

Travestie als künstlerische Politiken in Bewegung

Noah Munier, Karl-Heinz Steinle und Eike Wittrock

Obwohl allein bis in die 1920er Jahre fast 400 Namen von sogenannten Damen-, und in kleinerer Zahl auch Herrenimitator*innen bekannt sind¹ und seit den 1950er Jahren bis heute unzählige Travestieensembles auftraten, ist die Geschichte der Travestie in Deutschland bislang kaum erforscht. In diesem Beitrag wird unter »Travestie« das breite Feld von Performances begriffen, die unter der Chiffre des Geschlechterwechsels auf der Bühne kritisch oder parodistisch Kategorien von Geschlecht, Sexualität, *race* aber auch Fragen von Klasse/sozialer Schicht und Geschmack/Ästhetik verhandeln – und diese Kategorien denaturalisieren. Travestie ist damit eng mit dem ästhetischen Modus »camp« verwandt, der durch Susan Sontags programmatischen Essay in den 1960er Jahren aus der Underground- und Queer-Culture in den Mainstream geholt wurde.² »Camp« meint – in Abgrenzung und doch in unmittelbarer Nähe zu »Kitsch« – spezifische, mit parodistischen und ironischen Mitteln operierende ästhetische Praktiken und Rezeptionsweisen, die der queeren Kultur (prä Stonewall) entstammen. »To camp« wird damit auch zu einer politischen Praktik, die gesellschaftliche Unterscheidungsweisen überspitzt formuliert und damit in den Fokus rücken kann.

Im Gegensatz zum Begriff »drag«, der im deutschsprachigen Raum mit der Rezeption von Queer Studies ca. um die Jahrtausendwende populär wird, rücken die Politiken von Travestie erst seit Kurzem in den Fokus. Die Perspektivierung dieses Artikels richtet sich damit weder auf die diesbezüglichen Ausprägungen in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, welche u. a. Praktiken des

1 Jens Dobler, *You Have Never Seen a Dancer Like Voo Doo* (Verlag für Berlin-Brandenburg, 2022).

2 Siehe hierzu Fabio Cleto, »The Spectacles of Camp«, in: *Camp: Notes on Fashion*, Andrew Bolton et. al. (Hg.) (New York Metropolitan Museum of Art, Yale University Press 2019), 11–59.

Varieté, des Fronttheaters, der Zirkusnummern und subkulturelle Entwicklungen inkludieren, sondern auf die Entwicklungen nach 1945 bis ca. um die Jahrtausendwende vornehmlich in Westdeutschland.

Die historiografische und kulturwissenschaftliche Forschung zu Travestie im deutschsprachigen Europa ist überschaubar. Die lange weitgehende wissenschaftliche Nichtbeachtung erstaunt, da eine intensive Auseinandersetzung mit Körpern und Körperpraktiken in der zeitgenössischen Forschung interdisziplinär und auch in historischer Perspektive zu konstatieren ist. Travestie wurde dennoch vielfach offenbar als nicht forschungsrelevant angesehen. Das »Spiel« mit der Geschlechterbinarität und ihrer »Überschreitung« bzw. ihrer »Bestätigung« oder »Unterwanderung« schien Forschenden vielleicht selbst-evident, ggf. auch als anachronistisch,³ oder stand unter dem Vorwurf, Teil einer »heterosexuellen Unterhaltungskultur« und somit unpolitisch oder »nicht queer« genug zu sein.

Zu einzelnen, einer breiteren Öffentlichkeit bekannten Protagonist*innen wie Mary (Georg Preuße, *1950) finden sich (Auto-)Biografien und Veröffentlichungen.⁴ Über bekannte Travestielokale oder Orte, wo Travestie praktiziert und aufgeführt wurde, wie dem Cabaret »Chez Nous« (1958–2008) in Berlin, dem »Pulverfass Cabaret« in Hamburg, dem »Aquarium« in Ulm (ca. 1980–2015) und anderen Orten gibt es heute auch Einzelpublikationen und -projekte.⁵ Auch zum Themenfeld Travestie in der DDR, wo Lipsynch als Phonomimik bezeichnet wurde und in Travestieshows Auftretende Phonomimen⁶ gibt es neuerdings Forschungen.⁷ Einen Boost in der Rezeption performativer Praktiken, in denen Geschlechtermaskeraden im Zentrum stehen, speziell in den Gender- und Queerstudies, aber auch in der gender-orientierten Theaterwissenschaft und im Rahmen queerer Bewegungen bzw. queerem Aktivismus, entstand durch die im deutschsprachigen Raum breit rezipierte, von Butler

3 Emmett Harsin Drager und Lucas Platero, »At the Margins of Time and Place: Transsexuals and the Transvestites in Trans Studies«, *TSQ* (2021) 8 (4): 418.

4 Georg Preuße, *Mary: Mein Leben in ihrem Schatten* (Schwarzkopf & Schwarzkopf, 2005).

5 Ralf Grimminger, *Nice Society: Nachtclub Aquarium. Drei Jahrzehnte Glitzer und Glamour* (Süddt. Verlag-Anst., 1999). Markues, *We're in This Together: Eine künstlerische Recherche zum Cabaret Chez Nous* (Schwules Museum, 2022). URL: <https://www.schwulesmuseum.de/ausstellung/rechercheprojekt-were-in-this-together/>, Zugriff am 10. Juni 2024.

