

Theater

Eike Wittrock; Abschnitt Travestie/Drag in Zusammenarbeit mit Jennifer Evans

Die Bedeutung des Theaters für die Herausbildung, Konsolidierung, Popularisierung aber auch ›Disziplinierung‹ queerer Identitäten ist nicht zu unterschätzen. Theater meint hier sowohl institutionalisierte Räume mit festen Bühnen, wie auch jene kurzlebigen Aufführungen auf Demonstrationen oder Straßenaktionen, auf Festen und in privaten Räumen, in denen temporal Theater-Räume entstehen bzw. von Akteur*innen improvisierend geschaffen werden. »Theater kann grundsätzlich überall stattfinden, da seine Räume durch die Benutzung definiert werden«¹, so eine gängige theaterwissenschaftliche Definition. Theaterräume entstehen in der Aufführung, durch die Handlungen der Akteur*innen und in der Wahrnehmung der Zuschauenden.

Im queeren Aktivismus nehmen Theater und theatrale Formen zentrale Funktionen ein. Theatralität ist in queerem Alltag und (Sub-)Kultur beinahe allgegenwärtig, als ein stilisiertes, bewusst übertriebenes, oft auch ironisches Exponieren des Selbst, das virtuos mit sozialen (Geschlechter-)Rollen spielt – die ästhetische Theorie nennt es *camp*.² Jedoch auch in seinen institutionalisierten (bürgerlichen) Formen, wie Schauspiel, Oper, Tanz, Travestie, Musical, Cabaret etc., bildet das Theater einen wichtigen Bezugspunkt queeren Lebens, als Versammlungs-, Arbeits-, Handlungs- wie auch Sehnsuchtsort. Die Theaterwissenschaftlerin Jill Dolan nennt queeres Theater ein lebensnotwendiges Ritual und »our cultural memory.«³

Überblicksartig werden im Folgenden, nach einer kurzen Darstellung des Forschungsstands, die Entwicklung queerer Theaterformen in der zwei-

-
- 1 Jens Roselt, »Raum«, in *Metzler Lexikon Theatertheorie*, Hg. Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch, Matthias Warstat (Stuttgart/Weimar: Metzler 2014), 280.
 - 2 Fabio Cleto, »The Spectacles of Camp«, in *Camp. Notes on Fashion*, Hg. Andrew Bolton (Metropolitan Museum of Art: New York 2019), 9–59.
 - 3 Jill Dolan, »Building a Theatrical Vernacular: Responsibility, Community, Ambivalence and Queer Theatre«, *Modern Drama* 39, Nr. 1 (1996): 7.

ten Hälfte des 20. Jahrhunderts vorgestellt, wobei aufgrund der Quellenlage westdeutsche Beispiele im Vordergrund stehen.

In der kollektiven Aufführung gemeinsamer Geschichte(n) wird das Theater nicht nur zum Ort queerer Selbstvergewisserung, sondern beinahe zum Paradigma queerer Utopie (bzw. Heterotopie im Foucault'schen Sinn), da dort andere Räume entworfen werden können sowie Subjektivitäten, die sich in ihnen bewegen.⁴ Theater birgt das Versprechen einer anderen Welt, erlaubt durch Verstellung, Verkleidung und den impliziten sozialen Kontrakt der Fiktionalität, alternative geschlechtliche und sexuelle Identitäten (unter anderem auch jene, die von der Mehrheitsgesellschaft moralisch und rechtlich sanktioniert werden) zu probieren und aufzuführen – sie buchstäblich zu *performen*, also in Handlungen Wirklichkeiten zu erzeugen. Es gibt bisher wenig systematische Studien zur Bedeutung von Theaterräumen in der queeren Zeitgeschichte, es finden sich vielmehr verstreute Einzeluntersuchungen zu regional und/oder historisch begrenzten Themen. Wegweisend sind die Arbeiten von Esther Newton, die sich aus anthropologischer Perspektive mit Drag und queerer Theaterkultur in den USA beschäftigt hat, ihre Studie *Mother Camp* von 1972 hat durch Judith Butlers Re-Lektüre eine breite Rezeption erfahren.⁵ Formen wie Drag, Travestie, Transvestismus, Herren- bzw. Damen-Imitation und Crossdressing werden meist als synonym mit queerer Theaterpraxis begriffen. Die wissenschaftliche Beschäftigung mit Performances von Geschlecht und Sexualität weist diesen Formen mittlerweile paradigmatischen Status zu,⁶ wobei die lebensweltliche Dimension dieser Performances bisher vornehmlich in biografischen Erzählungen dokumentiert ist.⁷ In Theaterformen wie Travestie, Striptease, Peep-, Erotik- oder Live-Sex-Shows, die vornehmlich Geschlecht und Sexualitäten auf die Bühne stellen, verdienen queere Personen oft ihren Lebensunterhalt. Historiografisch besteht hier die Herausforderung, Performance auf der Bühne und geschlechtliche und

4 José Esteban Muñoz, *Cruising Utopia. The Then and There of Queer Futurity*, 2. Ausgabe (New York: New York UP 2019).

5 Esther Newton, *Mother Camp: Female Impersonators in America* (Chicago: U of Chicago P, 1972).

6 Vgl. Judith Butler, *Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1997); Laurence Senelick, *The Changing Room. Sex, Drag and Theatre* (London: Routledge, 2000).

