

Performativer (Gender)Fuck

Eine qualitative Studie zu Einfluss und Potentialen von Drag
auf das Körpererleben und die Sexualität queerer Menschen

Masterarbeit

zur Erlangung des akademischen Grades „Master of Arts“ (MA)

im Studiengang Angewandte Sexualwissenschaft

Fachbereich Soziale Arbeit, Medien, Kultur.

Hochschule Merseburg

von:

Anja Franke

E-Mail: [REDACTED]

Matrikelnummer: [REDACTED]

vorgelegt am: 17.10.2023

Erstgutachter*in: Prof. Dr. Heinz-Jürgen Voß

Zweitgutachter*in: Maria Urban

DANKSAGUNG

Mein größter Dank gilt meinen Interviewpartner*innen. Vielen Dank für euer Vertrauen und dafür, dass ihr mich an euren Erfahrungen mit Drag habt teilhaben lassen. Ich habe euch so gerne zugehört und nehme wahnsinnig viel aus diesen Gesprächen mit. Ich hoffe, ihr findet euch in dem, was ich geschrieben habe, wieder und fühlt euch angemessen repräsentiert. Für Feedback und Kritik stehe ich euch zur Verfügung.

My biggest thank you goes out to my interview partners. Thank you for your trust and for letting me take part in your experiences with drag. I enjoyed listening to you so much. There is so much that I have learnt through our conversations. I hope you find yourself in what I have written and feel appropriately represented. I am available for feedback and criticism.

Danke an Prof. Heinz-Jürgen Voß für die bestärkende Betreuung, die Anregung zum kritischen Reflektieren und zu einer klaren Haltung in – Forschung und darüber hinaus.

Ivo, danke für deine beständige und ermutigende Begleitung in diesem ganzen Prozess, für deine klugen Kommentare und Einwände und deine wertschätzenden Rückmeldungen. Ich habe unseren Austausch rund um die Themen dieser Arbeit sehr genossen. Danke auch an Eva und Lari für die Beharrlichkeit eurer Korrekturen, ihr könnt euch kaum vorstellen wie sehr ich das schätze.

Danke an Änsn, Jana, Reinz und meine WG für das gemeinsame Aushalten und Bestärken, fürs da sein. Danke an Lena, sowieso. Und an Marie für die gemeinsamen Stunden in der Bib und die Pausengespräche.

Danke an meine Familie, bald habe ich wieder mehr Zeit für euch.

Und an den ASW 2020: Danke, dass es euch gibt und wir diese Zeit gemeinsam verbringen konnten. Was für eine Zeit! Ich lerne so viel von euch und dafür bin ich euch unglaublich dankbar. Auf dass wir gemeinsam alt werden in einer Welt, in der queere Lebensrealitäten mit all ihren Intersektionen anerkannt und wertgeschätzt werden und Raum bekommen, sich zu entfalten.

ZUSAMMENFASSUNG

Die vorliegende Masterarbeit untersucht den Einfluss von Drag auf das Körpererleben und die Sexualität queerer Menschen und ergründet Potentiale und Grenzen dieser Praxis. Dafür werden queere Drag-Performer*innen im deutschsprachigen Raum mittels qualitativer leitfadengestützter Interviews zu ihrer Drag-Praxis befragt. Ziel dieser Studie ist es herauszufinden, wie sich diese auf ihr Körpererleben und ihre Sexualität auswirkt und welche Aspekte hierbei eine Rolle spielen. Die Auswertung der fünf Interviews erfolgt anhand der inhaltlich strukturierenden qualitativen Inhaltsanalyse angelehnt an Kuckartz und Rädiker (2022).

Die Ergebnisse dieser Studie verweisen darauf, dass Drag positive Auswirkungen auf das Körpererleben hat, indem durch äußerliche Veränderung spielerisch Gestaltungsmöglichkeiten des Geschlechtsausdrucks ausgelotet werden. Insbesondere bei nicht-binären Praktizierenden kann dies zu einem kongruenteren Geschlechtererleben führen. Die Bühnenerfahrung verbunden mit anerkennendem Zuspruch seitens des Publikums und die Verbundenheit mit einer (queeren) Community wirken sich hierbei bestärkend aus.

Ein zentraler Aspekt des Einflusses von Drag auf die Sexualität der Teilnehmenden äußert sich in der erotischen Bezugnahme auf den eigenen Körper im Rahmen von Drag Performances. Hierdurch werden nicht-normative queere Körper in Anlehnung an Muñoz (1999) einem disidentifikatorischen Prozess unterzogen, wodurch der Körper sich als begehrenswert erfahren lässt. Gleichzeitig wirken Erfahrungen der mehrfachen Marginalisierung innerhalb queerer Communities weiter und beschränken neben Erfahrungen der Dragfeindlichkeit das positive Potential dieser Praxis.

ABSTRACT

This master's thesis examines the influence of drag on the body experience and sexuality of queer people and explores the potentials and limitations of this practice. For this purpose, queer drag performers in German-speaking countries are interviewed about their drag practice using qualitative guided interviews. The aim of this study is to find out how drag affects their body experience and their sexuality and which aspects play a role in this. The five interviews are analyzed using qualitative content analysis based on Kuckartz and Rädiker (2022).

The results of this study indicate that drag has positive effects on body experience by playfully exploring possibilities of gender expression through the change of the outer appearance. For non-binary practitioners in particular, this can lead to a more congruent gender experience. The stage experience combined with appreciative encouragement from the audience and the connection to a (queer) community have a strengthening effect.

A central aspect of the influence on the sexuality of the participants is expressed in the erotic reference to their own bodies in the context of drag performances. Through this, non-normative queer bodies are subjected to a disidentificatory process, following Muñoz (1999), whereby the body can be experienced as desirable. At the same time, experiences of multiple marginalization within queer communities continue to have an effect and, along with experiences of drag hostility, limit the positive potential of this practice.

Inhaltsverzeichnis

| | | |
|---------|---|----|
| 1 | Einleitung | 1 |
| 1.1 | Relevanz des Themas: Drag zwischen <i>Genderfuck</i> und <i>Fuck</i> | 2 |
| 1.2 | Forschungsfragen und Zielsetzung der Arbeit | 4 |
| 1.3 | Begriffsbestimmungen | 5 |
| 1.4 | Aufbau der Arbeit..... | 6 |
| 2 | Forschungsstand und theoretische Rahmung | 7 |
| 2.1 | Forschungsstand und Forschungslücken..... | 8 |
| 2.2 | Theoretische Rahmung..... | 11 |
| 2.2.1 | Genderfuck: Drag und queere Subjektivierungsprozesse..... | 12 |
| 2.2.1.1 | Butler und Drag: Zur Subversion hegemonialer Wirkungsweisen von Geschlecht | 13 |
| 2.2.1.2 | Kritik aus den Trans Studies: Drag jenseits der Subversion..... | 16 |
| 2.2.1.3 | <i>Disidentification</i> und die Produktivität von Drag bezogen auf Identität | 18 |
| 2.2.1.4 | Kinging als disidentifikatorische Praxis | 20 |
| 2.2.1.5 | <i>Gender Euphoria</i> : Trans und nicht-binäre Identitäten in Drag..... | 21 |
| 2.2.1.6 | Zum Begriff des Performativen | 23 |
| 2.2.2 | Performativer Fuck: Drag und Sexualität | 24 |
| 2.2.2.1 | Sexy Drag: Drag und die Inszenierung von Erotik | 25 |
| 2.2.2.2 | Kollektive Praxen geschlechtlicher und sexueller Umdeutung | 28 |
| 2.2.2.3 | Körpererleben und sexuelles Körpererleben..... | 29 |
| 3 | Forschungsmethodisches Vorgehen | 31 |
| 3.1 | Leitgedanken qualitativer Forschung | 31 |
| 3.2 | <i>Peer Research</i> : Kritische Reflexion der Forschungsperspektive | 32 |
| 3.3 | Forschungsethische Implikationen und Datenschutz | 34 |
| 3.4 | Datenerhebung und -aufbereitung | 35 |
| 3.4.1 | Leitfadengestützte Interviews als Erhebungsmethode | 35 |
| 3.4.2 | Entwicklung und Pretest des Interviewleitfadens..... | 36 |
| 3.4.3 | Sampling, Feldzugang und Durchführung der Interviews..... | 37 |
| 3.5 | Auswertungsmethodik: Qualitative Inhaltsanalyse | 39 |
| 3.6 | Gütekriterien qualitativer Forschung..... | 42 |
| 4 | Auswertung der Untersuchungsergebnisse | 43 |
| 4.1 | Vorstellung der Forschungsteilnehmer*innen..... | 44 |
| 4.2 | Körpererleben und Aspekte, die das Körpererleben in und durch Drag beeinflussen | 45 |
| 4.2.1 | Auswertung der Kategorie <i>Äußerliche Veränderung</i> | 46 |
| 4.2.2 | Auswertung der Kategorie <i>Drag Zwischen „Rolle“ und „Authentizität“</i> | 52 |

| | | |
|-------|--|----|
| 4.2.3 | Auswertung der Kategorie <i>Die Bühne und der Akt des Auftretens</i> | 57 |
| 4.2.4 | Auswertung der Kategorie <i>Marginalisierungserfahrungen</i> | 60 |
| 4.2.5 | Auswertung der Kategorie <i>Publikum</i> | 63 |
| 4.2.6 | Auswertung der Kategorie <i>(Queere) Community</i> | 65 |
| 4.2.7 | Zwischenfazit: Drag und Körpererleben | 67 |
| 4.3 | Sexualität | 68 |
| 4.3.1 | Auswertung der Kategorie <i>Inszenierung von Erotik</i> | 69 |
| 4.3.2 | Auswertung der Kategorie <i>Sexuelles Körpererleben</i> | 73 |
| 4.3.3 | Auswertung der Kategorie <i>Einfluss von Drag auf die Sexualität</i> | 76 |
| 4.3.4 | Auswertung der Kategorie <i>Sex in Drag</i> | 80 |
| 4.3.5 | Zwischenfazit: Drag und Sexualität | 84 |
| 4.4 | Potentiale und Grenzen | 85 |
| 4.4.1 | Auswertung der Kategorie <i>Was Drag möglich macht</i> | 85 |
| 4.4.2 | Auswertung der Kategorie <i>Erlaubnis</i> | 86 |
| 4.4.3 | Auswertung der Kategorie <i>Grenzen: Erfahrungen von drag-phobia</i> | 87 |
| 4.5 | Diskussion der Ergebnisse..... | 88 |
| 4.6 | Limitationen und Reflexion des Forschungsdesigns..... | 92 |
| 5 | Resümee und Ausblick für Forschung und Praxis | 94 |
| 6 | Literaturverzeichnis..... | 96 |

1 Einleitung

„When I king it up, I up the volume and the extremes of my gendered identities and erotics, which invariably involves upping the pleasure I feel in exhibiting gender variance. The stage is where I take the daily work, the daily acts of transgression, and throw it over the top, into something larger than life for an audience who not only ‚gets it‘ but revels in the spectacle of queer, perverted bodies.“
(bradford 2002: 27)

„DRAG SAVES LIVES“
(PANSY [@pansypresents] 2023)

Am 13. Juni 2023 findet unter Polizeischutz eine Drag-Lesung für Kinder im Rahmen des Münchener CSD statt. Gleich vier rechte Gegendemonstrationen werden im Vorfeld angemeldet. Unter dem Motto „Hände weg von unseren Kindern! Verbot von Genderpropaganda und anderen Perversionen!“ demonstriert u.a. die AfD. Bereits im Vorfeld sagt eine 13-Jährige transgeschlechtliche Autorin ihre Teilnahme an der Lesung aus Angst vor Gewalt ab, nachdem sie mehrere Droh-Anrufe erhalten hat (vgl. Mölter 2023; Schulze 2023). Auch wenn weitaus mehr Menschen dem Aufruf des Vereins *München ist bunt* unter dem Motto „Für ein weltoffenes München!“ gefolgt sind und ebenfalls vor der Stadtbibliothek Bogenhausen protestieren, verdeutlicht dieses Ereignis die Dimensionen queerfeindlicher Diskurse im Kontext von vermeintlichem Kinderschutz und sogenannter „Frühsexualisierung“ – und die polarisierende Wirkung von Drag. Es ist nicht die erste Drag-Lesung, die im deutschsprachigen Raum für Aufsehen sorgt (vgl. DER STANDARD 2023, Winter 2022). In mehreren Beiträgen der medialen Berichterstattung ist bereits von einem „Kulturkampf“ die Rede (vgl. Klebe 2023; Wolf/Steinbacher 2023).

Sehr deutlich ist dieser „Kulturkampf“ momentan in den USA zu spüren: Ende Februar 2023 unterzeichnet der republikanische Gouverneur von Tennessee Bill Lee ein Gesetz, das Drag Shows im öffentlichen Raum und vor Kindern verbietet. Unter Berufung auf den Kinderschutz können somit ab dem ersten Juli 2023 sogenannte „adult cabaret performances“ — also Auftritte von Frauen und Männern, die sich als das „andere“ Geschlecht verkleiden — mit Geldstrafen bis 2.500\$ und/oder einer Gefängnisstrafe von bis zu einem Jahr geahndet werden. Bei mehrfacher Verurteilung droht den Ausübenden sogar bis zu sechs Jahren Haft. Was bisher einmalig in den USA ist, könnte bald auch in rund einem Dutzend weiterer von den Republikanern regierten Bundesstaaten Realität werden (vgl. López Restrepo 2023; Tschierse 2023). Diese Entwicklung kann zweifelsohne als

Ausdruck der zunehmenden Queer- und Transfeindlichkeit rechter und konservativer Akteur*innen¹ in den USA bewertet werden (vgl. Bierling 2021; Demant 2018; Göbel 2020). Eine Entwicklung, die sich auch in Deutschland beobachten lässt, wie das Beispiel in München zeigt (vgl. außerdem Reveland 2023).

Gleichzeitig werden queere Lebensrealitäten u.a. durch soziale Medien immer sichtbarer und auch Drag erhält durch den Erfolg von Sendungen wie *RuPaul's Drag Race* Einzug in den Mainstream und kann sich zunehmender Beliebtheit erfreuen (vgl. Edward/Farrier 2020c: xxi). Ein persönliches Beispiel: Im September 2022 findet die erste Drag Open Stage des queeren Veranstaltungskollektivs *bubble* auf einem Wagenplatz in Leipzig statt, an deren Organisation ich beteiligt bin. Pünktlich zum Einlassstart um 19 Uhr reicht die Schlange bereits 200 Meter lang bis auf die Straße. Die Veranstaltung scheint einen Nerv zu treffen: Die Lust am sich Ausprobieren oder daran anderen dabei zuzusehen, wie sie sich zum ersten Mal auf eine Bühne wagen. In Drag. Was folgt ist ein berauscher Abend, insgesamt 12 Performances, mal lustig, mal sexy, mal tief emotional, die eine Zuschauerin sagen lässt sie habe nicht gewusst, dass Drag all das sein kann. Mit dem Abschluss der letzten Performance gibt es *Standing Ovation* der rund 300-400 Zuschauenden. Was diesen Abend so besonders macht, ist die Kraft, mit der sich die Performenden die Bühne nehmen. Die Vielfalt ihrer Charaktere, der Kostüme, der Emotionen, der Darstellungen und die euphorische Stimmung, die dadurch im Raum entsteht: eine erotisch aufgeladene, lustvolle und elektrisierende Atmosphäre.

Die scheinbar polarisierende Wirkung von Drag unterstreicht die Dimensionen gesellschaftlich verankerter Queerfeindlichkeit und dient an dieser Stelle der Kontextualisierung von Drag im Rahmen aktueller Entwicklungen. Der Fokus dieser Arbeit liegt jedoch auf dem, was das Beispiel der Drag Open Stage verdeutlicht: Das mögliche Potential von Drag für queere Menschen und dem was diese Praxis (un)möglich macht – insbesondere im Bereich der Sexualität. Vor dem Hintergrund aktueller Entwicklungen widme ich mich in der vorliegenden Studie dem Verhältnis von Drag, queerem Körpererleben und Sexualität aus der Perspektive queerer Drag-Künstler*innen.

1.1 Relevanz des Themas: Drag zwischen *Genderfuck* und *Fuck*

Eine Verbindung zwischen Drag und Sexualität lässt sich nicht von der Hand weisen, im Gegenteil: Viele Drag Performances spielen offen mit sexuellen *Codes* und Formen queerer Erotik, wie bereits das einleitende Zitat zeigt (vgl. bradford 2002: 27 ff.; Halberstam 1998:

¹ Vergeschlechtliche Begriffe werden in dieser Arbeit aus Gründen der geschlechtergerechten Sprachgestaltung in Anerkennung einer Vielfalt von Geschlechtsidentitäten mit Gender-Sternchen geschrieben (vgl. Universität Bielefeld o. J.).

233; Schirmer 2010: 146 ff.). Die enge Verwobenheit zwischen Drag und queerer Subkultur² und die historische Beteiligung von Drag-Künstler*innen an queeren Kämpfen führen dazu, dass Drag für viele Angehörige dieser Communities zur Ausdrucksform für marginalisierte sexuelle Orientierungen und Identitäten wird (vgl. Edward/Farrier 2020b: 3, 10 f.). Drag fungiert in diesem Kontext häufig als Strategie des Empowerments für sexuell divergent verortete Personen, wie aktuelle Studien zeigen (vgl. Knutson et al. 2018).

Die Gesundheitswissenschaftlerin Anna Theresa Schmid und der Psychologe Shahin Payam betonen in ihrer Studie „*I Don't Want to Have Sex as a Woman*“ über Sexualität und sexuelle Praktiken von Drag Queens in Deutschland die Gewalt, die Drag Queens erleben „for being too feminine, flamboyant, and promiscuous“ (Schmid/Payam 2023: 2180). Denn die Überschreitung der binären Geschlechterordnung werde in westlichen Gesellschaften sanktioniert – sowohl von der Mehrheitsgesellschaft als auch von Teilen der queeren (im Falle der zitierten Studie schwulen) Community selbst (vgl. ebd.). Menschen, die Drag praktizieren, bewegen sich nach Schmid und Payam außerhalb gesellschaftlicher Geschlechternormen, indem sie das natürliche, binäre Verständnis von Geschlecht und die damit einhergehenden Erwartungen an Geschlechtsausdruck und -verhalten herausfordern (vgl. ebd.: 2181). Drag kann vor diesem Hintergrund als eine Form des *Genderfucks* verstanden werden; im Sinne einer Geschlechtspräsentation, die mit Stereotypen Darstellungen und Erwartungen spielt und in einigen Fällen bewusst Verwirrung stiften möchte (vgl. Queer Lexikon 2017). Dabei wird der Begriff *Genderfuck* häufig im Kontext einer gleichzeitigen Verwendung „geschlechtlich unterschiedlich codierter Elemente“ (Schirmer 2010: 158) wie etwa bei Formen des *Mixed Drag* verwendet, um die geschlechtliche Verortung zu veruneindeutlichen bzw. eine alternative Vergeschlechtlichung sichtbar zu machen (vgl. ebd.). Für viele stellt diese Form des *Genderfucks* auch einen Akt des politischen Widerstands gegen den Zwang zur Binarität dar (vgl. Bradford 2002: 26). Angesichts der beschriebenen Irritationen bis hin zu queerfeindlichen Anfeindungen und Gewalt, die auch jene Drag-Künstler*innen betreffen, die sich innerhalb einer binär geprägten Queen-King-Dichotomie verorten, argumentiere ich im Rahmen dieser Arbeit für eine Perspektive, die jede Form von Drag als möglichen *Genderfuck* begreift. Während einige Künstler*innen und Praktizierende hierbei jedoch eine bewusste Verwirrung oder sogar eine Subversion zweigeschlechtlicher Normen durch Drag beabsichtigen, trifft dies längst nicht auf alle Drag-Künstler*innen oder Performances zu,

² In dieser Arbeit verwende ich den Begriff im Kontext eines Verständnisses von Subkulturen als „soziale Sinnhorizonte, die marginalisierte Alternativen zu hegemonialen kulturellen Artikulationsformen darstellen“ (Schirmer 2010: 185), die hierdurch allerdings nicht automatisch als politisch aktiv oder progressiv denkend und handelnd verstanden werden können.

wie ich in Kapitel 2.2.1.2 zeigen werde (vgl. Edward/Farrier 2020b: 11). Der Begriff des *Genderfucks* meint im Kontext dieser Arbeit daher zunächst ein bewusstes Spiel mit geschlechtlichen Präsentationen und Erwartungen, wovon Drag eine mögliche Ausführung darstellt. Die vorliegende Studie interessiert sich dabei für die Frage, ob dieses Spiel ungeachtet der jeweiligen Absichten zu einer Veränderung des Körpererlebens und der Sexualität der Ausübenden führt. Oder anders gefragt: Wie verhält sich der *Genderfuck* zum *Fuck*?³

1.2 Forschungsfragen und Zielsetzung der Arbeit

Führt Drag also dazu, dass queere Menschen sich anders in ihren Körpern erleben? Worin äußert sich die Veränderung und wie wird sie bewertet? Hat das Ausüben von Drag Auswirkungen auf ihr Begehren, ihre Lust, ihre geschlechtliche und sexuelle Identität oder auf ein Empfinden von Erotik – auch außerhalb von Drag?

Es bestehen bereits eine Reihe von ausführlichen Untersuchungen und Beiträgen aus sozial-, kultur- und theaterwissenschaftlicher Perspektive zu Drag und der Bedeutung dieser Praxis für queeres Leben. Während sich ein Großteil vorhandener Forschung zu Drag auf geschlechtliche Wirkweisen konzentriert, findet das Thema queerer Sexualität und Drag in der Regel im Kontext sozial- und kulturwissenschaftlicher Untersuchungen zu den Wirkweisen sexueller Normen und Ausdrucksweisen Beachtung – nicht aber unter der Perspektive des Einfluss von Drag auf das (sexuelle) Körpererleben und die gelebte Sexualität (vgl. u.a. Butler 1999 [1990]; Edward/Farrier 2020a; Halberstam 1998; Muñoz 1999; Schirmer 2010). Eine Ausnahme bildet die bereits erwähnte, 2023 veröffentlichte Studie von Schmid und Payam zum Einfluss von Drag auf die Sexualität und sexuelle Praktiken. Allerdings bezieht sich diese lediglich auf Drag Queens und auf sexuelle Praktiken schwuler cis Männer im Kontext von einer hierin häufigen Aufteilung zwischen „Tops“ und „Bottoms“ (vgl. Schmid/Payam 2023). Im Rahmen der vorliegenden Forschung widme ich mich daher aus sexualwissenschaftlicher Perspektive dem Verhältnis von Drag und queerer Sexualität, um mehr über die körperlichen Auswirkungen dieser Praxis zu erfahren. Im Fokus des Interesses steht, die Potentiale dieser Praxis zu ergründen und zu untersuchen, was Drag bezogen auf queere Sexualität möglich macht. Gleichzeitig soll jedoch auch analysiert werden, wo die Grenzen liegen, und konkrete Bedingungen herausgearbeitet werden, unter denen Drag eine positive Wirkung auf die Sexualität der

³ Den Begriff *Fuck*, der sich in diesem Zusammenhang als *der Fick* übersetzen lässt, verwende ich an dieser Stelle als obszön konnotierte, provokative Zuspitzung von Sexualität. Dabei stellt *Ficken* gemäß der in Kapitel 1.3 dargelegten Definition nur einen möglichen Aspekt von Sexualität dar. Angesichts einer oft provokativen Haltung vieler Drag-Künstler*innen gegenüber heteronormativer Sexualität, erlaube ich mir an dieser Stelle die rhetorische Verkürzung. Gemeint im Sinne dieser Arbeit ist Sexualität wie unter 1.3 definiert.

Ausübenden entfalten kann. Dabei lege ich den Fokus auf queere Drag-Künstler*innen im deutschsprachigen Raum und beschränke mich auf eine Analyse von Drag als performative Praxis⁴ im Sinne künstlerischer Darstellungen und Handlungen, die – nicht ausschließlich, aber häufig – auf (subkulturellen) Bühnen aufgeführt werden. Hierfür lasse ich mich von folgenden Forschungsfragen leiten:

1. Wie wirkt sich das Praktizieren von Drag auf das Körpererleben queerer Menschen aus?
 - 1.1. Welche Aspekte spielen hierbei eine Rolle?
 - 1.2. Welchen Einfluss hat Drag auf das sexuelle Körpererleben queerer Menschen?
2. Welchen Einfluss hat Drag auf die Sexualität queerer Menschen?
 - 2.1. Welche Potentiale und Grenzen lassen sich hieraus bezogen auf das Körpererleben und die Sexualität queerer Menschen ableiten?

Nicht alle, die Drag ausüben, verstehen sich als queer, nicht jede Performance lässt sich als subversiv mit dem Ziel einer Unterwanderung der Binarität der Geschlechter begreifen, wie es oft angenommen wird – viele sehen in Drag lediglich eine Form der Unterhaltung (vgl. Bukkakis 2020: 138; Butler 1999 [1990]: 174 f.; Edward/Farrier 2020b: 10 f.; Stokoe 2020a: 94 f.). Genauso wenig lässt sich davon ausgehen, dass Drag per se eine (positive) Auswirkung auf queere Sexualität hat. Unter Berücksichtigung dieser Einschränkung, zielt die vorliegende Untersuchung darauf ab, Drag losgelöst von dem „burden of subversion“ (Bourcier 2012: 154, vgl. Kapitel 2.2.12.) zu beleuchten und zu ergründen, was diese Praxis queerer Menschen ermöglicht und was nicht. Ich lege meiner Forschung hierfür folgende Begriffsbestimmungen zu Grunde:

1.3 Begriffsbestimmungen

DRAG

Das Verständnis von Drag basiert im Rahmen dieser Arbeit auf einem transfeministischen Ansatz nach Kayte Stokoe, der*die diesen in Anlehnung an Serano (2012) und Bourcier (2012) entwickelt. Hierin lehnt Stokoe die gängige Definition von Drag als „performing as the opposite sex“ (Stokoe 2020a: 87) ab, da diese Drag automatisch innerhalb eines binären Modells situiere. Stokoe schlägt stattdessen vor, Drag zu betrachten als eine „performance of femininity, of masculinity or of a combination of gendered attributes, thereby breaking with the cissexist logic which positions manhood and womanhood as the two sole genders, naturally opposing one another“ (ebd.). Stokoes Ansatz schließt somit Performende aller

⁴ Der komplexe Begriff des *Performativen* wird in Kapitel 2.2.1.6 im Sinne dieser Arbeit ausführlich beleuchtet.

Geschlechter ein, insbesondere diejenigen, die sich nicht innerhalb einer binären Geschlechterordnung verorten. In diesem Sinne betrachte ich Drag als mehr als eine Parodie binärer Zweigeschlechtlichkeit und beschränke mich nicht auf die Untersuchung einer bestimmten Form von Drag, sondern auf die „creative intelligence and diversity of contemporary drag: drag kings, sissies, bio-queens/kings, post/alt-drag, non-binary drag, animal-drag, for example – this list could go on“ (Edward/Farrier 2020b: 6).

QUEER

„Queer“ wird im Rahmen dieser Forschung nicht als Identitätsmarker verstanden, sondern als Verweis „auf Praktiken und gesellschaftliche Positionen, die zweigeschlechtliche und heterosexuelle Normen in Frage stellen und Alternativen dazu aufzeigen“ (Sauer et al. 2016). Eine Ausnahme bilden die Selbstbezeichnungen der geschlechtlichen und sexuellen Identitäten der Forschungsteilnehmenden.

SEXUALITÄT

Sexualität umfasst gemäß der Sexualwissenschaftler Volkmar Sigusch und Günter Grau einen komplexen sozialen Tatbestand (Sigusch/Grau 2008: 520) und wird im Rahmen der vorliegenden Arbeit gemäß der Definition der Weltgesundheitsorganisation (WHO) verstanden:

Sexuality is a central aspect of being human throughout life and encompasses sex, gender identities and roles, sexual orientation, eroticism, pleasure, intimacy and reproduction. Sexuality is experienced and expressed in thoughts, fantasies, desires, beliefs, attitudes, values, behaviours, practices, roles and relationships. (World Health Organization 2006: 5)

Die vorliegende Studie legt vor diesem Hintergrund den Fokus auf den Einfluss von Drag auf Sexualität im Sinne von Begehrensstrukturen, sexuellen Handlungen und Interaktionen, Lustempfinden sowie die sexuelle Identität/Orientierung.

(SEXUELLES) KÖRPERERLEBEN

Der Begriff des Körpererlebens verweist auf somatische Wahrnehmungen und kognitive Vorstellungen des eigenen Körpers (vgl. Röhrich et al. 2005). Das sexuelle Körpererleben umfasst in Anlehnung an die Definition der WHO die genannten Aspekte des Körpererlebens bezogen auf Lust, Erotik und Begehren. Diese beiden Begriffe werden in Kapitel 2.2.2.3 näher ausdifferenziert.

1.4 Aufbau der Arbeit

In Kapitel zwei gehe ich zunächst auf die theoretische Rahmung des Themas und den aktuellen Forschungsstand ein. Ich nähre mich der Frage nach der Bedeutung von Drag für

queeres (Er)Leben und queere Sexualität dabei sowohl aus sozialwissenschaftlicher als auch aus kultur- und theaterwissenschaftlicher Perspektive. Darauf folgt in Kapitel drei eine ausführliche Darlegung meines forschungsmethodischen Vorgehens. Teil dieses Kapitels ist auch eine reflexive Auseinandersetzung mit meiner Forschungsperspektive und forschungsethischen Fragen rund um die Datenerhebung und -auswertung. In Kapitel vier folgt die ausführliche Auswertung und Analyse der Untersuchungsergebnisse, welche zugleich vor dem Hintergrund des theoretischen Kenntnisstandes eingeordnet werden. Die Arbeit schließt mit einer Diskussion der Ergebnisse, einer kritischen Einordnung in Bezug auf die Limitierungen der gewonnenen Erkenntnisse und einem Ausblick auf weitere vertiefende Forschungen sowie Anwendungsmöglichkeiten der Ergebnisse im Bereich der Sexualwissenschaft und der sexuellen Bildung.

2 Forschungsstand und theoretische Rahmung

„Writing about and producing drag is like knitting fog and herding cats in the sense that it is an impossibility to arrive at a final drag destination or solidity (indeed we have taken to using the phrase ‚herding drag queens‘ for complex and difficult jobs!).“

(Edward/Farrier 2020b: 14)

Die Erforschung von Drag als kulturellem Phänomen und sozialer Praxis reicht bereits einige Jahrzehnte zurück. Während Drag in der Wissenschaft dabei unterschiedliche Konjunkturphasen durchlebt zu haben scheint, hat das Thema in den letzten Jahren mit Blick auf die eingangs beschriebenen Entwicklungen zunehmend an Bedeutung gewonnen. Historisch betrachtet hat sich die Forschung in enger Verbindung mit den Gender-, Queer- und Performance Studies entwickelt und bietet somit Erkenntnisse an der Schnittstelle von Geschlecht, Identität, Sexualität, Performance und Gesellschaft. In diesem Zusammenhang ist eine Vielzahl einschlägiger Werke entstanden, die auch heute noch von großer Relevanz sind. An dieser Stelle skizziere ich daher die chronologische Entwicklung relevanter Forschung im Kontext der vorliegenden Arbeit und gehe auf aktuelle Studien im Themenkomplex von Drag und Sexualität ein. Darauf aufbauend werden im Kapitel zur theoretischen Rahmung die wesentlichen theoretischen Bezüge und Debatten zur Erarbeitung des Themas vorgestellt. Dabei soll an dieser Stelle vorab auf eine Limitation der hier dargestellten Forschungen und Theorien hingewiesen werden, denn der Mehrzahl der zitierten Texte liegt eine westlich-angloamerikanisch geprägte Auffassung von Geschlecht,

Körper, Sexualität und auch Drag zu Grunde, was die Ausrichtung und Ergebnisse der Forschung prägt und andere Betrachtungsweisen vernachlässigt (vgl. Virakul 2023).⁵

Ein Großteil der Forschung, auf die ich mich im Rahmen dieser Arbeit beziehe, stammt aus dem anglo-amerikanischen Raum. Obwohl regionale Unterschiede existieren und Praktiken sowie Diskurse in verschiedenen geografischen Kontexten spezifisch verankert sind, lassen sich aufgrund des wachsenden internationalen Einflusses von Sendungen wie *RuPaul's Drag Race* und der Verbreitung unterschiedlicher Drag-Praktiken über soziale Medien viele Gemeinsamkeiten in verschiedenen Drag-(Sub)Kulturen feststellen (vgl. ebd.: 3 f.). Somit sind die hier genannten Forschungen und Erkenntnisse aus dem anglo-amerikanischen Raum auch für hiesige Debatten relevant und anwendbar, wenngleich spezifische historische und geographische Gegebenheiten nicht aus dem Blick geraten dürfen.

2.1 Forschungsstand und Forschungslücken

Eine der ersten empirischen Untersuchungen und zentralen Grundlagenarbeiten zu Drag ist die von Esther Newton 1972 erschienene ethnografische Studie *Mother Camp. Female Impersonators in America* über schwule Männer, die als Drag Queens auftreten. Zusammen mit Roger Bakers Werk *Drag: A History of Female Impersonation on Stage* (1968), entstehen in dieser Zeit die ersten ausführlicheren Studien zu Drag, die sich jedoch ausschließlich oder vorrangig auf Drag Queens, *cross-dressing* und Formen der *female impersonation* konzentrieren (vgl. Baker 1968; Edward/Farrier 2020b: 7; Newton 1979; Schirmer 2010: 13, 24). Newtons Werk dient Judith Butler als Grundlage für ihre Theorien zu Drag und der diskursiven Herstellung von Geschlecht, denen sie sich in ihrem bahnbrechenden Werk *Gender Trouble* (1990) widmet und auf die ich in Kapitel 2.2.1.1 eingehe. Ende der 1990er Jahre nimmt die Anzahl empirischer Untersuchungen zu Drag zu, wodurch sich Perspektiven auf und Fragestellungen zu dieser Praxis verändern und verstärkt Aspekte von Drag bezogen auf geschlechtliche Wirkweisen und Verkörperungspraxen untersucht werden (Rupp/Taylor 2003; Schacht/Underwood 2004; vgl. Schirmer 2010: 33; Senelick 2000). Auch hier spielt vor allem die Praxis des *Drag Queening* eine bedeutende Rolle. Stark geprägt sind die Debatten außerdem von den Kontroversen rund um Butlers Ausführungen zu Drag und alternativen geschlechtlichen Realitäten jenseits der Binarität. Ende der 1990er Jahre erhält schließlich auch die Praxis des *Drag Kinging*, der bis dato nicht viel Aufmerksamkeit zuteilwurde, vermehrt Einzug in die Forschung. Zu nennen sind hier

⁵ Darauf macht beispielsweise die Autorin Sijhana Virakul (2023) in ihrer Analyse von *Phet* im Kontext thailändischer Drag Künstler*innen aufmerksam. *Phet* beschreibt demnach (Geschlechts)Körper, *Gender*, Sexualität und sexuelle Praktiken als Aspekte eines einzelnen Komplexes und nicht gemäß eines durch Foucault geprägten westlichen Verständnisses als einzelne Aspekte, die im Verhältnis zueinander stehen (vgl. Virakul 2023: 2).

die Arbeiten von Jack Halberstam, insbesondere *Female Masculinities* (1998) und *The Drag King Book* (1999), welches eine Zusammenarbeit zwischen Halberstam und Fotograf*in Del LaGrace Volcano darstellt, in denen Halberstam über die Bedeutung dieser Praxis für eine lesbisch-queere Subkultur schreibt und wesentliche Unterschiede zu Performancearten und subkultureller Bedeutung von Drag Queens erörtert (Halberstam 1998, 2003; Halberstam/Volcano 1999). Ähnliches gilt für Beiträge aus dem 2004 erschienenen Sammelband *The Drag King Anthology* von Donna Jean Troka, Kathleen LeBesco und Jean Bobby Noble, welcher eine breite Zusammenstellung von Beiträgen von Performenden, Akademiker*innen und Kulturkritiker*innen enthält. (vgl. Ayoup/Podmore 2003; bradford 2002; Neevel 2002; Patterson 2002; Rosenfeld 2002). Wesentlich für die vorliegende Arbeit ist sowohl hier als auch bei Halberstam eine Thematisierung lesbischer Erotik, auf die ich in Kapitel 2.2.2.1 noch zu sprechen komme.

Aus dem Bereich der Performance Studies liefert José Esteban Muñoz 1999 erschienenes Werk *Disidentifications: Queers of Color and the Performance of Politics* einen zentralen Beitrag zu Subjektivierungsprozessen von *Queers of Color* durch verschiedene Performance Praxen, darunter auch Drag. Muñoz Theorie spielt im Rahmen dieser Arbeit eine zentrale Rolle und wird in Kapitel 2.2.1.3 und 2.2.1.4 näher vertieft.

Der von Mark Edward und Stephen Farrier erst kürzlich herausgegebene Sammelband *Contemporary Drag Practices and Performers* (2020a), legt ebenfalls aus der Perspektive der Performance Studies und in Abgrenzung zu queer-theoretischen Ansätzen, die Drag stets in einem direkten Verhältnis zu *gender* zu verstehen scheinen, den Fokus auf Drag als zeitgenössische Performance Praxis. Sie kritisieren, dass Drag häufig als Beispiel für Diskurse rund um Geschlecht [*gender*], Queer Theory, und queere politische Praxis herhalten müsse: „to look at drag is to study gender – and we want to challenge this position“ (Edward/Farrier 2020b: 9). Edward und Farrier begrüßen einen „much-needed turn away from theory“ (ebd.) hin zu einer Perspektive, die Drag stattdessen als konkrete gelebte und produktive Praxis betrachte, die historisch und geografisch spezifisch sei „while simultaneously acknowledging that the form is inevitably and brilliantly intersectional“ (ebd.: 7). Während sich der Großteil der bestehenden Forschung entweder auf Drag Queens oder Drag Kings konzentriert, bemühen sich die Autoren zudem darum, trotz vorhandener subkultureller Unterschiede, die Gemeinsamkeiten dieser Praktiken hervorzuheben und zu untersuchen, was diese Aufführungen und Künstler*innen im Sinne einer funktionierenden Gemeinschaft zusammenführt (vgl. Farrier 2017: 185).

Besonders bedeutsam für die Forschung zum Thema Drag im deutschsprachigen Raum ist die umfangreiche empirische Studie *Geschlecht anders gestalten: Drag Kinging, geschlechtliche Selbstverhältnisse und Wirklichkeiten*, die 2010 von Utan Schirmer

veröffentlicht wurde. Hierin untersucht Schirmer die Gestaltung und Erfahrung alternativer geschlechtlicher Verortungen durch die Praxis des *Kinging*. Diese Studie stellt eine der zentralen Quellen meiner Arbeit dar, auf deren Erkenntnisse und die Relevanz für die vorliegende Forschung ich in Kapitel 2.2.1.4 und 2.2.2.2 näher eingehe.

Trotz der hier angeführten einschlägigen Forschung ist festzustellen, dass die aktuelle Studienlage zu Drag begrenzt ist (vgl. Knutson et al. 2018; Schmid/Payam 2023: 2180 f.). Auch Studien zu den Wechselwirkungen von Drag und Sexualität und dem Einfluss, den diese Praxis auf die Sexualität der Praktizierenden hat, sind rar (vgl. Schmid/Payam 2023: 2181). Mit Blick auf meine Forschungsfragen sind jedoch zwei aktuelle Studien von Bedeutung. Knutson et al. (2018) untersuchen in einer qualitativen Studie die psychologischen Erfahrungen von cis-männlich, schwulen Drag Queens in den USA. Sie kommen zu dem Ergebnis, dass sich Drag grundsätzlich positiv auf die psychische Gesundheit der Ausübenden auswirkt, indem durch Drag eine Normalisierung der als divergent erlebten Sexualität stattfindet. Drag-Künstler*innen profitieren zudem von einem kreativen Ventil zur Verarbeitung negativer Erfahrungen und Emotionen, einem sozialen Netzwerk und Drag als Strategie des Empowerments. Forschungsteilnehmende berichten jedoch auch von negativen Auswirkungen ihrer Drag-Praxis, wie Diskriminierungserfahrungen, Auftrittsangst und dem Verlust von Freund*innenschaften (vgl. Knutson et al. 2018).

In der bereits zu Beginn erwähnten Studie von Schmid und Payam untersuchen die Autor*innen den Einfluss von Drag auf das Privatleben insbesondere im Bereich der Sexualität. Nach Kenntnissen der Autor*innen handelt es sich um die erste Studie in diesem spezifischen Bereich im deutschsprachigen Raum (Schmid und Payam 2023: 2196). Dabei konzentriert sich die Studie ausschließlich auf schwule cis Männer, die in Deutschland als Drag Queens auftreten. Die Autor*innen beobachten bei den Forschungsteilnehmenden eine immanente Trennung zwischen ihrer „öffentlichen“ Drag-Persona als Kunstfigur, die keine eigene Sexualität besitzt und ihrem Privatleben, zu dem bestimmte sexuelle Praktiken gehören, die von einem Verständnis einer angeborenen unveränderlichen Sexualität geprägt sind (vgl. ebd.: 2194 f.).

In Abgrenzung zu beiden Studien untersucht die vorliegende Arbeit Drag bezogen auf eine breitere geschlechtlich-sexuell verortete Zielgruppe, was Schmid und Payam selbst als wertvolle Erweiterung der eigenen Forschung benennen (vgl. ebd.: 2196). Zudem wird Drag nicht auf eine bestimmte Form oder einen bestimmten geschlechtlichen Ausdruck wie dem der Drag Queen begrenzt, sondern insgesamt als performatives Spiel mit geschlechtlichen Attributen verstanden, was eine größere Varianz vorhandener Performance-Praxen inkludiert und einen breiteren Blick auf das Wirken von Drag unter der Voraussetzung

unterschiedlicher geschlechtlich-sexueller Positionierungen ermöglicht. Zudem positionieren sich die Autor*innen beider Studien mehrheitlich als cis-geschlechtlich heterosexuell ohne eigene Erfahrungen in Drag und nehmen somit eine Outsider-Position gegenüber dem Forschungsgegenstand ein. King und Meyer (2010) kritisieren eine Forschung zu und Theoretisierung von Drag, die auf keinerlei Erfahrung mit Drag basiert. Häufig stellen die Ergebnisse eine verzerrte Lesart von Drag dar, die sich aus mangelnder Felderfahrung ergebe (vgl. King/Meyer 2010: 174). Mein Forschungsansatz stellt in Abgrenzung hierzu eine Form des *peer research* dar, worauf ich in Kapitel 3.2 näher eingehe und hieraus resultierende forschungsethische Implikationen reflektiere.

