 (Forum Modernes Theater, Bd. 32), S. 53–68.
- Hinz, Melanie: Das Theater der Prostitution. Über die Ökonomie des Begehrens im Theater um 1900 und der Gegenwart. Bielefeld 2014.
- Hitzler, Roland; Bucher, Thomas; Niederbacher, Arne: *Leben in Szenen. Formen jugendlicher Vergemeinschaftung heute*. Opladen 2001.
- Hochholdinger-Reiterer, Beate: *Kostümierung der Geschlechter. Schauspielkunst als Erfindung der Aufklärung*. Göttingen 2014a.
- Hochholdinger-Reiterer, Beate: Weibliche Hamlets. In: Peter W. Marx (Hg.): *Hamlet-Handbuch*. Stuttgart, Weimar 2014b, S. 142–148.
- Hoffmann, Hans-Joachim: *Kleidersprache. Eine Psychologie der Illusionen in Kleidung, Mode und Maskerade*. Mit Fotos von Anno Wilms. Frankfurt am Main 1985.
- Hollander, Anne: Anzug und Eros. Eine Geschichte der modernen Kleidung. In: Gertrud Lehner, Alicia Kühl, Katja Weise (Hg.): *Modetheorie. Klassische Texte aus vier Jahrhunderten*. Bielefeld 2014, S. 142–149.
- Holzer, Jacqueline; Stocker, Christa: Soziolinguistik. In: Angelika Linke, Markus Nussbaumer, Paul R. Portmann (Hg.): *Studienbuch Linguistik*. Tübingen 2004, S. 335–371.

- Hooffacker, Gabriele; Kenntemich, Wolfgang; Kulisch, Uwe (Hg.): Die neue Öffentlichkeit. Wie Bots, Bürger und Big Data den Journalismus verändern. Wiesbaden 2018.
- Hopkins, Steven J.: «Let the Drag Race Begin». The Rewards of Becoming a Queen. In: *Journal of Homosexuality*, 46.3-4/2004, S. 135–149.
- Hornscheidt, Lann: Sprache/Semiotik: «Das habe ich doch nur so gesagt ...» oder alles nur Worte. In: Christina von Braun, Inge Stephan (Hg.): *Gender@Wissen. Ein Handbuch der Gendertheorien*. Köln, Weimar, Wien 2013, S. 343–364.
- Huschka, Sabine: Zur Disposition eines verschwiegenen Wissens im Tanz oder: Die Kunst der Beziehungsstiftung. In: *Wissen der Künste*, 3/2014, <https://wissenderkuenste.de/texte/filter:autorin/sabine-huschka>, 10. 8. 2020.
- Hutcheon, Linda: *Irony's Edge. The Theory and Politics of Irony*. London, New York 1994.
- Irsigler, Franz; Lassotta, Arnold: *Bettler und Gaukler, Dirnen und Henker. Außenseiter in einer mittelalterlichen Stadt. Köln: 1300–1600. München 1989.*
- Jaayaraman, Saru: *Forked. A New Standard for American Dining*. New York 2016.
- Jacke, Christoph: Subkultur(en). In: Eva Kimminich (Hg.): *KiF – Kulturen im Fokus*. Potsdam 2017, www.uni-potsdam.de/de/romanistik-kimminich/kif/kif-begriffe/kif-subkultur.html, 14. 3. 2020.
- Jacke, Christoph: Mainstreams und Minderheiten im Spannungsfeld von Kontingenz und Kontroverse. Erneute Erläuterungen zum Subkultur-Begriff. In: Birgit Richard, Heinz-Hermann Krüger (Hg.): *inter-cool 3.0. Jugend Bild Medien. Ein Kompendium zur aktuellen Jugendkulturforschung*. München 2010, S. 43–56.
- Jäger, Siegfried: *Kritische Diskursanalyse. Eine Einführung*. Münster 2015.
- Jäger, Margarete; Jäger, Siegfried: *Deutungskämpfe. Theorie und Praxis kritischer Diskursanalyse*. Wiesbaden 2007.
- Jäger, Siegfried: Theoretische und methodische Aspekte einer Kritischen Diskurs- und Dispositivanalyse. In: Reiner Keller et al. (Hg.): *Handbuch Sozialwissenschaftliche Diskursanalyse. Bd. 1: Theorien und Methoden. 2., aktualisierte und erweiterte Auflage*. Wiesbaden 2006, S. 83–114.
- Jellonek, Burkhard; Lautmann, Rüdiger (Hg.): *Nationalsozialistischer Terror gegen Homosexuelle. Verdrängt und Ungesüht. Paderborn etc. 2002.*
- Jensen, Heike: Globalisierung. In: Christina von Braun, Inge Stephan (Hg.): *Gender@Wissen. Ein Handbuch der Gendertheorien*. Köln, Weimar, Wien 2013, S. 247–274.
- Johnson, E. Patrick; Rivera-Servera, Ramón H. (Hg.): *Blacktino Queer Performances*. Durham NC 2016.
- Jung, Ursula: Camp. In: Renate Kroll (Hg.): *Metzler Lexikon Gender Studies. Geschlechterforschung. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. Stuttgart, Weimar 2002, S. 46.
- Kafer, Alison: *Feminist, Queer, Crip*. Bloomington 2013.
- Kalapatapu, Abishkek; Sarkar, Mahasweta: *Cloud Computing: An Overview*. In: Lizeh Wang et al. (Hg.): *Cloud Computing: Methodology, Systems, and Applications*. Boca Raton 2012, S. 3–30.
- Kamper, Dietmar: *Ästhetik der Abwesenheit. Die Entfernung der Körper*. München 1999.
- Kap-herr, Katrin von: *Zeigen und Verbergen. Zum Doppelgestus der digitalen Visual Effects im Hollywood-Kino*. Bielefeld 2018.

- Kaplan, Andreas M.; Haenlein, Michael: Users of the World, Unite! The Challenges and Opportunities of Social Media. In: *Business Horizons*, 53/2010, S. 59–68, www.sciencedirect.com/journal/business-horizons/vol/53/issue/1.
- Kaspar, Heidi: *Erlebnis Stadtpark. Nutzung und Wahrnehmung urbaner Grünräume*. Wiesbaden 2012.
- Kaspar, Kai; Gräber, Lars; Riffi, Aychia (Hg.): *Online Hate Speech. Perspektiven auf eine neue Form des Hasses* (Schriftenreihe zur digitalen Gesellschaft NRW, Bd. 4). Düsseldorf, München 2017.
- Kawamura, Yuniya: Die japanische Revolution in der Pariser Mode. In: Gertrud Lehnert, Alicia Kühl, Katja Weise (Hg.): *Modetheorie. Klassische Texte aus vier Jahrhunderten*. Bielefeld 2014, S. 168–178.
- Keller, Jost: Global Hollywood? Amerikanischer Film und Amerikanisierung des (deutschen) Kinos am Beispiel der Teufelsfilme der Jahrtausendwende. In: Frank Becker, Elke Reinhardt-Becker (Hg.): *Mythos USA. «Amerikanisierung» in Deutschland seit 1900*. Frankfurt am Main, New York 2006, S. 187–204.
- Kempadoo, Kamala: Introduction. Abolitionism, Criminal Justice, and Transnational Feminism: Twenty-first Century Perspectives on Human Trafficking. In: dies. (Hg.): *Trafficking and Prostitution Reconsidered. New Perspectives on Migration, Sex Work, and Human Rights*. New York 2016, S. viii–xxxv.
- Klenk, Florian Cristobal: Kritik an Queer – Queere Kritik. Über die Abwehr der Gender/ Queer Studies und die Reduktion ihrer Komplexität. In: Carsten Bünger, Agnieszka Czejkowska (Hg.): *Political Correctness und pädagogische Kritik* (Jahrbuch für Pädagogik 2018). Frankfurt am Main 2018, S. 101–118.
- Kolb, Eberhard; Schumann, Dirk: *Die Weimarer Republik* (Oldenbourg Grundriss der Geschichte, Bd. 16). München 2013.
- Koppe, Susanne: Sexarbeit zwischen patriarchaler Ausbeutung und emanzipatorischer Subversion. In: Nina Degele: *Gender/Queer Studies. Eine Einführung*. Paderborn 2008, S. 193–207.
- Korda, Natasha: Gender at Work in the Cries of London. In: Mary Ellen Lamb, Karen Bamford (Hg.): *Oral Traditions and Gender in Early Modern Literary Texts*. Aldershot 2008, S. 117–135.
- Kosnick, Kira: Out on the Scene: Queer Migrant Clubbing and Urban Diversity. In: Geoff Stahl (Hg.): *Poor but Sexy: Reflections on Berlin Scenes*. Frankfurt am Main 2014, S. 27–41.
- Kosnick, Kira: Sexualität und Migrationsforschung: Das Unsichtbare, das Oxymoronische und heteronormatives «Othering». In: Helma Lutz, Maria Teresa Herrera Vivar, Linda Supik (Hg.): *Fokus Intersektionalität*. Wiesbaden 2013, S. 145–163.
- Kosnick, Kira: Utopien des Sozialen. Das Nachtleben als Sozialisationsinstanz und Spiegel von Gesellschaft. Vortrag auf der Konferenz *Safer Nightlife Schweiz*, Biel, 19. 9. 2012, www.infodrog.ch/tl_files/templates/InfoDrog/user_upload/tagungen_de/SNS_2012_Vortrag%20Safer%20Nightlife%20Biel.pdf, 30. 7. 2020.

