

Queere Reproduktion

Zur Reinszenierung AIDS-aktivistischer Geschichte in der Serie POSE

Josefine Hetterich

Ist Reproduktion immer schon heterosexuell?¹ Kann sie einem heteronormativen Rahmen entrissen werden? Wie reproduzieren sich queere Menschen? Wie reproduziert sich Queerness? Und wie verändert sich im Kontext *queerer Reproduktionsarbeit* das Verhältnis zu Zukünftigkeit? In diesem Beitrag werde ich anhand einer Analyse der FX-Serie POSE ein Konzept *queerer Reproduktion* entwickeln. Anstelle biologischer Fortpflanzung untersuche ich dabei die sozialen und kulturellen Prozesse, durch die queere Menschen sich selbst und einander gebären und argumentiere, dass die Serie durch ihre intertextuelle Bezugnahme auf mehrere audiovisuelle Dokumente der queeren Kulturgeschichte diese Prozesse nicht nur darstellt, sondern auch performativ umsetzt. Im Mittelpunkt der von Ryan Murphy, Brad Falchuk und Steven Canals produzierten Serie POSE, die von 2018 bis 2021 lief, steht die Ballroom-Szene im New York der 1980er und 1990er Jahre. Ballroom ist eine queere Subkultur, die sich um Veranstaltungen herum entwickelt hat, bei denen vor allem Schwarze² und Latinx Teilnehmer:innen in verschiedenen Kategorien rund um Drag, Catwalks und Tanz gegeneinander antreten, um Trophäen für ihre Häuser (»houses«) zu gewinnen. Die Häuser fungieren dabei nicht nur als Teams für die Wettbewerbe, sondern ebenso als familienähnliche Struktur, in der sich Hausmütter-

1 Vgl. Butler, Judith: »Is Kinship Always Already Heterosexual?«, in: *Differences* 13/1 (2002), S. 14–44.

2 Die Bezeichnung Schwarz ist hier bewusst als politische Selbstbezeichnung mit großem Anfangsbuchstaben verwendet. Ausführliche Erläuterungen dazu finden sich in: Nduka-Agwu, Adibeli/Hornscheidt, Antje Lann: *Rassismus auf gut Deutsch. Ein kritisches Nachschlagewerk zu rassistischen Sprachhandlungen*, Frankfurt a.M.: Brandes & Apsel Verlag 2010.

und Väter um die sogenannten »children« kümmern, von denen viele aufgrund ihrer Queerness von ihren Herkunftsfamilien verstoßen wurden. In drei Staffeln erzählt POSE die Geschichte von Blanca, einer Schwarzen trans Frau, die zu Beginn der Serie ihr eigenes Haus, das *House of Evangelista*, gründet und im Angesicht der AIDS-Krise sowie des Rassismus und der die Epidemie noch verschärfenden Queerfeindlichkeit für ein besseres Leben für sich und ihre Kinder kämpft.

Die fiktionale Serie spielt dabei nicht nur in einer einschneidenden Periode queerer Geschichte, sondern zitiert außerdem sehr explizit mehrere einschlägige audiovisuelle Dokumente dieser Zeit. Diese Referenzen umfassen PARIS IS BURNING, Jennie Livingstons Dokumentarfilm von 1990 über die New Yorker Ballroom-Szene, sowie mehrere AIDS-aktivistische Videos, welche die Aktionen der AIDS Coalition to Unleash Power [ACT UP], einer 1987 in New York City gegründeten aktivistischen Gruppe, dokumentieren. Durch diese intertextuellen Verweise zollt die Serie Filmen und Videos Tribut, welche für viele queere Menschen über Generationen hinweg prägend waren und sind, und stellt dabei gleichzeitig die Rolle Schwarzer und lateinamerikanischer Communities im AIDS-Aktivismus in den Vordergrund.

Auch für mich waren sowohl PARIS IS BURNING als auch eine Vielzahl AIDS-aktivistischer Videos trotz der zeitlichen und geografischen Distanz und der Unterschiede in Bezug auf *Race*, Klasse und HIV-Status, die mich von vielen ihrer Protagonist:innen trennen, wichtige Bezugspunkte im Verhältnis zu meiner eigenen Queerness. Als weiße, HIV-negative cis Frau, die Mitte der 1990er Jahre in Westeuropa geboren wurde und erst in den späten 2010er Jahren mit queerer Kultur in Kontakt gekommen ist, habe ich mich nicht sofort in diesen Arbeiten wiedererkannt. Meine Begegnung mit ihnen lässt sich vielmehr als ein Prozess beschreiben, in dem ich meiner anhaltenden Faszination für sie nachspüre, die nicht zuletzt aus einer Sehnsucht nach radikalen Alternativen zur bürgerlichen Kleinfamilie erwächst.

Neben meinem persönlichen Verlangen nach Entwürfen radikaler queerer Politik und alternativer Fürsorgegemeinschaften wird die zentrale Bedeutung dieser dokumentarischen Arbeiten für queere Kulturgeschichte durch die anhaltende Resonanz deutlich, die sie erzeugen. Dies zeigt sich beispielsweise durch kontinuierliche, wenn auch immer wieder umstrittene Filmvorführungen von PARIS IS BURNING, die Wiederverwendung von Videomaterial der Proteste von AIDS-Aktivist:innen in zahllosen Dokumentarfilmen sowie durch fort-

laufende Diskussionen in akademischen und populären Diskursen.³ Die Art und Weise, in der POSE diese Materialien zitiert und adaptiert, trägt nicht nur zu ihrer Legendenwerdung bei, sondern transformiert durch das Einfügen fiktiver Figuren gleichzeitig die darin erzählten Geschichten. Im Folgenden werde ich argumentieren, dass sowohl die intertextuellen Verweise auf diese Filme und Videos auf formaler Ebene als auch die in der Serie dargestellten Pflegegemeinschaften auf narrativer Ebene als Formen *queerer Reproduktion* gelesen werden können.

Wie wir einander möglich machen: Reproduktionsarbeit und queere Zukünftigkeit

In seinem Buch *No Future: Queer Theory and the Death Drive* erklärt Lee Edelman, die Zukunft sei nichts als »kid stuff«.⁴ Er argumentiert mit seinem Konzept des »reproductive futurism«, dass die Logik des Politischen von der Figur des Kindes determiniert sei, in dessen Namen Bedürfnisse und Forderungen der Gegenwart permanent für imaginierte zukünftige Generationen geopfert werden müssten. Diesem heteronormativen Reproduktionsimperativ setzt Edelman eine queere Anti-Sozialität entgegen, wenn er schreibt: »[Q]ueerness names the side of those not ›fighting for the children‹, the side outside the consensus by which all politics confirms the absolute value of reproductive futurism.«⁵ Edelmanns Verwerfung von Zukunft, Reproduktion und der Figur des Kindes als vermeintlich inhärente Gegensätze von Queerness wird von mehreren Theoretiker:innen kritisiert, die Edelman vorwerfen, in seiner Argumentation ein weißes schwules Subjekt zu universalisieren. So mahnt beispielsweise José Esteban Muñoz: »The future is only the stuff of some kids.

