



DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„So schön kann lesbisch sein.“

Verfasserin

Anna Steger

angestrebter akademischer Grad

Magistra (Mag.phil.)

Wien, im März 2009

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 301/ 317

Matrikelnummer: 9907385

Studienrichtung lt. Studienblatt: Publizistik und Kommunikationswissenschaft

Betreuer: O. Univ.-Prof. Dr. Thomas, Bauer

Danksagung

Ich möchte meinen Eltern für die finanzielle und auch geistige Unterstützung in dieser Zeit danken, den Interview-Partnerinnen für ihre Zeit und Auskunftsbereitschaft, der Lektorin für ihr akribisches Auge, meinem Freund für seine liebevolle Unterstützung und seinen Zuspruch und allen Freunden und Freundinnen für ihr offenes Ohr.

Inhalt

1 EINLEITUNG.....	9
1 KONZEPT.....	12
2 DIE FERNSEHSERIE AUS DER SICHT DER REZEPTIONSFORSCHUNG ...	16
2.1 Die Serie	16
2.2 Seifenoper oder postfeministische Serie?.....	17
3 REPRÄSENTATION VON LESBEN IM FERNSEHEN.....	19
4 THE L-WORD	21
4.1 Figuren und Akteure.....	21
4.2 Inhalt und Repräsentation.....	23
4.3 Narration und Dramaturgie	24
4.4 Ästhetik und Gestaltung.....	26
4.5 Kontexte.....	29
4.6 Zusammenfassung.....	35
5 RESÜMEE	36
6 CULTURAL STUDIES	37
6.1 Merkmale der Cultural Studies	38
6.2 Fernsehforschung und Publikum.....	41
6.3 Bedeutungsproduktion bei Hall	42
6.4 Zusammenfassung.....	45
7 CIRCUIT OF CULTURE	46
7.1 Repräsentation.....	47

7.2	Zusammenfassung.....	54
7.3	Regulation	55
7.4	Konsum	56
7.5	Produktion	56
7.6	Identität	56
7.7	Zusammenfassung.....	60
8	MASSENKOMMUNIKATION NACH HALL	62
8.1	Das Encoding/Decoding-Modell.....	62
8.2	Die drei Dekodier-Positionen nach Hall	63
8.3	Zusammenfassung.....	65
9	FUNKTIONEN DER MASSENMEDIEN NACH HALL	67
9.1	Zusammenfassung und Verortung der (televisuellen) Medien im COC	69
10	EXKURS: KURZE GESCHICHTE DER LESBENBEWEGUNG	71
10.1	Queer	74
10.2	Resümee.....	76
11	JUDITH BUTLER.....	77
11.1	Geschlechtsidentität.....	78
11.2	Körper(lichkeit).....	79
11.3	Diskurs, Materialisierung und Performativität.....	81
12	ZUSAMMENFASSUNG: JUDITH BUTLER UND LESBISCHE IDENTITÄT(EN)	86
12.1	Lesbische Identitätskonstruktion und Subversionsstrategien	87
12.2	Serienfiguren	89
13	DISKURSMACHT VON „THE L-WORD“.....	91
14	EMPIRISCHE ANALYSE	94

14.1	Begründung der Methode	94
14.2	Das problemzentrierte Interview.....	96
14.3	Die Auswahl der Interview-Partnerinnen.....	98
14.4	Die Auswertung.....	98
15	ERGEBNISSE.....	100
15.1	Zusammenfassung der Interviews	100
15.2	Diskurs – Kontroverse – Themen	108
15.3	Rahmenbedingungen.....	109
15.4	Realismus-Debatte	119
16	ZUSAMMENFASSUNG.....	132
16.1	Themen des Diskurses nach Relevanz.....	133
16.2	Realismus-Debatte	133
16.3	Standpunkte.....	136
16.4	Reibebaum „The L-Word“ und vermittelndes Element Repräsentationsmacht.....	145
16.5	„The L-Word“ – Subversive Unterwanderung von Geschlechtsidentität?	146
17	CONCLUSIO.....	147
18	AUSBLICK	153
19	LITERATUR	155
20	ANHANG.....	161
	Interviewleitfaden	161
21	ABSTRACT.....	165
22	ZUSAMMENFASSUNG.....	167
	LEBENSLAUF	169

1 Einleitung

Anlass für diese Arbeit war eine Diskussion über die Serie „The L-Word“. Die vor allem unter Lesben unterschiedlich beliebte, jedenfalls aber bekannte Serie des privaten US-amerikanischen Kabel-Senders „Showtime“ führte recht schnell zur Frontenbildung, denn die Ansprüche in Hinblick darauf, wie und ob man sich und/oder andere als „Lesbe“ (in der Öffentlichkeit¹) dargestellt wissen will und wo man sich in der öffentlichen Darstellung wiederfinden will, gingen weit auseinander – und das lag nicht zuletzt am Inhalt der Serie.

Das Besondere und Neue an „The L-Word“ ist, dass deren Hauptprotagonistinnen zum Großteil lesbisch sind und mit all ihren Problemen (und natürlich auch Freuden), die das *Leben* als Lesbe mit sich bringt, ins Zentrum gestellt werden. Besonders ist dabei die Form der Darstellung von Lesben, die zum Großteil rein äußerlich einem heteronormativen Schönheitsideal entsprechen.

Nicht zuletzt deshalb hat die Serie vor allem unter den lesbischen ZuseherInnen² für Aufregung gesorgt. Denn die oben genannten „Eigenheiten“ der Serie wurden, je nach Anspruch der RezipientInnen, sehr unterschiedlich aufgenommen.

Einerseits wurde die Bedeutung von „The L-Word“ in Hinblick auf die Darstellung lesbischer Lebenswelten und die Identifikationsmöglichkeiten, die jene Serienfiguren für Lesben bieten, gelobt. Andererseits wurde der Serie „Verrat“ am politischen Kampf um Repräsentationsmacht vorgeworfen, da die dargestellten Lebenswelten wenig Bezug zur vor allem ökonomischen Situation von Lesben haben und weil die Charaktere ihr Lesbisch-Sein als „chic“ inszenieren, indem zwar verschiedene Stereotype von Lesben dargestellt

¹ Die öffentliche Aufmerksamkeit, die „The L-Word“ auf sich zieht, ist im deutschsprachigen Raum sehr gering, die mediale Aufmerksamkeit zum Serienstart auf ProSieben hat sich in deutschen und auch österreichischen Zeitungen (vgl. Der Standard [23.12.02]: „Porn Chick Ade“) schnell wieder gelegt. Jedoch in zielgruppenspezifischen Medien wie „L-Mag“ oder den Lambda-Nachrichten war „The L-Word“ zumindest einmal Coverstory und wurde dort auch entsprechend kontroversiell diskutiert. Auch das 2006 erschienene Buch über „The L-Word“ (Akass/McCabe, 2006) spiegelt die Diskussion und die Frontenbildung in Bezug auf die Serie sehr anschaulich wider. Nachdem „The L-Word“ im deutschsprachigen Raum anfänglich (bis zur Ausstrahlung auf ProSieben) unter Freundinnen ausgetauscht wurde, und die erste DVD im November 2004 in den USA am Markt erschien und die erste deutschsprachige DVD ein Jahr später auf den Markt kam, wird vermutet, dass die massemediale Rezeption eher gering war. ProSieben stellt keine Daten über ZuseherInnen zur Verfügung, insofern können derzeit über Zielgruppe und Bekanntheit nur Vermutungen angestellt werden. Zum Serienstart auf ProSieben hatte „The L-Word“ 145.000 ZuseherInnen in Österreich. (Kurier, 04.06.2006) Nachdem ProSieben nur die erste Staffel ausstrahlte, ist anzunehmen, dass die Serie langfristig gesehen am Mainstream-Serienmarkt kein Erfolg war.

² Ein Community-Gedanke erscheint aus einer queeren Perspektive sehr fragwürdig, weil damit oft eine normative Definition von „lesbisch“ verbunden ist oder, wie Butler meint: „Schon immer haben solche Versuche lediglich Streitfragen und Verweigerungen erzeugt, die allen mittlerweile klar gemacht haben sollten, dass es unter Lesben kein notwendigerweise verbindendes Element gibt, außer vielleicht, dass wir alle darüber wissen, wie sich Homophobie gegen Frauen richtet.“ (Butler 1996, S. 20) Der Diskurs über die Serie, der hier untersucht werden soll, stellt zwar kein notwendiges, aber ein verbindendes Element dar. (Vgl. Kap. 18.)

werden, die Figuren jedoch im Stil eines Hochglanzmagazins inszeniert werden und auch entsprechend agieren³.

Diese beiden Argumentationsstränge spiegeln zwei prinzipielle Problemstellungen wider, eine medientheoretische und eine feministisch-kommunikationswissenschaftliche. Die feministisch-kommunikationswissenschaftlichen Aspekte dieses Streits werfen die Frage nach der Darstellungsgeschichte von Lesben auf, nach ihren politisch-gesellschaftlichen Implikationen. Jedoch liegt diesen Fragen auch eine medientheoretische zugrunde. Denn der inhaltliche Streit um Körperbilder spiegelt auf einer metatheoretischen Ebene die Frage nach den Grenzen und Möglichkeiten der Repräsentation wider. Sie fragt nach der Relevanz, die einer öffentlichen Darstellung von Lesben innerhalb der „Szene“ zugeschrieben wird, sie fragt nach den Normen dessen, was innerhalb der Szene an Repräsentationen „erlaubt“ ist, nach außen hin aber als (eindimensionales) öffentliches Bild von Lesbe⁴ abgelehnt wird.

Im englischen Sprachraum (US-Premiere 18.1.2004) spiegelt sich die kontroversiell geführte Debatte rund um „The L-Word“ nicht nur in den diversen Chat-Foren wider, sie sorgt auch im wissenschaftlichen Bereich für Auseinandersetzung. In dem von Janet McCabe und Kim Akass publizierten Buch „Reading The L Word“ (vgl. Akass/McCabe 2006) wird versucht, das Spektrum der Diskussion darzustellen.

Die in diesem Sammelband erschienenen Beiträge reichen von der fernsehhistorischen Verortung der Serie über die Frage nach der „Repräsentierbarkeit“⁵ von Lesben und die heteronormativen Implikationen der Serie bis hin zur Frage, welche Stereotype sich in dieser Serie wiederfinden und welche Bedeutung ihnen beigemessen werden soll.

Repräsentation erscheint daher als zentrales Thema und Reibepunkt, an dem die verschiedenen Argumente rund um die Serie „The L-Word“ aufeinanderprallen. Während im angloamerikanischen Raum bereits eine wissenschaftliche Auseinandersetzung mit der Serie stattfindet, ist die Diskussion im deutschsprachigen Raum bisher noch eher unerforscht. Zudem erfolgte meinen Recherchen zufolge die wissenschaftliche Auseinandersetzung bisher zu einem Großteil auf einer filmanalytischen Ebene. Die

³ Eine kleine Analyse von Susan J. Wolfe and Lee Ann Roripaugh (vgl. Wolfe/Roripaugh 2006) spiegelt eine zentrale Problematik von „The L-Word“ wider: „While these reviews demonstrate conflicting responses to the show, they also reveal a consistent sense of anxiety about the lesbian representation: assimilationist visibility vs. marginalised invisibility, identitarian authenticity vs. Revlon revolution passing, second-wave vs. third-wave feminism, lesbianism vs. post-lesbianism and policing of commodified mainstream image making vs. the policing of negative stereotypes.“ (Wolfe/Roripaugh 2006, S. 45)

⁴ Die Queer-Theorien haben in dieser Frage zum Teil sehr hilfreiche Ansätze, indem sie die Frage der Definition als „Grenzen bestimmende“ Maßnahme als eine der potentiellen Vielfalt der Lebensweisen entgegenstehende bezeichnen. Die Prozesse der affirmativen Anerkennung werden als Mittel verwendet, um einer fixen Kategorisierung zu entgehen. (Vgl. Perko, 2005 S. 60 ff.)

⁵Vgl. Akass/McCabe 2006, S. xxix : „As the first lesbian drama series on American television, „The L-Word“ does bear an unusually heavy burden for representing the lesbian community. There is pressure to meet the expectations of an audience, who feel, in the words of Stacey D’Erasco: ‚not only unrepresented but somehow unrepresentable in ordinary terms‘.“

Rezeptionsseite wird zwar als Anlass genommen, jedoch nur selten genauer untersucht und systematisiert. Ich möchte im Folgenden diese Perspektive mit in den Blick nehmen und die Mechanismen und Machtverhältnisse, die bei der Repräsentation von Lesben in Fernsehserien zum Tragen kommen können, aufzeigen, um damit eine Vergleichsbasis zu schaffen, mit der die verschiedenen Streitpunkte und Positionen rund um „The L-Word“ in Beziehung gesetzt werden können.

Ziel dieser Arbeit ist es, einen differenzierteren Blick auf die Diskussionen rund um die Serie werfen zu können, der letztendlich auch Aufschluss über die besonderen Bedingungen und Machtverhältnisse geben soll, die bei der Repräsentation von Lesben im Fernsehen zum Tragen kommen.

Mit den Konzepten von Stuart Hall und Judith Butler möchte ich die Basis für eine systematische Betrachtung der Diskussion rund um „The L-Word“ schaffen. Ich möchte damit auch eine gemeinsame Ebene vorbereiten, durch die jene Positionierungen und Sichtweisen auf die Serie miteinander vergleichbar werden. Denn: Eines der Probleme dieses Diskurses ist, dass sich die Perspektiven auf „The L-Word“ nicht ohne weiteres ineinander ‚übersetzen‘ lassen, dass sie auf unterschiedlichen Ebenen und in unterscheidbaren Kontexten ansetzen und daher gegenseitig nicht anschlussfähig sind. Diese Kontexte möchte ich durch die differenzierte Darstellung des Repräsentationsbegriffs in Hinblick auf Medien und die Frage nach der Repräsentation von Geschlechtsidentität schaffen.

Meine zentrale forschungsleitende Fragestellung lautet daher:

Welche Diskurse werden durch „The L-Word“ ausgelöst und welche Rückschlüsse in Hinblick auf die Repräsentationsmacht von derartigen Serien und auf die Geschlechtsidentitäten, die darin verhandelt werden, lässt das zu?

1 Konzept

Die Serie „The L-Word“ ist nicht zuletzt deshalb kontroversiell, weil sie Lesben auf andere Art repräsentiert als bisher. In welcher Weise sich die Serie von bisherigen Repräsentationen unterscheidet, soll anhand der historischen Entwicklung der (Selbst-)Darstellung von Lesben in der Öffentlichkeit gezeigt werden. Diese ist eng mit den politischen Zielen und Idealen der Lesbenbewegung verbunden. Um die Diskurse rund um die Serie besser verstehen zu können, ist jener historische Hintergrund, vor dem die Serie betrachtet und von den ZuseherInnen rezipiert wird, notwendig⁶.

Eine systematische Darstellung dessen, wie die Serie Lesben darstellt und was jene Faktoren sind, die der Serie etwa den Vorwurf der realitätsfernen Repräsentation einbringen, kann aus forschungsökonomischen Gründen nicht durch eine eigene Filmanalyse dargestellt werden. Die Serie ist bisher auch wenig erforscht, eine zusammenfassende und interdisziplinäre Zusammenschau aus Kommentaren und Analysen rund um „The L-Word“ bieten hier Kim Akass und Janet McCabe (Akass/McCabe 2006). Für das Kapitel „The L-Word“ werde ich mich daher hauptsächlich auf jene Kommentare und Analysen beziehen, um so die Besonderheiten von „The L-Word“ innerhalb der Repräsentationsgeschichte der Lesben verorten zu können und durch die Darstellung der Diskurse (rund um die Serie) eine umfassende Beschreibung meines Forschungsgegenstandes zu geben.

Um die von „The L-Word“ ausgehende Diskursmacht beschreiben zu können, ist es aber auch nötig, den Rahmen zu analysieren, innerhalb dessen die Wirkung von Medien betrachtet werden kann. Dafür gibt es zahlreiche Modelle, die je unterschiedliche Aspekte der Wirkmächtigkeit von Medien hervorheben. Für die oben genannte Fragestellung erscheinen die Konzepte der Cultural Studies und im Besonderen die von Stuart Hall besonders geeignet. Denn die Frage nach der Diskursmacht einer derartigen Darstellung von Lesben impliziert einen theoretischen Hintergrund, der Massenmedien als ein (Teil-)Gebiet der kulturellen Produktion von Bedeutungen begreift. Dieser kulturelle Prozess der Produktion von Bedeutung wird durch den Circuit of Culture⁷ (CoC) beschrieben. Eines

⁶Nachdem die Cultural Studies ein wichtiges theoretisches Standbein meiner Arbeit darstellen, ist es auch in diesem Sinne notwendig, die historische Bedingtheit eines kulturellen Phänomens zu untersuchen. So meint etwa Rudi Renger in seinem Beitrag über die Kulturtheorien der Medien (vgl. Weber 2003, S. 154 ff.), dass ein Merkmal der Cultural Studies das „kontextuelle Denken“ (ebd., S. 167) sei. Kontext wird als Bedingung dafür, dass etwas überhaupt Bedeutung erfährt, gesehen. „Alle Formen der kulturellen Produktion müssen deshalb in Beziehung zu anderen Praktiken und zu sozialen und historischen Strukturen untersucht werden.“ (Ebd., S. 167)

⁷ Der Circuit of Culture ist ein oft verwendetes Modell, um den Prozess der kulturellen Produktion von Bedeutung zu beschreiben. Hall erwähnt fünf Praxisfelder (representation, regulation, consumption, production, identity), die für die Produktion von Bedeutung sind und innerhalb derer diese zirkuliert: „In other words, the question of meaning arises in relation to all the different moments of practices in our ‚cultural circuit‘ – in the construction of identity and the marking of difference, in production and consumption, as well as in the regulation of social conduct. However in all these instances, and all these different institutional sites, one of the privileged ‚media‘ through which meaning is produced and circulated is language.“ (Hall 2003, S. 4)

dieser Praxisfelder ist das der Repräsentation, das in dieser Arbeit näher betrachtet werden soll.

Nachdem Stuart Hall speziell in Hinblick auf die besonderen Repräsentationsmechanismen von Medien geforscht hat, stellt sein Theoriemodell eine tragende Säule dieser Arbeit dar.⁸ Hall geht bei seinen Überlegungen in diesem Bereich wenig ins Detail oder stellt eine empirische Überprüfung seiner Thesen an. Darüber hinaus bedürfen seine Ausführungen auch einer zeitlichen Adaptierung. Daher möchte ich seine Theorien kritisch hinterfragen und ergänzen.

Das von ihm entwickelte Modell von Kodierung und Dekodierung stellt den Ausgangspunkt meiner Überlegungen dar. Damit allein lässt sich jedoch die komplexe Funktionsweise von Medienwirkungen und die Art und Weise, wie mediale Repräsentation funktioniert, nicht umfassend beschreiben. Ich möchte die Massenmedien⁹ daher ganz im Sinn der Cultural Studies als kulturelles, gesellschaftliches Phänomen begreifen, das auf allen Feldern der Bedeutungsproduktion, die im Circuit of Culture verankert sind, agiert.

Der eigentliche Kern dieser Arbeit ist jedoch die Frage nach der lesbischen Repräsentation. Dafür soll das Modell von Hall noch näher spezifiziert werden, indem ich mich auf die theoretischen Überlegungen von Judith Butler beziehe. Sie scheinen mir aus mehreren Gründen für die Beantwortung meiner Forschungsfrage geeignet. Denn ihr Konzept der Gender-Performativität mag, wie kritische Stimmen behaupten¹⁰, für reale Lebensbedingungen kaum anwendbar sein. Ob ihre Theorie auf fiktionale Serienfiguren sinnvoll angewendet werden kann, ist Teil der hier vorliegenden Untersuchung. Mit einer diskursiven Betrachtung der Serienfiguren könnte nicht nur das von Butler entwickelte Konzept der Performanz von Geschlecht eingesetzt und überprüft werden, sondern auch die bei Hall allgemein konzipierte Praxis der Repräsentation durch Butlers Analyse der Repräsentation von Geschlecht spezifiziert werden.

Durch die Einbeziehung der Mechanismen des COC soll Butlers Theorie als Modell für die Erklärung der Bedeutungsproduktion durch die Repräsentation von Serienfiguren (am Beispiel von „The L-Word“) produktiv genutzt werden.

Praktisch umgesetzt wurde eine ähnliche Analyse bereits bei Uta Scheer (vgl. Scheer, 2002). Sie hat anhand der Figurengestaltung der Star-Trek-Serien „Deep Space Nine“ und

⁸ Wie weiter unten noch näher erläutert werden wird, besteht die Hauptaufgabe bei der Analyse von Hall darin, sein noch von ihm selbst modifiziertes Modell von Kodierung und Dekodierung, das auf die Besonderheiten von Bedeutungsproduktion via Massenmedien eingeht, mit seinen neueren Forschungen über Repräsentation zu verknüpfen und nutzbar zu machen.

⁹ Wobei hier nur in Hinblick auf das Fernsehen als optischem Massenmedium konkrete Überlegungen angestrebt werden sollen.

¹⁰ Alex Geller (Geller, 2005) strebt eine systematische Kritik Butlers aus der Perspektive der marxistischen Theorie an und stellt diese beiden Theorien einander gegenüber. Innerhalb der Queer-Theorie wurde Butler sehr stark rezipiert und in neue Konzepte integriert, wie etwa bei dem später noch erwähnten Konzept von Ian Ang und Joke Hermes zur Geschlechtsidentität und Fernsehrezeption gezeigt werden wird.

„Voyager“ die Auflösung dichotomer Geschlechterrollen analysiert und ebenfalls bei einer Analyse der Figuren als DiskursträgerInnen angesetzt.¹¹

„Eine fiktive Person kann grundsätzlich von zwei Perspektiven aus untersucht werden: entweder als einzigartiges Individuum, als psychologisch gedachtes Subjekt, wodurch aber die soziale und politische Dimension in den Hintergrund gerückt wird, oder als „textuelles Mittel, das aus Diskursen und Ideologie konstruiert wird und diese verkörpert.“ (Scheer 2002, S. 17 f.)

Jene diskursive Sichtweise ist auch der Ansatz für die hier vorliegende Arbeit. Im Gegensatz zu Scheer möchte ich jedoch nicht anhand einer Filmanalyse zu einer Aussage über die in der Serie dargestellten Diskurse kommen, sondern die seitens der RezipientInnen gelesenen Diskurse ins Zentrum meiner Arbeit stellen.

In den Expertinnen-Interviews werden verschiedene Sichtweisen auf „The L-Word“ untersucht. Mithilfe der Zusammenführung der Theorien von Judith Butler und Stuart Hall können diese in Hinblick auf „The L-Word“ interpretiert werden. Die diskursive Sichtweise auf Serienfiguren ermöglicht es, die beiden Theorien auf diesen Gültigkeitsbereich anzuwenden und so die von den RezipientInnen gelesenen Repräsentationen zu verorten und damit auch die von Butler erwähnten Subversionsmöglichkeiten bei der Performanz der Serienfiguren anzusiedeln.

In der Zusammenführung der Theoriemodelle von Hall und Butler kann die an ihnen notwendige Kritik produktiv genutzt werden und somit auf eine neue Weise angewandt werden. Eine empirische Untersuchung der Diskurse rund um „The L-Word“ erfolgt nach den theoretischen Ausführungen über die Repräsentationsmacht und Geschlechtsidentität durch die Expertinnen-Interviews.

Die Repräsentationsmacht wird zuerst theoriegeleitet mithilfe des CoC dargestellt, die Darstellung von Lesben wird anhand der bisherigen Analysen zum Thema und zur Serie erklärt, die Mechanismen der gesellschaftlichen Diskurse und Wahrnehmung¹² von Lesben anhand der Ausführungen Butlers. Ankerpunkt für die Analyse sind die Serienfiguren, die als Diskursträgerinnen eine bestimmte Vorstellung davon, was „Lesbisch“ bedeutet, verkörpern und daher auch repräsentieren.

Im empirischen Teil dieser Arbeit wird mithilfe von problemzentrierten Interviews das diskursive Feld von „The L-Word“ untersucht. Es soll zum einen ein Überblick geschaffen

¹¹ Die Analyse der Figuren und Akteure ist eine von fünf Ebenen, die bei der Film- und Fernsehanalyse im Zentrum des Erkenntnisinteresses stehen können: Inhalt und Repräsentation, Narration und Dramaturgie, Figuren und Akteure, Ästhetik und Gestaltung sowie Kontexte können als Ebenen bei der Analyse auch kombiniert werden. (Vgl. Mikos 2003, S. 37 ff.)

¹² Bei der Analyse der Wahrnehmung möchte ich den Begriff im Sinne Butlers interpretieren. Sie geht davon aus, dass etwa Geschlecht nicht außerhalb der Diskurse wahrnehmbar oder denkbar ist und diesem nicht nur „natürliche“ körperliche Eigenschaften eingeschrieben sind, sondern auch soziale Normen wie „Begehren“. Die Wahrnehmung von Lesben als (überspitzt formuliert) „Geschlecht: Frau mit Begehr: Frau“ erzeugt einen Widerspruch zu bestehenden Geschlechterkategorien und führt damit zu Einschränkungen und Problemen der „Wahrnehmbarkeit“ innerhalb eines diskursiven Feldes. (Vgl. Kap. 12.)

werden, wer mit wem und worüber diskutiert. So kann die Relevanz der vermuteten Themenfelder (die aus der Beschreibung des Forschungsfeldes abgeleitet wurden) abgeklärt werden und es können noch nicht beachtete Themenfelder in die Untersuchung aufgenommen werden. Diese Themenfelder werden durch die Auswahl der InterviewpartnerInnen aus verschiedenen Blickwinkeln betrachtet. Für die Auswertung werden diese unterschiedlichen Positionen auch in Hinblick auf innerhalb des Diskurses bestehende Geschlechtsidentitäten untersucht.

Die Auswertung der Interviews soll durch die Beurteilung des Diskurses die relevanten Themenfelder aufzeigen und so das diskursive Feld fassbar machen. Durch die Gewichtung sind Rückschlüsse auf die Repräsentationsmacht möglich, durch die von den Befragten erwähnten Begründungsstrukturen und persönlichen Bewertungen der Interviewpartnerinnen können Rückschlüsse auf innerhalb des Diskurses verhandelte Geschlechterkonzeptionen gezogen werden.

Im Anschluss werden die aus dem Forschungsstand und der Theorie generierten Vorannahmen vor dem Hintergrund der empirischen Ergebnisse neu bewertet. Eine Beantwortung der Forschungsfrage erscheint so möglich.

2 Die Fernsehserie aus der Sicht der Rezeptionsforschung

In diesem Kapitel soll das Format Fernsehserie aus der Sicht der Rezeptionsforschung beschrieben werden. Die Betonung des Blickwinkels ist wichtig, weil sich daraus die Kategorien ableiten, anhand derer ein Fernsehprogramm strukturiert werden kann. Zur Beschreibung des Formats Fernsehserie beziehe ich mich dabei im Wesentlichen auf die Systematik von Knut Hickethier. Für den Bereich der Fernsehforschung und besonders in Hinblick auf den Zusammenhang zwischen Populärkultur und Serien/Fernsehspiel sind seine Analysen zentral.

Nachdem die Serie „The L-Word“ in der medialen Rezeption immer wieder mit der Serie „Sex and the City“ verglichen wird,¹³ möchte ich einige Charakteristika der als „postfeministisch“ bezeichneten Fernsehserie einigen Merkmalen der klassischen Soap gegenüberstellen, da die Vermutung nahe liegt¹⁴, dass die Serie eher einem konventionellen als einem modernen Erzählkonzept folgt.

2.1 Die Serie

Um die Serie „The L-Word“ in einem wissenschaftlichen Kontext beschreiben zu können, erscheint es mir notwendig, die Kategorien und Programmformen, von denen hier die Rede sein wird, zu benennen. Ich werde mich dabei auf die Analysen von Knut Hickethier beziehen.

In seiner Beschreibung der verschiedenen Programmformen gibt er zu bedenken, dass „Mediengattungen kaum trennscharf zu definieren sind.“ (Hickethier 1996, S. 176) Jene Kategorien dienen, wie er Siegfried J. Schmidt folgend anmerkt, als „Verständigung im Medienhandeln“ und „strukturieren das Angebot für den Zuschauer (sic!)“ (Hickethier 1996, S. 176). Nachdem die vorliegende Arbeit den Diskurs der RezipientInnen rund um „The L-Word“ erforscht, erscheint mir jener rezeptionsorientierte Zugang zur Kategorisierung von Programmangeboten und die daraus abgeleiteten Definitionen adäquat für die auf die empirische Forschung ausgerichtete theoretische Fundierung dieser Arbeit.

Trotz der Schwierigkeit, eine trennscharfe Definition von Mediengattungen zu erstellen und „The L-Word“ in weiterer Folge einer bestimmten Kategorie zuzuordnen, erscheint es aufgrund des Forschungsdesigns notwendig, einen Rahmen zu beschreiben, in dem die Serie verortet werden kann, da, wie Hickethier betont, Gattungen und Bezeichnungen nicht für sich selbst stehen, sondern eine bestimmte Erwartungshaltung auslösen (s. o.) und damit auch die von den RezipientInnen formulierten Ansprüche an die Serie analysiert und verortet werden können.

Fernsehen ist aufgrund seiner Angebotsstruktur im Gegensatz zum Kino auf eine serielle Erzählweise hin orientiert. Anhand fixer Programmpunkte, wie etwa Nachrichtensendungen, Serien oder Shows, wird dies deutlich.

¹³ Vgl. Blick (Online-Ausgabe) (10.01.05); Der Standard (22.12.04); Stern (30.05.06).

¹⁴ Das wird auch immer wieder in den Aufsätzen über The L-Word betont. (Vgl. Akass/McCabe 2006, S. 33 ff.; S. 81 ff.)

„Die Fernsehserie und das Serielle des Fernsehens stehen in engem Zusammenhang. (...) Das Serienprinzip ist nicht an den Modus der Fiktion gebunden. Letztlich sind auch Nachrichtensendungen als Serien zu betrachten, die über ein festes Stammpersonal verfügen, in denen auch Handlungen und Geschichten fortgesetzt erzählt werden.“ (Hickethier 1996, S. 183 ff.)

Hickethier unterscheidet zwischen Mehrteiler, Fortsetzungsgeschichte, Serie mit abgeschlossenen Handlungsfolgen, Reihe und laufender Serie.

Mehrteiler sind Serien, die mindestens zwei, aber in der Regel nicht mehr als 13 Folgen haben und eine Art umfangreich gestalteten Einzelfilm darstellen. Fortsetzungsgeschichten erzählen eine über einen längeren Zeitraum chronologische Handlung, deren einzelne Folgen jeweils am Spannungshöhepunkt abbrechen. Serien mit abgeschlossenen Handlungsfolgen besitzen zumeist einen gleichen Handlungsort und eine gleichbleibende Handlungszeit. Jede Folge ist eine abgeschlossene Handlung, die erzählte Zeit der Serie wiederholt sich mit jeder Folge. Reihen weisen ähnliche formale Strukturen auf, die jeweiligen Folgen sind jedoch noch loser miteinander verbunden. (Vgl. Hickethier 1996, S. 183 ff.)

„Eine Synthese der verschiedenen Formen findet sich in der langlaufenden Serie“, so Hickethier, „die wie die Serie der abgeschlossenen Folgen und die Reihe nicht auf ein vorausberechnetes Ende hin konzipiert, sondern in die Zukunft hinein offen gehalten ist.“ (Ebd., S. 185) Je nach Zeit und Frequenz der Ausstrahlung kann etwa zwischen „prime time serial“ oder der „daily serial“ unterschieden werden. Jene tagsüber und täglich ausgestrahlten Serien (daily serials) wurden ursprünglich von Waschmittelkonzernen gesponsert, wodurch sich der Begriff „soap opera“ oder „daily soap“ etablierte.

2.2 Seifenoper oder postfeministische Serie?

Das Genre der „Fernsehserie“ hat sich auch in inhaltlicher Sicht immer mehr differenziert. In Hinblick auf die zumindest scheinbar veränderte Rolle der Frauen in Fernsehserien soll die Analyse von Joke Hermes erwähnt werden.

Sie fasst Serien wie „Ally Mc Beal“ oder „Sex and the City“ als postfeministische Serien zusammen. Diese Serien seien demnach bestimmt von hybriden Action Figuren, die, so ein Ergebnis der RezipientInnen-Befragung, durch „unanfechtbare Stärke und Intelligenz“ bestechen. Im Gegensatz zur klassischen Seifenoper gibt es meistens nur eine Hauptfigur, die meistens der Mittel- oder Oberschicht angehört.¹⁵

Sybille Simon-Zülch hat einige Besonderheiten gängiger „daily soaps“ in Deutschland analysiert und dabei festgestellt, dass das Alltagsmilieu der Serienfiguren völlig abgekoppelt von der gesellschaftlichen Wirklichkeit ist. (Vgl. Cippitelli/Schwanbeck 2001, S. 23 f.) Die überwiegend jugendlichen ProtagonistInnen leben oft in „aufgelösten Familienverhältnissen“ und haben „Berufe, aber auch immer Zeit, um sich zu treffen oder mal eben mit dem ‚Flieger‘ nach Südamerika zu reisen (...).“

¹⁵ Hermes übt Kritik an diesen nur scheinbar emanzipierten Serienheldinnen, die für sie nur eine Recodierung traditioneller geschlechtspezifischer Werte verkörpern. (Vgl. Hermes 2004, S. 151.)

Ein weiteres Charakteristikum ist das Kommunikationsgerüst der Serie, das durch die unentwegte Aufforderung, über Beziehungen zu sprechen und diese „durchzuarbeiten“, bestimmt ist:

„Wenn man zur Generation der Achtundsechziger gehört, erlebt man mit Grausen, wie in den Daily Soaps die Karikatur dessen entgegenschlägt, was einst für eine befreiende Entdeckung gehalten wurde: Das Private ist politisch, also muss es auch öffentlich verhandelt werden.“ (Vgl. Cippitelli/Schwanbeck 2001, S. 26.)

Jene hier grob beschriebenen Charakteristika der Daily Soap treffen in einigen Punkten auch auf die Gestaltung und Präsentation von „The L-Word“ zu, auch wenn die Frequenz der Serie deutlich geringer –auf Showtime wurde sie nur einmal pro Woche ausgestrahlt– ist. Anhand der Beschreibung der Serie soll auch eine Genre-Zuordnung versucht werden.

3 Repräsentation von Lesben im Fernsehen

Die Bewegungsgeschichte und die Vorstellungen dessen, was eine Lesbe ist oder wie sie aussieht, wurden natürlich auch von der Darstellung im Fernsehen und im Film beeinflusst, bzw. wurden jene Bilder aus der Bewegungsgeschichte heraus kreiert. Ein kurzer Abriss über die Darstellung von Lesben im Fernsehen macht diesen Zusammenhang deutlich.

Auf den britischen Bildschirmen fand das erste Coming-Out im Fernsehen im Rahmen einer Dokumentation „The Important Thing is Love“ 1965 statt. Im deutschsprachigen Raum wurde erstmals im Rahmen einer Diskussion über den Paragraphen 175 auch ein Schwuler eingeladen, der trotz Anonymisierung daraufhin seinen Job verlor. (Vgl. Boxhammer 2007, S. 134 ff.)

Die lesbische Fernsehgeschichte in Deutschland beginnt mit „Zärtlichkeit und Rebellion – Zur Situation der homosexuellen Frau“ (ZDF 1973)(ebd., S. 134 ff.), einer Dokumentation darüber, wie Frauen als Lesben leben und welche gesellschaftlichen Einschränkungen sie erleben.

Die „Lindenstraße“ war die erste Vorabendserie, die Homosexualität verhandelte. Schwule und Lesben als „Einzelcharaktere“ in einer heterosexuellen Serienwelt kommen und kamen nicht selten in weit verbreiteten Serien vor, exemplarisch können hier einige genannt werden: „Marienhof“, „Gute Zeiten, schlechte Zeiten“, „Verbotene Liebe“, „Rosanne“, „Ellen“, „Emergency Room“, „Buffy“ oder „Ally Mc Beal“. Ein kollektives Auftreten, wie in „The L-Word“, war bisher noch nie gezeigt worden.

Eine ältere Untersuchung über lesbische Repräsentationen im Film (Fabach, 1993) zeigt die Stereotypisierungsmuster von Lesben auf. Zwar hat sich die lesbische Filmgeschichte, beachtet man die Ausführungen von Ingeborg Boxhammer (Boxhammer, 2007), in Bezug auf das Darstellungsspektrum von Lesben erweitert. Um eine bestimmte Ablehnung gegenüber bestimmtem Bildern von Lesben verstehen zu können, erscheint eine Überblick über bestimmte Stereotype hilfreich, da diese auch die Diskurse und Kontroversen beeinflusst.

Sabine Fabach bezieht sich in ihrer Arbeit (Fabach, 1993) unter anderem auf Hetze (vgl. ebd., S. 74 ff.), die 1981 die feminin elegante Lesbe als ein im Film immer wieder vorkommendes Stereotyp analysiert. Sie verkörpert eine in zwei Welten operierende Frau, die segmentiert, also nur als alleinstehende Person ohne Verwobenheit in die Geschichte auftritt. Sheldon wiederum (vgl. ebd., S. 87 ff.) stellt eine Dreiteilung der Lesbenklischees im Film fest: in kesser Vater, kultivierte Lesbe und neurotische Lesbe.

Fabach resümiert in der exemplarischen Untersuchung von fünf Filmen, dass die lesbische Beziehung immer in die herrschende Ordnung integriert wurde. Entweder als unüberwindbare Kluft zwischen den beiden Protagonistinnen oder an einem defizitären Ort, an dem lesbischer Sex (mangels eines männlichen Partners) „zwangsläufig“ passieren muss oder als Zwischenschritt zu einer „echten“ heterosexuellen Beziehung.

Jene hier aufgezeigten Stereotype entsprechen, wie Ingeborg Boxhammer aufzeigt, kaum mehr den lesbischen Repräsentationen im gegenwärtigen Film. Für das Fernsehen gibt es in

Bezug auf diese Entwicklung derzeit keine auf den deutschsprachigen Raum bezogene Studie.

Die Erwähnung dieser (für den Film vermutlich überholten)¹⁶ Stereotype erscheint trotz der nicht oder kaum vergleichbaren Entwicklungen in der Darstellung von Lesben für die Untersuchung relevant, weil diese im Diskurs einen vermutlich wichtigen Referenzpunkt darstellen.

Jene (alten) Repräsentationen sind als „negatives Beispiel“ im Diskurs und in den Vorstellungen der Rezipientinnen über lesbische Repräsentation präsent. Und werden, so die Annahme, als Zeichen für eine homophobe Sichtweise auf Lesben gelesen. Die nicht normale und zu isolierende oder die nicht angepasste und daher zwangsläufig unglückliche Lesbe stellen exemplarisch Stereotype dar, auf die die Interviewpartnerinnen bei der Bewertung der Serie aufgrund ihrer Rezeptionserfahrungen vermutlich besonderes Augenmerk legen.

¹⁶ (vgl. Boxhammer 2007, S. 280f.)

4 The L-Word

Im folgenden Kapitel sollen die Serie „The L-Word“ sowie ihre bisherige Rezeptionsgeschichte systematisch beschrieben werden. Dies dient der Verständlichkeit der im empirischen Teil der Arbeit durchgeführten Expertinnen-Interviews. Es bietet die Möglichkeit, die bisherigen Diskurse rund um die Serie in Form eines Forschungsstandes zusammenzufassen und in Bezug auf die weiteren theoretischen Ausführungen über Repräsentationsmacht und Geschlechtsidentität erste Vermutungen über den noch zu untersuchenden Diskurs anzustellen.

Eine eigene Analyse der Serie würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen, ich beziehe mich daher soweit als möglich auf bereits vorhandene Beiträge zum Thema. Wie bereits in der Zielsetzung meiner Arbeit erwähnt, spiegelt sich in der Serie (so die Ausgangsthese) ein Streit um die Frage der Mechanismen und Möglichkeiten der lesbischen Repräsentation wider. Die Serie wird daher im Kontext ihrer gesellschaftlichen Bedeutungsproduktion und nicht nur als filmisches Ereignis betrachtet. Filme und Fernsehsendungen, so Lothar Mikos, sollten „als symbolisches Material gesehen werden, (...) das nur im Rahmen bedeutungsvoller Diskurse Sinn macht.“ (Mikos 2003, S. 19)

„Die Analyse zielt daher darauf ab, die Strukturen von Filmen und Fernsehsendungen im Rahmen eines Kommunikationsprozesses zu betrachten, in die sie eingebunden sind. Es geht also um eine kommunikationswissenschaftliche Fundierung der Film- und Fernsehanalyse.“ (Mikos 2003, S. 10)

In diesem Kapitel beziehe ich mich daher auch auf das von Lothar Mikos entwickelte Schema, mit dem sich Film- und Fernsehtexte analysieren und beschreiben lassen. Mikos erwähnt fünf Ebenen, die als Erkenntnisinteresse bei der Analyse im Vordergrund stehen können: Figuren und Akteure, Inhalte und Repräsentation, Ästhetik und Gestaltung, Narration und Dramaturgie sowie Kontexte. Zusammen ergeben die Ebenen eine systematische Beschreibung von „The L-Word“ als Teil eines diskursiven Feldes. Die in der Tradition der Cultural Studies stehende Sichtweise (dieser Arbeit) spiegelt sich so auch in der Beschreibung meines Forschungsmaterials wider.

4.1 Figuren und Akteure

Figuren und Akteure beschreibt Mikos als eine Ebene, mit der über Identitäts- und Rollenkonzepte gesellschaftliche Werte und Normen konstruiert werden. Aus rezeptionsorientierter Sicht stehen die Figuren auch in „Bezug zu den jeweiligen Vorstellungen von Selbst und Identität sowie zu dem Wissen über Personen- und Rollentypisierungen, das im Rahmen spezieller kultureller Kontexte in den lebensweltlichen Zusammenhängen zirkuliert.“ (Mikos 2003, S. 48.) Daher haben die Figuren auch für die emotionalen Prozesse der Rezeption und Aneignung Bedeutung.

In diesem Abschnitt soll daher ein kurzer Überblick über die wichtigsten handelnden Personen der Serie gegeben werden. Die Beschreibung soll kurz die Lebensumstände sowie die Biographien der Figuren wiedergeben und weniger eine Charakterisierung. Nachdem in weiterer Folge bei den zitierten Analysen immer wieder auf die handelnden Personen Bezug genommen wird, erscheint eine Auflistung zur besseren Nachvollziehbarkeit sinnvoll.

Die Gruppe der handelnden Personen wechselt relativ stark im Laufe der mittlerweile sechs Staffeln. Zum besseren Verständnis der Analyse und der Interviews soll hier der „harte Kern“ der Serie beschrieben werden. Alle hier beschriebenen Figuren leben gut situiert in L.A.

Bette Porter und Tina Kennard

Sie leben (zu Beginn der Serie) zusammen. Bette arbeitet in einem kleinen Museum in L.A. Tina und Bette planen ein Baby, das nach langem hin und her am Ende der zweiten Staffel zur Welt kommt. Nachdem Tina wieder eine Beziehung zu einem Mann will, trennen sich die beiden. Tina arbeitet nach der Geburt ihres Sohnes als Produzentin im Film.

Shane McCutcheon

Shane arbeitet als Friseurin und gilt als Frauenheldin. Sie verliebt sich in Cramen, einer DJ, und will sie heiraten. Die Hochzeit scheitert, weil Shane nicht zur Hochzeit kommt.

Dana Fairbanks

Dana ist eine berühmte Tennisspielerin, die zunächst Probleme mit ihrem Coming Out und zudem sehr konservative Eltern hat. Sie ist mit Lara und anschließend mit Alice zusammen. Am Ende der dritten Staffel stirbt sie an Brustkrebs.

Jenny Shechter

Jenny ist Schriftstellerin und zieht in der ersten Staffel nach L.A. zu ihrem Freund Tim. Schnell wird ihr bewusst, dass sie zumindest bisexuell ist, was zu einer schwierigen Trennung von Tim und einer schweren Identitätskrise führt. Nach einem Selbstmordversuch und einem Aufenthalt in der Klinik lernt sie Moira kennen und lieben. Moira plant eine Geschlechtsumwandlung, und Jenny hilft ihr dabei.

Alice Pieceky

Alice arbeitet beim Radio und verfolgt die Theorie, dass „alle Menschen“ über maximal drei andere Bekannte/Menschen in Beziehung zueinander stehen. Ihr computergeneriertes Netzwerk wird in der zweiten Staffel als Hintergrund für das Serien-Intro verwendet. Die Beziehung mit und den Tod von Dana überwindet sie nur schwer.

Kit Porter

Sie ist Musikerin und übernimmt „Das Planet“, das zentrale Café für die gesamte Clique. Zuvor wurde das Café von Marina geleitet, die jedoch nach der ersten Staffel aufhört, sie war Jennys erste Freundin und Geliebte. Kit ist die Halbschwester von Bette. Ihr Verhältnis ist aufgrund der Familienverhältnisse und dem Alkoholproblem von Kit anfangs gespannt. Kit ist heterosexuell und lernt am Ende der dritten Staffel einen jüngeren Mann kennen, von dem sie ein Kind bekommt.

4.2 Inhalt und Repräsentation

Mikos beschreibt den Inhalt eines Films oder Fernsehsendung als „Alles, was gesagt und gezeigt wird.“ (Mikos 2003, S. 40) Für die Inhaltsanalyse interessant ist jedoch seiner Ansicht nach die Art, wie dieser zur Produktion von Bedeutung beiträgt. Mikos betrachtet Film und Fernsehsendungen als Zeichensysteme, die „reale Welten und abstrakte Ideen, die der gesellschaftlichen Wirklichkeit entstammen, oder mögliche Welten, wie sie in Geschichten erzählt werden, repräsentieren.“ (Mikos 2003, S. 41.)

Nachdem ein kurzer Abriss dessen, was (in der Serie) gesagt und gezeigt wird, bereits mithilfe der Beschreibung der Charaktere gegeben wurde, soll hier nur auf die Art, wie jene Inhalte präsentiert werden, eingegangen.

„The L-Word“ stellt eine durchgängige, in Folge(n) erzählte Geschichte über den oben erwähnten Freundeskreis dar, der jedoch im Laufe der fünf Staffeln immer wieder verändert und erweitert wurde. Die Geschehnisse und Erfahrungen der Serienfiguren verweisen dabei immer wieder auf Themen und Probleme, mit denen Lesben auch im realen Leben konfrontiert sein können: So etwa die Reise von Shane und Carmen nach Kanada, um dort heiraten zu können, oder die Unsicherheit Jennys angesichts ihrer lesbischen Neigungen oder Danas Angst vor einem Karriereknick im Fall eines öffentlichen Outings. Diese Themenvielfalt der Serie wird immer wieder als besondere (positive) Leistung der „Erfinderin“ Ilene Chaiken und der Regisseurin und Autorin Rose Troche gesehen.¹⁷

„While the series offers an often-entertaining, sometimes frustrating fifty minutes of television each week, ‚The L-Word‘ is perhaps more valuable as fertile ground for a long-overdue-conversation about issues important to lesbian and bisexual women, from relationship problems to Coming Out at work to our place and visibility in American society.“
(Warn 2006, S. 7.)

Die Serie erscheint durch das Casting der Frauen und dem Setting wie ein Hochglanz-Lifestyle-Magazin: Die Charaktere sind überdurchschnittlich reich, überdurchschnittlich schön und haben überdurchschnittlich viel Zeit, im Café zu plaudern und auf Partys zu gehen. Selten sieht man sie bei der Arbeit.

Die meiste Zeit sind die Frauen „unter sich“. Szenen im Austausch mit anderen, nicht homosexuellen oder queeren¹⁸ Menschen kommen selten vor. „The Planet“ (das Lokal, in dem sich die Frauen hauptsächlich treffen) erscheint oft tatsächlich wie eine andere Welt, in der es außer Lesben wenig „andere“ gibt.

¹⁷ Die Folgen von „The L-Word“ werden immer von verschiedenen Autoren und Regie-Teams produziert; Guinever Turner und Steve Golin gehören zu den bekanntesten. (Vgl. http://de.wikipedia.org/wiki/The_L_Word#Idee_und_Produktion [22.10.08].)

¹⁸ Ich möchte mich bei der Umschreibung des Begriffsfeldes „queer“ auf Anamarie Jagose beziehen. Sie meint: „Im Kampf gegen diese Vorstellung von Stabilität – die vorgibt, Heterosexualität sei ihre Ursache, während sie tatsächlich ihre Wirkung ist – lenkt queer den Blick dahin, wo biologisches Geschlecht (sex), soziales Geschlecht (gender) und Begehren nicht zusammenpassen.“ (Jagose 2005, S. 15.)

4.3 Narration und Dramaturgie

Diese Ebene ist nach Mikos eng mit der Ebene des Inhalts und der Repräsentation verbunden, wobei die Betrachtung der Narration den Schwerpunkt auf die „kausalen Verknüpfungen von Situationen, Akteuren und Handlungen zu einer Geschichte legt“ (Mikos 2003, S. 123), während die Dramaturgie die Art und Weise untersucht, wie diese Geschichte dem Medium entsprechend aufgebaut ist.

Im Zentrum dieser Ebene und daher auch dieses Kapitels stehen die Konflikte von „The L-Word“, die Handlungen vorantreiben. Eines dieser Elemente, das sich wie ein roter Faden durch die einzelnen Episoden zieht, ist Sex und die damit verknüpfte Frage der Blickmacht.

Das immer wieder im Zentrum der Debatten und Analysen stehende Thema soll hier als ein Ansatz für die Beschreibung des dramaturgischen Aufbaus der Serie angeführt werden.

Anhand der Form und der Darstellung von Sex vereint „The L-Word“ in der ersten und zweiten Staffel mehrere Positionen der lesbischen (Repräsentations-)Geschichte, so Lorna Wheeler und Lara Raven Wheeler. (Vgl. Wheeler/Raven Wheeler, S. 99 ff.) Die Frequenz und die Darstellung der Sex-Szenen zwischen erster und zweiter Staffel unterscheiden sich stark. Während in der ersten Staffel viel öfter Frauen beim Sex inszeniert würden, sei in der zweiten Staffel die Häufigkeit geringer, aber expliziter. Die Autorinnen analysieren die Serie in Hinblick auf die politischen Positionen, die nicht zuletzt dadurch zum Ausdruck kommen und resümieren:

„Caught between a 1980 feminist urge to paint lesbian sex as benign, and a queer impulse to set lesbian sexual culture against the norm, ‚The L-Word‘ spans two generations of lesbian history in its first two seasons.“ (Wheeler/Raven Wheeler 2006, S. 109.)

Die politischen Positionen der Frauen- und Lesbenbewegung seit 1980 (allein) an der Darstellung von Sex festzumachen, erscheint angesichts der Vielzahl der Erzählbebenen der Serie (siehe 5.1.4.1.1.) zu eindimensional. Die Serie thematisiert auf der narrativen Ebene Fragen über Monogamie, Ehe, Mutterschaft und Bisexualität und spricht damit, wenn auch nur sehr oberflächlich, Diskussionspunkte an, die im Zuge der Geschichte der Lesbenbewegung immer wieder sehr kontrovers diskutiert wurden.¹⁹ Eine sehr frühe Spaltung der Bewegung erfolgte angesichts der Gründung der Mattachine Society in den 50er-Jahren:

„Im Zuge der Ausarbeitung der Satzung und der Bestimmung der zukünftigen Ausrichtung der Gesellschaft vertiefte sich die Kluft zwischen der Gründungsgeneration und einer Gruppe, die zu dieser in Opposition stand. (...) Die GründerInnen stellten Homosexuelle weiterhin als eine von der herrschenden Kultur unterdrückte Minderheit dar. Ihre GegnerInnen befürworteten indessen einen Anpassungskurs und beharrten darauf, dass homosexuelle Menschen wie alle anderen seien und dass es hilfreicher sei, mit Experten auf den Gebieten der Medizin, des Rechts und der Bildung zusammenzuarbeiten.“ (Jagose 2001, S. 41)

¹⁹ Vgl. Jagose 2001, S. 37 ff. und Kap.11.

Letzteres wird der Serie oft zum Vorwurf gemacht. Durch die Inszenierung der Frauen entsprechend einem heteronormativen Schönheitsideal gelänge es der Serie demzufolge nicht, mit bestehenden Normen zu brechen. Durch die Imitation heterosexueller Klischees und das Ignorieren von Andersheit, so Samuel A. Chambers, wird einem heterosexuellen männlichen Blick auf lesbischen Sex „stattgegeben“.

„The L-Word‘ opens both of its first two episodes with a narrative so familiar to its viewers as to be beyond cliché; it tells those (straight) viewers that lesbians are just like ‚us‘. They desire nothing more highly than reproductive sex in the family bed.²⁰ (...) The L-Word mimics heterosexual symbolic structures on the primary level, thereby closing off any portrayal of same-sex desire or lesbian eroticism. This reflects the privileging of straight male desire, and the male gaze within the order of heteronormativity. The conveyance of (same-sex) female desire has the potential to disrupt this order; hence the disappointment that a show about lesbians so rarely depicts lesbian desire.“ (Chambers 2006, S. 94 f.)

Sie merkt an, dass die Frauen in der Serie sowie ihre Beziehungen anhand eines heterosexuell konnotierten Serienmusters gestrickt sind. Sie lässt allerdings außer Acht, dass die ZuseherInnen in den USA ebenso wie in Europa überwiegend weiblich waren²¹ und dass zum Teil aufgrund der Vignetten und zum Teil aufgrund der innerhalb der Narration erwähnten Themen²² nicht von einer Pornographisierung der Serie, wie sie durch das Erwähnen der männlichen Blickmacht angedeutet wird, die Rede sein kann.

Chambers spricht allerdings einen zentralen Streitpunkt der lesbischen Repräsentation an. „The L-Word“ ist die erste Serie, die lesbisches Leben und lesbische Liebe explizit zeigt; sie grenzt sich im Zuge dieser erstmaligen öffentlichen Darstellung außerhalb eines pornographischen Kontextes gegenüber einer männlichen Blickmacht ab²³, zugleich kann sie sich diesem Blick, nachdem es sich um eine öffentlich ausgestrahlte Serie handelt, nicht entziehen. Die Frage, wer wem wobei zusehen darf, ist die Kernfrage bei jeder Form der Repräsentation und gewinnt in Bereichen wie „The L-Word“, wo es um die Frage bereits tabuisierter und verbotener Blicke geht, an Brisanz. Die empirischen Expertinnen-Interviews werden sich daher mit jener Frage besonders intensiv auseinandersetzen.

²⁰ Sie spielt damit auf die Szene(n) zwischen Bette und Tina an, die gerade versuchen, ein Kind zu bekommen. Die Szene zeigt Bette, wie sie den Fruchtbarkeitstest von Tina entdeckt („Oh darling, you’re ovulating!“), und ist sehr stark an die klassische Erzählweise von Liebespaaren und Kinderwunsch angelehnt. Auch die Inszenierung von Bette und Tinas Sex in der darauf folgenden Episode (Bette: „Let’s make a baby.“) wird dem heterosexuellen Klischee gerecht.

²¹ Laut einem Artikel in „L-Mag“ waren beim Serienstart in England auf Living TV zwei Drittel der Zuseherinnen weiblich. (L-Mag, 05/06 2006)

²² Etwa jene Folgen, in denen Jenny und Shane als Protagonistinnen eines Dokumentarfilms heimlich gefilmt werden und den Regisseur anschließend zur Rede stellen. (2. Staffel)

²³ Die lesbische Repräsentationsgeschichte weist bereits zahlreiche Filme über Lesben außerhalb eines pornographischen Kontextes auf – aber als Fernsehserie ist „The L-Word“ einzigartig.

4.4 Ästhetik und Gestaltung

Bei diesem Aspekt in der Analyse geht es nach Mikos um den Stil des Films, also auf welche emotionale Art und Weise die Geschichte erzählt wird (ob etwa als Komödie oder Tragödie) und welche filmischen Gestaltungsmittel dabei eingesetzt werden.

Die Frage nach dem Realitätsbezug der Serie impliziert sowohl Stilmittel als auch die Erzählweise der Geschichte und ist darüber hinaus ein (nach der bisherigen Recherche und dem vorliegenden Material) häufig erwähnter Diskussionspunkt. Ein Gestaltungsmittel, das den Realitätsbezug zum Thema macht oder pervertiert, sind die Vignetten, die manchen Folgen vorangestellt werden.

In diesem Kapitel soll daher die Diskussion und die medientheoretische Haltbarkeit eines Realismus-Anspruchs im Fernsehen diskutiert werden. Als Beispiel auf der Ebene der filmischen Gestaltungsmittel dienen dabei die Vignetten.

4.4.1 Realitätsbezug der Serie

„The L-Word“ erzählt eine fiktionale Geschichte in einem realistischen und gegenwartsbezogenen Setting und vermittelt so den Eindruck einer „realistischen“ Darstellung; zugleich ist „The L-Word“ jedoch geprägt von idealisierten Frauengestalten. In der Diskussion²⁴ wird der Serie nicht zuletzt deshalb immer wieder mangelnder Realitätsbezug vorgeworfen. Dieser Anspruch erscheint aus medientheoretischer Sicht jedoch nicht erfüllbar. Monika Bernold meint in Bezug auf den Realismus in Fernsehserien:

„In der frühen Film- und Fernsehtheorie (der 1970er Jahre) war der Realismus ein heftig diskutiertes Thema. Im Wesentlichen wurde er als eine Reihe von Konventionen verstanden, die auf ein widererkennbares und getreues Abbild der Wirklichkeit abzielten. Als solcher ist er notwendiger Weise reaktionär, da er eine ‚Vorstellung von Wahrheit‘ behauptet, die als faktische und nicht als kulturelles und diskursives Konstrukt verstanden wird.“ (Bernold 2004, S. 138)

Joke Hermes verweist des Weiteren darauf, dass aus Sicht des Publikums „realistisch“ eher im Sinne Raymond Williams verstanden werden kann, der den Realismus als „tieferen Wahrheit im Gegensatz zur Erscheinung begreift.“ (Hermes 2004 S. 158 f.) Jene hier zitierte tieferen Wahrheit liegt bei der Diskussion um „The L-Word“ vermutlich in der Herstellung einer lesbischen Normalität:

„The idea, that lesbians could be norm, that the world could revolve around us for a change, and that there could be a lot of us, that is what makes the show truly revolutionary, despite the flaws.“ (Warn 2006, S. 7)

Vor allem von den Befürworterinnen der Serie wird der mangelnde Realitätsbezug zwar bejaht, die Erzeugung eines Gruppengefühls und die Darstellung der (schon oben erwähnten) Schwierigkeiten in Bezug auf die Repräsentation von Lesben²⁵ werden jedoch als wichtiger gewertet und als das angesehen, worum es (in) der Serie tatsächlich geht.