- Kotte, Andreas: Im Cyberspace riecht es nicht nach Parfum. Virtuelle Theaterzukunft. In: Beate Hochholdinger-Reiterer, Beate Schappach (Hg.): *Andreas Kotte. Schau Spiel Lust. Was szenische Vorgänge bewirken*. Zürich 2020a, S. 323–329.
- Kotte, Andreas: Theater als Medium? In: Beate Hochholdinger-Reiterer, Beate Schappach (Hg.): *Andreas Kotte. Schau Spiel Lust. Was szenische Vorgänge bewirken*. Zürich 2020b, S. 361–381.
- Kotte, Andreas: *Theatergeschichte. Eine Einführung*. Köln, Weimar, Wien 2013.
- Kotte, Andreas: *Theaterwissenschaft. Eine Einführung*. Köln, Weimar, Wien 2005.
- Kotthoff, Helga: Gender-Sternchen, Binnen-I oder generisches Maskulinum, ... (Akademische) Textstile der Personenreferenz als Registrierungen? In: *Linguistik online*, 103/2020, S. 105–127, <https://bop.unibe.ch/linguistik-online/issue/view/1086>, 5. 10. 2021.
- Krais, Beate; Gebauer, Gunter. *Habitus*. Bielefeld 2017.
- Kraß, Andreas: Queer Studies – eine Einführung. In: ders. (Hg.): *Queer Denken. Gegen die Ordnung der Sexualität (Queer Studies)*. Frankfurt am Main 2003, S. 7–27.
- Krauß, Jutta: *Voguing on Stage. Kulturelle Übersetzungen, vestimentäre Performances und Gender-Inszenierungen in Theater und Tanz*. Bielefeld 2020.
- Kreuder, Friedemann: Gedächtnis. In: Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch, Matthias Warstat (Hg.): *Metzler Lexikon Theatertheorie*. Stuttgart, Weimar 2014a, S. 121–123.
- Kreuder, Friedemann: Maske/Maskerade. In: Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch, Matthias Warstat (Hg.): *Metzler Lexikon Theatertheorie*. Stuttgart, Weimar 2014b, S. 203–205.
- Kreuder, Friedemann: *Formen des Erinnerns im Theater* Klaus Michael Grübers. Berlin 2002.
- Krug, Marina: Subversion. In: Renate Kroll (Hg.): *Metzler Lexikon Gender Studies. Geschlechterforschung. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. Stuttgart, Weimar 2002, S. 382–383.
- Kunkel, Melanie et al. (Hg.): *Duden. Das Bedeutungswörterbuch*. Berlin 2018.
- Küpper, Heinz: *Wörterbuch der deutschen Umgangssprache*. Stuttgart 1990.
- Kurzenberger, Hajo: Darstellung. In: Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch, Matthias Warstat (Hg.): *Metzler Lexikon Theatertheorie*. Stuttgart, Weimar 2014, S. 57–65.
- Kurzenberger, Hajo; Matzke, Annemarie (Hg.): *TheorieTheaterPraxis*. Berlin 2004.
- Laqueur, Thomas: *Auf den Leib geschrieben. Die Inszenierung der Geschlechter von der Antike bis Freud*. Frankfurt am Main, New York 1992.
- Lareau, Alan: *The Wild Stage. Literary Cabaret of the Weimar Republic*. Columbia 1995.
- Leap, William L.; Boellstorff, Tom: Introduction. In: dies. (Hg.): *Speaking in Queer Tongues. Globalization and Gay Language*. Urbana, Chicago 2004, S. 1–21.
- Leeker, Martina: Theater und Medien. Eine (un-)mögliche Verbindung? Zur Einleitung. In: dies. (Hg.): *Maschinen, Medien, Performances. Theater an der Schnittstelle zu digitalen Welten*. Berlin 2001, S. 10–33.
- Lehmann, Hans-Thies: *Postdramatisches Theater*. Frankfurt am Main 2008.
- Lehnert, Gertrud: Der modische Körper als Raumsulptur. In: dies., Alicia Kühn, Katja Weise (Hg.): *Modetheorie. Klassische Texte aus vier Jahrhunderten*. Bielefeld 2014, S. 151–164.

- Lehnert, Gertrud; Kühl, Alicia; Weise, Katja (Hg.): Einführung. In: dies.: Modetheorie. Klassische Texte aus vier Jahrhunderten. Bielefeld 2014a, S. 11–56.
- Lehnert, Gertrud; Kühl, Alicia; Weise, Katja (Hg.): Einleitung [zu Joanne Entwistle]. In: dies.: Modetheorie. Klassische Texte aus vier Jahrhunderten. Bielefeld 2014b, S. 179–181.
- Link, Jürgen: Über ein Modell synchroner Systeme von Kollektivsymbolen sowie seine Rolle bei der Diskurs-Konstitution. In: ders., Wulf Wülfing (Hg.): Bewegung und Stillstand in Metaphern und Mythen. Fallstudien zum Verhältnis von elementarem Wissen und Literatur im 19. Jahrhundert, Stuttgart 1984.
- Lehnert, Gertrud: Der modische Körper als Raumsulptur. In: Erika Fischer-Lichte (Hg.): Theatralität und die Krisen der Repräsentation. Stuttgart, Weimar 2001, S. 528–549.
- Liberto, Hallie Rose: Prostitution versus Normalizing the Alienability of Sexual Rights: A Response to Scott A. Anderson. In: *Ethics*, 120/2009, S. 138–145, www.jstor.org/stable/10.1086/644624?seq=1#metadata_info_tab_contents, 17. 8. 2021.
- Lonergan, Patrick: *theatre & social media*. London, New York 2015.
- Lorber, Judith: Preface. In: Steven P. Schacht, Lisa Underwood (Hg.): *The Drag Queen Anthology: The Absolutely Fabulous but Flawlessly Customary World of Female Impersonators*. New York, London 2004, S. xv–xvi.
- Lücke, Martin: Männlichkeit in Unordnung. Homosexualität und männliche Prostitution in Kaiserreich und Weimarer Republik. Frankfurt am Main 2008.
- Lücke, Martin: Männliche Prostitution in belletristischen Texten 1900–1933. In: Sabine Grenz, Martin Lücke (Hg.): *Verhandlungen im Zwielficht. Momente der Prostitution in Geschichte und Gegenwart*. Bielefeld 2006, S. 302–318.
- Lutz, Helma; Herrera Vivar, Maria Teresa; Supik, Linda: Fokus Intersektionalität – eine Einleitung. In: dies. (Hg.): *Fokus Intersektionalität*. Wiesbaden 2013, S. 9–30.
- Mackert, Josef; Mundel, Barbara; Goebbels, Heiner: *Heart of the City. Recherchen zum Stadttheater der Zukunft*. Berlin 2011.
- Maihofer, Andrea: Care-Krise und Krise der sozialen Reproduktion des Lebens: Was ist der Stand und wie weiter? Vortrag an der Universität Basel, 15. 4. 2021, <https://genderstudies.philhist.unibas.ch/de/aktuelles/news/details/care-krise-und-krise-der-sozialen-reproduktion-des-lebens>, 23. 10. 2021.
- Maihofer, Andrea: Wandel und Persistenz hegemonialer Männlichkeit und die Grenzen des Konzepts von Caring Masculinities. In: Sylka Scholz, Andreas Heilmann (Hg.): *Caring Masculinities? Männlichkeiten in der Transformation kapitalistischer Wachstumsgesellschaften*. München 2019, S. 63–78.
- Malbon, Ben: *Clubbing. Dancing, Ecstasy and Vitality*. London, New York 1999.
- Mann, Stephen L.: Drag Queen's Use of Language and the Performance of Blurred Gendered and Racial Identities. In: *Journal of Homosexuality*, 58/2011, S. 793–811.
- Marino, Patricia: The Ethics of Sexual Objectification: Autonomy and Consent. In: *Inquiry*, 51/2008, S. 345–364, https://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=1967655, 17. 8. 2021.
- Marx, Konstanze; Weidacher, Georg: *Internetlinguistik. Ein Lehr- und Arbeitsbuch*. Tübingen 2020.