3 Für eine ausführliche Betrachtung der Debatten um Paris Is Burning vgl. Nyong'o, Tavia: »After the Ball«, in: Bully Bloggers (2015), <https://bullybloggers.wordpress.com/2015/07/08/after-the-ball/>; Hilderbrand, Lucas: Paris Is Burning: A Queer Film Classic, Vancouver: Arsenal Pulp Press 2013. Für eine Abhandlung zu Arbeiten und Diskursen, die auf AIDS-Aktivismus zurückblicken, vgl. Juhasz, Alexandra/Kerr, Theodore: We Are Having This Conversation Now: The Times of AIDS Cultural Production, Durham: Duke University Press 2022.

4 Edelman, Lee: *No Future: Queer Theory and the Death Drive*, Durham: Duke University Press 2004, S. 30.

5 Ebd., S. 3.

Racialized kids, queer kids, are not the sovereign princes of futurity.«⁶ Muñoz verweigert sich dem weißen heteronormativen Souveränitätsanspruch an die Zukunft, in dem er eine »utopian political imagination« vorschlägt, die es erlauben würde, sich eine andere Zeit, eine queere Zukünftigkeit, vorzustellen, in der queere Jugendliche of Colour tatsächlich erwachsen werden können.⁷ Alexis Lothian weist darüber hinaus auf die Vergeschlechtlichung von Reproduktion in Edelmans Argumentation hin und referiert auf die feministische Theoretisierung von Reproduktionsarbeit, ihre politische Verweigerung und Möglichkeiten ihrer radikalen Transformation. Dabei kritisiert sie die Annahme, dass queere Welten scheinbar keine reproduktiven Zukünfte umfassen könnten und widerspricht ähnlich wie Muñoz der Gleichsetzung von Reproduktion und »heterofuturity«.⁸ Wie an diesen Kritiken deutlich wird, verweist die semantische Gleichsetzung von Reproduktion und Fortpflanzung bei Edelman zwar auf eine zentrale queere Kritik an dominanten heteronormativen Verhältnissen, verstellt aber gleichzeitig den Blick auf andere Formen der Reproduktion, auf andere Zukünfte, die jenseits dieser Verquickung möglich werden.

Elizabeth Freeman erklärt: »[W]e cannot reproduce little queers with sperm and eggs, even if we do choose to give birth or parent: making other queers is a social matter.«⁹ Da Queerness kein vererbbares Merkmal, sondern eine Assemblage sexueller, sozialer und kultureller Praktiken ist, bleibt Fortpflanzung wortwörtlich eine fruchtlose Strategie *queerer Reproduktion*. Es bleibt queeren Personen also nichts anderes übrig, um es in den Worten der *Lesbian Avengers* und *Queer Nation* zu sagen, als zu rekrutieren.¹⁰ Das, was wir Queerness nennen – von kulturellen Codes über Formen von Begehren und Beziehungen zu politischen Prinzipien – muss von Person zu Person, von

6 Muñoz, José Esteban: *Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity*, New York: New York University Press 2009, S. 95.

7 Ebd., S. 96.

8 Lothian, Alexis: *Old Futures: Speculative Fiction and Queer Possibility*, New York: New York University Press 2018, S. 9.

9 Freeman, Elizabeth: »Time Binds, or, Erotohistoriography«, in: *Social Text* 84–85 23/3–4 (2005), S. 60–61.

10 Sowohl die *Lesbian Avengers* als auch *Queer Nation*, beide in den 1990er Jahren in New York City gegründete Aktionsgruppen, haben auf Flugblättern, Postern, Aufklebern und T-Shirts den Slogan »we recruit« verwendet. Der Spruch kann als ironische Aneignung des rechtskonservativen Narrativs gelesen werden, dass queere Menschen vermeintlich Kinder für ihren Lebensstil rekrutieren würden.

Generation zu Generation weitergegeben werden. Da das Verhältnis zwischen Queerness, Dokumenten und Beweisen, wie José Muñoz beschreibt, von der historischen Verfolgung und Disziplinierung queeren Begehrens belastet ist, funktioniert diese Weitergabe oft nur im Verborgenen, zwischen verstohlenen Blicken und subkulturellen Räumen.¹¹ Außerdem gehört zur Sphäre der Reproduktion selbstverständlich nicht nur das Kindergebären, sondern all die meist unbezahlten Tätigkeiten, die nötig sind, um das Überleben von Menschen zu sichern und ihre Arbeitskraft zu reproduzieren. Diese Arbeit, die in der Regel in der Kernfamilie organisiert wird, muss in queeren Kontexten angesichts von Ausschlüssen aus familiären Kontexten oft improvisiert und umverteilt werden.¹² Der AIDS-Aktivismus und die Häuser der Ballroom-Szene, insbesondere ihre Darstellung in *PARIS IS BURNING*, sind zwei der am häufigsten zitierten Beispiele für solche alternativen Arrangements von Reproduktionsarbeit außerhalb der Kernfamilie.

In Anbetracht der Spezifik queerer Lebenswelten lässt sich die Bedeutung von Reproduktionsarbeit also konzeptionell erweitern und umfasst damit, so mein Argument, nicht nur die Art und Weise, wie queere Personen sich umeinander kümmern, sondern außerdem die Weitergabe queerer Kultur als eine Form des Gebärens. Neben der konkreten Sorgearbeit, durch die queere Personen einander am Leben erhalten, beschreibt *queere Reproduktion* also einen Prozess des Einander-möglich-Machens. Dabei geht es weniger um Fortpflanzung denn um das Kreieren von Räumen, in denen Queerness zirkuliert, weitergegeben und aufgegriffen werden kann. Erfahrungen und Berührungen mit Dokumenten queerer Kultur, ob im Kino, der Bibliothek oder vor dem

