

## **Back into the Mainstream: Das subversive Potenzial von *Pose***

**Raphaela Kossinis**

In *Das Unbehagen der Geschlechter* widmet sich Butler unter anderem der Frage, welche Formen der Subversion in der Lage sind, bestehende Machtstrukturen dauerhaft zu erschüttern und welche lediglich der Bestätigung und Stabilisierung des Bestehenden dienen. Butlers Antwort auf diese Frage ist oftmals so gedeutet worden, dass sie Drag als eine Art immer funktionierende Allzweckwaffe im Kampf gegen hegemoniale Normen und Diskurse sieht. In *Körper von Gewicht* sieht sich Butler daher gezwungen diese missverständene Aussage zu korrigieren. Sie schreibt:

Obwohl viele Leserinnen und Leser *Das Unbehagen der Geschlechter* so verstanden hatten, daß ich für die Vervielfachung von drag-Vorstellungen plädiere als eine Form, herrschende Geschlechternormen ins Wanken zu bringen, möchte ich unterstreichen, daß es keine zwangsläufige Verbindung zwischen drag und Subversion gibt und daß drag so gut im Dienst der Entnaturalisierung wie der Reidealisierung übertriebener heterosexueller Geschlechternormen stehen kann.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Judith Butler: *Körper Von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts*. Frankfurt am Main 2019, S. 178.

25 Jahre nach dieser korrigierenden Anmerkung launchte auf der Streaming-Plattform Netflix die US-amerikanische Serie *Pose*. Schon bevor die erste Episode lief, wurde *Pose* als „LGBTI-Superserie“<sup>2</sup> mit dem „größten Anteil an Transgender-Schauspielern“<sup>3</sup> und LGBTQ-Figuren gefeiert, den es in der amerikanischen Fernsehgeschichte je gab.<sup>4</sup> Diese Rezeptionen zeigen: Die Repräsentationspolitik von *Pose* sorgt dafür, dass die Serie als revolutionäres, subversives Genderdrama wahrgenommen wird. Vor dem Hintergrund jedoch, dass *Pose* auf *Paris is Burning* basiert und damit auf dem Film, den Judith Butler zur Untermauerung ihrer These, dass Drag eben nicht automatisch auf Subversion hinausläuft, heranzieht, ist die unreflektierte Annahme eines subversiven Potenzials in *Pose* zumindest fragwürdig und anzweifelbar. In der folgenden Analyse soll – mit Bezug auf Judith Butlers theoretische Überlegungen zur Geschlechtskonzeption, den Möglichkeiten der Untermierung hegemonialer Normen durch parodistische Wiederholung sowie ihrer Analyse von *Paris is Burning* – gezeigt werden, dass *Pose* zwar durchaus den inszenatorischen Charakter von Geschlechtsidentitäten offenbart, diese Entlarvung aber ebenso wie in *Paris is Burning* nicht über die Entnaturalisierung hinausgeht und sich das subversive Potenzial somit verläuft.

Zunächst erfolgt zu diesem Zweck eine kurze Darstellung der für die Analyse wichtigsten Aspekte von Judith Butlers Theorien zur Konstruiertheit der *sex/gender* Dualität und der Verbindung dieser Dualität mit dem Konzept der Zwangsheterosexualität, um dann die von Butler angegebenen Möglichkeiten des Widerstands durch Subversion kurz darzulegen. Hiernach folgt dann die Untersuchung des subversiven Potenzials von *Pose*.

### **Subversion durch parodistische Wiederholung**

Ähnlich wie Richard Dyers Überlegungen zu *whiteness* als unangefochtene Norm, argumentiert auch Butler, dass die Geschlechterbinarität als natürlich wahrgenommene Norm von ständiger Paranoia und Verlustangst hinsichtlich

<sup>2</sup> [https://www.queer.de/detail.php?article\\_id=30377](https://www.queer.de/detail.php?article_id=30377) (zuletzt eingesehen am 29.05.2020).

<sup>3</sup> Katja Engelhardt: Diese Serie ist viel deeper als jedes Gender-Seminar. 2019, <https://www.br.de/puls/themen/popkultur/serie-pose-trans-netflix-100.html> (zuletzt eingesehen am 29.05.2020).

<sup>4</sup> [https://www.queer.de/detail.php?article\\_id=30377](https://www.queer.de/detail.php?article_id=30377) (zuletzt eingesehen am 29.05.2020).

der eigenen Relevanz und Reinheit geplagt ist und angesichts der ständigen Verfolgung von sexuellen queeren Möglichkeiten permanent die eigene Identität in Gefahr sieht. Aus diesem Bedrohungsszenario ergibt sich die Notwendigkeit der Grenzüberwachung „gegen die Invasion von queerness“<sup>5</sup> und die Sicherung und Herstellung des heterosexualisierten sozialen Geschlechts durch „permanente performative Wiederholungen“<sup>6</sup>. Dieser Umstand verdeutlicht, dass die „eindeutige, lebenslängliche, natürlich verankerte, widerspruchsfreie heterosexuelle Identität“<sup>7</sup> nicht mehr als eine Idee ist und, dass die Heterosexualität sich daher in einem „permanenten Prozess des Sich-Annäherns an eine Norm“<sup>8</sup> befindet. Aus diesem Naturell der Geschlechtsidentität als paranoides, sich immer wieder selbst (re-)produzierendes Konstrukt entsteht die Möglichkeit seiner Veränderbarkeit. Denn da, wo die Einheitlichkeit des Subjekts (klar männlich, klar weiblich) gefordert wird, könnte die Ablehnung des Gesetzes in Form einer parodistischen Ausfüllung der Konformität erzeugt werden, die die Legitimität subtil fragwürdig macht.<sup>9</sup> Für Butler sind Travestie und Drag solche Dimensionen „einer parodistischen Ausfüllung der Konformität“<sup>10</sup> der Geschlechternormen. Die Travestie unterläuft die Vorstellung „einer ursprünglichen oder primär geschlechtlichen Identität“<sup>11</sup>, zitiert die „Inszenierungen von Männlichkeit und Weiblichkeit im Alltag“<sup>12</sup>, offenbart Geschlecht innerhalb der Parodie als Aufführung<sup>13</sup> und ficht somit die Natürlichkeit der binären Geschlechterordnung offensiv an.

