

# Die performative Darstellung der Geschlechterbilder anhand von Drag Kings und Drag Queens

**Melanie Dietz, M-A. (Universität Gießen)**

Fachrichtung: Soziologie. Studienphase: Master

*Bei der Arbeit handelt es sich um meine Masterthesis, in der ich mich damit beschäftigt habe, wie Geschlechterbilder von Drag Queens und Drag Kings sowohl auf der Bühne, wie auch im alltäglichen öffentlichen Raum, performativ hervorgebracht und repräsentiert werden. Anhand Judith Butlers Ansatz der Performativität werden die Darstellungsmechanismen näher beleuchtet um sich weiter mit den unterschiedlichen Praktiken der Drag Queens und Drag Kings zu beschäftigen. Es wird den Fragen nachgegangen, wie Geschlecht vor-, her- und dargestellt wird, ob sich Regelmäßigkeiten abzeichnen und inwiefern Unterschiede zwischen Bühnen- und Alltagsperformances existieren. Eine Veränderung der (akademischen) Sichtweise auf eine nicht strikte zweigeschlechtlich strukturierte Wirklichkeit und ein dadurch resultierendes Nachdenken über Geschlecht dient als Möglichkeit für die hiesige Fragestellung. Seit Beginn der 1990er Jahre etablierte sich der Ansatz eines konstruierten Geschlechtes und somit einer denaturalisierenden Sichtweise kontinuierlich im Bereich der Frauen- und Geschlechterforschung. Besonders die Unterscheidung zwischen Sex, Gender und dem durch Butler hinzugefügten Begehren führte zu einem (wissenschaftlichen) Umdenken. Drag Queens und Drag Kings experimentieren mit geschlechtlich codierten Stilmitteln, Gesten, Bewegungen und den Darstellungsformen von Geschlecht und persiflieren in ihren Bühnenperformances in einer überspitzten Art das jeweils andere Geschlecht. Sie zeigen dabei die soziale Konstruiertheit von Geschlecht auf wodurch dieses denaturalisiert wird. Anhand teilnehmender Beobachtungen wurde diese Art der Inszenierung von Geschlechterbildern durch Drag Kings und Drag Queens in der Arbeit untersucht. Wie werden Geschlechter repräsentiert? Welche Stilmittel werden verwendet? Wird Geschlecht dabei dekonstruiert und wenn ja, inwiefern geschieht dies? Die vorzustellende Arbeit leistet durch die Verknüpfung von Theorie und Praxis einen Beitrag für ein besseres Verständnis der grundlegenden Veränderungen geschlechtlicher Möglichkeiten und Wirklichkeiten und der damit verbundenen Anfechtung der heteronormativen Zweigeschlechtlichkeit.*

*Schlagwörter: Drag, Performativität, Teilnehmende Beobachtung, Geschlechterbilder, Drag Queens, Drag Kings, Darstellungsformen, Queer Theorie.*

## 1 Einleitung

Die Realität der Geschlechterzugehörigkeit ist performativ, was ganz einfach bedeutet, daß die Geschlechterzugehörigkeit real nur ist, insoweit sie performiert wird. Man darf wohl sagen, daß bestimmte Arten von Akten gewöhnlich als Ausdruck eines Kerns der Geschlechterzugehörigkeit oder der Geschlechtsidentität interpretiert werden und entweder einer erwarteten Geschlechtsidentität entsprechen oder ihr irgendwie entgegenstehen. (Butler, 2002, S. 315).

Dieser Artikel handelt davon, wie Geschlechterbilder von Drag Queens und Drag Kings sowohl auf der Bühne, wie auch im alltäglichen öffentlichen Raum gestaltet und repräsentiert werden und basiert auf der gleichnamigen Masterthesis. Anhand Judith Butlers Ansatz der Performativität werden die Darstellungsmechanismen näher beleuchtet um sich



weiter mit den unterschiedlichen Praktiken der Drag Queens und Drag Kings zu beschäftigen. Es wird den Fragen nachgegangen, wie Geschlecht dargestellt wird, ob sich Regelmäßigkeiten abzeichnen und inwiefern Unterschiede zwischen Bühnen- und Alltagsperformances existieren. Eine Veränderung der (akademischen) Sichtweise auf eine nicht strikte zweigeschlechtlich strukturierte Wirklichkeit und ein dadurch resultierendes Nachdenken über Geschlecht dient als Möglichkeit für die hiesige Fragestellung. Seit Beginn der 1990er Jahre etablierte sich der Ansatz eines konstruierten Geschlechtes und somit einer denaturalisierenden Sichtweise kontinuierlich im Bereich der Frauen- und Geschlechterforschung. Besonders die Unterscheidung zwischen Sex, Gender und dem durch Butler hinzugefügten Begehren, führte zu einem (wissenschaftlichen) Umdenken. Butler zeigt auf, dass die vorhandene kulturelle Matrix bestimmte „Identitäten“ ausschließt, nämlich solche, bei denen sich die Geschlechtsidentität (gender) nicht vom anatomischen Geschlecht (sex) herleitet und bei denen die Praktik des Begehrens weder aus dem Geschlecht, noch aus der Geschlechtsidentität folgt. Die Arbeit soll einen Beitrag für ein besseres Verständnis der grundlegenden Veränderungen geschlechtlicher Möglichkeiten und Wirklichkeiten und der damit verbundenen Anfechtung der heteronormativen Zweigeschlechtlichkeit leisten.

## 2 Methode

„Wer das Handeln von Menschen, ihre Alltagspraxis und Lebenswelten empirisch untersuchen will hat zwei Möglichkeiten: Man kann mit den Beteiligten Gespräche über ihr Handeln führen [...]. Oder man sucht nach Wegen und Strategien, an dieser Alltagspraxis möglichst längerfristig teilzunehmen.“ (Lüders, 2009, S.384).

