

»IT'S CALLED A ›DEVIL'S THREESOME‹ FOR A REASON«

Transgression und Queerness in der Fernsehserie
Lucifer – Ein Essay

VON JOANNA NOWOTNY

Der Teufel hat seinen Job an den Nagel gehängt. Die Prämisse der Fernsehserie *Lucifer* (Fox, 2016-), eine humoristische Mischung aus Krimi und Fantasy, ist bestechend: Lucifer (Tom Ellis) verlässt die Hölle und zieht mit seiner getreuen Dämonin Mazikeen nach Los Angeles, die Metropole der Stars und Sternchen, um ein neues, menschliches Leben zu beginnen. In der Hölle war Lucifer nie sonderlich glücklich, hat ihn doch sein wütender Gottvater nach Rebellionsversuchen dorthin verbannt und gezwungen, die Selbstbestrafungen unglücklicher, von Gewissensbissen zerfressener Menschen zu überwachen. Jean-Paul Sartres berühmte Formel aus dem Theaterstück *Huis Clos* (1943), die Hölle seien die anderen, ließe sich mit Blick auf *Lucifer* variieren zu: Die Hölle findet jeder Mensch in sich selbst, und der Teufel möchte am liebsten nichts damit zu tun haben.

Angelangt in Los Angeles und ausgestattet mit dem Namen des Himmelskörpers, nach dem er im Lateinischen benannt ist, der Venus, macht sich Lucifer Morningstar schnell einen Ruf als Verführer und schlauer Geschäftsmann. Mehrfach wird angedeutet, sein erstes Geschäft in der Menschenwelt sei die Prostitution gewesen. Als die Zuschauer*in Lucifer trifft, ist er erfolgreicher Clubbesitzer mit einer Unmenge Geld. Schon die erste Szene des *Pilots* bringt die Macht auf den Punkt, die Lucifer als reichem, weißem Mann zukommt. Aus einem stilvollen Cabriolet mit dem treffenden Nummernschild »Fallin I« besticht Lucifer einen Polizisten, der ihn wegen zu schnellen Fahrens büßen will. Erst nach einer Weile lässt sich Lucifer breitschlagen, die laute Musik herunterzudrehen, mit der er durch den großstädtischen Verkehr braust; und schon kurz darauf hat sich das Problem erledigt, denn dem dicken Bündel Dollarscheine, das Lucifer aus seinem eleganten Sakko zaubert, kann der Ordnungshüter nicht widerstehen.

Doch nicht nur das Geld verleiht Lucifer Macht. Der Polizist wird nach einem Blick in die Augen des Teufels gefügig und willig, ihm seine tiefsten Sehnsüchte und schmutzigsten Geheimnisse zu offenbaren. Damit diskreditiert er sich: Denn auch er genießt anscheinend bisweilen das zu schnelle Fahren und bedient sich zu diesem Zweck der Polizeisirene, ohne dass tatsächlich ein Notfall vorläge. Wenn die *Queer Theory* den Fokus auf »mismatches between sex, gender and desire« legt, wie eine *Introduction* zum Thema es formuliert (Annamarie Jagose, 1996), dann ist die Teufelsfigur in der Serie *Lucifer* inhärent *queer*: Ihre übermenschliche Fähigkeit besteht darin, menschliche Begehrlichkeiten manifest werden zu lassen, die der normativen Ordnung im einen oder anderen Sinn widersprechen.

Manchmal, wie in dieser ersten Szene, stehen solche Begehrlichkeiten bloß in Opposition zur sozial-professionellen Rolle einer Figur. Manchmal aber sind sie handfest sexuell kodiert, wie etwa in der vierten Episode der ersten Staffel, *Manly Whatnots*, in der Lucifer einen Aufseher bezirzt.

Der Aufseher arbeitet an einer Veranstaltung sogenannter *Pick-Up Artists*, das heißt von Männern, die sich als Spezialisten im Verführen von Frauen betrachten. Die ganze Episode stellt einerseits den brutalen Sexismus solcher Versammlungen aus, die darauf abzielen, heutigen (sprich: emanzipierten) Frauen zu zeigen, wie ein ›richtiger‹ Mann mit ihnen umspringt (und natürlich wird jeweils angenommen, eine solch vermeintlich archaisch-authentische Männlichkeit bringe auch in den Frauen wieder die natürlich-feminine Natur zum Vorschein, die moderne Verirungen wie der Feminismus korrumpiert hätten). Unter anderem werden die Prämissen der zynischen ›Künstler‹ subvertiert und ironisiert, wenn Lucifer versucht, sie selbst umzusetzen – und sich gemäß dem Grundsatz »take risks« vor der weiblichen Hauptfigur der Serie entblößt, der Polizistin Chloe Decker (Lauren German). In dieser Szene wird der Körper der männlichen Figur als Objekt in Szene gesetzt, das durch den Blick der Zuschauer*in penetriert wird; nackt, verlockend und gleichzeitig verletzlich.