²⁴ Vgl. Chambers 2006, S. 81 ff.; www.afterellen.com; <http://forum.l-word.org/>.

²⁵ Susan J. Wolfe und Lee Ann Roripaugh haben in ihrer Analyse der Debatte rund um „The L-Word“ eine Art Grabenkampf festgestellt: Während die eine Fraktion die Schönheit der Frauen als zu homogen und auf den männlichen Blick konzentriert bezeichnet, freut sich die andere Seite, endlich

„However, through the moments of self-reflexive meta-narrative under discussion here and present in numerous other examples, ‚The L-Word‘ ultimately makes a sophisticated attempt to acknowledge, speak to, and address the anxieties of representation.“ (Wofe/Roripaugh 2006, S. 54)

Die tiefere Wahrheit der Serie liegt für jene ZuseherInnen daher in der „Metaebene“ der Serie und nicht in der konkreten filmischen Darstellung. Im Streit um (Macht-)Mechanismen der lesbischen Repräsentation ist die Serie als Anlassfall daher besonders gut geeignet. Jene in den USA bereits in verschiedenen Artikeln aufgegriffenen und analysierten Positionen wurden im europäischen Raum bisher noch nicht untersucht. Diese Arbeit soll einen ersten Beitrag dazu leisten, den vermutlich²⁶ abweichenden Diskurs zu analysieren.

4.4.1.1 Vignetten

Zu Beginn der Serie werden immer wieder kurze Sequenzen gezeigt, die mit dem Inhalt der Serie wenig zu tun haben und oft auch andere handelnde Charaktere haben. Susan J. Wolfe und Lee Ann Roripaugh interpretieren sie als Verweis auf die „Subjektivität der Sichtweisen auf die Serie“:

„The use of the opening vignettes establishes from the outset that the act of viewing is a complex activity that is never innocent, passive or neutral.“ (Ebd., S. 49)

Nachdem die Vignetten keine klare Linie verfolgen und manchmal innerhalb der Narration bleiben und manchmal „assoziative“, aber nicht mit der Serie in Verbindung stehende Situationen zeigen, kann eine so eindeutige Interpretation der Vignetten nicht vorgenommen werden. In Ergänzung zu dem in der Serie immer wieder thematisierten Voyeurismus-Problem²⁷ kann aber im Sinne der Regisseurinnen davon ausgegangen werden, dass die Serie nicht auf eine „realitätsnahe“ Darstellung von Lesben abzielt, sondern auf die Inszenierung von Lesben innerhalb eines normalerweise von heterosexuellen Normen besetzten Genres.

„Es ist wirklich lustig, auch ironisch“, sagt Rose Troche, Regisseurin von „Go Fish“ und „The L-Word“, „als der Film ‚Go Fish‘ 1994 anlief, hieß es ständig: ‚Hey, nicht alle Lesben sind hässlich!‘ Diesmal werden die Leute sagen: ‚Nicht alle Lesben sind schön und dünn und toll.‘ Wir wissen das natürlich, aber irgendwo müssen wir anfangen. Wenn die Serie gut ankommt, werden wir mehr Spielraum haben, um mehr Vielfalt zu zeigen.“ (L-Mag 05/06 2006)

einmal keine schlecht angezogenen Frauen zu sehen (nur weil sie Lesben sind). Der Kern der Diskussion liegt im Wunsch, im Mainstream sichtbar zu sein, aber nicht Mainstream sein zu wollen, so die Autorinnen. (Vgl. Wolfe/Roripaugh 2006, S. 43 ff.)

²⁶ L-Mag erwähnt etwa, dass in Frankreich über die „Echtheit“ der Darstellerinnen diskutiert wird. So wird manchen Schauspielerinnen von „The L-Word“ vorgeworfen, dass sie sich als Privatperson nicht outen.

²⁷ Jenny beobachtet in der Pilot-Serie Shane und eine unbekannte Frau beim Sex und berichtet anschließend Tim davon, während sie mit ihm schläft. In der zweiten Staffel zieht ein Dokumentarfilmer in die WG von Jenny und Shane ein. Wie sich im Nachhinein herausstellt, hat er Kameras in den Schlafzimmern der beiden Frauen installiert, um das „echte“ Lesben-Leben zu dokumentieren.

„The L-Word“ bedient sich, besetzt durch das Casting der Schauspielerinnen, die Inhalte und die Dramaturgie der Serie sowie die ästhetischen Gestaltungsmittel, eines Genres, in dem bisher (überwiegend) heterosexuelle Geschichten erzählt wurden. Diese subversive Unterwanderung bestehender (Genre-)Konventionen soll im Kapitel über Judith Butler theoretisch verortet werden.

4.5 Kontexte

Mikos begreift Filme als populärkulturelles Phänomen und verortet sie innerhalb eines anderen, Bedeutung produzierenden Diskurses oder setzt sie in Beziehung zueinander. Er erwähnt vier Kontexte, die für die Bedeutungsproduktion der ZuseherInnen zentral seien: Gattungen und Genres, Intertextualität, Diskurs und Lebenswelten. (Vgl. Mikos 2003, S. 55)

Nachdem ein Ziel dieser Arbeit die Analyse der von „The L-Word“ ausgehenden Repräsentationsmacht und der über die Serie vorherrschenden Diskurse ist, möchte ich mich in der Beschreibung der Kontexte auf die bisherige Rezeptionsgeschichte konzentrieren.

Nach einem allgemeinen Teil über die bisherige Ausstrahlung in den USA und England möchte ich die Schwerpunkte der Diskurse im angloamerikanischen Raum zusammenfassen.

4.5.1 Ausstrahlung und Rezeption

„The L-Word“ wird seit Jänner 2004 auf „Showtime“, einem privaten Kabelsender in den USA, ausgestrahlt, und seit Jänner 2009 läuft die sechste und letzte Staffel. Sie ist damit die am längsten laufende Serie des Senders. Aufgrund der guten Quoten ist bereits ein „The L-Word“-Spinoff (ein Serien-Ableger von The L-Word mit einigen bekannten Charakteren aus der „Mutterserie“) in Planung, so „Showtimes“-CEO Matt Blank.²⁸ Im Jänner 2009 läuft die sechste und vorläufig letzte Staffel in den USA an. In anderen Ländern wurde die Serie bisher ebenfalls nur in privaten Kabel- und Pay-TV-Sendern gezeigt. Die Verbreitung der Serie in ihrer englisch-sprachigen Originalversion scheint hier relativ hoch: So wurde die erste Staffel von „The L-Word“ in bisher 25 Ländern (Stand 2006) ausgestrahlt. Die erste synchronisierte Fassung von „The L-Word“ wurde im Herbst 2006 auf ProSieben, einem ebenfalls privaten deutschen Kabelsender, ausgestrahlt. Die zweite Staffel wird vom Sender zwar immer wieder angekündigt, sie wurde aber bisher noch nicht ausgestrahlt²⁹, was vermutlich daran liegt, dass die Einschaltquoten unter den Erwartungen der Sendungsverantwortlichen gelegen sind.

Im europäischen Raum scheint die Serie nicht nur in der deutschen Fassung, sondern auch in der englischen Originalfassung auf wenig mediale Aufmerksamkeit zu stoßen. In England etwa, auf Living TV, erzielte „The L-Word“ bei weitem nicht jene Erfolge wie in den USA³⁰. Paula Graham (vgl. Graham 2006, S.15 ff) hat jene Diskrepanz in einer kleinen Analyse zusammengefasst und sieht dafür mehrere ökonomische sowie systeminterne Gründe: Pay-TV-Sender wie Living TV hätten in England ein geringes ZuseherInnenpotential. Nur die Hälfte der englischen Haushalte könne Pay-TV empfangen. Die KundInnen von Living TV gehörten den eher benachteiligten, schlechter verdienenden Schichten an und würden so nicht der Zielgruppe der Serie entsprechen.

²⁸ Vgl. <http://www.quotenmeter.de/index.php?newsid=28638> (6.10.08).

²⁹ Vgl. <http://www.quotenmeter.de/index.php?newsid=25815> (6.10.08).

³⁰ In einem Bericht in L-Mag (L-Mag 05/06 2005) berichtete die Sendungsverantwortliche über den Erfolg der Serie: „Im Durchschnitt schauten 130.000 Briten pro Folge zu, zwei Drittel davon Frauen. „The L-Word“ war ein „voller Erfolg“, sagt Pressesprecherin Jessica Alder. „Als die Serie über die Mattscheibe lief, saßen über 80 Prozent mehr Zuschauer als üblich zu dieser Sendezeit vor dem Fernseher“. (L-Mag, Mai/Juni 2005)

Ein weiterer Grund, warum die Serie in England weniger erfolgreich war, kann in ihrer Ankündigung liegen: entsprechend dem seitens der Senders ursprünglich „anvisierten“ Zielpublikum, wurde die Serie zuerst als Soft-Sex-Serie vermarktet (ebd., S.17), die mit Lesben-Sex-Szenen warb.

Den Grund für den Misserfolg der Serie im europäischen Raum sieht sie jedoch weniger in marketingtechnischen oder systembedingten Faktoren, sondern im politischen Gehalt der Serie. Die Serie macht, so Graham, aus dem Leben von Lesben eine Lifestyle- und Fashion-Frage. Für ein europäisches lesbisches Publikum sei diese oberflächliche Herangehensweise zu wenig überzeugend.

„For the wider community of queers, lesbians, gays and straights of the no logo inclined chattering classes of Europe, an invitation to align oneself with a queer politics in which identity is little more than a lifestyle choice clothed in edible knickers might be expected to fall on relatively stony ground.“ (Ebd. S. 26)

Die Vermutung, dass europäische Lesben eine politischere Fernsehkultur hätten als amerikanische, scheint so pauschal kaum haltbar. Aus der Geschichte der Lesben- und Schwulenbewegung lässt sich diese Sichtweise nur schwer argumentieren. (Vgl. Kap. 11.)

Der Ursprung der Schwulen-Bewegung in den USA war gesellschaftskritisch motiviert; sie sah sich in Abgrenzung zur Homophilenbewegung nicht als „Interessenvertretung für einen bestimmten Lebensstil“, sondern als Gruppe (vgl. Kap. 1.5.1.5), die Heteronormativität und die Einteilung der Geschlechter als ein gesellschaftspolitisches Problem kritisierten.

Die ursprüngliche Bewegung hat sich vor allem nach der Institutionalisierung vieler Gruppen³¹ stark verändert. Das Streben nach einer rechtlichen Gleichstellung von Schwulen und Lesben, etwa im Ehe- und Familienrecht, stand im Vordergrund, und nicht die Kritik an der damit in Verbindung stehenden gesellschaftlichen Ordnung. Durch die Queer-Theorien und die „Riot Grrl“-Bewegungen wurden jene kritischen Stimmen in den 90er-Jahren wieder lauter. Vor allem aufgrund der sich immer mehr diversifizierenden Gruppe der Schwulen ebenso wie der Lesben und der wachsenden Anerkennung von Lesben und Schwulen in verschiedenen Berufssparten kann eine pauschale Trennung, wie sie Graham vornimmt, zwischen Lesben in den USA und in Europa nicht übernommen werden. Die anderen beiden von ihr erwähnten Faktoren in marketingtechnischer Hinsicht und jene auf das Mediensystem bezogenen sollen jedoch im empirischen Teil der Arbeit berücksichtigt werden.

Das mangelnde Interesse an der Ausstrahlung der Serie im deutschsprachigen Raum bedarf noch einer empirischen Untersuchung. Ein wichtiger Faktor, warum die Serie im TV so wenig Aufmerksamkeit hatte, könnte nicht nur der späte und oft variierende Sendeplatz (ursprünglich Dienstag, 22.15–23.00 Uhr auf ProSieben), sondern die im Bezug auf die Premiere in den USA (Jänner 2004) späte deutsche Erstausstrahlung (Herbst 2006) sein. Die Serie war damals in der lesbischen Community schon sehr weit verbreitet und bekannt,

³¹ Vgl. Wikipedia: http://de.wikipedia.org/wiki/Geschichte_der_Lesben-_und_Schwulenbewegung (25.02.08).

inhaltliche Diskussionen über die erste Staffel von The L-Word wurden im deutschsprachigen Raum bereits im Sommer 2005 geführt.³² Daraus lässt sich erkennen, dass die Serie bereits in der englischen Version über Internet oder DVD konsumiert und kommentiert wurde.

Die in den Foren³³ immer wieder erwähnte schlechte Übersetzung sowie die späte Erstausstrahlung spielen vermutlich eine große Rolle für den medialen Misserfolg der Serie.

Was die öffentliche Aufmerksamkeit der Serie außerhalb der Lesben-Community betrifft, ist eine Ausstrahlung der Serie auf einem reichweitenstarken Sender wie ProSieben relevant. Nicht zuletzt deshalb, weil ein Großteil der anderen Sender, auf denen „The L-Word“ ausgestrahlt wurde, private und vor allem Pay-TV-Sender sind und diese daher eine nochmals eingeschränkte Reichweite haben.

Eine Diskussion über das öffentliche Bild von Lesben (durch „The L-Word“) sollte daher unter Berücksichtigung der Rezeptionsmöglichkeiten und damit Zugangsmöglichkeiten von nicht-lesbischen Personen stattfinden.

Die Szene-interne Diskussion über die Repräsentation von Lesben in „The L-Word“ dreht sich nicht zuletzt darum, wie man medial wahrgenommen werden will. Welche Aufmerksamkeit dieses öffentliche Bild genießt und damit auch welche Tragweite, etwa in Hinblick auf Vorurteile, dies hat, ist daher eine brennende Frage, auch wenn dazu noch kein breitenwirksamer Anlassfall vorhanden ist.

Der Streit über die Repräsentation von Lesben kann in diesem Fall daher abgesehen von der tatsächlichen Wirkung betrachtet werden, weil es um Grundsätzliches, um Fragen des Anspruchs an Repräsentation geht.

„The L-Word“ ist als möglichst breitenwirksames Medienprodukt konzipiert, und insofern ist es auch verständlich, dass in der Diskussion davon ausgegangen wird, dass es als solches auch allgemein zugänglich ist. Die sich aus dieser „Unterstellung/Vorannahme“ ergebenden Fragen bestimmen die Diskussion und werden im empirischen Teil noch näher untersucht werden.

4.5.2 Diskurs rund um die Serie im angloamerikanischen Raum

Geht man davon aus, dass Kim Akass Buch über „The L-Word“ einen Überblick über die Diskussion rund um „The L-Word“ im angloamerikanischen Raum widerspiegelt, so lassen sich anhand der hier gesammelten Beiträge, wiederkehrende und dominante Argumentationsstrukturen im Pro und Contra rund um die Serie erkennen, die im Rahmen der oben angeführten Beschreibung zum Teil schon erwähnt wurden und hier in Form einer

³² Das Erstellungsdatum des Forums über „The L-Word“ auf der „inoffiziellen Fanpage“ http://www.lword.de/index_de.html ist der 4. Juni 2005. L-Mag, ein weit verbreitetes deutschsprachiges Lesbenmagazin, hatte bereits im Mai 2006 eine Kampagne zum Ankauf der Serie gestartet. Das Interesse des Artikels lag hauptsächlich darin, die Relevanz der Zielgruppe Lesbe zu betonen und nicht, die Serie als neu vorzustellen und zu beschreiben, was darauf hindeutet, dass von einer bereits vorhandenen Bekanntheit der Serie ausgegangen wurde.

³³ <http://forum.l-word.org/> (10.02.09).

Zusammenfassung über die bisherige Rezeption der Serie nochmals kompakt dargestellt werden³⁴. Es soll hier kein repräsentativer Überblick angestrebt werden, sondern Eckpunkte der inhaltlichen Auseinandersetzung mit „The L-Word“ aufgezeigt und für die Erstellung des Fragenkatalogs der geplanten Expertinnen-Interviews nutzbar gemacht werden. So kann man besser an bereits bestehende Diskurse anknüpfen.

4.5.2.1 Realismus

Wie schon oben erwähnt, ist Realismus eine der zentralen Fragen der lesbischen Repräsentation und stellt zugleich auch die Frage, welche politischen und sozialen Ansprüche an die Produktion einer derartigen Serie gestellt werden können.³⁵

Mangelnder Realismus in Hinblick auf Gender-Diversität³⁶ sowie auf eine homogene Mittel- bis Oberschicht-Zugehörigkeit und die idealtypischen Körpermaße ist ein Thema der Diskussion. Jener prinzipielle Anspruch, ein umfassendes und reales Bild von Lesben abzugeben, wird von vielen BefürworterInnen jedoch gar nicht erst gestellt. Stacey D’Erasmo sieht jenen Streit als Resultat der bisherigen Unterrepräsentation und betont, abseits aller politischen Ansprüche, die an die Repräsentationsmacht des Fernsehens gestellt werden können, die „Unrepräsentierbarkeit“ von Lesben:

„A peculiar Consequence of so rarely being seen your kind on television, in movies, in plays, what have you, is that you can become, almost unwittingly, attached to a certain kind of wildness: the wildness of feeling not only unrepresented but unrepresentable in ordinary terms. You get so good in ranging around unseen (and finding less obvious characters to identify with, from Tony Soprano to Seven of Nine) that it can feel a little limiting to be decanted into a group of perfectly nice women leading pleasant, more or less realistic lives. You can think ungratefully: Is that all there is?“ (D’Erasmo 2006 zit. n.: Akass/McCabe 2006, S. 54)

Wie aus dieser Diskussion hervorgeht, scheint der Anspruch des Realismus, wie es Chambers zusammenfasst, in einem politischen Anspruch an das Medium Fernsehen und daher auch an die Serie begründet zu sein:

„Television must be thought of not merely as a ‚representation of reality‘ – a reality ostensibly ‘out there’ beyond the screen – but as a cultural practice that produces and reproduces the norms of gender and sexuality that *are* our lived reality (both practical and social). (...) Television proves political, because of the way it participates in the reproduction of

³⁴ Nachdem das Buch bereits 2006 erschienen ist, werden hier nur die ersten beiden Staffeln berücksichtigt.

³⁵ Darauf soll im Rahmen der medientheoretischen Ausführungen bei Hall noch näher eingegangen werden.

³⁶ Im Laufe der ersten bis zur dritten Staffel steigert sich „der Grad“ der Gender-Diversität. Mit der Etablierung von Moira, die in der dritten Staffel zu Mike wird, besetzen die Produzentinnen eine Hauptrolle mit einer Person, anhand der etwa Probleme mit dem Gefühl, im falschen Körper zu sein, gezeigt werden. Sie stellt, wenn auch wenig differenziert, die Auswirkungen der Hormonspritzen auf Moira und die Reaktion der anderen Protagonistinnen dar. Dieser Verlauf der Geschichte ist in den Artikeln noch nicht berücksichtigt.

norms (and therefore culture and therefore reality).“ (Chambers 2006, S. 85)

Die Vorstellung darüber, was Fernsehen (in Hinblick auf Realismus) zu leisten hat, wird daher auch Teil des Fragenkatalogs im Rahmen der Expertinnen-Interviews sein.

4.5.2.2 Normen und Werte

Die Normen und Werte der Serie, die zum Teil auch aus der Geschichte der Lesben- und Schwulenbewegung heraus erklärt werden können, geben ebenfalls Anlass zur Diskussion: also etwa die Spaltung zwischen der integrativen, Minderheitenpolitik betreibenden Seite und der autonomen und queeren Seite. Für viele Autorinnen erscheint die Serie wertkonservativ, weil sie etwa Ehe und Monogamie (vgl. Johnson 2006, S. 115 ff.) als anzustrebende Lebens- und Beziehungsformen darstellt. Der Streit, der hier geführt wird, referiert auf die nicht zuletzt durch Serien vermittelte Ideologie.

„The L-Word“ wird in der Analyse von Susan J. Wolfe und Lee Ann Roripaugh als postlesbisch bezeichnet, da der Serie, wie dem Begriff, eine Trennung von feministisch und lesbisch unterstellt werden kann. Die aus postlesbischer Sicht verstaubte Identität der feministischen Lesbe soll zumindest äußerlich abgelegt werden. Dabei geht es nicht nur um die Umkehrung des in der zweiten Welle der Frauenbewegung eng verwobenen Feminismus und „Lesbentums“, in der, überspitzt formuliert, „Feminismus die Theorie und Lesbisch Leben die Praxis“³⁷ war. „Postlesbisch“ versucht die Etablierung eines Gegenbildes zu diesem von den Medien als „negatives Stereotyp“ verwendeten Bildes der „Kampflesbe“.

Mode spielt dabei (auch) eine symbolische Rolle. Astrid Henry meint dazu:

„Fashion plays a central role in staging this generational divide, both in terms of literal fashion – that is style of dress – and in terms of the desire to be ‚in fashion‘ in a larger sense.“ (Wolfe/Roripaugh 2006, S. 46)

Die Gleichzeitigkeit von Postfeminismus und Strukturen der klassischen Seifenoper, wie sie im Kapitel „Das Format Fernsehserie“ beschrieben wurde, legt eine Benennung der Serie als „postlesbische Seifenoper“ nahe. Inwiefern diese Bezeichnung auch aus der Sicht der RezipientInnen zutrifft, soll in den Expertinnen-Interviews noch diskutiert werden.

4.5.2.3 Zielpublikum und Blickmacht

Ein weiterer Diskussionspunkt ist das Zielpublikum der Serie. KritikerInnen meinen, dass „The L-Word“ durch den Werbeauftritt (vgl. Graham 2006, S. 15 ff.) und die Inszenierung der Sexszenen (auch) auf ein männliches Publikum abzielt, oder, wie Samuel A. Chambers behauptet, in heteronormativen Strukturen verhaftet bleibt.³⁸ Auf der anderen Seite wird behauptet, dass sich die Serie durch das explizite Thematisieren männlicher Blickmacht in

³⁷ Vgl. Brunner/Hoffmann 2005, S. 41.

³⁸ Heteronormativität manifestiert sich für sie in der Fixierung auf straighten Sex, der Reproduktion von straightem Verlangen, der Annahme einer straighten ZuseherInnenschaft und die Erzählweise einer straighten Romanze. (Vgl. Chambers 2006, S. 81 ff.)

der zweiten Staffel³⁹ davon distanziert. Vallie Export hat diese „Rückeroberung“ von – in diesem Fall lesbischer – Sexualität in einem Bild dargestellt, in dem sie ihr Geschlecht zeigt, aber bewaffnet ist, um es zu verteidigen oder zurück zu erobern.

Jene Darstellung erscheint mir symbolisch für das auch im Fall von „The L-Word“ noch zu lösende Problem. Die öffentliche Ausstrahlung der Serie „erzwingt“ fast die Auseinandersetzung mit der Blickmacht. Für Dana Heller liegt die Schwierigkeit in eben dieser Veränderung des Schauens: „Television has so far presented lesbians to be watched but not to be seen.“ (Bundy 2006, S. 67) Mit einem Zitat von Stacey D’Erasmo bringt sie jene noch offene Frage auf den Punkt:

„Visibility is a tricky thing. Is someone visible when you can point her out in a crowd, or when you understand what her life feels like?“ (D’Erasmo zit. n.: Heller 2006, S. 67)

Das Konzept der Blickmacht wurde etabliert von Laura Mulvey, die vor einem psychoanalytischen Hintergrund aus einer vor allem für die feministische Filmwissenschaft prägende – wenn auch stark kritisierte – neue Theorie über die voyeuristische und narzisstische Freude des (Film-)Schauens ausgearbeitet hat. Angesichts des „Blickmacht-Dilemmas“ bei „The L-Word“ stellt sich allerdings die Frage, ob jene psychoanalytische Herangehensweise der richtige Zugang ist, oder ob, wie Hedwig Wagner meint, die Fragerichtung nicht umgekehrt werden sollte, indem medientheoretische Erklärungen von Gender in die Filmanalyse mit einbezogen werden und so die Figuren (und das, was sie darstellen) nicht mehr psychoanalytisch hinterfragt werden, sondern das Mediale der Figuren und ihre daher besonderen Eigenschaften herausgestellt und in die Analyse integriert werden können. (Vgl. Wagner 2004, S. 67.)

„Die in der feministischen Filmtheorie sehr etablierte Forschungsrichtung der Integration der Psychoanalyse in die Analyse medialer Texte, soll zunächst ergänzt werden durch die Betrachtung kommunikationswissenschaftlicher und medientheoretischer Standpunkte, bei denen die Medialisierung der Körper ein Problem ist, anders gesagt, bei denen die Inkorporierung der Medien, das Medienwirken im Körper, eine Rolle spielt.“ (Wagner 2004, S. 67)

Jene Umkehrung des Blicks soll hier versucht werden, indem bei der theoretischen Fundierung der vorliegenden Arbeit Fernsehfiguren (und deren Körper) als DiskursträgerInnen dargestellt werden und folglich auch in den Expertinnen-Interviews auf die Bedeutung jener Körper angesichts ihrer Medialisierung eingegangen.⁴⁰

³⁹ So etwa die scheinbare Dokumentation über Lesben in der Wohnung von Jenny und Shane, bei der sich schließlich herausstellt, dass auch in den Schlafzimmern heimlich Kameras angebracht wurden.

⁴⁰ Demgegenüber stehen die von Serienfans in unterschiedlichem Maß entwickelten parasozialen Beziehungen, die eine Betrachtung der Serienheldinnen als Oberfläche eines Diskurses und damit als Objekt erschweren, während die KritikerInnen jene distanziertere Haltung vermutlich eher einnehmen. Daher muss bei der Analyse der Interviews die vermutlich stark differierende Herangehensweise der Expertinnen an die Figuren berücksichtigt werden. Darauf wird im empirischen Teil der Arbeit noch näher eingegangen.

4.6 Zusammenfassung

Die Analyse mehrerer Autorinnen (Akass/McCabe 2006) hat gezeigt, dass „The L-Word“ trotz der erstmaligen Erzählung einer lesbischen Fernsehgeschichte in Bezug auf Figuren und Akteure der Dramaturgie und der Ästhetik herkömmlicher Genrekonventionen folgt, wie sie bei Hickethier beschrieben wurden (vgl. Kap. 3).

Aber aufgrund des großen Spektrums an Themen, die hier angerissen werden, von Voyeurismus bis Mutterschaft, bei gleichzeitiger Anpassung der Figuren und der Narration an heterosexuelle Serien(vor)bilder, kann der Serie eine Pionierrolle in der Darstellung von Lesben im TV zugesprochen werden.

„Lesbians and queers are a population deprived of anything more than the occasional morsel from purveyors of pop culture. While critics may fear a backlash for such a brassy, unapologetic portrayal of dykedom, and while the series still struggles with the conservatism betrayed by its oh-so-discreet title, still we applaud „The L-Word’s“ chutzpah in traversing unmapped territory. Television fare has never tasted better.“
(Wheeler/ Raven Wheeler 2006, S. 110)

4.6.1 „The L-Word“ als Seifenoper?

Anhand dieser Beschreibung wird deutlich, dass „The L-Word“ punkto Ambiente und ProtagonistInnen Parallelen zu der oben beschriebenen Struktur der Seifenoper aufweist oder zu diesem Genre zu zählen ist.

Die ProtagonistInnen entstammen alle der Mittel- bis Oberschicht und haben viel Zeit, ihr momentanes Befinden und Beziehungsleben im zentralen Treffpunkt „The Planet“ zu besprechen und zu diskutieren. Nicht zuletzt deshalb suggeriert die Serie eine „abgeschlossene Welt“, in der es scheinbar (fast) nur Lesben gibt. Die auf die Zukunft gerichtete Erzählstruktur und die jeweils offene Handlung am Ende jeder Folge weisen ebenfalls auf die „übergeordnete“ Struktur der lang laufenden Serie nach der Definition Hickethiers hin. Der Begriff Daily Soap erscheint allerdings aufgrund der Einzigartigkeit von „The L-Word“ hinsichtlich der erstmaligen Darstellung einer Gruppe von Lesben und des in einem neuen Kontext präsentierten lesbischen (Sex-)Lebens zu kurz gegriffen. Die bereits weiter oben erwähnte Bezeichnung einer postlesbischen Seifenoper soll daher im Sinne Susan J. Wolfes und Lee Ann Roripaugh übernommen werden.

5 Resümee

Anhand der Beschreibung von „The L-Word“ wird das Spektrum des Begriffs „Repräsentation“ deutlich, das von „bloßer“ Präsenz am Bildschirm bis zur Verkörperung von Ideologie reicht. Es geht bei der Diskussion über „The L-Word“, so scheint es, um eine Art Prioritätensetzung, die, überspitzt formuliert, zwischen „Hauptsache präsent“ und „Präsenz ja, aber nur unter gewissen politischen, ideologischen und gesellschaftlichen (das Zielpublikum betreffenden) Bedingungen“ gewichtet. Was für den angloamerikanischen Diskurs hier angenommen werden kann, stellt das Ausgangsmaterial für die weitere theoretische und empirische Untersuchung in dieser Arbeit dar.

Für die Analyse jener Diskurse sind daher drei wesentliche Felder theoretisch zu fundieren, um ein Analysetool zu entwickeln, das jenen drei aus der bisherigen Diskussion über „The L-Word“ abgeleiteten Forschungsdesideraten gerecht wird.

- Es bedarf einer theoretischen Fundierung und begrifflichen Klärung von medialer Repräsentation, wobei das hier festgestellte Spektrum des Begriffs Berücksichtigung finden soll.
- Es bedarf einer Sichtweise auf das Fernsehen, mit der seine Verankerung innerhalb eines kulturellen Feldes und seine dadurch gegebenen und erzeugten Machtmechanismen (und Diskurse) in Hinblick auf Repräsentation dargestellt werden können.
- Es bedarf einer Konzeption von Serienfiguren, mit der die Frage der Repräsentation auf einer diskursiven Ebene beantwortbar wird.

Erst nach dieser medientheoretischen Klärung kann die Spezifizierung in Hinblick auf die Repräsentation von Geschlecht mithilfe Butlers erfolgen.

6 Cultural Studies

In diesem Kapitel möchte ich auf den theoretischen Hintergrund meiner Arbeit eingehen. Wie bereits in meiner Forschungsfrage erwähnt, setzt sich diese Arbeit mit der von der Serie ausgehenden Repräsentationsmacht und folglich den von ihr verkörperten Diskursen und deren Rezeption auseinander. Die Cultural Studies stellen einen möglichen Zugang dar, der die beiden Problemfelder theoretisch miteinander verbindet, indem sie Produktion und Rezeption eines Diskurses auf einem gemeinsamen kulturellen Feld, auf dem der Austausch von Bedeutungen stattfindet, verorten. Stuart Hall hat diesen Prozess in Bezug auf die Rolle der Medien in seinem Encoding/Decoding-Modell beschrieben. „Seine zentrale Fragestellung lautet: Wie werden bestimmte Diskurse zu den verschiedenen Zeitpunkten der Konstruktion von Bedeutungen – der Produktion, des Textes, der Rezeption – verhandelt?“ (Weber 2003, S. 171)

Bevor sein Modell vorgestellt wird, soll auf grundsätzliche Sichtweisen der Cultural Studies im Allgemeinen sowie konkret auf das untersuchte Forschungsfeld, dem Fernsehen und seinem Publikum, eingegangen werden.

Durch die interdisziplinäre Tradition der Cultural Studies ist es schwierig, einen gemeinsamen Rahmen zur Beschreibung dieses Ansatzes zu finden. Um meine Forschungsfrage in Bezug zu den Cultural Studies zu stellen und zugleich das Feld der Cultural Studies zu beschreiben, möchte ich die von Bennet beschriebenen sechs Merkmale der Cultural Studies heranziehen. Nachdem so der theoretische Rahmen beschrieben wurde, kann auf grundsätzliche Überlegungen zu meinem Forschungsfeld, also dem Fernsehen und seinem Publikum, eingegangen werden.

Grundsätzliches zur Bedeutungsproduktion soll ebenfalls in diesem Kapitel erläutert werden. Ich beziehe mich dabei auf die Erklärungen von Hall, die innerhalb der Cultural Studies weitestgehend anerkannt sind. Außerdem bietet sich Hall an, weil im übernächsten Kapitel sein Modell des Kodierens und Decodierens vorgestellt wird. Daher wird auch seine Beschreibung der televisuellen Zeichen übernommen.

Medien sind, wie alle anderen in kulturelle Prozesse eingebetteten Institutionen, Orte der Bedeutungsproduktion. Demnach ist es nötig, bei der Frage nach Halls Sichtweise auf die Rolle und Funktion der Massenmedien zunächst die Mechanismen der Bedeutungsproduktion im Allgemeinen zu beschreiben.

6.1 Merkmale der Cultural Studies

Natürlich stellt sich die (berechtigte) Frage, warum angesichts zahlreicher kommunikationswissenschaftlicher Modelle für die Funktionsweise der Massenmedien gerade die (interdisziplinären) Cultural Studies, die sich eher durch die Untersuchung von Alltagsphänomenen, denn durch ein gemeinsames Theoriegebäude auszeichnen, herangezogen werden.

Ich möchte mich in diesem Kapitel mit der Relevanz der Cultural Studies für meine Forschungsfrage auseinandersetzen, um damit meine Theorie-Wahl zu begründen. Stuart Hall war nicht nur einer der Mitbegründer dieses Forschungsprojekts, er hat die Cultural Studies, vor allem was jene Forschungen in Bezug auf Medienwissenschaften betrifft, entscheidend geprägt. Sein Kodieren/Dekodieren-Modell ist deshalb auch der Ansatz meiner theoretischen Überlegungen.

Christine Lutter und Markus Reisenleiter beschreiben das Projekt der Cultural Studies wie folgt:

„Cultural Studies kann als intellektuelle Praxis benannt werden, die beschreibt, wie das alltägliche Leben von Menschen (everyday life) durch und mit Kultur definiert wird, und die Strategien für die Bewältigung seiner Veränderungen anbietet. (...) Das bedeutet, bei der Analyse kultureller Praktiken nach den Machtverhältnissen zu fragen, innerhalb derer sie artikuliert werden, nach der Art und Weise, wie diese beschaffen sind, inwieweit sie das konkrete Leben beeinflussen, wodurch sie sich verändern oder wie sie verändert werden können.“
(Lutter/Reisenleitner 2001, S. 9 f.)

Nachdem meine Forschungsfrage auf ein alltagskulturelles Phänomen und seine Auswirkungen auf gesellschaftliche Bedeutungsproduktion abzielt, verwende ich als eine theoretische Grundlage die Cultural Studies. Entsprechend der oben erwähnten Definition werde ich versuchen, anhand der ausgewerteten Expertinnen-Interviews Strategien zu entwickeln, wie mit Darstellungsmacht, in diesem Fall von Medien, umgegangen werden kann und welche Repräsentationsmacht „The L-Word“ in Hinblick auf die kulturelle Praxis der Wahrnehmung von Lesben zugesprochen werden kann.

Die Vorteile der Cultural Studies im Vergleich zu anderen kommunikationswissenschaftlichen Theorien liegen vor allem in der Berücksichtigung der gesellschaftlichen Machtverhältnisse und Ideologien. Bei der Diskussion um „The L-Word“ spielen, so die Annahme, Ideologien und bestehende Stereotype bei der medialen Darstellung von Lesben eine wichtige Rolle, die hier unter dem Begriff (mediale) Repräsentation zusammengefasst werden. Insofern bietet sich eine theoretische Basis, die gesellschaftliche Machtverhältnisse und Ideologien bei der Produktion von Bedeutung berücksichtigt, an.

Frieder Naschold hat zum Abschluss seiner Betrachtungen über die Entwicklung der verschiedenen Modelle der Massenkommunikation⁴¹ angemerkt:

⁴¹ Diese reicht vom Beginn des Sender- und Empfänger-Schemas nach Shannon und Weaver bis zu transaktionalen Ansätzen.

„Der entscheidende Punkt der hier vorgebrachten Kritik besteht also nicht darin, die theoretischen Annahmen und die daraus resultierenden empirischen Ergebnisse als falsch hinzustellen, vielmehr soll gezeigt werden, dass mit diesen Annahmen von vornherein und ohne ausreichende Begründung die theoretische Perspektive verengt und dadurch die Aussagekraft der empirischen Ergebnisse beeinträchtigt wird. Demgegenüber muss die Frage aufgeworfen werden, wieweit Kommunikationsprozesse auch Machtprozesse sind. Für die Forschung bedeutet dies, dass Macht als Variable gerade auch in die Kommunikationsforschung eingeführt werden muss, ohne dass dadurch schon das empirische Ergebnis in eine Richtung präjudiziert wird. Doch diese Frage sprengt den Rahmen der bisherigen Kommunikationsforschung.“ (Naschold 1999, S. 41)

Seit Nascholds Resümee haben die Kommunikationswissenschaften sich um diesen entscheidenden Punkt weiter entwickelt, indem etwa systemtheoretische und diskurstheoretische Ansätze in die Forschung integriert wurden. Eine wichtige Referenz für jene Erweiterung des theoretischen Bezugsrahmens stellt das Buch „Kursbuch Medienkultur“ (Pias e.a. 1999) dar, in dem die Herausgeber feststellen, dass „in keinem Fall“ Kultur ohne Medien denkbar ist, und meinen:

„Sucht man nach neueren Positionen der Medientheorie, nach einem gemeinsamen Horizont, so muss man in Medien nicht bloß Verfahren zur Speicherung und Verarbeitung von Information, zur räumlichen und zeitlichen Übertragung von Daten erkennen, sie gewinnen ihren Status, als systematisierbares Objekt gerade dadurch, dass sie das, was sie speichern, verarbeiten und vermitteln, jeweils unter Bedingungen stellen, die sie selbst schaffen und sind.“ (Pias [e.a.] 1999, Klappentext)

Oliver Marchart begreift das „magische Dreieck“ von Kultur, Medien und Macht als den „Rahmen“⁴², innerhalb dessen die Cultural Studies agieren, und schließt damit an das von Lutter und Reisenleiter erwähnte Zitat an:

„Cultural Studies sind jene intellektuelle Praxis, die untersucht, wie soziale und politische Identität qua Macht im Feld der Kultur (re)produziert wird.“ (Marchart 2003, S. 10)

Er leitet daraus auch einen Medienbegriff für die Cultural Studies ab:

„Medien wären nicht mehr zu verstehen als Mittel zur Übertragung von Botschaften, sondern als Institutionen der Erzeugung und Artikulation von konsensualer Bedeutung im Rahmen hegemonialer Auseinandersetzung.“ (Marchart 2003, S. 13)

Wiewohl ich im Kapitel über Halls Sichtweise auf die Medieninstitutionen nochmals näher auf diese Definition und die Funktionen der Medien (bei Hall) eingehen werde, dient sie hier als erste Abgrenzung zu anderen Modellen der Massenkommunikation, indem sie Medien nicht bloß als Überträger, sondern auch als Erzeuger von Botschaften (und damit einhergehend Bedeutung) betrachtet.

⁴² Die Begriffe sind so breit, dass es schwerfällt, hier noch von einem Rahmen im Sinne einer Abgrenzung zu sprechen. Ich halte die Betonung jener drei Säulen aber trotzdem für sinnvoll, weil dadurch das „umfassende Wirkungsfeld“, in dem meiner Meinung nach auch eine Medientheorie greifen sollte (immerhin handelt es sich bei Medien um innerhalb einer Kultur agierende Institutionen, wie weiter unten noch ausgeführt werden wird), dargelegt wird.

Die in den Cultural Studies integrierte Berücksichtigung der Dimension „Macht“ ermöglicht es, auf die in meiner Fragestellung erwähnte Diskursmacht von (Massen-)Medien einzugehen. Die dieser Sichtweise inhärente Verortung der Medien als Teil der kulturellen Bedeutungsproduktion soll mit Hall näher untersucht werden.

6.2 Fernsehforschung und Publikum

Neben der Berücksichtigung der Dimension Macht lässt die interdisziplinäre und ganzheitliche Sichtweise von Medien als ein Teil der kulturellen Bedeutungsproduktion auch einen anderen Blick auf die Rezeptionsseite zu. Ich möchte mich dabei auf die Befunde von Klaus Plake beziehen, der in seinem „Handbuch Fernsehforschung“ das Verhältnis zwischen ZuseherInnen und Fernsehen im Rahmen der Cultural Studies beschreibt.

Im Gegensatz zu anderen Forschungstraditionen setzen sich die Cultural Studies mit der Manifestation von Medien(wirkungen) in der Lebenswelt auseinander, ohne isoliert ein bestimmtes (soziales) Feld zu untersuchen.

„Die Cultural Studies sind (...) ganzheitlich orientiert in dem Sinne, dass sie vom subjektiven Erleben ausgehen, das in der Komplexität der Einflussfaktoren und Wechselwirkungen rekonstruiert werden soll.“
(Plake 2004, S. 58)

Medien haben im Sinne der Cultural Studies einen hegemonialen Diskurs inne. Dem Fernsehen kommt daher eine besondere Bedeutung zu, denn die im Fernsehen dargestellten Dinge erscheinen etwa aufgrund der häuslichen Rezeption familiär, und interessenbestimmte Sichtweisen können mittels Fernsehen gut durchgesetzt werden. Dies zeigt sich etwa im frühen Erfolg von Seifenopern, die gesponsert von Waschmittelfirmen, das Rollenbild der Hausfrau prägten. (Vgl. MacKinnon 2002, S. 91 ff.)

In den Forschungen zur Entgrenzung und Neuordnungen von öffentlichen und privaten Räumen durch das Fernsehen stellt Monika Bernold eine „Visualisierung des Privaten als Repräsentation von Familie“ fest. Diese ist, so Monika Bernold, charakteristisch für das Fernsehen, vor allem für Serien und spiegelt sich auch in Reality-TV-Serien wider:

„Der Familiarismus des ‚klassischen‘ Fernsehens scheint dabei fast ungebrochen als konstitutive Matrix unmarkierter Heterosexualität zu funktionieren (de Lauretis 1995). Deren Struktur war und ist in die dispositive Anordnung des Mediums eingeschrieben, die das Private im Modus des Familialen gleichermaßen (mit)konstruiert, ausstattet und repräsentiert. Veränderungen und Dis/Kontinuitäten in den Visualisierungen des Privaten im Fernsehen sind daher auf die darin projektierten Geschlechterordnungen hin ebenso zu befragen wie auf historische Konstruktionsbedingungen von nationalstaatlichen Identitätsangeboten und auf die damit eng verschränkte Herausbildung moderner Konsumkulturen.“ (Bernold 2004, S. 219)

Angesichts der „Hybridisierung der Fernsehprogrammgestaltung“ (Hermes 2004, S. 154) erscheint eine so eindeutige Analyse des Fernsehens im Allgemeinen zu einseitig. Postfeministische Serien, wie etwa „Ally Mc Beal“ oder „Sex and the City“ passen aufgrund des „Einzelkämpferinnentums“ der Protagonistinnen und deren Auftreten als starke und selbstbestimmte Charaktere (Hermes 2004, S151) nicht eindeutig in das oben beschriebene Familialismus-Schema. Obwohl Serien einen erheblichen Anteil an der Programmgestaltung haben⁴³, erscheint dieser zu wenig repräsentativ, um damit das Fernsehen allgemein zu

⁴³ „ORF1 ist – trotz Programmreform – nach wie vor Schlusslicht (aller zwölf untersuchten Programme), was die Informationsanteile betrifft. Zu einem Drittel besteht der Sender aus Serien. Beim Anteil eigener, bzw. in Auftrag gegebener Produktionen liegt er mit 27 Prozent gleichauf mit

charakterisieren. In Hinblick auf die hier zu untersuchende Diskussion über die Serie „The L-Word“ ist dieser Aspekt des Fernsehens – die Visualisierung des Privaten – allerdings von Bedeutung, weil damit ein neues Bild von Lesben in einen privaten Rahmen Einzug hält. Denn im Sinn der Cultural Studies ist die Rezeption in Hinblick auf die Bedeutung der Medienbotschaften entscheidend. Cultural Studies verfolgen die Idee des aktiven Publikums. Rezeption wird (in Bezug auf die Semiotik) als eine Form des Lesens verstanden. (Plake 2004, S. 58 ff.)

„Rezeption bedeutet, dass sich der Zuschauer den Fernsehtext deutend erschließt und mit ihm, unter anderem auch im Kontext der häuslichen Kommunikation, ‚interagiert‘, um ihn sodann in seinen Alltag zu übernehmen.“ (Plake 2004, S. 60)

Zuschauen ist demnach keine isolierte Haltung, sondern ein Einbetten und Stabilisieren der eigenen „Lebenswelt“ und Wertvorstellungen. Die Lesart (und damit die aktive Interpretation der Zuschauenden) hat so gesehen einen wesentlichen Anteil an der „Wirkung“ der Medienbotschaft.

6.3 Bedeutungsproduktion bei Hall

Hall betrachtet den Prozess der kulturellen Produktion als einen ständigen Austausch von Bedeutungen.⁴⁴

„Culture, it is argued, is not so much a set of things – novels and paintings or TV programs and comics – as a process, a set of practices. Primarily culture is concerned with the production and exchange of meanings – the ‘giving and taking of meaning’ – between the members of a society or group.“ (Hall 2003, S. 2)

Bedeutungsträger sind in diesem Fall Zeichen, die mittels Codes die kulturelle Wirklichkeit repräsentieren. Codes stellen die Regeln dar, nach denen den Zeichen Bedeutungen zugeordnet werden,⁴⁵ wobei diese auf zwei Ebenen operieren. Hall unterscheidet nämlich zwei Systeme der Repräsentation: das Mentale und das Sprachliche. Das Mentale beschreibt unsere Kategorien und Erfahrungen, die wir zu Hilfe nehmen, um den Dingen, die wir sehen und erfahren, Bedeutung zuzuschreiben und zu differenzieren. Also etwa, um einen Vogel als ein „fliegendes Objekt“ zu sehen, aber im Unterschied zum Flugzeug dem Bereich „Natur“ oder „Tierreich“ zuzuordnen.

Das sprachliche Repräsentationssystem umfasst jene „Zeichensysteme“, die wir verwenden, um Dinge zu kommunizieren. Hall fasst den Begriff der Sprache sehr weit und schließt hier Gesten, Mimiken und andere nonverbale Äußerungen ebenso ein wie das klassische sprachliche System aus Worten.

ATV (26%), Vox (26%), RTL2 (24%).“ (<http://diepresse.com/home/kultur/news/375681/index.do> (28.10.08).

⁴⁴ Er bezieht sich in dieser Sichtweise sehr stark auf Althusser und hat als einer der ersten dazu beigetragen, dass dessen Theorien in den Forschungen der Cultural Studies berücksichtigt werden.

⁴⁵ „Codes fix the relationships between concepts and signs. They stabilize meaning within different languages and cultures.“ (Hall 2003, S. 21)

Das Zusammenspiel jener beiden Systeme ist bei der Produktion von Bedeutung relevant. Diese ist nach Hall nichts Feststehendes, sondern je nach Kultur und Kontext variabel. Codes können die Bedeutung von Zeichen fixieren, also etwa indem man lernt, dass ein Baum auf Englisch „tree“ bedeutet. Schwierig wird diese 1:1-Übersetzung allerdings, wenn es etwa darum geht, den Schnee in der Sprache der Inuit zu beschreiben (oder umgekehrt), denn für diesen Begriff gibt es mehr als eine Entsprechung. Oft werden Codes so oft verwendet, dass sie die Bedeutung eines Begriffs als scheinbar „einzige“ festschreiben. Jene Macht, die von jenen Festschreibungen, die Hall auch als Naturalisierungen bezeichnet, ausgeht, ist für ihn eine zentrale Fragestellung bei der Analyse kultureller Begrifflichkeiten und Vorgänge.⁴⁶

Wodurch sich also Kulturen herausbilden und voneinander abgrenzen, sind die Codes, die verwendet werden und Bedeutung regulieren.

„One way of thinking about ‚culture‘, then, is in terms of these shared conceptual maps, shared language systems and the codes which govern the relationships of translation between them.“ (Hall 2003, S. 21)

Ein Zeichen besitzt mehrere Dimensionen, in denen es Bedeutung hat: die denotative und die konnotative Ebene. Hall betont, dass Denotation nicht das „reale“ Zeichen bezeichnet, sondern die „in jeder Sprachgemeinschaft zu jedem Zeitpunkt als ihre ‚wörtliche‘ Bedeutung“ (Hall 2004, S. 73) wahrgenommene Form darstellt und Konnotation die (ebenso konstruierten) assoziativen Bedeutungen umfasst.⁴⁷ Damit verankert er den gesamten Prozess des „Readings“ (Decodierens von Zeichen) in einem diskursiven Feld⁴⁸. Decodieren beschreibt den Prozess der Rezeption, des Verstehens von Zeichen, was sowohl ihre Denotation wie auch ihre Konnotation(en) mit einschließt. Die konnotative Ebene der visuellen Zeichen ist prinzipiell polysemisch⁴⁹, das Reading jener Zeichen ist jedoch machtabhängig. Über Ideologien wird die Polysemie auf die Interpretationsmuster der hegemonialen Diskurse eingeschränkt.

Jene Ideologien wirken jedoch nicht nur auf der dekodierenden Seite, sondern auch auf der enkodierenden. Dominante Codes und dominante Lesarten führen dazu, dass Dinge innerhalb einer Kultur auf zumindest ähnliche Weise verstanden und kommuniziert werden.

„Jede Gesellschaft neigt mit variierenden Graden der Geschlossenheit dazu, ihre jeweiligen Klassifizierungen der gesellschaftlichen, kulturellen und politischen Welt durchzusetzen. (...) Die Frage nach der ‚Struktur des dominanten Diskurses‘ stellt den entscheidenden Punkt dar.“ (Hall 2004, S. 74)

⁴⁶ Den Begriff der Naturalisierung verwendet auch Judith Butler. Er wird aufgrund der gemeinsamen theoretischen Verortung später bei der Verknüpfung der beiden Theorien wichtig sein.

⁴⁷ Hall betont, dass es sich dabei nur um eine analytische Trennung handelt, da Denotation ansonsten eine erkennbare und als solche in Sprache übertragbare Realität darstellen würde, was seiner Ansicht nach nicht haltbar ist.

⁴⁸ Damit ist gemeint: kulturalisiert, machtabhängig, ideologisiert.

⁴⁹ Im Gegensatz zur denotativen, da ihre Bezeichnung auf Eindeutigkeit abzielt.

Jene Frage nach der „Struktur des dominanten Diskurses“ ist Kernthema der Cultural Studies. Der Diskurs, der im Rahmen dieser Arbeit analysiert werden soll, ist jener der Repräsentation von Lesben⁵⁰.

Das Modell des Kodierens und Dekodierens kann zur (groben) Beschreibung der gesellschaftlichen Bedeutungsproduktion im Rahmen der Cultural Studies herangezogen werden, wurde von Hall allerdings für die Beschreibung der Wirkungsweise der Massenmedien noch spezifiziert.

6.3.1 Televisuelle Zeichen

Zur Beschreibung der Massenkommunikation via TV spezifiziert Hall seinen Zeichenbegriff. Er räumt dem televisuellen Zeichen eine Sonderstellung ein, indem er es als ikonisches Zeichen definiert:

„Ein ikonisches Zeichen besitzt einige Eigenschaften der Sache, die es repräsentiert.“ (Peirce, zit. n.: Hall 2004, S. 71)

Im Fall des televisuellen Zeichens ist dies die Kombination aus Visuellem und dem Auditiven, die eine scheinbare Natürlichkeit erzeugen.

„Folglich argumentierte bereits Eco, dass ikonische Zeichen, wie Objekte der realen Welt aussehen, weil sie die Bedingungen (d.h. die Codes) der Wahrnehmung im Betrachter reproduzieren. Diese ‚Wahrnehmungsbedingungen‘ allerdings sind das Ergebnis komplex kodierter, wenngleich nahezu unbewusster Operationen – den Dekodierungen. (...) Ikonische Zeichen sind jedoch in besonderer Weise dafür prädestiniert, als natürlich gelesen zu werden, da zum einen visuelle Wahrnehmungskodes weit verbreitet sind, zum anderen dieser Zeichtyp weniger willkürlich ist als ein linguistisches Zeichen: Das linguistische Zeichen für Kuh besitzt keine der Eigenschaften der Sache, die es darstellt, wohingegen das visuelle Zeichen wenigstens den Anschein hat, einige dieser Eigenschaften zu besitzen.“ (Hall 2004, S. 72)

⁵⁰ Der Diskurs, der dazu besteht, wurde im Kapitel 5.1.5.2. bereits dargestellt.

6.4 Zusammenfassung

Festzuhalten ist bisher also, dass Hall den Prozess des kulturellen Lebens als eine Art Text betrachtet, der nicht vollständig im Sinne einer „verschütteten Wahrheit“ ergründet werden kann. Es gibt keine außerhalb der Bedeutung liegende Wahrheit oder scheinbar „natürliche“ Bedeutung der Zeichen. Zeichen, und das gilt auch für televisuelle, sind in ihrer Bedeutung immer an das kulturelle Feld gebunden, in dem sie gelesen werden. Ihre scheinbare Natürlichkeit und Eindeutigkeit verdeckt diese Konstruiertheit.

Indem Hall die Trennung in die denotative sowie die konnotative Ebene eines Zeichens als kulturell konstruiert betrachtet, rückt die diskursive Macht, die jene Zeichen als echt oder natürlich, also nicht kulturell betrachtet, ins Zentrum des Interesses.

Das Feld, auf dem jene gesellschaftliche Bedeutungsproduktion (durch bestimmte Praxen und Diskurse) stattfindet, sieht er durch den Circuit of Culture beschrieben, auf den im nächsten Kapitel eingegangen werden soll.

7 Circuit of Culture

Stuart Hall erwähnt einleitend zu seinem Buch über Repräsentation (vgl. Hall 2003, S. 1 ff.) das Modell des Circuit of Culture (COC), der den Kreislauf der kulturellen Bedeutungsproduktion beschreibt. Um Halls neuere Betrachtungen zum Thema Repräsentation und seine älteren Theorien über die Mechanismen und Funktionen der Massenmedien auf eine gemeinsame Ebene zu bringen, möchte ich den Circuit of Culture als gemeinsame Basis heranziehen, um in den folgenden Kapiteln das Encoding/Decoding-Modell und die Funktionen der Massenmedien nach Hall vor dem Hintergrund des COC beleuchten zu können und eine verbindende Basis zu schaffen.

Darüber hinaus stellen die Mechanismen und die Macht von „Repräsentation“ via TV(-Serien) einen zentralen Punkt meiner Arbeit dar und sie stellen auch ein Feld der Bedeutungsproduktion im Circuit of Culture dar. Der Schwerpunkt bei der Beschreibung des COC liegt daher auf diesem von Hall besonders ausführlich erforschten Feld. Neben den allgemeinen Formen der Repräsentation hat sich Hall am Beispiel der Repräsentation von Schwarzen mit den Formen der Stereotypisierung und den, nicht zuletzt dadurch hervorgerufenen, Gegenentwürfen beschäftigt. Ich möchte hier sein Konzept vorstellen und daraus mögliche Fragen, die auch für den Streit über die Repräsentation von „The L-Word“ relevant sind, ableiten, um sie im zweiten Teil dieser Arbeit mithilfe der Expertinnen-Interviews zu überprüfen.

Der Circuit of Culture (kurz COC) beschreibt fünf Praxisfelder einer Kultur, die für die Produktion von Bedeutung innerhalb dieser relevant erscheinen und die bei der Analyse kultureller Artefakte, so du Gay (du Gay, 1997), berücksichtigt werden müssen, um einen umfassenden Blick auf eben diese zu erlangen:

„(...) taken together (*these 5 points, they*) complete a sort of circuit (...) through which any analysis of a cultural text (...) must pass, if it is to be adequately studied.“ (Du Gay 1997, S. 3)

Raymond Williams definiert fünf zentrale (Praxis-)Felder, über die Bedeutung produziert wird und zwischen denen diese verhandelt wird: Repräsentation, Regulation, Konsum, Produktion und Identität. Nachdem die Auseinandersetzungen mit jenen Praxisfeldern nach dem Stand meiner Forschung zum überwiegenden Teil in Bezug auf den COC auf den Feldern Repräsentation und Identität stattgefunden haben, werde ich bei den übrigen Feldern eine aus Halls Schriften abgeleitete, grobe Beschreibung der Praxisfelder versuchen.

Der Schwerpunkt meiner Ausführungen liegt dabei auf dem Feld der Repräsentation, wie die Frage nach der Repräsentationsmacht von „The L-Word“ nahelegt. Jedoch erscheint es angesichts der ebenfalls im Rahmen dieser Forschungsarbeit untersuchten Rezeptionsseite unmöglich, den Bereich Identität außer Acht zu lassen oder die Art des (Medien-)Konsums. Ich werde jedoch nur soweit als notwendig jene Bereiche beleuchten. Der Vorteil des COC liegt aber darin, dass er dazu auffordert, andere Praxisfelder mit einzuschließen, und damit eindimensionale Urteile erschwert.