### 2.1 Die teilnehmende Beobachtung als Forschungsmethode

[Oft wird ethnologische Feldforschung mit Teilnehmender Beobachtung gleichgesetzt, denn beides impliziert, dass der Forschende sich längerfristig bei einer Gruppe einen Platz sucht und mit den Menschen hautnah zusammenlebt, um auf diese Weise möglichst viel über ihr Leben zu erfahren. Noch vereinfacht gesagt soll etwas über andere Menschen herausgefunden, jene eine Weile beobachtet werden und aus den gemachten Erfahrungen diese besser kennenzulernen (Bachmann, 2002, S. 323). Als erster Forschender, der diese Methode bewusst stationär praktisch und theoretisch zum Forschen angewendet hatte war Bronislaw Malinowski, welcher für eine Studie von 1915-1918 auf den Trobriand-Inseln direkt mit den Einheimischen zusammenlebte. Der Begriff der teilnehmenden Beobachtung taucht erst 1940 und damit fast 20 Jahre später bei Florence Kluckhohn auf. Nach Lamnek existieren mehrere Formen der teilnehmenden Beobachtung, welche sich in den Begriffspaaren strukturiert vs. unstrukturiert, offen vs. verdeckt, teilnehmend vs. nicht-teilnehmend und aktiv vs. passiv widerspiegeln (2005, S. 564f.).

Die Beobachtungen selber laufen dabei verdeckt ab, sodass die Rolle des Forschenden und die Forschungsabsichten nicht preisgegeben werden. Je nach Szene variiert der Grad der Teilnahme im zu beobachtenden Feld von aktiver Teilnahme über passive Teilnahme zu einer vollkommenen Nicht-Teilnahme. Die Länge der Beobachtung und der Grad der aktiven Teilnahme führen den Forschenden zu den unterschiedlichsten Herausforderun-



gen. Um eine längere Teilnahme überhaupt erst zu beginnen, muss zunächst der Zugang zum Feld gewährleistet werden. Hierbei können Personen aus dem Feld helfen, den Einstieg zu erleichtern, so genannte Gatekeeper. Ein hoher Grad an aktiver Teilnahme kann dabei die Distanz des Forschenden zum beobachteten Feld einschränken, wodurch die Subjektivität des Forschenden viel stärker in der Auswertung zu reflektieren ist

Um das Beobachtete in schriftlicher Form festzuhalten wird auf vier verschiedenen Arten von Textarbeit zurückgegriffen. Bereits während der Beobachtung werden kurze Gesprächs- und Beobachtungsnotizen gemacht. Dabei werden kleinere Notizen, Zitatfetzen und eigene Bemerkungen ad hoc auf dem situativ verfügbaren Medium notiert. Als Medium kann alles genutzt werden, was dem Forschenden in dem Moment des Notierens zur Verfügung steht und dient als Erinnerungsstütze für das Anfertigen des Forschungstagebuches.

Dabei sei zu beachten, dass das Verfassen von ethnographischen Berichten weniger ein Abbild des Beobachteten darstellt, sondern vielmehr immer bereits ein Stück weit eine bewusste oder auch unbewusste Selektion der Geschehnisse aufweisen kann und somit bereits der interpretative und subjektive Charakter des Forschenden miteinfließt.

Das Vorgehen in der vorliegenden Arbeit ist eine unstrukturierte Beobachtung, da kaum Vorwissen und kein Beobachtungsschema vorliegen. Dadurch wird eine gewisse Offenheit für alle Eventualitäten gewährleistet und eine gewisse Flexibilität im Umgang mit dem Feld bewahrt.

Die Beobachtungen selber laufen dabei verdeckt ab, sodass die Rolle des Forschenden und die Forschungsabsichten nicht preisgegeben werden. Je nach Szene variiert der Grad der Teilnahme im zu beobachtenden Feld von aktiver Teilnahme über passive Teilnahme zu einer vollkommenden Nicht-Teilnahme

### 3 Judith Butlers Performativität

„In den Geistes- und Sozialwissenschaften hat sich mit Anfang der 1990er Jahre ein forschungsperspektivischer Paradigmenwechsel vollzogen, der als performative turn bezeichnet wird. [...] Die performativitätstheoretische Perspektive hingegen rückt statt des statischen Moments des Text-Modells die Tätigkeiten des Handlungsvollzuges und des Produzierens in den Vordergrund und betont damit einen offenen Prozess der Verhandlung, einen Austauschprozess der ständigen Veränderung und Dynamik. Als performativ wird die kulturelle Konstituierung bestimmter Phänomene bezeichnet, womit verdeutlicht wird, dass für diese nicht von einer ontologischen oder biologischen o.ä. Vorgängigkeit ausgegangen wird, sondern dass die Produkte kultureller Prozesse sind.“ (Stritzke, 2006, S. 100).

Basierend auf Jaques Derrida und Michel Foucault stellt die Performativität eine Konstruktion von Normen durch den Prozess der ständigen Wiederholung dar (vgl. Runte, 2010, S. 184). Performativität ist eine diskursive Herstellung, die durch permanente Wiederholung geschieht und somit eine ritualisierte Produktion ist. Butler zeigt in „Das Unbehagen der Geschlechter“ auf wie durch performative Akte Geschlecht hergestellt wird. Geschlecht ist für Butler „die wiederholte Stilisierung des Körpers, ein Ensemble von Akten, die innerhalb eines äußerst rigiden regulierenden Rahmens wiederholt werden, dann mit der Zeit erstarren und so den Schein der Substanz bzw. eines natürlichen Schicksals des Seienden hervorbringt. Geschlecht als performativ hervorgebracht zu fassen, bedeutet daher spezifischer, Geschlecht als Resultat von Wiederholungen der Norm zu verstehen.



