



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Passing in THE L WORD“

Verfasserin

Corina Exenberger

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2011

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin:

Mag. Dr. Andrea B. Braidt, MLitt

Danke

Andrea B. Braidt

Verena Tatzer

Gini Stern

Katrin Oberhöller

Agi Meisinger

Anja Bauer

Anita und Leonhard Exenberger

Inhaltsverzeichnis

1. EINLEITUNG	5
2. THEORETISCHE VERORTUNG.....	9
2.1. Queer Theory/Queer Studies	9
2.2. Intersektionalität	18
2.3. Queere Intersektionalität als analytische Methode.....	23
3. THE L WORD.....	26
3.1. Regisseur_innen und Drehbuchautor_innen.....	27
3.2. Figuren und Konstellationen ev. Kürzen?!.....	29
3.3. Kritik.....	31
4. PASSING ALS STRATEGIE GEGEN DISKRIMINIERUNG	37
4.1. Historische Hintergründe.....	37
4.1.1. Passing as White	37
4.1.2. Passing as (Fe)Male	41
4.2. Passing als mediale Konstruktion.....	42
4.2.1. Coming-Out und Passing in TV-Serien	44
5. BETTE PORTER: PASSING AS WHITE.....	49
5.1. Familie.....	50
5.2. Beziehung und Kind	53
5.3. Black Community.....	57
6. MAX (MOIRA) SWEENEY: PASSING AS MALE.....	65
6.1. Female Masculinity	71
6.2. Transgender	75
7. ZUSAMMENFASSUNG UND CONCLUSIO.....	89
7.1. Beantwortung der Forschungsfragen.....	89
7.2. Conclusio.....	91

QUELLENVERZEICHNIS	92
Literatur	92
Episode Guide.....	99
Filme und TV-Serien	99
Abbildungen	100
ZUSAMMENFASSUNG	101
ABSTRACT	101
LEBENS LAUF	102

1. Einleitung

Serien sind ein immer wichtiger werdender Teil der Programmstruktur von TV-Sendern und erreichen ein breites Spektrum an Zuseher_innen. Großteils werden in den Produktionen Figuren, die heteronormative Gesellschaftsstrukturen widerspiegeln, gezeigt und bieten somit wenig bis keine Identifikationsmöglichkeiten für ein nicht-heteronormatives Publikum. THE L WORD (USA 2004-2009) war im amerikanischen Erstaussstrahlungszeitraum die erste TV-Serie, die sich in Bezug auf Figuren- und Handlungskonzeption abseits der Heteronormativität bewegte und lesbischem bzw. queerem Publikum die Möglichkeit der Identifikation mit ihren Figuren ermöglichte. Aktuelle Ereignisse, die vor allem die amerikanische Gesellschaft und Politik dieser Zeit prägten, wurden in die Handlungen integriert. Der persönliche Zugang zu diesem Thema ergibt sich aus den Schwerpunkten Filmtheorie und Queer Studies, die ich in meinem Studium gesetzt habe und verbindet wissenschaftliches mit persönlichem Interesse.

In meiner Arbeit analysiere ich einzelne Aspekte von zwei Figuren aus THE L WORD, die durch ihre Identitätskonstruktion abseits der Heteronormativität Diskriminierung auf unterschiedlichen Ebenen erfahren. Meine diesbezüglichen Forschungsfragen lauten:

Wie wird Passing¹ als Strategie gegen Diskriminierung in der TV-Serie THE L WORD am Beispiel von Bette Porter und Max Sweeney filmisch inszeniert?

Wie wird das Konzept der Queeren Intersektionalität in der Figurengestaltung umgesetzt?

Welche Möglichkeiten bietet die Struktur von TV-Serien zur Inszenierung von Passing als dramaturgischen Spannungseffekt?

Im Gegensatz zum schwulen Pendant QUEER AS FOLK (USA 2000-2005) kommt queer nicht im Titel der Serie vor, sondern es wird explizit das „L“ und somit lesbische Identität in den Vordergrund gerückt. Trotzdem ist erkennbar, dass vor allem in der Figurenkonzeption sowie der Handlungsgestaltung von THE L WORD Aspekte und Diskurse der Queer Theory eingeflossen sind, die um das Themenfeld der Intersektionalität erweitert wurden. In Kapitel 2

¹ „Passing is a form of pretending, which can be fun. [...] Most passing is undertaken in response to the cultural imperative [...]. In this case, passing becomes the outward manifestation of shame and capitulation. Passing becomes silence. Passing becomes invisibility. Passing becomes lies. Passing becomes self-denial” (Bornstein 1994, S. 125).

beschreibe ich zum besseren Verständnis der darauf aufbauenden Figurenanalysen historische Entwicklungen sowie wesentliche Grundzüge bezüglich der (De)Konstruktion von Identitätskategorien wie Sexualität, Gender und Race der beiden Theorien. Den Abschluss des Kapitels bildet die Darstellung von Queerer Intersektionalität (vgl. Dietze/ Yekani/ Michaelis 2007) als analytische Methode, die als Verbindung von Queer Theory und Intersektionalität verstanden werden kann und eine Möglichkeit der strategischen Verwendung von Kategorien aufzeigt, die wesentlichen Einfluss auf die Figurenanalyse haben wird.