11 Vgl. J. E. Muñoz: *Cruising Utopia*, S. 65.

12 In den Queer, Trans, Black und Disability Studies gab es aus dieser Perspektive unlängst eine Hinwendung zu Fragen von Sorgearbeit, welche zwar die feministische Kritik an der vergeschlechtlichen und rassifizierten Ungleichverteilung von Reproduktionsarbeit anerkennt, aber dennoch ein radikales Potenzial in Formen der Sorge von und für Communities erkennt, die aus institutionellen Sorgerkontexten ausgeschlossen sind. Vgl. hierzu: Piepzna-Samarasinha, Leah Lakshmi: *Care Work: Dreaming Disability Justice*, Vancouver: Arsenal Pulp Press 2018; Mingus, Mia: »Access Intimacy: The Missing Link«, in: *Leaving Evidence* (Blog), 2011, <https://leavingevidence.wordpress.com/2011/05/05/access-intimacy-the-missing-link/>; Malatino, Hil: *Trans Care*. Minneapolis: University of Minnesota Press 2020; Fink, Marty: *Forget Burial: HIV Kinship, Disability, and Queer/Trans Narratives of Care*, New Brunswick: Rutgers University Press 2021; Gumbs, Alexis Pauline/Martens, China/Williams, Mai'a (Hg.): *Revolutionary Mothering: Love on the Front Lines*, Oakland: PM Press 2016.

eigenen Laptop-Bildschirm spielen bei diesen Prozessen der Weitergabe und Identifikation eine ebenso zentrale Rolle wie sexuelle Praktiken¹³ oder materielle Begegnungsorte wie Bars und Dancefloors. Durch die Art und Weise, in der POSE Dokumente queerer Kulturgeschichte zitiert, reproduziert und dabei transformiert und neuen Zuschauer:innen zugänglich macht, fügt sich die Serie in einen Prozess *queerer Reproduktion* ein. Dieser Prozess ist animiert von einem queeren Begehren nach Geschichte, oder, um es in den Worten Carolyn Dinshaws zu sagen, ein »desire [...] for partial, affective connection, for community, for even a touch across time.«¹⁴

PARIS IS BURNING, POSE und die Rolle von Fantasie in Trans-Narrativen

Durch ihre Bezugnahme auf Filme und Videos, die eine queere Subkultur im Angesicht von Krankheit, Tod und Verlust dokumentieren, bestätigt und verstärkt die Serie POSE den ohnehin schon ikonischen Status dieser audiovisuellen Zeitdokumente, macht sie aber auch einem neuen Publikum zugänglich und rekonfiguriert sie dabei. Dieser Prozess der Neukontextualisierung und Rekonfiguration wirft eine Reihe an ethischen Fragen darüber auf, wie wir mit den Figuren umgehen, die dadurch in die Gegenwart gezogen werden. Hil Malatino formuliert dieses komplexe Verhältnis in Bezug auf trans Geschichte wie folgt:

How do we care for these traces of past lives that haunt us in ways that are loving, insofar as they offer a balm through providing evidence of past trans flourishing and joy, and terrifying, because they testify to the conditions of intensive violence that these subjects lived within and through? How do we care for these ghosts that take such care of us?¹⁵

13 Vor allem in Bezug auf die AIDS-Krise muss ein erweiterter Begriff queerer Reproduktion beispielsweise auch die Art und Weise einschließen, in der queere Personen sich gegenseitig Safer-Sex-Praktiken beigebracht haben, indem sie miteinander Sex hatten. In diesem Beitrag konzentriere ich mich jedoch weniger auf die explizit sexuellen denn auf die kulturellen Praktiken queerer Reproduktion, insofern diese überhaupt voneinander getrennt werden können.

14 Dinshaw, Carolyn: *Getting Medieval: Sexualities and Communities, Pre- and Post-modern*, Durham: Duke University Press 1999, S. 21.

15 H. Malatino: *Trans Care*, S. 7.

Die vielen und zum Teil sehr expliziten Verweise in *POSE* auf die Protagonist:innen von *PARIS IS BURNING* erneuern die Fragen nach dokumentarischer Ethik, Blickverhältnissen und Macht, die Livingstons Film schon lange umgeben. Trotz zahlreicher Kritiken, inklusive dem vermutlich bekanntesten Vorwurf von bell hooks, der Film konstruiere einen ethnografischen weißen Blick,¹⁶ findet der Film über zeitliche und geographische Grenzen hinweg immer noch Anklang bei einem queeren Publikum. Tavia Nyong'o stellt den Status von hooks Text als vermeintlich repräsentative Reaktion Schwarzer Feministinnen in Frage, indem er auf die Begeisterung und Aufregung hinweist, die trotz einer grundsätzlichen Ambivalenz seine Erfahrung des Films sowie die von queeren Personen of Colour in seinem Umfeld gezeichnet hat.¹⁷ Ähnlich argumentiert Lucas Hilderbrand, wenn er vorschlägt, dass eine Fokussierung auf Rezeption und Zuschauer:innenschaft ein differenzierteres Verständnis der ambivalenten Prozesse von Identifikation, Begehren und Schaulust ermöglichen würde, die der Film bei queeren Publika auslöst.¹⁸ Nichtsdestotrotz wirft das Narrativ der Serie und die spezifische Art und Weise, in der sie ihr Quellenmaterial zitiert, weitere Fragen zu ihren Repräsentationspolitiken auf. Durch den Erzählstrang um Candy bezieht sich *POSE* beispielweise auf die Geschichte von Venus Xtravaganza, einer Latina trans Frau, die 1988 während der Dreharbeiten zu *PARIS IS BURNING* ermordet wurde. Während der Dokumentarfilm nur eine kurze Szene zeigt, in der Venus Hausmutter Angie Xtravaganza auf ihren Tod reagiert, wird diese Gewalt in *POSE* explizit sichtbar. Die Serie liefert die erschütternden Bilder von Candys geschändetem Körper, die in *PARIS IS BURNING* außen vor bleiben müssen. Da zeitgenössische Debatten in den Trans Studies zunehmend davor warnen, dass Sichtbarkeit eine Falle für trans Personen of Colour darstellen und sie einem noch größeren Risiko gewalttätiger Gegenreaktionen aussetzen kann, stellt sich die Frage, was damit erreicht ist, wenn der Tod Schwarzer trans Personen zu einem konsumierbaren Spektakel im Fernsehen und auf Streaming-Plattformen wird.¹⁹ Diese Bedenken verweisen auch darauf, dass eine Diskussion über *queere Reproduktion* – und damit implizit auch über Biopolitik – nicht

16 Vgl. bell hooks: *Black Looks: Race and Representation*, Boston: South End Press 1992, S. 151.

17 Vgl. T. Nyong'o: *After the Ball*.

18 Vgl. L. Hilderbrand: *Paris Is Burning*, S. 125.

19 Vgl. Gossett, Reina/Stanley, Eric A./Burton, Johanna: *Trap Door: Trans Cultural Production and the Politics of Visibility*, Cambridge: MIT Press 2017.

aussparen darf, was Jin Haritaworn und C. Riley Snorton als »trans necropolitics« bezeichnen.²⁰ Sie argumentieren, dass arme und in Sexarbeit tätige trans Personen of Colour aktiv aus weißen (queeren) Räumen ausgeschlossen würden und sich niemand um sie sorge, allerdings der Tod ebendieser Personen dann häufig für verschiedene vermeintlich queere Politiken mobilisiert würde. So schreiben sie: »[V]alue extracted from the deaths of trans people of color vitalizes projects as diverse as inner-city gentrification, anti-immigrant and anti-muslim moral panics, homonationalism, and white transnormative community formation.«²¹ Durch die Darstellung von Candys Ermordung fügt sich *POSE* in die oft sehr explizite Bebilderung des Todes Schwarzer trans Personen ein und reproduziert damit stereotype Repräsentationen, bricht aber als Reaktion auf die gezeigte Gewalt auch wieder aus diesem Regime der Sichtbarkeit aus und flüchtet sich in Alternativfantasien: Im Laufe ihrer Beerdigung wird Candy in der Serie wieder zum Leben erweckt, um mit den Menschen, die sie zurückgelassen hat, ihren Frieden zu machen und in einem letzten Auftritt auf dem Ball zu triumphieren.