Gleichzeitig stabilisiert die Episode *Manly Whatnots* aber doch wieder sexistische Vorstellungskomplexe. Die Serie folgt einem sexistischen Skript, wenn Chloe zum Beispiel an der frauenverachtenden Versammlung keinen Mucks des Protests äußern darf, oder ihr Ex-Mann Daniel seiner Eifersucht auf Lucifer Ausdruck gibt und die weibliche Figur auch dort still bleiben muss, als ob solche Ansprüche von Seiten eines ehemaligen Partners gerechtfertigt wären. Und ebenso problematisch ist, dass Lucifers Interesse an Chloe eben dadurch erklärt wird, dass seine geheimen Kräfte bei ihr nicht fruchten, sprich: er sie nicht verführen kann, da er ihr tiefstes Begehren nicht erfährt, im Gegensatz zu allen anderen Frauen, die Wachs in seinen Händen sind (und ostentativ wird verbal immer Lucifers Verführungskraft gegenüber *Frauen*, und nicht gegenüber Menschen, betont).

Wie dem auch sei: In der Episode *Manly Whatnots* also trifft Lucifer einen Ordner, der auf die Frage, welche der attraktiven (und halbnackten) Frauen am Anlass er begehre (»which one do you desire?«), kurz und bündig antwortet: »You. I'm gay.«

In einem ersten Schritt werden nun transmediale Bezüge hergestellt oder offengelegt, zum Beispiel zum Medium Comic und den diversen Vorläuferfiguren des Fernseheteufels. Danach soll das *queere* Potential von *Lucifer* auf zwei Ebenen ausgelotet werden. Zuerst wird nach der strukturellen Disruption gefragt, die der Teufelsfigur in ihrem Protest gegen die Ordnung des Gottvaters eigen ist. Anschließend steht die explizite und ambivalente Darstellung von *Queerness* in der Serie im Fokus der Untersuchung. Daraus lässt sich zuletzt eine Kritik nicht nur an konkreten Darstellungsmodi von *Queerness*, sondern auch an nur teilweise hinterfragten Gewissheiten der theoretischen Diskussionen im Feld der *Queer Theory* ableiten: Figur und Serie wirken mit an der Idealisierung einer ganz spezifischen

Form von *Queerness*, deren Prämissen es zu reflektieren gilt. *Lucifer* ist eine populärkulturelle Fernsehserie, die unter bestimmten medienästhetischen sowie ökonomischen Voraussetzungen operiert und die ein breites Publikum erreicht – somit lässt sich an ihr vorzüglich sichtbar machen, inwiefern ein bestimmter Typus von *Queerness* heute bis zu einem gewissen Grad mehrheitsfähig geworden ist, während andere Aspekte *queerer* Lebensentwürfe und –realitäten weiter ausgeblendet werden müssen.

I. TRANSFORMATIONEN: DIE TRANSMEDIALEN REISEN DER LUCIFER-FIGUR

Lucifer lässt Begierden manifest werden und besitzt damit eine übernatürliche Kraft; in ›unserer‹ Welt, in der die Serie spielen soll, unterwandert diese Kraft normative Konstrukte und gesellschaftliche Konventionen und besitzt damit das Potenzial, Werte- und Machtsysteme zu destabilisieren. Sie macht Lucifer im Zeitalter der höchst rentablen Superheldenfilme auch zu einer Art Superheld, wozu nicht zuletzt seine übermenschliche Stärke und seine weitgehende Unverwundbarkeit beitragen.

Mit dem Universum der Superhelden verbunden ist die Lucifer-Figur denn auch in mediengenetischer Hinsicht. Die Fernsehserie basiert lose auf den *Lucifer*-Comics des Verlags DC/Vertigo, in denen Lucifer nicht zuletzt mit verschiedenen Superhelden und -schurken des DC-Universums interagiert. Die Figur stammt ursprünglich aus der ikonischen *The Sandman*-Comicserie (1988-1996), geschrieben von Neil Gaiman und illustriert von Künstlern wie Sam Kieth, Mike Dringenberg und Jill Thompson; dort hatte sie allerdings nur eine Nebenrolle. Der Protagonist von *The Sandman*, ›Dream‹, eine Personifikation des Traumes und der Fantasie, mithin auch der Schöpfungskraft der Kunst, begegnet im vierten Band der Sammelausgabe (*Season of Mists*) dem gelangweilten und desillusionierten Herrscher der Hölle. Es kommt nicht zum epischen Kampf, den die Leser*in erwartet; Lucifer übergibt Dream kampflos den Schlüssel zu seinem Reich. Einst der schönste aller Engel, ist Lucifer nach Äonen des Frondiensts in der Hölle bloß ein Schatten seiner selbst. Auf sein Geheiß schneidet ihm Dream die Engelsflügel ab, die ihn noch immer als Diener Gottes kennzeichnen, selbst in seiner Rolle als perfekter Rebell und Antipode. Erst Mike Carey schrieb – in Zusammenarbeit mit verschiedenen Künstlern wie Chris Weston, Dean Ormston und Peter Gross – als sogenanntes *spin-off* von *The Sandman* eine Soloserie für die Figur, die vornehmlich zwischen 2000 und 2006 erschien (seit 2016 hat Lucifer eine neue Soloserie bei Vertigo, die sich die plötzliche Visibilität der Figur im Fernsehen zu Nutze zu machen sucht). Die Prämisse der ersten Soloserie wurde direkt in die Fernsehadaptation übernommen: Lucifer, dessen »obsession« die Freiheit ist, »is no longer the Lord of Hell. He is no longer the Agent of Heaven. Even his name Lucifer, the Lightbringer, describes a function from which he has *resigned*. He has escaped from *providence*« (Heft I, 2000).