Nach aktuellem Kenntnisstand gibt es demnach keine Studien, die geschlechts- und Drag-Praxis-übergreifend die Auswirkungen von Drag auf queeres Körpererleben und queere Sexualität erforschen. Durch den in dieser Arbeit verfolgten Ansatz wird eine intersektionale Analyse der Auswirkungen von Drag möglich, wodurch aufschlussreiche Erkenntnisse über die Potentiale und Grenzen dieser Praxis gewonnen werden können. Zudem ermöglicht dies die Identifizierung konkreter Bedingungen, unter denen Drag einen positiven Einfluss auf das Körpererleben und die Sexualität haben kann, sowie die Untersuchung, wie sich dies wiederum auf queere Positionierung im Bereich Geschlecht und Sexualität auswirkt. Des Weiteren lassen sich Forschungslücken bezogen auf trans und nicht-binäre geschlechtliche Verortungen feststellen, und die Auswirkungen, die Drag insbesondere auf ihre Sexualität hat. Die vorliegende Studie kann bei der Schließung dieser Forschungslücke behilflich sein und zu einem tiefergreifenden Verständnis von Körpererleben und Sexualität von Personen, die sich außerhalb einer zweigeschlechtlichen Norm verorten, beitragen. Aufbauend auf den Ergebnissen der vorliegenden Arbeit lassen sich zudem Erkenntnisse für den Einsatz von Drag in der sexuellen Bildung gewinnen.

2.2 Theoretische Rahmung

Schmid und Payam betonen die Relevanz einer Auseinandersetzung mit Theorien zu Geschlecht für die Untersuchung von Sexualität und allem, was gesellschaftlich als erotisch definiert wird, einschließlich Begehrensstrukturen, Beziehungen, sexuellen Praktiken und Identitäten (vgl. Schmid/Payam 2023: 2181). Demnach haben Geschlechtskategorien einen starken Einfluss auf Erleben und Verständnis unserer Sexualität. Sie strukturieren Begehrenskategorien (etwa im Sinne einer homo/hetero Binarität oder queeren Begehrensstrukturen wie Pansexualität) und gestalten sexuelle Praktiken⁶. Zwar definieren

⁶ In ihrer Studie beziehen sich Schmid und Payam in diesem Zusammenhang auf weit verbreitete Konzepte innerhalb der schwulen Community von „top“ und „bottom“, die zur Kategorisierung von Präferenzen in Bezug

sich Geschlechterrollen den Autor*innen zufolge nicht über biologische Merkmale, sie werden aber dennoch geprägt durch historisch-kulturell verankerte Konzepte von der Natürlichkeit von Geschlecht und damit einhergehenden Vorstellungen und Erwartungen (vgl. Schmid/Payam 2023: 2182). Vor diesem Hintergrund gehe ich zunächst auf mögliche Auswirkungen von Drag auf geschlechtliche Wirkweisen und Selbstverhältnisse⁷ ein. Dabei geht es in Kapitel 2.2.1 zunächst um eine theoretische Rahmung von Drag als möglicher Genderfuck im Kontext queerer Subjektivierungsprozesse. Im Mittelpunkt steht hierbei die Frage, inwiefern Drag es vermag, geschlechtliche Normvorstellungen zu unterwandern, queere Identitäten hervorzubringen und diese wiederum leiblich-affektiv im Sinne eines geschlechtlichen Körpererlebens erfahrbar zu machen. Oder anders gefragt: In welchem Verhältnis steht Drag zu Geschlechtsidentität? Inwiefern werden durch Drag queere bzw. nicht heteronormativ geprägte Geschlechtsidentitäten erfahrbar? Hierfür spielen insbesondere Theorien von Judith Butler und José Esteban Muñoz eine Rolle, die Drag auf ein subversives bzw. produktives Potential hin untersuchen. Darüber hinaus werden trans und nicht-binäre Identitäten in Drag unter Rückgriff auf das Konzept der *Gender Euphoria* thematisiert. Abschließend folgen theoretische Ausführungen zu den Begriffen der *Performance* und der *Performativität*.

Kapitel 2.2.2 thematisiert hierauf aufbauend das Verhältnis von Drag und queerer Sexualität. Hierbei geht es insbesondere um die Thematisierung von Sexualität in einem performativen Kontext im Sinne einer Inszenierung von Erotik auf der Bühne und der Verwendung sexueller *Codes*. Es soll erörtert werden, inwiefern dies Möglichkeiten der erotischen und sexuellen Verkörperung eröffnet, die potentielle Auswirkungen auf das sexuelle Körpererleben und die Sexualität der Performenden haben.

2.2.1 Genderfuck: Drag und queere Subjektivierungsprozesse

In Anlehnung an den Philosophen Louis Althusser lässt sich Subjektivierung beschreiben als ein Prozess, bei dem Individuen zu sozial anerkannten Subjekten werden. Dieser Prozess wird dabei nach Althusser gestaltet durch die Interaktion mit sogenannten „ideologischen Staatsapparaten“ wie etwa Religion, Familie, Bildungseinrichtungen, etc. Diese tragen dazu bei, die Vorstellungen und Identitäten der Individuen entlang gesellschaftlicher Normvorstellungen zu formen, indem sie sich mit ideologisch und gesellschaftlich

auf bestimmte Stellungen beim Sex verwendet werden und damit verbundene Vorstellungen von „Männlichkeit“ und „Weiblichkeit“ einschließen (vgl. Schmid/Payam 2023).

⁷ Schirmer verwendet im Rahmen seiner Untersuchung den von Andrea Maihofer (1994) geprägten Begriff der *Selbstverhältnisse* „verstanden als Formen und Modi der (praktisch-reflexiven) Bezugnahme auf sich selbst“ (Schirmer 2010: 50).

geförderten sozialen Rollen, Normen und Werten identifizieren (vgl. Althusser 2010: 84 ff.). Vor diesem Hintergrund lassen sich queere Subjektivierungsprozesse als Prozesse der Subjektwerdung geschlechtlich und sexuell marginalisierter Personen im Kontext queerfeindlicher Ideologien beschreiben. Die theoretischen Ansätze von Butler und Muñoz beschreiben diesen Prozess auf unterschiedliche Weise. Beide sollen in diesem Kapitel vorgestellt werden. Dem Philosophen Jascha Rohr zufolge stehen Subjektivierungsprozesse dabei immer auch in Verbindung zum Körper. Er schreibt: „In dem Moment, in dem wir uns die Frage stellen, in welchem Verhältnis Körper, Leib und Identität zueinanderstehen, beginnen wir mit einem Subjektivierungsprozess“ (Rohr 2004: 39). Demnach bieten diese theoretischen Ansätze einen hilfreichen Rahmen für das Verständnis eines möglichen Zusammenspiels zwischen Identität und Körpererleben.

2.2.1.1 Butler und Drag: Zur Subversion hegemonialer Wirkungsweisen von Geschlecht

Vor mittlerweile über 30 Jahren veröffentlicht Judith Butler ihr bahnbrechendes Werk *Gender Trouble* (1990) über die diskursive Herstellung von Geschlecht. Auch eine vergleichsweise kurze Passage über Drag ist darin enthalten, die in den Monaten und Jahren nach ihrer Veröffentlichung für weitreichende Kontroversen sorgt (vgl. Kapitel 2.2.1.2). Über die Jahre hat Butlers Werk „paradigmatischen Status (nicht nur) für Forschungen zum Zusammenhang von Drag-Praxen und geschlechtlichen Wirklichkeiten erlangt“ (Schirmer 2010: 25). Daher werde ich in diesem Kapitel zunächst auf Butlers Theorien zur diskursiven Herstellung von Geschlecht und daran anschließend auf ihre Ausführungen zu Drag eingehen. Zum besseren Verständnis dieser Theorien stütze ich mich zusätzlich auf Schirmer (2010), da Schirmer eine ausführliche Kontextualisierung von Butlers Theorien und deren Bedeutung für zeitgenössische Forschung zu Drag vornimmt. Im Anschluss skizziere ich zudem kurz die relevanten Stränge der Kritik an Butlers Theorien zu Drag insbesondere aus dem Bereich der Trans Studies, um hieraus die bedeutsamen queer-theoretischen Weiterentwicklungen von Butlers Theorien in Bezug auf meine Forschungsfragen herauszuarbeiten

In *Gender Trouble* entwickelt Butler die Theorie der diskursiven Herstellung sowohl des sozialen Geschlechts [*gender*] als auch des körperlichen Geschlechts [*sex*] durch die Wiederholung performativer (Sprech)Akte (vgl. Butler 1999 [1990]). Der diskursive Akt bezieht sich damit sowohl auf die Geschlechtsidentität als auch deren Verkörperung (vgl. Schiel 2020: 24). Dabei zieht sich die Frage nach den Bedingungen, „die (nur) bestimmte Geschlechter als ‚wirkliche‘ konstituieren [...] andere hingegen als unmöglich bzw. ‚unwirklich‘“ (Butler 1999 [1990] zitiert nach Schirmer 2010: 25) neben der Frage, wie sich diese Bedingungen anfechten lassen, durch das gesamte Werk (vgl. ebd.).

Butler argumentiert, dass diese Bedingungen aus der *heterosexuellen Matrix* hervorgehen, einem strukturierenden System aus Normen, Institutionen und Vorstellungen, einem „grid of cultural intelligibility⁸ through which bodies, genders, and desires are naturalized“ (Butler 1999 [1990]: 194). Unter Berufung auf Monique Wittigs Konzept des *heterosexual contract* und Adrienne Richs Idee der *compulsory heterosexuality* charakterisiert Butler die *heterosexuelle Matrix* als hegemoniales diskursives bzw. epistemisches Modell der Intelligibilität der Geschlechter „that assumes that for bodies to cohere and make sense there must be a stable sex expressed through a stable gender [...]“ (ebd.). Butler beschreibt hiermit, dass der Gesellschaft eine binäre Vorstellung von Geschlecht zugrunde liege, bei der männlich und weiblich als zwei natürliche, entgegengesetzte, komplementäre Kategorien betrachtet und konstituiert werden. Dabei gelten nur solche Geschlechter als *intelligibel*, also „wirklich“ oder „möglich“, welche Beziehungen der Kohärenz und Kontinuität zwischen körperlichem und sozialem Geschlecht, sexuellen Handlungen und sexueller Orientierung herstellen und aufrechterhalten. Gleichzeitig werden diejenigen, die sich im Sinne dieser Matrix auf dem Spektrum der Diskontinuität und Inkohärenz befinden, von den Normen der heterosexuellen Matrix sowohl geschaffen als auch ausgeschlossen (vgl. ebd.: 23).

Im Kontext der oben beschriebenen hegemonialen Konstruktion von Geschlecht, kritisiert Butler die diskursive Herstellung eines „wahren Kerns“ einer Geschlechtsidentität im Sinne einer authentischen inneren Essenz (begleitet von einem entsprechend kohärentem äußeren Erscheinungsbild), die zum Träger der geschlechtlichen „Wahrheit“ wird (vgl. ebd.: 174). Stattdessen formuliert sie in diesem Zusammenhang ihre Theorie der Performativität von Geschlecht. Butler betont, dass Geschlecht nicht etwas ist, das wir einfach „sind“, sondern vielmehr etwas, das wir „tun“ [*doing gender*] (vgl. ebd.: 41 f.). Demnach wird Geschlecht durch die alltäglichen Handlungen, Ausdrucksformen, Sprache, Kleidung und Körperhaltungen, die wir annehmen, kontinuierlich erschaffen und wiederholt:

In other words, acts and gestures, articulated and enacted desires create the illusion of an interior and organizing gender core, an illusion discursively maintained for the purposes of regulation of sexuality within the obligatory frame of reproductive heterosexuality. (ebd.: 173)

Dabei beschreibt der Begriff des Performativen, dass Handlungen oder Ausdrücke nicht nur etwas beschreiben oder repräsentieren, sondern aktiv an der Konstruktion der Realität beteiligt sind. Performativität bezieht sich darauf, wie bestimmte Handlungen oder Aussagen

⁸ Die Soziologin Paula-Irene Villa Braslavsky fasst die Bedeutung des Begriffs der *Intelligibilität* bei Butler zusammen unter der diskursiven Produktion von etwas als „sozial sinnvoll, verstehbar, angemessen – und [...] ‚existenzberechtigt‘“ (vgl. Villa Braslavsky 2011: 57). Die Intelligibilität der Geschlechter bezieht sich daher auf die Notwendigkeit, das Geschlecht und Geschlechtsidentität „Sinn“ ergeben müssen, um sozial anerkannt zu werden. Dieser „Sinn“ ergibt sich aus den benannten Beziehungen der Kohärenz entlang der heterosexuellen Matrix (vgl. Butler 1999 [1990]: 23).

eine Wirkung erzeugen und soziale Bedeutungen und Identitäten formen (vgl. Butler 1999 [1990]: 173). Butler behauptet, dass der vergeschlechtlichte Körper performativ sei, lege nahe, dass er keinen anderen ontologischen Status innehat, als die verschiedenen performativen und diskursiven Handlungen, die seine Realität konstituieren (vgl. ebd.). Somit hat der vergeschlechtlichte Körper auch keinen „inneren“ geschlechtlichen Kern im Sinne einer verinnerlichten Geschlechtsidentität, die sich im „Außen“ über Körperstilisierungen, Begehrensweisen, geschlechtliche und sexuelle Akte Ausdruck verleiht (vgl. Butler 1999 [1990] zitiert nach Schirmer 2010: 26 f.).

Hier kommt Drag ins Spiel. Denn genau diese räumlich organisierte Vorstellung einer inneren Geschlechtsidentität und eines äußerlich (kohärenten) Geschlechtsausdrucks sieht Butler durch Drag in *Gender Trouble* subvertiert: „I would suggest as well that drag fully subverts the distinction between inner and outer psychic space and effectively mocks both the expressive model of gender and the notion of a true gender identity“ (Butler 1999 [1990]: 174). Butler bezieht sich hierfür auf eine anthropologische Studie zu Drag Queen-Performances der Kulturanthropologin Esther Newton (1972), die das Verhältnis von „innerem Kern“ und „äußerer Erscheinung“ wie folgt beschreibt:

Drag says [...] ‚my ‚outside“ appearance is feminine, but my essence “inside” [the body] is masculine‘. At the same time it symbolizes the opposite inversion; ‚my appearance „outside“ [my body, my gender] is masculine but my essence „inside“ [myself] is feminine‘. (Newton 1972 zitiert nach Butler 1999 [1990]: 174; Anm. J.B.)

Demnach kann „die Position der inneren Essenz und damit des Trägers der geschlechtlichen Wahrheit [...] sowohl durch den (geschlechtlich bestimmten, naturalisierten) Körper als auch durch das (geschlechtlich bestimmte) ‚Wesen‘ (oder ‚Selbst‘) eingenommen werden“ (Schirmer 2010: 27). In Drag werden also Butler zufolge die beiden zentralen Bestandteile, welche die Vorstellung einer wahren Geschlechtsidentität ausmachen, angesprochen und ad absurdum geführt: der vergeschlechtlichte biologische Körper und der innerliche, unveränderbare Kern einer Geschlechtsidentität (vgl. Butler 1999 [1990]: 174 f.; Schirmer 2010: 27). Mit anderen Worten: Obwohl Drag-Performances zunächst den Anschein erwecken, die traditionellen Vorstellungen von Geschlecht zu wiederholen, spielen sie nach Butler mit den Ideen von Körper und Identität und zeigen, dass diese Konzepte nicht festgelegt oder eindeutig sind. In der Nachahmung kulturell geprägter Geschlechtlichkeit offenbart Drag die grundlegend performative, nachahmende Struktur von Geschlecht an sich (vgl. Butler 1999 [1990]: 175). Drag Performances hinterfragen nach Butler die Annahme, dass es eine einzige, unveränderbare „wahre“ Geschlechtsidentität gibt, die durch den Körper oder eine innere Essenz definiert ist: „Indem beide zugleich aufgerufen werden, aber einander widersprechende geschlechtliche Wahrheiten signifizieren, wird die Entgegensetzung von (wahrer) Essenz und (illusorischer) Erscheinung selbst ad absurdum

geführt“ (Schirmer 2010: 27 f.).

2.2.1.2 Kritik aus den Trans Studies: Drag jenseits der Subversion

Butler wurde bereits vielfach dafür kritisiert, Drag in *Gender Trouble* auf das subversive Potential in Hinblick auf die Anfechtung der hegemonialen Wirkungsweise von Geschlecht zu reduzieren (vgl. Namaste 1996; Prosser 1998; Schirmer 2010: 32). Kritisiert wurde diese Perspektive insbesondere aus den Trans Studies, da sie konkrete Bedingungen und Herausforderungen marginalisierter Geschlechter und Geschlechterpraxen vernachlässige. So schreibt z.B. Jay Prosser, dass trans Menschen, Butches und Drag Queens in *Gender Trouble* als empirische Beispiele für Butlers Theorie der Performativität von Geschlecht dienten, „their crossing illustrating both the inessentiality of sex and the nonoriginality of heterosexuality that was the book’s thesis“ (Prosser 1998: 26). Prosser erkennt in Butlers Hervorhebung der Offenlegung nachahmender Geschlechtsstrukturen durch Drag eine klare und deutliche Verbindung zur Funktion der Transgeschlechtlichkeit als anschauliches Beispiel für „gender performativity“ (ebd.). Butlers Theorie mache aus transgeschlechtlichen Menschen „queer icon[s]“ (ebd.: 24), denen dadurch eine zentrale Rolle als Avantgarde queerer Bewegungen zukomme und somit ein „Burden of Subversion“ (Bourcier 2012: 154) auferlegt werde (vgl. Prosser 1998: 24). Prosser kritisiert zudem, dass alltägliche Lebenserfahrungen von trans Personen weniger mit queerer Subversion der heteronormativen Matrix zu tun haben als mit reinem Überleben und grundlegendem Wohlbefinden. Viele trans Personen streben gerade aufgrund von Erfahrungen am Rande der Intelligibilität ein eindeutiges Passing als entweder Mann oder Frau an (vgl. ebd.: 59).⁹ Auch Viviane Namaste bemängelt an Butlers Perspektive, dass sie die Lebensrealität von trans Menschen im Zusammenhang mit alltäglichen und strukturellen Diskriminierungserfahrungen vernachlässige (vgl. Namaste 1996: 184, 197; Schirmer 2010: 38). Namaste kritisiert zudem die durch Butlers Theorien hervorgerufene Doppelmoral, bei der „die durch Drag Queens aufgeführte geschlechtliche Inkohärenz als subversiv gefeiert würde“ (Schirmer 2010: 39) während transgeschlechtlichen Menschen mit dem Ziel eines intelligiblen *Passings* die Reproduktion vorherrschender Geschlechternormen unterstellt werde (vgl. Namaste 1996: 188 f.). Namaste warnt in dem Zuge davor, dass dies zu einer weiter voranschreitenden Trennung zwischen Drag und trans Communities führen könne (vgl. ebd.). Schirmer fasst die Kritik aus den Trans Studies wie folgt zusammen: „Kritisiert werden also queer-theoretische Funktionalisierungen von Drag bzw. Transgender als Figur

⁹ Gleichzeitig besteht Kritik an Prossers Auffassung einer transgeschlechtlichen Erfahrung, die zwangsläufig durch das Bestreben nach einer (zwei-)geschlechtlich eindeutigen Verkörperung geprägt ist (vgl. Schirmer 2010: 39; Stokoe 2020b: 44).

der Destabilisierung, als ‚queer chic‘ oder ‚queer icon‘ sowie die gleichzeitige implizite Abwertung transsexueller Geltungsansprüche, Selbstverständnisse und Verkörperungen“ (Schirmer 2010: 39).

In *Bodies that Matter* (1993) schränkt Butler die Lesart ihres Texts, dass jede Form von Drag implizit Geschlechternomen unterwandere und somit subversiv sei, ein. Drag könne sowohl eine Form von Entnaturalisierung von Geschlecht als auch eine Idealisierung übertriebener heterosexueller Geschlechternormen darstellen (vgl. Butler 1993: 125). Die Rolle von Drag bezogen auf die (De-)Konstruktion von Geschlecht bleibt ambivalent in dem Maße, dass Drag es nicht vermag, die Norm selbst aufzuheben (vgl. ebd.).

Inzwischen gibt es zahlreiche Drag-Künstler*innen und Wissenschaftler*innen, die sich von der Perspektive der Subversion bei der Analyse von Drag verabschieden (vgl. Bukkakis 2020; Edward/Farrier 2020b; Stokoe 2020a). Stokoe identifiziert in dem Beitrag *A Transfeminist Critique of Drag Discourses and Performance Styles in Three National Contexts* drei Probleme des subversiven Framings von Drag. Ähnlich wie Namaste kritisiert Stokoe die hieraus entstehende Hierarchie zwischen verschiedenen Formen des Geschlechtsausdruck bzw. der *gender performance*, die einige als subversiv und andere als dem gegenüber minderwertig oder gar reaktionär bewertet (vgl. Stokoe 2020a: 94). Des Weiteren liefert diese Perspektive nach Stokoe eine Grundlage, auf der anderweitig „problematic behaviours“ (ebd.) im Sinne diskriminierender oder abwertender Darstellungen der*des Drag Künstler*in keine Berücksichtigung findet oder dieses Verhalten als Teil der Subversion verstanden wird: „as the work is seen as breaking boundaries, the problematic behaviour is excused as constituting part of the transgression“ (ebd.). Stokoe betont die negativen Auswirkungen, die dies insbesondere auf trans Drag Künstler*innen habe und fordert stattdessen die vorhandenen Techniken und Haltungen in subkulturellen Räumen und Performances zu analysieren. Die Zurückweisung des subversiven Framings schmälert Stokoe zu Folge gleichzeitig nicht automatisch die Bedeutung der Bemühungen, die Drag-Künstler*innen auf sich nehmen, um ihre Subkulturen inklusiver zu gestalten (vgl. ebd.). Eine Einordnung von Drag als entweder subversiv oder reaktionär ist Stokoe nach nicht zielführend: „this classification cannot account for the range of performance styles, performer intentions and performance contexts present in current drag subcultures“ (ebd.: 97).

In dem Vorwort der Neuauflage von *Gender Trouble* aus dem Jahr 1999 betont Butler, dass es ihr in dem Text um die Öffnung neuer geschlechtlicher Möglichkeiten gehe, ohne vorzugeben, welche diese sein könnten (vgl. Butler 1999: viii). Schirmer kommt zu dem Schluss, dass, obwohl es Butler in ihren Ausführungen zu Drag gelingt „geschlechtliche Wirklichkeit als ein umkämpftes Feld auszuweisen mit dem Ziel seiner Veränderung“

(Schirmer 2010: 30), Drag lediglich auf sein destabilisierendes Potential gegenüber der „hegemonialen, ideologischen Funktionsweise von Geschlecht“ (ebd.) hin überprüft werde. Keine Beachtung findet hingegen die Frage nach einer möglichen Bearbeitung der zwei oben genannten „Instanzen“ (ebd.), Geschlechtskörper und Geschlechtsidentität, durch Drag-Praxen: „Die Frage, welche Körperlichkeiten und welche geschlechtlichen Selbstverhältnisse durch Drag-Praxen möglicherweise hervorgebracht werden, interessiert ebenso wenig wie die Frage nach dadurch konstituierten geschlechtlichen Wirklichkeiten“ (ebd.: 30 f.). Die Theorie der *Disidentification* nach José Esteban Muñoz greift diese Leerstelle auf und ermöglicht eine Analyse von unterschiedlichen Performance Praxen und ihr produktives Potential hinsichtlich alternativer geschlechtlicher und körperlicher Wirklichkeiten/Seinsweisen (vgl. ebd.: 34). Auf die zentralen Aspekte dieser Theorie in Hinblick auf meine Fragestellung gehe ich in folgendem Kapitel ein.

2.2.1.3 *Disidentification* und die Produktivität von Drag bezogen auf Identität

In Hinblick auf queere Subjektivierungsprozesse im Kontext von Drag ist Muñoz Theorie der *Disidentification* von besonderer Bedeutung, da er hierin Prozesse der Aneignung von Subjektpositionen von *Queers of Color* im Kontext queerfeindlicher und rassistischer Ideologien analysiert. Dabei verwendet Muñoz den Begriff *queer* sowohl für geschlechtlich als auch sexuell divergent verortete Personen (vgl. Muñoz 1999: 5 f.).

Ausgehend von dem Linguisten Michel Pêcheux, der sich wiederum auf die Theorie der Anrufung von Louis Althusser bezieht, entwickelt Muñoz in *Disidentifications. Queers of Color and the Performance of Politics* (1999) die Theorie der *Disidentification* als „Neuverhandlung bzw. Umarbeitung subjektivierender Anrufungen in und durch Performance-Praxen“ (Schirmer 2010: 34) von *Queers of Color*. Darin widmet sich Muñoz zwar nicht ausschließlich Drag-Praxen, diskutiert diese jedoch als eine mögliche disidentifikatorische Performance-Strategie unter mehreren, bei gleichzeitiger Betonung, dass Drag Performances nicht zwangsläufig einen disidentifikatorischen Effekt innehätten (vgl. ebd.: 36).

Unter „Anrufung“ versteht Althusser die Art und Weise, wie ideologische und institutionalisierte Formationen auf Individuen einwirken und diese zu Praxen anregen, durch die sie sich als gesellschaftliche Subjekte konstituieren (vgl. Althusser 2010: 88 ff.; Schirmer 2010: 34). Pêcheux (1982) identifiziert drei verschiedene Modi, in denen dieser Prozess der Subjektivierung erfolgen kann: Das „Gute Subjekt“ wählt den Weg der Identifikation mit ideologischen und diskursiven Formationen (vgl. Muñoz 1999: 11; Pêcheux 1982: 156 f.). Der Modus der *counteridentification* hingegen markiert den Versuch des Widerstands bzw. der direkten Zurückweisung der innerhalb der dominanten

ideologischen Ordnung vorhandenen Subjektpositionen (vgl. Muñoz 1999: 11; Pêcheux 1982: 157; Schirmer 2010: 34). Pêcheux sieht in diesem Modus jedoch die Gefahr der „counterdetermination“ (Muñoz 1999: 11), also die Validierung und Stärkung jener ideologischen Struktur, die dieser Modus in Frage zu stellen versucht (vgl. Muñoz 1999: 11; Pêcheux 1982: 158). Dadurch bleibt diese Subjektposition von der herrschenden ideologischen Struktur bestimmt.

Disidentification hingegen beschreibt für Muñoz den dritten Modus einer möglichen Subjektivierung im Kontext dominanter ideologischer Strukturen als „one that neither opts to assimilate within such a structure nor strictly opposes it; rather, disidentification is a strategy that works on and against dominant ideology“ (Muñoz 1999: 11; vgl. auch Pêcheux 1982: 158 f.). Ähnlich wie bei Butler spielt auch für Muñoz die Destabilisierung hegemonialer Verhältnisse durch den Modus der *Disidentification* eine zentrale Rolle. Darüber hinaus betont Muñoz die produktive Dimension dieses Modus, die alternative queere und rassifizierte Subjektpositionen hervorbringt und/oder repräsentiert (vgl. Schirmer 2010: 35):

Disidentification is about recycling and rethinking encoded meaning. The process of disidentification scrambles and reconstructs the encoded message of a cultural text in a fashion that both exposes the encoded message's universalizing and exclusionary machinations and recircuits its workings to account for, include, and empower minority identities and identifications. Thus, disidentification is a step further than cracking open the code of the majority; it proceeds to use this code as raw material for representing a disempowered politics or positionality that has been rendered unthinkable by the dominant culture. (Muñoz 1999: 31)

Muñoz beschreibt *Disidentification* hierin als eine Taktik, die von marginalisierten Personen angewendet wird, um ihren Subjektstatus innerhalb von kulturellen und symbolischen Systemen zu erkämpfen, in denen sie oft nur in negativ geprägten Darstellungen vorkommen (vgl. Schirmer 2010: 36). Gleichzeitig betont Muñoz, dass *Disidentification* nicht immer für alle minoritären Subjekte eine angemessene Strategie darstelle: „At times, resistance needs to be pronounced and direct; on other occasions, queers of color and other minority subjects need to follow a conformist path if they hope to survive a hostile public sphere“ (Muñoz 1999: 5). *Disidentification* kann dabei eine Überlebensstrategie mehrfach marginalisierter Personen sein, die gleichzeitig innerhalb und außerhalb der dominanten öffentlichen Sphäre wirksam sein kann (vgl. ebd.).

Muñoz eröffnet durch die Theorie der *Disidentification* auch die Möglichkeit der Subjektwerdung jenseits queerer Geschlechtlichkeit, indem queer auch als sexuelle Positionierung außerhalb der Heteronormativität verstanden wird. Der Prozess der *Disidentification* bezieht sich nach Muñoz auch auf die Inszenierungen von Sexualität und Erotik als Prozesse der Umarbeitung kultureller *Codes* und Symbole (vgl. ebd.: 6, 87 f., 127). Die Auswirkungen erotischer Inszenierungen auf sexuelle Positionierungen und das sexuelle Körpererleben werden in Kapitel 2.2.2.1 näher erläutert.

Mit Blick auf die eingangs genannten Forschungsfragen stellt sich zunächst die Frage, inwieweit sich die Drag-Praxis der Forschungsteilnehmer*innen als disidentifikatorische Praxis definieren lässt bzw. ob sie sie selbst als solche beschreiben und ob dies eine Auswirkung auf ihr Körpererleben hat. Muñoz verdeutlicht in seiner Theorie ein durchaus empowerndes Potential von Drag. Relevant für meine Forschung ist hierin die Frage, ob sich dieses empowernde Potential im Körpererleben niederschlägt und ob dies auch Auswirkungen auf queere Sexualität hat.

2.2.1.4 Kinging als disidentifikatorische Praxis

Schirmer untersucht ausgehend von Butlers Überlegungen zu Drag und der performativen Herstellung von Geschlecht sowie Muñoz Ansatz der *Disidentification*, inwiefern Drag dazu in der Lage ist, alternative geschlechtliche Wirklichkeiten hervorzubringen. In der Praxis des *Kinging*¹⁰ erkennt Schirmer eine disidentifikatorische Praxis, die es Praktizierenden ermöglicht, eine Subjektposition jenseits heterosexueller Zweigeschlechtlichkeit einzunehmen. Erkennbar wird dies in der spezifischen Haltung gegenüber den inszenierten Verkörperungen, die in den von Schirmer untersuchten Performances unterschiedlicher geschlechtlich-sexueller Figuren zum Ausdruck gebracht wird – „eine Haltung, die sich durch die Gleichzeitigkeit von persiflierender Ironie und ernsthafter Investition, von kritischer Parodie und selbstbewusster Aneignung auszeichnet“ (Schirmer 2010: 161). In der gleichzeitigen Sichtbarmachung von Parodie und Aneignung entsteht nach Schirmer ein „Raum des ‚Dazwischen‘“ (ebd.). Dieses „Dazwischen“ markiert jedoch nicht ein „Zwischen den Geschlechtern“ (ebd.), sondern eher eine Positioniertheit „zwischen der Annahme einer verfügbaren, intelligiblen Position und ihrer Verweigerung: ‚Ich bin es und bin es nicht‘; ‚ich bin es, aber nicht so‘; ‚vielleicht bin ich es, vielleicht aber auch nicht‘“ (ebd.). Dieses „Dazwischen“ hat unter Rückgriff auf die Theorie der *Disidentification* somit das Potential, nicht nur die hegemoniale Ordnung zu subvertieren, sondern alternative geschlechtliche (und sexuelle) Verortungen, die aus hegemonialer Perspektive unmöglich oder undenkbar erscheinen, hervorzubringen und erfahrbar zu machen (vgl. ebd.: 162). Demnach ermöglicht Drag eine selbstbestimmte geschlechtliche Verortung jenseits binärer Zweigeschlechtlichkeit sowie ein selbstbestimmtes Spiel der Veruneindeutlichung eben dieser. Damit geht ein Prozess einher, der die eigene Positionierung und den Körper als *möglich* und *denkbar* zu etablieren vermag.

¹⁰ Schirmer verwendet den Begriff des *Kinging* „in einem weiten Sinne zur Bezeichnung eines Bündels von (auch alltäglichen) Praxen geschlechtlicher Inszenierungen, sofern diese für die Beteiligten selbst im Zusammenhang mit ihrem Engagement in Drag King-Kontexten stehen“ (Schirmer 2010: 15).

An dieser Stelle möchte ich die These aufstellen, dass dies wiederum zu einem Körpererleben der geschlechtlichen Kongruenz beiträgt. Des Weiteren ließe sich vermuten, dass dieses Gefühl der Kongruenz zu einem sich wohler fühlen im eigenen Körper und hierdurch auch zu einem positiveren sexuellen Erleben beitragen kann, was sich wiederum auf die Sexualität der Praktizierenden auswirkt. Um den Aspekt des geschlechtlichen Erlebens in Drag geht es auch in dem nächsten Kapitel, wobei explizit die Erfahrungen von trans und nicht-binären Drag Praktizierenden in den Fokus genommen werden, da dies mit Blick auf die Ausrichtung der vorliegenden Studie und den aktuellen Forschungsstand von besonderer Bedeutung ist.

2.2.1.5 *Gender Euphoria: Trans und nicht-binäre Identitäten in Drag*

Drag Künstler*in und Wissenschaftler*in Olympia Bukkakis setzt sich in dem Beitrag *Gender Euphoria* (2020) mit nicht-binären und trans Identitäten in Drag auseinander. Hierin beschreibt Bukkakis, dass eine zunehmende Sichtbarkeit von trans und queeren Menschen bei gleichzeitiger weitreichender Unkenntnis einer breiten Öffentlichkeit über queere Lebensrealitäten des Öfteren zu einer Verwechslung zwischen trans Frauen und Drag Queens geführt habe. Dies habe wiederum zu Abgrenzung und Konfrontation innerhalb trans und Drag Communities geführt (vgl. Bukkakis 2020: 135; Edward/Farrier 2020b: 15; Ford 2014; McClouskey 2014). Durch *RuPaul's Drag Race* sei zwar ein grundlegendes Verständnis über Drag in einer breiten Öffentlichkeit angekommen, ein Verständnis jedoch, dass bei einer Drag Queen oder einem Drag King von einer cis geschlechtlichen Person ausgeht, die sich als das „andere“ Geschlecht verkleidet. Dieses Verständnis von Drag führe zu der gängigen Annahme einer stabilen und soliden Grenze zwischen Drag und trans Communities (vgl. Bukkakis 2020: 135). Bukkakis betont, dass ein vollständiges Aufbrechen dieser Binarität zwar falsch und potentiell verletzend sei, die Grenzen zwischen Identitäten und Communities jedoch oft fließend seien und trans und nicht-binäre Menschen schon immer Teil der Drag Community waren, wenn auch nicht der sichtbarste (vgl. ebd.). In der Studie zu *Gender Euphoria* interviewt Bukkakis 12 nicht-binäre und transgeschlechtliche Drag Künstler*innen mit unterschiedlichen Nationalitäten, künstlerischen, geschlechtlichen und sexuellen Hintergründen zu der Frage, was ihnen Drag ermöglicht (vgl. ebd.). Dabei zeigt sich deutlich ein geteiltes Verständnis von *Drag Spaces* als gelegentliche Rückzugsorte von einer „Außenwelt“, die von einer unterdrückerischen Geschlechterbinarität geprägt ist. Bukkakis betont in diesem Zusammenhang das produktive Potential von Drag gerade für nicht-binäre und trans Menschen, da es ihnen ermögliche Aspekte ihrer Identität auszudrücken und zu leben, für die sie andersorts sanktioniert würden (vgl. ebd.: 140). Bukkakis entwirft daraufhin komplementär zu *Gender Dysphoria* ein

Konzept von *Gender Euphoria* als temporärer Zustand, der sich für trans und nicht-binäre Drag Künstler*innen durch Drag erreichen lasse: „Perhaps if gender dysphoria was what we experienced in our everyday lives being gendered as men, gender euphoria is what we make possible through drag“ (Bukkakis 2020: 140). Dabei beschreiben Bukkakis Studienteilnehmende *Gender Euphoria* wie folgt:

A state in which I have become my idealized gendered self entirely; any dissatisfaction with my gender identity has ceased. (Cheryl zitiert nach Bukkakis 2020: 133)

When I no longer think about my gender being misperceived, where my desires and manifestation of my identity are viewed in the way that I intend them to. Like a running feedback loop of projected and received energy that match each other. (Oly Stash zitiert nach ebd.)

Die Beschreibungen der Teilnehmenden verdeutlichen einerseits ein Gefühl, das eigene idealisierte und bevorzugte Geschlecht zu *werden*, andererseits betonen sie das Gefühl, auf genau diese Weise *wahrgenommen* zu werden. Für Bukkakis Studienteilnehmende geht mit *Gender Euphoria* folglich eine Erfahrung der *Kongruenz* zwischen dem erlebten, dem nach außen dargestellten und dem *gelesenen* Geschlecht einher. Das Existieren und Arbeiten in *Drag Spaces* ermöglicht hierdurch einen Moment der Freiheit von dem Zwang, solide und kohärente Geschlechtsidentitäten im Sinne der heterosexuellen Matrix verkörpern zu müssen (vgl. Bukkakis 2020: 141; Kapitel 2.2.1.1). Dabei liege gerade in der Abgrenzung von dem allgemeingültigen Verständnis von Drag als „Verkleiden als das andere Geschlecht“ das Potential für alternative geschlechtliche Verortungen:

[T]his [is] where the radical potential of drag lies – not in attacking the gender binary out of a commitment to a political principle, but rather in constructing situations and paradigms that make our lives and our selves possible. In creating and proliferating drag spaces where ‚natural‘ sex or gender is not assumed but problematized, we make room for a kind of democratic playfulness that can be used to create new ways of gendered being: we take the first steps in becoming ourselves. (Bukkakis 2020: 144)

Gleichzeitig benennt Bukkakis bzw. einzelne Interviewteilnehmende die Grenzen dieses Zustands, die darin bestehen, dass er sich nicht dauerhaft aufrechterhalten lasse. Der Weg nach Hause, die U-Bahn oder das Taxi können auf einmal zu gefährlichen Orten werden, die das erlebte Hoch schnell vergehen lassen und Ängste und Depressionen fördern können (vgl. ebd.: 141). Drag-Künstler*in Cheryl sagt außerdem:

[Drag] never allows me to cross the line into reality; in the sense that though I find acceptance from the public around me, everyone knows it is merely an illusion. They all expect to me return to the gendered state that they are more accustomed to as soon as they have finished enjoying the performance. (Cheryl zitiert nach ebd.: 141)

Bukkakis kommt zu dem Schluss, dass man daher nicht von Drag als Praxis der vollständigen Befreiung von herrschenden Normen und Zwängen ausgehen könne, dass ihre Effekte jedoch auch nicht als vollkommen losgelöst von der „Außenwelt“ betrachtet werden können (vgl. Bukkakis 2020: 141). Im Rahmen der vorliegenden Studie interessiere ich mich dafür, inwiefern sich auch bei den Forschungsteilnehmenden ein Gefühl der *Gender*

Euphoria während oder durch Drag feststellen lässt und inwiefern dieses das Körpererleben und die Sexualität der Drag-Künstler*innen in und außerhalb von Drag beeinflusst.

2.2.1.6 Zum Begriff des Performativen

Im Kontext von Drag als Bühnen Performance, also einer spezifischen Form der Aufführung, ist eine weiterführende theaterwissenschaftliche Auseinandersetzung mit Konzepten der Performance und der Performativität sinnvoll. In ihrem Werk *Ästhetik des Performativen* (2004) setzt sich die Theaterwissenschaftlerin Erika Fischer-Lichte mit dem Begriff der Performance im Kontext von Aufführungen auseinander. Sie greift dabei auf Butlers Konzept der Performativität zurück und integriert es in die Idee der Aufführung, indem sie gesellschaftliche Bedingungen, die die Performativität von bspw. Geschlecht hervorbringen, als Aufführungsbedingungen betrachtet (vgl. Fischer-Lichte 2004: 41). Diese Herangehensweise ermöglicht ihr ein Verständnis von Aufführungen und somit auch Performances nicht nur im traditionellen Sinne des Theaters, sondern auch in zahlreichen anderen Bereichen des sozialen Lebens. Fischer-Lichte erweitert den Begriff der Aufführung somit über das konventionelle Theater hinaus und betrachtet ihn als eine künstlerische oder kulturelle Praxis, bei der eine bewusste Inszenierung von Handlungen, Gesten, Bewegungen, Klängen und Symbolen stattfindet (vgl. ebd.: 42 ff.). In Butlers Ausführungen zur Performativität wird deutlich, dass die Verkörperung von Abweichungen von herrschenden Normen zwar sanktioniert werden kann, die Gesellschaft jedoch nicht in der Lage ist, sie gänzlich zu verhindern. Fischer-Lichte erkennt in diesem Kontext ein umfassendes subversives Potenzial, das sie in ihr Verständnis von Performance integriert. Somit versteht Fischer-Lichte unter „Performances“ künstlerische Aufführungen, denen per se ein transformativer bzw. subversiver Charakter innewohnt (vgl. ebd.: 38 f.; Schiel 2020: 39).

Theaterwissenschaftlerin Lea Schiel kritisiert in ihrer Monografie *Sex als Performance* dieses Verständnis von Performance als sehr optimistisch, da sich hiermit auch eine Reihe von Performances als subversiv betiteln ließe, die Herrschaftsdiskurse perpetuieren. Des Weiteren verweist Schiel auf die Unterscheidung zwischen Performance und Performativität, die von Butler in *Bodies that Matter* (1993) selbst unternommen wird. Nach Butler ist die *Performance* vorerst zu verstehen als begrenzter Akt [*bounded ,act'*] (Butler 1993: 234) und umfasst „das, was (sowohl in künstlerischen wie nicht-künstlerischen Kontexten) tatsächlich aufgeführt werden kann“ (Schiel 2020: 39). Performances können dabei einen subversiven Charakter haben, er ist ihnen jedoch, gerade mit Blick auf die alltägliche und kontinuierliche Wiederholung der diskursiven Akte, nicht immanent (vgl. ebd.). Performativität [*performativity*] hingegen beschreibt Butler in Abgrenzung zur Performance wie folgt: „[P]erformativity [...] consists in a reiteration of norms which

precede, constrain, and exceed the performer and in that sense cannot be taken as the fabrication of the performer's ‚will‘ or ‚choice‘ [...]” (Butler, 1993, p. 234). In dem Zitat beschreibt Butler die Rolle gesellschaftlicher Bedingungen, die sich der Kontrolle der einzelnen entziehen und gleichermaßen an der Hervorbringung von Performances beteiligt sind. Der Begriff der Performativität beschreibt also die Gesamtheit des Prozesses, einschließlich der Bedingungen, die für die Entstehung einer Performance notwendig sind (vgl. Butler 1993: 234; Schiel 2020: 39).

Im Kontext ihrer Auseinandersetzung mit dem Begriff des Performativen entwickelt Fischer-Lichte das Konzept der „Autopoietischen Feedbackschleife“, die im Rahmen dieser Arbeit interessant erscheint. Der Kern dieses Konzepts besagt, dass der Verlauf einer Aufführung nicht allein von den Darstellenden beeinflusst wird, sondern die Wechselwirkungen zwischen Publikum und Darstellenden diese gemeinsam als Ergebnis hervorbringen. Demnach beeinflusst die Darstellung das Verhalten der leiblich ko-präsenten Zuschauenden, was wiederum das Verhalten der darstellenden Person(en) und der anderen Zuschauenden beeinflusst (vgl. Fischer-Lichte 2004: 114 ff.). Durch diese Theorie hebt Fischer-Lichte die klassische Dichotomie zwischen Produzent*innen und Rezipient*innen auf. Stattdessen fasst sie eine Aufführung oder eine Performance als durch alle körperlich Ko-Präsenten gemeinsam hervorgebrachtes Ereignis, über dessen Gestaltung die Einzelnen eine Verfügungsgewalt besitzen, die ihnen gleichzeitig entzogen wird (vgl. ebd.: 284 ff.).

