

Zwischen Subversion und Stereotyp  
Eine sozialanthropologische Forschung zu Drag

Livia Schambron und Anna Hänni  
Forschungsbericht zur Forschungsübung II  
Bei Prof. Dr. Znoj und Kezia Löffel

Institut für Sozialanthropologie  
Universität Bern  
HS 2015, 27. Januar 2016

## Table of Contents

<b>1</b>	<b>Einleitung</b> .....	<b>3</b>
<b>2</b>	<b>Fragestellung</b> .....	<b>4</b>
<b>3</b>	<b>Stand der Forschung</b> .....	<b>4</b>
3.1	<b>Marcel Mauss</b> .....	<b>5</b>
3.2	<b>Goffman</b> .....	<b>5</b>
3.3	<b>Butler</b> .....	<b>6</b>
<b>4</b>	<b>Forschungsvorgehen und Methodenwahl</b> .....	<b>7</b>
<b>5</b>	<b>Analyse</b> .....	<b>8</b>
5.1	<b>Fallbeispiel</b> .....	<b>8</b>
5.2	<b>Erkenntnisse aufgrund des Datenmaterials</b> .....	<b>8</b>
5.2.1	Distanz zu anderen Menschen .....	<b>9</b>
5.2.2	Subversion und Stereotyp .....	<b>10</b>
<b>6</b>	<b>Fazit</b> .....	<b>12</b>
<b>7</b>	<b>Literaturverzeichnis</b> .....	<b>13</b>

## 1 Einleitung

Wir interessieren uns für Subkulturen, die eine Aussenseiterposition in der Gesellschaft einnehmen und dadurch eine andere Perspektive auf die Gesellschaft bieten. Aus diesem Grund haben wir uns für das Erforschen von Dragqueens, insbesondere den Moment der physischen Verwandlung von der Privat- zur Drag-Identität, entschieden. Mit ihrer marginalen Position in der Gesellschaft können sie etablierte Geschlechterrollen gefährden, wie Judith Butler ausführt: „[...] alle Gesellschaftssysteme [sind] in ihren Randzonen verwundbar und dementsprechend [gelten] alle diese Randbereiche als gefährlich“ (Butler 2012: 195).

Diese Themenwahl vereint verschiedene unserer Interessen. Zum einen werfen Dragqueens Fragen über Gender<sup>1</sup> und gesellschaftliche Stereotype auf, zum anderen eignet sich dieses Feld besonders gut, um Körpertechniken zu erforschen. Wir sind der Meinung, dass der Zusammenhang zwischen Körpertechniken und Gender ein ergiebiges Forschungsthema ist, zu dem aktuell wenige ethnographische Feldforschungen vorliegen. Judith Butler widmet in „Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts“ zwar ein ganzes Kapitel dem Thema Drag und diskutiert dessen subversives Potential, beschränkt sich jedoch auf die theoretische Abhandlung des Themas. Insbesondere die Performanz von Gender (Geschlechtsidentität) zieht sich als zentrales Thema durch mehrere ihrer Werke, wird dabei aber nicht durch praktische Beispiele, wie etwa Daten aus dem sozialen Alltag, illustriert. Wir möchten nun Butlers theoretische Erkenntnisse in einer praktischen Feldforschung überprüfen.

Unsere Forschungsfrage ist sowohl als Beitrag zur Sozialanthropologie, als auch ausserhalb des akademischen Diskurses relevant. Zum einen dominiert das „Drama der [binären] Geschlechtsidentität“ (Butler 2012: 206) immer noch unsere gegenwärtige Gesellschaft. Zum anderen sehen wir einen Nutzen unserer Forschungsfrage für die Anthropologie, indem wir Butlers Konzepte, welche sich auf die Theorie beschränken, praktisch durch ethnographische Methoden überprüfen.

---

<sup>1</sup> *Gender* verwenden wir im Sinne Butlers, die von *Gender* (performative Geschlechtsidentität) und *Sex* (anatomisches Geschlecht) spricht.