Sowohl Gaiman als auch Carey sind offensichtlich unter anderem inspiriert durch die Darstellung Lucifers in Miltons epischem und stilprägendem Gedicht *Paradise Lost* (1667), aus dem die Figur in *The Sandman* denn auch selbstreflexiv und metareferenziell zitieren darf: »Better to reign in hell, than serve in heaven.« We didn't say it. Milton said it. And he was blind.« Wie bei Milton ist die Lucifer-Figur jeweils tragisch in ihrer Rebellion gegen die Vorsehung und den Willen Gottes, der sämtliche Kreaturen zu Marionetten degradiere. Lucifer ist bei Milton, Gaiman und Carey, aber auch in der Fernsehserie *Lucifer*, die Galionsfigur des freien Willens. Er war es, der Adam und Eva vom Baum der Erkenntnis kosten ließ und ihnen somit Entscheidungsfreiheit verschaffte. Schon in der zweiten Episode der Fernsehserie, *Lucifer, Stay. Good Devil.* wird ein Apfel in Szene gesetzt, den Lucifer seinen »old friend« nennt – eine eindeutige Anspielung auf die Rolle, die Lucifer bei der Vertreibung der ersten Menschen aus dem Paradies gespielt haben soll.

Careys Serie behandelt vor allem mystische und fantastische Vorkommnisse. Der charismatische Lucifer beschließt nach der Flucht aus dem Pandämonium, Gott durch List und Tücke zu bekämpfen, bevor er zu einem erneuten Krieg gegen den Himmel bläst; böse Kräfte wollen neue Engel züchten; und auf dem Totenschiff der nordischen Mythologie, Naglfar, reisen Lucifer und seine Verbündeten ans Ende der Welt. Die TV-Serie *Lucifer* hingegen bedient sich zwar einiger Elemente aus dem Comic. Lucifer ist Clubbesitzer, eine der ersten Geschichten in Comic und Fernsehserie behandelt den Raub der Engelsflügel, die er sich abschneiden ließ, und so weiter, und so fort. Doch vermischt *Lucifer* diese fantastischen Elemente mit dem Set-Up einer klassischen Krimiserie. In der ersten Episode wird eine Freundin Lucifers ermordet und Lucifer begegnet der Detektivin Chloe. Da er den Mörder bestrafen will, geht Lucifer auf Verbrecherjagd – Chloe ist ihm auf den Fersen. Eine Mischung aus Faszination für Chloe und persönlicher Befriedigung bei der Bestrafung von Übeltätern bringt den Teufel in der Folge dazu, sich weiter der Verbrechensbekämpfung zu widmen und seine gottgegebene Rolle als »punisher« somit auf Erden in neuem Gewand auszuleben. Lucifer wird damit zu einer Art Mephisto-Figur, die, wie in Goethes *Faust*, zwar eigentlich »stets das Böse will«, aber doch »stets das Gute schafft«.

Praktisch jede Episode der Serie behandelt einen Kriminalfall, der jeweils als Vorwand für Narrative über die persönliche Entwicklung Lucifers dient. Denn *Lucifer* erzählt vor allem auch die Geschichte einer nicht- oder übermenschlichen Figur, die Stück für Stück vermenschlicht wird und lernen muss, mit ihren Emotionen umzugehen. Das Konzept der Serie löste übrigens Kontroversen aus, was wie ein Nachhall diverser Kritiken an Miltons *Paradise Lost* mit seiner schillernden, interessanten und anziehenden Teufelsfigur anmutet. Die christliche Vereinigung *One Million Moms* suchte die *Lucifer*-Fernsehserie noch vor Ausstrahlung der ersten Episode zu boykottieren, denn der Teufel dürfe nicht »as a caring, likable person in human flesh« dargestellt werden. Auf diese Kampagne wird in Episode 17 der zweiten Staffel selbstreflexiv angespielt: »I think you might be in danger«,

»IT'S CALLED A ›DEVIL'S THREESOME‹ FOR A REASON«

warnt Lucifers Engelsbruder Amenadiel (D.B. Woodside). »What is it? One Million Mums?«, erwidert ein amüsiertes Lucifer.

Lucifer findet auf seinem Weg zur Menschlichkeit Hilfe: Während die Psychotherapeutin Dr. Linda Martin zuerst und nach sexistischem Schema vor allem eine weitere verführte Frau ist, die den Reizen des Protagonisten nicht widerstehen kann (im *Pilot* der Serie spreizt sie für ihn tatsächlich die Beine), wird sie zunehmend zu einer zentralen Figur, die den Prozess der schrittweisen, aber immer nur partiellen Selbsterkenntnis Lucifers anleitet und begleitet. Und die Psychoanalyse hat der Teufel vor allem auch nötig, da er an dem Konflikt leidet, der für die Disziplin zentral ist und der schon in den Schriften ihres Gründervaters zum Angelpunkt der individuellen psychologischen Entwicklung erhoben wird: Lucifer leidet an einem ausgeprägten (Gott-)Vaterkomplex.