Angesichts dieser Debatten verwende ich den Begriff der Performance in dieser Arbeit als eine Form der künstlerischen Darstellung, die nicht zwangsläufig ein subversives Potential innehat. Sie entsteht vielmehr im Kontext gesellschaftlicher Bedingungen der Performativität und entzieht sich dabei der vollständigen Kontrolle der ausführenden Personen. Eine Drag Performance existiert folglich nicht losgelöst von den gesellschaftlichen Bedingungen, die sie und auch die Reaktionen hierauf prägen. Zudem entsteht sie nicht als individueller Akt, sondern wird geformt und hervorgebracht von den Reaktionen und Beteiligungen der Anwesenden. Dieser Aspekt betont die Relevanz struktureller und gesellschaftlicher Gegebenheiten, aber auch die Bedeutung des Publikums, die bei der Analyse des Einflusses von Drag auf das Erleben des Körpers nicht außer Acht gelassen werden dürfen.

2.2.2 Performativer Fuck: Drag und Sexualität

In dem folgenden Kapitel nähere ich mich der Frage, inwiefern Drag einen Einfluss auf die Sexualität queerer Menschen hat. Die Beziehung zwischen Drag und Sexualität kann dabei zunächst mit der Beobachtung beschrieben werden, dass Drag häufig eine Form des künstlerischen Ausdrucks im Kontext geschlechtlich-sexuell queer verorteter Subkulturen

und Communities darstellt. Während Drag vor diesem Hintergrund als Ausdruck von *Queerness* bewertet werden kann, der in der Regel mit geschlechtlichen Attributen und verschiedenen Formen des Geschlechtsausdrucks spielt, ist an dieser Stelle wichtig zu betonen, dass dies nicht zwangsläufig in einem direkten Verhältnis zu Geschlechtsidentität und/oder Sexualität der Performenden steht – ganz abgesehen von der Tatsache, dass längst nicht alle, die Drag praktizieren, sich queer verorten (vgl. Edward/Farrier 2020b: 7).

Gleichzeitig lässt sich im Kontext vieler Drag Performances eine erotische Bezugnahme zu queerer Sexualität und dem Spielen mit sexuellen *Codes* beobachten (vgl. bradford 2002: 27 ff.; Halberstam 1998: 233; Schirmer 2010: 146 ff.). Das heißt das Verhältnis zwischen Drag und queerer Sexualität wird zunächst sichtbar auf der Ebene der Performance, im Sinne der Aufführung. Bei der Frage nach dem Verhältnis zwischen Drag und Sexualität scheint es also zunächst um das Verhältnis zwischen Drag und performativer Sexualität zu gehen – dem performativen *Fuck*.

Im anschließenden Kapitel analysiere ich daher die Bedeutung von Erotik in Drag Performances und den möglichen Einfluss, den diese auf das Körpererleben und die Sexualität der Performenden hat. In Kapitel 2.2.2.2 gehe ich darauf aufbauend auf die Möglichkeiten der kollektiven Umarbeitung sexueller und geschlechtlicher *Codes* im Kontext von Drag Performances ein und beleuchte die Bedeutung von geteilten Sinnhorizonten für das sexuelle Erleben. Der Fokus dieser Arbeit liegt darüber hinaus auf der Ebene des Körpers als Schnittstelle zwischen Drag und Sexualität im Sinne der Frage: Beeinflusst Drag das Körpererleben, und wenn ja, was macht das mit der Sexualität? In Annäherung an diese Frage gehe ich daher abschließend vertiefend auf die Begriffe des Körpererlebens und des sexuellen Körpererlebens ein.

2.2.2.1 Sexy Drag: Drag und die Inszenierung von Erotik

Nicht selten enthalten Drag Performances erotische Darstellungen queerer Geschlechtlichkeit und queerer Sexualität (vgl. Ayoup/Podmore 2003; bradford 2002; Halberstam 1998, 2003; Neevel 2002; Patterson 2002; Rosenfeld 2002). In einer Reihe Ich-Erzählungen in dem 2002 erschienenen Sammelband *The Drag King Anthology* (Troka et al.) berichten Drag Kings von der Bedeutung, die Drag für ihre geschlechtliche Identität und Sexualität hat. So schreibt k. bradford beispielsweise:

As dykes, our choice to king it up and create arenas for drag king culture is a political, liberatory move with deep resonances for shaking up outdated, oppressive gender systems and sexual codes, as well as our own potential for power. [...] Drag kinging produces new erotics, new genders, and new forms and modes of power. (bradford 2002: 29)

In dem Zitat betont bradford das Potential von Drag *Kinging* im Schaffen einer neuen Erotik und der Umarbeitung unterdrückerischer sexueller *Codes*. Dabei betont bradford das

subversive Potential von Erotik und Humor. Drag Performances, die es schaffen, mit Humor und Erotik tiefgreifende und organische Reaktion hervorzurufen, gelänge es *gender theory* affektiv erfahrbar zu machen: „If an individual is turned on by a dyke-in-drag-representing-a-fag fucking another dyke-in-drag-representing-a-fag, traditional norms of gender and attraction have a greater chance of being turned out“ (bradford 2002: 36).

Im Rahmen seines Beitrags *What's That Smell? Queer Temporalities and Subcultural Lives* (2003) setzt sich Halberstam mit den Wirkungsweisen queerer Erotik vor dem Hintergrund der Entstehung und Entwicklung queerer Subkulturen und Communities im Kontext heteronormativ geprägter Jugendkultur auseinander. Er thematisiert hierfür u.a. die Inszenierung von Drag-Boybands im Kontext einer lesbisch-queeren Subkultur. Während die Boybands als nahezu universelles Symbol einer Jugendkultur fungieren, erfahren sie in diesem Kontext eine Umdeutung. Der homoerotische Subtext, der diesem kulturellen Phänomen scheinbar immanent ist, wird im Kontext von Drag King Performances erotisch umgedeutet (vgl. Halberstam 2003: 329). Halberstam konstatiert:

The drag king impersonation of the faggy boy band recognizes the act as neither a performance of male heterosexuality nor a performance of gay masculinity; rather, this is an intricate performance of butch masculinity – queer masculinity that presents itself to screaming girls as a safe alternative to heteromasculinities. (ebd.: 330)

Diese erotische Umdeutung hat Halberstam zufolge das Potential, eine neue Form queerer (lesbischer) Männlichkeit hervorzurufen. Dabei zielt die homoerotische Drag King Inszenierung der Boyband weder darauf ab, männliche Heterosexualität noch schwule Männlichkeit abzubilden. Die unterschiedlichen Ebenen der geschlechtlichen und sexuellen Positionierungen werden hierbei für das Publikum durch die erotische Inszenierung affektiv erfahrbar, ohne dass diese in dem Moment einer Benennung bedürfen (vgl. ebd.). In der Analyse verschiedener Drag King Performances thematisiert auch Schirmer die Inszenierung lesbischer Erotik, sei es durch die Parodie lustvoller heterosexueller Männlichkeit bzw. heterosexueller Intimität oder durch die Parodie des „Schwulen-Skandals“ (Schirmer 2010: 149) in der homoerotischen Darstellung von Boybands¹¹ (vgl.ebd.: 147 f.). Hierbei werden, etwa durch überzogene Darstellungen und den Gebrauch von *Camp*¹² und Slapstick-Elementen, Konventionen und Klischees persifliert, „zugleich

¹¹ Gemeint ist hiermit die Inszenierung der Mitglieder einer vermeintlich heterosexuellen Boyband, die sich vor dem Hintergrund einer heteronormativ geprägten Kulturindustrie der 90er und 2000er Jahre als schwul offenbaren. Die Ironie des Skandals besteht darin, dass der Boyband als kulturelles Phänomen ein homoerotischer Subtext beiwohnt und sie sich somit hervorragend für die parodistische Darstellung heteronormativer Rollenbilder eignet (vgl. Halberstam 2003: 329).

¹² Camp bezeichnet eine künstlerische Ästhetik, Darstellungsweise oder Kultur, die oft übertrieben, ironisch, parodierend und humorvoll ist. Die Camp-Ästhetik der Drag Queen wird häufig charakterisiert durch „Liebe zu Kitsch, Glamour und offensichtlicher ‚Künstlichkeit‘ sowie durch Ironie und Übertreibung als wesentliche Stilmittel“ (Schirmer 2010: 58).

aber das darin angelegte erotische Potential ausgeschöpft und eine spürbare sexuelle Intensität kreiert“ (Schirmer 2010: 150). Auch Schirmer spricht in diesem Zusammenhang von der Umarbeitung sexueller *Codes*.

Durch diese Inszenierungen werden sexuelle Positionen aus ihren starren Verbindungen mit „Männlichkeit“ oder „Weiblichkeit“ gelöst und in einer „explizit lesbisch codierten erotischen Begegnung neu in Szene gesetzt“ (ebd.: 147). Zugleich geht hiermit eine Erotisierung der dargestellten Körper einher, die nicht den gängigen (vergeschlechtlichten) Schönheitsnormen entsprechen (vgl. ebd.). Dadurch entstehe nach Schirmer ein Zusammenspiel aus parodistischer Kritik und lustvollem Ausschöpfen der Wirkungsmöglichkeiten (vgl. ebd.: 148), das zeitgleich eine Fixierung verweigert und vertraute Wahrnehmungsweisen verunsichert: „Ist die dargestellte schwule Erotik ‚eigentlich‘ eine transmännliche, und verändert das dann die Bedeutung von ‚schwul‘? Oder lässt sich die Erotik als eine lesbische lesen? Was genau meint dann ‚lesbisch‘?“ (ebd.: 162). Diese Verweigerung einer eindeutigen Fixierung der geschlechtlich-sexuellen Position der Darstellenden bzw. der Darstellung an sich lässt sich nach Muñoz ebenfalls als disidentifikatorische Praxis bezeichnen, die an dieser Stelle auch eine sexuelle Identität bzw. die Sexualität sowohl der Performenden als auch der Zuschauenden betrifft. Schirmer führt hierzu aus:

Durch diese Mehrfachcodierung bzw. durch den Verzicht auf Vereindeutigung einer geschlechtlich-sexuellen Position lässt sich die Performance von unterschiedlichen Verortungen und Begehrensstrukturen (etwa von schwulen, lesbischen und verschiedenen Trans*-Verortungen) aus erotisch besetzen. Die affektive Bezugnahme, zu der so unterschiedliche Menschen im Publikum aufgefordert werden, bewirkt möglicherweise auch eine Transgression oder Irritation ‚gewohnter‘ Begehrensmuster (etwa als Lesbe einen männlich codierten Körper erotisch zu besetzen, oder als Schwuler einen Körper ohne Penis zu begehren) und damit verbundener Identitätspositionen. (ebd.: 151)

Somit fordern die erotischen Inszenierungen in Drag-King-Performances gängige sexuelle und geschlechtliche Positionen, aber auch die darin verankerten Begehrensstrukturen heraus und ermöglichen eine Umarbeitung bzw. Umgestaltung dieser Positionen und Strukturen. Während Schirmer diesen Aspekt auf Praxen des *Kingings* bezieht, ist davon auszugehen, dass dieses Potential allen Drag-Praxen innewohnt.

Schirmer betont, dass diese Verunsicherung üblicher Wahrnehmungsmuster sowohl auf Seite der Performenden als auch der Zuschauenden allerdings nicht ausschließe, dass sinnhafte Bezüge im Sinne einer Identifikation hergestellt werden können (vgl. ebd.: 163). Im Gegenteil: In der gebrochenen Neu-Inszenierung (wieder)erkennbarer Figuren (die Boyband, der mackerige Liebhaber, etc.) „werden zugleich Verkörperungen und Verortungen, die in verfügbaren und bezeichnenbaren geschlechtlichen und sexuellen

Positionen nicht aufgehen, als durchaus lebbare und als potentiell ‚wirkliche‘ Möglichkeiten in Szene gesetzt“ (Schirmer 2010: 162). Diese Möglichkeiten sind für die Beteiligten unter gewissen Voraussetzungen sinnhaft verstehbar, wenn auch nicht lediglich oder unmittelbar auf einer kognitiven Ebene. Schirmer betont: „als sinnhaft rezipiert werden die dargestellten Inszenierungen auch in körperlich-affektiven, z.B. erotischen und/oder identifizierenden Bezugnahmen des Publikums“ (ebd.: 162 f.). Somit kommt der Erotik, wie bereits von bradford weiter oben beschrieben, die Bedeutung zu, etwas affektiv zu vermitteln und körperlich versteh- und erfahrbar zu machen – teilweise noch bevor es kognitiv verstehbar wird.

Durch Prozesse der erotischen Umdeutung sexueller *Codes* werden hierdurch alternative geschlechtliche und sexuelle Positionierungen erfahrbar. Mit Blick auf die zentralen Forschungsfragen dieser Studie ist von Interesse, ob auch die Forschungsteilnehmenden von erotischen Inszenierungen berichten und inwiefern eine Inszenierung von Erotik bzw. eine erotische Umdeutung heteronormativer sexueller *Codes* sich auf das (sexuelle) Körpererleben der Teilnehmenden auswirkt. Zunächst soll jedoch ein weiterer Aspekt erarbeitet werden, der hierfür von Bedeutung: die Rolle des Publikums.

2.2.2.2 Kollektive Praxen geschlechtlicher und sexueller Umdeutung

Wenn durch die erotische Umdeutung sexueller *Codes* alternative geschlechtliche Positionierungen erfahrbar werden, dann betrifft diese Erfahrung sowohl Performende als auch Zuschauende. Zwischen Publikum und Performenden findet in diesem Sinne ein „erotischer Austausch“ (Schirmer 2010: 61) statt, in dem (lesbisches) Begehren zugleich wirksam ist und umgearbeitet wird (vgl. ebd.). An dieser Stelle möchte ich auf die *Codes* zurückkommen, von denen sowohl Schirmer als auch bradford sprechen. Schirmer spricht von der „Mehrfachcodierung“ (ebd.: 151) geschlechtlich-sexueller Positionen, oder dem „Recodieren genitaler Symboliken“ (ebd.: 153), etwa durch das Ausbeulen einer Hose durch einen Apfel, der zwar einen Penis symbolisiert, aber im Laufe der Performance gegessen wird (vgl. ebd.: 149 f.). Unter *Codes* sind aber auch sexuell oder erotisch konnotierte Symbole aus fetisch- oder BDSM-Szenen zu verstehen. Dabei, stellt Schirmer fest, ist diese Verwendung von *Codes* und Referenzen nur verstehbar, „insofern das Publikum über geteilte kulturelle Bezüge (vor allem auf geschlechtlich und sexuell minorisierte Szenen) verfügt“ (ebd.: 157). Erst durch den Kontext entsteht also ein mögliches Verständnis der in den Performances aufgegriffenen und umgearbeiteten Verkörperungen und Verortungen. Ohne das Wissen um und das Verständnis von verwendeten *Codes* und Referenzen kann die Inszenierung zweier sich küssender Mitglieder einer Boyband beispielsweise als „bruchlose Inszenierung schwuler Männlichkeit“ (ebd.: 154) gelesen werden.

Das Potential einer disidentifikatorischen Praxis wie Drag bezogen auf geschlechtliche und sexuelle Subjektivierungsprozesse ist also abhängig von der Lese- bzw. Verstehfähigkeit dieser *Codes* von dem jeweiligen Publikum (vgl. Schirmer 2010: 163). So können sich Bezugnahmen und Lesarten der Performances je nach geschlechtlich-sexueller, subkultureller, aber auch anderweitig identitätsstiftender Verortung, wie beispielsweise die Zugehörigkeit zu einer rassifizierten Gruppe, des Publikums unterscheiden. Dabei funktioniert die Lesbarkeit in beide Richtungen: Das Publikum „liest“ anhand von Aussehen, Performance, *Codes* und Referenzen die Darstellenden; diese wiederum „lesen“ anhand von Reaktionen wie etwa Lachen, Stille, Kreischen, Buh-Rufen, das Publikum (vgl. ebd.). Unter Rückgriff auf Amy Robinsons Ausführungen zu *Passing* als erkennbare Strategie für Angehörige derselben marginalisierten Gruppe, lässt sich diese geteilte Fähigkeit als „skill of reading“ (Robinson 1994: 731) bezeichnen.¹³

Das Wissen um diese *Codes* beschreibt Schirmer jedoch weniger als ein kognitiv verfügbares, sondern vielmehr als ein „durch Erfahrungen in bestimmten kulturellen (etwa queeren und/oder Trans*-) Zusammenhängen erworbenes habituelles, inkorporiertes Wissen“ (Schirmer 2010: 168). Die Bedeutung der Performances werden somit leiblich-affektiv verständlich, indem Publikum und Performende gemeinsam einen ‚Raum des Verstehens‘ und der gegenseitigen Bezugnahme kreieren. Schirmer kommt vor diesem Hintergrund in seiner Studie zu dem Ergebnis, dass alternative geschlechtliche (und sexuelle) Wirklichkeiten nur als kollektive Praxis möglich sind. Alternativen zu einer heterosexuellen Zweigeschlechtlichkeit, die als „wirklich“ erfahrbar werden, entstehen nicht im Rahmen eines isolierten Bühnenaktes, sondern im Sinne der beschriebenen autopoietischen Feedbackschleife in der spezifischen Beziehung zwischen Performenden und Publikum (vgl. Schirmer 2010: 168; Kapitel 2.2.1.6). Für diese Studie schließt sich daher die Frage nach der Rolle des Publikums an. Wie nehmen Forschungsteilnehmende die Rolle des Publikums wahr? Haben die Reaktionen des Publikums einen Einfluss darauf wie der eigene Körper (als sexuell) erlebt wird? Wodurch macht sich dies bemerkbar?

2.2.2.3 Körpererleben und sexuelles Körpererleben

Im Jahr 2005 wurde in einem Konsensuspapier von Wissenschaftler*innen der Psychologie der Begriff des Körpererlebens definiert und eine terminologische Abgrenzung von verschiedenen Aspekten des Körpererlebens vorgenommen. Dabei wurde das Körpererleben

¹³ Mit anderen Worten werden nach Robinson Menschen durch die Zugehörigkeit zu einer Subkultur und/oder einer marginalisierten Gruppe mit einer Lesefähigkeit ausgestattet, die es ihnen ermöglicht sowohl gesellschaftlich dominante *Codes* als auch marginalisierte oder subkulturelle *Codes* zu interpretieren und Prozesse der Umcodierung von Akten und Symbolen zu verstehen (vgl. Robinson 1994: 731 f.; Schirmer 2010: 165).

als übergeordneter Begriff für phänomenologisch abgegrenzte wahrnehmungsbezogene Aspekte, emotional-affektive Aspekte und kognitive-evaluative Aspekte definiert (vgl. Röhrich et al. 2005: 183). Körpererleben lässt sich in diesem Sinne „innerhalb eines Netzwerkes als ein Kontinuum mit einem somatischen und einem kognitiv-evaluativen Pol“ beschreiben (ebd.: 188). Die Autor*innen nennen drei Hauptfaktoren, die das Körpererleben beeinflussen: gesellschaftlich-kulturelle Faktoren, erworbene Faktoren und zugewiesene endogene Faktoren (vgl. ebd.: 186). Zu den gesellschaftlichen und kulturellen Einflussfaktoren gehören zwischenmenschliche Umgangsformen, Regeln und Rituale, Geschlechtsrollenzuweisungen, sexuelle Paradigmen, Ausdrucksrituale durch Mimik und Gestik, sprachliche Symbolisierung von Körpererfahrungen sowie Bedeutungszuschreibungen zum Körper (vgl. ebd.).

Im Kontext dieser Arbeit verwende ich den Begriff des Körpererlebens angelehnt an die oben beschriebene Definition, um das Zusammenspiel aus je individueller leiblich-affektiver Wahrnehmung und kognitiver Einordnung im Kontext von Drag zu erfassen, ohne aus dem Blick zu verlieren, dass beides im Kontext gesellschaftlich-kultureller Prägungen und Zuschreibungen stattfindet. Körpererleben beschreibt sowohl einen Prozess des Wahrnehmens als auch der Verarbeitung bzw. der affektiven Einordnung. Dabei kann das Körpererleben auch einen Prozess der kognitiven Intellektualisierung des Erlebten anstoßen, was aber nicht das vorrangige Wirken beschreibt (vgl. ebd.).

In Anlehnung an die in der Einleitung zitierte Definition von Sexualität der WHO (2006) und an die Definition von Körpererleben aus dem zitierten Konsensuspapier, verstehe ich unter *sexuellem* Körpererleben wiederum zusammenfassend die Summe der somatischen Wahrnehmungen und der kognitiven Vorstellungen des eigenen Körpers bezogen auf Lust, Erotik und Begehren. Dabei legen bereits zitierte Untersuchungen nahe, dass Drag einen Einfluss auf das geschlechtliche Körpererleben hat: das Körpererleben bezogen auf die eigene Geschlechtsidentität oder auch einzelne Anteile dieser sowie einer wahrgenommenen *Gender Euphoria* oder Kongruenz zwischen Geschlechtsidentität und -ausdruck (vgl. Bukkakis 2020; Knutson et al. 2018; Schirmer 2010). Weitere Untersuchungen lassen wiederum die Schlussfolgerung zu, dass Drag sich auch auf das sexuelle Körpererleben der Praktizierenden auswirkt bzw. dass ein Wechselspiel zwischen geschlechtlichem und sexuellem Körpererleben möglich erscheint (vgl. bradford 2002; Schirmer 2010).

Die Erkenntnisse der theoretischen Vorüberlegungen lassen sich daher in folgenden zentralen Thesen zusammenfassen, die im Rahmen der anschließenden empirischen Untersuchung überprüft werden: Das Praktizieren von Drag ermöglicht ein größeres Wohlbefinden im eigenen Körper bezogen auf eine (kongruentere) Erfahrung der Geschlechtsidentität und der sexuellen Positionierung, sofern diese als divergent

wahrgenommen werden. Dies kann sich wiederum positiv auf die Wahrnehmung des eigenen erotischen Potentials/Erlebens auswirken und somit möglicherweise auch die Sexualität – auf welche Weise ist an dieser Stelle noch nicht zu erkennen. Dem Publikum kommt hierbei eine zentrale Rolle des Verstehens sowie der Anerkennung und Bestärkung zu. Begrenzt wird der Einfluss von Drag durch die zeitliche Limitierung von Drag als Performance Form und von *Drag Spaces* als eine Art Inseln im Alltag.

3 Forschungsmethodisches Vorgehen

Dieses Kapitel dient der transparenten und nachvollziehbaren Darstellung des forschungsmethodischen Vorgehens. Zu diesem Zweck wird zunächst die zugrundeliegende Forschungsperspektive benannt und im Kontext forschungsethischer Überlegung reflektiert. Im Rahmen der vorliegenden Studie wurden halbstrukturierte Leitfadengestützte Interviews zur Datenerhebung durchgeführt. In Abschnitt 3.4 wird die Entwicklung des Erhebungsinstruments beleuchtet, die Akquise und Zusammensetzung des untersuchten Samples beschrieben und relevante Aspekte der Interviewdurchführung dargelegt. Die Transkripte der Interviews wurden im Anschluss einer interpretativen Auswertung in Form der inhaltlich strukturierenden qualitativen Inhaltsanalyse angelehnt an Kuckartz/Rädiker (2022) unterzogen. In Abschnitt 3.5 werden die Grundprinzipien dieser Methode sowie die spezifische Anwendung im Rahmen dieser Forschung erläutert. Abschließend werden die im Rahmen dieser Studie relevanten Gütekriterien der qualitativen Forschung erörtert.

3.1 Leitgedanken qualitativer Forschung

Die zentralen Forschungsfragen der vorliegenden Studie erfordern ein qualitatives forschungsmethodisches Vorgehen. Qualitative Sozialforschung zeichnet sich in der Regel über die Verwendung nicht- oder halbstrukturierter Methoden der Datenerhebung und interpretative Methoden der Auswertung aus (vgl. Döring/Bortz 2016: 360; Helfferich 2011: 26 f.; Kuckartz/Rädiker 2022: 21). Dabei beziehen sich die Interpretationen nicht ausschließlich auf zu treffende Generalisierungen und Verallgemeinerungen über die erhobenen Daten, sondern auch auf die Beachtung als Einzelfälle (vgl. Kuckartz/Rädiker 2022: 21). „Qualitative Forschung rekonstruiert *Sinn* oder subjektive Sichtweisen“ (Helfferich 2011: 21), wobei „Sinn“ hier auch „Deutungsmuster“, „Alltagstheorien“, Bewältigungsmuster“ oder „narrative Identität“ umfasst (vgl. ebd.). Sie basiert auf der Annahme, dass durch Einzeläußerungen zugrundeliegende Muster oder Konzepte identifiziert werden können (vgl. ebd.: 22).

Die vorliegende Arbeit untersucht die individuellen Erfahrungswelten queerer Drag-Künstler*innen: die Auswirkungen, welche diese Praxis auf ihr Körpererleben hat, sowie die

Wechselwirkung mit ihrer eigenen sexuellen Wahrnehmung des Körpers und die daraus resultierenden Effekte auf ihre Sexualität. Im Fokus stehen daher ganz im Sinne eines qualitativen Vorgehens die persönlichen Erfahrungen, das subjektive Erleben und die individuelle Deutung dieser Erfahrungen (vgl. Döring/Bortz 2016: 356, Helfferich 2011: 168). Dabei verstehe ich die Interviewten als Expert*innen für ihre Belange und ihrer eigenen Lebensrealität (vgl. Przyborski/Wohlrab-Sahr 2014: 99). In Abgrenzung zur Methodik der Expert*inneninterviews wurden die Forschungsteilnehmenden demnach als „Betroffene“ (Döring/Bortz 2016: 360) interviewt, um deren subjektive Sichtweise auf die eigene Erfahrungen es geht

Der Soziologe Uwe Flick betont „Gegenstandsangemessenheit von Methoden und Theorie, die Berücksichtigung und Analyse unterschiedlicher Perspektiven sowie der Reflexion des Forschers über die Forschung als Teil der Erkenntnis“ (Flick 2007: 26) als wesentliche Kennzeichen qualitativer Forschung. Der Sozialpsychologe Phil Langer benennt Reflexivität als Schlüsselkompetenz qualitativ Forschender, die „Subjektivität für den Forschungs- und Erkenntnisprozess fruchtbar machen [will]“ (Langer 2014: 171). In diesem Sinne gehe ich zunächst auf die Forschungsperspektive ein, die ich im Rahmen dieser Studie einnehme und erörtere forschungsethische Implikationen, die sich daraus ergeben.

3.2 *Peer Research*: Kritische Reflexion der Forschungsperspektive

Teilnehmende der vorliegenden Studie machen Erfahrungen als queere Menschen, die sich außerhalb einer zweigeschlechtlichen und/oder heterosexuellen Norm befinden, und als Drag-Künstler*innen, die wie eingangs beschrieben vermehrt Anfeindungen ausgesetzt sind. Natürlich sind dies nicht zwangsläufig die einzigen Machtachsen, auf denen sich Teilnehmende verorten (müssen). Als Forschende betrachte ich mich selbst als „queerlebend“ und als Teil einer „queeren Szene“ oder „queeren Subkultur“, die gewisse Erfahrungen von *Queerness* und Queerfeindlichkeit teilt. Begrenzt wird dieser Erfahrungshorizont durch meine Positionierung als *weiß*¹⁴, able-bodied und meinen akademisch-bürgerlichen Sozialisierungshintergrund, der mir gleichzeitig eine Reihe existentieller Privilegien gewährt. Zwar bin ich selbst nicht Teil einer aktiven Drag-Gruppe oder Community und verfüge nur über begrenzte Erfahrungen im Bereich der Drag-Performance. Dennoch verschafft mir mein Umfeld viele Berührungspunkte mit Drag, Drag-Künstler*innen, und hiesigen Debatten rund um Drag.

¹⁴ Begriffe wie Schwarz und *weiß* bilden politische Kategorien ab und verweisen auf die Konstruktion gesellschaftlicher Zugehörigkeiten. Die Schreibweise von *weiß* in klein und kursiv und Schwarz mit großem ‚S‘ verdeutlicht diese Konstruktion und die machtpolitischen Unterschiede, die damit einhergehen (vgl. Chehata et al. 2023: 21).

Insbesondere im Rahmen meiner Verortung als queer-lebend lässt sich mein Forschungsansatz in Anlehnung an den Soziologen Pierre Bourdieu (1997) als eine Form des *Peer Research* verstehen im Sinne einer „Konstellation von lebensweltlich ‚gleichen‘ Forschungspartner*innen“ (Langer 2014: 175). Langer verweist darauf, dass insbesondere im Bereich der nicht heterosexuell verorteten Sexualität ein auf Peer Research basierender qualitativer Ansatz der Interviewführung besonders zielführend sein kann (vgl. ebd.: 173). Sexualität werde in westlichen Gesellschaften „als intime Angelegenheit par excellence aus dem öffentlichen Raum ausgeschlossen“ (ebd.). Dabei erfahre insbesondere ein nicht heteronormativ-sexuelles Begehren eine historisch verankerte und fortlaufende „Stigmatisierung, Diskriminierung, Psychopathologisierung und strafrechtliche Sanktionierung“ (ebd.), an der die Wissenschaft einen maßgeblichen Anteil hat. Der Ansatz der Peer Forschung kann vor diesem Hintergrund eine Möglichkeit darstellen, weiteren Stigmatisierungen durch die Forschung vorzubeugen und erscheint daher besonders geeignet „sensible“, mit Stigma, Scham- und Schuldgefühlen beladene Themen“ (ebd.: 175) zu behandeln.

Gleichzeitig warnt Langer im Zusammenhang mit Begegnungen im Kontext von *Peer-Research* und vor dem Hintergrund vermeintlich geteilter lebensweltlichen Erfahrungen vor einer sich einschleichenden Gesprächsdynamik des „doing similarity“ (ebd.: 180). Hierdurch können signifikante Unachtsamkeiten und eine Illusion von Gleichheit entstehen, die zur Rollendiffusion führen könne und wesentliche Unterschiede zwischen Forschenden und Erforschten verschleiert:

Durch die Illusion lebensweltlicher Gleichheit werden durch die Forschungsbeziehung begründete Machtbeziehungen letztlich nicht aufgehoben, sondern wirken nur subtiler, da spätestens nach Ende der Feldphase eine forschende und verobjektivierende Distanzierung zu dem bzw. der beforschten Peer einsetzt, die mit der Interpretation der gewonnenen Daten und der Veröffentlichung der Befunde einhergeht. (ebd.: 182)

Die Rollendiffusion dieses spezifischen Settings könne zu einer Entgrenzungsdynamik innerhalb der konkreten Interviewsituation führen, die Teilnehmende dazu verleiten könne, mehr preiszugeben und sich dadurch verwundbarer zu machen, als ihnen lieb ist (vgl. ebd.: 182 f.). Auch im Kontext des *Peer Research* bleibt die Machtbeziehung zwischen Forschenden und Beforschten bestehen, was sich spätestens bei der Interpretation und Veröffentlichung der Daten zeigt. Es liegt im Verantwortungsbereich der Forschenden Forschungsteilnehmende zu schützen und etwaige negative Implikationen der Forschung zu erkennen und zu begrenzen bzw. auszuräumen. Dementsprechend gehen mit dem Ansatz des *Peer-Research* besondere forschungsethische Implikationen einher.

3.3 Forschungsethische Implikationen und Datenschutz

An dieser Stelle sollen zwei relevante forschungsethische Prinzipien hervorgehoben werden. Das Prinzip der „informierten Einwilligung“ (Hopf 2000 zitiert nach Helfferich 2011: 189), besagt, dass die Befragungsteilnehmenden umfassend darüber informiert sein müssen, wie ihre Äußerungen verwendet werden, und auf dieser Grundlage der Befragung zustimmen und freiwillig daran teilnehmen (vgl. Helfferich 2011: 189). Das Prinzip der „Nicht-Schädigung“ (ebd.) besagt, dass die Teilnahme der Befragungspersonen für sie keine negativen Auswirkungen oder Gefahren mit sich bringen darf (vgl. ebd.). Langer plädiert im Kontext der Peer Forschung für eine größtmögliche Transparenz im Sinne des informierten Einverständnisses und schlägt vor, hierin auch über mögliche Gesprächsdynamiken und Entgrenzungen zu informieren (vgl. Langer 2014: 183). Einer kritischen Reflexion bedarf zudem die Reaktion auf und das Bereiten von Beziehungsangeboten und eine erhöhte Achtsamkeit darüber, wie diese den weiteren Gesprächsverlauf subtil strukturieren (vgl. ebd.: 179). Langer empfiehlt angesichts des hierdurch gegebenen Entgrenzungspotenzials zum Schutz der Teilnehmenden ein bürokratisches Setting „oder die deutlich markierte Einnahme einer ‚konventionellen‘ Forscher*innen Rolle“ (ebd.: 184) zu wählen, um Distanz zu signalisieren.

Die Nähe zu meinem Forschungsgegenstand ermöglicht mir einerseits einen Zugang, der der Intimität meines Themas angemessen erscheint. Andererseits erfordert er einen klaren Umgang mit den genannten forschungsethischen Implikationen. Hierfür ist eine Transparenz des Forschungsvorhabens und -vorgehens, des Erkenntnisinteresses und der eigenen Positionierung im Forschungsfeld von Bedeutung. Hierauf wurde sowohl explizit im Interviewaufruf als auch im Vorfeld des Interviews aufmerksam gemacht. Darüber hinaus wurden Teilnehmende zu Beginn des Interviews ausführlich über das Widerrufsrecht bezüglich der Teilnahme am Interview und der Einwilligung zur Speicherung der Daten informiert. Außerdem wurde darauf hingewiesen, dass jederzeit die Möglichkeit besteht, einzelne Fragen unbeantwortet zu lassen oder das Interview vollständig abubrechen. Teilnehmende konnten eigenständig über Ort und Form (online oder in Präsenz) des Interviews bestimmen und somit das Nähe-Distanz Verhältnis mitbeeinflussen. Angesichts gesellschaftlicher Queer- und Dragfeindlichkeit stellt außerdem der sorgfältige und datenschutzkonforme Umgang mit personenbezogenen Informationen eine wichtige Maßnahme zum Schutz der Forschungsteilnehmenden dar. Der Umgang mit Erhebungsdaten umfasst daher folgendes Vorgehen: Die Interviews wurden mittels Audioaufnahme durch ein Diktiergerät aufgezeichnet und anschließend wortwörtlich transkribiert. Die Transkripte wurden zum Schutz der Forschungsteilnehmenden und zur Gewährleistung wissenschaftlicher Standards anonymisiert (vgl. Kuckartz/Rädiker 2022:

204 f.). Vor dem Interview erhielten alle Teilnehmer*innen eine Datenschutzerklärung, die vor dem Interview besprochen und im Anschluss von der befragten Person unterzeichnet wurde. Die gesammelten Daten werden auf einem speziell dafür vorgesehenen externen Speichermedium gespeichert. Nach erfolgreichem Abschluss der Masterarbeit und Erhalt des Studienabschlusses erfolgt die Löschung der Audioaufnahmen.

3.4 Datenerhebung und -aufbereitung

Die Datenerhebung erfolgt mittels halbstrukturierter Leitfadengestützter Interviews. Im folgenden Abschnitt wird nach einer kurzen Begründung der Wahl des Erhebungsinstruments die Entwicklung des verwendeten Leitfadens erläutert. Anschließend erfolgt eine Beschreibung von Akquise und Zusammensetzung des Samples und der darin impliziten Limitierung der Erhebung.

3.4.1 Leitfadengestützte Interviews als Erhebungsmethode

Wissenschaftliche Interviews eignen sich besonders gut zur Untersuchung individueller Perspektiven. Durch Interviews können Zugänge zu „Aspekten des subjektiven Erlebens“ (Döring/Bortz 2016: 356) geschaffen werden und auch Ereignisse und Verhaltensweisen, die nicht direkt beobachtet werden können, lassen sich auf diese Weise erfassen (vgl. ebd.). Die Interviews der vorliegenden Studie sind an einem teilstandardisierten Interviewleitfaden ausgerichtet, welcher in Anlehnung an Helfferich (2011) entwickelt wurde. „Halbstrukturiert“ impliziert an dieser Stelle, dass eine Strukturierung des Interviews durch eine vorab gefertigte Aufstellung offener Fragen vorgesehen ist, auf die die interviewte Person mit eigenen Worten antwortet (vgl. Döring/Bortz 2016: 358). Der Interviewleitfaden legt sowohl die Themen als auch die Fragen und deren Abfolge fest. Gleichzeitig ermöglicht er der interviewenden Person innerhalb bestimmter Grenzen, den Wortlaut und die Reihenfolge der Fragen an die jeweilige Situation anzupassen, um eine reibungslose Gesprächsführung zu gewährleisten. (vgl. ebd.; Przyborski/Wohlrab-Sahr 2014: 126). Der Grad der Strukturierung des Interviews hat Einfluss auf die Gesprächsführung und den Erkenntnisgewinn und sollte gemäß dem Grundsatz „so offen wie möglich, [...] so strukturiert wie notwendig“ (Meyer/Meier zu Verl 2014: 566) wohlüberlegt sein. Dabei muss der Interviewleitfaden sowohl in der Gesamtstruktur als auch die einzelnen Bestandteile grundlegenden Prinzipien qualitativer Forschung entsprechen und Offenheit gewährleisten (vgl. Helfferich 2011: 179).

Mit Blick auf meine Forschungsfragen eignet sich die Methodik der leitfadengestützten Interviews für die Erhebung der Daten, da sie den individuellen Perspektiven Raum gibt und gleichzeitig eine Strukturierung entlang des spezifischen Forschungsinteresses ermöglicht.

Im anschließenden Kapitel gehe ich auf die Entwicklung des hierfür benötigten Erhebungsinstruments ein.

3.4.2 Entwicklung und Pretest des Interviewleitfadens

Der Leitfaden orientiert sich an den Forschungsfragen und wurde in Anlehnung an das SPSS-Prinzip von Helfferich (2011) konzipiert und im Rahmen eines Pretests getestet (vgl. Döring/Bortz 2016: 372; Helfferich 2011: 182–189; Weichbold 2014: 299). Dabei wurde der Pretest unter den gleichen Bedingungen durchgeführt wie die darauffolgenden Interviews (vgl. Weichbold 2014: 302). Anschließend wurde der Leitfaden evaluiert und überarbeitet (vgl. Franke 2023). Ergebnis dieses Verfahrens ist ein Leitfaden mit folgendem Aufbau (vgl. Anhang III und IV): Der Leitfaden besteht aus vier inhaltlichen Blöcken. Der erste fragt nach der Entwicklung der jeweiligen Drag-Praxis und nach der Rolle von Aspekten der eigenen Identität oder Biografie. Der zweite Fragenblock thematisiert das Körpererleben in und die Veränderung dessen durch Drag. Der dritte und ausführlichste Abschnitt widmet sich Aspekten des sexuellen Körpererlebens und Wahrnehmung und Veränderung der Sexualität durch Drag. Abgeschlossen wird das Interview mit einem kurzen Block zur Rolle des Publikums für die Teilnehmenden und der Möglichkeit, eigene, noch nicht genannte Aspekte hinzuzufügen.

Aufgrund der intimen Natur des Forschungsfeldes wurde der Leitfaden mit dem Ansatz gestaltet, zunächst durch eine narrative Erzählaufforderung einen leichteren Einstieg in das Thema zu ermöglichen und eine möglichst ungezwungene Erzählung zu fördern (vgl. Helfferich 2011: 179). Intime Fragen wurden am Ende platziert „damit zuvor ein entsprechender Rapport zwischen Interviewer und Interviewpartner hergestellt werden kann“ (Döring/Bortz 2016: 364). Die Abfolge der verschiedenen Themenblöcke ist dabei festgelegt, während die Nachfragen flexibel gestaltet sind, um sich dem Erzählfluss der interviewten Person anzupassen, wodurch sich die Reihenfolge verändern kann. Die einzelnen Frageblöcke werden jeweils von einer offenen Leitfrage eingeleitet und mit Gesprächsimpulsen und konkreten Nachfragen ergänzt, um sicherzustellen, dass alle relevanten Aspekte abgedeckt werden. Bei der Gestaltung der Fragen wurde gemäß grundlegenden Prinzipien qualitativer Forschung Wert auf eine möglichst unvoreingenommene Formulierung und eine größtmögliche Offenheit gelegt (vgl. Helfferich 2011: 179). Zur Erfassung grundlegender demografischer Daten der Interviewpartner*innen wurde außerdem ein Kurzfragebogen erstellt (vgl. Döring/Bortz 2016: 366; Anhang VI).

3.4.3 Sampling, Feldzugang und Durchführung der Interviews

Die Identifizierung der Zielgruppe und die darauffolgende Auswahl der Stichprobe hängen mit Überlegungen zur Verallgemeinerbarkeit der Forschungsergebnisse zusammen. Hierbei handelt es sich um eine grundlegende Herausforderung in der qualitativen Forschung, da normalerweise lediglich eine begrenzte Stichprobe erfasst wird. Dadurch ist die Möglichkeit zur Verallgemeinerung der Schlussfolgerungen, die aus den Daten gezogen werden können, eingeschränkt (vgl. Helfferich 2011: 170 f.). Zur Steigerung der Aussagekraft durch den Vergleich der Daten verweist Helfferich in Anlehnung an Steinke (2000) auf das Prinzip der „Limitation“, welches gleichzeitig ein Gütekriterium qualitativer Forschung darstellt (vgl. Helfferich 2011: 174). Hierbei wird die Zielgruppe möglichst eng gefasst, bei gleichzeitiger breiter Variation innerhalb der Gruppe. Auf diese Weise wird versucht, innerhalb einer kleinen Stichprobe mit begrenzter Aussagekraft eine möglichst große Verallgemeinerbarkeit zu schaffen (vgl. ebd.: 172).

Die Zielgruppe der vorliegenden Studie setzt sich aus queeren Drag-Künstler*innen/Praktizierenden zusammen. Dabei entsprechen die Interviewten meiner zu Beginn dargelegten Definitionen von *queer* und *Drag* (vgl. Kapitel 1.3). Darüber hinaus wurde eine diverse Zusammensetzung der Zielgruppe angestrebt, um intersektionale Einflüsse auf die Sexualität im Kontext von Drag abzubilden. Mögliche Differenzierungen innerhalb der Zielgruppe beziehen sich u.a. auf folgende Kriterien: Alter, Herkunft, den Grad der Professionalisierung, mit dem Drag ausgeübt wird, die Geschlechtsidentität, sexuelle Orientierung, eine vorhandene Behinderung oder die Zugehörigkeit zu eine BIPoC¹⁵-Gemeinschaft.

Der Interviewaufruf (vgl. Anhang I) wurde sowohl in einschlägigen sozialen Netzwerken und Chatgruppen von Drag-Künstler*innen (Instagram und Telegram) als auch über relevante E-Mail-Listen mit mäßiger Reichweite verbreitet. Dabei erhielt der Aufruf insbesondere auf Instagram Aufmerksamkeit, etwa über das Teilen des Beitrages in den *Stories* von Drag-Künstler*innen. Auf diesem Wege meldete sich auch die große Mehrheit der Teilnehmenden. Eine weitere Akquise erfolgte zudem über das „Schneeballsystem“¹⁶ (Helfferich 2011: 176). Innerhalb ca. vier Wochen nach Veröffentlichung des Aufrufs

¹⁵ BIPoC steht für *Black, Indigenous, Person* oder *People of Color*. Bei diesen Begriffen handelt es sich um politische Selbstbezeichnungen, die im Kontext von Widerstand gegen rassistische Diskriminierung entstanden sind und bis heute „für die Kämpfe gegen diese Unterdrückungen und für mehr Gleichberechtigung“ (Migrationsrat Berlin e.V. 2020) stehen.