## 2 Fragestellung

### **Welches sind die zentralen körperlichen und politischen Elemente bei der Verwandlung zur Dragqueen?**

Diese Forschungsfrage ermöglicht die Begleitung unserer Protagonisten in verschiedenen räumlichen und sozialen Kontexten: bei der Performance auf der Bühne, dem Zurechtmachen vorher, im privaten Kontext jenseits von Drag. Wir haben den Moment der Transformation gewählt, da wir zum einen in diesem Vorgang einen Prozess sehen, in dem sich zentrale Techniken der (Geschlechts)Performanz offenbaren und ethnographisch dokumentierbar werden. Wir vermuten, dass dabei nebst den Körpertechniken auch noch andere Faktoren eine Rolle spielen und hoffen, in unserer Forschung neue Erkenntnisse zu gewinnen.

Für den Begriff „Drag“ findet sich keine einheitliche Definition. Im weitesten Sinne steht Drag für all jene Personen, die auf performativer Weise – also an ihrem eigenen Körper – die gängigen Geschlechternormen dekonstruieren. Kevin D. Nixon schreibt: „Drag queens or female impersonators mark gender as an act, they perform it loudly, hyperbolically, and publicly, emphasizing their explicit motivations for doing so. This is the hallmark of the “drag” identity that united all my informants, regardless of their sex and/or gender identification. In the words of the famous female impersonator RuPaul Charles “we are born naked, the rest is drag” (Nixon 2009: 93). Butler schreibt ergänzend dazu: “Im günstigsten Fall ist drag der Ort einer bestimmten Ambivalenz, die die allgemeinere Situation reflektiert, wie man in die Machtverhältnisse, von denen man konstituiert wird, einbezogen ist und wie man demzufolge in die gleiche Machtbeziehungen verwickelt ist, die man bekämpft.” Butler betont hier aber, dass es keine Zwangsläufige Verbindung zwischen Drag und Subversion gibt (Butler 2014: 178).

## 3 Stand der Forschung

Uns ist keine ethnographische Forschung bekannt, welche Drag spezifisch auf Gender *und* Körpertechniken untersucht. Wir haben jedoch eine praktische Forschung von Sjöberg gefunden, die sich unserem Thema annähert. In seiner Ethnofiction „Transfiction“, die er zusammen mit brasilianischen Transsexuellen produziert hat, zeigt er deren Alltag am Rand der Gesellschaft (Sjöberg 2007).

Im Gegensatz zu den wenigen ethnographischen Forschungen lassen sich viele theoretische Arbeiten zum Thema Drag finden, wie beispielsweise von Rosalind. C. Morris, die erkennt,

dass Gender immer eine Form von Drag ist (Morris 1995). Oder der bereits Zitierte Nixon mit seiner Arbeit „Are Drag Queens Sexist? Female Impersonation and the Sociocultural Construction of Normative Femininity“ (Nixon 2009), in der er einen Alternativen Diskurs zur feministischen Kritik an Drag zu etablieren versucht. Ebenfalls spannend ist die Forschung von Robert D. Lipscomb, in der er die Rolle des Publikums in der Drag-Performance anhand von teilnehmender Beobachtung und der Analyse des Theaterstücks „Angels in Amercia“ von Kushner untersucht (Lipscomb 2009). Eine andere Form von Drag, welche jedoch in dieser Forschung nicht im Zentrum steht, ist jene der Drag-Kings. Julie Gouweloos untersucht und beschreibt diese – oft vergessene – Form der Aneignung maskuliner Körpertechniken in ihrer Dissertation über Selbstbild und Subversion von Drag-Kings (Gouweloos 2010).

Um im Kontext dieses aktuellen Forschungsstandes unsere eigene Position zu finden, stützen wir uns auf drei zentrale theoretische Konzepte. Diese sollen nun kurz vorgestellt und bezogen auf ihre Relevanz für unsere Arbeit diskutiert werden.

### **3.1 Marcel Mauss**

Marcel Mauss beschreibt sein Konzept der Körpertechniken im Text „Die Techniken des Körpers“. Mauss stellt fest, dass Bewegungen jeder Gesellschaft eigen sind (Mauss 1989: 200). Als Beispiele für solche Bewegungstechniken nennt Mauss unter anderem das Schwimmen, das Gehen oder das Graben. Die Techniken des Körpers lassen sich unter dem Begriff des "Habitus" zusammenfassen, der die bestimmten Gewohnheiten, Verhalten, Erziehungsweisen, Schicklichkeiten oder Gepflogenheiten einer Gesellschaft ausdrückt (Mauss 1989: 202). Mauss klassifiziert die Techniken des Körpers, wobei er unter anderem eine Aufteilung nach Geschlecht vornimmt (Mauss 1989: 207). Gerade die geschlechtsspezifische Zuschreibung von Körpertechniken wird für unsere Forschung wichtig sein, da Körpertechniken nicht nur die Persönlichkeit, sondern auch das Geschlecht inszenieren. Dabei stellen Dragqueens einen interessanten Sonderfall dar.

