

»FEMALE GAZE, QUEER GAZE, TRANS GAZE«

Transparent als queere Intervention

VON FLORIAN KRAUB

ABSTRACT

Der Beitrag diskutiert Themen, Erzählweisen und die Form der Amazon-Prime-Produktion *Transparent* als queere Intervention. Die Serie interveniert in bestehende und film-/fernsehhistorisch gewachsene Muster der fiktionalen Darstellung von Trans-Menschen und weitet sich zu einer umfassenderen queeren Transitions-Geschichte aus, die auf queeren Theorien rekurriert. *Transparent* trägt zudem aufgrund des Spiels mit unterschiedlichen Zeitebenen und dem Aufbrechen in eine experimentelle, offene Form als auch wegen der Repräsentationen queerer und feministischer Bewegungen Züge einer queeren Narratologie und Intervention.

1. EINLEITUNG: TRANSGENDER UND QUEERE INTERVENTION

»Queerness bleibt keine Behauptung, weil es tatsächlich auch darum geht, sich seriellen Konventionen über Themen hinaus zu widersetzen«, schrieb Rajko Burchardt in der *Sissy*, dem deutschsprachigen Online-Magazin für »nicht-heterosexuelles Kino«, über *Transparent* (USA, 2014–).¹ Seine lobenden Worte legen nahe, dass jene Serie des Subscription-Video-on-Demand (SVOD)-Anbieters *Amazon Prime* nicht nur hinsichtlich ihrer Inhalte und Figuren – allen voran der Transfrau Maura Pfefferman (Jeffrey Tambor), die erst mit Ende 60 ihre Transition beginnt – sondern auch hinsichtlich ihrer Form queer ist. Mein Beitrag möchte an diese Einschätzung anknüpfen und Themen, Erzählweisen als auch die Form von *Transparent* als queer diskutieren. In verschiedenen Repräsentationen der Serie sind queere Interventionen auszumachen. Dieser Hypothese möchte ich nachgehen, indem ich zunächst darlege, wie die bislang vier Staffeln populärkulturelle und filmhistorisch gewachsene Transgender-Narrative aufgreifen, reformieren und womöglich »queeren«. Anschließend führe ich aus, wie die Serie sich zu einem umfassenderen, nicht mehr trans-spezifischen, queeren Familienepos weitet und dabei queer-feministisch in zeitgenössische, televisuelle Genderrepräsentationen interveniert. Schließlich werden queere Interventionen hinsichtlich der Form diskutiert. Dieser Aspekt hängt mit dem *Female Gaze* zusammen, den Showrunnerin Jill Soloway mehrfach in öffentlichen Statements selbsttheoretisiert

1 Burchardt: »Strömende Bilder«.

hat:² »The Female Gaze [...] is Other Gaze, Queer [G]aze, Trans [G]aze«,³ pointierte sie beim Toronto Film Festival 2016.

In Soloways queer-feministischen Rede ist die *Intervention* angelegt, geht es ihr doch darum, Darstellungsmuster zu umgehen und umzuformen. Als einen »beabsichtigten Eingriff in ein System, um etwas zu verändern oder zu verhindern«,⁴ definiert Renate Hübner, vom lateinischen Ursprung (*intervenire* = dazwischenkommen) ausgehend, die Intervention. Die »Einmischung[en]« und »Eingriffe«⁵ können ihrer Begriffsdiskussion nach eine klare Zielsetzung aufweisen oder eher prozessorientiert sein. Oft ist also die Absicht ein zentrales Element.⁶ Bei kollaborativ und unter kapitalistischen Bedingungen entstandenen, polysemen, populärkulturellen Texten wie *Transparent* sind Interventionsabsicht und -objekt allerdings nicht ohne weiteres auszumachen. Solche Medientexte bilden keine in sich abgeschlossenen Entitäten mit festen Ideologien und Bedeutungen, die ein *Auteur* festlegt und die der Forschende einfach entschlüsseln kann.⁷ Mögliche Interventionen auf der Ebene der Repräsentation sind vor diesem Hintergrund zu betrachten und die Aussagekraft von textuellen Analysen, auf denen der vorliegende Aufsatz zu großen Teilen beruht, ist angesichts verschiedener Rezeptionshaltungen und -kontexte zu relativieren.

Dass sich Medientexte unterschiedlich lesen lassen, ist im allgemeineren Fall von televisuellen und filmischen Transgender-Narrativen ersichtlich: Transgeschlechtlichkeit bzw. -identität war oft nur in Subtexten und Schattengeschichten auffindbar und insofern von Rezeptionsleistungen abhängig. Entsprechende Narrative lassen sich auch deshalb nicht ohne weiteres eingrenzen, weil unter Transgender sehr unterschiedliche Personen und Lebensentwürfe fallen – zumindest nach dem breiten Verständnis in der *Encyclopedia of Sex and Gender*, das für die verschiedenen und komplexen Repräsentationen in *Transparent* und allgemeiner in populärkulturellen Texten instruktiv erscheint: Der Oberbegriff bezeichnet demnach eine vielfältige Gruppe von Individuen, die sozial und kulturell konstruierte Gender-Normen herausforderten. Früher seien dies vor allem Transvestiten und Crossdresser gewesen, heute umfasse Transgender spezifischer *Male-to-female-Transsexuelle* (MFT), *Female-to-male-Transsexuelle* (FTM), Intersexuelle, *Bigender* – die sich sowohl als Mann als auch als Frau identifizieren – sowie *Transgenderists*, Menschen, die in mit dem anderen Geschlecht assoziierten Gender-

2 Vgl. zum Begriff des *Self-Theorizing* Caldwell: *Production Culture*, 15ff.

3 Soloway: *Master Class*.

4 Hübner: »Interventionsbegriffe im Vergleich«, S. 155.

5 Ebd., S. 156.

6 Vgl. ebd., S. 167.

7 Vgl. Fiske: *Introduction to Communication Studies*, S. 156f.

Rollen leben, ohne sich an diese operativ anpassen zu lassen. Selbst Dragkings und -queens seien eine Untergruppe.⁸

Bei dieser breiten Definition fallen rasch Schnittstellen zwischen *Transgender* und *Queer* ins Auge: Beide Begriffe zielen darauf ab, lange Zeit vorherrschende, einengende Identitätskonzepte zu verlassen, und bei beiden wird diskutiert, wie weit sie zu fassen sind, für wen sie stehen und wer sie sich aneignet. *Transgender* bildet zudem eine zentrale Subkategorie von *Queer*, das über die Klassifikationen lesbisch/schwul hinaus will und zunächst als LGBT definiert werden kann.⁹ Die einzelnen Buchstaben des Akronyms LGBT stehen jedoch für Kategorisierungen und Zuschreibungen, die queere Theorien aufzulösen trachten, weshalb sich eine inhaltliche Dissonanz zwischen *Transgender/LGBT* und *Queer* diskutieren lässt.¹⁰ Auf der anderen Seite kann die Aufschlüsselung in LGBT auf eine Vielfalt und auf spezifische Marginalisierungen hinweisen.