- Marx, Peter W.: Ein theatralisches Zeitalter. Bürgerliche Selbstinszenierungen um 1900. Tübingen 2008.
- McClintok, Anne: *Imperial Leather. Race, Gender and Sexuality in the Colonial Conquest*. New York 1995.
- McDonald, Jan: Die Schauspielerin – ein Beruf, der einer Frau nicht paßt. In: Renate Möhrmann (Hg.): *Die Schauspielerin. Zur Kulturgeschichte der weiblichen Bühnenkunst*. Frankfurt am Main, Leipzig 2000, S. 197–234.
- McIntyre, Joanna; Riggs, Damien W.: North American Universalism in RuPaul's Drag Race: Stereotypes, Linguicism, and the Construction of «Puerto Rican Queens». In: Niall Brennan, David Gudelunas (Hg.): *RuPaul's Drag Race and the Shifting Visibility of Drag Culture*. New York 2017, S. 61–75.
- McNeal, Keith: Behind the Make-Up: Gender Ambivalence and the Double-Bind of Gay Selfhood in Drag Performance. In: *Ethos*, 27-3/1999, S. 344–378.
- Mendes, Kaitlynn: *SlutWalk: Feminism, Activism and Media*. London 2015.
- Mies, Maria; Vandana, Shiva: *Ökofeminismus. Beiträge zur Praxis und Theorie*. Zürich 1995.
- Minning, Heidi: Qwir-English Code-Mixing in Germany: Constructing a Rainbow of Identities. In: William L. Leap, Tom Boellstorff (Hg.): *Speaking in Queer Tongues. Globalization and Gay Language*. Urbana, Chicago 2004, S. 46–69.
- Mish, Frederick C. (Hg.): *Merriam-Webster's Collegiate Dictionary*. Springfield MA 1994.
- Möhrmann, Malte: Die Herren zahlen die Kostüme. Mädchen vom Theater am Rande der Prostitution. In: Renate Möhrmann (Hg.): *Die Schauspielerin. Zur Kulturgeschichte der weiblichen Bühnenkunst*. Frankfurt am Main, Leipzig 2000, S. 292–317.
- Möhrmann, Renate: Einleitung. In: dies. (Hg.): *Die Schauspielerin. Zur Kulturgeschichte der weiblichen Bühnenkunst*. Frankfurt am Main, Leipzig 2000, S. 9–29.
- Mosse, George: *Nationalismus und Sexualität: bürgerliche Moral und sexuelle Normen*. München 1985.
- Motschenbacher, Heiko: Queer Linguistic Apporaches to Discourse. In: *Discourse & Society*, 24-5/2013a, S. 519–535.
- Motschenbacher, Heiko: «Now everybody can wear a skirt»: Linguistic Constructions of Non-Heteronormativity at Eurovision Song Contest Press Conferences. In: *Discourse & Society*, 24-5/2013b, S. 590–614.
- Motschenbacher, Heiko: Queere Linguistik. Theoretische und methodologische Überlegungen zu einer heteronormativitätskritischen Sprachwissenschaft. In: Susanne Günter, Dagmar Hüpper, Constanze Spieß (Hg.): *Genderlinguistik. Sprachliche Konstruktionen von Geschlechtsidentität*. Berlin 2012, S. 87–125.
- Mulvey, Laura: Visuelle Lust und narratives Kino. In: Liliane Weissberg (Hg.): *Weiblichkeit als Maskerade*. Frankfurt am Main 1994, S. 48–65.
- Muñoz, José Esteban: *Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity*. New York 2019.
- Muñoz, José Esteban: *Disidentifications. Queers of Color and the Performance of Politics*. Minneapolis, London 1999.

- Münz, Rudolf: Das Harlekin-Prinzip. In: Gisbert Amm (Hg.): *Theatralität und Theater. Zur Historiographie von Theatralitätsgefügen. Mit einem einführenden Beitrag von Gerda Baumbach.* Berlin 1998.
- Nash, Catherine J.; Gorman-Murray, Andrew: Digital Technologies and Sexualities in Urban Space. In: Gavin Brown, Kath Browne (Hg.): *The Routledge Research Companion to Geographies of Sex and Sexualities.* London, New York 2016, S. 399–405.
- Neumann, Gerhard: Roland Barthes' Theorie des Deiktischen. In: Dieter Mersch (Hg.): *Die Medien der Künste. Beiträge zur Theorie des Darstellens.* München 2003, S. 53–74.
- Nghi Ha, Kien: People of Color – Koloniale Ambivalenzen und historische Kämpfe. In: dies., Nicola Lauré al-Samarai, Sheila Mysoreka (Hg.): *Re/Visionen. Postkoloniale Perspektiven von People of Color auf Rassismus, Kulturpolitik und Widerstand in Deutschland.* Münster 2007, S. 31–40.
- Nixon, Stephanie A.: The Coin Model of Privilege and Critical Allyship: Implications of Health. In: *BMC Public Health*, 19/2019, <https://bmcpublichealth.biomedcentral.com/articles/10.1186/s12889-019-7884-9>, 17. 6. 2021.
- Nolte, Paul: 1900. Das Ende des 19. und der Beginn des 20. Jahrhunderts in sozialgeschichtlicher Perspektive. In: *Geschichte und Wissenschaft im Unterricht*, 47/2006, S. 281–300.
- Nuttbrock, Larry: *Transgender Sex Work and Society. Why Are So Many Transwomen in The Sex Trade, and Why Are So Many of Them Ethnic Minorities?* New York 2018.
- Oliver, Michael: *The Politics of Disablement.* London 1990.
- Onat, Rena: Strategien des Widerstands, des Empowerments und des Überlebens in den Werken queerer Künstler_innen of Color im deutschen Kontext (noch nicht erschienen), <https://uol.de/hlk-queer/mitwirkende/kollegiat-innen/rena-onat>, 7. 9. 2020.
- Oostrik, Sven: *Doing Drag: From Subordinate Queers to Fabulous Queens. Drag as an Empowerment Strategy for Gay Men.* Utrecht 2014, <http://dspace.library.uu.nl/handle/1874/299329>, 21. 10. 2021.
- Page, Norman: *Auden and Isherwood. The Berlin Years.* Basingstoke 2000.
- Paul, Arno: Theaterwissenschaft als Lehre vom theatralischen Handeln. In: Helmar Klier (Hg.): *Theaterwissenschaft im deutschsprachigen Raum.* Darmstadt 1981, S. 208–237.
- Pêcheux, Michel: *Language, Semantics and Ideology.* New York 1982.
- Pendelton, Eva: Love for Sale: Queering Heterosexuality. In: Jill Nagle (Hg.): *Whores and Other Feminists.* New York, London 2010, S. 73–82.
- Pfister, Manfred; Broich, Ulrich: *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien.* Tübingen 1985.
- Phelan, Peggy: *Unmarked: The Politics of Performance.* New York 1993.
- Polanyi, Michel: *Implizites Wissen.* Frankfurt am Main 1985.
- Portmann, Alexandra: Festivals and Institutional Changes: Perspectives on International Theatre Production (noch nicht erschienen), <https://p3.snf.ch/project-186055>, 21. 10. 2021.
- Portmann, Alexandra: International Festivals, the Practice of Coproduction, and the Challenges for Documentation in a Digital Age. In: Ric Knowles (Hg.): *The Cambridge Companion to International Theatre Festivals.* Cambridge 2020, S. 36–53.
- Portmann, Alexandra: «The time is out of joint». Shakespeares Hamlet in den Ländern des ehemaligen Jugoslawien (Materialien des ITW Bern, Bd. 15), Zürich 2016.