7 Zum Beispiel Kirsten Nilsson, *Vom Hitlerjungen zur Domina. Ein transsexuelles Leben im 20. Jahrhundert*, Hg. und mit einem Nachwort versehen von Linda Strehl (München: forum homosexualität münchen e.V., 2017).

sexuelle Identitäten nicht in eins fallen zu lassen und dabei gleichzeitig auf die Bedeutung solcher Theaterräume für queere Personen hinzuweisen. Für die Geschichte von *Queers of Color* in Deutschland bietet insbesondere das Genre der Travestie sich als vielversprechender historiografischer Untersuchungsgegenstand an, der bisher kaum erschlossen ist. Dort wirkten unter anderem Künstler*innen wie die Schwarze Sängerin, Nachtclubbetreiberin und Travestie-Künstlerin Angie Stardust, der Afrokubanische Sänger, Tänzer und Travestie-Künstler Joaquín La Habana und die Romni Tänzerin Suleika Aldini.⁸

Während es für US-amerikanische queere Theatergruppen/-räume einzelne monografische Untersuchungen gibt,⁹ finden sich Beschreibungen für queere Theaterformen im deutschsprachigen Raum nur vereinzelt in bewegungsgeschichtlichen Überblickswerken und wenigen theaterwissenschaftlichen Untersuchungen.¹⁰ Letztere fokussieren dabei meist ästhetische Fragestellungen in institutionalisierten, nicht spezifisch queeren Theateraufführungen an Stadttheatern und in der freien Szene, wo queere Ästhetiken

8 Das Schwule Museum Berlin verwahrt den Nachlass von Aldini, wie auch Materialien zu La Habana und anderen Travestie-Künstler*innen; die *weißen* Fotografen Anno Wilms, Günter Zint, André Gelpke und Walter Vogel haben das Genre aus der Außenperspektive dokumentiert. Vgl. auch Markues, *We're in this together. Eine künstlerische Recherche zum Cabaret Chez Nous*, <http://wereinthisitogether.de/>, 2021; »Fotografien als Lockmittel und Versprechen«, Tina Glamor am 27. August 2021 in einem Zoom-Gespräch, aufgezeichnet von Karl-Heinz Steinle, in: *ReVue, Sammlerkolumne*, Zugriff 31. Mai 2023, <https://www.re-vue.org/beitrag/sammlerkolumne-tina-glamor>.

9 Vgl. Jill Dolan, *Theatre and Sexuality* (New York: Palgrave Macmillan, 2010).

10 Rosa Flieder 27 (1981), Schwerpunkt Schwules Theater; *Goodbye to Berlin? 100 Jahre Schwulenbewegung*. 1997. Ausstellungskatalog Schwules Museum und Akademie der Künste. Berlin: Rosa Winkel; Ernst Ostertag, »Theaterstück«, in: <https://schwulengeschichte.ch/epochen/4-der-kreis/festanlaesse-des-kreis/sommer-und-herbstfeste/theaterstueck>, 2005; Bernhard Rosenkranz und Gottfried Lorenz, *Hamburg auf anderen Wegen: Die Geschichte des schwulen Lebens in der Hansestadt* (Hamburg: Lambda: 2005); Jillian B. Suffn, »Eine Lesbe macht noch kein Theater. Bewegte Theaterkultur auf Straßen und Bühnen«, in *In Bewegung bleiben. 100 Jahre Politik, Kultur und Geschichte von Lesben*, Hg. Gabriele Dennert, Christianen Leidinger und Franziska Rauchut (Berlin: Querverlag 2007), 235–238; Landesstelle für Justiz, Verbraucherschutz und Antidiskriminierung, *Auf nach Casablanca? Lebensrealitäten transgeschlechtlicher Menschen zwischen 1945 und 1980* (Berlin: Stadt Berlin, 2018); Jenny Schrödl und Eike Wittrock, Hg., *Theater* in queerem Alltag und Aktivismus der 1970er und 1980er Jahre* (Berlin: Neofelis 2022).

wie *camp* oder Drag mittlerweile gängig sind. Nur wenige nehmen explizit die Frage der Raumproduktion in den Blick.¹¹