### **Entnaturalisierung statt Subversion**

Auch wenn es bei *Pose* offensichtlich weniger um Drag als um Transsexualität geht, so zentralisiert *Pose* doch ebenso wie *Paris is Burning* die Ball-

<sup>5</sup> Butler, *Körper von Gewicht*, S. 179.

<sup>6</sup> Paula-Irene Villa: *Judith Butler. Eine Einführung*. Frankfurt am Main 2012, S. 73.

<sup>7</sup> Ebd.

<sup>8</sup> Ebd., S. 72.

<sup>9</sup> Butler, *Körper von Gewicht*, S. 174.

<sup>10</sup> Ebd.

<sup>11</sup> Judith Butler: *Das Unbehagen der Geschlechter*. Frankfurt am Main 2016, S. 201.

<sup>12</sup> Villa, *Judith Butler. Einführung*, S. 67.

<sup>13</sup> Annette Raczuhn: *Trans\*Gender im Film. Zur Entstehung von Alltagswissen über Transsex\* in der filmisch-narrativen Inszenierung*. Bielefeld 2018, S. 109.

room-Szene und somit eine Subkultur, in der Imitation, Inszenierung und Aufführung einer Illusion von Weiblichkeit und Männlichkeit eine zentrale Rolle spielen. So schreibt Marlon M. Bailey über die Ballroom-Szene: „Upon entering the scene, one has to learn the performance norms [...] teaching and learning gender is crucial in the scene.“<sup>14</sup> Der performative Charakter des Geschlechts und die damit verbundene Künstlichkeit sind omnipräsent in der Ballroom-Szene. Dies wird in *Pose* beispielsweise in einem Gespräch zwischen den trans\* Frauen Blanca Evangelista und Electra Abundance deutlich. So sagt Blanca zu Electra: „Ich werde niemals so echt aussehen wie sie. [...] ich will als Frau gesehen und auch als Frau akzeptiert werden. Weil ich mich als Frau sehe.“<sup>15</sup>, woraufhin Electra antwortet: „Meinst du ich bin irgendwann aufgewacht und ... puff! Habe so ausgesehen? Nein. Es erfordert Arbeit, Ehrgeiz und vor allem Opfer, um eine Frau zu werden.“<sup>16</sup> Vor dem Hintergrund, dass die optimale Funktionsweise der Norm eine unsichtbare Funktionsweise ist, entlarvt die Darstellung von Weiblichkeit als arbeitsintensiver Prozess Weiblichkeit als sozial und kulturell erworbene Geschlechtsidentität: Bei den augenscheinlich echten weiblichen Identitäten handelt es sich um Inszenierungen von dem, was als weiblich wahrgenommen wird.<sup>17</sup>

Allerdings ist diese reine Entnaturalisierung von Geschlechtsidentitäten nicht unbedingt gleichzusetzen mit Subversion. In einem Interview betont Butler selbst, dass sie nicht mehr der Meinung sei, „daß die DeNaturalisierung von Geschlechtsidealen ausreicht, um Geschlechtnormen zu subvertieren.“<sup>18</sup> Butlers Theorie zufolge gibt es keinerlei Garantie dafür, „dass ein Bloßstellen des naturalisierten Status der Heterosexualität [z. B. durch die Praxis der

<sup>14</sup> Marlon M. Bailey: *Butch Queens Up in Pumps: Gender, Performance and Ballroom Culture in Detroit*. Michigan 2013, S. 48.

<sup>15</sup> *Pose*, Muttertag, Staffel 1, Episode 5 (USA 2018), TC: 00:05:34-00:05:55.

<sup>16</sup> Ebd., TC: 00:05:58-00:06:20.

<sup>17</sup> Samuel A. Chambers, Terrell Carver: *Judith Butler and Political Theory. Troubling Politics*. New York 2008, S. 121.

<sup>18</sup> Claudia Reinhardt: *Ich muss gestehen, ein Madonna-Fan zu sein*. <https://www.thing.de/neid/archiv/1/text/butler.htm> (zuletzt eingesehen am 29.05.2020).

Travestie oder die gesteigerte Sichtbarkeit von trans\* Menschen im Mainstream TV] zu deren Umsturz führen wird.“<sup>19</sup>

