

Bühne und Alltag

Über zwei Existenzweisen des Drags

Steffen Kitty Herrmann

Betrachtet man verschiedene Formen des Drags auf der Bühne und im Alltag, so fällt eine Reihe von Gegensätzen ins Auge: Erstens: während es mit der Bühnenperformance meist um ein „crossing“ (Durchkreuzen) unserer Vorstellungen von Geschlechtlichkeit geht, kommt es in der Alltagsinszenierung stärker darauf an, durch „passing“ (Durchgehen) als Mann oder Frau zu bestehen. Denn obwohl das heterosexuelle Regime geschlechtliche Uneindeutigkeiten auf der Bühne durchaus akzeptiert und sich in seiner Unterhaltungsindustrie teilweise sogar gefallen lässt, werden solche „Abweichungen“ im Alltag als bedrohliche „Perversionen“ wahrgenommen – statt rauschenden Beifalls wartet hier zumeist nur die Gefahr phobischer Gewalt. Im Alltag besteht daher nicht die gleiche Möglichkeit zum crossing wie auf der Bühne, der geschlechtliche Spielraum ist hier vielmehr überwiegend so eingeschränkt, dass für **Gender-Performer_innen** oft nur die (Überlebens-)Möglichkeit besteht, als eindeutiger Mann oder als eindeutige Frau durchzugehen.

Zweitens: wird Drag auf der Bühne zumeist glamourös und theatralisch in Szene gesetzt, so ist seine alltägliche Inszenierung hingegen eher schlicht und bescheiden. Denn wo es für die Bühnenperformance um die dramatische Ausgestaltung und Zurschaustellung einer Rolle geht, da will die Alltagsinszenierung meist nur überzeugen. Mit anderen Worten:

Während die Bühneninszenierung etwas zeigen und glamourös vor Augen führen will, will die alltägliche Darstellung einfach nur sein.

Drittens: kann der Bühnen-Drag folglich als eine Performance interpretiert werden, der es darum geht, die Künstlichkeit von Geschlecht zu zelebrieren, besteht die Zielsetzung des alltäglichen Drags oft gerade darin, geschlechtliche Echtheit zu mimen. Wo es auf der einen Seite also um die Entnaturalisierung von Geschlecht geht, geht es auf der anderen Seite darum, einer „natürlichen“ Darstellung von Geschlecht möglichst nahe zu kommen. So avanciert die Bühne scheinbar zum Ort der Dramatisierung alternativer Geschlechterentwürfe, während die Niederungen des Alltags jene Orte bleiben, an denen es darum geht, lebbare – und das heißt zumeist traditionelle – Geschlechterrollen zu inszenieren.

Gender-Performer_innen

Der Unterstrich _ repräsentiert all diejenigen, die entweder von der zweigeschlechtlichen Ordnung gewaltsam ausgeschlossen werden oder aber nicht Teil von ihr sein wollen. Mit Hilfe des _ sollen all jene Menschen wieder in die Sprache eingeschrieben werden, die gewaltsam von ihr verleugnet werden. Der _ geht zurück auf: Herrmann, Steffen Kitty (2003), „Performing the Gap – Queer Gestalten und geschlechtliche Aneignung“, in: arranca!, Aneignung I, Heft 28, S. 22-25. (Wiederveröffentlicht in A.G.Gender-Killer (2005), Das gute Leben. Linke Perspektiven auf einen besseren Alltag, Münster, im Erscheinen).



Dass sich Bühne und Alltag nicht nur anhand theoretischer Strukturierungen voneinander scheiden lassen, sondern auch ganz real mit recht unterschiedlichen Szenen verbunden sind, hat die Ethnologin Esther Newton bereits in ihrer einschlägigen Studie *Mother Camp* in Bezug auf die Drag-Queen-Szene im New York der siebziger Jahre herausgestellt. Die Queens, die Drag auf der Bühne betreiben, so berichtet Newton, grenzen sich strikt von denjenigen ab, die auch alltäglich im „Fummel“ ausgehen. Sie sehen sich als Künstler_innen, die sich von den „Perversen“ auf der Straße unterscheiden (Newton 1972, S. 51 f.). Diesen Unterschied bringen sie auch in ihrem Wortschatz zum Ausdruck, der eine Differenzierung zwischen dem „glamour drag“ der Bühne und dem „transy drag“ des Alltags kennt. Folgt man diesen Selbstdarstellungen, so transformiert Drag die einen in geachtete Queens, während er die anderen zu verachteten Transen macht. Ein ähnliches, wenn auch kein analoges Szenario konstatiert Judith Halberstam in ihrem Buch *Female Masculinity* für die New Yorker Drag-King-Szene der Neunziger, der sie eine „Butch-phobia“ attestiert (Halberstam 1998, S. 244 u. 263 f.). Auch wenn diese nicht in einem verachtenden Ton gegenüber den Alltagskolleg_innen ihren Ausdruck findet, so weist sie doch deutlich auf die Diskontinuitäten zwischen Bühne und Alltag hin.

Diese anfänglichen Gedanken lassen vermuten, dass Bühne und Alltag nicht nur zwei unterschiedliche Orte benennen, an denen Drag dargestellt wird, sondern vielmehr zwei Chiffren für ganz unterschiedliche Szenen, Vorstellungen und Praktiken bilden. Um zu sehen, inwiefern sich diese Vermutung bestätigen lässt und was sie uns über Drag Kings zu sagen hat, möchte ich der eröffneten Gegenüberstellung zwischen Bühnen- und Alltags-Drag nun ausführlicher nachgehen. Dafür will ich mich an zwei

Leitfragen orientieren. Mein erstes Interesse ist analytischer Art: Wie unterscheidet sich die Rolle, die Drag auf der Bühne spielt, von der Rolle, die Drag im Alltag einnimmt? Wo ist der Unterschied vom Drag King zur **Drag Butch**? Wie unterscheiden sich ihre Inszenierungen von Männlichkeit? Die zweite Frage, die ich mir stellen möchte, betrifft den politischen Charakter beider Inszenierungen: Ist Drag eine Kritik an den bestehenden Verhältnissen? Welche Möglichkeiten der Subversion bieten Bühnen- und Alltags-Drag an? Wo liegen die emanzipativen Möglichkeiten und Grenzen beider Darstellungsweisen?