2. TEUFLISCHE TRANSGRESSIONEN UND FAMILIÄRE NORMATIVITÄT

Nach der *Queerness* in der Serie *Lucifer* kann auf zwei Ebenen gefragt werden, einer strukturellen und einer inhaltlichen. Die enge Assoziation des Protagonisten mit (geheimen) Begehrlichkeiten und mit deren disruptivem Potenzial ist ein grundlegend transgressives Serienelement. Und das Narrativ von *Lucifer* wird zudem angetrieben durch das *queere* Moment überhaupt: durch den Protest gegen eine oder besser *die* patriarchale Ordnung schlechthin, die Ordnung des Gottvaters, den Lucifer in einer Episode als »cruel, manipulative bastard« beschimpft – als Tyrannen, der nur darauf aus sei, absurde Normen oder »stupid rules« durchzusetzen und dem man es nie recht machen könne (Episode 9, Staffel 1).

Und in dieser Hinsicht transformiert *Lucifer* die Satan-Figur Miltons, an die die Serie sich sonst zumindest indirekt, nämlich über die Comics vermittelt, anlehnt. Miltons Satan ist ganz darauf ausgerichtet, Gottes Pläne zu zerstören, indem er die Menschen verführt. Seine Taten sind innerhalb des Narrativs als ›böse‹ markiert, da er Gottes Schöpfung aktiv zu verderben sucht. (Wobei man den revolutionären, dem Regizid zugeneigten Lucifer trotz seiner ›bösen‹ Taten durchaus auch als modernen Individualisten und somit als Antihelden lesen könnte, was in der langen Rezeptionskarriere von *Paradise Lost* auch immer wieder geschah – und Milton selbst verteidigte in *Eikonoklastes* aus dem Jahr 1649 ja die Exekution eines tyrannischen Königs, der sein Volk zu willenlosen Sklaven degradiert habe.) Satans ganze Existenz in *Paradise Lost* ist ein energischer Krieg gegen Gott, dessen wahrhafter Antagonist er ist.

Fernseh-Lucifer hingegen tut eigentlich gar nichts, geschweige denn, dass er in der diegetischen Gegenwart aktiv mit dem Verderben der Menschheit beschäftigt wäre. Er bringt nur die Wünsche an die Oberfläche, die ohnehin in den Menschen schlummern. Lucifer wehrt sich dementsprechend auch wiederholt gegen seine moralische Stigmatisierung, die nicht seiner Natur entspringe: »My father vilified me! He made me a torturer!« (Episode 6, Staffel 1); »I'm not evil, I punish evil« (Episode 12, Staffel 1); und er zitiert eine Stelle aus *The Sandman*, die auch in

der *Lucifer*-Solocomicserie in einem Flashback erscheint (Heft 75, 2006). In den Worten des Comics, die in der Episode *Favorite Son* (6, Staffel I) mit minimier Variation und in weit aufgebrachterem Tonfall wiedergegeben werden: »Why do they [scil. die Menschen] blame me for all their little failings? They use my name as if I spent my entire day sitting on their shoulders, forcing them to commit acts they would otherwise find repulsive. ›The devil made me do it.‹ I have never made one of them do anything. Never.«

Lucifers höchstes Ziel ist der freie Wille, sein eigener und der der Menschen, und zwar auch und gerade in Sachen Sexualität. Obwohl Chloe sich Lucifer in einer Szene aus der zehnten Episode der ersten Staffel betrunken an den Hals wirft, schläft er nicht mit ihr, anscheinend, da ihre Urteilsfähigkeit (und somit ihr freier Wille) eingeschränkt ist. Und in einer weiteren Szene werden die höllische, durch den Gottvater bestimmte Vergangenheit und die Frage nach sexuellem Einverständnis oder *consent* eingeführt: *Sin-Eater*, die dritte Episode der zweiten Staffel, zeigt Lucifer und eine Gespielin beim »wax play«. Das erotische Spiel mit heißem Wachs gehört zu einer Reihe von BDSM-Praktiken, also von sexuellen Praktiken, die gemeinhin ohnehin als transgressiv gelten. Die junge Frau schreit vor Lust, während Lucifer das Wachs über ihre Haut tropfen lässt. »There's no need for squeals«, sagt der Teufel, »we'll stop this torture any time you like. Just say the word.« Nicht nur wird so ganz nebenbei klar gemacht, dass Lucifer und seine Gespielin beim Sex ein sogenanntes Safeword verwenden, persönliche Grenzen also respektiert werden. Die Szene verkehrt auch eine Folterszene in ihr Gegenteil, wie man sie von einer Figur wie Lucifer eigentlich erwarten könnte. Anstatt Menschen zu quälen, ist Lucifer auf der Erde damit beschäftigt, ihnen Lust zu verschaffen – in Einklang mit den freien, nicht durch Konventionen oder sexuelle Scham gebundenen Entscheidungen, die er ihnen erst ermöglichen will. (Damit entwirft *Lucifer* denn auch ein ganz anderes Bild teuflischer und dämonischer Figuren, als es in anderen populärkulturellen US-amerikanischen Serien zu finden ist, die ansonsten durchaus ähnliche Genrekonventionen bedienen: Wenn Lucifer selbst und auch Mazikeen immer wieder Wert auf das ausdrückliche Einverständnis und die Lust ihrer Sexualpartner legen, unterscheiden sie sich etwa auf frappante Weise von den Dämon*innen und der Lucifer-Figur in der Fantasy-Fernsehserie *Supernatural*. Diese werden als sexuelle Raubtiere gezeigt, ohne Interesse am Willen ihrer potenziellen Partner*innen und in Szenen, die Anklänge an Vergewaltigungen aufweisen.)

