

Tabea Huth

Latin Rhythm Creations: Identifikationsprozesse von Drag Kings im Spannungsfeld von 'Rasse', Nationalität, Geschlecht und Sexualität

Prolog

Es ist 15.00 Uhr, und die Juli-Sonne Kaliforniens brennt unbarmherzig auf eine bunt gemischte Menschenmenge hinab. Trotz der Hitze ist die Stimmung ausgelassen, das Publikum drängt sich erwartungsvoll vor der etwa 1,20 m hohen Bühne. Es ist die Latin Stage¹ des San Diego LGBT Pride² Festivals. Als die ersten Takte eines Stücks des Reggaetón³-Künstlers Daddy Yankee erklingen, geht ein begeistertes Raunen durch die Menge. Eine Gruppe von Leuten in Baggy Pants und weiten Hemden betritt die Bühne. Die mit großen Sonnenbrillen, Caps und modischen Bärten ausgestatteten PerformerInnen tragen riesige Gürtelschnallen in Form der puertorikanischen Flagge, schwere Goldketten und Dollarzeichen um den Hals. Rico, eineR der PerformerInnen, stellt die Gruppe als Latin Rhythm Creations vor. Das Publikum jubelt.

Die KünstlerInnen verteilen sich gleichmäßig auf der Bühne, bewegen sich mit ausladenden Gesten im Takt der Musik, flirten mit dem Publikum. Jeweils einE PerformerIn löst sich aus der Gruppe und rappt synchron – wenn auch lautlos – zur Stimme des puertorikanischen Künstlers. Der mit englischen Wörtern durchzogene spanische Text handelt von schnellen Autos, vom Leben auf der Straße und von Sex. Die ZuschauerInnen pfeifen, rufen, kreischen und jubeln, die Stimmung wird immer ausgelassener. Es folgen einige HipHop-Stücke, die einzeln und in der Gruppe aufgeführt werden, bis schließlich eine Frau in figurbetonter Sommerkleidung die Bühne betritt. Babydoll, die im alltäglichen Leben Ivonne heißt, schmiegt sich an Drag King Bebé, der die Annäherungsversuche mit heftigen Bewegungen erwidert. Schließlich verlassen die PerformerInnen die Bühne; eine elegante Drag Queen erscheint und performt zu einem Stück der mexikanischen Sängerin Selena. Als die Musik verklingt, beginnt die KünstlerIn eine Ansprache in englischer Sprache. Sie ist

¹ Das LGBT Pride Festival in San Diego verfügt über zahlreiche Bühnen, auf denen gleichzeitig ein breit gefächertes Programm aus Performances, Konzerten, Tanzveranstaltungen und Theater stattfindet. Eine dieser Bühnen ist die Latin Stage, auf der überwiegend KünstlerInnen mit lateinamerikanischem Hintergrund auftreten.

² LGBT(Q) ist die US-amerikanische Abkürzung für Lesbisch-Schwul-Bisexuell-Transsexuell (-Queer). LGBT Pride findet in verschiedenen US-amerikanischen Städten einmal jährlich statt, besteht zumeist aus einer Parade und einem Festival und ist mit dem Christopher Street Day in Europa vergleichbar.

³ Reggaetón ist ein Musikstil, der HipHop, Dancehall und Reggae mit Elementen verschiedener karibischer Rhythmen vereint und während der 1980er und 1990er Jahre in verschiedenen karibischen Ländern sowie der karibischen Diaspora in den USA entstand. Bekannte Reggaeton-InterpretInnen sind z.B. Daddy Yankee und Ivy Queen. Untrennbar mit dem musikalischen Genre verbunden ist der stark sexualisierte Tanz 'Perreo'.

einE KandidatIn für das Imperial Court System of San Diego⁴, die durch den Auftritt mit Latin Rhythm Creations innerhalb der lateinamerikanischen LGBTQ Community Wählerstimmen sammeln möchte. Als sie feststellt, dass einige Menschen im Publikum kein Englisch verstehen, entschuldigt sie sich. Sie sei zwar mexikanischen Ursprungs, ihr Spanisch jedoch ausgesprochen schlecht. Auf die Frage nach einer Übersetzerin meldet sich eine weiße Drag Queen im Nonnenkostüm und übersetzt in ein schlechtes, aber dennoch mutiges Spanisch. Auf die Rede folgt Applaus, auch wenn dieser vor allem der mutigen ÜbersetzerIn gilt. Es folgen einige weitere Drag Queens, die von Rico angekündigt und durch das Publikum mit großem Applaus begrüßt werden.

Schließlich kehren die PerformerInnen von Latin Rhythm Creations zurück auf die Bühne, stellen gemeinsam weitere HipHop- und Reggaetón-Stücke in Einzel-, Gruppen- und Paardarbietungen dar. Hin und wieder gesellt sich Bebés und Babydolls fünfjährige Tochter zu den PerformerInnen auf die Bühne. Sie scheint weder eingeplant zu sein, noch stört sie irgendjemanden. Sie freut sich einfach an der Aufmerksamkeit des Publikums.

Als Drag King Lenny die Bühne verlässt und gemeinsam mit Babydoll in Top und Minirock zurückkehrt, läuft das erschöpfte Publikum noch einmal zu Hochform auf. Die ersten Klänge des Rap-Songs "Lick it"⁵ erklingen, und vor der Bühne ertönt innerhalb von Sekunden ausgelassener Jubel. Einige der Kings verteilen Lollies und werfen Papierherzen ins Publikum. Auf der Bühne bilden sich Pärchen, die eng umschlungen tanzen und gemeinsam mit dem feiernden Publikum jede Zeile des Liedes mitsingen. Die PerformerInnen werden mit donnerndem Applaus für ihre Show belohnt.

Latin Rhythm Creations ist eine Drag-King-Gruppe, die in der US-amerikanischen Grenzstadt San Diego gegründet wurde und überwiegend aus Drag Kings mit lateinamerikanischem Hintergrund besteht. Alle PerformerInnen verfügen als Angehörige marginalisierter sozialer Schichten über vielfältige Ausgrenzungserfahrungen, die sie durch ihre Tätigkeiten im Rahmen der Performance-Gruppe aufarbeiten. Auf diese Weise eröffnen sich für PerformerInnen und Publikum neue Möglichkeiten, Identität zu verhandeln und Exklusionsprozessen bewusst entgegenzuwirken. Im Rahmen dieses Artikels werde ich am Beispiel der PerformerInnen von Latin Rhythm Creations Identifikationsprozesse von Drag Kings in San Diego beleuchten. Hierbei hat die Analyse von Dynamiken von 'Rasse', Klasse, Geschlecht, Sexualität und Nationalität bzw. Grenze einen zentralen Stellenwert. Auf Basis der gewonnenen Erkenntnisse werde ich abschließend zeigen, inwiefern die besondere Position der PerformerInnen im 'Dazwischen'⁶ zur Erlangung von 'agency'/Hand-

⁴ Das "Imperial Court System" gilt als die zweitgrößte LGBTQ Organisation der Welt. Die Aufgabe der jeweils jährlich gewählten VertreterInnen besteht in der Durchführung von Fundraising-Veranstaltungen.

⁵ "Lick it" ist ein Song des US-amerikanischen lesbischen HipHop-Duos God-Des und She. Das Stück stellt eine Anleitung zur sexuellen Befriedigung der Partnerin durch Oralsex dar.

⁶ Ich verwende den Begriff 'Dazwischen' im Sinne Bhabhas und werde im weiteren Verlauf des Textes ausführlicher darauf eingehen.

lungsmacht⁷ im Sinne Homi K. Bhabhas und Gloria Anzaldúas beiträgt. Als Grundlage für diesen Artikel dienen qualitative Interviews mit Lenny, Rico, Bebé und Babydoll sowie ethnographische Beobachtungen, welche ich im Juli 2007 in San Diego durchführte.⁸

Drag Kings

„Frauen mit Bart gefallen mir sehr. Mir gefallen nicht Männer, sondern Frauen mit Bart. Und das erste Mal als ich mich selbst mit Bart gesehen habe, dachte ich: ‚Oh mein Gott!‘ Es war der 5. Mai diesen Jahres. Sie machten mir den Bart, schossen ein Foto, zeigten es mir und ich konnte es einfach nicht glauben. Hey, ich sehe aus wie ein Mann. Der Bart sieht aus, als wäre es meiner, als wäre er echt!“ (Diana/Bebé)

‘Drag’ wird üblicherweise mit ‘dressed as a girl/guy’ übersetzt. Drag Performances gehen jedoch weit darüber hinaus, sich in der Kleidung eines anderen Geschlechts zu präsentieren; vielmehr geht es hierbei um die *Darstellung* eines anderen Geschlechts.

Drag Kings sind meist – aber nicht zwangsläufig – biologische Frauen⁹, die männliche Stars imitieren oder aber selbst entwickelte männliche Charaktere vor einem Publikum darstellen. Dies geschieht häufig in einer ironischen, überspitzten Weise, für die zumeist eine gewisse Distanz zur Rolle notwendig ist. Zentral für das in diesem Text verwendete Verständnis von Drag Kings ist der Aspekt der Performance, also der Einbeziehung eines Publikums. Im Gegensatz zu Crossdressern oder Transvestiten geht es entsprechend nicht primär darum, im Lebensalltag als ein anderes Geschlecht ‘durchzugehen’ (‘passing’). Trotzdem sind die Grenzen zwischen Drag Kings/Drag Queens, Transvestiten und Transsexuellen in vielen Fällen fließend.