I. Drag auf der Bühne

Travestie und Kleidertausch sind schon lange ein fester Bestandteil schwuler und lesbischer Subkultur. Für Berlin beispielsweise lassen sich gegen Ende des neunzehnten Jahrhunderts die ersten Schilderungen homosexueller Bälle festhalten, auf denen die „Söhne des Mars“ und die „Töchter der Venus“ als Damen und Herren verkleidet mit ihresgleichen in Kontakt zu treten pflegten. (Vgl. z. B. Dobler 2003). Lange Zeit jedoch standen Drag Kings dabei im Schatten von Drag Queens – sowohl was ihre kulturelle Repräsentation als auch ihre akademische Diskussion betraf. Das beginnt sich langsam zu ändern: Die „Frauen in Männerkleidern“ sind in den letzten Jahren vermehrt zum Berichterstattungsthema von Feuilletons oder Glossen einschlägiger Magazine geworden. Auch wenn Drag Kings dabei für einen Großteil der Lesenden lediglich ein obskures oder amüsantes Phänomen bleiben und auch wenn ein großer Teil solcher Reportagen eher zweifelhaften Darstellungscharakter besitzt, so bestätigen sie dennoch, dass Drag Kings mittlerweile in einen eigenständigen Prozess der kulturellen Sichtbarmachung eingetreten sind.

Diese Bewegung lässt sich auch für akademische Debatten konstatieren: Eine Reihe wichtiger Publikationen hat seit Mitte der neunziger Jahre dazu beigetragen, Drag Kings zu vermehrter Sichtbarkeit zu verhelfen (Halberstam 1998; Volcano/Halberstam 1999; Troka/LeBesco/Noble 2002). Einer der ersten Mängel, der in diesem Prozess der Sichtbarma-

Drag Butch

Der Begriff **Drag Butch** ist ein Begriff, den Judith Halberstam verwendet und der im deutschsprachigen Umfeld kaum übertragbar ist – Drag Butch soll hier eine andere Herangehensweise als Drag King bezeichnen.



Tom. Foto: Matilda Wurm und Michelle Göransson

chung behoben wurde, war die Ineinssetzung der Drag-King- und der Drag-Queen-Performance. Dem „camp“-Begriff, wie er häufig zur Bezeichnung für die glamouröse und affektierte Inszenierung von Queens benutzt wird, galt es, einen Begriff zur Seite zu stellen, der den Vorgang der Verkörperung von Männlichkeit – das „doing masculinity“ – zum Ausdruck zu bringen vermochte. Judith Halberstam hat in ihrer 1998 erschienenen Publikation *Female Masculinity* dafür den Begriff „Kinging“ vorgeschlagen, der seither recht durchgängig von Performer_innen und Zuschauer_innen der Szene benutzt wird.

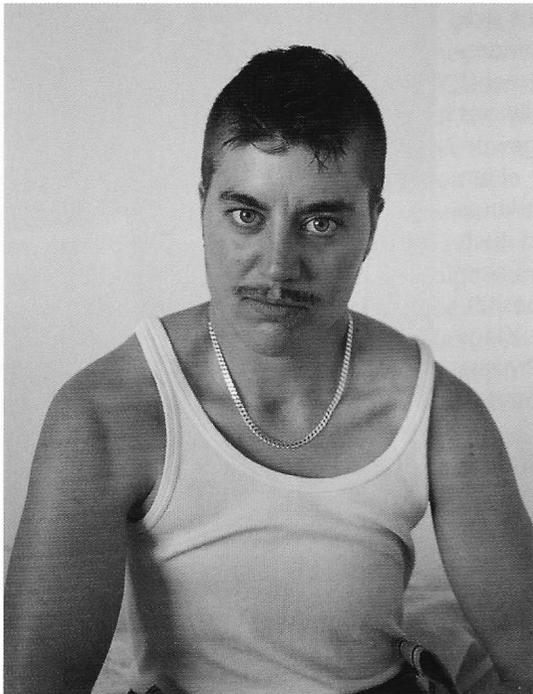
Warum jedoch wird überhaupt ein spezifischer Begriff für die Darstellung von Männlichkeit benötigt? Was unterscheidet das „Kinging“ als Performance von Männlichkeit vom „Queening“ als Performance von Weiblichkeit? Sind beide Begriffe symmetrisch in dem Sinne, dass sie die gleichen Praktiken, nur eben einmal in Bezug auf Weiblichkeit und einmal in Bezug auf Männlichkeit, benennen? Oder stehen beide Begriffe für eine jeweils spezifische Ausgangssituation, die sich nicht einfach übertragen lässt? Bezeichnen Kinging und Queening also zwei analoge oder zwei ganz und gar unterschiedliche Inszenierungsarten von Drag?

Kinging und die Liebe zum Übertriebenen

Der provozierende Charakter des Kinging ist eng mit dem Echtheitsstatus verbunden, der traditionell mit Männlichkeit und Weiblichkeit assoziiert wird. Während Weiblichkeit immer schon als künstlich gilt, wird Männlichkeit als natürlich verstanden: Denn wo Weiblichkeit durch Schminken, das Ornamentieren mit Schmuck und die ästhetische Ausstellung des Körpers zuallererst inszeniert werde, sei Männlichkeit einfach immer schon da. Der gleichgültig gewachsene Dreitagebart, die zweckrationale Kleidung oder die lässige Körperhaltung scheinen weder ästhetischen Zwecken zu dienen,

noch auf eine Betrachter_in hin ausgerichtet zu sein. Gilt daher das Weibliche immer schon als Hort der Maskerade und der Verstellungskünste, rühmt sich das Männliche hingegen als Ort der Ehrlichkeit und Aufrichtigkeit. Während Weiblichkeit so immer schon mit einem „doing“ verbunden wird, gilt Männlichkeit dagegen als „being“.

Wo sich die Drag Queen daher in einen Vorgang einschreibt, der schon seit jeher als künstlich gilt, sind Drag Kings herausgefordert, etwas theatralisch darzustellen, was gerade nicht als theatralisch darstellbar gilt. Drag Kings stehen also vor der Aufgabe, eine Männlichkeit darzustellen, die sich scheinbar per Definition ihrer Inszenierung widersetzt. Der King und die Queen sind daher in einem ganz und gar asymmetrischen Verhältnis, was die Aufführbarkeit ihrer Cha-



Tom. Foto: Matilda Wurm und Michelle Göransson

raktere betrifft. Die Herausforderungen, die mit männlichem oder weiblichem Drag verbunden sind, sind daher auch ganz unterschiedlicher Art: Die Queen muss zeigen, dass sie das „Metier der Künstlichkeit“ beherrscht. Ihre Herausforderung liegt darin, mit „echten Frauen“ um die Perfektion der Maske zu konkurrieren. Der King dagegen muss zeigen, das „Metier der Natürlichkeit“ zu beherrschen. Er muss beweisen, dass er genauso roh wie „echte Männer“ sein kann. Im Allgemeinen gilt daher, dass, während die Queen lernen muss, ihren Körperausdruck zu potenzieren, um mit jeder Pore ihres Körpers zu sprechen, der King lernen muss, seine Gebärden herunterzufahren, um einen möglichst spärlichen Körperausdruck zu geben.