Transgender sind aktuell in besonderer Intensität und in mehrfacher, etwa juristischer und ökonomischer Hinsicht und im Berufsleben, benachteiligt.¹¹ Wenn wir *queer* vor allem als die Absetzung zum Normativen¹² sowie als Terrain politischer Auseinandersetzungen und Kämpfe verstehen, mag *Trans* das neue bzw. aktuelle *Queer* sein – so wie es B. Ruby Rich wenige Jahre vor *Transparent* und bezüglich eines von ihr ausgemachten »New Trans Cinema« behauptet hat.¹³ Bereits in diesem Punkt ist *Transparent* eine queere Intervention: Die Serie befasst sich allen voran mit *Transgender*, anstatt sich wie andere fiktionale Fernsehproduktionen auf wohlhabende weiße schwule Männer zu fokussieren oder homosexuelle Eltern als »ideal gay rights subject[s]«¹⁴ zu normieren. Auch hinsichtlich film- und fernsehhistorisch gewachsener *Transgender*-Narrative stellt sie eine queere Intervention an, wie ich im Folgenden darlegen möchte.

2. INTERVENTION IN TRANSGENDER-NARRATIVE

Die Serie knüpft an filmische und televisuelle *Transgender*-Narrative an (die zum Teil Darstellungen von Homosexualität ähneln); doch oft greift sie auch in diese Muster ein bzw. hebt sie sich von diesen ab. Die grüblerische, melancholische

8 Vgl. Hill/McBride: »*Transgender*«. Anders als bei dieser Begriffsdefinition werden Intersexuelle bzw. Intersex oft von *Transgender* abgegrenzt, vgl. Horlacher: »*Transgender and Intersex*«.

9 Vgl. Perko: »Wissenschaftstheoretische Grundlagen zu *Queer Theory* als Hintergrundfolie von *Queer Reading*«, S. 74f.

10 Vgl. Dieckmann/Litwinschuh: »Die interdisziplinäre Zusammenführung der LGBTI*-Forschung als Experiment — eine Einführung in dieses Buch«, S. 11f.

11 Vgl. Franzen/Sauer: »Benachteiligung von Trans*Personen, insbesondere im Arbeitsleben«.

12 Vgl. Halperin: *Saint Foucault*, S. 62.

13 Vgl. Rich: *New Queer Cinema*, S. 274, xxvii.

14 Cavalcante: »*Anxious Displacements and the Management of Cultural Anxiety*«, S. 467.

Transprotagonistin Maura lässt beispielsweise kaum Schnittstellen zu den »sissy men«¹⁵ erkennen, deren Crossdressing meist komödiantischen Zwecken diene und schrille Züge hatte und bei denen Homosexualität und Transidentität häufig miteinander vermengt oder gar gleichgesetzt worden sind. Ein Beispiel aus der US-amerikanischen Fernsehgeschichte ist der von Billy Crystal gespielte schwule Familiensohn Jody in der Sitcom *Soap* (USA 1977–1981, ABC), der nicht nur eine heimliche Affäre mit dem *Quarterback* hatte, sondern zeitweise auch die übertrieben feminine Kleidung seiner Mutter trug und eine Geschlechtsanpassung in Erwägung zog. Maura hat auch insofern wenig mit der hier sichtbaren *Sissy* gemein, weil sie lange Zeit keine Männer begehrt. Erst spät und nicht eindeutig verändert sich hier ihr Begehren.

Dass Trans-Erfahrungen nicht automatisch mit Homosexualität einhergehen und dieser nicht unterzuordnen sind, akzentuiert besonders deutlich die Folge »Born Again« aus der vierten Staffel: In der eröffnenden Rückblende ins Jahr 1981 fragt der Therapeut angesichts von Mauras bzw. Mortons Crossdressing-Praktiken vorwurfsvoll »What do you mean you're not gay?« – eine andere Möglichkeit scheint es für ihn nicht zu geben. »I don't know« antworten der junge Morton und seine von Zoe Van Brunt gespielte Vision als Transfrau – eine Art transidentitäres Alter Ego, das in der vierten Staffel hinzukommt – und verweigern sich so der vereinfachenden, vorschnellen Kategorisierung. Wie in jener Szene, finden sich in der Serie immer wieder selbstreflexive Momente, die sich auch als Distanzierungen von dominanten filmischen und televisuellen Transgender-Narrativen verstehen lassen.

Neben der *Sissy* und der Vermengung von Transgeschlechtlichkeit mit Homosexualität umgeht *Transparent* weitere Muster: wie die Tendenz, Transgender als tragische Figuren und Opfer zu zeichnen; wie deren Assoziation mit Sexarbeit, die etwa in einzelnen Folgen von *Ally McBeal* (USA 1997–2002), in *Dallas Buyers Club* (USA 2013), aber auch im gefeierten Sundance-Hit *Tangerine* (USA 2015) anzutreffen ist oder wie die Pathologisierung und Dämonisierung von Trans-Menschen, die sich in populärkulturellen Transgender-Serienkiller*innen signifikant zeigte: In Brian De Palmas Hitchcock-Hommage mit dem programmatischen Titel *Dressed to Kill* (USA 1980) beispielsweise wurde der Psychiater Dr. Robert Elliott als blonde Frau mit schwarzer Sonnenbrille zur Killerin, während Norman Bates in *Psycho* (USA 1960) noch via Crossdressing zur toten Mutter mutierte.

Oft wurden Trans-Figuren auch als das Abstruse, als Spektakel und als exotisierte und erotisierte Andere repräsentiert.¹⁶ *Transparent* unterscheidet sich von diesem Muster, indem Mauras Transidentität weder fetischisiert und sexualisiert noch als das Andere, Exotische gerahmt wird. Amy Villarejo schreibt speziell der ersten Staffel zu, Kameraperspektiven zu vermeiden, die Maura zum Objekt machen oder sie verurteilten: »She is never looked at with judgment, which is to say

15 Russo: *The Celluloid Closet*, S. 4f.

16 Vgl. Shelley: *Transpeople*, S. 135.

that the camera's look at Maura—not Mort, but the emerging Maura—is never aligned with a character, nor a spectator, who would misrecognize, dismiss, judge, or mock her.«¹⁷ Die Transprotagonistin Maura, so schlussfolgert Villarejo, werde durch eine Inszenierung geschützt, die unter *Female Gaze*, dem weiblichen Blick, firmierte.¹⁸ In Anlehnung an Jack Halberstam ließe sich vielleicht auch ein »transgender gaze« ausmachen, der die Rezipierenden die Perspektive der Transfigur einnehmen lässt bzw. auf deren Seite ist.¹⁹