¹⁶ „Beim *Schneeballsystem* werden Personen, die man kennt, gefragt, ob sie Personen kennen, die bestimmte Kriterien für die Interviewteilnahme erfüllen, oder ob sie Personen kennen, die wiederum Personen kennen etc.“ (Helfferich 2011: 176).

meldeten sich insgesamt 10 Menschen, die für ein Interview zur Verfügung stünden. Bemerkenswert ist hierbei, dass sich ein Großteil derjenigen, die bereits in ihren Nachrichten personenbezogene Angaben machten, sich als nicht-binär identifizieren. In dem Interviewaufruf wurden trans und nicht-binäre Menschen, BIPoC Personen und Menschen mit Behinderung explizit zur Teilnahme eingeladen. Dies erlaubt die Vermutung, dass ein besonderes Interesse an dem Zusammenspiel von Drag und Sexualität für nicht-binäre Menschen besteht. Andererseits melden sich nur einzelne PoC auf den Aufruf. Ein PoC Teilnehmender thematisiert die Schwierigkeit, als PoC Vertrauen in eine *weiße* Forschende¹⁷ zu fassen, ohne diese vorab zu kennen.

Das Sample besteht abschließend aus fünf Teilnehmenden. Davon zwei trans nicht-binäre, eine inter nicht-binäre, eine cis männliche Person und eine, die ihr Geschlecht als queer angibt. Eine Person gibt schwul als ihre sexuelle Orientierung an, vier bezeichnen sie als queer. Eine Person ist PoC, eine chronisch krank, eine fett¹⁸ und mit Klassismuserfahrung. Alle leben aktuell in einer Großstadt und nur eine Person kommt ursprünglich aus einem kleinen ländlichen Dorf. Die Altersspanne liegt zwischen 24 und 36 Jahren, wobei der Altersdurchschnitt bei 28 Jahren liegt. Grund für den recht niedrigen Altersdurchschnitt angesichts einer sehr alten Kunstform lässt sich vermutlich auf die Art der Verbreitung des Interviewaufrufs zurückführen, da insbesondere Instagram, die Plattform über die die meisten Rückmeldungen kamen, von jüngeren Menschen genutzt wird. Die Erfahrungen der Interviewten mit Drag reichen von einem bis sieben Jahre, wobei niemand hiervon den Lebensunterhalt bestreitet, jedoch einige angaben, für Auftritte Aufwandsentschädigungen zu erhalten.

Die Interviews fanden alle im Juni 2023 statt, wobei eines davon auf Englisch durchgeführt wurde. Ein Interview wurde online abgehalten, da sich die betreffende Person zu diesem Zeitpunkt im Ausland aufhielt. Die Länge betrug zwischen 56 und 79 Minuten. Drei Interviews wurden auf Wunsch der Interviewten im Zuhause der jeweiligen Person durchgeführt und eins an einem neutralen Ort. Sowohl im Verhältnis zwischen Online- und Präsenzinterviews, als auch hinsichtlich der jeweiligen Orte ließen sich keine wesentlichen Unterschiede in der Qualität der Interviews feststellen. Alle Teilnehmenden sprachen während oder unmittelbar nach dem Interview von der Teilnahme als einer positiven

¹⁷ Meine Positionierung als Forscherin wurde im Interviewaufruf als queer, cis-weiblich, *weiß* und ohne Behinderung lebend angegeben.

¹⁸ Ich verwende den Begriff als Selbstbezeichnung im Kontext der Interviews und im Sinne einer fett-aktivistischen Perspektive, die auf eine politische Haltung gegen Fettfeindlichkeit und die Stigmatisierung dicker Körper verweist (vgl. Kim et al. 2022: 24).

Erfahrung. Dies dürfte zu großen Teilen mit einem positiven Bezug zu ihrer jeweiligen Drag-Praxis und der Freude darüber zu sprechen zusammenhängen, ließe sich jedoch auch als möglicher Bias der Forschungsperspektive interpretieren. Zudem ließen sich im Verlauf der Interviews auch kleinere nach Langer in Kapitel 3.3 beschriebene Momente der Entgrenzung zwischen Forscher*in und Beforschten beobachten, insbesondere vor dem Hintergrund eines geteilten Interesses an subkulturellen Diskursen und Veranstaltungen. Dieser Entgrenzung wird mit einer erhöhten Achtsamkeit bei der Auswertung der Daten begegnet und durch eine kontinuierliche Reflexion sowie Transparenz des methodischen und inhaltlichen Vorgehens aufgefangen.

Die aufgezeichneten Interviews wurden mit Hilfe des Programms *f4transkript* und unter Anwendung der von Kuckartz und Rädiker entwickelten und von Dresing und Pehl (2018) ergänzten Transkriptionsregeln verschriftlicht (vgl. (Kuckartz/Rädiker 2022: 200 f.). Diese Auflistung wurde zudem um einzelne Regeln von Dresing und Pehl mit Blick auf eine bessere semantische Lesbarkeit ergänzt (vgl. Dresing/Pehl 2018: 21; Regel 5, 6, 8). Textstellen, die aus Gründen der Anonymisierung verändert oder gelöscht wurden (etwa Namen, Städtenamen, Daten, etc. (vgl. Kuckartz/Rädiker 2022: 205)), wurden mit eckigen Klammern kenntlich gemacht.

3.5 Auswertungsmethodik: Qualitative Inhaltsanalyse

Zur Analyse der erhobenen Daten wird die Methode der inhaltlich strukturierenden qualitativen Inhaltsanalyse angelehnt an Udo Kuckartz und Stefan Rädiker (2022) angewandt. Bei der qualitativen Inhaltsanalyse handelt es sich um eine etablierte Methode der empirischen Sozialforschung, die anhand eines systematischen und methodisch kontrollierten Verfahrens insbesondere verbale und textuelle Daten (u.a. Interviews und entsprechende Interviewtranskripte) analysieren und neue Erkenntnisse hervorbringen kann (vgl. Döring/Bortz 2016: 599; Kuckartz/Rädiker 2022: 39; Mayring/Fenzl 2014: 543). In Abgrenzung zu naturwissenschaftlich-analytischen Vorgehen quantitativer Forschungsmethoden, zielt diese Methode „auf eine verstehend-interpretative Rekonstruktion sozialer Phänomene in ihrem jeweiligen Kontext“ (Döring/Bortz 2016: 63) ab. Ausgangspunkt bildet hierfür die klassische Hermeneutik, also die „Kunst und Theorie der Auslegung und Deutung, Technik des Verstehens“ (Kuckartz/Rädiker 2022: 24; vgl. auch Döring/Bortz 2016; Mayring/Fenzl 2014: 545).

Die Kategorienbildung und die Entwicklung eines entsprechenden Kategoriensystems bildet den Kern der qualitativen Inhaltsanalyse (vgl. Döring/Bortz 2016: 599, 602; Kuckartz/Rädiker 2022: 39; Mayring/Fenzl 2014: 544). Anhand der Kategorien werden alle für die Beantwortung der Forschungsfragen relevanten Textstellen codiert. Im Rahmen

dieser Arbeit erfolgte die Kategorienbildung deduktiv-induktiv, in dem die Hauptkategorien zunächst am Interviewleitfaden und entlang dargelegter Theorien entwickelt und anschließend durch am Material entwickelte Subkategorien ausdifferenziert wurden (vgl. Kuckartz/Rädiker 2022: 104).

Die inhaltlich strukturierende qualitative Inhaltsanalyse gilt als Kernmethode der qualitativen Inhaltsanalysen (vgl. ebd.: 111). Es handelt sich um eine inhaltlich-reduktive Form der Auswertung „bei der das Material typischerweise in mehreren Codierdurchläufen mit deduktiv und/oder induktiv gebildeten Kategorien codiert wird“ (ebd.: 104). In der Regel erfolgt diese Form der Inhaltsanalyse anhand eines mehrstufigen Verfahrens der Kategorienbildung und Codierung, wobei zunächst 10 bis maximal 20 Hauptkategorien entlang des verwendeten Interviewleitfadens gebildet werden. Diese werden in weiteren Codierphasen weiter ausdifferenziert und ergänzt (vgl. ebd.: 129). Der Ablauf dieser spezifischen Form der qualitativen Inhaltsanalyse umfasst in Anlehnung an Kuckartz und Rädiker sieben Phasen, die an dieser Stelle kurz erläutert werden. In diesem Zusammenhang werden auch die zentralen Begriffe *Kategorie* und *Kategoriensystem* definiert. Die Bearbeitung der im Rahmen dieser Forschung erhobenen Daten orientiert sich an diesen Phasen, wobei die konkrete Umsetzung der jeweiligen Schritte im Folgenden dokumentiert ist.

Phase 1: Initiierende Textarbeit

Die erste Phase der inhaltlich strukturierenden qualitativen Inhaltsanalyse sollte nach Kuckartz und Rädiker „hermeneutisch-interpretativ“ (ebd.: 119) ablaufen. Im Zentrum des Interesses steht das Bemühen, den "subjektiven Sinn zu verstehen" (ebd.), indem der gesamte Text sorgfältig gelesen wird. Auf Basis der Forschungsfragen wird hierbei versucht, ein umfassendes Verständnis des Textes zu entwickeln.

Phase 2: Hauptkategorien entwickeln, deduktiv gebildetes Kategoriensystem anhand des Interviewleitfadens

Mittels Kategorien und Subkategorien wird eine inhaltliche Strukturierung der Daten vorgenommen (vgl. Döring/Bortz 2016: 599; Kuckartz/Rädiker 2022: 133). Kuckartz und Rädiker gehen von einem sozialwissenschaftlichen Grundverständnis des Begriffs Kategorie aus, das besagt „eine Kategorie ist das Ergebnis der Klassifizierung von Einheiten“ (Kuckartz/Rädiker 2022: 53). In dieser Phase werden angelehnt an Kuckartz und Rädiker aus den Forschungsfragen und dem Interviewleitfaden Hauptkategorien abgeleitet (vgl. ebd.: 133) und mit der Entwicklung des Kategoriensystems begonnen, welches die „Gesamtheit aller Kategorien“ (ebd.: 61) bezeichnet.

Im Rahmen der vorliegenden Forschung wurden zunächst anhand des Interviewleitfadens deduktive (a priori) Kategorien gebildet, wobei die im Interview gestellten Fragen zur

Bildung der Hauptkategorien und einzelner Subkategorien dienten (vgl. ebd.: 71 f.). Der Interviewleitfaden wurde stark geleitet durch die Forschungsfragen entwickelt und spiegelt in hohem Maße das Forschungsinteresse wider (vgl. Kuckartz/Rädiker 2022: 71), sodass sich das zentrale Kriterium von Kuckartz und Rädiker der engen Beziehung zwischen Forschungsfragen und Kategorien hierdurch erfüllen lässt (vgl. ebd. 63). Aus diesem Schritt gingen zunächst 3 Hauptkategorien und 6 Subkategorien hervor (vgl. Anhang VII). Außerdem wurde eine weitere Kategorie aus der zugrundeliegenden theoretischen Rahmung hergeleitet (vgl. Kuckartz/Rädiker 2022: 63). Die Kategorien wurden im Anschluss in einem hierarchischen Kategoriensystem angelegt (vgl. ebd.: 61 f.). Kuckartz und Rädiker sprechen von einer „Triade mit den drei in Beziehung stehenden Elementen Theorie, Forschungsfragen und Kategorien, die es bei der Bildung deduktiver Kategorien in Einklang zu bringen gilt“ (ebd.: 72).

Phase 3: Daten mit Hauptkategorien codieren

Der Prozess des Codierens aller Interviewtranskripte erfolgt im Rahmen dieser Arbeit Mithilfe des Programms *MAXQDA*. Beim ersten Codierprozess werden alle Texte sequenziell durchgegangen und relevante Textstellen entsprechenden Kategorien zugewiesen (vgl. ebd.: 134).

Phase 4: Induktive Subkategorien bilden und Phase 5: Daten mit Subkategorien codieren (2. Codierprozess)

Während des ersten Codiervorgangs wurden die bereits gebildeten Kategorien weiter ausdifferenziert und um induktiv am Material gebildete Kategorien erweitert (vgl. ebd.: 82–102). Das gesamte Material wurde anschließend mithilfe des erweiterten Kategoriensystem einem weiteren Codiervorgang unterzogen (vgl. ebd.: 142 ff.). Das vollständige Kategoriensystem findet sich im Anhang unter IX.

Phase 6: Einfache und komplexe Analyse und Phase 7: Verschriftlichung der Ergebnisse

In Anlehnung an Kuckartz und Rädiker erfolgt die Analyse der Daten als „Kategorienbasierte Analyse entlang der Hauptkategorien“ (ebd.: 148), welche in der Mehrzahl der Studien den Auftakt der Analyse bildet (vgl. ebd.). Die Reihenfolge der auszuwertenden Kategorien orientiert sich an den Forschungsfragen (vgl. ebd.). Innerhalb jeder Kategorie wird dabei zunächst eine Beschreibung des Gesagten vorgenommen und dabei auch der Frage nachgegangen „Was kommt nicht oder nur am Rande zur Sprache“ (ebd.). Im Anschluss werden Interpretationen vorgenommen und diese im Kontext des theoretischen Rahmens verortet (vgl. ebd.: 149).

3.6 Gütekriterien qualitativer Forschung

Gütekriterien dienen dazu, die Qualität von Studien entlang wissenschaftlicher Standards zu überprüfen (vgl. Döring/Bortz 2016: 89). Neben Ansätzen, die im Sinne der Universalität für die Anwendung gleicher Kriterien im Bereich quantitativer und qualitativer Forschung plädieren und solchen, die Gütekriterien für qualitative Forschung gänzlich ablehnen, hat sich ein dritter, etwa als „subtile[r] Realismus“ (Seale 1999 zitiert nach Kuckartz/Rädiker 2022: 24) bezeichneter Ansatz herausgebildet (vgl. Döring/Bortz 2016: 107; Flick 2020: 248 f.; Kuckartz/Rädiker 2022: 234). Dieser betont die Spezifität von Gütekriterien im Rahmen qualitativer Forschung, also für die Formulierung eigener, methodenangemessener Kriterien (vgl. Döring/Bortz 2016: 107; Flick 2020: 248 f.; Kuckartz/Rädiker 2022: 31). Im Sinne des dritten Ansatzes werden an dieser Stelle mit Blick auf den Gegenstand der Forschung und das methodische Vorgehen u.a. in Anlehnung an den Kriterienkatalog von Ines Steinke (1999) die Kriterien *intersubjektive Nachvollziehbarkeit* und *reflektierte Subjektivität* herausgestellt (vgl. Döring/Bortz 2016: 108–113; Flick 2020: 254 f.; Kuckartz/Rädiker 2022: 237; Meyer/Meier zu Verl 2014: 249 f.). Die *intersubjektive Nachvollziehbarkeit* ist Ausdruck methodischer Strenge und bezieht sich auf die Fähigkeit Außenstehender anhand einer feingliedrigen Dokumentation des forschungsmethodischen Vorgehens die Studie nachvollziehen und bewerten zu können (vgl. Döring/Bortz 2016: 112; Meyer/Meier zu Verl 2014: 250). Die Einhaltung dieses Kriteriums wird durch ein regelgeleitetes Verfahren gewährleistet, dessen einzelne Schritte in Kapitel 3 dokumentiert sind.

Die *reflektierte Subjektivität* stellt „ein genuin qualitatives Kriterium zur Bewertung wissenschaftlicher Studien“ (Döring/Bortz 2016: 111) dar, da im Sinne eines qualitativen Wissenschaftsverständnis „die subjektiven Sicht- und Verhaltensweisen der Forschenden nicht durch Standardisierung des Vorgehens neutralisiert, sondern für den Erkenntnisprozess genutzt werden sollen“ (ebd.). Zur Einhaltung dieses Kriteriums ist eine Reflexion der eigenen Haltung und Sichtweisen gegenüber dem Forschungsgegenstand sowie ihr Einfluss auf den Forschungsprozess erforderlich (vgl. Döring/Bortz 2016: 111; Meyer/Meier zu Verl 2014: 250 f.). Dem wird in Kapitel 3.2 und 4.6 Folge geleistet.

Darüber hinaus benennt Steinke die Kriterien *Indikation* (Transparenz über und Begründung von getroffenen Entscheidungen zum Forschungsprozess hinsichtlich ihrer Angemessenheit (vgl. Steinke 1999 zitiert nach Döring/Bortz 2016: 112; Kapitel 1.1, 1.2, 2.1, 3), *empirische Verankerung* (Begründung von gebildeten und/oder geprüften Hypothesen und Interpretationen von Ergebnissen auf der Basis von Theorien und (vgl. Döring/Bortz 2016: 113) empirischen Daten (vgl. Kapitel 2), *Limitation* (Limitierung der Übertragbarkeit und Verallgemeinerbarkeit der Ergebnisse (vgl. Kapitel 4.6), *Kohärenz* (Stimmigkeit von Theorie und Interpretation auf Basis der Daten (vgl. Kapitel 2 und 4)) und *Relevanz* im Sinne

eines Beitrags zum wissenschaftlichen Erkenntnisfortschritts (vgl. Kapitel 5). Deren Einhaltung bzw. reflexive Anwendung innerhalb der vorliegenden Arbeit lassen sich anhand der angegebenen Kapitel überprüfen (vgl. Döring/Bortz 2016: 113).

4 Auswertung der Untersuchungsergebnisse

Die Analyse der erhobenen Daten hat zum Ziel, gemäß der in Kapitel 1.2 genannten Forschungsfragen, den Einfluss von Drag auf das Körpererleben queerer Menschen zu erfassen und relevante Aspekte herauszuarbeiten, die hierbei eine Rolle spielen. Wie wirken sich diese verschiedenen Aspekte, die mit der Drag-Praxis einhergehen, auf das Körpererleben aus? Des Weiteren besteht das Ziel der Analyse darin einen Einfluss von Drag auf das *sexuelle* Körpererleben der Ausübenden zu beleuchten und das Verhältnis von Drag zur Sexualität der Forschungsteilnehmenden zu analysieren. Abschließend sollen aus der Analyse mögliche Potentiale von Drag für die Sexualität queerer Menschen und entsprechende Grenzen abgeleitet werden.

Im Laufe des Auswertungsverfahrens haben sich dem Forschungsinteresse entsprechend drei Hauptkategorien ergeben, die samt dazugehöriger Subkategorien im Kategoriensystem erfasst wurden (vgl. Anhang IX) und im Folgenden dargestellt werden. Das vorliegende Kapitel gliedert sich entlang der drei Hauptkategorien „Körpererleben und Aspekte, die das Körpererleben in und durch Drag beeinflussen“, „Sexualität“ und „Potentiale und Grenzen“. In Anlehnung an Kuckartz und Rädiker (2022) ist die Darstellung der Ergebnisse zweiteilig strukturiert. Die Auswertung der Daten erfolgt zunächst deskriptiv durch eine zusammenfassende Beschreibung der Aussagen der jeweiligen Interviewteilnehmenden zu den aus den Hauptkategorien abgeleiteten Subkategorien. Direkt im Anschluss wird das Gesagte in einem gekennzeichneten Unterkapitel analysiert und interpretiert. Hierbei wird Bezug auf die Forschungsfragen und genannte Theorien genommen. Insbesondere bei Kategorien, die auf induktive Weise aus dem Material abgeleitet wurden, werden zusätzlich Theorien und Literaturbezüge berücksichtigt, die nicht im theoretischen Rahmen dieser Arbeit enthalten sind. Dieses Vorgehen erweist sich im Rahmen der vorliegenden Studie als zielführend für das tiefere Verständnis der Ergebnisse, insbesondere im Rahmen induktiv gebildeter Kategorien, und kennzeichnet die Prozesshaftigkeit dieser Forschung von der Recherche bis hin zur Auswertung der Interviews. Im Kapitel 4.5 werden die Ergebnisse umfassend diskutiert und in Kapitel 4.6 die Limitationen der Ergebnisse unter Bezugnahme auf das Forschungsdesign reflektiert. Anschließende Forschungsfragen und Empfehlungen für die sexualwissenschaftliche Praxis werden abschließend in Kapitel 5 dargelegt.

Eine intersektionale Analyse der Forschungsergebnisse ist für diese Studie von besonderer Bedeutung, um die komplexen Wirkungsweisen von Drag im Kontext unterschiedlicher Biografien und Identitäten zu erfassen. Das dieser Forschung zugrunde liegende Sample umfasst eine breite Abbildung unterschiedlicher Positionierungen und ist gleichzeitig überschaubar genug, um eine detaillierte Betrachtung der einzelnen Fälle zu ermöglichen. Aus genau diesen Gründen werden sowohl die einzelnen Aussagen im Gesamtkontext des Einzelfalls sukzessive entlang der Subkategorien in den Blick genommen, als auch eine verschränkte Analyse der Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen den Interviewten getätigt. Die Darstellung der Ergebnisse strukturiert sich demnach innerhalb der Subkategorien entlang der Aussagen der jeweiligen Interviewteilnehmenden. Zur besseren Nachvollziehbarkeit werden im anschließenden Abschnitt die Forschungsteilnehmenden kurz vorgestellt.

4.1 Vorstellung der Forschungsteilnehmer*innen

Der Rahmen dieser Arbeit reicht nicht aus, um der Auswertung der Untersuchungsergebnisse detaillierte *Case Summaries* der einzelnen Interviews voran zu stellen (vgl. Kuckartz/Rädiker 2022: 125). Die Darstellung der Interviewteilnehmenden erfolgt stattdessen entlang für die Forschung relevanter demografischer Daten, die im Kurzfragebogen und im Laufe der Interviews erfasst wurden. Diese beinhaltet neben den Pronomen auch die Pseudonyme, die von den Interviewteilnehmenden selbst gewählt wurden. Beides entspricht der Selbstbestimmung der Teilnehmenden, wobei die Pseudonyme zudem auf eine künstlerischen Freiheit im Sinne von Drag hinweisen, weshalb diese aus forschungsethischen Überlegungen beibehalten wurden. Ein Pseudonym wurde aufgrund der Nähe zum Klarnamen der Person im Sinne des Datenschutzes leicht abgeändert.

Kat, Pronomen: er/ihn

Kat ist 30 Jahre alt und identifiziert sich als cis männlich und schwul. Er macht seit ca. einem Jahr Drag, in der Regel als Hobby mit gelegentlichen Aufwandsentschädigungen. Kat kommt von den Philippinen und wohnt seit vier Jahren in Deutschland. Er identifiziert sich als *Person of Color* (PoC) und Brown.

Lavendel, keine Pronomen

Lavendel macht bereits seit über fünf Jahren Drag in einem semi-professionellen Kontext, was bedeutet, dass Lavendel von der Drag-Praxis nicht lebt, aber zunehmend bezahlte

Auftritte hat. Lavendel ist 26 Jahre alt und identifiziert sich sowohl bezüglich der Geschlechtsidentität als auch bezüglich der sexuellen Orientierung als queer.

Lila, keine Pronomen

Lila ist seit sieben Jahren Teil einer Drag-King-Combo und macht seit kurzem auch Solo Performances in Drag. Auch Lila erhält hierfür eine gelegentliche Aufwandsentschädigung, lebt jedoch nicht von Drag. Lila ist 36 und identifiziert sich als trans nicht-binär. Die sexuelle Orientierung beschreibt Lila als queer. Lila identifiziert sich zudem als fett und mit Klassismuserfahrung.

Rhabarber, keine Pronomen

Rhabarber ist 24 Jahre alt und macht seit ca. einem Jahr Drag, ebenfalls mit einer gelegentlichen Aufwandsentschädigung, aber nicht beruflich. Rhabarbers Geschlechtsidentität ist inter nicht-binär. Die sexuelle Orientierung beschreibt Rhabarber ebenfalls als queer.

Schaf, Pronomen: dey/deren oder andere nicht-binäre Pronomen¹⁹

Schaf identifiziert sich als trans nicht-binär. Auch Schaf bezeichnet die eigene sexuelle Orientierung als queer. Schaf ist 26 Jahre alt und macht seit ca. einem Jahr intensiv Drag, womit Schaf bereits in vielen verschiedenen Ländern aufgetreten ist.

4.2 Körpererleben und Aspekte, die das Körpererleben in und durch Drag beeinflussen

Die Auswertung dieser Kategorie zielt auf die Beantwortung der Forschungsfragen 1 und 1.1 zum Einfluss von Drag auf das Körpererleben queerer Menschen ab. Dabei gliedert sich die Auswertung entlang der Faktoren, die sich im Laufe der Datenauswertung als ausschlaggebend für eine Veränderung des Körpererlebens durch Drag erwiesen haben. Diese bilden die auszuwertenden Subkategorien und lauten: „äußerliche Veränderung“, „Drag Zwischen ‚Rolle‘ und ‚Authentizität‘“, „Die Bühne und der Akt des Auftretens“, „Marginalisierungserfahrungen“, „Publikum“ und „(Queere) Community“. Die Analyse der Auswirkungen auf das Körpererleben bezieht sich, wie in Kapitel 2.2.1.6 erläutert, auf somatische Wahrnehmungen und kognitiven Vorstellungen des eigenen Körpers (vgl. Röhrich et al. 2005). Die Darstellung der Ergebnisse schließt hierbei sowohl Einflüsse auf

¹⁹ Zur grammatikalisch korrekten Verwendung von den Pronomen dey/deren, orientiere ich mich an der Empfehlung des Rat für neutrale Sprache Kollektivs (vgl. Rat für neutrale Sprache o. J.).

das Körpererleben *in* als auch *out of Drag* mit ein. Während hier bereits einzelne Bezüge zum sexuellen Körpererleben und zur Sexualität hergestellt werden, erfolgt eine dezidiere Beantwortung der Frage zum Einfluss von Drag auf das sexuelle Körpererleben und die Sexualität in Kapitel 4.3.

4.2.1 Auswertung der Kategorie *Äußerliche Veränderung*

„But the moment I got that whole wawa boom transformation, I was like. OH! OH! OH! That's literally the sound I'm making. [...] But just in that moment of having this feeling yourself, I'm like, look at this body. You can somehow fake it.“
(Kat, Pos. 182-188)

In dieser Kategorie wurden alle Aussagen erfasst, die Informationen zu Auswirkungen der äußerlichen Veränderung durch Drag auf das Körpererleben der Teilnehmenden enthalten. Dabei steht die äußerliche Veränderung für die hier zitierten Forschungsteilnehmenden auf die ein oder andere Weise in Zusammenhang mit einer Veränderung des eigenen Geschlechtsausdrucks.

Kat beschreibt eine starke Veränderung des eigenen Körpererlebens durch die mit Drag einhergehende „wawa boom transformation“ (ebd. 182). Kat ist überrascht und beeindruckt von der Veränderung durch Korsage und „body shaper“ (ebd.: 179), die ihm einen „bigger ass“ (ebd.: 190) und „tighter waist“ (ebd.) ermöglichen. Er betont, sich nicht dafür anstrengen zu wollen den eigenen Körper im „real life“ (ebd.: 192) hierhingehend dauerhaft zu verändern. Gleichzeitig bringt er Begeisterung zum Ausdruck, die eigene Körperform durch den Einsatz von Hilfsmitteln fälschen zu können [„You can somehow fake it“ (ebd.: 186)]. Durch die äußerliche Veränderung fühle er sich wie Menschen aus den Medien, wobei unklar bleibt, wer oder was hier gemeint ist. Dieses Gefühl gehe einher mit dem Wunsch oder gar der Notwendigkeit gesehen zu werden: „I now look like these people on the media that I see. So I should also be seen!“ (ebd.: 241 f.). Kat beschreibt zudem, dass diese Ähnlichkeit ihm das Gefühl gebe, er könne die Welt erobern (vgl. ebd.: 196). Kat betont er habe keine „body dysmorphia“²⁰ (ebd.: 187), aber Drag verleihe seinem Körper dieses „added umph“ (ebd.: 188). Besondere Bedeutung haben für Kat die falschen Wimpern, die ihn erst vollständig in Drag fühlen lassen und die er gleichzeitig mit einem besonders femininen Ausdruck in Zusammenhang bringt:

„I don't know why blinking is such a feminine thing. Like when those, like, overly grown eyelashes hits me, I feel like, oh! You know, I'm just like, where's that light? Where is my light?“

²⁰ „Body Dysmorphia“ oder Body Dysmorphic Disorder heißt übersetzt Körperdysmorphie Störung und beschreibt die übermäßige Wahrnehmung eingebildeter oder leichter Makel und einem damit einhergehendem erheblichen Leidensdruck (vgl. Sonnenmoser 2007).

That's how I feel. And like, I need to be seen immediately when I put on those lashes, I need to be seen. (Kat, Pos. 237-240)

Insgesamt verwendet Kat im Zusammenhang mit der äußerlichen Veränderung und seinem Körpererleben häufig den Ausdruck „oh!“ oder auch „OH!“.

Lavendel benutzt zur Beschreibung für Lavendels Drag das Motiv eines „Charakterbild Tool[s]“ (Lavendel, Pos. 542) aus einem Videospiel²¹. Im Gegensatz zu nur „zwei Gerüste[n]“ (ebd.: 543), biete dieses Tool „einen riesigen Kasten voller sämtlicher Bauteile“ (ebd.: 544), aus denen man frei wählen könne. Dieses Bild geht einher mit der Aussage, sich in Drag geschlechtstechnisch nicht festlegen zu wollen und dem Spaß daran, verschiedene geschlechtliche Attribute zu kombinieren: „ich liebe es halt, eine eher weibliche Hüfte zu haben, aber ich brauche halt keine Brüste“ (ebd.: 157-159). Lavendel beschreibt das Tragen einer Korsage als eine Art Rüstung, die, obwohl sie mit der Zeit unbequem werde, insgesamt durch das „komprimierte, feste Gefühl“ (ebd.: 486 f.) einen positiven „Rüstungseffekt“ (ebd.: 488) habe. Die Veränderung durch Korsage, Perücke und „Hippads“ (ebd.) ergebe insgesamt ein „krasses Gefühl“, da sie ermögliche, vorhandene Energien zu verstärken. Drag wirke darin wie ein „Katalysator“ (ebd.: 495), um insbesondere der feminineren Seite mehr Raum zu geben und gleichzeitig das „quintessential androgyn“ (ebd.: 498) auszuleben. Zudem betont Lavendel, dass das Make-up Lavendel „so viel mehr Selbstbewusstsein“ (ebd.: 500) gebe.

Rhabarber beschreibt die erste Erfahrung mit einem typischen Drag-King Make-up als einen „spannende[n] Aha-Moment“ (Rhabarber, Pos. 237). Während Rhabarber davon ausgegangen war, genau diese Drag-King Ästhetik verkörpern zu wollen, habe Rhabarber sich beim Blick in den Spiegel damit unwohl gefühlt. Auf Nachfrage, was zu diesem Unwohlsein geführt habe, führt Rhabarber aus, sich schon oft mit der Vorstellung auseinandergesetzt zu haben, etwa durch die Einnahme von Testosteron oder auf anderen Wegen, eine maskulinere Erscheinung anzunehmen. In dem Drag-King Make-up, das von einer anderen Person angefertigt wurde, habe Rhabarber sich nicht wieder erkannt und sich „gefühlte wie ein Bär“ (ebd.: 320). Dies habe eine „ganz schwierige Stimmung“ (ebd.: 319) ausgelöst, was in starkem Kontrast steht zu der Stimmung kurze Zeit davor, als sich lediglich Schattierungen im Gesicht befinden, die Rhabarber als „extrem hyped“ (ebd.: 322) beschreibt.

Schaf beschreibt den Prozess des Umziehens und des Schminkens als transformative Erfahrung. Insbesondere das Schminken beschreibt Schaf als einen Moment der

²¹ Hierbei handelt es sich um eine Funktion von Videospielen, bei der mithilfe der Auswahl einzelner äußerlicher Attribute, Eigenschaften und Ausrüstung ein individueller Charakter erstellt werden kann. Ein Beispiel hierfür findet sich bei Reallusion Inc. (2023).

Verletzlichkeit, da dey zwar einerseits eine Maske aufsetze, andererseits aber auch Seiten von sich zum Ausdruck bringe, die dey normalerweise verborgen halte. Das Auftragen von Make-up sei für dey daher oft ein intimer Moment, den dey alleine verbringe, begleitet von schöner Musik (vgl. Schaf, Pos. 330-338). Eine weitere Veränderung erlebe Schaf durch das Ankleben von Brusthaaren und die Gestaltung der Haare. Beides habe einen erheblichen Einfluss auf Aussehen und Ausstrahlung. Am Ende dieses Prozesses ergebe sich für Schaf ein Gefühl der Präsenz: „Und ich glaube, wenn das erledigt ist, dann habe ich so das Gefühl okay, jetzt bin ich da“ (ebd.: 344-345). Schaf beschreibt zudem ein Gefühl der Selbstsicherheit in Drag, ein Gefühl, als könne niemand denen etwas anhaben, was dey darauf zurückführt, dass es sich bei deren Drag um eine Maske handle. Gleichzeitig betont Schaf, dass dey deren Körper nach den eigenen Vorstellungen gestalte und sich selbst so präsentiere, wie dey es möchte. Dies stärke deren Selbstbewusstsein erheblich und gebe dey ein gutes Gefühl. Zudem gehe mit der Erfahrung in Drag häufig ein Gefühl des sich maskuliner Fühlens einher, da das Drag hierhingehend gestaltet werde (vgl. ebd.: 290-307).

INTERPRETATION

Die beschriebenen Erfahrungen von Schaf, Rhabarber, Kat und Lavendel lassen sich zunächst als temporäre Transformationserlebnisse deuten, die alle einen Bezug zu dem geschlechtlichen Erleben aufweisen. Dabei zeigt sich ein Unterschied zwischen den Forschungsteilnehmenden bezogen darauf, inwiefern der veränderte Geschlechtsausdruck dabei auch mit der eigenen Geschlechtsidentität zusammenhängt.

Für Kat bestehe kein Zusammenhang zwischen Drag und seiner Geschlechtsidentität, Drag sei lediglich seine Kunst und eine Art sich auszudrücken (vgl. Kat, Pos. 202-204). Gleichzeitig betont Kat, lasse Drag ihn als vollkommene „Schwuchtel“ fühlen:

[D]rag makes me identify that I'm 100% fagot. (laughs) I'm a fagot through and through. And that will not be changed. That's why I took up drag. You know, it's just like an expression of like, yeah, I can do this highly feminine stuff and yeah, and I'm proud of it. (ebd.: 460-463)

Kat genießt es durch Drag Weiblichkeit zum Ausdruck zu bringen. Eine Tatsache, die für ihn in keinem Widerspruch zu seiner schwulen Identität steht: „Gone are the days where a gay guy should look like this and blah, blah, blah, you know? Just straight this discrete masc for masc²² type“ (ebd. 223-224). Im Zusammenhang mit Drag nimmt Kat für sich eine Überwindung vorherrschender männlicher Normen innerhalb der schwulen Community

²² *Masc for masc* beschreibt ein Phänomen schwuler Dating-Kultur, bei dem maskulin auftretende Männer lediglich andere maskulin auftretende Männer daten und dies bspw. in dem Profil ihrer Dating-App durch die Formulierung „masc for masc“ kenntlich machen. Während diese Haltung häufig als schlichte Präferenz dargestellt wird, argumentiert Chow, dass hierdurch strukturelle Privilegien konstruiert und verfestigt werden. Körper, die diesen Normen nicht entsprechen, werden folglich abgewertet (vgl. Chow 2022: 1092).

wahr.²³ Dementsprechend lässt sich dieser Satz auch als selbstreferenzielle Äußerung interpretieren, die darauf verweist, dass Kat nicht bereit ist, sich an diese Normen anzupassen. Direkt im Anschluss sagt Kat: „with drag I feel like it's literally a fuck you to this whole white cis gay system” (Kat, Pos. 224-225). Dieses „fuck you” lässt sich vor dem Hintergrund einer vorherrschenden *weißen* männlichen Norm innerhalb schwuler Communities hierzulande als Teil einer disidentifikatorischen Unterwanderungspraxis nach Muñoz verstehen. Als queere PoC widersetzt sich Kat in Drag sowohl vorherrschenden Normen der Männlichkeit als auch der Norm der *weißen* Dominanzgesellschaft. Dies ermöglicht ihm, die eigene schwule Identität als Subjektposition im Kontext dominanter ideologischer Strukturen anzueignen und vorherrschende Normen zu subvertieren (vgl. Muñoz 1999; Kapitel 2.2.1.3). Die äußerliche Verwandlung durch Drag lässt Kat, wie bereits zu Beginn des Kapitels erwähnt, dabei mächtig fühlen, was sich auch in folgender Aussage zeigt:

Especially with those high heels. Your ass is just like out, your back is straight and it just gives you more confidence, I guess, because you're literally looking down on people and I'm a short person or a no, short for Germany. I'm very tall in the Philippines, short for Germany. But when I'm tall, I'm like, Oh, I can look down finally on this white folks and I'm like, yeah, fuck you. This brown boy can actually be tall. (Kat, Pos. 244-249).

Das Tragen von hohen Absätzen verleiht Kat ein gesteigertes Selbstbewusstsein, indem sie ihm ermöglichen, auf *weiße* Menschen herabblicken zu können. Aus der Aussage spricht eine hohe Genugtuung, die sich dahingehend interpretieren lässt, dass Kat in seinem Alltag mit der Arroganz und einem Machtungleichgewicht einer *weißen* Dominanzgesellschaft konfrontiert ist. Drag ermöglicht Kat nach eigener Beschreibung, dieses Verhältnis zumindest für einen Moment umzukehren und sich dadurch ermächtigt, gesehen und schön zu fühlen. Insgesamt lässt sich bei Kat daher ein positiver Einfluss auf das eigene Körpererleben durch die äußerliche Veränderung durch Drag feststellen, die einhergeht mit einem Genuss am femininen Ausdruck [„added umph“, „oh!“] und einem Gefühl der Ermächtigung gegenüber einer *weißen* Vorherrschaft in der schwulen Community. Kats Erfahrung im Kontext einer *weißen* Dominanzgesellschaft vertiefe ich in Kapitel 4.2.4.

Für Lavendel hingegen ist Drag stark verbunden mit der eigenen Geschlechtsidentität, was sich auch in der Gestaltung der äußerlichen Veränderung in Drag bemerkbar macht. Lavendel verwendet den Begriff „fluid“ (Lavendel, Pos. 153) sowohl für den Stil der Drag-Persona als auch für die eigene Identität und meint damit: „mal fühl ich mich mehr feminin, mal mehr maskulin, mal gar nichts von beidem“ (ebd.: 164 f.). Lavendel beschreibt den Prozess der Findung einer eigenen Identität jenseits binärer Geschlechtsvorstellungen als

²³ Gleichzeitig legen Untersuchungen nahe, dass traditionelle männliche Eigenschaften innerhalb der schwulen Community nach wie vor idealisiert werden (vgl. Lanzieri/Hildebrandt 2011; Schmid/Payam 2023: 2191).

„lange[n], harte[n] Weg“ (Lavendel, Pos. 381) und als „Struggle“ (ebd.: 384), bei dem „Drag super krass geholfen hat auch einfach zu probieren und mich selber zu finden“ (ebd.: 381 f.). Drag ermöglicht Lavendel ein Ausbrechen aus den zwei „Gerüste[n]“ (ebd.: 543), die sich im Sinne einer binären Zweigeschlechtlichkeit verstehen lassen. Durch das Spielen mit dem Baukasten kann Lavendel den eigenen Ausdruck spielerisch entdecken, was sich positiv auf das geschlechtliche Körpererleben auswirkt, auch außerhalb von Drag:

Es ist nicht super krass positiv, mein allgemeines Körpergefühl, aber es ist wesentlich positiver geworden durch Drag. So auch einfach, weil ich mir auch so die Erlaubnis gegeben habe, mich weder männlich noch weiblich zu sehen, sondern meinen Körper einfach als Körper zu sehen und neutraler betrachten zu können und dadurch auch mehr Positives sehen zu können. Also es ist super krass empowernd auf jeden Fall ja. (ebd. 529-535)

Im Zusammenhang mit trans- und nicht-binären Identitäten in Drag schlägt Olympia Bukkakis das Konzept der *Gender Euphoria* vor (vgl. Kapitel 2.2.1.5). In den Ausführungen zu Lavendels Drag-Praxis lassen sich Ansätze von *Gender Euphoria* wiederfinden, indem Drag Lavendel die Erlaubnis gibt, den eigenen Körper jenseits binärer Geschlechterkategorien zu betrachten und hierdurch wieder einen positiveren und kongruenteren Bezug zum eigenen Körper zu erlangen. Die äußerliche Veränderung durch Drag hat demnach das Potential, ein Gefühl der eigenen Geschlechtskongruenz hervorzurufen.

