

Die zeitgenössische *Drag*-Persona: Eine Rolle? Eine Kunstfigur?

Darüber, dass keine klar konturierte Definition eines Kunstfigurenbegriffs existiert, besteht weitgehend Konsens. Damit korrelierende Fragen, an welcher Stelle die Privatperson endet und wo die für eine Aufführungssituation künstlerisch gestaltete Identität beginnt, lassen sich häufig nicht mithilfe von einfachen und binären Erklärungslogiken beantworten. Am Beispiel von zeitgenössischen *Drag*-Performer*innen können diese überaus oszillierenden Grenzen besonders produktiv veranschaulicht werden.

Eine Angleichung des Konzepts der *Drag*-Persona¹ an einen offenen und dynamischen Kunstfiguren-Begriff bietet sich insbesondere unter der Prämisse an, dass der Wortteil ‚Kunst-‘ in ‚Kunstfigur‘ hier kein Moment der Künstlichkeit im Sinne einer unechten, fiktiven oder artifiziellen Beschaffenheit evoziert. Gerade nach queertheoretischer Lesart, der sich *Drag* als das szenische Phänomen der LGBTIQ*-Community schlechthin verpflichtet, ist dabei die Ambiguität auszuhalten, dass *Drag* als Performance zwar ostentativ auf die Künstlichkeit hegemonialer Ordnungskategorien wie Gender hinweist, gleichermaßen aber hinsichtlich performender Darsteller*innen ausdrücklich auf deren Wahrhaftigkeit besteht. Die Wissenssoziologin Priska Gisler und Maria Marshal aka Maria-Theresia Kandathil definieren ‚die Kunstfigur‘ wie folgt und machen dadurch viele Gemeinsamkeiten zur *Drag*-Persona deutlich:

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 künstleri-

1 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: Brennan, Niall; Gudelunas, David (Hg.): *RuPaul’s Drag Race and the Shifting Visibility of Drag Culture*. New York: Palgrave Macmillan 2017, S. 271–285, hier S. 279. Der Begriff *Drag*-Persona ist in der Folge zu übernehmen.

sche Ausdrucksform, die auf unterschiedliche Genres zugreifen kann. Kunstfiguren zeichnen sich dadurch aus, dass Form (Art der Inszenierung), Bühne (Ort, an dem die Inszenierung stattfindet) und Inhalt (Inhalt der Performance) in eins fallen.²

Besonders herauszustellen und stark zu machen ist in dieser Beschreibung der Aspekt, dass in theatralen Rahmungen performte Identitäten als Teil von Alltagsidentitäten abseits der Bühne begriffen werden dürfen. Für *Drag* kann nämlich ausdrücklich postuliert werden, dass in vielen Fällen Privatperson und *Drag*-Persona in geradezu bedeutsamer Art und Weise ineinander aufgehen oder sich in einer Wechselwirkung ergänzen.

Kontemporäre *Drag*-Performances stellen eine außergewöhnliche und oft missverständliche Form der auf eine Bühne gebrachten Darstellung von Gender dar. Eine häufig angewandte Terminologie wie „Travestie“³ oder „in geschlechtlicher Gegenbesetzung gespielte Rollen“⁴ rekurriert auf eine genderbinäre Matrix und wird dem Umstand nicht gerecht, dass *Drag* über die jeweilige Aufführungssituation hinaus in hohem Maße mit Lebens- und Arbeitswelt, Überleben, Begehren und Identität der meist sich als queer identifizierenden Performer*innen in Verbindung steht und somit als genreübergreifende sowie eigenständige Erscheinung zu betrachten ist. Räume, in denen *Drag*-Performances stattfinden, sind oft heterotopische⁵ Schutzräume (queere Clubs, Bars, Festivals, Demonstrationsveranstaltungen, digitale Filterblasen etc.), in denen sowohl Agierende als auch Rezipierende hegemoniale Ordnungen (re-)produzieren, proben, in Frage stellen und subvertieren. Als Definitionsversuch ist vorzuschlagen, zeitgenössische *Drag*-Performances als *eine* von in zahlreichen theatralen Rahmungen vorkommende Form des Crossdressings zu begreifen, wobei jedoch sowohl produktions- als auch rezeptionsseitig die Bedingung einer queeren, nicht binären Auffassung von Gender ein wesentliches Distinktionsmerkmal zu anderen szenischen Praxen des vermeintlichen ‚Geschlechtertauschs‘ darstellt.⁶