Da Lucifer sich der patriarchalen Ordnung des Gottvaters verweigert und die *agency* des Individuums über alles stellt, kann er also in ein *queeres* Paradigma eingeschrieben werden. Doch die Serie geht weiter: Sie benutzt *queere* Geschlechts- und Sexualitätsentwürfe eben nicht nur als strukturelles, sondern auch als Inhaltselement. Im Gegensatz zur Lucifer-Figur aus den Carey-Comics ist die Fernsehversion ja äußerst sexuell aktiv. Ein immer wiederkehrender Gag in den Comics insistiert darauf, dass Lucifer als Engel die männlichen Geschlechtsorgane fehlen, was die sexuelle Erfüllung in der anscheinend monogamen Beziehung mit Ma-

zikeen fraglich erscheinen lässt (in Heft 74 der Serie aus dem Jahr 2006 darf Mazikeen allerdings einer neugierigen Trinkgenossin ein so pikantes Geheimnis über den Sexualverkehr mit Lucifer zuflüstern, dass ihr nur noch ein »wow.« ent-schlüpft). Ganz anders Fernseh-Lucifer: Die Serie strotzt nur so vor sexualisierten Darstellungen und Frauenkörper werden in zahlreichen Einstellungen in Szene gesetzt, die in Lucifers Nachtclub *Lux* spielen, als erotische Tänzerinnen und Gespielinnen des Teufels.

Schon in der zweiten Episode der Serie, die zu Beginn ja so kurios darauf in-sistiert, Lucifers Verführungskünste fruchteten bei »women«, und nicht bei Men-schen überhaupt, findet sich eine Szene, die anderes vermuten lässt. Die Kamera fährt über eine attraktive Frau, die neben Lucifer im Bett liegt; und dann über ei-nen ebenso anziehenden jungen Mann, der sich im Morgenlicht räkelt. Als Lucifers Bruder Amenadiel erscheint und die Szene abschätzig mustert, meint der Teufel gereizt: »What? It's called a ›devil's threesome‹ for a reason«. Der Begriff *devil's threesome* bezieht sich auf die Dreierkonfiguration, die aus der normativen Sicht – also der Sicht heterosexueller Männer – ganz klar transgressiv ist: Sex von zwei Männern und einer Frau, ein Skandalon, das die Männlichkeit der beteiligten Her-ren anscheinend schwer zu gefährden vermag.

Dass diese *queere* Praktik hier mit dem Teufel assoziiert wird, ist durchaus konform mit Vorstellungen regelloser Sexualität, die sich mit dieser Figur ohnehin schon verbinden. Natürlich kann man sich aus der Sicht einer aktivistischen Kul-turwissenschaft, die sich für eine adäquate mediale Repräsentation von Minder-heiten einsetzt, berechtigterweise fragen, ob gerade der *Teufel* tatsächlich eine ›gute‹ Repräsentation von *Queerness* sein kann – zumal besonders die Bi- oder Pansexualität immer wieder mit einem übermäßigen sexuellen Appetit und einer erotischen Maßlosigkeit assoziiert werden, wie sie auch für die Lucifer-Figur ty-pisch sind. Doch trotz solcher Einwände ist es sicher bemerkenswert, dass hier der Protagonist und, bei all seinen Fehlern, Sympathieträger einer *mainstream*-Fernsehserie als bi- oder pansexuell codiert wird. Und vielleicht könnte man hier auch bemerken, dass die Lucifer-Figur damit eine Art Leerstelle im Diskurs der *Queer Theory* besetzt: Die Bisexualität, die sich *prima facie* ja besonders dafür eig-nen könnte, Geschlechterdichotomien zu dekonstruieren, spielt erstaunlicher-weise nur in wenigen theoretischen Werken eine Rolle. Butlers *Gender Trouble* zum Beispiel, prägend für die Disziplin, blendet die Thematik vollständig aus.

Eindeutig freilich ist die Sache hier ohnehin noch nicht. Man mag einer In-dustrie, die sich oft scheut, aus heteronormativen Mustern auszubrechen, nicht ganz trauen: Schließlich ist aus der Dreier-Szene nicht ersichtlich, ob Lucifer den männlichen Partner tatsächlich auch begehrte – oder ob, nach traditionell sexisti-schem Muster, der Mann nur knapp toleriert wurde, um die Frau ins Bett zu be-kommen. Und alle anderen Bemerkungen in der ersten Staffel, die auf Lucifers sexuelle Anziehung zu Männern anspielen, lassen sich sehr leicht als Witze abbu-chen (so zum Beispiel die Frage: »Is it my thanks you want, or a kiss?«, die Lucifer in der fünften Episode der ersten Staffel an einen männlichen Polizisten richtet).