Folglich existiert nichts Authentisches am Geschlecht (Gender) und ist somit weder ein Substantiv noch eine Sammlung freischwebender Attribute“ (Butler, 1991, S. 49). Vielmehr wird der substantivische Effekt des Geschlechts durch die Regulierungsverfahren der Geschlechter-Kohärenz performativ hervorgebracht (ebd.). In Anlehnung an Foucault definiert Butler Geschlecht als eine fortlaufende diskursive Praxis, die stets offen für Eingriffe und neue Bedeutungen ist (Jagose, 1996, S. 109).

Geschlecht ist ihr zufolge ein diskursives Konstrukt, welches durch die Macht der Diskurse in permanenter Wiederholung geschieht Butler knüpft mit der Performativität an Steve Austins Sprachakttheorie an und erweitert diese mit Foucaults Machtanalyse.

Nach Austin sind sprachliche Äußerungen, eine ausgeführte Handlung und gleichzeitig eine Benennung des Akts, den sie vollziehen (Runte, 2010, S. 187). Sprechakte sind somit die Handlung und repräsentieren nicht ein bereits vorgängiges Objekt, sondern bringen dieses erst durch die und in der Bezeichnung hervor. Mit der Sprechakttheorie begreift Butler Geschlecht als Norm, welche performativ, durch wiederholtes zitieren, konstruiert wird. Dabei stellt sich Geschlechtsidentität für Butler als ein komplexer Werdungsprozess dar, der weder in einem simplen Dualismus „männlich“ versus „weiblich“ noch durch die Gegenüberstellung oder eine einseitige Bedingtheit von „Sex“ und „Gender“ ausgedrückt werden könnte (Stritzke, 2006, S. 102). Mit dem Konzept der Performativität möchte Butler erklären, inwiefern die Vorstellung eines naturgegebenen Geschlechts „zwar ein Phantasma ist, dieses Phantasma aber gleichwohl nicht illusionär im Sinne von bedeutungslos, sondern real ist, da wir den Körper über diese Vergeschlechtlichung wahrnehmen“ (Ludwig, 2011, S. 165).

## 4 Die Performance als Darstellungsmedium

Der Begriff Performance entstammt der englischen Sprache, wo er sowohl Aus- oder Durchführung von etwas, als auch Leistung und Erfüllung einer Pflicht, eines Vertrages, eines Versprechens bedeutet. Etymologisch leitet sich Performance vom altfranzösischen *parfournir* ab, in dem es >>abschließen, vollenden<< oder >>sorgfältig durchführen<< heißt.“ (Lange, 2002, S. 21).

Aus kulturwissenschaftlicher Perspektive wird Performance als rituelles Handeln verstanden, welches anstelle einer kritischen, distanzierten Einstellung zum Handelnden eine „besondere >>rituelle Einstellung<<, die nicht auf den Erwerb von Wissen ausgerichtet ist, sondern auf das Errichten von >>paradigmatischen Erkenntnisgrenzen<<, auf >>soziale Rolle<< und >>grundlegende Unterscheidung<<“ (Wirth, 2002, S. 36). In der Kulturanthropologie verwendete Paul Zumthort den Performance-Begriff als eine Bedingung der Wahrnehmung und der Darbietung und bezeichnet damit eine kommunikative Handlung. In der Kunstform des Theaters ist Performance „eine solche Kunstpraxis, die nicht-linear und disharmonisch, nicht-repräsentierend und interpretierend agiert. Sie ist eine theatrale Praxis, die Räume herstellt, indem sie diese im und durch die Aufführung erst als theatrale Räume definiert“ (Klein, 2005, S. 24). Dies zeigt das Wechselspiel zwischen Ethnographie, Soziologie und Theatralitätsforschung im Hinblick auf die Deutung des Performancebegriffs. Erving Goffmann geht von der These aus, dass der wechselseitige Einfluss von Individuen während ihrer direkten physischen Anwesenheit, unmittelbare Interaktionen hervorbringt und bezeichnet dies als Darstellung in Sinne einer Perfor-



mance (Lange, 2002, S. 25). Performance ist für Goffman eine Interaktion, welche direkt aus einer kommunikativen Situation abgeleitet ist.