Soloway selbst, die zentrale Autorin und Produzentin respektive Showrunnerin, spricht in öffentlichen Statements mehrfach vom *Female Gaze* und definierte diesen unter anderem als »empathy generator«. »I take the camera and I say, hey, audience, I'm not just showing you this thing, I want you to really feel with me«,²⁰ pointierte Soloway in ihrer Rede beim Toronto Film Festival. Ein empathischer Blick und eine Fokussierung auf Emotionen sind in verschiedenen Szenen anzutreffen, die Mauras Gefühle und Innenleben betonen. Mehrfach drücken Dialoge ihre Reflektionen und Gedanken aus, zum Beispiel wenn sie in Zusammenhang mit ihrem Coming-out gegenüber Tochter Sarah (Amy Landecker) betont, immer eine Frau gewesen zu sein und sich ihr Leben lang als Mann verkleidet zu haben. Die Melancholie, die Maura innewohnt, mag in Teilen aus diesem verpasssten Leben herrühren. Generell wird sie als unzufriedener Mensch gezeigt. »I've got everything I need. So why am I so unhappy?«, fragt Maura in der dritten Staffel, wenn ihre Figur bereits deutlich ambivalentere, da etwa egoistische Züge trägt. Der Schutz durch einen *Female Gaze* scheint zu diesem Zeitpunkt aufgehoben. Negative Facetten und Ambiguitäten, die die Zeichnung dieser Transprotagonistin nun anreichern, lassen sich wiederum als queer klassifizieren, wenn man bedenkt, dass Filmschaffende des *New Queer Cinema* in den 1990er Jahren bewusst weg von positiven, auf Sympathie und »Normalität« ausgerichteten homosexuellen Figuren wollten.²¹ Durch die Ambiguitäten der Transprotagonistin und weiterer Kerncharaktere distanziert sich *Transparent* ähnlich von »homonormativen« Tendenzen.²²

Aufgrund der kontinuierlichen, mitunter durchaus anstrengenden und egozentrisch wirkenden Unzufriedenheit Maura Pfeffermans anstelle eines klaren Happy Ends wird auch das Transitions-Narrativ komplexer, das der LGBT-Media-Monitoring-Organisation GLAAD zufolge bis heute bei vielen filmischen und tele-

17 Villarejo: »Jewish, Queer-ish, Trans, and Completely Revolutionary: Jill Soloway's *Transparent* and the New Television«.

18 Vgl. Villarejo: »Jewish, Queer-ish, Trans, and Completely Revolutionary: Jill Soloway's *Transparent* and the New Television«.

19 Halberstam: »The Boys Don't Cry debate«, vgl. auch Halberstam: *In a Queer Time and Place Transgender Bodies, Subcultural Lives*.

20 Soloway: *Master Class*.

21 Vgl. Jarman: »Queer Questions«.

22 Vgl. zu Homonormativität in der Populärkultur Poole: »Heterosexuelle sind die neuen Schwulen«.

visuellen Transgender-Repräsentationen überwiegt²³ und in *Transparent* ebenfalls ein zentrales Element bildet. Zumindest teilweise reformiert die Serie dieses Erzählmuster, das sich auf den Beginn des Transseins konzentriert und eine alltägliche, seit Jahren gelebte Transidentität meist überschattet.

Die populärkulturelle Präsenz der Transition und ihr häufiges Einhergehen mit einer Coming-out-Geschichte rühren aus der jeweiligen Kompatibilität mit der »Heldenreise«, einer beliebten Dramaturgie im westlichen Erzählkino, bei der die zentrale Hauptfigur ein eindeutiges Ziel verfolgt und eine Entwicklung durchmacht, was zumindest teilweise normativen Charakter hat.²⁴ Auch zum US-amerikanischen Mantra vom *Self-Made Man* passt die Transitions-Geschichte. »Sensationally this self-made man could also become a non-self-made man, transforming into a woman«,²⁵ schreibt Christopher Shelley über populärkulturelle Darstellungsmuster der Geschlechtsanpassung, die sich etwa im Spielfilm *Transamerica* (USA 2005), aber auch in der non-fiktionalen Berichterstattung über Trans-Celebrities wiederfinden. Doch so wie die Serie *Transparent* einen sensationsorientierten Blickwinkel vermeidet, umgeht sie auch eine chronologische, formelhafte Transitions-Geschichte, wie sie Rich noch Dokumentarfilmen des *New Trans Cinema* attestiert hat: Auf die Verzweiflung folgten Transition und schließlich Freude und Stolz.²⁶ Murras Wandlung ist vielmehr ein langwieriger Prozess, den *Transparent* gerade als Serie schildern kann. Wir folgen ihrer Transition in kleinen Schritten, zu unterschiedlichen Zeiten und unter verschiedenen Bedingungen: in ihrer Kindheit, in die die Staffel drei zurückblickt oder in ihrem Leben als Familienvater in den 1980er und 1990er Jahren. Morton Pfefferman – so erzählen uns zum Beispiel Rückblenden in das Jahr 1994 – führte ein Doppelleben und besuchte heimlich ein Crossdressing-Camp.

Von der formelhaften Transitions-Geschichte unterscheidet sich *Transparent* zudem dadurch, dass Protagonistin Maura lange und meist kein eindeutiges Ziel der operativen und/oder hormonellen Geschlechtsanpassung anstrebt. Erst relativ spät, in der zweiten Staffel, sucht sie eine Ärztin auf, um sich beraten zu lassen – mit ungewissem Resultat: Maura weiß auf Rückfragen keine klare Antwort, und die Ärztin rät ihr dazu, zunächst ihren Körper besser kennen zu lernen. In Staffel drei scheint sie sich für eine Operation entschieden zu haben, aber der Arzt hält diese aufgrund ihres Herzens für zu riskant und rät ihr, die Hormone abzusetzen. In der letzten Folge der Staffel drei, die die Pfeffermans auf einem Kreuzfahrtschiff zusammenführt, entledigt sich Maura ihrer Formwäsche und ihrer eleganten Kleidung, mit der sie zuvor ein feminineres Äußeres erprobt hatte. Soloway argumentierte, dass am Ende von Murras »journey« eine »genderqueer identity« anstelle

23 Vgl. GLAAD: »Where We Are On TV«, S. 27.

24 Vgl. Vogler: Die Odyssee des Drehbuchschreibers.

25 Shelley: *Transpeople*, S. 132f.

26 Vgl. Rich: *New Queer Cinema*, S. 274.

einer »trans woman identity«²⁷ stünde. »Genderqueere Menschen verorten sich außerhalb der Zwei-Geschlechter-Ordnung und den daraus abgeleiteten Begriffen sexueller Orientierung (heterosexuell, homosexuell etc.)«,²⁸ definiert der Verein *TransInterQueer* den hier verwendeten Terminus, mit dem Soloway ihre Serie auch als queer kennzeichnet.

Mauras Transition versagt sich wohl auch deshalb einer Vorher-Nachher-Gegenüberstellung, da sie in einem fortgeschrittenen Alter stattfindet. Eine operative und/oder hormonelle Geschlechtsanpassung steht nun nicht mehr unbedingt zur Wahl.²⁹ Im Vergleich zu vielen populärkulturellen Transgender- und Transitions-Erzählungen liegt der zentrale Unterschied aber vor allem auch darin, dass die Trans-Heldin Maura sich letztendlich bzw. bis zum aktuellen Stand der vierten Staffel außerhalb des Transsexualitäts-Modells bewegt, das als »Normalisierungs-tribut« an die sozial durchgesetzte Norm der Zweigeschlechtlichkeit gelten kann.³⁰

Durch die Abkehr vom Transsexualitäts-Modell weitet sich das Spektrum an Transgender-Varianten und erscheint Transition nicht in erster Linie als Wandel des Körpers oder eine Frage der Genitalien. Körperlichkeit wird zwar weder ausgespart noch tabuisiert: In der Pilotfolge etwa streift Maura ihre »Verkleidung« als Mann ab, mit der sie ihren Kindern zuvor gegenüber getreten ist. Wir sehen sie von hinten in Unterhose, und kurz darauf in einem Kaftan, als sie ihr Haar lockert. Die zweite Staffel erkundet zunehmend auch Mauras Sexualität. Aber eine Thematisierung, geschweige eine Entblößung ihrer Genitalien bleibt aus – anders als in zahlreichen anderen Transgender-Filmen wie *Transamerica*, *Boys Don't Cry* (USA 1999) oder *The Danish Girl* (USA/UK 2015), die diese scheinbar objektiven Belege für die Geschlechtszugehörigkeit offenlegen und ihre Figuren dabei zum Teil auch in erniedrigenden Situationen zeigen.