Und als in der vierten Episode der ersten Staffel ein Mann auftritt, der Lucifer begehrt, der erwähnte Aufseher, reagiert Lucifer zwar nicht mit Abscheu, wie die homophoben Muster einer heteronormativen Gesellschaft erwarten lassen würden. Aber doch lässt der sonst keinem sexuellen Abenteuer abgeneigte Protagonist den Mann schnell und schmerzlos abblitzen: »Oh! Right. Well, my dance card's full with this one, I'm afraid«, sagt er mit Blick auf Chloe.

Erst in der zweiten Staffel der Serie wird endlich explizit gemacht, dass Lucifer nicht nur Frauen, sondern auch Männer zu seinen Liebhabern zählt. In Episode 11, *Stewardess Interruptus*, scheint es ein Mörder auf Menschen abgesehen zu haben, mit denen Lucifer geschlafen hat. Als Lucifer und Chloe ein männliches Mordopfer finden, ist die Polizistin erleichtert: »On the upside, looks like you didn't have anything to do with this case after all. Pretty sure you didn't sleep with this guy.« »Uh, actually, you're wrong about that, Detective«, kontert ein leicht betroffener Lucifer. Und als Chloe wenig begeistert scheint (»this isn't good«), konfrontiert er sie: »What, that a man was one of my lovers? Come now, Detective, it's the 21st century!« (Natürlich stellt sich heraus, dass Chloe sich nicht an Lucifers Wahl von Sexualpartnern stört, sondern sich wegen der persönlichen Natur des Falls Sorgen macht). Auch unter den Ex-Geliebten Lucifers, die die Polizei im Rahmen der Untersuchungen später in der Folge interviewt, findet sich an prominenter Stelle ein Mann, der begeistert von seinen sexuellen Erfahrungen mit dem Teufel berichtet. Lucifer ist also explizit *queer*, wie sich im Verlauf der Serie aus immer zahlreicheren Äußerungen und Anspielungen erschließen lässt, sei es sein Konto bei *Grindr*, einer bekannte Dating-App für homo- und bisexuelle Männer (Episode 4, Staffel 3), oder die Bemerkung, Oscar Wilde sei noch »straight« gewesen, bis er den von seiner Attraktivität für beide Geschlechter felsenfest überzeugten Lucifer getroffen habe (Episode 8, Staffel 3).

Doch solche Versicherungen bleiben eben nur verbal; die Post-Dreier-Szene aus der zweiten Episode der ersten Staffel kommt einer visuellen Repräsentation von Bi- oder Pansexualität noch am nächsten. *Lucifer* ist eine Serie, deren Visualität nicht vor sexuellen und / oder sexualisierten Darstellungsmodi zurückschreckt. In der Hinsicht auf *Queerness* bleibt sie aber kurios verschämt und konventionell: Es wird immer nur gezeigt, wie Lucifer sich eben mit im herkömmlichen Sinn attraktiven Frauen vergnügt, während die Abweisung des Ordners exemplarisch bleibt für seinen Umgang mit Männern. Als er in der siebten Episode der dritten Staffel meint, ein Mann habe es auf ihn abgesehen, wimmelt er auch diesen sofort ab: »I will not sleep with you. And it's not because you're a man. It's just because, well... I don't find you attractive«.

Besonders heikel wird dieses systematische Ausblenden von Relationen mit Männern durch das Narrativ, dem die ganze Serie folgt: Lucifers Menschwerdung ist untrennbar mit seinen Gefühlen für Chloe verbunden. Das antreibende Moment seiner Vermenschlichung, die ihn erst zum Sympathieträger werden lässt, ist somit eine heterosexuell wirkende Konfiguration oder die Liebe zu einer *Frau*. Eine solche entspricht normativen Mustern, wie sie gerade für die Hollywoodin-

dustrie noch weitgehend verbindlich sind – und sie beschneidet das subversiv-queere Potenzial der Lucifer-Figur. Sämtliche anderen, also auch und vor allem die nicht-heteronormativen Standards entsprechenden Beziehungen Lucifers werden zu ›bloßem‹ Sex degradiert, während Menschwerdung und dem Anschein nach heterosexuelle Liebe enggeführt werden. (Auch die Dämonin Mazikeen landet im Zuge ihrer Vermenschlichung zeitweise in einer heterosexuell wirkenden Konfiguration, da ihre augenscheinliche Liebe für Amenadiel – der, wenn man die fantastische Prämisse der Serie für einen Moment ausblendet, nach unseren Kriterien eben doch ›nur‹ ein Mann ist, genau wie Lucifer selbst – mit ihren ausschließlich erotischen Abenteuern kontrastiert wird.)