Am Einsatz von *Drag*-Performer*innen außerhalb queerer Heterotopien, z. B. in institutionalisierten Theaterformen, wo sich *Drag* als aufsehenerregendes Mittel wachsender Popularität erfreut, lässt sich die genannte Begriffsproblematik anschaulich verdeutlichen, da auch die dort performten *Drag*-Personae nicht als ‚Rollen‘, z. B. im theaterwissenschaftlichen

- 2 Gisler, Priska; Marshal Maria aka Kandathil, Maria-Theresia: Die Kunstfigur als interferierendes Identitätskonstrukt zwischen Kunst und Wissenschaft, in: Ingrisch, Doris; Mangelsdorf, Marion; Dressel, Gert (Hg.): *Wissenskulturen im Dialog*. Bielefeld: transcript Verlag 2017, S. 131–146, hier S. 144.
- 3 Schreiber, Daniel: Travestie, in: Fischer-Lichte, Erika; Kolesch, Doris; Warstat, Matthias (Hg.): *Metzler Lexikon Theatertheorie*. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler 2014, S. 397–399, hier S. 397.
- 4 Hochholdingen-Reiterer, Beate: Weibliche Hamlets, in: Marx, Peter W. (Hg.): *Hamlet-Handbuch*. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler 2014, S. 142–148, hier S. 142.
- 5 Zum komplexen Begriff der Heterotopie vgl. Elia-Borer, Nadja; Schellow, Constanze; Schimmel, Nina; Wodianka, Bettina: Einleitung, in: Dies. (Hg.): *Heterotopien. Perspektiven der intermedialen Ästhetik*. Bielefeld: transcript (MedienAnalysen, Bd. 15) 2013, S. 15–20. Vgl. ferner Foucault, Michel: *Andere Räume*, in: Barck, Karlheinz (Hg.): *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik. Essays*. Leipzig: Reclam Verlag (Reclam-Bibliothek, Bd. 1352) 1992, S. 34–46.
- 6 Vgl. Inäbnit, Daniel: *Angebliche Huren. Prostitutionskokerie in zeitgenössischen Drag-Performances*. Zürich: Chronos (Materialien des Instituts für Theaterwissenschaft Bern (ITW), Bd. 20) 2023.

Sinne von Ulrike Haß, zu verstehen sind.⁷ Wenn das Theater Chur für die Vorstellung *Late Night Drag*⁸ die Schweizer Performer*innen Milky Diamond, Vicky Goldfinger und Odette Hella'Grand beschäftigt, überkreuzen sich, um es mit der Theaterwissenschaftlerin Jenny Schrödl zu formulieren, „Theater und Subkultur [...] unmittelbar [...] durch konkrete Personen und Praktiken“.⁹ Trotz der eher konservativen theatralen Rahmung im Bündner Schauspielhaus stellen sich auch die genannten *Drag*-Performer*innen „als sie selbst auf die Theaterbühne“.¹⁰ Schrödl verknüpft solch hybride Formen mit der Frage, was passiere, „wenn Akteur*innen der Subkultur die Bühne eines staatlich geförderten Theaters erklimmen“.¹¹ Als entsprechend scheinbar schmerzliches Beispiel und im deutschsprachigen Raum medial wirkungsvoll aufgegriffener Versuch einer solchen Kombination von „Bühnen des Theaters und der queeren Subkultur“¹² sei z. B. Tobias Kratzers *Tannhäuser*-Inszenierung an den Bayreuther Festspielen zu nennen, wofür die britische *Drag*-Performer*in Le Gateau Chocolat (Taf. IX) engagiert wurde.¹³ Obwohl Le Gateau Chocolat auf einem Nebenschauplatz in der Intermission für die ‚Hallenarie der Elisabeth von Thüringen‘ die Sopran-Stimme sang, stand sie lediglich als Statist*in auf der Hauptbühne im Festspielhaus und stach dort durch ihre reine Anwesenheit, „ohne den Umweg darstellerischer Vermittlung: durch Da-Sein [...] durch die provokante Präsenz des Menschen anstelle der Verkörperung einer Figur“¹⁴ hervor.