Nach dieser theoretischen Verortung meiner Arbeit erfolgt in Kapitel 3 einen Überblick zu den Hintergründen der Entstehung, sowie den zentralen Figuren bzw. Figurenkonstellationen von THE L WORD. Da in den Analysen immer wieder Bezüge zu anderen Figuren der Serie hergestellt werden, ist es nötig die Grundzüge der Handlung zu kennen. Kritik, die vor allem zu Beginn der Serie laut wurde, findet hier ebenfalls Platz. Diese betrifft hauptsächlich die Zusammensetzung des Cast sowie heteronormative Strukturen, die vor allem in den ersten beiden Staffeln aus marktwirtschaftlichen Überlegungen zu erkennen sind, um heterosexuelle Männer als Zielgruppe gewinnen zu können.

Den theoretischen Hauptteil zu Passing als Strategie gegen Diskriminierung bildet Kapitel 4, das in strategische Unterkapitel geteilt ist. Einerseits bilden historische Hintergrundinformationen sowie grundsätzliche Überlegungen zu den beiden Teilbereichen Race und Gender die Grundlage für die darauf aufbauenden Figurenanalysen. Anschließend wird die spezielle Struktur von TV-Serien im Hinblick auf Figuren- und Handlungsgestaltung bzw. Erzähl- und Darstellungsweise (vgl. Hickethier 1991; 2007) in Bezug zu Passing als Spannung steigerndes Handlungselement gesetzt und durch Beispiele aus narrativen Texten ergänzt.

In den beiden abschließenden Kapiteln analysiere ich mit Bette Porter und Max Sweeney jeweils eine Figur aus THE L WORD im Hinblick auf die Schwerpunktsetzung „Passing as White“ (Kapitel 5) sowie „Passing as Male“ (Kapitel 6). Theoretische Überlegungen zum jeweiligen Themengebiet werden dabei mit repräsentativen Szenen aus THE L WORD in Zusammenhang gebracht.

Die Beantwortung der Forschungsfragen erfolgt in einer abschließenden Conclusio, wo die Ergebnisse der Analysen und theoretischen Abhandlungen gesammelt und präsentiert werden.

In meiner Diplomarbeit lege ich Wert auf den bewussten Umgang mit Sprache, weshalb ich nachfolgend auf die Verwendung von spezifischen Formulierungen sowie englischen Begriffen eingehe.

In großen Teilen der westlichen Gesellschaft werden männlich und weiblich als die zwei einzig möglichen Genderformen und -normen² angesehen. Die daraus resultierenden sprachlichen Bezeichnungen von Personen schließen Identitätswürfe, die jenseits dieser Dualität stehen aus bzw. machen sie sprachlich unsichtbar. Steffen Kitty Herrmann (2003) unterbreitet, unter Bezugnahme auf die Funktion von queer als sich ständig verändernde Identitätskategorie, ein neues Konzept, das nicht in dieser Binarität von Mann und Frau erfasste Identitäten sprachlich sichtbar macht: „Queer kann nicht ‚echt‘ sein, es gibt nichts was die Authentizität von queer legitimiert, queer heißt einzig und allein ‚performing the gap‘, den _ zu leben“. Durch das Sichtbarmachen von Gender-Identitäten abseits der Dichotomie von männlich und weiblich durch den Unterstrich wird gleichzeitig der, als normativ begriffenen Zweigeschlechtlichkeit, „das sichere Gefühl der Normalität versagt“ (Herrmann 2003).

Durch die Verortung der Serie sowie grundlegender Theorien in den USA erkläre ich im Folgenden die Verwendung von englischen Begriffen wie queer, Race, Gender und Passing. Der Begriff queer wird von mir anstatt einer deutschen Übersetzung, vor allem deshalb verwendet, weil in der deutschsprachigen Auseinandersetzung mit queer bzw. Queer Theory Unsicherheiten bezüglich einer einheitlichen Übersetzung des Begriffs vorherrschen. Oftmals werden als mögliche Synonyme quer, queer, que(e)r, pervers o.ä. vorgeschlagen. Aufgrund von Fehlübersetzungen bzw. gemeinsamen sprachlichen Wurzeln wurde im deutschen Sprachraum auch vermehrt der Begriff quer anstatt queer verwendet. Im Lauf der Zeit wurden die beiden Begriffe „mit verschiedenen kulturellen und politischen Bedeutungen aufgeladen“ (Rauchut 2008, 77), weshalb die politische Relevanz, die durch quer im Kontext der Queer Theory erzeugt wird, unbedeutend ist. Es wird daher auch angenommen, dass quer als Begriff des Versteckens entdeckt wurde, der anders als schwul oder lesbisch im deutschen Sprachgebrauch nicht mit negativen Konnotationen behaftet ist. Dadurch geht diese Übersetzung jedoch an dem Grundverständnis von queer vorbei, dem die positive Aneignung eines im englischen Sprachraum als Schimpfwort gegen Homosexuelle benutzten Begriffs vorausgeht: „Die Über- und Gleichsetzung von *queer* mit *quer* gibt somit die grundlegende Überzeugung der *Queer Theory* preis, durch positive Aneignung von Sprache handeln zu können und Instabilitäten in normierenden Strukturen zu evozieren“ (Rauchut 2008, 74, Herv. i. Orig.). Theoretiker_innen versuchten vermehrt queer mit „pervers“ gleichzusetzen, was