Trotz dieser unterschiedlichen Ausgangsbedingungen teilen Kinging und Queening auf der Bühne gemeinsame Merkmale. Beide besitzen Aufführungscharakter, beide richten sich an ein Publikum und beide wollen etwas zur Schau stellen – kurz: Beide sind Drag. In Anlehnung an Susan Sontags prominentes Essay *Notes on „Camp“* lässt sich davon sprechen, dass ein entscheidendes Merkmal des Bühnen-Drags darin besteht, die „Welt in Anführungszeichen“ zu setzen – also beispielsweise nicht nur eine Frau, sondern eine „Frau“ und nicht bloß einen Mann, sondern einen „Mann“ zu spielen (Sontag 1968, S. 273).

Drag heißt also nicht, einfach nur eine Rolle zu spielen, sondern das Spielen dieser Rolle zu spielen – oder anders ausgedrückt: Drag heißt, eine Rolle zu „spielen“. Folgen wir dieser Analyse, dann besteht die Herausforderung der Drag-Inszenierung genau darin, diese „...“ auf die Bühne zu bringen. Als geeignete Mittel haben sich Aufführungsformen bewährt, die vor allem mit Glamour, Schwulst, Kitsch oder Comedy arbeiten. Die Liebe zum Übertriebenen, die mit solchen Darstellungsweisen verbunden ist, dient daher nicht einfach nur dem Spektakel, vielmehr ist in ihr jene elementare Bewegung des In-Anführungszeichen-Setzen aufgespeichert, durch die sich die Drag-Darstellung auf der Bühne erst als solche auszeichnet.

Der Prozess der Einklammerung in „...“ geht in zwei Schritten vor sich: Zunächst macht sich Kinging die Zeichen einer Geschlechtsidentität zunutze. Dabei kann es sich um äußerliche Merkmale wie das Tragen eines Anzugs, um habituelle Gesten wie breitbeiniges Sitzen oder körperliche Kennzeichen wie Brust- und Barthaare handeln. Solche Zeichen gelten zumeist nicht als beliebig, sondern als essenziell in dem Sinne, dass sie ein vorgängiges körperliches Geschlecht zum Ausdruck bringen bzw. allein durch dieses hervorgebracht werden können. Indem sich King-Performer_innen die naturalisierende Kraft dieser Zeichen aneignen, erzeugen sie die Illusion einer authentischen, echten oder natürlichen Zugehörigkeit zum männlichen Geschlecht. Würde sich die Darstellung jedoch auf die möglichst perfekte Imitation geschlechtlich codierter Zeichen beschränken, dann wäre Drag nur das Spielen einer Rolle, die den Geschlechtertausch zum Ziel hat. Drag ist aber mehr.

Im zweiten Schritt geht Kinging daher über die Imitationsstruktur von Geschlecht hinaus und versieht den Prozess der Aneignung mit einer Distanzierung – etwa durch Ironie, Witz oder Übertreibung. Mit ihrer Hilfe wird die Künstlichkeit der Inszenierung in die Darstellung hineingewebt und die geschlechtlichen Zeichen als künstliche Zeichen bloßgestellt. Männlichkeit wird so nicht einfach nur möglichst authentisch inszeniert, sondern die Szene der Authentizität selbst wird auf die Bühne gebracht. Im Mittelpunkt des Bühnen-Drags steht daher immer die doppelte Bewegung von Aneignung und Distanzierung. Während die Aneignung geschlechtlich codierter Zeichen jedoch auf die Verschmelzung mit der Rolle zielt, zielt Distanznahme auf einen Abstand zur Rolle. Die Drag-Performance scheint sich daher immer in einem Dilemma

zu befinden: Überwiegt die Aneignung zu sehr, wird also die Rolle zu gut gespielt, dann wird Drag zur Travestie. Überwiegt dagegen die Distanznahme, dann wirkt die Inszenierung einfach wie eine schlechte Nachahmung.

Jeder gute Bühnen-Drag muss daher versuchen, die Waage zwischen „Echtheit“ und „Künstlichkeit“ zu halten: Im selben Prozess, in dem es in der Rolle aufzugehen gilt, gilt es, diese Rolle zu brechen und Abstand zu ihr zu wahren. Halten wir also fest: Drag auf der Bühne ist nicht einfach die Darstellung von Männlichkeit oder Weiblichkeit, sondern die Zurschaustellung dieser Darstellung durch Distanznahme. Und genau diese Zurschaustellung unterscheidet die Drag-Performance vom bloßen Schauspielen.

Kinging als Verdinglichungskritik

Die Performance von Männlichkeit ist zu einem Zeitpunkt populär geworden, an dem in der feministischen Szene begonnen wurde, heftig über das kritische Potenzial von Drag und Travestie zu streiten. Die Antworten auf die Frage „Wie subversiv ist Drag?“ lassen sich dabei grob zwei gegenüberstehenden Lagern zuordnen: Während auf der einen Seite Positionen zu finden sind, die im Drag eine Vervielfältigung von Geschlechtsidentitäten und damit zugleich eine Destabilisierung der traditionellen Geschlechterordnung sehen, stehen auf der anderen Seite jene Positionen, die Drag lediglich für postmoderne „Zeichenspielerei“ halten, die völlig von materiellen Ungleichheitsver-



hältnissen und Zwängen abstrahiert. Die Haltungen zum gesellschaftskritischen Potenzial von Drag artikulieren sich oft entweder als rückhaltlose Apologie oder fundamentale Skepsis. Jenseits solcher Haltungen soll an dieser Stelle zunächst einmal rekonstruiert werden, welche Kritiken überhaupt in der Drag-Performance artikuliert werden und in welche politische Tradition diese Artikulationen einzubetten sind. Welcher Kritikanspruch kann überhaupt mit Kinging verbunden sein? Und unter welchen Umständen kommt diese Kritik zur Wirkung?



Foto: Nino Jaeger

Zwei unterschiedliche Kritiken lassen sich in der King-Performance finden. Die erste formuliert Esther Newton in ihrem kanonischen Werk über Drag mit den Worten: „Durch das Verfahren des Drags werden die Geschlechtsrollen von dem losgelöst, was sie angeblich bestimmt, nämlich dem genitalen Geschlecht. [...] Wenn Geschlechtsrollenverhalten auch vom ‚falschen‘ Geschlecht erlernt werden kann, dann ist es nur eine logische Schlussfolgerung, dass es in Wirklichkeit auch vom ‚richtigen‘ Geschlecht erlernt und nicht ererbt wird.“ (Newton 1972, S. 203).

Newton argumentiert an dieser Stelle, Drag zeige, dass es keinen kausalen Zusammenhang zwischen dem biologischen Geschlecht und der sozialen Geschlechterrolle gibt. Denn wenn Drag-Performer_innen Männlichkeit ebenso gut zur Schau stellen können wie „echte Männer“, dann stellt sich die Frage, ob Männlichkeit nur eine Eigenschaft von „echten Männern“ sein kann oder ob es sich dabei nicht vielmehr nur um eine Form der Inszenierung handelt, wie sie grundsätzlich von allen Menschen angeeignet werden kann. Kurz: Newton argumentiert, dass durch die Drag-Performance die Vorstellung von einem natürlichen Band zwischen Körper und sozialer Rolle gekappt und die Geschlechtsrolle als nicht-substanzielle, erlernbare Darstellung entlarvt wird.