So kann, wie mitunter in *Paris is Burning*, DeNaturalisierung durchaus im Dienste einer Re-Idealisierung von Geschlechtnormen stehen.<sup>20</sup> Ein Grund dafür ist das völlige Fehlen einer vernichtenden Darstellung der Wirklichkeit. Während die „filmische Erzählung [...] den Ball zum Zentrum“<sup>21</sup> des Lebens der Protagonist\*innen macht, wird das Leiden zur Nebensache. Dementsprechend existiert die Subkultur der Ballroom-Szene in *Paris is Burning* zwar, aber sie existiert nur in einer räumlich und kulturell isolierten Sphäre und kann daher aufgrund fehlenden Kontaktpunkte gar nicht destabilisierend auf die heterosexuelle Norm wirken. Anders als in *Paris is Burning* zeigt *Pose* auch die Lebensrealität der Protagonist\*innen außerhalb des Drag-Balls. So verkörpert die „Prachtentfaltung [der Bälle] [...] ein Leben angenehmer Phantasie, und das Leben außerhalb des *Drag-Balls* [...] schmerzliche »Realität«“<sup>22</sup>. Trotzdem wird auch in *Pose* die daraus resultierende Entnaturalisierung wieder an der Entfaltung ihres subversiven Potenzials gehindert. Dies geschieht allerdings nicht durch das Beiseiteschieben einer ‚externen‘ diskriminierenden und homosexuellen- und transfeindlichen Realität, sondern viel eher durch eine romantisierende Inszenierung von Armut und die Probleme der nicht-normativen Community am Rande der hegemonialen Gesellschaft. Die kritische Entnaturalisierung der Geschlechtsidentitäten als unumstrittene Norm und das potenziell konflikträchtige Aufeinanderprallen von Subkultur und Norm rücken bei *Pose* in den Hintergrund. In den Vordergrund rücken stattdessen „triumphale Bilder aus rauschenden Ballnächten [...], Stolz und Glamour einer marginalisierten Szene“<sup>23</sup> (Abb. 1) , die fast göttliche Schönheit von trans\* Frauen wie Angel, die heterosexuell assoziier-

<sup>19</sup> Butler, *Körper von Gewicht*, S. 305.

<sup>20</sup> Reinhardt, *Madonna-Fan* (Stand 29.05.2020).

<sup>21</sup> Butler, *Körper von Gewicht*, S. 192.

<sup>22</sup> Ebd.

<sup>23</sup> Daniel Gerhardt: *Seifenoper der großen Gefühle*. 2019, <https://www.zeit.de/kultur/film/2019-04/pose-netflix-serie-streaming-transgender-ballroom-vielfalt> (zuletzt eingesehen am 29.05.2020).

te Männlichkeit von homosexuellen Männern wie Ricky und Beziehungsdramen, die hollywoodtypischen Narrativen entsprechen (Abb. 2).



Abbildung 1: Electra Abundance als Kaiserin auf dem ersten Ball von *Pose*.

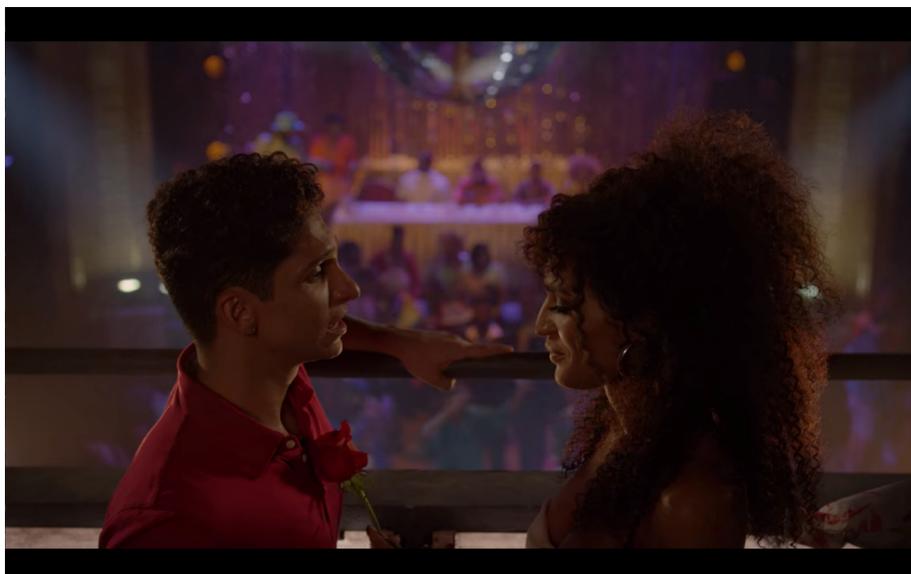


Abbildung 2: Lil Papis und Angels gegenseitiger Heiratsantrag als Reintegration in den heterosexuellen Mainstream.

Die filmische Umsetzung von *Pose* „ist so konventionell wie nur irgendwie möglich“<sup>24</sup> und lässt die Serie zur „Seifenoper der großen Gefühle“<sup>25</sup> statt zum revolutionären Genderdrama werden.

### **Reproduktion heteronormativer Diskurse im „Innen“**

Dass das subversive Potenzial von Drag und trans\* in *Pose* verfehlt wird, fällt vor allen Dingen auf, als es am Ende der ersten Staffel zu einer Meinungsverschiedenheit zwischen Electra als Vertreterin der Femme Queens und Pray Tell als Vertreter der Butch Queens kommt. Kern der Diskussion ist eine von den Femme Queens empfundene Ungleichberechtigung der verschiedenen Geschlechteridentitäten innerhalb der Szene. Während Pray Tell argumentiert „[a]ber die Frauen stehen immer im Mittelpunkt! Ihr habt das Gesicht, ihr verkörpert den Laufsteg und alle kommen nur um euch zu sehen!“<sup>26</sup> und somit die Rolle der trans\* Frauen als voyeuristische Objekte auf dem Laufsteg als Beweis für ihre ausreichende Sichtbarkeit nennt, hält Electra dagegen, dass diese Sichtbarkeit in keinem Verhältnis zur Leistung der trans\* Frauen steht: „Wir haben den Ballroom geschaffen. Und trotzdem haben wir nur drei Kategorien und kein Anrecht auf einen Platz im Rat. Es ist ein reiner Männerklub und geführt wird er von dir und den anderen männlichen MCs.“<sup>27</sup> Mit Pray Tell und Electras Diskussion reproduziert sich innerhalb der *non-hegemonialen* Community ein Konflikt, der sich in ähnlicher Art und Weise auch innerhalb der *hegemonialen* Realität finden lässt: die Ungleichberechtigung von Mann und Frau. Die Existenz eines solchen ‚äußeren‘ Konflikts im ungehorsamen ‚Inneren‘ widerspricht ganz grundsätzlich der Definition von Subversion nach Butler. Denn Butler definiert das Subversive als eine Öffnung des Felds, „of possibility for gender without dictating which kinds of possibilities ought to be realized.“<sup>28</sup> Der Konkurrenzkampf zwischen Femme Queens und Butch Queens allerdings ist ein Konkurrenz-

<sup>24</sup> Kornelia Kugler: *Pose. Queere Realness*. 2019, [https://www.akweb.de/ak\\_s/ak646/23.html](https://www.akweb.de/ak_s/ak646/23.html) (zuletzt eingesehen am 29.05.2020).

