

Joanna Staskiewicz

Queering in der (neo-)Burlesque

2018

<https://doi.org/10.25969/mediarep/1890>

Veröffentlichungsversion / published version

Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Staskiewicz, Joanna: Queering in der (neo-)Burlesque. In: *Navigationen - Zeitschrift für Medien- und Kulturwissenschaften*, Jg. 18 (2018), Nr. 1, S. 119–132. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/1890>.

Erstmalig hier erschienen / Initial publication here:

<https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:467-13361>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use:

This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

QUEERING IN DER (NEO-)BURLESQUE

VON JOANNA STASKIEWICZ

ABSTRACT

Der Beitrag beschäftigt sich mit dem Phänomen der (Neo-)Burlesque als einer möglichen queeren Intervention. Ausgehend von der Beschreibung einer dem Gender Bender-Thema gewidmeten Berliner Burlesque-Veranstaltung (2017) wird untersucht, ob die Burlesque bereits seit ihrem Beginn in den 1860er Jahren einen queeren Charakter innehat. In Anlehnung an die queere freak art-Theorie (Lorenz) wird gezeigt, dass die (Neo-)Burlesque mit ihrer karnevalesken Attitüde eine distanzierende zeit- und raumüberschreitende Wirkung hat. Deutlich ist diese Wirkung insbesondere in der Nerdlesque, einer Burlesqueart, die an Motive aus der Popkultur anknüpft, weil sie einen queeren utopischen Raum der Transgression im Sinne von Jose Esteban Muñoz bildet. Die (Neo-)Burlesque als ein karnevaleskes Spektakel des Absurden eröffnet die Möglichkeit einer spielerischen Aufhebung der geltenden Normen und funktioniert dadurch als Halberstamsches »silly archive«, das einen Raum zur queeren Intervention gewährt.

La Fête Fatale wird die gängigen Gender-Klischees mit einem Vorschlaghammer in Stücke schlagen, sie in einen Sack werfen und durchschütteln. Dann werden wir sehen, welche wunderschönen, sonderbaren und wilden Kombinationen dabei entstehen. Gender Bender meint, die Geschlechterrollen auf verschiedene Weise zu verändern, deren Grenzen zu erforschen oder sogar aufzulösen.¹

Mit diesen Worten kündigten 2017 die Veranstalter*innen eine Darbietung im Rahmen der *Berlin Burlesque Week* an, die sie explizit dem Gender-Bender, also der Überschreitung der Binarität der Geschlechter, widmeten. Die Veranstaltung fand im *Bassy Club* statt, einer queer-freundlichen Bar im Stadtteil Prenzlauer Berg. Die überwiegend internationalen Performer*innen boten im Laufe des Abends verschiedene Shows an, meist handelte es sich hier um komödiantisches Cross-Dressing, Drag, aber auch um Auftritte mit einer klaren queer-politischen Botschaft. Eine der Performances lieferte die kanadische Darstellerin Rubyyy Jones, die sich selbst als »a big, fat, fabulous, queer Canadian«² bezeichnet und in ihren Shows auf Homophobie, Diskriminierung aufgrund des Geschlechts und sexuellen Missbrauch hinweist. Eine deutlich queere Affirmation war auch in der

1 Vgl. www.eventbrite.com/e/la-fete-fatale-no20-the-gender-bender-berlin-burlesque-week-tickets-29217266631#, 17.09.2017.

2 »Coming soon, podcast«, 17.09.2017.

karnevalesken Performance von Jeff van Phil erkennbar, in der er als mythisches, in ein rosafarbenes Tutu gekleidetes Einhorn auftrat und zur Krönung seiner Show den ebenfalls rosafarbenen Schriftzug »gay« auf seiner Brust enthüllte. *La Fête Fatale* zeichnete sich durch vielfältige Darbietungen und das Nebeneinander verschiedener Genrelemente aus, die Performer*innen spielten mit Geschlechterstereotypen und verweigerten sich im Agieren ihrer Körper zumeist der binären Zuordnung der Geschlechter – eine solche Art der Burlesque wird als Queerlesque³ bezeichnet.

Dieser Beitrag widmet sich der Burlesque als einer möglichen queeren Intervention, denn auch wenn Queerlesque-Performer*innen sich explizit als Menschen jenseits der Binarität der Geschlechter definieren, und mit der Aussage, dass Queerlesque eine »Burlesque by, for and about the queer community«⁴ sei, ihre *queerness* betonen, ist zu fragen, ob nicht von ihrem Beginn an die Burlesque an sich als Queerlesque gesehen werden kann und nicht nur die Performances, die als »sichtbar«⁵ queere Intervention erkennbar sind. Darüber hinaus soll in Anlehnung an die queere Freak-Art-Theorie von Renate Lorenz sowie an das Verständnis der *queerness* von José Esteban Muñoz das queere Element in der Burlesque bestimmt werden.