## 4.1 Der Körper als Performancemedium

Der menschliche Körper ist „eine Verkörperung von Möglichkeiten, die durch historische Konventionen sowohl konditioniert wie beschnitten sind [...] und er ist eine Art des Tuns, der Dramatisierung und der Reproduktion einer geschichtlichen Situation“ (Butler, 2002, S. 305; Herv.i.O). Butler erklärt weiter, dass der Körper nur über seine geschlechtsspezifische Erscheinung wahrgenommen wird und kommt dabei über eine Reihe von, im Laufe der Zeit, erneuerten, veränderten und verfestigten Akten zu seiner Geschlechtszugehörigkeit (2002, S. 307). Der Akt, im Sinne der Handlung die performiert wird, setzt für Butler bereits ein, bevor der „Schauplatz“ betreten wird und somit ist die Geschlechterzugehörigkeit ein Akt, welcher bereits geprobt wurde (vgl. 2002, S. 312). Geschlechterzugehörigkeit selber ist nach Butler keine radikale eigene Wahl, aber ebenso wenig wird es dem Individuum aufgezwungen. Der Körper setzt seine geschlechtsspezifische Rolle vielmehr in einem kulturell beschränkten Körperraum um und inszeniert Interpretationen innerhalb der Grenzen bereits gegebener Anweisungen (ebd.). Die Geschlechterzugehörigkeit selber ist sozial erzwungen und folgt dabei keiner ontologischen Notwendigkeit. Wird die eigene Geschlechterzugehörigkeit nicht dem entsprechend performt, führt dies zu einer ganzen Reihe von indirekten und offenen Strafen. Im Gegensatz führt eine gut performte Geschlechterzugehörigkeit zu einer beruhigenden Gewissheit, dass es eine essentielle Geschlechteridentität gibt. Drag greift diesen Ansatz der Inszenierung auf und macht deutlich, „dass dasjenige, was wir als geschlechtliches Wesen verstehen, erst durch fortwährende geschlechtliche Aufführungen geschaffen wird“ (Hermann, 2007, S. 122). Dabei ist Drag als eine Inszenierung einer Kritik und nicht als subversive Praktik zu verstehen, wie es bereits Butler anmerkte. Drag ist somit kein Widerstand, sondern eine Allegorisierung, welche durch Übertreibung wirkt. Inszenierung als solches dient der Performance als Ausdruck des performativen Aktes und ist dabei nicht nur auf den künstlerischen Bereich des Arrangierens von Medien, Materialien und Körper beschränkt. Viel mehr umfasst Inszenierung ein weites Spektrum von Verfahren und Kulturtechniken. Das Resultat daraus ist, dass wir dem (Geschlechts)Körper Eindeutigkeit, Naturhaftigkeit und Konstanz unterstellen (Reuter, 2011, S. 89). Butler stellte die These auf, dass Geschlecht kein biologisches Schicksal, sondern eine Inszenierung des Körpers ist, deren vermeintlich innere Bedeutung auf der Oberfläche dargestellt wird. Erst durch die Wirkung von andauernden Wiederholungen gelangt der Körper zu seiner geschlechtlichen „Natürlichkeit“, welche durch Akte, Gesten und den sichtbaren Körper konstruiert wird (vgl. Reuter, 2011, S. 90). „Nicht der Geschlechtskörper, sondern die Performance des Geschlechts und Konstruktion des Körpers gewinnen in wiederholten Darbietungen, in Form ritueller gesellschaftlicher Inszenierung an Bedeutung“ (ebd.).

## 4.2 Die Alltagsperformance

Von alltäglicher (Selbst)-Inszenierung wird im Zusammenhang mit der „Eigendarstellung von Individuen gesprochen, die sich durch das persönliche Äußere, Mode, durch Stilisie-



rung im persönlichen Wohn- und Arbeitsumfeld sowie durch Lebensstil und Verhaltensweisen ausgedrückt“ (Lange, 2002, S. 322). Bei einer Bühnenperformance, so sagt Fischer-Lichte handelt es sich „bloß um ein Spiel“, während es auf der Straße oder im Bus der Akt unter Umständen gefährlich wird, „weil es hier keine theatralischen Konventionen gibt, mit deren Hilfe sich der rein imaginäre Charakter des Aktes eingrenzen läßt; auf der Straße oder im Bus besteht in der Tat die Annahme nicht, daß der Akt sich von der Wirklichkeit unterscheidet.“ (2002, S. 314). Der Soziologe Erving Goffman greift in seinen mikrosoziologischen Studien zur Interaktionsordnung den Aspekt des Selbst als alltägliche Inszenierung von Wirklichkeit auf und führt dabei das Theater-Modell als weiteres Ordnungsprinzip in die soziologische Analyse ein.

Dieses Modell dient dazu die Techniken der Eindrucksmanipulation, welche in einer bestimmten Institution oder Sozialorganisation angewandt werden, die Identität und das Beziehungsnetz der verschiedenen Teilnehmer\*innen zu beschreiben (vgl. Reuter, 2011, S. 86). Goffman führt weiter an, dass Menschen nicht nur einfach interagieren, sondern Darsteller\*innen sind, die sich in der Interaktion inszenieren und dabei mit den präsentativen Symbolismen, wie zum Beispiel mit der Kleidung, dem Gesicht, der Mimik, der Gestik und der Handlung, arbeiten (vgl. Reuter, 2011, S. 86ff.). Alles was auf der Bühne des alltäglichen Lebens stattfindet lässt sich für Goffman vorher nicht genau festlegen (vgl. Goffman, 1994, S. 73). Die Performance selber bildet für Goffman ein Schutzreservoir und kein Angriffsinstrument gegen die hegemonialen gesellschaftlichen Verhältnisse. Er vergleicht Situationen im Alltag mit dem Schauspiel auf einer Theaterbühne und kommt zum Schluss, dass die allgemeine Vorstellung einer Alltagsinszenierung des Selbst vor anderen nicht neu wäre (vgl. 2010, S. 230). Die Gesellschaft setzt dabei „die Rolle, die man spielt, und das Selbst, das man ist, in einer gewissen Weise gleich, und dieses Selbst-als-Rolle wird meist als etwas gesehen, das im Körper seines Besitzers zu Hause ist“ (ebd.). Inszeniert und spielt das Selbst eine Szene richtig, veranlasst dies das Publikum, der dargestellten Rolle ein Selbst zuzuschreiben, wobei dieses Selbst nicht das Resultat einer erfolgreichen Szene ist, sondern deren Ursache. (Goffman, 2010, S. 231).

## 5 Die Darstellungsweise der Drag Kings und Drag Queens

Wie wird Geschlecht von Drag Queens und Drag Kings auf der Bühne performiert? Im folgenden Kapitel werden die anhand der teilnehmenden Beobachtung erhobenen Daten dargestellt und anhand gebildeter Kategorien ausgewertet.

### 5.1 Die Datenerhebung und der Weg ins Feld

#### Bühnenperformances

Das Smartphone, mit seinem Notizprogramm, erwies sich bei allen Beobachtungen als geeignetstes Dokumentationsmedium, da der Anblick eines im Handy tippenden Menschen zum heutigen Alltag dazugehört und somit keine Effekte durch ein Gefühl des beobachtet sein auslöst.