Dass das eher konservative Premieren-Publikum die Inszenierung am Ende regelmäßig auspeift, scheint auf dem ‚Grünen Hügel‘ inzwischen Usus geworden zu sein, doch – so hieß es anschließend in den Rezensionen – sei seitens des Publikums niemand auf solch lautstarke Ablehnung gestoßen wie die *Drag*-Performer*in.¹⁵ In einem Zeitungsinterview geht sie auf diese Erfahrung ein:

7 Vgl. Haß, Ulrike: Rolle, in: Fischer-Lichte/Kolesch/Warstat 2014, S. 300–306.

8 Regie: Piet Baumgartner. Theater Chur, Premiere: 14. 11. 2020, vgl. <https://www.theaterchur.ch/programm/late-night-drag> (Zugriff am 03. 04. 2022).

9 Schrödl, Jenny: *Travestie ≠ Drag. Geschlechterwechsel in der Hoch- und Subkultur*. Vortrag bei Queer Up! Queers on Rage. Gegen Sätze, Maxim Gorki Theater, Berlin, 12. 06. 2014, www.academia.edu/7936902/Travestie_Drag_Geschlechterwechsel_in_der_Hoch_und_Subkultur (Zugriff am 02. 02. 2022), hier S. 7.

10 Ebd.

11 Ebd.

12 Ebd., S. 6.

13 *Tannhäuser und der Sängerkrieg auf der Wartburg*, von Richard Wagner. Musikalische Leitung: Valery Gergiev, Regie: Tobias Kratzer, Bühne und Kostüm: Rainer Sellmaier, Video: Manuel Braun, Licht: Reinhard Traub, Dramaturgie: Konrad Kuhn Chor: Eberhard Friedrich. Mit: Stephen Milling, Stephen Gould, Markus Eiche, Daniel Behle, Kay Stieffermann, Jorge Rodríguez-Norton, Wilhelm Schwinghammer, Lise Davidsen, Elena Zhidkova, Katharina Konradi, Le Gateau Chocolat, Manni Laudenbach, Premiere am 25. Juli 2019, Dauer: 5 Stunden, zwei Pausen, Webseite Bayreuther Festspiele, www.bayreuther-festspiele.de (Zugriff am 06. 05. 2022).

14 Kurzenberger, Hajo: Darstellung, in: Fischer-Lichte/Kolesch/Warstat 2014, S. 57–65, hier S. 63.

15 Vgl. Peitz, Christiane: Eine Dragqueen in Bayreuth. Wie Festspiele und Besucher auf den Protest von Le Gateau Chocolat reagierten, in: *Der Tagesspiegel*, 29. 07. 2019, Webseite Tagesspiegel, <https://www.>

Meine Rolle hier ist es ja nicht nur, den alternativen Lebensentwurf für *Tannhäuser* zu verkörpern mit Genussucht, 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.¹⁶