<sup>25</sup> Gerhardt, Seifenoper (Stand 29.05.2020).

<sup>26</sup> *Pose*, In meinen High-Heels, Staffel 2, Episode 10 (USA 2018), TC: 00:09:00-00:09:05.

<sup>27</sup> Ebd., TC: 00:09:05-00:09:07.

<sup>28</sup> Judith Butler: *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. New York 2011, S. 99.

kampf zwischen heterosexuellen Männern und Frauen. So geht es auch bei der späteren Aufführung der Butch Queens Up in Drag zumindest nicht in erster Linie um die verfehlte parodistische Wiederholung und um die Kritik an bestehenden Machtverhältnissen als Ganzes, sondern vielmehr um eine Anerkennung der Anstrengungen, die hinter dem Prozess des Frau-Werdens stecken. Die ‚Männer‘, so scheint es, sollen die ‚Frauen‘ so gut wie möglich imitieren, um den Schmerz und die Opfer, derer es bedarf, um eine ‚echte Frau‘ zu werden, am eigenen Leib zu spüren: „Es geht darum zu erfahren, wie es sich anfühlt, nur einen Abend in High-Heels zu stecken.“<sup>29</sup> Drag ist in dieser Funktion als eine Form zu verstehen, in denen die „Heterosexualität trotz allem ihren Mangel an Natürlichkeit zugeben [...] und gleichzeitig weiter daran festhalten kann.“<sup>30</sup>

Die Wiederbelebung intelligibler Geschlechteridentitäten (Mann/Frau), wie im Falle der dargestellten Konfliktsituation zwischen Pray Tell und Electra, konstituiert außerdem auch wieder einen „Bereich der Nicht-Intelligibilität, der als konstitutives Außen“<sup>31</sup> abgesteckt ist. Subjekte, die sich innerhalb der Ballroom Community außerhalb dieses Bereichs bewegen, sind ebenso wie in der hegemonialen Realität „weder Subjekte, noch von Gewicht“<sup>32</sup> und laufen Gefahr bloßgestellt zu werden. Trans\* Identitäten, deren Imitation von Weiblichkeit als Imitation erkennbar ist, gelten als „Findel-Transen“<sup>33</sup> mit „Bartstoppeln“<sup>34</sup>. Butler geht davon aus, dass Subversion sich dadurch auszeichnet, dass durch den Protest von innen heraus die Unterscheidung zwischen Innen und Außen aufgehoben wird.<sup>35</sup> Der Konflikt zwischen Electra und Pray Tell, sowie der Umgang mit weniger „realen“ trans\* Frauen wie Blanca aber zeigt, dass in *Pose* genau das Gegenteil geschieht. Statt der

<sup>29</sup> *Pose*, In meinen Highheels, Staffel 2, Episode 10 (USA 2019), TC: 00:55:06-00:55:12.

<sup>30</sup> Butler, *Körper von Gewicht*, S. 178-179.

<sup>31</sup> Lars Distelhorst: *Umkämpfte Differenz. hegemoniethoretische Perspektiven der Geschlechterpolitik mit Butler und Laclau*. Berlin 2007, S. 29.

<sup>32</sup> Ebd.

<sup>33</sup> *Pose*, Muttertag, Staffel 1, Episode 5 (USA 2018), TC: 00:02:04-00:02:10.

<sup>34</sup> Ebd., TC: 00:02:54-00:03:00.

<sup>35</sup> Raczuhn, *Trans\*Gender im Film*, S. 108.

von Butler proklamierten Auflösung erfolgt eine Stabilisierung und Dopplung der Dichotomien und damit des binären Rahmens.

### **Heterosexualität als Bedingung des Subjektwerdens**

Was aber ist der Grund dafür, dass die non-normativen Geschlechteridentitäten doch letztendlich stets vom (un-)bewussten Wunsch getrieben sind, eindeutig als Mann/Frau erkannt und definiert zu werden? Die Antwort ist im Konzept der Intelligibilität der Geschlechter und der damit verbundenen gesellschaftlichen Relevanz zu finden. Heterosexualität ist auch als Bedingung des Subjektwerdens entlang der heterosexuellen Matrix organisierten Gesellschaft zu verstehen. Annette Raczuhn argumentiert in diesem Zusammenhang, dass die offensichtliche Sichtbarkeit und das als Frau-Gesehen-Werden für trans\* Frauen zentral für die legitime Existenz als Frau ist.<sup>36</sup> Auf *Pose* bezogen bedeutet das: Eine Frau ist erst, wer als Frau gesehen wird und im Sinne von Althusser's Subjektkonstitution als Frau angerufen wird. Blanca beispielsweise wird aufgrund ihrer unperfekten Darstellung von Weiblichkeit während ihrer ersten Schritte in der Ballroom Szene die Subjektkonstitution verwehrt. So erklärt ihr eine Gruppe lästernder trans\* Frauen nach einem Auftritt, bei dem Blanca klar als Mann in Frauenkleidung entlarvt wurde: „nur als Frau bist du 'ne Schwester, mein Bester.“<sup>37</sup> Für die Community, zu der sie gehören möchte, ist Blanca aufgrund ihrer imperfekten Imitation von Weiblichkeit zu Beginn unsichtbar.