Bei Drag Shows können konkrete Personen(gruppen) oder verschiedene Stereotypen parodiert werden. Häufig arbeiten einzelne Personen oder Personengruppen eine Performance aus, die sie nur ein einziges Mal einem Publikum vorstellen. Es ist durchaus üblich, dass KünstlerInnen an einem bestimmten Ort regelmäßig und mit wechselnden Performances auftreten. Drag Shows sind nicht nur bei vielen Parties und in Clubs, sondern auch auf Demonstrationen, öffentlichen Umzügen u.ä. vornehmlich aus dem LGBTQ

⁷ Zum besseren Verständnis von Bhabhas Konzept von ‘agency’ ist zunächst davon auszugehen, dass soziale Realitäten diskursiv hervorgebracht, also konstruiert sind. Wenn etwas diskursiv hervorgebracht und nicht universell vorgegeben ist, muss es auch Möglichkeiten geben, diese Konstruktionen zu re- bzw. dekonstruieren. Dies impliziert eine Handlungsmacht, über die jene verfügen, die in der Lage sind, sich in Diskurse einzuschreiben und diese somit zu verändern.

⁸ An dieser Stelle möchte ich den InterviewpartnerInnen für ihre Zeit und ihre Offenheit danken.

⁹ Mit ‘biologische Frau’ und ‘biologischer Mann’ beziehe ich mich auf Menschen, die aufgrund ihrer morphologischen Erscheinung nach der Geburt einem dieser beiden Geschlechter zugeordnet wurden. Im weiteren Verlauf des Textes werde ich darauf zurückkommen.

Spektrum üblich. Sowohl Shows als auch PerformerInnen sind jedoch ausgesprochen heterogen, so dass aus der Ausübung von Drag Performances nicht zwangsläufig Rückschlüsse auf Geschlechtsidentität und/oder sexuelle Orientierung gezogen werden können.¹⁰ Als Form künstlerischen Ausdrucks sind Drag Shows auch für jene zugänglich und ausführbar, die über ein niedriges Einkommen und über ein verhältnismäßig geringes Bildungsniveau verfügen.¹¹ Somit kann die Untersuchung von Drag Performances in vielen Fällen Aussagen über Dynamiken von Klasse, 'Rasse' und Geschlecht ermöglichen.

Judith Halberstam beschäftigte sich als eine der ersten AkademikerInnen mit Drag Kings und spricht ihnen ein besonders subversives Potential zu, das in der Hinterfragung und De-naturalisierung von Maskulinität besteht:

“If the drag queen takes what is artificial about femininity (or what has been culturally constructed as artificial) and plays it to the hilt, the drag king takes what is so-called natural about masculinity and reveals its mechanisms – the tricks and poses, the speech patterns, attitudes that have been seamlessly assimilated into a performance of realness.”¹²

Halberstam entwickelte 1998 in ihrem gleichnamigen Werk das Konzept der 'female masculinity'. Anhand der Analyse von Filmen, Performances, Literatur und Musik zeigt die Kulturwissenschaftlerin, dass Maskulinität nicht allein biologischen Männern vorbehalten ist, sondern durchaus auch für biologische Frauen Zugang zu ihr und Teilhabe an ihrer Entwicklung besteht.¹³ Als Beispiele hierfür nennt Halberstam Butches¹⁴ und Drag Kings.

In dem Bewusstsein, dass Maskulinität nicht zwangsläufig an ein biologisches Geschlecht gekoppelt ist, liegt durchaus subversives Potential. Wenn ein Drag King in seiner Maskulinität als überzeugender wahrgenommen wird als ein 'eindeutig biologischer' Mann, könnte dies z.B. bewirken, dass der biologisch männliche Zuschauer seine eigene Maskulinität unwillkürlich in Frage stellt. Biologisch weibliche und dennoch maskuline ZuschauerInnen und PerformerInnen hingegen könnten sich in ihrer eigenen Maskulinität bestätigt und ermutigt fühlen.¹⁵

Bezüglich der Wirkungsmacht von Drag Kings unterstreicht PerformerIn K. Bradford/Johnny T.: “This is our revolutionary work: we put our bodies on the line to enact queer and trans visibility and to forge new social spaces and relations in a

¹⁰ Die Heterogenität von Drag Shows zeigt sich z.B. in der Tatsache, dass Latin Rhythm Creations ihre Shows häufig den Erwartungen des Publikums (z.B. bei Performances im Rahmen der SM-Community oder aber im Rahmen von Veranstaltungen in LGBTQ-Seniorenheimen) anpassen.

¹¹ vgl. Halberstam 1998

¹² Halberstam/Volcano 1999: 62

¹³ vgl. Halberstam 1998: 241

¹⁴ 'Butch' ist eine Selbst- und Fremdbezeichnung maskuliner Lesben. Meistens werden Butches als Gegenpart zu 'Femmes', also femininen Lesben gedacht. Seit den 1980er Jahren wird das Butch/Femme-Konzept stark kritisiert, weil es an traditionellen heterosexuellen Geschlechterhierarchien und -stereotypen orientiert sei.

¹⁵ Halberstam 1998, 1999

rigid, role-bound society.“¹⁶ Dennoch wird das subversive Potential von Drag Performances innerhalb der Gender und Queer Theories stark debattiert. Insofern als Drag Kings und Drag Queens durch ihre Performances einem Publikum vermitteln, dass Geschlechtergrenzen übertreten werden können und Geschlechterrollen alles andere als statisch sind, besitzt Drag sicherlich subversives Potential. Trotzdem wird anhand des Beispiels bekannter Drag Queens in Film und Fernsehen immer wieder deutlich, dass Drag nicht nur destabilisierend, sondern auch stabilisierend auf Machtverhältnisse wirken kann. Dies zeigt sich z.B. in Drag Shows, die homophobe, rassistische oder sexistische Stereotype reproduzieren und auf diese Weise festschreiben.¹⁷

In Anlehnung an Halberstams Arbeiten beschäftigt sich Kathryn Rosenfeld mit Dynamiken von ‘Rasse’ und Geschlecht unter US-amerikanischen Drag Kings und macht deutlich, dass die Darstellung von Männlichkeit durch Drag Kings immer auch zugleich eine Darstellung von ‘Rasse’ beinhaltet.¹⁸ Hierbei besteht jedoch zumeist die Tendenz, Weiß-Sein als Norm ungekennzeichnet zu lassen und somit zwar Machtverhältnisse in Bezug auf Geschlecht zu hinterfragen, Machtverhältnisse in Bezug auf ‘Rasse’ aber in gewisser Weise zu reproduzieren¹⁹:

“If drag kings of color, or kings who perform to black music, are more likely to be seen or to see themselves as performing race alongside gender, I think it is primarily due to our culture's tendency to erase whiteness as race. White and black kings, I would argue, are set apart not by differences in their parody-tribute ratios of their performances but by their necessarily different ways in which they play with power. Where white kings mimetically appropriate white maleness thus reconfiguring its social power, black kings enter a subjectposition that both possesses it and is denied access to that power. The revelation of the performability of black maleness must also involve an element of the purely celebratory: Power cannot be reclaimed, or fully reclaimed, from a figure that does not possess it or possesses it partially.”²⁰

Die Gründungsgeschichte der Drag-King-Gruppe Latin Rhythm Creations scheint Rosenfelds These zu bestätigen. Wie Maria/Rico und Lenette/Lenny innerhalb des Interviews anmerken, entstand die Gruppe in bewusster Abgrenzung zur als rassistisch empfundenen Drag-King-Gruppe San Diego Kings Club:

„Es gibt hier diese Gruppe, den San Diego Kings Club. Ich hatte einige Freunde, die zu deren Shows gingen. Und die machen Folgendes: Sie veranstalten einen Wettbewerb, um zu schauen, ob Du bei ihnen mitmachen kannst. Ob Du gut

¹⁶ Bradford 2002: 28

¹⁷ vgl. Schacht/Underwood 2004: 13f. Weitere Beispiele für die Stabilisierung des dichotomen Geschlechtermodells und von Machtverhältnissen innerhalb des (deutschsprachigen) LGBT-Spektrums finden sich in Franzen 2007, Breger 2007 und Rick 2007.

¹⁸ Rosenfeld 2002: 210

¹⁹ Dies zeigt sich ebenfalls häufig in der Parodie nicht-weißer Männlichkeiten durch weiße Drag Kings (vgl. z.B. Breger 2007, Rick 2007).