Historische Kontinuitäten

Nach dem Zweiten Weltkrieg nutzte insbesondere die (männliche) Homosexuellenbewegung in der BRD und der Schweiz Theater als politisches Instrument der Selbstvergewisserung und Aufklärung. Damit setzte sich eine Tradition fort, die bis in die Weimarer Zeit zurückreicht.¹² Der so oft erzählte »jähre Abbruch« queeren Lebens und queerer Kultur durch den Nationalsozialismus lässt sich jedoch im Theater nur für die Darstellung *auf* der Bühne konstatieren. Theater bot während des Nationalsozialismus für (insbesondere männliche) homosexuelle Künstler einen geschützten Raum, der kontinuierliche Karrieren von den 1920er Jahren bis teilweise weit in die Nachkriegsjahre ermöglichte. Bekannte Beispiele sind der Schauspieler, Regisseur und Intendant Gustaf Gründgens sowie der Dramaturg und Theaterleiter Hanns Niedecken-Gebhard.¹³ Für diese, wie auch andere queere Kuntschaffende, blieb das Theater in der Nachkriegszeit ein Arbeitsort, in dem queere Lebensweisen mehr oder weniger toleriert wurden. Sie standen dabei nicht nur auf der Bühne, sondern arbeiteten als Regisseur*innen und Ausstatter*innen, wie auch in den Kostüm- und Malerwerkstätten, in der Maske oder als Ankleider*in. Beispielhaft für die Nähe von Theater und queerm Leben ist die Geschichte des Gasthaus Deutsche Eiche in München, das durch die Tänzer*innen des benachbarten Gärtnerplatztheaters und deren Faschingsfeste zu einem Treffpunkt der homosexuellen Szene wurde.¹⁴

11 Ein seltenes Beispiel dafür: Nina Schuster, »Queere Räume. Prekäre und flüchtige Raumproduktionen der Drag King – und Trans*szene«, in *Orte der Begegnung. Orte des Widerstands. Zur Geschichte homosexueller, trans*geschlechtlicher und queerer Räume*, Hg. Carolin Küppers und Martin Schneider (Hamburg: Männerschwarm 2018), 170–189.

12 Laurence Senelick, »The Homosexual Theatre Movement in the Weimar Republic«, *Theatre Survey* 49, Nr. 1 (2008): 5–35.

13 Auch im Tanz finden sich Beispiele, darunter Harald Kreutzberg, Joachim von Seewitz, Egon Wüst, Dorothee Günther oder Gret Palucca.

14 Harry Baer, *Das Mutterhaus. Erinnerungen an die deutsche Eiche* (Berlin: Rosa Winkel, 2001).

Homosexuelle Dramatik

Bereits kurz nach Ende des Zweiten Weltkriegs fanden homosexuelle Themen ihren Weg (zurück) auf die Bühne. Im Sinne einer »homophilen Anthropologie«¹⁵ versuchten die meisten dieser Aufführungen, durch künstlerische Darstellung kulturelle Legitimation und rechtliche Anerkennung für gleichgeschlechtlich-begehrende Menschen zu schaffen. 1952 wurde zum Beispiel Rolf Italiaanders *Das Recht auf sich selbst* in der Regie von Ida Ehre an den Kammerspielen Hamburg uraufgeführt, das die Frankfurter Homosexuellenprozesse (1950/51) verhandelte. Auch der Zürcher Kreis, eine der wichtigsten homosexuellen Organisationen der frühen Nachkriegszeit, unterhielt eine Theatergruppe. Ab 1955 führte sie neben den »traditionellen« komödiantischen Sketchen und Travestie-Einlagen auf den Sommer- und Herbstfesten des Kreises auch »ernste« sozialkritische Stücke mit homosexuellen Inhalten auf. Das erste Stück, die deutsche Erstaufführung des ersten Akts von James Fugatés *Game of Fools* (1954) über Homosexuellenverfolgung in den USA während der McCarthy-Ära, erzeugte bei den (Schweizer) Zuschauenden und Beteiligten wohl ein ungewohntes Gefühl der relativen Sicherheit, indem es an die restriktive Situation in anderen Ländern erinnerte.¹⁶ Dass Homosexualität auf beiden Seiten des Eisernen Vorhangs als Bedrohung der sozialen Ordnung wahrgenommen wurde, zeigen zwei Dramen der in der DDR wirkenden Schriftstellerin Hedda Zinner, *Der Teufelskreis* (1953) und *Ravensbrücker Ballade* (1961), in denen Homosexualität als nationalsozialistische Perversion dargestellt wird, die eine Bedrohung für den Kommunismus darstelle.¹⁷

In den 1960er und frühen 70er Jahren fanden sich vereinzelt Überschneidungen von homopolitischem Aktivismus und Theater im vermeintlich leichten Genre des Boulevard-Theaters, dem – zumindest im deutschsprachigen Raum – generell eher das Politische abgesprochen wird und das dennoch oft unerwartet subversiv agiert. Die Theaterkritik dieser Zeit konstatierte eine veritable Mode von aus Großbritannien stammenden tragikomischen

15 David S. Churchill, »Transnationalism and Homophile Political Culture in the Postwar Decades«, *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies* 15, Nr. 1 (2009): 31–65.