Der von Soloway angeführte *Female Gaze*, im Sinne eines empathischen, solidarischen und schützenden Blicks, lässt sich in der Vermeidung solcher Szenen feststellen. Wenn ein nackter Trans-Körper gezeigt wird, wie in Staffel vier in der Folge »Groin Anomaly« bei der Transnebenfigur Davina, geschieht dies eher auf beiläufige, alltägliche Weise: Jene Transfrau – gespielt von Alexandra Billings, die im US-amerikanischen Fernsehen als erste offene Trans-Schauspieler*in gilt, die eine Transgender-Figur gespielt hat³¹ – liegt hier von Schmerzen geplagt nackt auf dem Bett und unterhält sich mit ihrem Partner über ihr Nierenleiden, das aus der jahrzehntelangen Hormonbehandlung zu rühren scheint.

27 Soloway zitiert in James: »Transparent« and the transition in transgender media depictions«.

28 *TransInterQueer* e. V.: »Trans* in den Medien«, S. 20.

29 Vgl. Sepinwall: »Transparent« creator: Streaming shows are »inventing a new art form«.

30 Vgl. Connell: *Der gemachte Mann*, S. 99.

31 Vgl. Whitney: »Meet Alexandra Billings, the Actress Who Made TV History and Was Originally Cast in »Transamerica««.

So wie Soloway die Inszenierungsstrategie des *Female Gaze* diskutiert hat, geht es auch darum, das Gefühl, betrachtet zu werden, zu kommunizieren.³² Die Folge sieben der zweiten Staffel problematisiert die Körper-Zentrierung von außen, die viele Trans-Menschen erfahren,³³ gar explizit auf der Dialog- und Handlungsebene: Der Partner ihrer Transfreundin Davina legt Maura in einem der ersten Gespräche nahe, wie sie ihren Körper optimieren könne; diese empfindet die Ratschläge als übergriffig.

Bei der raren Darstellung eines Transmanns lässt die Serie allerdings ihren behutsamen, solidarischen und bewusst nicht sensationslüsternen Blick auf Trans-Personen vermissen. Transmänner sind ohnehin, wie in zahlreichen Filmen und Fernsehserien, kaum präsent. Eine Ausnahme bilden zwei Folgen, in denen Ali mit einem Transmann – gespielt von dem Trans-Comedian Ian Harvie – ausgeht. »[S]eeing Ian Harvie on screen, depicted as dateable and sexually desirable, was electrifying«,³⁴ schreibt Cael Keegan in seiner Rezension aus Transmann-Perspektive. Seine Begeisterung wurde schnell zunichte gemacht – durch das Gespräch, in dem Ali den Transmann sofort zu seinen Genitalien ausfragt und wegen der Toiletten-Sexszene, in der jener den Dildo fallen lässt. Die fetischisierte Figur enthalte einige der negativsten Stereotype über Transmänner, schlussfolgert Keegan: dass diese bereit seien, über ihre Genitalien mit Fremden zu diskutieren (eine problematische Annahme, von der freilich auch Transfrauen betroffen sind), dass sie sich stets selbst als »Mann mit Vagina« sähen oder dass sie sexuell nicht richtig funktionierten, mangels »normalem« Penis.³⁵

Der fallende Dildo mag als humoristische Dekonstruktion von Männlichkeit intendiert gewesen sein. Insofern ist diese Darstellung, die Keegan zu Recht als problematisch ausweist, vielleicht wieder mit dem von Soloway aufgeworfenen *Female Gaze* kompatibel. Dieser schützende Blick umfasst, seinem Titel gemäß, nicht Männer und ist ein feministisches Anliegen. Andererseits ist der *Female Gaze*, so wie Soloway ihn selbsttheoretisiert hat, zugleich trans und queer.³⁶

Diesem queer-feministischen Programm entsprechend, belässt es *Transparent* nicht bei der Repräsentation von Trans-Menschen und einer individuellen, spezifischen Transitions-Geschichte. Die Serie, so möchte ich im Folgenden aufzeigen, weitet sich zu umfassenderen Gender-Repräsentation aus, die sich als queere und mitunter auch feministische Intervention diskutieren lassen.

32 Vgl. Iversen: »On ›I Love Dick‹ Jill Soloway Deconstructs The Female Gaze«.

33 Vgl. Boylan: »Transgender, Schlumpy and Human«.

34 Keegan: »Op-ed: How *Transparent* Tried and Failed to Represent Trans Men«.

35 Vgl. ebd.

36 Soloway: *Master Class*.

3. QUEER-FEMINISTISCHE INTERVENTIONEN UND AUSWEITUNGEN

In Teilen geht Soloway mit ihrem offenen und, wie selbst einräumt, unspezifischen Konzept³⁷ des *Female Gaze* über eine geschlechterbinäre Perspektive hinaus. Zugleich betont sie die weibliche Subjektposition: »The female gaze [...] positions ME the woman as the Subject«,³⁸ argumentierte sie 2016 beim Toronto Film Festival und bezog sich, sowohl ironisch als auch explizit, auf Laura Mulveys einflussreichen Aufsatz *Visual Pleasure and Narrative Cinema*.³⁹ Dem hier festgestellten *Male Gaze*, der das Nicht-Männliche als mangelhaft erachtet und zum Objekt macht,⁴⁰ stellt Soloway ihren postulierten weiblichen Blickwinkel entgegen. Sowohl bei ihrem jüngsten Serienprojekt *I Love Dick* (USA 2016–, Amazon Prime), das weibliche Blickwinkel und Begehren noch offensichtlicher und ironischer erkundet, als auch bei *Transparent* können wir allerdings fragen, ob diese Beispiele dem von Mulvey erhofften Gegen-Kino entsprechen, das Vergnügen und Privilegien der Zuschauenden und der Kamera, aufheben sollte.⁴¹ Eine industrielle SVOD- und Shopping-Plattform zum heimischen *Binge Watching* hatte Mulvey wohl kaum vor Augen.⁴² Aber vielleicht lassen sich gerade angesichts dieses kommerziellen Rahmens queere und feministische Interventionen diskutieren? Soloway und die weiteren Produktionsbeteiligten, so können wir (trotz offensichtlicher Kommerzialisierungs- und Instrumentalisierungstendenzen) feststellen, machen trans, queere und feministische Repräsentationen und Selbstreflexionen für ein größeres (wenngleich spezielles) Publikum sichtbar und intervenieren insofern in einen Kontext, denn wir trotz Fragmentisierungen und Nischenprogrammen als *Mainstream* bezeichnen können.