### **3.2 Goffman**

Zum einen stützen wir uns auf Erving Goffmans Theorie zur Selbstdarstellung im Alltag, welche er in seinem Werk „The Presentation of self in Everyday Life“ darlegt. Goffman sieht soziale Interaktionen als ein Zusammenspiel performativer Aktionen und führt die Interaktion zwischen Einzelpersonen als Grundform der sozialen Inszenierung ein: Zwei Parteien treffen aufeinander und versuchen, beim Gegenüber durch ihre Performanz einen

bestimmten Eindruck ihrer selbst zu erzeugen. Dabei ist die Unterscheidung zwischen der vertraulichen Hinterbühne, wo die Darstellung vorbereitet wird, und der Vorderbühne, wo die Performanz vor dem Publikum stattfindet, entscheidend (Goffman 2011: 217). Der Sinn der Performanz ist es, die Fassade vor dem Publikum zu wahren und somit Peinlichkeiten – sprich das Herausfallen aus dem Drehbuch und somit die Gefährdung des gesamten Schauspiels – zu verhindern. Unter allen Beteiligten besteht ein stillschweigender Konsens darüber, wer welche Rolle auszuführen hat (Goffman 2011: 217). Aus diesem Blickwinkel ist davon auszugehen, dass auch Drag ein soziales Schauspiel ist und, trotz des provokativen Charakters, bestimmte Muster und Verhaltensregeln aufweist. Der Moment der Verwandlung von der alltäglichen Person zur Dragqueen gewinnt unter dieser Perspektive nochmals an Wichtigkeit, denn er bildet den Übergang von der Hinter- zur Vorderbühne. Wir vermuten, dass sich in diesem Moment die „Tricks“ der sozialen Inszenierung von Dragqueens offenbaren. Goffmans Theorie zur Selbstdarstellung in sozialen Interaktionen kann in doppeltem Sinne auf Drag angewendet werden. Zunächst findet ein klassisches dramaturgisches Verhalten, in dem eine bestimmte Aussenwirkung angestrebt wird, statt. Dabei wird die eigene Rolle idealisiert dargestellt mit dem Ziel, so zu erscheinen, als sei die inszenierte Identität real (Goffman 2011: 46). Verschiedene Tricks erleichtern die Darstellung der Rolle, darunter die Idealisierung, unwahre Darstellung, das ortsbestimmte Verhalten, die Ensemble-Verschwörung, Eindrucksmanipulation und die Ausdruckskontrolle. Letztere ist besonders interessant in Bezug auf unser Forschungsinteresse, da die Ausdruckskontrolle sich direkt mit der Anwendung von Körpertechniken verknüpfen lässt. Bei der Ausdruckskontrolle wird die Beherrschung der vermeintlich „unkontrollierbaren“, „natürlichen“ Elemente des Ausdrucks angestrebt: Stimme, Gesichtsausdruck und Gestik werden beeinflusst (Goffman 2011: 197). Oder es werden, um Goffman mit Mauss zu verknüpfen, die Techniken des Körpers bewusst angewendet, um die wirklichen Gefühlsreaktionen zu verbergen und stattdessen eine angemessene Reaktion zu zeigen.

### **3.3 Butler**

Für unsere Forschung sind Judith Butlers Konzepte von Geschlecht und Performanz von Bedeutung. Das Geschlecht ist für Butler das Ergebnis immer wieder performativ inszenierter Prozesse und deren institutioneller Sedimentierung (Bublitz 2002: 71). Butler lehnt den reinen Konstruktivismus sowie biologische Erklärungen des anatomischen Geschlechts ab und betont, dass das anatomische Geschlecht (Sex) eine kulturell

konstruierte Kategorie sei wie die Geschlechtsidentität (Gender). Butler entlarvt das Konstrukt der Dualität von Sex und Gender. Diese wird naturalisiert und dient einzig und allein der Wahrung der inneren Stabilität des binären Rahmens von männlichem und weiblichem Geschlecht (Butler 2012: 24). Butlers Geschlechtskonzept ist in Verbindung mit Dragqueens besonders interessant, da Drag das Potential zur Entlarvung genauso wie zur Verfestigung der von Butler dekonstruierten Dualität der Geschlechter hat. Auch werden durch und an Dragqueens die gesellschaftlichen Disziplinarmechanismen in Form von Tabus, Bestrafungen, Akten und Gesten, die der Aufrechterhaltung der Geschlechterdualität dienen, sichtbar gemacht.