6 Olaf Plotzky/Renata Ravell, Interview für das Archiv der anderen Erinnerungen der Bundesstiftung Magnus Hirschfeld Berlin, 17. November 2018, Durchführung: Karl-Heinz Steinle, Andreas Pretzel und Benjamin Bayer, 04:26:40 h.

7 So von Tom Weller, Mitwirkender der Kingz of Berlin.

entfaltete Theorie der performativen Konstitution von Geschlecht, die Butler anhand von Performance-Praktiken entwickelte und als drag bezeichnete.⁸ Im Zuge der Drag- und speziell der Drag-King-Bewegung (z.B. Kingz of Berlin, Sissy Boyz sowie den Film »Venus Boyz« u.A.) entstanden seit den 1973 im deutschsprachigen Raum Qualifizierungsarbeiten vorwiegend aus dem Bereich der Gender- bzw. Queer Studies, die sich mit »Drag« befassten, und die politische Dimension dieser Praktiken betonten.⁹ Das Drag-Kinging wie auch diese Arbeiten entstammten weitgehend einem queer-feministischen politischen Kontext, in dem auf selbstorganisierten Festivals in Workshops genderqueere Möglichkeitsräume geschaffen und heteronormative patriarchale Strukturen aufgebrochen werden sollten.¹⁰ Auch im Bereich der noch stärker anglo-amerikanisch geprägten Trans*Forschung spielte sogenannte Travestie bzw. Drag eine eher untergeordnete Rolle.¹¹ Zuletzt wurde sie jedoch von der englischsprachigen Forschung ein Stück weit wiederentdeckt.¹² Im

-
- 8 Judith Butler, »Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory«, *Theatre Journal* 40.4 (1988): 519–531; Judith Butler, *Das Unbehagen der Geschlechter* (Suhrkamp, 1991); Judith Butler, *Körper von Gewicht: Die Diskursiven Grenzen des Geschlechts* (Suhrkamp, 1997). Butler selbst stützt sich dabei auf Esther Newtons Feldforschung in *Mother Camp*.
- 9 U. Schirmer, *Geschlecht anders gestalten: Drag Kinging, geschlechtliche Selbstverhältnisse und Wirklichkeiten* (transcript, 2010). Nina Schuster, *Andere Räume: Soziale Praktiken der Raumproduktion von Drag Kings und Transgender* (transcript, 2010). Siehe weiter auch Jana Katz, Martina Kock und Sandra Ortmann u.a., Hg., *Sissy Boyz: Queer Performance* (Thealit, 2011) u. Josch Hoenes und J. Noah Munier, »A fabulous county of gender: Queer-feministische Fantasiebilder von Männlichkeit und Sexualität«, in *Von Fröschen, Einhörnern und Schmetterlingen. Trans* queere Wirklichkeiten und visuelle Politiken. Schriften von Josch Hoenes (1972–2019)*, Robin Bauer, Adrian de Silva und Utan Schirmer (Hg.) (Melusina Press 2023), 45–67. Jenny Schrödl und Samu/elle Striewski (Hg.), *Drag, hier und heute! Theoretische und ästhetische Reflexionen zu einer queeren Praxis der Gegenwart*, (Neofelis) in Vorbereitung.
- 10 Wichtig in diesem Zusammenhang waren u.a. Workshops von Diane Torr und Paul B. Preciado, Arbeiten von Del LaGrace Volcano, Jack Halberstam und auch der Film »Venus Boyz« (2002, R: Gabriel Baur) waren für das Drag Kinging im deutschsprachigen Raum in den 2000ern ein wichtiger Impulsgeber. Siehe auch Del LaGrace Volcano und Jack Halberstam, *The Drag King Book* (Serpent's Tail, 1999). Jack Halberstam, *Female Masculinity* (Duke University Press, 1998).
- 11 Drager und Platero, »At the Margins of Time and Place«, 417.
- 12 Siehe Emmett Harsin Drager und Lucas Platero, (Hg.), *The Transsexual/Transvestite Issue: Transgender Studies Quarterly* 8, Nr. 4 (2021) und Moisés Lino e Silva, *Minoritarian Liberalism: A Travesti Life in a Brazilian Favela* (University of Chicago Press, 2022).

Blick auf die Verwendung des Begriffs »Travestie« gilt es zudem, den zeitlich-kulturellen Rahmen durchgehend mitzubedenken. So wird er – etwa im brasilianischen Kontext – völlig anders verwendet und markiert eher Selbstentwürfe, die mitunter als Trans* bezeichnet werden können.¹³

Ein genauerer Blick auf das »Bühnenspiel« mit der vermeintlichen Geschlechterbinarität und ihrer Überschreitung, den Show-Orten mit ihren Protagonist*innen sowie den dazu überlieferten historischen Quellen lohnt sich. Elemente des Drag oder der Travestie »make it possible to go back into the history of a production of knowledge about bodies and their emotions, affects, and desires – to pursue traces of history and to work out alternatives at the same time [...]«. ¹⁴ Diese Forschungsperspektive eröffnet im Blick auf inzwischen zahlreiche Generationen von Performer*innen, vielfältige Show-Praktiken und Elemente ein weites Zugangsfeld zu queer, Trans*Histories, zu einer Vielzahl an genderqueeren (Mikro-)Politiken und zu Empowerment.¹⁵ Denn die Auftrittsorte waren oftmals für die Performenden oder diejenigen, die im Umfeld der Shows arbeiteten auch Möglichkeits- und Erprobungsräu-