16 Ostertag, »Theaterstück«.

17 Katrin Sieg, »Deviance and Dissidence. Sexual Subjects of the Cold War«, in *Cruising the Performative. Interventions into the Representation of Ethnicity, Nationality, and Sexuality*, Hg. Sue-Ellen Case, Philip Brett und Susan Leigh Foster (Bloomington/Indianapolis: Indiana UP), 93–111.

Beziehungsdramen mit mehr oder weniger deutlich erkennbaren männlichen homosexuellen Figuren, die in ihrer Herangehensweise überraschend vielfältig waren. Dazu zählen Joe Ortons *Seid nett zu Mr. Sloane* (DEA¹⁸ 1965), Charles Dyers *Unter der Treppe* (DEA 1968), Colin Spencers *Wie ein Ei dem Anderen* (DEA 1969), Ron Clark und Sam Bobricks *Bitte nicht stören* (DEA 1972), Charles Laurences *Meine dicke Freundin* (DEA 1974) oder Simon Grays *Butley* (DEA 1974). Stücke über lesbische Beziehungen waren seltener, darunter fallen John Bowens *Little Boxes* (DEA 1969), Edward Bonds *Early Morning* (DEA 1969) und natürlich die deutsche Erstaufführung von Frank Marcus' *Schwester George muss sterben* 1966 im Rahmen der Berliner Festspiele mit Inge Meysel und Grit Böttcher in den Hauptrollen (Abb. 1).¹⁹

Viele Zeitungskritiken dieser Boulevard-Stücke diskutierten überraschend differenziert, inwiefern bestimmte stereotype Darstellungsweisen (»Tuntengehabe«) möglichen sozialkritischen, aufklärerischen Anliegen zuwiderliefen. Und die Aufführungen gaben homophilen Organisationen Anlass, öffentlich Kritik an diesen Darstellungen zu üben,²⁰ denn die meisten Texte porträtierten homosexuelle Männer als bemitleidenswerte Außenseiterfiguren. Eine bemerkenswerte Ausnahme stellte Spencers *Wie ein Ei dem Anderen* dar, eine Sozialgroteske über rasant sich verbreitende männliche (schwule) Schwangerschaften, die in der (damals) utopischen politischen Forderung »Gay Mothers Unite to fight for the rights of gay motherhood«²¹ mündete.

Bis weit in die 1990er Jahre wurden homosexuelle und queere Themen im deutschen Stadttheater vornehmlich über US-amerikanische und britische *well made* Dramatik männlicher Autoren abgehandelt, weitere wichtige Stücke sind Mart Crowleys *Die Gratulanten* (*The Boys in the Band*) (DEA 1969) Martin Shermans *Bent* (DEA 1980) und Tony Kushners Zweiteiler *Engel in Amerika* (DEA 1993/95). In der deutschsprachigen Dramatik gab es lange Zeit wenig explizite Auseinandersetzungen mit Homosexualität, zu den Ausnahmen gehören Martin Sperrs *Jagdscenen aus Niederbayern* (UA 1966), Rainer Werner Fassbinders *Die bitteren Tränen der Petra von Kant* (UA 1971) und Jürgen Lemkes *Ich bin schwul. Männerbiografien in der DDR* (UA 1990).

18 DEA = Deutschsprachige Erstaufführung.

19 Inge Meysel, *Frei heraus – mein Leben* (Weinheim/Berlin: Beltz Quadriga 1991), 244–249.

20 Dies belegen verschiedene Zeitungsschnitte zu *Bitte nicht stören* und *Meine dicke Freundin* aus der Theatersammlung des Schwulen Museums Berlin.

21 Colin Spencer, *Spitting Image*, Typoskript (1969), 71.

Abb. 1: Szene aus der deutschen Erstaufführung von Frank Marcus' »Schwester George muss sterben« im Rahmen der Berliner Festspiele 1966 im Berliner Theater mit Eva-Maria Meinecke, Inge Meysel und Grit Böttcher.



Fotograf: Harry Croner. Inv.-Nr.: SM 2023–00125 © Stiftung Stadtmuseum Berlin.