² Gender bezeichnet im Gegensatz zu Sex als biologischem Geschlecht, die soziale bzw. kulturelle Geschlechtsidentität einer Person (vgl. Butler 1991).

jedoch nicht in den wissenschaftlichen oder alltäglichen Bereich übernommen wurde (vgl. Kapitel 2.1).

Race wird für meine Arbeit aus zwei Gründen ebenfalls im Englischen belassen. Ausschlaggebend dafür ist einerseits die negative Konnotation, die mit dem deutschen Begriff „Rasse“ durch die Verwendung in der Zeit des Nationalsozialismus einherging. Andererseits würde der deutschen Übersetzung von Race zu „Rasse“, ähnlich wie zuvor bei queer, eine gänzlich andere Bedeutung zugeschrieben und eine Verortung in den theoretischen Auseinandersetzungen der Black Studies und der damit einhergehenden US-amerikanischen Verwendung des Begriffs bzw. der Geschichte Amerikas im Allgemeinen verunmöglichen (vgl. Knapp 2005, S. 98ff). Der Begriff Passing verbleibt großteils ebenfalls im Englischen, da es dafür im deutschen Sprachgebrauch keine zufriedenstellende Übersetzung gibt bzw. es findet die Beschreibung des Vorgangs von Passing mit den Phrasen „durchgehen als ...“ bzw. „wahrgenommen werden als...“ Eingang in die Arbeit.

Meine derzeitige Position als lesbisch identifizierte weiße Frau aus der europäischen Mittelschicht darf in den folgenden theoretischen Auseinandersetzungen und Figurenanalysen nicht außer Acht gelassen werden. In reflektierenden Gesprächen mit Kolleg_innen, die Erfahrungen im Umgang mit Diskriminierung in den Bereichen Race und Gender haben, wurde die Bewusstseinsbildung für eine angemessene Verwendung von Sprache in den unterschiedlichen Zusammenhängen meiner Arbeit angestrebt.

2. Theoretische Verortung

In meiner Arbeit analysiere ich die Figuren Bette Porter und Max Sweeney aus der TV-Serie THE L WORD unter dem Gesichtspunkt von Passing als einer möglichen Strategie gegen Diskriminierung. Um die für meine Analyse verwendete Methodik der Queeren Intersektionalität besser verstehen zu können, umreißt ich im folgenden Kapitel die Ausgangstheorien Queer Theory und Intersektionalität. Die jeweiligen Entwicklungsgeschichten sowie wesentlichen Strategien der beiden Theorien werden erläutert und im Abschnitt zur Queeren Intersektionalität aufgegriffen und weiter entwickelt.

2.1. Queer Theory/Queer Studies

Der Begriff „*queer*“, wie die deutsche Theoretikerin Sabine Hark (1993) schreibt, „bedeutet im amerikanischen Englisch adjektivisch soviel wie ‚seltsam, sonderbar, leicht verrückt‘, aber auch ‚gefälscht, fragwürdig‘; als Verb wird es gebraucht für ‚jemanden irreführen, etwas verderben oder verpfuschen‘, substantivisch steht es z. B. für ‚Falschgeld‘“ (S. 103, Herv. i. Orig.) und wurde bis in die ausgehenden 1980er bzw. beginnenden 1990er Jahre als umgangssprachliches Schimpfwort für Homosexuelle, vor allem schwule Männer, verwendet. Durch die Verwendung dieser Beleidigung wurde der Effekt erzeugt, dass Heterosexualität als „Original“ festgeschrieben wird und Homosexualität im Vergleich dazu als eine schlechte Kopie angesehen werden kann (vgl. Butler 1991, S. 58). Mit dieser relativ kurz gefassten Definition von queer ist jedoch nur der reine Wortsinn wiedergegeben. Seine weit komplexere (gesellschafts)politische Bedeutung als Instrument zur Bekämpfung von Heteronormativität, die Heterosexualität und Zweigeschlechtlichkeit als gesellschaftliche Normen ständig neu etabliert und festigt, wird dadurch nicht gefasst. Aus diesem Grund gehe ich zuerst auf die Geschichte des Begriffs queer ein, um danach die grundlegenden Konzepte der Queer Theory bzw. Queer Studies zu präsentieren.