Zu nicht mehr transspezifischen, sondern umfassenderen und fluiden queeren Perspektiven führt ein Arsenal an Figuren und Handlungssträngen, nicht zuletzt um Mauras drei Kinder. Diese widersprechen (hetero-)normativen Vorstellungen: der Sohn Josh (Jay Duplass), ein hipper Musikproduzent, durch die seit seiner Jugend andauernden sexuelle Beziehung mit seiner Babysitterin und die Älteste Sarah (Amy Landecker), anfangs wohlhabende Mutter und Ehefrau, durch ihr lesbisches Begehren für die Ex oder ihre späteren S/M-Experimente. Die zu Beginn arbeits- und orientierungslose Tochter Ali (Gaby Hoffmann) versinnbildlicht besonders deutlich die Flexibilität der Identitätssuche, indem sie sich in verschiedenen sexuellen Konstellationen versucht und auch ihren Körper Prozessen der Wandlung unterzieht. So macht sie sich beispielsweise als »high-femme« für

37 Iversen: »On ›I Love Dick‹ Jill Soloway Deconstructs The Female Gaze«.

38 Soloway: *Master Class*.

39 Mulvey: »Visuelle Lust und narratives Kino«.

40 Vgl. zur Kritik und Diskussion zu Mulveys Text z.B. Klippel: »Film: Feministische Theorie und Geschichte«.

41 Mulvey: »Visuelle Lust und narratives Kino«.

42 Vgl. Villarejo: »Jewish, Queer-ish, Trans, and Completely Revolutionary: Jill Soloway's *Transparent* and the New Television«.

das Date mit einem Transmann zurecht. Im weiteren Verlauf der Serie verortet sie sich zunehmend außerhalb der Dichotomien männlich vs. weiblich und hetero- vs. homosexuell – besonders pointiert in der an der Klagemauer spielenden Szene in Staffel vier: Zunächst auf der Seite der Frauen verharrend, blickt sie über die trennende Wand. Dann setzt sie sich eine weiße Kippa auf. Die Kamera folgt Ali in einer Nahaufnahme bei ihrem Gang durch die separate Männerwelt.

In ihren entsprechenden Variationen von Transition und Identität kann die Serie als umfassenderes, nicht mehr trans-spezifisches Transitions-Narrativ gedeutet werden.⁴³ Sie knüpft also an dieses Transgender-Erzählmuster an, erweitert es aber zugleich und interveniert insofern in dieses. »[W]hen a parent transitions everybody in the family transitions«,⁴⁴ sagt Soloway auch vor dem Hintergrund ihrer eigenen Biographie: Ihr Elternteil hatte erst vor wenigen Jahren sein Coming-out als Transfrau. Mauras Exfrau Shelly (Judith Light) greift diese Bemerkung in der dritten Staffel fast wortwörtlich, wenngleich selbstbezogener auf und behauptet selbst ein Coming-out zu durchleben. In dieser Konfrontation mit Maura scheint Shelly geltungssüchtig und anmaßend. Zugleich erinnert ihre Argumentation an die von Soloway, dass in Folge von Mauras Coming-out die Identität eines jeden Pfeffermans brüchig werde.

Transition und Identitätswandel werden auch über jüdische Rituale der Familie erzählt, was eine Interdependenz von Queerness und Judentum andeutet.⁴⁵ In Festen und Bräuchen kommen die Pfeffermans zusammen und konstituieren so Familie, aber auch die Zugehörigkeit zum Judentum. Dieses bildet einen selbstverständlichen Teil ihrer assimilierten amerikanisch-jüdischen Lebenswelt, doch gemeinhin sind sie säkular.⁴⁶ Zwar beschäftigen sich Ali und Sarah temporär intensiver mit dem Judentum, und reisen alle Pfeffermans in der vierten Staffel gemeinsam durch Israel, aber eine stärkere Zuwendung zur Religion bleibt letztendlich aus. Auch in dieser Hinsicht verweigert sich die Narration einer chronologischen Transitions-Geschichte mit klarem Endpunkt.

Mit dem Judentum kommt Religion und somit eine weitere Identitäts- als auch Diskriminierungskategorie ins Spiel bzw. werden im Sinne einer Intersektionalität⁴⁷ Überschneidungen mit Gender thematisiert. »Mauras Transition führt [...] nicht nur innerhalb der Familie zu einem Rollenwechsel, sondern damit einhergehend auch innerhalb jüdischer Tradition und geschlechtsgebundener Liturgie«,⁴⁸ stellt Hannah Süß fest. So begeht Maura in der Folge »Wilderness« der

43 Vgl. Krauß: »Ist Trans das neue Queer? Transgender-Repräsentationen in der Webserie Transparent«.

44 Soloway zitiert in Sepinwall: »Transparent« creator: Streaming shows are »inventing a new art form«.

45 Vgl. Süß: »Judentum als ›drittes Geschlecht?«, S. 17.

46 Villarejo: »Jewish, Queer-ish, Trans, and Completely Revolutionary: Jill Soloway's Transparent and the New Television«.

47 Vgl. Dietze u.a.: »Intersektionalität und Queer Theory«.

48 Süß: »Judentum als ›drittes Geschlecht?«, S. 18.

ersten Staffel den Sabbat das erste Mal offiziell als Frau und übernimmt dabei, als Mutter der Familie, die traditionelle Rolle der Kerzenanzünderin.

Das Thema der Intersektionalität ist insbesondere in Staffel drei präsent, denn in Ansätzen bewegt sich diese vom weißen Mittel-/Oberschichtsmilieu der Familie Pfefferman weg und hin zu ärmeren oder weniger urbanen Milieus. So landet Maura hier in der Auftaktfolge in einem migrantischen und ärmlichen Shoppingcenter jenseits ihrer wohlhabenden Lebenswelt. Intersektionalität kommt auch explizit als Begriff vor, den Ali in einer Traumsequenz mit Caitlyn Jenner erraten muss, und wird von Soloway in öffentlichen Statements gebraucht.⁴⁹ Das akademische Konzept findet also Einzug in die Populärkultur, so wie die Serie allgemeiner Queer und Gender Studies porträtiert. Indem sie queere Theorien und Themen in einen vergleichsweise massenkompatiblen, Universitäts-fernen Bereich einfließen lässt, geht sie weiter als die meisten anderen Fernsehproduktionen und fungiert womöglich auch so als queere Intervention.

Hinsichtlich Intersektionalität zeigen sich allerdings auch Grenzen dieses Transfers und der Queerness von *Transparent* und Soloways *Female Gaze*. Diskriminierungsformen jenseits von Sexualität und Geschlecht bleiben sekundär. In ihrer besagten Rede bezeichnet die zentrale Schöpferin der Serie Diskussionen zu einem »weißen« Feminismus als »exciting conversational moment« und *Race* als ein Thema, über das sie gerne sprechen würde, um gleich darauf mit dem Hinweis abzuschließen, sich heute nur auf Gender zu beschränken.⁵⁰ Während *Race* als Stichwort vorkommt, bleibt Klasse bzw. *class* gänzlich unerwähnt. Eine ähnliche Hierarchie und ein ähnlicher *Bias* kennzeichnen die Serie selbst, trotz gewisser Korrekturen: In einer Szene weist die HIV-positive Transfrau Davina, die für Maura als Mentorin fungiert und die Bandbreite an Transgender-Repräsentationen hinsichtlich *Race* und Klasse erweitert, Maura im Streit darauf hin, dass nicht jeder Geld und eine Familie habe wie sie. Neben solchen selbstreflexiven Momenten, in denen die Serie wohl sachte auf Kritik an ihrer einseitigen weißen Mittelschichtsperspektive reagiert, findet sich jedoch auch die Repräsentation zweier muskulöser afroamerikanischer Männer als Alis Sexpartner: eine ironische Fetischisierung des Anderen, die weniger einen intersektionalen *Queer* oder *Female Gaze* als vielmehr einen weißen Blick erkennen lässt.