Versteht man die Fernsehserie als mediales Produkt, in dem – im Sinn Butlers – Geschlecht, Geschlechterrollen und zwischengeschlechtliche Konfigurationen durchagiert werden, in dem also gleichsam eine Performanz von Geschlechtlichkeit stattfindet, dann stehen hier zwei Ebenen der Performativität in scharfer Opposition: die verbale und die visuell-körperliche Ebene. Die nicht-heteronormative Sexualität des Protagonisten darf im verbalen Code zwar mittlerweile deutlich zum Ausdruck kommen, sie darf aber bis anhin nicht im materialen und für das Medium bezeichnenden Sinn verkörperlicht, ›embodied‹ werden. Man könnte es zuspitzen: *Lucifer*, eine Serie mit einem ausdrücklich bi- oder pansexuellen Protagonisten, partizipiert doch an der Heteronormativität beziehungsweise der Zwangsheterosexualität, die Vordenker*innen der *Queer Theory* wie Butler konstatierten. Im Rahmen der medialen Inszenierung der Fernsehserie und durch die narrativen Schemata, die sie erfüllt, wird Heterosexualität als das ›Normale‹ oder ›Natürliche‹, selbst als das genuin ›Menschliche‹ proklamiert. Andere sexuelle Orientierungen und die aus ihnen resultierenden Akte werden demgegenüber als abweichend und ›bloß‹ der körperlichen Befriedigung dienend markiert und / oder unsichtbar gemacht.

Lucifer wird im Verlauf der Serie aber nicht nur in einer heterosexuell wirkenden romantischen Konfiguration gezeigt, während die (oft nur supplierbaren) Erfahrungen mit Mitgliedern des männlichen Geschlechts im Bereich des ›nur‹ Sexuellen verbleiben. Er wird auch in quasi-familiäre Strukturen (re-)integriert. Einerseits ist da natürlich die himmlische Familie, der Lucifer, sein Bruder Amenadiel, ihre Mutter (die vor allem in der zweiten Staffel der Serie zentral ist) und eben der Gottvater angehören. Diese Familie ist sowohl in alterstechnischer als auch in ethnischer Hinsicht unkonventionell aufgebaut – Amenadiel wird durch den afroamerikanischen Schauspieler D.B. Woodside verkörpert, die Mutter durch Tricia Helfer, die im ungefähr gleichen Alter wie ihre Seriensöhne ist (als eher fadenscheinige Erklärung für diese Besetzung wird angeführt, dass die göttliche Mutter selbst keinen Körper besessen und bloß zufällig die äußerst attraktive Gestalt einer Figur angenommen habe, die gerade verstorben sei). Dennoch funktioniert dieses ausgefallene Dreiergespann so, wie wir uns eine durch biologische Reproduktion strukturierte Kleinfamilie vorstellen, mit dem Buhlen der Brüder um die Aufmerksamkeit der Eltern, den Versuchen der Mutter, sich in die Leben

der Kinder einzumischen, und den Narben, die die Trennung der Eltern vor allem in Lucifer hinterlassen hat.

Andererseits werden familiäre Strukturen (re-)installiert, indem Lucifer langsam Teil einer neuen, menschlichen Familie wird. Eigentlich verabscheut der Teufel Kinder, genau wie das ideale, subversiv *queere* Individuum aus Lee Edelmans *No Future: Queer Theory and the Death Drive* (2004). Die dort zentrale Figur des »sinthomosexual« oder Sinthomosexuellen interessiert sich nicht für Kinder und die vermeintliche Zukunft der Menschheit, da seine (oder ihre) Sexualität nicht-reproduktiven Gesetzen gehorcht. Kinder sind für Edelman der Inbegriff heteronormativer Politik; sie stehen im Zentrum der politischen Moderne, die immer schon und immer noch auf sie ausgerichtet ist, auf die vorgestellte Zukunft des Planeten oder darauf, eben diesen Planeten möglichst effizient auszubeuten, um den Kindern der Gegenwart ein Leben in Luxus zu erlauben. Lucifer also entspricht zuerst genau einem solchen Sinthomosexuellen, der mit Chloes Tochter Trixie nur sehr wenig anfangen kann. »Was your offspring planned or a mistake?«, fragt er im *Pilot* der Serie eine irritierte Chloe. »I never understood the human desire to procreate. I mean, children, hideous little creatures, terrible, taxing burdens.« Lucifer steht also zunächst von Natur aus außerhalb des heteronormativen Dispositivs der Fortpflanzung. Doch die Zurückweisung des Familiären wird zumindest teilweise wieder aufgegeben: Im Verlauf der Serie wird immer klarer, dass Lucifer Trixie gerne mag, entgegen seiner verbalen Versicherungen.

In der achten Episode der dritten Staffel, *Chloe Does Lucifer*, wird die Substitution regelloser Sexualität mit familiärer Normativität prägnant ins Bild gesetzt. Die Kamera fährt über Kleider, die anscheinend achtlos zu Boden geworfen wurden, über eine Weinflasche und zwei volle Gläser, und Lucifer haucht verführerisch: »Mhm, that is a new one on me, Detective«, und Chloe antwortet: »Well, there's a first time for everything«. »Yes, but I've heard it can take hours, I'm not sure even I have the endurance for that«, säuselt Lucifer, und wird von einer munteren Kinderstimme unterbrochen – und die Kamera, vorher verführerisch langsam unterwegs und aus intimer Nähe über Gegenstände streichend, springt endlich zu den drei Sprecher*innen. Lucifer, Chloe und Trixie liegen auf einem Bett, tun sich an Lutschern gütlich und spielen Monopoly. Der Teufel scheint nun Teil dieser Familie zu sein, die nach äußeren Maßstäben absolut der bourgeoisen Kleinfamilie entspricht; eine Mutter und eine Vaterfigur, durch Liebe verbunden, sowie ein Kind.