Mit Ende der 1980er Jahre machten sich lesbische und schwule Aktivist_innen mit dem Begriff queer einen bis dahin negativ gegen sie verwendeten Begriff zu Eigen. Diese Aneignung von queer und die anschließende positive Bewertung erinnern an jene des Begriffs gay, der in den 1970er Jahren ebenfalls eine Aufwertung erfuhr. Ausgangspunkt dafür war eine Razzia in dem Lokal *Stonewall Inn* in New York, das hauptsächlich von Personen frequentiert wurde, die nicht der gesellschaftlich anerkannten heterosexuellen Norm entsprachen. Die anschließenden Ausschreitungen, die über mehrere Tage im Juni 1969 andauerten, gelten noch heute als Beginn der Gay Liberation und Gay Pride, was weltweit jedes Jahr am Christopher Street Day gefeiert wird.

Vor allem die AIDS-Krise zu Beginn der 1990er Jahre und die gesellschaftliche Brandmarkung von AIDS als „Schwulenseuche“ bot den Aktivist_innen die Möglichkeit, queer als Selbstbezeichnung zu etablieren, da viele Netzwerke darin ein Angebot sahen, „das für politische Interventionen geräumig und selbstbewußt genug [war]“ (Jagose 2001, S. 121). Angesichts der AIDS-Krise, die sich vor allem auf die marginalisierten homosexuellen Randgruppen fokussierte, radikalisierten sich Schwule und Lesben gleichermaßen und kämpften gemeinsam unter anderem in der 1987 gegründeten *AIDS Coalition to Unleash Power (ACT UP)* gegen die staatlich forcierte Diskursivierung von AIDS als „Schwulenseuche“. Bis dahin erfolgte ein Auftreten gegen Diskriminierung und Homophobie vor allem in getrennten Gruppierungen, wie z.B. der Gay Liberation Front oder des Lesbischen Feminismus. *ACT UP* konzentrierte sich dabei vor allem auf die Ausgrenzungspolitik, die gegenüber AIDS durch die US-amerikanische Regierung vollzogen wurde. Ihre Forderungen beinhalteten die bessere medizinische Versorgung von Betroffenen sowie staatlich unterstützte Präventionskampagnen und Unterstützung von Selbsthilfwerken (vgl. Hark 2005, S. 292). Dabei wesentlich war die Aufklärung darüber, dass es sich nicht um betroffene Risikogruppen wie Schwule, Prostituierte oder Drogensüchtige handelte, sondern Risikoverhalten wie ungeschützter Geschlechtsverkehr oder gemeinsam benützte Injektionsnadeln ein wesentlicher Faktor in der Verbreitung von HIV war. Die positive Aneignung von queer hat somit „die immer dringendere Notwendigkeit, sich gegen die herrschenden Konstruktionen von HIV/AIDS zu wehren“ sichtbar gemacht und „an der radikalen Veränderung der gegenwärtigen lesbischen und schwulen Politik mitgewirkt“ (Jagose 2001, S. 122).

Auf einem Treffen von *ACT UP* gründete sich 1990 mit *Queer Nation* erneut eine Gruppe, um verstärkt gegen die weit verbreitete gesellschaftliche Ablehnung von queeren Personen anzukämpfen. Durch die Aufnahme des bisherigen Schimpfwortes in den Organisationsnamen, wurde der Begriff in den USA in seiner neuen Bedeutung bekannt:

„*Queer Nation* war somit eine der ersten *queeren* Gruppen, die auf Inszenierung und *visibility* (Sichtbarkeit) als politische Strategie setzten. Die US-amerikanischen und kanadischen *Queer Nation*-Gruppen besetzten öffentliche Räume wie Shopping-Center und Hetero-Bars, um deren Heteronormativität anzuprangern und *queere* Gegenöffentlichkeiten zu schaffen“ (Rauchut 2008, S. 54, Herv. i. Orig.).

Innerhalb der queeren Bewegung wurden und werden auch heute noch ständig neue Organisationen gegründet, deren Mitglieder sich von den bisherigen nicht vertreten fühl(t)en. Aus diesem Grund und trotz der Erfolge löste sich *Queer Nation* wegen interner Auseinandersetzungen wieder auf (vgl. Rauchut 2008, S. 54).

Queer ist in einer Kette für Bezeichnungen von Menschen, die nicht nach den Regeln der heteronormativen Gesellschaft leben, die Jüngste und zugleich am meisten Umstrittene. Denn die Grenzen, welche (sexuellen) Identitäten sich unter diesem Überbegriff sammeln können und sollen, sind nicht scharf umrissen, sondern lassen einen gewissen Spielraum zu. Diese Offenheit steht im Gegensatz zu den auf Ausschluss basierenden Kategorien lesbisch und schwul. Queer lässt sich immer wieder, von Personen(-gruppen), die gesellschaftlich anerkannte Heteronormativität marginalisiert werden aneignen, wodurch seine eigenen Grenzen permanent neu geformt und erweitert werden müssen. Zum besseren Verständnis dieser performativen Aneignungspraxis von queer, gehe ich nachfolgend auf das von der Linguistin Judith Butler (1991) geprägte Konzept der Performativität ein.