Butlers Performanzkonzept beinhaltet die Idee, dass das Geschlecht das Ergebnis einer ständigen Performanz ist. Diese Performanz dient der Verschleierung geschlechtlicher Diskontinuitäten (alles, was nicht den Geschlechternormen entspricht), die den „binären Zwangsrahmen des Geschlechts“ (Bublitz 2002: 74) untergraben würden. Performative Praktiken erzeugen den Schein eines natürlichen geschlechtlichen Wesenskerns. Drag ist performativ, genauso wie die tägliche Performanz der Geschlechtsidentität. Performanz beinhaltet für Butler vor allem Akte, Gesten, artikulierte und inszenierte Begehren (Butler 2012: 200). Dragqueens sind in diesem Zusammenhang spannend, da ein Performanzwechsel von Mann zu Frau stattfindet. Sie erlauben es, die Performanz der Geschlechter genauer und praktischer zu beobachten, was genau unserer Forschungsfrage entspricht.

#### **4 Forschungsvorgehen und Methodenwahl**

Unsere Forschung fand nicht an einem einzigen Ort statt. Viel mehr sammelten wir unsere Daten durch das Begleiten von zwei Dragqueens beim Aufdragen, Auftreten und in privaten Gesprächen. Bei den Dragqueens handelte es sich um Clausette La Trine (Achim) aus Bern und Jazzmin Dian Moore (Lee) aus Zürich. Wir wendeten dabei die Methode der teilnehmenden Beobachtung an, machten Feldnotizen, führten offene Interviews und sammelten Filmmaterial. Film erwies sich als besonders gut geeignet für unseren Forschungszweck, da Drag und Körpertechniken visueller Natur sind. Nach der Datenerhebung transkribierten und ordneten wir unser gesamtes Material und analysierten es.

## **5 Analyse**

### **5.1 Fallbeispiel**

#### *Clausette La Trine*

Wir durften am Donnerstag, dem 21. Mai 2015 beim Auftragen von Clausette La Trine dabei sein, wobei wir die Methoden der Teilnehmenden Beobachtung mit Feldnotizen, des offenen Interviews, des Filmens und Fotografierens anwendeten.

Achim empfing uns herzlich und führte uns kurz durch seine schöne Berner Altstadtwohnung. Er zeigte uns sein Dragqueenzimmer, wo alle seine Utensilien verstaut waren. Ausserdem fanden wir in der ganzen Wohnung Hinweise auf seine Drag-Tätigkeit, wie beispielsweise eine bekleidete Schaufensterpuppe. Auf dem Stubentisch befanden sich bereits Schminkartikel und ein Spiegel und die Kleider lagen auf dem Boden verteilt bereit. Die Atmosphäre war ganz entspannt, Achim verhielt sich freundschaftlich und gesprächig. Wir beobachteten das Auftragen, tranken gemeinsam Prosecco und konnten problemlos filmen und Fotos machen. Dabei stellten wir teils überraschende Aspekte der Transformation fest. Das Eindrücklichste war der Wechsel in Achims Verhalten uns gegenüber: Zu Beginn war er sehr nahbar, wir führten ernste Gespräche und er erzählte viel. Nach und nach wirkte er jedoch immer stärker absorbiert durch seine Rolle. Er ging weniger auf uns ein, erzählte dafür lustige Anekdoten und gestikulierte mehr. Als er das Gesicht fertig geschminkt hatte, wirkte er sehr konzentriert und auf sich fokussiert. Wir empfanden unsere Präsenz selbst zunehmend als störend. Nach dem Schminken ging alles sehr schnell und plötzlich waren wir draussen vor seiner Wohnung und er nahm das Taxi. Die Transformation hatte sich zwar in den Körpertechniken manifestiert, aber noch viel stärker in seinem Verhalten, welches von nahbar zu unnahbar wechselte.