-
- 13 Der Brazilian National Association of Travestis and Transsexuals (ANTRA) zufolge lassen sich travestis wie folgt definieren: »people who live a female gender construction opposite to the sex assigned at birth, along with a permanent female physical construction, and who identify in social, family, cultural, and interpersonal life through such an identity«. Siehe <https://antrabrasil.org/sobre/>, zitiert nach Lino e Silva, *Minoritarian Liberalism*, 201. Zu brasilianisch-deutschen Travestie-Netzwerken siehe auch: Rubens Mascarenhas Neto, »Die schwarze Venus aus Rio de Janeiro«: Notes on race, nationality, class, gender, and sexuality in an artistic career between Brazil and Germany*, *TRAVESSIA: Revista do Migrante* 1, Nr. 96 (2023): 97–126. Jacob Bloomfield, *Drag: A British History* (University of California Press, 2024) und Laurence Senelick, *The Changing Room: Sex, Drag and Theatre* (Routledge 2000).
- 14 Renate Lorenz, *Queer Art: A Freak Theory* (transcript, 2012), 22.
- 15 Als beispielhaft für eine Verschränkung von Drag bzw. Travestie und Trans* könnte u.a. die aus New York stammende, in Hamburg wirkende Bühnengröße und Schwarze Performer*in Angie Stardust (1940–2007) gelten. Stardust berichtet in Rosa von Praunheims Film »Die Stadt der verlorenen Seelen« (1983), wie Travestie- und Dragkultur für sie mit Trans* verband. Biografien und Visualisierungen von sogenannten Transvestiten, die die Felder Show, Sexarbeit oder Performancekunst betreffen, werden vorgestellt in Susann Hillebrand u. Irmgard Johannson, *Charlotte. Salome. Veronika. Transvestiten* (Rogner & Bernhard, 1978). Siehe auch Kirsten Nilsson, *Vom Hitlerjungen zur Domina: Ein transsexuelles Leben im 20. Jahrhundert*, Linda Strehl (Hg.) (Forum Homosexualität München, 2017).

me für ein Leben das heute als Trans* bezeichnet werden könnte.¹⁶ Damit waren es hochpolitische Orte der probeweisen und temporären Veräußerung, der Körperpolitiken jenseits einer heteronormativen Matrix. Die Shows und ihre oft atmosphärisch ausgestaffierten räumlichen Settings wie die »Zuschauerräume« des »Cabarets« fungierten als Zugangs- und Übergangsorte (»Transformationsorte« und auch »Ausagierungsorte«) für ein, damals noch nicht so genanntes, genderqueeres Publikum. In Tourneen von Travestiegruppen wie dem »Chez Nous« wurden diese Räume selbst in Bewegung gebracht und temporär an Orten installiert, an denen Queerness wenig sichtbar war. Somit befasst sich der Beitrag mit Bühnenpraktiken der »Travestie«, des »Cross-Dressing« oder dem was heute als »Drag« beschrieben wird, als queeren Körperpolitiken und dem Konzept des Drag als Bewegung im doppelten Sinne.

Travestie – drag – cross-dressing

Bereits in den unterschiedlichen deutschen Übersetzungen von Butlers Texten wird eine begriffliche Unschärfe deutlich: Butlers »Unbehagen der Geschlechter« verwendet Travestie, während »Körper von Gewicht« das englische Original nämlich »drag« beibehält.¹⁷ Diese Unschärfe weist zugleich auf Unterschiede in den Praktiken hin. Sie lässt sich selbst dann nicht auflösen, wenn weitere Begriffe wie Cross-Dressing, Transvestismus oder Maskerade hinzugezogen werden. Auch theoretisch markieren diese Konzepte leicht unterschiedlich gelagerte Verständnisse von Geschlecht, Ästhetik und deren Schnittstellen. Judith Butler weist mit drag (oder Travestie) auf die generelle Imitationsstruktur von Geschlecht hin und betont den performativen Charakter. Für die Anglistin Marjorie Garber, die eine grundlegende Studie zum Cross-Dressing publizierte, ist der Transvestismus Indiz einer Krise von Binarität, ja sogar einer Krise von Kategorien selbst.¹⁸ Die Künstlerin und Queertheoretikerin Renate Lorenz verwendet den Begriff drag, um ein Set von

16 Interview mit Nora Eckert. Berlin, 8. September 2022. Durchführung: Karl-Heinz Steinle, Andreas Pretzel und Benjamin Bayer, 2:54:56 h. Bundesstiftung Magnus Hirschfeld, Archiv der anderen Erinnerungen. Siehe hierzu auch Eike Wittrock und Jennifer Evans, »Theater«, in *Handbuch Queere Zeitgeschichten I: Räume*, Andrea Rottmann, Martin Lücke und Benno Gammerl (Hg.) (transcript, 2023), 124.