In ihrer berüchtigten Kritik an *PARIS IS BURNING* beanstandet bell hooks die hervorgehobene Rolle der Ballroom-Szenen im Vergleich zu Szenen aus dem Alltag der Protagonist:innen. Sie argumentiert: »Moments of pain and sadness were quickly covered up by dramatic scenes from drag balls, as though there were two competing cinematic narratives, one displaying the pageantry of the drag ball and the other reflecting on the lives of participants and value of the fantasy.«²² Diese Lesart beruht auf der Prämisse, dass der Film auf ein weißes, heterosexuelles Publikum ausgerichtet sei, welches nur unterhalten werden wolle und für das es, wie hooks schreibt, ein Leichtes sei, schwarze Rituale nur in ihrer Spektakelhaftigkeit zu sehen.²³

Die oben beschriebenen Erfahrungen von verschiedenen queeren Publika zeigen jedoch, dass auch ambivalentere Lesarten möglich sind. Als serielles Erzählformat hat *POSE* zudem mehr Zeit als *PARIS IS BURNING*, um vielschichtige Erzählbögen aufzubauen, die die Zuschauenden in die vielfältigen Herausforderungen im Leben der Figuren einweihen, während sie Armut, Obdach-

20 Snorton, C. Riley/Haritaworn, Jin: »Trans Necropolitics: A Transnational Reflection on Violence, Death and the Trans of Color Afterlife«, in: Susan Stryker/Aren Aizura (Hg.): *The Transgender Studies Reader*, New York: Routledge 2013.

21 C. R. Snorton, J. Haritaworn: *Trans Necropolitics*, S. 66.

22 b. hooks: *Black Looks*, S. 154.

23 Ebd., S. 150.

losigkeit, Krankheit und Gewalterfahrungen navigieren, die Beziehungen zu ihren Herkunftsfamilien verhandeln und neue Lebenswelten kreieren. Doch auch in der Serie werden diese Erzählungen mit Szenen von den Bällen durchsetzt, die – vielleicht mehr noch als bei *PARIS IS BURNING* – ein fabelhaftes visuelles Spektakel bieten: Der Ballsaal ist wunderschön beleuchtet, die Teilnehmer:innen sind perfekt geschminkt und kunstvoll in farbenfrohe Outfits gekleidet, die Kamera bewegt sich sanft über das Parkett und zeigt uns die Tänzer:innen aus verschiedenen Perspektiven, der Schnitt nimmt den Rhythmus der Musik auf und steigert sich zu einem Crescendo, das die Dynamik des Wettbewerbs untermalt. Die sorgfältig choreografierte, hochwertig produzierte HD-Version der Bälle in der Serie erscheint dabei viel glatter als der Low-Budget-Dokumentarfilm-Look von *PARIS IS BURNING*, der mit Handkamera auf 16mm gedreht wurde. Man könnte argumentieren, dass das den Eskapismus und das Spektakelhafte der Fantasie, die hooks an *PARIS IS BURNING* kritisiert, noch verstärkt. Ich würde jedoch behaupten, dass hooks' Kritik die Verbindung zwischen diesen beiden vermeintlich gegenläufigen Erzählsträngen nicht genügend berücksichtigt, denn es scheint gerade die herausfordernde Lebensrealität der Protagonist:innen zu sein, die den Wert der Fantasie verstärkt oder gar ihre Notwendigkeit erst bedingt. Die Überästhetisierung der Bälle betont diese eskapistische Funktion und transformiert das vermeintliche Spektakel zu einem Zufluchtsort, der einen Moment der Erholung von der Außenwelt zulässt. Die Bälle fungieren als ein Raum, in dem die Widerstandsfähigkeit und der Einfallsreichtum der eigenen Community rituell gefeiert wird. Welche Rolle spielt Fantasie in einem Kontext, der von Gewalt und Tod überdeterminiert ist? Welchen Stellenwert und welche Funktion nimmt sie ein? Diese Fragen, die den kontroversen Diskurs um Trans-Sichtbarkeit umgeben, lassen sich nicht unbedingt eindeutig beantworten. Denn da, wo Fantasie für jene Zuschauer:innen, die die Lebenserfahrungen und Nöte der Protagonist:innen teilen, eine ersehnte Atempause erlaubt, werden gleichzeitig auch andere Zuschauende aus der Verantwortung entlassen, indem eine Auflösung suggeriert wird, die in der Realität keine Entsprechung findet.

AIDS-Videoaktivismus, POSE und die Funktion von Anachronismus

Diese Spannung um die Rolle von Fantasie, ihr Potenzial und ihre Fallstricke ist auch in der Bezugnahme auf mehrere AIDS-aktivistische Videos in *POSE* von Belang, wenn in der zweiten Staffel der Serie zwei Protestaktionen von

AIDS-Aktivist:innen adaptiert und neu inszeniert werden. In dieser überarbeiteten Version werden trans Frauen of Colour, deren Beiträge zur Geschichte des AIDS-Aktivismus sowohl in Mainstream-Darstellungen als auch in subkulturellen Archivierungspraktiken oft unterrepräsentiert waren,²⁴ hervorgehoben. Dabei werden sowohl frühere Auslassungen korrigiert als auch ausgrenzende Tendenzen in der Bewegung verschleiert.