### **5.2 Erkenntnisse aufgrund des Datenmaterials**

Beim Codieren der Interviews, der Feldnotizen und des Filmmaterials entstanden zahlreiche Codes (siehe Anhang), unter denen sich folgende als besonders häufig und demzufolge wichtig herauskristallisierten: Distanz zu anderen Menschen, Körpertechniken, Performanz, Subversion, Rückgriff auf stereotype Frauenbilder. Die zwei überraschendsten Codes werden wir genau ausführen und analysieren.



### 5.2.1 Distanz zu anderen Menschen

Unsere Feldforschung lieferte teils unerwartete Erkenntnisse über die Transformation zur Dragqueen. Wir hatten im Vorfeld der Forschung vermutet, dass sich der Wandel vor allem anhand äusserlicher Körpertechniken beschreiben liesse, wie beispielsweise Kleidung, Perücke und Schminke. Unsere Daten aber eröffneten uns eine darüber hinausgehende Dimension: Die Performance der Drag-Queen funktioniert ganz entscheidend durch die Herstellung von sozialer Distanz. Wir nahmen in beiden teilnehmenden Beobachtungen deutlich wahr, wie das Verhalten der Informanten sich von freundschaftlich hin zu unnahbar wandelte. In beiden Fällen beobachteten wir parallel zu der körperlichen Transformation diesen Wechsel in Verhalten (Stimmmlage, Gesprächsthemen, Gestik und Mimik, Charakterzüge) bereits vor dem Hinaustreten in den öffentlichen Raum. Erving Goffman liefert mit seiner Theorie ein Konzept, mit dem sich diese soziale Komponente der Verwandlung erklären lässt. Goffman geht davon aus, dass die Performanz der persönlichen Fassade im Ensemble vorbereitet wird, einer eingeschworenen Gruppe von Vertrauenspersonen. Ein Ensemble kann durchaus auch aus einer Einzelperson bestehen und eine Person kann gleichzeitig verschiedenen Ensembles angehören und ihre Rollen flexibel wechseln. Unter den Mitgliedern des eigenen Ensembles kann die Vorderbühnen-Fassade abgelegt werden, man befindet sich auf der vertraulichen *Hinterbühne*. Auch hier gibt es wiederum einen stillschweigenden Konsens über die Regeln des sozialen Zusammenspiels, diese unterscheiden sich aber von der Dramaturgie an der Front.

Zwei performative Vorgänge haben wir beim Aufdragen beobachtet

- Es geschieht ein Rollenwechsel und somit auch ein Wechsel der Vorderbühnen: von der Performance der Privatperson zur Inszenierung der Drag-Identität in der Öffentlichkeit
- Gleichzeitig vollzieht sich eine Umgruppierung der Ensembles während der Transformation

1. Privat-Ensemble: Der Informant fühlt sich als Verbündeter mit uns beiden Forschenden, es besteht eine Vertrauensbeziehung und wenig Distanz

2. Drag-Ensemble: Er wechselt zur Drag-Identität, in der er zum Einzelpersonen-Ensemble wird. Die Hinterbühnen-Beziehungen des Alltags (wir Forschenden, Lebenspartner etc.) werden temporär ungültig.

Somit erklärt sich auch die wachsende Distanz zu uns gegen Ende des Auftrags: Wir sind nicht länger seine Verbündeten, sondern werden zu Zuschauerinnen vor seiner Bühne. Laut Goffman ist eine Performanz glaubwürdiger, je unnahbarer sich eine Person sich gibt. Durch ihre betonte Unnahbarkeit minimiert eine Person in Drag die Chance, dass jemand hinter ihre Fassade blicken könnte. Dies zeigt, dass Drag keineswegs nur eine äussere Transformation ist, sondern das Annehmen spezifischer Charakterzüge (Unnahbarkeit, Oberflächlichkeit) erfordert. Diese gehören einerseits zur Performanz (zum Beispiel als Habitus der unnahbaren Diva), schützen aber die Drag-Queens ebenfalls davor, dass ein fremdes Ensemble hinter ihre Fassade blicken könnte.

Goffmans Theorie zur Rolleninszenierung ist auf einer weiteren Ebene auf die Performanz von Dragqueens anwendbar. Und zwar wenn Drag als Rolleninszenierung innerhalb des sozialen Umfelds betrachtet wird.