17 Butler, *Das Unbehagen der Geschlechter*, 201, sowie Butler, *Körper von Gewicht*, 177.

18 Marjorie Garber, *Verhüllte Interessen: Transvestismus und kulturelle Angst* (Fischer, 1993).

künstlerischen Praktiken zu beschreiben, die eine Distanz zu körperlichen, geschlechtlichen und/oder sexuellen Normen herstellen. Lorenz differenziert in »radical«, »abstract« und »transtemporal« drag. Diese bezeichnen unterschiedliche Weisen, die kulturelle Produktion von Körpern, Emotionen, Affekten und Begehren nachzuvollziehen und dabei gleichzeitig alternative Figurationen zu entwerfen.¹⁹ Die genannten miteinander verwandten Konzepte haben sich in theaterwissenschaftlichen und zum Teil auch in historiografischen Zusammenhängen als produktiv erwiesen, um queere Performanzen von Geschlecht – die im Feld des (Audio-)Visuellen verhandelt werden – differenziert zu erläutern. Sie stellen die Weichen für Analysen von Performances, in denen eine eindeutige Zuordnung von männlichen und weiblichen Attributen oder Accessoires im phänomenalen Register der Darstellung unterlaufen wird. Mitunter bleibt in diesen Konzepten entnannt, dass die sie signifizierenden Praktiken auch Erfahrungsweisen von Trans* waren und sind.

Travestie – eine historiografische Annäherung

Während der im Wesentlichen durch Magnus Hirschfeld geprägte, einem medizinischen Bestimmungsversuch entstammende Begriff des »Transvestitismus« ein größeres Feld geschlechtlicher Identitäten, Selbstentwürfe und Zuschreibungen umfasste,²⁰ bestanden schon im 19. Jahrhundert weitere Begrifflichkeiten, die weniger medizinischen Diagnosen und individuellen Selbstentwürfen entsprangen, sondern der Welt der Bühnen, des Theaters und der Shows. Für die in diesem Rahmen auftretenden Akteur*innen – der vermeintliche Geschlechtswechsel war ein beliebtes Unterhaltungsthema der Zeit – bestanden unterschiedliche (Show-)Bezeichnungen, etwa

19 Lorenz, *Queer Art*.

20 Magnus Hirschfeld und Max Tilke, *Die Transvestiten – Eine Untersuchung über den erotischen Verkleidungstrieb* (Pulvermacher, 1910–12) sowie Magnus Hirschfeld, *Sexuelle Zwischenstufen: Das männliche Weib und der weibliche Mann* (Marcus & Weber, 1918). Im Unterschied zur Publikation von 1910 sprach Hirschfeld hier auch von Versuchen körperlicher Umgestaltung in Richtung des Wunschgeschlechts der historischen Personen. Vgl. Rainer Herrn, »Geschlecht als Option: Selbstversuche und medizinische Experimente zur Geschlechtsumwandlung im frühen 20. Jahrhundert«, in *Sexualität als Experiment: Identität, Lust und Reproduktion zwischen Science und Fiction*, Nicolas Pethes und Silke Schicktanz (Hg.) (Campus, 2008), 50.

Damen-/bzw. Herrenkomiker, Damendarsteller bzw. Herrendarstellerin, Bartdamen und Ähnliches. Mit dem Aufkommen der Varieté Bühnen ab den 1860er Jahren wurde Travestie ein eigenständiges Unterhaltungsgenre und fast alle Programme, oft auch im Zirkus, hatten (teils akrobatische) sogenannte Travestienummern. Auch auf den Bühnen der vermeintlichen Hochkultur wurden Crossdressing-Praktiken gepflegt, wie in den *Danseuse en travesti* und den sogenannten Hosenrollen der Oper. Die Imitation des Aussehens und Verhaltens des (vermeintlich) nicht eigenen Geschlechts wurde zur Kunstform perfektioniert, was in erster Linie mit Hilfe von Bekleidung, durch die Haargestaltung, mittels Accessoires wie Schmuck, Haarschmuck, Schuhwerk und Schminke sowie durch entsprechende, oft auch klischeehafte Körperpraktiken in Bewegung, Haltung, Habitus und Stimme erfolgte. In diesem Rahmen wurden eigene Bühnen-Images entwickelt, die berühmte Damen- und Herrenimitator*innen um 1900 mit Starpostkarten bewarben. Ihre Garderobe ließen sie sich von bekannten Maßschneider*innen herstellen, die wiederum mit ihrer Herren/Damenimitator*innen-Kundschaft für ihr handwerkliches geschlechtsveränderndes Können warben, wie etwa der schon um 1860 berühmte Damenimitator Max Waldon, einer der Stars des Berliner Apollo-Theaters.²¹ Schon damals entstand eine transnational durchaus vernetzte Varieté- und Cabaret-Szene von Wien über Zürich bis Berlin und Breslau, die auch im Berufsverband der Internationalen Artisten-Loge und in deren Mitglie­derzeitschrift »Das Programm« mitvertreten war. In den 1920er Jahren verdrängte das Kino die großen Varieté Bühnen zunehmend. Dennoch gab es Auftrittsmöglichkeiten weiterhin in kleineren Räumen, auch in Kabarets oder in damals noch nicht so bezeichneten queeren Lokalen. Es erfolgte eine größere Sichtbarkeit und Durchlässigkeit auch für unterschiedliche Formen von Travestie mit Verschränkungen zu Tanz, bildender Kunst und Mode. Sogenannte Transvestiten tauchten jetzt, wenn auch eingeschränkt, in der »Alltagswelt« auf, z.B. mit Auftritten in kleineren Bars und Lokalen sowie als Gäste und als Angestellte (Tanzdamen/Tanzherren).²² Mit der Schließung queerer Lokale wurden in Deutschland nach 1933 öffentliche

21 Adelheid Rasche u.a., *Variété und Revue: Der Kostümbildner und Kostümsammler William Budzinski; 1875–1950* (SMPK, 1999), 121. Siehe auch Magnus Hirschfeld, *Berlins Drittes Geschlecht*, Manfred Herzer (Hg.) (Verlag rosa Winkel, 1991), 76.