Stop the Church

Nachdem im Narrativ der ersten Staffel viele der Hauptfiguren HIV-positiv getestet wurden, setzt die zweite Staffel zwei Jahre später, im Jahr 1990, ein und legt einen stärkeren Fokus auf AIDS, was die Dringlichkeit der Krise verdeutlicht. Die erste Episode mit dem Titel »Acting Up« beginnt damit, dass Blanca und Pray Tell, Blancas enger Freund und Emcee der Bälle, gemeinsam Hart Island besuchen, wo während der AIDS-Krise nicht abgeholte Leichen in anonymen Massengräbern bestattet wurden. Blanca erfährt außerdem, dass die Zahl ihrer T-Helferzellen weiter gesunken ist und sich ihre Diagnose von HIV zu AIDS entwickelt hat. Später in der Folge nimmt Pray Tell an seinem ersten ACT UP-Treffen teil und fordert die Mitglieder des *House of Evangelista* auf, sich an einer für die nächsten Tage geplanten Protestaktion in einer Kirche zu beteiligen. Die folgende Szene ist der Aktion »Stop the Church« nachempfunden, die ACT UP gemeinsam mit WHAM!, der Women's Health Action and Mobilization, organisiert hat. Im Jahr 1989 versammelten sich fünftausend Menschen an der St. Patrick's Cathedral in New York City, um gegen die öffentliche Haltung der katholischen Kirche gegen AIDS-Aufklärung, Safer Sex und Abtreibungsrechte zu protestieren. Diese Aktion wurde in den Videos STOP THE CHURCH²⁵ von Robert Hilferty sowie LIKE A PRAYER²⁶ von DIVA TV aus dem Jahr 1991 dokumentiert. Das Videomaterial, das größtenteils den Protest vor der Kirche zeigt, wurde seitdem außerdem in mehrere Dokumentarfilme eingebunden, so zum Beispiel in Jim Hubbards UNITED IN ANGER (2012) und David Frances HOW TO SURVIVE A PLAGUE (2012). Die Version von POSE konzentriert sich ausschließlich auf das Geschehen innerhalb der Kirche. Sie zeigt,

24 Vgl. M. Fink: Forget Burial, S. 6.

25 Hilferty, Robert: Stop the Church, Frameline Distribution, 2014, <https://vimeo.com/ndemand/stopthechurch>.

26 DIVA TV: Like A Prayer, Deep Dish TV Vimeo Account, 2016, <https://vimeo.com/178261617>.

wie die Mitglieder des *House of Evangelista* eine Gruppe von Menschen anführen, die die Kirche betreten, Flugblätter verteilen und schließlich im Mittelgang ein »Die-in« inszenieren. Kurz sehen wir jemanden mit einem Camcorder ins Bild laufen, dann wechselt unser Blick in die Perspektive dieser diegetischen Kamera. Das diegetische Videomaterial ist durch das Standard-Definition-Seitenverhältnis 3:4 gekennzeichnet, was vom Rest der Episode abweicht, die im 16:9-Seitenverhältnis für hochauflösendes Fernsehen gedreht wurde, sowie durch horizontale Flackerlinien, die die Umrisse von allem etwas verschwommen erscheinen lassen und einen nachgeahmten Analogvideo-Look erzeugen. Dies lässt sich als expliziter Verweis auf das Archivmaterial und damit auf die Arbeit der AIDS-Videoaktivist:innen verstehen, der aber innerhalb des fiktiven Rahmens keinen Anspruch auf Originaltreue erhebt.

Das Einfügen von queeren und trans Personen of Colour in eine nachgestellte Version dieser besonders aufsehenerregenden ACT UP-Aktion kann als Versuch verstanden werden, die Mainstream-Wahrnehmung des AIDS-Aktivismus als überwiegend weiß, männlich und cis zu problematisieren. Die Version der ACT UP-Geschichte in *POSE* hat jedoch auch die Missbilligung ehemaliger ACT UP-Mitglieder auf sich gezogen. So beklagt Sarah Schulman die mangelnde Kontrolle von ACT UP über die eigene Repräsentation und kritisiert die historische Ungenauigkeit der Serie.²⁷ Die anschließende Debatte, in der Vicky Osterweil wiederum die Methode von Schulmans historischer Aufarbeitung kritisiert, verdeutlicht, was auf dem Spiel steht, wenn man versucht, eine umfassende Geschichte von ACT UP zu schreiben, die als Modell für zeitgenössische Bewegungen dienen soll.²⁸ Obwohl *POSE* sicherlich nicht darauf abzielt, ein Patentrezept für radikale politische Organisation zu liefern, verwickelt die Nachstellung der ACT UP-Aktionen die Serie in Debatten über die Authentizität dieser Bewegungsgeschichte und über den Zweck von Bewegungsgeschichten im Allgemeinen. In diesem Sinne warnt Laura Stamm in ihrer Kritik an *POSE* vor der »cost of historicization.«²⁹ Während sie die Geste befürwortet, dem Ausschluss von trans Personen in der Erinnerung an den AIDS-Aktivismus etwas entgegenzusetzen, kritisiert sie, dass *POSE*

27 Vgl. Schulman, Sarah: *Let the Record Show: A Political History of ACT UP New York, 1987–1993*, New York: Farrar, Straus and Giroux 2021.

28 Vgl. Osterweil, Vicky: »What the Record Doesn't Show«, in: *Jewish Currents* (2021), <https://jewishcurrents.org/what-the-record-doesnt-show>.

29 Stamm, Laura: »Pose and HIV/AIDS: The Creation of a Trans-of-Color Past«, in: *TSQ: Transgender Studies Quarterly* 7/4 (2020), S. 615–624, hier: S. 615.

als eine der wenigen Darstellungen von HIV/AIDS, die sich auf trans Frauen of Colour und deren Aktivismus konzentrierte, in der Vergangenheit spielte. Dies verstelle den Blick darauf, dass die HIV/AIDS-Epidemie gerade für diese Gruppe weiterhin eine besondere Dringlichkeit in der Gegenwart habe. Alexandra Juhasz und Ted Kerr argumentieren in ihrer Arbeit zu »AIDS Crisis Revisitation« ähnlich. Sie problematisieren, dass ein Großteil der zeitgenössischen Arbeiten über AIDS auf die Anfänge der Krise zurückblicke, was es fast unmöglich mache, sich HIV/AIDS in der Gegenwart vorzustellen und als andauernde Krise zu begreifen.³⁰