²⁰ ibd.: 214

genug bist. Mittlerweile haben sie ein schwarzes Mädchen, aber ich habe schon vor ihr viele schwarze Mädchen gesehen, die sogar noch besser als sie waren. Viel besser als sie, die haben live gesungen. Sie haben Lieder von anderen live ins Mikrofon gesungen. [...] Und sie haben es nie geschafft. Ich mochte das nicht. Irgendwann kamen Diana und Ivonne und aus Diana platzte es einfach so heraus und sie fragte: 'Wie kann ich bei Euch mitmachen?' [...] Sie hatte Angst, nicht mitmachen zu können, weil da vielleicht ein Wettbewerb wäre oder weil sie keine Puertorikanerin ist. Ich weiß ja nicht, wir sind mexikanisch, puertorikanisch, kubanisch, Ivonne ist chinesisch-mexikanisch. [...] Beim San Diego Kings Club waren lange Zeit keine Schwarzen. Und in diesen Wettbewerben musstest Du immer das machen, was sie Dir sagen. Du musstest zum Beispiel einen Rocksong machen. Oder in einer Woche wollten sie, dass jedeR ein Country-Stück machte. Hey, kannst Du Dir vorstellen, wie ich Country mache? Wenn da schon so ein Wettbewerb sein soll, sollten sie doch sagen: 'Macht mit und macht was Ihr wollt, Mädels!' und nicht: 'Macht, was wir wollen!'" (Maria/Rico)

Maria missfällt also nicht allein die Tatsache, dass der San Diego Kings Club anhand von Wettbewerben über die Aufnahme neuer Mitglieder entscheidet. Es ist auch die Struktur der Wettbewerbe, die sie als ausgrenzend empfindet. Und auch Ivonne bekräftigt: „Die Musik, zu der San Diego Kings Club auftreten, ist mehr ihre Musik.“ Musik ist hierbei nicht ausschließlich eine Geschmacksfrage, sondern eng mit kulturellen Dynamiken verknüpft. Diana, Ivonne, Maria und Lenette finden keinen Zugang zu Country-Musik und den hiermit verbundenen Formen von Maskulinität. Der innerhalb des Wettbewerbes herrschende Zwang, Country-Sänger imitieren zu müssen, wird folglich zum bewusst oder unbewusst angewandten Instrument der Ausgrenzung vieler nicht-weißer Drag Kings.

Aus komplexen Dynamiken von 'Rasse', Klasse und Geschlecht ergeben sich somit auch Unterschiede zwischen den – bereits in sich heterogenen – Performances. Halberstam beobachtet beispielsweise, dass die meisten Performances weißer Drag Kings über Parodierung männlicher Stereotype funktionieren, während Drag Performances nicht-weißer Kings zumeist durch Imitation und Aneignung nicht-weißer Männlichkeitsentwürfe gekennzeichnet sind.²¹ Dies scheint sich in Bezug auf Drag Kings in San Diego zu bestätigen. In den Performances von Latin Rhythm Creations soll nicht der Anschein erweckt werden, Daddy Yankee zu *sein*, und es ist nicht das Ziel der PerformerIn, Daddy Yankee zu parodieren. Musik, Stimme, Gestik und Stil Daddy Yankees werden vielmehr von Drag Kings wie Maria und Diana vereinnahmt, um sich selbst vor einem Publikum zu repräsentieren und um Räume zu schaffen, in denen die eigene Geschlechtsidentität ausgelebt und ausgestaltet werden kann. Durch die Auftritte von Ivonne sowie durch die Darstellung des Stückes "Lick it" wird diese bekräftigt und in einen Kontext lesbischer Sexualität gestellt.

Halberstam führt den Kontrast zwischen weißen und nicht-weißen Drag King Performances auf die häufig (und vor allem in 'working class'-Zusammenhängen)

²¹ Halberstam 1998: 257

überlebenswichtige Notwendigkeit zurück, die eigene – weibliche – Maskulinität permanent zu bestätigen oder bestätigt zu bekommen. 'Butch Realness' nennt Halberstam die beschriebene Form von Drag King Performances, die ihrer Analyse zufolge zumeist von nicht-weißen Drag Kings ausgeübt wird:

“One way of describing the relationship between butch realness and male masculinity is in terms of what José Muñoz has called an active disidentification, or ‘a mode of dealing with dominant ideology, one that neither opts to assimilate within such a structure nor strictly opposes to it’. Similarly, within butch realness, masculinity is neither assimilated into maleness nor opposed to it; rather it involves an active disidentification with dominant forms of masculinity, which are subsequently recycled into alternative masculinities.”²²

Es geht somit um die Schaffung und Darstellung alternativer Verständnisse von Männlichkeit und Weiblichkeit durch die verfremdende Verwendung von Symbolen, die traditionell männlich konnotiert sind. Wenn Diana also sagt: „Frauen mit Bart gefallen mir sehr. Mir gefallen nicht Männer, sondern Frauen mit Bart“, zeigt sie damit, dass für sie Bärte nicht zwangsläufig biologischen Männern vorbehalten sind, sondern auch Frauen mit Bart authentisch und attraktiv wirken können. Die Performance bietet ihr eine Möglichkeit, ein alternatives Verständnis von Maskulinität und ‚Frau-Sein‘ auszuleben und vor Publikum zu repräsentieren. Auf der Bühne und mit Bart fühlt sich Diana schön, begehrenswert. Dies unterstreicht auch Ivonne: „Bebé hat mehr Charisma als Diana, er lächelt mehr. Und er regt sich nicht so viel auf.“ Und Diana ergänzt: „Wenn ich mich in Bebé verwandle, bleibt nichts mehr von Diana. Wenn ich aber zuhause bin, bleibt in Diana viel von Bebé. Zum Beispiel wenn ich gut gelaunt bin, Witze mache.“ Diana ist also seit der Schaffung ihres Alter Egos nach eigenen Angaben durchtränkt von Bebé, nicht umgekehrt; Bebé ist Teil ihrer Identität geworden. Ivonne wiederum bestätigt die Attraktivität von Dianas/Bebés Maskulinität, indem sie Bebé's Charisma im Interview hervorhebt und innerhalb ihrer Performance durch entsprechende Gesten auf ein gemeinsames Sexualeben Diana/Bebé anspielt.

Wie Dianas Beispiel nahe legt, sind Identitäten also keineswegs als statisch und unveränderlich zu konzipieren. Vielmehr ist von einer Prozesshaftigkeit auszugehen, innerhalb derer Drag Performances eine wichtige Rolle spielen können.

Identität/Identifikation und Drag Performance

„Viele Menschen sehen mich und denken, dass ich ein Mann bin. Ständig. Sehr oft gehe ich als Ivonnes Ehemann durch. Das ist auch bequemer. Aber wenn ich mich vorstelle, sage ich: ‘Ich bin Diana, ich bin Lesbe und eine Frau.’ Und die Leute fragen mich: ‘Warum änderst Du nicht Deinen Namen?’ Und ich sage: ‘Nein, wieso sollte ich? Ich bin eine Frau!’ Ich habe mich nie gefühlt wie

²² Halberstam 1998: 247f.

ein Mann. Manchmal fragen die Leute mich auch, ob ich im Sitzen pinkle. Und sie sagen: 'Du hast kein eigenes Kind, Du bist keine Frau!' Die Leute sprechen mich oft an." (Diana/Bebé)

'Identität' bezeichnet grob gesagt die Selbst-Verortung einzelner Subjekte oder Gruppen innerhalb komplexer Bedeutungs- und Beziehungsgeflechte. Dem jamaikanischen Kulturwissenschaftler Stuart Hall zufolge sind Identitäten als Zuordnungsprozesse zu Subjektpositionen zu verstehen, die durch diskursive Praktiken ermöglicht werden.²³ Bei Identität handelt es sich also weniger um einen naturgegebenen und unveränderlichen Zustand als vielmehr um eine prozesshafte und daher temporäre Positionierung innerhalb der Möglichkeiten, die Diskurse für uns eröffnen:

"Cultural identity is a matter of becoming as well as of being. It belongs to the past as much as to the future. Cultural identities undergo constant transformation. [...] Cultural identities are the points of identification, the unstable points of identification and sature, which are made within the discourses of history and culture. Not an essence but a *positioning*."²⁴

Zentraler Referenzpunkt für die Positionierung des 'ich' oder 'wir' ist hierbei jeweils das 'Andere', von dem es sich abzugrenzen gilt. Dies wird ebenfalls in Bezug auf Geschlechtsidentitäten deutlich. Körper werden in den meisten Gesellschaften direkt mit (und oft schon vor) der Geburt in die Kategorien 'männlich'/'Mann' und 'weiblich'/'Frau' eingeteilt. Hierbei entspricht 'weiblich'/'Frau' zumeist dem 'Anderen', von dem es sich – von der gesellschaftlich dominanten Position aus – abzugrenzen gilt. Basis für die Einteilung in 'männlich' oder 'weiblich' sind morphologische Merkmale, die den beiden Geschlechtern zugeschrieben werden. Von als weiblich klassifizierten Menschen wird erwartet, dass sie im Laufe ihres Lebens eine weibliche Geschlechtsidentität herausbilden und sich im Sinne dieser verhalten. Diese weiblichen Geschlechtsidentitäten können und müssen vielfältig sein, aber nicht jede von ihnen ist für alle als weiblich klassifizierten Menschen ohne Weiteres zugänglich, da sie jeweils mit deren Klassenzugehörigkeit, kultureller Zugehörigkeit, Hautfarbe, Alter usw. vereinbar sein muss.

So wie sich Diskurse permanent verändern, verändern sich jedoch auch die Entwürfe und Zusammenhänge, auf die wir zugreifen können. Dementsprechend sind – wie schon Dianas Beispiel nahelegt – auch Geschlechtsidentitäten nicht statisch, sondern befinden sich in ständigem Wandel. In diesem Rahmen werden die Positionen von Gruppen und Individuen in der Geschlechtermatrix permanent neu ausgehandelt.

Dennoch bleibt eine Einteilung von Menschen in die beiden Geschlechter 'männlich' und 'weiblich' in den meisten Kontexten noch immer weitgehend unhinterfragt. Dies manifestiert sich nicht nur in Geburtsurkunden, Gesetzen oder Pässen, sondern auch in Form von Sprache, kleinen alltäglichen Gesten oder Mode.