Auch einige der von Rhabarber und Schaf geschilderten Erfahrungen lassen sich mit Hilfe des Konzepts der *Gender Euphoria* interpretieren. In einer weiteren, unter dieser Kategorie codierten Sequenz beschreibt Schaf die erste Bühnenerfahrung in Drag als Schlüsselerlebnis. Dey ist zu diesem Zeitpunkt bereits klar, dass dey sich als nicht-binär outen, Namen und Stil verändern will. Noch bevor dies im „echten Leben“ (Schaf, Pos. 634) passiert, beschreibt Schaf eine Performance, bei der dey mit verschiedenen Geschlechtsmerkmalen auftritt, die scheinbar nicht zusammenpassen (Brüste und Bart), und für diese Performance Anerkennung und positives Feedback erfährt. Schaf beschreibt die Erfahrung des auf die Bühne Gehens mit einem „nicht heteronormativen Körper“ (ebd.: 97) wie folgt:

Und ich glaube, dadurch habe ich mich halt an diesem Abend so viel mehr wie ich selbst mich gefühlt, obwohl ich das Make-up und alles hatte, weil ich das Gefühl hatte, okay, ich habe hier gerade irgendwie das passende Geschlecht auf der Bühne und ich habe irgendwie einen passenderen Namen als in meinem echten Leben. Und dadurch habe ich mich glaube ich viel attraktiver gefühlt als ohne Drag. Und ich glaube, ja, ich glaube so als/ ich war halt näher an meinem echten Ich dran. An diesem Abend in Drag als ohne. (ebd.: 630-637)

Diese Erfahrung lässt sich als Moment der *Gender Euphoria* im Sinne einer Freude oder Zufriedenheit über das eigene geschlechtliche *werden* und erleben interpretieren, dass sich in dem Moment näher an dem „idealized gendered self“ (Cheryl zit. n. Bukkakis 2020: 133) anfühlt. Drag eröffnet die Möglichkeit eines anderen geschlechtlichen Ausdrucks, der sich für Schaf in dieser Situation (trotz verfremdender Schminke) kongruenter und passender anfühlt als *out of Drag*. Anschließend merkt Schaf jedoch an, dass im Zuge deren

fortschreitenden Outings und dem hierdurch möglichen Ausleben der eigenen Geschlechtsidentität im Alltag, mit dem Auftreten in Drag „nicht mehr so ein krasser Befreiungsschlag“ (Schaf, Pos. 113) einhergehe. In diesem Sinne *braucht* Schaf mit zunehmender Sicherheit in der eigenen Geschlechtsidentität Drag nicht mehr, um sich kongruent zu fühlen, was auch auf den zeitlich begrenzten Rahmen dieses Zustands verweist (vgl. Bukkakis 2020: 141). Dennoch: In der weiter oben geschilderten Passage beschreibt Schaf die äußerliche Veränderung durch Drag als einen Prozess, der mit einem Gefühl der Verletzlichkeit einhergehe. Schaf begründet dies damit, dass Schaf hierin auch Seiten von sich zum Ausdruck bringe, die dey sonst verborgen halte. Die Vulnerabilität dieser Situation verweist darauf, dass es sich bei Schafs Drag nicht ausschließlich um ein Kostüm handelt, das losgelöst von Schafs Identität an- und ausgezogen werden kann, sondern intime und persönliche Vorstellungen, Spielereien oder Wünsche bezogen auf Gestaltung und Wahrnehmung des eigenen Körpers und der eigenen Geschlechtsidentität hier mit einfließen. Auch hierin lassen sich *Gender Euphorische* Anteile über das Zusammenspiel aus selbstbestimmter Gestaltung und Verletzlichkeit ausmachen, die darauf verweisen, dass die Art, *wie* gestaltet wird, von Bedeutung ist, auch wenn es sich um eine „Maske“ handelt. Die Schilderung Rhabarbers erster Erfahrung mit Drag Make-up lässt sich zunächst als gegenteilig zu *Gender Euphoria* beschreiben. Mit dem ersehnten Drag-King Ausdruck geht statt Euphorie ein Gefühl der Unbehaglichkeit einher. Rhabarber beschreibt daraufhin, dass mit dieser Erfahrung (dem Aha-Moment) der Wunsch zusammengehe, zukünftige Performance-Charaktere fluider zu gestalten und auch einen *femme* Charakter zu entwickeln, der wiederum auch von dezenter Schminke lebe. Rhabarber beschreibt zudem die Gestaltung eines eigenen *Drag Quing*²⁴ Geschlechts, das erlaubt, verschiedene Facetten miteinander zu verbinden. Dabei stellt Rhabarber statt einem geschlechtlichen Ideal das eigene Wohlfühlen in den Mittelpunkt. Rhabarber konstatiert, dass Rhabarber in Drag häufig eher feminin gelesen werde, das aber in diesem Kontext auch okay sei (vgl. Rhabarber, Pos. 249-255). Somit bereitet die Erfahrung der Inkongruenz in Drag King Make-up, den Weg einer Gestaltung eines Drag-Geschlechts, was sich für Rhabarber passender anfühlt. Die äußerliche Veränderung durch Drag geht für die vier hier zitierten Interviewteilnehmenden mit einem, wenn auch nicht sofort eintretendem, positiven bzw. positiveren Bezug zum eigenen geschlechtlichen Ausdruck einher. Kat ermöglicht dies eine *Disidentification* mit schwulen *weißen* Normvorstellungen, was mit einem Gefühl der

²⁴ Der Begriff *Drag Quing* ist eine Wortmischung aus Drag Queen und Drag King und bezeichnet eine Form des Drags, die sich nicht auf die vergeschlechtlichte Position der Drag Queen oder des Drag Kings festlegt und stattdessen mit unterschiedlichen geschlechtlichen Attributen spielt oder *genderneutral* auftritt (vgl. Wellinger 2023).

Ermächtigung bezogen auf das eigene Körpererleben einhergeht. Für Schaf, Rhabarber und Lavendel wirkt sich die äußerliche Veränderung in Drag in dem Sinne positiv auf das Körpererleben aus, als dass hierdurch situative Erfahrungen der Kongruenz und der *Gender Euphoria* in der jeweiligen Verortung jenseits binärer Zweigeschlechtlichkeit ermöglicht werden. Das Ausmaß einer berichteten *Gender Euphoria* hält sich dabei in Grenzen. Dieses Konzept scheint daher an dieser Stelle nur bedingt geeignet, um die Komplexe Wirkweise zwischen Geschlechtsausdruck und Geschlechtserleben in Drag abzubilden. Während *Gender Euphoria* einen idealisierten Zustand beschreibt, zeigen sich in den zitierten Passagen eher kleinere Momente der (Annäherung an eine) Kongruenzerfahrung durch Drag.

Ein Aspekt, der beeinflusst, wie stark sich dieses Gefühl der Kongruenz oder der *Gender Euphoria* äußert, ist das Verhältnis, in dem die Forschungsteilnehmenden zu ihrem Drag stehen. Für einige ist ihr Drag eine Kunstfigur oder eine Form des künstlerischen Ausdrucks, während andere Drag als Teil ihres authentischen Selbst erleben. Auf diese Unterschiede und die entsprechenden Auswirkungen auf das Körpererleben gehe ich im Folgenden Kapitel ein.

4.2.2 Auswertung der Kategorie *Drag Zwischen „Rolle“ und „Authentizität“*

„Ich finde aber halt nicht, dass es ein Schlüpfen in eine andere Rolle ist, sondern es ist wirklich so, so Energien, die dann einfach damit noch verstärkt werden, sag ich mal. Es ist wie so ein Katalysator, dass ich dann halt mir auch selber mehr den Raum gebe, meine femininere Seite zu leben oder dann halt auch durch die Komponenten.“
(Lavendel, Pos. 492-496)

In dieser Kategorie wurden alle Aussagen erfasst, die Informationen über das Verhältnis der Teilnehmenden zu ihrer Drag-Persona entlang Unterscheidungen wie „Rolle“ oder „Kunstfigur“ und „authentischem Ich“ enthalten und wie das jeweilige Verständnis den Erfahrungshorizont und das Körpererleben der Drag Künstler*innen beeinflusst. In allen fünf Interviews wurde deutlich, dass das Verhältnis zwischen „Rolle“ und „Authentizität“ in ihrer Drag-Praxis für die jeweilige Person eine zentrale Rolle spielt. Für einige besteht keine explizite Trennung zwischen ihrer Alltagsidentität und ihrer Drag-Persona, während andere eine klare Trennung zwischen beiden ziehen.

Für Kat ist Drag eine Form des künstlerischen Ausdrucks (vgl. Kat, Pos. 204). Er gibt an, keine elaborierte Drag-Persona zu verkörpern, da seine eigene Persönlichkeit „already way too big“ (ebd.: 104) sei. Er verbringe bereits zu viel Zeit damit mit mehreren Menschen in seinem Kopf zu sprechen daher betont Kat: „[M]y drag persona is just literally me slapped on with glitters and stuff“ (ebd.: 267 f.).

Lavendel betont an mehreren Stellen des Interviews, dass Lavendel in Drag keine Rolle spiele, sondern der gleiche Mensch bleibe – wenn auch ein bisschen selbstbewusster. Lavendel bewundere zwar die Fähigkeit anderer *Drag Artists*, in Drag elaborierte Rollen zu verkörpern, für Lavendel sei es jedoch wichtig „persönlichkeitsmäßig erkennbar“ (Lavendel, Pos. 903) zu bleiben. Lavendel beschreibt zudem, dass Drag Lavendel erlaube, „mehr ich selbst zu sein“ (ebd.: 1024) und sich auszuprobieren. Dies ginge zwar theoretisch auch im Alltag *out of Drag*, Drag sei jedoch nochmal ein „separater Raum“ (ebd.: 1026), der dies ermögliche.

Lila beschreibt den Drag-Charakter als „Weiterentwicklung“ (Lila, Pos. 233) der eigenen Privatperson, der zwar häufig sehr nah an dieser dran sei, aber dennoch weniger schüchtern und mutiger sei und es Lila ermögliche, sich mehr zu trauen als im Privatleben (vgl. ebd.: 93-101). Im Verlauf des Interviews etabliert Lila den Begriff des „Bühnen-Ich“ (ebd.: 240), welches Lila gleichzeitig als „geschützten Raum“ bezeichnet. Das Bühnen-Ich sei Lila in Bezug auf Mut und Dinge ausprobieren 5 bis 10 Jahre voraus und stelle einen Ausprobier- und Spielort dar. Innerhalb dieses Rahmens sei es in Ordnung, wenn Dinge nicht klappten. Gleichzeitig biete die Drag-Persona Lila auch die Möglichkeit, sich dahinter zu verstecken und etwa weniger schüchtern beim Flirten zu sein. Manchmal sei es jedoch auch dadurch schwieriger in Kontakt zu treten, da Lila eine Unsicherheit von Personen wahrnehme, die sich nicht sicher seien, ob Lila nach einem Auftritt auch als Privatperson ansprechbar sei oder eher als Performende*r (vgl. ebd.: 669-684).

Rhabarber habe für sich festgestellt, dass Rhabarbers Ziel in Drag nicht sei, einen festen Drag-Charakter aufzubauen. Die Vorstellung, immer denselben Charakter zu verkörpern, langweile Rhabarber. Rhabarber beschreibt Rhabarbers Vorstellung in Anlehnung an ein Buch zu multipler Persönlichkeitsstörung als ein Haus, in dem mehrere Persönlichkeiten präsent sind und abwechselnd in Erscheinung treten. Rhabarber habe eine ähnliche Vorstellung von dem, was Rhabarber ausprobieren und auf der Bühne zeigen möchte. „Und es sind einfach andere Persönlichkeiten und andere Außenwirkungen“ (Rhabarber, Pos. 441-442). Gleichzeitig beschreibt Rhabarber diese „Facette“ (ebd.: 250) im Anschluss an eine Performance wieder ablegen zu wollen. Die Bühne ermögliche zwar, in Drag gewissen „Träumen“ (ebd.: 335) einen Raum zu geben, Rhabarber sei jedoch klar, dass für Rhabarber Drag für die Bühne sei und Rhabarber im Anschluss nicht in dem jeweiligen Charakter verbleiben wolle (vgl. ebd.: 340-354). Rhabarber begründet dies mit einem gewissen „Selbstschutz“ (ebd.: 379) und dem Wunsch nach einer Performance auch wieder „Teil der Menge“ (ebd.: 380) zu sein.

Schaf beschreibt Drag als „Kunstfigur“ (Schaf, Pos. 302) und als eine „Maske“ (ebd.: 292), die die selbstsicherer mache und ein Gefühl der Unverwundbarkeit verleihe (vgl. ebd.: 290-

293). Die Kunstfigur gebe Schaf die Freiheit, sich über Normen hinwegzusetzen und das Gefühl, mehr Experimentierfreiheit im „normalen Verhalten mit anderen“ (Schaf, Pos. 306) zu haben, da offensichtlich sei, „dass ich grad nicht komplett ich selbst bin“ (ebd.: 305).

INTERPRETATION

Die Interpretation dieser induktiv am Material gebildeten Kategorie erfolgt unter Rückgriff auf Ausführungen zum Verhältnis von „Rolle“ und „Leben“ in der von Schirmer durchgeführten Studie zu Praxen des Drag Kingings und der Theorie der Rahmen-Analyse von Erving Goffman (2018 [1980]). Denn das Verhältnis der Forschungsteilnehmenden zu ihrem Drag hat in Anlehnung an Schirmer insofern Auswirkungen auf das Körpererleben, als dass es ausmacht, inwiefern das Erlebte als „Wirklichkeit“ oder als „Spiel“ erfahren wird. Mit Erving Goffman lassen sich die verschiedenen Erfahrungsweisen der eigenen Drag-Praxis als unterschiedliche Rahmungen beschreiben. Rahmen sind nach Goffman „Interpretationsschemata“ (Goffman 2018 [1980]: 31), die durch soziale Organisationsstrukturen und Konventionen das Verstehen einer Situation im Sinne des „[w]as geht hier eigentlich vor?“ (ebd.: 16) ermöglichen. Goffman unterscheidet hierbei zwischen einem „primären Rahmen“ und solchen, die durch eine „Modulation“ des primären Rahmens zustande kommen. Die Erfahrung des Alltags wird größtenteils durch „primäre Rahmen“ strukturiert (vgl. Schirmer 2010: 272). Handlungen werden vor diesem Hintergrund als „tatsächlich“ oder „wirklich“ wahrgenommen (vgl. Goffman 2018 [1980]: 59). Der Theaterrahmen, worunter sich auch der Rahmen des „Spiels“ einordnen lässt, beschreibt demnach eine Modulation des primären Rahmens, bei der soziale Interaktionen im Sinne eines Theaterstücks strukturiert sind (ebd.:143 ff.).

Sowohl Rhabarber als auch Schaf situieren ihr Drag deutlich in einem Theaterrahmen durch die Beschreibung von Drag als „Kunstfigur“, „Maske“ oder „Theaterstück“. Diese Rahmung ermöglicht ihnen, ihr Auftreten in Drag als etwas vom alltäglichen Auftreten Losgelöstes zu betrachten. Im Sinne der Kunstfreiheit entsteht hierdurch eine Möglichkeit, die es ihnen erlaubt, sich über Normen hinwegzusetzen, Grenzen auszutesten und anschließend wieder „Teil der Menge“ (Rhabarber, Pos. 380) zu werden. Hierdurch entsteht eine Art Schutzraum in Drag Dinge auszuprobieren, die im Anschluss nicht auf die „tatsächliche“ Person der Darstellenden zurückgeführt wird, da davon auszugehen ist, dass alle Beteiligten wissen, dass es sich um eine Kunstfigur oder eine „Illusion“ (Schaf, Pos. 350) handelt. Auf der Ebene des „Spiels“ liegt demnach ein Potential von Drag begründet, Sachen auszuprobieren, die zunächst nicht als „wirklich“ oder „tatsächlich“ gelten müssen. Schirmer schreibt hierzu: „Das partielle Aussetzen der Zwänge, die einen an Wirklichkeit binden, ermöglicht das Imaginieren, Ausloten, Entwickeln und Erproben wünschbarer geschlechtlicher

Existenzweisen“ (Schirmer 2010: 295). Gleichzeitig wurde in der Auswertung der vorangegangenen Kategorie deutlich, dass über den Aspekt der Verletzlichkeit beim Schminken für Schaf gegebenenfalls doch keine eindeutige Trennung zwischen primärem und moduliertem Rahmen im Kontext von Drag möglich ist. Vor diesem Hintergrund wird deutlich, dass die unterschiedlichen Rahmungen nicht statisch sind, sondern sich je nach Kontext verändern und überlappen können.

Lavendel hingegen begreift Lavendels Drag-Persona als einen Teil von sich selbst und beschreibt, dass Drag erlaube „mehr ich selbst zu sein“ (Lavendel, Pos. 1024). Diese Darstellung des Erlebens in Drag verweist auf einen primären Rahmen, in dem das Dargestellte als „tatsächlich“ oder „wirklich“ erlebt wird (vgl. Schirmer 2010: 273). Gleichzeitig beschreibt Lavendel den Prozess der äußerlichen Veränderung durch Drag wie folgt:

Der Nerd in mir würde jetzt sagen, es ist der der Sailor Moon Verwandlungsprozess über mehrere Stunden. So wirklich irgendwie von ja like irgendwie so ähm die schüchternen, bisschen nerdigen Amy, die da so eigentlich eher unscheinbar ist, die sich dann irgendwie in mehreren Stunden zu Sailor Mercury verwandelt und dann halt einfach da ist und ein ganz anderes Selbstbewusstsein hat und eine ganz andere Ausstrahlung. (Lavendel, Pos. 890-895)

Das Bild einer fiktiven Heldinnen-Figur, die aus einem mehrstündigen Transformationsprozess mit Superkräften (einem gesteigerten Selbstbewusstsein und einer „anderen“ Ausstrahlung) hervortritt, verweist wiederum auf eine „Rolle“, die Lavendel zwar nach außen hin nicht verkörpert in dem Sinne, dass Lavendels Drag keine Darstellung von Sailor Mercury beabsichtigt, die aber dennoch als eine Art innere Rahmung für die eigene Erfahrung dient. Dies verweist wiederum auf einen „modulierten Rahmen des Spiels oder des Theaters, in denen ‚wirklich‘ gespielt, das Gespielte aber nicht oder nicht fraglos als ‚wirklich‘ gilt“ (Schirmer 2010: 273). Das Oszillieren zwischen diesen beiden Rahmen ermöglicht Lavendel ein Spielen und Ausprobieren in Drag als „separater Raum“ (Lavendel, Pos. 1026), was wiederum stark verknüpft ist mit dem Erleben und den Vorstellungen von sich selbst. In diesem Sinne wird die eigene Drag-Persona und hierin auch das kongruente Erleben zwischen Geschlechtsidentität und Ausdruck, wie im vorherigen Kapitel beschrieben, als authentischer Ausdruck des Selbst erlebt. „Drag only reveals who you are“ (ebd.: 898) sei das Zitat einer bekannten Drag Queen, in dem sich Lavendel gut wiederfinde. Drag wirke wie ein „Katalysator“, indem durch Drag bereits vorhandene Energien verstärkt würden (vgl. ebd.: 492-496). An Lavendels Beispiel wird außerdem deutlich, dass die unterschiedlichen Rahmungen nicht abgegrenzt voneinander existieren, sondern im Kontext einer Drag-Praxis, die verknüpft ist mit persönlichen Themen und Erfahrungen wie etwa dem Erkunden der eigenen Geschlechtsidentität, eine ständige Wechselwirkung stattfindet. Hierdurch hat die Erfahrungen in Drag konkrete Auswirkungen auf das, was auf der Ebene des Körpers und der Identität als „wirklich“ wahrgenommen wird (vgl. Schirmer 2010: 297).

In Lilas Konzeption eines Bühnen-Ichs lässt sich zunächst ein modulierter Rahmen erkennen. Als Begründung für den größeren Mut des Bühnen-Ichs führt Lila an, dass das Publikum nicht in Lila hineinschauen könne, sobald Lila auf der Bühne stehe. Sie kennen weder die privaten „Struggle“ (Lila, Pos. 425) noch wissen sie, „wie liebevoll, nicht liebevoll oder wertschätzend gehe ich mit meinem Körper außerhalb der Bühne um“ (ebd.: 426-428). Das Publikum besitze jenseits der Performance kein Wissen über das Verhältnis von Lila zu Lilas Körper. Lila beschreibt diesen Prozess als Verschiebung von der „Privat-Persona“ (ebd.: 233) hin zu der Drag-Persona, die es ermöglicht, für einen Moment alle anderen Themen auszublenden. Drag ermöglicht Lila in diesem Rahmen Dinge auf der Bühne auszuprobieren und sich zu trauen, vor denen Lila im Privatleben zurückschreckt. Der Theaterrahmen bietet Lila den Schutz, nur das über sich und den eigenen Körper preiszugeben bzw. es entsprechend darzustellen, wie Lila möchte. Gleichzeitig bleibt durch die Rahmung der Drag-Persona als eine Weiterentwicklung der Privat-Persona, bei der die Drag-Persona dieser 5-10 Jahre voraus sei, eine starke Verbindung zum primären Rahmen bestehen. Dadurch entsteht eine Mischform zwischen „Spiel“ und „Wirklichkeit“, wobei die Erfahrungen, die in Drag gemacht werden, nach und nach Eintritt in das Privatleben erhalten (vgl. Schirmer 2010: 283): „Und dieses ich probiere was auf der Bühne aus und bringe es dann vielleicht in mein privates Ich mit rein“ (Lila, Pos. 844-845).

Der von Goffman etablierte Theaterrahmen suggeriert, dass mit dem Ende der Aufführung auch der Schein aufgelöst wird, über den sowohl Seitens der Darstellenden als auch des Publikums Einigkeit herrscht (Goffman 2018 [1980]: 151 f.). Schirmer verweist darauf, dass genau dies jedoch bei Drag Performances nicht oder nicht so passiere, da diese „weniger als ein klassisches Kunst- oder Theaterereignis denn als ein subkulturelles, teils mit politischem Aktivismus verbundenes Szene-Event bedeutet werden“ (Schirmer 2010: 276). Vor diesem Hintergrund lässt sich interpretieren, dass Lila auf der Bühne nicht lediglich etwas darstellt, was sich mit dem Ende der Performance wieder auflöst. Lila verkörpert oder „lebt“ etwas auf der Bühne, was konkrete Auswirkungen auf Lilas Körpererleben jenseits der Bühne und jenseits von Drag hat. Lila merkt an, dass die andere Rolle, die der Drag Charakter Lila verleihe, sich insgesamt empowernd auf das eigene Körperempfinden auswirke, da er Lila erlaube Unsicherheiten bezüglich des eigenen Körpers auf der Bühne zu feiern und sich anders im Spiegel zu sehen (vgl. Lila, Pos. 411-414).

Abschließend lässt sich zu dieser Kategorie mit Blick auf die Forschungsfragen sagen, dass es sich bei dem Verhältnis zwischen „Spiel“ und „Wirklichkeit“ um einen zentralen Aspekt von Drag handelt, der beeinflusst, inwiefern Drag sich auf das Körpererleben auswirkt. Hierdurch werden außerdem wesentliche Potentiale von Drag analysierbar. Während der Rahmen des „Spiels“ eine Form des (künstlerischen) Ausdrucks und des Ausprobierens

ermöglicht, hat diese Erfahrung auch Auswirkungen auf das, was jenseits dieses Rahmens als „wirklich“ empfunden wird. Diese Wechselwirkung spielt auch im weiteren Verlauf der Auswertung bezogen auf das sexuelle Körpererleben und die Sexualität der Interviewten eine Rolle. Zunächst geht es allerdings um die bereits durch Lila in diesem Kapitel angedeutete Erfahrung der Bühne bzw. des Auftretens auf einer Bühne in Drag.

4.2.3 Auswertung der Kategorie *Die Bühne und der Akt des Auftretens*

„Bei einer unserer ersten Auftritte hätte ich fast nicht auftreten können, weil ich so ganz, ganz schlimme Menstruationsbeschwerden hatte [...]. Und dann, so kurz davor, habe ich gesagt nein, ich mach das jetzt. Und dann bin ich auf die Bühne gegangen. Es war wie so ein Schnips und diese kompletten Schmerzen waren weg.“ (Lila, Pos. 368-376)

In dieser Kategorie wurden alle Aussagen erfasst, die mit einem Erleben auf oder im Kontext einer Bühne bzw. während des Auftretens assoziiert sind. Insbesondere Lila, Rhabarber und Schaf benennen Aspekte des Auftretens auf einer Bühne als ausschlaggebend für eine Veränderung des Körpererlebens in Drag. Dabei lassen sich die Aussagen entlang zweier zentraler Aspekte gliedern. Zum einen beschreiben einige Aussagen ein spezifisches Gefühl, was sich auf einer Bühne oder während eines Auftritts äußert. Zum anderen nehmen einige Interviewteilnehmende Bezug auf die Bühne als Ort oder räumliche Gegebenheit, die scheinbar anderen Prinzipien unterliegt.

1. Das Gefühl des Auftretens auf einer Bühne

Das oben angeführte Zitat beschreibt einen „Moment des Ausknipsens“ (Lila, Pos. 436), der es Lila ermöglicht, die Schmerzen zu vergessen, sobald Lila auf die Bühne tritt. Ähnliches beschreibt Lila in Bezug auf die erste Solo-Nummer und eine scheinbar unüberwindbare Aufgeregtheit, die Lila beinahe den Auftritt absagen lässt und die in dem Moment verschwindet, in dem die Musik angeht. Lila beschreibt, wie damit eine Veränderung der Körperhaltung einhergeht und eine Klarheit entsteht: „du performst jetzt“ (ebd.: 445). Lila erläutert, dass dieses „Ausknipsen“ im Moment des Auftretens ermöglichen, alles andere auszublenden (vgl. ebd.: 436 f.). An anderer Stelle erwähnt Lila: „Ich bin schon durchaus eine Rampensau (lacht) und genieße das irgendwie auch auf der Bühne zu stehen“ (ebd.: 93-101). Lila beschreibt zudem, dass Lila sich auf der Bühne viel eher traue mehr Haut zu zeigen oder Dinge wie Harness oder Ketten anzuziehen, was wiederum beim „privat feiern gehen“ keine Selbstverständlichkeit darstelle. Lila äußert sich selbst gegenüber Unverständnis für diesen Unterschied, „[w]eil das ist ja eigentlich/ der Unterschied ist ja, eigentlich bin ich ja dann [auf der Bühne] noch viel mehr sichtbar“ (vgl. ebd.: 391 f.).

Schaf verbindet die erste Erfahrung mit Drag mit einem *High-Gefühl*, „obwohl es ja gar keine Performance war“ (Schaf, Pos. 28). Schaf beschreibt das Auftreten in Drag als eine

„extreme Bühnensituation“ (Schaf, Pos. 378 f.), da dey in der Regel allein auf der Bühne stehe. Gleichzeitig bereite der Akt, anderen eine Freude zu machen und die Unterstützung des Publikums zu erfahren, Schaf wiederum Freude und habe so einen positiven Effekt auf das eigene Körpergefühl (vgl. ebd.: 378-384).

Rhabarber beschreibt den eigenen Zugang zu Drag über eine erste Bühnenerfahrung, die Rhabarber im Vorhinein sehr nervös gemacht habe und im Anschluss feststellen lässt: „oh! Irgendwie, irgendwie mag ich das Gefühl und ich hab Bock auf mehr“ (Rhabarber, Pos. 31). Mit zunehmender Erfahrung habe die Nervosität nachgelassen und das Gefühl von Selbstbewusstsein zugenommen. Vor einem Auftritt setze bei Rhabarber eine Stimmung ein, die von Adrenalin und Aufregung gekennzeichnet sei, die Rhabarber anfangs als „überwältigend“ (ebd.: 450) beschreibt aber mittlerweile „auch total mag“ (ebd.: 449). Die Gefühle seien Indikator dafür, dass die Performance Rhabarber wichtig sei. „Und es ist auch so ein gewisser Rausch zu sagen okay, ähm, das ist jetzt meine Bühne“ (ebd. 451-452). Rhabarber fühle sich dabei stark und empowert. Außerdem benennt Rhabarber ein Gefühl des „Selbststolz“ (ebd.: 396), was als ein sich selbst anfeuern, der eigene größte Fan sein und eine Form der Anerkennung und des Stolzes für das eigene Tun erläutert wird. Rhabarber beschreibt zudem eine Lust auf der Bühne „über meine privaten Grenzen zu gehen“ (ebd.: 393) und Dinge zu zeigen, die „vielleicht gerade nicht als so sexy angesehen“ (ebd.: 394) werden.

2. Die Bühne als *Safer Space*

Schaf beschreibt die erste Bühne als einen Ort, wo viele, die „mit ihrer Geschlechtsidentität spielen, rumjonglieren“ (Schaf, Pos. 107) einen Ort bekommen, sich auszuleben.

Auch Rhabarber beschreibt die Bühne als eine Art „mehr oder weniger Safer Space“ (ebd.: 343), der sich für Rhabarber durch die Verbindung mit subkulturellen Räumen und dem großen Support in Drag auszeichnet.

Die Bühne stellt für Lila einen Ort dar, in dem Lila viel verarbeitet, beispielsweise bezogen auf das eigene Fettsein, indem Lila hier bauchfrei auftritt oder Dinge trägt, für die Lila „im real life“ (Lila, Pos. 225 f.) oder auf der Straße „ganz viele Blicke“ (ebd.: 227) erhalten würde. Lila erklärt dies damit, finanziell unabhängig von der Drag-Praxis zu sein und sich somit die Bühnen aussuchen zu können, auf denen Lila performt. Ein wohlwollendes Publikum und die Kenntnis über die Organisator*innen der jeweiligen Veranstaltung lassen Lila sich „relativ sicher auf der Bühne“ (ebd.: 281) fühlen und die Bühne so zu einem „geschützte[n] Ort“ (ebd.: 274 f.) werden.

INTERPRETATION

Rhabarber, Lila und Schaf beschreiben ein Gefühl des Rausches, des alles drumherum-Vergessens und des *Highs* „obwohl es ja gar keine Performance war“ (Schaf, Pos. 28). Auch hierin äußert sich ex-negativo ein körperlich-affektiver Bezug zum Akt des Auftretens in Drag. Dieses Gefühl lässt sie über sich hinauswachsen, Dinge ausprobieren und über Grenzen gehen, vor denen sie im Alltag zurückschrecken.

Dabei beschreibt Lila ein scheinbares Paradox von der Bühne als *Safer Space*, was auch den anderen Aussagen innewohnt. Die Bühne sei ein *Safer Space*, um Dinge auszuprobieren, die im Alltag nicht erwünscht oder möglich erscheinen. Begründet wird dies einerseits über die Konstitution der Räume bzw. der Bühnen als subkulturelle Räume, bei denen von einer gemeinsamen Community mit einem geteilten Verständnis- oder Erfahrungshorizont ausgegangen wird. Das Paradoxe hieran ist, dass auf der Bühne zunächst alles viel sichtbarer erscheint, als im Privaten. Die Bühne lässt sich in diesem Sinne als semi-öffentlicher Raum verstehen, was nicht zuletzt dem subkulturellen Charakter geschuldet ist. Öffentlich in dem Sinne, dass theoretisch jede*r den Raum betreten und der Performance zuschauen kann. Gleichzeitig lässt sich annehmen, dass Lila und Rhabarber in der Beschreibung von Bühnen als *Safer Spaces* davon ausgehen, dass genau dies nicht passiert, sondern das Publikum aus Peers besteht. Die Bühne stellt für die in diesem Kapitel zitierten Forschungsteilnehmenden, in Verbindung zu der im vorangegangenen Kapitel beschriebenen Möglichkeit des „Spiels“, einen Raum dar, der ihnen erlaubt, Dinge zu erproben und zu imaginieren bzw., wie Rhabarber sagt sich „kleine Träume“ (Rhabarber, Pos. 335) zu erfüllen. Genau das macht die Bühne insbesondere in queeren subkulturellen Räumen zu einem *Safer Space*. An diesen Orten müssen sie nicht mit den Sanktionen einer heteronormativen Gesellschaft rechnen. Lila merkt hierzu an:

Im Privaten oder als persönliches-Ich weiß ich nicht, ob ich da so mutig wäre. Genau deshalb glaube ich, passiert einfach ganz viel von Ausprobieren und Mut auf der Bühne. Oder drumherum sozusagen. Ja. (Lila, Pos. 252-255)

Dass die Bühne für Lila auch bezogen auf „mehr Haut zeigen“ und sexuell konnotierte Accessoires tragen einen Ort des Ausprobierens und des sich Trauens darstellt, spielt insbesondere im Kontext des sexuellen Körpererlebens eine Rolle, wie ich in Kapitel 4.3.1 und 4.3.3 zeigen werde.

Auch für Rhabarber spielt das Erleben auf der Bühne eine Rolle in dem Erleben des eigenen Körpers, wie folgendes Zitat zeigt:

Also ich würde sagen, ich fühle mich auch einfach wohl in meinem Körper, auch wenn ich vielleicht im Alltag mich mit so einer Situation oder gewissen Körperteilen nicht so wohlfühle, ist es auf der Bühne was ganz anderes. (Rhabarber, Pos. 389-392).

Während sich Rhabarber im Alltag mit einer *femme*-Präsentation unwohl fühlt, beschreibt Rhabarber im Kontrast hierzu ein anderes Gefühl beim Auftreten auf einer Bühne in blonder Langhaar-Perücke, bauchfreiem Oberteil und Schlaghose:

Ja, aber auf dieser Bühne, das für mich so ein Moment war, wo ich gesagt habe, okay, ich nehme mir diesen Raum und ich fühl mich gerade einfach sexy und ich fühl mich gut und ich habe Bock zu performen und diese Performance ist mir egal, wie lang die geht. (Rhabarber, Pos. 244-248)

Anders verhält es sich im Kontext subkultureller Bühnen für Kat. Kat bringt an mehreren Stellen des Interviews seine Enttäuschung gegenüber queeren, subkulturellen Räumen zum Ausdruck, die es nicht vermögen ihre Veranstaltungen intersektional genug zu gestalten, um alle Menschen willkommen zu heißen (vgl. Kat, Pos. 507 f.). Zudem betont Kat, lange nicht mit Drag angefangen zu haben, da es keinen Ort gegeben habe, an dem Kat sich sicher hätte fühlen können (vgl. ebd.: 70-73). Auf diese Aspekte gehe ich in den Kapiteln 4.2.4 und 4.2.6 näher ein. An dieser Stelle verdeutlichen sie jedoch, dass queere subkulturelle Bühnen, auf die sich Rhabarber und Lila beziehen, aufgrund der Zusammensetzung der Menschen, welche diese Orte besuchen und der Art, wie sie gestaltet sind, nicht von allen als *Safer Spaces* wahrgenommen werden. Während Rhabarber und Lila queere Peers im Publikum erwarten, was ihnen das Auftreten erleichtert und diese Erfahrung so zu einer bestärkenden Erfahrung werden kann, lassen sich Kats Erfahrungen als Konfrontation mit *weißer* Vorherrschaft in ähnlich gestalteten oder den gleichen Räumen interpretieren. In diesen Kontexten kann sich Kat einer geteilten queeren Unterstützung und Solidarität nicht sicher sein. Dies verweist auf die anschließende Kategorie.

4.2.4 Auswertung der Kategorie *Marginalisierungserfahrungen*

„Like I've told you, it's the only time where all these white, cis gay men would approach me because out of drag, I'm invisible to them. And when I'm in drag and, you know, have a connection with them through a performance after the performance, they would easily come to me.“ (Kat, Pos. 107)

In den Interviews mit Kat und Lila wurde deutlich, dass auch innerhalb queerer (Drag-) Subkulturen und Communities Menschen Marginalisierungserfahrungen machen. Der Begriff Marginalisierung beschreibt einen Prozess der gesellschaftlichen und sozialen Ausgrenzung von Individuen oder Gruppen entlang strukturell verankerter Normen und Abweichungen. Marginalisierung findet somit im Kontext gesellschaftlicher Machtgefüge statt und geht mit Diskriminierung einher (vgl. Schmincke 2009: 34 ff.). In Anlehnung an diese Definition wurden die Interviews entsprechend codiert und alle Aussagen erfasst, die auf entsprechende Erfahrungen innerhalb queerer und/oder Drag Communities verweisen und den jeweiligen Einfluss auf das Körpererleben thematisieren.

Für Kat macht die Erfahrung als PoC in einer *weißen* Dominanzgesellschaft einen großen Unterschied. In Drag geht es dabei stark um den Aspekt der Sichtbarkeit. Kat bemerkt dies deutlich bezogen auf die Reaktionen von und bei Interaktionen mit *weißen* schwulen cis Männern. Ohne Drag sei er für diese Personen unsichtbar. Drag markiere „the moment I’m seen literally by these white gay men” (Kat, Pos. 418). Auf die Frage, ob Drag verändere, inwiefern sich Kat begehrenswert fühle, antwortet Kat mit einem klaren Ja und dass dies der Moment sei, wo auch weiße schwule cis Männer auf ihn zugehen, „strangely friendlier“ (ebd.: 274) werden und sich für seine Geschichte interessieren. Dies trägt zu einer durchaus ambivalenten Verstärkung eines Gefühls des Begehrenswert-Sein oder der Attraktivität bei, welches sich auch in dem bereits erläuterten Verständnis des eigenen Drag als „fuck you“ (ebd.: 224) gegenüber der *weißen* schwulen Szene äußert (vgl. Kapitel 4.2.1).

Lila beschreibt eine Unsichtbarmachung von dicken und fetten Körpern in queeren Communities, die sich Lila zufolge vermutlich auch auf andere Diskriminierungsebenen und Körper, die gesellschaftliche und auch queere Normen nicht erfüllen, übertragen lasse. Dabei bezieht sich Lila auf den Aspekt des Begehrens und darauf, welche Körper und Menschen auch innerhalb queerer Communities als begehrenswert gelten. Lila beobachtet, dass dicke oder fette Körper nicht dazu zählen, also als nicht begehrenswert gelten bzw. „nicht begehrenswert gemacht“ werden. Wenn sich diese Menschen hingegen auf eine Bühne stellen und somit „sehr sichtbar machen“, würden sie dafür gefeiert. Dabei werde man jedoch nicht „für seinen Körper gefeiert“ (Lila, Pos. 933). Lila betont:

Ich glaube aber, wenn ich mich mit meinem Körper, und den so zelebriere, auf die Bühne stelle, dann einen sexy Dance mache, dann ist das so ein Wow, wie toll und so was. Aber ähm, und das ist voll wichtig und das ist voll schön und es muss diese Bühnen geben. Aber gleichzeitig habe ich das Gefühl, wenn Leute das nicht tun, sondern einfach als sie existieren, dass sie dann auch nicht so sichtbar sind. Und genau das ist es, glaube ich irgendwie, was mir schon auch auffällt, dass es irgendwie so dieses ich muss besonders selbstbewusst sein, damit ich sichtbar bin. Und das passiert halt bei mir, vor allem, wenn ich in Drag bin. (ebd. 948-962)

Für marginalisierte Körper reiche es nicht, einfach nur zu existieren, um Anerkennung zu erfahren, sondern es brauche ein besonders selbstbewusstes Auftreten, in diesem Fall sogar auf einer Bühne, um überhaupt sichtbar zu werden. Dieser Kontrast wird Lila insbesondere in Drag bewusst. Lila betont, es zu lieben, sich dahingehend sichtbar zu machen und dies insbesondere mit Blick auf das eigene Empowerment zu tun, konstatiert jedoch auch, „dass wenn ich es nicht tun würde oder auch andere dicke und fette Menschen jetzt in dem Fall es nicht tun würden, dass man dann sehr untergeht in der Community“ (Lila, Pos. 935-937).

INTERPRETATION

Die Erfahrungen von Kat und Lila beschreiben einen Prozess der mehrfachen Marginalisierung bzw. der multidimensionalen Diskriminierung. Nicht nur werden sie gesamtgesellschaftlich aufgrund ihres Queer-Seins marginalisiert, sondern erfahren auch

innerhalb der queeren Subkultur eine Form der Ausgrenzung. Dabei soll es an dieser Stelle nicht darum gehen, ihre spezifischen und durchaus unterschiedlichen Erfahrungen zu vergleichen oder zu vereinheitlichen, sondern ihre jeweiligen Erfahrungen intersektional zu betrachten. Beide beschreiben eine Erfahrung der Unsichtbarmachung innerhalb queerer Communities und subkulturellen Räumen. Diese Unsichtbarmachung bezieht sich in beiden Fällen auch auf die Frage, welche Körper überhaupt als begehrenswert gelten oder wahrgenommen werden. Kat beschreibt dies in der Tatsache, dass er überhaupt nur Aufmerksamkeit von *weißen* schwulen cis Männern erhalte, wenn er in Drag sei und auch Lila stellt fest, dass es für mehrfach marginalisierte Körper nicht ausreicht zu existieren, um begehrenswert zu sein.

Durch Performances in Drag erfahren sowohl Lila als auch Kat eine bestimmte Art der Sichtbarkeit, die in Verbindung mit einem Begehrenswert-Sein steht und dadurch ambivalent aufgeladen erscheint. Deutlich wird, dass es nicht reicht lediglich zu existieren, um als potentiell begehrenswert wahrgenommen zu werden, sondern es eines Herausstellungsmerkmals, wie etwa eines selbstbewussten und gekonnten Bühnenauftritts in Drag bedarf. Somit sind auch ihre Auftritte mit höheren Anforderungen versehen, als solche, die von Menschen, die sich innerhalb einer *weißen* „queeren Norm“ verorten, gezeigt werden. Dieser Aspekt lässt sich als Einschränkung des positiven Potentials hinsichtlich des eigenen Körpererlebens und dem eigenen Empfinden des Begehrenswert-Seins deuten. Zudem verweist er auch darauf, wie tief gesellschaftliche Strukturen von Macht und Ungleichheit auch in Begehrensstrukturen verwurzelt sind.

Es scheint außerdem so, als ob sich subkulturelle Räume und queere Communities immer noch schwer damit tun, Veranstaltungen und das darin herrschende Miteinander inklusiv, achtsam und machtkritisch im Hinblick auf verschiedene queere Lebensrealitäten und gesellschaftliche Herrschaftsverhältnisse zu gestalten. Kat beschreibt, wie bereits im vorangegangenen Kapitel erwähnt, die Bedeutung der Existenz von Orten, an denen er sich sicher und willkommen genug fühlen könne, um Drag zu machen. Kat betont, er würde gerne mehr auftreten, aber ärgere sich häufig darüber, dass Räume und Veranstaltungen nicht „intersectional enough, radical enough to welcome everyone“ (Kat, Pos. 507 f.) gestaltet sind, was Kat beispielsweise bei der ausschließlichen Verwendung deutscher Sprache auffällt. Für ihn komme es folglich nur in Frage an Orten aufzutreten, an denen er sich wohl und sicher fühlen könne (vgl. ebd.: 501-517).

Abschließend soll noch angemerkt werden, dass die Tatsache, dass Marginalisierung nur in zwei Interviews bemerkbar Thema war, nicht bedeutet, dass nicht auch die anderen Forschungsteilnehmenden Marginalisierungserfahrungen innerhalb einer queeren Szene ausgesetzt sind, sie kamen lediglich im Rahmen der Interviews nicht zur Sprache.

4.2.5 Auswertung der Kategorie *Publikum*

„Ich bringe mich ja in eine Situation, wenn ich jetzt nicht gerade vor einem leeren Raum tanze, wo mich Leute einfach angucken. Und natürlich könnten die Leute auch irgendwie mit Abwehr oder mit Ekel oder was weiß ich was reagieren und tun vielleicht auch einige, aber eben weil meine Erfahrung schon die ist in den Räumen, wo ich auftrete, es sind eher so sehr wohlwollend und supportende Leute, dass selbst, wenn sie jetzt meine Nummer nicht so großartig toll fänden, würden sie trotzdem irgendwie mir applaudieren und jetzt nicht buh oder Scheiße oder so was schreien und dadurch bringe ich mich ja in eine Situation, wo ich die Erfahrung mache, angeguckt zu werden und irgendwie erstmal dafür gefeiert zu werden, für das, was ich tue. Und das hilft.“
(Lila, Pos. 604-614)

In dieser Kategorie wurden alle Aussagen erfasst, die sich auf die Zusammensetzung und Reaktionen eines Publikums beziehen und Informationen dazu enthalten, wie sich diese auf das Körpererleben auswirken. Für alle Interviewpartner*innen spielen die Reaktionen des Publikums eine große Rolle. Kat beschreibt, dass es viel um die Energie gehe, die ein Publikum ausstrahle und den Input, den das Publikum dadurch gebe. Eine positive Rückmeldung Sorge dafür, dass auch Kat seine Performance stärker genießen könne und motiviere ihn weiterzumachen (vgl. Kat, Pos. 483-493). Lavendel betont „bisher immer sehr, sehr positive“ (Lavendel, Pos. 291) Reaktionen vom Publikum bekommen zu haben, was vor allem rückblickend eine überwältigende Wirkung auf Lavendel habe.

In dem oben angeführten Zitat beschreibt Lila im Zuge der Frage nach einer möglichen Veränderung des Körpergefühls durch Drag in Hinblick auf sich begehrenswert fühlen, dass das Publikum auf eine Performance, die einen nicht-normativen Körper mit erotischer Darstellung kombiniere, durchaus mit „Abwehr oder mit Ekel“ reagieren könnte, diese Reaktionen jedoch ausblieben und Lila von einem von Lila als unterstützend und wohlwollend wahrgenommenen Publikum gefeiert werde für das, was Lila mache „[u]nd das hilft“ (Lila, Pos. 614). Lila konstatiert außerdem, dass die anhaltende positive Resonanz auf Performances der Drag Boyband sie als Gruppe habe mutiger werden lassen in dem, wie sie sich zeigten und was sie (re)präsentierten. Zunehmend können sie hierdurch von der Schablone der Boyband abweichen, femininere Charaktere in Erscheinung treten lassen (vgl. ebd. 344-355).