1. ZUR QUEEREN GESCHICHTE DER BURLESQUE

Antke Engel verbindet die Queer Theory mit der Frage »[...] wie wir Körper, Geschlecht und Sexualität so denken – und leben – könn[t]en, dass sie nicht immer wieder an eine rigide Zwei-Geschlechter-Ordnung und die Norm der Heterosexualität rückgebunden werden«.⁶ Sie entwirft das Konzept einer strategischen Intervention – der »VerUneindeutigung« – welche die Normen unterläuft, dabei weder »in Opposition« geht noch neue Normen oder Ausschlussmechanismen produziert.⁷ Josch Hoenes und Barbara Paul sprechen hingegen nicht über queere Interventionen, aber queere Politiken und meinen damit, ähnlich wie Engel, das Aufdecken von Machtstrukturen und Regulierungsprozessen, die Heterosexualität

3 Das Genre der Queerlesque ist ein Forschungsdesiderat; es gibt nur vage Definitionen zur Queerlesque, meist sind diese von Performer*Innen selbst verfasst. Dabei wird betont, dass sie von Menschen ausgeübt wird, die sich als queer bezeichnen und sich über die Binarität der Geschlechter und die Heteronormativität hinwegsetzen, aber auch, dass die Queerlesque-Shows sich durch Vielfalt künstlerischer Darstellungen auszeichnen. Vgl. z.B. Robins: »A queer take on burlesque« und Morris: »Sheila Wolf«.

4 <http://fuckyeahqueerlesque.tumblr.com/>, 17.09.2017.

5 So kritisiert Annemarie Jagose, dass die »queere Anti-Normativität« die sichtbare Differenz an der körperlichen Oberfläche allzu sehr affirmieren kann, wodurch die Gefahr der Gleichsetzung der nicht sichtbaren »queeren Anti-Normativität« durch die Reproduktion der Normen entstehe. Vgl. Jagose: *Queer Theory*, S. 183.

6 Engel: *Bilder von Sexualität*, S. 19.

7 Engel: *Wider die Eindeutigkeit*, S. 224.

zu einer geltenden Norm machen und Abweichungen »als anormal festschreiben«. ⁸

Die Burlesque als theatralisch-erotische Performance stellte ihrerseits, seit ihren Anfängen im 19. Jahrhundert, die rigide Zwei-Geschlechter-Ordnung vehement infrage. Die Ursprünge der Burlesque werden in der italienischen *Commedia dell'Arte* des 17. Jahrhunderts gesehen, jenen Theaterstücken, die humorvoll die sogenannte hohe Kultur nachahmten. ⁹ Mit Burlesque in dieser Bedeutung sind Begriffe wie *Pastiche*, *Travestie* und *Imitation* verbunden. ¹⁰ Dieter Werner weist auch auf die Bedeutung der Burlesque als literarische Gattung hin, die sich durch die Verknüpfung des Trivialen mit dem Erhabenen auszeichnet und nicht unbedingt durch eine *Imitation* der hohen Kultur. ¹¹ In den 1850er Jahren entwickelte sich in Großbritannien eine Art der Burlesque, die sich ebenfalls durch die Verknüpfung von Trivialem und Erhabenem auszeichnet: Lydia Thompson gilt als erste Burlesque-Performerin, die in berühmten Theaterstätten Londons der viktorianischen Zeit Shows dargeboten hat, welche eine Mischung aus Komödie, Akrobatik und Erotik waren. Zu dieser Zeit zeichnete sich die Burlesque bereits durch *Cross-Dressing* aus – d.h. die Darstellerinnen traten mit Elementen von Männerkleidung auf, insbesondere in kurzen Hosen und zeigten ihre Beine, was im viktorianischen Zeitalter skandalös wirkte, aber auch zur Popularität beitrug. ¹² Thompson und ihre Truppe *The British Blondes* tourten 1868 durch die USA und lösten dort einen regelrechten Burlesque-Trend aus.

Laut Robert C. Allen stieß die Entwicklung der US-amerikanischen Burlesque auf Widerstand bei der Bourgeoisie und wurde von ihr als »leg business« verunglimpft. ¹³ In Anlehnung an das Konzept des *low other* von Peter Stallybrass und Alton White zeigt er auf, wie Burlesque durch den dominanten Diskurs als »Niederes« marginalisiert wurde, gleichzeitig aber Faszination und Begehren erweckte. ¹⁴ In dieser marginalisierten Position sieht Allen aber gleichzeitig das Potential, den herrschenden Diskurs zu verändern und über die bürgerlichen Vorstellungen von Geschlecht und Sexualität hinauszugehen. ¹⁵ In diesem Sinne funktionierte die Burlesque bereits damals als die eingangs erwähnte *VerUneindeutigung*, also als eine queere Strategie, weil die bürgerliche Zwei-Geschlechter-Ordnung von Performerinnen mittels eines parodistischen *Cross-Dressings* infrage gestellt wurde.

Der Höhepunkt der US-amerikanischen Burlesque war in den 1930er Jahren. Zu dieser Zeit fand sie Eingang in die etablierten Theaterszenen und eroberte

8 Hoenes/Paul: »un/verblümt - Geschlecht, Sexualität und Begehren«, S. 17.

9 Vgl. Willson: *Happy Stripper*, S. 155.

10 Vgl. Klees: *Das Spiel in der Comédie-Italienne (1662 - 1729)*, S. 106f.

11 Vgl. Werner: *Das Burleske*, S. 156.

12 Vgl. Łuksza: *Glamour, kobiecość, widowisko*, S. 248ff.

13 Vgl. Allen: *Horrible prettiness*, S. 16.

14 Vgl. ebd., S. 26.

15 Vgl. ebd.

auch den Broadway. Der Wendepunkt erfolgte 1937, als der damalige Bürgermeister New Yorks, La Guardia, die Schließung der Burlesque-Theater beschloss. Die Burlesque wurde dadurch in den Untergrund gedrängt und sukzessive durch den Striptease und Go-go-Tanz ersetzt.¹⁶ In den 1960er Jahren, in Zusammenhang mit der wachsenden Pornoindustrie, war die Burlesque mit ihrer theatralischen Attitüde, die mehr mit der Verführung *tease*, als mit dem Ausziehen *strip* spielte, dann »passé«.¹⁷