Für die Beobachtung der Drag Queens Performances recherchierte ich vorab und stieß dabei auf „The Club“, eine Bar in Berlin-Neukölln, welche sich auf ihrer Homepage explizit als Queere-Bar definiert, in den Fokus gerückt. „The Club“ wirbt auf dessen Homepage unter anderem mit regelmäßigen Performances von Drag Kings und Queens. Daher wählte ich dies als Ort für die Beobachtung. Ich selber nehme während den Performances die Rolle des verdeckten Beobachtenden ein und interagiere selber nicht durch meine Teilnahme. Da es sich bei den Performances um öffentliche Veranstaltungen handelt, schlüpfte ich in die Rolle des Zuschauenden, bei dem sich die Künstler\*innen bewusst sind, dass diese sie während ihres Auftrittes beobachten und gegebenenfalls per Video oder per Fotokamera aufnehmen.

Im Rahmen eines viertägigen Zusammentreffens verschiedener Institutionen wurde eine eigene Open Stage organisiert, welche durch Beiträge der Teilnehmenden gefüllt wurde. Aufgrund meiner Zugehörigkeit einer solchen politischen Institution nahm ich an diesem Treffen teil. Bereits in der Einladung wurde das Programm beigefügt, aus dem das Existieren der Open Stage hervorging. Ein solches Zusammentreffen gibt es regelmäßig, sodass mir die Open Stage und die Art der dort präsentierten Auftritte bereits bekannt waren. Dadurch war bereits im Vorfeld bekannt, dass dort auch explizite Auftritte von Drag Kings präsentiert werden.

## 5.2 Die Ergebnisse

### Bühnendarstellung

Geschlecht wird durch Gesten, Stilisierung und Darstellungen der Normen zitiert und konstruiert. Dies kann sowohl öffentlich, wie auch in einem geschützten Raum geschehen. Aus diesem Ansatz ergab sich die Herausbildung der zu betrachtenden Kategorien, nämlich die der Gestik/Mimik und der stilistischen Kleidung als Darstellungsmechanismen für die Konstruktion von Geschlecht. Bei den hier untersuchten Performances weist die Kleidung bei allen Künstler\*innen eine eindeutige geschlechtliche Codierung auf und kann somit eindeutig zugeordnet werden. Die Drag Queens präsentieren eindeutig weibliche Kleidung während die Drag Kings nur eindeutig männlich zu lesende Kleidung auf der Bühne tragen. Hier lässt sich eine stetige Wiederholung der geschlechtlichen Eindeutigkeit der repräsentierten Kleidung feststellen.

Entsprechend werden für Bühnenperformances Kleidungsstücke gewählt, die von den Zuschauer\*innen auf den ersten Blick einem Geschlecht zugeordnet werden können und den gesellschaftlichen Kleidungstereotypen entsprechen.

Bei der weiteren äußerlichen Darstellung wird sich geschlechtlicher Stereotypen bedient und diese mit der eigenen Anatomie in Verbindung gebracht. Die stark sichtbare Schminke der Drag Queens steht im Gegensatz zu der männlichen Gesichtsform, wodurch ein uneindeutiges Bild produziert wird, welches wie eine aufgesetzte Maskerade wirkt. Das bewusste Erzeugen eines solchen Bildes zeigt die Konstruktion von Geschlecht und das Spiel mit den Geschlechtern auf. Gleiches präsentieren die Drag Kings in ihren Auftritten bei denen der männliche Bart mit der weiblichen Gesichtsform verbunden wird und dadurch dasselbe Bild wie bei den Drag Queens erzeugt wird. Alle Künstler\*innen bedie-



nen sich dabei geschlechtlichen Klischees, sodass hier eine Regelmäßigkeit durch die Schminke und den Bart festzustellen ist. Der Körper als Präsentationsmedium wird nicht nur anhand des Gesichtes, der Gestik und der Kleidung, sondern auch durch die Körperbehaarung genutzt. Die Drag Queens bedienen sich während ihren Auftritten einer Langhaarperücke um dem Stereotypen der weiblichen Langhaarfrisur nachzukommen. Die Drag Kings hingegen verzichten für ihre Performances auf Perücken und präsentieren dem Publikum ihre eigenen Haare.

Diese jedoch haben in ihrem Schnitt und Länge ein Mittelmaß zwischen lang und kurz. Dieses Mittelmaß präsentiert eine uneindeutige geschlechtliche Zugehörigkeit, bricht damit das binäre Geschlechtersystem auf und dekonstruiert geschlechtliche Klischees. Körperbehaarung an sich ist geschlechtlich codiert und gilt als männlich, sowohl im Gesicht, wie auf dem restlichen Körper. Die Drag Queens haben zwar ihren Bart nicht sichtbar gemacht um weiblichen Stereotypen zu entsprechen, aber durch die kurze Kleidung ist die Behaarung an den Beinen sichtbar wodurch männlich zu lesende Attribute präsentiert werden. Die Drag Kings hingegen präsentieren zwar einen Bart, aber durch die lange Kleidung ist kaum weitere Haut zu sehen. Der Körper in seiner anatomischen Form selber ist ebenfalls geschlechtlich genormt. Zwar lässt sich die eigene biologische anatomische Körperform nicht wegretuschieren, doch können geschlechtlich codierte Körperteile repräsentiert werden oder eben auch nicht. Die Drag Queens verzichten gänzlich bei ihrer Performance auf die Präsentation von Brüsten als weibliches Merkmal und das Hervorstechen des Penis als männliches Merkmal.

Sie zeigen dadurch einen geschlechtslosen Körper auf, der lediglich durch seine Behaarung und seine Form geschlechtlich gelesen werden kann, aber konträr zu der Weiblichkeit steht, die sie auf der Bühne konstruieren steht. Die Drag Kings hingegen präsentieren in diesem Bereich unterschiedliche Ansatzpunkte. Während bei Drag King 1 die Brüste als weibliches Merkmal nicht sichtbar sind, verzichtet Drag King 2 auf das Retuschieren dieser und repräsentiert einen weiblichen Körper, im Gegenzug zu der präsentierten Männlichkeit.