- Preciado, Paul Beatriz: *Testo Junkie. Sex, Drogen und Biopolitik in der Ära der Pharmapornographie*. Berlin 2016.
- Primavesi, Patrick: *Zeit*. In: Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch, Matthias Warstat (Hg.): *Metzler Lexikon Theatertheorie*. Stuttgart, Weimar 2014, S. 424–426.
- Prinz, Kirsten: *Sexuelle Orientierung*. In: Renate Kroll (Hg.): *Metzler Lexikon Gender Studies. Geschlechterforschung. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. Stuttgart, Weimar 2002, S. 361–362.
- Prinzig, Marlis: *Shitstorms. Nur Wutstürme oder begründete demokratische Prozesse?* In: Heinz Bonfadelli et al. (Hg.): *Demokratisierung durch Social Media. Mediensymposium 2012*. Wiesbaden 2015, S. 153–176.
- Puar, Jasbir: *Terrorist Assemblages. Homonationalism in Queer Times*. Durham 2017.
- Puff, Helmut: *Sodomy in Reformation Germany and Switzerland, 1400–1600*. Chicago, London 2003.
- Pullen, Kirsten: *Actresses and Whores: On Stage and in Society*. New York 2005.
- Puschmann, Claudia: *Fahrende Frauenzimmer. Zur Geschichte der Frauen an deutschen Wanderbühnen (1670–1760)*. Herbolzheim 2000.
- Queen, Carol: *Sex Radical Politics, Sex-Positive Feminist Thought, and Whore Stigma*. In: Jill Nagle (Hg.): *Whores and Other Feminists*. New York, London 2010, S. 125–135.
- Quinn, Eithne: «Who's The Mack?»: *The Performativity and Politics of the Pimp Figure in Gangsta Rap*. In: *Journal of American Studies*, 34/2000, S. 115–136.
- Räthzel, Nora: *Rassismustheorien: Geschlechterverhältnisse und Feminismus*. In: Ruth Becker, Beate Kortendiek (Hg.): *Handbuch Frauen- und Geschlechterforschung. Theorie, Methoden, Empirie*. Wiesbaden 2004, S. 248–256.
- Rauchut, Katharina: *Wie queer ist Queer? Sprachphilosophische Reflexionen zur deutschsprachigen akademischen «Queer»-Debatte*. Königstein im Taunus 2008.
- Rebellato, Dan: *Theatre & Globalization*. Basingstoke 2009.
- Reckwitz, Andreas: *Subjektivierung*. In: Robert Gugutzer, Gabriele Klein, Michael Meuser (Hg.): *Handbuch der Körpersoziologie*. Bd. 1. Wiesbaden 2017, S. 125–130.
- Rector, John M.: *The Objectification Spectrum. Understanding and Transcending Our Diminishment and Dehumanization of Others*. New York 2014.
- Redecker, Eva von: *Gender Parody*. In: Bettina Papenburg (Hg.): *Macmillan Interdisciplinary Handbook Gender: Laughter*. New York 2017, S. 279–292.
- Richards, Jeffrey: *The Golden Age of Pantomime. Slapstick, Spectacle and Subversion in Victorian England*. London, New York 2015.
- Richardson, Diane; Seidman, Steven: *Introduction. Identity and Community*. In: dies. (Hg.): *Handbook of Lesbian and Gay Studies*. London, Thousand Oaks, New Dehli 2002, S. 1–14, http://sk.sagepub.com/reference/hdbk_lgs/n1.xml, 3. 9. 2020.
- Richardson, William Jamal: *Understanding Eurocentrism as a Structural Problem of Undone Science*. In: Gurminder K. Bhambra, Dalia Gebrial, Kerem Nişancıoğlu (Hg.): *Decolonising the University*. London 2018, S. 231–247.
- Rief, Silvia: *Club Cultures. Boundaries, Identities and Otherness*. London, New York 2009.
- Ringdal, Nils Johan: *Love for Sale. A World History of Prostitution*. New York 2004.

- Rinnert, Andrea: Transsexualität/Transvestismus. In: Renate Kroll (Hg.): Metzler Lexikon Gender Studies. Geschlechterforschung. Ansätze – Personen – Grundbegriffe. Stuttgart, Weimar 2002, S. 391–392.
- Robinson, Amy: It Takes One to Know One: Passing and Communities of Common Interest. In: *Critical Inquiry*, 20-4/1994, S. 715–736.
- Roselt, Jens: Charakter. In: Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch, Matthias Warstat (Hg.): Metzler Lexikon Theatertheorie. Stuttgart, Weimar 2014a, S. 48–50.
- Roselt, Jens: Figur. In: Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch, Matthias Warstat (Hg.): Metzler Lexikon Theatertheorie. Stuttgart, Weimar 2014b, S. 107–111.
- Roselt, Jens: Raum. In: Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch, Matthias Warstat (Hg.): Metzler Lexikon Theatertheorie. Stuttgart, Weimar 2014c, S. 279–287.
- Roselt, Jens: Schauspieltheorie. In: Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch, Matthias Warstat (Hg.): Metzler Lexikon Theatertheorie. Stuttgart, Weimar 2014d, S. 309–318.
- Rosol, Nadine; Ziemann, Benjamin (Hg.): Das Handbuch der Weimarer Republik. Darmstadt 2021.
- Rubin, Gayle: *Deviations. A Gayle Rubin Reader*. Durham, London 2011.
- Rubin, Gayle: Sex denken: Anmerkungen zu einer radikalen Theorie der sexuellen Politik [1984]. In: Andreas Kraß (Hg.): *Queer Denken. Gegen die Ordnung der Sexualität (Queer Studies)*. Frankfurt am Main 2003, S. 31–79.
- Ruez, Derek: «I never felt targeted as an Asian ... until I went to a gay pub»: Sexual Racism and the Aesthetic Geographies of the Bad Encounter. In: *Environment and Planning A*, 4/2017, S. 893–910.
- Rufli, Corinne: «Es gab mich nicht». Handlungsspielräume frauenliebender Frauen von der Nachkriegszeit bis zur Lesbenbewegung der 1970er-Jahre in der Schweiz (noch nicht erschienen), www.izfg.unibe.ch/forschung/emanzipatorische_bewegungen/unerzaehlte_schweizer_frauengeschichten/index_ger.html, 21. 10. 2021.
- Rufli, Corinne: *Seit dieser Nacht war ich wie verzaubert. Frauenliebende Frauen über siebzig erzählen*. Baden 2015.
- Runte, Anette: *Über die Grenze. Zur Kulturpoetik der Geschlechter in Literatur und Kunst*. Bielefeld 2006.
- Şahin, Reyhan: *Die Bedeutung des muslimischen Kopftuchs. Eine kleidungssemiotische Untersuchung Kopftuch tragender Musliminnen in der Bundesrepublik Deutschland*. Berlin 2012.
- Sandbothe, Mike: *Theatrale Aspekte des Internets. Prolegomena zu einer zeichentheoretischen Analyse theatraler Textualität*. In: Herbert Willems (Hg.): *Theatralisierung der Gesellschaft*. Bd. 2: *Medientheatralität und Medientheatralisierung*. Wiesbaden 2009, S. 351–361.
- Sauter, Willmar: Interaktion. In: Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch, Matthias Warstat (Hg.): Metzler Lexikon Theatertheorie. Stuttgart, Weimar 2014, S. 160–162.
- Schacter, Daniel L.: *Wir sind Erinnerung. Gedächtnis und Persönlichkeit*. Reinbek bei Hamburg 1999.
- Schanze, Helmut: *Handbuch der Mediengeschichte*. Stuttgart 2001.

- Schappach, Beate: Aids in Literatur, Theater und Film. Zur kulturellen Dramaturgie eines Störfalls (Materialien des ITW Bern, Bd. 12), Zürich 2012.
- Schellow, Constanze: Diskurs-Choreographien. Zur Produktivität des «Nicht» für die zeitgenössische Tanzwissenschaft. München 2016.
- Schiel, Lea-Sophie: Sex als Performance. Theaterwissenschaftliche Perspektiven auf die Inszenierung des Obszönen. Bielefeld 2020.
- Schilt, Kirsten: Passing. In: Jodie O'Brien (Hg.): *Encyclopedia of Gender and Society*. Thousand Oaks etc. 2009, S. 627.
- Schirmer, Uta: Geschlecht anders gestalten. Drag Kining, geschlechtliche Selbstverhältnisse und Wirklichkeiten. Bielefeld 2010.
- Schirmer, Uta: Wollt ihr alle Männer sein? Drag Kining, geschlechtliche Verortungen und Strategien der «disidentification». In: *Freiburger GeschlechterStudien*, 21/2007, S. 191–206.
- Schmid, Lea; Diamond, Darla; Pflaster, Petra: Lookismus. Normierte Körper. Diskriminierende Mechanismen. (Self-)Empowerment. Münster 2017.
- Schmidt, Siegfried J. (Hg.): Gedächtnis. Probleme und Perspektiven der interdisziplinären Gedächtnisforschung. Frankfurt am Main 1996.
- Schöblier, Franziska; Haunschild, Axel: Genderspezifische Arbeitsbedingungen am deutschen Repertoiretheater. Eine empirische Studie. In: Gaby Pailer, Franziska Schöblier (Hg.): *GeschlechterSpielRäume. Dramatik, Theater, Performance und Gender*. Amsterdam, New York 2011, S. 255–279.
- Schouten, Sabine: Theatrale Atmosphären. In: Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch, Matthias Warstat (Hg.): *Metzler Lexikon Theatertheorie*. Stuttgart, Weimar 2014, S. 13–15.
- Schouten, Sabine: Der Begriff der Atmosphäre als Instrument der theaterästhetischen Analyse. In: Hajo Kurzenberger, Annemarie Matzke (Hg.): *TheorieTheaterPraxis*. Berlin 2004, S. 56–65.
- Schrader, Kathrin: Die dreifach «Anderen». Betrachtungen zur Wahrnehmung von Beschaffungsprostitution im Kontext ethnischer Konstruktionen. In: Sabine Grenz, Martin Lücke (Hg.): *Verhandlungen im Zwielficht. Momente der Prostitution in Geschichte und Gegenwart*. Bielefeld 2006, S. 159–176.
- Schrape, Jan-Felix: Social Media, Massenmedien und Öffentlichkeit – Eine soziologische Einordnung. In: Heinz Bonfadelli et al. (Hg.): *Demokratisierung durch Social Media. Mediensymposium 2012*. Wiesbaden 2015, S. 199–212.
- Schreiber, Daniel: Travestie. In: Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch, Matthias Warstat (Hg.): *Metzler Lexikon Theatertheorie*. Stuttgart, Weimar 2014, S. 397–399.
- Schreiber, Marcus: Perspektivische Setzungen von Wirklichkeit mittels Memes: Strategien der Verwendung von Bild-Sprache-Gefügen in der politischen Kommunikation. In: Lars Bülow, Michael Johann (Hg.): *Politische Internet-Memes – Theoretische Herausforderungen und empirische Befunde*. Berlin 2019, S. 143–165.
- Schrödl, Jenny; Dreyse, Miriam; Thomas, Tanja: Einleitung. Hybride Gestalten, kollektive Aneignungen, queere Strategien. Aktuelle Tendenzen in der feministischen Kunst der Gegenwart. In: *Feministische Studien*, 38-2/2020, S. 187–200.
- Schrödl, Jenny: Queer Theory und Theaterwissenschaft. In: *Rundbrief für Wissenschaftende*,