Die Serie zieht einen Teil ihrer Spannung aus der Frage, ob Lucifer zuletzt vollständig in eine normative (und damit auch familiäre) Ordnung integriert wird – oder ob er sich eben dieser Ordnung doch wieder entzieht, sein *queeres* Potenzial somit zu erhalten vermag. Die Episode, die mit der familiären Idylle einsetzt, behandelt denn auch Lucifers Versuche, der ›Normalität‹ zu entkommen; und bezeichnenderweise findet sich in ihr ein Dialog, der seine Identität als *queerer*, damit transgressiver Mann deutlich macht. Lucifer schlägt vor, einen Verdächtigen zu verführen, worauf ein Polizist ungläubig meint: »He's a dude and he's straight«.

»That hasn't ever stopped me before«, kontert Lucifer, »I'm so good at flipping men they call me ›The Skillet««.

3. SCHLUSS: TRANSGRESSION UND PRIVILEGIEN

Lucifer ist *queer*. In fast allen anderen identitätspolitischen Kategorien entspricht er aber einer besonders privilegierten Sorte Mensch, die eben gerade nicht in Opposition zum ›Normalen‹ steht: Er ist ein weißer Mann, der makellostes *British English* der besonders feinen Sorte spricht, damit als zur *upper class* gehörig markiert ist; er halt Geld ohne Ende, partizipiert höchst erfolgreich am kapitalistischen System, trägt äußerst elegante Markenanzüge und ist in jeder Hinsicht konventionell attraktiv. Entsprechend wird er, und auch das erfüllt gängige heteronormative Muster, von knapp bekleideten Mitgliedern des ›anderen Geschlechts‹ umschwärmt.

Diesen Widerspruch zwischen der strukturellen und inhaltlichen *Queerness* der Figur und ihren Privilegien könnte man nun als paradigmatisch für ein Problem der *Queer Theory* überhaupt lesen. Wie Jasbir K. Puar in *Terrorist Assemblages: Homonationalism in Queer Times* (2007) zeigt, weist die Idee des idealen *queeren* Individuums als eigenwilliger Ruhestöhrer mit *agency*, der sich Normen verschließt, unreflektierte Bestände auf. Nur eine bestimmte, sehr privilegierte Art *queerer* Menschen kann sich eine solche Transgressivität überhaupt leisten. In vielen Fällen kann keine freie Wahl zwischen einer Assimilation an die Mehrheitsgesellschaft und einer Transgression ihrer Normen erfolgen, da grundlegende Privilegien fehlen. *Queerness*, wie sie in den letzten Jahrzehnten oft theoretisiert wurde, ist somit ein elitäres kosmopolitisches Konstrukt, zu dem nicht jeder Zugang hat – und vielleicht ist es somit auch kein Zufall, dass viele Theoretiker, die das transgressive und anti-normative *queere* Individuum feiern, selbst männlich und weiß sind. Es mag nicht von ungefähr kommen, dass eine so verstandene *Queerness* vor allem von Menschen gelebt wird, denen man ansonsten eine Assimilation an gängige Normen vorwerfen könnte, da sie eben privilegierte Leben führen.

Die fiktionale Figur des charismatischen Teufels aus *Lucifer* eignet sich hervorragend, um solche Fragen zu profilieren. Sie ist ja tatsächlich in zweifachem Sinn *queer*, in ihrer Rebellion gegen die patriarchale Ordnung überhaupt und in ihren sexuellen Vorlieben (die sich allerdings bis jetzt vor allem verbal manifestieren dürfen). Aber gleichzeitig ist ihre *Queerness* fast unsichtbar und somit keine Bedrohung für ihr soziales Prestige. Und Lucifer scheint auch kein subversives politisches Programm zu verfolgen, das etwa auf eine Abschaffung kapitalistischer Zwangsverhältnisse gerichtet sein könnte. Ganz im Gegenteil: Nicht nur besitzt die Figur Unmengen von Geld, so dass finanzielle Fragen oder eine Gefährdung des *queeren* Individuums in einem heteronormativen politischen und ökonomischen System gar nie in den Blick der Serie geraten können. Lucifer scheint seine finanziellen Privilegien auch noch dem Geschäft zu verdanken, das in der feministischen Theorie als ausbeuterische Manifestation kapitalistischer Willkür und der

JOANNA NOWOTNY

Ungleichheit zwischen den Geschlechtern kritisiert wurde: der Prostitution. (Dass gerade manche Stimmen im Umfeld der *queeren* Theorie die Prostitution als transgressive und freie Entscheidung von Individuen mit *agency* verstehen und Prostituierte somit als Teil der *queeren* Gemeinschaft reklamieren, verstellt den Blick auf die konkreten ökonomischen Ausbeutungsverhältnisse. Auch solche Argumente machen sich einer Glorifizierung von ›Transgressivität‹ schuldig, ohne deren materielle und ökonomische Voraussetzungen zu hinterfragen.) Kurzum: Lucifer ist zwar durchaus fast ein ideales *queeres* Individuum im Sinn Edelmans; aber im Sinn Puars wirken Figur und Serie immer nur an der Idealisierung einer ganz bestimmten Art von *Queerness* mit, deren Prämissen reflektiert werden müssen.