Als Neo-Burlesque lebte die Burlesque in den queeren Bars und Fetisch-Clubs der USA erst in den 1990er Jahren wieder auf.¹⁸ Ihre Ästhetik orientiert sich an der früheren US-amerikanischen Burlesque der 1860er Jahre, spielt aber auch mit der sogenannten Pin-up-Tradition erotischer Frauendarstellungen (verkörpert durch die Kultfigur Betty Page) und dem Vintage-Stil der 1930er bis 1950er Jahre. In der Forschungsliteratur wird die Neo-Burlesque meist in Mainstream- (auch ästhetische oder retrosexuelle Burlesque genannt) und Underground- (oder subkulturelle) Burlesque unterschieden.¹⁹ Während jene Mainstream-Burlesque als glamouröse Veranstaltung an meist noblen Orten und überwiegend von Performerinnen dargeboten wird, die den gegenwärtigen Schönheitsidealen entsprechen und die Retroweiblichkeit mit Vintageaccessoires, wie Handschuhen, Korsetts oder Federn, affirmieren, zeichnet sich die Underground-Burlesque durch Ironie und Komödie aus und wird von Performer*innen dargestellt, die nicht über normative Körper verfügen. Die Underground-Burlesque verfügt inzwischen über weitere Unterkategorien, wie z.B. die erwähnte Queerlesque, die »fat burlesque«²⁰ oder, insbesondere in den USA, die Nerdesque, auf die später noch eingegangen wird.

Meghann Y. Montgomery (alias Lola The Vamp), selbst Burlesque-Performerin, weist zu Recht darauf hin, dass eine Aufteilung in Mainstream- versus Underground-Burlesque problematisch sei, denn auch in der Mainstream-Burlesque sind ironische Elemente vorhanden – laut Montgomery ist jede Darstellung der Weiblichkeit eine Form der Parodie und Performance.²¹

Auch an dem eingangs vorgestellten *La Fête Fatale*-Abend wurde eine Bricolage aus verschiedenen Burlesque-Arten präsentiert – neben den absurdkomödiantischen Auftritten gab es auch Performances mit Retroweiblichkeit zu sehen – diese Vielfalt verband sich zu einer ironischen Show, die eben durch ihre Ironie das Potential einer queeren Intervention hatte.

16 Vgl. ebd., S. 255ff.

17 Millner/Moore: »Performing Oneself Badly«, S. 21.

18 Vgl. Harris: »The Ghosts of New Burlesque«, S. 137.

19 Vgl. Montgomery: »A Burlesque«, S. 25ff., Nally: »Grrrly hurly burly«, S. 630ff., Siebler: »What's so feminist about garters and bustiers«, S. 562, Willson: Happy Stripper, S. 150.

20 Vgl. z.B. Asbill: »I'm Allowed to Be a Sexual Being«.

21 Vgl. Montgomery: A Burlesque, S. 27.

2. BURLESQUE ALS KARNEVALESKE QUEERE FREAK SHOW

»Freak« does not mark any *position* in the aside, but instead marks a *movement* of distantiation, of keeping distance from ideals of being-white, being heterosexual, being-normal, being-efficient.²²

Die sich als erste Burlesque-Gruppe Deutschlands bezeichnenden Performerinnen *The Teaserettes* bieten in Berlin seit 2008 regelmäßige Shows unter dem Namen *Rock'n'Roll Freak Burlesque Circus* an, mit denen sie an die Tradition der Wanderzirkusse und der Freakshows des 19. Jahrhunderts anknüpfen. Mit dem Versprechen einer Vorstellung u.a. mit »Bärtige[n] Frauen, tanzende[n] hasen, Vogelfrauen am trapez, eine[r] menge Erotik und Artistik gepaart mit hipshakin' Rock'n'Roll Tunes«²³ wird für eine Veranstaltung geworben, mit der das Verdrängte der zivilisierten Gesellschaft enttabuisiert werden soll.²⁴ Die Verbindung der Burlesque mit den Freakshows, d.h. der im 19. Jahrhundert populären Zurschaustellung von nicht der *Norm* entsprechenden Menschen im Sinne eines *Kuriositätenkabinetts*, war bereits in den Anfängen der erotisch konnotierten Burlesque präsent, Jacki Willson erinnert daran, dass die ersten Burlesque-Performerinnen ihre Shows mit »human curiosity acts«²⁵ teilten.

Auch wenn heute die Erinnerung an die Freakshows in den Burlesque-Veranstaltungen spielerisch erfolgt und als Affirmation der Andersartigkeit interpretiert wird, ist es notwendig, ihre dunkle Vergangenheit zu beachten. Renate Lorenz erinnert an die menschenverachtende Geschichte der zwischen 1840 und 1940 populären Freakshows, in denen Menschen als »human wonders« oder »monstrosities« dem Publikum präsentiert wurden.²⁶ Die Abweichung von der *Norm* wurde sogar dahingehend bestraft, dass mittels des US-amerikanischen »ugly laws« Menschen mit nichtkonformem Aussehen das Auftreten in der Öffentlichkeit per Gesetz untersagt war.²⁷ Unter Beachtung dieser Geschichte der Freakshows entwirft Lorenz ihr Konzept der queeren *freak theory* – »Freak« bedeutet für sie, wie dem Eingangszitat zu entnehmen ist, vor allem die Bewusstmachung von Ausschlussmechanismen und die Distanzierung von normativen Konzepten. In Anlehnung an David Halperins Konzept des »becoming impersonal« sieht sie insbesondere im Drag die Möglichkeit des gleichzeitigen *Man-selbst-Seins* und *Jemand-anders-Seins* (»becoming (im)personal«).²⁸ Lorenz unterscheidet dabei

22 Lorenz: *Queer Art*, S. 28.

23 Siehe www.teaserettes.de/burlesque/cms/the-fifth-rocknroll-freak-burlesque-circus/, 11.09.2017. (Orthographie wie im Original).