Rhabarber gibt der Blick in grinsende Gesichter ein Gefühl der Rückversicherung auf der Bühne (vgl. Rhabarber Pos. 269-275). Rhabarber beschreibt eine zu anderen Erfahrungen sehr konträre Situation mit einem von Rhabarber als heteronormativ eingeordneten Publikums, welches anstatt zu klatschen und zu jubeln Rhabarber angeschaut habe, als wäre Rhabarber ein „Kunstwerk“ (ebd.: 279). Das Publikum habe für Rhabarber das Potential, zu verunsichern und Rhabarber ziehe es vor, „in der Bubble“ (ebd.: 309) aufzutreten.

Schaf nimmt deren Publikum in der Regel sehr nett und unterstützend wahr. Mit einem sehr unterstützenden Publikum mache es Schaf „krassen Spaß“ (Schaf, Pos. 691) und fördere deren Selbstbewusstsein. Ein zurückhaltendes Publikum mache Schaf eher nervös und lasse dey auf der Bühne sich allein fühlen. Die Tatsache als Alleinunterhalter*in nur mit dem eigenen Körper anderen Menschen eine Freude machen zu können, habe Schafs Körpergefühl, „wenn, dann irgendwie verbessert“ (ebd.: 384).

INTERPRETATION

Die wahrgenommene Zusammensetzung sowie die Reaktionen des Publikums besitzen die Fähigkeit, die Performenden zu bestärken oder zu verunsichern. Eine positive Resonanz ermöglicht es, über Grenzen der eigenen Darstellung hinauszuwachsen und sie weiterzuentwickeln, wie sich im Falle von Lila Drag Boyband zeigt. Rhabarber betont, lieber in „der Bubble“ aufzutreten und auch Lila macht deutlich, in den Kontexten, in denen Lila auftritt, nicht mit Zurückweisung oder abwertenden Reaktionen zu rechnen. Das spricht für ein Publikum, das ein grundsätzliches Interesse teilt, die Performenden im Zeigen ihrer (nicht-normativen) queeren Körper bestärken zu wollen. In den Aussagen dieser Kategorie wird deutlich, dass die Interviewten im Kontext einer Drag Performance nicht allein die Kontrolle über den Verlauf und das Wirken einer Performance innehaben bzw. es sich ihrer Kontrolle entzieht. Das Publikum scheint hieran beteiligt. Dies lässt sich mithilfe des in Kapitel 2.2.1.6 beschriebenen Konzepts der *autopoietischen Feedbackschleife* erklären. Eine positive Bezugnahme auf die Performance durch das Publikum kann somit das Gefühl der Performenden verstärken, was sich wiederum auf das Publikum auswirkt, etc. So kann eine wie von Lila beschriebene Stimmung des Feierns und Gefeiert-Werdens entstehen. In Bezug auf eine Solo-Performance konstatiert Lila eine Wechselwirkung zwischen dem Wohlfühlen im eigenen Körper und der Resonanz des Publikums: „Ich finde, ich sehe dabei auch richtig schön aus und merke glaube ich schon auch so dieses, weil ich mich schön finde und wohlfühle, kriege ich auch eine ganz andere Resonanz“ (Lila, Pos. 567-569).

Schirmer kommt in seiner Studie zu dem Ergebnis, dass alternative geschlechtliche Wirklichkeiten nur als kollektive Praxis möglich sind (vgl. Schirmer 2010: 294 f. und Kapitel 2.2.2.2). Während die geschlechtlichen Wirklichkeiten an dieser Stelle von Seiten der Interviewten nicht zur Sprache kommen, zeigt sich hier dennoch die Bedeutung einer wechselseitigen kollektiven Praxis zwischen Publikum und Performenden für die Anerkennung alternativer Existenzweisen. Im Sinne der *autopoietischen Feedbackschleife* betont Schirmer die Eigendynamik dieser kollektiven Praxis, die das Planvolle und Intentionale übersteigt“ (Schirmer 2010: 400). Dieser Aspekt ist von Bedeutung für das

Schaffen neuer Erotik durch Drag und den Einfluss auf das sexuelle Körpererleben, worauf ich in Kapitel 4.3.1 zu sprechen komme.

4.2.6 Auswertung der Kategorie (*Queere*) *Community*

Im Kontext des Publikums wird auch die Relevanz einer geteilten Subkultur, einer queeren oder Drag-Community und/oder eines (queeren) Freundeskreises deutlich. Community wird hierbei verstanden als „Gruppen von Menschen, die ähnliche Erfahrungen teilen oder sich in einer ähnlichen Lebenssituation befinden“ (Queerulant_in e.V. 2020: 15) und die sich über Gefühle der Zusammengehörigkeit und der Solidarität untereinander auszeichnen (vgl. ebd.). Welche Community darin vorrangig eine Zugehörigkeit bestimmt, ist bei den Interviewteilnehmenden unterschiedlich. Für Kat ist dies insbesondere die migrantische Community. Seine erste Drag Performance beschreibt er aufgrund der tatkräftigen Unterstützung seiner Freund*innen, die ihn mit Essen und Schminke versorgen und sich mit ihm über die Performance freuen, „as a group project of the internationals“ (Kat, Pos. 36). Lavendel beschreibt die Drag-Community, von der sich Lavendel als Teil fühlt, als „chosen family“ (Lavendel, Pos. 213). Darin betont Lavendel mehrmals sehr privilegiert zu sein. Die Community verschaffe sich gegenseitig Aufmerksamkeit, auch online, und unterstütze sich in vielerlei Hinsicht. Dabei macht Lavendel einen deutlichen Unterschied zwischen Szene und Community:

Szene ist für mich was, wo du hingehen kannst, was da ist, was existiert, was irgendwie, äh, Potenzial für ein Safer Space hat und die Community ist das, was es zu einem Safer Space macht. Also wirklich die Menschen, die wirklich diese Community, die diese Bubble wirklich bilden und die, wo man füreinander da ist. [...] Also irgendwie, die Szene ist schon irgendwie so die Räumlichkeiten, die Veranstaltung, die das Potential bieten und die Community ist wirklich das, was es dann dazu macht. (ebd.: 224-230)

Lavendel beschreibt sich selbst als „Overthinker“ (eb.: 248). Daher schätze Lavendel das Feedback und die konstruktive Kritik von anderen Drag Künstler*innen insbesondere aus Lavendels Drag Community, die Lavendel helfe zu wachsen.

Für Lila ist der eigene Transitionsweg stark verknüpft mit der Drag-King-Combo, von der Lila seit sieben Jahren fester Teil ist. Die Gruppe, bestehend aus sechs trans Menschen „mit sehr unterschiedlichen Transgeschichten“, war vom Prozess des Outings und über die Transition hinaus „immer eine super starke Supportgruppe“ (Lila, Pos. 216). Die Gruppe habe Lila ermutigt, Sachen auf der Bühne auszuprobieren, etwa das erste Mal bauchfrei aufzutreten (vgl. ebd.: 220-230). Lila betont, dass es die Gruppe schon so lange gebe, weil sie mehr verbinde als gemeinsam Drag zu machen (vgl. ebd.: 327 f.). Durch die Transition habe sich Lilas Körpergefühl verändert, was auch auf den Rest der Gruppe zutrefte, auch wenn nicht alle eine medizinische Transition gemacht haben. Dies zeige sich auch in den unterschiedlichen Nummern, die sie performen. Während sie zu Beginn noch als „richtige

Boyband“ aufgetreten seien, würden sie heute auch eine „Queenseite“ rauslassen „oder eben so ein richtig schönes In-Between“. Lila begründet diesen Prozess mit einem sich immer wohler fühlen auf der Bühne aber auch mit den individuellen und gemeinsamen Transitionswegen, in denen sie sich gegenseitig begleitet und unterstützt haben (vgl. Lila, Pos. 293-328).

Rhabarber konstatiert: „im Drag ist so viel Support da, das ist auch eher so, dass ich das Gefühl habe, eigentlich kann ich mich zeigen, wie ich will“ (Rhabarber, Pos. 255-257). Gleichzeitig betont Rhabarber, dass Rhabarber sich insbesondere von der Drag Queen Szene nicht abgeholt fühle. Ein Grund hierfür sei ein starkes vorhanden sein von *cultural appropriation* durch eine Nähe der verwendeten Sprache zur *ballroom culture*. Rhabarber nehme darin vieles sehr „aufgespielt“ (ebd.: 178) wahr.

Für Schaf spielt die Drag-Szene eine wichtige Rolle beim Outing als nicht-binär und bezüglich der Frage, ob das Label eigentlich passt (vgl. Schaf, Pos. 164-170). Während Schaf in politischen Kreisen die Herangehensweise zu strukturiert vorkomme, habe dey bei Drag das Gefühl „alles komplett frei ausprobieren“ (ebd.: 174 f.) zu können. Insbesondere die positive Atmosphäre, „die man halt sonst ähm nicht so findet, wenn man über Geschlechtsidentitäten redet, die jetzt irgendwie nicht-binär, oder nicht cis sind“ (Schaf, Pos. 182-183) hebt Schaf hervor. Die Erfahrung habe Schaf Mut gemacht eine Veränderung im eigenen Auftreten auch mehr in den Alltag zu integrieren. Schaf konstatiert, dass Drag denen eröffnet, auch in anderen Städten eine queere Community zu finden, „die so eine positive umarmende Art [hat], mit ihrer Queerness auch irgendwie umzugehen und so ein bisschen spielerisch das irgendwie zu leben“ (ebd. 662-663). Unter diesen Menschen fühle dey sich wohl.

INTERPRETATION

In den oben ausgeführten Aussagen zeigt sich die Wichtigkeit eines geteilten Bezugsrahmens und geteilter Erfahrungen innerhalb einer (oder mehrerer) Communities zur gegenseitigen Bestärkung, Unterstützung und Ermutigung. Es ist dabei durchaus möglich, dass sich Menschen mehreren Communities zugehörig fühlen bzw. wie im Falle Kats eine nicht ausreichend intersektionale Ausrichtung einer queeren Community zu einer Ausschlusserfahrung führen kann. Eine gemeinsame Community verweist auf geteilte Sinnhorizonte und ein Verständnis für spezifische Erfahrung etwa während der Transition, dem Outing oder bei Fragen bezüglich der eigenen Geschlechtsidentität (vgl. Kapitel 2.2.2.2). Diese geteilten Sinnhorizonte spielen auch im Rahmen von Drag Performances eine Rolle und können sich bestärkend auf das Körpererleben der Praktizierenden auswirken. Lavendel, Schaf und Lila geben im Laufe der Interviews an, im Rahmen ihrer Performances

viele persönliche Themen zu verarbeiten. Ein Publikum, das sich aus Peers bzw. einer geteilten Community zusammensetzt kann im Sinne des in Kapitel 2.2.2.2 beschriebenen „Skill of Reading“ (Robinson 1994: 731) die künstlerische Verwendung von *Codes* verstehen, kontextualisieren und angemessen reagieren. Dies wirkt sich wiederum bestärkend auf die Performenden aus, indem ihre künstlerischen Verarbeitungsprozesse Verständnis und Anerkennung erfahren. Für eine Performance, die eine geschlechtsangleichende Mastektomie zum Thema hat, ist es für Schaf wichtig vor einem Publikum aufzutreten, das einen eigenen Bezug zu dem Thema hat:

Und ich glaube, wenn ich das zum Beispiel vor einem Publikum mache, das sich noch nie mit trans Themen beschäftigt hat, das wär voll schwierig. Ich glaub die würden es halt gar nicht checken. Und ich hätte, glaub ich, das Gefühl, ich hätte mich gerade sehr verletztlich gemacht und irgendwie kommt es nicht an. Auf der anderen Seite mit einem entsprechend sensibilisierten Publikum oder einem Publikum, das dieselben Themen hat, wäre es, glaube ich, mega krass cool und emotional und schön. (Schaf, Pos. 711-718)

In diesem Zitat zeigt sich das Bedürfnis nach einem Publikum, das in der Lage ist Schafs Erfahrung mit der Mastektomie zu verstehen, etwa indem bspw. bereits eigene Bezüge zu dem Thema bestehen. Bei dieser Art des Verstehens geht es nicht in erster Linie um ein kognitives Verständnis, der hiermit einhergehenden Vorgänge, sondern um eine emotionale, leiblich-affektive Bezugnahme, wie sie auch von Schirmer beschrieben wird (vgl. Schirmer 2010: 168 und Kapitel 2.2.2.2). Schaf verbindet hiermit die Hoffnung einer bestärkenden Erfahrung im Sinne einer Anerkennung des eigenen transgeschlechtlichen nicht-binären Körpers und den damit einhergehenden Prozessen und Veränderungen.

4.2.7 Zwischenfazit: Drag und Körpererleben

Im Rahmen der durchgeführten Studie ist mit Blick auf die Forschungsfragen festzustellen, dass Drag grundsätzlich einen positiven Einfluss auf das Körpererleben queerer Menschen hat. Dieser äußert sich insbesondere in der Möglichkeit, den eigenen Geschlechtsausdruck spielerisch zu erkunden und insbesondere im Falle nicht-binärer oder *gender nonconforming* Geschlechtsidentitäten Momente der Kongruenz und der *Gender Euphoria* zu erleben. Drag lässt die Teilnehmenden in ihrem Körper selbstbewusst, attraktiv und mächtig fühlen. Das Körpererleben in Drag steht dabei unter dem Einfluss verschiedener Aspekte, die hier im Rahmen der jeweiligen Unterkapitel analysiert wurden und die in starker Verbindung zueinanderstehen. Dabei schafft Drag einen Raum zum Spielen und Ausprobieren, was sich wiederum auswirkt auf das Körpererleben *in* und *out of* Drag. Die Bühne wird dabei zu einem Ort des sich Trauens und über sich hinauswachsen, was den empowernden Aspekt von Drag begünstigt. Dabei gilt dies jedoch nur unter der Einschränkung, dass es sich um eine Bühne handelt, die es den Teilnehmenden erlaubt, sich sicher zu fühlen. Dies steht häufig im Zusammenhang mit einer queeren Subkultur und einer queeren Community, die

Werte und Kritik an der heteronormativen Gesellschaft der Performenden teilt. Gleichzeitig wird hierbei deutlich, dass nicht die Rede sein kann von *einer* queeren Community, in der alle gleichermaßen Solidarität und Anerkennung erfahren. Auch diese Orte und Zusammenhänge sind durchzogen von gesellschaftlichen Macht- und Herrschaftsverhältnissen, die weiterhin für Ausgrenzung sorgen. Die Mehrfachmarginalisierung von PoC und fetten Körpern macht sich dabei insbesondere an der Frage bemerkbar, welche Körper als begehrenswert gelten und welche nicht. Für Menschen, die innerhalb queerer Communities eine mehrfache Marginalisierung erfahren, stellt Drag zwar eine Möglichkeit dar, begehrenswert und sichtbar zu werden und somit zu einem Empowerment beizutragen. Gleichzeitig geht dies jedoch einher mit einem Aspekt des sich stärker anstrengen Müssens, um überhaupt gesehen zu werden, was somit die Erfahrung der Marginalisierung verstärken kann.

Insgesamt hat Drag einen Einfluss auf ein sich Wohlfühlen im eigenen Körper, sei es durch Erfahrungen der Geschlechtskongruenz oder der positiven Bezugnahme auf den eigenen Körper durch ein anerkennendes Publikum. Dies hat wiederum eine Auswirkung auf das sexuelle Körpererleben und verschiedene Aspekte der Sexualität der Teilnehmenden. Das anschließende Kapitel fokussiert Aspekte der Sexualität und deren Beeinflussung durch Drag. Dabei knüpft die Analyse stark an die bereits erwähnten Aspekte an.

4.3 Sexualität

Dieses Kapitel thematisiert das Verhältnis von Drag zu queerer Sexualität sowohl in den spezifischen Auswirkungen dieser Praxis auf die Forschungsteilnehmenden, als auch in der Art und Weise, wie Sexualität in der jeweiligen Drag-Praxis erfahren und zum Ausdruck gebracht wird. Diese Hauptkategorie gliedert sich dementsprechend in die Subkategorien „Inszenierung von Erotik“, „sexuelles Körpererleben“, „Einfluss von Drag auf die Sexualität“ und „Sex in Drag“. Dabei zielt die Darstellung und die anschließende Analyse der Ergebnisse insbesondere auf die Beantwortung der Forschungsfragen zum Einfluss von Drag auf das sexuelle Körpererleben und die Sexualität der Forschungsteilnehmenden ab. Hierdurch werden auch Potentiale und Grenzen erkenntlich, die Drag mit Blick auf queere Sexualität hat. Das Verständnis von Sexualität und sexuellem Körpererleben bezieht sich hierbei auf die eingangs erarbeiteten Definitionen (vgl. Kapitel 1.3 und 2.2.2.3). Im Kontext der Interviews fallen häufig die Begriffe *sexy* und *Sexyness*. Diese werden im Sinne der Analyse als umgangssprachliche Ausdrücke für sexuell anziehend oder erotisch attraktiv bzw. sexuelle Anziehungskraft oder erotische Attraktivität verstanden (vgl. DWDS 2021).

4.3.1 Auswertung der Kategorie *Inszenierung von Erotik*

„Ich glaube, diese lächerliche Anekdote von Drag verschwindet dadurch. Also Drag ist ja schon auch oft so eine Karikatur. (...) Strip ist für mich was Ernstes, auch wenn's noch, auch wenn ich's kombiniere und noch Lipsync dabei habe und diverse Kostüme, aber (...) ist was, was ich glaube ich auch ernst nehme und auch nicht erwarte, dass Menschen lachen dabei ja, sondern eher Danke sagen.“ (Rhabarber, Pos. 631-636)

Die Verbindung zwischen Drag und erotischer Darstellung, wie eingangs und in Kapitel 2.2.2.1 beschrieben, ist auch in den Interviews ein wichtiges Thema. In dieser Kategorie wurden alle Aussagen erfasst, die Informationen über die bewusste Inszenierung von erotischen Elementen im Rahmen einer Drag Performance enthalten. Dabei wird Inszenierung von Erotik im Sinne der künstlerischen Verwendung von sexuell erregenden Themen, Bildern oder Anspielungen verstanden (vgl. American Psychological Association 2023).

Kat erläutert, dass seine Drag Performance darauf abzielt, das Publikum zu verführen und in seine Welt einzubeziehen. Er erreiche dies durch direkten Blickkontakt, (einvernehmliche) Berührung und über den Einsatz der Stimme und des Gangs:

And that's what I do, I think hopefully successfully in drag because I know how to catch a person's attention. Be it with my voice, be it with how I walk to them. But you know. That's important, saying just enticing someone, bringing them over, looping them over, caressing them, all that stuff, because that's what I want. (Kat, Pos. 392-396)

Lila beschreibt, wie vor allem die Entwicklung aus einer Drag-Kombo hin zu mehr Solo-Performances mit dem Wunsch einhergehe, hierin auch einen stärkeren Fokus auf eine erotische Inszenierung zu legen. Diese äußert sich nach Lila durch *sexy*, tänzerische Bewegungen wie etwa „Bodyrolls“ (Lila, Pos. 565), dem Akt des Ausziehens im Laufe der Performance und dem erotischen Tanzen mit einem Stuhl. Aber auch ein Spiel mit Blicken und Verführung oder eine Form von *Kinkiness*, die durch das Tragen von Ketten und *Harnessen* zum Ausdruck gebracht wird, spiele hierbei für Lila eine Rolle (vgl. ebd.: 559-576; 697-710).

Rhabarber beschreibt im Laufe des Interviews, dass Rhabarber Menschen, die Drag machen, häufig „hot“ (Rhabarber, Pos. 485) finde. Auf Nachfrage, was genau das Anziehende ausmache, benennt Rhabarber ein gewisses „Spiel mit Sexyness auf der Bühne“ (ebd.: 504). Dies zeige sich beispielsweise im *Reveal*, was Teil von vielen Drag Performances darstelle, wobei einzelne Klamotten ausgezogen werden, um etwa ein „prahlende[s] Outfit“ (ebd.: 513) zu offenbaren. Dies markiere für Rhabarber den Anfang des Spiels, was einerseits ermögliche, verschiedene Seiten von sich oder der Drag-Persona zu zeigen, andererseits auch etwas „Anzieherisches“ (ebd.: 516) an sich habe. Inspiriert durch das Anschauen einer Stripshow, in der auch eine Drag Performance vorgekommen sei, erläutert Rhabarber, sich selbst mehr mit einer Kombination aus Drag und *Strip* im Sinne eines *Striptease*

auseinanderzusetzen: „Und kann ne Strip Show nicht eigentlich auch Drag sein? [...] Andere Körper. Versuch einer anderen Körperpräsenz“ (Rhabarber, Pos. 578-581). Die Kombination von beidem bringt Rhabarber in Verbindung mit einer „anderen Körperpräsenz“. Für eine kommende Performance, in der genau diese Verbindung aus Drag und Strip vorkommen sollte, habe sich Rhabarber ein Hochzeitskleid und einen „Pornoschnauzer“ (ebd.: 644) besorgt, worauf ich in der Interpretation zurückkomme.

Auch Schaf beschreibt im Laufe des Interviews eine Performance, bei der dey Drag und Strip kombiniere. Aufgrund einer strengen Vorgabe, einen Eurovision Song zu performen, erläutert Schaf, dass dey sich in das Strippen „reinflüchte“ (Schaf, Pos. 441). Diese Art der Performance sei ein „Go-to“ (ebd.: 464) gewesen, mit dem sich Schaf nach Ausschluss einer persönlichen oder politischen Performance noch „am natürlichsten wohlgeföhlt“ (ebd.: 464 f.) habe. Schaf begründet dies mit dem Wohlbefinden im eigenen Körper und der Lust am Tanzen. Rückblickend bewertet Schaf diese Erfahrung als sehr positiv, da hierin für Schaf „auf eine Weise sexy sein, die gar nicht nur weiblich gelesen ist“ (ebd.: 454-455) möglich war. Schaf hebt hervor, dass hierbei deren Körper, der von Außenstehenden als weiblich gelesen werden könnte, sich gleichzeitig nicht so anfühlen müsse und trotzdem sexy sein könne (vgl. ebd.: 460-463). Schaf beschreibt daraufhin einzelne Abfolgen des Striptease, wie etwa das Abziehen einer Langhaarperücke, unter der die bunten kurzen Haare zum Vorschein kommen oder das Öffnen des Hemdes, unter dem die Brüste jedoch weggeklebt sind. Schaf beschreibt ein Gefühl der Freude im Zusammenhang mit den möglichen Irritationen, die diese „Überraschung“ (ebd.: 485) bei den Zuschauenden hervorrufen könne, „weil eigentlich weiß man irgendwie nie so richtig, was jetzt so drunter ist“ (ebd.: 485-486).

INTERPRETATION

In den erläuterten Interviewpassagen werden der Einsatz von erotischen Stilmitteln, wie etwa der Verführung durch Stimme und Bewegung sowie die Inszenierung von Strip-Performances dargelegt. Dieser Einsatz lässt sich im Kontext der Interviews als bewusstes Spiel mit erotischen Elementen deuten, was zu einem „erotischen Austausch“ (Schirmer 2010: 308) mit dem Publikum führt (vgl. Kapitel 2.2.2.2). Das Lexikon der Psychologie des Magazins Spektrum der Wissenschaft definiert Erotik als „das Erleben einer *vitalisierenden Kraft*, die den Menschen ganzheitlich erfasst und alle Dimensionen seines Seins ergreift“ (Lexikon der Psychologie 2000; [Herv. i. O.]). Erotik werde dabei als Einladung zur geschlechtlichen Annäherung wahrgenommen. Von zentraler Bedeutung für das erotische Erleben ist dabei die Aufrechterhaltung einer Distanz (vgl. ebd.). Durch die Distanz, deren Überwindung zwar angestrebt wird, die jedoch etwa im Rahmen einer Performance nicht unmittelbar aufgehoben werden kann, bietet Erotik einen gewissen Schutz, der ein

ungehindertes und spielerisches Ausloten eines „Wie wäre es mit uns?“ (Lexikon der Psychologie 2000) ermöglicht. Dies macht die Attraktionskraft und den besonderen Reiz von Erotik aus (vgl. ebd.). Erfahrbar wird dieses erotische Erleben im Kontext einer Drag Performance im Sinne der bereits erwähnten *autopoietischen Feedbackschleife* sowohl für Produzent*innen als auch Rezipient*innen (vgl. Kapitel 2.2.1.6 und 4.2.5). Lila beschreibt das eigene Erleben während der ersten Solo-Performance, die auch einen erotischen Stuhl-Tanz enthielt, wie folgt:

Ich finde, ich sehe dabei auch richtig schön aus und merke glaube ich schon auch so dieses, weil ich mich schön finde und wohlfühle, kriege ich auch eine ganz andere Resonanz. [...] also ich hab so das Gefühl gehabt, das war auch einfach authentisch, was ich gemacht habe und irgendwie so, es kam einfach gut an und das hat irgendwie so viel damit zu tun, weil ich mich dann auch in dem Moment einfach gut gefühlt habe und wohlgeföhlt habe. (Lila, Pos. 566-576)

Für die positive erotische Bezugnahme auf den eigenen Körper während der Performance, erhält Lila vom Publikum eine positive Resonanz, was wiederum dafür sorgt, dass sich Lila gut und wohlfühlen kann. Der Wunsch nach mehr Solo-Performances geht für Lila einher mit dem Wunsch die Thematik des „Fat-Empowerments“ (Lila, Pos. 88) stärker in den Fokus zu setzen und den eigenen Körper auf „sexy tänzerische“ (ebd.: 116) Weise zu inszenieren. Dies kann als Wunsch oder Bedürfnis interpretiert werden, den eigenen Körper und das Fettsein als erotisch zu beanspruchen und sich anzueignen. Vor dem Hintergrund des *Fat-Empowerments* entsteht durch die positive Resonanz ein erotischer Austausch zwischen Lila und dem Publikum, der eine Form der erotischen Anerkennung darstellt und Lila im eigenen (auto)erotischen Körpergefühl bestätigt. Direkt im Anschluss an die eben zitierte Passage folgt die Frage nach einem Einfluss dieser Erfahrung auf die eigene Lust oder das Lustempfinden. Darauf antwortet Lila:

Ja, auf jeden Fall. (...) Also klar, auch einfach, weil ich es mir selber lange nicht erlaubt habe oder mich selber lange nicht damit beschäftigt habe und dass das auch daher kommt. Aber auf jeden Fall auch einfach so ein, wenn ich mich wohlfühle, egal ob es jetzt auf der Bühne ist oder neben der Bühne, macht das einfach voll was mit dem Lustempfinden, weil mein eigenes Gefühl von ich bin nicht begehrenswert (verspricht sich, beide lachen) (...) kommt ja sehr stark von irgendwie so keinen eigenen guten Bezug zu mir und meinem Körper zu haben. Und da hilft das total irgendwie so da zu sein und zu sagen okay, das fühlt sich jetzt/ Die Bewegung fühlt sich gerade richtig schön aus. Und jetzt ich: Ich genieße nochmal und so und hol ALLES raus und so was. Genau. Und auch, dass ich das zum Beispiel ja dann auch wenn ich außerhalb von Drag zum Beispiel tanze dann mit reinnehme und genauso auch meinen Körper dann bewege oder so. Ja. (ebd. 580-594)

Lila beschreibt hierin, wie die Inszenierung und die Bewegung des eigenen Körpers in Drag einen positiven Bezug zum eigenen Körper ermöglicht, der schließlich auch mit einem Gefühl des Begehrenswert-Seins und des Lustempfindens zusammenhängt. Die positive Erfahrung in Drag wirkt sich dabei auch auf das Erleben außerhalb von Drag aus.

In den Ausführungen zu verschiedenen erotischen Darstellungen während der eigenen Drag Performances, wird insbesondere in den Interviews von Schaf, Lila und Rhabarber ein weiterer zentraler Aspekt deutlich. Die bewusste Nutzung gängiger erotischer Elemente und

deren Umdeutung vor dem Hintergrund nicht-normativer, queerer Körper und sexueller Positioniertheiten im Kontext der jeweiligen Drag Performances lässt sich mit Muñoz als disidentifikatorische Praxis begreifen, in der alternative sexuelle Subjektivierungsprozesse deutlich werden (vgl. Kapitel 2.2.1.3). Dies wiederum hat Auswirkungen auf das jeweilige Körpererleben im Bereich der geschlechtlich-sexuellen Kongruenz und eines sich wohl und begehrenswert Fühlens. Insbesondere in den drei erwähnten Interviews ergeben sich hierdurch Deutungen, in denen die Drag-Praxis sich positiv auf das Körpererleben der jeweiligen Person auswirken und alternative Subjektivierungen zu normativ geprägten Bildern und Selbstvorstellungen von *Sexyness* und einem Sich-begehrenswert-Fühlen hervorbringen.

In Rhabarbers Kombination von Drag und Strip lässt sich eine disidentifikatorische Umdeutung im Kontext einer erotischen Inszenierung erkennen. Die „andere Körperpräsenz“, die Rhabarber durch diese Kombination hervorhebt, ergibt sich genau aus diesem Zusammenspiel: Drag ermöglicht für Rhabarber ein eigenes „Quing Geschlecht“ (Rhabarber, Pos. 255) auf die Bühne zu bringen, welches Rhabarber sexy und gut fühlen lässt (vgl. ebd.: 237-257). Rhabarber betont, dass Strip-Drag sich für Rhabarber empowernder anfühle als „normaler Drag“ (ebd.: 584). Auf Nachfrage, was daran das Empowernde ausmache, erläutert Rhabarber, dass durch den Aspekt des Strippens „diese lächerliche Anekdote von Drag“ (ebd.: 631) verschwinde. Während Drag also die spielerische Freiheit des Ausprobierens ermöglicht, insbesondere auf der Ebene der geschlechtlichen Präsentation, ermöglicht das Strippen es, der Performance einen ernsthaften Rahmen zu geben und den gezeigten queeren Körper als ernsthaft begehrenswert zu etablieren (vgl. hierzu auch Kapitel 4.2.1 und 4.2.2). Diese Rahmenverschiebung hat auf Rhabarber einen empowernden Einfluss, der auch damit einhergeht, dass sich Rhabarber mit Körperstellen, mit denen sich Rhabarber im Alltag nicht so wohl fühlt, auf der Bühne gut fühlt (Rhabarber, Pos. 389-392). Die Kombination von Hochzeitskleid und „Pornoschnauzer“ (ebd.: 644) lässt sich vor diesem Hintergrund als das Aufgreifen kulturell aufgeladener Symbole einer heteronormativen Gesellschaft begreifen, die im Kontext einer Drag-Strip Performance eine queere und erotisch aufgeladene Umdeutung erfahren.

Schirmer weist darauf hin, dass im Kontext des *Kinging* die disidentifikatorische Praxis, die es den Praktizierenden ermöglicht, eine Subjektposition jenseits der heterosexuellen Zweigeschlechtlichkeit einzunehmen, durch „die Gleichzeitigkeit von persiflierender Ironie und ernsthafte Investition, von kritischer Parodie und selbstbewusster Aneignung“ (Schirmer 2010: 161) gekennzeichnet ist. Genau diese Haltung lässt sich auch in Rhabarbers beschriebener Kombination von Drag und Strip und der simultanen Verwendung von Hochzeitskleid und „Pornoschnauzer“ erkennen.

Ähnlich verhält es sich auch mit Lilas Solo-Performance, die das eigene *Fat-Empowerment* in den Mittelpunkt setzt. Dabei bedient sich Lila klassisch erotisch konnotierter *Codes* wie etwa dem Ausziehen, *Harnessen* und dem Tanzen mit einem Stuhl, um den eigenen nicht-normativen Körper auf erotische Weise in Szene zu setzen. Auch dieses Vorgehen verweist auf eine disidentifikatorische Praxis. Die bewusste erotische Inszenierung eines queeren, fetten Körpers ermöglicht einen Subjektivierungsprozess, der sich der Norm der Mehrheitsgesellschaft entzieht und gängige Schönheitsnormen unterwandert. Für Lila bietet dies die Möglichkeit, den eigenen Körper, der Lila zu Folge auch innerhalb der queeren Community in der Regel als nicht begehrenswert gilt, begehrenswert erfahrbar und lesbar zu machen. Darin beschreibt auch Lila eine Haltung, die sich als Zusammenspiel kritischer Parodie und ernsthafter Aneignung beschreiben lässt:

Drag arbeitet gerne auch mit so Übertreibung [...] deshalb glaube ich, kann ich das dann so annehmen, dass ich mir denke, okay, dann ist das eine Form von Übertreibung, jetzt irgendwie so meinen Körper besonders in Szene zu setzen an Punkten, wo ich ihn sonst vielleicht mal verstecken würde. [...] Aber trotzdem gerade an Punkten, wo man dann vielleicht das Körpergefühl gerade nicht das Beste ist, ist es dann so ein Punkt, wo ich sag na, dann übertreibst du halt jetzt, dann erst recht und dann streichelst du nochmal extra über deinen Bauch drüber und sagst so ja, das nehmt ihr jetzt. Irgendwie. (lacht) Und das hilft dann schon auch im Privaten, also sozusagen so irgendwie zu sagen, so, du darfst das auch feiern und das ist irgendwie so, genieß deinen Körper oder so und manchmal funktioniert's manchmal nicht. (Lila, Pos. 400-414)

Zugleich wird deutlich, dass es sich bei der Übertreibung auch um eine bewusst eingesetzte Strategie handelt, mit der Lila die eigenen Unsicherheiten nicht nur verbergen, sondern transformieren kann, was mal gelinge, mal nicht. Dabei scheint sich insbesondere der Satz „das nehmt ihr jetzt“ (ebd.: 411) sowohl an eine Dominanzgesellschaft als auch ein subkulturell geprägtes Publikum zu richten, in denen fette Körper marginalisiert werden. Der Satz adressiert diejenigen, die sich potentiell von dieser Performance abgeschreckt fühlen könnten und bringt gleichzeitig eine Haltung der lustvollen Aneignung zum Ausdruck. Lila beschreibt in diesem Zitat auch, dass dies hin und wieder auch ermögliche, den eigenen Körper außerhalb von Drag mehr zu genießen.

4.3.2 Auswertung der Kategorie *Sexuelles Körpererleben*

„Das ist auch so dieses Gefühl von auf dieser Bühne sein und diese totale Sexyness zu haben und dieses Wohlfühlen im eigenen Körper.“ (Rhabarber, Pos. 478 f.)

In dieser Kategorie wurden alle Aussagen über das eigene sexuelle Körpererleben bezogen auf Erotik, Lust und Begehren erfasst. Dabei beziehen sich die hier dargestellten Ergebnisse insbesondere auf das Erleben von (Auto)Erotik, im Sinne von sich *sexy*, attraktiv und/oder begehrenswert fühlen durch Drag.

Kat bringt insbesondere in Bezug auf die bereits erwähnte „wawa boom transformation“ (Kat, Pos. 182) mehrfach ein „oh!“ (ebd.: 188, 190, 191, 193) oder auch „OH! OH! OH!“

(Kat, Pos. 183) zum Ausdruck, welches sich auch auf den „moment of having this feeling yourself“ (ebd.: 185) bezieht. Gleichzeitig antwortet Kat an anderer Stelle auf die Frage, ob Drag für ihn einen Einfluss auf das sexuelle Körpererleben habe, wie ekelhaft er den unter den Corsagen und Strumpfhosen gesammelten Schweiß und den damit einhergehenden Geruch findet. Das Wort „disgusting“ fällt in diesem Zusammenhang 10 Mal. Wie bereits erwähnt, lasse Drag ihn aber auch begehrenswerter fühlen, da er durch Drag sichtbarer in einer weißen Mehrheitsgesellschaft werde. (vgl. ebd.: 411-416).

Lavendel beschreibt, dass Lavendel sich in Drag „more sexy“ (Lavendel, Pos. 918) fühle, als sonst. Lavendel begründet dies dadurch, dass Lavendels Drag von vielen Frauen geprägt sei, zu denen Lavendel ein Gefühl der Solidarität empfinde. In Drag könne Lavendel die feminine Seite von sich selbst ausleben und „wir Frauen dürfen uns sexy fühlen“ (ebd. 923). Rhabarber betont einen „sehr großen Einfluss“ (Rhabarber, Pos. 477) von Drag auf ein Gefühl der eigenen *Sexyness* oder des sich begehrenswert Fühlen:

Das ist auch so dieses Gefühl von auf dieser Bühne sein und diese totale Sexyness zu haben und dieses Wohlfühlen im eigenen Körper und ähm. (...) Ja sich auch einfach so auf sich zu verlassen und sich so ein bisschen gehen zu lassen in dem Ganzen. (ebd.: 478-481)

Schaf beschreibt, wie weiter oben bereits erläutert, dass Schaf in einer Strip-Drag-Performance die Erfahrung macht „obwohl mein Körper halt vielleicht komplett ähm weiblich für andere aussieht, muss er sich gar nicht so anfühlen und kann auch irgendwie sexy sein“ (Schaf, Pos. 460-462).

Viele der bereits in Kapitel 4.3.1 ausgewerteten Aussagen von Lila wurden ebenfalls unter dieser Kategorie codiert. Um eine Wiederholung zu vermeiden, soll an dieser Stelle nur auf die Überschneidung hingewiesen werden. In der anschließenden Interpretation wird auf die Bedeutung von Lilas Aussagen aus Kapitel 4.3.1 für das sexuelle Körpererleben eingegangen.

INTERPRETATION

Der scheinbare Widerspruch in Kats Aussagen, lässt sich auf begriffliche Unklarheiten bzw. die uneindeutige Verwendung des Begriffs *sexuelles Körpererleben* seitens der Forscher*in zurückführen. So kann davon ausgegangen werden, dass *sexuelles Körpererleben* (bzw. *sexual body experience*, da das Interview auf Englisch geführt wurde) im Sinne des Erlebens des eigenen Körpers während sexueller Handlungen verstanden wurde. Vor diesem Hintergrund deckt sich die Reaktion mit der Reaktion auf die Frage nach sexuellen Handlungen in Drag, auf die ich in Kapitel 4.3.4 näher eingehe. Gleichzeitig lässt sich das „oh!“ oder auch „OH!“ im Sinne einer freudigen, anerkennenden, auch erotischen Bezugnahme auf den eigenen Körper und das eigene Erscheinungsbild interpretieren. Der Moment des „feeling yourself“, den Kat in Drag erlebt, wird in diesem Zusammenhang zu

einem Moment des autoerotischen Körpererlebens, der mit Blick auf sich begehrenswert fühlen eine Steigerung des Selbstwert mit sich bringt.

Sowohl Lavendel als auch Schaf beschreiben ein sexuelles Körpererleben, das sich auf ein Gefühl der *Sexyness* bezieht, in Zusammenhang mit der Möglichkeit, durch Drag anderen geschlechtlichen Anteilen Raum zu geben, diese auszuleben oder den eigenen vergeschlechtlichten Körper durch Drag sexuell umzucodieren.

Für Rhabarber steht die Auswirkung auf das sexuelle Körpererleben im Zusammenhang mit der Bühnenerfahrung in Drag. Rhabarbers Beschreibung des sich gehen Lassens auf der Bühne lässt sich interpretieren als eine Möglichkeit, während einer Drag Performance den Kopf auszuschalten und innere Hürden bezogen auf das Zeigen und Fühlen der eigenen Sexualität oder Erotik in diesem Moment zu überwinden.

Hieran knüpft auch der Einfluss von Drag auf Lilas sexuelles Körpererleben an. Wie in dem vorherigen Kapitel ausführlich dargelegt wurde, besteht der Zusammenhang zwischen Drag und dem sexuellen Körpererleben bei Lila insbesondere in der erotischen Aneignung des eigenen Körpers. Dies passiert auch vor dem Hintergrund des Fettseins. Drag verschafft Lila eine Möglichkeit durch das Stilmittel der Übertreibung den eigenen Körper zu inszenieren und sich hierüber auch erotisch-sexuell anzueignen und zu fühlen (vgl. Lila, Pos. 400-414). Das sexuelle Körpererleben bezieht sich, der Analyse dieser Kategorie zu Folge, bei den Teilnehmenden auf eine Wahrnehmung des eigenen Körpers als begehrenswert, erotisch und *sexy*. In den Aussagen von Lavendel und Schaf lässt sich an dieser Stelle ein direkter Bezug zwischen der wahrgenommenen *Sexyness* und dem Geschlechtsausdruck feststellen. Während der Geschlechtsausdruck zunächst nichts über die Geschlechtsidentität aussagt, ist bereits bekannt, dass für Lavendel und Schaf die Auseinandersetzung mit der eigenen Geschlechtsidentität in Drag eine wichtige Rolle spielt. Vor diesem Hintergrund ermöglicht es Drag, sowohl den eigenen queeren Geschlechtsausdruck als auch in manchen Fällen die queere Geschlechtsidentität erotisch erfahrbar zu machen. Gleichzeitig wirkt die (auto-)erotische Bezugnahme auch als Anerkennung der geschlechtlichen Verortung jenseits der Binarität. Eine nicht-binäre geschlechtliche Positionierung wird vor diesem Hintergrund intelligibel (vgl. Kapitel 2.2.1.1). Schirmer schreibt hierzu:

Anerkennbar werden alternative geschlechtliche Verortungen und Verkörperungen auch in erotischen und sexuellen Bezugnahmen: im erotischen Austausch zwischen Bühnenperformances und Publikum, in Blicken, Berührungen, Begegnungen, in szenenahen sexuellen Räumen, in sexuellen und Liebesbeziehungen. (Schirmer 2010: 308)

Sexyness und Geschlecht hängen also insofern zusammen, als dass ein kongruentes bzw. gender euphorisches Geschlechtserleben ein Gefühl von *Sexyness* ermöglicht und *Sexyness* Geschlechter wiederum intelligibel macht.

4.3.3 Auswertung der Kategorie *Einfluss von Drag auf die Sexualität*

„Und dann hatte ich so das Gefühl, mega cool, ich kann jetzt hier grade/ ich kann das irgendwie mixen mit meinem Drag und ich kann irgendwie auf eine Weise sexy sein, die gar nicht nur weiblich gelesen ist. Das macht ja ultra Spaß! Und vielleicht, wenn ich jetzt darüber nachdenke und du mich ja vorher nach meinem sexuellen Erleben gefragt hast, vielleicht hat das schon dann auch einen Einfluss. Aufs auf, wenn ich nicht in Drag bin. Wenn ich das einmal erlebt habe.“ (Schaf, Pos. 452-458)

Diese Kategorie erfasst vorwiegend Antworten auf die Frage nach einer Veränderung der Sexualität oder des Sexlebens durch Drag gemäß der Definition aus Kapitel 1.3.