²³ Hall 1996: 5f.

²⁴ Hall: 1990, Hervorhebungen im Original

Die US-amerikanische Kulturwissenschaftlerin Rikki Wilchins spricht hier einerseits von einer 'top-down-structure', die alles offiziell und sichtbar regelt, und stellt andererseits die Reproduktion dieser Aufteilung in zwei Geschlechter in alltäglichen Gesten heraus.²⁵ Zentral ist hier nach Butler der Aspekt der Performativität und der zitathaften Wiederholung, durch die soziale Realitäten immer wieder festgeschrieben werden, sich gleichzeitig jedoch durch 'Zitierfehler' – also durch winzige Risse in der Matrix – verändern.²⁶ Unsichtbar und somit in gewisser Weise machtlos bleiben hierbei jene, die im Sinne von Austins Sprechakttheorie nicht benannt, also nicht angerufen und somit nicht als Subjekte verortet werden können. Das Konzept 'queer' stellt einen möglichen und politisch in vielerlei Hinsicht erfolgreichen Weg dar, jene sexuellen Praktiken und Geschlechtsidentitäten zu repräsentieren, die von der heteronormativen Matrix bzw. dem Zwei-Geschlechter-Modell ausgeschlossen sind.

Wenn also sowohl Dianas weibliche Geschlechtsidentität als auch deren Rechtmäßigkeit im alltäglichen Leben kontinuierlich angezweifelt werden, wird dadurch in Bezug auf die Funktionsweise des Zwei-Geschlechter-Systems vieles deutlich. Zum einen zeigt sich, was von als weiblich klassifizierten Menschen erwartet wird: Frauen müssen reproduktiv sein und in ihrem äußeren Erscheinungsbild weiblichen Stereotypen entsprechen, sie sollten im Sitzen urinieren und heterosexuell orientiert sein. Werden diese Erwartungen nicht erfüllt und wird die entsprechende Person nicht als kohärent wahrgenommen, wird ihre Berechtigung, sich als Frau zu identifizieren, in Frage gestellt. Entscheidend ist hierbei nicht die persönliche Entscheidung der jeweiligen Person, sondern die Übereinstimmung mit innerhalb der Mehrheitsgesellschaft gültigen Geschlechterentwürfen. Ausgrenzungserfahrungen im Zusammenhang mit Geschlechtsidentität zeigen sich hier mit besonderer Brutalität, da der betreffenden Person kontinuierlich ein Teil ihres Subjektstatus' abgesprochen wird. Gleichzeitig zeigt sich in Dianas vehementem Beharren auf einer – *ihrer* – weiblichen Geschlechtsidentität, wie konventionelle Geschlechtsidentitäten und Geschlechterrollen öffentlich hinterfragt und verändert werden können.

Wie an vielen Beispielen deutlich wird, bieten Drag Shows Raum, geschlechtliche und sexuelle Identitäten immer wieder und auf vielerlei Arten neu zu verhandeln. So bedeuten Drag Shows für manche Kings eine Möglichkeit, im sicheren Raum zu erproben, was sie später in ihren Alltag integrieren, um z.B. als ein anderes Geschlecht 'durchzugehen'. Für andere – wie z.B. Diana – wiederum bieten die Shows eine Möglichkeit, Dinge auszuleben, die sich in den Alltag nicht oder nur schwer integrieren lassen, sowie weibliche Maskulinität oder Butch/Femme-Dynamiken in einem sicheren Raum zu zelebrieren. Gleichzeitig können Drag Shows eine Plattform darstellen, um öffentlich Kritik am Zwei-Geschlechter-Modell zu üben, die über das Aufweichen traditioneller Rollenbilder und Geschlechtsidentitäten hinaus geht. Die Grenzen zwischen alltäglichem Leben und Performance

²⁵ Wilchins 2002: 26

²⁶ Butler 2003

sind hierbei fließend, und für viele Drag Kings gewinnt die Bühnenrolle auch für den Alltag an Bedeutung. PerformerIn K. Bradford beispielsweise beschreibt ihr Verhältnis zu ihrem Alter Ego Johnny T. folgendermaßen:

“Whether on the stage or on the streets, Johnny T. is a filter, a mode that allows my gender variance to come into sharper focus, tighter action. During my daily walk, Johnny T. pops up at random or necessary moments. [...] he’s a high-maintenance guy, I can’t have him around all the time. Although, more and more, he is an integrated part of my daily walk and my identity – he pops up when I am out doing errands and the assorted mundanities of daily life. [...] My self-image as a dyke and my particular brand of gender variance are ever evolving, a process rather than any kind of a fixed identity. Identifying as butch for a number of years in the early 90s, I then entered a sort of androgynous zone for several years. I now embody a mix of femme, butch, transgendered and, of course, kingy elements of style, body language, appearance and attitude. I am engaged in creating a complex but clear articulation of multiple genders that feels altogether queer. My gender isn’t fluid exactly – it feels more like a quirky, bumpy clockwork with different gears that I engage in, shifting between innate/chosen and performed/naturalized genders. Johnny T. is one of the ways I do this, because Johnny T. crystallizes my brand of butchness encoded with femmey-faggy-tranny elements.”²⁷

Bradford's Schilderungen machen deutlich, dass Drag Performances für die Entwicklung ihrer Geschlechtsidentität eine fundamentale Rolle spielen. Ihre Geschlechtsidentität ist alles andere als statisch, sondern bildet vielmehr einen Prozess, der nicht nur durch den ihr zugänglichen Handlungsspielraum, sondern auch durch die ihr zugänglichen Identitätskonzepte geprägt wird. 'Queer' setzt sich bei Bradford aus verschiedenen, konkret benannten Fragmenten zusammen und wird somit zum Marker für das sonst Unbenennbare.

Sprache und der Möglichkeit, sich selbst zu benennen, kommt hierbei eine zentrale Bedeutung zu. Dies macht auch Halberstam im Interview mit Jagose deutlich:

“Unlike a theorist like Butler who sees categories as perpetually suspect, I embrace categorization as a way of creating places for acts, identities and modes of being, which otherwise remain unnamable. I also think that the proliferation of categories offers an alternative to the mundane humanist claim that categories inhibit the unique self and creates boxes for an otherwise indomitable spirit. People who don't think they inhabit categories usually benefit from not naming their location. I try to offer some new names for formerly uninhabitable locations. [...] I hope my work can help to reimagine the complex set of relations between sexuality, gender, race and class.”²⁸

Durch die Schöpfung neuer Begriffe und Kategorien sollen also zum einen vormalig unbenennbare Identitätsangebote eröffnet werden. Zum anderen erschließen sich anhand dieser Möglichkeiten, sich selbst zu benennen, neue Handlungsspielräume. Aus diesen neuen Positionen heraus lässt sich wiederum Raum für neue Imagi-

²⁷ Bradford 2002: 23

²⁸ Halberstam/Jagose 1999:7

nationen von Geschlecht und Sexualität schaffen. So werden also nicht statische und allgemeingültige Kategorien, sondern vielmehr neue Imaginationsräume auf Basis jener Konzepte und Begriffe entwickelt.

Dies beschränkt sich nicht allein auf geschlechtliche Identitäten. In ihrem Hauptwerk „Borderlands/La Frontera: The New Mestiza“, einer Mischung aus theoretischem Essay, Autobiografie und Gedichtband in spanglisher²⁹ Sprache, macht Gloria Anzaldúa die Bedeutung von Sprache für die Subjektbildung in eindrucksvoller Weise deutlich:

“Chicanos did not know they were a people until 1965 when Cesar Chavez and the farmworkers united and I am Joaquín was published and la Raza Unida Party was formed in Texas. With that recognition, we became a distinct people. Something momentous happened to the Chicano soul – we became aware of our reality and acquired a name and a language (Chicano Spanish) that reflected that reality. Now that we had a name, some of the fragmented pieces began to fall together – who we were, what we were, how we had evolved. We began to get glimpses of what we might eventually become.”³⁰

Ähnlich wie für Anzaldúa und die Chicano-Bewegung ist auch für Maria der Aspekt der Selbstbezeichnung von zentraler Bedeutung. Dies spiegelt sich besonders in der Wahl ihres King-Namens wider:

„Ich benutze den Namen Rico. Weil ich Nuyorican³¹ bin. Als sie meine Geschwister bekommen hat, ist meine Mutter immer von New York nach Puerto Rico gefahren und dann wiedergekommen. Aber mit mir ist sie in New York geblieben, wegen eines Schneesturms. Es gab keine Flüge und so bin ich dann halt in New York geboren. Also bin ich eine echte Nuyorican. Meine Mutter, mein Vater, meine Geschwister sind alle aus Puerto Rico, alle in Puerto Rico geboren.“

Drag Performances stellen folglich für Maria, die vorzugsweise zu Stücken des puertorikanischen Musikers Daddy Yankee performt, eine Möglichkeit dar, sich positiv auf ihren kulturellen Hintergrund zu beziehen und gleichzeitig ihre von traditionellen Vorstellungen abweichende Geschlechtsidentität zu repräsentieren.

Ähnlich wie die Chicano-Bewegung verfügt auch die Nuyorican-Bewegung über ihre eigenen identitätsstiftenden Repräsentations- und Ausdrucksformen. Wie Anzaldúa jedoch verdeutlicht, führt die Möglichkeit, sich als Gruppe oder als Teil einer Gruppe benennen zu können, keineswegs zwangsläufig zu Kohärenz.