24 Vgl. Halser: »Seebären auf High Heels«.

25 Willson: *Happy Stripper*, S. 152.

26 Lorenz: *Queer Art*, S. 25.

27 Ebd.

28 Ebd., S. 29.

drei Arten von Drag: Den *radical drag*, der über die Binarität von Frau und Mann hinausgeht, den *transtemporalen drag*, der sich von etablierten heterosexuellen Zeitkonzepten und Lebensabschnitten (z.B. Heirat und Familiengründung) distanzieren und sie hinterfragt,²⁹ sowie den *abstract drag*, bei dem menschliche Körper durch Nichtmenschliches dargestellt werden, z.B. durch Objekte.³⁰

Bei der Betrachtung von gegenwärtigen Burlesque-Performances wie z.B. der erwähnten *La Fête Fatale* finden sich Figuren, die an die Drag-Unterteilung bei Lorenz erinnern. Aufschlussreich bei der *La Fête Fatale* war die Performance des Burlesque-Künstlers Sheila Wolf, der sich selbst als *Frauendarsteller*³¹ bezeichnet. Seine Show wirkte wie ein zweifaches Drag, in dem die Grenzen zwischen den Geschlechtern mehrfach umgedeutet wurden. Er betrat die Bühne kostümiert als (männlich konnotierte) Ms. Popeye, wodurch aufgrund des Gender Bender-Themenabends die Erwartung kreiert wurde, dass sich hinter dieser Verkleidung ein weiblicher Körper verbergen könnte. Tatsächlich erschien schrittweise mit jedem abgelegten Kleidungsstück ein weiblich geformter Körper, der sich jedoch als ein körpernahes Kostüm entpuppte. Dabei bediente sich Wolf auf spielerische Art und Weise der Seemannsromantik, denn das Kostüm war mit Imitationen maritimer Seemannstattoos versehen. Diese Art von Matrjoschka-Drag, bei dem das letzte Kostüm als letzte Schicht unangetastet bleibt, war eine gelungene Irritation, bei der die Betrachter*Innen geneigt sein könnten, *das Geschlecht* unter dem Kostüm erraten zu wollen. So verdeutlichte diese Performance die Wirksamkeit der Matrix der heteronormativen Ordnung. Sheila Wolfs Performance wirkte dadurch wie *radical drag*, denn sie hat sich der Binarität von Mann/Frau klar entzogen.

Die Körperformen der Darsteller*innen der *La Fête Fatale* reichten von normativen, den gegenwärtigen Schönheitsidealen entsprechenden Körpern bis zum sogenannten Bawdy Look, einem Look, der sich den gegenwärtigen Mainstream-Schönheitsidealen entzieht. Millner und Moore verbinden die Bawdy Beauty mit »street style, postmodernism, punk, goth, rockabilly and radical drag to embody a nonchalant play with double standards and mixed messages«. ³² Oft handelt es sich dabei um Körper mit Tattoos und Piercing – um, mit Gemma Ruth Commane gesprochen, modifizierte und mutierte Körper – die eine besondere Funktion haben, weil sie zeigen, dass Körper transformativ sind.³³

Sowohl Commane als auch Millner und Moore sehen in der Bawdy Beauty karnevaleske Motive in Anlehnung an Michail Bachtin, weil das nonkonforme Aussehen die Binarität der Unterscheidung zwischen akzeptierter und nichtakzeptierter

29 Zu *queeren* Zeitkonzepten, die sich als alternative Lebensentwürfe zur »institution of family, heterosexuality, and reproduction« entwickelten vgl. Halberstam: *In a Queer Time and Place*, S. 1.

30 Vgl. ebd., S. 23.

31 <https://indie-republik.com/en/art/sheila-wolf-ich-fliege-eben-unterhalb-des-gesellschaftsradars.html>, 19.09.2017.

32 Millner/Moore: »Performing Oneself Badly«, S. 22.

33 Commane: »Bad Girls and Dirty Bodies«, S. 49.

ter Sexiness aufdecke, ähnlich wie die früheren karnevalesken Freakshows die Unterscheidung in konforme und marginalisierte Körper aufzeigten.³⁴ Bachtin sah im Karneval die Möglichkeit der temporalen Aufhebung der offiziellen Normen, Regeln und Hierarchien,³⁵ eine volkstümliche Lachkultur mit der Affirmation der »Dummheit« im Sinne des Grotesken und der Parodie, die der »inoffizielle[n] Wahrheit«³⁶ eine Sprache gab. Bachtin stellte den Karneval also als Möglichkeit des Volkes dar, sich von der sogenannten hohen Kultur der herrschenden Eliten zu distanzieren. Sein dichotomischer Ansatz der parodistischen Degradierung des *Hohen (des Oben)* durch *das Unten*, also durch das Volk, verband er mit dem Konzept der grotesken Körper. Für ihn sind diese Körper topographisch zu verstehen: Geschlechtsorgane, Bauch und Hintern stellen das körperliche *Unten* dar, während das *Oben* durch Gesicht und Kopf repräsentiert wird.³⁷ Die grotesken Körper von Bachtin sind dem materiell-leiblichen Bereich zugeordnet, wie das Essen oder die Sexualität, und werden durch Übertreibung, Hyperbolik oder Übermaß stilisiert.³⁸ Mary Russo betont im Bachtinschen Körperkonzept den Aspekt des Prozessualen, des Unvollendeten und des Veränderlichen des volkstümlichen grotesken Körpers, der in Opposition zum geschlossenen klassischen Körper des Bürgertums steht.³⁹ Insbesondere im Unvollendeten und Veränderlichen sieht sie einen Raum der »sich überlappenden Bahnen«, die »fantastische Verbindungen zwischen Geschlechtern, Körpern, Kostümen, Architekturen, Landschaften und Temporalitäten« herstellen würden.⁴⁰