Im akademischen oder geschlechtlich informierten Rahmen ist das provozierende Potenzial solcher Aussagen zwar längst dahin, betrachtet man jedoch die Informationsquellen einer breiteren medialen Öffentlichkeit, wird klar, dass geschlechtliche Rollenvorstellungen in weiten Kreisen immer noch selbstverständlich als körperlich determiniert verstanden werden. Vom Einparken bis zum Kopfrechnen, so das Vorurteil, soll sich das Soziale als biologisch vorherbestimmt erweisen. Auch wenn also die Kritik an einem natürlichen Zusammenhang von „sex“ und „gender“ keineswegs obsolet ist, so stellt sich doch die Frage, inwiefern Kinging geeignet ist, diese Rolle einzunehmen. Denn: Vermögen sich Drag Kings überhaupt in jene medialen Kanäle einzuspeisen, durch die solche Informationen zirkulieren? Würden sie hier nicht vielmehr als „Freaks“, als Ausnahmen, die die Regel bestätigen, wahrgenommen werden? Fehlte hier nicht jegliche Kompetenz der Lesenden, die Kritik überhaupt zu entziffern?

Diese Fragen legen nahe, dass sich die *drag performance* mit ihrem kritischen Potenzial von vornherein an eine bestimmte Szene richtet. Genau dann aber wäre dieser im Drag enthaltene Kritikstrang heute auch weitestgehend ausgereizt, denn die Vorstel-

lung eines natürlichen Zusammenhangs von „sex“ und „gender“ ist in den Kreisen, die das Kinging erreicht, heute weitestgehend historisch überholt.

Die zweite Kritik betrifft unsere Vorstellung von Geschlecht selbst. Drag, so argumentiert etwa Judith Butler in *Das Unbehagen der Geschlechter*, zeigt nicht nur, dass es keine zwingende Kontinuität zwischen „sex“ und „gender“ gibt, sondern dass selbst die Vorstellung von „sex“ als geschlechtlicher Substanz eine Illusion ist. (Butler 1991, v.a.S. 190-218.) Das kritische Potenzial von Drag liege genau darin, deutlich zu machen, dass dasjenige, was wir als geschlechtliches Wesen verstehen, erst durch fortwährende geschlechtliche Aufführungen geschaffen wird. Das, was also scheinbar unserem Geschlechtsverhalten vorausgehen soll, nämlich Geschlecht, wird als etwas entlarvt, was erst nachträglich durch dieses Verhalten hergestellt wird. Kurz gesprochen: Drag macht deutlich, dass es keinen Mann hinter der Männlichkeit gibt. Denn dasjenige, was als natürlich, ursprünglich und unumstößlich erscheint, entpuppt die Drag-Performance als menschengemacht. Das Entscheidende einer solchen Verdinglichungskritik, wie sie im Drag artikuliert wird, besteht nun darin, dass sie im Gegensatz zu anderen Politikformen Verdinglichung nicht durch Aufklärungspolitik entgegen-



zuwirken versucht. Denn Drag-Politik ist weder eine Politik der Flugblätter noch der Fortbildungsabende; sie bringt ihre Kritik nicht durch ausführliche Erklärungen an die Menschen, sondern durch Zurschaustellung. Die Kritik, wie sie im Drag enthalten ist, ist nicht für die Studierstube gedacht, sondern für die Bühne: Sie ist bunt, laut und sexy – ganz Show. Nicht Worte, sondern spielerische Übertreibung, das Auf-die-Spitze-Treiben und Kippen-Lassen durch Reinszenierung bilden die Mittel, durch welche Drag Verdinglichungskritik artikuliert.

Nun gilt es jedoch abschließend für diesen zweiten Kritikstrang zu fragen, unter welchen Umständen seine Kritik überhaupt zur Wirkung kommt. Es scheint mir zunächst wesentlich zu sein, dass Drag als die Inszenierung einer Kritik und nicht als subversive Praktik zu verstehen ist. Oder um Judith Butler zu paraphrasieren: Drag ist kein Widerstand, sondern eine Allegorisierung, die durch Übertreibung wirkt (vgl. Butler 1997, S. 326). Sein Ziel sollte nicht in der Vervielfältigung von Geschlechtsidentitäten gesehen werden, sondern in der Infragestellung der Kategorie Geschlecht durch kritische Reinszenierung. Wenn Drag aber eine Inszenierung ist, die richtig gelesen können werden muss, dann ist die Entfaltung der zur Schau gestellten Verdinglichungskritik vom Verständnis der Empfänger_innen abhängig. Ihr subversives Potenzial entfaltet sich nur im Zusammenspiel mit einem Publikum, das die Inszenierung entziffern kann – ohne diese Fähigkeit bleibt die Show bloßes Spektakel. Auch für diese zweite Form der im Drag enthaltenen Kritik gilt daher, dass sie sich an eine mit einem bestimmten Vorverständnis ausgestattete Szene richtet.

II. Drag im Alltag

In ihrem Vorwort zur *Drag Queen Anthology* beschreibt Judith Lorber Drag im Vergleich zu anderen transgeschlechtlichen Verhaltensweisen als eine Performance, die sich mit ihrem parodistischen Gehalt an ein Publikum wendet (Schacht/Underwood 2004, S. XV). Folgt man dieser Szene, dann scheint die paradigmatische Drag-Situation die Bühne zu sein. Es fragt sich daher, ob sich überhaupt sinnvoll von Drag im Alltag sprechen lässt. Ist Drag nicht unvermeidlich an die Bühnensituation gekoppelt?

Dass bei der Beantwortung dieser Frage Unsicherheit besteht, zeigt sich exemplarisch an Judith Halberstams ambivalenter Haltung gegenüber jenen Drag-Aufführungen, die sie als „butch realness“ bezeichnet. Darunter versteht Halberstam Darstellungen, in denen „biologische Frauen“ ihre Maskulinität so überzeugend zur Schau stellen, dass eine der häufigsten Zuschauerreaktionen in der Frage „Ist das ein Mann oder eine Frau?“ kulminiert (Halberstam 1998, S. 246 ff.).

Die Darstellung von Männlichkeit erfolgt hier jedoch nicht durch die Assimilation an ein bestimmtes Männlichkeitsmodell, sondern eher auf negative Art dadurch, dass sich die Performer_innen „nicht weiblich“ verhalten. Das mag beispielsweise heißen, dass sie ihre Körperbehaarung nicht rasieren, keine feminine Kleidung tragen und statt eines Kussmunds eine große bis vorlaute Klappe haben. Um es anders zu sagen: Es handelt sich um einen Stil, der den Akteurinnen häufig die abwertende Bezeichnung „Mannweib“ einträgt.