Drag King 1 hingegen zeigt nicht nur durch die nicht sichtbaren Brüste einen männlichen Körper, sondern auch durch den aus der Hose schauenden Kunstpenis. Ein weiterer geschlechtlich codierter Bereich ist die Gestik, Mimik und Bewegung. Kleine und eng ausgeführte Bewegungen gelten als typisch weiblich während große und weite Bewegung männlichen Stereotypen entspricht. Die Gestik des Lachens und geschlossene Beine gelten ebenfalls gesellschaftlich als weiblich, im Gegenzug gelten weit auseinander liegende Beinhaltenungen und eine fast regungslose Gesichtsmimik als männlich. In ihren Auftritten bedienen sich sowohl die Drag Queens, als auch die Drag Kings Gestik, Mimik und Bewegungen beider geschlechtlichen Stereotypen, um diese mit einander zu verbinden. Bei der Performance von Geschlecht zeigt sich, dass sowohl Drag Queens, als auch Drag Kings keine komplett eindeutigen Geschlechterbilder repräsentieren, sondern sich Klischees und Stereotypen beider Geschlechter bedienen, um dadurch die Konstruierbarkeit von Geschlecht aufzuzeigen. Der Körper wird dabei als Repräsentationsmedium für das „Spiel“ mit den Geschlechtern genutzt.

Durch dieses Spiel werden die vorherrschenden binären Geschlechterkategorien aufgebrochen und ein uneindeutig zuzuordnendes Geschlechterbild dargestellt, welches zwi-



schen den binären Kategorien einzuordnen ist. Eine performative Regelmäßigkeit lässt sich bei der Codierung der Kleidung und des Gesichtes feststellen. Die Kleidung ist sowohl bei beiden Drag Queens, als auch bei beiden Drag Kings jeweils eindeutig dem darzustellenden Geschlecht zuzuordnen.

Dies gilt auch für das Gesicht. Beide Drag Queens tragen Kajalstift um die Augen, falsche Wimpern, Lippenstift, Lidschatten und Make-Up, während beide Drag Kings ungeschminkt sind und sich einen Bart aufgeklebt haben.

### Alltagsdarstellung

Um eine bessere Vergleichbarkeit der Bühnen- und Alltagsperformances zu gewährleisten, fungieren die bereits herausgebildeten Kategorien Gestik/Mimik und Kleidung als Grundlage zur Analyse der Alltagsdarstellung.

Drag Queens und Drag Kings tragen, wie bereits bei der Bühnenperformance, geschlechtlich eindeutig codierte Kleidung. Die gesellschaftlichen Kleidungsstereotypen werden sowohl von den Drag Queens, als auch den Drag Kings in ihrer Gesamtheit verkörpert.

Die gewählten Accessoires verstärken das eindeutige geschlechtliche Äußere, wodurch die gespielte Rolle perfekt dargestellt wird. Anatomische Merkmale werden retuschiert bzw. neu erzeugt.

Während die Drag Queens an allen sichtbaren Stellen die eigene Körperbehaarung entfernt haben und anhand künstlicher Brüste die weibliche Anatomie nachstellen, heben die Drag Kings die männliche Körperbehaarung durch den sichtbaren Bart und die hervorgehobenen Augenbrauen hervor und verstärken diese durch das Retuschieren der eigenen Brust. Äußerlich wird die Geschlechterrolle perfekt präsentiert durch die Darstellung eindeutig geschlechtlich codierter Kleidung und Anatomie. Weibliche Klischees werden des Weiteren durch die blonden Langhaarperücken der Drag Queens reproduziert.

Die Drag Kings dagegen bedienen sich auf der einen Seite, durch die Kappe, männlich codierter Kopfbedeckung um die eigenen Haare zu retuschieren und auf der anderen Seite weisen sie eine geschlechtlich uneindeutige Frisur bzw. Haarlänge auf, welche trotzdem das Gesamtbild nicht aufbricht. Die natürliche Darstellung des weiblichen Geschlechtes verstärken die Drag Queens durch eine dezente Schminke, welche in diesem Maße nicht künstlich oder wie eine aufgetragene Maskerade wirkt.

Die Gestik und Mimik von Drag Queen 2 ist auf das präsentierte natürlich weibliche Bild abgestimmt. Die eng ausgeführten Arm- und Handgelenkbewegungen sind, wie die kreisenden Hüften, weiblich zu lesen und repräsentieren weibliche Bewegungstereotype. Im Gegensatz zu Drag Queen 2 bricht Drag Queen 1 das natürliche Bild auf durch das ständige Zurechtrücken der Brüste. Die Bewegung an sich entspricht nicht dem weiblichen Stereotyp und die Brüste selber verlieren in dem Moment des Zurechtrückens ihr natürliches Erscheinungsbild. Ein künstlicher Eindruck entsteht in dieser Zeitspanne.

Die Drag Kings präsentieren in ihre Bewegungen ebenfalls männlich codierte Bewegungstereotypen. Die Armbewegungen werden groß und weit vom Körper weg geführt, während die Beine kontinuierlich weit auseinander stehen und allgemein der Bewegungsradialität folgen.



us sehr klein ausfällt, so dass kaum sichtbare Bewegungen präsentiert werden. Die Drag Kings stellen damit männliche Klischees dar und zeigen ein stimmiges und eindeutig männliches Bild auf.

Bei der Alltagsperformance von Geschlecht zeigt sich das Bemühen, sowohl der Drag Queens als auch der Drag Kings, ein eindeutiges geschlechtliches Bild zu präsentieren. Der Körper als Präsentationsmedium bedient das gesellschaftlich geprägte Rollenbild des Geschlechtes und stellt dieses in seinem gesamten Umfang im Alltag dar.