Die »sich überlappenden Bahnen« können auch in den Burlesque-Shows wiedergefunden werden, denn die unterschiedlichen Körper der Darsteller*innen sind im Werden und wirken wie unvollendete, hyperbole, (Bachtinsche) groteske Körper. Auch Annie Blanchette knüpft in ihrer Analyse der Burlesque an Bachtin und Russo an und verbindet das Groteske in der Burlesque mit der gängigen Assoziation, dass Burlesque mit etwas Niedrigerem (»low«) zu tun habe – die niederen Körper in der Burlesque würden dann nichtideale Körper sein, wie Körper, die so Blanchette – »zu fett«, »zu hässlich«, »zu alt« oder »zu passée« seien.⁴¹ In den Performances ermöglichen nichtideale Körper die Distanzierung von der Idealvorstellung und haben daher einen subversiven Charakter.

Aber auch die normativen Körper, die dem gegenwärtigen Schönheitsideal entsprechen und auf den ersten Blick nicht als groteske Körper wirken, sind Bestandteil der *queeren freak shows*, weil sie ebenfalls eine Form des Drag sind. Deb-

34 Vgl. Millner/Moore: »Performing Oneself Badly«, S. 26.

35 Vgl. Bachtin/Lachmann: Rabelais und seine Welt, S. 139.

36 Ebd., S. 303.

37 Vgl. ebd., S. 71.

38 Vgl. ebd., S. 345ff.

39 Vgl. Russo: »Female Grotesques«, S. 219.

40 Russo: The female grotesque, S. 106.

41 Blanchette: »Revisiting the ›passée‹«, S. 162.

ra Ferreday weist beispielsweise darauf hin, dass die Burlesque, in der Darstellerinnen mit heteronormativen Vorstellungen der weiblichen Sexualität und der Hyperweiblichkeit spielen, ein Female-to-Female-Drag sind, der aufzeigt, dass auch Weiblichkeit performativ ist und erlernt werden kann.⁴² Während der *La Fête Fatale* trat beispielsweise Banbury Cross auf, eine Performerin, die mit ihrem Aussehen und auch mit ihrer nostalgischen Retro-Performance an das Sexsymbol Marilyn Monroe erinnert, und geschmückt mit Federn und ihre rotlackierten Fingernägel krallenhaft aufspreizend mit dem Mythos der gefährlichen, weiblich-raubtierhaften Sexualität spielte. Laut Blanchette können die Nostalgie und die Retroelemente in der Burlesque einen queeren Moment ausmachen:

Neo-burlesque retro masquerade can thus be seen as an opportunity for bricolage, where objects and gestures belonging to different temporal spaces are assembled, substituted or displaced in the conventional frame, or order of the feminine performance. This, in turn, can lead to subversive, ambiguous or idiosyncratic representations, drawing from the past, present and envisioned future, rather than solely idealised versions of the first or the latter.⁴³

Dadurch entstünde – ähnlich wie im Falle des *transtemporal drag* nach Lorenz – die Möglichkeit der Unterbrechung der gegenwärtigen zukunftsorientierten und linearen Zeitlogik und damit auch der Hybridisierung im Sinne der Verwischung der Grenzen zwischen der Zeit sowie den idealen und nichtidealen Körpern.⁴⁴

3. REJECTION OF HERE AND NOW IN DER NERDLESQUE

Noch deutlicher ist die zeit- und raumüberschreitende Wirkung der Burlesque in der Nerdlesque – einer besonders in den USA populären Burlesque-Richtung, in der popkulturelle Motive in die Shows eingebunden und parodiert werden. Die Bezeichnung Nerdlesque leitet sich vom Begriff *nerd* ab – einer zuvor pejorativen und stereotypen Bezeichnung für Menschen, die sich in der Technik- und Fantasywelt bewegen und über gute Kenntnisse der Naturwissenschaften, jedoch über mangelnde soziale Kompetenzen verfügen. Mittlerweile wird der Begriff *nerd* von hippen, in der Popkultur sich zuhause fühlenden jungen Menschen aufgegriffen und als Selbstbezeichnung verwendet.⁴⁵

Eines der wichtigsten Elemente der Nerdlesque ist das Cosplay (*costume play*), das Spiel aus Verkleidung und Maskerade, in dem Performer*innen sich in die Figuren aus Superheldencomics, US-amerikanischen Sciencefictionfilmen und -serien, oder japanische Zeichentrickfiguren verwandeln. Das Cosplay bedient