Halberstam nimmt die „butch realness“ zwar in ihre Klassifikation von Drag-Performances auf, dass sie von deren Drag-Charakter aber nicht vollständig überzeugt ist, wird im Text deutlich, wenn sie schreibt, die „butch realness“ sei weniger Drag als vielmehr Transgender (Halberstam 1998, S. 248 u. 252). Diese Ambivalenz in der Beurteilung scheint mir darin zu liegen, dass Halberstam die „butch realness“ am Maßstab der Bühnenperformance beurteilt. Wenn sie etwa darauf aufmerksam macht, dass es

sich bei den Performer_innen oft um „Laufpublikum“ handelt, das mehr oder weniger zufällig auf der Bühne gelandet ist, dann scheint sie gerade die Alltäglichkeit der Inszenierungen zu kritisieren, durch die die „butch realness“ genau das verfehlt, was die Bühnenperformance ausmacht: den Showeffekt. Sie scheint dadurch weniger in die Kategorie des Kings als vielmehr in diejenige der Butch zu passen – dennoch verstehen die Performer_innen das, was sie tun, als Drag. Haben wir es hier also mit einem Widerspruch zu tun?

Wie ist mit einer Situation umzugehen, in der sich Menschen sowohl als Butch als auch als Drag King verstehen? Soll der Butch-Performance einfach abgesprochen werden, dass es sich dabei um Drag handelt – und damit die Theorie der Praxis einfach übergestülpt werden? Oder gilt es, die Theorie an der Praxis zu messen und entsprechend den Drag-Begriff auch auf die Darstellung der Butch anzuwenden? Während Halberstam im ein Jahr nach *Female Masculinity* erschienenen *Drag King Book* noch nach einer Antwort sucht (Volcano/Halberstam 1999, S. 107-119), macht eine Stelle aus einem im Herbst 2005 veröffentlichten Interview deutlich, dass sie sich letztlich für die zweite Alternative entschieden hat. Sie schreibt: „Der Drag King ist eine Person, die in einen Club geht, um etwas zu performen. [...] Die Drag Butch hat im Grunde genommen eine männliche Geschlechtsidentität, die Teil ihrer Persönlichkeit ist. Was bedeutet diese Unterscheidung aus einer politischen Perspektive? Alles. Das eine ist weibliche Männlichkeit, das andere ist Drag als Schauspiel. Das eine ist Performance, das andere ist Verkörperung.“ (Halberstam 2005, S. 16).

Halberstam stellt hier nicht nur die Bühne und den Alltag als zwei Sphären dar, in denen Drag inszeniert werden kann, sondern sie verbindet darüber hinaus beide mit zwei paradigmatischen Figuren: Während der King als Repräsentant der Bühne fungiert, steht die Butch als Chiffre für den Alltag. Interessant ist dabei zum einen, dass sie den Drag King mit Theatralität, die von ihr sogenannte Drag Butch dagegen mit Verkörperung in Zusammenhang bringt, und zum anderen, dass Halberstam beide Figuren mit unterschiedlicher politischer Bedeutung auflädt – und zwar gerade entgegen den Erwartungen: Nicht die Bühne erscheint – wie bisher – als Ort der Kritik, sondern gerade die Alltagsinszenierung der Drag Butch. Bevor ich auf diesen Punkt eingehe, gilt es aber nachzuvollziehen, was die Alltags- von der Bühneninszenierung, oder anders ausgedrückt: was die Drag Butch vom Drag King unterscheidet.

Praktiken des Geschlechts

Was zeichnet die Drag-Butch-Performance aus? Zunächst einmal lassen sich drei Unterschiede gegenüber der Drag-King-Performance festhalten. Erstens: Die Butch gibt sich keine Mühe, aus ihrer Inszenierung von Männlichkeit ein Spektakel zu machen, ihre Performance ist nicht auf einen Showeffekt ausgerichtet. Das rührt daher, so lässt sich zweitens festhalten, dass sich die Butch nicht wie der King auf die Zurschaustellung einiger stereotyper Geschlechtszeichen konzentriert, sondern auf die Aneignung einer maskulinen Rolle. Drittens: Die Butch versucht daher nicht etwa, Distanz zur Rolle zu wahren, sondern ganz im Gegenteil eine möglichst große Nähe zur Rolle herzustellen. Das heißt: Die Butch spielt ihre Rolle auf ganz andere Weise als der King. Während dieser versucht, Männlichkeit als Männlichkeit in Szene zu setzen, versucht jene, Männlichkeit anzueignen und zu leben. Anders ausgedrückt: Die Butch spielt nicht wie der King das Spielen einer Rolle, sondern sie lebt diese Rolle. Dafür muss sie sich die körperlichen Fertigkeiten der dargestellten Rolle erarbeiten, denn eine Rolle wird in dem Maße mit Leben ausgefüllt wie ihre Verkörperungstechniken beherrscht werden. Dadurch,

dass die Körperpraktiken der angestrebten Rolle angeeignet werden, wird die Rolle schließlich auch mit Empfindungen, Gefühlen und Gedanken ausgefüllt. Männlichkeit ist daher weder ein Mysterium, noch eine genetisch gegebene Tatsache, sondern mittels Körperpraktiken erlern- und beherrschbar. Im Kern der Entgegensetzung von Bühnen- und Alltags-Drag, so lässt sich daher festhalten, steht die Unterscheidung zwischen Theatralisierung und Verkörperung.

Ich möchte nun vier verschiedene Verkörperungstechniken herausstellen, um deutlich zu machen, mit Hilfe welcher Praktiken die Butch auf ihren Körper zugreifen kann, um sich Männlichkeit anzueignen.



Moritz G., Foto: Pia Thilmann

(a) „Physiotechnische Praktiken“ zielen darauf ab, den biologischen Körper zu verändern. Sie können von ganz alltäglichen Praktiken wie Fitnesstraining über die Einnahme von Hormonen bis hin zu klinischen Praktiken wie der plastischen Chirurgie reichen. Gemeinsam ist ihnen, dass sie unter die Haut gehen, um die Gewebe-, Zell- oder Muskelstruktur des Körpers zu verändern. Mit Hilfe solcher Praktiken kann die Butch die Materialität ihres Körpers verändern und so etwa aus einem zierlichen, graziösen, weiblich codierten Körper einen muskulösen, abgehärteten, männlich codierten Körper formen. Dadurch verändert sich nicht nur das Aussehen für andere, sondern zugleich auch das eigene Empfinden. Am muskulösen Körper werden ganz andere Zonen gefühlt als am zierlichen Körper: Der trainierte Bizeps etwa ist nicht einfach nur ein größerer Muskel als der untrainierte, sondern zugleich auch eine andere Zone des eigenen Empfindens. Eine solche Veränderung des Körpergefühls kann sich etwa dadurch anzeigen, dass die Butch statt des bauch- oder schulterfreien Tops das Tragen eines oberarmfreien Feinripp-Shirts vorzieht.