Die »carefully constructed white world«⁵¹ in der wohlhabenden Mittel-/Oberschicht ist freilich so genau, ambivalent und spezifisch gezeichnet, dass sie auch eine Stärke der Serie ausmacht. Als »Jewy, screwy, L.A., upper middle class, not so much queer-friendly as queer-saturated [...] [and] role-model free«⁵² hat

49 Vgl. z.B. Ivie: »Jill Soloway on Season 3 of *Transparent*, Intersectionality, and Why It's »Unacceptable« for Cis Men to Play Trans Women«.

50 Soloway: Master Class.

51 Villarejo: »Jewish, Queer-ish, Trans, and Completely Revolutionary: Jill Soloway's *Transparent* and the New Television«.

52 Nussbaum: »Inside Out«.

Emily Nussbaum die Pfeffermans pointiert umrissen, die sich nicht nur durch ihre Klassenzugehörigkeit, sondern auch durch ihre Selbstbezogenheit auszeichnen.

Zusätzliche Perspektiven auf diese Fernsehfamilie und auf Lebenskonzepte, die wir nach heutigem, westlichem Vokabular trans und queer nennen, ergeben sich durch Rückblenden in das Berlin der frühen 1930er Jahre, wo am Institut für Sexualwissenschaft alternative Identitätsansätze anzutreffen sind. Die Transitions- und Transgendergeschichte um Maura Pfefferman fächert sich so weiter hin zu einem queeren Familienepos auf und nimmt formal queere Züge an.

4. QUEERE INTERVENTIONEN IN DER FORM

Auch in formaler Hinsicht und im Bezug zu populärkulturellen Gender-Repräsentationen in Fernseh- und Webserien stellt *Transparent* eine queere Intervention dar. Zwar können Serien allgemein als »historische Akteure« angelegt sein und dabei »aktiv über die eigenen Fortsetzungsmöglichkeiten nach[denken]« und »mit unterschiedlichen Formideen [experimentieren]«,⁵³ doch selten tun sie dies so vehement wie *Transparent*. Die Rückblenden und Ortswechsel ins Berlin der 1930er Jahre sind zunächst nur rätselhafte Fragmente, dann kristallisieren sich Zusammenhänge mit den Pfeffermans heraus. Fantasie und Realität sind in jenen Szenen, wie in anderen postmodernen Texten, nicht immer zu trennen.⁵⁴ Es sind also nicht allein Gender-Grenzen auf der inhaltlichen Ebene, die fluide werden. Unterschiedliche Lokalitäten sowie Vergangenheit und Gegenwart überlagern sich, etwa durch Doppelbesetzungen in beiden Handlungssträngen, was an das *New Queer Cinema* und dessen »reworking of history«⁵⁵ denken lässt. Auch hier haben Filme Zeit alternativ bzw. queer repräsentiert, als ein Ineinandergreifen von Vergangenheit und Zukunft.⁵⁶

Ali, die zur familiären Vergangenheit recherchiert, wird schließlich selbst das Deutschland im Jahr 1933 betreten: Sie läuft durch den nächtlichen Wald am Rande des fiktiven feministischen Idyllwild Wimmin's Music Festival, dem primären Handlungsort der Folge »Man on the Land«, auf der Suche nach Maura. In einer Parallelmontage sehen wir, wie sich Maura anschickt, das Festival zu verlassen. Schnitt zu Ali: Sie schaut an sich herab und sieht die »jüdischen« Schuhe an ihren Füßen, von denen sie in einer früheren Szene ihrer Freundin Syd berichtet hat: in Schwarz und Rot, mit einem Glöckchen versehen, wie sie jüdische Frauen im zwölften Jahrhundert in muslimisch dominierten Regionen tragen mussten.⁵⁷ Ali streift den skeptischen Blick der vorbeieilenden Frau, die in ihrem altmodischen ockerfarbenen Mantel und mit ihrer schwarzen Handtasche offensichtlich nicht zu

53 Kelleter: »Populäre Serialität«, S. 20.

54 Vgl. Bauer: Romantheorie und Erzählforschung, S. 70.

55 Rich: »New Queer Cinema«, S. 32.

56 Vgl. Arroyo: »Death, Desire and Identity«, S. 88ff.

57 Vgl. Johnson: *A History of the Jews*, 204f.

den Besucherinnen des sommerlichen Festivals gehört. Es ist ihre aus vorherigen Rückblenden bekannte Urgroßmutter. Ein weiteres Cross-Cutting versetzt uns an Magnus Hirschfelds Institut für Sexualwissenschaft, in das junge Männer in weißen Hemden und SA-Uniformen eindringen. Dieser Strang in der Vergangenheit überlagert sich zunehmend mit dem gegenwärtigen um Ali und dringt in ihren Handlungsort, den nächtlichen Wald ein. Stumm wohnt Ali hier der Bücherverbrennung bei. Sie hält die Hand der jungen Rose (ihrer Großmutter), die dem Teenager Ali aus Rückblenden in die 1990er Jahre gleicht, während SA-Männer Tante Gittel, nach heutigen Klassifizierungen eine Transfrau, abführen.

Transparent bricht an jener Stelle in eine experimentelle und offene Form auf. Anfangs noch stärker narrativen Konventionen der Fernsehserie (wie Cliffhangern oder thematisch einander spiegelnden Handlungssträngen) und einer relativ klassischen Transitions-Geschichte verbunden, interveniert Soloways Produktion nun (als auch in späteren Staffeln und Folgen) formal in diese Gattungs- und Genrekontexte.

Inhaltlich fällt die Folge »Man on the Land« allerdings weniger überzeugend aus als formal, schließlich stellt die Parallelmontage zwischen Mauras Aufbruch und Alis Begegnung mit Rose und Tante Gittel recht unterschiedliche Situationen von Vertreibung gegenüber: 1933 werden Magnus Hirschfeld und die Besucher*innen seines Instituts fortgejagt und inhaftiert, in der Gegenwartshandlung ist Maura der Besuch des feministischen Musikfestivals als »nicht-biologische« Frau untersagt, was ebenso auf ein historisches Ereignis anspielt: 1991 wurde Nancy Jean Burkholder, eine postoperative Transfrau, des feministisch-lesbischen *Michigan Womyn's Music Festival* mit der Begründung verwiesen, sie sei tatsächlich ein »Mann«. Susan Stryker sieht darin ein Schlüsselmoment des US-amerikanischen und kanadischen Trans-Aktivismus.⁵⁸ Indem die Serie die fiktive Version dieses Vorfalls sowie Gewalt und Verfolgung durch die Nationalsozialisten parallel zeigt, bewegt sie sich auf politisch heiklem Terrain. Führt die experimentelle Form letzten Endes zu einem problematischen Vergleich von (bestimmten) Feministinnen und Nazis, ist kritisch zu fragen. Womöglich mangelt es hier an politischem Bewusstsein und Sensibilität. Zugleich deutet sich ein politischer Anspruch an. Die Serie stellt immer wieder Gender-politische Bewegungen und Diskurse dar, über das fiktive Musikfestival und die Kreise um Magnus Hirschfeld hinaus. Der Transgender-Aktivismus am mehrfach präsenten *LGBT Center Los Angeles*, an dem Maura Trans-Treffen besucht, wird so in anderen Bewegungen gespiegelt.