42 Vgl. Ferreday: »Showing the girl«, S. 58ff.

43 Blanchette: »Revisiting the ›passée«, S. 171f.

44 Vgl. ebd., S. 171.

45 Vgl. Glöss: »Nerds und Geeks zwischen Stereotyp und Subkultur«.

mittlerweile unterschiedliche Richtungen »such as fantasy, cuteness, romance, horror, sci-fi, fetish, gothic, and mythology, with each genre consisting of a wide array of characters«⁴⁶ und findet oft in Verbindung mit dem Cross-Dressing statt, z.B. werden die männlichen Superhelden oder Bösewichte durch weibliche oder Transgenderpersonen parodiert und umgekehrt. Durch dieses »Geschlechter-Crossplay« werde ein »pures Spektakel« dargeboten, das Bilder zeigt, die über die essentiellen Zuschreibungen hinausgehen.⁴⁷ Teilweise wird die Normativität der Geschlechter besonders herausgefordert, indem Performer*innen sich in Figuren jenseits der Geschlechterordnung verwandeln, z.B. geschlechtslos wirkende fiktive Gestalten wie Elben oder Aliens.⁴⁸ Die im Cosplay animierten vermeintlich *geschlechtslosen* Figuren wirken dennoch vergeschlechtlicht. Joel Gn bemerkt:

These [fictional, J. S.] characters may lack human sexual markers, but are still ›gendered‹ according to the narrative of the text. Such a conflation of gender markers and lack of recourse to the morphology of the human body inevitably results in the virtualization of the performance, whereby notions of gender and embodiment are not sufficiently understood in ›human‹ terms. With the ontology of the animated body in question, cosplay provokes one to think of gendered difference as an ongoing, mediated, and exponential process that challenges the essentialist politics of deviance.⁴⁹

Wenn Performer*innen sich in nichtmenschliche Figuren verwandeln, können sie eine Wirkung im Sinne des *abstract drag*, wie ihn Renate Lorenz beschreibt, erzeugen, mit dem sie Visualisierungen des menschlichen Körpers durch Objekte meint. Das Cosplay bedeutet durch spielerische Verwandlung der Körper in fiktive Objekte auch eine queere Verkörperung, weil dabei trotz der Intention, die Körper geschlechtslos wirken zu lassen, auf menschliche Körper und schließlich die Matrix der Geschlechternormen verwiesen wird.

Ein wichtiger Anlaufpunkt der Nerdlesque-Szene ist in New Orleans zu finden – einer Stadt, in der während der Karnevalszeit neben den weltberühmten *Mardi Gras*-Paraden seit 2011 auch die alternative *Chewbacchus*-Parade stattfindet. Der Name dieser Parade knüpft an die Figur Chewbacca aus der *Star Wars*-Saga an und ist ein großes Fest der Nerds und Geeks, der Science-Fiction-Fans, die in bunten Kostümen, mittels Cosplay und selbstgebauten Requisiten ihre Lieblingsfiguren darstellen.⁵⁰ Die Faszination für die popkulturellen Elemente ist eben-

46 Rahman u.a.: »Cosplay«, S. 318.

47 Vgl. Gn: »Queer simulation«, S. 584.

48 Ebd., S. 589.

49 Ebd.

50 Die *Chewbacchus*-Parade ist lokal organisiert und hat im Vergleich zu den Hauptparaden des *Mardi Gras* weniger kommerziellen Charakter – auch die sogenannten *throws*, d.h.

falls in der Burlesque-Szene von New Orleans sichtbar. Eine der dortigen Burlesque-Gruppen, *Society of Sin*, bietet beispielsweise kleine wöchentliche Shows unter dem Namen *Talk nerdy to me an*, sowie aufwändige Veranstaltungen, die durch ihre Narration und szenische Gestaltung an Theaterstücke erinnern.

Pulp Science Fiction: A Star Wars Burlesque Play ist eine dieser Shows. Dieses Burlesque-Stück wurde 2015 von der Performerin Xena Zeit-Geist geschrieben, sie interpretierte dafür auf parodistische Weise und unter der Verwendung von Cross-Dressing und Drag verschiedene Kultfilmfiguren neu. Die Darsteller*Innen vertraten dabei unterschiedliche Körpertypen, Geschlechter und Hautfarben, einige hatten sichtbare körperliche Handicaps. Zeit-Geist selbst performte den Film-Bösewicht Darth Vader, andere Performer*innen verkörperten auch Aliens, tierhafte Wesen und futuristische Figuren, die anderen Science-Fiction-Serien entliehen wurden. Die Vielfalt unterschiedlicher Burlesque-Darsteller*innen, die laut Zeit-Geist »aren't necessarily fitting into one-gender binary on stage«,⁵¹ mündet in ein ebenso variatives Spiel mit zeitlichen und räumlichen Dimensionen. Die Vermischung des futuristisch-intergalaktischen *Star Wars*-Kults mit dem irdischen *Pulp Fiction*-Kult aus dem 20. Jahrhundert erschafft einen geschützten Raum der Transgression, einen utopischen Ort, wie ihn Michel Foucault beschreibt: »Utopia is a place outside all places, but it is a place where I will have a body without body, a body that will be beautiful, limpid, transparent, luminous, speedy, colossal in its power, infinite in its duration. Untethered, invisible, protected – always transfigured«. ⁵² Einen ähnlich utopischen Ort beschreibt auch Esteban Muñoz, der für ihn ein Ort der *queerness* ist, die er insbesondere an der »rejection of here and now«⁵³ festmacht. Durch die Hervorbringung eines solchen utopischen Ortes kann die Nerdlesque eine queere Intervention auslösen, in der die Grenzen der Normativität temporär aufgehoben – *verUneindeutigt* – werden.