Aktivistisches Theater

Theater spielte auch in den homosexuellen Emanzipationsbewegungen der 1970er Jahre eine zentrale Rolle. Aus vielen schwulen und lesbischen Aktivismus-Gruppen gründeten sich lokale Theatergruppen. Dazu gehören Brühwarm, Rosa Dilledopp, die Maintöchter, SEW (Schwules Ensemble West-berlin), Rita und Claus, Spalding Sisters, Emscher Sisters (später aufgeteilt in Emscher Split und Endlos schwule Fornopilme), Schwul 8/15, Rosa Kitsch, Rosa Welle, Rosa Gänseliesels, Preddy Show Company, Hamburger Tuntenchor mit den Untergruppen Budaschwestern, Alsterelsen und Muttis Muff, Transktiv, Warmer Kappes, DIN-Arsch 2 (und 3), Familie Schmidt – aufrecht,

deutsch, homosexuell, die Bremer Stadtschmusetanten, Fränkische Klabenoper, Frontbetreuung, Rosa Lüste, die Stinkmäuse, die Himbeeren, das Ostberliner Hibaré und in Österreich die HOSIsters, das Wuppertaler und das Gießener Lesbentheater, Lesbentheater München, come-out Lesbentheater, Die Witwen und Unterste Stufe. Diese Gruppen tourten durch Orte der Bewegung, wie das *tuc tuc* in Hamburg, aber auch linke Kulturzentren, Stadthallen und Universitäten. Ihre Aufführungen sind als Formen des *applied theatre* zu begreifen, als Projekte, die mit Hilfe von Theateraufführungen gesellschaftlich intervenieren wollten und darauf zielten, ein bestehendes politisches, soziales oder kulturelles System anzuhalten, zu suspendieren oder vollständig außer Kraft zu setzen.²² Diese Form des aktivistischen Theaters war auffällig vom *weißen*, linken, studentischen Diskurs und Habitus der 1970er Jahre geprägt. Überschneidungen von Migrantisierung und Queerness blieben dabei größtenteils unsichtbar. Auftritte wie jener des Bauchtänzers Erkan Serçe beim schwulen Theaterfestival *Stern Zeichen* 1983 im Frankfurter Theater am Turm, oder Sabuha Salaams und Fatma Souads *Salon Oriental*²³ waren bis weit in die 1990er Jahre die Ausnahme.

Theatrale Formen als Aufführungen, aber auch in Workshop-Situationen und als Straßentheater-Aktionen, dienten sowohl zur experimentellen Bewältigung gesellschaftlicher und persönlicher Problemstellungen, zur Vergegenwärtigung der eigenen Geschichte und Stiftung einer Gemeinschaft, als auch zum Anregen gesellschaftlicher Diskussionen. Viele Aufführungen und Aktionen mischten Agitprop-Ästhetik mit Versatzstücken aus Show und Variétékultur, und bezogen sich auf zu dieser Zeit populäre Methoden der Bewusstseinsbildung und der politischen Agitation durch Theater.²⁴ Solche Formen finden sich auf Pfingstaktionen der West-Berliner HAW, bei den Ost-Berliner Friedenswerkstätten vom Arbeitskreis Homosexuelle Selbsthilfe Berlin – Lesben in der Kirche (»Aus dem Leben gegriffen«) sowie in Selbsterfahrungsworkshops. Als wohl wichtigstes (und folgenreichstes) Beispiel muss hier die Te-

22 Matthias Warstat, Julius Heinicke, Joy Kristin Kalu, Janina Möbius und Natascha Siouzouli, »Applied Theatre. Theater der Intervention«, in *Theater als Intervention. Politiken ästhetischer Praxis* (Berlin: Theater der Zeit, 2015), 6–27.

23 Vgl. Fatima El-Tayeb, *Anders Europäisch. Rassismus, Identität und Widerstand im vereinten Europa* (Münster: Unrast, 2011), 266–277.

24 Wie zum Beispiel die Methode des »Theater der Unterdrückten«, die Augusto Boal ab den 1950er Jahren in Anlehnung an Paolo Freires Befreiungspädagogik entwickelte. Vgl. Augusto Boal, *Theater der Unterdrückten. Übungen und Spiele für Schauspieler und Nicht-Schauspieler* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1979).

learena des Schweizer Fernsehsenders SRF vom 12. April 1978 genannt werden, die als Markstein der Schweizer schwul-lesbischen Emanzipationsbewegung gilt. Ein Studiopublikum sah in aufeinander aufbauenden, live gespielten Szenen die Etappen einer schwulen Beziehung (samt ihrer Probleme), die von Diskussionen mit den Zuschauenden unterbrochen wurde.²⁵ Die Sendung fokussierte, wie viele der Medienberichterstattungen dieser Zeit, männliche Homosexualität und ließ lesbische Aktivistinnen (unter dem Vorwand eines Formfehlers) nicht zu Wort kommen. Laut dem Schweizer Bewegungshistoriker Ernst Ostertag markiert die Telearena zum Thema Homosexualität eine Öffnung der Schweizer Gesellschaft für das Thema, wobei zu den negativen Folgen des öffentlichen Bekenntnisses zur eigenen Homosexualität auch gehört, dass einigen der im Fernsehen zu sehenden Personen danach Arbeitsstellen und Wohnungen gekündigt wurden, und eine Person Suizid begang.²⁶

In den 1980er Jahren verschob sich der Fokus aktivistischer Theaterarbeit aufgrund der AIDS-Pandemie. Zu den wenigen Gruppen, die ihre in den 1970er Jahren begonnene Arbeit fortführten, gehörten die Frankfurter Maintöchter um den Opernregisseur Andreas Meyer-Hanno, die sich in *Tanz der Viren* (1985) relativ früh mit dem Umgang mit AIDS beschäftigten. Aber auch Gruppen wie Ladies Neid, die aus SchwuZ-Tunten wie Melitta Sundström, Melitta Poppe und Pepsi Boston bestand, verhandelten in ihren Shows regelmäßig die Krankheit und ihre Folgen.