In Anlehnung an Judith Butlers Auseinandersetzung (1991) mit den Forderungen des Feminismus können Ähnlichkeiten in ihrem Diskurs zur Verwendung der Kategorie Frau(en) zu der von queer gezogen werden. Sie spricht davon, dass bei jeder identitätsbezeichnenden Kategorie deren Unvollständigkeit vorausgesetzt werden müsse, um von allen Einschränkungen wie Race, Class, Alter oder Sexualität befreit zu sein und als Norm etabliert werden zu können (vgl. S. 35). Das größtenteils einheitliche Ziel des Feminismus ist z.B. mit der Gleichberechtigung von Männern und Frauen ein größtenteils Einheitliches gegeben. Trotzdem dürfen Frauen, so Butler, nicht ihrer Individualität beraubt werden, um in ein vorgefertigtes Schema von Frau-Sein zu passen. Ihre verschiedenen Lebensrealitäten in Bezug auf Sexualität, Race, Class oder Religion müssen berücksichtigt werden und Eingang in die Diskussionen finden, da diese wesentlichen Einfluss auf das jeweilige Frau-Sein haben. Butler erkennt hier die Relevanz von unterschiedlichen Kategorien für die Entwicklung von Identität, was im folgenden Kapitel zu Intersektionalität noch weiter ausgeführt wird.

Ähnlich dazu versucht queer einerseits Personen, die abseits der heterosexuellen Norm leben eine Plattform zu bieten, um gemeinsam gegen das hegemoniale Konzept von Heteronormativität und Zweigeschlechtlichkeit aufzutreten. Andererseits wird versucht, die Individualität der als queer bezeichneten bzw. sich als queer bezeichnenden Personen zu respektieren und die Heterogenität dieser übergreifenden Kategorie zu akzeptieren und zum eigenen Vorteil zu nutzen. In Anlehnung daran erfolgte die Übernahme von queer in einen wissenschaftlichen Diskurs, wie im Folgenden ersichtlich wird.

Queer Theory als wissenschaftliches Konzept hinter dem Begriff queer wurde erstmals in einem Sonderheft der Publikation *differences* (1991) geprägt, das als Ergänzung zu einer Konferenz zu „lesbian and gay sexualities“ an der University of California erschien. Teresa de

Lauretis (1991) zeigt darin die Problematik der auf Ausschließung basierenden Exklusivität von Begriffen wie lesbisch und schwul auf:

„The fact of matter is, most of us, lesbians and gay men, do not know much about one another's sexual history, experience, fantasies, desire, or modes of theorizing. And we do not know enough about ourselves, as well, when it comes to differences between and within lesbians, between and within gay men, in relation to race and its attendant differences of class or ethnic culture, generational, geographical, and socio-political location” (S. viii).

Für de Lauretis ist klar, dass die jeweiligen Zuschreibungen wie lesbisch und schwul großes politisches Potential haben. Trotzdem argumentiert sie für die Einführung der übergreifenden Kategorie queer, die neben den sexuellen Unterschieden in den Beziehungen und zwischenmenschlichen Begegnungen von Schwulen und Lesben ebenfalls die Fokussierung auf die Differenzen bezüglich ethnischer, religiöser oder klassenspezifischer Zugehörigkeit innerhalb der Gruppierungen von Lesben und Schwulen ermöglicht: „Those differences urge the reframing of the questions of queer theory from different perspectives, histories, experiences, and in different terms” (de Lauretis 1991, S. x). Anstatt zweier getrennter bzw. einer nicht für gleiche Ziele eintretenden Gruppierung von Lesben und Schwulen, plädiert sie für die Etablierung von queer bzw. Queer Theory, um alle Personen, so unterschiedlich diese in Bezug auf Geschlecht, Race, ethnischer Zugehörigkeit, Religion etc. auch sein mögen, in ihre Überlegungen mit einbeziehen zu können (vgl. S. xi).

Der Begriff queer bezieht seine politische Kraft aus seiner undefinierbarkeit, da sich die Grenzen dessen, was nicht der gesellschaftlichen Norm entspricht, ständig erweitern und verschieben. Judith Butler (1997) schreibt, dass die heteronormative Gesellschaft die von der gesellschaftlichen Norm der jeweiligen Zeit abweichenden sexuellen Identitäten immer brauchte, um den eigenen Normstatus aufrecht erhalten und rechtfertigen zu können. Erst und nur durch die Bezeichnung und Benennung des vom Ideal abweichenden „Anderen“ konnte es eine Berechtigung des eigenen, der gängigen gesellschaftlichen Norm entsprechenden „Selbst“ eines jeden Individuums geben (vgl. S. 305f). Butler sieht queer – ähnlich der Performativität Sex und Gender – als performative Äußerung, die durch die Anrufung einer Person als queer, diese auch dazu macht. Dies kann Butler zufolge nur passieren, wenn die Anrufung erfolgreich ist. Um das zu sein, muss die Anrufung und damit in weiterer Folge der dafür verwendete Begriff eine Geschichte haben, die mit verschiedenen Absichten bzw. Vorurteilen oder Bedeutungen aufgeladen ist:

„Wenn eine performative Äußerung vorläufig erfolgreich ist (und ich schlage vor, daß ‚Erfolg‘ immer nur vorläufig ist), dann nicht deswegen, weil eine Absicht die Sprechhandlung erfolgreich regiert, sondern nur deswegen, weil die Handlung frühere Handlungen echogleich wiedergibt und *die Kraft der Autorität durch die Wiederholung oder Zitieren einer Reihe vorgängiger autoritativer Praktiken akkumuliert*“ (Butler 1997, S. 311, Herv. i. Orig.).

Nur durch die Prägung des Begriffs queer als Schimpfwort konnte dieser als Beleidigung verwendet bzw. missbraucht werden. Durch die Bezeichnung einer Person als queer wurde dieser gleichzeitig eine von der heterosexuellen Norm abweichende Identität zugeschrieben. Als geläufigere Beispiele können die performativen Akte einer Eheschließung bzw. der Vollzug einer Taufe angeführt werden, wo die Worte „Hiermit erkläre ich euch zu Mann und Frau“ bzw. „Hiermit taufe ich dich auf den Namen XYZ“ im Moment ihres Aussprechens durch eine autorisierte Person die bezeichnete Handlung vollziehen. Gleich nach der Geburt eines Kindes wird ihm seine erste performative Zuschreibung zuteil. Durch das sichtbare Genital wird das Kind durch „Es ist ein Mädchen“ bzw. „Es ist ein Junge“ in das dazugehörige Genderschema gepresst, an dem sich seine weitere Entwicklung orientiert. Nicht eindeutige Genitalien (wie beispielsweise eine vergrößerte Klitoris) werden oft in Absprache mit den Eltern durch einen medizinischen Eingriff im Kleinkindalter an die gesellschaftliche Norm angepasst, um Zweigeschlechtlichkeit und Heterosexualität aufrecht zu erhalten.

Die Geschichte bzw. die verschiedenen Ebenen die hinter einem Begriff stehen, machen es bezüglich seiner Verwendung gleichfalls möglich, diesen gegen seine bisherige Bedeutung zu wenden. Dies veranschaulicht die zu Beginn des Kapitels beschriebene Neubesetzung bzw. Aneignung des ehemaligen Schimpfwortes queer. Durch die neue Verwendung von queer als übergreifender Begriff für verschiedene Identitätswürfe abseits von Heteronormativität und Zweigeschlechtlichkeit erkennt Butler (1997) auch ein Problem, das in allen exklusiven Beschreibungen von politisch aktiven Gruppierungen auftritt. Durch die Fokussierung auf Sexualität als gemeinsames Identitätsmerkmal werden gleichzeitig andere Aspekte, die für die Identitätsbildung einer Person wesentlich sind, minorisiert.

„Wenn der Begriff ‚queer‘ ein Ort kollektiver Auseinandersetzung sein soll, Ausgangspunkt für eine Reihe historischer Überlegungen und Zukunftsvorstellungen, wird er das bleiben müssen, was in der Gegenwart niemals vollständig im Besitz ist, sondern immer nur neu eingesetzt wird, umgedreht wird, durchkreuzt wird (*queered*) von einem früheren Gebrauch her und in die Richtung dringlicher und erweiterungsfähiger politischer Zwecke“ (Butler 1997, S. 312f).

Um queer als positive Selbstbezeichnung nützen zu können und um seine politische Relevanz nicht zu verlieren, darf der Begriff somit nie aufhören sich weiter zu entwickeln. Innerhalb

der Queer Theory muss gleichzeitig ein kritischer Diskurs betrieben werden, damit queer immer wieder von ausgeschlossenen Gruppierungen für ihre Zwecke erobert werden und somit in seiner Unbeständigkeit erhalten bleiben kann. Queer ermöglicht somit die Dekonstruktion und Destabilisierung von heteronormen Identitätskonstruktionen, obwohl es selbst nicht als stabile Identitäts-Kategorie begriffen werden darf.

Eine wesentliche Bedingung für die Entwicklung von queer als Möglichkeit zur Dekonstruktion von Identitätskonzepten ist der von Judith Butler (1991) geprägte Begriff der heterosexuellen Matrix. Dieser beschreibt den Zusammenhang der Parameter bzw. kategorialen Zuschreibungen Sex, Gender und Begehren und geht davon aus, dass es mit weiblich und männlich nur zwei fixierte, biologische Geschlechter gibt. Das durch die gesellschaftliche Norm festgeschriebene Begehren reguliert die innerhalb der heterosexuellen Matrix möglichen vier Geschlechtsidentitäten: die heterosexuelle bzw. homosexuelle Frau sowie den heterosexuellen bzw. homosexuellen Mann (vgl. Butler 1991, S. 38f).