“Cradled in one culture, sandwiched between two cultures, straddling all three cultures and their value systems, la mestiza undergoes a struggle of flesh, a struggle of borders, an inner war. Like all people, we perceive the vision of reality that our culture communicates. Like others having or living in more than one culture, we get multiple, often opposing messages. The coming together of

²⁹ Als Spanglish werden häufig auf “code-switching” basierende Mischungen und Verschmelzungen der englischen und spanischen Sprache bezeichnet.

³⁰ Anzaldúa 1999: 85

³¹ Nuyoricans sind New YorkerInnen mit puertorikanischem Hintergrund.

two self-consistent but habitually incompatible frames of reference causes *un choque*, a cultural collision.”³²

Eine einfache Abgrenzung zwischen ‘ich’ und ‘Anderer’ wird also unmöglich, da das ‘Eigene’ immer auch gleichzeitig das ‘Andere’ bleibt. Wie abermals an Marias Beispiel deutlich wird, bezieht sich dies nicht nur auf kulturelle, sondern auch auf geschlechtliche und sexuelle Identität. Für Maria, die sich als ‘Lesbe’ und gleichzeitig als ‘Mann im Frauenkörper’ bezeichnet, stellen ihre Drag King Performances eine Möglichkeit dar, Inkohärenzen ihrer eigenen Identität und ihres eigenen Verhaltens zu überbrücken. Es sind nicht nur Daddy Yankees in Spanisch und Spanglish verfasste Texte, sein sozialer und kultureller Hintergrund und die Hybridität von Reggaetón als musikalisches Genre, die Maria eine (Dis)identifikation mit Daddy Yankee erlauben, sondern auch dessen spezifische Form von Maskulinität, die sie in ihren eigenen Performances für sich vereinnahmt und auf diese Weise umdeutet.

In „Disidentifications: Queers of Color and the Performance of Politics“ erarbeitet José Esteban Muñoz sein Konzept der Disidentifikation als Überlebensstrategie für minoritäre Subjekte. Demnach ist jede Form der Identifikation gleichzeitig auch eine Form der Gegenidentifikation.³³ Disidentifikation kann somit eine Möglichkeit für minoritäre Subjekte sein, sich selbst durch das Hinterfragen und Vereinnahmen von Codes und Symbolen gegenüber dominanten Kulturen zu repräsentieren:

“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 working to account for, include, and empower minority identities and identifications. Thus, disidentification is a step further than cracking open the code of 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.”³⁴

Wenn also Diana, Maria, Lenette und die anderen Kings von Latin Rhythm Creations innerhalb des Reggaetóns klar männlich konnotierte Gestiken und Symbole wie Baggy Pants, weite Hemden, schwere Dollarzeichen, dunkle Sonnenbrillen und Caps für ihre Performance verwenden, bedeutet dies nicht zwangsläufig, dass sie biologische Männer *sein* wollen. Gerade im Falle Dianas bedeutet es vielmehr, dass sie diese Symbole zur Repräsentation ihrer eigenen weiblichen Maskulinität nutzt und alternativen Geschlechterentwürfen somit zu einer größeren Sichtbarkeit verhilft. Seit sie durch Latin Rhythm Creations die Möglichkeit hat, sich in *Bebé* zu verwandeln, fühlt sie sich attraktiver und glücklicher. Auf der Bühne und innerhalb ihrer Gruppe muss sie sich nicht dafür rechtfertigen, wer sie ist und wer sie sein möchte.

Mit der Schaffung von „*Bebé*“ und „*Babydoll*“ machen sich Diana und Ivonne

³² Anzaldúa 1999: 100, Hervorhebungen im Original

³³ Muñoz 1999: 8

³⁴ *ibid.*: 31

wechselseitig zum Referenzpunkt ihrer Identifikation, kreieren etwas Gemeinsames, in dem sie jeweils sowohl in Abgrenzung voneinander als auch in Bezug aufeinander existieren und in dem die Beziehung zueinander nicht in einem hierarchischen, sondern gleichwertigen Verhältnis steht. Ivonnes Performance als Babydoll unterstreicht hierbei nicht nur Bebé's Maskulinität, sondern auch ihren eigenen Entwurf von Weiblichkeit:

„Ich heiße Babydoll, weil ich so ein weibliches Mädchen bin. Ich mag Makeup, Frauenkleider. Also nennen sie mich Babydoll. [...] Ich bin auf der Bühne eigentlich genauso wie im Alltag. Ich muss mich wirklich nicht weiter verwandeln.“

Ivonnes Entwurf von Weiblichkeit ist jedoch nicht ganz so traditionell, wie es zunächst scheint, da ihr Referenzpunkt nicht etwa ein heterosexueller biologischer Mann, sondern Diana ist. Die Performances von Latin Rhythm Creations ermöglichen Diana und Ivonne somit durch die Auswahl von Stücken wie „Lick it“ eine Form der öffentlichen Zelebration lesbischer Partnerschaft und sexueller Befriedigung. Darüber hinaus werden sexuelle Anspielungen aus heterosexistischen Reggaetón-Stücken aufgegriffen und in einen lesbischen Kontext gestellt. Halberstams Konzept der 'Butch Realness' und ihr Rückgriff auf Muñoz' Konzept der „Disidentifikation“ erweisen sich hier für eine Analyse als ausgesprochen fruchtbar. Wie sich in neueren Aufnahmen von Performances der Gruppe zeigt, hat sich die Performance von Ivonne/Babydoll jedoch gewandelt. Hatte die PerformerIn es ursprünglich vorgezogen, auf der Bühne ausschließlich Weiblichkeit darzustellen, performt sie heute in einigen Nummern ebenfalls als Drag King. Dabei kommt es nach wie vor zu Anspielungen auf ein gemeinsames Sexualeben von ihr und Diana/Bebé. Auf diese Weise wird die Repräsentation von Butch/Femme-Dynamiken immer wieder durchbrochen und abgewandelt. Inwiefern die Ausweitung von Ivonnes Performances mit einem Wandel in ihrer eigenen Geschlechtsidentität zusammenhängt, lässt sich aufgrund des Mangels an aktuellem Interviewmaterial leider nicht nachvollziehen.

Doch nicht allein aus den Performances von Latin Rhythm Creations ergeben sich für Lenette, Maria, Diana und Ivonne neue Formen von Handlungsmacht. Auch aus ihrer kulturellen, politischen und geographischen Verortung erwachsen spezifische Möglichkeiten, sich in Diskurse einzuschreiben und somit zu deren Veränderung beizutragen. Um dies zu analysieren, bietet sich ein genauerer Blick auf die Arbeiten Homi K. Bhabhas und Gloria Anzaldúas an.

Das Leben im 'Dazwischen' und die Frage nach Handlungsmacht

„Unsere Mission ist das Vergnügen, die GLBTQ Community zu unterhalten. Fundraising-Veranstaltungen für die Community zu veranstalten und Geld für gute Zwecke zu sammeln. Wir sind hier, um zu leben, zu lieben und unser Bestes zu geben. Und um unserer Community zu zeigen, wie sie zu einer Gemeinschaft werden kann. Um ihr zu zeigen, wie sie Angst und Ignoranz

hinter sich lassen kann.“ (Selbstdarstellung von Latin Rhythm Creations)

In „Borderlands/La Frontera“ beschreibt Anzaldúa das Grenzgebiet, in dem sie aufgewachsen ist, als offene Wunde, die nicht nur in vielen Fällen schmerzhaft trennt, sondern auch Raum für neue kulturelle Entwicklungen schafft:

“The US/Mexican Border es *una herida abierta* where the Third World grates against the first and bleeds. And before a scab forms it hemorrhages again, the lifeblood of two worlds merging to form a third country – a border culture. [...] Borders are set up to define the places that are safe and unsafe, to distinguish *us* from *them*. A border is a dividing line, a narrow strip along a steep edge. A borderland is a vague and undetermined place created by the emotional residue of an unnatural boundary. It is in a constant state of transition. [...] The prohibited and forbidden are its inhabitants. Los *atravesados* live here: The squint-eyed, the perverse, the queer, the troublesome, the mongrel, the mulato, the half-breed, the half dead; in short, those who cross over, or go through the confines of the “normal.”³⁵

Anknüpfend an Anzaldúa und doch ohne der Schmerzhaftigkeit dieses Lebens im ‘Dazwischen’ besondere Beachtung zu schenken, bezeichnet der postkoloniale parsisch-amerikanische Literaturtheoretiker Bhabha das Grenzgebiet Mexiko/USA als Raum mit dem Potential, Neues und Subversives hervorzubringen.³⁶ Das Konzept des ‘Dritten Raumes’³⁷ oder ‘Zwischenraumes’ wurde bei Bhabha aus einem Hybriditätsbegriff entwickelt, der sich explizit von essentialisierenden Kulturkonzepten abgrenzt, indem er in Anlehnung an Derridas Begriff der ‘différance’ die prozesshafte Diversität und Heterogenität innerhalb von Kulturen mitzudenken versucht. So haben für ihn vor Allem die ‘Randgebiete’ einzelner Kulturen als Träger von Konfliktpotential eine zentrale Bedeutung, da sie eine einfache Abgrenzung von ‘ich’ und ‘anderen’ unmöglich machen. Die Grenze, an der diese verschiedenen Randgebiete zusammentreffen, ist „von wo etwas sein Wesen beginnt“,³⁸ also von wo aus Neues entsteht. Der ‘Dritte Raum’ ist ein Raum der Artikulation und des Neu-Aushandelns von Identitäten:

„Beim Entstehen solcher ‘Zwischen’-Räume – durch das Überlappen und De-Platzieren (*displacement*) von Differenzbereichen – werden intersubjektive und kollektive Erfahrungen von nationalem Sein (*nationness*), gemeinschaftlichem Interesse und kulturellem Wert verhandelt.“³⁹

An diesem Ort der Artikulation, des Aushandelns und der Bewegung sieht Bhabha ein subversives Potential neuer Handlungsmöglichkeiten (‘agency’): „Politische Machtaneignung und die Erweiterung des kulturellen Anliegens hängen davon ab, dass man Fragen nach Solidarität und Gemeinschaft aus der Zwischen-Perspektive

³⁵ Anzaldúa 1999: 26, Hervorhebungen im Original

³⁶ Bhabha 2000: 1, 9f

³⁷ vgl. Bhabha 1990

³⁸ Bhabha 2000: 7

³⁹ *ibid.*: 2, Hervorhebungen im Original

stellt.⁴⁰ Bhabha zufolge bringt der Grenzraum als Artikulations- und Bewegungsort Sprecherpositionen hervor, die das Potential haben, Diskurse zu 'verfremden'. Sofern also Sprecherpositionen im Grenzraum eine Veränderung von Diskursen ermöglichen, verändern sich mit den Diskursen möglicherweise auch gesellschaftliche Konstruktionen. Subjekte verfügen nach Bhabha demzufolge in dem Maße über Handlungsmacht, in dem sie in der Lage sind, sich in Diskurse einzuschreiben. Wie Bhabha versteht auch Anzaldúa den Grenzraum als 'Dritten Raum', der es ermöglicht, dominanten Diskursen ein Stück weit zu entkommen und somit neue Formen von Handlungsmacht zu schaffen. Anzaldúa entwickelt das Konzept der 'new mestiza', die aus einer queer-feministischen Position heraus die für sie besten Aspekte indigener, anglo-amerikanischer und spanischer Kulturen vermischt:

"By creating a new mythos – that is, a change in the way we perceive reality, the way we see ourselves, and the ways we behave – la mestiza creates a new consciousness. The work of mestiza consciousness is to break down the subject-object duality that keeps her a prisoner and to show in a flesh and through the images in her work how duality is transcended. The answer to the problem between the white race and the colored, between males and females, lies in healing the split that originates in the very foundation of our lives, our cultures, our languages, our thoughts. A massive uprooting of dualistic thinking in the individual and collective consciousness is the beginning of a long struggle, but one that could, in our best hopes, bring us to the end of rape, of violence, of war."⁴¹

Innerhalb des Konzepts der 'new mestiza' kommt dem 'queeren' Subjekt eine besondere Rolle zu – die der Mediation zwischen den verschiedenen Kulturen:

"Being the supreme crossers of cultures, homosexuals have strong bonds with the queer white, Black, Asian, Native American, Latino, and with the queer in Italy, Australia and the rest of the planet. We come from all colors, all classes, all races, all time periods. Our role is to link people with each other – the Blacks with the Jews with the Indians with whites with extraterrestrials. It is to transfer ideas and information from one culture to another. Colored homosexuals have more knowledge of other cultures; have always been the forefront (although sometimes in the closet) of all liberation struggles in this country; have suffered more injustices and have survived them despite all odds."⁴²

Anzaldúa – ähnlich wie Bhabha – schreibt also dem Grenzraum die Eigenschaft zu, (queere) Sprecherpositionen hervorzubringen, die eine besondere Form von Handlungsmacht ermöglichen. Doch trifft dies auch auf die PerformerInnen von Latin Rhythm Creations zu? Um sich dieser Frage anzunähern, muss zunächst auf die Bedeutung der Grenze für Alltagsleben und Werk der PerformerInnen eingegangen werden.

Latin Rhythm Creations leben und wirken schwerpunktmäßig in San Diego, also im

⁴⁰ ibd.: 4

⁴¹ Anzaldúa 1999:102

⁴² ibd.:106

mexikanisch/US-amerikanischen Grenzgebiet. Diese Erfahrung prägt für Maria, Lenette, Ivonne und Diana nicht nur in unterschiedlicher Weise das alltägliche Leben, sondern auch die Performances von Latin Rhythm Creations. Während Maria und Lenette als Menschen mit puertorikanischem Hintergrund automatisch über US-amerikanische Papiere verfügen, leben Diana und Ivonne bereits seit 15 Jahren als Illegalisierte in den USA:

„Ich lebe an der Grenze und an der Grenze gibt es immer viele Widersprüche. Sie stellen immer neue, striktere Regelungen auf, machen neue Abstimmungen. Um ein Haus zu mieten muss man jetzt z.B. Papiere haben und die Migrationsbehörde kontrolliert schon an Baustellen, in Läden, überall. Leute haben jetzt Angst, Arbeit zu suchen. Es ist sehr schwierig, hier im Grenzgebiet zu leben. Ich habe zwar einen Führerschein, aber ich habe Angst, dass die Polizei mich wegen meines Aussehens anhält. Ich habe auf den Straßen immer Angst, dass die Polizei mir ansieht, dass ich keine Papiere habe.“ (Ivonne)

Diana, welche die gleiche Angst durchlebt, schildert während des Interviews lebhaft den Weg aus Mexiko durch die Berge, beschreibt, wie sie und ihre Mutter zweimal aufgegriffen und zurückgeschickt wurden, erzählt, wie sie fast in einem Fluss ertrunken wären, wie sie sich halbtot in Richtung der US-amerikanischen Autobahnen schleppten. Das sind Erinnerungen, die sie nie vergessen wird. Doch trotz der omnipräsenten Angst entdeckt zu werden, kommt weder für Diana noch für Ivonne eine dauerhafte Rückkehr nach Mexiko in Frage. Ihr Lebensmittelpunkt befindet sich seit vielen Jahren in San Diego, und auch ihre Familien leben hier. Ivonne beschreibt, wie sie anfangs in der Schule wegen ihres schlechten Englischs und ihres Akzents verspottet wurde. Heute spricht sie genauso gern Englisch wie Spanisch, und in beiden Sprachen fehlen ihr manchmal die Worte. Das zeigt sich, wenn es im Interview um Geschlechtsidentität und sexuelle Orientierung geht. Dann verfällt sie vom Spanischen ins Englische.

Als lesbisches Paar und Menschen mexikanischen Ursprungs ohne Papiere erleben Diana und Ivonne noch heute vielfältige Formen der Ausgrenzung. Diese erstrecken sich auch auf die LGBTQ-Community San Diegos und fügen der alltäglichen Angst vor Abschiebung eine grundlegende Angst vor weiteren Ausgrenzungserfahrungen hinzu. Solche Ängste zeigen sich besonders, wenn es um Dianas und Ivonnes Partizipation bei Latin Rhythm Creations geht. So erzählt Maria im Interview, dass Diana bereits vor ihrer Aufnahme in die Gruppe über den Zeitraum mehrerer Jahre hinweg regelmäßig die Auftritte von Latin Rhythm Creations besucht und stets davon geträumt hatte, selbst Teil der Gruppe zu werden. Allerdings hatte sie sich in jenen Jahren nie dazu durchringen können, diesen Wunsch gegenüber den PerformerInnen von Latin Rhythm Creations zu äußern. Den Grund für ihre damalige Zurückhaltung schildert Diana selbst:

„Ich dachte immer, in der Gruppe seien nur PuertorikanerInnen. Aber vor sechs Monaten sind wir zu Bacchus House gegangen und da saß Maria. Und ich hab sie gefragt: ‘Sag mal, in Deiner Gruppe, sind das alles PuertorikanerInnen?’ Und sie hat nein gesagt und uns eingeladen.“

Das Wissen um die strengen Aufnahmekriterien beim San Diego Kings Club und das Bewusstsein um die Schmerzhaftigkeit von Ausgrenzungserfahrungen hatten Diana und Ivonne über Jahre hinweg daran gehindert, sich bei Latin Rhythm Creations vorzustellen. Der Einfluss nationaler und kultureller Grenzen auf Drag Performances zeigt sich jedoch auch in anderer Weise. Zum Beispiel findet aufgrund von Einreisebestimmungen kaum künstlerischer Austausch mit Tijuana statt:

„Wir würden unheimlich gern in Tijuana auftreten. Aber wir kennen dort niemanden. Und niemand, der dort auftritt, kommt hierher. Die meisten Drag Performer können wegen des Papierkrams nicht hierher kommen. Und wenn mal eine kommt, ist sie allein und glaubt, dass ihre Performance schlecht ist.“
(Maria)

Umgekehrt können auch Diana und Ivonne nicht auf die andere Seite der Grenze, da für sie die erneute Einreise in die USA ein ernsthaftes Problem darstellen würde. Und dann ist da auch noch eine Unsicherheit, wie die Reaktion auf eine Performance von Latin Rhythm Creations wäre:

„Ich würde es großartig finden, in Mexiko aufzutreten! Es würde mir noch mehr gefallen als hier, weil es mein Land ist. Ich glaube aber, dass es wegen der Kultur in Mexiko keine Drag Kings gibt.⁴³ Naja, ich habe diese Kultur nicht im Kopf, weil wir Lesben sind und weil wir sehr offen sind. Aber ich weiß nicht, was passieren würde, wenn wir nach Mexiko fahren und dort auftreten würden. Ob die Leute applaudieren würden oder nichts damit anfangen könnten.“
(Ivonne)