Bei den Szenen an jenem regelmäßigen Handlungsort werden die Grenzen zwischen Fiktivem und Dokumentarischem mitunter fließend, wodurch die Serie einmal mehr eine hybride Form aufweist. Verschiedene Trans-Darsteller*innen und -Statist*innen sind zu sehen. Auch *behind the screen* waren mehrere Trans-Consultants beteiligt, und der Writers' Room verfügt seit der zweiten Staffel über ein Trans-Mitglied. Showrunnerin Jill Soloway verordnete eigenen Worten zufolge

58 Vgl. Stryker: »(De)Subjugated Knowledges«, S. 5.

der Produktion ein »transfirmative action«-Programm, demnach vorzugsweise Trans-Menschen eingestellt würden.⁵⁹ Queere Interventionen und Politiken lassen sich angesichts dieses Bestrebens auch auf der Produktionsseite diskutieren. Die Besetzung der Transfrau Maura mit Jeffrey Tambor, einem Cis-Schauspieler, hat allerdings vor allem zum Serienstart einige Kritik hervorgerufen, und knüpft wiederum an die Tradition in Film- und Fernsehindustrien an, dass Cisgender (d.h. Menschen, die sich mit dem bei der Geburt zugewiesenen Geschlecht identifizieren) Transgender spielen. Im November 2017 wurde Jeffrey Tambor zudem im Kontext der #Metoo-Debatte sexueller Belästigungen zweier Transfrauen am Set von *Transparent* beschuldigt. In der angekündigten fünften Staffel soll er nicht mehr vertreten sein.⁶⁰ Auf der Ebene der Produktion finden sich also Aspekte, die die *Queerness* von *Transparent* womöglich relativieren.

Die Repräsentationen, auf die sich mein Aufsatz konzentriert hat, sind genauso wenig frei von problematischen Tendenzen. Nichtsdestotrotz lässt sich *Transparent* als queere Intervention wertschätzen, in deren Folge Transgeschlechtlichkeit bzw. -identität komplexer und sensibler erzählt werden als in vielen anderen populärkulturellen Transgender-Narrativen. Die Serie beschränkt sich nicht auf transspezifische Figuren und Themen, sondern weitet sich zu einem queeren Familienepos aus, das eindeutige, dichotome Identitätszuschreibungen vermeidet und Diskurse der Queer und Gender Studies aufgreift. Auch formal geht der Medientext *Transparent* weiter als viele andere populärkulturelle LGBT-Repräsentationen der Gegenwart. In seinen Verschränkungen von verschiedenen Raum- und Zeitebenen und durch die serielle Erzählung von Gender und Identität als weder chronologische noch abgeschlossene Prozesse trägt er Züge einer queeren Narratologie.

LITERATURVERZEICHNIS

- Arroyo, Joe: »Death, Desire and Identity. The Political Unconscious of »New Queer Cinema«, in: Bristow, Joseph/Wilson, Angelia (Hrsg.): *Activating Theory. Lesbian, Gay, Bisexual Politics*, London 1993, S. 70-96.
- Bauer, Matthias (2005): *Romantheorie und Erzählforschung. Eine Einführung*. Stuttgart: Metzler.
- Boylan, Jennifer: »Transgender, Schlumpy and Human«, in: *The New York Times/nytimes.com*, 15.02.2014, http://www.nytimes.com/2014/02/16/opinion/sunday/boylan-transgender-schlumpy-and-human.html?_r=1, 18.08.2017.
- Brodesser-Akner, Taffy: »Can Jill Soloway Do Justice to the Trans Movement?«, in: *The New York Times/nytimes.com*, 29.08.2014,

59 Vgl. Brodesser-Akner: »Can Jill Soloway Do Justice to the Trans Movement?«.

60 Vgl. u.a. Nyren: »Jeffrey Tambor Departs 'Transparent' Amid Sexual Harassment Allegations«.

- http://www.nytimes.com/2014/08/31/magazine/can-jill-soloway-do-justice-to-the-trans-movement.html?_r=0, 18.08.2017.
- Burchardt, Rajko: »Strömende Bilder«, in: *Sissy*, 01.07.2017, <http://www.sissymag.de/serienfieber/>, 18.08.2017.
- Caldwell, John: *Production Culture. Industrial Reflexivity and Critical Practice in Film and Television (Console-ing passions)*, Durham, NC 2008.
- Cavalcante, Marcio: »Anxious Displacements and the Management of Cultural Anxiety. The Representation of Gay Parenting on *Modern Family* and *The New Normal*«, in: *Television & New Media*, Jg. 16, Nr. 5, 2015, S. 454-471.
- Connell, Raewyn: *Der gemachte Mann. Konstruktion und Krise von Männlichkeiten [1995]*, Wiesbaden 2015.
- Dieckmann, Janine/Litwischuh, Jörg: »Die interdisziplinäre Zusammenführung der LSBTI*-Forschung als Experiment — eine Einführung in dieses Buch«, in: Hirschfeld, Bundesstiftung (Hrsg.): *Forschung im queerformat. Aktuelle Beiträge der LSBTI*, Queer- und Geschlechterforschung*, Bielefeld 2014, S. 9-16.
- Dietze, Gabriele u.a.: »Intersektionalität und Queer Theory«, in *Portal Intersektionalität*, 2012, <http://portal-intersektionalitaet.de/theoriebildung/schluesstexte/dietzehaschemimichaelis/>, 31.03.2016.
- Fiske, John: *Introduction to Communication Studies*, London/New York 1990.
- Franzen, Jannik/Sauer, Arn: *Benachteiligung von Trans*Personen, insbesondere im Arbeitsleben*, Berlin 2010, http://www.transinterqueer.org/download/Publikationen/benachteiligung_von_trans_personen_insbesondere_im_arbeitsleben.pdf, 16.08.2017.
- GLAAD: *Where We Are On TV. 2015-2016*, New York/Los Angeles 2015, <http://www.glaad.org/files/GLAAD-2015-WWAT.pdf>, 18.08.2017.
- Halberstam, Judith [Jack]: »*The Boys Don't Cry* debate. The Transgender Gaze in *Boys Don't Cry*«, in: *Screen*, Jg. 42, Nr. 3, 2001, S. 294–298.
- Halberstam, Judith [Jack]: *In a Queer Time and Place. Transgender Bodies, Sub-cultural Lives*, New York 2005.
- Halperin, David: *Saint Foucault. Towards a Gay Hagiography*, New York [u.a.] 1997.
- Hill, Brandon/McBride, Kimberly: »Transgender«, in: Maltz-Douglas, Fedwa (Hrsg.): *Encyclopedia of Sex and Gender. Volume 4, q – z*, Detroit u.a. 2007, S. 1474-1476.
- Horlacher, Stefan: »Transgender and Intersex. Theoretical, Practical, and Artistic Perspectives«, in: ders. (Hrsg.): *Transgender and Intersex. Theoretical, Practical, and Artistic Perspectives*, New York 2016, S. 1–27.