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 selbst in vermeintlich hochangesehenen Kunst- und Kulturbetrieben ausgesetzt sein können. So frustrierend Le Gateau Chocولات Darlegungen sind, soll der Fokus hier auf die Aussage gelegt werden, sie habe außer sich selbst und ihren Lifestyle „nichts dargestellt“: Die Erläuterung, keine Rolle zu spielen, sondern die eigene Lebensrealität zu präsentieren bzw. „in [...] *Drag*“,¹⁷ trotz Aufführungskontext immer noch ‚sich selbst zu sein‘, fällt in Selbstreflexionen vieler zeitgenössischer *Drag*-Performer*innen auf. Folglich vermag es keineswegs zu überraschen, dass Le Gateau Chocولات die Buh-Rufe nicht als generisch gegen die Produktion gerichtet, sondern als verletzenden oder gar gewaltsamen Angriff auf ihre Persönlichkeit und ihre queere Lebensweise begreift. Zieht man hier eine theatertheoretische Einsortierung zurate, wäre *Drag* in Abgrenzung zu illusionistischen Ansätzen als „theatral[e]

tagesspiegel.de/kultur/eine-dragqueen-in-bayreuth-wie-festspiele-und-besucher-auf-den-protest-von-le-gateau-chocolat-reagierten/24848986.html (Zugriff am 06.05.2022).

- 16 Schultejeans, Britta: Bayreuths Drag Queen: Le Gateau Chocولات, in: Hannoversche Allgemeine, 31.07.2019, Webseite Hannoversche Allgemeine, www.haz.de/Nachrichten/Kultur/Region/Interview-mit-Bayreuths-Dragqueen-Le-Gateau-Chocolat (Zugriff am 02.02.2022).
- 17 Brennan, Niall: Contradictions Between the Subversive and the Mainstream: Drag Cultures and RuPaul's Drag Race, in: Ders./Gudelunas 2017, S. 29–42, hier S. 30. Die mittlerweile auch bei deutschsprachigen Vertreter*innen geläufigen Bezeichnungen ‚in (full) Drag‘ und ‚out of Drag‘ beziehen sich jeweils auf die die Kostümierung betreffende, äußerlich erkennbare Erscheinungsform der Drag-Performer*innen. Beispiele: ‚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 Privatperson und Drag-Persona.

Inszenierung des Selbst“¹⁸ zu benennen. Nichtsdestotrotz ist anzumerken, dass die Bekundungen von Le Gateau Chocolat auf eine unauflösbare Einheit von Privatperson und *Drag*-Persona deuten, wie sie z. B. auch die Berliner *Drag*-Performer*in Jacky-Oh Weinhaus in einem queeren Podcast 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 jetzt auf die Bühne gehe und da stehen sechshundert Leute vor mir, dann drehe ich natürlich auf, die wollen Unterhaltung [...] aber das ist halt auch mein Beruf.¹⁹

Vergleichbare Bekundungen existieren in der deutschsprachigen *Drag*-Community zuhauf: Als in der Ankündigung eines Fernsehformats, in dem sich Stella de Stroy als Kandidat*in ‚in‘ und ‚out of *Drag*‘ beteiligte, auf der Webseite des deutschen Privatsenders der zivile Name der genannten *Drag*-Performer*in mit dem Zusatz ‚alias Stella de Stroy‘ zu lesen war, setzte sie sich vehement zur Wehr und beharrte öffentlich auf einer Richtigstellung.²⁰ Auf einer ihrer Social-Media-Plattformen ließ sie verlautbaren: „Ich bin Stella und kein alias irgendwas.“²¹

Desgleichen kritisiert Barbie Breakout, dass sie häufig von cis-Personen mit der auf einem irrtümlichen *Drag*-Verständnis gründenden Frage konfrontiert werde, wo in ihrem Fall „denn Timo auf[hört] und wo Barbie an[fängt]“. ²² Diese Fragestellung impliziert unverkennbar eine genderbinäre Auffassung eines determinierten Wechsels vom einen ins andere und akzentuiert wiederum die Problematik, die in binären Begriffsbestimmungen wie ‚Travestie‘ oder ‚gegengeschlechtliche Besetzung‘, aber auch ‚Rolle‘ angelegt ist. Barbie Breakout betont, dass ihre *Drag*-Persona in keiner Weise im Sinne einer Theaterrolle 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 Perücke aus und ist ein ‚Mann!‘“, ²³ viele