Lesbische Theaterformen fanden sich in dieser Zeit oft in Frauen-Zusammenhängen, wie auf Renate Kletts Kölner Frauentheater-Festival 1980, den Sommeruniversitäten für Frauen, aber auch an Orten wie der Lesben.Kultur.Etage ARAQUIN oder PELZE-multimedia (beide Berlin), an denen Künstler*innen wie Audre Lorde und Guy St. Louis Performances zeigten. In diesen Aufführungen wurden lesbische Biografien erzählt, das Verhältnis zur Frauenbewegung reflektiert, Rassismuserfahrungen verarbeitet, und ab Mitte der 1980er Jahre über das Thema S/M – wie zum Beispiel 1988 im Landestheater Tübingen, organisiert von Claudia Gehrke – Fragen von lesbischer

25 Die »Telearena Homosexualität (1978)« ist im SRF Archiv auf YouTube verfügbar. Den sogenannten »Spielverderber« verkörperter der Schweizer Schauspieler und Schriftsteller Alexander Ziegler, dessen autobiografischer Roman *Die Konsequenz* über eine homosexuelle Beziehung im Jahr zuvor in einer Verfilmung von Wolfgang Petersen in den Kinos zu sehen war.

26 Ernst Ostertag, »Telearena Homosexualität – 1978«, in <https://schwulengeschichte.ch/epochen/6-aufbruch/entscheidendes-jahr-1978/telearena-homosexualitaet/>, 2007.

Sexualität ausgehandelt.²⁷ Die Grenze zur Performance Art verlief dabei meist fließend, wie auch andere feministisch/lesbische Arbeiten von Krista Bein-stein, Gabriele Stötzer, Tabea Blumenschein, Rabe perplexum oder Hella von Sinnen zeigen.²⁸

Brühwarm – schwules Theater als Gefühlsraum

Brühwarm ist eine der bekanntesten und erfolgreichsten Formationen des schwulen Theaters (Abb. 2). Auch wenn die Gruppe nur wenige Jahre aktiv war, trat sie mit ihren Shows *Brühwarm – ein schwuler Jahrmarkt, Männercharme* (1977) und *Nymphomania – eine Operette aus dem schwulen Alltag* (1978) vor insgesamt ca. 160.000 Zuschauenden an Theatern, Kinos, linken Orten, Universitäten und Jugendzentren in Deutschland, Österreich und der Schweiz auf. In ihren Stücken befassten sich Brühwarm mit dem psychiatrischen Diskurs um Homosexualität, der Homosexuellen-Verfolgung im Dritten Reich, schwuler Sexualität und schwuler Männlichkeit.

Brühwarm setzte unterschiedliche Mittel wie Musik und szenische Aktionen ein, um durch Theater Gefühlsräume zu eröffnen und einen Raum der geteilten Empfindung, oder Empfindlichkeit im Sinne Hubert Fichtes, zu schaffen. In Liedern, wie zum Beispiel im mit Rio Reiser und Ton Steine Scherben geschriebenen »Sie ham mir ein Gefühl geklaut« [und das heißt Liebe] (LP *Entartet*, 1979), wurde schwule Befreiung räumlich gedacht. Der Text evoziert diese als Ausgang aus einer ausschließlich im Verborgenen (in Bars und anderen Verstecken) gelebten Sexualität hin zu einer öffentlichen (auf der Straße) gelebten neuen, spezifisch schwulen Liebe, in der auch die Utopie einer neuen Form des Zusammenlebens mitschwingt: »Wann fangen wir endlich an, warm zu leben?« heißt es in einem anderen Song auf der gleichen LP. Musik, als emotional einnehmendes, niedrigschwelliges Medium, brachte dabei die Zuschauenden als fühlende Gruppe zusammen und schuf einen geteilten Emotions-

27 Andrea Rottmann, »Claudia Gehrke und ihr Konkursbuch-Verlag. Queer avant la lettre«, in *Queer durch Tübingen. Geschichten vom Leben, Lieben und Kämpfen*, Hg. Evamarie Blattner, Wiebke Ratzeburg, Udo Rauch (Universitätsstadt Tübingen: Tübingen 2021), 207–213, 211.