Die Alltagsperformance wird somit nicht genutzt, um Geschlechterstereotypen aufzubrechen oder zu parodieren, sondern diese in Perfektion wiederzugeben, um nicht in der Rolle des anderen Geschlechtes aufzufallen. Die von Fischer-Lichte und Goffman angesprochene Schutzfunktion in der perfekten Rollendarbietung im Alltag zeigen hier sowohl die Drag Queens als auch die Drag Kings auf. Performativität zeigt sich in der eindeutigen Geschlechtsdarstellung anhand der Kleidung, Gestik und Mimik.

Die Kleidung ist sowohl bei den Drag Kings, als auch bei den Drag Queens geschlechtlich zugehörig codiert und wird durch Accessoires, wie den Ohrringen, der Halskette, der Handtasche oder dem Lederarmband verstärkt. Bei dem Gesicht setzten die Drag Queens durch eine dezente Schminke und die Drag Kings durch die hervorgehobenen Augenbrauen und den Bart auf ein natürliches Erscheinungsbild. Die Bewegungen sind ebenfalls auf die darzustellende Geschlechterrolle abgestimmt, so dass ein authentisches Geschlecht präsentiert wird

## 6 Fazit

Anhand der Kategorien Kleidung, Gestik und Mimik lässt sich abschließend feststellen, dass bei den Performances sowohl auf der Bühne, wie auch im Alltag geschlechtliche Stereotype bedient werden. Die Kleidung ist bei allen beobachteten Künstler\*innen eindeutig geschlechtlich codiert und lässt sich auf dem ersten Blick einem Geschlecht zuordnen. Die ersten Unterschiede zwischen der Performance auf der Bühne und im Alltag zeigen sich bei der Darstellung des anatomisch geprägten Körpers. Im Alltag wird Wert darauf gelegt, den Körper der Eindeutigkeit der Kleidung anzupassen und die anatomischen Merkmale durch Hilfsmittel nachzustellen. Die Künstler\*innen auf der Bühne bedienen sich hingegen geschlechtlichen Körpernormen, um diese miteinander zu kombinieren und somit geschlechtliche Kategorien aufzubrechen. Sie produzieren damit einen nicht eindeutigen Geschlechterkörper, welcher im Gegensatz zu der eindeutig codierten Kleidung steht.

Auf der Bühne wird dadurch ein äußerlich unnatürlicher und künstlicher Eindruck erweckt, im Gegensatz zu dem im Alltag ein natürliches Bild repräsentiert wird. In der Kategorie Gestik/Mimik präsentiert sich dasselbe Phänomen. In der alltäglichen Darstellung sind die Bewegungen auf das dargestellte Geschlecht angepasst. In die repräsentierten geschlechtlichen Klischees reihen sich die Bewegungen nahtlos ein. Die Bühnenperformances brechen mit den dargestellten Bewegungsformen die gängigen Geschlechterklischees auf und präsentieren eine Kombination aus geschlechtlich codierten Bewegungen.



Die Konstruierbarkeit von Geschlecht und die gesellschaftlich geprägten geschlechtlichen Normen werden anhand des Körpers und der Bewegungen auf der Bühne aufgezeigt und die Konstruierbarkeit des Geschlechts wird auf parodistische Weise dargestellt.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass Geschlechterbilder von Drag Queens und Drag Kings auf der Bühne und im Alltag anhand der optischen Erscheinung und dem Bewegungsapparat dargestellt werden. Wiederholungen in der Darstellungsweise lassen sich bei der permanent eindeutigen Kleidung feststellen. Diese ist in den beobachteten Fällen auf den ersten Blick geschlechtlich zu lesen. Ein weiterer sich wiederholender Faktor ist die heteronormative Darstellung des Geschlechts im Alltag und das Aufbrechen und Spielen mit Stereotypen auf der Bühne.

In Verbindung mit der anfänglichen Forschungsfrage ist die gewonnene Erkenntnis aus dieser Arbeit, dass Drag Queens und Drag Kings Geschlechterbilder anhand von Kleidung und Gestik/Mimik bzw. Bewegungsformen sowohl im Alltag, als auch auf der Bühne performativ darstellen. Während auf der Bühne uneindeutige Geschlechterbilder präsentiert werden, legen Drag Queens und Drag Kings im Alltag großen Wert auf eine perfekte Darstellung des jeweils anderen Geschlechtes. Drag Kings und Drag Queens als geschlechtliche Repräsentation weichen in der queeren Szene immer mehr dem Phänomen der Tunte als ein geschlechtlich non-binäres Wesen. Der Trend geht weg vom eindeutigen und parodistischen Präsentieren geschlechtlicher Stereotype hin zum Aufbrechen der geschlechtlichen Binarität und dem damit verbundenen Spiel und der Vermischung von geschlechtlichen Merkmalen zu einem uneindeutigen Geschlecht. Diese neuen Phänomene der Drag Queens, Drag Kings und der Tunte sind ein kaum erforschtes Feld, welches aber einen wachsenden gesellschaftlichen Anteil betrifft, so dass dort potentiell viele neue Erkenntnisse über die Konstruktion von Geschlecht gewonnen werden können.

## 7 Literaturverzeichnis

Aphelthaler, V. (1997), Drag Performance und das performative Körpergedächtnis: Zur Frage nach einem Gedächtnis des Körpers in Diane Torrs Performance Drag Kings and Subjects.“ In Ohlschläger, C./Wiens, B. (Hg.), Körper Gedächtnis Schrift. Der Körper als Medium kultureller Erinnerung (S. 237-253). Berlin: Erich Schmidt Verlag.