- 2/2015, S. 16–19, www.academia.edu/35796610/Queer_Theory_und_Theaterwissenschaft, 21. 10. 2021.
- Schrödl, Jenny: Theoriebezüge und -diskurse in der Queer Performance. Fünf Gespräche mit Berliner Performer_innen. In: Astrid Hackel, Mascha Vollhardt (Hg.): *Theorie und Theater. Zum Verhältnis von wissenschaftlichem Diskurs und theatraler Praxis*. Wiesbaden 2014a, S. 101–120.
- Schrödl, Jenny: Travestie ≠ Drag. Geschlechterwechsel in der Hoch- und Subkultur. Vortrag bei *Queer Up! – Queers on Rage. Gegen Sätze*, Maxim Gorki Theater, Berlin, 12. 6. 2014b, www.academia.edu/7936902/Travestie_Drag_Geschlechterwechsel_in_der_Hoch_und_Subkultur, 25. 4. 2021.
- Schrödl, Jenny: Gender Performances. Theaterwissenschaftliche Perspektiven und Problematiken. In: *etum*, 1-1/2014c, S. 33–52.
- Schuller, Wolfgang: *Die Welt der Hetären. Berühmte Frauen zwischen Legende und Wirklichkeit*. Stuttgart 2008.
- Schuster, Nina: *Andere Räume. Soziale Praktiken der Raumproduktion von Drag Kings und Transgender*, Bielefeld 2010.
- Seeck, Andreas (Hg.): *Durch Wissenschaft zur Gerechtigkeit? Textsammlung zur kritischen Rezeption des Schaffens von Magnus Hirschfeld*. Münster 2003.
- Segrave, Kerry: *Tipping: An American Social History of Gratuities*. North Carolina, London 2009.
- Senelick, Laurence: The Homosexual Theatre Movement in the Weimar Republic. In: *Theatre Survey*, 49-1/2008, S. 5–35.
- Senelick, Laurence: *The Changing Room. Sex, Drag and Theatre*. New York 2000.
- Shorter, Edward: *Written in the Flesh: A History of Desire*. Toronto 2005.
- Siegmund, Gerald: *Theater- und Tanzperformance zur Einführung*. Hamburg 2020.
- Siegmund, Gerald: Rot und Tot. Der Körper als Fragezeichen in Pina Bauschs *Le Sacre du Printemps*. In: Gabriele Brandstetter, Gabriele Klein (Hg.): *Methoden der Tanzwissenschaft. Modellanalysen zu Pina Bauschs «Le Sacre du Printemps»*. Bielefeld 2007, S. 59–71.
- Siegmund, Gerald: *Abwesenheit. Eine performative Ästhetik des Tanzes*. William Forsythe, Jérôme Bel, Xavier Le Roy, Meg Stuart. Bielefeld 2006.
- Siegmund, Gerald: *Theater als Gedächtnis. Semiotische und psychoanalytische Untersuchungen zur Funktion des Dramas*. Tübingen 1996.
- Sielke, Sabine: Identität, weibliche. In: Renate Kroll (Hg.): *Metzler Lexikon Gender Studies. Geschlechterforschung. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. Stuttgart, Weimar 2002, S. 183–185.
- Simmons, Nathaniel: Speaking Like a Queen in RuPaul's Drag Race: Towards a Speech Code of American Drag Queens. In: *Sexuality & Culture*, 8/2014, S. 630–648.
- Simo, David: *Interkulturalität und ästhetische Erfahrung. Untersuchungen zum Werk Hubert Fichtes*. Stuttgart 1993.
- Simpson Hovater, Randa; Farris, D. Nicole: Back That Sexism Up: An Analysis of the Representation of Women's Bodies in Music Videos. In: D. Nicole Farris, D' Lane R.

- Compton, Andrea P. Herrera (Hg.): *Gender, Sexuality and Race in the Digital Age*. Cham 2020, S. 75–97.
- Skeggs, Beverly: *Class, Self, Culture*. London, New York 2004.
- Smith, Jill Suzanne: *Berlin Coquette. Prostitution and the New German Woman, 1890–1933*. New York 2013.
- Sontag, Susan: *Notes on 'Camp'*[1964]. London 2018.
- Spies, Christian: *Das Zeigen des Nicht-Zeigens*. In: Monika Leisch-Kiesl, Max Gottschlich, Susanne Winder (Hg.): *Ästhetische Kategorien. Perspektiven der Kunstwissenschaft und der Philosophie*. Bielefeld 2017, S. 215–235.
- Spivak, Gayatri: *Outside in the Teaching Machine*. London, New York 2015.
- Sporer, Elisabeth: *(Selbst-)Inszenierung von Autorinnen und Autoren im Internet am Beispiel von Autorenhompages und Facebook-Fanseiten*. Baden-Baden 2019.
- Stackelberg, Jürgen von: *Metamorphosen des Harlekin. Zur Geschichte einer Bühnenfigur*. München 1996.
- Stanborough, Rebecca: *She/He/They/Them. Understanding Gender Identity*. Minneapolis 2020.
- Stein, Marc (Hg.): *The Stonewall Riots. A Documentary History*. New York 2019.
- Stein, Roger: *Das deutsche Dirnenlied. Literarisches Kabarett von Bruant bis Brecht*. Köln, Weimar, Wien 2006.
- Steinweg, Reiner: *Lehrstück und episches Theater. Brechts Theorie und die theaterpädagogische Praxis*. Frankfurt am Main 1995.
- Stewart, Robert Scott: *Is Feminist Porn Possible?* In: *Sexuality & Culture*, 23/2019, S. 254–270, <https://link.springer.com/content/pdf/10.1007/s12119-018-9553-z.pdf>, 17. 8. 2021.
- Strübel-Scheiner, Jessica: *Gender Performativity and Self-Perception: Drag as Masquerade*. In: *International Journal of Humanities and Social Science*, 1-13/2011, S. 12–19.
- Stryker, Susan: *Transgender History. The Roots of Today's Revolution. Second Edition*. New York 2017.
- Stürikow, Regina: *Pistolen-Franz und Muskel-Adolf. Ringvereine und organisiertes Verbrechen in Berlin 1920–1960*. Berlin 2018.
- Tamage, Florence: *Homosexuality*. In: Gert Hekma (Hg.): *A Cultural History of Sexuality in the Modern Age*. London 2014, S. 49–78.
- Turner, Christina: *Weißer Schwan und schwarzer Schwan. Intermediale Reflexionen zu einem Ballettmythos*. In: Nadja Elia-Borer et al. (Hg.): *Heterotopien. Perspektiven der intermedialen Ästhetik*. Bielefeld 2013, S. 455–468.
- Turner, Christina: *Wissen macht Augen oder wie der Diskurs den Blick lenkt*. In: Sabine Huschka (Hg.): *Wissenskultur Tanz. Historische und zeitgenössische Vermittlungsakte zwischen Praktiken und Diskursen*. Bielefeld 2009, S. 225–237.
- Turner, Christina: *Wie eine Taubenfeder in der Luft. Leichtigkeit als utopische Kategorie im Ballett*. In: Gabriele Brandstetter (Hg.): *Leichtigkeit/lightness. figurationen. gender literatur kultur*, 1/2003, S. 107–166.
- Tomlinson, John: *Media Imperialism*. In: Lisa Parks, Shanti Kumar (Hg.): *Planet TV. A Global Television Reader*. New York, London 2003, S. 113–135.