7.1 Repräsentation

Repräsentation stellt nach Hall eine Praxis dar, bei der es unter anderem um die Verkörperung von „Ideen“ geht, die in symbolischer Form übermittelt und interpretiert werden können:

„The embodying of concepts, ideas and emotions in a symbolic form which can be transmitted and meaningfully interpreted is what we mean by ‚the practices of representation‘. Meaning must enter the domain of these practices, if it is to circulate effectively within a culture. And it cannot be considered to have completed this ‚passage‘ around the cultural circuit until it has been ‚decoded‘ or intelligibly received at another point in the chain.“ (Hall 2003, S.10)

Die Praxis der Repräsentation stellt demnach einen Kodier- und Dekodierungsvorgang dar. Unter der Verkörperung in symbolischer Form lässt sich jener Prozess verstehen, der im Kapitel „Bedeutungsproduktion bei Hall“ beschrieben wurde, während die Dekodierung deren „sinnhafte“ Interpretation darstellt und damit von einem Verstehensprozess darstellt.

Hall geht, indem er von einer „Verkörperung“ von Konzepten, Ideen und Emotionen in symbolischer Form spricht, von einer Form der Materialisierung aus, die in Bezug auf Butler noch relevant werden wird. Hall definiert Repräsentation als eine Praxis. Praxis stellt nach Hall (Hall 2004, S.40) die Art und Weise, wie eine Struktur aktiv produziert wird, dar. Die Praxis ist ein diskursiver Vorgang, der so Hall, sowohl materielle Waren (durch Arbeit) produziert, als auch immaterielle wie etwa Ideologien, wobei den Medien hier eine besondere Rolle zu kommt:

„Die Menschen, die in den Medien arbeiten, produzieren reproduzieren und verändern das Feld der ideologischen Repräsentation selber. Sie stehen in einem anderen Verhältnis zur Ideologie als solcher, als jene die materielle Waren produzieren und reproduzieren – obwohl diesen ebenfalls Ideologie eingeschrieben ist.“ (Hall 2004, S. 51)

Ideologien stellen nach Hall „diskursive Ketten“ (Hall 2004,S. 51) dar. Sie können als „Systeme der Repräsentation“ (Hall 2004,S. 50) begriffen werden. Sie verbinden also die Praxen der Repräsentation und materialisieren sich in ihnen. Eine Lesbe in den Medien kann deshalb als eine Materialisierung einer (ihr eingeschriebenen) Ideologie verstanden werden. Durch die (besondere) Möglichkeit der Medien, Ideologien nicht nur zu reproduzieren, sondern auch zu verändern, ist die Art ihrer Darstellung und in weiterer Folge ihre Lesart, ihre Decodierung von um so größerer Bedeutung, wenn die herkömmlichen Codes (die Bedeutung fixieren; vgl.Kap.7.3.), wie am Beispiel der schönen Lesbe noch diskutiert wird, (vgl. Kap 10 und 12) hier verändert werden und bestehende Codierungen subversiv untergraben werden.

Der Prozess der Übertragung kann auf unterschiedliche Arten und Weisen stattfinden – Hall spezifiziert hier nicht näher.

Im Fall dieser Arbeit liegt der Fokus auf dem Prozess der massenmedialen Kommunikation via TV. Dafür soll der Repräsentationsbegriff von Hall noch näher spezifiziert werden. Denn, wie bereits im Kapitel der „Bedeutungsproduktion bei Hall“ beschrieben wurde, reicht das Spektrum der Repräsentation von einem Wort, das einen Begriff repräsentiert, bis hin zu

einer Verkörperung einer Idee in symbolischer Form: also etwa eine Lesbe, die sich wie eine gut situierte heterosexuelle Frau kleidet und ohne (stereotype) lesbische Attribute auskommt.

Was hier festgehalten werden kann, ist, dass der Begriff der Repräsentation auf der Idee eines Encoding/Decoding-Prozesses basiert (ihm eingeschrieben ist). Repräsentation ist daher nicht nur eine Form der Darstellung, sondern ein Prozess, bei dem es um den Austausch von Bedeutungen und durch das, immer wieder vollzogene, Kodieren und Decodieren auch um die Produktion von Bedeutung geht. Diesem Vorgang liegt ein kommunikativer Prozess zugrunde.

7.1.1 Das Spektakel des Anderen

Halls Ausführungen sollen hier für die theoretische Betrachtung verschiedener Formen der medialen Stereotypisierung und deren Subversionsmöglichkeiten herangezogen werden. Daraus sollen mögliche Stereotypisierungsstrategien in „The L-Word“, aber auch Subversionsstrategien in Bezug auf die Serie abgeleitet werden. Im Rahmen der Expertinnen-Interviews soll sowohl auf die Stereotypisierungsstrategien als auch auf die Subversionsstrategien eingegangen werden, weil vermutet wird, dass die BefürworterInnen der Serie die Subversionsstrategien und die Gegnerinnen der Serie die Stereotypisierungsstrategien unterstützen werden.

Am Beispiel der Repräsentation von Schwarzen in den Medien beschreibt Hall stereotype Formen der Repräsentation. Differenz spielt bei der Inszenierung von „der/dem Anderen“ eine wesentliche Rolle. Wie auch bei den allgemeinen Mechanismen der Bedeutungsproduktion ist die „In-Differenz-Setzung“ notwendig, um einen Begriff zu definieren⁵¹.

Differenz ist nach Hall konstitutiv für Bedeutung, denn erst durch die (analytische) Unterscheidung zwischen der denotativen und der konnotativen Ebene eines Bildes wird ein (wissenschaftliches) „Reading“ möglich.

Darüber hinaus gelingt es dadurch, die bereits im Kapitel „Bedeutungsproduktion bei Hall“ erwähnte (größtmögliche) ideologische Geschlossenheit zu bewahren. Hall definiert diesen Vorgang der In-Differenz-Setzung als „Spektakel des Anderen“.

„In der Repräsentation scheint eine Differenz die andere anzuziehen, was als Spektakel des Anderen bezeichnet wird.“ (Hall 2004, S. 114)

„Die(se) Anhäufung und Veränderung von Bedeutungen über verschiedene Texte hinweg wird Intertextualität genannt und das gesamte Repertoire an Bildern und visuellen Effekten durch das „Differenz“ in einem beliebigen historischen Moment repräsentiert wird, wird als Repräsentationsregime bezeichnet.“ (Hall 2004, S. 115)

Differenz ist ein zentraler Begriff für Repräsentation, sowohl auf sprachlicher als auch auf gesellschaftlicher Ebene. Differenz wird von Hall unter Bezugnahme auf Saussure, Bakhtin, Mary Douglas und Freud als zunehmend wichtig beschrieben und so auch ihr ambivalenter Charakter betont: Das heißt, sie ist ebenso notwendig zur Konstituierung von Bedeutung,

⁵¹ De finere (lat.): über die Grenzen bestimmen.

wie sie eine „Quelle von Gefahr“ darstellt als „Bedrohung des Normalen“. (Vgl. Hall 2004, S. 122)

Die Inszenierung „des Anderen“, also gesellschaftlicher Differenz, erfolgt über die Konstruktion von Stereotypen. Unter Stereotypisierung versteht Hall das Reduzieren eines Menschen „auf einige wenige, einfache Wesenseigenschaften, die als durch die Natur festgeschrieben dargestellt werden.“ (Hall 2004, S. 143)

„Stereotypisierung als eine signifizierende Praxis, ist zentral für die Repräsentation rassischer Differenz“ (Hall 2004, S. 143)

Rassische Differenz wird hier erwähnt, weil sich Hall die Rassierung von „Schwarz“ als Beispiel nimmt. Sie stellt eine Form der Stereotypisierung dar, indem etwa über rassistische Repräsentationspraktiken eine Assoziationskette aus weißer Kultur und schwarzer Natur geschaffen wurde. Der schwarze Körper wird zum Objekt und zum Inbegriff für natürliche Andersheit; rassische Differenz wird an bestimmten Merkmalen festgemacht, signifiziert und naturalisiert, womit eine ideologische Schließung erfolgt. Rasse wird hier nicht als biologische, sondern als ideologische Bezeichnung verwendet. Insofern ließe sich eine Rassierung auch auf den Begriff Lesbe übertragen. Denn wie im Kapitel über die „Kurze Geschichte der Lesbenbewegung“ auch deutlich wird, ist der Kampf darum, wer als Lesbe bezeichnet werden oder sich selbst als solche bezeichnen darf, ebenso ideologisch und aus der Geschichte heraus erklärbar.⁵²

Aus den Ausführungen Halls lassen sich vier Faktoren ableiten, die bei der Stereotypisierung zum Tragen kommen: Konstruktion von Andersheit und Ausschluss, Stereotypisierung durch die Kreisförmigkeit der Macht, Fantasie und Fetischismus.

Mit Konstruktion von Andersheit und Ausschluss erklärt Hall in Anlehnung an Richard Dyer, dass es sich bei der Stereotypisierung um eine „Abwandlung“ der Typisierung handelt, einer für das Verstehen notwendigen Einordnung von „Realität“ in verschiedene, variable Klassifikationsschemata. Stereotypisierung versucht hingegen diese Zuordnungen als Wesenseigenschaften festzuschreiben:

„Stereotype erfassen die ‚wenigen, einfachen, anschaulichen, leicht einprägsamen, leicht zu erfassenden und weithin anerkannten‘ Eigenschaften, übertreiben und vereinfachen sie und schreiben sie ohne Wechsel und Entwicklung für die Ewigkeit fest. (...) Der erste Punkt ist also: Stereotypisierung reduziert, essentialisiert, naturalisiert und fixiert Differenz“. (Hall 2004, S. 144)

⁵² So entwickelte sich etwa durch die Lesben-Gruppe „Lavender Manace“, die sich durch die Frauenbewegung nicht mehr (ideologisch) vertreten sah, nach und nach ein lesbischer Identitätsbegriff. Monique Wittig lieferte in den 70er- und 80er-Jahren durch den Versuch der Auflösung der Geschlechterkategorien Frau und Mann, die nur der Aufrechterhaltung heterosexueller Sichtweisen dienten, eine weitere Basis dafür, Lesben nicht nur anhand ihres Begehrens zu definieren, sondern eben dieses zu politisieren und sie als außerhalb der heterosexuellen Geschlechterdichotomie zu positionieren.

Durch Stereotypisierung werden Ausschlüsse konstruiert, denn es muss symbolisch ausgeschlossen werden, wenn die ‚Reinheit‘ der Kultur wiederhergestellt werden soll, so Hall.⁵³

7.1.1.1 Kreisförmigkeit der Macht

Stereotypisierung kann als Effekt einer ungleichen Machtverteilung gesehen werden. Durch die Schaffung der Differenz „Normal/Anders“ positioniert man/frau sich innerhalb oder außerhalb eines hegemonialen Systems, durch das die o.g. Grenzziehung etabliert wurde.

Die Macht der Repräsentation äußert sich bei Hall in Form von symbolischer Macht, durch die Macht zu Kennzeichnen und so Grenzen zu bestimmen, was das Repräsentierte bedeutet und was es nicht bedeutet und folglich, durch diese Bezeichnung auch Ausschlüsse zu erzeugen. Diese symbolische Macht inkludiert sowohl die Macht, etwas oder jemanden auf eine bestimmte Art und Weise innerhalb eines Repräsentationsregimes zu repräsentieren: „also die Ausübung symbolischer Macht durch Praktiken der Repräsentation“, als auch diese durch ritualisierten Ausschluss festzuschreiben.

Stereotypisierung ist ein wesentlicher Bestandteil dieser Ausübung symbolischer Gewalt.⁵⁴

Hall betont die Kreisförmigkeit der Macht in Zusammenhang mit Repräsentation, d.h., dass die Macht Herrscher und Beherrschte mit einschließt und sowohl repressiv als auch produktiv ist.

„Die Kreisförmigkeit der Macht ist besonders wichtig im Kontext von Repräsentation. Das Argument ist, dass jeder – der oder die Mächtige und der oder die Machtlose – wenn auch nicht unter gleichen Bedingungen, in der Zirkulation der Macht gefangen ist. Niemand – weder ihre offensichtlichen Opfer, noch ihre Agenten – können vollständig außerhalb ihres Operationsfeldes stehen.“ (Hall 2004, S. 148)

Als Beispiel für die Kreisförmigkeit der Macht zieht er die Repräsentation schwarzer Männlichkeit heran, indem er davon ausgeht, dass jede Stereotypisierung, wie etwa von Schwarzen als „unmündige Kinder“, eine Gegenreaktion hervorruft, also z.B. ein übertriebenes Macho-Gehabe, was wiederum die Phantasien der Weißen über die sexuelle Potenz schwarzer Männer anregt.

⁵³ Hier nimmt er Bezug auf die Theorie Marie Douglas‘, die davon ausgeht, dass bei der Konstruktion von (gesellschaftlicher) Differenz symbolische Grenzlinien innerhalb eines Kategorienschemas gezogen werden, die für die „Reinheit“ der aufgestellten Kategorien sorgen und wodurch Dinge ihre einmalige Bedeutung erlangen. Nicht eindeutig zuordenbare Dinge stören die „Ordnung“. Deplazierte Materie soll vermieden/beseitigt/bereinigt werden. Differenz wird daher immer auch als Bedrohung der kulturellen Ordnung angesehen. In Hinblick auf „Lesben“ könnte man daher argumentieren, dass diese, weil sie quer zum heteronormativen Begehrensmuster leben und geschlechtlich als Kategorie „Frau“ daher innerhalb dieser Logik nicht eindeutig zuordenbar sind, „ausgeschlossen“ werden, solange sie sich nicht etwa durch ihr Aussehen (als besonders männlich oder besonders weiblich) dem heteronormativen Muster wieder zuordenbar machen.

⁵⁴ Hier nimmt er auf die von Foucault analysierte Verbindung von Macht und Wissen bezug: Ein Diskurs produziert durch verschiedene Praktiken der Repräsentation eine Form rassierten Wissens über das andere, wodurch das Wissen tief verwoben mit den Operationen der Macht wird. (Hall 2003, S. 146)

Diese Analogie scheint zu kurz gegriffen, da, wie Hall durch die Kreisförmigkeit der Macht beschreibt, Stereotype nicht eine, sondern viele Ursachen haben. Denn der Prozess der Stereotypisierung findet als ein Prozess der kulturellen Bedeutungsproduktion ebenso auf allen Praxisfeldern statt. Vor allem am Beispiel von Schwarzen kann eine Betrachtung der Kreisförmigkeit der Macht nicht ohne Berücksichtigung der wirtschaftlichen und gesetzlichen Rahmenbedingungen stattfinden, also z.B. welche Arbeit für Schwarze überhaupt möglich war.

Ebenso kann die Repräsentation von Lesben in „The L-Word“ (vgl. Kap. 4) als Antwort auf bisherige rituelle Ausschlüsse durch die Ausübung symbolischer Macht betrachtet werden. Das heißt: Die in der bisherigen Fernsehgeschichte entlang bestimmter Stereotype dargestellten Lesben haben als Antwort die Überbetonung einer weiblichen heterosexuell konnotierten Serienfigur übernommen.

Der Drang in den 70er-Jahren, zu zeigen, dass „es Lesben gibt“ und diese auch zu ihren Begehrten stehen, hat zu einer „notwendigen“ Signifizierung seitens der Bewegung selbst geführt. Die von Seiten der Bewegung als notwendig erachtete Signifizierung kann zugleich auch als Stereotypisierung diskriminierend wirken. (Vgl. Kap. 1.5.1.)

Im Rahmen der Analyse der Diskurse rund um „The L-Word“ wäre es daher notwendig zu wissen, wie die Darstellung der Serienfiguren beurteilt wird, also ob die „Anpassung“ der Figuren als etwas Emanzipatives oder Reaktionäres wahrgenommen wird und welche Gründe dafür angeführt werden.

7.1.1.2 Fantasie und Fetischismus

Nach Hall arbeitet Stereotypisierung immer auf zwei Ebenen: einer bewussten und einer unbewussten:

„Der wichtigste Punkt ist, dass Stereotype sich sowohl auf Vorstellungen in der Fantasie beziehen, als auch auf das, was als wirklich wahrgenommen wird. Zudem ist das, was visuell durch die Praktiken der Repräsentation produziert wird, nur die halbe Geschichte. Die andere Hälfte – die tiefere Bedeutung liegt in dem, was nicht gesagt, aber vorgestellt, was impliziert wird, aber nicht gezeigt werden kann.“ (Hall 2004, S. 150)

Die „Einführung der sexuellen Dimension“, so Hall, führt dazu, dass Fantasie bei der Beschreibung von Stereotypisierung berücksichtigt werden muss, was in einer näheren Untersuchung des Fetischismus mündet.

Fetischisierung beschreibt die symbolische Fragmentierung des repräsentierten Menschen/Gruppe und somit das Ersetzen des Ganzen durch einen Teil eines Subjekts durch ein Ding – ein Objekt, ein Organ, einen Körperteil.

Nachdem Fetischisierung von Hall auf einer psychologischen Ebene angelegt wird, kommt es neben der Fragmentierung auch zur Verschiebung, also zur Ersetzung des „verbotenen Phallus“ durch etwas anderes, etwa den Hinterteil.

„Fetischismus ist also eine Strategie, um beides zu haben: um das tabuisierte, gefährliche und verbotene Objekt des Vergnügens und des

Begehrens gleichzeitig zu repräsentieren und doch nicht zu repräsentieren.“ (Hall 2004, S. 156)

Wie bei der Beschreibung der Serie bereits erwähnt, sind die in der Serie inszenierten Sex-Szenen Teil des Diskurses. Inwiefern hier durch die starke Betonung der Sexualität einer männlichen Blickmacht Raum gegeben wird und ob dadurch eine Fetischisierung der Figuren stattfinden kann, soll ebenfalls in den Interviews erfragt werden.

7.1.1.3 Subversionsstrategien

Als „aktuelle“ (1997) Entwicklung der Repräsentationsstrategien sieht Hall die „Rachefilme“, in denen nun Schwarze Weiße genauso herablassend behandeln wie die Weißen die Schwarzen in den Filmen und Shows davor behandelt haben⁵⁵. Jedoch bemerkt Hall:

„Das Stereotyp umzukehren, bedeutet nicht notwendigerweise, es umzustürzen und zu untergraben. Dem Zugriff eines stereotypen Extrems zu entkommen (...) kann einfach bedeuten, seinem stereotypen ‚Anderen‘ (...) in die Falle zu gehen. Das mag ein Fortschritt gegenüber den vorherigen Zuschreibungen sein, und es ist mit Sicherheit ein willkommener Wandel. Aber damit sind die Widersprüche der binären Struktur rassischer Stereotypisierung nicht überwunden. (...)" (Hall 2004, S. 161)

Als weitere Strategien der Untergrabung eines bestehenden Repräsentationsregimes erwähnt Hall die Verbreitung positiver Bilder, mit dem Nachteil, dass damit die negativen weiterhin bestehen bleiben, und nachdem diese immer noch von einem hegemonialen Repräsentationsregime verbreitet werden, auch die Umkehrung von Bedeutungszuschreibung nur bedingt möglich ist.

Demnach kann „The L-Word“ auch durch die Darstellung überaus glücklicher, „liebenswerter“ und reicher Lesben vermutlich nur bedingt das Repräsentationsregime verändern. Das wird besonders deutlich, wenn man die mediale Aufmerksamkeit für die Serie Szene-intern und -extern vergleicht. Die meisten Lesben- und Schwulen-Magazine hatten „The L-Word“ zumindest einmal als Titelstory, während die mediale Aufmerksamkeit in den Print- und Onlinemedien sich auf kurze Ankündigungsartikel beschränkte⁵⁶. Das zeigt die Schwierigkeit, gegen die Dominanz des heterosexuellen Diskurses neue Images nicht nur zu entwerfen, sondern auch in einer breiteren Öffentlichkeit zu etablieren.⁵⁷

⁵⁵ Als Beispiel seien hier die Minstrel Shows um 1900 erwähnt, in denen sich Weiße als Schwarze verkleideten und Stereotype, wie die des faulen schwarzen Sklaven, zum Amusement der weißen Zuseher zum Besten gaben.

⁵⁶ Der Blick (online) (10.1.05): 180 Zeichen; Der Standard (Printausgabe) (22.12.04): 455 Zeichen; <http://news2000.libero.it/webmagazine/wmz79.html>: 170 Zeichen; taz (02.07.04): 250 Zeichen; http://www.toutelatele.com/article.php3?id_article=4631 (10.7.05): 900 Zeichen (Interview mit einer Darstellerin von „The L-Word“).

⁵⁷ Wobei sich hier die Frage stellt, ob denn lesbisch/schwule Themen breite Öffentlichkeit erlangen können, nachdem es sich um eine Minderheit handelt und diese wie jede andere unterrepräsentiert ist. Jedoch soll es hier nicht um die Entscheidung gehen, wie viel Diversität mediale Berichterstattung zeigen sollte, sondern um die (Veränderung) der Bedeutungsebenen, die der Repräsentation zugeschrieben werden. Die Möglichkeiten der Bedeutungsverschiebung durch vermehrte

Die oben erwähnte Strategie der Übernahme hegemonialer Bilder wird innerhalb des Diskurses über „The L-Word“ ebenso hinterfragt. Die Frage ist, ob die Befürwortung oder Ablehnung dieser Strategie nicht eine ideologische Entscheidung ist, die sich parallel zu dem aus der Geschichte der Lesben- und Schwulenbewegung erklärbaren Streit um die Ziele der Bewegung erklären lässt: Also ob man/frau um Integration in die bestehenden Gesellschaftsstrukturen kämpft oder um eine prinzipielle Veränderung der Gesellschaft.

Die dritte Möglichkeit, Repräsentationsregime zu brechen, so Hall, besteht darin, Stereotype gegen sich selbst wirken zu lassen:

„Schließlich versucht diese Strategie, die verschobene Macht und Gefahr des ‚Fetischismus‘ nicht zurückzuweisen, sondern die sexuellen Wünsche und Ambivalenzen zu benutzen, die bildliche Ausdrücke des Fetischismus unweigerlich hervorrufen.“ (Hall 2004, S. 163)

Insofern könnte die sehr dominante Betonung von Sex in „The L-Word“ als Gegenstrategie zur Fetischisierung und pornographischen Darstellung „schöner Lesben“ gelesen werden. Inwiefern dies auf die Rezeption von „The L-Word“ zutrifft, soll im Rahmen der Expertinnen-Interviews geklärt werden.

Repräsentationen wachsen, denn mit vermehrter Aufmerksamkeit kann diese in „Konkurrenz“ zum hegemonialen Repräsentationsregime treten und somit in das oben erwähnte Macht/Wissen-Spiel eintreten.

7.2 Zusammenfassung

Nach Hall stellt Repräsentation eine Materialisierung von Ideen, Konzepten und Emotionen in symbolischer Form dar, die durch die ständigen Kodier- und Dekodievorgänge als ein kommunikativer Prozess beschrieben werden kann.

Eine besondere Form der Repräsentation stellt die Stereotypisierung dar, deren Inszenierung Hall als das Spektakel des Anderen bezeichnet: Das Spektakel des Anderen ist eine (besondere) Praxis der Inszenierung von Differenz. Denn Differenz ist an sich immer konstitutiv für Bedeutung, indem jedoch damit essentialisiert, naturalisiert und fixiert wird, unterscheidet sich die Stereotypisierung von der Typisierung.

Hall erwähnt Mechanismen und Subversionsstrategien, die für die Analyse der Diskurse rund um „The L-Word“ von Bedeutung sind: So etwa die Frage nach der Kreisförmigkeit der (Repräsentations-)Macht von „The L-Word“, also inwiefern die Serie als Antwort auf die historische Repräsentationsgeschichte betrachtet werden kann und inwiefern die Beurteilung der Serienfiguren mit der historischen und politischen Geschichte der Lesbenbewegung zusammenhängt. Die Frage der „Sichtbarkeit oder Repräsentierbarkeit“ (Kennzeichnung/Nichtkennzeichnung) von Lesben wird durch die Kreisförmigkeit der Macht beschrieben und stellt zugleich auch ein zentrales Thema des angloamerikanischen Diskurses rund um „The L-Word“ dar. Sie wird daher auch im Fragenkatalog für die Expertinnen einen zentralen Platz einnehmen. Auch die Frage nach der Fetischisierung der Figuren in „The L-Word“ soll dabei geklärt werden.

Die Haltung der RezipientInnen gegenüber möglichen Subversionsstrategien, wie sie von Hall beschrieben werden, erscheint ebenfalls relevant. Denn die Frage, ob „The L-Word“ als subversiv oder stereotypisierend betrachtet wird, gibt Aufschluss – so wird vermutet – über einen zugrunde liegenden ideologischen Streit zwischen zwei Tendenzen innerhalb der Lesben- und Schwulenbewegung.

Wobei abschließend mit Hall angemerkt werden kann: Es gibt keine endgültig richtige Lösung im Kampf um nicht sexistische/rassistische/diskriminierende Repräsentationen: Die Strategien öffnen nur das Feld „für Politiken der Repräsentation, für einen Kampf um Bedeutungen, der andauert und nicht beendet ist.“ (Hall 2004, S. 165)

Mit der Untersuchung der Diskurse rund um „The L-Word“ wird daher nur eine Art Zwischenstand in einem sich durch gesetzliche und gesellschaftliche Rahmenbedingungen verändernden Diskurs (exemplarisch) dargestellt. Die zentrale Bedeutung der Repräsentation (in dieser Arbeit) liegt in ihrer „Funktion“ als Einstiegsterrain für politische Veränderungsstrategien, weil hier die Prozesse der semiotischen Bedeutungsproduktion und sozialen Konstruktion zusammenlaufen. (Vgl. Engel 2001, S. 127 ff.) Und das spiegelt sich auch in Halls Beschreibung der Repräsentation als Praxis wider, indem er die Bedeutungsproduktion mit gesellschaftlichen Gegebenheiten (Praxen) in Verbindung bringt: „Meaning must enter the domain of these practices, if it is to circulate effectively within a culture.“ (Hall 2003, S. 10)

Im Anschluss sollen nun die weiteren Praxisfelder der Bedeutungsproduktion (des COC) beschrieben werden.

7.3 Regulation

Regulation beschreibt die verschiedenen Formen, über die die Bedeutung der Diskurse und deren Wirkmächtigkeit eingeschränkt werden. Der Essay Louis Althusser's über ideologische Staatsapparate versucht, jene Einschränkungen zu systematisieren. Neben der repressiven Macht, die vom Staat ausgeht und die er durchpressive Staatsapparate, wie etwa der Polizei, verkörpert sieht, wirken nach Althusser auch ideologische Staatsapparate, jedoch im privaten, d.h. nicht direkt durch den Staat ausgeführten, Bereich.⁵⁸

Er benennt verschiedene Formen von ideologischen Staatsapparaten (ISA):

- „- der religiöse ISA (das System der verschiedenen Kirchen),
- der schulische ISA (das System der verschiedenen öffentlichen und privaten Bildungsinstitutionen),
- der familiäre ISA,
- der juristische ISA,
- der politische ISA (das politische System, zu dem u.a. die verschiedenen Parteien gehören),
- der gewerkschaftliche ISA,
- der ISA der Information (Presse, Radio, Fernsehen usw.),
- der kulturelle ISA (Literatur, Kunst, Sport usw.)“.(Althusser 1970, S. 8)

Was seine Aufzählung verdeutlicht, ist die Vielzahl der Regulationen, die neben ökonomischen und technischen Gegebenheiten als Einschränkung bei der Produktion von Bedeutung gesehen werden können.

Bei Stuart Hall wird jene Bedeutungsproduktion durch die Codes stabilisiert und fixiert:

„Codes fix the relationships between concepts and signs. They stabilize meaning within different languages and cultures.“ (Hall 2003, S. 21)

Insofern kann davon ausgegangen werden, dass die Codes eine zentrale Rolle auf dem Feld der Regulation spielen.

⁵⁸ Die Trennschärfe zwischen repressiven Staatsapparaten und ideologischen Staatsapparaten scheint jedoch nicht ausreichend, wenn man etwa bedenkt, dass ISA der Information, wie etwa das Fernsehen, von staatlichen Förderungen unterstützt werden und basierend auf rechtlichen Rahmenbedingungen arbeiten und wirken.

7.4 Konsum

Das Feld des Konsums stellt im Sinne dieser Arbeit die Rezeptionsseite dar und damit einen Prozess des Lesens oder Dekodierens. Das oben erwähnte Modell der parasozialen Interaktion fällt in diesen Bereich und betrifft auch das (weiter unten erwähnte) Feld der Identität. Dieses Feld ist hauptsächlich in Hinblick auf die empirische Analyse für meine Arbeit relevant.

7.5 Produktion

Hall beschreibt den Prozess der Produktion nicht nur als den der materiellen Güterproduktion (wobei er sich hier auf das Basis-Überbau-Modell von Marx bezieht), sondern auch als den der diskursiven Produktion, wie etwa Mediensemungen⁵⁹.

„Die Apparate, Produktionsverhältnisse und -Praktiken treten so in einem bestimmten Moment (dem Moment der ‚Produktion/Zirkulation‘) in Form von symbolischen Trägern auf, die gemäß dem Regelwerk der ‚Sprache‘ gebildet werden. In dieser diskursiven Form findet die Zirkulation des Produktes statt.“ (Hall 2004, S. 66)

Produktion beschreibt insofern die Diskursmacht sowie die Konstellation machtvoller Diskurse.

Hall und Butler haben sich sehr (unter Berufung auf Foucault) mit der produktiven Kraft der Diskurse auseinandergesetzt. Produktion steht in diesem Fall in engem Zusammenhang mit dem Feld der Identität und Repräsentation (besonders der Materialisierung).

Die Macht der medialen Diskurse und ihre „Wirkung“ ist so gesehen ein Produkt, das in Form von „The L-Word“ und den über die Serie vorherrschenden Diskursen näher untersucht wird.

7.6 Identität

Bei der Frage der Identität stellt sich Hall in eine poststrukturalistische Tradition, indem er die Vorstellung einer nicht mehr als Einheit gedachten Identität propagiert. Die Dekonstruktion des Begriffs führt ihn zu der Frage, in welcher Hinsicht diese noch sinnvoll verwendbar ist: „Wer braucht noch Identität?“

Zum einen erscheint ihm der Identitätsbegriff im Sinne Derridas als durchgestrichener Begriff notwendig, was bedeutet, dass der Begriff in seiner ursprünglichen Bedeutung nicht mehr verwendet werden kann, es jedoch im Rahmen der Sprache derzeit keinen anderen passenden gibt, der jene Dekonstruktion zum Ausdruck bringt. Zum anderen erscheint ihm der Begriff für den Bereich der politischen Handlungsfähigkeit notwendig, indem er über das Verhältnis von Identität und Identifikation nachdenkt.

„Es sieht so aus, dass in dem Versuch, die Beziehung zwischen Subjekten und diskursiven Praktiken zu reartikulieren, die Frage nach der Identität wiederkehrt – oder die Frage nach der Identifikation, wenn man es vorzieht, vom Prozess der Subjektivation durch diskursive Praktiken zu sprechen, wie auch von Politiken des Ausschlusses, die scheinbar als Folge solcher Subjektivationen auftreten.“ (Hall 2004, S. 168)

⁵⁹ Damit ist das Spektrum der medialen Berichterstattung gemeint, von Nachrichten bis zu Serien.

Identifikation wird durch das Annehmen einer Identität von Hall als prozesshaft verstanden, es ist ein Prozess der Artikulation, der Grenzen setzt und somit über Differenz definiert ist.

Für die „strategische und standpunktbezogene“ Neudefinition von Identität betrachtet Hall die Aspekte der Identifikation als nützlich, aber nicht konstitutiv. Identität betrachtet er als fragmentiert und in ihrer historischen Entwicklung verhaftet. Sie ist deshalb ein Prozess des „Zu-etwas-Werdens“ (vgl. Hall 2004, S. 171). In Zusammenhang mit der Vielzahl der Bedeutungen des Begriffs „Schwarz“ für die Konstruktion einer Identität meint er:

„Tatsächlich bin ich nicht die eine oder andere dieser Arten, mich zu repräsentieren, obwohl ich zu verschiedenen Zeiten jede von ihnen gewesen bin und zu einem gewissen Grad einige von ihnen immer noch bin. Aber es gibt kein „essentielles“ einheitliches Ich – nur das fragmentierte widersprüchliche Subjekt, das ich werde.“ (Hall 2004, S. 58)

Identität drückt sich aber auch durch und aufgrund bestehender Machtformen aus, sowie in Abgrenzung und Beziehung zu dem, was als das konstitutive Außen betrachtet werden kann. Identität basiert insofern (ebenso wie Identifikation) auf dem Aufbau von Differenz.

„So sind die Einheiten, die Identitäten verkünden, tatsächlich innerhalb des Spiels der Macht und des Ausschlusses konstruiert. Identitäten sind nicht das Ergebnis einer natürlichen und unvermeidlichen oder ursprünglichen Totalität, sondern das eines naturalisierten, überdeterminierten Prozesses der Schließung.“ (Hall 2004, S. 172)

Hall verwendet für die Erklärung seines Identitätsbegriffs den Lacan'schen Begriff des Vernähens (suture).

„Ich gebrauche Identität, um auf den Punkt des Vernähens zu verweisen, zwischen Diskursen und Praktiken auf der einen Seite – die Anrufung, uns als diskursiv bestimmtes gesellschaftliches Wesen zu verorten – und Prozessen die Subjektivitäten produzieren auf der anderen Seite – die uns als Subjekte konstruieren und die sich sprechen lassen, die verständlich sind.“ (Hall 2004, S. 172)

Insofern stellt Identität für Hall eine Art Bindeglied dar, das die Praxis der Repräsentation, die sich durch die Diskursmacht ausdrückt, mit dem Prozess der Identifikation und auch mit so dem Prozess des Subjekt-Werdens, durch Anrufung, verbindet.

Hier nähert sich Hall stark Butlers Theorien über Geschlechtsidentität an, indem er –wie sie – davon ausgeht, dass die Repräsentation durch Diskursmacht sich nie deckungsgleich im Subjekt materialisiert oder widerspiegelt (vgl. Kap 12).⁶⁰ Er erachtet Butlers „reflexiven Dialog zwischen Foucault und der Psychoanalyse“ für „extrem produktiv“. (Hall 2004, S. 184) Eine theoretische Verknüpfung zwischen den Theorien Halls und Butlers erscheint allein deshalb zumindest zulässig.

Hall betont, ähnlich wie Butler (vgl. Kap. 12), die Notwendigkeit, diskursive Macht und Identitätskonstruktion und deren Zusammenhang (weiter) zu erforschen.

⁶⁰ Wobei bei Butler das Subjekt selbst erst durch den Diskurs materialisiert ist.

„Es ist offensichtlich, dass die Fragen von Identität und Identifikation von großer politischer Bedeutung sind. Der jetzige Erkenntnisstand ist noch nicht ausreichend, um die Eigenheit der Logik zu erklären, innerhalb der der rassierte/ethnisierte Körper durch das normative Ideal des Zwangs-Eurozentrismus diskursiv konstruiert wird. Für das Voranschreiten dieser Frage kommt es darauf an, Identitäten als ebenso notwendig wie unmöglich zu denken und dafür die Verschmelzung des Psychischen mit dem Diskursiven weiter zu erforschen. (Hall 2004, S. 186)

Jene weitere Forschung, die Hall einfordert, soll hier anhand der Ausführungen Judith Butlers über die Frage der Geschlechtsidentität erfolgen.⁶¹ Um die Konstruktion der Geschlechtsidentität in Hinblick auf ihre Bedeutung für den Diskurs über „The L-Word“ näher spezifizieren zu können, soll das von Hall festgestellte Verhältnis zwischen Identifikation und Identität in Hinblick auf die Rezeption von Fernsehserien näher beschrieben werden.

Der Diskurs über „The L-Word“ kann als eine Ansammlung von Lesarten betrachtet werden. Diese Lesarten werden durch die RezipientInnen zum Ausdruck gebracht.

Diese RezipientInnen verkörpern Identitäten, die sich aus dem Zusammenspiel von Repräsentation und Identifikation ergeben. Das Subjekt kann mit Hall als eine Ansammlung fragmentierter Identitäten begriffen werden. Das heißt, dass dieses Zusammenspiel mehrfach innerhalb eines Subjekts vorkommen kann.

Wenn also die RezipientInnen ihre Meinung über „The L-Word“ äußern, ist dies nicht nur als eine Bewertung der Serie zu verstehen, sondern als das Ergebnis eines Zusammenspiels aus (mehreren) Repräsentations- und Identifikationsprozessen. Die Aussagen über den Diskurs stellen nicht nur ein Konzept (etwa über Geschlechtsidentität) in symbolischer Form dar, sondern lassen auch Rückschlüsse über die Geschlechtsidentitäten der Personen zu.

Auf eine Möglichkeit der Identifikation möchte ich hier besonders eingehen, weil sie bei Serien sehr häufig vorkommt.

7.6.1 Exkurs: Parasoziale Interaktion

Ein im Rahmen der Fernsehforschung oft untersuchtes Phänomen ist das der parasozialen Interaktion. Klaus Plake beschreibt in seinem Handbuch Fernsehforschung die Faktoren, die dazu führen können. Sie sollen hier kurz angeführt und erklärt werden, um sie in Hinblick auf die Erstellung des Leitfadens und der Auswertung der Interviews berücksichtigen zu können.

In Hinblick auf die Serie „The L-Word“ ist das Entstehen einer parasozialen Beziehung für die Gruppe der „Fans“ relevant. Deren Beteiligung am Diskurs und deren „Involviertheit“ kann daher nicht ganz ohne dieses Hintergrundwissen zur Analyse der Repräsentationsmacht herangezogen werden.

Der Begriff „parasoziale Interaktion“ wurde und wird seit den 50er-Jahren im Rahmen der Rezeptionsforschung verwendet und basiert auf der Annahme, dass Fernsehen eine face-to-face Kommunikation simuliert. Nachdem aber die Zuschauer vor dem Bildschirm nicht

⁶¹ Auch das Modell von Ian Ang und Joke Hermes versucht, die möglichen Zusammenhänge zwischen Medienrezeption und Identitätskonstruktion zu beschreiben. Darauf wird später noch eingegangen.

auf jene direkte Ansprache reagieren können, entsteht eine parasoziale Interaktion: „Der Zuschauer übernimmt imaginativ die Rolle des Angesprochenen.“ (Plake 2004, S. 210)

Die Facetten parasozialer Interaktion sind zahlreich. Einigkeit darüber, welche Inhalte, Sehgewohnheiten oder Lebenssituationen das Entstehen parasozialer Interaktion oder in weiterer Folge einer parasozialen Beziehung in welchem Maß beeinflussen, herrscht auf diesem Gebiet nicht.

Klaus Plake hat versucht, die nach dem Stand der Forschung häufigsten Ursachen und Einflussfaktoren zusammenzufassen:

- Die Figur passt zu den eigenen Lebensentwürfen und es kommt zur Identifikation mit der Serienfigur.
- Durch den wiederholten, regelmäßigen Kontakt in vertrautem (häuslichem) Rahmen werden die Figuren Teil des alltäglichen Lebens.
- Answering role: Die RezipientInnen übernehmen in überspitzter Art und Weise eine antwortende, die Geschehnisse einer Serie vorwegnehmende ExpertInnen-Rolle.
- „Realitätsflucht“: Der Aufbau einer imaginären Beziehung, um nicht allein zu sein. (Vgl. Plake 2004, S. 210 ff.)

Gerade bei Serien wird seitens der ProduzentInnen versucht, eine parasoziale Interaktion und damit Involviering hervorzurufen. Denn der Erfolg einer Serie hängt von den regelmäßigen ZuseherInnen ab, nicht von den sporadischen. Auch der Aufbau (z.B unter Einsatz sogenannter „Cliff Hanger“⁶²) und das Erzählprinzip zielen auf eine konstante (wachsende) ZuseherInnenschaft ab. Es ist daher davon auszugehen, dass die Fans von „The L-Word“ auf eine bestimmte Art und Weise mit der Serie/den Serienfiguren parasozial interagieren.

Diese hier beschriebenen Formen der Identifikation und Interaktion stellen nach Halls Identitätskonzept mit der Repräsentationsmacht verbunden. Diese Suture zwischen Repräsentations- und Identifikationsprozessen soll anhand der Beurteilung der Serie „The L-Word“ dargestellt werden.

⁶² Ein Cliff Hanger steht am Ende einer Folge einer Serie. Er bedeutet, dass der Spannungsbogen am Ende nicht abgeschlossen ist, sondern die Serie an einem Spannungshöhepunkt endet und so der Ausgang des Ereignisses erst in der nächsten Folge erzählt wird.

7.7 Zusammenfassung

Der Circuit of Culture ist ein Modell, mit dem die Praxisfelder der Bedeutungsproduktion innerhalb von Kulturen beschrieben werden können. Produktion, Regulation, Konsumation, Identität und Repräsentation sind jene zentralen Felder, von denen Diskursmacht ausgeht.

Ideologie und (Diskurs-)Macht sind jene Mechanismen, die nach Hall die Codes, mit denen innerhalb einer Kultur Zeichen de- und encodiert werden, festschreiben und „naturalisieren“, um so die Bedeutungsvielfalt von Zeichen auf eine bestimmte oder einige wenige Lesarten einzuschränken.

Entsprechend meiner Fragestellung rückt Repräsentation ins Zentrum des Interesses. Nach der Definition von Repräsentation nach Hall stellt sie die Verkörperung der Ideen, Emotionen und Konzepte in symbolischer Form dar. Jene symbolische Form, die im Streit um „The L-Word“ als Stein des Anstoßes begriffen wird, sind die Serienfiguren und ihre Handlungen. Inwiefern die Serie nun als „Spektakel des Anderen“ oder als subversive Übernahme traditioneller Serienmuster gewertet werden kann oder die Rezeptionshaltung keiner der von Hall analysierten Lesarten und Strategien entspricht, ist eine mithilfe der Expertinnen-Interviews zu klärende Frage.

Die Diskurse, die rund um die Serie analysiert werden, finden im Rahmen einer kulturellen Bedeutungsproduktion statt und sind insofern nicht ohne die anderen im Circuit of Culture beschriebenen Praxisfelder der Bedeutungsproduktion analysierbar.

Die Wechselwirkungen und Interdependenzen der einzelnen Felder können jedoch im Rahmen dieser Arbeit nur in Bezug auf die Praxis der Repräsentation dargestellt werden.

Nachdem es sich bei „The L-Word“ um ein mediales Ereignis handelt, sollte auch die Rolle der Medien als „Institutionen der Erzeugung und Artikulation von konsensualer Bedeutung im Rahmen hegemonialer Auseinandersetzung“ (Marchart 2003, S. 13) nicht außer Acht gelassen werden. Denn erst durch die vor dem Hintergrund des COC beschreibbaren Wirkungen der Medien kann auch die Diskursmacht der Serie beurteilt werden. Anhand der Beschreibung der einzelnen Praxisfelder kann eine erste grobe Zuteilung der bedeutungsproduzierenden Wirkung von „The L-Word“ versucht und damit auch das Feld der Repräsentationsmacht von „The L-Word“ beschrieben werden. Bei der empirischen Untersuchung muss jedoch auf die unterschiedliche Rezeptionssituation im Vergleich zu den USA eingegangen werden. Denn während in den USA die Serie über einen privaten Kabelsender (kostenpflichtig) ausgestrahlt wurde, haben fast alle Interviewpartnerinnen die Serie über DVD konsumiert.

Auf dem Feld der Repräsentation wird die Ausformung des Programms, in diesem Fall der Serie „The L-Word“, dargestellt, ihre Figuren und deren Handlungen. Regulation findet über ideologische Staatsapparate wie Medien statt, die Codes fixieren, anhand derer ein Reading stattfinden kann. Ein Reading ist eine Form der Rezeption, des Konsums, der anhand der Diskurse rund um die Serie untersucht wird. Die Diskurse sind jedoch auch durch die Serie produziert, sie stellen das Produkt dar, das bei der Rezeption in Beziehung mit der Identität der RezipientInnen gebracht wird. Die Identität, sich als Lesbe zu begreifen und „sich“

repräsentiert zu sehen, stellen die beiden Pole dar, zwischen denen die Diskurse um „The L-Word“ kreisen und die im Rahmen dieser Arbeit untersucht werden sollen.

Zur Spezifizierung des allgemeinen, auf die Felder der Bedeutungsproduktion eingehenden COC soll das Encoding/Decoding-Modell von Hall verwendet werden und so die Mechanismen der Bedeutungsproduktion über TV erklärt werden. Nachdem Hall dieses Modell weitestgehend verworfen hat, soll es vor allem dazu dienen, das Praxisfeld der Repräsentation in Hinblick auf die Mechanismen medialer Repräsentation genauer zu beschreiben.

Ich sehe nicht zuletzt deshalb Chancen in einer Verknüpfung des COC mit dem Encoding/Decoding-Modell, weil Hall in seinen Ausführungen über die problematische Beschreibung der Massenkommunikation diese Überlegung als Ausgangspunkt nimmt, um von einem dualen Modell Abstand nehmen zu können:

„Doch ist es denkbar und auch sinnvoll, diesen Prozess (*der Massenkommunikation Anm. Steger*) als eine Struktur aufzufassen, die durch die Artikulation miteinander verbundener, aber eigenständiger Momente produziert und aufrecht erhalten wird: Produktion, Zirkulation, Distribution/Konsum, Reproduktion. Dies hieße, den Prozess als komplexe dominante Struktur zu verstehen, die durch die Artikulation miteinander verbundener Praktiken besteht, von denen jede in ihrer Unverwechselbarkeit erhalten bleibt und ihre spezifische Modalität, ihre eigenen Existenzformen und -bedingungen hat.“ (Hall 2004, S. 66)

Auch wenn jene hier erwähnten Felder nicht (ganz) mit jenen des COC übereinstimmen, erscheint die Annahme einer „komplexen dominanten Struktur“ als Beschreibung des Prozesses der Massenkommunikation als plausibler Ausgangspunkt, wenn mit Marchart an der Beschreibung der Medien als „Institutionen der Erzeugung und Artikulation von konsensualer Bedeutung im Rahmen hegemonialer Auseinandersetzung“ (Marchart 2003, S. 13) (vorerst) festgehalten wird.

Im Folgenden sollen nun Halls Ausführungen über die Funktionen und Mechanismen der Massenkommunikation beschrieben werden, bevor die Verknüpfung mit dem COC versucht wird.

8 Massenkommunikation nach Hall

Für Stuart Hall ist der Prozess der Massenkommunikation vergleichbar mit dem der Güterproduktion bei Marx. Der Prozess, der Ereignisse zu Nachrichten macht, ist demnach kein bloßer Übertragungsvorgang, bei dem reale Begebenheiten mittels Kommunikationstechnologien verbreitet und empfangen werden können, sondern ein von Ideologien strukturierter und bestimmter Vorgang.

Die Bedeutung einer Nachricht ergibt sich daher nicht zwangsläufig aus ihrer „objektiven“ Relevanz, sondern aus den Mechanismen des Mediensystems, die eine Nachricht entsprechend aufbereiten und ihr so eine bestimmte Lesart einschreiben.

Hall betrachtet den Prozess der Nachrichtenproduktion und -distribution als diskursiven Prozess, bei dem die Nachricht einen Diskurs darstellt, der in Abhängigkeit von vorherrschenden Machtstrukturen und Ideologien interpretiert und behandelt wird.

Demnach kann das Mediensystem nicht bloß als die Gesamtheit der verschiedensten Institutionen, die an der Produktion einer Nachricht beteiligt sind, verstanden werden, sondern es muss auch der Konsum, also die RezipientInnen-Seite berücksichtigt werden und die Einbettung jener Diskurse und die kulturelle Matrix (dem Geflecht dominanter Diskurse) einer Gesellschaft. Diese wird im Encoding/Decoding-Modell verankert.

8.1 Das Encoding/Decoding-Modell

Hall setzt den Beginn seines als Zirkel gedachten Modells, den Zeichen durchlaufen (und so Bedeutung bekommen), bei der Produktion der Nachricht an, also bei den Medien(-Institutionen) selbst. Produktion und Rezeption sind miteinander (notwendigerweise) verbundene Aspekte des Massenkommunikationsprozesses. Die Nachricht erlangt ihre Bedeutung und Wirkung erst, indem sie in einem bestehenden Diskurs eingeschrieben wird, also als „Nachricht“⁶³ aufbereitet und als solche, unter bestimmten Bedingungen produziert, gelesen wird.⁶⁴

Der Grad des Verständnisses hängt immer von der Passgenauigkeit der Codes, die verwendet werden, ab. Hall spricht hier von einer relativen Autonomie der Nachricht,

⁶³ Hall definiert den Begriff der Nachricht nicht explizit. Aufgrund der herangezogenen Beispiele („Zuerst muss das Ereignis zu einer Geschichte werden, bevor es zum kommunikativen Ereignis werden kann“ [Hall 2004, S. 67]), kann angenommen werden, dass er von Nachrichten, die auf ein reales Ereignis referieren, ausgeht. Andere Fernsehtexte, wie etwa Serien, passen also nicht ganz in sein Schema, da sie ja nicht auf ein „reales“ außermediales Ereignis verweisen, sondern erfundene Geschichten darstellen. Ich möchte diese jedoch ebenfalls als eine Nachricht im Sinne Halls lesen, da sein Modell die Vorgänge des Kodierens und Dekodierens ins Zentrum stellt und daher primär auf die Beziehungen zwischen „Sendern“ und „Empfängern“ eingeht. Wie dies in Zusammenhang mit der Art der Information (real/fiktiv) steht, wird kaum berücksichtigt.

⁶⁴ In Bezug auf „The L-Word“ ist daher die Beachtung/Ankündigung durch andere Medien sehr wichtig. Denn diese stellt eine Reaktion und damit ein öffentliches Lesen eines anderen Medienprodukts dar. Die damit verbundene (öffentliche) Decodierung und Neucodierung durch ein anderes Medium und deren JournalistInnen belegt den Eintritt der Serie in einen Diskurs und spiegelt auch bestehende Diskurse wider, indem die Serie in bestimmter Weise gelesen und interpretiert wird.

womit er die prinzipielle Polysemie der Nachricht meint, die jedoch durch bestimmte Produktions- und Rezeptionsbedingungen eingeschränkt wird.⁶⁵

„Die Passgenauigkeit zwischen den Codes hängt in erheblichem Maße mit den strukturellen Unterschieden im Verhältnis und der Position zwischen Rundfunkbetreibern und Publikum zusammen. Doch hat es auch was mit der Asymmetrie zwischen den Kodes auf der Sender- sowie der Empfängerseite im Augenblick der Transformation in die diskursive Form zu tun.“ (Hall 2004, S. 70)

8.2 Die drei Dekodier-Positionen nach Hall

Hall geht von drei möglichen, grob umrissenen Lesarten aus, die drei Haltungen/ Positionen beschreiben, die man gegenüber dem Medientext einnehmen kann.

8.2.1 Hegemoniale Lesart

Professioneller⁶⁶ und hegemonialer Kode interagieren. Zwar ist der professionelle Kode relativ unabhängig vom hegemonialen, weil er eigene Kriterien hat, nach denen eine Nachricht kodiert wird, jedoch arbeitet er innerhalb der Strukturen des dominanten Kodes, welcher die Kriterien der professionellen Kodes mit produziert. Nachdem dies keine offen artikulierte Ausrichtung ist und die professionellen Kriterien, wie etwa die Qualität des Bildmaterials, eigentlich vom hegemonialen Kode abhängig sind, reproduzieren die professionellen Kodes innerhalb der Medienanstalten die hegemonialen Diskurse.

Die dominante Lesart ist jene, die (von jenen, die mittels Medien kommunizieren) oft als „erfolgreiche Kommunikation“⁶⁷ dargestellt wird, weil die Botschaften genauso gelesen werden, wie sie vom Sender intendiert wurden.

8.2.2 Ausgehändelte Lesart

Der dominante Kode wird situationsbezogen und in Hinblick auf die eigene Position gelesen, was (notwendigerweise) mit Widersprüchen verbunden ist. Die hegemoniale Sicht wird in dieser so wie in der nächsten, dritten Lesart zwar verstanden, aber nicht als die eigene Position übernommen.

8.2.3 Oppositionelle Lesart

Hier wird die Bedeutung der Nachricht im Sinne des Senders zwar verstanden, die Bedeutung, die jene Zeichen für den Empfänger haben, stehen jedoch im Gegensatz dazu.

„Schließlich ist es dem Zuschauer durchaus möglich, sowohl die von einem Diskurs vorgegebene wörtliche als auch konnotative Flexion zu

⁶⁵ Einschränkende Produktionsbedingungen wären etwa die notwendige Übersetzung von „The L-Word“ und ihre sehr späte Ausstrahlung. Die Serie wurde auf ProSieben am Dienstag um 22.30 Uhr ausgestrahlt, wechselte jedoch laut Quotemeter (www.quotemeter.de) immer wieder den Sendeplatz. Die Rezeption, nicht zuletzt wegen der zum Teil plumpen Übersetzung, war für den Sender nicht ausreichend, um die zweite Staffel der Serie (bis dato: 05.03.2009) zu senden.

⁶⁶ Damit sind die Wertmaßstäbe und Selektionskriterien der Medieninstitutionen gemeint und deren innerhalb der Institutionen verbreiteter Berufsethos.

⁶⁷ Hall ist (unterschwellig) skeptisch gegenüber diesem Begriff. Verständlich, da er von einem im Prinzip ständig „funktionierenden“ i.S.v. stattfindenden Austausch/Kommunikation ausgeht, dessen Bedeutung nur unterschiedlich interpretiert wird.

verstehen, die Nachricht aber dennoch in einer von Grund auf völlig gegensätzlichen Weise zu dekodieren.“ (Hall 2004, S. 80)

Dieser Systematik inhärent ist eine seitens der Medieninstitutionen codierte „bevorzugte oder dominante Lesart“⁶⁸, zu der sich die RezipientInnen auf die oben erwähnten Arten verhalten können. Eine These, die empirisch und theoretisch kaum haltbar ist, wie Hall in einem Interview einige Jahre später meint (Hall 2004, S. 81 ff.) und ihn letztendlich zu einer weitgehenden Revidierung seines Modells, zumindest in Bezug auf die Prozesse der Decodierung, veranlasst hat. Das Modell hat seinen Nutzen bei „Kommunikationsforschung und der Analyse von Mediennetzwerken“ (Hall 2004, S. 105), aber in Bezug auf die „Interpretationsgemeinschaften“ (Rezeptionsforschung) zweifelt Hall an seinem Modell.

„Ich glaube, die Decodierposition ist in dem Aufsatz nicht so gut ausformuliert und ausgearbeitet, wie die Kodierposition. (...) Keine der Dekodierpositionen war als soziologische Beschreibung intendiert. Es handelt sich um ein offenes Modell.“ (Hall 2004, S. 98)

Ich möchte mich dem Zweifel Halls anschließen und versuchen, jene grundsätzlichen Betrachtungen, die in seinem Kodier- und Dekodier-Modell enthalten sind, weiterzuentwickeln.

„Wenn aber jemand glaubt, dass das Kodier/Dekodier-Modell noch genug Antworten für ein aktuelles Problem anbietet, dann nur zu, reformuliert es und versucht es. Theorie und durch theoretische Fragen inspirierte empirische Forschung muss innerhalb einer Reihe von Paradigmen stattfinden und einen eigenen paradigmatischen Ausgangspunkt entwerfen.“ (Hall 2004, S. 107)

Das Modell, so Hall, ist durch den Einfluss des Poststrukturalismus demontiert worden und sieht nun mehrere Interpretationskodes nebeneinander vor, also etwa psychologische, feministische oder ideologische. Hall schlägt daher vor, ins Zentrum des Dekodier-Modells ein „kognitiv dezentriertes“ Subjekt (vgl. Hall 2004, S. 58)⁶⁹ zu stellen. Das Modell von Ian Ang und Joke Hermes spiegelt jenes dezentrierte Subjekt wider, indem der Rezeption drei verschiedene Einflussbereiche auf die „Identitätskonstruktion“ zugeordnet werden. Das Modell bietet sich als Ergänzung zu Halls Ausführungen an. Es soll im Anschluss an die Theorien Judith Butlers dargestellt werden, weil es als eine Art Relais dient, mit dem sich beide Theorien sinnvoll verknüpfen lassen und daraus ein Konzept der Rezeption von Geschlechtsidentität abgeleitet werden kann.

⁶⁸ Hall wechselt zwischen diesen beiden Begriffspaaren hin und her, ohne eine nähere Unterscheidung zu treffen.

⁶⁹ Mit einem kognitiv dezentrierten Subjekt meint Hall, dass die Selbstbezeichnung eines Subjekts immer auf verschiedene Diskurse referiert, die historisch und kulturell bedingt sind und dadurch, dass sich diese ebenfalls verändern, auch Bedeutungen verändern. So meint Hall etwa, dass die Bedeutung des Begriffs schwarz sich im Laufe seiner Geschichte verändert hat. Sich daher als schwarz zu bezeichnen, referiert daher auch auf diese Bedeutungsgeschichte und verändert somit auch das, Subjekt, das sich als etwas bezeichnet. Es ordnet sich verschiedenen Bedeutungsfeldern eines Begriffs zu und verkörpert diesen: „Tatsächlich bin ich nicht die eine oder die andere dieser Arten, mich zu repräsentieren, obwohl ich zu verschiedenen Zeiten jede von ihnen gewesen bin und zu einem gewissen Grad einige von ihnen immer noch bin. Aber es gibt kein ‚essentialisches, einheitliches Ich‘ – nur das ‚fragmentierte, widersprüchliche Subjekt, das ich werde.‘“ (Hall 2004, S.58)

8.3 Zusammenfassung

Was bleibt also noch übrig von Halls Modell, das der hier gestellten Forschungsfrage dienlich ist?

Das Modell basiert (immer noch) auf der prinzipiellen Annahme, dass seitens der Medieninstitutionen Informationen über bestimmte (professionelle) Kodes kodiert und seitens der RezipientInnen decodiert werden.