22 Siehe Fotos der Angestellten vom (alten) Eldorado in Berlin auf der Fotocollage »Schließung der Bars 1933«, abgebildet in: *Goodbye to Berlin? 100 Jahre Schwulenbewegung; 1897–1997*, Schwules Museum und Akademie der Künste (Hg.) (rosa Winkel, 1997), 154.

Travestienummern zwar zurückgedrängt, sie blieben aber Bestandteil der NS-Unterhaltungskultur. Wie in den Gefangenenlagern nach dem Ersten Weltkrieg, gehörte sie auch zur Fronttheaterunterhaltung der Deutschen Wehrmacht.²³ Nach 1945 erlebte die Travestie schließlich einen Boom. Damenimitatoren waren trotz weitergehender Repression »Stimmungskanonen der Adenauer-Ära«,²⁴ eigene Travestielokale wie das »Eldorado« in Berlin und die »Bar Celona« in Hamburg entstanden.²⁵ Die Travestie war in dieser Zeit gewissermaßen auch omnipräsentes Unterhaltungsgenre selbst in Filmen.²⁶

Als Damenimitatoren und Herrenimitatorinnen – Termini, die sich weitgehend durchsetzten und nach ihrer Zurückdrängung auch in der Nachkriegszeit gebraucht wurden – waren geläufig zur (Selbst-)Bezeichnung von im engeren Sinne derjenigen Akteur*innen, die die Kleidung des vermeintlich anderen Geschlechts nur für ihren Auftritt auf der Bühne trugen.

In der Verwendung des Wortes Travestie, die zugleich ein Bühnengenre selbst markiert, scheint der Hinweis auf das »Verkleiden« bzw. den (vermeintlichen) Kleiderwechsel, ebenso wie die Satire, das Spiel, inhärent. Begrifflichkeiten wie Konzepte aus dem anglo-US-amerikanischen Sprachraum, wie Cross-Dressing und Drag, die erst in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts auch in Westeuropa und damit auch im westdeutschen Sprachgebrauch stärker verwendet wurden, befreiten sich aus den ursprünglich medizinisch geprägten und mitunter pejorativen Terminologien.²⁷

-
- 23 Julia B. Köhne, Britta Lange und Anke Vetter, (Hg.), *Mein Kamerad – die Diva: Theater an der Front und in Gefangenenlagern des Ersten Weltkriegs* (edition text + kritik, 2014). Julia B. Köhne und Britta Lange, »Transgression von Geschlechterrollen: Cross-Dressing und Travestie in Front- und Gefangenentheatern des Ersten Weltkriegs«, in *Sexualitäten und Geschlechter: Historische Perspektiven im Wandel*, Richard Kühl, Daniela Link und Lisa Heiberger (Hg.) (transcript), 83–132. Siehe auch Martin Dammann, *Soldier Studies: Cross-Dressing in der Wehrmacht* (Hatje Cantz, 2019), sowie Jennifer Evans und Elissa Mailänder, »Cross-dressing, Male Intimacy and the Violence of Transgression in Third Reich Photography«, *German History* 39, Nr. 1 (2021): 54–77, <https://doi.org/10.1093/gerhis/ghaa031>. Die Autor*innen deuten das Cross-Dressing im Kontext der Wehrmacht als Bestandteil von Male Bonding und einer heterosexistischen hegemonialen Männlichkeit.
- 24 Bernhard Rosenkranz und Gottfried Lorenz, *Hamburg auf anderen Wegen: Die Geschichte des schwulen Lebens in der Hansestadt* (Lambda Edition, 2005), 117–135.
- 25 Wittrock und Evans »Theater«, 134.
- 26 Z.B. in Veit Harlans »Anders als du und ich« (1957), wo Travestie als Chiffre für Homosexualität verwendet wird, und in »Some Like It Hot« (1959) von Billy Wilder.
- 27 Susan Stryker, *Transgender History: The Roots of Today's Revolution* (Seal Press, 2017), Kap. 1.

Parallel zur gesellschaftlichen Öffnung gibt es immer wieder neue Entwicklungen, die das Travestie-Genre erweiterten und viele Formen in den Mainstream brachten. Auch bewusst im Underground bzw. in einer queeren Community gehaltene Formate wie die Ball-Room-Culture von queeren Bi-PoC in den USA, die Polit- und Trash-Tunten der 1970er und 1980er Jahre im Berliner SchwuZ wurden kommerzialisiert. Formaten wie »Ru Pauls Drag-Race« oder der Fernsehserie »Drag of Monnem: Mannheims König:innen ungeschminkt« (2023) in der ARD wird z.B. eine »Heterosexualisierung« auch vorgeworfen.