Bei der Betrachtung der US-amerikanischen Nerdlesque kann man fast nicht umhin zu fragen, ob es sich bei dieser nahezu aufdringlichen Faszination mit der Popkultur um einen »kulturellen Fetischismus«⁵⁴ handelt. Bereits Jean Baudrillard erkannte in der US-amerikanischen Liebe für Filmstars und Kino Züge des Fetischismus.⁵⁵ Laut Hartmut Böhme ist der kulturelle Fetischismus seit den 1970er Jahren zum »Mainstream« der populären Kultur geworden und wandelt sich verstärkt zu einem »exzessiven Konsumismus«, insbesondere in der Jugendkultur. Gleichzeitig aber bergen die »fetischistischen Travestien und performativen Identifikationsspiele« für die Jugend die Möglichkeit, mit der Geschlechterordnung zu

die kleinen Souvenirs, die von ParadeteilnehmerInnen in das Publikum geworfen werden, sind meist selbstgebastelt.

51 www.bestofneworleans.com/gambit/new-orleans-gets-an-all-male-burlesque-revue/Content?oid=2631242.

52 Foucault: »Utopian body«, S. 229.

53 Muñoz: *Cruising utopia*, S. 1.

54 Kornfield: »Cross-cultural Cross-dressing«, S. 226.

55 Vgl. Baudrillard: *Amerika*, S. 82.

experimentieren.⁵⁶ Ebenso sehe ich in der Nerdlesque das Wirken eines kulturellen Fetischismus und ein Spiel mit der Popkultur, das auch die Grenzen der Geschlechterordnung und Heteronormativität kritisch wie transgressiv hinterfragen kann.

4. SCHLUSSBETRACHTUNG

Jack Halberstam schrieb 2011 ein Plädoyer für die »queer art of failure« – für das Absurde, Fehlerhafte und Törichte, in dem sich ein Raum für queere Intervention eröffnen kann.⁵⁷ In der Erforschung des Trivialen, der »low culture« bzw. wie er es nennt – der »silly archives«⁵⁸ – sieht er, ähnlich wie Bachtin im Karnevalesken, die Möglichkeit einer transgressiven, befreienden Aufhebung der Differenzen. Millner and Moore weisen auf das befreiende Potential der amateurhaften Performances und der »low production« in der Neo-Burlesque hin, insbesondere auf die affirmative Wirkung der fehlerhaften Performances. Sie sehen beispielsweise die gegenwärtigen Frauenperformances im Bawdy Look als bewusste »feminist performance of failure«, wobei auch hier *failure* die Möglichkeit der »transgressiven Abweichung« mit sich bringt.⁵⁹ Die (Neo-)Burlesque scheint also als *silly archives* zu funktionieren, denn sie ermöglicht als queere Freakshow und fetischistisches Spiel mit der (Pop-)Kultur eine Transgression nicht nur von Heteronormativität, sondern auch von Raum und Zeit – und damit kann sie als eine queere Intervention gesehen werden.

Allerdings bleibt auch mit Antke Engel kritisch zu hinterfragen, inwieweit die Neo-Burlesque auch in neoliberale Praktiken im Sinne »projektiver Integration«⁶⁰ verflochten ist, in denen die Differenz als »erfreuliches Spektakel und kulturelles Kapitel«⁶¹ dargeboten und marktwirtschaftlich verwertet werden kann. Bei den Burlesque-Performances handelt es sich schließlich nicht nur um einen Raum der Transgression, sondern auch um ein für Geld angebotenes Spektakel. Darüber hinaus wäre auch interessant, die Bedeutung der (Neo-)Burlesque im Kontext der durch Rosalind Gill festgestellten »sexualization of culture« zu betrachten, mit der auch eine neue Form der Gouvernementalität verbunden sei – die »technology of sexiness«, die nicht nur als eigene affirmative »sexual agency« gilt, sondern auch eine neoliberale Disziplinierungsform sein könne.⁶²