- Toone, Kate: Come Back for Us: A Critical Reflection on the Shared History of Queers and Sex Workers and Our Need for Solidarity. In: Hecate. An Interdisciplinary Journal of Women's Liberation, 44/2018, S. 110–121.
- Vaskovic, Lazlo A.: Subkulturen und Subkulturkonzepte. In: Ansgar Klein, Jupp Legrand, Thomas Leif (Hg.): Subkultur und Subversion. Wiesbaden 1995, S. 11–23.
- Vill, Susanne: Spielräume zwischen Medienkunst und virtueller Realität. In: Henri Schoenmakers et al. (Hg.): Theater und Medien / Theatre and the Media. Grundlagen – Analysen – Perspektiven. Eine Bestandsaufnahme. Bielefeld 2008, S. 357–477.
- Wagner-Egelhaaf, Martina (Hg.): Auto(r)fiktion. Literarische Verfahren der Selbstkonstruktion. Bielefeld 2013.
- Waldenberger, Almuth: Die Hurenbewegung. Geschichten und Debatten in Deutschland und Österreich. Wien 2016.
- Waldenfels, Bernhard: Virtualität, Fiktionalität, Realität. In: Günther Helmes, Werner Köster (Hg.): Texte zur Medientheorie. Stuttgart 2002, S. 316–320.
- Walgenbach, Katharina: Gender als interdependente Kategorie. Neue Perspektiven auf Intersektionalität, Diversität und Heterogenität. Opladen 2012.
- Warstat, Matthias: Theatralität. In: Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch, Matthias Warstat (Hg.): Metzler Lexikon Theatertheorie. Stuttgart, Weimar 2014, S. 382–388.
- Wehren, Julia: Körper als Archiv in Bewegung. Choreografie als historiografische Praxis. Bielefeld 2016.
- Weiler, Christel; Roselt, Jens: Aufführungsanalyse. Eine Einführung. Tübingen 2017.
- Willems, Herbert: Theatralität als (figurations-)soziologisches Konzept. Von Fischer-Lichte über Goffman zu Elias und Bourdieu. In: ders. (Hg.): Theatralisierung der Gesellschaft. Bd. 1: Soziologische Theorie und Zeitdiagnose. Wiesbaden 2009a, S. 75–112.
- Willems, Herbert: Zur Einführung: Medientheatralität und Medientheatralisierung. In: ders. (Hg.): Theatralisierung der Gesellschaft. Bd. 2: Medientheatralität und Medientheatralisierung. Wiesbaden 2009b, S. 13–38.
- Willems, Herbert (Hg.): Inszenierungsgesellschaft. Ein einführendes Handbuch. Opladen 1998.
- Williams, Linda: Hard Core. Macht, Lust und die Traditionen des pornografischen Films. Basel 1995.
- Wirz, Anna-Lena: Media-Streaming und Geoblocking. Eine urheberrechtliche Analyse der Werkverwertung durch On-Demand-Dienste. Wiesbaden 2019.
- Woyke, Saskia Maria: Zur so genannten gegengeschlechtlichen Besetzungspraxis. Nebst einer Besprechung von Kordula Knaus, *Männer als Ammen – Frauen als Liebhaber* [...]. In: ACT – Zeitschrift für Musik & Performance, 3/2012, www.act.uni-bayreuth.de/de/archiv/201203/06_Woyke_Knaus_et_al/index.html, 22. 4. 2021.
- Wünsch, Stefan: Die Familie Sander. Prostitution, Zuhälterei und Justiz in der späten Weimarer Republik. In: Sabine Grenz, Martin Lücke (Hg.): Verhandlungen im Zwielficht. Momente der Prostitution in Geschichte und Gegenwart. Bielefeld 2006, S. 281–299.
- Wuttig, Bettina: Das traumatisierte Subjekt. Geschlecht – Körper – Soziale Praxis. Eine gendertheoretische Begründung der Soma Studies. Bielefeld 2016.

- Wynne-Davies, Marion: Orange Women, Female Spectators, and Roaring Girls: Women and Theatre. In: Susan P. Cerasano, Anne Hirschfeld (Hg.): *Medieval and Renaissance Drama in England*. Volume 22. Plainsboro 2009, S. 19–26.
- Yuval-Davis, Nira: Jenseits der Dichotomie von Anerkennung und Umverteilung: Intersektionalität und soziale Schichtung. In: Helma Lutz, Maria Teresa Herrera Vivar, Linda Supik (Hg.): *Fokus Intersektionalität*. Wiesbaden 2013, S. 185–200.
- Ziegler, Katharina: *Urheberrechtsverletzungen durch Social Sharing. Urheber- und haftungsrechtliche Aspekte sozialer Netzwerke am Beispiel der Plattform Facebook*. Tübingen 2016.
- Zimmermann, Andrea et al.: *Geschlechterverhältnisse im Schweizer Kulturbetrieb. Eine qualitative und quantitative Analyse mit Fokus auf Kulturschaffende, Kulturbetriebe und Verbände*. Basel 2021, https://genderstudies.philhist.unibas.ch/fileadmin/user_upload/genderstudies/Projekte/Forschungsbericht/Geschlechterverhaeltnisse_im_Schweizer_Kulturbetrieb.pdf, 6. 10. 2021.

8.10 Presse- und Onlineartikel

- Albisser, Raphael: Warum ist Sexarbeit für Sie ein Karrierefortschritt? In: *WOZ. Die Wochenzeitung*, 10/2021, 11. 3. 2021, www.woz.ch/-b4b5, 5. 7. 2021.
- Amour laLove, Patsy 1': Im Kleintierzüchterverein Tuntenthausen. In: *Siegessäule* 20. 7. 2017, www.siegessaule.de/news/3423-im-kleintierzuechterverein-tuntenthausen, 10. 8. 2020.
- Antener, Jil: «Solange Geschlecht in unserer Gesellschaft eine Rolle spielt, wird Drag immer politisch sein». In: *Neue Zürcher Zeitung Online*, 15. 3. 2021, www.nzz.ch/gesellschaft/solange-das-geschlecht-in-unserer-gesellschaft-eine-rolle-spielt-wird-drag-immer-politisch-sein-ld.1605777?reduced=true, 29. 4. 2021.
- Antonioni, Marina: Heidi-Kritikerin von Drag-Show überrascht – doch Klum bleibt für sie «Fehlbesetzung». In *Focus Online*, 17. 11. 2019, www.focus.de/kultur/kino_tv/queen-of-drags-klum-kritikerin-von-drag-show-ueberascht-doch-heidi-bleibt-fuer-sie-fehlbesetzung_id_11354893.html, 30. 3. 2021.
- Berger, Melanie: Rassismusdebatte um Dragqueen Nina Queer. In: *Der Tagesspiegel*, 20. 7. 2017, www.tagesspiegel.de/gesellschaft/queerspiegel/spd-aushaengeschild-rassismus-debatte-um-dragqueen-nina-queer/20082430.html, 9. 9. 2020.
- Bider, Luisa: Drag in Zürich. In: *RCKSTR MAG.*, 5. 2. 2018, www.rockstar.ch/leben/drag-in-zuerich, 10. 8. 2020.
- Butler, Judith; Hark, Sabine: Die Verleumdung. In: *Zeit Online*, 2. 8. 2017, www.zeit.de/2017/32/gender-studies-feminismus-emma-beissreflex/komplettansicht, 25. 2. 2021.
- Carrick, Heather: Drag Race UK: Lawrence Chaney opens up about childhood bullying. In: *Glasgow Times*, 19. 2. 2021, www.glasgowtimes.co.uk/news/19102906.drag-race-uk-lawrence-chaney-saved-opening-fellow-queens, 29. 4. 2021.
- Chan, Sewell: Overlooked. Marsha P. Johnson. In: *New York Times*, 8. 3. 2018, www.nytimes.com/interactive/2018/obituaries/overlooked-marsha-p-johnson.html, 13. 8. 2021.

- Clay, Justin: Discovering of «Masc 4 Masc». In: MTV News, 15. 11. 2016, www.mtv.com/news/2951107/discovering-masc-4-masc, 23. 4. 2021.
- Cuby, Michael: *Drag Race* Contestant Rock M. Sakura Comes Out as Former Sex Worker. In: them, 18. 3. 2021, www.them.us/story/drag-race-rock-m-sakura-comes-out-as-former-sex-worker, 17. 8. 2021.
- Dang, Kim: 25 Jahre Pride Festival. Dragqueen-Events liegen in diesem Jahr auch in der Schweiz im Trend. In: NZZ BelleVue, 24. 5. 2019, <https://bellevue.nzz.ch/mode-beauty/25-jahre-pride-zuerich-dragqueen-events-in-der-schweiz-ld.1483323>, 19. 4. 2020.
- Daub, Adrian: Raus aus den Schulden. In: Zeit Online, 15. 11. 2019a, www.zeit.de/kultur/film/2019-11/drag-castingshows-rupaul-drag-race-heidi-klum-lgbt-community, 3. 7. 2020.
- Daub, Adrian: Genderfuck für alle. In: Zeit Online, 27. 7. 2019b, www.zeit.de/kultur/2019-07/christopher-street-day-csd-drag-queens-san-francisco, 12. 2. 2021.
- Dewitz, Henrik von: «Ballroomculture». Die Geschichte einer Subkultur aus New York, welche Ursprung vieler weltweiten Kulturtrends ist. In: Milchbüchli. Die falschsexuelle Zeitschrift der Milchjugend. 31/2020, S. 6–9.
- Dudley, Michaela: Kampf um Gigs und Gagen: Freie Künstler*innen in Berlin. In: Siegesssäule, 29. 2. 2020, www.siegessaule.de/magazin/kampf-um-gigs-und-gagen-freie-kuenstlerinnen-in-berlin, 10. 8. 2020.
- Everett Forbes, Lawrence: Bottom Pride: A Deeper Love, Part 1. In: The Austin Chronicle, 28. 1. 2014, www.austinchronicle.com/daily/qmmunity/2014-01-28/bottom-pride-a-deeper-love-part-1, 9. 9. 2020.
- Festa, Joe: The Drag Queen Stroll: Jeff Cowen and 1980s New York City, 11. 9. 2013, <https://blog.nyhistory.org/the-drag-queen-stroll-jeff-cowen-and-1980s-new-york-city>, 18. 7. 2021.
- Feuser, Marc: Attacke gegen Dragqueen. «Mit Hass und Beleidigungen ist es massiv schlimmer geworden». In: Rundfunk Berlin Brandenburg, 13. 4. 2021, www.rbb24.de/panorama/beitrag/2021/04/homophobe-transphobe-gewalt-berlin-auf-lgbtiq-gloria-viagra.html, 1. 5. 2021.
- fink: CSD Bermen: «Keine Fetischdarstellungen». In: der zaunfink. queere alltagsanthropologie, 17. 7. 2021a, <https://derzaunfink.wordpress.com/2021/07/17/csd-bremen-keine-fetischdarstellungen>, 15. 9. 2021.
- fink: Buchstabennudelpüree. In: der zaunfink. queere alltagsanthropologie, 15. 1. 2021b, <https://derzaunfink.wordpress.com/2021/01/15/buchstabennudelpueree>, 21. 1. 2021.
- fink: Fremd- und Selbstaufklärung. Zwei Gedanken zu Rassismus und Queerfeindlichkeit. In: der zaunfink. queere alltagsanthropologie, 9. 6. 2020, <https://der.wordpress.com/2020/06/09/fremd-und-selbstaufklarung-zwei-gedanken-zu-rassismus-und-queerfeindlichkeit>, 14. 6. 2020.
- fink: Und raus bist du! Fetisch beim CSD. In: der zaunfink. queere alltagsanthropologie, 28. 6. 2019, <https://derzaunfink.wordpress.com/2019/06/28/fetisch-beim-csd>, 7. 9. 2020.
- fink: Es gibt keine Emanzipation in Schlumpfhausen. In: der zaunfink. queere alltagsanthro-