28 Suffn, »Eine Lesbe macht noch kein Theater«; Burcu Dogramaci, Ergü Cengiz, Philipp Gufler, Mareike Schwarz, Angela Stiegler, Hg., *Exzentrische 80er: Tabea Blumenschein, Hilka Nordhausen, Rabe perplexum und Kompliz*innen aus dem Jetzt* (Berlin: b_books, 2022).

raum. Aber auch Aktionen wie das Herumreichen von Gleitmittel im Publikum, zu dem alle aufgefordert werden, das Wort »Gleitcreme« zu skandieren, erzeugten einen geteilten haptischen und sonischen Raum, der das Publikum zu einer schwulen Gemeinde formte – ganz egal, welcher Sexualität sie im Einzelnen angehörten.

Abb. 2: Szene aus »Brühwarm. Ein schwuler Jahrmarkt«, 1976.



Theatersammlung Schwules Museum. Fotograf: unbekannt.

Das schwule Theaterexperiment griff auch auf andere Bereiche des Lebens über: nicht nur wohnten die (wechselnden) Mitglieder der Gruppe in einer gemeinsamen WG in Hamburg, teilten einen Tourneebus und übernachteten in anderen Städten (gemeinsam) in WGs oder Wohnungen. Das im Tourneebus mitgeführte technische Equipment und Bühnenbild erlaubte Brühwarm auch, an Orten Theater zu spielen, die dafür (technisch) nicht eingerichtet waren, und in Aulen oder anderen Räumen ohne Bühne eine Aufführungssituation zu schaffen.

Der Übergang vom Alltag auf die Bühne wird dabei als graduell inszeniert: die Darsteller schminkten sich vor dem Stück auf offener Bühne, berichtete (stolz) in den Programmheften von sexuellen Kontakten mit potentiellen Zuschauern vor dem Auftritt, und die Aufführungen gingen nahtlos in Publikumsdiskussionen und/oder Parties über.

Travestie/Drag

Crossdressing, Travestie und Drag waren bereits in der queeren Subkultur der 1920er Jahre äußerst populäre Formen, und fanden sowohl in informellen privaten Räumen als auch in Cabarets und Bars statt. Diese meist kleineren Lokale bildeten Zufluchtsorte und Anlaufstellen für gendernonkonforme Personen, jedoch traten Damendarsteller auch in populären Varietés und Unterhaltungslokalen auf, dort meist zur Unterhaltung eines (wahrscheinlich) überwiegend heterosexuellen Publikums.²⁹ Das Berlin des Kalten Krieges war ebenfalls ein Hotspot der Travestie-Szene. In den frühen Nachkriegsjahren organisierten Künstler*innen wie Mamita, Ramona oder Cheri Hell Tuntenbälle in Berlin, zu denen auch Travestie-Darbietungen gehörten. Schnell entwickelte sich in West-Berlin, auch aufgrund der queeren Stadtgeschichte, eine eigene Szene, die Performer*innen und Publikum aus aller Welt anzog. Travestie fand in unterschiedlichen Zusammenhängen statt: auf privaten Feiern, in kleinen Bars, auf privaten Kleinkunsthöfen wie Bei Gerda Kelch, die oft von queeren Inhaber*innen geführt wurden, und in expliziten Travestie-Cabarets wie Chez Nous (1958–2008), Chez Romy Haag (1973–1983) oder Lützower Lampe (1967–ca. 2003). Letztere waren dabei nicht nur Orte der Unterhaltung und des Vergnügens, sondern wurden in den 1970er Jahren zu politischen Räumen, da sie einen (geschützten) Rahmen für die Selbstinszenierung unterschiedlichster Formen von Geschlechtsidentität boten und in der Diskussion um das Transsexuellengesetz (1980/81) Knotenpunkte der Trans*bewegung darstellten.

Drag-Performances scheinen dabei immer schon fixe Identitätsmarker zu denaturalisieren. Dies lässt sich in Teilen bereits für Marcel Andrés Conférences im Chez Nous der 1960er Jahre in Anschlag bringen,³⁰ wie für die

29 Vgl. exemplarisch Jens Dobler, *You have never seen a dancer like Voo-Doo. Das unglaubliche Leben des Willy Pape* (Berlin: Verlag für Berlin-Brandenburg, 2022).

30 Vgl. LPs wie *Die Herren Damen lassen bitten. Eine Nacht im »Chez-nous«* (Party Party 1967).

politische Tantenkultur der 1970er Jahre,³¹ als auch Cora Frosts Striptease-Dekonstruktionen im München der 1980er Jahre³² und Georgette Dees Chansons der gleichen Zeit. Auch wenn sich diese Strömungen teils in expliziter Abgrenzung zueinander entwickelten, unterläuft Travestie/Drag als Bühnengenre eindeutige oder feste Vorstellungen von Geschlecht, Sexualität und deren Verhältnis. Stark unterscheidet sich dabei die Diskursivierung und der Grad der Selbsttheoretisierung. Insbesondere entwickelt sich die Drag King-Szene zu Beginn der 2000er Jahre in Deutschland in enger Anlehnung an eine stark auf die Arbeiten Judith Butlers fokussierte Rezeption von Queer Theory.³³ Jedoch lässt sich auch ein Gespräch, wie es Angie Stardust und Tara O'Hara in Rosa von Praunheims Film *Stadt der verlorenen Seelen* (1983) führen, als eine Art sexualhistorische Aufklärungsarbeit für Publikum und Performer*innen gleichermaßen begreifen: mit »Transsexuelle« und »Transvestit« und Transsexuelle verwenden Stardust und O'Hara zwei historisch unterschiedlich situierte sexualwissenschaftliche Begrifflichkeiten von trans*³⁴ zur Selbstbezeichnung, und erläutern deren unterschiedliche lebensweltlichen Implikationen im Gespräch.