(b) „Territorialisierende Praktiken“ arbeiten auf der Oberfläche des Körpers. Sie kreieren seine Topografie, indem sie Teile des Körpers hervorheben und andere in den Hintergrund drängen. Das kann von Piercing und Tattoo über Krawatte und Jackett bis zu Siegelring und Nietenarmband reichen – im weitesten Sinne also alles, was mit der Bekleidung und Ornamentierung des Körpers zu tun hat. Mit Hilfe territorialisierender Praktiken versucht die Butch zu kontrollieren, welche Teile ihres Körpers mit Erotik, Begehren oder Präsenz aufgeladen werden. Das Tragen von Baggy pants, Kapuzenpulli und Basecap etwa ist nicht einfach nur eine Frage des Stils, sondern es ist auch eine Frage dessen, wie der Körper sichtbar wird. Während eng anliegende Kleidungsstücke den

Körper deutlich gegenwärtig sein lassen, lässt weite Kleidung die Körperlichkeit in den Hintergrund treten. Damit erhält der Körper eine ganz andere Präsenz, wie etwa tough und cool statt süß und niedlich. Territorialisierende Praktiken wirken sich jedoch nicht nur auf die Präsenz des Körpers für andere, sondern auch auf das eigene Körper-Sein aus. Das wird daran deutlich, wie sie den Bewegungsraum und die Motorik des Körpers regulieren: Denn denken wir z.B. daran, welche Hosen an der Seite und am Hintern Taschen haben und welche nicht, dann wird klar, dass schon die Kleidung durch ihre Anfertigung bestimmte Haltungen des Körpers nahe legt. Männlich codiertes, lässiges Herumstehen mit den Händen tief in den Taschen vergraben ist für die Butch beispielsweise nur möglich, wenn sie auf die entsprechende Kleidung zurückgreift.

(c) „Transgressive Praktiken“ gestalten die Artikulation des Körpers. Durch sie überschreitet der Körper seine Oberfläche und ergießt sich im Raum, um dort Präsenz und Stand zu entwickeln. Das kann etwa durch das Sprechen mit klarer und lauter Stimme geschehen, aber auch durch Gesten, die weit und ausladend sind, oder aber auch durch Blicke, die fest und durchdringend fixieren. Mit Hilfe solcher und ähnlicher Praktiken tut ein Körper das, was wir im Alltag nicht umsonst metaphorisch als „Raum einnehmen“ bezeichnen. Da dieses Phänomen geschlechtlich strukturiert ist, kann sich die Butch durch transgressive Praktiken Männlichkeit aneignen. Wenn die Butch daher durch lautes, prolliges oder dominantes Auftreten auffällt, dann muss das nicht von schlechten Manieren zeugen, als vielmehr davon, dass sie sich selbstbewusst Raum nimmt. Denn während leise, unauffällige oder schleichende Motorik eher mit einem weiblichen Verhaltensrepertoire assoziiert wird, ist männliche Motorik zumeist mit lautem, auffälligen Auftreten verbunden, etwa in Form von Gläsern oder Flaschen, die auf Tische gekracht oder Worten, die durch den Raum gebrüllt werden.

(d) „Soziale Spielpraktiken“ regulieren die gesellschaftlichen Rollen, in die der Körper eingespannt ist. Das kann ausgehend davon, wer den Abwasch macht und wer den Fernseher repariert, darüber, wer den fragenden und wer den erklärenden Part in einem Gespräch übernimmt, bis hin dazu, wer die Straße mit kreuzbeinigem oder breitbeinigem Gang entlanggeht, reichen. Auch wenn die gesellschaftlichen Rollenteilungen heute nicht mehr so restriktiv sind, dass durchgehend klar wäre, welcher Geschlechterpart welche Rolle übernimmt, so werden die verschiedenen Rollen immer noch klar mit den Attributen weiblich oder männlich assoziiert. Diese Codierung macht sich die Butch zunutze: Indem sie bewusst männlich codierte Rollen übernimmt, eignet sie sich Männlichkeit an, wie z.B. im Butch-Femme-Kontext durch das Türen-Aufhalten, das Komplimente-Machen oder das zuvorkommende Verhalten. Von solchen Spielpraktiken bleibt der Körper nicht ungerührt; sie wirken sich vielmehr direkt auf dessen Fähigkeiten aus. Denn indem die Butch einem männlichen Rollenverhalten nachgeht, spielt sie nicht nur eine Rolle, sondern sie schreibt die mit dieser Rolle verbundenen Fertigkeiten als Habitus in ihren Körper ein, wie etwa die Fingerfertigkeit des Handwerks, das Geschick des Autofahrens oder das Fingerspitzengefühl im Umgang mit technischen Geräten.

Physiotechnische, territorialisierende, transgressive und soziale Spielpraktiken ziehen sich wie ein Schneckenhaus um den Körper. Während Ertere noch sehr direkt auf ihn zugreifen, so wirken Letztere nur noch vermittelt auf ihn ein. Gemeinsam jedoch spannen sie den Körper in ein Netz aus Praktiken, das, indem es an dessen Empfindung, Motorik, Kinesik, Form, Präsenz und Sichtbarkeit arbeitet, als Effekt einen



Artür. Foto: Pia Thilmann

vergeschlechtlichten Körper hervorbringt. Einen Körper, der nicht nur nach „außen“ hin maskulin wirkt, sondern sich auch nach „innen“ hin maskulin anfühlt, nicht nur das Auftreten eines Körpers also, sondern zugleich auch dessen Körpergefühl wird verändert. Durch den Einsatz von Praktiken des Geschlechts für die Verkörperung von Männlichkeit wird diese von der Butch nicht mehr einfach nur gespielt, sondern verkörpert und gelebt.

An dieser Stelle kann eingewendet werden, dass genau in dem Maße, wie die Aneignung von Männlichkeit als Aneignung von Eigenschaften wie Selbstbewusstsein, Souveränität oder Dominanz verstanden wird, Weiblichkeit auf Eigenschaften wie Unsicherheit, Schwäche oder Niedlichkeit festgeschrieben wird, so dass kein Platz übrig bleibt, auch selbstbewusste Formen von Weiblichkeit zu denken. Das hat zur Folge, dass die Aneignung von Männlichkeit emanzipativ, die von Weiblichkeit dagegen rückschrittlich bewertet wird. Auf diesen Einwand kann Folgendes entgegnet werden. Erstens muss die Männlichkeit, die von der Butch angeeignet wird, nicht unbedingt unproblematisch sein. Rücksichtslosigkeit oder Dominanz bleiben weiterhin zweifelhaft soziale Verhaltensweisen, so dass die Kritik an maskulinen Verhaltensweisen durch die Butch weder entschärft noch überholt ist. Zweitens: Die existierenden Männlich- und Weiblichkeitsmodelle sind natürlich komplexer als hier dargestellt. Genauso wie nicht jede Form von Männlichkeit mit Dominanz verbunden ist, ist auch nicht jede Form von Weiblichkeit mit Unsicherheit verknüpft. Eine erschöpfende Darstellung müsste daher über die hier benutzten stereotypen Vorstellungen von Männlichkeit und Weiblichkeit hinausgehen. Drittens: Die Figur der Butch schreibt keinen rückschrittlichen Begriff von Weiblichkeit fest, vielmehr trägt sie zur Auflösung der Register „Weiblichkeit“ und „Männlichkeit“ bei. Denn statt zu sagen, dass die Butch immer maskuliner wird, kann auch gesagt werden, dass sie den Begriff von Weiblichkeit umarbeitet und für Eigenschaften öffnet, die sonst nur mit Männlichkeit assoziiert werden. In dem Maße jedoch, wie der Begriff von Weiblichkeit dem von Männlichkeit nicht mehr entgegengesetzt ist, sondern diesen umfasst, verlieren beide Begriffe ihren Sinn.