Travestie als Möglichkeitsraum für Trans* und queere (Mikro-)Politiken

Insbesondere Kabarets oder explizite Travestielokale schufen mitunter ganz eigene und sehr spezielle »Welten« damals noch nicht so genannten queeren Lebens. Mitunter waren in diesen von der der Garderobière, über das Barpersonal, Bedienungen und die Künstler*innen allesamt in Drag/Travestie, oder befanden sich im Prozess der Geschlechtsangleichung. Hinzu kam eine spezifische Ausstaffierung des »Zuschauer*innenraumes«. Hierdurch gelang es über ein bestimmtes Interieur, durch spezielle Lichtsetzung und Dekoration, oder ein mitunter plüschiges, mitunter trashiges Ambiente ein spezielles Flair zu gestalten, eine »Atmosphäre« in die »eingetaucht« werden konnte und in der sich damals noch nicht so genannte (genderqueere) und differente plurale sexuelle Identitäten temporär veräußern und selbstinszenieren konnten.²⁸ Es spricht für die Professionalität und die spezifisch queeren ästhetischen Kompetenzen von Travestie-Ensembles auf Gastspielreisen, dass sie ähnliche Atmosphären auch an »kalten« Orten wie der Stadthalle Kleve, der Kongresshalle Böblingen, Halle Münsterland oder dem Edwin-Scharff-Haus in Neu-Ulm allein durch die Inszenierung erzeugten. Travestie konnte dabei in der (vermeintlichen) Re-Produktion einer binären Geschlechterordnung, verkörpert im dem oftmals als Höhepunkt inszenierten »Auflösen« der Travestienummer durch Abschminken und/oder Herunternehmen der Perücke

28 J. Noah Munier und Karl-Heinz Steinle, »Encountering Precarious Archives: Methodological Challenges and Approaches in Historical Research on the Lives and Persecution of Homosexual Men (1925–1975)«, *S.I.M.O.N. Shoah: Intervention. Methods. Documentation* 10, Nr. 2 (2023), 42,

– dennoch als Möglichkeitsraum für Trans* fungieren.²⁹ Denn das Framing »Damenimitatorenschaft« oder »Travestie« als Kunstform bzw. Bühnenpraxis war die Existenzberechtigung der Travestiekulturen. Innerhalb dieser wurde das Tragen der Kleidung des (vermeintlich) anderen Geschlechts zur künstlerischen Praxis und zur Performance erhoben und entging so einer möglichen Kriminalisierung. Voraussetzung blieb jedoch oft eine eindeutige, immer wieder neu herzustellende vermeintliche Binarität, das schlussendliche »Einhalten« von genderkonformen Geschlechterrollen. Diese können während der Performance zwar persifliert und in Frage gestellt werden, müssen aber zumeist am Ende der Performance zumindest scheinbar wiederhergestellt werden. Einige Quellen lassen sich auch so lesen, als ob stets ein queerer Rest blieb, der nicht in der Binarität aufging. Die wenigen Aufführungsdokumente von frühen Travestie-Auftritten, wie Aufnahmen von Marcel Andrés Conférences im Chez Nous der 1960er Jahre, spielen sehr deutlich mit Ambiguitäten von Geschlecht und Sexualität, und aufgrund der Hormone, mit denen viele Performer*innen ein Brustwachstum unterstützten, war auch das vermeintliche Bühnengeschlecht im Alltag nie ganz verschwunden, wie in den bezaubernden Urlaubsfotos der Romni Travestiekünstler*in Suleika Aldini zu sehen ist. Um 1980 beginnt dies noch stärker aufzuweichen. Mit öffentlich-bekanntem Transfrauen wie Coccinelle und Romy Haag, aber auch mehr oder weniger offen als trans lebenden Performer*innen wie Tara O'Hara, die sich z.B. im »Chez Nous« weigern, die Perücke zu lüften, wurde hier auch Geschlechtsperformances eine Bühne geboten, die eine solche Auflösung/Entlastung verweigerten. Zu dieser Zeit wird auch die Verhandlung der Kategorie *race* in der Travestie im deutschsprachigen Raum immer expliziter, die von BIPOC-Perfomenden – teilweise gegen den Widerstand der Direktion – in Nummern aufgerufen wird. Schaut man z.B. auf den Cast der Euro-patournee des Chez Nous von 1982, so wird deutlich, dass innerhalb einer Show nicht nur unterschiedliche Entwürfe von Trans* gegenwärtig waren, sondern auch unterschiedliche Verständnisse von Politiken des Schwarzsseins. Joaquín La Habana berichtet davon, wie er einerseits in seinen Nummern Latinx-Maskulinität betonte, wie auch gleichzeitig – im Rückgriff auf die US-amerikanische Sängerin Lena Horne – eine spezifisch Schwarze Form von Androgynität hervorruft, im Gegensatz zu Kolleg*innen wie Angie

29 Siehe zum * bzw. (asterisk): Stryker, *Transgender History*, 10.

Stardust, die ein klassischeres Image Schwarzer Weiblichkeit auf der Bühne verkörperte.³⁰

Hier schließen sich Fragen an, die zur historiografischen Erforschung von Travestie produktiv gemacht werden können: Etwa: Wie ging das Publikum mit einer Performance unter dem Label Travestie um, in der kein »wahres« Geschlecht enthüllt wurde? Gab es innerhalb der Showkultur diesbezügliche Auseinandersetzungen oder eine Solidaritätskultur?