Bachmann, G., (2002), Teilnehmende Beobachtung. In Kühl, S./ Strodtholz, P. (Hg.), Methoden der Organisationsforschung (S.323-360). Ein Handbuch. Reinbek: Rowohlt Taschenbuch Verlag,

Butler, J., (2002), Performative Akte und Geschlechterkonstruktion. Phänomenologie und feministische Theorie. In Wirth, U. (Hg.), Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften (301-320). Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

Butler, Judith (1991): Das Unbehagen der Geschlechter. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1. Auflage.

Butler, Judith (2014b): Körper von Gewicht. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 8. Auflage.



- Foucault, Michel (1977): *Der Wille zum Wissen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1. Auflage.
- Foucault, Michel (1986a): *Der Gebrauch der Lüste*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1. Auflage.
- Foucault, Michel (1986b): *Die Sorge um sich*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1. Auflage.
- Fischer-Lichte, Erika (2006): „Wie wir uns aufführen. Reflexionen zum Aufführungsbegriff.“ In: Musner, Lutz/Uhl, Heidemarie (Hg.): *Wie wir uns aufführen. Performanz als Thema der Kulturwissenschaften*. Wien: Erhard Löcker Verlag, 15- 25.
- Goffman, E. (1994). *Interaktion und Geschlecht*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Goffman, E. (2010). *Wir alle spielen Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag*. München: Piper Verlag, 8. Auflage.
- Hamm, P. (2007) (Hrsg.): *Die Diva ist ein Mann. Das große Tuntenbuch*. Berlin:Querverlag.
- Hark, S. (2004). „Lesbenforschung und Queer Theorie: Theoretische Konzepte, Entwicklungen und Korrespondenz.“ In Becker, Ruth/ Kortendiek (Hrsg.), *Handbuch Frauen- und Geschlechterforschung. Theorien, Methoden, Empirie*. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften, 1. Auflage, 104-111.
- Hauser-Schäublin, B. (2008). „Teilnehmende Beobachtung.“ In B. Beer (Hrsg), *Methoden ethnologischer Feldforschung*. Berlin. Dietrich Reimer Verlag, 2. Auflage, 37-58.
- Herrmann, Steffen Kitty (2007). „Bühne und Alltag. Über zwei Existenzweisen des Drag.“ In: Thilmann, Pia/ Witte, Tania/ Rewald, Ben (Hg.): *Drag Kings. Mit Bartkleber gegen das Patriarchat*. Berlin: Querverlag , 115-131.
- Jagose, A. (2005). *Queer Theory. Eine Einführung*. Berlin: Queerverlag, 2. Auflage.
- Klein, G. (2005). „Die Stadt als Szene. Zur Einführung.“ In: Klein, Gabriele (Hg.): *Stadt. Szenen. Künstlerische Praktiken und theoretische Positionen*. Wien: Passagen Verlag. 13-34.
- Lamnek, S. (2005). *Qualitative Sozialforschung*. Beltz: PVU
- Lange, M.-L. (2002). *Grenz Überschreitungen. Wege zur Performance*. Königstein/Taunus: Ulrike Helmer Verlag.
- Lüders, C. (2009). *Beobachten im Feld der Ethnographie*. In U. Flick, E. von Kardorff, I. Steinke, (Hrsg.) *Qualitative Forschung. Ein Handbuch* (S. 384-401). Reinbek: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 7. Auflage.
- Ludwig, G. (2011). *Geschlecht regieren. Zum Verhältnis von Staat, Subjekt und heteronormativer Hegemonie*. Frankfurt am Main: Campus Verlag.
- Perko, G. (2005). *Queer Theorien. Ethnische, politische und logische Dimensionen pluralqueeren Denkens*. Köln: PapyRossa Verlag.



- Regh, A. (2002), Transgender in Deutschland zwischen Transsexuellen-Selbsthilfe und Kritik an der Zweigeschlechterordnung.“ In: polymorph (Hg.): kein Geschlecht oder viele? Transgender in politischer Perspektive. Berlin: Querverlag. 185-203.
- Reuter, J. (2011), Geschlecht und Körper. Studien zur Materialität und Inszenierung gesellschaftlicher Wirklichkeit. Bielefeld: Transcript Verlag.
- Runte, A. (2010), Rhetorik der Geschlechterdifferenz. Von Beauvoir bis Butler. Frankfurt am Main: Internationaler Verlag der Wissenschaften.
- Schirmer, U. (2010), Geschlecht anders gestalten. Drag Kining, geschlechtliche Selbstverständnisse und Wirkungen. Bielefeld: Transcript Verlag.
- Schuster, N. (2010), Andere Räume -Soziale Praktiken der Raumproduktion von Drag Kings und Transgender. Bielefeld: Transcript Verlag.
- Stritzke, N. (2006). „(Subversive) Narrative Performativität. Die Inszenierung von Geschlecht und Geschlechtsidentität aus Sicht einer gender-orientierten Narratologie.“ In: Nieberle, Sigrid/ Strowick, Elisabeth (Hg): Narration und Geschlecht. Texte- Medien- Episteme. Köln: Böhlau Verlag, 93-116.
- Tietz, L. (2007). Geschlechter-Inszenierungen von Schulen auf Pride-Paraden. Eine heteronormativitätskritische Analyse. In J. Hartmann, C. Klesse, P. Wagenknecht, B. Fritzsche, K. Hackmann (Hrsg.). Heteronormativität. Empirische Studien zu Geschlecht, Sexualität und Macht (197-218). Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften, 1. Auflage.
- Villa, P.-I. (2011). Sexy Bodies. Eine soziologische Reise durch den Geschlechtskörper. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften.
- Wirth, U. (2002). Der Performanzbegriff im Spannungsfeld von Illokution, Iteration und Indexbildung. In U. Wirth, (Hrsg.), Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften (S. 9-60). Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