Lavendel beantwortet die Frage zunächst damit, dass Sex im Laufe der letzten Jahre auf der einen Seite schwieriger geworden sei, auf der anderen Seite intensiver. Es sei ein „zweischneidiges Schwert“ (Lavendel, Pos. 622). Drag habe Lavendel eine größere Offenheit gegenüber Lavendels eigenem Körper und Sexualität ermöglicht:

Und das ist halt für mich schön und wesentlich intensiver, wenn man da, wenn da auch alles stimmt, wenn ich wirklich als der offene Mensch wahrgenommen werde, der ich werden konnte, durch halt, unter anderem Drag. Und ja, so offen möchte ich dann auch quasi bei sexuellen Themen sein, sei es in der Kommunikation als auch in der Umsetzung. Und das ist dann halt aber schwierig [...] (ebd.: 666-671).

Diese Offenheit bezieht Lavendel auf ein Aufweichen von binären Geschlechterkategorien und sexuellen Normvorstellungen. Lavendel stellt jedoch fest, dass je offener Lavendel werde, desto limitierter seien die Personen, die hinterherkämen, sowohl im sexuellen als auch im nicht-sexuellen Kontakt (vgl. ebd.: 622-625).

Für Lavendel sei es ein harter Weg gewesen, an diesen Punkt der Offenheit zu kommen, da wolle Lavendel „natürlich nicht zurück“ (ebd.: 654-655). In diesem Zusammenhang erwähnt Lavendel, dass Lavendel Menschen beneide, die sich in ihrem Geschlecht zugehörig und richtig fühlen. Lavendel habe zwar einen „männlichen Körper“ (ebd.: 656), aber dieser definiere Lavendel nicht. Lavendel wolle nicht auf das „Geschlechtsteil“ (ebd.: 658) reduziert werden. Sexuell habe Lavendel jedoch mehr Kontakt zu Männern und unter schwulen cis Männern, mit denen Lavendel online verhältnismäßig leicht in Kontakt treten könne, herrsche oft ein „toxisches Männerbild“ (ebd.: 611). Vielen dieser Männer sei Lavendel zu feminin (vgl. ebd.: 612). Auch für die Tatsache, dass Lavendel Drag mache, erfahre Lavendel aus demselben Grund bzw. derselben Vorannahme viel Zurückweisung beim Dating (vgl. ebd.: 712-717). Gleichzeitig seien die Begegnungen mit Menschen „die da auch so offen sind“ (ebd.: 626), wesentlich intensiver.

Lila antwortet auf die Frage nach einer Veränderung des Sexlebens oder der Sexualität durch Drag, dass Lila lange Zeit die eigene Sexualität sehr angehalten habe. Das habe viel mit dem eigenen Körperempfinden zu tun gehabt, einem sich im eigenen Körper nicht Wohlfühlen oder auch der Annahme, der eigene Körper sei nicht begehrenswert. Seit ca. einem Jahr

befinde sich Lila in einem Prozess, dies zu verändern (Lila, Pos. 532-539). Das „sexy Tanzen auch auf der Bühne“ (ebd.: 529 f.) im Zusammenhang mit der fortschreitenden Erkundung der eigenen Drag-Persona sei etwas, was Lila hier mit einbeziehe. Die Veränderung des Körperempfindens durch ein „mehr wieder in meinen Körper zurückkommen“ (ebd.: 550) helfe beim Sex und in der eigenen sexuellen Identität, indem Lila sich hierdurch wieder als begehrenswert wahrnehme (vgl. ebd.: 540- 558; 580-594). Drag habe für Lila insofern Auswirkungen auf die eigene Sexualität, als dass Drag einen besseren Zugang zu Lila selbst und den Gefühlen bezogen auf den eigenen Körper ermögliche und dies Lila auch in der eigenen Sexualität empowere (vgl. ebd.: 855-866). Gleichzeitig sei es „auch teilweise abgegrenzt“ (ebd.: 862). Auf die Bedeutung dieser Abgrenzung gehe ich in der Interpretation näher ein.

Schaf bringt zunächst eine Unsicherheit zum Ausdruck, ob es überhaupt eine Verbindung zwischen Drag und der eigenen Sexualität gebe und betont zugleich, dass natürlich auch alles ein bisschen mit Geschlechtsidentität zusammenhänge, und dass Drag Schaf mehr Selbstbewusstsein dafür gegeben habe, sich mit einem nicht-heteronormativem Körper auch *sexy* auf der Bühne zu zeigen. Das Sexleben an sich sei jedoch für Schaf sehr viel intimer als das, was Schaf auf der Bühne mache (vgl. Schaf, Pos. 395-409).

Rhabarber beantwortet die Frage nach einer Veränderung des Sexlebens oder der Sexualität durch Drag mit einem Nein (vgl. Rhabarber, Pos. 460-465). Kat reagiert auf die Frage abweisend. Auf seine Antworten gehe ich im Zusammenhang mit dem Thema Sex in Drag in Kapitel 4.3.3 ein.

INTERPRETATION

Der Einfluss von Drag auf Lavendels Sexualität lässt sich als ambivalent deuten. Das Bedürfnis „als der offene Mensch wahrgenommen [zu werden], der ich werden konnte“ (Lavendel, Pos. 668 f.) lässt sich interpretieren als Bedürfnis, in der eigenen „fluiden“, nicht-binär verorteten Geschlechtsidentität beim Dating und im sexuellen Kontakt wahrgenommen, anerkannt und verstanden zu werden. „Offenheit“, wie Lavendel den Begriff verwendet, meint dabei ein Abweichen von gesellschaftlichen Normvorstellungen von Geschlecht und sexuellen Praktiken. Während Drag Lavendel ermöglicht, aus starren Geschlechterkategorien auszubrechen und darin sowohl die eigene Geschlechtsidentität zu finden als auch die eigene Sexualität zu erweitern (vgl. ebd.: 651-655), trifft diese „Offenheit“ auf eine Realität schwuler Dating Kultur, in der normative Vorstellungen von Männlichkeit vorherrschen und diese „Offenheit“ scheinbar nicht besteht. In den oben angeführten Passagen beschreibt Lavendel das Bedürfnis, nicht auf den eigenen „männlichen“ Körper reduziert werden zu wollen. Die Offenheit bezüglich des eigenen

Körpers, die Lavendel an mehreren Stellen des Interviews benennt und zu der Drag offenbar beigetragen hat, lässt sich vor diesem Hintergrund auch als nicht-binäres, fluides (wie Lavendel es selbst nennt (vgl. Lavendel, Pos. 153)), queeres oder *gender nonconforming* Körpererleben fassen, welches Lavendel für sich als durchaus kongruent beschreibt. Scheinbar sind jedoch nicht alle Sexualpartner*innen in der Lage, Lavendels Identität diesbezüglich zu erfassen und angemessen zu adressieren. Außerdem sei Lavendels Drag-Praxis für viele ein Ausschlusskriterium auch für rein sexuell ausgerichtete Treffen auf Grund der Vermutung, dass Lavendel sehr feminin sei, was wiederum auf eine verbreitete Abwertung von Weiblichkeit bis hin zu Misogynie innerhalb schwuler Subkulturen verweist (vgl. Lanzieri/Hildebrandt 2011; Schmid/Payam 2023). Durch die Ablehnung, die Lavendel aufgrund der Drag-Praxis und der damit verbundenen Annahme, Lavendel sei „zu feminin“ aus einer schwulen Dating Kultur erhalte, tritt für Lavendel eine gewisse Skepsis beim Dating ein, die es scheinbar schwerer macht, passende Sexualpartner*innen zu finden (vgl. Lavendel, Pos. 669-686).

Insbesondere vor dem Hintergrund, dass, wie bereits in Kapitel 4.2.2 dargelegt, für Lavendel die eigene Drag-Persona sehr stark an sich selbst gebunden ist, bedeutet die Ablehnung von Lavendels Drag-Praxis auch eine Ablehnung von Lavendel selbst. Gleichzeitig lässt sich, wie im vorangehenden Kapitel beschrieben, insbesondere bei Lavendel ein starker Einfluss von Drag auf das sexuelle Körpererleben konstatieren. Vor diesem Hintergrund kann Lavendels Drag-Praxis als empowernde Strategie verstanden werden, um nicht nur die eigene Geschlechtsidentität zu ergründen, sondern auch mit der Ablehnung umzugehen. Dies geschieht, indem durch Drag ein erotischer Bezug in direkter Verbindung mit dem fluiden Drag-Geschlecht hergestellt wird und der eigene Körper hierdurch erotisch und kongruent erfahrbar wird (vgl. Schirmer 2010: 308). Auch hierin lässt sich eine disidentifikatorische Praxis nach Muñoz erkennen (vgl. Kapitel 2.2.1.3). Lavendel hält fest: „Und mittlerweile bin ich halt an dem Punkt, wo ich denke, es ist schade, aber ich bin mir als Mensch wichtiger und ich würde mich nicht für niemanden verstellen“ (Lavendel, Pos. 725-727).

Sowohl Lila als auch Schaf beschreiben zunächst eine Abgrenzung zwischen der eigenen Sexualität und der Drag-Praxis. Während Drag, wie bereits gezeigt (vgl. Kapitel 4.3.2), durchaus einen Einfluss auf das sexuelle Körpererleben beider Personen hat, was ihnen erlaubt, sich selbst als kongruent und begehrenswert zu erleben, wird der Einfluss von Drag auf die eigene Sexualität abgegrenzt. Diese Trennung spiegelt sich auch in dem jeweiligen Verhältnis zur eigenen Drag-Persona, die sich zwischen „Rolle“ und „authentischem Ich“ verortet und in der die Drag-Persona von beiden, wenn auch nicht gleichermaßen, dennoch tendenziell als etwas Künstliches bzw. Künstlerisches und vom Selbst Getrenntes angesehen

wird (vgl. Kapitel 4.2.2). Gleichzeitig spiegelt sich hierin auch ein Verständnis von Sexualität, als etwas Intimes und Privates, was sich in einem scheinbaren Gegensatz zur Öffentlichkeit einer Drag Performance befindet. Es muss jedoch darauf hingewiesen werden, dass an dieser Stelle des Interviews die Begriffe „Sexualität“ und „Sexleben“ simultan verwendet wurden, während sie nach wissenschaftlichem Verständnis unterschiedliche Dinge meinen. Insofern ließe sich schlussfolgern, dass für Lila und Schaf keine direkte Verbindung zwischen Drag und ihrem Sexleben im Sinne sexueller Handlungen besteht, da Drag nicht als sexuelle Praktik verstanden wird bzw. nicht im Kontext sexueller Handlungen gedacht wird. Dass dies jedoch auf Lila nicht vollständig zutrifft, wird im nächsten Kapitel deutlich. Auch Rhabarbers knappe Antwort verweist auf ein sehr getrenntes Erleben von Drag und der eigenen Sexualität bzw. dem Sexleben.

Gleichzeitig verweist Lila wie oben beschrieben auf den Zusammenhang zwischen einem besseren Zugang zum eigenen Körper, wozu Drag maßgeblich beiträgt, und dem Gelingen der eigenen Sexualität. Dabei beschreibt Lila den Versuch, den Mut der Drag-Persona auch mit in private Situationen zu nehmen:

Ich bin da mutiger und ich traue mich da Dinge, die ich mir vielleicht irgendwie sozusagen im Privaten nicht zutraue, Dinge auszuprobieren, Dinge zu benennen. Und denke dann so, hoffe damit, dass ich da auch sozusagen außerhalb meiner Drag Persona dann mir immer mehr Mut mache. (Lila, Pos. 554-558)

Somit hat Drag für Lila insofern einen Einfluss auf die Sexualität, als dass der hierin erprobte Mut bezogen darauf, den eigenen Körper zu zeigen, erotisch zu inszenieren und Dinge auszuprobieren, als positive Erfahrung mit in „private“ Interaktionen genommen werden kann. Hierin spiegeln sich auch die bereits analysierten Aspekte von Publikum, Bühne, Community und der Inszenierung von Erotik, die dabei verhelfen, einen positiven Bezug zum eigenen Körper herzustellen, was wiederum einen positiven Effekt auf die gelebte Sexualität haben kann (vgl. Kapitel 4.2.3, 4.2.5, 4.2.6, 4.3.1).

Auch bei Schaf lässt sich eine Verbindung zwischen Drag und Sexualität vermuten, wenn Schaf anmerkt, dass beides mit Geschlechtsidentität zusammenhänge (vgl. Schaf, Pos. 397-399). In dem zu Beginn der Auswertung dieser Kategorie angeführten Zitat beschreibt Schaf, dass Schaf in einer Strip-Drag-Performance die Erfahrung gemacht habe, mit einem Körper „der komplett weiblich für andere aussieht“ (ebd.: 461), „auf eine Weise sexy sein [zu können], die gar nicht nur weiblich gelesen ist. Das macht ja ultra Spaß!“ (ebd.: 454 f., vgl. auch Kapitel 4.3.1). Daraufhin schlussfolgert Schaf:

Und vielleicht, wenn ich jetzt darüber nachdenke und du mich ja vorher nach meinem sexuellen Erleben gefragt hast, vielleicht hat das schon dann auch einen Einfluss auf wenn ich nicht in Drag bin, wenn ich das einmal erlebt habe. (Schaf, Pos. 455-458)

Hierin zieht Schaf eine Verbindung zwischen der Drag-Praxis und dem eigenen sexuellen Erleben. Die Passage verweist auf den Kontext der Bühne bzw. des Auftretens in Drag, der

es Schaf ermöglicht, den eigenen nicht heteronormativ gestalteten und wahrgenommenen Körper sexuell zu erfahren und daran Freude zu finden. In diesem Zusammenhang macht Drag eine spezifische Form des Erlebens möglich, welche anschließend in ein privates (sexuelles) Setting außerhalb des Drag integriert werden kann. Insgesamt lässt sich feststellen, dass Drag für Schaf als bestärkender Teil von einem Prozess fungiert, sich mit dem eigenen Körper wohler, geschlechtlich kongruenter und hierin auch sexuell attraktiver zu fühlen. Die Wichtigkeit dieser Kongruenz für das eigene sexuelle Erleben verdeutlicht Schaf an anderer Stelle des Interviews (vgl. Schaf, Pos. 247-250). Tendenziell lässt sich in Schafs Fall Drag jedoch eher als Vehikel des Ausdrucks und der Verarbeitung einer sich verändernden Geschlechtsidentität verstehen und weniger als treibende Kraft dieser Veränderung, wenn gleich Drag einen initialen Anstoß gegeben zu haben scheint.

Außerdem lässt sich sowohl bei Schaf als auch Rhabarber ein Ansatz einer Veränderung der Begehrensstrukturen durch Drag feststellen. Schaf beschreibt diesen Zusammenhang indirekt: Durch die Veränderung der Geschlechtsidentität sei auch eine Veränderung des sexuellen Erlebens eingetreten, die sich insbesondere auch dadurch bemerkbar mache, dass sich verändert habe, wen Schaf anziehend finde – nämlich Personen, die sich ebenfalls als trans oder *gender nonconforming* positionieren (vgl. ebd.: 229-236).

4.3.4 Auswertung der Kategorie *Sex in Drag*

„Und ich wüsste es ganz einfach gerne bin ich wer anderes, wenn ich in Drag bin und Sex habe? Das weiß ich eben nicht.“ (Lila, Pos. 745-746)

In dieser Kategorie wurden die Antworten auf die Frage, ob die Befragten schon mal Sex in Drag hatten erfasst. Die Antworten hierauf fielen recht unterschiedlich aus.

Das Thema kommt im Laufe des Interviews mit Kat bereits zur Sprache, noch bevor die Frage gestellt wird. Kat ist sichtlich entsetzt von der Vorstellung. Unter keinen Umständen könne er sich vorstellen, Sex in Drag zu haben. Kat betont:

Because underneath all that garment is just fucking sweat. (laughs) It's just disgusting. Fucking sweat. So I'm like, hands off to like all the drag queens who are sucking somebody off after their performance or having sex after the performance because I can not. (Kat, Pos. 330-333)

Als Begründung für die Ablehnung führt Kat an, dass er selbst sehr reinlich sei: „I'm a very tidy person. (laughs) And I'm a very clean person“ (ebd.: 383-384). Kat führt aus, dass „gay sex“ sich zwar großartig anfühle, aber sehr ungemütlich sei und eine Menge Vorbereitung brauche (vgl. ebd.: 342-344).

Lavendel berichtet von einzelnen Erfahrungen mit Sex in Drag, die „in dem Moment ganz nice“ (Lavendel, Pos. 768 f.) waren. Gleichzeitig wird deutlich, dass Lavendel in diesem Rahmen viele Erfahrungen des Sexualisiert-Werdens in Drag macht:

Also der Klassiker und ich glaube da kannst du nen Stein werfen und triffst mindestens zehn Drag Artists, die das alles schon erlebt haben. Wenn du Instagram aufmachst und dir da

irgendwie so ein cis Dude schreibt (öffnet nach): Du siehst aber süß aus, so, und dann kommt da so zehn Nachrichten später: Ja, ich bin eigentlich hetero, aber bei dir würde ich eine Ausnahme machen. Wo ich mir denke first of all, you're not hetero at all, obviously. Beschäftige dich mal ein bisschen mehr mit dir selbst. (Lavendel, Pos. 689-695)

Außerdem berichtet Lavendel noch von einer anderen Erfahrung rund um die Idee des Sex in Drag, mit einem guten Freund. Hier habe die Kommunikation auf Augenhöhe stattgefunden und Lavendel hätte es sich vorstellen können, „wenn es sich ergibt“ (ebd. 703 f.). In „99% der Fälle“ (ebd.: 710) wolle Lavendel jedoch kein Sex in Drag, „weil für mich mein Drag was super Persönliches ist“ (ebd.: 711).

Lila sagt, dass Lila gerne mal Sex in Drag hätte (vgl. Lila, Pos. 728 f.). Das Reizende sei daran eine Art Rollenspiel spielen zu können, indem Lila nicht die Privatperson verkörpere, sondern die Drag-Persona und Lila sich dadurch traue „dieses mutige und irgendwie so, dieses Körperliebende dann eben auch mit in die eigene, in den Sex mit rein zu nehmen“ (ebd.: 733-735). Lila verbinde hiermit die Hoffnung, die eigenen Gedankenspiralen besser überwinden und entspannter kommunizieren zu können (vgl. ebd.: 748-751). Außerdem betont Lila eine gewisse Neugierde: „Und ich wüsste es ganz einfach gerne bin ich wer anderes, wenn ich in Drag bin und Sex habe? Das weiß ich eben nicht. Deshalb würde ich es glaube ich gerne herausfinden (lacht)“ (ebd.: 751-754). Gleichzeitig äußert Lila Zweifel bezüglich der Erwartungen an Sex in Drag. Lila erläutert, dass Lilas Drag-Rolle sehr an eine Bühne gebunden sei. Sobald Lila diese verlasse, werde Lila auch in Drag zunehmend wieder zu Lila selbst und könne sich deshalb vorstellen, dass es gar nicht so funktioniere, wie Lila sich das vorstelle. Abschließend betont Lila: „Ich finde es nur heraus, wenn ich es ausprobiere, aber da bin ich sehr offen, das mal auszuprobieren“ (ebd.: 781-783).

Für Rhabarber ist auch die Frage nach Sex in Drag schnell beantwortet mit Nein. Rhabarber vertieft diese Antwort nicht weiter. Auch Schaf hatte noch nie Sex in Drag. Bei Schafs erstem Auftritt hätte Schaf sich das aufgrund der bereits beschriebenen Erfahrung des nicht geoutet Seins und dem Moment der *Gender Euphoria* in Drag gut vorstellen können. Das habe sich allerdings verändert, weswegen es sich Schaf aktuell nicht vorstellen könne. Schaf erläutert:

Und Leute, mit denen ich darüber gesprochen habe, haben das auch gesagt, dass man einerseits sich am Anfang so sehr super powerful und sexy fühlt und das Gefühl hat, man kann eigentlich mit jedem flirten. Aber eigentlich ist es halt doch nicht ganz man selbst. Und ich glaube das fände ich weird, das würde glaube ich, für mich nicht so richtig passen. (Schaf, Pos. 601-605)

Insgesamt berichtet also nur Lavendel über konkrete Erfahrungen mit Sex in Drag, bei den anderen reicht die Bandbreite von totaler Ablehnung bis Neugier.

INTERPRETATION

Für Kat besteht eine deutliche Trennung zwischen einer in Kapiteln 4.2.1 und 4.3.2 analysierten Erotik und eines Empowerments in der eigenen sexuellen Identität *durch* Drag

und konkreten sexuellen Handlungen *in Drag*, welche Kat vehement ablehnt. Und auch auf die Frage, ob Drag einen Einfluss auf sein sexuelles Körpererleben oder seinen Sinn für Erotik habe, reagiert Kat abweisend:

Zero. Because like I said before, Drag doing drag, disgusting, horrible smell after the show, horrible smell during a show. It's just like, uncomfortable. Totally uncomfortable. So, yeah, like with how I feel myself, just like it's literally what drag brings to me is how I present myself. But when it comes to the intimacy, the sexual fantasy, I'm like, no, this could, this does not will never happen because it's so disgusting under all that pounds of makeup, the corset. Disgusting. Yeah, for real. It really is disgusting. (Kat, Pos. 375-381)

Auf der Ebene des Erlebens, verändere Drag nur, wie er sich präsentiere und habe darüber hinaus keine Auswirkungen auf Intimität oder sexuelle Fantasien. Wie in Kapitel XX analysiert, ist Drag ein expliziter Teil von Kats schwuler Identität berührt nach eigenen Angaben jedoch nicht die eigene Geschlechtsidentität oder die Sexualität. Schmid und Payam beobachten in ihrer Studie zur Sexualität von cis geschlechtlichen schwulen Männern, die als Drag Queens auftreten: „The participants' gender identity as gay cisgender men seemed to be connected to their sexuality, whereas the drag queen character and its gender performance were separated from it“ (Schmid/Payam 2023: 2194 f.). Als Begründung für diese Trennung nennen sie einerseits gesellschaftliche Normen, die *crossdressing* als Fetisch stigmatisieren, worauf auch Kats Betonung hinweist, dass Drag keinen Einfluss auf die eigenen sexuellen Fantasien habe. Während dies eine mögliche Kontextualisierung von Kats Aussagen darstellt, muss jedoch betont werden, dass Kat selbst insbesondere Aspekte der Reinlichkeit und Hygiene als Begründung für die starke Ablehnung sexueller Handlungen in Drag anführt.

Für Schaf liegt die Ablehnung von Sex in Drag in der Tatsache begründet, dass Schaf in Drag doch nicht ganz *dey* selbst sei und Schaf dies daher unpassend fände. Drag hat auf Schaf scheinbar einen gewissen Verfremdungseffekt, der mit der gewünschten Intimität sexueller Handlungen schwer vereinbar ist. Hinzu kommt eine Sorge vor einer „Imbalance“ (Schaf, Pos. 612) oder einem Machtgefälle, das entsteht, wenn sich im Rahmen intimer Interaktionen eine Person hinter einer „Maske“ (ebd.: 334) verbirgt. Drag lasse eine*n zwar zunächst „powerful und sexy“ (ebd.: 602) fühlen, hindere aber auch daran, sich selbst in der Situation zu zeigen und ggf. verletzlich zu machen.

Interessanterweise ist es genau diese Maske bzw. die Möglichkeit des Rollenspiels, die für Lila den reizvollen Aspekt des Sex in Drag ausmacht und mit der Hoffnung verbunden ist, eigene Unsicherheiten bezüglich des eigenen Körpers zu überwinden. Ähnlich wie in Kapitel 4.2.2 bereits beschrieben, kann die Rahmung einer sexuellen Begegnung in Drag außerhalb des primären Rahmens und stattdessen innerhalb eines Theaterrahmen in Anlehnung an Goffman eine spielerische Auseinandersetzung mit der eigenen Sexualität eröffnen, die es

aufgrund der Abgrenzung zum „echten Leben“ erlaubt, sich über Normen und eigene Unsicherheiten hinwegzusetzen.

Mit Blick auf die Wahrnehmung des eigenen Geschlechts durch selbstdeklarierte heterosexuelle Männer lassen sich Lavendels Erfahrungen im Zusammenhang mit Sex in Drag als ambivalent bezeichnen. Lavendel beschreibt diese Ambivalenz wie folgt:

okay, du gibst dir jetzt gerade irgendwie selbst damit die Erlaubnis mit einem Mann Sex zu haben, obwohl er/ Also in Anführungszeichen biologisch mit einem Mann Sex zu haben, aber in dem Moment ist es für dich kein Mann. Das ist halt, finde ich, so ein auf der einen Seite ein bisschen witzig, auf der einen Seite ein bisschen traurig, weil auf der einen Seite werde ich dann als eben nicht nur Mann gesehen, auf der anderen Seite werde ich aber halt auch nur als nicht Mann gesehen, um damit die Person sich selber erlaubt mit einem Mann Sex zu haben. (Lavendel, Pos. 770-777)

Während die Kontaktaufnahme durch heterosexuelle Männer Lavendel darin bestätigt, nicht als cis Mann gelesen zu werden, wird Lavendel gleichzeitig in diesem Rahmen sexualisiert, objektiviert und fetischisiert. Von diesen Männern als nicht-Mann gelesen zu werden erfüllt hier nach Lavendel den alleinigen Zweck die homoerotischen Neigungen der Anfragenden vor dem Hintergrund einer internalisierten Homophobie zu leugnen. Lavendel beschreibt diese Erfahrungen im Sinne eines Übergriffes, indem Lavendel betont, dass niemand das Recht habe, Lavendel zu sexualisieren „gerade, weil mein Drag halt auch so persönlich ist. Und selbst wenn, dann möchte ich entscheiden, mit wem ich in Drag irgendwelche sexuellen Handlungen vollziehe und mit wem nicht“ (ebd.: 684-686).

Die Vorstellung des Sex in Drag auch in einem einvernehmlichen Kontext lehnt Lavendel in den meisten Situationen ab mit der Begründung, dass Drag für Lavendel etwas „super Persönliches“ (ebd.: 711) sei. Wie bereits in Kapitel 4.2.2 näher erläutert, beschreibt Lavendel die eigene Drag-Persona als Teil von sich selbst, was insbesondere auf der Ebene der geschlechtlichen Erfahrung relevant ist, da diese ihm zu einer fluiden und kongruenteren Geschlechtererfahrung verholfen habe. Somit steht die Drag-Persona in starker Verbindung zur eigenen Geschlechtsidentität. Die Nähe bzw. Übereinstimmung zwischen Lavendels Privat- und Drag-Persona im Zusammenhang mit der Sexualisierung der zweiten macht Lavendel in diesem Rahmen besonders vulnerabel. Denn durch die nicht einvernehmliche Sexualisierung von heterosexuellen Männern wird Lavendel im Kontext einer selbstbestimmten fluiden geschlechtlichen Erscheinung in Drag der Subjektstatus abgesprochen. Die Vermeidung von Sex in Drag, dem Lavendel dennoch nicht vollständig abgeneigt erscheint, lässt sich als Selbstschutz bezogen auf mögliche weitere Objektivierungserfahrungen interpretieren. Denn diese stehen immer auch in Zusammenhang mit einer Absprache oder Abwertung der eigenen Geschlechtsidentität.

Die unterschiedlichen Schwerpunkte, die bei der Beantwortung der Frage nach Sex in Drag von den Interviewten gesetzt wurden, deuten auch auf unterschiedliche Aushandlungen rund um die Themen Geschlechtsausdruck, Sexualität und Drag innerhalb verschiedener queerer

Subkulturen und Communities hin. Zwar ist es mit Blick auf die vorliegenden Daten nicht möglich auszudifferenzieren, welchen Anteil persönliche Überzeugungen und Motivationen bei der Beantwortung spielen und in welchem Verhältnis diese zu gesellschaftlichen und Community basierten Normvorstellungen stehen. Gleichermäßen sind die vorliegenden Daten nicht repräsentativ und erlauben keine Verallgemeinerungen. Dennoch lässt sich im Rahmen der hier analysierten Aussagen die These aufstellen, dass unter denjenigen, die sich sexuell auf eine eher queer-verortete Community beziehen, Sex in Drag als uninteressant oder als Chance begriffen wird, während für diejenigen, die sich sexuell tendenziell auf eine schwule Community beziehen, mit der Vorstellung des Sex in Drag ein höheres Stigma und auch ein höheres Potential objektivierender und diskriminierender Erfahrungen auch innerhalb eigener Communities einhergeht. Diese These wird gestützt von den Ergebnissen anderer Forschung, etwa von Knutson et al. (vgl. Knutson et al. 2018: 46 f.).

In beiden Fällen lassen sich Auswirkungen auf die Sexualität der Teilnehmenden feststellen, wobei diese sehr unterschiedlich zu sein scheinen. Während für Lila mit Sex in Drag eine mögliche Bereicherung der eigenen Sexualität einhergeht, verbunden mit der Hoffnung, durch die spielerische Rahmung mutiger zu werden und innere Blockaden zu überwinden, führt Drag in Lavendels Fall zu einem erhöhten Risiko diskriminierender Erfahrungen durch potentielle Sexualpartner*innen.

4.3.5 Zwischenfazit: Drag und Sexualität

Mit Blick auf die vorangegangenen dargestellten Ergebnisse lässt sich ein deutlicher Einfluss von Drag auf das sexuelle Körpererleben der Teilnehmenden erkennen, wobei insbesondere Aspekte der Wahrnehmung des eigenen Körpers als sexy und begehrenswert adressiert werden. Einzelne Teilnehmende beschreiben außerdem eine Steigerung des Lustempfindens aufgrund des besseren Zugangs zum eigenen Körper, den sie durch Drag erreicht haben.

Der größte Einfluss von Drag auf die Sexualität äußert sich demnach in der Umdeutung dessen, was als begehrenswert und sexuell anziehend wahrgenommen wird (sowohl in Bezug auf sich selbst als auch auf andere). In diesem Sinne kommt der Erotik eine besondere Bedeutung zu, indem durch erotische Inszenierungen und den erotischen Austausch mit dem Publikum queere Körper eine (auto-)erotische Bezugnahme erfahren und hierdurch sexuell neu denkbar werden. Die erotische Bezugnahme vermag es dabei sowohl alternative geschlechtliche Präsentationen und Verortungen anzuerkennen und hierdurch als intelligibel erfahrbar zu machen als auch diese in ihrem erotischen Potential zu bestärken. Zudem führt Drag zu einem gesteigerten Selbstbewusstsein und einem besseren Verhältnis zum eigenen Körper, was sich wiederum positiv auf die eigene Sexualität auswirken kann. Hierin besteht der konkrete Zusammenhang zwischen Körpererleben und Sexualität im Kontext von Drag.

Bezüglich der persönlichen Haltungen gegenüber Sex in Drag herrscht eine große Varianz innerhalb der Stichprobe zwischen Gleichgültigkeit, Neugier und Abneigung. Die individuelle Neigung scheint dabei von den unterschiedlichen subkulturellen Bezugsrahmen und von dem jeweiligen Verhältnis zwischen Drag-Persona und Privatperson abhängig zu sein. Während ein sehr enges Verhältnis zur eigenen Drag-Persona in Verbindung mit einem subkulturellen Bezugsrahmen, der dem Thema des Sex in Drag tendenziell stigmatisierend oder fetischisierend begegnet, zu einer erhöhten Vulnerabilität führen kann, kann eine starke Trennung zwischen Drag-Persona und Privatperson mit einem Verfremdungseffekt einhergehen, der Sex in Drag abwegig erscheinen lässt. Während Sex in Drag für einige ein mögliches Potential zur Bereicherung der eigenen sexuellen Erfahrung darstellt, birgt es für andere eher das Risiko zusätzlicher Stigmatisierungserfahrungen. Dieser Aspekt leitet über zu der letzten Hauptkategorie bezogen auf Potentiale und Grenzen von Drag.

4.4 Potentiale und Grenzen

Die Auswertung der vorangegangenen Kategorien verweist bereits auf verschiedene Potentiale und Grenzen von Drag bezogen auf das Körpererleben und die Sexualität queerer Menschen. In diesem Abschnitt werden daher nur die Ergebnisse dargestellt, die dem Forschungsinteresse entsprechend neue Erkenntnisse liefern. Hierbei wurde auf eine individuelle Interpretation der einzelnen Subkategorien verzichtet. Einerseits, weil die deskriptive Darstellung der Ergebnisse in diesem Fall keiner weiteren Interpretation zum Verständnis bedarf und andererseits, weil die Potentiale im hierauf anschließenden Kapitel bezogen auf die gesamte Forschung zusammenfassend dargestellt werden. Inhaltlich gliedert sich diese Kategorie in zwei Subkategorien: was Drag möglich macht und möglichen Grenzen der Potentiale.

4.4.1 Auswertung der Kategorie *Was Drag möglich macht*

Für Kat bietet Drag die Möglichkeit, sich selbst künstlerisch auszudrücken: „No boundaries about how I express myself, my creativity and everything“ (Kat, Pos. 431-432). Auf die Frage, ob Drag ihn in seiner sexuellen Identität empowere, antwortet Kat mit einem klaren ja. Kat betont daraufhin, wenn seine Drag-Persona so viel Bestätigung und Zuspruch erhalte, dann habe Kat das auch verdient (vgl. ebd.: 468-473)

Lila benennt, dass Drag ermögliche, sich selbst mit anderen Augen zu sehen, insbesondere an Punkten, an denen Lila es nicht schaffe, sich selbst liebevoll zu begegnen. Dies läge vor allem daran, dass sich Lila durch Drag Dinge anders erlaube (vgl. Lila, Pos. 828-832). Ein Beispiel hierfür sei das Tanzen:

Also so dieses so, hey, du weißt, dass du eine gute Körperbeherrschung oder einen guten Rhythmus hast. Du weißt, dass du irgendwie deinen Körper gut bewegen kannst. Gönn dir das, mach das, weil das macht dir Spaß. (Lila, Pos. 832-835)

Drag habe Lila ermöglicht, einen Ort zum Tanzen zu finden, jenseits der cis hetero Kontexte, in denen Lila früher getanzt habe, was Lila auf vielen Ebenen guttue.

Schaf erwähnt zunächst einen kreativen Selbsta Ausdruck sowie Spaß als zentrale Aspekte, die Drag möglich mache. Drag sei für Schaf das perfekte Hobby, da es Schaf ermögliche, verschiedene kreative Tätigkeiten zu kombinieren und auszuleben (vgl. Schaf, Pos. 648-655). Außerdem verweist Schaf darauf, dass dey durch Drag die Möglichkeit habe, an jedem Ort eine „nice Community“ (ebd.: 657) zu finden, die zudem eine „positive, embracing Art“ (ebd.: 662) habe, spielerisch mit der eigenen *Queerness* umzugehen.

In den beschriebenen Beispielen und weiteren codierten Aussagen zu den Potentialen von Drag taucht auffällig oft das Konzept der „Erlaubnis“ auf, weshalb dieses nun gesondert beleuchtet wird.

4.4.2 Auswertung der Kategorie *Erlaubnis*

In den Interviews mit Lavendel, Lila und Schaf taucht mehrmals der Aspekt der Erlaubnis auf. So beschreibt Lavendel, dass es durch das Ausprobieren in Drag für Lavendel möglich geworden sei, sich selber Sachen zu erlauben bzw. sich selbst eine Erlaubnis zu geben: „Also das Bewusstsein und die Erlaubnis für mich selbst“ (Lavendel, Pos. 583). Drag erlaube Lavendel, mehr Lavendel selbst zu sein (vgl. ebd.: 1023 f.), sich auszuprobieren (vgl. ebd.), den eigenen Körper als weder rein männlich noch rein weiblich zu sehen (vgl. ebd.: 531-535), sich im eigenen Körper sexy zu fühlen:

[M]an hat sich dann halt selber irgendwie wie gesagt ausprobiert und ich hab mir dann selber endlich die Erlaubnis geben können. Die hätte ich mir schon ewig geben können. Aber ich habe wirklich erst diesen Prozess, den mir auch Drag irgendwie geboten hat, gebraucht, um an den Punkt zu kommen, mir selber Sachen zu erlauben. So. Eigentlich traurig, aber auch richtig im Nachgang, richtig nice, so. (ebd. 586-591)

Auch bezogen darauf, was Drag hinsichtlich der eigenen Sexualität ermögliche, bezieht sich Lavendel auf den „Erlaubnispunkt“ (ebd.: 1023). In diesem Zusammenhang beschreibt Lavendel Drag häufiger als „Katalysator“ in der eigenen geschlechtlichen und sexuellen Entwicklung:

Drag ist für mich auf jeden Fall ein super krasser Katalysator, um mich selber zu fühlen, mich selber wohler zu fühlen und mir auch zu erlauben, ich selbst zu sein und mich sexuell auszuleben und auch sowohl meine Identität als auch Sexualität anzunehmen und auch irgendwie wertzuschätzen vor allem. (ebd. 1043-1047)

Auch Lila beschreibt bezüglich des im oberen Abschnitt erwähnten, liebevollen Blicks, den Drag Lila ermögliche, dass dieser im Zusammenhang damit stehe, sich Dinge anders zu erlauben (vgl. Lila, Pos. 830-832). Drag erlaube Lila, den eigenen Körper zu feiern und zu

genießen (vgl. Lila, Pos. 410-414) sowie Dinge zu tun, die Lila guttun, wie Tanzen (vgl. ebd.: 826-849).

Schaf verwendet den Begriff der Erlaubnis bezogen auf verschiedene geschlechtliche Anteile, in diesem Fall den maskulinen und geschlechtlich nicht-codierten, denen Schaf erlaube in Drag präsent zu sein (vgl. Schaf, Pos. 260-266).

4.4.3 Auswertung der Kategorie *Grenzen: Erfahrungen von drag-phobia*²⁵

Keine*r der Interviewteilnehmenden berichten von eigenen Erfahrungen mit Übergriffen oder offenen Anfeindungen in Drag, wobei sich die von Lavendel in Kapitel 4.3.4 beschriebenen Ablehnungserfahrungen im Kontext des Datings aufgrund der eigenen Drag-Praxis als Ausgrenzungserfahrungen analysieren lassen. Die Möglichkeit einer offenen Anfeindung oder eines tätlichen Angriffs ist jedoch in fast jedem Interview präsent. Lediglich in dem Interview mit Rhabarber taucht das Thema nicht auf, was daran liegen mag, dass hierzu keine expliziten Fragen gestellt wurden, sondern sich das Thema in den anderen Interviews, von sich aus ergibt. Viele haben bereits von Übergriffen im Umfeld oder über soziale Medien gehört und beziehen diese Bedrohung in ihre Drag-Praxis mit ein.

So betont Kat beispielsweise in Drag niemals mit öffentlichen Verkehrsmitteln zu reisen und sich zudem Begleitung für die Anfahrtswege zu suchen: „I always travel with two other white folks, or at least one white folk with me. I just take precautions because, I mean, I've experienced already out of drag. Like what more in drag? You know?“ (Kat, Pos. 579-581). Das Zitat verweist auf Anfeindungen und/oder Übergriffe, die Kat auch ohne Drag als PoC in einer *weißen* Dominanzgesellschaft erfährt und schildert die Sorge vor zusätzlicher Gewalt, wenn sich die rassistischen Motive dieser Übergriffe auch noch um Motive der Queerfeindlichkeit potenzieren.

Auch Lila hat sich bereits innerhalb der eigenen Kontexte damit auseinandergesetzt, was wäre, „wenn vielleicht plötzlich Leute auftauchen, die uns nicht wohlwollend begegnen“ (Lila, Pos. 879-880). Lila trifft diesbezüglich Vorkehrungen, indem sich Lila nach einem Auftritt immer abschminke. Gleichzeitig erläutert Lila, dass Drag Queens, Lilas Wahrnehmung nach, häufiger Ziel von Angriffen seien.

Schaf hingegen sagt, dey habe bisher keine negativen Erfahrungen in Drag Make-up in öffentlichen Verkehrsmitteln gemacht. Auch Schaf kennt jedoch Geschichten von Übergriffen aus dem eigenen Umfeld (vgl. Schaf, Pos. 721-729; 737-749).

²⁵ „Drag-phobia“ (Edward/Farrier 2020b: 6) lässt sich als Dragfeindlichkeit übersetzen, ein Begriff, der jedoch im deutschsprachigen Raum bisher keine weitreichende Verwendung findet. Gemeint sind an dieser Stelle Anfeindungen, Übergriffe und Ausgrenzungserfahrungen im Zusammenhang mit Drag und der eigenen Drag-Praxis.

4.5 Diskussion der Ergebnisse

Die Studie zielte darauf ab, den Einfluss von Drag auf das Körpererleben und die Sexualität queerer Menschen zu erforschen und hieraus mögliche Potentiale und Grenzen dieser Praxis abzuleiten. An dieser Stelle sollen die Ergebnisse gebündelt und weiterführend diskutiert werden. In manchen Teilen bestätigt diese Studie die zentralen Ergebnisse von Schirmer, Knutson et al. und Schmid und Payam, stellt aber außerdem auch neue Ergebnisse auf, wie ich im Folgenden zeigen werde.

Forschungsfrage 1: Wie wirkt sich das Praktizieren von Drag auf das Körpererleben queerer Menschen aus?

Insgesamt lässt sich im Rahmen dieser Studie feststellen, dass sich Drag positiv auf das Körpererleben queerer Menschen auswirkt. Dies äußert sich in einem gesteigerten Selbstbewusstsein, dem Wohlfühlen im eigenen Körper, dem Erlangen eines besseren Zugangs zum eigenen Körper, der erhöhten Akzeptanz einzelner Körperteile und auch des gesamten Körpers und auch in der Wahrnehmung dieses Körpers als *sexy* und begehrenswert. Durch positive Erfahrungen und ein positives Körpererleben *in Drag*, erfährt auch das Körpererleben *out of Drag* eine Verbesserung, indem bspw. geschlechtliche und sexuelle Ausdrucksweisen in Drag ausprobiert werden, die sich als „passend“ erweisen oder positive Rückmeldung auf ein bestimmtes Auftreten oder den Mut sich zu zeigen geäußert werden und diese Erfahrungen anschließend in das Privatleben integriert werden. Drag bietet außerdem die Möglichkeit, spielerisch das eigene geschlechtliche Wirken zu erkunden, Neues auszuprobieren und auf diese Weise eine positive Verbindung zum eigenen Körper herzustellen, indem gesellschaftliche Normen und hegemoniale Vorstellungen binärer Geschlechterrollen herausgefordert werden. Dies ermöglicht die Erfahrung einer geschlechtlichen Kongruenz im eigenen Körper oder schafft Raum, um einen anderen Geschlechtsausdruck zu erkunden und anderen Aspekten des Selbst Ausdruck zu verleihen. Die Erfahrungen in Drag und der Einfluss, den diese auf das Körpererleben haben, werden dabei von verschiedenen Aspekten beeinflusst, die unter der anschließenden Frage thematisiert werden.

Forschungsfrage 1.1: Welche Aspekte spielen hierbei eine Rolle?

Im Rahmen dieser Studie haben sich folgende Aspekte als relevant herausgestellt: 1. Äußerliche Veränderung, 2. Drag Zwischen „Rolle“ und „Authentizität“, 3. Die Bühne und der Akt des Auftretens, 4. Marginalisierungserfahrungen, 5. Publikum und 6. (Queere) Community.