Während Stamm zu Recht auf den Mangel an Medien hinweist, die sich mit der aktuellen Erfahrung von trans Frauen mit HIV/AIDS befassen, würde ich argumentieren, dass die spezifische Art und Weise, in der POSE mit den Videodokumenten von ACT UP arbeitet, das Potenzial hat, aus einer gegenwärtigen Position zu dieser Geschichte ins Verhältnis zu treten anstatt AIDS und AIDS-Aktivismus als rein historisches oder gar abgeschlossenes Phänomen zu betrachten. So wird allein durch das Einfügen der Figuren von POSE, deren körperliche Präsenz in ihrer vergeschlechtlichten und rassifizierten Dimension andere Assoziationen hervorruft, die Protestaktion in der Kirche bereits teilweise resignifiziert und mit aktuellen politischen Kämpfen verknüpft. Als sich in der Szene die Demonstrierenden in der Kirche zum »Die-in« in den Mittelgang legen, beginnen sie »Stop killing us!« zu skandieren. In der folgenden Sequenz stürmt die Polizei die Kirche und beginnt, die Demonstrierenden gewaltsam anzugreifen, sie wegzuschleifen und auf Bahren hinauszutragen. Die Hervorhebung der Schwarzen Demonstrierenden, gepaart mit dem verzweifelten Ruf »Stop killing us!«, der zwar auch bei der ursprünglichen »Stop the Church« Aktion gerufen wurde, heute aber vor allem als Slogan der Black Lives Matter Bewegung bekannt ist, regt dazu an, die Szene nicht nur als Protest gegen die Gleichgültigkeit angesichts des Leids und des Sterbens von Menschen mit AIDS zu verstehen, sondern auch als Aufschrei gegen die fortdauernde Gewalt gegenüber und Ermordung von Schwarzen Menschen durch die Polizei. Hier wird eine Verbindungslinie zwischen miteinander verschränkten historischen und kontemporären Formen staatlicher Gewalt gezeichnet und dadurch die zentrale Rolle hervorgehoben, die Anti-Schwarzer Rassismus in

30 Vgl. Juhasz, Alexandra/Kerr, Theodore: »Home Video Returns: Media Ecologies of the Past of HIV/AIDS«, in: *Cineaste Magazine* XXXIX, Nr. 3 (2014), <https://www.cineaste.com/summer2014/home-video-returns-media-ecologies-of-the-past-of-hiv-aids>

seiner Verflechtung mit Klassenverhältnissen, Homo- und Transphobie in der AIDS-Krise immer schon gespielt hat und weiterhin spielt.

TAG Helms

Die zweite AIDS-aktivistische Aktion, die POSE in der siebten Folge der zweiten Staffel mit dem Titel »Blow« aufgreift, ist stärker in die Erzählung der Staffel integriert und daher noch freier adaptiert. Die Treatment Action Guerrillas, eine »affinity group« von ACT UP, hüllten 1991 das Haus von Senator Jesse Helms in Arlington in ein riesiges aufblasbares Kondom ein, um gegen seine homophoben Ansichten und seine Äußerungen zu AIDS zu protestieren. Auf dem Kondom prangte der Schriftzug »A CONDOM TO STOP UNSAFE POLITICS: HELMS IS DEADLIER THAN A VIRUS.« Die Aktion wurde von Robert Hilferty gefilmt und das Video mit dem Titel TAG HELMS ist über den YouTube-Account des ehemaligen ACT UP-Mitglieds Peter Staley verfügbar.³¹ In der Version von POSE beauftragen Blanca und Pray Tell die drei »Children« Damon, Ricky und Lulu mit der Planung und Umsetzung dieser Aktion. Allerdings richtet sie sich in der Serie nicht gegen Jesse Helms, sondern gegen die Immobilienmagnatin Frederica Norman, die zu Beginn der Staffel damit gedroht hatte, Blancas Nagelstudio räumen zu lassen. Durch diese Verschiebung wird die Aktion als Reaktion auf die rassistische und transphobe Diskriminierung, der Blanca ausgesetzt war, umgedeutet. Außerdem wird durch die narrative Einbettung in der Folge thematisiert, wie neue Generationen mobilisiert und in aktivistische Kontexte integriert werden, kurz gesagt, wie soziale Bewegungen sich reproduzieren.

In beiden hier beschriebenen Szenen imitiert die Serie den Look von Analogvideo und zollt damit den dokumentarischen Praktiken der AIDS-Videoaktivist:innen Tribut. Wie in der »Stop the Church«-Sequenz wird auch in dieser Szene eine diegetische Kamera eingeführt und dann zwischen dem gewohnt scharfen HD-Look der Serie und dem verwaschenen Video-Look hin- und hergeschaltet. Letzterer wird hier noch stärker betont, da die Einstellung von einem Sucher mit einem rot blinkenden Aufnahmesymbol und einer Batterieanzeige eingerahmt wird. Durch diesen Kontrast wirkt der reguläre Look der Serie plötzlich hyperreal, aber auch merkwürdig glatt, wodurch ein

31 Hilferty, Robert: TAG Helms: When ACT UP Put a Giant Condom over Sen. Jesse Helms's House, Peter Staley YouTube Account, 2014, <https://www.youtube.com/watch?v=TS-w4PqvkUw>

anachronistischer Eindruck entsteht. Sowohl die Szenen der Bälle als auch die AIDS-aktivistischen Aktionen, die (zumindest einigen Betrachter:innen) in der warmen und körnigen Weichheit von 16-mm-Film beziehungsweise in dem oft blaustichigen, leicht verwischten Video-Look vertraut sind, erscheinen hier auf einmal poliert, wodurch die implizierte Historizität der Spuren, die Gebrauch auf dem analogen Material hinterlassen hätten, verloren geht. Vor diesem Hintergrund lässt sich die Zitation dieser audiovisuellen Materialien durch POSE sowohl auf narrativer als auch auf visueller Ebene als eine Form dessen verstehen, was Elizabeth Freeman »temporal drag« nennt und unter anderem als eine »performance of anachrony« beschreibt.³² Allerdings findet diese anachronistische Performance in diesem Fall nicht auf den Körpern der Figuren statt, sondern entfaltet sich eher auf der Oberfläche der Bilder in ihrer haptischen Visualität.³³ Die Zukunft interveniert hier in die Vergangenheit, verändert und revidiert sie. Es stellt sich also die Frage, was diese Version der Vergangenheit uns über die Zukunft verrät und welche Zukunftsvisionen hier angeboten werden.

Trans-Sichtbarkeit und Anachronismus

Der Eindruck von einer Flucht in die Fantasie, die bell hooks an PARIS IS BURNING kritisiert, drängt sich auch bei der Hochglanzversion dieser Geschichte in POSE in mehr als einer Hinsicht auf. Die Serie konstruiert eine Version des AIDS-Aktivismus in der trans Personen of Colour scheinbar nahtlos in ACT UP integriert werden, ohne dass interne Debatten über Rassismus, Klassenfragen und Transmisogynie thematisiert werden, die AIDS-Aktivist:innen damals wie heute führen. Dies ist eine Form des Anachronismus, die die Serie für ein zeitgenössisches Publikum leichter zu verdauen macht, indem sie eine vermeintlich politisch korrekte Pseudo-Inklusivität präsentiert, die mit der derzeitigen Idealisierung von trans Frauen of Colour in vorherrschenden Imaginationen von LGBT-Geschichte, die Jules Gill-Peterson feststellt, Hand in Hand geht.³⁴ Gill-Peterson erörtert die Konstruktion der Figur der »street