Die der Travestieshow lange Zeit inhärenten Regeln des geschlechtlichen Zu-sehen-Gebens, verhinderten Strafverfolgung aufgrund des Tragens der Kleidung des anderen Geschlechts, aufgrund von »Unsittlichkeit«, gendernonkonformen Verhaltens etc. Die Kunstform der Travestie ermöglichte damit auch eine gewisse öffentliche »Sichtbarkeit« geschlechternonkonformer Lebensweisen, erkennbare stadträumliche Verortungen – etwa durch die öffentliche Bewerbung sowohl der Lokalitäten als auch der Protagonist*innen. So zeigt es eine Fotografie die Künstler*innen Mitsou und Orél vor dem West-Berliner Travestie-Lokal »Chez André« in den 1960er Jahren. Deutlich wird, dass derartige Lokalitäten auch über beleuchtete Schaukästen, die oftmals an den Außenfassaden der Auftrittsorte angebracht wurden, die dortigen Auslagen und die fotografische Bewerbung der Travestie*künstlerinnen und Shows als queere Orte – d.h., als Orte der Repräsentation gendernonkonformer Körperlichkeiten – in den Stadtraum hineinwirkten (→ siehe hierzu die Quelle »Fotografie Mitsou und Orél vor dem Chez André« in diesem Band).

Nicht zuletzt fungiert Travestie teilweise bis heute auch als erkennbare Chiffre für Homosexualität.³¹ Dass Travestie und Drag, nicht nur historisch

30 Joaquín La Habana und Eike Wittrock, »Androgynous Crossdresser«, in *Drag, hier und heute! Theoretische und ästhetische Reflexionen zu einer queeren Praxis der Gegenwart*, Jenny Schrödl und Samu/elle Striewski (Hg.) (Neofelis, in Vorbereitung).

31 Vgl. u.a. Veit Harlan, »Anders als du und ich« (BRD, 1957): Der Vater des wegen seines Kontakts zu einem homosexuellen Kunsthändler als »homosexuell gefährdet« geltenden jungen Mannes wird von einem Bekannten in ein Lokal mitgenommen, um zu sehen, wo Homosexuelle verkehren und wo nur der Auftritt eines Travestiekünstlers gezeigt wird, der im Abspann »Transvestit Marcel Andree« genannt wird. Eine häufig eingesetzten Bildikone und Chiffre für Homosexualität ist Otto Dix' Gemälde »Eldorado« von 1927, das eine Barszene mit drei Transvestiten zeigt. Erneut verwendet wurde es z.B. 2020 als Umschlagabbildung des Sammelbandes »Homosexuelle in Deutschland 1933–1969«: Alexander Zinn, Hg., *Homosexuelle in Deutschland 1933–1969: Beiträge zu Alltag, Stigmatisierung und Verfolgung* (Vandenhoeck & Ruprecht, 2020).

sondern auch in seinen jüngeren Formen etwa des Boydrag auch mit Klischeevorstellungen von Geschlecht und stereotypen Repräsentationen arbeitete, darauf wurde verschiedentlich hingewiesen.³²

Bewegung in Bewegung?

Gerade die Geschichte des West-Berliner »Chez Nous«, einer legendären Ausnahmelokalität im Herzen der City West in der Nähe von Europacenter und Kudamm, zeigt sowohl inwiefern diese als Anziehungsort für eine international vernetzte Szene und auch queere Bewegung fungierte, als auch als Symbol für eine Kunst- und Performanceform, die sich selbst gewissermaßen in Bewegung setzte – sie tourten oder gingen als transnationale Formation – mit Künstler*innen aus aller Welt – auf Tournee – und erweitere damit ihre Wirkungsweisen über die des festen Theaterhauses in West-Berlin weit hinaus. Folgen wir den Soziologen Roland Roth und Dieter Rucht, so ist von einer sozialen Bewegung zu sprechen, »[...] wenn ein Netzwerk von Gruppen und Organisationen, gestützt auf eine kollektive Identität, eine gewisse Kontinuität des Protestgeschehens sichert, das mit dem Anspruch auf Gestaltung des gesellschaftlichen Wandels verknüpft ist [...]«. ³³ Für die soziale Bewegung spielen die Entwicklung von Handlungsfähigkeit und ein transformatorisches Potential im Hinblick auf verstetigte soziokulturelle Strukturen eine bedeutende Rolle. Ob das »Chez Nous« diese Kriterien in Gänze erfüllte, wäre weiter zu untersuchen. Evident erscheint jedoch, dass mit dem dortigen Ensemble und der künstlerischen Praxis der Travestie/des drag sich ein Kollektiv »jenseits des Individuums« bildete, ³⁴ das auf immer neuen Bühnen – nicht nur im deutschsprachigen Europa, sondern darüber hinaus – queeres Potential (jenseits bloßer Sichtbarkeit) entfaltete. Die performative Fabrikation eines »Wir« der genderqueeren Repräsentationen auf der Bühne entwickelte das Potential in die Orte der Aufführung und in ihre soziokulturellen Gefüge hineinzuwirken. Damit schufen und gestalteten die Show-Performances andere hete-

32 Vgl. Hoenes und Munier, »A fabulous county of gender«, 46–67.

33 Roland Roth und Dieter Rucht. Die sozialen Bewegungen in Deutschland seit 1945: Ein Handbuch (Campus, 2008), 13.

34 Thomas Alkemeyer und Ulrich Bröckling, »Jenseits des Individuums: Zur Subjektivierung kollektiver Subjekte«, in Jenseits der Person: Zur Subjektivierung von Kollektiven, Thomas Alkemeyer, Ulrich Bröckling und Tobias Peter (Hg.) (transcript, 2018), 17–31.

rogene Räume – im Sinne eines doing-spaces. Travestie/drag wurde dabei in der neuesten Zeitgeschichte seit den 1990er Jahren wiederholt zum Marker für Diversität.