18 Kurzenberger 2014, S. 62.

19 Jacky-Oh Weinhaus im Podcast *Tragisch, aber geil*, 04. 08. 2020, 00:18:22. Transkribiert durch den Verfasser. Regie: Barbie Breakout, Webseite Spotify, <https://open.spotify.com/episode/1OLluVtYrxohWhRkgllidXP?si=5bdc8775c4484d08> (Zugriff am 02. 02. 2022).

20 Vgl. *Shopping Queen Spezial*, 2020, 90 Min., Erstausstrahlung am 14. 06. 2020 auf VOX, vgl. Webseite TV Now, <https://www.tvnow.ch/shows/shopping-queen-1784/2020-06/episode-spezial-drag-queens-drag-around-the-world-kreiere-einen-look-inspiriert-von-den-schillerndsten-metropolen-der-welt-3205733> (Zugriff am 06. 05. 2022).

21 Stella de Stroy auf Facebook, 12. 03. 2020, Webseite Stella de Stroy auf Facebook, www.facebook.com/stella.destroy (Zugriff am 02. 02. 2022).

22 Barbie Breakout im Podcast *Tragisch, aber geil*, 04. 08. 2020, 00:20:15. Transkribiert durch den Verfasser.

23 Ebd., 00:20:00.

Drag-Performer*innen herabwürdigte und auf ein zweigeschlechtliches Rollenverständnis zurückführe, das für sie nicht existiere. In vielen Köpfen herrsche der Irrtum vor, die *Drag*-Performer*in sei „ein Mensch, der ‚eigentlich‘ A ist und dann B [spielt]“. ²⁴ 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.“ ²⁵

Unterstützung erhält die Argumentation, dass *Drag*-Persona und Privatperson oft nur sehr schwer zu trennen sind, mit der These, *Drag* als befreiende, gar kathartisch anmutende Läuterung des Innenlebens einer marginalisierten oder traumatisierten queeren Person zu betrachten. Diverse Forschungsarbeiten beschäftigen sich damit. ²⁶ Dabei richtet sich der Fokus oftmals auf eine Beschreibung von *Drag*-Performance als therapeutische Empowerment-, Selbstermächtigungs- oder Selbstwertsteigerungsstrategie. Der Kulturanthropologe Keith McNeal bezeichnet *Drag* sogar als gezielte Revanche an cis-heteronormativen Strukturen: „retaliating against a hegemonic straight world“, ²⁷ die explizit auch vermeintlich böseartige, intendiert politisch inkorrekte sowie sexistische Äußerungen gestattet. Dabei führt er die in seiner Studie 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. In 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. ²⁸

Obwohl diese Studie 1999 publiziert wurde und dadurch von einem mittlerweile höchst 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 sowohl Agie-

24 Ebd., 00:19:45.

25 Ebd., 00:20:20.

26 Vgl. 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, https://ijhssnet.com/journals/Vol_1_No_13_Special_Issue_September_2011/2.pdf (Zugriff am 03.04.2022); Muñoz, José Esteban: Disidentifications. Queers of Color and the Performance of Politics. Minneapolis: University of Minnesota Press (Cultural Studies of the Americas, Bd. 2) 1999.

27 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, hier S. 347.