Der Wunsch, Teil des heterosexuellen Mainstreams zu werden, bis hin zur Reproduktion von heterosexuellen Diskursen innerhalb der eigentlich non-normativen Ballroom-Subkultur, ist es, der dazu führt, dass die Entnaturalisierung des biologischen Geschlechts in *Pose* keine Befreiung vom hegemonialen Zwang und der heterosexuellen Matrix impliziert.

### **Heterosexualisierung als Funktion von *Whiteness***

Die festgestellte, fast unbewusste Reproduktion von unterdrückenden Strukturen lässt vermuten, dass der Widerstand einen Hang hat, „zu dem »immer

<sup>36</sup> Ebd., S. 43.

<sup>37</sup> *Pose*, Muttertag, Staffel 1, Episode 5 (USA 2018), TC 00:03:26-00:03:37.

Alten« in den sozialen Machtbeziehungen zurückzukehren.“<sup>38</sup> Es ist in diesem Zusammenhang kein Zufall, dass es Ricky ist – ein schwuler Mann, dessen Sixpack, Muskeln und markante Gesichtszüge mit heterosexueller Männlichkeit assoziiert sind –, der am Ende als internationaler Tänzer erfolgreich ist. Ebenso wenig ist es Zufall, dass es Angel ist, die letztendlich den Durchbruch als Model schafft: eine trans\* Frau, die innerhalb der Ballroom-Szene immer wieder dafür bewundert wird, dass sie mit ihrer Schönheit und dem Glück mit „perfekten Zügen auf die Welt gekommen zu sein“<sup>39</sup>, stets als ‚echte Frau‘ durchgeht.

Beide Beispiele können selbstverständlich auch als implizite Kritik an der zwanghaften Notwendigkeit der Imitation hegemonialer Normen und als Bedingung für die Erlangung von gesellschaftlicher Relevanz gelesen werden. Doch es gibt in *Pose* auch Beispiele, die dafür sprechen, dass die Wiederholung der repressiven Normen nicht nur aufgrund äußerer Zwänge erfolgt, sondern dass auch innerhalb der Ballroom-Szene hegemoniale Diskurse re-territorialisiert werden und die potenzielle Gefahr der „Invasion von queerness“<sup>40</sup> dort abgewehrt wird, wo eigentlich das Ziel sein sollte die Sicht- und Erfahrbarkeit von sexuellen Minderheiten zu erweitern. Während beispielsweise die Beziehung zwischen Stan und Angel in der ersten Staffel noch kritisch die Künstlichkeit und Konstruiertheit von *whiteness*, *sex* und *gender* darstellt, so lässt sich zwischen Angel und dem cis Mann Lil Papi eine Heterosexualisierung der sozialen Bindung beobachten. Angel zeichnet sich, wie bereits angedeutet, durch eine Imitation von Weiblichkeit aus, die in der Welt außerhalb des Balls einer nahezu perfekten Imitation von heterosexueller Weiblichkeit entspricht. Lil Papi fällt nach Baileys Gendersystem in die Kategorie *Men/Trade*, und entspricht damit „biological males who live as men, are very masculine, and [...] straight identified or nongay identified.“<sup>41</sup> Bailey beschreibt *Men/Trade* als Individuen, die vorwiegend Sex mit Butch Queens oder Femme Queens haben, sich aber zumeist nicht als schwul,

<sup>38</sup> Butler, *Körper von Gewicht*, S. 308.

<sup>39</sup> *Pose*, Wertvoll, Staffel 2, Episode 2 (USA 2018). TC: 00:06:59-00:07:03.

<sup>40</sup> Butler, *Körper von Gewicht*, S. 179.

<sup>41</sup> Ebd.

sondern als hetero- oder bisexuell identifizieren.<sup>42</sup> Die Kategorie *Men* „relies on a kind of representational masculinity that marks a man as heterosexual.“<sup>43</sup> Weiter heißt es in Baileys Ausführungen, dass die Beziehungen zwischen *Men* und *Femme Queens* sich mit der Selbstwahrnehmung von *Men* als heterosexuell decken, da *Femme Queens* vornehmlich als Frauen leben und wahrgenommen werden möchten.<sup>44</sup> Diese Konstellation von Papi als *Angels* „Ritter in glänzender Rüstung“ und *Angel* als trans\* Frau, die an *Realness* und *Echtheit* innerhalb der Community kaum zu übertreffen ist, sowie der Hochzeitsantrag am Ende der zweiten Staffel transformieren die anfängliche Beziehung zwischen trans\* Frau und einem cis Mann in ein heterosexuelles „boy meets girl“ Master-Narrativ. Die nicht-normativen Dimensionen ihrer Identitäten verschwinden „gut verpackt in der Unsichtbarkeit“.<sup>45</sup>

Dies ist dem Umstand geschuldet, dass Ryan Murphy, als homosexueller weißer Regisseur von *Pose*, sich dem thematischen Gegenstand der Ballroom-Szene ebenso wie Jennie Livingston als in eine Subkultur hineinblickender Außenstehender nähert. Diese Position führt dazu, dass die dargestellten Subjekte als exotische Fetische objektiviert werden. Die Kamera fungiert somit sowohl in *Paris is Burning* als auch in *Pose* als „chirurgisches Instrument und kommt einer chirurgischen Operation gleich.“<sup>46</sup> So gibt es in beiden Formaten einerseits Szenen, in denen *reale* trans\* Frauen (*Octavia St. Laurent* und *Angel Evangelista*) von ihrem Traum, Model zu werden, erzählen und andererseits auch Szenen, in denen das Modeln vor der Kamera geübt wird. Ausgehend von Butlers Annahme, dass die Kamera die Macht hat „Männer in Frauen zu verwandeln, die folglich von der Macht [des] Blickes abhängig sind, um Frauen zu werden und zu bleiben“<sup>47</sup>, werden Zuschauer\*innen in diesen Szenen Zeugen\*innen einer impliziten visuellen Operation und Heterosexualisierung der nicht-normativen Körper. Zu Beginn

<sup>42</sup> Ebd.