- Hübner, Renate: »Interventionsbegriffe im Vergleich«, in: Krainer, Larissa/Lerchster, Ruth (Hrsg.): *Interventionsforschung*, Wiesbaden 2012, S. 155-172.
- Iversen, Kristin: »On ›I Love Dick‹ Jill Soloway Deconstructs The Female Gaze«, in: *nylon.com*, 12.05.2017, <https://www.nylon.com/articles/nylon-jill-soloway-i-love-dick-interview-may-2017>, 18.08.2017.
- Ivie, Devon: »Jill Soloway on Season 3 of *Transparent*, Intersectionality, and Why It's ›Unacceptable‹ for Cis Men to Play Trans Women. Interview mit Jill Soloway«, in: *vulture.com*, 23.09.2016, <http://www.vulture.com/2016/09/jill-soloway-transparent-season-three-white-privilege.html>, 18.08.2017.
- James, Andrea: »›Transparent‹ and the transition in transgender media depictions«, in: *boingboing.net*, 26.09.2014, <http://boingboing.net/2014/09/26/amazons-transparent-and.html>, 22.12.2015.
- Jarman, Derek: »Queer Questions« (Antwort auf Richs Artikel »New Queer Cinema«), in: *Sight & Sound*, Jg. 2, Nr. 5, 1992, 34f.
- Johnson, Paul: *A History of the Jews*, New York 1987.
- Keegan, Cael: »Op-ed: How *Transparent* Tried and Failed to Represent Trans Men«, in: *The Advocate*, 22.10.2014, <http://www.advocate.com/commentary/2014/10/22/op-ed-how-transparent-tried-and-failed-represent-trans-men>, 19.08.2017.
- Kelleter, Frank: »Populäre Serialität. Eine Einführung«, in: ders. (Hrsg.): *Populäre Serialität: Narration – Evolution – Distinktion*, Bielefeld 2014, S. 11-48.
- Klippel, Heike: »Film: Feministische Theorie und Geschichte«, in: Becker, Ruth/Kortendiek, Beate (Hrsg.): *Handbuch Frauen- und Geschlechterforschung. Theorie, Methoden, Empirie (Geschlecht & Gesellschaft Bd. 35)*, Wiesbaden 2010, S. 744-749.
- Krauß, Florian [im Erscheinen]: »Ist Trans das neue Queer? Transgender-Repräsentationen in der Webserie *Transparent*«, in: Brunow, Dagmar/Dickel, Simon (Hrsg.): *Queer Cinema*, Mainz 2018.
- Mulvey, Laura: »Visuelle Lust und narratives Kino«, in: Peters, Kathrin/Seier, Andrea (Hrsg.): *Gender & Medien-Reader*, Zürich 2016, S. 45-60.
- Nussbaum, Emily: »Inside Out. The Seductive Audacity of *Transparent*«, in: *The New Yorker/newyorker.com*, 04.01.2016, <http://www.newyorker.com/magazine/2016/01/04/inside-out-on-television-emily-nussbaum>, 18.08.2017.
- Nyren, Erin: »Jeffrey Tambor Departs ›Transparent‹ Amid Sexual Harassment Allegations«, in: *Variety*, 19.11.2017, <http://variety.com/2017/tv/news/jeffrey-tambor-exits-transparent-sexual-harassment-1202618794/>, 20.11.2017.
- Perko, Gudrun: »Wissenschaftstheoretische Grundlagen zu Queer Theory als Hintergrundfolie von Queer Reading«, in: Babka, Anna/Hochreiter, Susanne (Hrsg.): *Queer Reading in den Philologien. Modelle und Anwendungen*, Wien 2008, S. 69-88.

- Poole, Ralph: »Heterosexuelle sind die neuen Schwulen« — Tendenzen des Normativen im aktuellen queeren Film und Fernsehen«, in: Hirschfeld, Bundesstiftung (Hrsg.): *Forschung im queerformat. Aktuelle Beiträge der LSBTI*, Queer- und Geschlechterforschung*, Bielefeld 2014, S. 273-290.
- Rich, B.: *New Queer Cinema. The Director's Cut*, Durham, London 2013.
- Rich, B.: »New Queer Cinema«, in: *Sight & Sound*, Jg. 2, Nr. 5, 1992, S. 30-34.
- Russo, Vito: *The Celluloid Closet. Homosexuality in the Movies*, New York 1981.
- Sepinwall, Alan: »Transparent« creator: Streaming shows are ›inventing a new art form«. *Breaking down the second season of the great Amazon dramedy«* (Interview mit Jill Soloway), in: *uproxx.com*, 14.12.2015, <http://www.hitfix.com/whats-alan-watching/transparent-creator-streaming-shows-are-inventing-a-new-art-form?ModPagespeed=noscript>, 03.01.2016.
- Shelley, Christopher: *Transpeople. Repudiation, Trauma, Healing*, Toronto, Buffalo, London 2008.
- Soloway, Jill: *Master Class. The Female Gaze*. Toronto International Film Festival, 11.09.2016. Transkription der Rede unter <https://www.toppleproductions.com/the-female-gaze>, 18.08.2017.
- Stryker, Susan: »(De)Subjugated Knowledges. An Introduction to Transgender Studies«, in: Stryker, Susan/Whittle, Stephen (Hrsg.): *The Transgender Studies Reader*, New York 2006, S. 1-17.
- Süss, Hannah: »Judentum als ›drittes Geschlecht‹? Zur Intersektionalität von Judentum und Queerness in der Serie *Transparent*«, in: *SYN, Magazin für Theater-, Film- und Medienwissenschaft*, Nr. 14, 2017, S. 15-23.
- TransInterQueer e. V.: »Trans* in den Medien. Informationen für Journalist_innen«, http://www.transinterqueer.org/docs/Publikationen/Trans*%20in%20den%20Medien.pdf, 07.01.2017.
- Villarejo, Amy: »Jewish, Queer-ish, Trans, and Completely Revolutionary: Jill Soloway's *Transparent* and the New Television«, in: *Film Quarterly*, 15.06.2016, <https://filmquarterly.org/2016/06/15/jewish-queer-ish>, 18.08.2017.
- Vogler, Christopher: *Die Odyssee des Drehbuchschreibers. Über die mythologischen Grundmuster des amerikanischen Erfolgskinos* [1998], Frankfurt am Main 2004.
- Whitney, E.: »Meet Alexandra Billings, the Actress Who Made TV History and Was Originally Cast in ›Transamerica««, in: *Screencrush.com*, 09.06.2017, <http://screencrush.com/alexandra-billings-interview-our-hollywood/>, 20.11.2017.