- pologie, 25. 6. 2017, <https://derzaunfink.wordpress.com/2017/06/25/keine-emanzipation-in-schlumpfhausen>, 7. 9. 2020.
- fink: Schwule Scham. In: der zaunfink. queere alltagsanthropologie, 17. 1. 2016, <https://derzaunfink.wordpress.com/2016/01/17/schwulescham>, 5. 7. 2021.
- Flaig, Maximilian: Was nach Clubhouse kommen könnte. In: Süddeutsche Zeitung, 12. 5. 2021, www.sueddeutsche.de/wirtschaft/clubhouse-downloads-hype-1.5291459, 8. 7. 2021.
- Freigang, Caroline; Caracciolo, Dino: Nutzer weg, Stars verschwunden, Aktie abgestürzt. In: Tages-Anzeiger, 31. 10. 2018, www.tagesanzeiger.ch/wirtschaft/unternehmen-und-konjunktur/der-hype-ist-vorbei-snapchat-in-not/story/15091645, 4. 8. 2020.
- Gerhardt, Daniel: Britney Spears. Toxisches Geschäft. In: Zeit Online, 11. 2. 2021, www.zeit.de/kultur/musik/2021-02/framing-britney-spears-vormundschaft-popstar-medien, 22. 10. 2021.
- Gerhardt, Daniel: Die wichtigste Nullmeldung der Woche. In: Zeit Online, 2. 7. 2019, www.zeit.de/kultur/musik/2019-07/lil-nas-x-outing-rapper-schwul, 31. 10. 2021.
- Goddmeier, Sebastian: «Dann bin ich eben die erste Hitler-Transe». In: Der Tagesspiegel, 5. 6. 2020, www.tagesspiegel.de/berlin/dragqueen-nina-queer-dann-bin-ich-eben-die-ersthitler-transe/25884548.html, 9. 9. 2020.
- Gudzent, Julia: Die Prostitution Beyoncé's. In: Zeit Online, 25. 1. 2006, www.zeit.de/zuender/play_dir/2006/36-beyonce-knowles, 29. 3. 2020.
- Hampel, Lea; Schreiber, Meike; Henryk M. Broder: «Ich bin eine Mediennutte». In: Süddeutsche Zeitung, 11. 12. 2015, www.sueddeutsche.de/wirtschaft/publizist-henryk-m-broder-ich-bin-eine-mediennutte-1.2778000, 4. 1. 2021.
- Herbrand, Ricarda: Göttin und Idol. Anita Berber und Marlene Dietrich. In: Aufbruch in die Moderne – Drogen in den Zwanzigern, 16. 10. 2003, <https://web.archive.org/web/20031016103223/www.germanistory.de/wiss/drogen.htm>, 15. 9. 2021.
- Kazar, Aaron; Tessa Testicle: Alles begann mit ihren Balls. In: Display. Das Schweizer Lifestyle-Magazin für Gays und Friends, 1. 11. 2017, www.display-magazin.ch/tessa-testicle-alles-begann-mit-ihren-balls, 21. 6. 2021.
- Knöpfle, Claudia: Moderatorin Hayali beleidigt – Geldstrafe. In: BR 24, 20. 4. 2017, www.br.de/nachrichten/bayern/moderatorin-hayali-beleidigt-geldstrafe.6cr38d9r6wt-3ge1j64t38c1p68vk4, 12. 12. 2020.
- Kreienbrink, Matthias: Wie Intimfluencer ihr Geld verdienen. In: Spiegel Online, 25. 3. 2020, www.spiegel.de/netzwelt/web/yma-louisa-nowak-auf-onlyfans-erotische-bilder-im-mo-natsabo-a-7f7e4cca-0199-4584-b91d-9a4e2cf90826, 3. 2. 2021.
- Krone, Tobias: Conchita Wurst ist kein Einzelfall. Warum HIV immer noch erpressbar macht. In: BR.de, 16. 4. 2018, www.br.de/puls/themen/leben/conchita-wurst-hiv-diskriminierung-aerzte-100.html, 11. 6. 2021.
- Kuch, Jessica: Große Aufregung um Helene Fischer. In: Gala, 29. 8. 2019, www.gala.de/beauty-fashion/fashion/helene-fischer--zdf-moderatorin-vergleicht-sie-mit-prostituiertes-22128256.html, 10. 8. 2020.
- Kuhr, Aro: Lasterhaftes Hallesches Tor. In: berlin:street. Berlin für Neugierige, 5. 9. 2015, www.berlinstreet.de/9917, 12. 1. 2021.

- Kupferschmidt, Kai: Viele gehen das Risiko bewusst ein. In: Der Tagesspiegel, 16. 4. 2009, www.tagesspiegel.de/gesellschaft/panorama/hiv-viele-gehen-das-risiko-bewusst-ein/1497166.html, 2. 7. 2021.
- Levin, Sam: Who can be a drag queen? In: The Guardian, 8. 3. 2018, www.theguardian.com/tv-and-radio/2018/mar/08/rupaul-drag-race-transgender-performers-diversity, 25. 2. 2021.
- Ludigs, Dirk: «Wir können nicht mehr an Sex denken, ohne an Krankheit zu denken». In: magazin.hiv [der deutschen Aidshilfe], 22. 8. 2018, <https://magazin.hiv/2018/08/22/trauma-der-schwulen>, 12. 6. 2021.
- Mapa, Alec: We Love You, Auntie Cher. In: The Advocate. The National Gay & Lesbian Newsmagazine, 4/2003, S. 51.
- Müller, Tazio: Chemsex jenseits der Scham. In: Siegessäule, 3. 6. 2019, www.siegessaule.de/magazin/chemsex-jenseits-der-scham, 12. 6. 2021.
- Murphy, Meghan: Slutwalk NYC. More of the Same. In: Feminist Current, 3. 10. 2011, www.feministcurrent.com/2011/10/03/slutwalk-nyc-more-of-the-same, 21. 9. 2021.
- Parka, Jurassica: LGBTQ + Clubkultur. Das Clubleben als Selbstverständnis für junge Queers. In: Clubcommisson, 22. 3. 2021, https://artsandculture.google.com/story/AAVxK14i-AwOEGA?fbclid=IwAR1OAAeubjItdVCYRNdHPMJf8r80iyttlbeI-3YiHU2T-qps_5aEkJhmNig, 7. 4. 2021.
- Plaga, Corinne: «Willst Du mehr sehen, dann bezahl mich»: Die Plattform Onlyfans erlebt in der Pandemie einen Hype, doch sie hat einen kontroversen Ruf. In: Neue Zürcher Zeitung, 25. 10. 2020, www.nzz.ch/technologie/onlyfans-ist-diese-plattform-ein-ins-tagram-fuer-pornos-ld.1582707?reduced=true#register, 3. 2. 2021.
- Posselt, Timo: Lapdance mit dem Teufel. In: NZZ am Sonntag, 24. 7. 2021. <https://nzzas.nzz.ch/kultur/lil-nas-x-lapdance-mit-dem-teufel-ld.1637182?reduced=true>, 30. 10. 2021.
- Rädel, Michael: Jurassica Parka: «... früher habe ich auch einige Sachen gemacht und gesagt, von denen ich mich inzwischen distanzieren». In: männer*, 15. 11. 2018, www.maenner.media/regional/blu/jurassica-parka-interview-2018, 7. 5. 2021.
- Rodulfo, Kristina: Everything We Know About Beauty We Learned From Drag Queens. In: Elle, 11. 12. 2018, www.elle.com/beauty/makeup-skin-care/a25426378/drag-influence-beauty-industry, 5. 10. 2021.
- Sander, Daniel: Mit Dragqueens durch die Berliner Nacht. In: Spiegel Online, 14. 12. 2018, www.spiegel.de/panorama/berliner-drag-queens-es-ist-ein-fest-und-eine-provokation-a-ed05c98e-a633-42d4-99b1-8fbb1eda910d, 16. 3. 2020.
- Schrupp, Antje: Sexarbeit und Prostitution sind nicht dasselbe. In: Zeit Online, 30. 5. 2018, www.zeit.de/kultur/2018-05/feminismus-prostitution-sexarbeit-unterscheidung-streit, 1. 2. 2021.
- Schultejan, Britta: Bayreuths Drag Queen: Le Gateau Chocolat. In: Hannoversche Allgemeine, 31. 7. 2019, www.haz.de/Nachrichten/Kultur/Region/Interview-mit-Bayreuths-Dragqueen-Le-Gateau-Chocolat, 28. 4. 2021.
- Schwarz, Susanna: «Ich werde BDSM-Hure». In: taz, 20. 12. 2020, <https://taz.de/Aktivist-ueber-Klimagerechtigkeit!/5736215>, 8. 6. 2021.