Implizit bleibt Hall trotz eines anderen Anspruchs durch die Beschreibung einer Botschaft/einer bevorzugten Lesart, die seitens der RezipientInnen auf verschiedene Art gelesen wird, bei einem monodirektionalen Sender-/Empfängerschema. Trotz der Vorstellung eines aktiven (interpretierenden) Publikums beschreibt Hall die „Rückkoppelungsmöglichkeiten“ zum Sender kaum, oder die Macht, die bestimmten Lesarten zuteil wird, wenn sie dem dominanten Diskurs entsprechen oder dazu werden. Hall hat jene unzureichende Beschreibung auch selbst an seinem Modell kritisiert:

„Der Decodermoment kommt nicht von nirgendwo. Ich habe den Fehler gemacht, dass ich das verdammt Diagramm (in dem er den En/Decoding – Prozess beschreibt Anm. Steger) nur in der oberen Hälfte gemalt habe. Wenn man einen Kreislauf beschreibt, sollte man auch einen Kreis malen. Ich müsste zeigen, wie das Decodieren sich in Praktiken und Diskursen niederschlägt, die ein Reporter wieder aufgreift.“ (Hall 2004, S. 90)

Um jene angedachte Kreisförmigkeit des Massenkommunikationsprozesses beschreiben zu können, möchte ich den Circuit of Culture heranziehen, der auf einer allgemeinen Ebene Felder der gesellschaftlichen Bedeutungsproduktion beschreibt. Nachdem Hall sein Encoding/Decoding-Modell ebenfalls auf eine sprachanalytische und diskurstheoretische Basis stellt, scheint mir dieser Brückenschlag zulässig.

Medieninstitutionen können insofern als „Umschlagplätze für Informationen und Bedeutungen“ als integrativer Bestandteil des Curcuit of Culture (vgl. du Gay, Hall 2003 S. 7 ff.) betrachtet werden.

Diesem Modell zugrunde liegt die Annahme, dass Kultur als Feld gemeinsamer Bedeutungen beschrieben werden kann, und Sprache dabei das „Basismaterial“ für deren Produktion darstellt. Der COC setzt verschiedene Praktiken der kulturellen Produktion in Beziehung zueinander⁷⁰, die Praxis der Repräsentation stellt eines der zentralen Produktionsfelder dar. (Vgl. Hall, 2003, S. I ff.)

Hier wird die Mehrdimensionalität des Begriffs Repräsentation nochmal deutlich, denn im COC, der einen Rahmen für alle Formen der kulturellen Produktion beschreibt, geht es um die Produktion von Bedeutung im Allgemeinen, während das Kodieren/Dekodieren-Modell die Bedeutungsproduktion für das Fernsehen spezifiziert.⁷¹

⁷⁰ Die fünf Produktionsfelder der Bedeutung die den Circuit of Culture beschreiben sind: Repräsentation Regulation Identität Produktion und Konsum.(vgl. duGay 1997 S. 2)

⁷¹ Hall merkt in dem fast zehn Jahre später geführten Interview an: „Und ich glaube, dass es 2 Ebenen der Bedeutung gibt, die in dem Aufsatz identifiziert werden, wenn auch nicht so deutlich

Hall unterscheidet also zwei Ebenen der Bedeutung: Die Erzeugung von Bedeutung im Allgemeinen und spezifische Signifikationspraktiken innerhalb von medialen Institutionen, wobei zwischen diesen beiden Ebenen eine Verbindung besteht, wie Hall in einem späteren Interview bemerkt:

„JL: Erzeugen diese spezifischen Praktiken grundsätzlich Bedeutung auf eine Art und Weise, wie es auch in anderen ideologischen Staatsapparaten geschieht?“

Hall: Selbstverständlich. (...) Was die Medien aufgreifen, ist also bereits ein diskursives Universum. Der Decodiermoment kommt nicht von nirgendwo.“ (Hall 2004, S. 90)

Hall verortet Medien so innerhalb gesellschaftlich-kultureller Strukturen, was eine Zuordnung zu einer bestimmten Praxis des „COC“ schwierig macht, da Bedeutung durch die Interaktion verschiedener Praxisfelder entsteht. Umgekehrt ließe sich jedoch die Funktionsweise der Medien durch den COC sehr umfassend beschreiben und damit auch die Decodier-Seite in Praktiken und Diskursen.

Erste Ansätze, in welcher Weise Medien in der Gesellschaft verankert sind, finden sich bei Halls Analyse der ideologischen Staatsapparate, deren Ergebnisse ich weiter unten zusammenfassen werde. Medien als ideologische Staatsapparate zu betrachten, greift aber vor allem, was die Seite der Rezeption betrifft, zu kurz.

In einem frühen Text hat Stuart Hall die Funktionen der Massenmedien grob umrissen. Ich möchte auch diese hier nochmals beschreiben, weil sie die Vorstellung von Massenmedien als institutionelle Staatsapparate gut ergänzen.

Erst nach der Berücksichtigung dieser beiden Aspekte erscheint es mir sinnvoll, die Medien im Circuit of Culture zu verorten und ihre Funktionsweise vor diesem Hintergrund zu beschreiben.

differenziert, wie es nötig gewesen wäre. Auf einer Ebene spreche ich über den ununterbrochenen Prozess der Bedeutungsproduktion in der kulturellen/politischen Welt, der ständig Bedeutungen hervorbringt und umdeutet – dabei handelt es sich um einen endlosen Prozess. Dann ist aber da der Punkt, an dem ich die Konzepte des Kodierens und Dekodierens verwende, um über die spezifische Praxis der Herstellung von Fernsehprogrammen spreche (sic!) Ich springe allerdings von einer analytischen Ebene zur nächsten und das Kodieren/Dekodieren-Modell bezieht sich auf den letzteren Punkt.“ (Vgl. Hall 2004, S. 88)

9 Funktionen der Massenmedien nach Hall

In der vorliegenden Arbeit wird „The L-Word“ als Beispiel für die mediale Repräsentationsmacht und die davon ausgehenden Diskurse betrachtet. (Die Theorien Halls und der Cultural Studies stellen die theoretische Grundlage für diese Frage dar.) Eine Beschreibung der Massenmedien hinsichtlich ihrer Funktionen (i.S.v. Arbeitsweise) erscheint für die Einschätzung der Repräsentationsmacht sinnvoll. Sie stellt auch den Rahmen dar, innerhalb dessen das Encoding/Decoding-Modell von Hall verortet werden kann. Die Mechanismen und Funktionen, die hier beschrieben werden, sind vor allem deshalb für die Einschätzung der Repräsentationsmacht hilfreich, weil Hall den Medien auch ideologische Arbeit zuschreibt und sie mit den ideologischen Staatsapparaten Althusers vergleicht. Darüber hinaus kann mit der Beschreibung der Funktionen der Massenmedien, die bisher nur auf der allgemeinen Ebene beschriebene (kulturelle) Bedeutungsproduktion spezifiziert werden, sodass sie vom allgemeinen Modell des COC unterscheidbar wird.

Hall hat in einem früheren Artikel die Funktionen der Massenmedien in Hinblick auf ihre ideologische Arbeit beschrieben. Mithilfe dieses Artikels soll geklärt werden, inwiefern Medien als ideologische Staatsapparate verstanden werden können und ob dieser Begriff deren Funktionen vollständig beschreibt. Denn Hall stellt Parallelen zwischen seiner und der Althusser'schen Sichtweise fest:

„there is a crucial sense (it may be this which enabled Althusser to call them nevertheless, Ideological State Apparatuses) in which it must be said that the media relate to the ruling class alliances, not directly but indirectly; and hence they have some of the characteristics – the ‚relative autonomy‘ – of the state Apparatuses themselves. (Hall 1977, zit. n.: Davis 2004, S. 85)

Massenmedien konstruieren Bedeutungszusammenhänge, sie verbinden die vereinzelt auf der Welt stattfindenden Ereignisse und stellen diese in Form von Weltnachrichtensendungen in einen Kontext. Dadurch können Zusammenhänge hergestellt werden, die die Welt scheinbar als „Ganzes“ erfahrbar machen.

„It is the media in ideological mode, that produces the images representations and ideas around which the social totality, composed of all these separated fragmented pieces, can be coherently grasped as a ‚whole‘“ (Hall 1977, zit. n.: Davis 2004, S. 87)

Medien unternehmen „ideologische Arbeit“ (ideological labour), indem sie über etwas berichten oder nicht berichten. Diese „Selektion“ ist zugleich eine „tief verwurzelte Kernaufgabe von Medien, die durch die Einführung von journalistischen Berufskriterien, aber auch rechtlichen Regulierungen zwar „objektiv“ erscheint, aber ebenso ideologisch geprägt ist. Gründe für die Selektion von Nachrichten wurden vor allem in der Nachrichtenwert-Theorie erforscht, der Hall jedoch skeptisch gegenübersteht, nicht zuletzt aufgrund der in diesem Bereich (fast ausschließlich) angewendeten Inhaltsanalysen.“

„Wenn wir unsere Forschung ‚nicht nur entlang von Inhaltsanalysen ausrichten‘ (Halloran) und sie dadurch beschränken wollen, gilt es zu berücksichtigen, dass die diskursive Form der Nachricht (aus der Perspektive der Zirkulation betrachtet) eine privilegierte Position im

kommunikativen Austausch einnimmt, und dass die Momente des Kodierens und Dekodierens, obwohl nur relativ autonom in Relation zum kommunikativen Prozess als einem Ganzen determinierende Momente sind.“ (Hall 2004, S. 67)

Jene Hegemonie, die durch Medien im Sinne einer „öffentlichen Meinung“ erzeugt wird, ist jedoch mehr das Resultat der machtvollen Position, mit der Medien in der Gesellschaft verankert sind, als eine „bewusst“ manipulative Angelegenheit:

„However, by its proximity to the institutions of state power, and because of its status as one of the most highly evolved institutions under capitalism, the mass media is nevertheless, the dominant means by which dominance is won, secured and maintained.“ (Hall 1977 zit. n.: Davis 2004, S. 88)

Die Vorschläge, die Hall in Hinblick auf die Funktionen der Massenmedien macht, ergänzen Althuslers Idee der ideologischen Staatsapparate, jedoch ohne auf die von ihm kritisierte Komplexität der Gesellschaft einzugehen.⁷²

Medien können also, indem sie „ideologische Arbeit“ leisten, als ideologische Staatsapparate bezeichnet werden. Was er hier nicht betrachtet, sind Mechanismen der staatlichen und wirtschaftlichen Regulation, die bei einer Analyse der Funktion (und der Macht) der Massenmedien nicht fehlen sollten.

Hier kann jedoch auf die neueren Thesen Halls über den Circuit of Culture zurückgegriffen werden, indem man die Medien als kulturelle Institutionen der Bedeutungsproduktion begreift und ihre Funktionen, wie jedes im Sinn der Cultural Studies untersuchte „Artefakt“, vor dem Hintergrund der Produktionsfelder des Circuit of Culture abhandelt.

⁷² Im Encoding/Decoding-Modell wird durch die verschiedenen Dekodierpositionen die Möglichkeit der unterschiedlichen Aufnahme der medialen „Texte“ berücksichtigt. Wie Hall jedoch selbst betont, sind seine Dekodierpositionen nicht als sozialwissenschaftliche Analysekategorie gedacht und wären auch zu grob angelegt, um daraus die Diversität einer Gesellschaft abzuleiten.

9.1 Zusammenfassung und Verortung der (televisuellen) Medien im COC

Wenn nun Medien als kulturelles Artefakt im COC untersucht werden, und zugleich behauptet wird, dass Medien aufgrund ihrer hegemonialen Position auf allen Feldern der Bedeutungsproduktion relevant sind, stellt sich die Frage, welche (Teil-)Funktionen der Medien auf jenen Feldern abgedeckt werden. Bedeutung wird über Ideologien eingeschränkt, indem sie die „scheinbar endlosen Bedeutungsketten, die Sprache haben kann, unterbricht“ und ihr „bevorzugte Bedeutungen“ zuweist. (Vgl. Hall 2004 S. 91) Ideologien bestimmen daher die Codes und beeinflussen so wesentlich den Kodier- und Dekodierprozess. Sie sind, nach Hall, Systeme der Repräsentation.

Bei der ideologischen Arbeit, die Medien leisten, stellt Repräsentation eine zentrale Funktion dar, die zwischen den einzelnen Praxisfeldern vermittelt. Die Praxis der Repräsentation als eine signifizierende Praxis ist vor allem in Hinblick auf televisuelle Zeichen relevant⁷³.

Repräsentation ist, wie bereits weiter oben beschrieben (vgl. Kap. 8.1.1.), ein kommunikativer Prozess, bei dem Konzepte, Ideen und Emotionen in materialisierter/verkörperter Form übertragen und „sinnvoll“ interpretiert werden.

Die mediale Repräsentation stellt daher das vermittelnde dialogische Element dar, zwischen codierten Konzepten der ProduzentInnen und/oder Fernsehsendern und den decodierenden RezipientInnen.

Setzt man die Definition von Hall ein, verkörpern die Serienfiguren in „The L-Word“ etwa die Konzepte, Ideen und Emotionen dessen, was „lesbisch“ bedeuten kann, in einer symbolischen Form. Sie können daher als Diskursträgerinnen gesehen werden, die von den RezipientInnen bedeutungsvoll interpretiert werden. Anhand der Analyse der geplanten Expertinnen-Interviews lässt sich so diese Praxis der Repräsentation exemplarisch untersuchen, denn die Interview-Partnerinnen übernehmen in diesem Fall die Dekodierung.

Die Dekodierung findet auf dem Feld der „Konsumation“ statt. Der Vorschlag von Hall, ins Zentrum seines Encoding/Decoding-Modells (statt der drei Dekodierpositionen) ein „kognitiv dezentriertes“ Subjekt (vgl. Hall 2004, S. 106) zu stellen, erscheint insofern sinnvoll, als damit eine Andockstelle für die Theorien Judith Butlers geschaffen ist, die sich dem Subjekt als diskursiv Erzeugtes nähert.

Insofern ist das Feld der Konsumation, also die theoretische Beschreibung der Dekodierung, in Hinblick auf die mediale Repräsentation von Geschlecht erst nach dem Kapitel über Judith Butler ganz abgeschlossen.

Identität als Feld der Bedeutungsproduktion in den Medien ist (in dieser Arbeit) ebenfalls eng mit den Theorien Judith Butlers und den empirischen Ergebnissen der Fernsehforschung verbunden. (Themen wie parasoziale Beziehung und Vorbildfunktion der Medien können diesem Produktionsfeld zugeordnet werden.)

⁷³ Televisuelle Zeichen sind ikonische Zeichen.

Die anderen Felder der Bedeutungsproduktion, wie Regulation und Produktion, betreffen das Thema dieser Arbeit kaum. In Bezug auf die Funktionen der Massenmedien wären auf dem Feld der Regulation nicht nur die gesetzlichen Vorschriften von Medien zu verorten, sondern auch die Codes, die Bedeutungen fixieren und damit Lesarten regulieren. Regulation erfolgt insofern auch durch hegemoniale Diskurse.

Der Bereich der Produktion wäre nach Halls Modell jener der Kodierung, in dem Ereignisse und Geschichten mithilfe institutioneller Codes in ihre medienadäquate Form verpackt werden und als Nachrichten oder in diesem Fall als „postlesbische Fernsehserie“ gesendet werden. Der Bereich der Produktion wird in dieser Arbeit nur insofern erwähnt, als „The L-Word“ als Serie beschrieben und im Genre „Soap Opera“, genauer gesagt als postlesbische Seifenoper, verortet wird und damit auch bestimmte Erwartungshaltungen der RezipientInnen durch die Genrezuordnung hervorruft (vgl. Kap. 3).

Mediale Repräsentation liefert als vermittelndes dialogisches Element die Codes, die für die Zirkulation von Bedeutung innerhalb des COC notwendig sind. Und jene Codes sind Ausdruck von Ideologien, die von ideologischen Staatsapparaten in Form von Diskursen (re)produziert werden. Jene Diskurse materialisieren sich als soziale Praxis und prägen (in ihrer Hegemonie) die Lesarten auf dem Feld der Konsumation. Die Lesarten divergieren je nach gesellschaftlichen und situativen Rahmenbedingungen und lassen sich nach dem Modell von Ian Ang und Joke Hermes als ein Produkt von drei verschiedenen Rezeptionsebenen⁷⁴ darstellen. Die Lesarten erscheinen als End- oder Wendepunkt des als Kreis gedachten medialen Repräsentationsprozesses, denn um dem dominanten Diskurs eine neue (dominante) Lesart entgegenzusetzen, bedarf es auch neuer Codes oder einer „Art Gegenrepräsentation“ (also einer Repräsentation, die mit bestehenden Codes zu einer neuen Lesart führt). Mediale Repräsentation stellt ein Mittel dar, jene Codes entweder zu erneuern oder andere Lesarten zu provozieren, weil jene Veränderung nur funktioniert, wenn diese Bilder und Codes auch in einen machtvollen Diskurs eintreten können. Die Frage der Subversionsmöglichkeiten hegemonialer Diskurse soll mit den Ausführungen Butlers geklärt werden.

Legt man die theoretische Beschreibung der medialen Repräsentation auf das Beispiel der Serie „The L-Word“ um, wird deutlich, dass der Streit über die Darstellung von Lesben verschiedene Lesarten der Serie aufzeigt. Inwiefern jene Lesarten von den situativen Rahmenbedingungen abhängig sind, kann hier nicht untersucht werden, was mittels Expertinnen-Interviews gezeigt werden kann, sind die Codes, die hier zur Anwendung kommen. Die Frage der Ideologien, die mit dem Begriff „Lesbisch(-Sein)“ verknüpft ist, und welche Ansprüche daran gestellt werden, ist daher zentral für die Analyse der Mechanismen und Strukturen der medialen Repräsentation der Serienfiguren. Eine Frage, die innerhalb des Diskurses vermutlich Relevanz hat, ist, ob „The L-Word“ als eine (o.g.) Gegenrepräsentation gelesen wird.

⁷⁴ Dem (Wissen über den) bestehenden Diskurs, dem medialen Diskurs und der „eigenen“ angenommenen Identität. (Vgl. Kap. 14.)

10 Exkurs: Kurze Geschichte der Lesbenbewegung

„Zuerst war da Sappho (die gute alte Zeit). Dann kamen die akzeptierte Homoerotik des antiken Griechenland und die Exzesse Roms. Dann, wir lassen einmal zweitausend Jahre aus, folgten Oscar Wilde, Sodomie, Erpressung und Zuchthaus, Forster, Sackville-West, Radclyffe Hall, Inversion, Zensur; dann warme Brüder, Kesse Väter und lesbische Damen (*butches and femmes*), Schwuchteln, Tunten, Schwulenmuttis, noch mehr Zensur, Erpressung und Orton. Dann kam Stonewall (1969) und wir wurden alle Homos. Es gab auch Feminismus, und manche wurden lesbische Feministinnen oder gar lesbische Separatistinnen. Es gab Travestie und schwule Klone und Lesben und Politik und Gay Sweatshop.⁷⁵ Dann kam AIDS und brachte mit heftigen Diskussionen über sexuelle Praktiken (statt über sexuelle Identitäten) die amerikanische Queer Bewegung hervor. Schließlich der höchste Ausdruck von Paranoia des Thatcherismus, Clause 28, der zur Zwangsehe lesbischer und schwuler Politik in Großbritannien führte. Deren Kind ist queer, und das ist ohne Zweifel ein Problemkind.“ (Hayes zit. n.: Jagose 2005, S. 99)

Dieser ironische Streifzug durch die Geschichte der Schwulen- und Lesben-Bewegung zeigt die Schwierigkeiten sowie die Vielfalt der Begrifflichkeiten und sie zeigt auch die Lücken („wir lassen einmal zweitausend Jahre aus“) der gängigen Erzählweise jener „Geschichte“ auf. Auch die folgende Darstellung wird erst mit Stonewall⁷⁶ beginnen, da ein analytischer und genauer Blick zurück den Rahmen dieser Arbeit sprengen würde und darüber hinaus in Zusammenhang mit meiner Fragestellung nur einen Nebenschauplatz betrifft, jedoch zur Verortung und zum besseren Verständnis meiner Analyse dienen soll.

Eine kurze Darstellung der Geschichte der Lesbenbewegung erscheint mir aus mehreren Gründen relevant:

- Weil „The L-Word“ in dieser Arbeit als Teil der Darstellungsgeschichte von Lesben begriffen wird (vgl. Kap. 4), die als populärkulturelles Phänomen im historischen Kontext der Schwulen- und Lesbenbewegung betrachtet werden sollte. Aus der Perspektive der Cultural Studies erscheint die Geschichte der Bedeutungsproduktion relevant für das, was heute unter dem Begriff lesbisch repräsentiert wird.
- Weil auch die RezipientInnen jene Geschichte der Lesbenbewegung mehr oder weniger gut kennen und daher vermutlich auch die Serie in jenem Kontext lesen.

⁷⁵ Schwule britische Theatergruppe ab 1975, die sich als Plattform für schwule Belange in der Öffentlichkeit etablierte und sich nach 15 Jahren mangels Finanzierung auflöste.

⁷⁶ In der Nacht vom 27. Juli 1969 führte die Polizei eine Razzia in einem als Schwulenbar bekannten Lokal in New York durch: dem Stonewall Inn. Derartige Razzien kamen in den 60er-Jahren öfters vor und waren für viele Schwule mit einem „Zwangssouting“ verbunden, wenn die Polizei deren Bilder an die Presse weitergab. Die Razzia im Stonewall Inn hatte tagelange Proteste und Kämpfe mit der Polizei zur Folge und gilt als „Beginn“ der Lesben- und Schwulenbefreiungsbewegung. Stonewall wird auch unter dem Namen Christopher Street Day bis heute gefeiert und bezieht sich auf die Straße, in der das Stonewall Inn lag.

- Weil die Entwicklung von der Homo-Befreiungsbewegung hin zur Queer Theory als Vorwissen für das Verständnis von Judith Butler wichtig ist und sie Letzteres entscheidend mitgeprägt hat.⁷⁷

Diese Darstellung folgt im Wesentlichen der von Rosemarie Jagose dargestellten historischen Entwicklung der Bewegung und dem kritischen Nachwort der Herausgeberinnen.

Stonewall gilt als Initialzündung der Homo-Befreiungsbewegung. Die Razzia in einem als Schwulentreff bekannten Lokal löste eine Schlacht mit der Polizei aus und wird bis heute als Christopher Street Day (CSD) gefeiert. Im Gegensatz zu der bisher verfolgten Linie der Homophilenbewegung verfolgte die Homo-Befreiungsbewegung eine offensivere und als Protest-Kultur gestaltete Haltung und keine assimilatorische. Die Schaffung einer eigenen Homo-Identität und der Stolz, „Homo“ zu sein und nicht „der/die sich anpassen will“, sind zentral für jene Phase.

Obwohl die Homo-Befreiungsbewegung weder national noch intern einheitlich war, spaltete sich die Szene in die um gleiche Rechte und „Integration“ bemühte Homophilen-Bewegung und die gegen die bestehenden gesellschaftlichen Ordnungen kämpfende Homo-Befreiungsbewegung.

Die Homo-Befreiungsbewegung sah sich einer radikalen Veränderung der Gesellschaftsstrukturen verpflichtet. (Vgl. Jaose 2005, S. 57) Das Coming-Out war demzufolge ein politisch notwendiger Akt, von dem Veränderung ausgehen sollte. Ziel war es, die Grenzen der Homo- und Hetero-Welt aufzulösen und Geschlecht als „soziales Konstrukt“ zu entnaturalisieren.

In den späten 60er-Jahren und frühen 70er-Jahren begann sich eine eigene Lesbenbewegung herauszubilden, da sich viele in ihrer Identität als „Lesbe“ von bestehenden Frauenbewegungen nicht ausreichend vertreten fühlten. Gruppen wie „Lavender Menace“ traten dafür ein, dass Lesbianismus als Lebensform und nicht als sexuelle Orientierung oder Praxis begriffen wurde. (Ebd., S. 66) Zur Schwulenbewegung wurde kritische bis ablehnende Distanz gewahrt, weil diese als „Verbindung“ von Männern und damit als Teil der gesellschaftlichen Unterdrückungsstrukturen gesehen wurde.

Heterosexualität wurde als politische Institution begriffen, die systematisch zum Nachteil aller Frauen agierte und damit auch alle Frauen und nicht nur Lesben betraf: Lesbisch zu sein war somit eigentlich die einzige Möglichkeit der Patriarchatsverweigerung.

Monique Wittig war für eine theoretische Veränderung jener separatistischen Haltung ausschlaggebend: Für sie war die Kategorie „Geschlecht“ im Allgemeinen die Ursache für die Aufrechterhaltung eines auf Heterosexualität basierenden Systems. Als Lesbe daher

⁷⁷ Ihre Rezeption verlief Anfang der 90er-Jahre nicht zuletzt aufgrund der unterschiedlichen Wertigkeiten und Verortungen von Identitätspolitik in den USA und Deutschland sehr unterschiedlich. Auch waren die gay and lesbian studies in Deutschland damals noch kaum etabliert, was (damals) zu einer anderen und oft auch Fehlinterpretation von Butler führte. (Vgl. Jagose 2005, S. 184.)

auch als Frau bezeichnet zu werden oder sich zu bezeichnen, lehnte sie ab, da die beiden Kategorien Mann und Frau nur eine imaginäre Formation (einer heterosexuellen Gesellschaftsform) darstellen.

Der lesbische Feminismus wurde durch die Patriarchatsverweigerung zu einer stark separatistisch geprägten und durch die Abgrenzung der Bezeichnung Lesbe gegenüber Begriffen, wie etwa Frau, zu einer in starren Identitätskategorien agierenden Bewegung. Für die Ansätze der Queer-Theorie entscheidend ist jedoch der hier entwickelte Gedanke, dass Begehrungen keine Folge von Geschlecht ist (also sich nicht logisch aus dem Geschlecht (sex) ableiten lässt), sondern dieser (etwa durch Ehe oder Rechte) reguliert, normalisiert und institutionalisiert wird und so eine Form der „Zwangsheterosexualität“ einführt. Die Kategorie Geschlecht kann so nur aufrechterhalten werden, indem Heterosexualität zur Norm erklärt wird.

Jene Auflösung der Grenzen der Identität rückte immer mehr in den Vordergrund und war Gegenstand der Kritik gegenüber den bisherigen Strömungen. Die Homo-Befreiungsbewegung propagierte – aus Sicht der Queer-Theorie – durch den Gay Pride und den Community-Gedanken ein ethnisierendes Modell, das mit der wachsenden Ernüchterung über die angestrebten gesellschaftsrevolutionären Ziele die Definition dessen, was als lesbisch und als schwul galt, nach und nach verengte. Zudem hatte die Befreiungsbewegung durch die Entwicklung einer „Homo-Identität“ jene kritisierte Zweiteilung in Homo und Hetero übernommen. Die Kritik an den starren Identitätskonzepten von lesbisch und schwul verlief jedoch in lesbischen und schwulen Gruppen nicht parallel, sondern sorgte vor allem in der lesbischen Szene für Aufruhr, da diese durch den Einfluss des lesbischen Feminismus die Grenzen dessen, was lesbisch und lesbischer Sex bedeutet, viel enger setzte. Dieser Streit zwischen Schwulen und Lesben wird oft unter dem Begriff „sex wars“ zusammengefasst (ebd., S. 85).

„Der lesbische Feminismus hatte grundsätzlich argumentiert, Ausnahmen von den „Standard“-Formen lesbischer Sexualität, wie Bisexualität, Sadomasochismus und butch/femmme, stellten ideologisch suspekte Annäherungen an patriarchale Werte dar. Bisexuelle Frauen sind danach Lesben, die an ihren heterosexuellen Privilegien festhalten, anstatt sich vollständig mit einer abgewerteten sozialen Identität zu identifizieren. (...) Als sich mit diesen marginalisierten sexuellen Kategorien identifizierende Frauen begannen, ihre eigenen, auf Identität basierenden Forderungen nach Anerkennung geltend zu machen, untergruben sie damit den vorherrschenden „Standard“ lesbisch feministischer Sexualität, den DissidentInnen zunehmend als asexuell, unehrlich und reguliert charakterisierten.“ (Ebd., S. 87)

Bisexualität wurde letztendlich zum Knackpunkt einer Homo-Identitätskonstruktion und wurde als Mittel verwendet, die Sex-/Gender-Debatte zu entnaturalisieren. Die Ablehnung von normativen Identitäten war jene Herausforderung, die mithilfe von queer angenommen werden sollte.

10.1 Queer

Der Begriff „Queer“ wurde schon immer für quer zur Norm laufende Menschen oder Vorstellungen verwendet, im 19. Jahrhundert hat ihn der Arzt Karoly Maria Benkert als Überbegriff für Lesben und Schwule verwendet. Wie aus den bisherigen Ausführungen bereits hervorgegangen ist, hat sich seine Bedeutung im Rahmen der Queer-Theorien verschoben und steht unter anderem⁷⁸ für die Auflösung einer dichotomen Zweiteilung in lesbische und schwule Identitätskategorien.

„Eine queere Forderung lautet deshalb, dass es nicht darum gehen kann, Politik auf einer Identität aufzubauen, die das Ergebnis von Herrschaft ist. Vielmehr ginge es darum, diejenigen gesellschaftlichen Praktiken und Kontexte, die diese Zuschreibung von Identität begünstigen, aufzuzeigen und anzugreifen.“ (Jagose 2005, S. 167)

Die Queer-Theorien wurden vom Poststrukturalismus beeinflusst sowie von den sich verändernden „realen Bedingungen“ in Form einer breiter werdenden Akzeptanz von Lesben und Schwulen und der daraus abgeleiteten „Delegitimierung liberaler befreiungstheoretischer, ethnisierender oder separatistischer Vorstellungen über Identität.“ (Ebd., S. 100)

Neben Roland Barthes, Althusser und Lacan, deren Theorien vor allem für die Identitätsdiskussion innerhalb der Queer-Theorien aufgegriffen wurden, war Foucault für die Entwicklung einer Sichtweise auf Macht nicht nur als Einschränkendes, sondern als etwas Produktives, das neue Diskurse ermöglicht, relevant.

Ausgangspunkt ist bei Foucault und später auch bei Butler die Annahme eines dominierenden heterosexuellen Diskurses. Vor allem Foucault, Althusser und zum Teil auch Lacan haben die Theorie Judith Butlers wesentlich geprägt, die den Begriff und die Theorien von Queer als eine der Ersten im europäischen Raum etabliert hat.⁷⁹

Judith Butler

Ähnlich wie Monique Wittig setzt Butler bei der Frage der Kategorie Frau an und meint, dass der Feminismus gegen seine Ziele arbeitet, wenn er auf jener nur scheinbar fixen Kategorie aufbaut. Die normierende Beziehung zwischen dem anatomischen und dem sozialen Geschlecht und Begehrten naturalisiert Heterosexualität, indem dem Geschlecht Frau das Begehrten Mann zugeordnet wird. Eine Frau, die eine Frau begehrt, kann also in jenem Denken keine echte Frau sein.⁸⁰ Die kulturelle Matrix, so Butler, schließt eine

⁷⁸ Das Spektrum des Begriffs Queer hat sich von einer ursprünglichen Konzentration auf normative Geschlechtskategorien zunehmend erweitert und umfasst auch Forschungen über Rassismus und Sexualität (vgl. Cohen 1997) oder über kapitalistische Verhältnisse (vgl. Hennessy 1996, 2000).

⁷⁹ Das Forschungsfeld der Queer-Theorien beschränkt sich heute nicht mehr nur auf Geschlechtsidentitäten, sondern weitet sich zunehmend auch auf Themen wie die Konstruktion von Rassismus oder die Zusammenhänge zwischen Ökonomie und Homosexualität aus.

⁸⁰ Wirft man einen Blick auf die Bezeichnungsgeschichte, lassen Schimpfworte wie „kesser Vater“, „Mannweib“ oder das Stereotyp, „Eine Lesbe hat nur noch nicht den richtigen Mann gefunden“, jene Grundhaltung wiedererkennen. (Vgl. Kap. 4.)

bestimmte Geschlechtsidentität aus, die sich nicht vom anatomischen Geschlecht herleitet. (Butler, zit. n.: Jagose 2005, S.109)

Geschlecht kann für Butler daher keine feststehende Größe sein, sondern ein performatives Ereignis, das durch die ständige Wiederholung stabilisiert wird.

„Geschlecht (gender), nun kein natürlicher Ausgangspunkt für Solidarität mehr, entwirft Butler neu als kulturelle Erfindung, als ‚performatives Ergebnis‘ sich wiederholender Handlungen: Geschlecht ist ‚die wiederholte Stilisierung des Körpers, ein Ensemble von Akten, die innerhalb eines äußerst rigidien regulierenden Rahmens wiederholt werden, dann mit der Zeit erstarren und so den Schein der Substanz bzw. eines natürlichen Schicksals des Seienden hervorbringen.‘ (Butler, 1991, S. 60) Folglich gibt es nichts Authentisches am Geschlecht (gender), keinen Kern, der die beruhigenden Kennzeichen des Geschlechts verursacht. ‚Hinter den Äußerungen der Geschlechtsidentität (gender) liegt keine geschlechtlich bestimmte Identität (gender identity), weil ‚diese Identität gerade performativ durch diese Äußerungen konstruiert (wird), die angeblich ihr Resultat sind.‘ (Butler 1991, S. 49)“ (Jagose, 2005 S.109)

Butler hat mit ihrer Entmaterialisierung von Geschlechtsidentität, also der Bindung an einen bestimmten Körper, eine Grundlage für die Queer-Theorie geschaffen, die in unterschiedlicher Radikalität interpretiert wurde.⁸¹ Jene Instabilität des anatomischen Geschlechts und des prekären Status von Identität führte zu einer Abwendung von der Homo-Befreiungspolitik und lenkte die Aufmerksamkeit auf die Diskursformationen, die die Homosexualität kategorisierten. (Vgl. Jagose 2005, S. 119) Judith Butler stellt nach Jagose ein notwendiges Korrektiv für den fragmentarischen, flexiblen und dialogischen Charakter von queer dar. Queer hat immer auch den Anspruch eines Widerstands gegen das „Regime des Normalen“ (ebd., S. 126), indem die Bildung einer Queer-Identität verweigert wird:

„Queer ist keine Identität, sondern die Kritik von Identität, insofern queer auf eine unausweichliche Gewalt von Identitätspolitiken verweist und nicht auf die eigene Vorherrschaft setzt. (...) Die Mobilisierung von queer, nicht weniger als die Kritik an queer, betont die Bedingungen politischer Repräsentation: seine Absichten und Wirkungen, seinen Widerstand gegen und seine Einverleibung durch die existierenden Netzwerke der Macht. (...) Anstatt queer über seine Gegnerschaft zur Identitätspolitik zu charakterisieren, ist es passender, eine unaufhörliche Infragestellung der Vorbedingungen von Identität und ihrer Folgen zu sehen.“ (Ebd., S. 165)

Die Entwicklung der verschiedenen Strömungen von der Lesben- und Schwulenbewegung, von der Homophilenbewegung über die Homo-Befreiungsbewegung über den lesbischen Feminismus bis hin zu queer, spiegelt sich zum Teil auch in der Diskussion über „The L-

⁸¹ Vor allem der Begriff der Performativität wurde oft als theatricalische Inszenierung verstanden, während Butler darunter einen ständigen nicht voluntaristischen Vorgang versteht, der nicht zuletzt auch den Zwang, der von der Dominanz der Heterosexualität ausgeht, widerspiegelt. Die Reduktion von Geschlechtsidentität auf Performanz erscheint mir als umfassende Erklärung für ihr Entstehen zu kurz gegriffen. Krankheiten, wie etwa Magersucht, zeigen Auswirkungen und Probleme mit (performativer) Geschlechtsidentität auf materielle Körperlichkeit, die mit Butlers Theorie nicht erfasst werden können. Dies sei hier nur als Beispiel für die Lücken in Butlers Thesen erwähnt, die in Kap. 12 noch näher ausgeführt werden.

Word“ wider, so eine Annahme, die sich aus den bisherigen Erkenntnissen über den Diskurs im angloamerikanischen Raum ableitet. Es wird vermutet, dass, wie etwa an der Diskussion über die Schönheit der Charaktere sichtbar wird, Strukturen dieser (alten) Debatte zwischen Homophilenbewegung und Homobefreiungsbewegung erkennbar sind, weil es um Sichtbarkeiten geht.

Der Anspruch einer prinzipiellen Offenheit von Identitätskategorien erscheint vor allem für die vorliegende Arbeit wichtig, wenn es um die Untersuchung der innerhalb des Diskurses verhandelten Geschlechteridentitäten geht. Insofern möchte ich mich dem Nachwort der Herausgeberinnen anschließen:

„Queer verursacht *Gender Trouble*, indem es die Vorstellung von Geschlecht als eindeutig, naturhaft, unveränderbar massiv durcheinanderbringt und die Herleitung sexueller Identität aus einer vermeintlich sicheren Geschlechtsidentität in Frage stellt.“ (Jagose 2005, S. 181)

Das Problem der Körperlichkeit und deren Anwendbarkeit auf Filmfiguren soll nach einer ausführlichen Betrachtung von Hall und Judith Butler wieder aufgegriffen werden.

10.2 Resümee

Die Sichtweise von Jagose auf Queer spiegelt zum einen eine dieser Arbeit zugrunde liegende Herangehensweise an die Diskussion über „The L-Word“ wider. Denn die Identitätskonzepte, die in „The L-Word“ präsentiert werden, werden von den RezipientInnen mehr oder weniger in Frage gestellt. Im Interview sollen die Gründe für die Zustimmung oder Ablehnung jener Identitätskonzepte erfragt werden. Die Untersuchung dieser Gründe lässt Rückschlüsse auf die von Jagose erwähnten Vorbedingungen von Identität und ihren Folgen zu. Butlers Annahme, dass hinter der Geschlechtsidentität (gender) keine geschlechtlich bestimmte Identität (gender identity) liege, weil diese gerade performativ durch diese Äußerungen konstruiert sei (s.o.), wird insofern für die Auswertung der Interviews übernommen, weil die Gründe, die im Rahmen der Interviews angegeben werden, nicht als Resultat einer bestimmten Gender-Identity gelesen werden, die Ausdruck eines Selbst sind, das es zu ergründen gilt, sondern Geschlechterkonzeptionen, die innerhalb des Diskurses verhandelt werden.

11 Judith Butler

In diesem Kapitel sollen jene Aspekte des (sehr umfassenden) Theoriegebäudes von Judith Butler erläutert werden, die zur Klärung und Spezifizierung der Vorstellungen über die medialen Repräsentation von Geschlechtsidentität notwendig erscheinen. Angriffspunkt ihrer Theorie war immer wieder ihre (De-) Konstruktion der Kategorien von Geschlecht, Geschlechtsidentität und Sexualität. Daraus ergeben sich Fragen über die Körperlichkeit, der(en) Materialisierung und die Diskursmacht. Diese sollen aus der Sicht Butlers dargestellt werden. Ihre Sichtweise auf das „Geschlechtlich-Werden des Subjektes“ ist unter anderem aufgrund der mangelnden Handlungsfähigkeit und Selbstbestimmtheit umstritten. Diese Kritik wird dargestellt und zum Anlass genommen, um nach Subversionsmöglichkeiten in Bezug auf dominante heteronormative Geschlechtsidentitäten zu suchen. Die von Butler vorgestellte Strategie soll auf die Serie „The L-Word“ umgelegt werden. Im Rahmen der empirischen Untersuchung soll gezeigt werden, ob jene vermutete Subversion auch so gelesen wird. Durch die starke Betonung des „darstellenden“ Aspekts von Geschlechtsidentität soll Butlers Konzept auf Serienfiguren angewendet werden. Damit kann sie in den zuvor dargelegten medientheoretischen Rahmen eingebettet werden. Die Serienfiguren können so als Repräsentationen von Lesben betrachtet werden, die eine bestimmte Geschlechtsidentität und bestimmte Diskurse darüber verkörpern und von den RezipientInnen (im Sinne Halls) auf verschiedene Arten und Weisen dekodiert werden. Die Ergebnisse dazu und die Art der Analyse werden erst im empirischen Teil erläutert. Hier soll durch die Zusammenführung von Hall und Butler die Repräsentationsmacht von „The L-Word“ auf einer theoretischen Ebene dargestellt und es sollen erste Vermutungen formuliert werden, welche Geschlechtskonzeptionen innerhalb des Diskurses zur Debatte stehen.

Wie schon im Kapitel über die Entwicklung der Schwulen- und Lesbenbewegung erwähnt, wurde Butler vor allem im europäischen Sprachraum sehr selektiv und sehr kontrovers rezipiert. Als Grund für diese Rezeption gibt Heike Jensen die fehlenden logischen Verknüpfungen von Butlers Theorien an:

„Die selektive Rezeption wurde vermutlich dadurch begünstigt, dass Butler ihre psychoanalytische Theorie zur melancholischen Identität normativ repressiv angelegt, ihre semiotisch ausgerichtete Performativitätstheorie von Gender dagegen performativ-dynamisch-produktiv entwirft und beide nicht logisch verbindet.“ (Löw/Mathes 2005, S. 258)

Auch diese Darstellung von Butlers Theorien setzt sich hauptsächlich mit dem performativ-dynamisch-produktiven Teil ihrer Arbeiten auseinander, da er in Hinblick auf die Repräsentation von Geschlecht (durch Serienfiguren) besonders relevant erscheint.

Butler beruft sich auf sprachphilosophische und diskurstheoretische sowie feministische Theorien. Diese Hintergründe sind wesentlich für das Verständnis Butlers, da sie ihre Begriffe daraus entlehnt und sie in einen neuen Kontext stellt.

11.1 Geschlechtsidentität

Das zentrale Element (und der Angriffspunkt) von Butlers Theorie ist die Hinterfragung einer feststehenden Kategorie von Geschlecht und Geschlechtsidentität. Butler versucht, sich dekonstruktivistisch dem Feminismus anzunähern und untergräbt im Zuge dessen die bis dahin oft unhinterfragt gebliebene Kategorie des biologischen Geschlechts „Frau“, indem sie dieses als ebenso konstruiert bezeichnet wie das soziale Geschlecht.

„Die Aktivität dieses Geschlechtlich-Werdens kann streng genommen kein menschliches Handeln oder menschlicher Ausdruck sein, keine willentliche Aneignung und ganz sicher ist sie keine Frage einer Maskierung; sie ist die Matrix, durch die alles Wollen erst möglich wird, sie ist die kulturelle Bedingung seiner Möglichkeit.“ (Butler 1997, S. 29)

„Wenn man den unveränderlichen Charakter des Geschlechts bestreitet, erweist sich dieses Konstrukt namens „Geschlecht“ vielleicht als ebenso kulturell hervorgebracht, wie die Geschlechtsidentität. Ja, möglicherweise ist das Geschlecht immer schon Geschlechtsidentität gewesen, sodass sich herausstellt, dass die Unterscheidung zwischen Geschlecht und Geschlechtsidentität gar keine ist.“ (Butler 1991, S. 24)

Butler dekonstruiert damit eine aus einer feministischen Tradition kommende Trennung in natürliches und scheinbar unveränderbares Geschlecht (sex) und soziales Geschlecht (gender) und „dem Ausdruck oder Effekt beider in der Darstellung des sexuellen Begehrrens in der Sexualpraxis“. (Butler 1991, S. 38) Diese als heteronormative Konstruktion dargestellte logische Kette, dass sich etwa aus der Kombination aus Gender und Sex ein bestimmtes Begehrten ableiten lasse, wird von Butler oft auch als „Sexualität“ bezeichnet.

„Die heterosexuelle Fixierung des Begehrrens erfordert und instituiert die Produktion von diskreten, asymmetrischen Gegensätzen zwischen ‚männlich‘ und ‚weiblich‘, die als expressive Attribute des biologischen ‚Männchens‘ und ‚Weibchens‘ verstanden werden. Die kulturelle Matrix, durch die die geschlechtlich bestimmte Identität intelligibel wird, schließt die ‚Existenz‘ bestimmter ‚Identitäten‘ aus, nämlich genau jene, in denen sich die Geschlechtsidentität nicht vom anatomischen Geschlecht herleitet und in denen die Praktiken des Begehrrens weder aus dem Geschlecht, noch aus der Geschlechtsidentität ‚folgen‘.“ (Butler 1991, S. 39)

Die Hinterfragung des Begriffs „Frau“ als Kategorie einer Geschlechtsidentität wurde innerhalb der deutschsprachigen feministischen Theorie sehr kontrovers diskutiert und rezipiert⁸², unter anderem deshalb, weil sie das (konstitutive) „Kernelement“ des Feminismus angreift. Die Kontroverse um Butler und mögliche Gründe dafür können im Rahmen dieser Arbeit jedoch nur angerissen werden. Hier geht es um die „Unsicherheiten“, die eine Hinterfragung dieser scheinbar doch nicht so fixen Kategorie für die Entstehung von Körpern mit sich bringt.

⁸² Eine gute Zusammenfassung über die Kritikpunkte gibt hier etwa Alex Geller (2005).

11.2 Körper(lichkeit)

Butler geht von einem von Foucault und John Austin entwickelten Theorem einer Wirklichkeitskonstruktion durch die produktive Macht der Sprache aus.

„Foucault und Butler gemeinsam ist die Auffassung, dass die Produktivität diskursiver sprachlicher Macht das fundamentale Konstruktionsprinzip von Wirklichkeit ist.“ (Bublitz 2002, S. 8)

Nachdem Judith Butler, ebenso wie Foucault, keine eindeutige Definition dessen entwickelt, was einen Diskurs beschreibt, möchte ich hier auf die Zusammenfassung Eva Kreiskys zurückgreifen, die das Spektrum jenes Begriffs für Foucault beschreibt.

„Abschließend kann gesagt werden, dass Diskurs bei Foucault ein Begriff ist, der sich auf die *Regelmäßigkeit sozialer Handlungen* bezieht. Letztere kann selbst wieder aus materiellem und sprachlichem/zeichenhaften ‚Symbolhandeln‘ bestehend gedacht werden. Soziale Handlungen laufen nie in einem ‚Zeitloch‘ ab, sondern beziehen sich immer auf vergangene Handlungen (und erwartete/erwartbare zukünftige Handlungen). Die in gesellschaftlichen und politischen Institutionen und Normen verdichteten vergangenen sozialen Handlungen stellen somit den Kontext dar, innerhalb dessen gegenwärtige Handlungen vollzogen werden. In dieser Perspektive erscheint die Analyse von institutionellen Entwicklungen und sprachlichen Äußerungen („Ideen“) tatsächlich als zusammengehörend.“ (Kreisky 2008)

Eben jene Normen, die den Hintergrund für die gegenwärtigen Konstruktionen und Festschreibungen von Geschlechtsidentität bilden, sowie deren Hinterfragung stehen im Zentrum von Butlers Theorie(n). Der oben beschriebene Rahmen des Diskursbegriffs kann daher auch für ihre Theorie(n) angewandt werden.

Die Natürlichkeit der Körper ist bei Butler immer kulturell bedingt, mit Aristoteles teilt sie die Auffassung, dass „Materie nie ohne ihr Schema auftritt.“ (Butler, 1997 S. 57) Denn jene Materie, die (scheinbar) naturgegeben wirkt, ist nach Butler auch nur „erzeugt“ durch eine regulierende Praxis. Jene Diskursmacht stellt ein ideales Konstrukt von Körper(n) dar und macht ihn so sozial existent.

„Butler meint mit Materialisierung, im Gegensatz zur Verkörperung, Einverleibung oder Inkorporierung sozialer Strukturen und Normen, dass die stofflich materielle Wirklichkeit – des Körpers – selbst sprachlich-diskursiv erst erzeugt wird und keineswegs lediglich auf der Oberfläche der Einschreibungen und Erscheinungsformen Produkt von Kategorisierungen und Konstruktionsweisen ist. (Bublitz 2002, S. 134)

Zugleich relativiert Butler jedoch in „Körper von Gewicht“ den Vorwurf, dass ihre Sichtweise keine Körper als materielle „Voraussetzung“ für das Denken und Handeln zulasse:

„Denn ganz sicher ist es so, dass Körper leben und sterben, essen und schlafen, Schmerz empfinden und Freude verspüren, Krankheit und Gewalt erleiden, und diese Tatsachen, so könnte man skeptisch erklären, können nicht als bloße Konstruktion abgetan werden. Sicherlich muss es eine Art von Notwendigkeit geben, die mit diesen primären und unwiderlegbaren Erfahrungen einhergeht. Dies steht außer Frage. Aber die Unwiderlegbarkeit der Erfahrungen besagt keineswegs, was es bedeutet, Erfahrungen zu bestätigen und mit welchen diskursiven Mitteln dies zu erfolgen hat.“ (Butler 1997, S. 15f.)

Butler versucht also weniger, den Körper „an sich“ in Frage zu stellen, sondern die (kulturellen und semantischen) Bedingungen zu untersuchen, unter denen wir diesen wahrnehmen und ihm Bedeutung geben.

Inwiefern Körper bei Butler als materialisiert betrachtet werden können, ist umstritten. Diese Zweideutigkeit zwischen diskursiver Erzeugung und außerdiskursiver Materialität wird auch von Bublitz übernommen. Sie bietet allerdings eine Möglichkeit an, jene beiden Aspekte in Verbindung zu bringen und Butlers Standpunkt zu interpretieren, indem sie die Materialität des Körpers zwar anerkennt, aber außerhalb des Diskurses als nicht wahrnehmbar bezeichnet.

„Ihr (*Butlers*) Augenmerk richtet sich auf die Materialität des Körpers als vollkommen uneindeutiges und uneinheitliches Maß und als keineswegs natürlicher Grund aller Dinge, aber auch als Instrument der Unterwerfung unter eine soziale Ordnung.“ (Bublitz 2002, S.13)

Der Körper ist für Butler daher eher Mittel zum Zweck und Verfestigung eines Diskurses, der Natürlichkeit erzeugt, und stellt insofern einen spezifischen politischen Einsatz der Kategorie Natur dar.

„Der Körper erscheint aus sprachtheoretischer Sicht als Wirkung einer Zeichenordnung. In der sprach- und diskurstheoretischen Perspektive gibt es kein reales Vor- oder Außerdiskursives, das dem Symbolischen vorausgesetzt werden kann. Das dem Sprechakten und Diskursen Vorgängige ist wieder eine Zeichen-, Sprach- oder Diskursordnung. Diskurse bilden demnach die Bedingungen, nämlich die vor aller Erfahrung liegenden a priori, sozialer Wirklichkeit.“ (Bublitz 2002, S. 28 f)

Wenn Butler aber zugleich meint, dass sich „die Körper nie vollständig den Normen“ (Butler 1997, S. 21) fügen, stellt sich die Frage, wie diese Lücke entstehen kann, wenn von einer diskursiven Konstruiertheit und damit Identität mit der Norm der Körper ausgegangen werden kann.

Die Konstruktion der Körper erfolgt nach Butler durch das Zitieren machtvoller Diskurse. Doch das Zitat ist nicht ident mit dem Diskurs, den es zitiert. Aus dieser Differenz ergeben sich Lücken, die Möglichkeiten zur Subversion bieten. Darauf soll später noch genauer eingegangen werden. Jene Lücken können jedoch auch als Durchscheinen einer körperlichen Materialität betrachtet werden, die Butler im oben genannten Zitat als „Notwendigkeit“ bezeichnet, deren Erfahrung aber erst innerhalb des Diskurses Bedeutung erlangt. Durch eine genauere Betrachtung der Konstruktionsprozesse von Körpern soll die Bedeutung und produktive Kraft jener Lücken genauer untersucht werden.

11.3 Diskurs, Materialisierung und Performativität

Die Art und Weise, wie Diskurse körperliche Gestalt annehmen, erklärt Butler mithilfe (der Begriffe) von Materialisierung und Performativität.

Performativität ist für Butler ein sehr weit gefasster Begriff, der von der Inszenierung auf der Bühne bis hin zur sprachphilosophischen Sichtweise auf einen Sprechakt reicht. Sie versucht, jene beiden Komponenten in Verbindung zu bringen und so ihren Performanz-Begriff zu entwickeln.

Performanz stellt für sie die verkörperte Erscheinungsform von Sprechakten dar. Butler beschreibt Performanz als „sich ständig wiederholende und zitierende Praxis, durch die der Diskurs die Wirkung erzeugt, die er benennt.“ (Butler 1996, S. 22)

Es geht bei der Performanz nicht um die einmalige Aufführung, sondern um einen kontextuell immer wieder vollzogenen und sich in der Wiederholung verändernden Akt.

„Die performativen Akte der Verkörperung sind also nicht nur abhängig von einem dichten Netz von sozialen Beziehungen, die den Äußerungen erst ihre kulturelle Autorität verleihen, sondern von der Matrix einer kulturellen Ordnung, die ihrerseits performativ durch Verkörperung reproduziert und als imperativer Konvention stabilisiert wird.“ (Bublitz 2002, S. 23)

Performativität ist also eine vor dem Hintergrund einer bereits bestehenden kulturellen Matrix vollzogene Praxis, durch die Diskurse zum Ausdruck kommen.

Butler beschreibt Performativität daher als „sich ständig wiederholende und zitierende Praxis, durch die der Diskurs die Wirkung erzeugt, die er benennt.“ (Butler 1996, S. 22) Dadurch wird die historische und gesellschaftliche Konstruiertheit, etwa der Natürlichkeit, verschleiert. Also etwa durch die Behauptung, der Körper sei etwas Natürliches, wird er als außerhalb der sozialen Konstruktion und als unveränderbar dargestellt. Jener Diskurs greift auf eine kulturelle Matrix zurück, die zum einen bestimmte Normen für die Merkmale von männlichen und weiblichen Körpern festlegt und zugleich aber diese Normen als natürlich und damit auch unveränderlich beschreibt.

Butler geht davon aus, dass Performativität durch die Macht des Diskurses Materialität erzeugt. Diese ist nicht gleichbedeutend mit der physisch außerdiskursiv existierenden Materie, deren natürliche⁸³ Existenz sie als ebenso konstruiert betrachtet, sondern durch die strukturierende Macht des Diskurses erzeugte „soziale Tatsache“:

„Damit verlieren Sprache und Diskurs ihren Sekundärstatus. Sie sind nicht in einer vorgängigen Ordnung der Dinge begründet, sondern

⁸³ Butlers Meinung nach „erschöpfen sich die Optionen einer Theorie keineswegs darin, den Körper und seine Materialität entweder vorauszusetzen oder ihn in seiner Materialität zu verneinen.“ (Bublitz 2002, S. 28) Es geht ihr vielmehr darum, die Sicherheit eines außerdiskursiv existierenden Körpers in Frage zu stellen. Das Natürliche als „ohne Wert“ darzustellen ist daher ebenfalls eine Konstruktion: „Derart wird das Natürliche als dasjenige ausgelegt, was auch ohne Wert ist; mehr noch, es nimmt seinen Wert dann an, wenn es einen sozialen Charakter annimmt, das heißt zur gleichen Zeit, da die Natur sich selbst als das Natürliche preisgibt.“ (Butler 1996, S. 25 f.)

bringen eine Ordnung der Dinge erst hervor und verleihen ihr den Status des Wirklichen.“ (Bublitz 2002, S. 24)

Die Materialisierung der Diskurse ist also letztlich abhängig von ihrer Anerkennung der Macht. Butler entlehnt den Machtbegriff von Foucault, der nicht nur von einer einschränkenden Macht im Sinne einer Beherrschung ausgeht, sondern von der Produktivität der Macht, die wie Diskurse immer vorhanden ist. Durch das Geflecht verschiedener Diskurse, die innerhalb eines sozialen Systems existieren, entsteht eine kulturelle Matrix (vgl. Bublitz 2002, S. 61 f.). Diese schafft Räume der Macht, innerhalb dessen Diskurse mittels Performanz, also des Zitierens eines machtförmigen Diskurses, sich materialisieren und so zu sozialer Wirklichkeit werden.

„Butler bezeichnet den Vorgang der Materialisierung als Formierung körperlicher Materialität, die diskursiv-normative Anweisungsstrukturen mit institutioneller Macht verschränkt. Sie kann auf institutionell geregelte und autorisierte Praktiken zurückgeführt werden. Durch deren Wiederholung und Zitatfähigkeit entsteht soziale Wirklichkeit.“ (Bublitz 2002, S. 26)

Die so etablierte kulturelle Matrix ist eine hegemoniale Struktur, die durch ihre Macht Wahrheitswirkungen erzeugt.

„Macht zeigt sich darin, dass etwas zum Gegenstand des Wissens wird und Wahrheitswirkungen hervorbringt.“ (Bublitz 2002, S. 38)

Die von Sprache ausgehende Macht erklärt Butler unter Bezugnahme auf Derrida und Althusser.

Im Sinne Derridas gibt es kein Subjekt, das Kraft seines Willens etwas bewegt. Die Macht geht also nicht vom Subjekt aus, wenn es spricht, sondern es zitiert bestehende Machtstrukturen. Sie „ist nicht die Funktion eines ursprunggebenden Willens, sondern ist immer abgeleitet aus einer symbolischen Ordnung und den in ihr verfestigten Machtstrukturen.“ (Bublitz 2002, S. 31)

Sprechakte sind daher immer auch Zitate. Butler geht davon aus, dass Sprechakte, wie „es ist ein Mädchen“, daher eine bestehende symbolische Ordnung zitieren und diese zugleich auch festschreiben. In Anlehnung an Althusser wird durch diese Anrufung (Einsetzen des Subjekts in eine symbolische Ordnung) das Subjekt gegen seinen Willen konstituiert – weil die Anrufung eine gesellschaftliche Ordnung zitiert und diese in das Individuum einschreibt.