<sup>43</sup> Ebd.

<sup>44</sup> Ebd.

<sup>45</sup> *Pose*, Muttertag, Staffel 1, Episode 5 (USA 2018). TC: 00:16:10-00:16:20.

<sup>46</sup> Butler, *Körper von Gewicht*, S. 179.

<sup>47</sup> Ebd.

der zweiten Staffel beobachtet Blanca, wie Lil Papi Angel mit einer Sofortbildkamera fotografiert. In dieser Szene steht Angel vor dem Fenster und trägt ein weißes enganliegendes Kleid. Das Tageslicht scheint von hinten auf ihren zierlichen und eleganten Körper, von dem Angel immer wieder Teile spielerisch hinter dem weißen, fließenden Vorhang, der vor dem Fenster hängt, versteckt, um für Lil Papi, die Kamera, Blanca und den\*die Zuschauer\*in zu posieren (Abb. 3). Lil Papis Blick auf Angel ist Blancas voyeuristischer Position untergeordnet, deren Blick wiederum vom Blick der Kamera gerahmt wird. Die potenziell uneindeutige Geschlechteridentität der trans\* Frau Angel und ihre Schwarze Haut werden in dieser Szene unsichtbar, da die Aufnahme von einer Ästhetik dominiert wird, die die symbolischen Qualitäten von *whiteness* und Weiblichkeit unterstreichen. Angels Haut ist mit einem Leuchten ausgestattet, das, als ästhetisches Ideal *weißer* Haut, auf Transzendenz und eine als *weiß* markierte spirituelle Kraft hindeutet.<sup>48</sup>



Abbildung 3: Fotoshootingszene. Aus Blancas Perspektive.

Diese Darstellung von Angel mithilfe der Kamera als chirurgischem Instrument, das aus ihr nicht nur eine Frau macht, sondern eine *heterosexuelle*

<sup>48</sup> Vgl. Richard Dyer: *White*. London 1977, S. 122.

*weiße* Frau, suggeriert, dass Geschlecht die Wahrnehmung von *Race* und Klasse wandelt („Diese Kategorie ist nur für echte Frauen. [...] Wünscht ihr euch eine Einladung in diese Zauberwelt? Dann seid gefälligst makellos.“<sup>49</sup>) Denn auch, wenn die inszenierte Super-Weiblichkeit von Protagonist\*innen wie Angel oder Electra die Normen, die die *Echtheit* regulieren, entblößen, so steht diese Super-Weiblichkeit am Ende doch wieder im Dienst einer phantasmatischen Annäherung an das Idealbild. Die bloße Existenz eines solchen Idealbildes aber widerspricht einer dritten grundlegenden These von Butler in Bezug auf die Möglichkeit der Subversion durch parodistische Wiederholung. Denn Butler argumentiert, dass Wiederholung nur dann subversiv ist, wenn sie so funktioniert, dass sie zeigt, „dass es kein Original des Gender, keine zu erreichende eigentliche Wahrheit oder Wirklichkeit gibt“,<sup>50</sup> „keinen Anfang, an dem sichtbar wäre, wie »die Frau« oder »der Mann« auszu-sehen, sich zu verhalten zu fühlen oder zu sein habe“.<sup>51</sup> Das Subversive hinterfragt den „Mythos der Ursprünglichkeit“<sup>52</sup> und die subversive Parodie ist keine Kopie eines Originals, sondern macht viel eher deutlich, dass die hegemoniale Heterosexualität immer selbst vom Versuch der Imitation der eigenen Idealisierungen geprägt ist. In *Pose* hingegen wird dieser Mythos der Ursprünglichkeit eher bestätigt als widerlegt. Dieses Original, an dem das Maß der Echtheit gemessen wird, ist für trans\* Frauen die *weiße* heterosexuelle Frau. Sie ist das Telos, das die Darstellung bestimmt und das keine Darstellung vollkommen erreicht.<sup>53</sup> Wichtig ist an dieser Stelle darauf hinzuweisen, dass das Streben nach diesem Idealbild laut Bailey nicht mit dem Ziel geschieht, die systemischen Formen von Rassismus, *gender* und sexueller Hegemonie zu entlarven.<sup>54</sup> Es geht viel eher darum, das eigene Überleben in der Gesellschaft zu sichern und die Lebensqualität zu erhöhen. Möglichst ‚echt‘ zu sein bedeutet alle Zeichen der Nicht-Konformität mit *sex* oder *gender* Normen zu eliminieren, die in der heteronormativen Gesellschaft vor-

<sup>49</sup> *Pose*, Muttertag, Staffel 1, Episode 5 (USA 2018). TC: 00:16:10-00:16:59.

<sup>50</sup> Butler, *Unbehagen der Geschlechter*, S. 206.

<sup>51</sup> Villa, Judith Butler. Einführung, S. 77.

<sup>52</sup> Butler, *Unbehagen*, S. 203.

<sup>53</sup> Ebd.