Lenette zeigt ähnliche Zweifel wie Ivonne: „Wir können da nicht rüber, nicht in Drag. Da sind viele Probleme für Frauen, sogar für Transgender!“ „Ich weiß, dass es in Tijuana härter ist als hier. Ich bin zu Tijuana Pride gegangen, habe auch meine Kinder mitgenommen. Es ist nicht viel Unterstützung, aber immerhin. Solche Dinge brauchen Zeit.“ Lenette ist seit einigen Jahren für die transnationale LGBTQ Gesundheitsorganisation Bienestar aktiv. Im Rahmen dieser Arbeit war sie schon häufig in Tijuana, unterstützte dort HIV-Infizierte, SexarbeiterInnen, schwul/lesbische Hospize und Kinderheime. Aus dieser Arbeit erwuchs in Lenette und Maria der Wunsch, zusätzlich zu den drei eigenen Söhnen noch ein Kind aus Tijuana zu adoptieren. Diesen Wunsch mussten sie jedoch aufgeben:

„Für Babies ist Immigration noch viel schwieriger. Und hier ist es ein harter Weg zur Adoption. Es ist ein harter Weg, weil wir Lesben sind, einer Minderheit angehören und hier draußen leben. [...] Wenn wir das Kind hierher bringen würden, würden sie es uns wegnehmen und zurück nach Tijuana bringen. Sie wollen das nicht.“ (Maria)

Lenette und Maria kommen als Adoptivmütter nicht in Frage, da sie Puertorikanerinnen, Lesben und außerdem arm sind. Doch gerade die Erfahrung von Rassismus, Armut und Homophobie ist es, die in Lenette ein Bewusstsein für die

⁴³ Über Drag Kings in Tijuana ist auch mir – trotz intensiver Recherchen – nichts bekannt.

Benachteiligung anderer sowie den hiermit verbundenen Wunsch geweckt hat, ein Kind zu adoptieren. Und es ist genau jenes Bewusstsein, das zur treibenden Kraft von Latin Rhythm Creations wird: „Wir wollten unseren Performances einen Sinn geben und haben entschieden, das Ganze zum Zeitvertreib zu machen, und um Geld für die Community zu sammeln. Wir wollen für jene da sein, die uns brauchen.“ (Lenette)

Aus den Äußerungen von Diana, Ivonne, Maria und Lenette ergibt sich zum Einen, dass Grenze, Nationalität und Migrationsbestimmungen in teilweise drastischer Weise auf das Leben der PerformerInnen und ihre Performances einwirken. Ein künstlerischer Austausch wird durch die Migrationsbestimmungen extrem erschwert. Das Bewusstsein um den eigenen illegalen Aufenthaltsstatus sowie die Tatsache, von einem Großteil der US-amerikanischen Bevölkerung nicht erwünscht zu sein, schränken die Entfaltungs- und Kommunikationsmöglichkeiten von Diana und Ivonne in besonderer Weise ein. Gleichzeitig wird die Vorstellung von Tijuana mehr und mehr mit der Furcht vor Homophobie und erneuter Ausgrenzung verknüpft; die Möglichkeiten, sich ein eigenes Urteil zu bilden, sind aufgrund der Migrationsbestimmungen und des ungeklärten Aufenthaltsstatus' des Paares extrem eingeschränkt. Und auch für Maria und Lenette manifestiert sich in Form des gescheiterten Adoptionsvorhabens einmal mehr die Erfahrung, als puertorikanische Lesben mit geringem Einkommen in den USA benachteiligt zu sein. Für reiche, weiße US-amerikanische Lesben sei die Adoption eines mexikanischen Kindes kein Problem, bemerkt Maria.

Gleichzeitig ergeben sich aus der Grenzlage für die vier PerformerInnen jedoch neue Möglichkeiten. Das Bewusstsein um die Schmerzhaftigkeit von Ausgrenzungserfahrungen und ökonomischer wie politischer Benachteiligung führt bei Maria, Lenette, Ivonne und Diana keineswegs zu Verbitterung, sondern vielmehr zu dem Wunsch, diesen Realitäten entgegen zu wirken. Dies zeigt sich z.B. in ihrer Entscheidung, den Erlös der eigenen Performances grundsätzlich zu spenden, obwohl sie selbst durchaus von diesem Geld profitieren könnten. Stattdessen wird ein großer Teil des Erlöses aus den Shows an LGBTQ-Organisationen in Tijuana weitergeleitet. Auf diese Weise können auch Diana und Ivonne zu einem Austausch mit Tijuana beitragen, selbst wenn sie die Grenze physisch nicht überqueren können.

Doch nicht nur die Tatsache, dass Latin Rhythm Creations grundsätzlich im Rahmen von Fundraising-Veranstaltungen auftreten, macht das Bewusstsein der PerformerInnen um die Lebensrealitäten anderer deutlich, sondern auch die sehr flexible Eintrittspolitik der Gruppe: „Wir haben diese Box am Eingang und wenn Du keine drei Dollar für den Eintritt hast, kannst Du stattdessen eine Decke oder Tierfutter für die Tiere von AIDS-Kranken spenden.“ (Lenette) Auf diese Weise bleibt niemand ausgeschlossen und es wird trotzdem sicher gestellt, dass jeder ZuschauerIn mit seinem Besuch der Veranstaltung zum Wohl anderer beiträgt. Das Bewusstsein um die eigene soziale Lage und die daraus resultierende Solidarität mit Menschen in noch schwierigeren Situationen wird also zu einer zentralen Motivation und somit zum Dreh- und Angelpunkt der Performances. Die

Zielsetzung der Performances von Latin Rhythm Creations geht jedoch noch weit über den Wunsch, Bedürftige finanziell zu unterstützen, hinaus:

„Es ist uns wichtig, unterschiedliche Communities zusammen zu bringen. Es ist wichtig, eine Gruppe zu sehen, die sich aus unterschiedlichen Communities und Menschen mit unterschiedlichen Hintergründen zusammensetzt. Das ist es, was Unterhaltung ausmacht und das ist es, was eine völlig neue Show entstehen lässt. An meinem Geburtstag waren da Leute aus der SM-Community. Trans-Leute. Da war so viel Diversität, und ich glaube, das war einer der schönsten Tage meines Lebens. Es war großartig, all die verschiedenen Communities unter dem gleichen Dach zu haben. Und wir hatten alle Spaß. Da gab es kein ‘Du kommst hier nicht rein!’ Es sind einfach alle zusammengekommen und haben auch nach der Show getanzt. Das hat mir einfach nur ein gutes Gefühl gegeben, all das zu sehen. Wir waren so glücklich.“ (Lenette)

Wenn Lenette von ihrer Geburtstagsfeier und dem dortigen Auftritt von Latin Rhythm Creations spricht, wird deutlich, was Anzaldúa meinen könnte, wenn sie ‘queers of color’ als prädestiniert für die Mediation zwischen verschiedenen Kulturen begreift. Indem Grenzen zwischen den verschiedenen Communities verwischt und überschritten werden, entsteht neuer Raum für eine Gemeinschaft, die auf der Anerkennung und Wertschätzung von Diversität basiert und wo Menschen ungeachtet ihrer individuellen Hintergründe miteinander in Kontakt treten können. Es zeigt sich also, dass Latin Rhythm Creations aufgrund ihrer Position in einem vielfältigen ‘Zwischenraum’ einerseits mit extremen Benachteiligungen und Einschränkungen zu kämpfen haben, sich ihnen andererseits durch diese Position jedoch auch Möglichkeiten zur Schaffung neuer Räume und Identifikationsmöglichkeiten eröffnen.

And if going home is denied to me...

„Ein Kind kennt keine Hautfarben. Ein Kind kennt Liebe. Ein Kind diskriminiert nicht. Und Kinder sind sehr ehrlich und sehr realistisch, wenn sie sprechen. Von Eltern wird ihnen oft Ignoranz beigebracht. Wir sollten aber keine Grenzen haben. [...] Während der Performances reden wir über die Grenze und fordern Leute dazu auf, andere zu respektieren. Egal wo sie herkommen.“ (Lenette)

“So, don` t give me your tenets and your laws. Don` t give me your lukewarm gods. What I want is an accounting with all three cultures – white, Mexican, Indian. I want the freedom to carve and chisel my own face, to staunch the bleeding with the ashes, to fashion my own gods out of my entrails. And if going home is denied to me then I will have to stand and claim my space, making a new culture – *una cultura mestiza* – with my own lumber, my own bricks and mortar and my own feminist architecture.”⁴⁴

⁴⁴ Anzaldúa 1999: 44, Hervorhebungen im Original

Ähnlich wie Anzaldúa in „Borderlands/La Frontera“ vorschlägt, haben Maria und Lenette auf Ausgrenzung mit der Schaffung eigener Räume und Strukturen reagiert. Ausschlag gebend war hierbei die Abgrenzung von der als rassistisch und elitär empfundenen Drag-King-Gruppe San Diego Kings Club. Diese verstanden die Gründung von Latin Rhythm Creations laut Maria jedoch als Bedrohung und reagierten mit Verärgerung:

„Wir brauchten eine Latino... Wir brauchten Vielfalt! Und als die anderen dann herausfanden, was wir gestartet hatten, gab es eine Menge Ärger. Sie wurden sehr wütend. Sie wollten uns nicht und kamen mit ‘Wir sind besser als ihr!’“

Wie Lenette und Maria aber deutlich machen, geht es nicht etwa um ‘besser’ oder ‘schlechter’, sondern um ein völlig anderes Konzept. Dies zeigt sich nicht nur in den Aufnahmekriterien und der Tatsache, dass es sich bei Latin Rhythm Creations um ein Fundraising-Projekt handelt; es zeigt sich auch in der Musik, die von der Gruppe ausgewählt wird. Diese folgt nicht etwa den Trends und der Musikgeschichte der weißen Mehrheitsgesellschaft, sondern vielmehr dem Geschmack der jeweiligen PerformerIn. Hierbei spielen neben HipHop und Reggaetón auch Kumbia und Mariachi eine Rolle. Lenette/Lenny wiederum, die sowohl als Drag King als auch als Drag Queen im weitesten Sinne auftritt, zieht für ihre Drag- und SM-Performances innerhalb der Leather Community immer wieder Musik von Madonna hinzu.