„Sprache wirkt also konstituierend, sie wird zur Bedingung der Möglichkeit des Subjekts, nicht zu seiner bloßen Ausdrucksform.“ (Bublitz 2002, S. 35)

Der Ursprung der Anrufung liegt für Butler im Ungewissen. Die sprachlichen Äußerungen referieren auf ein historisches und durch die Macht stabilisiertes Diskursgeflecht und bringen etwas eigentlich Offenes von verschiedenen Diskursen Besetzbares durch Anrufung in eine eindeutige Form. Als Beispiel übernimmt sie jenes von Althusser. Mit der Anrufung: „Es ist ein Mädchen.“ wird eine bestehende Geschlechterordnung zitiert, das Neugeborene einem bestimmten Geschlecht zugeordnet und damit auch von bestimmten Diskursen innerhalb der kulturellen Matrix ausgeschlossen. Dieser ausschließende Charakter von Diskursen ist für Butler gekennzeichnet durch die Frage, inwiefern etwas intelligibel ist, also

ob etwa im Rahmen einer heterosexuellen Matrix gleichgeschlechtliches Begehen „angesprochen“ werden kann. Wenn Sprache für Butler die Bedingung der Möglichkeit des Subjekts darstellt, stellt die Frage der Intelligibilität die Frage nach der „Existenzmöglichkeit“ eines solchen Subjekts dar, also ob es innerhalb dieser Matrix überhaupt beschrieben oder gedacht werden kann.

Nachdem bei Butler Kohärenz und Kontinuität gesellschaftlich instituierte Normen der Intelligibilität darstellen (vgl. Stockmeyer 2004, S. 89 ff.), muss die Performanz der Elemente die Geschlechtsidentität ausmachen und auch glaubhaft gemacht werden, indem sie die Normen, dessen, was durch den heteronormativen Diskurs als „Frau“ oder „Mann“ bezeichnet und fixiert wurde, zitieren.

„Gender erscheint laut Butler dann sozial stimmig und verständlich, wenn es glückt, eine augenscheinliche Kontinuität und Kohärenz zwischen den Dimensionen des biologischen Geschlechts, des sozialen Geschlechts, der sexuellen Praxis und des sexuellen Verlangens vorzuführen.“ (Löw/Mathes 2005, S. 257)

Jene einstimmige Performanz kann jedoch, so Butler, nicht erfolgen, sie stellt ein Ideal dar und ist immer zum Scheitern verurteilt, weil die Abfolge und die Dimensionen der Elemente, die „performt“ werden, nie in sich widerspruchslos sind.

Jedoch entsteht erst durch jene Gender-Performativität der geschlechtsspezifische Kern. Der Ort des Einverleibten ist laut Butler nicht das Innere, sondern die Oberfläche. Sie spricht von einer sexuell geprägten Körperoberfläche. Das Zitieren von Diskursen führt also dazu, als männlich oder weiblich „wahrnehmbar“ zu werden. Nachdem außerhalb eines Diskurses jene Wahrnehmung nicht stattfinden kann, müssen bestehende Diskurse zitiert werden. Butler bezeichnet das als Wiederholungzwang.

Die Hinterfragung der Körperlichkeit und ihrer diskursive Erzeugung bilden den Kern von Butlers Thesen und verändern die Sichtweise auf politische und feministische Handlungsmöglichkeiten.

„Gegenstand des Theorieprogramms von Butler sind daher wissenschaftliche Kategorien und Begriffe, aus denen Vorstellungen vom unwandelbaren Wesen der Menschen – als bestimmende Subjekte von Geschichte und authentische Identitäten – hervorgehen. (...) Vielmehr geht es ihr wie einem Großteil der als ‚postmodern‘ etikettierten Denkrichtungen darum, das Subjekt, wie auch den Körper, aus seinem ‚metaphysischen Gehäuse‘ (Butler 1993, S. 52) zu befreien, ihm seinen überhistorischen und einzigartigen Stellenwert zu nehmen.“ (Bublitz 2002, S. 13 f.)

An dieser Gewichtung der Theorieprogramme setzt die Kritik an Butler an. Sie soll hier dargestellt werden, um mögliche Kritikpunkte bei der Anwendung von Butlers Geschlechtsidentitätskonzept auf Serienfiguren produktiv nutzen zu können.

Handlungsspielräume

Wenn das natürliche Geschlecht durch Performanz erst als solches „naturalisiert“ wird, stellt sich die Frage nach dem Handlungsspielraum, den das Subjekt angesichts des Konstruiert- und Strukturiert-Seins durch die Macht der Diskurse noch hat. Wie bereits

oben erwähnt, beschreibt Butler nicht (ausschließlich) das willentliche Handeln eines (einzelnen) Menschen, sondern den ständigen Prozess der Erhaltung und Veränderung der Diskurse, die ein Subjekt erst hervorbringen. Gleichzeitig erzeugen und verändern aber die Subjekte selbst Diskurse, etwa durch Zitieren und Subversion. Das Zitieren erfolgt in Bezug auf einen machtvollen Diskurs. Daher tragen im Sinne Butlers zitatförmige Wiederholungen der Diskurse zur Erhaltung der Diskursmacht, also der gesellschaftlichen Konventionen bei. Sie betrachtet jenes Zitieren aber zugleich aus als subversiv, weil das Zitat nie dem Original (Diskurs) entsprechen kann. Subversion entsteht aus der „Instabilität und Variabilität innerhalb der Performativität“ (Butler 1996, S. 289). Damit meint sie, dass durch das Zitieren der Diskurse immer eine Lücke entsteht, die den einen Ansatzpunkt darstellt, um sich gegen „den binären Zwangsdiskurs“ (Bublitz 2002, S. 89) zu wenden und diesen also zu untergraben und zu verändern. Die Position der aus dem machtvollen Diskurs Ausgeschlossenen bietet die Möglichkeit des ver-queeren, indem binär codierte Identitätsformationen, wie etwa die des heteronormativen Diskurses, überschritten und unterminiert werden.

Durch die „Einschreibung“ des Subjekts⁸⁴ in einen dominanten, machtgefüllten und - geleiteten Diskursraum stellt sich jedoch die Frage, inwiefern Zitieren und Subversion als Handeln im Sinne eines selbstbestimmten Handelns bezeichnet werden können.

Butler stellt sich hier zwischen eine Sichtweise, die dem (autonomen) Subjekt politische Veränderungsmöglichkeit zuschreibt, und einer vollkommenen Bestimmtheit des Subjekts durch herrschende Machtverhältnisse.

Alex Gellers Kritik setzt bei dieser „Zweigleisigkeit“ an und bezeichnet Butler als Vertreterin einer „hinkenden Dialektik“ (Geller 2005, S. 95). Butler stelle das gesellschaftliche Werden des Subjekts in ein diffuses Licht und gebe dem handelnden Subjekt nicht genügend Raum, wodurch, so Geller, Butler in die (Not-)Lage komme, die beiden unvereinbaren Pole zusammenzubringen, indem sie diese gegeneinander abschwäche: Daraus resultiere *das* Konsistenzproblem ihrer Theorie.

Wenn Butler im Zuge einer Neuformulierung der Performanz meint, dass die Handlungsfähigkeit von Regimen des Diskurses bestimmt ist und diese kein handlungsfähiges Subjekt voraussetzen, schiebt sie damit die Möglichkeit einer Handlungsfähigkeit eines Subjekts und den „Willen zu einer Handlung“ auf die Ebene der Subversion.

⁸⁴ Die Bildung eines Subjekts mit einem „Ich-Kern“ betrachtet Butler als „imaginäre Morphologie“, die „selbst durch regulierende Schemata orchestriert ist, die intelligible morphologische Möglichkeiten erst hervorbringen“ (Butler 1996, S. 37f). Das Subjekt wird als ein durch die Macht der Diskurse erst Erzeugtes und zugleich auch sich selbst innerhalb dieser Macht Erkennendes konstruiert: „Macht rückt nicht an die Stelle des Subjekts, sondern Macht bewirkt eine Zerschlagung und Zersetzung dieser Grammatik und Metaphysik des Subjekts: Macht orchestriert Bildung und Erhaltung der Subjekte. Konstruktion ist ein ständiger Prozess des Wiederholens, durch den Subjekte und Handlungen erst in Erscheinung treten.“ (Butler 1997, S. 32)

Damit schreibt sie aber dem handelnden Subjekt die Rolle der „ewig Kämpfenden“ zu, weil die Performativität der Diskurse, durch ihren Ausschlusscharakter, Subversion „erzwingen“. Vor allem aber schreibt sie damit nur denen Veränderungsmöglichkeit zu, die durch die herrschenden Diskurse ausgeschlossen sind, da diese durch das Zitieren machtvoller Diskurse deren heteronormative Logik, etwa durch die Performanz einer Frau, die aber nicht heterosexuell ist, durcheinanderbringen⁸⁵. Wie diese Störung aus der Sicht Butlers nicht nur als „Kampf gegen Windmühlen“ gedacht werden kann, soll nach einer kurzen Zusammenfassung anhand ihres Konzepts der lesbischen Repräsentation gezeigt werden.

⁸⁵ Die Frage, ob aus einer heterosexuellen Identitätskonzeption heraus Subversion stattfinden kann, geht über den Rahmen dieser Arbeit hinaus.

12 Zusammenfassung: Judith Butler und lesbische Identität(en)

„Die Behauptung, ich sei etwas, impliziert einer vorläufige Totalisierung meines „Ich“. (...) Dieser Akt, der die Enthüllung des wahren und unvollständigen Ich-Gehalts anstrebt, produziert daher so etwas wie eine prinzipielle Verhüllung. Denn letztlich ist immer unklar, was mit dem Anrufen des Signifikanten ‚Lesbe‘ gemeint ist, denn die Bezeichnung liegt bis zu einem gewissen Grad immer außerhalb der eigenen Kontrolle; außerdem kann ihre Spezifität nur durch Ausschließungen abgegrenzt werden.“

Judith Butlers Theorie der Geschlechtsidentität baut auf dem Grundgedanken auf, dass Geschlecht keine stabile Identitätskategorie darstellt, sondern durch die Performanz, also das Zitieren bestimmter Diskurse, die auf bestehende Geschlechtsidentitätskonzepte referieren, dieses erst erzeugt wird. Das Geschlecht ist daher nicht Ausdruck eines im Subjekt determinierten Teil des Selbst, sondern dieser naturalisiert sich erst durch das ständige Wiederholen jener Zitate. Mit der Naturalisierung entsteht der Eindruck, dass Geschlechtsidentität einen fixen und unveränderbaren Kern hätte, der jedoch für Butler nur ein Effekt der Wiederholung eines machtvollen Diskurses ist. Machtvolle Diskurse in Bezug auf Geschlecht sind jene, die Heterosexualität als Norm festlegen und eine heteronormative Matrix erzeugen, die die Bedeutung dessen, was Mann und Frau „zu sein“ hat, fixiert. Der Bezeichnung Mann und Frau werden bestimmte Performanzen zugeschrieben, mit denen ihr Geschlecht scheinbar „zum Ausdruck kommt, in Wahrheit jedoch nur „vollzogen“ wird.

„Es stimmt nicht, dass es eine Art Geschlecht (sex) gibt, das in verschwommener biologischer Form existiert, die sich irgendwie durch den Gang, die Haltung, die Gestik ausdrückt, und dass die Sexualität der betreffenden Person dann diese scheinbare Geschlechtsidentität bzw. jenes mehr oder weniger magische vorhandene Geschlecht ausdrückt. Wenn Geschlecht gleich Travestie ist, und eine Imitation, die regelmäßig das Ideal, dem sie nahezukommen sucht, produziert, dann ist es auch eine Performanz, die die Illusion eines inneren Geschlechts, einer Essenz oder eines psychischen Kerns erst produziert. Auf der Oberfläche produziert sie die Illusion einer inneren Tiefe durch Gestik, Bewegung, Gang (jenes Arsenal körperlicher Requisiten also, die wir als Darstellung der Geschlechtsidentität verstehen). Als Folge davon, werden Geschlechtsidentitäten naturalisiert, indem sie zum Beispiel als innere psychische oder physische Notwendigkeit konstruiert werden.“ (Butler 1996, S. 35 f.)

Das Entstehen dieser Geschlechtsidentität und die Bedeutung, die einem bestimmten Geschlecht zugeordnet wird, also was (von jenen Konstruktionen) als männlich oder weiblich bezeichnet wird, ist bestimmt durch die heteronormative Matrix. Sie ist ein Geflecht von dominanten gesellschaftlichen Diskursen, das bestimmte Vorstellungen von Geschlecht denkbar macht und andere ausschließt. Sie stellt Heterosexualität als Original dar, von dem Homosexualität abgeleitet werden kann:

„(...) Geschlechtsidentität eine Imitation ist, zu der es kein Original gibt, tatsächlich ist sie eine Imitationsform, die als Effekt und Konsequenz der Imitation die Auffassung von der Existenz eines Original erst produziert. Mit anderen Worten, die nationalistischen Effekte heterosexualisierter

Geschlechtsidentitäten werden durch Imitationsstrategien produziert.“
 (Butler 1996, S. 26)

„Mann und Frau sind theatralisch produzierte Effekte, die als Grundlagen, als Originale, als normatives Maß des Realen posieren.“
 (Ebd., S. 27)

Durch jene Matrix erscheinen bestimmte Geschlechtsidentitäten und Begehrungsrelationen erkennbar und denkbar (intelligibel). Durch die ständige Wiederholung werden machtvolle Diskurse und damit auch Geschlechtsidentität fixiert und naturalisiert. Durch diese Fixierung oder Signifizierung dessen, was Mann oder Frau bedeutet, werden nicht nur Sichtbarkeiten im Sinne von Erkennungsmerkmalen geschaffen, sondern auch notwenige Ausschlüsse produziert. Dieses konstitutive Außen bringt aber nicht nur „verbotene Subjekte“ hervor, die aus der Sicht des heteronormativen Diskurses als nicht passend oder anstößig erkannt werden, sondern auch nicht wahrnehmbare Subjekte, sogenannte Abjekte⁸⁶:

„Die Lesbe wird in seinem⁸⁷ Diskurs nicht einmal als verbotenes Objekt produziert. Wir müssen also anerkennen, dass Unterdrückung nicht nur durch offene Verbotsakte funktioniert, sondern auch verdeckt, durch die Konstituierung brauchbarer Subjekte und die daraus folgende Konstituierung unbrauchbarer Subjekte – Abjekte können wir sie nennen – die innerhalb der Ökonomie des Gesetzes weder beim Namen genannt noch verboten werden. (...) Lesbianismus wird zum Teil deshalb nicht ausdrücklich verboten, weil er nicht einmal in das Denkbare, Vorstellbare vorgestoßen ist, in jenes Netzsystem kultureller Verständlichkeit, das das Reale und das Aussprechbare reguliert. (Butler 1996, S. 24)

12.1 Lesbische Identitätskonstruktion und Subversionsstrategien

Dieser Abjekt-Statut konstruiert Lesben als nicht am hegemonialen Diskurs Teilnehmende. Die Forderung nach Sichtbarkeit ist daher für Butler ein besonders wichtiger politischer Akt, ein „politischer Imperativ“ (ebd., S. 25).

Die Sichtbarmachung reicht für sie jedoch nicht aus, um die homophobe Bestimmung der lesbischen Identität als eine vom heterosexuellen Original „abgeleitete“ (s.o.) zu unterwandern. Anhand der Travestie und ihrer parodistischen Wiederholung der heterosexuellen Konstrukte leitet sie eine Strategie ab, wie der dominante heterosexuelle Diskurs und seine scheinbare „Originalität“ bloßgestellt werden können.

⁸⁶ Butler sieht Schwule als verbotene Subjekte, während Lesben Abjekte darstellen. Diese Zuordnung drückt sich etwa auch in der Geschichte der Rechtsprechung aus. Schwule Sexualität wurde 1532 im Heiligen Römischen Reich durch die Constitutio Criminialis Carolina mit der Todesstrafe belegt. Der (daran angelehnte) Paragraph 175 des deutschen Strafgesetzbuches bestand von 1892 bis 1994 und stellte „beischlafähnliche Handlungen unter Männern“ unter Strafe (wurde jedoch im Laufe seiner Geschichte immer wieder ergänzt und verändert). In Österreich wurde „(gleichgeschlechtliche) Unzucht zwischen Frauen und Männern“ im Paragraphen 126 Ib 1852 unter Strafe gestellt. Die Geschichte der Rechtsprechung (und die Zahl der Verurteilungen) zeigen jedoch, dass lesbische Sexualität im Allgemeinen weder so hart bestraft noch so stark verfolgt wurde wie die schwule. (Vgl. Wilhelm 2005, S. 2)

⁸⁷ Sie meint damit den Angriff von Jesse Helm auf die „National Endowment for the Arts“, durch den eine homophobe Tendenz in der amerikanischen Politik (1996) zum Ausdruck kam.

„Die parodistische Wiederholung und Neubezeichnung heterosexueller Konstrukte in nicht heterosexuellen Mustern machen den äußerst konstruierten Status des sogenannten Originals (*Homosexualität*) überdeutlich, aber sie zeigen auch, dass sich die Heterosexualität nur durch einen überzeugenden Wiederholungsakt als Original konstituiert. Je mehr dieser „Akt“ enteignet wird, umso deutlicher wird der heterosexuelle Originalitätsanspruch als Illusion bloßgestellt.“ (Ebd., S. 29)

Mithilfe dieses Bloßstellens kann die Performanz der lesbischen Identitäten aus der Abhängigkeit und Determiniertheit durch einen heteronormativen Diskurs gelöst werden. Dies ist nicht nur ein politischer, sondern auch ein psychischer Prozess. Für Butler stellt, wie schon aus der Konstruktion der Geschlechtsidentität ersichtlich wurde, die Psyche nicht die innere Tiefe des Subjekts dar, sondern sie ist der Effekt einer Wiederholung von (machtvollen) Diskursen. Insofern ist für sie die Psyche eine außerhalb des Körpers liegende Instanz, die eben jene zwanghafte Wiederholung vorantreibt.

„Die Psyche ist nicht ‚im‘ Körper, sondern in eben dem Bezeichnungsprozess, durch den der Körper erst erscheinen kann, sie ist das, was die Performanz leugnen will und das, was sie von Anfang an erzwingt. (Ebd., S. 36)

Durch diesen ständigen Zwang zur Wiederholung wird die Instabilität dessen, was als angeblich stabiles Geschlecht konstruiert werden soll, deutlich. Heterosexualität kann eben aufgrund jener Instabilität (weil auch sie nur durch das ständige Wiederholen machtvoller Diskurse konstruiert ist) gestört werden, indem die (psycho-)logische Vorstellung, dass es „zunächst ein Geschlecht gibt, das sich in einer Geschlechtsidentität und dann in einer Sexualität ausdrückt“ (ebd., S. 36), umgekehrt wird und die scheinbare Ursache als Effekt bloßgestellt wird.

„Vielleicht wird dies möglich sein, indem Sexualität gegen Identität, sogar gegen Geschlechtsidentität ausgespielt wird und wir das, was in keiner Performanz vollständig gezeigt werden kann, in Erwartung einer bevorstehenden Störung bestehen lassen.“ (Ebd., S. 37)

Damit schafft Butler die Möglichkeit (für Lesben), über Performanz und das Zitieren machtvoller Diskurse die natürliche Reihe von Geschlecht – Geschlechtsidentität – Sexualität in Unordnung zu bringen, indem gezeigt wird, dass „zwischen Geschlecht, Geschlechtsidentität und ihrer Präsentation, sexueller Praxis, Phantasie und Sexualität“ keine „direkten, etwas ‚ausdrückenden‘ kausalen Verbindungen“ bestehen. (Ebd., S. 31)

Eine „schöne Lesbe“(im Fernsehen) stellt nach dieser Logik eine derartige Unruhestifterin dar. Denn sie ist in Hinblick auf den dominanten heteronormativen Diskurs als „Geschlecht: Frau, Geschlechtsidentität: heterosexuell und Sexualität: mit/für Männer“ gedacht. Diese Darstellung ist notwendigerweise klischehaft, weil sie eine Norm innerhalb der massenmedialen Repräsentation von Lesben widerspiegelt⁸⁸, anhand derer machtvolle Diskurse sichtbar werden.

⁸⁸ Die bereits im Kapitel 4 dargestellt wurde.

Dieser Diskurs wird beispielsweise in der Darstellung der Lesben in „The L-Word“ zitiert, durch die Performanz jedoch gebrochen, indem die Sexualität der Frauen auf Frauen und nicht auf Männer ausgerichtet ist. Der Bruch findet sowohl auf der Ebene der Körper statt, indem diese einem heteronormativen Schönheitsideal entsprechen, sowie durch das Setting, indem die Frauen innerhalb einer Seifenoper präsentiert werden, die einen medialen Rahmen darstellt, der bisher überwiegend von heterosexuellen Geschlechtsidentitäten und -Erzählungen dominiert war.⁸⁹

Eine weitere Subversionsmöglichkeit, die aus dem oben genannten Zitat hervorgeht, ist die der Offenheit gegenüber zukünftigen Entwicklungen und damit eine Reaktion auf den prozessualen Charakter der Geschlechtsidentitätskonstruktion. Das Bestehen-Lassen eines Widerspruchs (wie er etwa durch die Ausspielung von Geschlechtsidentität gegen Sexualität erzeugt wurde) „in Erwartung einer Störung“ bietet die Möglichkeit, eine offene Subversionsebene zu schaffen, mit der das fixierte, gegen einen heteronormativen Diskurs entwickelte Konzept der Sichtbarkeit ermächtigt wird, auf diesen nicht nur zu reagieren, sondern auch zukünftig zu stören und sich damit auch aus seiner Abhängigkeit im Sinne eines Abgeleitet-Seins zu lösen.

Es stellt sich die Frage, ob die Konstruktion der lesbischen Geschlechtsidentität im Sinne dieser zukünftigen Störung gelesen werden kann, indem jene Körper als eine Erweiterung eines lesbischen Repräsentationsrahmens gelesen werden, der damit nicht nur heteronormative Identitäten in Frage stellt, sondern auch neue lesbische Identitätskonzeptionen und Identifikationen zur Verfügung stellt.

12.2 Serienfiguren

Geschlechtsidentität ist nach Butler Ausdruck einer Performanz – diese Performanz, als eine Form des „aktiven“ Handelns mit einem materialisierten Körper und der Möglichkeit einer Veränderung des heteronormativen Diskurses wird seitens der Kritik an Butler angezweifelt. Alex Gellers Kritik etwa referiert auf eine mangelnde Rückbindung ihrer Theorie an lebensweltliche und strukturelle Gegebenheiten, die die Freiheit der Performanz und damit auch Subversion einschränken. Aus ihrer marxistisch-theoretischen Sicht zeigt dieser Vorwurf an die diskurstheoretische und sprachphilosophische Herangehensweise Butlers eine metatheoretische Differenz auf, die im Rahmen dieser Arbeit nicht weiter debattiert werden kann. Sie stellt aber auch die Grenzen von Butlers theoretischem Konzept dar. Aus der Sicht Gellers weist Butlers Theorie hier eine ihrer größten Schwächen auf:

„Mit der ahistorischen Annahme der Gleichheit aller postmodernen Subjekte jedenfalls nivelliert Butler die Unterschiede zwischen deren Lebensrealitäten dergestalt, dass sie selbst mit ihrer Theorie maßgebliche Ausschlüsse hervorbringt, welche die bestehende Ungleichheit affirmieren. Mit dieser Abstraktion von den konkreten gesellschaftlichen Verhältnissen vollzieht Butler genau das Wesen des bürgerlich-liberalen Subjekt-Konzepts. Die formale Gleichheit aller im Kapitalismus verstärkt noch die faktische Ungleichheit aller Menschen. (...) Gleichermaßen steht es dem Butlerschen Subjekt frei,

⁸⁹ Wie ebenfalls bereits in Kapitel 4 dargestellt wurde.

Resignifikationen zu bewerkstelligen oder Diskriminierungen umzudeuten. (...) Auf diese Art und Weise bleibt die Handlungsmöglichkeit auf diejenigen Individuen beschränkt, die über die nötigen sozialen und intellektuellen Ressourcen verfügen.“ (Geller 2005, S. 134)

Eine Möglichkeit, auf Gellers Kritik einzugehen und zugleich die aus diskurstheoretischer Sicht äußerst produktive Hinterfragung der Geschlechtsidentität Butlers zu nutzen, liegt darin, Butlers Theorie dort anzuwenden, wo „freie Resignifikation der Subjekte“ relativ einfach möglich ist: innerhalb einer (filmischen) Erzählung.

Durch das Darstellen von Lesben innerhalb des heteronormativen Genres Fernsehserie wird die Lesbe vom Objekt (vgl. Kap. 13.1.), zum Teil eines heteronormativen Diskurses, indem sie präsent ist. Nachdem Sichtbarkeit nach Butler zwar einen politischen Imperativ darstellt, dieser aber jedoch nicht ausreicht, um Geschlechtsidentitäten subversiv zu untergraben, ist die Performanz, die (in diesem Fall) dazu dient, die Konstruertheit heteronormativer Geschlechtsidentität bloßzustellen, besonders wichtig.

Die filmische Erzählung ist in einen kulturellen Bedeutungsprozess eingebettet, der nach Butler innerhalb einer kulturellen und damit auch heteronormativen Matrix verstanden werden kann. Wie zuvor anhand der Theorien Stuart Halls dargestellt wurde, unterliegt diese Erzählung auch bestimmten massenmedialen Gesetzlichkeiten. Eben weil die Darstellung der Figuren innerhalb dieses heteronormativen Diskurses präsent ist, kann die Serie „The L-Word“ im Fernsehen beispielsweise als eine subversive Unterwanderung einer von diesem ausgehenden heteronormativen Repräsentation von Lesben betrachtet werden. Die Figuren am Bildschirm sind Diskursträgerinnen, wie bereits im Kapitel über Repräsentation festgestellt wurde. Sie verkörpern durch ihre Performanz Geschlechtsidentitäten.

Diese sind jedoch nicht, wie in der Theorie Butlers, materialisiert und damit Teil einer sozialen Realität, sondern ihre Konstruertheit wird durch die Präsentation am Bildschirm „augenscheinlich“ und rezipiert. Die Geschlechtsidentität kann daher im Sinne Halls als eine mediale Repräsentation begriffen werden.

Mediale Repräsentation ist, wie bereits im Kapitel „Repräsentation“ genauer dargestellt wurde, ein vermittelndes, dialogisches Element zwischen codierten Konzepten der ProduzentInnen und den decodierenden RezipientInnen. Auf den Diskurs bei Butler umgelegt, ist sie also ein vermittelndes dialogisches Element zwischen (medial) angebotenen Geschlechtsidentitäten und (subjektiv) angenommenen Geschlechtsidentitäten. Die Codes, die hier für die Decodierung der angebotenen Geschlechtsidentitäten verwendet werden, werden durch den Circuit of Culture produziert. Stellt nun „The L-Word“ eine Gegenrepräsentation oder subversive Repräsentation von Geschlechtsidentität dar, kann mit bestehenden Codes eine neue Lesart von Geschlechtsidentität erzeugt und so eine Veränderung hervorgerufen werden, weil diese Bilder innerhalb eines machtvollen Diskurses einen Gegendiskurs eröffnen.

13 Diskursmacht von „The L-Word“

Ein Modell, mit dem sich die bisher vorgestellten Theorien zusammenführen lassen, ist jenes von Ian Ang und Joke Hermes. Wie bereits bei Hall angemerkt, stellt es eine Möglichkeit dar, die Rezeption (von Geschlecht) durch Rückbindung an gesellschaftliche und mediale Diskurse umfassender beschreiben zu können. Ich möchte im Folgenden dieses Modell vorstellen und auf meine Forschungsfrage anwenden. Mit diesem Grundkonzept möchte ich anschließend zum empirischen Teil übergehen und dieses im Rahmen meiner Schlussfolgerungen anwenden und gegebenenfalls modifizieren.

Das Modell von Ian Ang und Joke Hermes

Nach den bisherigen Ausführungen über die mediale Darstellung von Lesben und die mithilfe des COC beschriebene Repräsentationsmacht möchte ich mich nun auf die Rezeptionsseite konzentrieren. Das ist insofern nötig, weil die Beantwortung meiner Forschungsfrage auch von den Ergebnissen der Expertinnen-Interviews abhängt und deren Rezeptionssituation noch genauer theoretisch verortet werden muss. Das Modell von Ian Ang und Joke Hermes bietet sich aus mehreren Gründen dafür an. Es untersucht Komponenten, die den Zusammenhang zwischen gesellschaftlichen Diskursen, Medienrezeption und Geschlechtsidentität beschreiben; es kann daher verwendet werden, um eine Verbindung zwischen meinen bisherigen theoretischen Bezugspunkten (Hall und Butler) herzustellen.

Theoretischer Zugang des Modells ist, ähnlich wie bei Hall und Butler, die Destabilisierung der in der (empirischen) Forschung oft als feststehend betrachteten Kategorien von Geschlecht oder Medienkonsum.

„We cannot presume a priori that in any particular instance of media consumption gender will be a basic determining factor. (...) Gender identity, in short, is both multiple and partial, ambiguous and incoherent, permanently being in process of being articulated, disarticulated and rearticulated. (...) The ethnographic project needs to be radicalized even more, since not only gender, but also media consumption cannot be conceptualized in static terms.“ (Ang/Hermes 1991, S. 126)

Insofern bietet das Modell eine empirische Umsetzungsmöglichkeit für die Betrachtungen von Halls und Butlers Theorien an.

Wie sich deren Theorien in Angs und Hermes Konzeption einer Geschlechtsidentifikation durch Medienrezeption einsetzen lassen, soll im Folgenden gezeigt werden. Sie haben ein Identitätskonzept im Kontext der Medienrezeption entwickelt, das drei Ebenen der Rezeption aufzeigt. Diese sind: die Geschlechterdefinitionen, die die gesellschaftlich produzierten Diskurse hinsichtlich des Geschlechts darstellen, die Geschlechterpositionierungen, die jene von den Medien vorgegebenen Diskurse darstellen, und die Geschlechteridentifikationen, die die von den Rezipientinnen angenommenen Diskurse darstellen (vgl. Dorer/Geiger 2002, S. 69).

Geschlechterdefinitionen beschreiben die innerhalb einer Gesellschaft in Form von Diskursen vorhandenen Geschlechtsbilder und Stereotype.

„Gender definitions produced within specific social discourses and practices in which gender is made into a meaningful category (what De Lauretis calls ‚technologies of gender‘) articulate, what is considered to be feminine or masculine in culture and society.“ (Ang/Hermes 1991, S. 122)

Die Mechanismen, wie diese Geschlechterdefinitionen erzeugt werden, können durch die Ausführungen Butlers beschrieben werden. Die Konzeption der Lesbe etwa als (notwendiges) Außerdiskursives innerhalb eines hegemonialen, heterosexuellen, gesellschaftlichen Geschlechter-Diskurses setzt hier an.

Geschlechterpositionen stellen die innerhalb der Medien erzeugten Konzepte, etwa von der braven Hausfrau oder der femme fatale, dar.

Die Ausführungen zu den Mechanismen der medialen Repräsentation können zur differenzierteren Betrachtung dieser Ebene herangezogen werden. Die Verkörperung der Ideologien und Konzepte von Geschlecht in Form von Serienfiguren, sichtbar gemacht durch die Strukturen (heteronormativer) medialer Diskurse (vgl. Kap.13.1.), können auf dieser Ebene gelesen werden.

Die hier angebotenen Bilder werden von den RezipientInnen jedoch nicht einfach übernommen, sondern werden nach dem Modell von Ang und Hermes zwischen der eigenen Positionierung und den angebotenen Identitätskonzepten verhandelt: das heißt, sie können etwa zur Gänze oder nur zum Teil übernommen werden oder subversiv unterwandert werden. Das „Ergebnis“ dessen wird von Ang und Hermes dann als Geschlechteridentifikation bezeichnet. Geschlechterpositionen, Geschlechterdefinitionen und Geschlechteridentifikationen sind also keine getrennt voneinander funktionierenden oder analysierbaren Ebenen, sie interagieren bei jedem Rezeptionsprozess.⁹⁰

Dieser ergibt sich aus dem dynamischen Prozess der Artikulation:

„The concept of articulation refers to the process ,establishing a relation among elements such that their identity is modified as a result of the articulatory practice‘ (Lacau auf Mouffe 1985: 105). (...) the concept of articulation emphasises the impossibility of fixing ultimate meanings (Lacau and Mouffe 1985; see also Hall 1986).“ (Ang/Hermes, 1991 S. 124)

In Bezug auf „The L-Word“ kann jener Artikulationsprozess als erster theoretischer Klärungsversuch meiner Forschungsfrage formuliert werden.

Die Beschreibung der Serie „The L-Word“, ihre bisherige Interpretation sowie die Geschichte der Repräsentation von Lesben spiegeln nicht nur den Forschungsstand wider, sondern auch die medialen Diskurse über Lesben, die Geschlechterpositionierungen.

⁹⁰ Len Ang und Joke Hermes geht es bei der Entwicklung dieses Modells vor allem darum, die bisherigen Forschungen und methodischen Herangehensweisen in Hinblick auf ihre geschlechtliche Prädetermination zu hinterfragen. (Weil die Art der Mediennutzung oft nach geschlechtlich stereotypisierenden Kategorien ausgewertet wurde.) (Vgl. Ang/Hemes 1991, S. 124 f.) Das Modell zielt daher eher auf die Analyse der Zusammenhänge zwischen den drei Ebenen und deren Dekonstruktion ab, als auf die Beschreibung des Bedeutungsspektrums der Ebenen.

Die Serienfiguren referieren, weil sie eine mediale Repräsentation darstellen, auf die Geschlechterdefinitionen (die wiederum mit dem Konzept der diskursiv erzeugten Geschlechtsidentität beschrieben werden können), die von den RezipientInnen bedeutungsvoll als Produkt eines massenmedialen (heteronormativen) Diskurses interpretiert werden und eine (parasoziale) Beziehung zu ihnen aufbauen können. Diese referiert auf bestehende Geschlechteridentitätskonzepte und Ansprüche an die Repräsentation von Lesben, die im Zuge der Interviews erforscht werden sollen.

Bei jenen ZuseherInnen, die die Serie ablehnen und sich auch nicht mit den Figuren identifizieren, kann davon ausgegangen werden, dass ihre Geschlechteridentifikationen nicht mit jenen Diskursen der Serie übereinstimmen. Sowohl bei den Interviewpartnerinnen, die die Serie befürworten, als auch bei denen, die sie ablehnen, geben die Gründe, warum sie die Serie mögen oder nicht, Aufschluss über die eigenen Geschlechterpositionierungen und über ihre Ansprüche an die Repräsentation von Lesben.

Somit kann auf Basis des Modells von Ien Ang und Joke Hermes der Diskurs um „The L-Word“ beschrieben werden, und Rückschlüsse in Hinblick auf Repräsentationsmacht und Geschlechtsidentitäten können durch die Ebenen der Geschlechterpositionierungen und Geschlechteridentifikationen zueinander in Beziehung gesetzt werden.

Resümee:

Weil Medien im COC als kulturelle Artefakte betrachtet werden können, denen in Hinblick auf die Bedeutungsproduktion eine „hegemoniale“ Rolle zukommt, und diese also Ideologien und Codes beeinflussen, geht auch von „The L-Word“ als massenmedialem Produkt eine Repräsentationsmacht aus, die bedeutungsgenerierend wirken kann.

Anhand des COC kann beschrieben werden, welchen Einfluss der Serie entlang der Praxisfelder der Bedeutungsproduktion zugeschrieben werden kann.

Die Serienfiguren stellen Materialisierungen (im Sinne Butlers) der Diskurse und daher auch mediale Repräsentationen (im Sinne Halls) dar und verkörpern somit bestimmte ideologische Konzepte von Geschlechtsidentität, die in „The L-Word“ vermutlich subversiv unterwandert werden, wie anhand der Lesart der Rezipientinnen noch überprüft werden soll.

Durch die Zusammenführung der gesellschaftlichen Diskurse (beschrieben anhand des COC) und anhand der von der Serie selbst ausgehenden Diskurse kann die Geschlechteridentifikation nach Ang/Hermes untersucht werden. Im Zuge der Interviews werden die Diskurse rund um die Serie nun analysiert und in Hinblick auf den (vermutlich zugrunde liegenden) ideologischen Streit über die Konzepte von Repräsentation und Geschlechtsidentität untersucht und an das hier vorgestellte Modell rückgebunden. So lassen sich aus der systematischen Beschreibung des Diskurses Rückschlüsse auf die Repräsentationsmacht und Geschlechtsidentitätskonzepte ziehen.

14 Empirische Analyse

Im folgenden Kapitel möchte ich den methodischen Zugang dieser Arbeit näher erklären. Zuerst soll die Wahl der Methode (problemzentriertes Interview) in Bezug auf meine Forschungsfrage erklärt und begründet werden, das schließt auch die Wahl der Interviewpartnerinnen und die Erstellung des Interwieleitfadens mit ein.

Ich beziehe mich bei der Beschreibung der Methode als auch bei der Analyse auf die Ausführungen Siegfried Lamneks (Lamnek 1995) und Andreas Witzel (Witzel 2000). Durch die umfassende Beschreibung qualitativer Forschungsmethoden ermöglicht Lamnek, in Abgleich mit anderen Methoden, die für die jeweilige Forschungsfrage adäquateste Methode oder den adäquatesten Methodenmix auszuwählen. Das von Witzel entwickelte problemzentrierte Interview ist Teil eines Methodenmixes, dessen Anwendung in Hinblick auf meine Forschungsfrage nun begründet wird. Im Anschluss wird das Forschungsdesign (anhand der Definitionskriterien des problemzentrierten Interviews) näher vorgestellt.

14.1 Begründung der Methode

Bisher wurden die Zusammenhänge zwischen Diskurs und Repräsentationsfeld sowie die Zusammenhänge zwischen Diskurs und Selbstbildkonzepten der RezipientInnen auf einer theoretischen Ebene behandelt. Nun sollen diese auch empirisch erforscht werden.

Eine qualitative Herangehensweise an dieses Thema bietet sich an: Zum einen ist das Feld relativ wenig erforscht, eine systematische Darstellung der Repräsentation von Lesben im Fernsehen ist im Allgemeinen wie auch im Konkreten (anhand von „The L-Word“) nach meinem Stand der Forschung nicht vorhanden. Nur Hypothesen-überprüfend zu arbeiten würde daher vermutlich viele vorhandene Aspekte des Diskurses ausklammern.

Im Rahmen der bereits beim Forschungsstand erfolgten Beschreibung der amerikanischen Rezeption der Serie wurden erste Vermutungen über mögliche Diskursfelder angestellt. Diese Vorannahmen dienten als Basis für die Erstellung des Fragebogens.

Nachdem die Forschungsfrage auf eine möglichst umfassende Darstellung der Diskurse rund um „The L-Word“ abzielt, bedarf es einer Methode, die das Feld nicht schon von vornherein strukturiert, sondern diesem mit einer möglichst großen Offenheit begegnet, zugleich aber das Vorwissen über das Feld (vgl. Forschungsstand) mit einbezieht. Das problemzentrierte Interview ist insofern eine passende Methode, weil sie „im Erhebungs- als auch im Auswertungsprozess vielmehr als induktiv-deduktives Wechselverhältnis“⁹¹ konzipiert ist.

Zum anderen zielt die Forschungsfrage auf eine um einen konkreten „Gegenstand“ angesiedelte Problematik ab, also die Diskussion über „The L-Word“. Die von der Serie ausgehende Repräsentationsmacht und die Selbstbildkonzepte lassen sich vermutlich am besten aus einem Gespräch über die Gründe für die Zustimmung oder Ablehnung der Serie ableSEN, weil „die Möglichkeit, Handlungsresultate unmittelbar aus gesellschaftlichen Schranken, Selektionsmechanismen und sozial ungleich verteilten Ressourcen zu

⁹¹ <http://www.qualitative-research.net/index.php/fqs/article/view/1132/2519> (16.01.09).

erklären“,⁹² besonders bei einer so heterogen sozialisierten Gruppe wie Lesben kaum möglich ist.

Witzel nennt drei Grundpositionen des problemzentrierten Interviews: Problemzentrierung, Gegenstandsorientierung und Prozessorientierung.

Mein Vorgehen ist problemzentriert, weil die „Streitpunkte“ oder Problemfelder, die „The L-Word“ aufwirft, theoretisch anhand von Hall und Butler und empirisch anhand von „Expertinnen-Interviews“ untersucht werden.

Es wird gegenstandsorientiert gearbeitet, weil der Diskurs über „The L-Word“ von unterschiedlichen „Ebenen“ und Perspektiven aus beleuchtet wird. Sowohl in der theoretischen Beschreibung der Serie als auch in der Auswahl der Interview-Partnerinnen soll darauf geachtet werden, die Komplexität des Diskurses möglichst adäquat widerspiegeln zu können.

Das Vorgehen ist prozessorientiert, weil es um die „Rekonstruktion von Orientierungen und Handlungen“ innerhalb eines offenen und die Problemsicht der Interview-Partnerinnen ernst zu nehmenden Rahmens geht.

Diese Grundpositionierungen beschreiben die Haltung, die die Forscherin während des gesamten Forschungsprozesses versucht hat einzunehmen und die nun besonders im Rahmen der Interviews zum Ausdruck kommen sollen.

Im Anschluss wird das problemzentrierte Interview und die genaue empirische Umsetzung meines Forschungsvorhabens dargestellt.

⁹² <http://www.qualitative-research.net/index.php/fqs/article/view/1132/2519> (16.01.09).

14.2 Das problemzentrierte Interview

Siegfried Lamnek nennt verschiedene Differenzierungskriterien für das problemzentrierte Interview. Ich möchte diese hier vorstellen und begründen, inwiefern die Methode daher für meine Arbeit geeignet ist.

Teil einer Methodenkombination:

Das problemzentrierte Interview ist eigentlich als Teil einer Methodenkombination gedacht. Grundgedanke ist es, einen „Problembereich gesellschaftlicher Realität von möglichst vielen Seiten darzustellen“ (Lamnek 1995, S. 74). Für die Darstellung eines Diskurses, der sich aus einer Serie ergibt und innerhalb einer gesellschaftlichen Realität kontrovers diskutiert und rezipiert wird, bietet sich daher auch eine methodisch differenzierte Betrachtung an.

Die Serie wurde nach den Analyseebenen von Mikos beschrieben, es wurde anschließend eine „hermeneutische“ (aus der Theorie heraus) abgeleitete Konzeption der Repräsentationsmacht vorgenommen, und es folgt eine Analyse dieser Repräsentationsmacht durch (problemzentrierte) Interviews, deren Auswertung mittels der Methode des offenen und axialen Kodierens erfolgt.

Konzeptgenerierend

Forschende können bei einem problemzentrierten Interview mit einem theoretischen Konzept ins Interview gehen, wobei die Dominanz der Konzeptionierung durch den Befragten erhalten bleibt.

Das theoretische Konzept soll durch die Aussagen der Interviewpartnerinnen ergänzt und adaptiert werden – im Rahmen einer quantitativen Analyse wäre es allerdings noch notwendig zu klären, welche Relevanz die angesprochenen Diskurse tatsächlich haben.

Die Gründe für Zustimmung und Ablehnung der Serie müssen (durch Interviews) noch genauer erforscht werden, weil sie die Basis für die Analyse der Diskurse darstellen.

Induktion und Deduktion

Induktion und Deduktion gehen beim problemzentrierten Interview Hand in Hand. Das heißt, dass der Forscher von der theoretischen (Vor-)Annahme auf die (empirische) Praxis schließt und aber auch die durch die Praxis gewonnenen Erkenntnisse in die Theorie einbindet.

Im Fall dieser Arbeit sind durch die Darstellung der Diskurse im angloamerikanischen Raum schon bestimmte Vorannahmen vorhanden, die durch die Interviews überprüft werden sollen. Auch liegt ein theoretisches Konzept zur Repräsentationsmacht der Serie vor, deren Wirkung durch die Diskurse sichtbar wird und mittels der Interviews genauer beschrieben werden kann.

Umgekehrt kann durch die in den Interviews vorgebrachten Pro- und Kontra-Argumente der Diskurs, der von „The L-Word“ ausgeht, möglichst umfassend beschrieben werden.

Vorläufiges Konzept

Wie bereits aus dem oben beschriebenen Vorgehen (Induktion und Deduktion gehen Hand in Hand) ersichtlich wurde, ist das theoretische Konzept nur vorläufig. Um die für die qualitative Sozialforschung nötige Offenheit⁹³ zu gewährleisten, wird dieses Konzept im Interview nicht erwähnt.

Um die Offenheit zu gewährleisten, soll im Rahmen der Interviews zuerst die generelle Einschätzung und Haltung gegenüber der Serie erfragt werden, bevor jene aus den Vorannahmen abgeleiteten Fragen gestellt werden. Da ein Leitfaden benutzt wird, kann je nach Antwort flexibel danach gefragt werden.

Leitfaden

Ein Leitfaden ist im Rahmen dieser Methode zulässig (nach Lamnek) und wird auch verwendet.

In dieser Arbeit bietet sich ein Kurzfragebogen an. Denn anhand von Fragen nach dem Alter, bisherigen Tätigkeiten, politischer Arbeit etc. kann je nach Zahl der Interviewpartnerinnen eine Vergleichsbasis geschaffen werden. Auch können die Antworten in Kombination mit der „Lebenswelt“ der Befragten besser eingeschätzt und interpretiert werden.

Der Leitfaden setzt sich aus allgemeinen Fragen zum Diskurs und den aus der bisherigen Forschung vermuteten Problemfeldern zusammen. Durch die Bewertung der Serie durch die RezipientInnen sowie deren Beschreibung des Diskurses soll anhand der von ihnen verwendeten Begründungsstrukturen untersucht werden, auf welchen ideologischen Grundsätzen der Streit über die Serie aufbaut. Daraus lassen sich Annahmen über die Geschlechtsidentitäten der RezipientInnen ableiten. Die Repräsentationsmacht der Serie drückt sich darin aus, wie die Serie gelesen wird und welche Bedeutung ihr beigemessen wird. Jene Bedeutung kann mit impliziten oder expliziten Ansprüchen an das Medium Fernsehen verbunden sein, oder an die Wirksamkeit einer Serie.

Der Leitfaden befindet sich im Anhang.

⁹³ Lamnek erwähnt vier Maxime der qualitativen Sozialforschung: Das Prinzip der Offenheit, die Kommunikativität, die Flexibilität und die Explikation. Das Prinzip der Offenheit besagt, dass die theoretische Strukturierung des Forschungsgegenstandes zurückgestellt wird, bis sich die Strukturierung des Forschungsgegenstandes durch die Forschungssubjekte herausgebildet hat. (Hoffman-Riem 1980, S. 343 zit. n.: Lamnek 1995, S. 62) In dieser Strenge kann das Prinzip im problemzentrierten Interview durch die Gleichzeitigkeit von Deduktion und Induktion nicht verfolgt werden, aber um die Ergebnisse der Interviews nicht zu beeinflussen, ist es notwendig, jene Vorannahmen gegenüber den Interviewpartnerinnen nicht explizit zu erwähnen.

14.3 Die Auswahl der Interview-Partnerinnen

Nachdem die Arbeit danach ausgerichtet ist, den Diskurs über die Serie umfassend zu beschreiben, soll der Blickwinkel auf den Diskurs möglichst unterschiedlich ausfallen. Im Rahmen einer qualitativen Studie soll daher nicht ein repräsentativer Querschnitt jener, die am Diskurs teilnehmen, gezogen werden, sondern eine „typisierende“ (vgl. Lamnek 2005, S.384) Auswahl getroffen werden.

Als erste Interviewpartnerin wurde eine Frau gewählt, die einen Überblick über den „szeneinternen“ Diskurs geben kann. Dafür wurde eine seit vielen Jahren innerhalb der „Szene“ tätige Beraterin der Rosa Lilla Villa befragt, die durch ihre ehrenamtliche Tätigkeit und Mitorganisatorin von Veranstaltungen einen guten Einblick in den Diskurs hat.

Danach wurden zwei Rezipientinnen der Serie befragt, die sich aufgrund ihres Alters und ihrer Lebenssituation und auch ihrer Haltung gegenüber „The L-Word“ möglichst stark unterscheiden: eine 27-jährige Studentin und eine 37-jährige, ausgebildete Trainerin und Supervisorin.

Das vierte Interview dient ebenfalls dazu, einen Überblick über den Diskurs zu erlangen, aber aus einer weiteren Perspektive, die die filmanalytischen Betrachtungen mit den Erfahrungen über Lesarten von anderen Rezipientinnen miteinander verknüpft.

14.4 Die Auswertung

Die Auswertung wurde mithilfe der Methode des offenen Kodierens nach Strauss/Corbin durchgeführt, die hier kurz beschrieben werden soll. Die hier vorgeschlagenen Schritte wurden nach einer ersten Indexierung der Daten verfolgt.

Benennen der Phänomene

Die Daten wurden konzeptualisiert und auf die ihnen zugrunde liegenden Phänomene hin untersucht.

Entdecken von Kategorien

Die Konzepte, die aus diesen Konzepten abgeleitet wurden, wurden in allgemeinere Kategorien zusammengefasst, indem nach Ähnlichkeiten unter den Phänomenen gesucht wurde. Bei den so provisorisch gebildeten Kategorien konnten grundlegende Themenfelder und Argumentationsmuster erkannt werden, die das Benennen der Kategorien erleichterten.

Entwickeln einer Kategorie in Bezug auf ihre Eigenschaften und Dimensionen

Die Eigenschaften von Kategorien sind ihre Charakteristika, die Dimensionen beschreiben die Anordnung der Eigenschaften auf einem Kontinuum, so Strauss und Corbin. (vgl. Strauss/Corbin 1996, S. 43). Die vorhandenen Kategorien wurden dimensioniert, um so zu Subkategorien und zu einem Profil, sowohl was die einzelnen Standpunkte als auch den gesamten Diskurs betrifft, zu gelangen.

Axiales Kodieren

Axiales Codieren ist das „In-Beziehung-Setzen“ der Subkategorie zur Kategorie, um anschließend erste Konzepte ableiten zu können. Aus dem Prozess des axialen Kodierens leitete sich die in diesem Diskurs vorherrschende Untersuchung der Realismus-Debatte und ihres Profils ab. Die hier festgestellten Zusammenhänge wurden in der Conclusio an die zuvor gewonnenen theoretischen Erkenntnisse rückgekoppelt.

Aus den Standpunkten der Interviewpartnerinnen konnten Ansprüche an die Repräsentation von Lesben analysiert werden. Jene Ansprüche geben gemeinsam mit den Ergebnissen der Themenfelder des Diskurses Aufschluss über die Genderkonzeptionen, die innerhalb des Diskurses verhandelt werden.

Da aufgrund der Auswahl der Interview-Personen alle im akademischen feministischen oder queeren Bereichen tätig sind oder waren, ist das theoretische Wissen und die Selbstreflexion über Genderkonzeptionen sehr hoch. Die theoretische Basis, von der aus argumentiert wird, ist ein wichtiger Hinweis für den Blick auf „The L-Word“.

15 Ergebnisse

Um einen kompakten Überblick über den Diskurs und die Positionen und Einstellungen der Befragten zu erlangen, sollen zuerst alle vier Interviews zusammengefasst und anschließend ausgewertet werden.

Es wurde versucht, die mündliche Sprache möglichst genau in einen schriftlichen Text zu übersetzen. Daher wird in den Zitaten, soweit als möglich die Sprechweise der Interview-Partnerinnen übernommen.

15.1 Zusammenfassung der Interviews

15.1.1 Interview S.

Die als selbständige Trainerin, Supervisorin, Coach und Organisationsentwicklerin tätige 35-jährige Frau ist durch die Ausstrahlung auf ProSieben auf die Serie gestoßen und hat anschließend mit ihrer Lebensgefährtin einen „L-Word-Abend“ gegründet, an dem meistens zwei Folgen angeschaut wurden. Sie hat jedoch nach der zweiten Staffel (länger) keine weiteren Folgen gesehen, weil ihr die Geschichten immer absurder und unnötig überhöht erschienen. Die Serie hatte für sie und ihre Freundinnen zunächst einen unglaublichen Sog. Das sei etwas gewesen, „was man schauen musste“, weil sie die erste Serie dieser Art gewesen sei, und es davor in Serien für Lesben keine positiven Identifikationsmöglichkeiten gegeben habe. Daher sei diese zunehmende Negativität und „Krankheit“ der Geschichten der Hauptgrund gewesen, die Serie nicht weiterzuverfolgen, weil das für sie eine Widerspiegelung der „alten“ negativen Repräsentationsgeschichte von Lesben darstellte. Ein weiterer Punkt, der ihr negativ auffiel, war das pornographische Element der Sex-Szenen. Zum einen werden ihrer Meinung nach zu viele sexuelle Handlungen gezeigt und zum anderen werfe diese Darstellung die Frage auf, für wen die Serie gemacht sei, und ob hier nicht ein heterosexuelles männliches Publikum bedient werde, was sie für eine Lesben-Serie jedoch nicht angebracht hält. Sie versteht den Ansatz der Produzentinnen, mit einer Mainstream-Serie ein möglichst breites Publikum anzusprechen. Sie findet zwar die Kritik aus feministischer Sicht, dass alle so schön und reich sind, gerechtfertigt, gibt aber zu bedenken, dass man damit Frauen auch schnell in die Opferrolle dränge, die so nicht (mehr) existiere, weil Frauen auch selber dieses männlich geprägte Schönheitsideal mittragen und aufrechterhalten würden, und es auch auf Seiten der Männer Opfer gäbe. Sie findet es gut, dass Lesben auch einmal als reich und schön dargestellt werden.

Sie würde sich wünschen, dass die Serie mehr „fürs Herzerl“ bieten und weniger Drama-Faktor aufweisen würde, dezenter und weniger verrückt wäre und natürlich auch mehr Vielfalt zeigte. Aber als erste Serie ihrer Art hält sie „The L-Word“ für sehr wichtig und prägend. Sie möchte jedoch nicht, dass „The L-Word“ das Bild ist, das Heterosexuelle mit Lesben assoziieren.

Sie schätzt die Bekanntheit der Serie unter Lesben als sehr, sehr groß ein und meint, dass „alle“ die Serie auch gesehen, diese aber vor allem wegen der Schönheit und Situiertheit der Figuren kritisiert hätten. Das waren jedoch für sie genau die positiven Elemente der

Serie. Der ökonomische Aspekt erschien ihr in Anbetracht des Alters der Figuren nicht als unrealistisch.

Sie hat mit ihrer Lebensgefährtin viel über die Serie diskutiert, kann sich jedoch nicht mehr genau erinnern, was diskutiert wurde. Bei den gemeinsamen Fernsehabenden war die Betroffenheit so groß, dass danach nur wenig über die Serie geredet wurde.

Sie denkt, dass „The L-Word“ nicht so erfolgreich wäre, wenn sie nicht die erste Serie dieser Art gewesen wäre und wünscht sich eine Serie, die ihren selbst entwickelten Mainstream-Kriterien gerecht wird und liebevoller ist. Also: mehr Identifikationspotential, Diversität (der Figuren), und Vorabendserien-tauglicher Sex. Als sehr positive Beispiele nennt sie „Exes and Ohs“ und immer wieder „Queer as Folk“, weil die Serien charmanter und unterhaltsamer sind und mehr persönlichen Bezug zulassen. Das Identifikationspotential kommt immer wieder als sehr wichtiges Bewertungskriterium vor.

In Bezug auf das nicht lesbische Publikum ist ihr jener Punkt der geteilten Bedeutungen sehr wichtig, um „The L-Word“ als „vermittelndes Element“ i.S.v. „uns geht's auch so wie euch“ einsetzen zu können.

Aus der großen Zahl an Serien (Pushing Daisies, Exes and Ohs, Eli Stone, Ellen, Grey's Anatomy, Queer as Folk), die sie erwähnt und miteinander vergleicht, lässt sich eine intensive Beschäftigung und gute Kenntnis über Serien, die mehr oder weniger mit Lesben zu tun haben, ableiten.

15.1.2 Interview E.

Die 26-jährige Studentin, die sich im queeren Kontext engagiert, findet „The L-Word“ als Serientyp eher wenig ansprechend. Sie bevorzugt Kriminal-Serien und schaut diese auch regelmäßig. Sie hat „The L-Word“ nur in Auszügen gesehen. Die Berichterstattung hat sie eher irritiert, weil sie das Klischee der „geilen Lesbe“ (für heterosexuelle Männer) bedient habe. Aus einer politischen Sicht findet sie „The L-Word“ nicht so den „Bringer für die Lesbenbewegung“, nur weil gezeigt werde, wie Frauen miteinander Sex haben.

Überraschend und ein Wow-Effekt wäre die Serie für sie nur gewesen, wenn sie im ORF ausgestrahlt worden wäre (öffentliche Zugänglichkeit). Aber sie findet die Serie im Vergleich mit den Filmen, die sie kennt, nicht besonders aufregend. Auch das Publikum, denkt sie, bestehe hauptsächlich aus denen, die sich soundso schon mit dem Thema auseinandergesetzt haben. Im Sinne einer „Aufklärungsserie“ funktioniert „The L-Word“ für sie nicht.

Als Fernsehserie „an sich“ räumt sie „The L-Word“ emanzipativen Charakter ein, fragt sich jedoch, ob die Explizitheit (keinen Subtext lesen zu müssen) ausreicht, um der Serie eine positive Wirkung zuzuschreiben. Aus einer politisch queeren Sicht sind ihr die Normierung der Frauenkörper, die Unreflektiertheit gegenüber einem kapitalistischen System, die Heteronormativität und die Gespräche (Tratschweiber) negativ aufgefallen. Sie meint jedoch, dass eigentlich alle RezipientInnen solche Plus-/Minus-Listen hätten und viele negative Seiten auch aufgrund der Pionierrolle von „The L-Word“ verziehen würden. Sie ist trotzdem immer wieder überrascht, wie viele Bekannte und Freundinnen „The L-Word“ schauen, denen sie das „nicht zugetraut“ hätte. Die Bekanntheit der Serie schätzt sie als sehr, sehr groß ein. („Ich kenn niemand, der „The L-Word“ nicht kennt.“)

Sie glaubt, dass für viele diese artifizielle Welt von „The L-Word“ eine Eskapismus-Funktion erfüllt, aber ihrer Meinung nach eckt die Serie zu wenig an. Innerhalb der Szene hat sie den Eindruck, dass die Serie vor allem zu Beginn des Hypes kontroversiell diskutiert wurde und auch eine große Anziehungskraft hatte und für viele Identifikationsmöglichkeiten bot: „Ich weiß nur, dass es in Wien plötzlich Leute gab, die Shane genannt werden wollten.“ Der Sex wurde im Diskurs immer wieder als positiv, weil so realistisch, erwähnt. Realismus stellt für sie jedoch keinen Anspruch an eine Serie dar, der eingehalten werden kann oder soll.