28 Ebd., S. 357.

rende als auch 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.“²⁹ 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 seien. 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 Pansy Parker ihre *Drag*-Persona nicht als eine Rolle, sondern als einen festen, fortwährenden Teil von sich selbst, der in selbsttherapeutischer Weise Heilung von traumatischen Erlebnissen bringen könne: „Pansy [...] kam 2011 als ausgebrannter Kunststudent von San Francisco nach Berlin [...] Am Anfang war das für mich einfach Spaß und Therapie“, sagt sie. Eine Flucht und ein Weg zu sich selbst.“³⁰ Eine solche Auffassung von *Drag* ist auch in der Deutschschweiz besonders in der jüngeren Generation von *Drag*-Performer*innen vernehmbar, wie dieser Interviewausschnitt mit Tessa Testicle exemplarisch zu zeigen vermag:

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 Selbstausdruck, 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.³¹

Drag ist folglich als Möglichkeit zu verstehen, die eigene Verwundbarkeit, potenzielle Schwächen, angebliche Non-Konformitäten oder vermeintliche Mängel selbstsicher zu bewundernswerten Stärken umzukehren. Demgemäß verwischen die Grenzen zwischen szenischem Vorgang und realer Überlebensstrategie. 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

29 Ebd., S. 349.

30 Sander, Daniel: Mit Dragqueens durch die Berliner Nacht, in: Spiegel Online, 14. 12. 2018, Webseite Spiegel, www.spiegel.de/panorama/berliner-drag-queens-es-ist-ein-fest-und-eine-provokation-a-ed-05c98e-a633-42d4-99b1-8fbb1eda910d (Zugriff am 02. 02. 2022).

31 Antener, Jil: „Solange Geschlecht in unserer Gesellschaft eine Rolle spielt, wird Drag immer politisch sein“, in: Neue Zürcher Zeitung, 15. 03. 2021, Webseite Neue Zürcher Zeitung, www.nzz.ch/gesellschaft/solange-das-geschlecht-in-unserer-gesellschaft-eine-rolle-spielt-wird-drag-immer-politisch-sein-ld.1605777?reduced=true (Zugriff am 02. 02. 2022).

und brüskiert worden sei, nun genau die Aspekte darstellten, wofür sie im *Drag* als Bühnenstar glorifiziert werde.³² Folglich ist festzuhalten, dass entgegen einem gemeinverständlichen Rollenbegriff bei *Drag*-Performances die Grenzen „zwischen *onstage* und *offstage*“,³³ deutlich weniger anschaulich zu ziehen sind. Auch Schrödl bestätigt, dass viele *Drag*-Personae, „die für die Bühnenperformance entwickelt wurden“,³⁴ mit anderen Realitäten der Performer*innen verschwommen und „nicht mehr nur eine Rolle in einem begrenzten Zeitraum, die man an- und ablegen kann“,³⁵ bedeuteten. Vielmehr werde die *Drag*-Persona „zu einem Teil des Seins, der Identität der Personen“.³⁶ Eine solche Perspektive ist nicht in aller Intentionalität der Performer*in selbst zuzuschreiben, sondern bedarf der Anerkennung durch andere Personen in queer-heterotopischen Räumen:

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.³⁷

Die Vermischung von szenischem Vorgang und Lebensrealität entfaltet sich auch immer wieder in Erzählungen von *Drag*-Performer*innen, die von ihren Arbeitswegen berichten. Mangels queerer Räume und damit einhergehend in Ermangelung entsprechender für *Drag* aber benötigter Infrastruktur an Aufführungsorten sind viele *Drag*-Performer*innen darauf angewiesen, das Aneignen ihrer Kostümierungen vollständig im eigenen Zuhause auszuführen. Neben der Tatsache, dass sich diese performancebegleitenden Einschränkungen oft in improvisierten Garderoben mit schlechter Beleuchtung und ohne eigene Waschräume, in engen Raumverhältnissen und im Mangel an finanziellen Möglichkeiten, um z. B. Hotelübernachtungen etc. zu entschädigen, äußern, erweist sich in vielen Fällen eine Anreise mit öffentlichen Verkehrsmitteln oder Taxis ‚in full Drag‘ als unvermeidlich. Berichte über erlebte Diskriminierung, Gewalt sowie sexuelle Übergriffe und Belästigung häufen sich dabei in einem alarmierenden Maße. Während beispielsweise Berufsschauspieler*innen an institutionalisierten Häusern sich ihre von außen erkennbaren Rollen vor Ort aneignen und sich derer wieder entledigen können, ist die Präsenz im öffentlichen Raum für viele *Drag*-Performer*innen oft mit einem massiv erhöhten Gefährdungsrisiko verbunden und stellt für einige zuwei-