Mit den Mondo-Cane-Filmen – vielleicht einem kompulatorischen Vorläufer des (S)Exploitation-Genres in Italien – wurden Travestieshows und Show-Orte aus Westdeutschland der frühen 1960er Jahre in bewegte Bilder übergeführt. In Form von filmischen Travelogues, die mit der Faszination des vermeintlich »Ungesehenen« zwischen Gewalt, Kuriosität und Sexualitäten spielte und dabei auch einen rassistischen Blick reproduzierten, entstanden Box-Office-Hits, die ein internationales Publikum erreichten. »Mondo Cane 2« (Gualtiero Jacopetti u. Franco Prosperi), der 1964 in die Kinos kam, gibt zwei kurze Travestie- und Behind-the-Stage-Sequenzen zu sehen, die einerseits aus der auf St. Pauli gelegenen »Bar Celona« und andererseits aus dem Hamburger »Intermezzo« zu stammen scheinen. Mit u.a. Ramonita Vargas und Marcel André treten auch zwei Stars aus dem Chez Nous auf. Obwohl das für die filmische Kompilation und die Verbindung der unterschiedlichen Sequenzen markante Voiceover die Performenden in diesen Szenen als »professional fakers« und ihre Performances als »shameful secret« beschreibt und ggf. gar ein sich abwendendes Lachen auf Seiten der Zuschauer*innen provoziert wird, scheint der Film hier dennoch ein queeres Potential zu entfalten. Der voyeuristische Blick der Kamera kippt mitunter in eine fast zärtliche Dokumentation des Glamours der Travestie, insbesondere in einer kurzen Schnittsequenz, in der die Performer*innen mit Perücke in der Hand den Blick der Kamera selbstsicher erwidern, blitzt eine stolze Queerness durch.

Eine Art »Weltreise der Kuriositäten« repräsentiert auch der italienisch-US-amerikanische »Dokumentarfilm« »Mondo Balordo – A Fool's World«³⁵ (1964). Unter der Vorgabe, scheinbare »Perversitäten« zu zeigen und anzuprangern, inszeniert der Kompilationsfilm ein Panorama an nicht-heteronormativen und gendernonkonformen Handlungen und Körpern aus aller Welt, die zwar nicht in jedem Land akzeptiert und teilweise sogar kriminalisiert sind, aber dennoch im Film als gegeben manifestiert werden. Die inhaltliche Klammer um die vielen, teils unmittelbar aneinandergereihten Ausschnitte aus zahllosen Filmaufnahmen bildet der aus heutiger Sicht stellenweise sexistische und rassistische Text des im besten Oxford-Englisch sprechenden Boris Karloff, der als einer der bekanntesten Monster-Darsteller Hollywoods selbst

35 »Mondo Balordo – A Fool's World«, Italien 1964, Regie: Roberto Bianchi und Albert T. Viola, Cine-Produzioni Ass. und Ivanhoe Prod. 93 Min.

ikonenhaft für nonkonforme Körperlichkeit steht. Travestie wird im Film wiederholt in Szene gesetzt: Nach Aufnahmen einer privat scheinenden Feier in Barcelona mit mehreren Personen in drag folgt eine längere Sequenz eines Auftritts eine*r Travestiekünstler*in in einem Travestielokal, bei dem es sich um das »Eldorado« in West-Berlin handelt. Die namentlich nicht genannte Person mit Blondhaarperücke, Hut und in Glitzer-Hosenanzug, bei der es sich um den Travestie-Star Orél (Friedrich Mikes, 1935 -1990) aus dem »Chez Nous« handelt,³⁶ singt Deutsch. Orél performt einen Titel aus der romantischen Operette »100 Meter Glück« von Mischa Spoliansky aus den 1920er Jahren mit dem Refrain: »Ich bin die Frau der tausend Männer. Ich bin ein Vamp!«. Mit den oben genannten Accessoires und dem von ihm selbst gesungenen Lied evoziert Orél Marlene Dietrich, deren Interpretationen desselben Liedes zu ihrem »verruhten« Image beitrugen. Am Ende der Sequenz zieht Orél die Perücke vom Kopf und gibt sich als – allerdings sehr androgyn wirkender – Mann zu erkennen. Interessant ist dabei der Sprecher-Text, der darauf hinweist, man sei in Berlin, der Stadt des »opposite sex« und dass gerade in Berlin um die Jahrhundertwende eine erste Person »of this species« aufgetreten sei. Über den intertextuellen Verweis auf Frankenstein, indem »Mondo Balordo« über das Voice-Over Karloffs das Monster par Excellence imaginär aufruft, gelingt es dem Film mit dieser Überspannung das vermeintliche Othing, die »Veränderung« und Monstrifizierung des Zu-sehen-Gegebenen ein Stück weit selbst auszustellen. Hierdurch hat der Film selbst das Potential in Camp umzuschlagen und damit die Ausstellung des vermeintlich Anderen überzuführen in Ironisierung und Reflexion.

36 Karl-Heinz Steinle, Travestie-Erinnerungen – Sammlung von Tina Glamor (Universität Stuttgart, Historisches Institut, Abt. Neuere Geschichte, 2024). URL: <https://www.lsbttiq-bw.de/2024/01/29/travestie-erinnerungen-sammlung-von-tina-glamor/>, Zugriff am 5. Dezember 2025.