Als weiteres Argument, das immer wieder erwähnt worden sei, bringt sie den Veränderungsfaktor von „The L-Word“ ein, dem sie nichts abgewinnen kann. Sie hat nicht den Eindruck, dass durch oder nach „The L-Word“ mehr Serien mit oder über Lesben produziert würden (wie vielfach behauptet wurde), oder dass die Serie jetzt eine größere Öffentlichkeit hätte. Für sie ist „The L-Word“ eine „Community-Serie“.

Die Vignetten⁹⁴ erwähnt sie immer wieder als Element, das die Selbstreflexion der Serie widerspiegelt: In Form von Selbstironisierung beim Thema Sex und Pornographisierung und als kritische Distanz gegenüber männlicher Blickmacht. Sie hat jedoch den Eindruck, dass

⁹⁴ Vignetten sind kurze, der Serie vorangestellte Szenen, die im Fall von „The L-Word“ auf Nebenschauplätze der Handlung verweisen, oder etwa die Gedankenwelt der Protagonistinnen zeigen. Sie werden oft als Metaebene und kritische Reflexion über die Serie gelesen.

„The L-Word“ als Zielpublikum auch heterosexuelle Männer anspreche. Wobei sie nur für die erste Staffel sprechen könne.

Als Beispiel für vergleichbare Serien erwähnt sie Buffy, in der zumindest über drei Staffeln ein lesbisches Paar vorhanden war, und Six Feet Under, wobei sie hier die Art, wie die Trennung des Paares dargestellt wurde, schrecklich fand, weil eine Wertigkeit zwischen Hetero- und Homobeziehungen vermittelt wurde. Wirklich Vergleichbares mit „The L-Word“ gibt es ihrer Meinung nach im Serienbereich nicht.

15.1.3 Interview K.

Die 37-jährige Interviewperson ist seit 15 Jahren politisch für Lesben aktiv. Sie hat zum Thema „The L-Word“ zweimal eine Veranstaltung organisiert und konnte innerhalb von einem Jahr eine große Veränderung feststellen: Beim ersten Abend gab es einen sehr kritischen Input aus einer queeren, feministischen Perspektive, bei dem die Normierung der Körper, der mangelnde Realitätsbezug und die Heteronormativität der Serie kritisiert und anschließend sehr kontroversiell diskutiert wurden („Das war ein heißer Abend.“). Beim nächsten Mal gab es einen positiven Input in Bezug auf „The L-Word“. An diesem Abend seien, so K., nur Fans anwesend gewesen und man habe als Spaßverderberin gegolten, wenn man sich kritisch über „The L-Word“ äußerte. Als politisch aktive Lesbe, so K. weiter, sei diese Kritik (vor allem für ihre Kollegin) sehr frustrierend gewesen, weil man jahrelang für Sichtbarkeit und Offenheit sowie (Subtext) Unangepasstheit gekämpft hätte und sich nun anhören musste, „dass man ja nicht out sein muss“, und sich Lesben im Business-Kostümchen auf den Frauenfesten tummelten. Dabei stellt K. über sich selbst eher resignierend fest, dass sie mittlerweile „beyond“ sei und die große Veränderung, von der frau früher überzeugt war, nicht eingetreten sei. Sie stellt eine „Umkehrung“ der Szene fest, die „The L-Word“ durch den Chic, den die Serie zeige, gut widerspiegle. Das sei ein Trend, der sich auch im geringer werdenden ehrenamtlichen Engagement zeige.

Die Verteidigung und den Hype rund um „The L-Word“ macht sie aber auch daran fest, dass viele junge Lesben, „The L-Word“ als „erstes Bild“ und Szene-Einstieg betrachten und daher auch viel stärker verteidigen würden (Identifikationsfaktor). Sie findet jedoch, dass „The L-Word“ kein gutes „erstes Bild“ ist.

Für sie geht es bei der Kritik an der Serie nicht darum, dass die Frauen in „The L-Word“ wie Heterofrauen aussehen, sondern dass jener Typ Frau, der in „The L-Word“ dargestellt werde, für eine bestimmte Klasse stehe, die (für Frauen) nicht realistisch sei.

Die Serie verändert laut K. ihren Charakter im Laufe der Staffeln (sie hasst „The L-Word“, konnte aber, nachdem sie mehr als drei Folgen gesehen hatte, nicht mehr aufhören) in mehrererlei Hinsicht: Zielpublikum und Themensetzung und Diversität der Figuren. Vor allem die Pilotfolge findet K. „ganz schrecklich“, weil es da nur „um Samen und Befruchtung“, also eigentlich um Männer geht. Sie sieht darin auch den Grund, warum sich viele „The L-Word“ gar nicht weiter angeschaut haben. Die ersten zwei Staffeln würden sich zu sehr an ein heterosexuelles, männliches Publikum richten. Die vierte Staffel erwähnt sie immer wieder als positives Beispiel.

Ihr zentraler (persönlicher) Kritikpunkt ist die „Verpackung“, also die Aushöhlung, Verharmlosung und Anpassung ideologisch/politisch bedeutsamer Bilder und Konzepte, etwa am Beispiel Shanes, die als „Pseudo-Butch“ dargestellt werde.

Die Bewertung der Serie ist für sie immer auch abhängig vom Zielpublikum und von der Intention der Macherinnen. Je nachdem, was man mit der Serie wolle, stelle sich die Frage, ob durch die Präsenz von Lesben irgendetwas verändert werde. Für sie wäre es wichtig, ein heterosexuelles Publikum mitzubedenken und einen realistischen Einblick in die Situation von Lesben zu geben, der durchaus witzig sein könne, aber nicht so übertrieben oder chic wie in „The L-Word“ (sie erwähnt als positives Beispiel „Dykes to watch out for“ und ein

Fernsehteam, das unlängst eine Dokumentation über Lesben und Schwule in Wien gemacht hat, die informativ, spritzig und unterhaltsam sei). Die einzigen beiden „normalen“ Charaktere sind für sie Max und Kit, die anderen seien so „Schmetterlingswesen“, wobei sie von Max enttäuscht war, weil sich die „einzig normale“ Frau zum Mann umoperieren lassen wollte und Kit heterosexuell sei.

Als international verbindendes Element schätzt sie die Serie aber sehr, weil sie eine gemeinsame Gesprächs- und Vergleichsbasis bildet. Die Serie sei international so verbreitet, dass man auf Konferenzen „The L-Word“ immer als Beispiel erwähnen könne, wenn es um ein gemeinsames Verstehen eines Themas gehe.

Neben den schon oben erwähnten Themenfeldern werden für sie in „The L-Word“ auch Ehe und Zwangsouting erwähnt. Besonders die fünfte Staffel stellt für sie ein Beispiel für die Selbstreflexion der Serie über ihre mangelnde Authentizität (z.B. Jennifer Beals) und andere, immer wieder an die Produzentinnen herangetragenen Kritikpunkte dar. Negativ erwähnt sie die zunehmende Übertreibung im Verlauf der erzählten Geschichten.

In Bezug auf die „Mitseherschaft“ meint sie, dass es ihr egal sei, solange sie nicht gemeinsam mit „Heteros“ „The L-Word“ anschauen müsse. Sie will sich zum einen nicht für die internen Witze der Serie, die Heteros nicht verstehen würden, rechtfertigen und auch nicht die unrealistische Darstellung von Lesben rechtfertigen oder erklären müssen: „Das ist irgendwie meins.“

15.1.4 Interview B.

Die 37-jährige Filmwissenschaftlerin hat einen relativ unregelmäßigen Fernsehkonsum. „The L-Word“ sieht sie meistens geballt an einem Wochenende. Sie findet „The L-Word“ furchtbar, aber sie ist „soo froh“, dass es das gibt. Furchtbar sind für sie etwa die schlecht gescripteten Dialoge, die ihr vor allem in der deutschen Übersetzung negativ auffallen.

Ein weiteres negatives Beispiel ist die Musik, die durch den sogenannten Mickey-Mousing-Effekt das wiedergibt, was gerade im Film erzählt wird, und daher relativ platt erscheint. Der Stil der Musik widerspricht, so B., zumindest am Anfang dem „erzählten“ oder vermuteten Musikgeschmack der Charaktere. Sie vermutet, dass die Produzentinnen damit „die Mädchen vom Land“ ansprechen wollen. Dieses Zielpublikum steht für sie im Widerspruch zum Glamour-Faktor, den die Serie sonst besitzt.

Die uneinheitliche Qualität der Staffeln (die zweite Staffel sei besonders schlecht gewesen), die narrative Überladenheit (overscripted) der einzelnen Folgen und der zu große Cast waren weitere Kritikpunkte. Die Serie sei zu wenig avantgardistisch. Zugleich meint B. jedoch, dass durch die Darstellung des Kunstmarktes und der Kunstudiversität in der Serie eine sehr interessante Erzählebene, über die auch viele avantgardistische Künstlerinnen zur Sprache kämen, eröffnet werde, obwohl die Darstellung des Arbeitsfeldes „Kunstmarkt“ ihrer Meinung nach sie nicht realistisch ist.

Jene Utopie, die mit den irrealen Lebenssituationen der Figuren dargestellt wird, (z.B. Distanz zwischen Wohnort und „The Planet“, gemeinsamer Morgen-Kaffeiplausch etc.) wird von ihr positiv bewertet, weil sie gerne dieser Illusion nachgeht. Sie gaukelt ein Lebenskonzept vor, das so (für Lesben) nie Realität sein werde und ganz im Gegensatz zu ihrem eigenen stehe.

Das Setting der ersten Lesbenserien in West Hollywood anzusetzen, bewertet sie ebenfalls positiv, nicht zuletzt auch deshalb, weil sich die Serie damit auch mitten in die amerikanische Traumfabrik setze und auch in ihrer Narration so tue, als ob alles „at hand“ wäre. In der Realität funktioniere das (in L.A.) jedoch nur, wenn man die richtige Kreditkarte habe. Auch der Cast, in dem Stars wie Jennifer Beals, Pam Grier oder Cybill Shepherd zentrale Rollen darstellen, freut sie insofern, als sie all diesen Frauen zusehen kann „wie die jetzt alle Lesben spielen müssen“.

Natürlich gibt sie zu bedenken, „dass man jetzt sagen könnte, das ist politisch hinterhältig, weil es ein Leben vorgaukelt, das es so nie geben wird“, aber trotzdem ist sie froh, dass es die Serie gibt.

Wenn über „The L-Word“ diskutiert wird, ist das erste Argument meistens, die Inadäquatheit der Darstellung, im Sinn von: So schauen Lesben ja nicht aus. Sie findet diese Sichtweise jedoch relativ mediennaiv, weil in keiner Serie Frauen oder Männer so dargestellt würden, „wie sie wirklich sind“. Insofern sei dieser Anspruch unangebracht. Das zweite Argument sei die Maskerade, also dass die Figuren einem klassischen Schönheitsideal entsprechen und im Business-Kostüm herumlaufen. Für L.A. diese Darstellung der „Industry Dyke“ jedoch realistisch, so B. Sie „warnt“ jedoch davor, diesem vermutlich seitens der Produzentinnen intendierten Realismus-Anspruch in die Falle zu

gehen. Da die Serie sich (je nach Perspektive der Betrachterin) nur zum Teil selbst reflektiere oder ironisch hinterfrage (zum Beispiel in der fünften Staffel).

Ein weiterer Punkt, der in der Diskussion über „The L-Word“ immer wieder erwähnt wird, ist der Sex, der zu ungenau dargestellt werde, weil man nicht genau sehe, was die involvierten Personen nun miteinander machen. Angesichts der Tatsache, dass man hier jedoch darauf achten müsse, nicht voyeuristisch und zugleich anturnend und geheimnisvoll zu sein, sei diese Gradwanderung gut gelöst worden, meint B. In Hinblick darauf, ob sie sich – ganz allgemein in Bezug auf „The L-Word“ – so dargestellt wissen will, findet sie, dass die Frage an sich wenig Relevanz habe, weil sich Heterosexuelle über die Darstellung in den Medien in Bezug darauf, was „die Homos jetzt über sie denken“, auch keine Gedanken machen. Bei der Darstellung von Sex sei es ihr aber schon wichtig, dass man sieht, dass (auch) Lesben guten und funktionierenden Sex haben.

Trotz allem Pathos, den die Serie habe und der zum Teil sehr konservativen Musik findet sie die Serie radikal. Ein Beispiel, das für sie auch leitmotivisch sein könnte, ist das Aufeinandertreffen von Hetero- und Homosexuellen in der Serie, als Tina eine Dinner Party mit ihrem Freund macht und deren beiden Freundeskreise aufeinander treffen:

„... und die Heteros sagen: ‚Ha – was?! Und die auch? Und die gut Aussehende is auch lesbisch?‘ Und das mein ich mit radikal. Dass man da sozusagen Figuren erfindet und die ausstaffiert in einer Art und Weise, wo das Durchschnitts-Hetero-Publikum sagt: ‚Was? Das ... so schauen doch Lesben nicht aus. Lesben haben schreckliche Haarschnitte und sehen wie Männer aus.“

„The L-Word“ stellt für sie einen wichtigen Referenzpunkt dar, mit dem ein Paradigmen-Wechsel im Primetime-TV für sie stattgefunden hat.

Der in Diskussionen immer wieder vorgebrachte Anspruch der „Repräsentation“ im Sinne einer „vollständigen Wiedergabe“ der Wirklichkeit stellt für sie eine falsche Verwendung des Begriffs dar, da dieser per Definitionem Auslassungen enthalte. Dem einseitigen Bild von Lesben könne man nur Abhilfe schaffen, meint sie, wenn es bald mehr Lesbenserien gäbe, die mehr Diversität zeigen.

15.2 Diskurs – Kontroverse – Themen

Die Interviewpartnerinnen geben zusammen, nicht zuletzt aufgrund der divergierenden Blickwinkel und Standpunkte, einen Überblick über den Diskurs und die „Frontlinien“ im Streit über „The L-Word“. Die Standpunkte sind exemplarisch für die Argumentationslinien, die bei der Diskussion verfolgt werden. Weil diese Standpunkte nie oder fast nie eine eindeutige Bewertung der Serie beinhalten, sondern die meisten mit Plus-/Minus-Listen arbeiten und die ambivalente Haltung auch der vieler RezipientInnen entspricht (so die Aussagen der Interviewpartnerinnen), soll dieses Bewertungskonzept der Serie zur Beschreibung der „exemplarischen“ Argumentationslinien übernommen werden.

Ziel ist es zum einen, die Standpunkte der einzelnen Interviewpartnerinnen schnell überblicken zu können und die von ihnen vertretene Meinung bei der Beurteilung der weiteren Aussagen mit bedenken zu können. Im Zuge dieser Rahmenbedingungen sollen auch die Grenzen des Diskurses dargestellt werden: Unter dem Kapitel „Aufmerksamkeit und Reichweite“ werden diese zusammengefasst.

Das andere, für die vorliegende Arbeit zentrale Ziel ist es, durch den Vergleich der vier Argumentationsketten

- Aussagen über (mögliche) relevante Diskursfelder zu bekommen, die mit den Aussagen über den Diskurs verglichen und ergänzt werden,
- zu verallgemeinerbaren Begründungsstrukturen zu gelangen, die Rückschlüsse auf Genderkonzeptionen zulassen und
- die der Serie zuordenbare (und von den Rezipientinnen als Ansprüche an die Serie implizit oder explizit formulierte) Repräsentationsmacht beschreiben.

E.: „Ja. Ich glaub, dass viele Leute das eben sehr kontroversiell schauen. Ich würd nicht sagen, Polarisierung im Sinn von, dass die Leute das total ablehnen und nicht schauen. – Gibt's sicher, aber ... die meisten schauen's. (...) Die Diskussionen, die ich führ, sind ähnliche Positionen zu dem, was ich jetzt gesagt hab, schon mit Plus-Minus-Listen, warum's zum Teil problematisch is und dann halt trotzdem – das is eine Unterhaltungsserie.“

B.: „The series we love to hate. Eine Freundin von mir, S. (...), das is eine Künstlerin, eine Medienkünstlerin, mit der hab ich neulich auch über L-Word gesprochen. Und die hat gesagt, und ich kann mich da 100%ig anschließen, dass sie das eigentlich furchtbar findet, aber sie is sooo froh, dass es das gibt.“

K.: „Bei einem Diskussionsabend vor drei Jahren hat sich eine ganz große Kluft aufgetan, wo das Verständnis zwischen den beiden Seiten (Fans und Kritikerinnen) ganz schwierig war.“

Die Aussagen über die Struktur des Diskurses spiegeln die oben erwähnte kontroversielle Sichtweise wider.

15.3 Rahmenbedingungen

15.3.1 Aufmerksamkeit und Reichweite

Die Serie ist innerhalb „der Szene“ sehr gut verbreitet, fast flächendeckend, darüber herrscht auch Einigkeit:

S.: „Also g'schaut haben's alle, abgefahren sind alle drauf.“

E.: „Ich kenn auch, glaub ich, keine Person in meinem Umfeld, die das nicht kennt.“

K.: „Ich glaub, es is schon wichtig. Ich glaub, es hat den Diskurs schon sehr geprägt. Obwohl nicht alle das gesehen haben, weiß eigentlich jeder, was ‚The L-Word‘ ist. Es gibt ‚The L-Word‘ und es is international extrem präsent.“

Was die Verbreitung außerhalb der Szene betrifft, ist die Reichweite, so die Vermutung der Rezipientinnen, nicht sehr groß, was dazu führt, dass die Serie in Bezug auf ihr gesellschaftliches Veränderungspotential sehr umstritten ist:

E.: „Ich glaub, es wär ein Wow-Effekt gewesen, wenn ich das jetzt im ORF um 9.00 Uhr am Abend sehen hätte können, aber ich hab's mir eh besorgen müssen, weil's nicht gelaufen is.“

B: „Also ‚The L-Word‘ hat einerseits einen Referenzpunkt im Prime-Time-TV geschaffen, den es vorher nicht gab, und das find ich außergewöhnlich, und da bin ich froh drüber, dass man sagen kann, es gibt diese Serie. ‚The L-Word‘ hat, glaub ich, auch repräsentationspolitisch was verändert, dass es in der Tat, glaub ich, in dieser Massivität nicht diese gut aussehenden Lesben gab. On TV.“

Die Ausstrahlung auf ProSieben wird von keiner der Rezipientinnen in Bezug auf eine daraus ableitbare Wirkmächtigkeit für ein „nicht lesbisches“ Publikum erwähnt.

Wie aus der sehr kritischen Haltung der Rezipientinnen ersichtlich ist, sagt die Aufmerksamkeit und das Anschauen der Serie wenig über die Beliebtheit der Serie aus:

B.: „(...) also wahnsinnig viele hassen ja ‚The L-Word‘ oder sagen, sie schauen's natürlich, aber sie hassen es. Also einerseits schaut man das, weil's einfach nicht so viele lesbische Serien gibt, oder wo das Figuren-Ensemble allesamt Lesben sind. Aber man hasst diese gemainstreamte Lifestyle-Repräsentation. Es ist irgendwie nicht subversiv genug, es ist nicht politisch genug, also das wären so Themen.“

S.: „Also ich hab den Eindruck, dass alle lesbischen Frauen, die ich kenn, haben's geschaut und schauen alles, was es gibt. Das is so was, was man haben muss, was man schauen muss. (...)“

Ich glaub, dass es viele schauen, obwohl's ihnen manchmal too much is und obwohl sie's manchmal auch nicht angenehm finden. Viele kaufen die ja, jetzt in Deutschland und Österreich muss man sich ja soundso die DVDs kaufen.“

15.3.2 Pionierrolle

Als Grund für die große Verbreitung der Serie wird der Mangel an Alternativen, aus dem sich die Pionierrolle der Serie zwangsläufig ergibt, angegeben, der viele dazu treibt, sich mehr oder weniger „alles“, was in jenem Bereich an Repräsentationen vorhanden ist, anzuschauen, auch wenn man nicht immer mit den Bildern, die serviert werden, einverstanden ist. Der Rahmen, der für die Pionierrolle von „The L-Word“ geltend gemacht werden kann, ist der der TV-Serie, die zumindest in Deutschland über einen „Mainstream TV-Sender“, wie ProSieben, im Hauptabendprogramm gezeigt wurde.

B.: „Aber man muss auch sagen, L-Word is auch die erste Serie, die wirklich – also das heißt ‚The L-Word‘ – das Thema is Programm. Es geht darum. Es geht darum, lesbisch zu sein. Punkt. Also L-Word, L-World, und das is die erste Serie.“

Die Einzigartigkeit der Serie liegt darin, dass sie Lesben nicht als Einzelcharaktere in einer heterosexuellen Serienwelt leben, sondern eine bislang hauptsächlich heterosexuell bespielte Hollywood-Welt mit lesbischen Charakteren besetzen:

E.: „Das, was da dargestellt wird, sind Frauen, die womöglich nicht einem gesellschaftlichen Bild von Frauen entsprechen, gerade weil sie diesen Bildern so genügen – eben lange Beine, wunderschöne Haut, schöne Haare und bla, und das macht's natürlich auch mit einem Augenzwinkern. Die sind so schön und aber *trotzdem* Lesben. Die stehen nicht zur Verfügung für diesen heteronormativen Zirkel. Die sind nicht zu haben in der Ordnung. Sie repräsentieren was ganz stark, in dieser Ordnung, aber sie *erfüllen* das dann nicht, weil sie dann nicht mit Männern ins Bett gehen.“

B.: „Es ist natürlich auch in der Tradition einer Erzählung von Hollywood. Deshalb gefällt mir auch diese Entwicklung in der Serie so gut, dass das dann so selbstreflexiv wird, so Hollywood-reflexiv wird.“

Als Grund, warum die Serie trotz der starken Ablehnung rezipiert wird, dient zum einen die Rezeption der Metaebene, also das Augenzwinkern oder die Selbstreflexion, die der Serie zugeschrieben wird (diese wird in einem der folgenden Kapitel näher analysiert) und die Pionierrolle:

E.: „Als angefangen worden is, darüber zu diskutieren in verschiedenen Szenen, war das, glaub ich, recht schnell ein Argument gegen diese vielen Kritikpunkte. Also zu sagen, Moment mal, das is die erste Serie, die so etwas versucht, die wollte auch groß sein, die wollte groß rauskommen, da muss es Zugeständnisse geben, sonst wird das nie gezeigt weiter. Also das gab's auf jeden Fall.“

Wobei diese „Rechenschaft“ gegenüber dem Mainstream innerhalb des Diskurses sehr umstritten ist. Die Frage, welche Ziele mit der Serie verfolgt werden sollen und welchen Zweck sie verfolgt, ist auch hier wieder zentraler Ankerpunkt der Debatte und soll im Kapitel 16.3.3. weiter ausgeführt werden.

Ein weiterer Grund, warum die Serie zwar viel Aufmerksamkeit, aber trotz aller Kritik viele ZuseherInnen anzog, war der „Schneeballeffekt“, der erwartet wurde. Jene Hoffnung, das „The L-Word“ eine Produktionswelle auslösen würde, mit der auch bisher unerfüllte

Ansprüche an die Darstellung von Lesben gezeigt werden könnten, wurde bisher aus der Sicht der Rezipientinnen (noch) nicht eingelöst.

B.: „Oder dass man sich dann denkt, aha, das schauen Leute, die denken dann, aha, so sind Lesben, aber Lesben sind ja gar nicht so. Pff. What shall I say. Da kann man Abhilfe schaffen, indem's halt nicht eine Serie gibt, sondern zehn, ja?“

E: „Da war auch so ein Pro-Argument in den Diskussionen am Anfang. Das wird jetzt quasi eine Welle werden und das wird ganz viel verändern und so. Seh ich eigentlich nicht. Ich glaub, das war eine Hoffnung oder so. (...) Mir fällt jetzt nicht eine wachsende Zahl an Serien mit lesbischen Frauen ein oder auf. Ich glaub nicht, dass das wahnsinnig viel Wirkung, auch gesellschaftlich, dann hätt oder so. Entweder schaut es niemand oder es schauen Leute, die eh schon eine bestimmte Position haben oder so.“

S.: „Und wenn The L-Word dazu beiträgt, dass andere Medien/Produzenten/Produzentinnen eine Serie produzieren, dann super. (...) Ich bin davon überzeugt, dass egal, wo man damit anfängt und wie, da passiert was damit, und das is gut.“

Hierin zeigt sich zum einen eine sehr stark divergierende Erwartungshaltung gegenüber der „Außenwirkung“ von „The L-Word“. Während E. ein mangelndes Interesse seitens der heterosexuellen ZuseherInnenschaft unterstellt und ihr daher auch die Wirkung einer Serie in dieser Hinsicht wenig relevant erscheint, gehen die anderen beiden von einem zumindest in zweiter Linie notwendigen „Außen“, das auch angesprochen werden kann, aus.

B.: „Also ob das subversiv is, weiß ich nicht. Ich glaub, es is in gewisser Weise ... Okay, jetzt muss ich ein Wort suchen. – Es is radikal, ich glaub, es is radikal, so mit dieser medialen Konstruktion von Lesbentum zu brechen. Das, glaub ich, kann man sagen.“

Die Kritik an der Serie wird sehr stark am „Level“ dessen, an welchen bisherigen Darstellungsmustern man ansetzen muss, festgemacht und von welcher medialen Konstruktion von Lesbentum ausgegangen wird. Denn, wie E. immer wieder im Interview betont, es gibt viele lesbische Filme, die sie etwa für junge Lesben eher empfehlen würde. Auch B. erwähnt viele Filme und Serien, die ihr besser gefallen. Jedoch genießen sie alle nicht dieselbe (fächendeckende) Verbreitung innerhalb der Szene wie „The L-Word“ oder folgen als Film anderen (medialen) Gesetzen. Ein Konfliktpunkt in der Debatte ist vermutlich die Frage, ob und inwiefern „The L-Word“ als Mainstream-Serie funktionieren soll oder muss.

Denn aus einer feministisch-politischen Perspektive ist dieser oben erwähnte Bruch mit der bisherigen medialen Konstruktion von Lesben nicht genug. Die kritisch zu hinterfragende Darstellung von Lesben wird als nicht ausreichend für ein Szenen-internes Publikum (im Sinne einer Vorbildwirkung), das primär angesprochen werden sollte, bewertet:

E.: „Sie muss nicht den Subtext lesen, sondern der Text ist der Text. (...). Und der Gegenseite ist das halt nicht so genug.“

K: „Is halt dann die Frage, wenn sie (*die Produzentin*) als Publikum heterosexuellen Mainstream hat, dann schauen halt die Lesben so aus. Das is mir dann auch egal, mehr oder weniger. Wenn sie die Serie

gemacht hätte, also wirklich für junge Lesben als Coming-out-Hilfe, dann muss man sich überlegen, hätt das soundso ausgeschaut?"

Conclusio

Die Pionierrolle der Serie wirkt sich sehr stark auf die Rezeptionshaltung aus. Zum einen genießt die Serie eben deshalb sehr hohe Aufmerksamkeit seitens der Rezipientinnen, die sich nicht zuletzt in den zahlreichen Gesprächen, die über die Serie geführt werden, ausdrückt, und die Serie wird als Projektionsfläche für verschiedene Wünsche und Hoffnungen in Bezug auf die Darstellung von Lesben instrumentiert. Wobei hier keine Einigkeit darüber herrscht, „für wen“ diese Darstellung sein soll. Das Zielpublikum ist daher ein relevanter Faktor im Diskurs und für die Beurteilung der Serie.

15.3.3 Zielpublikum

Wie bereits bei der Debatte um die Pionierrolle ersichtlich wurde, ist die Frage des Zielpublikums ein relevantes Thema in Bezug auf die Bewertung der Serie, sie wird daher innerhalb des Diskurses auch häufig erwähnt und debattiert.

Vor allem die Pilotfolge sowie die ersten beiden Staffeln werden als Beispiel für eine „eindeutig männliche Adressierung“ der Serie erwähnt.

Festgemacht wird jene Adressierung am Aussehen der Frauen und ihrem Lifestyle und der sehr expliziten Darstellung der Sex-Szenen, die jedoch relativ umstritten ist, was deren positive oder negative Bewertung betrifft (darauf wird später noch eingegangen):

E.: „Kritikpunkt an der Serie ist immer, dass es halt schon das Gefühl vermittelt, als würd ich da eine Serie machen, die durchaus nicht nur Lesben ansprechen soll, sondern auch sehr stark für ein heterosexuelles Publikum gemacht is. Was sich in der Performance dann, find ich, teilweise gar nicht so bestätigt, aber ich glaub schon, dass es sehr ansprechend sein soll für ein heterosexuelles, männliches Publikum, weil da einfach schöne Frauen miteinander tun und ja.“

S.: „Es sind halt die Sex-Szenen zwischen den zwei Frauen bei Queer as Folk etwas dezenter als bei L-Word und das hat für mich schon pornographische Aspekte, die nicht für Frauen gedacht sind, sondern wo man Frauen mitbedient, (...) Und damit find ich's sehr problematisch, eben weil ich den Eindruck hab, die heterosexuellen Männer werden in ihren pornographischen Fantasien schön versorgt und es is aber kein Pornofilm.“

Die Schönheit der Charaktere (E.) bzw. ihr Aussehen im Allgemeinen (K.) (siehe Kap. 16.3.4) und die Darstellung des Sex sind die Ankerpunkte, an denen die Attraktivität oder Anziehungskraft für ein männliches Publikum festgemacht wird. Jener, wie B. zusammenfassend meint, „gemainstreamte Lifestyle“ wird zwar nicht immer positiv beurteilt, es ist jedoch in der Argumentationslogik der Rezipientinnen ein Zusammenhang zwischen unterstelltem Zielpublikum und Darstellung der Charaktere erkennbar.

Es wird von fast allen Rezipientinnen, auch wenn das zugleich der Gegenstand der Kritik ist, eine Mainstream-Perspektive eingenommen, und es werden die dort auch verankerten heteronormativen Beurteilungskriterien übernommen, indem die Darstellung einer dem

heteronormativen Schönheitskonzept entsprechenden Lesbe einem nach der Logik der „Heteronormativität/Mainstream-Serie“ auch einem männlichen Betrachter zugeordnet wird.

Die Sichtweise, jene Heteronormativität der Darstellung und Besetzung als ironisch und als Übernahme (für ein lesbisches Publikum) zu sehen, ist umstritten:

B.: „Die Ironisierung oder die Meta-Ebene. Das ist immer ein schwieriges Argument, weil das immer auch in „The Eye of the Beholder“ ist. Es ist immer eine Frage der Betrachter-Situation. Man kann sagen, diese Serie ist von vorne bis hinten ironisch und selbstreflexiv, einfach durch die Casting-Wahl. Einfach, dass ich da Jennifer Beals habe als absolute Hauptfigur, die sicher nicht lesbisch ist, die auch für einen ganz bestimmten Moment in der Filmgeschichte steht, dass die für so eine Rolle gecastet wird, das ist, super selbstironisch. Und dann hat man beim Casting noch ganz viele andere Möglichkeiten, das so zu sehen. Cybill Shepherd, Pam Grier und so. Andererseits kann man natürlich sagen, ich seh das nicht so, ich kenn Jennifer Beals nicht, ich hab Flashdance nie gesehen, keine Ahnung, was soll das, wo ist da die Ironie? Deswegen sind so Fragen immer ein bisschen problematisch.“

Wobei B. selbst eben jene Metaebene für sehr unterhaltsam und wichtig erachtet:

B.: „Ich schau mir Jennifer Beals wahnsinnig gerne an, ich schau mir Pam Grier wahnsinnig gerne an. Die ganzen Star-Appearances sind einfach großartig, man schaut das gerne an, dass die da alles Lesben spielen müssen, und schmusen müssen, das ist einfach super.“

Aus der Perspektive von B., die Spaß an der utopischen Serien-Welt hat, erscheint die ansonsten als heteronormativ-bedenklich beurteilte Darstellung als unterhaltsam. E. teilt diese Sichtweise und kennt auch viele, die das so sehen. Für sie sind die Vignetten ein gutes Beispiel für jene Metaebene, die die Selbstkritik der Serie widerspiegelt.

E.: „Ich hatte das Gefühl bei den Anfangssequenzen, wo so Rückblenden passieren. Wie gesagt, bei dem einen Porno hatte ich das Gefühl, dass das ganz stark thematisiert wird, und auch in der Folge danach. Da sieht man auch dann drei Frauen in einem Swimming Pool in den 70er-Jahren, wo so eine grölende Männerhorde davor sitzt. Das ist die Folge, wo die Mutter von der Tennisspielerin, nein, von der Alice, erzählt, dass sie mal was mit einer Frau gehabt hat, und das war in diesem Pool. Das, find ich, wird auch sehr stark reflektiert, wie diese Männer da sitzen und klatschen und „Yea und gib's ihr“ und keine Ahnung. Ich find, dass es schon – wie immer – auf die Lesart ankommt. Da gibt's, find ich, schon Sachen, wo das thematisiert wird. Dass inhaltlich thematisiert wird, welchen Blick es auch auf Lesben gibt, grad in medialen Produkten.“

Auch K. nimmt in der fünften Staffel die Ebene des Films im Film als positiv wahr, bei der gezeigt wird, wie Jenny ihr Buch, das über jene Charaktere in „The L-Word“ handelt, verfilmt. Sie sieht in der Ebene, die hier eröffnet wird, dass die Produzentin damit „viel von der Kritik, die halt sicher auch an sie gebracht worden ist, dann halt quasi ironisch überspitzt.“

Unabhängig davon, wie positiv die Utopie und Selbstironie der Serie betrachtet wird, wird das (fiktive)männliche Zielpublikum als störend empfunden, weniger weil es tatsächlich vorhanden ist (niemand glaubt, dass die Serie jetzt noch eine männliche Zuseherschaft hat),

sondern weil die Produzentinnen sich nicht an die eigentliche Zielgruppe, nämlich Lesben, wenden.

S.: „Es ist auch, ... das hab ich auch irgendwo gelesen, dass das die Produzierenden auch so (*heterosexuelle Orientierung*) im Sinn hatten. Also für mich ist es deutlich. Und es is auch was, was mich stört, was ich nicht okay finde. (...) Also ich denk, was schon ungewöhnlich is, is eine lesbische Mainstream-Serie, die sich auch an Männer richtet, das ist schon irgendwie seltsam.“

K. und E. vertreten hier ähnliche Ansichten, alle glauben aber, dass sich jene Zuseher bald nicht mehr für „The L-Word“ interessiert hätten, weil sich der Charakter der Serie verändert habe und die Zugänglichkeit dafür, dass sich die Serie nicht als „richtiger Porno“ entpuppt, als zu aufwendig erweise. Auch der Sendeplatz von ProSieben (22.15) wird von S. als nicht passend für Männer, die sich einen Pornofilm ansehen wollen, erachtet.

B. erscheint die Debatte über das Zielpublikum hingegen relativ unnötig, indem sie die Sichtweise umdreht:

B.: „In einem Hollywood-Film, wenn man sich Titanic anschaut, könnten sich Heteros auch aufregen, ma bitte, jetzt werden die Homos glauben, wir sind so, aber so sind wir ja gar nicht, also irgendwie ... Obwohl, man muss jetzt dann schon dazusagen, dass es der Serie da schon auch ein Anliegen is, da, vor allem auch in den Sex-Szenen, bestimmte Klischees einerseits auf die Schippe zu nehmen und andererseits auch zu demontieren.“

Conclusio

Die Frage des Zielpublikums spielt also eher auf der Ebene der Adressierung und damit auch der Ebene der Identifikation eine Rolle. Die Beurteilung des Identifikationsfaktors knüpft sehr an die Frage an, wie wichtig der Anspruch der Lebensnähe der Figuren genommen wird. Diese Beziehung wird jedoch erst im Kapitel über die Realitätsdebatte dargestellt.

Der zweite Aspekt bei der Frage des Zielpublikums ist: Wer hat überhaupt Zugang zu jener Darstellung von Lesben, also, ob es überhaupt relevant ist, sich zu überlegen, ob man im Auge der „Hetero-Welt“ so betrachtet werden möchte. Nachdem die Relevanz der Serie für dieses Zielpublikum von allen als nicht bis wenig (nur zu Beginn) vorhanden eingeschätzt wird, stellt sich die Frage, ob es überhaupt erwünscht ist, so dargestellt zu werden, bzw. was das Einsatzgebiet einer derartigen Serie wäre.

Als Coming-out-Hilfe wird die Serie abgelehnt, weil sie entweder zu wenig „empowering“ ist oder nicht die politisch korrekte Vorbildwirkung hat. (E. und K.)

E.: „Ich würd andere Filme empfehlen, wenn ich jetzt eine 16-Jährige kenn, die sich das (lesisch sein) überlegt. Da gibt's wirklich coole Sachen, ganz nette Sachen. Ich hab jetzt am Wochenende wieder „Two Girls in Love“ gesehen. Den find ich so extrem entzückend und der is so total nett gemacht. Das is ein Film, der is sehr empowering. Der is so mit Witz und Charme. Bei The L-Word, wenn ich da Role Models in der Serie such, wo soll ich die finden? Falls das der Anspruch wär. Es gibt da recht wenig, womit man sich identifizieren kann, weder in der Körperlichkeit noch in der beruflichen Situiertheit oder überhaupt finanziellen

Situation. Auch dass die da so ein eigenes schickes Café haben, wo die da immer hingehen. Das Marea Alta (Café in Wien) ist nicht der Planet.“

K.: „Wenn sie die Serie gemacht hätte, also wirklich für junge Lesben als Coming-out-Hilfe. Dann muss man sich überlegen, hätt das soundso ausgeschaut?“

Als Aufklärungs-Serie für Heterosexuelle wird die Serie ebenfalls abgelehnt. (S. und K.)

K.: „Ich denk, wenn man weggeht von der Realität, hat das bestimmte Ziele, und wenn ich das eben mach, um irgendwie so ein hippe Publikum da zu befriedigen mit einem Softporno, is das sicher okay. Wenn ich aber jetzt will, dass das für alle Menschen is, dass sie wissen, wie sind Lesben und wie is mein wirkliche Tochter oder Nichte, dann find ich das vielleicht nicht so gut.“

Wenn ich's aber für Lesben mach, die das wirklich gerne sehen, is das durchaus legitim, dass man sagt, mich interessieren solche Frauen, andererseits für junge Frauen, die sonst keine Bilder haben, is es wieder daneben. Also es kommt drauf an, was man machen will.“

Als Unterhaltungsserie für Lesben ist die Serie aufgrund der Verrücktheit und „Krankheit“ der Geschichten nur zum Teil legitim, da diese immer wieder als alte Bilder einer (vergangenen) negativen Stereotypisierung von Lesben gelesen werden, vorhanden Ansprüchen in Hinblick etwa auf eine queere oder feministische Hinterfragung der Figuren nicht genügen würde.

Das oben genannte Zitat von K. bringt die Ambivalenz und direkte Verknüpfung zwischen Adressatin und Anspruch an die Repräsentation auf den Punkt. Eigentlich wird die Serie keinem dieser Ansprüche gerecht.

Der Grund, warum die Serie so stark diskutiert wird, könnte neben der Pionierrolle, (nachdem derzeit bereits die sechste Staffel ausgestrahlt wird), die schwere Zuordenbarkeit der Serie in Hinblick auf Absichten und Ziele der Produzentinnen sein, die nicht zuletzt auch durch die Entwicklung der Serie zunehmend erschwert wird.

15.3.4 Entwicklung der Serie

Die unterschiedliche Qualität und der stark wechselnde Cast machen eine eindeutige Beurteilung für die Rezipientinnen schwer, alle sind sich jedoch darin einig, dass es eine Entwicklung innerhalb der Serie und ihrem Konzept gibt. Die Veränderungen, die in der Serie wahrgenommen werden, beziehen sich auf die Musik, die Verrücktheit der Erzählung, die steigende Diversität der Figuren und die zunehmende Selbstreflexion der Serie.

B.: „(...) und man muss auch sagen, dass die einzelnen Staffeln aus meiner Perspektive sehr unterschiedlich sind.“

K.: „Obwohl, ich fand die fünfte Staffel nicht so toll wie die vierte, weil die ernsteren Themen nicht da waren und das eigentlich zu absurd geworden is.“

S.: „Ich weiß nur, dass die Geschichten immer unnachvollziehbarer und immer verrückter geworden sind. (...) In einem Ausmaß, das ich als unangenehm empfunden hab.“

Die Entwicklung der Serie wird teilweise positiv und teilweise als negativ empfunden. Die steigende Diversität der Serie wird im Sinne einer Annäherung an die Wirklichkeit als positiv empfunden (von jenen, die einen Realitätsanspruch überhaupt verfolgen).

Die Musik und ihre Entwicklung wird nur von einer Seite erwähnt und kritisiert und ist daher vermutlich auch aufgrund einer Rezeptionstradition, in der Musik eher als Beiwerk einer Serie funktioniert, kein relevanter Aspekt des Diskurses. Sie wird anfangs als eher konservativ eingesetzt empfunden, entwickelt sich jedoch im Laufe der Staffeln auch stilistisch und entspricht eher dem Zeitgeist der Serie, so B.

Die zunehmende Selbstreflexion der Serie bezieht sich auf die Metaebene, deren Beurteilung schon im Zuge der Frage nach dem Zielpublikum angesprochen wurde und in einem eigenen Kapitel zusammengefasst und -geführt werden soll.

Als negative Entwicklung wird immer wieder die Verrücktheit ins Spiel gebracht, die aufgrund der Nähe zur bisherigen Repräsentationsgeschichte von Lesben abgelehnt wird:

S.: „(...) ich find eben, dass sie in L-Word auf die ohnehin schon ausreichend interessanten Geschichten, die's gibt, in lesbischen Communitys, nochmal eins drauflegen. Und so ins Negative drauflegen. Wo's für mich dann eben unrealistisch wird und ich dadurch aber auch das Interesse verlier. (...) Und dass sie im Grunde wieder genau das macht, was früher bei den Filmen der Fall war, dass lesbische Frauen als krank dargestellt werden.“

Jener Konnex zur alten Repräsentationsgeschichte wird nur von S. so gelesen. Sie macht die Verrücktheit der Serie an der Figur der Jenny fest, die durch die Verbindung von Missbrauchsopfer und Lesbe für sie in jenes „kranke Eck“ gestellt wird: „und es is ein Stück drinnen, es muss ja einen Grund geben, warum man lesbisch is.“(B.).

Ein zweiter Aspekt, der für sie die zunehmende Verrücktheit der Serie verdeutlicht ist der „Drama-Faktor“, der auch im o.g. Zitat angesprochen wird, indem man auf die ohnehin schon interessanten Geschichten noch etwas (Negatives) drauflege. Jener Aspekt der Verrücktheit, der unter der Kategorie „Negativität der Narration“ zusammengefasst werden kann, ist ein Randthema des Diskurses, der von allen kurz, aber nicht als Hauptkritikpunkt an der Serie erwähnt wird.

15.3.4.1 Metaebene

B. und K., die beide die fünfte Staffel gesehen haben, stellen eine zunehmende Selbstreflexion der Serie fest, die ebenfalls als verrückt, aber, im Sinne einer ironischen Überhöhung, als positiv wahrgenommen wird.

Die „Film im Film“-Situation wird von beiden positiv bewertet, die Gründe dafür divergieren jedoch sehr stark und zeigen die Spannweite des Diskursfeldes auf:

Während K. sich in ihrer Kritik an der (irrealen) „Mainstream-Lesbe“ (vgl. 17.2.1.) bestätigt fühlt, sieht B. ihre Kritik, dass man der Serie nicht mediennäiv mit einem Realitätsanspruch begegnen dürfe, bestätigt.

K.: „Sie (Jenny) schreibt ein Buch über die ganzen und schreibt ja im Buch lauter Scheiß rein (...) und sie drehen halt diesen Film dann. Und das is halt schon ganz lustig (schmunzeln). Da wird das diskutiert mit dieser Blickmacht. Obwohl's eigentlich ziemlich verrückt is, dieser Film in der Serie und die ganzen doppelten Charaktere. Ich mein, das is dann schon auch ironisch. Da kommt die eine, die isst, und da kommt dann die Tina und sagt dann, dass sie nicht schön is und keine Lesbe und solche Sachen, dass das ne Hete is, die quasi sie als Lesbe spielt. Das find ich ja teilweise schon sehr, sehr lustig, weil sie ja viel von der Kritik, die halt sicher auch an sie gebracht worden ist, dann halt quasi ironisch überspitzt: Die Heterofrau, die die Lesbe spielt, kritisiert die andere Heterofrau, die sie eigentlich spielt, also das is irgendwie ganz lustig. Ich fand das nicht so schlecht vor allem eben auch, was wird mit dem gemacht eben, dieses ganze Umverpacken. Das wird da schon ganz gut thematisiert. Obwohl, ich fand die fünfte Staffel nicht so toll wie die vierte, weil die ernsteren Themen nicht da waren und das eigentlich zu absurd geworden is.“

B.: „Ja, das is eben die Lust, ich finde schon, dass die Serie das zunehmend macht. Vor allem da mit diesem Erzählstrang der Fiktionalisierung der eigenen Erzählung in der Erzählung. (...) Es ist natürlich auch in der Tradition einer Erzählung von Hollywood. Deshalb gefällt mir auch diese Entwicklung in der Serie so gut, dass das dann so selbstreflexiv, so Hollywood-reflexiv wird.“

Weil das hat ganz viel. Ich finde die Serie hat ganz viel mit Hollywood zu tun und dieser Amerika-Sehnsucht und diesem Amerika-Versprechen. Diese Traumfabrik Hollywood, die da Lesben hervorbringt, die einfach so was von larger than life sind. Dann dieser Californian way of life, dieses Wetter, diese Sonnenbrillen. Das is schon alles genau das, was man immer irgendwie – Traumfabrik Hollywood einfach. Und ich find das interessant, irgendwie, dass man die allererste Lesbenserie in Hollywood ansiedelt.“

B. und K. divergieren jedoch bei der genauen Zuordnung der Metaebene. Während B. jene Hollywood-Reflexion und damit Metaebene auf die gesamte Serie bezieht, siedelt K. diese nur in den als Metaebene hervorgehobenen Szenen, wie etwa der Film-im-Film-Erzählung, an.

E. erwähnt als weiteren Aspekt die Vignetten, über die die Serie die Kritik der „Pornographisierung“ der Sex-Szenen anspricht, und sieht auch den Cast als ein Element der Selbstironie. Das wurde bereits im Kapitel über das Zielpublikum diskutiert.

Während S. die Serie überhaupt nicht selbstironisch findet, „ich konnte bisher leider noch keine entdecken. Das wär zum Beispiel auch nett“ (S.), sieht B. diese Metaebene als Element, das sich durch die ganze Serie zieht.

Conclusio

Die Metaebene stellt eine Facette der Entwicklung der Serie dar: Als Elemente der Metaebene können zusammengefasst werden: die Besetzung und die damit verbundene Ironie, dass heterosexuelle Stars „Lesben spielen müssen“, der Film im Film, in dem ebenfalls jene nicht vorhandene „Authentizität“ der Charaktere zur Sprache kommt und die Vignetten, die eine pornographische Außensicht persiflieren.

Jene Beachtung der Metaebene steht in engem Zusammenhang mit der Beurteilung der Serie, weil damit Ziele und Absichten der AdressatInnen implizit mitgedacht werden und damit die Ernsthaftigkeit dessen, was gezeigt wird, hinterfragt wird. Die Metaebene spiegelt wider, was neben der Erzählung als „Subtext“ der Serie gelesen wird. Und liegt deshalb, wie B. feststellt, immer auch „im Auge des Betrachters“. Für viele dient die Metaebene auch als „Ort“, an dem ihre Kritik an der Serie gehört wird. Andere nehmen die gesamte Serie als utopisches Konstrukt wahr, das daher gar nicht mit realen Maßstäben in Verbindung gebracht werden kann.

Das Schwanken zwischen Ernsthaftigkeit und Ironie wird an der Realismus-Debatte besonders stark sichtbar. Diese erscheint sowohl in der Diskussion als auch bei der persönlichen Bewertung als besonders relevant. Aufgrund der Debatte über die Metaebene, die sich über alle bisher genannten Themenfelder erstreckt, kann als eine Dimension, anhand der die Standpunkte der einzelnen DiskursteilnehmerInnen miteinander in Beziehung gesetzt werden können, die der Ironie/Ernsthaftigkeit festgehalten werden.

15.4 Realismus-Debatte

Der „mangelnde Realismus“ wurde von allen Seiten als Thema des Diskurses erwähnt und scheint auch oft als „erste Erwähnung“ in der Beschreibung des Diskurses auf.

K.: (über den ersten Diskussionsabend im Lesbentreff) „Wenn ich mich richtig erinnere, also die S. (*Vortragende*) hat halt damals sehr angesprochen, dass ‚The L-Word‘ ein bestimmtes Genderbild bei Lesben manifestiert und dass halt alle lange Haare haben und dass sie innerhalb von dieser heterosexuellen Matrix bleiben, indem sie sich benehmen wie heterosexuelle Paare, und dass eben auch dieser andere Kritikpunkt, dass alle reich und schön sind und in einem bestimmten Alter, und dass diese Bilder nicht wirklichen Lesben entsprechen, und warum gerade solche Serien gezeigt werden und was dann damit entsteht. (...) Und die Gegenargumente waren so wie: Das sind sehr schöne Frauen und die gefallen uns halt gut, und es gibt auch solche Lesben, und warum müssen immer irgendwelche gezeigt werden, die halt Lesben so als Mannweiber und so weiter. Dann sind wir eh schon bei den Klischees, also warum solche Bilder immer gezeigt werden müssen und es ist doch besser, wenn man solche Bilder hat.“

S.: „Also es ist ja sehr kritisiert worden an der Serie, dass die Frauen alle so erfolgreich sind, dass sie so schön sind, dass sie reich sind.“

B.: „Fast alle Diskussionen fangen so an, dass man sagt, gibt's wirklich Lesben, die so ausschauen? (...) Es ist irgendwie nicht subversiv genug, es ist nicht politisch genug, also das wären so Themen.“

E.: „Also neben diesen Unterhaltungsgeschichten gibt's eh ähnliche Argumente, wie ich gesagt hab, so: reich und schön und wenig politische Einbettung.“

Nachdem der Realismus eines der am stärksten diskutierten und von allen Beteiligten nicht nur in ihren eigenen Begründungsstrukturen bei der Bewertung des Themas, sondern auch als *das* Hauptthema des Diskurses erwähnt wird, bietet sich die Realismus-Debatte (unter Zuhilfenahme der Rahmenbedingungen) als verbindende Klammer der Themenfelder des Diskurses an. Nachdem die wichtigsten Themen des Diskurses dargestellt wurden, sollen daraus Begründungsstrukturen abgeleitet werden, die jene zugrunde liegende Realismus-Debatte genauer beschreibbar machen. Es wird vermutet, dass die Realismus-Debatte sehr eng mit dem von B. erwähnten, problematischen Verständnis des Repräsentationsbegriffs im Sinne einer Wirklichkeitsabbildung von Lesben zusammenhängt.

Wie schon an der oben genannten Auswahl der Zitate ersichtlich, sind die beiden dominanten Themen oder Facetten der Debatte das Schönheitskonzept und die ökonomische Situation der Charaktere.

Die Komplexität der Debatte ergibt sich aus den Bedeutungsebenen des Begriffs „Realismus“, die sich von der (Bewertung der) fiktionalen Erzählebene der Geschichte (innerdiegetisch) sowie der Bezugsebene der Rezipientinnen (extradiegetisch) ableiten.

Der Begriff des Realismus, so wurde in den Interviews immer wieder festgestellt, bezieht sich auf beide Ebenen. Es sollen daher anhand der in den Interviews erwähnten

Themenbereiche des Diskurses verschiedenen Facetten (und Bezugsebenen) der Realismus-Debatte dargestellt werden:

- die Normierung der Körper
- die Authentizität der Charaktere
- das Setting der Serie (Lifestyle)
- der Verlauf der Narration
- die Diversität der Charaktere
- die Darstellung der Sexualität

15.4.1 Normierung der Körper

Dass die Figuren der Hauptdarstellerinnen fast ausnahmslos (bis auf Kit, auf die noch näher eingegangen wird) einem bestimmten Schönheitsideal entsprechen, ist unbestritten.

Ob jene Schönheit nun als Besetzung einer „heteronormativen Serienwelt“ zu loben oder als eine Anpassung an heteronormative Schönheitsideale zu kritisieren ist, ist ein Streitfall. Bei der Darstellung der Figuren kommen die Ansprüche⁹⁵, die an die Serie gestellt werden, zum Ausdruck.

E.: „Also wenn ich den Anspruch hab, dass ich halt politisch was tu mit der Serie, dann müsst ich's halt mal in einem anderen Kontext ansetzen. Ich müsst die Normierung der Frauenkörper in dieser Serie hinterfragen. Ich find's auch sehr klassisch – die sind ja alle nicht politisch involviert in irgendwas.“

B.: „Aber das sind ja alles Konstruertheiten, ja. Also wenn ich mir „Desperate Housewives“ anschau, dann sag ich doch auch nicht, na gut die Hausfrauen, die schauen doch gar nicht so aus. Eva Longoria oder so. Das sind Schauspielerinnen, das sind Hollywood-Stars – no na.“

Die Kontroverse verläuft entlang der Frage, inwiefern den hier dargestellten Bildern eine Wirkung beigemessen wird oder diese als relevant erachtet wird. Danach wird folglich auch die Relevanz des Zielpublikums beurteilt. Die Frage, inwiefern jene Figuren als „Role Models“ etwa für junge Lesben eingesetzt werden könnten oder sollten, wurde jedoch bereits im Kapitel 16.3.3 diskutiert. Vor allem jene, die (auch) politische Ansprüche an die Serie formulieren, betonen die „gesellschaftliche Wirkung“ dieser Bilder besonders stark.

Eine weitere Facette dieser Schönheitsdebatte ist die Frage, wie realitätsnah die Darstellung der Figuren ist. Denn in einem L.A.-Kontext werden die Figuren als „real“ bewertet:

B.: „Und da hab ich dann auch quasi nachgefragt bei Freundinnen aus L.A., und also dieser Begriff der Industry Dyke, also diese Lesben, die irgendwie auch mit Hollywood zu tun haben, die schauen so aus, das is

⁹⁵ Die Ansprüche, die an die Serie gestellt werden, sind nicht nur innerhalb des Diskurses umstritten, wie bei der Beschreibung der Rahmenbedingungen immer wieder ersichtlich wurde. Auch die einzelnen Interviewpersonen sind in ihren Ansprüchen an die Serie, sowohl was die direkte Formulierung betrifft als auch bei jenen, die sich aus der Begründungsstruktur heraus ergeben, sehr widersprüchlich. Für die Debatte über die Themenfelder soll diese Argumentationen möglichst umfassend berücksichtigt werden, in Bezug auf die Selbstbildkonzepte können jene Widersprüche dann diskutiert werden.

so der Style. Lange Haare, Business Suite, Designer Suite, Stöckelschuhe, High Heels. Also das is schon so ein bestimmter Look, der durchaus auch da lesbar is als ein Lesbenlook in West Hollywood. Und das is auch was, was da sehr oft Diskussionsthema is. Dass man das irgendwie so anzweifelt oder hinterfragt oder nicht lesen kann. Oder vielleicht is das auch so eine Kulturdifferenz.“

K.: „Also schon recht realistisch, so im Rahmen, wo das halt war. Und eine Freundin von mir war in L.A. und hat halt dort versucht irgendwie Anschluss zu finden. Die Lesbenszene dort is wirklich so. Also für L.A. könnte das alles als super realistisch durchgehen, denk ich mal. (...) Ja. Sie hat gesagt, sie war ein halbes Jahr dort, sie hat nie eine Lesbe gesehen, weil man sie anscheinend nicht erkennt.“

Wichtig, vor allem für die von K. als politisch bezeichnete Sichtweise auf die Debatte, ist die Erkennbarkeit oder Sichtbarkeit von Lesben. Die Kritik am Schönheitskonzept ist daher nicht nur eine Kritik an einem Schönheitsideal, das vom Mainstream übernommen wird, sondern es ist auch eine Kritik an einer Form der „Entpolitisierung“:

K.: „Und Frauen, die man früher als Lesben erkannt hat, erkennt man plötzlich nicht mehr als Lesben. Und ich glaub nicht, dass ‚L-Word‘ jetzt der Auslöser ist, sondern, dass das gut dazupasst, also der Chic is einfach anders geworden.“

Für S. stellt die Praxis der Erkennbarkeit und Präsenz einen politischen Akt dar, der zugleich auch als „alte, feministische Sichtweise“ kritisiert wird:

S.: Ich vermute, dass diese Kritik aus einer feministischen Generation kommt, die stark Frauen als Opfer fokussiert hat. Als Opfer von einem männlichen Schönheitsideal, von einem männlichen Blick als Opfer von gesellschaftlichen Strukturen. Wo zwar natürlich schon Strategien entworfen worden sind, dem entgegenzuwirken, aber eine davon war eben auch, das Schönheitsideal zu kritisieren, also einerseits selbst dem nicht zu entsprechen oder Verunstaltungen im künstlerischen Feld oder solche Dinge, aber andererseits das eben auch zu kritisieren. So ‚Das sind ja keine normalen Menschen.‘ So eben diese Celebrities und so weiter. Ich vermute, dass es aus diesem Eck kommt.