Die äußerliche Veränderung spielt insbesondere bezogen auf das geschlechtliche Erleben eine Rolle. Dabei lassen sich Unterschiede zwischen den geschlechtlich nicht-binär oder queer positionierten Teilnehmenden feststellen und der einen cis-geschlechtlichen Person. Während die äußerliche Veränderung durch Drag bei den nicht-binär/queer positionierten Teilnehmenden zu einzelnen Momenten der *Gender Euphoria* oder insgesamt zu einem kongruenteren geschlechtlichen Erleben führte, ist für Kat die Erfahrung in Drag verbunden mit einer Überwindung von Homonormativität, die mit einer Abwertung verkörperter Weiblichkeit im Kontext schwuler Subkulturen einhergeht (vgl. Chow 2022: 1089). Darüber hinaus spielt der Spaß am Experimentieren und dem Finden eines kreativen Ausdrucks für alle Teilnehmenden eine entscheidende Rolle – sowie der Spaß am *Genderfuck*: am Ausreizen, Ausprobieren, Überwinden und Verwirren möglicher geschlechtlicher Erwartungen und Ausdrucksweisen.

Schirmer verweist darauf, dass auch im Kontext von Drag zweigeschlechtlich und heterosexuell geprägte Wirklichkeiten nicht aufhören zu existieren. Um Alternativen hierzu zu verkörpern und auszuleben müssen diese lebbar gemacht werden (vgl. Schirmer 2010: 402). Vor diesem Hintergrund verdeutlicht die vorliegende Studie die Relevanz von Community, einem geteilten Bezugsrahmen und spezifischen Räumen, um diese alternativen geschlechtlich-sexuellen Verortungen lebbar zu machen. Lebbar werden die alternativen Verkörperungen in Drag hierbei durch die positive Resonanz eines Publikums, welches im Sinne subkultureller, queerer Räume über geteilte Sinnhorizonte verfügt. Gleichzeitig wird hierin die Aufgabe deutlich, die (queeren) Communities zukommt, diese intersektional und inklusiv zu gestalten, um eine weitere Marginalisierung einzelner oder von Gruppen zu verhindern. Denn wie die vorliegende Studie gezeigt hat, verschafft Drag zwar Anerkennung und Sichtbarkeit auch für mehrfachmarginalisierte Menschen innerhalb queerer Communities. Die Praxis vermag es jedoch nicht die tiefe Verankerung struktureller Macht und Ungleichheiten im Miteinander aufzuheben, wie die Erfahrungen der Unsichtbarmachung von Kat und Lila innerhalb queerer Communities zeigen (vgl. Kapitel 4.2.4).

Tendenziell lässt sich anhand der Ergebnisse feststellen, dass je mehr die Drag-Praxis auch als Teil des Selbst gerahmt und erfahren wird, desto größer ist ihr Einfluss auf das geschlechtliche und allgemeine Körpererleben, sowohl im Sinne einer geschlechtlichen Kongruenz als auch mit Blick auf die Aufwertung der eigenen Attraktivität und sich begehrenswert Fühlen. Gleichzeitig vergrößert sich hierdurch auch die mögliche Vulnerabilität gegenüber queerfeindlichen Anfeindungen und Sexualisierungen. Diese These lässt sich jedoch nur durch weitere Forschung überprüfen. Auf der anderen Seite ermöglicht die Rahmung von Drag als „Spiel“ das Ausprobieren geschlechtlicher, erotischer

und sexueller Seinsweisen, ohne diese vorab auf die „Bedingungen ihrer Realisierbarkeit“ (Schirmer 2010: 295) im Sinne einer diskriminierungsfreien Lebbarkeit dieser Entwürfe im Alltag hin zu überprüfen. Hierfür liefert die Bühne einen wichtigen Raum. Diese wird zu einer Art „Safer Space“, der das geschützte Ausprobieren ermöglicht, sofern dieser Raum als einer von Peers geteilter und gestalteter Raum wahrgenommen wird, was sich nicht alleine unter dem Begriff queer subsummieren lässt.

Forschungsfrage 1.2: Welchen Einfluss hat Drag auf das sexuelle Körpererleben queerer Menschen?

Der Einfluss von Drag auf das sexuelle Körpererleben lässt sich insbesondere durch eine Erweiterung (auto-)erotischer Bezugnahmen feststellen. Dies passiert etwa durch die erotische Inszenierung des eigenen Körpers in Drag. Durch disidentifikatorische Umdeutungsprozesse kultureller, sexuell oder erotisch aufgeladener Symbole, werden neue erotische Bezüge hergestellt. Diese wirken sich positiv auf das sexuelle Körpererleben aus, indem sie nicht-normative, queere Körper als begehrenswert und tatsächlich begehrt erfahrbar machen. Wie bereits weiter oben beschrieben ist dieser Prozess dabei abhängig von den Reaktionen des Publikums, indem Publikum und Performende Ausmaß und Bedeutung der Erotik einer Performance im Sinne der autopoietischen Feedbackschleife gemeinsam hervorbringen. In der ursprünglich in Kapitel 2.2.2.3 erarbeiteten Definition des sexuellen Körpererlebens spielen neben Erotik auch die Aspekte Begehren, Lust und sexuelle Identität eine Rolle. Während sich an einzelnen Stellen auch Bezüge zwischen Drag und einer Veränderung der Begehrensstrukturen (vgl. Kapitel 4.3.3), einer empowernden Wirkung von Drag auf die sexuelle Identität (vgl. Kapitel 4.2.1) sowie eine positive Auswirkung neuer erotischer Bezüge auf das eigene Lustempfinden (vgl. Kapitel 4.3.1) feststellen lassen, treten diese hinter der Analyse von Erotik zurück. Diese Aspekte tauchten in der Auswertung eher punktuell auf und die Ergebnisse waren diesbezüglich nicht sehr ergiebig, was dem breiten Forschungsansatz geschuldet sein dürfte.

Forschungsfrage 2: Welchen Einfluss hat Drag auf die Sexualität queerer Menschen?

Von den Forschungsteilnehmenden wird in der Regel kein direkter Bezug zwischen ihrer Drag-Praxis und ihrer Sexualität hergestellt. Die Beantwortung dieser Frage steht stattdessen in engem Zusammenhang mit den Erkenntnissen aus den vorangegangenen Forschungsfragen. Lavendel fasst diesen Zusammenhang treffenderweise wie folgt zusammen:

Also es greift alles so wie so ein kleines Uhrwerk, so ganz viele Zahnräder ineinander, weil Drag gibt mir die Erlaubnis mich auszuprobieren. Dadurch beschäftige ich mich mit mir selbst und beschäftige mich auch mit meinem Körper. Dadurch kriege ich wiederum ein besseres Körpergefühl, was heißt ich nehme mich mehr wahr, was dann auch wiederum heißt okay, ich

fühle mich vielleicht sexier, so als wie oder wie so eine Reihe von Dominosteinen, die dann einfach zusammen umfallen, bis es richtig Klick macht. (Lavendel, Pos. 1033-1039)

Lavendel beschreibt weiter, wie dies Lavendel auch in der eigenen sexuellen Identität und den sexuellen Bedürfnissen bestärke. Somit lässt sich an dieser Stelle zusammenfassen, dass der zentrale Einfluss von Drag auf die Sexualität queerer Menschen sich in dem Erleben des eigenen Körpers als attraktiv, kongruent und/oder begehrenswert niederschlägt, was durch Drag beeinflusst oder hervorgerufen wird und was sich wiederum positiv auf das selbstbestimmte Ausleben der eigenen Sexualität auswirkt. Hierin lässt sich die zentrale These dieser Arbeit, wie in Kapitel 2.2.2.3 beschrieben, in großen Teilen bestätigen. Begrenzt wird dieser positive Einfluss jedoch im Hinblick auf eine schwule Dating Kultur, in der das Ausüben von Drag zu einer Stigmatisierung im Kontext sexueller Interaktionen führen kann, was die Suche nach passenden Sexualpartner*innen erschwert. Eine ambivalente Rolle spielt auch die Vorstellung des Sex in Drag. Während diese von einigen als Chance erfahren wird durch eine Art Rollenspiel eigene innere Hürden zu überwinden, ist sie für andere verbunden mit einem erhöhten Risiko stigmatisierender und diskriminierender Erfahrung. Hierbei scheint eine Rolle zu spielen, auf welche sexuellen Subkulturen sich bei der Suche nach geeigneten Sexualpartner*innen bezogen wird und welche sexuelle Kultur und Normen vorherrschend sind. Dies stellt jedoch wiederum eine These dar, die sich durch weitere Forschung bestätigen oder widerlegen lässt. Die Ergebnisse dieser Studie sind vor diesem Hintergrund als erste Annäherung an das Verhältnis von Drag und queerer Sexualität zu verstehen.

Forschungsfrage 2.1: Welche Potentiale und Grenzen lassen sich hieraus bezogen auf das Körpererleben und die Sexualität queerer Menschen ableiten?

Sowohl Schmid und Payam als auch Knutson et al. betonen die positiven Auswirkungen von Drag auf das psychische Wohlbefinden durch den künstlerischen Ausdruck, Gemeinschaftsgefühl, und Empowerment. Die vorliegende Studie kommt zu einem ähnlichen Ergebnis. Drag schafft Raum. Sowohl im physisch-räumlichen Sinne als auch mental. Drag vermag es, einen „separaten Raum“ (Lavendel, Pos. 1026) zu eröffnen, der sich als Freiraum von einer heteronormativen Gesellschaft verstehen lässt und der durch ein Spielen und Ausprobieren neue Zugänge zu Körper und Sexualität ermöglichen kann. Hierbei schafft Drag eine „Erlaubnis“ sowohl aus den heteronormativen Zwängen der Gesellschaft, als auch aus eigenen inneren Blockaden und Selbstbildern auszusteigen, Neues zu probieren und persönliche Grenzen auszuweiten und zu überschreiten.

Gleichzeitig berichten Teilnehmende der Studie von Knutson et al. über eine Vielzahl von Ursachen für erhöhten Minderheiten-Stress [*Minority Stress*] wie etwa Ablehnung aus der

eigenen Community aufgrund der Drag Praxis (vgl. Knutson et al. 2018: 44 ff.). Diese Erfahrung äußert sich auch bei Kat und Lavendel, die sich insbesondere bei der Suche nach Sexualpartner*innen auf eine schwule Community beziehen, was auch der Zielgruppe der Studie von Knutson et al. entspricht. Hinzukommt für Kat die Erfahrung als PoC in einer *weißen* Dominanzgesellschaft, die Kat allerdings auch losgelöst von Drag macht. In dieser Erfahrung von Minderheiten-Stress sowie den in 4.4.2 beschriebenen Auswirkungen von *Dragphobia*, die sich auch wenn sie nicht als konkreter Angriff erlebt wird, bemerkbar machen, lassen sich die Grenzen der Potentiale und des Empowerments durch Drag erkennen. Interessanterweise lassen sich bei Schaf, Rhabarber und Lila deutlich weniger Erfahrungen von Minderheiten-Stress im Kontext von Drag beobachten, was vor diesem Hintergrund auch mit der Community/Szene zusammenzuhängen scheint, auf die sie sich beziehen und die sie eher als *queer* beschreiben. Hieraus lässt sich die These ableiten, dass die „resilience of heteronorms“ bzw. die starke Präsenz von Heteronormativität, die Schmid und Payam bezogen auf Vorstellungen von Sexualität und sexuelle Praktiken innerhalb einer schwulen Community im Rahmen ihrer Forschung bestätigen, sich in einer *queeren* Community, die sich aus einer größeren Vielfalt geschlechtlicher und sexueller Identitäten zusammensetzt, weniger oder anders äußert.

Abschließend lässt sich sagen, dass diese Studie einen Beleg für das empowernde Potential von Drag liefert, welches gleichzeitig auf die Bedeutung queerer und intersektionalitäts-sensibler Räume und Communities verweist. Die Erfahrung bleibt zudem abhängig von der jeweiligen Szene, Subkultur oder Community, die den jeweiligen Bezugsrahmen darstellt.

4.6 Limitationen und Reflexion des Forschungsdesigns

Wie jede Forschung hat auch diese Limitationen. Eine erste Limitation ist dem qualitativen Charakter der Studie geschuldet. Während das qualitative Vorgehen einen tiefen Einblick in die Lebensrealitäten der einzelnen Forschungsteilnehmenden ermöglicht und somit einen explorativen Zugang zum Feld schafft, sind die Ergebnisse aufgrund der kleinen Stichprobe nicht repräsentativ. Sie vermögen es nicht, das breite Spektrum an Erfahrungen, die queere Menschen mit Drag im deutschsprachigen Raum machen, abzudecken. Gerade mit Blick auf die angestrebte intersektionale Herangehensweise verweist außerdem die Zusammensetzung des Samples auf eine Begrenzung der Ergebnisse. Die Stichprobe setzt sich zusammen aus einer cis männlichen, 2 trans nicht-binären, einer inter nicht-binären und einer queer verorteten Person, was auf eine gewisse Heterogenität auch innerhalb des Spektrums der Nicht-Binarität verweist. Gleichzeitig ist die Gruppe bezogen auf das Alter eher jung und

darin recht homogen. Die Mehrheit ist zudem able-bodied²⁶ und 3 der 5 Teilnehmenden machen erst seit einem Jahr (wenn auch sehr intensiv) Drag. Außerdem befindet sich nur eine PoC in der Stichprobe, deren Erfahrungen mit Drag aufgrund des PoC-Seins signifikante Unterschiede zu denen der anderen Teilnehmenden aufweisen. Im Sinne intersektionaler Forschung zu Drag wären weitere Perspektiven von PoC Personen relevant und erkenntnisreich. Erleichtert würde dies in Zukunft über die Inklusion unterschiedlicher Intersektionalitätsperspektiven an der Forschung selbst. Kat selbst betont außerdem die Wichtigkeit von Vertrauen, um sich einer *weißen* Person gegenüber zu öffnen: „it's always strange for a brown person to approach or be approached by a white person if you don't trust that white person. I mean, I always have a wall“ (Kat, Pos. 12-14). Bei der Akquise von Forschungsteilnehmenden könnte eine Vertrauensgrundlage entweder einem Schneeballsystem entsprechend oder über einen direkten persönlichen Kontakt hergestellt werden. Hiermit geht eine weitere Limitation der Ergebnisse bezogen auf meine eigene Positionierung als Forscher*in einher (queer, *weiß*, able-bodied, wenig Erfahrung mit eigenem Drag) einher. Durch diese subjektiven Prägungen kann ein Forschungs-Bias entstehen, was zudem dadurch verstärkt wird, dass diese Studie aufgrund forschungsökonomischer Abwägungen alleine durchgeführt wurde. Demnach unterliegen insbesondere die Interpretationen der Ergebnisse singulärer, subjektiv geprägter Einschätzung und wurden nicht im Sinne eines *peer-reviews* überprüft.

Auf eine letzte Limitation soll im Rahmen des *peer-research* im Zusammenhang mit dem spezifischen Thema der Arbeit eingegangen werden. Schmid und Payam weisen darauf hin, dass soziale Erwünschtheit im Kontext sensibler Themen immer eine Rolle spielen kann (vgl. Schmid/Payam 2023: 2196). Hierauf verweisen etwa Aussagen wie „[a]lso um Gottes Willen, ich würde da niemandem shamen“ (Lavendel, Pos. 661 f.).

Zudem ließen sich im Verlauf der Interviews auch einzelne nach Langer beschriebene Moment der Entgrenzung zwischen Forscher*in und Beforschten beobachten, insbesondere vor dem Hintergrund eines geteilten Interesses an subkulturellen Diskursen und Veranstaltungen (vgl. Langer 2014 und Kapitel 3.2). Dieser Entgrenzung wurde durch eine verstärkte Achtsamkeit bei der Auswertung der Daten begegnet und durch die klare Darlegung des methodischen und inhaltlichen Vorgehens aufgefangen.

²⁶ Eine Person gab an chronisch krank zu sein, inwiefern sich die Person als able-bodied versteht ist daher nicht klar. Im Rahmen des Interviews spielte dieser Aspekt jedoch keine Rolle.

5 Resümee und Ausblick für Forschung und Praxis

Die Ergebnisse der vorliegenden Studie verweisen auf ein positives bis hin zu empowerndes Potential von Drag auf das Körpererleben und die Sexualität queerer Menschen. Drag eröffnet Möglichkeiten, queere Körper zu feiern, Geschlechtsausdrücke auszuprobieren und zu verschieben und das eigene kreative Potential zu entfalten.

Mit Blick auf die positiven Auswirkungen, die Drag auf die Forschungsteilnehmenden hat, lässt sich über eine stärkere Einbeziehung von Drag in die sexuelle Bildung nachdenken. Auch hierzu wären weitere Forschung und die Ausarbeitung konkreter Methoden für verschiedene Zielgruppen sinnvoll. Insgesamt lässt sich davon ausgehen, dass Drag im Kontext von Veranstaltungen der sexuellen Bildung zu einer stärkeren Bewusstwerdung des eigenen Körpers und dem geschlechtlichen Wirken führen kann. Zudem eröffnet Drag einen Raum zum Ausprobieren, in dem der eigene Geschlechtsausdruck spielerisch ausgelotet und erweitert werden kann. Insbesondere für queere Menschen, die diesbezüglich auf der Suche sind, scheint dies ein vielversprechendes Vorgehen. Dabei wäre vor dem Hintergrund der eingangs erwähnten queerfeindlichen Anfeindungen gegenüber Drag-Veranstaltungen insbesondere auch eine Auseinandersetzung mit Drag im Kontext der Zielgruppe Kinder von Bedeutung. Während Forschung hierzu einerseits wichtige Daten liefern kann, um einer rechten Vereinnahmung von Drag als Form der „Frühsexualisierung“ entgegenzuwirken, ließen sich so auch Formate finden, die Kinder im spielerischen Erkunden empoweren. Erste Ansätze bietet hierzu die Studie *Drag pedagogy: The playful practice of queer imagination in early childhood* (2021) von Bildungswissenschaftler Harper Keenan und Drag Queen Lil Miss Hot Mess.

Bezogen auf Aspekte der Sexualität ließe sich der Gedanke des Rollenspiels in Drag im Kontext sexueller Interaktionen weiter untersuchen und auch hierin die Potentiale für queere Verkörperungen ausloten. Auch wären weitere Forschungen, die dezidiert die Aspekte Lust, Erotik und Begehren im Zusammenhang mit Drag näher Ausführen von Interesse, um weitere Erkenntnisse bezüglich möglicher Wechselwirkungen zwischen Drag-Persona und Privatperson zu ergründen. Mit Blick auf die Wirkung der autopoietischen Feedbackschleife im Schaffen neuer erotischer Bezugnahmen, wäre zudem eine Forschung erkenntnisreich, welche die Perspektive der Zuschauenden in den Fokus nimmt und untersucht, ob auch hier diesbezüglich eine Veränderung der erotischen Bezugnahme oder eine Verschiebung von sexuellen und erotischen Normen stattfindet. Also anders gesagt, ob Drag auch das Potential hat, Wahrnehmungen und Normen innerhalb bestimmter Kontexte und unter bestimmten Voraussetzungen bei den Zuschauenden und nicht nur bei den Performenden selbst zu verschieben.

Aus dieser Arbeit lassen sich außerdem konkrete Handlungsempfehlungen für Politik, Gesellschaft und die queere Community ableiten. Es ist die Aufgabe von Politik und Gesellschaft, Menschen vor Diskriminierung zu schützen. Drag-Künstler*innen müssen vor Anfeindungen und Gewalt von rechts geschützt werden. Dies geht einher mit einem Bildungsauftrag, der es vermag, zu queeren Lebensrealitäten zu sensibilisieren und queere Menschen in ihrer Entwicklung und ihrem Ausdruck zu empowern. Dabei unterstreicht die vorliegende Studie die Relevanz eines intersektionalen Ansatzes, um weiteren Marginalisierungserfahrungen innerhalb bereits marginalisierter Communities entgegenzuwirken und Menschen nachhaltig zu empowern. Eine besondere Rolle kommt hierbei Angeboten der sexuellen Bildung zu, deren Aufgabe es ist, die vielfältigen Lebensentwürfe zu berücksichtigen und insbesondere junge Menschen entlang ihrer sexuellen Biografien in den Möglichkeiten einer selbstbestimmten Sexualität zu begleiten und zu unterstützen (vgl. Voß 2023: 21). Vor dem Hintergrund der großen Bedeutsamkeit von Bühnen an subkulturellen Orten und der queeren Community braucht es Räume, Fördertöpfe und Unterstützung für Community-Organisationen und subkulturelle Orte, an denen Drag-Veranstaltungen auf inklusive Weise veranstaltet werden können, um die Sichtbarkeit und die Stimmen von queeren Menschen und Drag-Künstler*innen zu fördern. Und auch an queere Communities selbst lassen sich in Anbetracht der Ergebnisse dieser Forschung Handlungsaufforderungen formulieren. Wie Kat sagt, braucht es Räume und Veranstaltungen, die „intersectional enough, radical enough to welcome everyone“ (Kat, Pos. 507-508) gestaltet sind.

Wenn *Genderfuck* als Schirmbegriff für allerlei Praxen verstanden werden kann, die geschlechtliche Normen und Rollenerwartungen herausfordern, Verwirrung stiften wollen und Geschlecht letztendlich zum explodieren bringen (vgl. Bukkakis 2020: 143); und *Fuck* weitaus mehr meint als nur *der Fick*, dann lässt sich Drag als eine Strategie begreifen, die es ermöglicht, aller heteronormativen und binären Widrigkeiten zum Trotz, sich den eigenen Körper und die eigene Sexualität anzueignen und selbstbestimmt zu genießen.

6 Literaturverzeichnis

- Althusser, Louis (2010): *Ideologie und ideologische Staatsapparate*. 1. Halbband. Hamburg: VSA.
- American Psychological Association (2023): *Eroticism*. *APA Dictionary of Psychology*. In: <https://dictionary.apa.org/>, zugegriffen am: 28.09.2023.
- Ayoup, Colleen/Podmore, Julie (2003): *Making Kings*. In: *Journal of Homosexuality* 43 (3–4), S. 51–74.
- Baker, Roger (1968): *Drag: A History of Female Impersonation on Stage*. London: Triton.
- Bierling, Stephan (2021, 23. April): *Die Trump-Präsidentschaft: Eine Bilanz*. In: <https://www.bpb.de/shop/zeitschriften/apuz/usa-2021/331744/die-trump-praesident-schaft-eine-bilanz/>, zugegriffen am: 14.08.2023.
- Bourcier, Marie-Hélène (2012): „F****“ the Politics of Disempowerment in the Second Butler. In: *Paragraph* 35 (2), S. 233–253.
- Bourdieu, Pierre (1997): *Verstehen*. In: Bourdieu, Pierre et al. (Hrg.): *Das Elend der Welt. Zeugnisse und Diagnosen alltäglichen Leidens*. Konstanz: UVK Verlag. S. 779–802.
- bradford, k. (2002): *Grease Cowboy Fever; or, the Making of Johnny T*. In: Troka, Donna Jean/LeBesco, Kathleen/Noble, Jean Bobby (Hrg.): *The Drag King Anthology*. Binghamton, New York: Harrington Park Press. S. 15–30.
- Bukkakis, Olympia (2020): *Gender Euphoria. Trans and Non-Binary Identities in Drag*. In: Edward, Mark/Farrier, Stephen (Hrg.): *Contemporary Drag Practices and Performers. Drag in a Changing Scene Volume 1*. London, New York: Bloomsbury Publishing. S. 133–144.
- Butler, Judith (1993): *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of „Sex“*. New York: Routledge.
- Butler, Judith (1999 [1990]): *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. 2. Auflage. New York: Routledge.
- Chehata, Yasmine/Dib, Jinan/Harrach-Lasfaghi, Asmae/Himmen, Thivitha/Sinoplu, Ahmet/Wenzler, Nils (2023): *Empowerment, Resilienz und Powersharing in der Migrationsgesellschaft: Theorien – Praktiken – Akteur*innen*. Weinheim Basel: Beltz Juventa.
- Chow, Jeremy (2022): *No Fats, No Fems, No Problems? Working out and the Gay Muscled Body*. In: *Sexualities* 25 (8), S. 1077-1095.
- Demant, Tarah (2018, 25. Oktober): *Trumps transfeindliche Pläne werden globalen Schaden verursachen*. In: *Queer Amnesty. Amnesty International*. <https://www.queeramne->

- [sty.de/meldungen/detail/2018/trumps-transfeindliche-plaene-werden-globalen-schaeden-verursachen](https://www.sty.de/meldungen/detail/2018/trumps-transfeindliche-plaene-werden-globalen-schaeden-verursachen), zugegriffen am: 14.08.2023.
- DER STANDARD (2023, 16. April): Wien: Großangelegte Demo und Gegendemo bei Dragqueen-Lesung in Wien. In: DER STANDARD. <https://www.derstandard.de/story/2000145543473/grossanlegte-demo-und-polizeiaufgebot-gegen-drag-queen-lesung-in-wien>, zugegriffen am: 17.05.2023.
- Döring, Nicola/Bortz, Jürgen (2016): Forschungsmethoden und Evaluation in den Sozial- und Humanwissenschaften. Berlin, Heidelberg: Springer Berlin Heidelberg.
- Dresing, Thorsten/Pehl, Thorsten (2018): Praxisbuch Interview, Transkription & Analyse: Anleitungen und Regelsysteme für qualitativ Forschende. 8. Auflage. Eigenverlag. https://www.audiotranskription.de/wp-content/uploads/2020/11/Praxisbuch_08_01_web.pdf, zugegriffen am 13.07.2023.
- DWDS (2021): sexy. In: Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache. <https://www.dwds.de/wb/sexy>, zugegriffen am: 15.10.2023.
- Edward, Mark/Farrier, Stephen (Hrg.) (2020a): Contemporary Drag Practices and Performers. Drag in a Changing Scene Volume 1. London, New York: Bloomsbury Publishing.
- Edward, Mark/Farrier, Stephen (2020b): Drag. Applying Foundation and Setting the Scene. In: Edward, Mark/Farrier, Stephen (Hrg.): Contemporary Drag Practices and Performers. Drag in a Changing Scene Volume 1. London, New York: Bloomsbury Publishing. S. 1–17.
- Edward, Mark/Farrier, Stephen (2020c): Preface. In: Edward, Mark/Farrier, Stephen (Hrg.): Contemporary Drag Practices and Performers. Drag in a Changing Scene Volume 1. London, New York: Bloomsbury Publishing. S. xxi-xxxii.
- Farrier, Stephen (2017): International Influences and Drag: Just a Case of Tucking or Binding? In: Theatre, Dance and Performance Training 8 (2), S. 171–187.
- Fischer-Lichte, Erika (2004): Ästhetik des Performativen. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Flick, Uwe (2007): Qualitative Sozialforschung: Eine Einführung. 8. Auflage. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag.
- Flick, Uwe (2020): Gütekriterien qualitativer Forschung. In: Mey, Günter/Mruck, Katja (Hrg.): Handbuch Qualitative Forschung in der Psychologie: Band 2: Designs und Verfahren. Wiesbaden: Springer Fachmedien Wiesbaden. S. 247–263.
- Ford, Zack (2014, 25. Juni): The Quiet Clash Between Transgender Women And Drag Queens. In: ThinkProgress. <https://archive.thinkprogress.org/the-quiet-clash-between-transgender-women-and-drag-queens-297a9da4c5f6/>, zugegriffen am: 24.08.2023.

- Franke, Anja (2023): Zum Verhältnis von Drag und queerer Sexualität. Entwicklung und Pretest eines Interviewleitfadens als Erhebungsinstrument einer Studie zum Einfluss und empowernden Potential von Drag auf das sexuelle Körpererleben queerer Menschen (unveröffentlicht). Werkstattbericht, Hochschule Merseburg.
- Göbel, Malte (2020, 15. Juni): Trump-Administration gegen Minderheiten: Kein Schutz für trans Menschen. In: Die Tageszeitung: taz. <https://taz.de/!5689621/>, zugegriffen am: 14.08.2023.
- Goffman, Erving (2018 [1980]): Rahmen-Analyse. Ein Versuch über die Organisation von Alltagserfahrungen. 10. Auflage. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Verlag.
- Halberstam, Jack (1998): Female Masculinity. Durham, London: Duke University Press.
- Halberstam, Jack/Volcano, Del LaGrace (1999): The Drag King Book. London: Serpent's Tail.
- Halberstam, Jack (2003): What's That Smell?: Queer Temporalities and Subcultural Lives. In: International Journal of Cultural Studies 6 (3), S. 313–333.
- Helfferich, Cornelia (2011): Die Qualität qualitativer Daten: Manual für die Durchführung qualitativer Interviews. 4. Auflage. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Keenan, Harper/Hot Mess, Lil Miss (2020): Drag Pedagogy: The Playful Practice of Queer Imagination in Early Childhood. In: Curriculum Inquiry 50 (5), S. 440–461.
- Kim, Tae Jun/Kindinger, Evangelia/Mackert, Nina/Rose, Lotte/Schorb, Friedrich/Tolasch, Eva/Villa, Paula-Irene (2022): Fat Studies - Eine Einleitung Tae Jun Kim, Evangelia Kindinger, Nina Mackert, Lotte Rose, Friedrich Schorb, Eva#Tolasch und Paula-Irene Villa. In: Herrmann, Anja/Kim, Tae Jun/Kindinger, Evangelia/Mackert, Nina/Rose, Lotte/Schorb, Friedrich et al. (Hrg.): Fat Studies. Ein Glossar. Bielefeld: transcript Verlag. S. 13–38.
- King, Thomas A./Meyer, Moe (2010): In Defense of Gay/Performance. In: Meyer, Moe (Hrg.): An Archaeology of Posing: Essays on Camp, Drag, and Sexuality. Madison, Wisconsin: University of Wisconsin Press. S. 151–181.
- Klebe, Gerrit-Freya (2023, 11. Mai): Lesung in Stadtbibliothek: Eine Drag Queen und ein Drag King wollen Kindern Bücher vorlesen. In Bayern wird daraus ein Kulturkampf. In: stern.de. <https://www.stern.de/kultur/drag-queen-will-kindern-buecher-vorlesen--daraus-wird-in-muenchen-ein-kulturkampf-33455204.html>, zugegriffen am: 17.05.2023.
- Knutson, Douglas/Koch, Julie M./Sneed, Jenilee/Lee, Anthony (2018): The Emotional and Psychological Experiences of Drag Performers: A Qualitative Study. In: Journal of LGBT Issues in Counseling 12 (1), S. 32–50.

- Kuckartz, Udo/Rädiker, Stefan (2022): Qualitative Inhaltsanalyse: Methoden, Praxis, Computerunterstützung: Grundlagentexte Methoden. 5. Auflage. Weinheim Basel: Beltz Juventa.
- Langer, Phil C. (2014): Zum Umgang mit Intimität im Forschungsprozess: forschungsethische Implikationen des Sprechens über Sexualität in Peer Research. In: von Unger, Hella/Narimani, Petra/M'Bayo, Rosaline (Hrg.): Forschungsethik in der qualitativen Forschung: Reflexivität, Perspektiven, Positionen. Wiesbaden: Springer Fachmedien. S. 169–189.
- Lanzieri, Nicholas/Hildebrandt, Tom (2011): Using Hegemonic Masculinity to Explain Gay Male Attraction to Muscular and Athletic Men. In: Journal of Homosexuality 58 (2), S. 275–293.
- Lexikon der Psychologie (2000): Erotik. Lexikon der Psychologie. Heidelberg: Spektrum Akademischer Verlag. In: <https://www.spektrum.de/lexikon/psychologie/erotik/4365>, zugegriffen am: 28.09.2023.
- López Restrepo, Manuela (2023, 6. März): The Anti-Drag Bills Sweeping the U.S. Are Straight from History's Playbook. In: NPR. <https://www.npr.org/2023/03/06/1161452175/anti-drag-show-bill-tennessee-trans-rights-minor-care-anti-lgbtq-laws>, zugegriffen am: 18.05.2023.
- Maihofer, Andrea (1994): Geschlecht als Existenzweise. Einige kritische Anmerkungen zu aktuellen Versuchen zu einem neuen Verständnis von ‚Geschlecht‘. In: Institut für Sozialforschung (Hrg.): Geschlechterverhältnisse und Politik. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag. S. 168-187.
- Mayring, Philipp/Fenzl, Thomas (2014): Qualitative Inhaltsanalyse. In: Baur, Nina/Blasius, Jörg (Hrg.): Handbuch Methoden der empirischen Sozialforschung. Wiesbaden: Springer Fachmedien. S. 543–556.
- McClouskey, Maddie (2014, 14. April): Trans Women Are Not Drag Queens. In: Everyday Feminism. <https://everydayfeminism.com/2014/04/trans-women-not-drag-queens/>, zugegriffen am: 24.08.2023.
- Meyer, Christian/Meier zu Verl, Christian (2014): Ergebnispräsentation in der qualitativen Forschung. In: Baur, Nina/Blasius, Jörg (Hrg.): Handbuch Methoden der empirischen Sozialforschung. Wiesbaden: Springer Fachmedien. S. 245–257.
- Migrationsrat Berlin e.V. (2020): BIPoC. In: <https://www.migrationsrat.de/glossar/bipoc/>, zugegriffen am: 01.06.2023.
- Mölter, Joachim (2023, 13. Juni): Drag-Lesung in München: 13-Jährige Trans-Autorin Julana sagt Auftritt ab. In: Süddeutsche.de. <https://www.sueddeut->

- sche.de/muenchen/drag-lesung-muenchen-trans-autorin-julana-absage-1.5927836,
zugegriffen am: 17.6.2023.
- Muñoz, José Esteban (1999): *Disidentifications: Queers of Color and the Performance of Politics*, Bd. 2. Minneapolis, London: University of Minnesota Press.
- Namaste, Viviane K. (1996): "Tragic Misreadings": Queer Theory's Erasure of Transgender Subjectivity. In: Beemyn, Brett/Eliason, Mickey (Hrg.): *Queer Studies. A Lesbian, Gay, Bisexual, and Transgender Anthology*. New York/London: New York University Press. S. 183–203.
- Neevel, Neeve „Amy“ (2002): Me Boy. In: Troka, Donna Jean/LeBesco, Kathleen/Noble, Jean Bobby (Hrg.): *The Drag King Anthology*. Binghamton, New York: Harrington Park Press. S. 31–38.
- Newton, Esther (1979 [1972]): *Mother Camp: Female Impersonators in America*. Chicago: University of Chicago Press.
- PANSY [@pansypresents] (2023): DRAG BANS ARE COMING TO GERMANY (SOONER THAN YOU THINK). WHAT CAN WE DO TO PROTECT OURSELVES, OUR SPACES, AND OUR FAMILIES [Instagram-Post]. In: https://www.instagram.com/p/CsEt9dkrJ6L/?img_index=1, zugegriffen am: 30.08.2023.
- Patterson, Jennifer Lynn (2002): Capital Drag: Kinging in Washington, DC. In: Troka, Donna Jean/LeBesco, Kathleen/Noble, Jean Bobby (Hrg.): *The Drag King Anthology*. Binghamton, New York: Harrington Park Press. S. 99–123.
- Pêcheux, Michel (1982): *Language, Semantics and Ideology*. London: Palgrave Macmillan UK.
- Prosser, Jay (1998): *Second Skins: The Body Narratives of Transsexuality*. New York: Columbia University Press.
- Przyborski, Aglaja/Wohlrab-Sahr, Monika (2014): *Qualitative Sozialforschung: Ein Arbeitsbuch*. 4., erweiterte Auflage. München: Oldenbourg Verlag.
- Queer Lexikon (2017): Genderfuck. Queer Lexikon. In: <https://queer-lexikon.net/2017/06/15/genderfuck/>, zugegriffen am: 30.08.2023.
- Queerulant_in e.V. (2020): *Vielfalt verstehen. Eine kleine Einführung in queere Begriffe*. Wiesbaden: Landesfachstelle Hessen „Queere Jugendarbeit“.
- Rat für neutrale Sprache (o.J.): Meine Pronomen sind: dey/denen. Pronouns.page. In: <https://de.pronouns.page/dey>, zugegriffen am: 07.10.2023.
- Reallusion Inc. (2023): Charaktere für das Game-Design. Game-Charakter für Unity & Unreal erstellen. In: <https://www.reallusion.com/de/character-creator/game.html>, zugegriffen am 13.10.2023.

- Reveland, Carla (2023, 11. Januar). Transfeindlichkeit als „Kulturkampf“. In: tagesschau.de. <https://www.tagesschau.de/faktenfinder/transfeindlichkeit-101.html>, zugegriffen am 21.03.2023.
- Robinson, Amy (1994): It Takes One to Know One: Passing and Communities of Common Interest. In: *Critical Inquiry* 20(4), S. 715–736.
- Rohr, Jascha (2004): Netzwerke und Gestaltenwandler. Zur Situierung von Körper und Identität. In: Rohr, Elisabeth (Hrg.): *Körper und Identität. Gesellschaft auf den Leib geschrieben*. Königstein: Helmer Verlag. S. 32-46.
- Röhrich, Frank/Seidler, Klaus-Peter/Joraschky, Peter/Borkenhagen, Ada/Lausberg, Hedda/Lemche, Erwin et al. (2005): Konsensuspapier zur terminologischen Abgrenzung von Teilaspekten des Körpererlebens in Forschung und Praxis. In: *PPmP – Psychotherapie, Psychosomatik, Medizinische Psychologie* 55 (3/4), S. 183–190.
- Rosenfeld, Kathryn (2002): Drag King Magic. Performing/Becoming the Other. In: Troka, Donna Jean/LeBesco, Kathleen/Noble, Jean Bobby (Hrg.): *The Drag King Anthology*. Binghamton, New York: Harrington Park Press. S. 201–220.
- Rupp, Leila J./Taylor, Verta (2003): *Drag Queens at the 801 Cabaret*. University of Chicago Press.
- Sauer, Arn Thorben/Zodehougan, Senami/Kohnke, Gabriel/Klatte, Lena/Zepp, Kay Alexander/Fritz, Vera/Plett, Konstanze (2016): *Intersektionale Beratung von / zu Trans* und Inter. Ein Ratgeber zu Transgeschlechtlichkeit, Intergeschlechtlichkeit und Mehrfachdiskriminierung*.
- Schacht, Steven/Underwood, Lisa (Hrg.) (2004): *The Drag Queen Anthology*. New York: Routledge.
- Schiel, Lea-Sophie (2020): *Sex als Performance: Theaterwissenschaftliche Perspektiven auf die Inszenierung des Obszönen*. Bielefeld: transcript Verlag.
- Schirmer, Utan (2010): *Geschlecht anders gestalten: Drag Kinging, geschlechtliche Selbstverhältnisse und Wirklichkeiten*. Bielefeld: transcript Verlag.
- Schmid, Anna Theresa/Payam, Shahin (2023): “I Don’t Want to Have Sex as a Woman”: A Qualitative Study Exploring Sexuality and Sexual Practices of Drag Queens in Germany. In: *Journal of Homosexuality* 70(10), S. 2180–2200.
- Schmincke, Imke (2009): *Gefährliche Körper an gefährlichen Orten: eine Studie zum Verhältnis von Körper, Raum und Marginalisierung*. Bielefeld: transcript Verlag.
- Schulze, Micha (2023, 13. Juni): Trans Mädchen sagt Teilnahme an queerer Lesestunde in München ab. In: queer.de. https://www.queer.de/detail.php?article_id=45924, zugegriffen am: 17.06.2023.

- Senelick, Laurence (2000): *The Changing Room: Sex, Drag and Theatre*. New York: Routledge.
- Serano, Julia (2012): *Reclaiming Femininity*. In: Enke, Anne (Hrg.): *Transfeminist Perspectives in and beyond Transgender and Gender Studies*. Philadelphia: Temple University Press. S. 170-183.
- Sigusch, Volkmar/Grau, Günter (2008): *Geschichte der Sexualwissenschaft*. Frankfurt, New York: Campus Verlag.
- Sonnenmoser, Marion (2007): *Körperdysmorphie Störung. Der eingebildete Mangel*. In: *Deutsches Ärzteblatt* (1), S. 29–31.
- Steinke, Ines (1999): *Kriterien qualitativer Forschung. Ansätze zur Bewertung qualitativempirischer Sozialforschung*. Weinheim, München: Beltz Juventa.
- Steinke, Ines (2000): *Gütekriterien qualitativer Forschung*. In: Flick, Uwe/von Kardorff, Ernst/Steinke, Ines (Hrg.): *Qualitative Forschung. Ein Handbuch*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag. S. 319-331
- Stokoe, Kayte (2020a): *A Transfeminist Critique of Drag Discourses and Performance Styles in Three National Contexts (US, France and UK)*. From RuPaul's Drag Race to Bar Wotever. In: Edward, Mark/Farrier, Stephen (Hrg.): *Contemporary Drag Practices and Performers. Drag in a Changing Scene Volume 1*. London, New York: Bloomsbury Publishing. S. 87–101.
- Stokoe, Kayte (2020b): *Reframing Drag. Beyond Subversion and the Status Quo*. New York: Routledge.
- Troka, Donna Jean/LeBesco, Kathleen/Noble, Jean Bobby (Hrg.) (2002): *The Drag King Anthology*. Binghamton, New York: Harrington Park Press.
- Tschierse, Kevin (2023, 9. März): *Solidarität für Drag-Queens in den USA*. In: *Deutsche Welle*. <https://www.dw.com/de/solidarit%C3%A4t-f%C3%BCr-drag-queens-in-den-usa/a-64928190>, zugegriffen am: 01.06.2023.
- Universität Bielefeld (o.J.): *Gendersensible Sprache*. In: <https://www.uni-bielefeld.de/verwaltung/refkom/gendern/index.xml>, zugegriffen am 03.10.2023.
- Villa Braslavsky, Paula-Irene (2011): *Sexy Bodies: eine soziologische Reise durch den Geschlechtskörper*. 4. Auflage. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Virakul, Sijhana (2023): *Phet: Thai Drag Artists' Perspectives of Thai Sex, Gender, and Sexuality*. In: *Journal of Student Research* 11(4).
- Voß, Heinz-Jürgen (2023): *Einführung in die Sexualpädagogik und Sexuelle Bildung. Basisbuch für Studium und Weiterbildung*. Stuttgart: Verlag W. Kohlhammer.

- Weichbold, Martin (2014): Pretest. In: Baur, Nina/Blasius, Jörg (Hrg.): Handbuch Methoden der empirischen Sozialforschung. Wiesbaden: Springer Fachmedien Wiesbaden. S. 299–304.
- Wellinger, Renzo (2023, 11. Juni): Drag King: Alles, was du über den coolen Kerl und die androgyne Beauty der LGBTQIA+-Community wissen musst. In: GLAMOUR. <https://www.glamour.de/artikel/drag-king-info-fakten>, zugegriffen am: 13.10.2023.
- Winter, Marek (2022, 30. Juni): Angriff auf die Pride. In: jungle.world. <https://jungle.world/artikel/2022/26/angriff-auf-die-pride>, zugegriffen am: 01.06.2023.
- Wolf, Georg Wolf, Moritz M./Steinbacher, Moritz (2023, 08. Mai): Bayern: Geplante Drag-Lesung für Kinder sorgt für Kulturkampf in München. In: tagesschau.de. <https://www.tagesschau.de/inland/regional/bayern/br-geplante-drag-lesung-fuer-kinder-sorgt-fuer-kulturkampf-in-muenchen-100.html>, zugegriffen am: 17.05.2023.
- World Health Organization (2006): Defining Sexual Health. Report of a Technical Consultation on Sexual Health 28-31 January 2002, Genf. In: http://www.who.int/reproductivehealth/topics/gender_rights/defining_sexual_health.pdf, zugegriffen am: 17.06.2023.