Queer Theory greift die Ergebnisse der Matrix auf und wendet sich gegen die Konstruiertheit von Identität, indem die „radikale Diskontinuität der Kette *sex – gender – Begehren – Identität*“ aufgezeigt und Identität als performativ begriffen wird. Queer Theory konzentriert sich darauf „Heterosexualität analytisch als ein Machtregime“ zu rekonstruieren, „dessen Aufgabe die Produktion und Regulierung einer Matrix von hegemonialen und minoritären sozio-sexuellen Subjektpositionen ist“ (vgl. Hark 2005, S. 285). Queer Theory richtet sich somit gegen die Aufrechterhaltung von Binaritäten wie Homosexualität/Heterosexualität, Sex/Gender bzw. der in einer heteronormativen Gesellschaftsordnung als grundlegend angesehenen Kategorien Frau/Mann und versucht diese strikte Einteilung in vier sexuelle Identitätskonstruktionen zu durchbrechen. Sowohl Sex als auch Gender werden nicht als fixierte Kategorien, sondern als sozial konstruierte gesellschaftliche Normen und Regulierungsverfahren gesehen. Sexuelle und geschlechtliche Identität konstituieren sich laut Hark (1993) in Reaktion auf äußere gesellschaftliche und kulturelle Umstände und werden nicht fixiert, sobald sie einmal gewählt sind: „*Queer*“ steht für den Versuch, die Identitätskategorien schwul und lesbisch (und damit auch Heterosexualität als Identität) in ihrer (vermeintlichen) Kohärenz in Frage zu stellen. Es ist ein Zeichen, das nichts bezeichnet, da es keinen Referenten gibt, auf das es verweist“ (S. 104).

Für Hark versucht Queer Theory Gender und Sexualität als „Effekte bestimmter moderner Bezeichnungs-, Regulierungs- und Normalisierungsverfahren“ zu begreifen, was soviel heißt, dass diese beiden Identitätsmerkmale nicht außerhalb einer Gesellschaft existieren und von

dieser lediglich geformt werden, sondern gleichzeitig mit ihr bestehen (vgl. Hark 1993, S. 104). Sowohl Sexualität als auch Gender müssen somit als von gesellschaftspolitischen und sozialen Normen abhängige Konstrukte verstanden werden.

„Mit Hilfe der Dekonstruktion wendet sich Queer insgesamt gegen einen hartnäckigen Rekurs auf eindeutige Identität und Identitätspolitik, die als vermeintliche [sic!] in Frage gestellt und als Illusion entlarvt werden. Queer intendiert, Menschen anzuerkennen, und es erhebt den Anspruch der Selbstrepräsentation aller Subjekte, insofern sie sich selbst bezeichnen oder definieren dürfen, so und wann immer sie es wollen, und sich präsentieren können, ohne sich zu definieren“ (Perko 2005, S. 29).

Heute wird queer, abseits der theoretischen Auseinandersetzungen, im alltäglichen Gebrauch sowie bei Veranstaltungen und in Zeitschriften(artikeln) meist als Sammelbegriff für nicht nach der heterosexuellen Norm lebende Personen verwendet. Gudrun Perko (2005) bezeichnet das als „plural-queere Variante, in der die größtmögliche Vielfalt von menschlichen Seinsweisen und Lebensformen [...] unter dem politisch-strategisch verwendeten Oberbegriff Queer gefasst wird“ (S. 8).

Gleich mit Aufkommen von queer und der darauf aufbauenden Queer Theory fanden sich zahlreiche Gegner_innen mit unterschiedlichen Kritikpunkten. Franziska Rauchut (2008) fasst diese folgendermaßen zusammen:

„Die *Queer Theory* betreibe eine Diskursontologie, sie würde politische Kämpfe in Sprachspiele verlagern und dort ausbremsen. Sie negiere Materialitäten und wäre zudem eine Gefahr für die feministischen Errungenschaften der letzten 20 Jahre. Die Vorwürfe gegen die *Queer Theory* richteten sich dabei vor allem gegen die Grundlagentexte von Judith Butler“ (S. 67).

Im Folgenden erläutere ich die wesentlichen Kritikpunkte, an denen sich queer und Queer Theory beständig weiter entwickeln können und müssen.