Insofern führen die Berliner Drag Kingz, und jüngst die Venus Boys, mit ihrer Erweiterung der Repräsentation und performativen Reflexion unterschiedlicher Ausdrucks- und Subjektivierungsweisen von Gendernonkonformität, von genderqueer bis trans*, gewissermaßen Traditionslinien der Travestie fort.

-
- 31 Carsten Balzer, »The Beauty and the Beast: Reflections About the Socio-Historical and Subcultural Context of Drag Queens and ›Tanten‹ in Berlin«, *Journal of Homosexuality* 46, Nr. 3–4 (2004): 55–71.
 - 32 Cora Frost, »Eigene Sachen machen, dafür ist man auf der Welt« #femaleheritage – Monacensia«, Münchner Stadtbibliothek, 2022, <https://youtu.be/o-OCtcmb7R4>.
 - 33 Pia Thilmann, Tania Witte, Ben Rewald, Hg., *Drag Kings. Mit Bartkleber gegen das Patriarchat* (Berlin: Querverlag, 2007). Vgl. auch Jack Halberstam, *Female Masculinity*, 2. Ausgabe (Durham: Duke UP, 2018).
 - 34 Annette F. Timm und Michael Thomas Taylor, »Historicizing Transgender Terminology«, in *Others of My Kind. Transatlantic Transgender Histories*, Hg. Alex Bakker, Rainer Herrn, Michael Thomas Taylor und Annette F. Timm (Calgary: U of Calgary Press 2020), 251–265.

Queere Kleinkunst und freie Szene

Ab den frühen 1980er Jahren konsolidierten sich die Theaterformen, die im homosexuellen Aktivismus entstanden sind, und flossen in die Entstehung der sogenannten freien Theaterszene ein. Die Hamburger Kampnagel-Fabrik oder das Frankfurter Theater am Turm waren in der Frühzeit des queeren aktivistischen Theaters wichtige Orte, im Verlauf der 1980er Jahre traten sie mit der Herausbildung postdramatischer Theaterformen dezidiert als queer- oder homosexuellpolitisch erkennbare Räume jedoch in den Hintergrund. In den 1990er Jahren wurden queere Ästhetiken immer stärker mehrheitsfähig. Gerade an Orten der freien Szene, wie dem Hebbel am Ufer und den Sophiensälen in Berlin, Kampnagel Hamburg oder dem Mousonturm in Frankfurt, gibt es heute regelmäßig queere Performances und Festivals, mit Künstler*innen wie Antonia Baehr oder Tucké Royale, die sich dabei mitunter auf queere Bewegungsgeschichten beziehen. Akteur*innen des queeren Theaters der 1970er und frühen 1980er Jahre treten ab den 1990er Jahren – wie Georgette Dee, Cora Frost, Norbert Bischoff oder Maren Kroymann – vermehrt im Genre der sogenannten Kleinkunst an Orten wie der Bar jeder Vernunft auf, oder werden – wie Corny Littmann, Thomas Hermanns, Dirk Bach und Hella von Sinnen – zu populären Figuren der bundesdeutschen Medien- und Kulturlandschaft und machen queere Ästhetiken einem Mehrheitspublikum bekannt.

Im 21. Jahrhundert tritt Queerness in Aufführungen der Freien Szene und Subkultur zunehmend intersektional mit einer Kritik an Rassismus, Ableismus und Diskriminierungserfahrungen zusammen auf; Fragen, denen in der queeren Kultur der deutschsprachigen Länder im 20. Jahrhundert nur wenig Raum zugesprochen wurde. Langsam beginnen sich auch institutionalisierte Theaterhäuser um eine Diversifizierung ihrer Ensembles und Themen zu bemühen. Nicht zuletzt die Initiative #ActOut (2021)³⁵ hat jedoch gezeigt, wie viel hier noch zu leisten ist, um die gesellschaftliche Vielfalt an Geschlechtern, Sexualitäten und Beziehungsformen auch auf ihren Bühnen in all ihrer Komplexität, mit ihren neuen Fragen und Herausforderungen, Verzweiflung, Trauer, aber auch Hoffnung, Lust und Freude zu repräsentieren.

35 Manifest #ActOut, 2021, <https://act-out.org/>.