32 Carrick, Heather: Drag Race UK: Lawrence Chaney Opens up About Childhood Bullying, in: Glasgow Times, 19. 02. 2021, Webseite Glasgow Times, www.glasgowtimes.co.uk/news/19102906.drag-race-uk-lawrence-chaney-saved-opening-fellow-queens/ (Zugriff am 02. 02. 2022).

33 Schrödl 2014, S. 6.

34 Ebd.

35 Ebd.

36 Ebd.

37 Ebd., S. 7.

len sogar eine nahezu unüberwindbare Hürde dar.³⁸ Privatperson und *Drag*-Persona, Bühnenwirklichkeit und Lebensrealität gehen so zwangsläufig ineinander über.

Der Annahme, die *Drag*-Persona komme einer fiktiven oder künstlichen Identität gleich, die nach einer Definition der Theaterwissenschaftlerin Theresia Birkenhauer „keine reale Existenz besitzt“,³⁹ ist hinsichtlich des hier umrissenen *Drag*-Verständnisses 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 „fingerte[n] Annahme“⁴⁰ oder eines „vorgetäuschte[n] Gebilde[s]“⁴¹ ist sie aber nicht. Der Begriff der Künstlichkeit im Sinne der Fiktion ist für *Drag* somit nur dann zulässig, wenn er nicht als Gegenbegriff zur Realität, sondern, wie es Birkenhauer formuliert, als Prozess verstanden wird, der „nicht mehr auf narrative Totalität, sondern auf die Eröffnung wie die Erschütterung von Imaginationsräumen ziel[t]“. ⁴²

Die Frage, ob sich zeitgenössische *Drag*-Performer*innen unter Zuhilfenahme der Kategorie der Kunstfiguren befriedigend beschreiben und analysieren lassen können, führt somit unvermeidlich zu Ambivalenzen. Laut der diesem Beitrag zugrunde liegenden These kann das künstlerische Herstellen einer *Drag*-Persona als artifizielle Überaffirmation real existierender Kennzeichen hegemonialer Strukturen benannt werden. Die *Drag*-Persona erweist sich dabei – trotz ihrer meist unübersehbaren äußerlichen Künstlichkeit – in höchstem Maße als dinglich und ‚real‘. Denn *Drag*-Performer*innen präsentieren sich auf der Bühne oft in einer derart unumwundenen Authentizität, dass ihr nur sehr persönliche und biografische Erfahrungen zugrunde liegen können.

Kunstfigur oder keine Kunstfigur? Letztlich ist auch dies ein im queeren Sinne aufzulösendes binäres Oppositionspaar.

38 Vgl. Hässler, Tabea; Eisner, Léila: Swiss LGBTIQ+ Panel – 2020 Summary Report. Zürich 2020, <https://doi.org/10.5167/uzh-197003> (Zugriff 02.02.2022); Feuser, Marc: „Seid sichtbar, seid laut!“, in: taz, 06.04.2021, Website taz, <https://taz.de/Angriff-auf-Berliner-Dragqueen/15758980/> (Zugriff am 07.06.2023). Diese risikoreichen Wege zu entsprechenden Aufführungsstätten sind für gendernonkonforme Personen mit einem erhöhten Diskriminierungs- und Gefährdungspotential verbunden.

39 Birkenhauer, Theresia: Fiktion, in: Fischer-Lichte/Kolesch/Warstat 2014, S. 111–113, hier S. 111.

40 Ebd.

41 Ebd.

42 Ebd., S. 112.