<sup>54</sup> Bailey, *Butch Queens Up in Pumps*, S. 54.

herrschen und somit der Gefahr auszuweichen, die mit *gender* Non-Konformität einhergeht.<sup>55</sup> So ist es Candys unperfekte Inszenierung von Weiblichkeit, die sie verletzlich gegenüber homosexuellenfeindlicher Gewalt macht und Blancas mangelhafte Weiblichkeit, die ihr den Weg in die Selbstständigkeit erschwert. Um in der heterosexuell geprägten Gesellschaft beruflich relevant zu sein und Homo- und Transfeindlichkeit nicht zum Opfer zu fallen, müssen Blanca und Angel als ‚echte‘ heterosexuelle und vertrauenswürdige Frauen durchgehen. Im Zentrum von *Pose* steht somit die perfekte Imitation und die Herstellung einer eindeutigen geschlechtlichen Zugehörigkeit und Kategorisierbarkeit.

### **Zweigeschlechtlichkeit als Telos**

Die Beobachtung des teleologischen Verhältnisses zwischen nicht-normativen und normativen Subjekten in *Pose* wird besonders durch die Inszenierung post-operativer Körper als Verkörperung vollkommener Weiblichkeit gekennzeichnet. In *Pose* wird die erste trans\* Frau, die sich einer geschlechtsangleichenden Operation unterzogen hat, bezeichnenderweise als Aphrodite vorgestellt. Sie steht Electra ausgerechnet dann auf einem Ball in der Kategorie „Femme Queen Realness“ gegenüber, als diese sich gerade *gegen* eine Operation entschieden hat. Aphrodite ist Weiblichkeit in Perfektion. Ähnlich wie Angel in der Foto-Shooting-Szene, trägt auch Aphrodite ein eng anliegendes weißes Kleid. Ihre langen blonden Haare fallen ihr über den Rücken und auch sie wird wie Angel von hinten angeleuchtet, sodass sie ebenfalls mit einer gewissen Transzendenz ausgestattet wird („Sie strahlt voller als der Vollmond, Schätzchen“<sup>56</sup>) und ihre Haut eher *weiß* als Schwarz erscheint (Abb. 4). Sie gewinnt die Kategorie. Die Botschaft ist klar: Die geschlechtsangleichende Operation hat Aphrodite einen Grad an Authentizität verliehen, mit dem selbst Electra als legendäre Mutter nicht mithalten kann. Electras Körper spiegelt im Gegensatz zu Aphrodites Körper nicht ihr wahres Selbst. Ihr Körper ist noch „»falsch«, und muss verändert werden.“<sup>57</sup>

<sup>55</sup> Ebd.

<sup>56</sup> *Pose*, Fieber, Staffel 1, Episode 4 (USA 2018), TC: 00:24:57-00:25:02.

<sup>57</sup> Raczuhn, *Trans\*Gender im Film*, S. 55.



Abbildung 4: Der post-operative Körper als Ideal und Perfektion von Weiblichkeit.

Die Darstellung der post-operativen Körper als perfekte Kreation, stellt zwar einerseits die Künstlichkeit der Geschlechtsidentitäten heraus, resultiert aber andererseits auch wieder in einer Re-Idealisierung der regulierenden Normen. In *Pose* signifizieren Körper und Darstellung von Aphrodite ein vollständiges zur Frau-Geworden-Sein. Dies macht besonders das Gespräch der beiden trans\* Frau im Anschluss an den Auftritt deutlich. In diesem Gespräch erklärt Aphrodite: „Ich war bereit für die Vollendung. Für den letzten Schritt. Und jetzt fühle ich mich vollständig.“<sup>58</sup> Angesichts Aphrodites Zufrieden- und Vollkommenheit, die aus einer offensichtlichen Kohärenz von *sex* und *gender* resultiert, entscheidet sich Electra letztendlich doch für eine geschlechtsangleichende Operation: „Ich werde mich operieren lassen. Dann bin ich endlich die Frau, die ich von Geburt an sein wollte.“<sup>59</sup> Die kosmetische Chirurgie fungiert in diesem Sinne als Form des garantierten *Passings*, mit deren Hilfe man auch gleichzeitig den Status und die Privilegien der neuen Identität zu erlangen hofft.

<sup>58</sup> *Pose*, Fieber, Staffel 1, Episode 4 (USA 2018), TC 00:26:50-00:27:05.

<sup>59</sup> Ebd.

Dieser Darstellung in *Pose* ist kritisch entgegenzuhalten, dass hier der eigentliche Zweck der Kategorien ad absurdum geführt wird. Denn normalerweise, so Marlon M. Bailey, ist *Realness* nur dann erreicht, wenn die Teilnehmenden ihre Markierung als queere Subjekte allein durch die *gender performance* eliminieren können<sup>60</sup>. Im Ballroom geht es um die Herstellung der perfekten Illusion, die sich durch das perfekte Maß der Annäherung und der *Realness* auszeichnet, aber keineswegs um die Gleichsetzung von anatomischer Weiblichkeit mit Frausein oder von anatomischer Männlichkeit mit Mannsein. In *Pose* hingegen ist eine echte Frau nur wer sich einer geschlechtsangleichenden Operation unterzogen hat. Aphrodite beweist, „dass man 'ne Frau werden kann.“<sup>61</sup> Vorher ist man „nur 'ne verwirrte [...] Transe“<sup>62</sup> und schlimmstenfalls sogar dem Gespött der Community ausgesetzt. *Passing* erfordert in *Pose* eine eindeutige geschlechtliche Zugehörigkeit. Der Körper als Repräsentationsmedium bedient das gesellschaftlich geprägte Rollenbild des Geschlechts.