32 Freeman, Elizabeth: *Time Binds: Queer Temporalities, Queer Histories*, Durham: Duke University Press 2010, S. 95.

33 Vgl. Marks, Laura U.: *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*, Durham: Duke University Press 2000.

34 Vgl. Gill-Peterson, Jules: »Being Street: The Trans Woman of Color as Evidence, Imagining Trans Futures«, Vortrag, Simpson Center for the Humanities, 12. Januar 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=mINM1fB8bm4>

queen« als eine arme, transfeminine Figur, oft eine Person of Colour, die sowohl mit Sexarbeit und den damit zusammenhängenden Stigmata als auch mit Militanz assoziiert wird. Die »street queen« wird dabei, so Gill-Peterson, entweder als symptomatisch oder ikonisch gelesen und mobilisiert. Diese Figur wird oft aufgegriffen, um eine bestimmte Art von Radikalität zu performen, zum Beispiel in der derzeit gängigen Erzählung über die Stonewall Rebellion, die die Rolle der trans Aktivistinnen Marsha P. Johnson und Sylvia Rivera hervorhebt. Sie kann aber ebenso herangezogen werden, um ein trügerisches Gefühl von Einheit einer imaginierten queeren Community zu produzieren und damit interne Differenzen zu übergehen. Dadurch werden also nicht nur die Erfahrungen von trans Frauen of Colour auf ihre symptomatische oder ikonische Funktion in queeren Diskursen reduziert, sondern gleichzeitig Machtverhältnisse und interne Konflikte in queeren Bewegungen verschleiert und stattdessen eine entpolitisierte, identitätsbasierte Community konstruiert, die sich leichter in ein liberales Fortschrittsnarrativ einfassen lässt.³⁵

Dieses Narrativ zeigt sich ebenfalls in der Art und Weise, in der in *POSE* dieselben Fantasien von Ruhm, Reichtum und Eheglück zelebriert werden, die zum Teil auch von den Protagonist:innen in *PARIS IS BURNING* geäußert wurden. Am Ende der zweiten Staffel haben die »Children« des *House of Evangelista* alle den beruflichen Durchbruch geschafft, zwei von ihnen sind zudem verlobt und alle verlassen das Haus ihrer Mutter – so weit, so linear. Die unstete Erfahrung von Zeitlichkeit, die oft damit einhergeht, wenn ein Leben von rassistischer, homophober und transphober Gewalt geprägt ist, und das, was Jack Halberstam als die ausgedehnte Adoleszenz queerer Kultur beschreibt, werden hier wieder in heteronormative Fugen gepresst.³⁶

Auch diese Setzungen der Serie brechen eindeutig mit ihrer historischen Vorlage und muten in ihrem überschwänglichen Optimismus angesichts der äußerst prekären Lebenssituation queerer Personen of Color in diesem Kontext ebenfalls anachronistisch an. Sowohl die hier aufgeworfenen Fragen um Zeitlichkeit als auch ihre Verflechtungen mit Sichtbarkeitsregimen diskutiert Kara Keeling in ihrem Essay »Looking for M-.« Keeling argumentiert, dass das Verschwinden von M- aus Daniel Peddles Dokumentarfilm *THE AGGRESSIVES* (2005) einer Verweigerung der linearen Zeitlichkeit gleichkommt, die der Film

35 Vgl. Ebd.

36 Vgl. Halberstam, Jack: *In a Queer Time and Place: Transgender Bodies, Subcultural Lives*, New York: New York University Press 2005, S. 153.

seinen Protagonist:innen überstülpt. Am Ende des Films, so Keeling, ist M— »out of time (and unlocatable).«³⁷ Sie schreibt:

Hir disappearance must prompt us to ask not the policing question attuned to the temporal and spatial logics of surveillance and control (where is M— today), but, rather, in this case, the political question of when M—'s visibility will enable hir survival by providing the protection the realm of the visible affords those whose existence is valued, those we want to look for so we can look out for and look after them.³⁸

Im selben Essay verweist Keeling auf *PARIS IS BURNING* und mahnt an, dass es einen »unequal calculus of visibility distribution« gebe, was sich allein schon darin zeige, dass bereits fünf Jahren nach der Veröffentlichung von *PARIS IS BURNING* fünf der Protagonist:innen des Films tot waren.³⁹ Die Frage, die *POSE* und insbesondere das Narrativ um Candy vor diesem Hintergrund heimsucht, ist also, *wann* Venus Xtravaganza sein könnte, wann ihre Sichtbarkeit Sicherheit anstatt Risiko bedeuten würde. Diese Frage beharrt auf der Möglichkeit einer Zukunft oder Zukünftigkeit für Figuren wie Venus und Candy, auch wenn diese bereits verloren zu sein scheint.

Queere Reproduktion und Ambivalenz

Ich möchte nicht mit einer finalen Einordnung oder gar Bewertung der Serie *POSE* und ihrer Zitation von AIDS-aktivistischen Videos und *PARIS IS BURNING* schließen. Vielmehr erscheint es mir, als sei meine widersprüchliche Seherfahrung bezeichnend für die Ambivalenz, die *queere Reproduktion* im Kern ausmacht. Durch den narrativen Fokus auf die alternativen Sorgegemeinschaften, die trans und queere Personen im Kontext der Ballroom-Szene und des AIDS-Aktivismus aufbauen, zeigt die Serie das Potenzial und die Wirkmächtigkeit *queerer Reproduktionsarbeit*. Diese Arbeit wird hier als unabdingliche Überlebensstrategie situiert, da viele der Charaktere traumatische Erfahrungen in normativen Verwandtschaftsstrukturen machen und zum

37 Keeling, Kara: »Looking For M— Queer Temporality, Black Political Possibility, and Poetry from the Future«, in: *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies* 15/4 (2009), S. 565–577, hier: S. 577.

38 Ebd.

39 Vgl. Ebd.

Teil von ihren Herkunftsfamilien verstoßen werden. POSE zeichnet dabei aber kein gänzlich euphemistisches Bild von alternativen Sorgegemeinschaften im Kontrast zu ihren normativen Äquivalenten. Andauernde Konflikte und Spannungen in den Häusern deuten auf die relationale Komplexität aber auch Prekarität dieser Strukturen hin und die Notlagen, in die die Figuren immer wieder geraten, zeigen wie unzureichend auch sie im Angesicht der strukturellen Gewalt sind, die das Überleben der Protagonist:innen permanent bedroht.