Latin Rhythm Creations sind allerdings, anders als Musikauswahl und Gründungsgeschichte der Gruppe vermuten lassen, keine reine Gruppe von Drag Kings lateinamerikanischer Herkunft, hatten sie doch innerhalb kürzester Zeit auch ein weißes Mitglied mit dem Künstlernamen „El Güero“. Auffällig ist hierbei, dass ‘güero’ die mexikanische Bezeichnung für den weißen ‘Anderen’ ist; die spöttische Fremdbezeichnung wird hier zur positiven Selbstbezeichnung: Bei Latin Rhythm Creations braucht es keine karibischen Wurzeln, um sich mit Daddy Yankee identifizieren zu können. Dies steht keinesfalls im Widerspruch zu Reggaetón, einem ausgesprochen hybriden Musikstil, der sich aus vielfältigen Einflüssen stetig weiterentwickelt und von Impulsen aus dem gesamten Karibikraum und den USA lebt.

Trotzdem zeigt sich jedoch bei einer Analyse der Performances, dass die vereinnahmten Symbole sich stark von solchen unterscheiden, die in weißeren Kontexten zur Repräsentation von Männlichkeiten verwendet werden. So bedienen (und bedienen sich) Johnny Cash, Elvis und Green Day völlig andere(r) Symbole, um ihre eigene Maskulinität, kulturellen Hintergründe und Klassenzugehörigkeit in Szene zu setzen, als dies innerhalb des HipHop oder Reggaetón üblich ist. Wenn also Latin Rhythm Creations für ihre Performances Musik, Gestik und Style Daddy Yankees verwenden, bedeutet das, dass sie für die Repräsentation ihrer eigenen Maskulinität jene Männlichkeitsentwürfe nutzen, die ihnen am besten zugänglich sind, und diese innerhalb ihrer Performances umdeuten. Dabei geht es jedoch nicht um eine Kritik oder Parodie dieser Männlichkeiten sondern vielmehr darum, diese für die Repräsentation ihrer eigenen Geschlechterentwürfe aufzugreifen.

Die dem Reggaetón inhärente Hybridität findet sich auch bei Latin Rhythm Creations wieder und zeigt sich einmal mehr in der Tatsache, dass die Shows nicht

nur auf Englisch und Spanisch moderiert werden, sondern außerdem häufig durch eine Freundin der Gruppe ins Thailändische sowie in die Gebärdensprache übersetzt werden. Auf diese Weise schließen die PerformerInnen explizit Menschen mit Behinderung in ihre Veranstaltungen ein. Und auch Kindern – wie Dianas und Ivonnes ausgesprochen bühnenfreudiger Tochter – steht in kindgerechten Zusammenhängen der Weg auf die Bühne offen. Die Gründung von Latin Rhythm Creations stellt entsprechend einen Versuch dar, vielfältigen Formen von Ausgrenzung entgegen zu wirken und Platz für jene zu schaffen, die an anderer Stelle abgewiesen werden.

Die Performances mit Latin Rhythm Creations bieten den PerformerInnen die Möglichkeit, im sicheren Raum alternative Geschlechterentwürfe und Sexualitäten zu erproben und auf diese Weise für andere nicht nur sichtbar, sondern auch denkbar zu machen. Doch es sind nicht nur geschlechtliche und sexuelle Identitäten, die im Zusammenhang mit den Performances aufgegriffen, ausgehandelt und verändert werden. Innerhalb der Performances wird ein Raum geschaffen, der von kultureller Diversität und deren Wertschätzung und Veränderung lebt und der von Austausch und gegenseitigem Respekt geprägt ist. Die Erfahrung, in vielfältiger Hinsicht 'anders' zu sein, wird demnach durch Latin Rhythm Creations sichtbar gemacht, aufgewertet und in gewisser Weise normalisiert.

Primärquellen:

Interview mit Lenette und Maria am 23. 07. 2007 in San Diego

(Durchführung und Übersetzung aus dem Englischen von Tabea Huth)

Interview mit Ivonne und Diana am 24. 07. 2007 in San Diego

(Durchführung und Übersetzung aus dem Spanischen von Tabea Huth)

Performance von Latin Rhythm Creations beim San Diego Pride Festival/ Latino-Stage am 21. 07. 2007

Performance von Latin Rhythm Creations beim San Diego Pride Festival 2008 (Video)

Website von Latin Rhythm Creations:

<http://www.myspace.com/latindragking>

Website des San Diego Kings Club:

<http://www.sdkingsclub.com>

Literatur:

Anzaldúa, Gloria: *Borderlands/ La Frontera: The new Mestiza*, San Francisco, 1999 [1987]

Bhabha, Homi K.: *Die Verortung der Kultur* [orig. *The Location of Culture*], Tübingen, 2000 [1995], S. 1-28

Bhabha, Homi K.: *The Third Space: An Interview with Homi K. Bhabha*, in: Rutherford, Jonathan: *Identity. Community, Culture, Difference*, London, 1990, S. 202-222

Bradford, K.: *Grease Cowboyfever; or, the Making of Johnny T.*, in: *Troka/ LeBesco/ Noble* (2002), S. 15-30

Breger, Claudia: *Parodie und Hommage – Macho Acts*. in: *Thilmann/Witte/Rewald* (2007), S. 170-177

- Butler, Judith: Das Unbehagen der Geschlechter [orig. Gender Trouble], Frankfurt a. M., 2003 [1990]
- Franzen, Jannik: Wie Drag Kings Geschlechter verändern. Drag King als Identitäts- und Politikforum. in: Thilmann/Witte/Rewald (2007), S.142-150
- Halberstam, Judith: Female Masculinity, Durham/ London, 1998
- Halberstam, Judith: In a Queer Time and Place: Transgender Bodies, Subcultural Lives, New York, 2005
- Halberstam, Judith/
- Jagose, Annamarie: Masculinity Without Men. Annamarie Jagose interviews Judith Halberstam About Her Latest Book, Female Masculinity, 1999, Colorado (http://www.iiav.nl/eazines/web/GendersPresenting/2005/No42/genders/g29_halberstam.txt 10.12.2006)
- Halberstam, Judith/Volcano, Della Grace: The Drag King Book, London, 1999
- Hall, Stuart: Cultural Identity and Diaspora. In: Williams, P./Chrisman, L. (Hrsg.): Colonial Discourse and Postcolonial Theory. A Reader. London 1994: S. 392-401
- Hall, Stuart: Who needs Identity? In: Hall, Stuart/Du Gay, Paul: Questions of Cultural Identity. London: Sage 1996
- Howell, Clare/ Nestle, Joan/Wilchins, Ricky: Genderqueer: Voices from Beyond the Sexual Binary, Los Angeles, 2002
- Huth, Tabea: Elektra Thunderbunny und "The Jim Gilchrist Experience: Genderqueere Performance im Grenzraum Mexiko/USA. In: Bandau/Schütze: Pasando fronteras. Transnationale und transkulturelle Prozesse in Mexiko/USA, Berlin, 2009
- Le Besco, Kathleen/Noble, Joan Bobby/Troka, Donna: The Drag King Anthology, Harrington Park Press, 2002
- Muñoz, José Esteban: Disidentifications: Queers of Colour and the Performance of Politics, Minnesota, 1999
- Rick, Andrea: "All Genders Welcome"? Machtverhältnisse und Umgang mit Kritik in Drag-King-Kontexten. in: Thilmann/Witte/Rewald (2007)
- Rosenfeld, Kathryn: Drag King Magic: Performing/Becoming the Other, in: Noble/Le Besco/Troka (2002)
- Rutherford, Jonathan: Identity. Community, Culture, Difference, London, 1990
- Schacht, Steven/Underwood, Lisa: The Drag Queen Anthology: The Absolutely Fabulous but Flawlessly Customary World of Female Impersonators, Harrington Park Press 2004
- Schacht, Steven/Underwood, Lisa: Introduction: The Absolutely Fabulous but Flawlessly Customary World of Female Impersonators, in: Schacht/Underwood (2004), S. 1-17
- Thilmann, Pia/Witte, Tanja/Rewald, Ben: Drag Kings. Mit Bartkleber gegen das Patriarchat, Berlin: Querverlag 2007
- Wilchins, Ricky: A Certain Kind of Freedom: Power and the Truth of Bodies – Four Essays on Gender. In: Howell/Nestle/Wilchins (2002), S. 21-63