#### **Fazit**

*Pose* offenbart durch die Präsentation von nicht-normativen Sexualitäten und der Kopplung von sozialem Erfolg – sowohl *innerhalb* als auch *außerhalb* der Ballroom-Szene – an den Grad einer ‚echten Weiblichkeit/Männlichkeit‘, die Imitationsstruktur der Geschlechtsidentität. Doch trotz dieser Tendenzen hin zur Entnaturalisierung führt der permanente Wunsch Teil des Mainstreams zu sein immer wieder zu einer Re-Stabilisierung der hegemonialen und unterdrückenden Strukturen. Die alleinige visuelle Präsenz von queeren Identitäten bringt in *Pose* keine Destabilisierung der bestehenden Normen und Diskurse mit sich. *Pose* steht, trotz der gesteigerten Sichtbarkeit und der Adressierung der Probleme und Krisen der LGTBIQ\*-Community in den 80er Jahren im Dienste des *weißen* heterosexuellen Mainstreams. Statt der vollständigen Unterminierung bestehender Machtverhältnisse findet einzig die Entnaturalisierung der Geschlechtsidentitäten statt. Dies liegt un-

<sup>60</sup> Bailey, *Butch Queens Up in Pumps*, S. 59.

<sup>61</sup> *Pose*, Fieber, Staffel 1, Episode 4 (USA 2018), 00:26:22-00:26:28.

<sup>62</sup> Ebd.

ter anderem daran, dass die Beziehung zwischen normativen und non-normativen Geschlechtsidentitäten als teleologisch konzipiert ist, Frau- und Mann-Sein mit anatomischer Weiblich- und Männlichkeit gleichgesetzt wird und dadurch ganz nebenbei auch die Zweigeschlechtlichkeit als unterliegendes Konstrukt reproduziert wird. Ziel war es zwar nicht zu beurteilen, was als subversiv gelten kann und was nicht, allerdings bleibt festzuhalten, dass das Butler'sche Verständnis von Geschlechtsidentitäten als etwas, das Individuen überhaupt erst zu Subjekten macht, in *Pose* dazu führt, dass die potenziell subversive Performance der Protagonist\*innen sich letztlich in abgestumpften Klischees verläuft.

#### Literatur

Bailey, Marlon M: *Butch Queens Up in Pumps. Gender, Performance and Ballroom Culture in Detroit*. Michigan 2013.

Butler, Judith: *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. New York 2011.

Butler, Judith: *Das Unbehagen der Geschlechter*. Frankfurt am Main 2016.

Butler, Judith: *Körper Von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts*. Frankfurt am Main 2019.

Chambers, Samuel A, Terrell Carver: *Judith Butler and Political Theory. Troubling Politics*. New York 2008.

Distelhorst, Lars: *Umkämpfte Differenz. Hegemonietheoretische Perspektiven der Geschlechterpolitik mit Butler und Laclau*. Berlin 2007.

Dyer, Richard: *White*. London 1997.

Engelhardt, Katja: *Diese Serie ist viel deeper als jedes Gender-Seminar*. 2019, <https://www.br.de/puls/themen/popkultur/serie-pose-trans-netflix-100.-html> (zuletzt eingesehen am 29.05.2020).

Gerhardt, Daniel: *Seifenoper der großen Gefühle*. 2019, <https://www.zeit.de/kultur/film/2019-04/pose-netflix-serie-streaming-transgender-ballroom-vielfalt> (zuletzt eingesehen 29.05.2020).

Kugler, Kornelia: *Pose. Queere Realness*. 2019, [https://www.akweb.de/ak\\_sl/ak646/23.htm](https://www.akweb.de/ak_sl/ak646/23.htm) (zuletzt eingesehen am 29.05.2020).

Raczuhn, Annette: *Trans\*Gender im Film. Zur Entstehung von Alltagswissen über Transsex\* in der filmisch-narrativen Inszenierung*. Bielefeld 2018.

Reinhardt, Claudia: *Ich muss gestehen, ein Madonna-Fan zu sein*. <https://www.thing.de/neid/archiv/1/text/butler.htm> (zuletzt eingesehen am 29.05.2020).

o.V.: „Ryan Murphy dreht LGBTI-Superserie“. [https://www.queer.de/detail.php?article\\_id=30377](https://www.queer.de/detail.php?article_id=30377) (zuletzt eingesehen am 29.05.2020).

Villa, Paula-Irene: *Judith Butler: Eine Einführung*. Frankfurt am Main 2012.

### **Filme**

*Paris is Burning* (*Paris brennt*, USA 1991, R: Jennie Livingston).

### **Fernsehserien**

*Pose* (USA 2018 –, R: Ryan Murphy).

----, Fieber, Staffel 1, Folge 4, USA 2018.

----, In meinen High-Heels, Staffel 2, Folge 10, USA 2018.

----, Muttertag, Staffel 1, Folge 5, USA 2018.

----, Wertvoll, Staffel 2, Folge 2, USA 2019.

----, Enthüllungen, Staffel 2, Folge 8, USA 2019.

### **Abbildungen**

Abb. 1: Screenshot aus *Pose*, Um jeden Preis, Staffel 1, Episode 1 (USA 2018), TC: 00:09:14.

Abb. 2: Screenshot aus *Pose*, In meinen High Heels, Staffel 2, Episode 10 (USA 2018), TC: 00:49:54.

Abb. 3: Screenshot aus *Pose*, Act up, Staffel 2, Episode 1 (USA 2019), TC: 00:20:20

Abb. 4.: Screenshot aus *Pose*, Fieber, Staffel 1, Episode 4 (USA 2018), TC: 00:24:24

### **Autorin**

Raphaela Kossinis studiert Medienwissenschaft und Anglistik an der Ruhr-Universität Bochum. Dieser Artikel ist im Rahmen eines Seminars zu aktuellen Themen der Gender- und Queerstudies entstanden.

Kontakt: [r.kossinis@gmail.com](mailto:r.kossinis@gmail.com)