Ich habe außerdem argumentiert, dass *queere Reproduktion* in POSE nicht nur auf der Ebene der Repräsentation stattfindet, sondern die Zitation und Reinszenierung des dokumentarischen Materials ikonischer queerer Filme und Videos selbst als ein Prozess *queerer Reproduktion* gelesen werden kann. Dadurch, dass die Serie diese Zeitdokumente reproduziert, überarbeitet und wieder in Umlauf bringt, erlaubt sie neuen Generationen von Zuschauenden, sie in der Entwicklung und Verhandlung ihrer eigenen Queerness aufzugreifen, sich auf sie zu beziehen und sie für gegenwärtige Kämpfe fruchtbar zu machen. Eine solche Vervielfältigung und Verbreitung von Queerness durch kulturelle Weitergabe kann als radikale Geste verstanden werden, als Insistieren auf einen sorgvollen Umgang mit queerer Vergangenheit und Geschichte, die queere Zukünfte eröffnet und ermöglicht. Wie die oben erwähnten Debatten über Sichtbarkeit im Kontext der Queer of Colour Critique jedoch mahnen, bedeutet Sichtbarkeit für diejenigen, die am prekärsten positioniert sind, oft eher Überwachung, Kontrolle und Gewalt als Schutz und Sicherheit. Im Versuch, positive und anerkennende Darstellungen von queeren und trans Personen of Colour zu schaffen, konstruiert POSE eine mitunter anachronistische Fantasie, die sowohl als Gegenarrativ einer weißgewaschenen Geschichte, als auch als leicht konsumierbare kommerzielle Erzählung von Inklusion und Fortschritt gelesen werden kann. Während die Serie zwischen diesen zwei Polen oszilliert, ist es die Praxis der *Queer Readings* – ein durch Begehren geleitetes mit und gegen den Strich Lesen, eine kreative Spurensuche –, die diese Ambivalenz in der Schwebelage halten kann.

Literaturverzeichnis

- Butler, Judith: *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of »Sex«*, New York: Routledge 1993.
- Butler, Judith: »Is Kinship Always Already Heterosexual?«, in: *Differences* 13/1 (2002), S. 14–44.
- Dinshaw, Carolyn: *Getting Medieval: Sexualities and Communities, Pre- and Postmodern*, Durham: Duke University Press 1999.
- DIVA TV: *Like A Prayer*, Deep Dish TV Vimeo Account, 2016, <https://vimeo.com/178261617>
- Edelman, Lee: *No Future: Queer Theory and the Death Drive*, Durham: Duke University Press 2004.
- Fink, Marty: *Forget Burial: HIV Kinship, Disability, and Queer/Trans Narratives of Care*, New Brunswick: Rutgers University Press 2021.
- Freeman, Elizabeth: »Time Binds, or, Erotohistoriography«, in: *Social Text* 84–85 23/3-4 (2005), S. 57–68.
- Freeman, Elizabeth: *Time Binds: Queer Temporalities, Queer Histories*, Durham: Duke University Press 2010.
- Gill-Peterson, Jules: »Being Street: The Trans Woman of Color as Evidence, Imagining Trans Futures«, Vortrag, Simpson Center for the Humanities, 12. Januar 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=mINMifB8bm4>
- Gossett, Reina/Stanley, Eric A./Burton, Johanna: *Trap Door: Trans Cultural Production and the Politics of Visibility*. Cambridge: MIT Press 2017.
- Gumbs, Alexis Pauline/Martens, China/Williams, Mai'a: *Revolutionary Mothering: Love on the Front Lines*, Oakland: PM Press 2016.
- Halberstam, Jack: *In a Queer Time and Place: Transgender Bodies, Subcultural Lives*, New York: New York University Press 2005.
- Hilderbrand, Lucas: *Paris Is Burning: A Queer Film Classic*, Vancouver: Arsenal Pulp Press 2013.
- Hilferty, Robert: *Stop the Church*, Frameline Distribution, 2014, <https://vimeo.com/ondemand/stopthechurch>
- Hilferty, Robert: *TAG Helms: When ACT UP Put a Giant Condom over Sen. Jesse Helms's House*, Peter Staley YouTube Account, 2014, <https://www.youtube.com/watch?v=TS-w4Pqvkuw>
- hooks, bell: *Black Looks: Race and Representation*, Boston: South End Press 1992.
- Juhasz, Alexandra/Kerr, Theodore: »Home Video Returns: Media Ecologies of the Past of HIV/AIDS«, in: *Cineaste Magazine* XXXIX, Nr.

- 3 (2014), <https://www.cineaste.com/summer2014/home-video-returns-media-ecologies-of-the-past-of-hiv-aids>
- Juhasz, Alexandra/Kerr, Theodore: *We Are Having This Conversation Now: The Times of AIDS Cultural Production*, Durham: Duke University Press 2022.
- Keeling, Kara: »Looking For M — Queer Temporality, Black Political Possibility, and Poetry from the Future«, in: *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies* 15/4 (2009), S. 565–582.
- Lewis, Sophie: *Full Surrogacy Now: Feminism Against the Family*, London: Verso 2019.
- Lothian, Alexis: *Old Futures: Speculative Fiction and Queer Possibility*, New York: New York University Press 2018.
- Malatino, Hil: *Trans Care*, Minneapolis: University of Minnesota Press 2020.
- Marks, Laura U.: *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*, Durham: Duke University Press 2000.
- Mingus, Mia: »Access Intimacy: The Missing Link«, *Leaving Evidence* (blog), 2011, <https://leavingevidence.wordpress.com/2011/05/05/access-intimacy-the-missing-link/>
- Muñoz, José Esteban: *Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity*, New York, NY: New York University Press 2009.
- Nduka-Agwu, Adibeli/Hornscheidt, Antje Lann: *Rassismus auf gut Deutsch. Ein kritisches Nachschlagewerk zu rassistischen Sprachhandlungen*, Frankfurt a. M.: Brandes & Apsel Verlag 2010.
- Nyong'o, Tavia: »After the Ball«, in: *Bully Bloggers* (2015), <https://bullybloggers.wordpress.com/2015/07/08/after-the-ball/>
- Osterweil, Vicky: »What the Record Doesn't Show«, in: *Jewish Currents* (2021), <https://jewishcurrents.org/what-the-record-doesnt-show>
- Piepzna-Samarasinha, Leah Lakshmi: *Care Work: Dreaming Disability Justice*, Vancouver: Arsenal Pulp Press 2018.
- Schulman, Sarah: *Let the Record Show: A Political History of ACT UP New York, 1987–1993*, New York: Farrar, Straus and Giroux 2021.
- Snorton, C. Riley/Haritaworn, Jin: »Trans Necropolitics: A Transnational Reflection on Violence, Death and the Trans of Color Afterlife«, in: Susan Stryker/Aren Aizura (Hg.), *The Transgender Studies Reader*, New York: Routledge 2013.
- Stamm, Laura: »Pose and HIV/AIDS: The Creation of a Trans-of-Color Past«, in: *TSQ: Transgender Studies Quarterly* 7/4 (2020), S. 615–624.

Filmverzeichnis

PARIS IS BURNING (USA, 1990, Jennie Livingston)

POSE (USA, 2018–2021, Ryan Murphy, Brad Falchuk, Steven Canals)