56 Böhme: Fetischismus und Kultur, S. 347.

57 Vgl. Halberstam: The queer art of Failure, S. 186f.

58 Ebd., S. 19.

59 Millner/Moore: »Performing Oneself Badly«, S. 28.

60 Engel: Bilder von Sexualität, S. 16.

61 Ebd., S. 13.

62 Gill: »The Sexualisation of Culture?«, S. 493.

JOANNA STASKIEWICZ

LITERATURVERZEICHNIS

- »Coming soon, podcast #5: You're Welcome! Why Burlesque NEEDS Rubyyy Jones«, <https://hereslookingatyou.site.wordpress.com/2017/07/10/1000/>, 17.09.2017.
- Allen, Robert: *Horrible prettiness. Burlesque and American culture*, Chapel Hill, NC u.a. 1991.
- Asbill, Lacy: »I'm Allowed to Be a Sexual Being: The Distinctive Social Conditions of the Fat Burlesque Stage«, in: Rothblum, Esther/Solovay, Sondra (Hrsg.): *The fat studies reader*, New York op. 2009, S. 299–304.
- Bachtin, Michail/Lachmann, Renate: *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur* (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft 1187), Frankfurt a.M. 2015.
- Baudrillard, Jean: *Amerika*, München 1987.
- Blanchette, Annie: »Revisiting the ›passée‹. History rewriting in the neo-burlesque community«, in: *Consumption Markets & Culture*, Jg. 17, Nr. 2, 2014, S. 158–184.
- Böhme, Hartmut: *Fetischismus und Kultur. Eine andere Theorie der Moderne*, Reinbek bei Hamburg 2006.
- Commane, Gemma: »Bad Girls and Dirty Bodies: Performative Histories and Transformative Styles«, in: Scherer, Burkhard u.a. (Hrsg.): *Queering paradigms*, New York, NY 2010, S. 49–64.
- Engel, Antke: *Bilder von Sexualität und Ökonomie. Queere kulturelle Politiken im Neoliberalismus* (Studien zur visuellen Kultur 6), Bielefeld 2009.
- Engel, Antke: *Wider die Eindeutigkeit. Sexualität und Geschlecht im Fokus queerer Politik der Repräsentation* (Politik der Geschlechterverhältnisse 20), Frankfurt/Main 2002.
- Ferreday, D.: »Showing the girl«. *The new burlesque*«, in: *Feminist Theory*, Jg. 9, Nr. 1, 2008, S. 47–65.
- Foucault, Michel: »Utopian Body«, in: Jones, Caroline/Arning, Bill (Hrsg.): *Sensorium. Embodied Experience, Technology and Contemporary Art*, Cambridge, MA 2006, S. 229–234.
- Gill, Rosalind: »The Sexualisation of Culture?«, in: *Social and Personality Psychology Compass*, Jg. 6, Nr. 7, 2012, S. 483–498.
- Glöss, Mareike: »Nerds und Geeks zwischen Stereotyp und Subkultur – Eine kultur-anthropologische Untersuchung«, <https://events.ccc.de/congress/2006/Fahrplan/attachments/1162-NerdsundGeeks.pdf>, 18.09.2017.
- Gn, Joel: »Queer simulation: The practice, performance and pleasure of cosplay«, in: *Continuum: Journal of Media & Cultural Studies*, Jg. 25, Nr. 4, 2011, S. 583–593.

- Halberstam, Judith: *In a Queer Time and Place: Transgender Bodies, Subcultural Lives*, New York u.a. 2005.
- Halberstam, Judith: *The Queer Art of Failure*, Durham, NC 2011.
- Halsler, Marlene: »Seebären auf High Heels«, in: *taz*, 10.03.2009, S. 29.
- Harris, Geraldine: »The Ghosts of New Burlesque«, in: Aston, Elaine/Harris, Geraldine (Hrsg.): *A Good Night Out for the Girls. Popular Feminisms in Contemporary Theatre and Performance*, Basingstone u.a 2013.
- Hoenes, Josch/Paul, Barbara: »un/verblümt - Geschlecht, Sexualität und Begehren. Queere Politiken in Kunst und Wissenschaft«, in: dies. (Hrsg.): *Un/verblümt. Queere Politiken in Ästhetik und Theorie*, Berlin 2014, S. 13–37.
- Jagose, Annamarie: *Queer Theory. Eine Einführung*, Berlin 2001.
- Klees, Heike: *Das Spiel in der Comédie-Italienne (1662 - 1729). Strukturen und Funktionen im Wandel*, Würzburg 2011.
- Kornfield, Sarah: »Cross-cultural Cross-dressing: Japanese Graphic Novels Perform Gender in U.S.«, in: *Critical Studies in Media Communication*, Jg. 28, Nr. 3, 2011, S. 213–229.
- Lorenz, Renate: *Queer Art. A Freak Theory*, Bielefeld 2012.
- Łuksza, Agata: *Glamour, kobiecość, widowisko. Aktorka jako obiekt pożądania [Glamour, Weiblichkeit, Spektakel. Die Schauspielerin als Objekt der Begierde]*, Warszawa 2016.
- Millner, Jacqueline/Moore, Catriona: »Performing Oneself Badly?« Neo-Burlesque and Contemporary Feminist Performance Art«, in: *Australian and New Zealand Journal of Art*, Jg. 15, Nr. 1, 2015, S. 20–36.
- Montgomery, Meghann: *A Burlesque*, Griffith University Gold Coast 2013 (Diss.), www120.secure.griffith.edu.au/rch/items/729b278d-0b3b-4bf1-947f-919a75b0b8f6/1/Montgomery_2013_02Thesis.pdf, 19.09.2017.
- Morris, Mia: »Sheila Wolf: Ich fliege eben unterhalb des Gesellschaftsradars«, <https://indie-republik.com/en/art/sheila-wolf-ich-fliege-eben-unterhalb-des-gesellschaftsradars.html>, 18.09.2017.
- Nally, Claire: »Grrrrly hurly burly. Neo-burlesque and the performance of gender«, in: *Textual Practice*, Jg. 23, Nr. 4, 2009, S. 621–643.
- Rahman, Osmud u.a.: »Cosplay: Imaginative Self and Performing Identity«, in: *Fashion Theory*, Jg. 16, Nr. 3, 2012, S. 317–342.
- Robins, Mark: »A queer take on burlesque«, <https://gayvancouver.net/nightlife/queer-take-burlesque/>, 18.09.2017.
- Russo, Mary: *The female grotesque. Risk, excess and modernity*, New York, NY 1995.

JOANNA STASKIEWICZ

- Russo, Mary: »Female Grotesques: Carnival and Theory«, in: Laretis, Teresa de (Hrsg.): *Feminist Studies, Critical Studies (Theories of contemporary culture 8)*, Bloomington, Ind. 1986, S. 213–229.
- Siebler, Kay: »What's so feminist about garters and bustiers? Neo-burlesque as post-feminist sexual liberation«, in: *Journal of Gender Studies*, Jg. 24, Nr. 5, 2015, S. 561–573.
- Werner, Dieter: *Das Burleske. Versuch einer literaturwissenschaftlichen Begriffsbestimmung*, Freie Universität Berlin 1966 (Diss.).
- Willson, Jacki: *Happy Stripper: Pleasures and Politics of the New Burlesque*, London/New York, NY, 2008.