An dieser Perspektive wiederum könnte man kritisieren, dass sie ein Männlich-/Weiblich-Gefälle herstellen und alle Frauen ausschließen, die selbst dieses Schönheitsbild vertreten, dass die einen Dualismus von männlich-weiblich herstellen und sagen: Dieses Schönheitsideal ist durch Männer definiert, obwohl wir mittlerweile aber wissen, dieses Schönheitsideal ist nicht *nur* von Männern definiert, sondern es wird auch von Frauen definiert und geprägt. Also quasi diese Opfer-Täter-Struktur ist aufgebrochen, weil's eben auch Täterinnen gibt, so. – Wenn man so will. Und auch männliche Opfer von Schönheitsidealen mittlerweile.“

Jenes Schönheitsbild wird nicht nur mit den dadurch verkörperten Genderrollen in Zusammenhang gebracht, sondern auch mit der „ökonomischen Situation“, für die jenes Bild stehe:

K.: „Das Problem is halt, man schaut ja nicht einfach aus wie eine Hetero-Frau. Der Punkt is, man schaut aus wie eine ganz bestimmte Art von Hetero-Frau, und dann wird's nicht nur zu einer Gender-Frage, sondern auch zu einer Klassenfrage.“

Du schaust aus wie eine wohlsituerte Hetero-Frau, eine, die gut verdient und wie eine aus L-Word halt einen super Job hat und super Einkommen, ein Haus mit Swimming Pool tatütata. Und das is halt was, wo ich mir denk, grad in der Lesbenszene sind solche Themen große Themen.

Frauen verdienen 40 Prozent weniger als Männer. Und dann hast du eine Community, wo lauter Leute sind, die 40 Prozent weniger verdienen als der Durchschnitt, obwohl's natürlich Studien gibt, die sagen, dass Lesben mehr verdienen als heterosexuelle Frauen – find ich ja ganz spannend. (...) Dennoch sie verdienen weniger als Männer und dann spielt man mit Klassenbildern rum, dass man sich so anzieht, als wär man reich und schön und hätt keine Probleme, das find ich dann schon bedenklich, weil es meiner Meinung nach nicht satirisch angelegt ist, sondern ernst. Also man versucht, was zu sein, was man eigentlich nicht sein kann. Und das find ich schon recht bedenklich(...): Dieser Typus ist das Problem, eben. (...) Und grad bei L-Word wird das halt schon sehr kolportiert. Die treffen sich in dem Café, das die eine *besitzt*, und das ist halt ein Yuppie-Café, wo man Café Latte trinkt, und die reiche Tennisspielerin ...“

Während die einen jenes „Vorgaukeln von Bildern“, die nie erreicht werden können, als Utopie und Fluchtmöglichkeit genießen, sehen die anderen es als bedenklich, weil die Bilder nicht einer sozialen Realität (die etwa an Studien festgemacht werden kann) und auch nicht ihrer Lebenswelt entsprechen.

B.: (*auf die Frage, welche Kritik es an jener Utopie-Konstruktion gibt*) „Warum das so schrecklich is? Ja eh, wie ich zuerst gesagt habe, also diese Lifestyle-Geschichte. Und eben auch dieser Vorwurf, dass da was repräsentiert wird, mit dem man sich überhaupt nicht identifizieren kann.“

S.: „Also, ich denk, Identifikationsmöglichkeit spielt eine sehr große Rolle (...) für lesbische Frauen, ganz klar. Also zwei Freundinnen aus Graz, die haben sich an einem Wochenende die erste Staffel angeschaut und waren dann ganz fertig, weil so ein enges Familiengefühl für sie entstanden is, dass sie das Gefühl gehabt haben, so jetzt sind ihre Freundinnen weg, bis die zweite Staffel kommt. (...) Nach der ersten Staffel war's (für mich) schon bitter, auf die zweite Staffel zu warten.“

Conclusio

Die Frage der Schönheit dient als „Projektionsfläche“ für verschiedene Wünsche und Ansprüche, die an die Serie gestellt werden. Zum einen wird hier eine „alte“ Debatte über „Gegenstrategien“ zu einem partizipativen System erkennbar, und zudem taucht die Frage auf, inwiefern dieses Ideal in Form eines Gegenentwurfs zu bestehenden Körperrormen angegriffen werden kann. Ein weiterer Konfliktpunkt in der Debatte ist der Einfluss, der der Serie im Sinne einer „Vorbildwirkung“ zugeschrieben wird. Am Streit über die Schönheit der Figuren zeichnet sich auch wieder die Frage der „Legitimität“ utopischer Bilder ab. Diese ist sehr umstritten und die Antworten variieren je nach Anspruch an die Serie.

15.4.2 Identifikationsfaktor

Die Authentizität der Charaktere ist ein sehr häufig diskutiertes, aber umstrittenes Thema: Unter Authentizität werden mehrere Bedeutungsfelder dieses Begriffs von den Interviewpartnerinnen erwähnt: dass die gespielte Figur auch offen lesbisch lebt, dass sie glaubwürdig im Sinne der Narration ist und daher authentisch wirkt, oder dass ihre Geschichte Anknüpfungspunkte an das eigene Leben zulässt.

Authentizität wird hier als eine Ausformung von Identifikationsmöglichkeit betrachtet.⁹⁶ Sie erscheint innerhalb des Diskurses als sehr relevant, weil sie nicht nur von allen Befragten angesprochen wurde, sondern auch von fast allen als für den Diskurs relevant beurteilt wurde:

S.: Für viele hat's auch Identifikationsmöglichkeiten trotzdem geboten, obwohl die Geschichten zum Teil sehr negativ oder nicht so angenehm sind. Also ich denk, Identifikationsmöglichkeit spielt eine sehr große Rolle.

B.: Und eben auch dieser Vorwurf, dass da was repräsentiert wird, mit dem man sich überhaupt nicht identifizieren kann.

K.: „Na wenn du ein bisschen im Sub herumgegangen bist, wirklich alle, jede zweite, hat diese merkwürdige Frisur g'habt (von Shane), und weißt, das is halt so dieser Marketing-Gag – wo ich mir denk, schön verpackt und zurückgeworfen, aber es is nicht mehr dasselbe, was es mal war. Und deswegen, man kann das schon sagen, warum man Shane nicht kaufen will.“

E.: „Ich weiß nur, dass es in Wien plötzlich Leute gab, die Shane genannt werden wollten.“

Aus diesen Aussagen lässt sich auch die allgemein kritische Haltung gegenüber jenen, die sich mit „The L-Word“ identifizieren, ableSEN. Keine der Befragten identifiziert sich mit einem lesbischen Charakter in der Serie, viele würden es jedoch willkommen heißen, wenn es diese Möglichkeit gäbe bzw. formulieren es als Vorwurf, dass diese etwa in Hinblick auf die Glaubwürdigkeit der Charaktere nicht gegeben ist:

S.: „Also ich fänd's problematisch, wenn ausschließlich heterosexuelle Frauen in ‚The L-Word‘ spielen und diese pornographische Darstellung abliefern würden, das fänd ich problematisch. Als Mischung find ich's gut, wenn sich da nicht alle outen wollen, kann ich das verstehen. Aber es wär natürlich ein schöner politischer Akt, es zu tun. Und wenn's bi is oder queer, oder was auch immer.“

K.: „(...) Aber genau das is es: Eine Schwarze, die ausschaut wie eine Weiße, spielt eine Schwarze, eine Lesbe, die ausschaut wie eine Hete, spielt eine Lesbe, und es is halt alles so ... warum wird das alles gemacht? Und sie (Kit) is halt wirklich authentisch und eine Schwarze und sie passt dann nicht ins Schönheitsideal und das is irgendwie auch komisch, und die is auch hetero.“

⁹⁶ Hall beschreibt das Produktionsfeld der Identität als „Suture“ zwischen Identifikation und Selbstbild (vgl. Kap 8.2.) Der Identifikationsfaktor von „The L-Word“ ist daher in Bezug auf die Selbstbildkonzeptionen sehr wichtig.

Kit, als einzige nicht lesbische Hauptfigur, wird von fast allen (bis auf B.) als positives Beispiel hervorgehoben und als sympathisch und authentisch beschrieben:

S.: „(...) Und ich find's sehr spannend, die einzige deutlich afroamerikanische Frau, deutlich sichtbar. (...). Die, die am deutlichsten sichtbar ist, ist ja die Schwester von der Bette, die Kit, und die ist auch molliger, aber die ist auch nicht lesbisch. Also das ist so. Ja. Latin American ist ja, glaub ich, eine dabei.“

E: „Das Problematische, finde ich, ist, dass da halt Schönheitsideale repräsentiert sind, die ganz klar aus einer patriarchalen Logik kommen, nicht im Geringsten, nicht in einer Figur hinterfragt werden, außer in einer Kit, die mal nicht eine Super-Model-Figur hat, aber die ist auch nicht lesbisch. Also die ist eine extrem sympathische Figur, weil sie so anders daherkommt als diese super genormten Frauen.“

Auch Max und Alice werden von K. als authentisch beschrieben, zum einen, weil man sie bei der Arbeit sieht und zum anderen aufgrund ihrer „internen Schmähs“ (K.), wie etwa das Beziehungs-Chart von Alice, mit dem „belegt“ werden soll, dass – sinnbildlich gesprochen – die Lesbenszene ein Dorf ist.

Die internen Witze werden von K. und S. angesprochen und stellen auf der Ebene der Narration eine Identifikationsmöglichkeit dar, weil dadurch Geschichten erzählt werden, die ihnen genau so passieren hätten können:

K.: „Wenn man nicht dabei war, kann man sich's nicht vorstellen, dass es wirklich so ist. Geh auf irgendein Konzert von einer lesbischen Sängerin und du sitzt sicher neben deiner Ex. Und neben ihr sitzt ihre neue Freundin und dann die Ex von der.“

Identifikation steht also in engem Zusammenhang mit der Frage, wie sehr man sich oder seine Ansprüche in der Serie wiederfindet, und bezieht sich daher auf alle hier genannten Themenfelder, an den Figuren ist jedoch die Ausprägung am offensichtlichsten.

Conclusio

Identifikation ist ein sehr relevantes Thema innerhalb des Diskurses und steht in engem Zusammenhang mit dem, was bereits bei der Frage des Zielpublikums angesprochen wurde: Die Beurteilung des Identifikationsfaktors seitens der Befragten hängt also davon ab, wie sehr man sich überhaupt gemeint fühlt.

Je nach Realismus-Anspruch, der an die Serie gestellt wird, hat die Frage der Authentizität Relevanz. Kit erfüllt für viele einige Wünsche oder Ideale, die die Rezipientinnen haben, wie etwa die Hinterfragung des Schönheitsideals und der Diversität der Charaktere, so wie auch Max und Alice jene Funktion übernehmen. Die Frage der Authentizität spiegelt daher eine Art Verkörperung der eigenen Meinung über die Serie wider und ist daher in Bezug auf die Geschlechtsidentitätskonzepte relevant.

15.4.3 Setting der Serie (ökonomische Situation)

Das Setting der Serie soll die Welt, innerhalb der die Figuren agieren, beschreiben. Dieses bietet aus mehreren Gründen Anlass zu Lob und Kritik. Das Thema wird von allen Interviewpartnerinnen diskutiert. Ein großes Thema dabei sind die Lebensumstände, innerhalb derer die Schauspielerinnen agieren.

Streitpunkt ist auch hier wieder, inwiefern die artifizielle Welt⁹⁷, in der die Figuren agieren, gerechtfertigt ist und welche Bedeutung der Darstellung gegeben wird.

B.: „(...) Utopie gut. Wir haben eine extended family, die treffen sich mehr oder weniger jeden Morgen in diesem Café, tun gemeinsam frühstückten, gehen dann irgendwie ihrer Arbeit nach, teilweise, sagen wir mal, nicht alle, und haben ein sehr verbindliches Verhältnis miteinander, und das is total super, einfach als Entwurf, einfach als Gegenentwurf zu dem Lifestyle, den ich eigentlich kenn, oder dem ich da nachgehe, wo ich da auch so, ich weiß auch nicht. Die haben eigentlich, ... einerseits haben sie den Lifestyle, so Studenten-Leben, also so wahnsinnig viel Zeit irgendwie, andererseits die finanziellen Ressourcen von Chief Executive Managern. Und das is die Fantasie, und also ich schau mir das gern an. Ich find das auch legitim.“

E.: „Ich find, warum's auch so gut funktioniert und warum's auch so viele Leute schauen und kennen, is natürlich, dass es eine artifizielle Welt is, in der halt das Leben super dahinrollt, mit diesen ganzen Problemen, die sie haben, aber trotzdem, es sind halt alle, sie haben alle die Möglichkeit, sich einzulassen in all diese Sachen, weil sie alle schön und reich sind. Da braucht man sich über andere Dinge nicht so viel Gedanken machen.“

Die „Fluchtmöglichkeit“, die die Serie bietet, wird als angenehm empfunden, zugleich wird die Serie aber auch wegen eben dieser Möglichkeit kritisiert, weil sie von einer Realität ablenkt, mit der sich „Lesbe“ auseinandersetzen sollte. Besonders von jener Seite, die die Utopie der Serie kritisiert, wird die „Themensetzung“ die durch die Serie erfolgt, gelobt, die als Anbindung an die gesellschaftliche Realität betrachtet wird:

E.: „Ich hab's nicht schlecht gefunden. Also ich fand die Auseinandersetzung, die da passieren muss in dem Museum, auch von der Bette, durch diese Angriffe, das war ganz stark gekoppelt an ihre Identität und die Argumente, die man dann gehört hat von dieser Republikanerin, oder was immer für eine Funktion die Frau gehabt hat, diese konservativen Argumente zu hören und diese Obszönität, die ist und bleibt obszön, und das kann man ja nicht machen und das zu koppeln an ihre Sexualität, da is schon in der Folge recht viel Politisches drinnen – und ich find ja, das hat schon was gebracht.“

K.: „Das find ich schon, das is ziemlich positiv, weil ich denk, man muss sagen, weil die Themen teilweise blöd kommen, sie werden schon in den Serien diskutiert. Also man sieht verschiedene Standpunkte. Und grad wenn dann ein Thema so aufkommt, und wenn man dann darüber diskutiert, dann sagt die eine sicher ‚Ja, die Dings hat in der Folge soundso gesagt ...‘ Das hilft schon auch oft, dass eine Diskussion zustande kommt.“

⁹⁷ Dass es sich bei „The L-Word“ um eine abgehobene Welt, die nichts mit der Lebensrealität der Interviewpartnerinnen zu tun hat, handelt, ist unbestritten, wobei die Realität im Sinne der Narration umstritten ist, also die Frage, ob die dargestellten Verhältnisse für L.A. realistisch sind.

Anhand der beiden Standpunkte in Bezug auf das Setting der Serie wird auch hier wieder die unterschiedliche Priorisierung der Diskurs-Teilnehmerinnen erkennbar. Während die eine Seite den Unterhaltungscharakter der Serie hervorhebt, streicht die andere Seite den Repräsentationscharakter der Serie hervor, indem eine Widerspiegelung von Themen, die das reale Leben betreffen, gefordert wird.

Die Diskussion über die ökonomische Situation der Figuren hängt daher stark von dieser grundlegenden Priorisierung ab. Also, ob die Serie in den Lebensentwürfen, die sie bietet, ernst genommen oder als Ironie betrachtet wird.

Die ökonomische Situation wird sehr unterschiedlich beurteilt. Während S. die Situation der Charaktere als sehr passend und je nach Figur unterschiedlich betrachtet, gehen die anderen von einer einheitlich reichen Clique, die, so K., nur von Moira/Max gebrochen wird, aus.

S.: „Also wenn die Figuren, sag ich mal, Anfang 20 wären, dann würd ich's als unrealistisch empfinden, wenn die Figuren dreißig bis Mitte dreißig sind, dann nicht. Wenn die Shane Anfang 20 is, dann passt das oder bei der Alice würd's auch passen. Die hat zwar einen Mini, der nicht billig is, aber die is sonst nicht so die über Schicki-Micki-Frau. Und für die Bette als Geschäftsführerin passt's aber auch gut, sag ich.“

E.: „Ich würd jetzt aus einer breiten queeren Perspektive das nicht vorhandene Verhältnis zu dem kapitalistischen System kritisieren, dass sie nicht wahrzunehmen sind als reale Personen, die halt auch arbeiten müssen, sondern abgehoben ihren Gesprächen und ihren Affären nachhängen können, also eh wie ‚Sex and the City‘, so glaub ich, in der Richtung.“

Während beim Thema Schönheit Einigkeit darüber herrschte, dass jenes Schönheitsbild ein Ideal darstellt, wird hier der Realitätsgehalt der Lebensumstände angezweifelt. Dass eventuell vorhandene finanzielle Schwierigkeiten jedoch nicht im Zentrum der Erzählung stehen, ist umstritten. Der Konfliktpunkt ist auch hier die Frage, inwiefern die Serie als utopische Konstruktion gerechtfertigt erscheint.

B.: „Die können sich alle ein wahnsinnig luxuriöses Leben eigentlich leisten, auch wenn man sieht, wie die wohnen, das is wirklich, wenn man L.A. ein bisschen kennt, das is ein Wahnsinn, schlichtweg. Also, wenn man sich jetzt so, wenn man die narrative Konstruktion nachvollzieht, (...) Das is völlig unreal. Und das hat ganz viel sozusagen mit diesem Amerika-Traum zu tun. So Tellerwäscher – Millionär. (...) Es is alles immer so – das is vielleicht für mich dieses urtypisch Amerikanische – es is alles immer nur so einen Knopfdruck „away“. Egal, ob's jetzt die buddhistische Schweige-Woche is oder die Paar-Therapie beim Guru oder das Strandhaus oder, keine Ahnung, es is alles immer nur so einen Anruf – so zack, und schon hat man's. Das is irgendwie Kalifornien. Und das stimmt, das is auch Kalifornien, wenn man die Kreditkarte hat. Das is auch in der Tat so. In Amerika. Das is auch wirklich der Unterschied, und dass das so verknüpft wird, das find ich schon auch spannend, vielleicht macht's das auch so attraktiv oder so. Vielleicht is das auch die Lust, dass ich mir das so anschau. Dass das eben in L.A. spielt und nicht in Detroit oder in New York oder wo's rougher is, sondern die Verknüpfung irgendwie so stattfindet.“

Die grundlegende Frage ist, ob die Serie im oder außerhalb des Kontextes eines heteronormativen Systems funktionieren muss und betrachtet wird und welche Ansprüche an Medien an sich gestellt werden können und inwiefern die Ignoranz gegenüber einem heteronormativen Außen (etwa in Form von BetrachterInnen, Mediensystem, medialer Darstellungskonzepte), von dem auch Repräsentationsmacht ausgeht, nicht ebenso mediennaiv ist wie die Sichtweise, Repräsentationsmacht bedeute „Realität(en)“ abzubilden.

Ein weiterer Aspekt des Settings der Serie ist die Konstruktion eines diegetischen Rahmens, der sehr widersprüchlich beurteilt wird:

E. beurteilt die Normalität, die die Serie herstellt, positiv, weil damit eine Ebene eingeführt werde, die mit B.'s „at-Hand“ oder Amerika-Traum-Darstellung verglichen werden könne. Die Illusion, dass ein lesbisches Leben ganz leicht funktionieren kann, beurteilt E. aber negativ im Sinne einer Reflexionsebene, die damit verlorengeht: also der heterosexuellen Außenwelt.

E.: „Ich find's auch nicht wahnsinnig super, dass gleich in der ersten oder zweiten Folge dieser Kinderwunsch, dieses supermonogamen Paars das Zentrum bildet, wobei es gleichzeitig auch was hat, sozusagen, das als Normalität darzustellen. Quasi, die holen sich das jetzt bei der Samenbank, und dass das jetzt überhaupt kein Ding is, sondern die wollen das halt und start a family' und so“. (...)

Was man halt schon kritisieren könnte, is so eine Eingebettetheit in das heteronormative System, also Homophobie wird schon thematisiert, also die sind ja alle sehr stark ein Zirkel sehr reicher, wohlhabender Frauen, das heißt, das muss quasi nicht thematisiert werden, was der Serie dient, dann kann man sich mehr auf den Gossip und so konzentrieren. Es wird kaum sichtbar, eben wenn sie sich deklarieren würden in anderen Kontexten, dass das eben nicht immer so easy cheesy wäre, wie das immer dargestellt wird.“

Conclusio

Anhand der Diskussion über das Setting der Serie zeigt sich die grundlegend unterschiedliche Herangehensweise der Diskurs-TeilnehmerInnen an die Serie am deutlichsten. Denn mit der Utopie, die der Serie „unterstellt“ wird, wird sie zugleich auch aus der „Verantwortung“ gezogen, die von der Gegenseite an sie gestellt wird, nämlich dass sie innerhalb einer realen heteronormativen Welt auch „anecken“ müsse, indem sie entweder ihre RezipientInnen damit konfrontiert, dass nicht alles „easy cheesy“ ist oder informiert, wie diese mit einer heterosexuellen Umwelt umgehen können. Mit der Betrachtung der Serie innerhalb eines heteronormativen Kontextes steigen auch die Ansprüche an die Serie.

Das Setting der Serie wird in Hinblick auf die ökonomische Situation, in der sie die Charaktere zeigt, teilweise kritisiert, jene, die die Serie als solche „nicht ernst“ nehmen, sondern als Utopie betrachten, erkennen darin eine lesbische Beteiligung oder Besetzung der Traumfabrik Hollywood, indem eine „lesbische Geschichte“ mitten in eine üblicherweise heterosexuelle Filmwelt gesetzt wird.

15.4.4 Narration

Themen, die in Bezug auf den Verlauf der Geschichte immer wieder diskutiert wurden, sind der Drama-Faktor der Erzählung, die Verrücktheit, der Witz und der Charme der Serie.

Der Drama-Faktor wird von fast allen als negativ bewertet. B. vermisst eine ironische Selbstreflexion in der Serie:

B.: „Das is natürlich wahnsinnig, das bietet sich natürlich wahnsinnig für so eine Meta-Ebene an und andererseits is die Serie natürlich auch voll von extrem pathetischen Momenten, die wieder viel auch mit der Musik zu tun haben. Aber die auch dieses total ungebrochene Bekenntnis zum großen Gefühl, Close Up, tränende Augen, das is ja, jede dritte Szene heult jemand, man denkt sich, *bitte ja, what's going on.*“

S. erkennt darin einen Zusammenhang mit der Repräsentationsgeschichte von Lesben, in der Beziehungen immer tragisch enden. Was für sie zu Beginn der Serie in Bezug auf das Setting als positiv galt, hat sich durch die zunehmende Tragik der Geschichten ins Negative gedreht:

S.: „Also lesbisch bedeutete krank oder gewalttätig, psychisch hinüber oder wenn's liebe Frauen waren, dann is die Beziehung nix geworden. So. Also es gab keine positive Möglichkeit der Auseinandersetzung (...) und von dem her fand ich's toll. (...) Bei „L-Word“ hab ich so das Gefühl,...) man hat fünf Folgen wo's allen schlecht geht und dann eine wo's nett is. (...) Und dass sie (*die Serie*) im Grunde wieder genau das macht, was früher bei den Filmen der Fall war, dass lesbische Frauen als krank dargestellt werden.“

Der sich aus dieser Negativität ergebende mangelnde Witz der Serie wird vielfach kritisiert, indem viele positive Alternativen vorgeschlagen werden, bei denen dieser Wunsch erfüllt wurde (im Gegensatz zu „The L-Word“).

K.: (*über eine Dokumentation, die über die Lesben- und Schwulenszene gedreht wurde*) „Und ich hab das (*die Doku*) angeschaut, und es is witzig und spritzig und für jede Zielgruppe. Es is vermutlich für jüngere Leute, weil's eher spät gezeigt wird, um elf oder so, aber es is einfach so, dass man sagt, das kann sich jeder anschauen, das is jetzt nicht für Heteros oder für Homos oder so, sondern es sind einfach interessante Themen. Also ich fand das irrsinnig gut gelöst. Wir waren zuerst skeptisch, wegen Fernsehteam und so, weil das kann immer irgendwie blöd werden, aber das war super!“

Der Wunsch nach „einer unterhaltsamen und charmanten“ Erzählung ist unabhängig vom Realitätsanspruch, der an die Serie gestellt wird, bei allen Diskursteilnehmerinnen vorhanden (wenn auch manchmal nicht explizit in Bezug auf „The L-Word“). Vermutlich liegt diese einhellige Ablehnung der tragischen Darstellung an der bisherigen Repräsentationsgeschichte, die vor allem von kranken und tragischen Bildern von Lesben dominiert war (vgl. Kap. 4):

B.: „Also „L-Word“ hat einerseits einen Referenzpunkt im Prime-Time-TV geschaffen, den es vorher nicht gab, und das find ich außergewöhnlich, und da bin ich froh drüber, dass man sagen kann, es gibt diese Serie. „L-Word“ hat, glaub ich, auch repräsentationspolitisch was verändert, dass

es in der Tat, glaub ich, in dieser Massivität nicht diese gut aussehenden Lesben gab. On TV. Also wenn wir uns da an diese Figuren, ich mein in Emergency Room, an die (Dr. Viewer), die war jetzt nicht unfesch, aber die hatte ein Hinkebein und Brillen und rote Haare, war klein – auch ein Abziehbild – die anderen sind alle super fesch und die Lesbe is, ... wo man sich denkt, na ... muss das jetzt wieder sein?"

Conclusio

Die Kritik an der Narration von „The L-Word“ bezieht sich auf die „Gewichtung“ der negativen oder tragischen Ereignisse der Erzählung gegenüber den positiven Ereignissen sowie auf deren Inszenierung. Die Dramatik der Erzählung wird von allen als negativ empfunden und ist aus der bisherigen Repräsentationsgeschichte erklärbar. Der Witz, der der Serie immer wieder abgesprochen wird, steht in direktem Zusammenhang zur Metaebene, die gelesen werden kann oder nicht.

15.4.5 Diversität der Charaktere

Die Diversität der Charaktere stellt einen allgemeinen Anspruch im Diskurs dar und wird von den Befragten als Konsequenz eines Realismus- und Identifikationsanspruchs formuliert. Daher ist es auch hier, wie bei der Authentizität der Figuren, ein parallel zur Relevanz der jeweiligen Ansprüche genanntes Thema.

S.: „Aus einer Diversitäts-geprägten Gender-Perspektive heraus wär's noch eleganter, sag ich mal, wenn von den zehn Frauen ein bis zwei weniger gut aussehende dabei wären. Es könnte ruhig vielfältiger sein. Ich find, es müssten nicht alle schön sein. Vom Körperbau bis zum Aussehen an sich.“

Explizit wird dies jedoch nur von S. angesprochen, es ist allerdings zu vermuten, dass bei einer allgemeinen Kritik an der Normierung der Körper, wie sie etwa bei der Schönheitsdebatte ersichtlich wird, auch die mangelnde Diversität (die Ausdruck derselben Dimension – nämlich Einheit vs. Vielfalt ist) mit gemeint ist. Sie kann daher auch als relevanter Aspekt innerhalb der Realismus-Debatte betrachtet werden.

15.4.6 Darstellung der Sexualität

Die Debatte um die Darstellung der Sexualität verläuft sehr kontrovers. Einerseits sind sich zwar alle einig, dass Sex gezeigt werden soll, die Art der Darstellung und welchem Zielpublikum welche Art der Darstellung zugute kommt, ist allerdings umstritten. Die „Realitätsnähe“ stellt bei der Diskussion über die Sexszenen einen Nebenschauplatz dar:

E.: „Eine Bekannte (*hat darüber gesagt*), sie findet, dass der Sex sehr realistisch dargestellt ist. (...) also wenn man viel guten Sex hat, is das schon realistisch. (*Lachen*) Es is halt kaum so ein Sex der irgendwie – mhm – sondern immer so – hui – (*pfeift*). Im Vorzimmer, im Büro, in der Gefängniszelle. Das is wirklich ‚hardcore‘ – so onanieren nebeneinander und sich vorstellen, weil man nicht darf. Also ich glaub, es is vielleicht eher ein Idealbild von aufregendem Sex, den Lesbe haben kann (*lachen*).“

Zum einen wird der Sex als positives, weil emanzipatives Element innerhalb der Serie bewertet, weil er präsent ist und als normaler Teil des lesbischen Lebens dargestellt wird.

S.: „Also ich find's gut, wenn Sexualität gezeigt wird, also ich würd's als negativ empfinden, wenn keine Sexualität gezeigt werden würde.“

E.: „Schon quasi Beziehungen zwischen Frauen zu zeigen, oder Sex oder Liebe, und dem auch in der Serie so ein Normativität zu geben, weil da eigentlich nur Lesben sind oder Hetero-Frauen, die dann lesbisch werden oder Bi-Frauen oder keine Ahnung.“

Andererseits ist die Explizitheit der Darstellung umstritten. Während auf der einen Seite die Leerstellen, die die Sex-Szenen hinterlassen, angekreidet werden, also dass man keine Stellungen oder verwendete Sexspielzeuge erkennen könne, und es daher „jetzt so für Prime-Time-TV, natürlich nicht explizit genug“ (B.) wäre.

Der anderen Seite ist das, was sie sieht, schon zu viel:

S.: „Bei ‚L-Word‘ scheint mir diese Grenze etwas überschritten worden zu sein: Und da is mir der Unterschied einfach sehr deutlich aufgefallen, während bei ‚Queer as Folk‘ in Liebesszenen keine Penise gezeigt werden, wird bei ‚L-Word‘ eigentlich alles gezeigt (...) es sind halt die Sex-Szenen zwischen den zwei Frauen bei ‚Queer as Folk‘ etwas dezenter als bei ‚L-Word‘, und das hat für mich schon pornographische Aspekte.“

Die Forderung nach Sex im Vorabendprogramm-Format geht dabei Hand in Hand mit der Annahme, dass die explizite Darstellung von Sex nur Männer bedienen würde, wie bereits beim Thema „Zielpublikum“ angesprochen wurde.

Jene Ausrichtung auf Männer wird für fast alle Interviewpartnerinnen besonders in der Pilot-Folge sichtbar:

K.: „Also in dieser Pilotfolge war's ein Wahnsinn. Also wirklich Softporno-mäßig. Und diese ganzen Stereotype, dass wenn die (Bette und Tina) miteinander Sex haben, die nur drauf warten, dass ein Mann dazukommt, das war sehr schrecklich. Ich glaub, mit der Folge haben sie sich bei lesbischen Fans schon sehr viel kaputt gemacht.“

Hier kommt ein weiterer Kritikpunkt zur Sprache, dass der dargestellte Sex dem heteronormativen Klischee entspreche, dass Lesben „nur darauf warten, dass ein Mann dazukommt“.

Generell wird die „richtige“ Darstellung von Sex, vor allem aufgrund der Frage, an wen sich diese richtet und wer dabei zusieht, als sehr „schwierig“ erachtet:

B: „Das find ich teilweise auch gar nicht so schlecht, aber das is schon auch dem geschuldet, dass ‚L-Word‘ schon an so einer Grenze stehen muss und sich einerseits an ein straightes Publikum irgendwie wenden und andererseits natürlich an ein Insider-Publikum, und das wird grad bei lesbischen Sex-Szenen besonders problematisch, weil das alles dann reinkommt. Einerseits will man da nicht so einen Voyeurismus bedienen, andererseits soll das anturnend sein, andererseits soll das irgendwie realistisch sein, andererseits soll's da auch noch so ein Rätsel vielleicht geben, das is schon natürlich eine schwierige Aufgabe. Und dafür, dass das so charged is, find ich, dass das oft ganz gut gemacht is.“

Conclusio

Die Relevanz der Sex-Szenen wird in Hinblick auf die Realismus-Debatte eher gering bewertet, hängt aber stark mit der Debatte um das Zielpublikum zusammen und spielt innerhalb dieser eine große Rolle. Je nachdem, welche Zuseherschaft angenommen wird, werden unterschiedliche Grenzen der Sichtbarkeit eingezogen. Wenn die Serie innerhalb eines Mainstream-Vorabendprogramms funktionieren soll und (implizit) auch für ein heterosexuelles Publikum (aus lesbischer Sicht) vertretbar sein soll, dann müsste der Sex dezent sein, für ein lesbisches Publikum scheint er hingegen oft zu dezent zu sein. Die Frage des Voyeurismus ist daher umstritten, vor allem weil die Verbindung Sex und Voyeurismus innerhalb der Serie (durch die Vignetten) und auch im Diskurs oft über die Metaebene gebrochen und ironisiert wird. (Siehe Kap. 16.3.4.1)

16 Zusammenfassung

Der Diskurs über „The L-Word“ wird sehr kontrovers geführt, hat jedoch innerhalb einer als lesbisch-queer bezeichnenden Community⁹⁸ eine sehr große Verbreitung und Bekanntheit. „The L-Word“ kann daher als eine „Community-Serie“ betrachtet werden, die innerhalb eines lesbischen Diskurses rezipiert und debattiert wird.

Rahmenbedingungen, die für die Beurteilung der Serie relevant sind, sind: die angenommene Reichweite der Serie, ihr Zielpublikum, die Entwicklung der Serie und ihre Pionierrolle.

Reichweite und Zielpublikum referieren auf den Rahmen, in dem der Serie Repräsentationsmacht zugewiesen werden kann, und zielen somit auf die Beurteilung ihres medialen Charakters ab. Die Repräsentationsmacht der Serie wird in Bezug auf ihre Wirkmacht für gesellschaftliche Prozesse der Bedeutungsproduktion eher gering eingeschätzt. Der Diskurs über die Serie kann daher innerhalb eines massenmedialen Konzeptes der Bedeutungsproduktion nur schwer verortet werden, da die Rezipientinnen „The L-Word“ nicht als ein massenmediales Produkt einschätzen und es auch zum Großteil nicht darüber konsumierten, sondern über geborgte oder gekaufte DVDs.

Die Entwicklung der Serie und die Pionierrolle referieren auf die Ebene der Narration der Serie. Beide werden als „Rechtfertigungsgrund“ für Kritik an der Serie herangezogen.

⁹⁸ Die Schwierigkeiten und Verwendungsmöglichkeiten des Begriffs wurden bereits in der Einleitung dargelegt. „The L-Word“ ist zugleich Thema des Diskurses und verbindendes Element, aus dem sich ein Community-Begriff im Sinne einer „Themengemeinschaft“ bilden lässt.

16.1 Themen des Diskurses nach Relevanz

Hier soll ein kurzer Überblick über die, zuvor im Text beschriebenen, Themenfelder gegeben werden und welche sich aus der qualitativen Analyse ergebenden Gewichtungen sich daraus ableiten lassen: was die Relevanz und die Kontroverse der Debatte betrifft.

Thema	Relevanz (wer spricht das an) und Kontroverse
Realismus:	Hoch – sehr kontrovers
Subthemen: <ul style="list-style-type: none"> • die Normierung der Körper • Identifikationsfaktor • das Setting der Serie (Lifestyle) • Narration • die Diversität der Charaktere • die Darstellung der Sexualität 	Hoch – wenig umstritten Hoch – sehr umstritten Hoch – kaum umstritten Mittel – kaum umstritten Wenig – nicht umstritten Hoch – sehr umstritten
Rahmenbedingungen:	
Zielpublikum	Hoch – kaum umstritten
Metaebene	Hoch – wenig umstritten
Aufmerksamkeit und Reichweite	Mittel – kaum umstritten
Pionierrolle	Mittel – unumstritten

16.2 Realismus-Debatte

Ob Realismus als Anspruch an die Serie formuliert werden kann und was dieser bedeuten kann, ist sehr umstritten. Auch die Konsequenzen, die aus der Feststellung, dass die Serie nicht realistisch ist (darin sind sich alle einig), gezogen werden, sind sehr unterschiedlich:

B.: „Und das is natürlich ganz lustig, weil das diese alte Repräsentationsgeschichte is, und dass man da quasi auch so völlig mediennäiv an eine Fernsehserie implizit den Anspruch stellt, sie möge Wirklichkeit wiedergeben, und das is natürlich absurd.“

Denn Wirklichkeitsabbildung wird, wie aus den Interviews immer wieder hervorgeht, auch von jenen nicht eingefordert, die (auch) politische Ansprüche an die Serie haben:

E.: „Realistisch wär auch eine weniger gepimpte Serie, die in L.A. spielt, jetzt auch nicht. (...) Die Ansprüche, die ich hab, da dürfte ich gar nicht eine Serie machen, in Hollywood. Das is nicht vereinbar.“

K.: „Ich denk, wenn man weggeht von der Realität, hat das bestimmte Ziele (...) dann is eben die Frage mit dem Realitätsanspruch. Das is wie bei den Lesbenpornos, die sind nicht sehr realitätsnah.“

S.: „Bevor ich ‚Queer as Folk‘ gesehen hab, hätt ich gesagt, nein. Also es muss nicht sein. Aber im Grunde is das ja der Grund, warum ich

ausgestiegen bin. Ich hab ja als Studentin in einer lesbischen Community gelebt, wo viele verrückte Dinge passiert sind, die in ‚L-Word‘ gezeigt werden. Das sind alles Dinge, die mir nicht fremd sind, ja und dennoch find ich eben, dass sie in ‚L-Word‘ auf die ohnehin schon ausreichend interessanten Geschichten, die's gibt, in lesbischen Communitys nochmal eins drauflegen. Und so ins Negative drauflegen.“

Der Realitätsanspruch, der indirekt immer wieder formuliert wird, hat daher vermutlich mehrere Ursachen: Zum einen soll „die Jugend“ nicht mit solchen Bildern „verdorben“ werden.

K.: „Es is schon ein sehr großer Push drinnen, in eine bestimmte Richtung zu gehen. Und das find ich halt schad. Früher hat man sich in der Community bewegen müssen, um mal Lesben zu sehen. Und hat gesehen, die schauen soundso aus und da muss man halt versuchen, irgendwie dazuzugehören. Und so (bei ‚The L-Word‘) kriegst du dieses Bild halt von vornherein aufgestülpt, und das find ich halt schad. (...) Ich lehn das ab, dass jetzt Lesben per se verpackt und vermarktet werden.“

Zum anderen soll die Serie mehr Anknüpfungspunkte an die „Lebensrealität“ und an ein potentiell heterosexuelles Zielpublikum bieten:

S.: „Es gibt eine Folge, da reden sie über den ‚Gaydar‘, wo sie herausfinden wollen, ob eine Frau an Frauen interessiert ist oder nicht. (...) Die find ich zum Beispiel sehr nett, das zu thematisieren, woran erkennt man überhaupt Lesben, und überhaupt diese internen Geschichten. Bei der dritten Staffel is eine, wo sie versuchen, Bezeichnungen zu finden für den Scheidenbereich. Wo die ganze Folge strotzt ... (lachen) Also das find ich total nette Aspekte. Oder was mir gut gefallen hat, war, dass das Paar Tina und Bette als die Tina dann schwanger wurde und Bette – ihre Schwester hat's bezeichnet als Baby-Blues – so in diesen Schock des Übernehmens der Ernährerinnen-Rolle geraten ist. Das fand ich auch sehr gut, weil da meines Erachtens etwas gezeigt wird, was in heterosexuellen Kontexten normal is und das Übliche is. Aber dass das, wenn zwei Frauen ein Baby bekommen, nicht anders läuft, wenn sie sich dafür entscheiden, dass die eine das Geld verdient und die andere zu Hause bleibt. Und damit sozusagen strukturelle Aspekte thematisiert haben. Das hat mir sehr gut gefallen. Das waren so meine Highlights. So, von dem, was ich bis jetzt gesehen hab. (...)

Ich glaub ja, dass die Entstehung eines anderen Bildes durch Herstellen von gemeinsamer Betroffenheit entstehen kann, gemeinsamer Geschichten, so dieses dritte Ding, sowas könnt mir auch passieren. Und das bietet ‚L-Word‘ zu wenig, um das zu ermöglichen.“

Und jene „Lebensrealität“ hat nicht nur verbindende, sondern auch trennende Elemente:

E.: „Aus einer politischen Perspektive würd ich's halt gut finden, wenn bei so einem Thema, dass eh nie vorkommt in Mainstream-Medien, bzw. extrem klischehaft oder immer aus einer heteronormativen Sichtweise, dass ich schon zeig, dass diese Frauen auch anecken mit ihrer Lebensweise. Und das kann ich vielleicht nur dann, wenn ich sie ein bisschen aus dieser Hollywood-Welt raushol und sie vielleicht Angestellte sein lass und nicht gleich Museumskuratorin – oder keine Ahnung irgendsowas Managerin.“

Der Realitäts-Anspruch bezieht sich, wie anhand der Aussagen feststellbar ist, weniger auf eine „1:1-Wiedergabe“ von lesbischem Leben, sondern auf eine Form des „Gegensteuerns“ gegenüber vorhandenen Klischees und der bisherigen Repräsentationsgeschichte. Daraus lässt sich etwa der Wunsch nach mehr Witz und Charme, einer positiven Identifikationsfigur, die in Bezug zur eigenen Lebensrealität gesetzt werden kann, ableiten oder der nach einer vielfältigeren Darstellung von Lesben, die, fasst man die Aussagen über Schönheit zusammen, mehr als nur die beiden Klischees der „hässlichen Lesbe“ oder der „Pornolesbe“ umfasst. Die Pionierrolle der Serie führt dazu, dass diese Form des Gegensteuerns besonders wichtig genommen wird.

16.3 Standpunkte

Mithilfe der Standpunkte sollen die Blickwinkel der Interviewpartnerinnen auf den Diskurs dargestellt werden. Sie stellen Hintergrundinformationen dar, die der Autorin in Hinblick auf deren Einschätzung der Serie relevant erschienen. Dazu gehören etwa die Kenntnis über die Serie, die Ansprüche, die an die Serie gestellt werden, und der persönliche Zugang zur Serie, also welche Einstellungen zur Beurteilung der Serie herangezogen werden.

Diese Darstellung dient zum einen der Nachvollziehbarkeit, indem die Spannweite des untersuchten Diskurses dargestellt wird, und der Beurteilung der zuvor herausgegriffenen Zitate. Die Ansprüche dienen gemeinsam mit den Informationen aus der inhaltlichen Debatte über „The L-Word“ als Basis für die Ableitung der Geschlechtsidentitätskonzepte. Wie schon im Kapitel 11.1.1. erwähnt, handelt es sich dabei um keine die Person umfassende „Offenlegung“ des jeweiligen Selbst(bildes) der Interviewpartnerinnen, sondern um Typisierungen, die sich aus den angesprochenen Diskursen ergeben.

Nachdem der Schwerpunkt der Arbeit auf der Darstellung der Diskurse liegt, wurde auch die Methode darauf ausgerichtet (problemzentriertes Interview), für eine (wenn überhaupt mögliche) genauere Untersuchung der Selbstbildkonzeptionen würden sich Tiefeninterviews besser eignen und validere Ergebnisse liefern.

Aus den Ansprüchen, die hier an die Serie gestellt werden, lassen sich erste Ansätze für allgemeine Kriterien formulieren, die für die Beurteilung der Repräsentation von Lesben in massenmedialen Kontexten (aus Sicht der Repräsentierten) relevant wären. Es wurden vier Kategorien gebildet, die aus den verschiedenen explizit und implizit formulierten Mängeln der Serie und den erwähnten positiven Gegenbeispielen abgeleitet wurden. Nachdem, wie im Kapitel „Zielpublikum“ (16.3.3.) ersichtlich geworden ist, je nach (unterstellter) Absicht der Produzentinnen auch die Kriterien für die Ansprüche verändert wurden, konzentriert sich diese Darstellung nur auf jene Aussagen, die in Bezug auf Mainstream-Serien formuliert wurden. Die ausgewählten Kategorien sind: Informationsvermittlung, Unterhaltung, Identifikation und Realismus.

17.2.1 Standpunkt K.

Nach 15 Jahren ehrenamtlicher Arbeit und Einsatz für Offenheit ist für sie vor allem die breite (unkritische) Übernahme der Bilder, die die Serie liefert, eine Enttäuschung, weil dies für sie auch die Veränderung eines politischen Kampfes um Sichtbarkeit und „Erkennbarkeit“ darstellt. Sie erwähnt das immer weniger werdende politische Engagement und macht daran eine Trendwende innerhalb der Szene fest, die sich in „The L-Word“ widerspiegelt:

K.: „Ein bisschen ist es (die Diskussion über The L-Word) halt schon, es spiegelt halt auch die realen Verhältnisse ein bisschen wider. Wir sind halt da die Lesbenberatung und arbeiten ehrenamtlich und passen nicht so, die beiden, die wir damals da waren, nicht so in diese ‚L-Word‘ Klischees hinein, und die anderen sind halt quasi so die Mainstream-jüngeren Frauen, die kommen hierher und konsumieren unser Angebot und müssen nix zurückgeben. (...) Ich glaub, ich bin zu lang dabei, zuerst is man jung und wild, dann geht man auf die 8. März-Demo und ruft Feuer und Flamme dem Patriarchat und dann passiert Jahrzehnte lang nichts – nichts brennt. Und dann probierst du's mit „seriös“ und das is

einfach nur lähmend. Und irgendwann kommt der Punkt, da bist du beyond. Und ich glaub, den erreicht ich einfach langsam, und ich denk mir: Die Gruppen um den 8. März herum, die das immer noch weiter rufen können, das ist ja auch schön irgendwie ... (*leicht zynisch*) na?“
(Lachen)

Obwohl sie die Serie anfangs abgelehnt hat, wurde ihr ein Abend „zum Verhängnis“, an dem sie mehr als drei Folgen gesehen hatte und wissen wollte, wie es weitergeht. Sie kennt die Serie sehr gut und hat alle fünf Staffeln gesehen.

Sie lehnt es aber ab, „dass jetzt Lesben per se verpackt und vermarktet werden.“

Ansprüche

„Dykes to watch out for“ (ein Comic über lesbische Frauen) dient für sie als Beispiel, wie die Repräsentation von Lesben auf dem Mainstream-Markt funktionieren würde. Der Unterhaltungsfaktor und der Informationsgehalt, nicht nur für Lesben, sondern auch für andere Zielgruppen, stellen wichtige Faktoren für die Beurteilung dar:

K.: „Das wöchentliche Comic, ich glaub, in Mainstream-Zeitungen (*ist*) überall drinnen und hat ein sehr großes Publikum: Hetero, schwul, lesbisch, alles. – Und das ist halt irgendwie eine gute Art, weil sie halt die wirklichen Probleme verzahnt – also auf lesbischer Ebene verzahnt mit größeren Kontext, so, dass wenn man das wirklich verfolgt, dann kriegt man einen wirklichen Einblick. Und löst auch Gender-Rollen auf: Und wenn ein heterosexueller Mann sich identifiziert mit einer der Figuren, die keine heterosexuellen Männer sind, dann passiert schon was, und (...) das findet ich irrsinnig spannend, wie viel da aufgebrochen wird einfach, und das ist halt bei ‚L Word‘ schwer.“

Aus dem beanspruchten Informationsgehalt leitet sich ein „Realitätsanspruch“ ab, der Identifikationsmöglichkeiten und Einblicke in lesbische Lebenswelten bieten soll. Aufgrund der eigenen Geschichte ist diese Lebenswelt geprägt von einem politischen Kampf um Anerkennung und Sichtbarkeit. Daher werden diese Kriterien auch hauptsächlich als Maß für den Realitätsgehalt der Serie herangezogen.

Einer breitenwirksamen Darstellung von Lesben soll also eine starke Vermittlungsfunktion inhärent sein, indem lesbische Lebensrealität innerhalb der Möglichkeiten, die sich aus dem Format der „Mainstream-Serie“ ergeben, abgebildet wird, und vor allem für junge Lesben Themen setzt und „was zum Anlehnen“ bietet.

17.2.2 Standpunkt E.

Sie mag die Serie aufgrund des Genres „Unterhaltungsserie“ nicht, die Serie ist ihr zu glamourös, sie schaut lieber Krimi-Serien. Sie ist als engagierte Studentin in queeren und lesbischen Kontexten auch aufgrund ihrer politischen und ideologischen Einstellung skeptisch gegenüber der Serie. (Sie führt wie ihre Bekannten „Plus-/Minus“-Listen) Sie kennt „The L-Word“ wenig und hat nur die erste Staffel gesehen.

Ansprüche

Die kritisch queere Sichtweise auf die Serie ist ihr besonders wichtig und die Hinterfragung der bloßen Präsenz jener Frauen am Bildschirm:

E.: „Die B. (eine Freundin) sagt das immer, sie muss nicht den Subtext lesen, sondern der Text ist der Text. Und das is schon ein Argument, absolut. Und der Gegenseite ist das halt nicht so genug und sie ist vielleicht auch prinzipiell nicht so begeistert von Serien, die so glitzernd sind.“

Die Unterhaltungsfunktion der Serie, die sich etwa in dem dahinrollenden „easy-cheesy“-Leben der Serienfiguren ausdrückt, ist für sie aus einer persönlichen Vorliebe für Krimi-Serien heraus kein relevanter Anspruch an Serien. Die Illusion, die die Serie erzeugt, wird jedoch auch als Vorteil empfunden, indem daraus (und aus dem Cast) eine Normalität erzeugt wird, in der etwa Lesben einfach Kinder bekommen können. Diese Utopie wird zum Teil geschätzt, sie ist jedoch nur schwer mit dem Realismus(anspruch), etwa die Einbindung der Charaktere in denkbare Beschäftigungsverhältnisse – wie etwa „Angestellte statt Museumskuratorin“, vereinbar. Dieser drückt sich auch durch die Forderung, mehr anzuecken aus, indem damit auch die Auseinandersetzung mit homophoben Übergriffen gezeigt wird:

E.: „Was man halt schon kritisieren könnte, is, dass es zu wenig – so eine Eingebettetheit in das heteronormative System, also das kommt immer schon am Rande vor, also Homophobie wird schon thematisiert, also die sind ja alle sehr stark ein Zirkel sehr reicher, wohlhabender Frauen, das heißt, das muss quasi nicht thematisiert werden, was der Serie dient, dann kann man sich mehr auf den Gossip und so konzentrieren. Es wird kaum sichtbar, eben wenn sie sich deklarieren würden, in anderen Kontexten, dass das eben nicht immer so easy-cheesy wäre, wie das immer dargestellt wird.“

Jener „Realismus-Anspruch“ wird mit der Absicht einer politisch-ideologischen Bildung formuliert, die sich auch aus der bisherigen klischehaften Wahrnehmung von Lesben erklärt.

Es steht also nicht die reale Darstellung im Sinne einer Abbildung der Wirklichkeit, sondern die Wahrnehmung der Serie als „Informationsvermittlerin“ und die daran gekoppelte politische Verantwortung im Vordergrund.

17.2.3 Standpunkt S.

Für sie ist die Serie ab der zweiten Staffel zu crazy geworden, obwohl sie anfangs von der positiven Darstellung der Lesben begeistert war. Für sie hat die Serie zu wenig „Herzerl-Faktor“, also erfreuliche Momente und Momente, die sie mit dem/ihrem Leben in Verbindung bringen kann. Sie findet „Queer as Folk“ und andere Serien wie „Pushing Daisies“ oder „Exes and Ohs“ liebevoller und witziger.

S.: „Also ich find, da könnt ruhig mehr was fürs Herzerl dabei sein.“

Sie hat die Serie sehr intensiv konsumiert (mit Freundinnen), indem sie Folgen auf Deutsch und Englisch gesehen hat. Nach der zweiten Staffel hat sie jedoch eine Pause eingelegt, aus dem oben angeführten Grund. Nachdem ihre Freundinnen ihr eine „Verbesserung“ der Serie angekündigt haben, sieht sie sich nun die dritte Staffel an.

Ansprüche:

Sie formuliert drei Kriterien, die ihr für eine gute Fernsehserie wichtig erscheinen: Die Diversität der Charaktere, die dezente Inszenierung der Sex-Szenen und den Unterhaltungswert. Die beiden letzten Punkte stehen im Zentrum ihrer Argumentation.

Vor allem die Ausgewogenheit der Erzählstränge von positiven und negativen Geschichten sowie die positive Identifikationsmöglichkeit sind für sie wichtige Kriterien des Unterhaltungswerts.

Der Informationsvermittlungscharakter steht für sie weniger im Vordergrund:

S.: „Es darf sich auch ruhig nur an lesbische Frauen richten. Why not?“

Und wenn doch, dann eher im Sinne eines Erzeugens gemeinsamer Betroffenheit und Vermittlung zwischen homosexuellen und heterosexuellen Lebenswelten, wie es etwa die Situation zwischen Bette und Tina zeigt:

S.: „Oder was mir gut gefallen hat, war, dass das Paar Tina und Bette, als die Tina dann schwanger wurde und Bette (...) so in diesen Schock des Übernehmens der Ernährerinnen-Rolle geraten ist. Das fand ich auch sehr gut, weil da meines Erachtens etwas gezeigt wird, was in heterosexuellen Kontexten normal is (...). Aber dass das wenn zwei Frauen ein Baby bekommen, nicht anders läuft (...).“

Der Realismus-Anspruch ist für sie vor allem in Hinblick auf die Identifikationsmöglichkeiten, durch die Bezüge zur eigenen Lebenswelt hergestellt werden, entscheidend.

S.: „Und dass Geschichten schon ‚schirch‘ sein dürfen und schon persönliche Betroffenheit erzeugt wird, aber auf eine Art und Weise, die bedeutet, das könnte mir auch passieren so.“

Die Angemessenheit der Geschichten erscheint sowohl in Hinblick auf die Informationsvermittlungsfunktion relevant, indem es ihr unangenehm wäre, wenn heterosexuelle Menschen denken würden, dass „Lesben so sind“, als auch in Hinblick auf die Identifikationsmöglichkeiten, die dadurch nicht gegeben sind.

Diese werden nicht zuletzt aufgrund der bisherigen negativen Repräsentationsgeschichte besonders stark eingefordert, die von negativen und kranken Bildern über Lesben dominiert war.

Standpunkt B.

Sie sieht sich diesen „Kitsch“ gerne an und hat Lust, sich der Utopie, die die Serie erzeugt, hinzugeben. Der „Repräsentationsanspruch“, der von anderen an die Serie immer wieder gestellt wird, erscheint ihr mediennativ:

B.: Sicher, das ist einfach ein sehr problematisches Verständnis von Repräsentation, also dass man sagt, dass man diesen Wirklichkeitsanspruch hat, an Medien, diese Repräsentationskritik, das ist total problematisch, weil das immer funktioniert. Also Repräsentation heißt *Re-Präsentation*, das heißt immer etwas nehmen, das für ein Ganzes steht. Also repräsentative Demokratie: Es sind welche ins Parlament entsandt, die das Volk vertreten und da nicht das ganze Volk im Parlament Platz hat, sondern immer nur ein paar, wird die Repräsentation in gewisser Weise auch unrepräsentativ sein. Das ist was, was man bei Repräsentation immer verstehen muss, das ist ein Ausschnitt, und da gibt's immer Auslassungen, die wurden entschieden und diese Entscheidungen kann man kritisieren, muss man auch kritisieren, aber man muss sich einfach auch bewusst sein, dass man nicht Repräsentation für diesen Charakter kritisieren kann, für diese Eigenschaft.

Sie konsumiert die Serie aus einem persönlichen und wissenschaftlichen Interesse und setzt sich aufgrund einer Publikation gerade sehr intensiv mit der Serie auseinander; sie kennt alle fünf Staffeln.

Ansprüche

Der Unterhaltungsfaktor der Serie steht für sie im Vordergrund. „Ich schau mir das gerne an und ich find das legitim“.

Die Kritik einer politischen Blauäugigkeit, weil die Serie etwas vorgaukelt, das im wirklichen Leben nie passieren würde, ist für sie aufgrund ihrer Lesart der Serie zweitrangig. Indem die Serie als ironisches Zitat und Besetzung einer Hollywood-Welt gelesen wird, gehen Ansprüche wie: Realitätsbezug oder Informationsvermittlungsfunktion oder Identifikationsmöglichkeiten ins Leere.

An jenen Stellen der Serie, wo dieser Bruch, also das (konsequente) Lesen der Serie, auf einer Metaebene nicht möglich ist, wird die Serie auch als nicht gut oder plump empfunden.

Die Pionierrolle der Serie, im Sinne eines „Referenzpunktes, der damit hergestellt“ wurde, ist entscheidend. Die Informationsvermittlung und der damit verbundene Realitätsbezug werden aufgrund der bisherigen Repräsentationsgeschichte jedoch zum Teil eingefordert, indem etwa die angemessene Darstellung der Sex-Szenen für wichtig erachtet wird.

B.: „Obwohl, man muss jetzt dann schon dazusagen, dass es der Serie da schon auch ein Anliegen is, da vor allem auch in den Sex-Szenen bestimmte Klischees einerseits auf die Schippe zu nehmen und

andererseits auch zu demontieren. Also, dass Lesben sozusagen ordentlich vögeln, das is, glaub ich, der Serie schon wichtig. Dass das da irgendwie ... und da muss ich sagen, (...) da bin ich schon auch froh. Das wär mir zum Beispiel schon nicht recht, ehrlich gesagt, wenn in der Serie sozusagen der Sex so verhandelt werden würde, als ob das eh nicht so richtig funktioniert und dass es da auch so eine Breite an Praktiken gibt, das find ich schon sehr gut.“

17.2.4 Conclusio

Der Diskurs über die Serie umfasst sowohl Viel- als auch Wenig-Seherinnen und Fans ebenso wie KritikerInnen. Der Diskurs ist dominiert von stark ausgeprägten ambivalenten Haltungen und damit nicht korrelierenden Rezeptionsverhalten (also, ob die Serie gesehen wird oder nicht). Eine Dimensionierung des Diskurses entlang der Fans und KritikerInnen oder des Rezeptionsverhaltens in Bezug auf die Darstellung der Debatte wäre wenig zielführend.

Unabhängig davon, wie viele Serien tatsächlich gesehen wurden, wird über die Serie diskutiert, jede der Interviewpartnerinnen hat bereits mehrere Diskussionen über „The L-Word“ geführt. Es ist daher zu vermuten, dass der Diskurs, der hier geführt wird, ein grundlegendes Problem oder mehrere grundlegende Probleme der Repräsentation von Lesben zum Thema macht, das/die auch für jene, die die Serie nicht oder wenig verfolgen, Relevanz hat und sie an dem Diskurs teilnehmen lässt.