Laut Goffman steht dem Menschen nur eine beschränkte Anzahl von Fassaden zur Verfügung, wenn er eine neue soziale Rolle „erfinden“ möchte (Goffman 2011: 39). Im Falle der Dragqueens sind dies also die „dramaturgischen“ Vorgaben der Gesellschaft dafür, wie „Frau“ und „Mann“ sich zu inszenieren haben. Diese Regeln werden, so unsere Erkenntnis, in der Drag-Performanz absichtlich durchbrochen. Dragqueens denunzieren das soziale Schauspiel, da sie die gewohnten Geschlechter-Rollen neu kombinieren. Und somit den stillschweigenden Konsens unterlaufen, was beim Publikum Peinlichkeit, Irritation oder auch Begeisterung hervorrufen kann (Goffman 2011: 133). Dies führt zu einer weiteren Fragestellung, die diskutiert werden muss: Kann Drag als performative Praxis überhaupt subversiv sein, wenn ein Rückgriff auf stereotype Geschlechterinszenierungen (*soziale Fassaden*) erfolgt?

### **5.2.2 Subversion und Stereotyp**

Bei unserer Forschung stellte sich uns immer wieder die Frage, inwiefern Drag subversiv ist und Geschlechterkategorien hinterfragt oder ob Drag gerade diesen Geschlechterkategorien und –stereotypen entspricht und sie unterstützt.

Drag ist laut Butler weder inhärent subversiv noch stereotypisierend. Butler zufolge muss zwischen den Formen parodistischer Wiederholung, die wirklich störend oder verstörend sind und jenen, die gezähmt und erneut Instrumente der kulturellen Hegemonie sind, unterschieden werden (Butler 2012: 204). In diesem Zusammenhang erschienen uns zwei

Interviewpassagen besonders interessant, da sie mögliche Antworten auf die Frage, was eine subversive Performanz konkret ist, liefern. Jazzmin erzählte uns folgendes:

„[...] es ist nicht das erste Mal, dass ich als Mann einfach nur in High Heels an einen Event gehe aber die Reaktionen dazu sind teilweise viel krasser als wie in Drag dann. Bei Drag sagen sie: Ja okay, schön und gut, passt irgendwie, sieht auch gut aus. Aber ein Mann in High Heels auf so nem Event, da sind alle irgendwie völlig so...[...] Ich bin dann noch kurz in eine Schwulenbar. Und bei den, unter den Schwulen selber ist es dann auch so...also wo dann wirklich so ein paar schräge Blicke kommen wo du denkst, tss was soll das, wir sind doch unter Schwulen.“

Und auch im Interview mit Clausette erfuhren wir:

„Und vielleicht noch ein Hut, wo es nicht ganz klar ist, ob es ein Männer- oder ein Frauenhut ist. Mach das mal so. Und dann wird es auch sehr witzig, weil die Leute sind ja auch, weil sie dich nicht mehr richtig einordnen können. [...] Und dann auch die Schwierigkeit, wie soll man dich anreden, bist du ein er, eine sie, oder ähm, weisst du, auch Leute, die gar kein Bedürfnis haben dich anzureden, aber sie können nicht einmal sagen, du siehst komisch aus, weil sie nicht sagen können, du bist eine Frau oder ein Mann. Du bist niemand. [...] Als was soll ich dich jetzt bezeichnen? Als Dubel oder als Schlampe? Die Leute stehen dann wirklich so vorn dran, die können gar nicht mit dir reden, weil sie nicht wissen, wie sie dich ansprechen sollen, auch wenn du eigentlich nur du wärst.“

Diese beiden Interviewpassagen beschreiben Performanzen, die den beschriebenen Reaktionen zufolge, im Sinne Butlers wirklich störend, verstörend und demzufolge subversiv sind. Zentral bei dieser subversiven Performanz ist die Unmöglichkeit der Einordnung in eine der beiden etablierten Geschlechterkategorien. Überraschend für uns ist, dass sich beide Dragqueens dieser subversiven Performanz bewusst zu sein scheinen, sich aber bei der Verwandlung zur Dragqueen stereotyper Weiblichkeitsmerkmale bedienen. Vor allem Jazzmin verkörpert ein nahezu idealer Frauenstereotyp. Es scheint, dass bei der Dragperformanz die vermeintliche Dualität des Geschlechts, welches aus dem anatomischem Geschlecht und Geschlechtsidentität besteht, bestätigt wird: Eine Person, deren anatomisches Geschlecht männlich ist, kann seine Geschlechtsidentität verändern und sich als stereotype Frau aufdragen. Es handelt sich um zwei getrennte Dinge, wobei die Geschlechtsidentität variieren kann, sich aber innerhalb des binären Rahmens der Geschlechter abspielt.