- Simon, Jana: Sergei Polunin. Putins Tänzer. In: Zeit Online, 12. 2. 2020, www.zeit.de/2020/08/sergei-polunin-ballett-wladimir-putin-russland, 23. 4. 2021.
- Soboczynski, Adam: Sahra Wagenknecht. Die große Erzählung vom Elend. In: Zeit Online, 14. 4. 2021, www.zeit.de/2021/16/sahra-wagenknecht-die-selbstgerechten-linke-buch, 10. 8. 2021.
- Sohr, Tim: Aluhut-TV: Heute-Show knöpft sich Verschwörungstheoretiker vor. In: stern.de, 15. 9. 2018, www.stern.de/kultur/tv/heute-show-knoepft-ich-mit--aluhut-tv-verschwoerungstheoretiker-vor-8359364.html, 24. 1. 2021.
- Stenzel, Kendra: Warum tragen alle Wetterfrauen dieses Kleid? In: Spiegel Online, 26. 11. 2015, www.spiegel.de/panorama/usa-dutzende-wetterfrauen-ein-kleid-a-1064659.html, 20. 8. 2020.
- Stern, Scott W.: The Forgotten Role of Sex Workers at Stonewall. In: Time, 27. 6. 2019, <https://time.com/5604224/stonewall-lgbt-sex-worker-history>, 11. 8. 2021.
- Tepes, Eva: RuPaul's Drag Race ist sexistisch. In: Der Tagesspiegel, 23. 1. 2020, www.tagesspiegel.de/gesellschaft/queerspiegel/dragking-gegen-dragqueen-rupauls-drag-race-ist-sexistisch/25465758.html, 9. 2. 2021.
- Tombor, Birgit: Slutwalk. Böses Wort bleibt böses Wort? In: Der Standard, 21. 6. 2011, www.derstandard.at/story/1308186279454/boeses-wort-bleibt-boeses-wort, 27. 5. 2021.
- Trevor, Martin: Why Do Gay Men Historically Adopt Female Stars as Their Icons? In: Huffpost, 2. 2. 2016, www.huffpost.com/entry/why-do-gay-men-historical_b_3895070, 7. 6. 2020.
- Villa, Emiliano: What's the Tea?: A Glossary Of Queer Slang. In: YR, 20. 1. 2020, <https://yr.media/identity/whats-the-tea-a-glossary-of-queer-slang>, 29. 4. 2020.
- Vogel, Patrick: So haben Dragqueens die Beauty-Community geformt. In: séduction, 4. 7. 2020, <https://seduction-magazin.de/make-up/make-up-und-schminktipps/so-haben-dragqueens-die-beauty-community-geformt>, 15. 10. 2021.
- Wichert, Silke: Einmal ein bisschen verrückt sein. In: Neue Zürcher Zeitung, 2. 12. 2017, www.nzz.ch/gesellschaft/einmal-ein-bisschen-verruetzt-sein-ld.1334363?reduced=true, 10. 8. 2020.
- Yates, Caroline: Being Kinky Doesn't Make You Queer. In: Autostraddle, 5. 4. 2017, www.autostraddle.com/kink-is-not-queer-374216, 15. 3. 2020.
- Zehms, Elliot: Camp Dad: «Dragkings werden oft nicht so wertgeschätzt wie Dragqueens». In: Siegessäule, 3. 6. 2019, www.siegessaule.de/news/4332-camp-dad-dragkings-werden-oft-nicht-so-wertgeschätzt-wie-dragqueens, 9. 2. 2021.

Materialien des Instituts für Theaterwissenschaft Bern (ITW)

Géraldine Boesch

Im Theater – vor Gericht

Publikumspartizipation in theatralen Gerichtsformaten

Band 19. 2023. 272 S., 8 Abb. Geb. CHF 38.00 / EUR 38.00. ISBN 978-3-0340-1665-0

Marcel Behn

«Aug' in Auge»

Heinrich von Kleists Über das Marionettentheater in Theater und Forschung

Band 18. 2020. 200 S., 9 Abb. Geb. CHF 38 / EUR 38. ISBN 978-3-0340-1588-2

Christian Mächler

Der Drache – Theater als Staatsaffäre

Politische Aufführungsgeschichte der Inszenierung von 1965 am Deutschen Theater in Ostberlin

Band 17. 2018. 304 S., 74 Abb. Geb. CHF 68 / EUR 58. ISBN 978-3-0340-1279-9

Yvonne Schmidt

Ausweitung der Spielzone

Experten, Amateure, behinderte Darsteller im Gegenwartstheater

Band 16. 2020. 224 S., 20 Abb. Geb. CHF 44 / EUR 44. ISBN 978-3-0340-1312-3

Alexandra Portmann

«The time is out of joint»

Shakespeares Hamlet in den Ländern des ehemaligen Jugoslawien

Band 15. 2016. 280 S., 19 Abb. Geb. CHF 48 / EUR 43. ISBN 978-3-0340-1361-1

Christina Thurner

Tanzkritik

Materialien (1997–2014)

Band 14. 2015. 163 S. Geb. CHF 44 / EUR 40. ISBN 978-3-0340-1284-3

Ariane von Graffenried

Dramaturgien der Wirklichkeit

Dokumentarfilme im Theater

Band 13. 2012. 312 S., 8 Abb. Geb. CHF 58 / EUR 52. ISBN 978-3-0340-1126-6

Beate Schappach

Aids in Literatur, Theater und Film

Zur kulturellen Dramaturgie eines Störfalls

Band 12. 2012. 184 S., 58 Abb. Geb. CHF 44 / EUR 40. ISBN 978-3-0340-1122-8

Myrna-Alice Prinz-Kiesbüye, Yvonne Schmidt, Pia Strickler (Hg.)

Theater und Öffentlichkeit

Theatervermittlung als Problem

Band 11. 2012. 256 S., 10 Abb. Geb. CHF 48 / EUR 43. ISBN 978-3-0340-1120-4

Christina Thurner, Julia Wehren (Hg.)

Original und Revival

Geschichts-Schreibung im Tanz

Band 10. 2010. 216 S., 15 Farbbabb. Geb. CHF 48 / EUR 43. ISBN 978-3-0340-1009-2

Andreas Kotte (Hg.)

Theater im Kasten

Rimini Protokoll – Castorfs Video – Beuys & Schlingensief – Lars von Trier

Band 9. 2007. 344 S., 30 Abb. Geb. CHF 58 / EUR 52. ISBN 978-3-0340-0876-1

Stefan Hulfeld

Theatergeschichtsschreibung als kulturelle Praxis

Wie Wissen über Theater entsteht

Band 8. 2007. 442 S. Geb. CHF 68 / EUR 62. ISBN 978-3-0340-0848-8

Karl Gotthilf Kachler (Fotos), Sara Aebi, Regula Brunner (Text)

Antike Theater und Masken

Eine Reise rund um das Mittelmeer. 1400 Bilder auf DVD

Band 7. 2003. 133 S., 126 Farbbabb. 1400 Abb. auf DVD Br. CHF 48 / EUR 43.

ISBN 978-3-0340-0565-4

Tobias Hoffmann-Allenspach

Theaterkritik in der deutschsprachigen Schweiz

Band 6. 1998. 374 S. Br. CHF 38 / EUR 34. ISBN 978-3-905312-96-6

Chronos Verlag

Zeltweg 27

CH-8032 Zürich

www.chronos-verlag.ch