Die Butch und der Entwurf des Möglichen

Wie steht es um den subversiven Charakter der Butch-Performance? Ist ihre Aneignung von Männlichkeit mit einem kritischen Gestus verbunden – ähnlich der des Kings? Es scheint zunächst nicht so, denn die Butch macht aus dem Drag weder eine Show, noch richtet sie ihre Performance explizit an ein Publikum, noch versucht sie, die zur Schau gestellte Männlichkeit durch Distanzierung zu denaturalisieren. Die Alltagsperformance scheint daher nicht mit einer kritischen Zurschaustellung verbunden, die Figur der Butch nicht so intim wie die des Kings mit einem kritischen Gestus verknüpft. Doch selbst wenn wir dieser Darstellung folgen, enthält die Figur der Butch einen brisanten politischen Gehalt, deckt ihre Inszenierung doch im Detail auf, wie Geschlecht hervorgebracht wird.

Anders ausgedrückt: An der Figur der Butch lässt sich lernen, wie wir zu Körpern werden. Sie zeigt exemplarisch, dass geschlechtliche Körper nicht qua Biologie existieren, sondern zuallererst durch eine Reihe unterschiedlicher Praktiken hervorgebracht werden. Denn was ist ein Mann anderes als seine inszenierte Männlichkeit? Nichts. Nicht ein scheinbar natürlicher Körper macht den Mann, sondern ein durch geschlechtliche Praktiken bearbeiteter Körper. Sogenannte „primäre oder sekundäre Geschlechtsmerkmale“ mögen zwar Merkmale unterschiedlich gebauter Körper sein, sie sind jedoch nicht Merkmale von Geschlecht, denn Frauen und Männer unterscheiden wir im Alltag

nicht anhand ihrer Genitalien, sondern anhand dessen, wie sie ein Geschlecht in Szene setzten, kurz: wie sie es verkörpern.

Wenn wir Geschlecht auf diese Weise mittels eines nicht-essenzialisierten Körperbegriffs verstehen, dann gibt uns die Figur der Butch nicht nur die Praktiken für die Inszenierung von Männlichkeit an die Hand, sondern sie eröffnet durch die Offenlegung dieser Praktiken zugleich die Möglichkeit, sie umzuarbeiten. Die Figur der Butch zeigt nicht nur die Möglichkeit geschlechtlicher Selbstermächtigung, sondern, indem sie die Praktiken des Geschlechts offenlegt, zugleich auch die Möglichkeit einer alternativen Geschlechterordnung. Eine Möglichkeit jedoch, welche heute immer noch durch die gesellschaftlichen Verhältnisse mit Gewalt beschränkt wird. Diese Ohnmacht ändert jedoch nichts daran, dass sich im Alltags-Drag ein zukünftiges Verständnis von Geschlecht finden lässt, das so viele Geschlechter kennt, wie sich Geschlechter praktizieren lassen. Die Butch, so lässt sich daher pointiert abschließen, befindet sich eigentlich schon nicht mehr im binären Schema von Mann und Frau, sie transzendiert diese Dichotomie bereits auf eine neue Geschlechterordnung hin – in diesem Entwurf des Möglichen liegt ihr politischer Gehalt.

III. Zwei Existenzweisen des Drags: Bühne und Alltag

Ich habe meinen Beitrag mit der Hervorhebung einiger Unterschiede zwischen Bühne und Alltag begonnen. Daraus entstand die Vermutung, dass Bühne und Alltag nicht einfach zwei verschiedene Orte sind, an denen Drag aufgeführt wird, sondern zwei Chiffren für ganz unterschiedliche Inszenierungsarten bilden. Im weiteren Verlauf hat sich herausgestellt, dass der Drag King auf der einen und die Drag Butch auf der anderen Seite die Schlüsselfiguren beider Darstellungsarten sind. Die Frage danach, wie

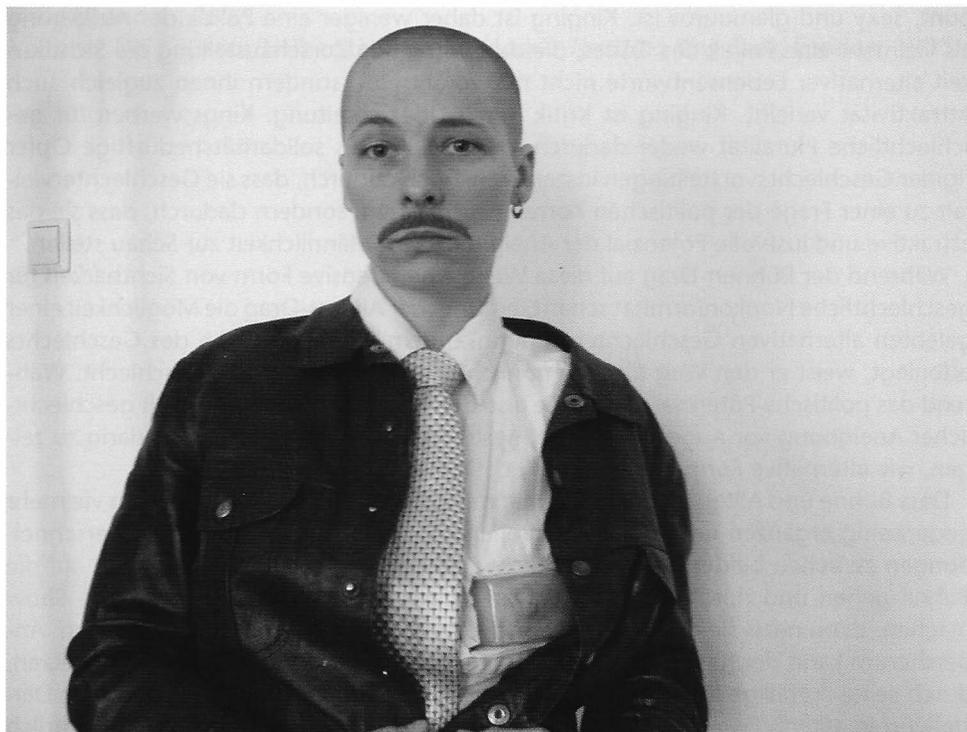


Foto: Nimo Jaeger

sich Bühne und Alltag unterscheiden, wurde somit zugleich zu der Frage, was den King von der Butch unterscheidet. Ich möchte meine Antworten auf diese Fragen hier abschließend zusammenfassen, indem ich die beiden eingangs formulierten Leitfragen beantworte.