Die untersuchten Ansprüche der Diskursteilnehmerinnen weisen eine enge Korrelation auf:

So drückt sich etwa der Realismus-Anspruch nicht in einer 1:1-Wiedergabe der Realität aus, sondern in einer Sensibilität gegenüber der bisherigen Repräsentationsgeschichte und der Repräsentationsmacht, die von einer Darstellung in Mainstream-Medien ausgehen kann.

Dieser Anspruch steht auch in engem Zusammenhang mit dem Identifikationsfaktor, unter dem die Anknüpfung an die eigene Lebensrealität oder eine aus repräsentationsgeschichtlichen Gründen wichtige (Gegen-)Darstellung verstanden wird.

Der Unterhaltungsanspruch steht dem Realismus-Anspruch gegenüber, weil über diesen eine nicht immer ganz so angenehme und rosige Darstellung von Lesben eingefordert wird. Sie können also als eine Achse bezeichnet werden, anhand derer die mediale Repräsentation von Lesben dimensioniert werden kann. Die oben beschriebene Achse der Metaebene zwischen Ernst und Ironie läuft parallel dazu. Hier wird, wie in den Schlussfolgerungen noch näher erläutert, die von Butler beschriebene Darstellung von Geschlechtsidentität und deren Subversion durch Ironie sichtbar.

Ausgehend von dieser Repräsentation wird der Anspruch der Informationsvermittlung je nach nachdem, was wichtiger erscheint (also Unterhaltung oder Realismus), anders formuliert:

Die Aufgabe der Informationsvermittlung ist in Hinblick auf Realismus gekoppelt an die Verantwortlichkeit und Repräsentationsmacht, die von einer Mainstream-Serie ausgehen kann. Welche Verantwortung die Serie wahrzunehmen hat (also etwa Vorbildfunktion für junge Lesben und Erklärung für Heterosexuelle), variiert je nach Zielpublikum.

Der Anspruch der Informationsvermittlung ist in Hinblick auf die Unterhaltung ausgeprägt als potentielle Offenheit für ein breites Publikum und das genussvolle Betrachten eines neuen und positiven Bildes von Lesben.

Resümee

Aus diesen vier Standpunkten und den daraus abgeleiteten Ansprüchen lassen sich erste typische Argumentationsmuster feststellen, die als Basis für eine empirische Erforschung bestimmter typisierter Rezeptionshaltungen dienen können.

Der Beginn der Argumentation wird bei der Frage des Realismus angesetzt, könnte jedoch aufgrund der Interdependenzen der einzelnen Themenfelder auch von allen anderen Punkten aus erklärt und nachvollzogen werden (nachdem es sich dabei um einen Zirkel handelt), dieser Beginn bietet sich aber an, weil das Thema Realismus am auffälligsten diskutiert wurde.

17.2.4.1 Realismus versus Utopie

Wird also kein Realismus-Anspruch gestellt, sondern das Thema eher „per se“ als unrealistisch (Utopie, artifiziell, Traumwelt) wahrgenommen, wird es auch stärker unter „zur Hilfenahme“ der Metaebene beurteilt. Man sieht sich eher als Betrachterin, denn als Abgebildete. Wer diese Bilder sieht und was mit ihnen gemacht wird, ist daher für die Befragten auch wenig bis gar nicht relevant, außer es geht um Themen, die aus der bisherigen Repräsentationsgeschichte heraus negativ konnotiert sind (Gegensteuern). Lust an der Illusion kann als Motto dieser Rezeptionshaltung genannt werden. Das nicht für „wahr“ nehmen der Geschichten, die in der Serie erzählt werden, steht auch in engem Zusammenhang mit dem ironischen Aspekt, mit dem auch viele Vorwürfe, die von der Gegenseite kommen, entkräftet werden.

Wird ein Realismus-Anspruch gestellt, wird das Thema stärker in Hinblick auf seine gesellschaftliche Wirkung und Außenwahrnehmung bewertet. Es wird im Kontext des Zielpublikums betrachtet. Die Ironie rückt in den Hintergrund und der Ernst und damit auch die Tragweite im Sinne einer Wirkung des Themas oder der Abbildung werden relevant. Daher ist es auch wichtig, von wem die Bilder produziert werden, gesehen werden und auch gesehen werden sollen, um sie zu bewerten. Diese Rezeptionshaltung steht daher auch in engem Zusammenhang mit dem Identifikationsfaktor, dass also die eigenen Ideale und Lebensvorstellungen in der Serie wiedergefunden werden können. Aufgrund der stärkeren Betonung der Zielgruppe wird auch stärker thematisiert, ob und wie man in diesem Kontext wahrgenommen werden will.

17.2.4.2 Genderkonzepte

Die Serienfiguren und deren Setting werden als Verkörperung eines Geschlechtsidentitäts-Konzeptes wahrgenommen, das bedeutungsvoll interpretiert wird. Wenn S. meint, dass die Kritik an den Serienfiguren aus einem „alten“ Feminismus-Verständnis komme, das Frauen als Opfer stilisiere, oder B. meint, dass die Kritik an der Repräsentation der Lesben aus einem falschen Verständnis des Repräsentationsbegriffes komme, oder K. der (nicht vorhandenen) Erkennbarkeit und Echtheit der neuen Lesben nachtrauert, dann weist das auf verschiedene ideologisch aufgeladene Bedeutungsfelder von Konzepten über Geschlechtsidentität hin, die als solche decodiert wurden.

Aus diesen Genderkonzeptionen und den zuvor analysierten Ansprüchen und Argumentationsmustern in Bezug auf die Serie möchte ich anhand von „Kernaussagen“ vier

Standpunkte ableiten, die innerhalb des Spektrums des Diskurses durch ihre auffallend häufige Anwendung als erster Ansatz für eine Typisierung von Rezeptionshaltungen gesehen werden können, die aufgrund der geringen Zahl der Befragten jedoch noch nicht verallgemeinerbar sind und daher nur als Grundlage für eine quantitative Forschung herangezogen werden können:

Lesben dürfen auch schön sein.

Die positive Auseinandersetzung mit dem, was lesbisch bedeutet, wird aufgrund der historisch negativen Repräsentationsgeschichte von Lesben als notwendig, im Sinne eines Gegensteuerns, erachtet.

Lesben besetzen damit heteronormative Werte.

Der Vorgang des Besetzens wird im Sinne einer Annexion eines bereits mit (heteronormativen) Codes lesbaren Bedeutungsfeldes als eine ironische und als „radikal“ bewertete Strategie betrachtet, diese angeblich fixe Codierung aufzubrechen. Im Sinne Butlers kann darunter auch die subversive Kraft durch das Zitieren bestehender Codes und deren ironische Brechung oder Bloßstellung betrachtet werden.

Lesben werden dadurch vermarktet und als Produkt verkauft.

Dieser Standpunkt referiert auf den ökonomischen Aspekt, der in der Serie dargestellten Typen, die entpolitisiert und angepasst an die Illusion einer „jung-dynamisch-erfolgreichen Karrierefrau“ sind. Die gesellschaftliche Benachteiligung von Lesben muss thematisiert werden. Lesben müssen (wieder) erkennbar sein, um dem hegemonialen, heteronormativen System andere Geschlechtsidentitätsentwürfe entgegensemzen zu können, ansonsten droht eine Aushöhlung des auch politischen Begriffes Lesbe.

Lesben müssen gerade in diesem heteronormativen Kontext mit dem Klischee brechen.

Die geringe Bandbreite verlangt eine kritische und differenziertere Darstellung von Lesben, um RezipientInnen nicht glauben zu lassen, dass lesbisches Leben keine Berührungspunkte im Sinne von Konfrontation mit der heteronormativ (strukturierten) Umwelt habe.

16.4 Reibebaum „The L-Word“ und vermittelndes Element Repräsentationsmacht

Die Verhandlungen über die Bedeutungen, die Bilder von „Lesben, die ausschauen wie Heten“ (K.) mit sich bringen, werden innerhalb der Szene sehr intensiv geführt.

„The L-Word“ dient als Themensetzerin und gibt Anlass zur Diskussion, sie hat, so die Meinung aller Befragten, den Diskurs sehr geprägt, indem sie Themen zur Sprache bringt, die lesbisch lebende Frauen betreffen (können), bzw. Themen, über die „Lesbe“ spricht, weil sie innerhalb der Szene umstritten sind. Etwa die Heiratsdebatte oder die Frage der Monogamie. Sie gibt also Anlass, wieder über diese Themen zu diskutieren, und schafft damit wieder ein Problembewusstsein für diese Fragen und fordert zu einer Reflexion darüber auf.

So können auch innerhalb der Szene vorhandene Normierungen debattiert und aufgebrochen werden. Denn in Anlehnung an Butlers Konstituierung des Subjekts durch den Diskurs ist es notwendig, eventuelle Normierungen und Fixierungen überhaupt erst einmal „zur Sprache“ zu bringen, um sie intelligibel und damit (argumentativ) angreifbar zu machen.

„The L-Word“ wird auch als Unterstützerin in der Debatte für sinnvoll erachtet, weil das Verhalten und die Aussagen der Figuren exemplarisch dafür herangezogen werden, um das eigene Argument zu untermauern.

K.: „Also man sieht verschiedene Standpunkte. Und grad wenn dann ein Thema so aufkommt und wenn man dann drüber diskutiert, dann sagt die eine sicher: ‚Ja, die Dings hat in der Folge soundso gesagt ...‘. Das hilft schon auch oft, dass eine Diskussion zustande kommt. Für die, die halt eine andere Meinung haben, sie können das auch sagen, weil soundso hat das gesagt. Das find ich ganz gut, eigentlich.“

The L-Word stellt einen internationalen Bezugspunkt her, indem etwa auf Konferenzen die Serie als Vergleichsbasis für Themen- und Problemstellungen herangezogen wird.

K.: „Wenn ich jetzt diskutier, mit einer Frau aus Venezuela oder Kuba, und man hat nicht nur ihre Erfahrungen als Kubanerin, sondern auch meine als Österreicherin und man kann sagen: So wie in The L-Word nur anders.‘ Also man hat plötzlich was gemeinsames, das so ein kulturvermittelndes Ding is. Auf eine merkwürdige Art interessant.“

So, wie „The L-Word“ die Szene „spaltet“ in Gegnerinnen und Befürworterinnen, dient die Serie jedoch auch als gemeinsamer Referenzpunkt und als verbindendes Element.

16.5 „The L-Word“ – Subversive Unterwanderung von Geschlechtsidentität?

Die Verkörperung und die heteronormativ konnotierte Geschlechtsidentität der Serienfiguren in „The L-Word“ verfolgt jene Strategie der Störung (die Butler erwähnt; siehe Kap.12), indem Sexualität (lesbisch) und Geschlechtsidentität (Frau) gegeneinander ausgespielt werden. Innerhalb des Diskurses wird diese Störung auch so wahrgenommen. Wenn etwa E. meint, „die sind so schön, aber trotzdem lesbisch“, oder B. jene Darstellung als Hollywood-reflexiv bezeichnet, dann referieren sie auf jene Zweideutigkeit der Darstellung von lesbischer Identität auf der Ebene der Geschlechtsidentität und jener der Sexualität und der Störung ihrer Eindeutigkeit durch die Performanz, mit der die eine (Ebene) gegen die andere ausgespielt wird. In den Interviews kommt jene Störung über das Zitieren der Metaebene zur Sprache, die als „selbstreflexiv und -ironisch“ gelesen wird. Das Mittel der Parodie und Ironie wird von fast allen Rezipientinnen als Mittel der Störung von Geschlechtsidentität gelesen.

Butler stellt diese Möglichkeit als Erweiterung und Ergänzung zu einem politischen Imperativ der Sichtbarkeit dar, da diese innerhalb einer heteronormativen Dominanz noch nicht die Konstruktion von lesbischen Identitäten, als vom Original abgeleitet, angreift. In der Rezeption wird jedoch die Sichtbarkeit entweder im Sinne einer „Erkennbarkeit“ (K.) oder im Sinne einer Anbindung an eine ökonomische Realität (K. und E.), die ein für Lesben typisches⁹⁹ Setting zeigen würde, eingefordert, weil es sich dabei um eine mediale Repräsentation handelt.

In Hinblick auf die mediale Repräsentation ist daher eine Fixierung der Geschlechtsidentität erwünscht, wenn die mediale Repräsentation auch für ein heterosexuelles Publikum zugänglich sein soll. Die Fixierung der Geschlechtsidentität wird jedoch in Hinblick auf eine Abgrenzung gegenüber heteronormativen Repräsentationen von Geschlechtsidentität eingefordert.

⁹⁹ Das unrealistische Setting der Serie wird damit begründet, dass die ökonomische Situation der Frauen nicht der gesellschaftlichen Realität entspricht, also die Welt jener Lesben nicht der aus sozial-und wirtschaftswissenschaftlichen Studien ablesbaren „durchschnittlichen“ Lebensrealität in Hinblick auf Einkommen oder Wohnsituation entspricht.

17 Conclusio

Welche Diskurse werden durch „The L-Word“ ausgelöst und welche Rückschlüsse in Hinblick auf die Repräsentationsmacht von derartigen Serien und auf die Geschlechtsidentitäten, die darin verhandelt werden, lässt das zu?

„The L-Word“ kann als thematisch verbindendes Element innerhalb der lesbischen und queeren Community betrachtet werden. Sie stellt als Themensetzerin und Diskussionsgeberin einen wichtigen Bezugspunkt innerhalb des Diskurses dar. Auch international stellt die Serie, etwa bei Konferenzen, einen wichtigen Vergleichspunkt dar, um sich zwischen den Kulturen verständigen zu können – wie das zumindest von einer Interviewpartnerin behauptet wurde. Die Serie wird auch als wichtiger, weil erster Referenzpunkt einer massenmedialen Präsenz im Prime-Time-TV betrachtet.

Daraus lässt sich schließen, dass der Serie eine Repräsentationsmacht innerhalb und außerhalb der Szene zukommt. Diese ist zwar aufgrund der Verbreitung und Diskussion innerhalb der Szene viel größer, besteht aber nicht zuletzt, eben in dem zumindest exemplarisch zugeschriebenen Repräsentationspotential, nach außen.

Themen des Diskurses und Kritikpunkte sind vor allem die Schönheit und das Setting der Serie, aber auch der Identifikationsfaktor, die Diversität und die Darstellung der Sexualität. Die Beurteilung der Themen bezieht sich jedoch auf eine grundlegendere Frage: die des Realismus.

Die Realismus-Debatte spiegelt einen Streit um Repräsentation wider, weil die Konzepte, die hier verkörpert werden, von den RezipientInnen in Bezug auf ihre Lebensentwürfe und eigene Konzepte darüber, was lesbisch bedeutet, gesetzt werden. Auf einer strukturellen Ebene findet sich das nach Hall dargestellte Konzept der medialen Repräsentation in diesem Diskurs wieder, weil die Serie als vermittelndes dialogisches Element zwischen den Konzepten der Serienmacherinnen und denen der RezipientInnen eingesetzt wird. Der repräsentative Charakter, der der Serie als massenmedialem Produkt zugeschrieben werden kann, ist Streit- und Ankerpunkt der Beurteilung und drückt sich in der Frage aus, wem die Serie was vermitteln soll.

Wie bereits oben gesagt, kann die Serie zwischen ihrem massenmedialen Potential und ihrer anzunehmenden Community-Rezeption, und daher auch in zwei verschiedenen Zirkeln der Bedeutungsproduktion, verortet werden. Was Hickethier auf der Ebene der Genrezuordnung für relevant bezeichnet, nämlich dass diese als Orientierungshilfe für die Maßstäbe, die an das Gesehene angelegt werden, wichtig sind, spiegelt sich hier auf der Ebene der „Anerkennung als massenmediales Produkt“ wider, indem weniger über die Bewertung der Serie selbst, sondern über die Maßstäbe, die dabei (legitimerweise) herangezogen werden, debattiert wird.

Wenn etwa die „heterosexuelle(n) Geschichte(n)“ vor allem in der Pilotfolge als störend kritisiert werden, weil es es da nur um „Männer und Befruchtung“ gehe, wird der Ärger über die heteronormative Codierung deutlich, die den (lesbischen) RezipientInnen „aufgezwungen“ wird, weil diese Darstellung (abgesehen von der Metaebene) aus ihrer Sicht einen heteronormativen Code (etwa, dass Lesben für erfüllten Sex Männer brauchen,

so K.) nahelegt, dessen Stabilisierung (durch wiederholte Anwendungen dieser Codes) jedoch aus einer queeren oder lesbischen Perspektive verweigert wird.

Es bestehet jedoch eine Tendenz, die Kritik an der Serie hauptsächlich in Hinblick auf ihren massenmedialen Charakter zu formulieren, etwa, wenn E. meint, dass die Serie, „wenn sonst eh nur Klischees gezeigt werden“, schon ein bisschen mehr „anecken“ sollte. In Hinblick auf die Community meint sie jedoch, dass das Artifizielle der Serie und ihr Unterhaltungsfaktor schon gut funktionierten.

Hier stellt sich auch die Frage, ob eine Grenzüberschreitung oder Vermischung des hegemonialen, heteronormativen Bedeutungsfeldes mit dem (nach Butler notwendig) subversiven lesbisch-queeren Bedeutungsfeld oder die Schaffung von Austauschmöglichkeiten zwischen diesen überhaupt erwünscht ist. Der Anspruch einer gemeinsamen Bedeutungsebene wird zum Teil formuliert, wie etwa bei der Auswertung der Standpunkte (und der Kategorie Informationsvermittlung) sichtbar wurde, ist jedoch eher ein angenehmes Nebenprodukt als ein Hauptanliegen. Zugleich wird die „Abgeschlossenheit“ des Textes für eine heterosexuelle Codierung als positives Element der Serie erwähnt, wenn etwa Erzählstränge als interne Geschichten, die Heteros „nie checken würden“ (B.) decodiert werden. „The L-Word“ wird jedoch als repräsentatives Element, das zwischen diesen beiden COCs vermitteln könnte, seitens der Rezipientinnen nicht anerkannt.

Der Eintritt der Serie in einen „Szene-internen“ Circuit of Culture sorgt besonders auf dem Feld der Identität(en) für Aufregung. Die Serie bringt die Diskussion über Geschlechtsidentität insofern in Gang, als dass sie durch die Verkörperung eines heteronormativen Schönheitsideals keine Identifikationsmöglichkeiten für Lesben bietet, die sich diesem aus verschiedenen politischen und normativen Gründen nicht unterordnen wollen. Sie löst damit eine Debatte aus, welche Geschlechtsidentitätskonzepte innerhalb eines heteronormativen Mediensystems zulässig und zugleich noch in der Community akzeptabel bzw. für sie repräsentativ sind. Die Standpunkte,¹⁰⁰ die dabei vertreten werden sind:

Standpunkt 1: Lesben dürfen auch schön sein.

Standpunkt 2: Lesben besetzen damit heteronormative Werte.

Standpunkt 3: Lesben werden dadurch vermarktet und als Produkt verkauft.

Standpunkt 4: Lesben müssen gerade in diesem heteronormativen Kontext mit dem Klischee brechen.

Diese Standpunkte referieren auf verschiedene „Produktionsebenen von Geschlechtsidentität“ und können mithilfe des Modells von Ien Ang und Joke Hermes

¹⁰⁰ Diese Standpunkte wurden aus den Aussagen der vier Interviewpartnerinnen abgeleitet, sie stellen jedoch aufgrund der Ambivalenz und der notwendigen Trennung der Beurteilung der Serie in Bezug auf die Wirkungen auf den internen und externen Diskurs nicht die viel differenziertere Meinung der Interviewpartnerinnen dar.

zugeordnet werden. Das Model stellt drei Ebenen der „Wahrnehmung“ von Geschlecht bei der medialen Rezeption dar (vgl. Kap.14):

1. Ebene der Geschlechterdefinition:

Auf der Ebene der Geschlechterdefinition werden die gesellschaftlich produzierten Diskurse über Geschlecht verortet. Standpunkt zwei und drei beziehen sich auf diese Ebene. Die Aussagen über die Besetzung von heteronormativen Werten und der Vermarktung von Lesben spielen auf diese gesellschaftliche Ebene der Geschlechterdefinition an, weil sie einmal als positive Wertung im Sinne einer Besetzung und einmal als negative Wertung im Sinne eines Vermarktens von Lesben innerhalb der bestehenden Normen eines heteronormativen gesellschaftlichen Diskurses angreift. Hier kann auch der (politische) Kampf um Sichtbarkeit verortet werden, den „The L-Word“ (zumindest) auf der Ebene der „Darstellung der Frauen“ konterkariert.

2. Ebene der Geschlechterpositionierung:

Hier können die anderen beiden Standpunkte verortet werden. Sie referieren durch die Freude darüber, dass Lesben auch schön sein dürfen, auf eine Anerkennung und Besetzung innerhalb eines medialen Diskurses, der bisher ebenfalls von einem heteronormativen Klischee geprägt war, das Schönheit von Lesben in einem pornographischen Kontext verortete und damit wieder einer Ausrichtung auf ein männliches Begehr zugänglich machte. Mit dem Begriff Schönheit ist hier auch eine „positive Identifikationsmöglichkeit“ verbunden, die in bisherigen Serien nicht möglich war. Demgegenüber steht die Referenz auf eine diesem Schönheitsbild zuordenbare heteronormative Sichtweise, die daher aus politischen Gründen innerhalb eines medialen Repräsentationsrahmens abgelehnt wird, weil diese keinen Bezug zur (durchschnittlichen) Lebensrealität von Lesben haben (darauf soll aber bei der Ebene der Geschlechtsidentitäten noch näher eingegangen werden).

Diesem Konflikt liegt ein Streit um Geschlechtsrepräsentation zugrunde, der unter Rückgriff auf die Theorien Judith Butlers erklärt werden kann: Durch den heteronormativen Diskurs werden Geschlecht (sex), soziales Geschlecht und Sexualität als kohärent dargestellt und durch Performanz fixiert. Die Lesbe erscheint innerhalb dieses Diskurses als nicht intelligibel. Sichtbarkeit herstellen ist daher eine notwendige politische Maßnahme, um innerhalb dieses Diskurses überhaupt in Erscheinung treten zu können. Die Annahme, „*die Lesbe*“ könnte innerhalb dieses heteronormen Diskurses und angepasst an dessen Geschlechtsidentitätskonzepte existieren, wird daher als illusorisch abgelehnt, weil damit auch die Stabilität dieses Diskurses, der angegriffen wird, unterstützt würde. Die Ironie dieser Performanz und der Bruch durch die Sexualität der dargestellten „Schönheiten“ und damit ihr subversiver Charakter werden angezweifelt – unter Bezugnahme auf die Produzentinnen und ihre Codierung sowie die eigenen Ansprüche und Vorstellungen darüber, welche Repräsentation von Lesben politisch im Sinne Butlers notwendig ist. Die Geschlechterpositionierungen stehen daher in engem Zusammenhang mit der Geschlechteridentität, also den von den Rezipientinnen bereits angenommenen Diskursen.

3. Ebene der Geschlechteridentifikationen:

Sie stellt die Ebene der von den Subjekten angenommenen Diskurse dar. Die vier oben genannten Standpunkte können hier als subjektive Standpunkte eingesetzt werden, weil sie einen angenommenen Diskurs darstellen (der in seiner Argumentationsrichtung auf die anderen beiden Ebenen abzielt) und eine Identifikationsperspektive formulieren.

Ich darf auch schön sein.

Ich besetze heteronormative Werte.

Ich will nicht dadurch vermarktet und als Produkt verkauft werden.

Ich muss gerade in diesem heteronormativen Kontext mit dem Klischee brechen.

Basierend auf diesen Geschlechtsidenitifikationen werden Sympathien zu den einen oder anderen Serienfiguren entwickelt. Die Mechanismen, die bei der parasozialen Beziehung beschrieben wurden, finden sich hier wieder.

Identifikationen

Hier wurden die Mechanismen der parasozialen Beziehung verortet, also die Verkörperung von Konzepten und Ideen durch die Serienfiguren, die aus mehreren Gründen, wie Plake erwähnt, Beziehung zwischen RezipientInnen und Figuren herstellen können:

- Die Figur passt zu den eigenen Lebensentwürfen und es kommt zur Identifikation mit der Serienfigur.
- Durch den wiederholten, regelmäßigen Kontakt in vertrautem (häuslichem) Rahmen werden die Figuren Teil des alltäglichen Lebens.
- „Answering-Role“: Die RezipientInnen übernehmen in überspitzter Art und Weise eine antwortende, die Geschehnisse einer Serie vorwegnehmende ExpertInnen-Rolle.
- „Realitätsflucht“: Der Aufbau einer imaginären Beziehung, um nicht allein zu sein. (Vgl. Plake 2004, S. 210 ff und Kap. 8.2)

In der Debatte über die Identifikationsmöglichkeiten wird hauptsächlich der erste Punkt als Grund für einen Beziehungsaufbau zu den Serienfiguren erwähnt. Auf diesen wird daher näher eingegangen. Die Debatte über die Realitätsnähe zeigt, dass die Nähe zu den eigenen Lebensentwürfen insofern ein relevanter Identifikationsfaktor ist, als es sich dabei nicht um das real geführte Leben handelt, sondern um die im Rahmen der Ansprüche formulierten Ideen und Konzepte, die für eine gute Darstellung von Lesben innerhalb einer medialen Repräsentation relevant wären. Wenn etwa K. Lesben nicht als Label verkauft wissen will, dann ist es auch verständlich, dass sie eben genau jene Figuren sympathisch findet, die dieses Label nicht verkörpern. Sie übernimmt dabei den Diskurs, der ihre Geschlechtsidentität unterstützt und sie darin bestätigt. Das Lesen der Metaebene kann ebenfalls als ein Vorgang der Identifikation verstanden werden indem eine Art Answering-Role übernommen wird, indem Vorgänge zwar nicht im Vorhinein, aber durch den „Subtext“ oder „die Erzählung in der Erzählung“ als Antwort (der SerienmacherInnen) auf die eigene Geschlechteridentität übernommen werden.

Die mediale Repräsentation kann somit als vermittelndes, dialogisches Element zwischen den Geschlechterpositionierungen und den Geschlechteridentifikationen verortet werden.

Auf dieser Ebene der Geschlechteridentität setzt auch Butlers Subjektbegriff an. Die Geschlechteridentitäten sind insofern die verkörperten Diskurse, durch die sich die als „Lesbe“ oder „Queer“ bezeichnenden Rezipientinnen erst konstituieren.

Das Feld der Geschlechteridentifikation und die Artikulationen zwischen den Feldern der Geschlechterdefinitionen und denen der Geschlechterpositionierungen spiegelt, wie aus dieser Darstellung hervorgeht, den Diskurs über „The L-Word“ wider. Diese kann, indem sie (mediale) Repräsentationsprozesse und Geschlechteridentifikationen verbindet, als die von Hall auf dem Feld der Identität verortete Suture begriffen werden. Denn Hall bezeichnet den Vorgang der Identitätsentwicklung als eine Suture aus Repräsentation und Identifikation.

Die Forschungsfrage lässt sich also mithilfe des Modells von Ian Ang und Joke Hermes umfassend beantworten, weil es ein Mittel zur Systematisierung der Themenfelder des Diskurses zur Verfügung stellt und diese zugleich auf einer inhaltlichen (der Geschlechteridentifikationen) als auch auf einer strukturellen Ebene (der Repräsentationsmacht) erklärbar macht. Und durch das Einsetzen von Halls und Butlers Theorien werden auch die Wechselwirkungen zwischen diesen Ebenen erklärbar gemacht. Die genauen Mechanismen dieser Wechselwirkungen könnten basierend auf den hier genannten Ergebnissen in einer weiteren Forschung untersucht werden.

Das Kernthema des Diskurses, der durch The L-Word ausgelöst wird, kann unter dem Titel „Sichtbarkeitsdebatte“ zusammengefasst werden. Die Frage der Sichtbarkeit umfasst zum einen die Frage der Ansprüche, die an die Darstellung von Lesben gestellt werden (können) und die das Feld der Repräsentation eingrenzen, und sie bezieht sich auch auf die innerhalb des Diskurses verhandelten Geschlechtsidentitätskonzepte, die in der lesbisch-queeren Theorie immer auch eine Antwort auf vorherrschende (heterosexuelle) Normierungen darstellten und eng mit gesellschaftspolitischen Forderungen verbunden sind. Sichtbarkeit ist eine dieser Forderungen, deren Bedeutungsspektrum von Präsenz über Erkennbarkeit und Abbildung (gesellschaftlicher Wirklichkeit) reicht und der Bezug auf ihre massenmediale Realisierbarkeit hier verhandelt wird.

Die Sichtbarkeitsdebatte spiegelt in ihren Grundannahmen einen Streit wider, der innerhalb der Lesbenbewegung immer wieder aufflackert und vermutlich auf viele gesellschaftlich marginalisierte Gruppen übertragbar ist: Er zeichnet die Frontlinien zwischen der homophilen und Homo-Befreiungsbewegung nach, indem es auch hier um die Frage geht, ob die Gesellschaft durch Anpassung und Erweiterung ihrer Normen verändert werden kann, oder ob die Normen selbst das anzugreifende und zu hinterfragende Problem sind.

„The L-Word“ steht zwischen diesen beiden Bewegungen, indem sie sich an Normen anpasst, diese aber auf der Ebene der Performanz der Figuren und mittels Ironie zum Teil subversiv unterwandert. Der Diskurs über „The L-Word“ stellt daher einen Referenzpunkt dar, anhand dessen die historischen Klüfte der Bewegung und ihre heutige Ausprägungen nachgezeichnet werden können.

Im Rahmen einer weiteren Forschungsarbeit würde sich die genauere Untersuchung der historischen Gründe dieses Streites anbieten.

18 Ausblick

Die Ergebnisse der Untersuchung weisen Parallelen mit dem angloamerikanischen Diskurs auf. Das mag zwar auch daran liegen, dass dieser ein Anhaltspunkt bei der Erstellung des Leitfadens war und daher die Interviews durch bestimmte Themen strukturiert wurden, jedoch ist es naheliegender, dass die Parallelen deshalb entstanden, weil hier eine Grundsatz-Debatte geführt wird, die in ihren Ausprägungen variieren kann, aber eine gemeinsame Frage/ein gemeinsames Problem verhandelt: das der Sichtbarkeit.

Es bietet sich eine weitere empirische Untersuchung der Sichtbarkeitsdebatte an¹⁰¹. Vor allem die innerhalb der Community vorhandenen Normierungen in Bezug auf Sichtbarkeit und Erkennbarkeit bedürfen noch weiterer Forschungen, etwa was deren Zusammenhänge mit der Bewegungsgeschichte betrifft, und welche grundlegenden Muster im Kampf um Anerkennung etwa mit anderen minorisierten Identitäten erkannt werden können.

Fuchs und Walker haben etwa diesen epistemischen Bereich der „Wissbarkeit und Erkennbarkeit“ (vgl. Schaffer, S. 52) und ihren normierenden Charakter untersucht. Ihre Thesen bieten sich an, um in Kombination mit den hier gewonnenen Ergebnissen den Sichtbarkeitsstreit über „The L-Word“ näher untersuchen und verallgemeinern zu können.

Das würde auch ein wichtiger Beitrag dazu sein, um das Forschungsfeld der lesbischen Repräsentation in den Medien zu erweitern.

Hier fehlt es vor allem auch an medienhistorischen Analysen, die Tendenzen und Entwicklungen der Darstellung von Lesben im Fernsehen und deren Rezeption (über einen größeren Zeitraum) erforschen.

Denn gerade weil lesbisch sein so schön sein kann, darf dies nicht aus dem analytischen und queeren Blickfeld populärkultureller Forschungen geraten.

¹⁰¹ Andrea Schaffer hat durch ihre Analysen zur Ambivalenz der Sichtbarkeit hier einen guten Boden für weitere empirische Untersuchungen geschaffen. (Vgl. Schaffer, 2008)

19 Literatur

Aaron, Michele (2006); New Queer Cable? The L Word, the Small Screen and the Bigger Picture. In: Akass/McCabe (2006), S. 33-39.

Ang/Hermes (1991): Gender in/and Media Consumption. In: Angerer/Dorer(Hrsg.)(1994), S. 114-134.

Angerer/Dorer (Hrsg.)(1994): Gender und Medien. Theoretische Ansätze, empirische Befunde und Praxis der Massenkommunikation: Ein Textbuch zur Einführung. Studienbuch zur Publizistik und Kommunikationswissenschaft. Wien: Braumüller

Akass/McCabe(2006): Reading The L-Word. Outing contemporary television. London: I.B. Tauris & Co. Ltd.

Cippitelli/Schwanbeck (Hrsg.)(2001): Pickel, Küsse und Kulissen. Soap-Operas im Fernsehen. München: R. Fischer Verlag

Benhabib,Seyla (1993) (Hrsg.): Der Streit um Differenz. Feminismus und Postmoderne in der Gegenwart. Frankfurt a. Main: Fischer Taschenbuch Verlag

Bernold/Braadt/Preschl (2004): Screenwise. Film Fernsehen Feminismus. Marburg: Schüren Verlag

Bernold, Monika (2002); Tele-Authentifizierung. Fernsehfamilien, Geschlechterordnung und Reality –TV. In: Dorer/Geiger (2002), S.216-235

Bernold, Monika(2004); Diskursive und Imaginäre Räume des Fernsehens In: Bernold/Braadt/Preschl (2004), S. 137-142

Boxhammer, Ingeborg (2007): Das Begehen im Blick. Streifzüge durch 100 Jahre Lesbenfilmgeschichte. Bonn: Mäzena Verlag.

Bublitz, Hannelore (2002): Judith Butler zur Einführung. Hamburg: Junius Verlag.

Butler, Judith (1991): Das Unbehagen der Geschlechter. Frankfurt a. Main: Suhrkamp Verlag

Butler, Judith (1993): Kontingente Grundlagen: Der Feminismus und die Frage der Postmoderne. In: Benhabib, Seyla (1993) S.31-58

Butler, Judith (1996): Imitation und Aufsässigkeit der Geschlechtsidentität. In: Hark, Sabine (1996) (Hrsg.), S. 15-37

Butler, Judith (1997): Körper von Gewicht. Berlin: Suhrkamp Verlag.

Brunner/Hoffmann (2005) (Hrsg.): Geheimsache: Leben. Schwule und Lesben im Wien des 20. Jahrhunderts. Ausstellungskatalog. Wien: Löcker

Chambers, Samuel A. (2006); Heteronormativity and The L Word: From a Politics of Representation to a Politics of Norms. In: Akass/McCabe (2006), S. 81-98

- Curran/Gurevitch/Wallacott** (1977) (Hrsg.): Mass Communication and Society. Edward Arnold: London.
- Du Gay** [e.a.] (1997): *Doing Cultural Studies: The Story of the Sony Walkman* Milton Keynes: Open University; Thousand Oaks, CA: Sage Publications.
- Davis**, Helen (2004): Understanding Stuart Hall. London: Sage Publications.
- Dorer/Geiger** (2002) (Hrsg.): Feministische Kommunikations- und Medienwissenschaft. Ansätze, Befunde und Perspektiven der aktuellen Entwicklung. Wiesbaden: Westdeutscher Verlag
- Engel**, Antke (2002): Wider die Eindeutigkeit. Sexualität und Geschlecht im Fokus queerer Politik und der Repräsentation. Frankfurt a. Main: Campus Verlag
- Fabach**, Sabine (1993): Mythos Lesbe. Wien: Univ., Dipl-Arb.
- Geller**, Alex (2005): Diskurs von Gewicht. Erste Schritte zur Systematischen Kritik an Judith Butler. Köln: PapyRossa Verlags GmbH und Co.KG
- Graham**, Paula: The L Word Underwhelms the UK? In: Akass/McCabe (2006), S.15-26
- Hall**, Stuart (2003) (Hrsg.): Representation. Cultural Representations and Signifying Practices. London (e.a.): Sage.
- Hall**, Stuart (2004); Ideologie und Ökonomie. Marxismus ohne Gewähr. In: Koivitso/Mertens (Hrsg.) (2004) S. 8-33
- Hall**, Stuart (2004): Bedeutung, Repräsentation, Ideologie. Althusser und die poststrukturalistischen Debatten. In: Koivitso/Mertens (Hrsg.) (2004) S. 34-65
- Hall**, Stuart (2004): Kodieren/Dekodieren . In: Koivitso/Mertens (Hrsg.) (2004) S. 66-80
- Hall**, Stuart (2004); Reflexionen über das Kodieren/Dekodieren-Modell. Ein Interview mit Stuart Hall . In: Koivitso/Mertens (Hrsg.) (2004) S. 81-107
- Hall**, Stuart (2004); Das Spektakel des Anderen. In: Koivitso/Mertens (Hrsg.) (2004) S. 108-166
- Hall**, Stuart (2004); Wer braucht Identität? In: Koivitso/Mertens (Hrsg.) (2004) S. 167-187
- Hark**, Sabine (1996) (Hrsg.): Grenzen der lesbischen Identitäten. Berlin: Quer Verlag, S. 15-37
- Heller**, Dana (2006); How does a Lesbian Look? Stendhal's Syndrome. In: Akkas/McCabe (2006), S. 55-68
- Hermes**, Joke (2004); Ein Publikum, das sich selbst vertextet. Porsfeministisches Fernsehen, seine Fans, seine KritikerInnen, und das Internet. In: Bernold/Braadt/Preschl (2004), S.149-166

- Hickethier, Knut** (1996²): Film- und Fernsehanalyse. Stuttgart: J.B. Metzler Verlag.
- Jagose, Anamarie** (2005): Queer Theory. Eine Einführung. Berlin: Quer Verlag
- Johnson, Merri Lisa** (2006); ,L' ist for ,Long Term': Compulsory Monogamy on The L Word. In: Akkas/McCabe (2006), S. 115-138
- Koivitso/Mertens** (Hrsg.) (2004): Stuart Hall. Ideologie Identität Repräsentation. Ausgewählte Schriften 4, Hamburg: Argument Verlag.
- Lamnek, Siegfried** (2005⁴): Qualitative Sozialforschung. Weinheim: Beltz, Psychologie Verlags Union.
- Luther/Reisenleiter** (2001): Cultural Studies. Eine Einführung. Wien: Turia und Kant Verlag
- MacKinnon, Kenneth**(2002):Love, tears, and the male spectator. Madison [e.a.]: Fairleigh Dickinson Univ. Press [e.a.],2002.
- McCabe/Akass** (2006); What is a Straight Girl To Do? Ivan's Serenade, Kit's Dilemma. In In: Akkas/McCabe (2006), S. 143-156
- Naschold, Frieder** (1971): Kommunikationstheorien. In: Gotschlich/ Langenbucher (1999): Publizistik und Kommunikationswissenschaft. Ein Textbuch zur Einführung. Wien: Wilhelm Braumüller Universitäts-Verlagsbuchhandlung Ges.m.b.H., S. 41-73
- Perko, Gudrun** (2005): Queer Theorien. Ethische, Politische und logische Dimensionen plural- queeren Denkens. Köln: PapyRossa Verlags GmbH.
- Pias (e.a.)**(2000): Kursbuch Medienkultur. Die maßgeblichen Theorien von Brecht bis Baudrillard. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt GmbH.
- Plake, Klaus** (2004): Handbuch Fernsehforschung. Befunde und Perspektiven. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Stockmeyer, Anne Christin** (2004): Identität und Körper in der (post) modernen Gesellschaft. Marburg: Tectum Verlag
- Strauss, Anselm/Corbin, Juliet**(1996): Grounded Theory. Grundlagen qualitativer Sozialforschung. Weinheim: Beltz, Psychologie Verlags Union
- Schaffer, Johanna** (2008): Ambivalenzen der Sichtbarkeit. Über die visuellen Strukturen der Anerkennung. Bielefeld: transcript Verlag.
- Scheer Uta** (2002): Neue Geschlechterwelten? Eine Analyse der Star Trek-Serien "Deep Space Nine" und "Voyager" Münster (e.a.):Literatur –Verlag
- Wagner, Hedwig** (2004); Der Körper in der Theorie. Zum Verhältnis von Medientheorie und Feministischer Filmtheorie. In: Bernold/Braadt/Preschl (2004), S. 57-67
- Warn, Sandra**(2006); Introduction. In: Akkas/McCabe (2006), S. 1-10

Weber, Stephan (2003) (Hrsg.): Theorien der Medien. Konstanz: UVK Verlag

Wolfe/Roripaugh (2006); The (In)visible Lesbian: Anxieties of Representation in The L Word. In: Akkas/McCabe (2006), S. 43-54

Wheeler/Raven Wheeler (2006); Straight up Sex in The L Word. In: Akkas/McCabe (2006), S. 99-110

Internet-Artikel:

Althusser, Luis (1970): Ideologie und Ideologische Staatsapparate. www.offene-uni.de/archiv/textz/textz_phil/louisalthusser.pdf (08.03.09)

Blick: The L-Word. Lesben and the City. www.blick.ch (10.01. 05)

Die Presse: ORF hat geringsten Programmanteil an TV-Information.
<http://diepresse.com/home/kultur/news/375681/index.do> (28.10.08)

Gay News Archiv: Fernsehen für Schwule und Lesben.
http://www.g26.ch/gay_archiv_04.html zuerst erschienen in: taz (02.07.04)

Kreisky, Eva: (2008): http://evakreisky.at/onlinetexte/nachlese_diskurs.php#kap1b (12.12.08)

Libero: The L-Word. <http://news2000.libero.it/webmagazine/wmz79.html> (08.06.04)

Marchart, Oliver (2003): Warum Cultural Studies vieles sind, aber nicht alles. In: Medienheft Dossier 19.
http://www.medienheft.ch/dossier/bibliothek/d19_MarchartOliver.html

Stern: (Werner, Caroline) Legalisierte Leidenschaft In:
<http://www.stern.de/unterhaltung/tv/562148.html> (30.05.06)

Stern: (Christoph Driessen) Sex and the City für Lesben.
<http://www.stern.de/unterhaltung/tv/562147.html> (31.05.06)

Toute La Tele: The L-Word: Rachel Shelly.
(Interview)http://www.toutelatele.com/article.php3?id_article=4631 (10.7.05)

Quotenmeter: The L-Word. Spinoff im Gespräch.
<http://www.quotenmeter.de/index.php?newsid=28638> (08.03.09)

Wikipedia: Geschichte der Lesben und Schwulenbewegung.
http://de.wikipedia.org/wiki/Geschichte_der_Lesben- und_Schwulenbewegung (25.02.08)

Wikipedia: The L-Word. http://de.wikipedia.org/wiki/The_L_Word#Idee_und_Produktion (22.10.08)

Wilhelm, Wolfgang (2005): Dossier zum Hintergrund der Verfolgung wegen sexueller Orientierung in der Zeit des Nationalsozialismus und danach (WA-132/04) In:
www.publicartvienna.at/downloads/Dossier_morzinplatz_d.pdf (28.02.2009)

Witzel, Andreas(2000): Das Problemzentrierte Interview. In: Forum Qualitative Sozialforschung 1(1), Art.22, htte://nbn-resolving.de/urn: nbn:de:0114-fqs-0001228 (28.02.2009)

Foren:

www.afterellen.com (03.03.09)

<http://forum.l-word.org/>.(03.03.09)

Zeitungsaufikel:

Fertig, Gudrun: Deutschland: Der weiße Fleck auf der L-Word-Landkarte. In: L-Mag 05/06 2006

Hergeth, Andreas: Die TV-Welt hat „The L-Word“ bereits entdeckt. In: L-Mag 05/06 2006

Hipold, Stephan: Porn Chic Ade. In: Der Standard 22.12.05

Kay, Manuela: Warum wir eine US-Hochglanz- Fernsehserie endlich auch in Deutschland sehen wollen. In: L-Mag 05/06 2006

Mohafe, Sudabeh: Frauen am Rande des Abgrunds: Was steckt wirklich hinter der lesbischen Jahrhundertserie. In: L-Mag 05/06 2006

Mottinger, Michaela: Damenwahl im TV-Kanal. In: Kurier 04.06.06

20 Anhang

Interviewleitfaden

Kurzfragebogen

Name (fiktiv), Alter, Beruf, sonstige Tätigkeiten

Wie alt bist du? Was machst du?

Mediennutzung: Schaust du gern fern/viel fern/wo/mit wem?.

Einstiegsfrage:

Bei jeder Interviewpartnerin: **Was hältst du von der Serie?**

Problemfelder:

Relevanz-Diskurs:

Die Frage „Diskursfeld und Relevanz“ versucht den Diskurs im Allgemeinen zu umfassen und zu verorten. Aus welchen Themen/Beteiligten besteht er und in welcher Gesellschaft (geteilte Bedeutungsstrukturen) findet er statt?

Worum geht's für dich in der Serie? Wie sehen das die anderen?

Wie bist du auf die Serie gekommen?

Wird in den Gruppen über „The L-Word“ geredet?

Bekommst du über die Arbeit mit, dass „The L-Word“ Thema ist?

Wie ist das im Freundeskreis? Wird darüber diskutiert? Was? Was kommt öfter/weniger oft vor? Gewichtung?

Wer, glaubst du, schaut sich die Serie an? (Gewichtung)

Problemfelder/Themen (wenn nicht bei der Frage nach den Diskursen schon erwähnt) abfragen: Stereotypisierungen/Blickmacht/Geschlechteridentifikation Rezeptionshaltung
Zielgruppe? Wer, glaubst du, schaut sich die Serie an/an wen richtet sich die Serie? Wer sollte sich die Serie anschauen?

Themenfelder:

Stereotypisierung

Der Serie wird immer wieder eine klischeehafte Darstellung von Lesben vorgeworfen und zwar in mehrrelei Hinsicht: zu schön, zu hetero, zu reich, zu sexy (Blickmacht), zu pseudo (keine echten Lesben als Darstellerinnen). Die Stereotypisierung soll in Hinblick auf Ursachen (in der Serie), Mechanismen (in der Serie) und Relevanz (diegetisch/extradiegetisch) abgefragt werden.

Frage: (vor dem Hintergrund was gefällt/gefällt nicht und warum?)

Gibt's Klischees in „The L-Word“? Welche? Wie gehst du damit um?

Wie siehst du das im Vergleich zu anderen Serien?

Repräsentation – Wirkmacht

Der Drang nach **Repräsentation/Explizitheit** hat immer zwei Seiten. Denn wie bereits bei Hall im Spektakel des Anderen erwähnt wird, kann das Sichtbarmachen von Differenz auch zu einer Stereotypisierung führen. Das Problemfeld fragt mögliche Lösungsstrategien und Ambivalenzen in Hinblick auf „The L-Word“ ab.

Wie werden Lesben in „The L-Word“ dargestellt? Magst du die Art der Darstellung? Wieso?

Wie wichtig ist die Serie für Lesben?

Wie muss eine gute Serie über Lesben für dich ausschauen?

Inwiefern erfüllt „The L-Word“ diesen Anspruch?

Verkörpert für dich die Darstellung von Lesben in der Serie etwas „Neues/Revolutionäres“?

Männliche Blickmacht:

Repräsentation und Blickmacht hängen eng zusammen; Querverweise sind hier also am ehesten zu erwarten. Es geht um die Begründung der Angst/nicht Angst vor der Blickmacht: historisch/persönlich/politisch/ideologisch – und damit auch um die Frage, inwiefern sich die Serie an ein lesbisches Publikum richtet. Die Rolle der Produzentinnen soll hier auch zur Sprache kommen. So wird auf einer empirischen Ebene versucht, jenen kommunikativen Kreis, den Hall auf einer theoretischen Ebene nicht schließt, zu schließen, um Vermutungen über den Zusammenhang zwischen der Codierung der Produzentinnen und der Decodierung der Rezipientinnen anstellen zu können.

Wie wird mit **Männlichkeit in der Serie** umgegangen?

Was schätzt du wer sich die Serie ansieht? Für wen ist die Serie?

Wie geht die Serie damit um, dass Männer Lesben beim Sex zusehen könnten? Ist das überhaupt relevant? – Sowohl für die Serie als auch für die (eigene) Rezeption? Und wieso? Macht das für dich einen Unterschied, wer die Serie produziert hat/von wem die Bilder kommen?

Realismus:

Aufgrund der bisherigen Recherchen und der Dominanz der Realismus-Debatte (vor allem hinsichtlich der ökonomischen Situation und der Schönheit der Frauen) soll das Themenfeld auch in Hinblick auf die damit verbundenen Ansprüche erfragt werden.

Inwiefern zeichnet die Serie ein realistisches Bild von Lesben? Inwiefern ist das wichtig?

Welche Vorteile/Nachteile hat das?

Persönliche Erwartungen/Einschätzungen:

Um die Wirkung der Serie und die Darstellungsmacht, die ihr zugeschrieben wird, zu erfragen, soll das Veränderungspotential eingeschätzt werden und sollen damit auch Sichtweisen über mögliche Subversionsstrategien, die die Serie verfolgt, zur Sprache kommen.

Was hat die Serie verändert/verschlimmert/verbessert?**Subversionsstrategien**

Hat „The L-Word“ das Feld der lesbischen Repräsentation verändert? Was ist anders seit „The L-Word“?

Was hat Fernsehen als Medium für öffentliche Repräsentation zu leisten? Werden diese mit der Serie erfüllt?

Geschlechteridentifikation

Anhand des Vergleichs mit anderen Serien sollen mögliche positive Wünsche und Erwartungen, die an die Repräsentation von Lesben gestellt werden, abgefragt werden.

Was sind für dich relevante Lesbenfiguren im Fernsehen und wieso?

21 Abstract

This Thesis focuses on the discussion „The L-Word“ and its effect on lesbian gender-identity-concepts, because “The L-Word” is the first lesbian drama series on TV. Its stories are about good looking and rich lesbians, who live their beautiful and glamorous lives in the centre of Americas “Dream-Factoy”: L.A.

This representation of lesbians in the series initiated a debate about how lesbians should be presented in Prime Time TV and who is “allowed” to watch these representations. Based on Stuart Hall’s explanations of representation and mass media and Judith Butlers concepts of gender identity, I developed a model to do my research on the discourse about “The L-Word”. The aim of this research is to analyse the content of the discourse (in general) and what conclusions on representation and gender identities can be made. I presumed that the discussion of “how beautiful and rich lesbians” should be presented on TV reflects an underlying conflict about gender-identity-concepts and the influence of mass media, fixing these images as normal or natural. Ien Ang’s and Joke Hermes’ model on gender -identity serves as a relay to link Butler’s identity concept and Stuart Hall’s concept of representation and gives hand to analyse the conflict from the recipients’ point of view.

Based on four interviews about “The L-Word”, it was possible to get a first insight on the structures of the discourse about the series. One of the central questions is, if “The L-Word” has to give a “real” image of lesbians and if these lesbian-“porno”-clichés, which are presented in “The L-Word” attempt to attract male heterosexual viewers more than lesbian viewers.

The main question, when considering “The L-Word” as a good or bad representation of lesbians is realism. On one hand, there is consciousness about the fact that a reflection of reality concerning “lesbian life” is impossible, but the glamorous and apolitical character of the series is criticized very often. On the other hand they enjoy the illusion of “easy cheesy” lesbian life styles.

The L-Word can be analysed as a connecting element within the lesbian and queer community. It provokes discussions and is an important reference, serves as a common reference in international discussions.

Consequently, the series has a big influence on representation of lesbians in general. Main theme of the discussion is the beauty of the characters and its setting. The underlying question in the judgement of the series is: realism.

The debate about realism reflects a conflict about the meaning of representation, because the concepts of lesbianism which are embodied in the presented figures on TV are judged in relation to the live-concepts of the viewers and what it means to be lesbian.

The series is set between its mass media character and its supposed community reception and can hence be located between two circles of production of meaning.

The results of the research bring up the question if an exchange between hegemonic heteronormative production of meaning in mass media and subversive queer lesbian production of meaning (concerning lesbianism) is intended.

The standpoints refer to different „fields of production of gender identity and can be structured with the model of Len Ang and Joke Hermes: gender-definition, gender-positioning and gender-identification.

The representation (in media) can be described as dialogic element between gender-positioning and gender-identification. Len Ang's and Joke Hermes Model serves as a model to systematize this discourse concerning its content (gender identity) and its structure (representation).

Stuart Hall's and Judith Butler's theories serve to explain how content and structure interact.

The underlying theme of this discourse can be described as a debate about visibility.

Most probably this debate refers to the history of the gay and lesbian movement because it refers to the question how society can be changed: either with adding gay and lesbian identity concepts to the norms of society or putting them as norms into question.

This could be a question for further research.

22 Zusammenfassung

Die Arbeit fokussiert die Diskussion über „The L-Word“ und ihre verschiedenen Auswirkungen auf Geschlechtsidentitätskonzepte. „The L-Word“ ist die erste Serie im TV mit gut aussehenden und reichen Lesben, die eine schönes und angenehmes Leben im Herzen der amerikanischen Traum-Maschine führen: In L.A.

Diese Darstellung von Lesben löste eine Debatte darüber aus, wie Lesben im Prime Time TV dargestellt werden sollten und für wen diese Bilder bestimmt sind. Basierend auf Stuart Halls Darstellungen über Massenmedien (und deren Einfluss auf Bedeutungsproduktion) und Judith Butlers Theorien über Geschlechtsidentität, wurde ein Modell entwickelt, mit dem der Diskurs untersuchbar wird.

Das Ziel dieser Arbeit ist es, den Diskus über „The L-Word“ zu analysieren und Rückschlüsse daraus auf die Repräsentationsmacht und Geschlechtsidentitätskonzepte ziehen zu können.

Es wurde vermutet, dass die Diskussion darüber „Wie schön Lesben sein dürfen“ einen zugrunde liegenden Konflikt über Konzepte von Geschlechtsidentitäten wieder spiegelt und der Frage nach dem Einfluss der Massenmedien, die diese Bilder fixieren und naturalisieren.

Ien Angs und Joke Hermes Modell über Geschlechtsidentität und Medienkonsum bietet sich als „Relais“ an, um Butlers Identitätskonzept und Halls Konzept der Repräsentation zu verbinden und ermöglicht es, den Konflikt aus der Rezipientinnenperspektive zu untersuchen.

Basierend auf qualitativen Interviews über „The L-Word“, war es möglich, einen Einblick in die Strukturen und Themen des Diskurses zu gewinnen.

Eine der zentralen Fragen ist, ob „The L-Word“ ein reales Bild von Lesben darstellen kann und ob die lesbischen Klischees, die in „The L-Word“ geboten werden, eher für männliche heterosexuelle Männer gemacht wurden oder für lesbische Zuseherinnen.

„The L-Word“ kann als ein thematisch verbindendes Element innerhalb der lesbischen und queeren Community betrachtet werden. Sie stellt als Themensetzerin und Diskussionsgeberin einen wichtigen Bezugspunkt innerhalb des Diskurses dar. Daraus lässt sich schließen, dass der Serie eine Repräsentationsmacht innerhalb und außerhalb der Szene zukommt.

Hauptthemen des Diskurses sind die Schönheit der Charaktere und das Setting der Serie. Die Beurteilung der Themen bezieht sich jedoch auf eine grundlegendere Frage: die des Realismus.

Die Realismus-Debatte spiegelt einen Streit um Repräsentation wieder, weil die Konzepte, die hier verkörpert werden, von den Rezipientinnen in Bezug zu ihren Lebensentwürfen und eigenen Konzepten darüber, was lesbisch bedeutet, gesetzt werden.

Die Serie ist zwischen ihrem massenmedialen Potential und ihrer anzunehmenden Community-Rezeption positioniert und kann daher auch in zwei verschiedenen Zirkeln der Bedeutungsproduktion verortet werden.

Die Ergebnisse der Untersuchung werfen die Frage auf, ob eine Grenzüberschreitung von einem hegemonialen heteronormativen Bedeutungsfeld (der Massenmedien) zu dem (nach Butler notwendig) subversiven lesbisch-queeren Bedeutungsfeld oder die Schaffung von Austauschmöglichkeiten zwischen diesen beiden überhaupt erwünscht ist.

Diese Standpunkte innerhalb der Diskussion referieren auf verschiedene „Produktionsebenen von Geschlechtsidentität“ und können mit Hilfe des Modells von Ian Ang und Joke Hermes zugeordnet werden: Geschlechterdefinition, Geschlechterpositionierung und Geschlechteridentifikation.

Die mediale Repräsentation kann somit als vermittelndes dialogisches Element zwischen den Geschlechterpositionierungen und den Geschlechteridentifikationen verortet werden.

Mit Hilfe des Modells von Ian Ang und Joke Hermes wird ein Mittel zur Systematisierung der Themenfelder des Diskurses zur Verfügung gestellt und der Diskurs zugleich auf einer inhaltlichen Ebene (der Geschlechteridentifikationen) als auch auf einer strukturellen Ebene (der Repräsentationsmacht) erklärbar gemacht. Durch das Einsetzen von Halls und Butlers Theorien werden auch die Wechselwirkungen zwischen diesen Ebenen erklärbar.

Das Kernthema des Diskurses, der durch The L-Word ausgelöst wird, kann unter dem Titel „Sichtbarkeitsdebatte“ zusammengefasst werden.

Die Sichtbarkeitsdebatte spiegelt in ihren Grundannahmen einen Streit wieder, der innerhalb der Lesbenbewegung immer wieder aufflackert und vermutlich historisch begründbar ist:

Indem es auch hier um die Frage danach geht, ob die Gesellschaft durch Anpassung und Erweiterung ihrer Normen verändert werden kann oder ob die Normen selbst das anzugreifende und zu hinterfragende Problem sind. Dazu wären aber noch weitere Forschungen notwendig.

Lebenslauf

ANNA STEGER

15.02.1981.

Wiener Neustadt

AUSBILDUNG

WS 08/09	Geprüfte Dramaturgin
SoSe 2004	Auslandssemester an der Universität Hamburg, Inst. f. Journalistik
Seit 2000	Studium der Publizistik und Kommunikationswissenschaft und Theaterwissenschaft
1999 – 2000	Studium der Biologie
1999	Matura
1991 – 1999	Wirtschaftsrealgymnasium: BRG Zehnergasse (Wiener Neustadt)