Diese Überlegungen führten uns zur Vermutung, dass subversive Performanz nicht als Dragqueen auf der Bühne passiert, sondern vielmehr im Alltag. Jazzmin beschreibt dies in der Interviewpassage, als er in High Heels wegging und Leute „krasser“ reagierten als wenn er aufgedrängt ist. Auch Lees (Jazzmin) feminine Augenbrauen, Nägel und spezifisch weiblich konnotierte Körpertechniken wie beispielsweise die Bewegungen der Hände beim Bedienen des Smartphones und beim Halten einer Teetasse, können als alltägliche, subversive Akte verstanden werden. Diese Akte untergraben die binäre Zuteilung von Attributen und lösen die Dualität der Geschlechter auf. Auch bei Achim (Clouette) haben wir verschiedene subversive Akte im Alltag beobachtet, beispielsweise an der Veranstaltung „Barometer“ im Frauenraum, wo wir ihn nicht komplett in Drag, aber in High Heels angetroffen haben. Ein ähnlich subversives Element findet sich auch in Achims Alltagskleidung, die durchaus feminin und gewagt sein kann. Oder in seinen Gesten, über die er sich heute keine Gedanken mehr machen muss, ob sie männlich genug sind. Diese alltäglichen Akte sind verstörender und subversiver als die Performanz der Dragqueen, da sie die Dualität des Geschlechts untergraben. Drag verfestigt die Illusion der Trennung zwischen Körper und Identität, provoziert in diesem engen, normierten Rahmen aber maximal. Die alltäglichen subversiven Akte hingegen gehen einen Schritt weiter. In ihnen verschmilzt die Trennung zwischen Körper und Identität und löst den normierten Rahmen auf.

Wir wollen nicht generalisieren und subversive Performanz dem Alltag zu- und der Bühne absprechen. Subversive Performanz ist gänzlich vom Ort unabhängig und dreht sich darum, Leute zu verstören, Verschleierungen zu enthüllen und Diskontinuitäten sichtbar zu machen. In unserer Forschung haben wir herausgefunden, dass dies konkret bedeutet, nicht einer der beiden Geschlechtskategorien zuordenbar zu sein. Und im Falle unserer Dragqueens passiert dies nicht wie erwartet auf der Bühne, sondern viel eher im Alltag.

## **6 Fazit**

Bei unserer Forschung sind wir auf zwei überraschende Erkenntnisse gestossen. Die erste Erkenntnis ist die Umgruppierung des Ensembles während der Transformation zur Dragqueen. Die Drag-Identität wird angenommen, indem diejenige Person zu einem neuen Einzelensemble im Sinne Goffmans wird. Die zweite Erkenntnis betrifft die Performanz, wobei wir behaupten, dass subversive Performanz eher im Alltag als auf der Bühne als Dragqueen passiert. Dies aus dem Grund, dass alltägliche Performanzen tendenziell viel mehr die Dualität der Geschlechter untergraben, da Körper und Geschlechtsidentität ineinander übergehen und eine klare Trennung erschweren.

## 7 Literaturverzeichnis

**Butler, Judith** <sup>16</sup> 2012 (1991): Das Unbehagen der Geschlechter. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

**Butler, Judith** <sup>8</sup> 2014 (1997): Körper von Gewicht. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

**Goffman, Erving** 2011: Wir alle spielen Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag.

**Gouweloos, Julie** 2010: Social norms, what a drag: Gender, sexuality, and drag king communities. ProQuest, UMI Dissertations Publishing.

**Lipscomb, Robert D.** 2009: The Drag Paradox. The University of Texas at Arlington, ProQuest, UMI Dissertations Publishing.

**Mauss, Marcel** 1989 (1937): Die Techniken des Körpers. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuchverlag.

**Morris, Rosalind C.** 1995: All made up: Performance Theory and the New Anthropology of Sex and Gender. Annual Review of Anthropology. 24. 567-592.

**Nixon, K. D.** 2009: Are drag queens sexist? female impersonation and the sociocultural construction of normative femininity (Order No. MR54865). ProQuest Dissertations & Theses Global.

**Sjöberg, Johannes** 2007: Transfiction.