Wie lassen sich die Bühnen- und die Alltagsinszenierung von Drag analytisch unterscheiden? Wir haben gesehen, dass es sowohl dem King als auch der Butch darum geht, Männlichkeit in Szene zu setzen. Das findet in beiden Fällen jedoch ganz unterschiedlich statt: Während der Drag King das Spielen seiner Rolle spielt, spielt die Butch ihre Rolle dadurch, dass sie ihre Rolle lebt. Im Kern beider Inszenierungsarten finden sich daher zwei ganz unterschiedliche Darstellungstechniken: Wo die Bühnenperformance Männlichkeit durch Theatralisierung zur Schau stellt, greift die Alltagsperformance auf die Verkörperung von Männlichkeit zurück.

Diese Gegenüberstellung lässt sich noch zuspitzen: Während der King unter den Bedingungen der Bühne mit Hilfe geschlechtlich codierter Zeichen versucht, seine Show für das Publikum zu dramatisieren, versucht die Butch im Alltagsgeschehen durch geschlechtlich codierte Praktiken zu überzeugen. Des Weiteren erlaubt die Bühnensituation den Drag-Performer_innen auf viel provokantere Weise, mit der Rolle umzugehen als unser Alltagsgeschehen. Wo auf der Bühne Männlichkeitsinszenierungen offensiv durchkreuzt werden, müssen diese im Alltag eher durchgehen, wollen sie ein beständiges Auffallen und Anecken vermeiden. Ist die Zurschaustellung im Kinging also auf eine Bloßstellung der Rolle ausgerichtet, ist sie für die Butch mit Aneignung verbunden. Im Zentrum des Kinging steht daher, so haben wir gesehen, die Distanz zur Rolle, wogegen die Butch sich gerade durch die Nähe zu ihrer Rolle auszeichnet.

Wie sind die Inszenierungen des King und der Butch politisch zu bewerten? Ich habe deutlich gemacht, dass Drag auf der Bühne eine Kritik des Bestehenden ist, die bunt, sexy und glamourös ist. Kinging ist daher weniger eine Politik der Aufklärung als vielmehr eine Politik des Codes, die durch lustvolle Zurschaustellung die Sichtbarkeit alternativer Lebensentwürfe nicht nur vorantreibt, sondern ihnen zugleich auch Attraktivität verleiht. Kinging ist Kritik durch Überschreitung. Kings werben für geschlechtliche Pluralität weder dadurch, dass sie sich als solidaritätsbedürftige Opfer rigider Geschlechtsvorstellungen inszenieren, noch dadurch, dass sie Geschlechtervielfalt zu einer Frage der politischen Korrektheit machen, sondern dadurch, dass sie das attraktive und lustvolle Potenzial der Aneignung von Männlichkeit zur Schau stellen.

Während der Bühnen-Drag auf diese Weise eine offensive Form von Sichtbarkeit für geschlechtliche Nonkonformität schafft, eröffnet der Alltags-Drag die Möglichkeit einer gelebten alternativen Geschlechterordnung. Indem er die Praktiken des Geschlechts offenlegt, weist er den Weg für eine nonkonforme Aneignung von Geschlecht. Während das politische Potenzial der Bühne also darin besteht, die Möglichkeit geschlechtlicher Aneignung vor Augen zu führen, besteht das Potenzial des Alltags darin zu zeigen, wie alternative Formen von Geschlechtlichkeit gelebt werden können.

Dass Bühne und Alltag nicht gegeneinander arbeiten müssen, sondern sich vielmehr gegenseitig ergänzen und ineinandergreifen können, wird auch an den Überschneidungen zwischen beiden Szenen deutlich: Denn freilich kann auch die Butch auf die Bühne gehen und dort auftreten. Will sie jedoch aus ihrer Performance eine Show machen, dann muss sie unwillkürlich auf die Praktiken des Kinging zurückgreifen. Andersherum kann der King seinen Auftritt natürlich genauso auch im Alltag fortsetzen, durch seine auffällige Inszenierung wird er jedoch schnell an die Grenzen seiner Darstellung in alltäglichen Lebenszusammenhängen stoßen. Auch wenn damit natürlich

nicht ausgeschossen ist, dass Kings im Alltag und Butches auf der Bühne erfolgreich sind und sein können, so lässt sich dennoch konstatieren, dass sich die Butch auf der Theaterbühne den Regeln der Bühne und der King auf der Straße den Regeln des Alltags unterwerfen muss.

Anders ausgedrückt: Bühne und Alltag sind zwei Sphären, die sich nicht einfach überblenden lassen. Das bedeutet jedoch nicht, dass sich der King und die Butch nicht in einer Person vereinigen könnten. Butch oder King zu sein, schließt sich nicht gegenseitig aus, vielmehr handelt es sich um zwei unterschiedliche Existenzweisen des Drags, die von ein und derselben Person in Szene gesetzt werden können.

Literatur:

Butler, Judith: *Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts*, Frankfurt/Main, 1997.

Butler, Judith: *Das Unbehagen der Geschlechter*, Frankfurt/Main, 1991.

Dobler, Jens: *Von anderen Ufern. Geschichte der Berliner Lesben und Schwulen in Kreuzberg und Friedrichshain*, Berlin, 2003.

Halberstam, Judith: „Drag, Gender & Fashionable Stupidity. An Interview with Judith ‚Jack‘ Halberstam“, in: *Loudmouth*, Heft 9, 2005.

Halberstam, Judith: *Female Masculinity*, Durham, 1998.

Newton, Esther: *Mother Camp: Female Impersonators in America*, New Jersey, 1972.

Schacht, Steven P./Underwood, Lisa: *The Drag Queen Anthology: The Absolutely Fabulous but Flawlessly Customary World of Female Impersonators*, London, 2004.

Sontag, Susan: „Anmerkungen zu Camp“, in: dies., *Kunst und Antikunst. 24 literarische Analysen*, S. 169-285, Reinbek bei Hamburg, 1968.

Troka, Donna Jean/LeBesco, Kathleen/Noble, Jean Bobby (Hg.): *The Drag King Anthology*, London, 2002.

Volcano, Del LaGrace/Halberstam, Judith „Jack“: *The Drag King Book*, London, 1999.

Pia Thilmann, Tania Witte & Ben Rewald (Hg.)

Drag Kings

Mit Bartkleber gegen das Patriarchat