Bereits Judith Butler kritisiert an queer die Vereinheitlichung der unter dem Begriff vereinten Personengruppen als mögliches Problem. Durch diese Aufhebung der gesellschaftlich normierten Geschlechtergrenzen von Mann und Frau macht queer es laut seinen Kritiker_innen wieder möglich, Frauen – und hier vor allem Lesben – in ein männlich/schwules Herrschaftssystem zu drängen. Vor allem Belange von Frauen, die durch die (lesbisch) feministische Bewegung erkämpft wurden, scheinen wieder in einer dominierenden Männerkategorie unterzugehen. Somit wäre das Patriarchat, das in der Homophilenbewegung bzw. der Gay Liberation vorherrschend war, unter ein wenig veränderten Gesichtspunkten wieder hergestellt. Zwar sind Lesben und Schwule und alle Identitätskonzepte, denen queer Raum gibt, vereint – hervorgehoben werden dadurch aber

weiterhin vor allem Männer. Verstärkt wird dies dadurch, dass queer im allgemeinen Sprachgebrauch durch seine Vorgeschichte als Schimpfwort vor allem mit schwulen Männern in Verbindung gebracht wurde und heute noch oft wird.

„Tatsächlich wäre es denkbar, daß die Kritik an dem Begriff ein Wiederaufleben sowohl feministischer als auch antirassistischer Mobilisierung innerhalb lesbischer und schwuler Politik auslöst oder neue Möglichkeiten für Koalitionsbündnisse erschließt, in denen nicht davon ausgegangen wird, daß diese konstitutiven Personenkreise untereinander grundverschieden sind. Der Begriff wird in dem Maße revidiert, weggedrängt, überflüssig gemacht werden, in dem er den Forderungen nachgibt, die dem Begriff genau wegen der Ausschlüsse, von denen er mobilisiert wird, Widerstand entgegenbringt“ (Butler 1997, S. 314).

Trotzdem muss hier festgehalten werden, dass sich queer grundsätzlich gegen die Aufrechterhaltung von Normen wehrt.

Kritisiert wird auch, dass durch die „Verqueerung lesbischer und schwuler Identitäten“ (Jagose 2001, S. 131) diesen beiden Begriffen die politische Schlagkraft geraubt wird. Der Vorwurf von queer-Kritiker_innen lautet, dass Lesben und Schwule, die sich als queer bezeichnen, ihren Status als ausgeschlossen von heterosexueller Normalität anerkennen und bewusst oder unbewusst, alle vom Lesbian and Gay-Movement erreichten Errungenschaften ablegen. Annemarie Jagose (2001) hält dem jedoch dagegen, denn queer sei „keine Verschwörung, um lesbisch und schwul in Mißkredit zu bringen“ und die dieser Bewegung zugeschriebenen Erfolge abzuwerten, sondern queer gehe es darum „Aufmerksamkeit auf jene Voraussetzungen zu lenken, die – absichtlich oder nicht – immer in der Mobilisierung von Identitätskategorien enthalten sind“ (S. 159). Ein weiteres Problem der Verallgemeinerung und potentiellen Ungebundenheit der Queer Theory besteht in der „Befürchtung, [sie] hebe die Wirksamkeit der Identitätskategorien ‚lesbisch‘ und ‚schwul‘ auf und werfe Lesben und Schwule mit Leuten in einen Topf, deren Engagement gegen Homophobie bezweifelt werden darf“ (Jagose 2001, S. 142).

Ein weiterer Kritikpunkt an queer ist sein rascher Aufstieg in akademische Kreise und die damit verbundene erhöhte Komplexität der Sprache in wissenschaftlichen Abhandlungen zu diesem Thema. Dadurch wurde, so die Kritik, jeder Kontakt zur Realität verloren und die Auseinandersetzung mit queer zu Sprachspielen degradiert. Die Körperwissenschaftlerin Barbara Duden (1993) macht vor allem Judith Butler für diese Versprachlichung verantwortlich. Sie sieht Butlers Argumentation, die besagt, dass Gender und biologisches Geschlecht sowie in weiterer Folge der Körper immer erst durch die Zuschreibung von Attributen definiert wird, als problematisch, da „hier ein stimmloser, stummer Diskurs, also

reiner Text zur Grundlage des Wissens über Frauen gemacht wird“ (Duden 1993, S. 26). Die Stimme, sonst Indikator für das Geschlecht des_der Sprechenden, wird durch diese Butlers Erkenntnis ausgeblendet: „Aus der Stimme klingt immer ein Mann oder eine Frau; beim ‚ich‘-Sagen braucht keine Sprache das Geschlecht anzugeben, denn es klingt aus dem gesprochenen ‚ich‘“ (Duden 1993, S. 26). Duden kritisiert Butlers Theorie dahingehend, dass sie darin keine ausreichenden Begründungen für ihre These der Körperlosigkeit gefunden hat:

„Für Butler sind ‚ich‘/‚du‘/‚wir‘ Epiphänomene einer *performance*, der Leistung eines stimmlosen ‚Diskurses‘. [...] Das beginnt damit, daß die Autorin sich selbst als Produkt eines ‚Herstellungsvorganges‘ versteht, der sie zu etwas gemacht hat, was in einem historischen Frauenkörper keine Resonanz finden kann. [...] die durch Verkörperung von Theorie entkörperter Frau“ (Duden 1993, 27).

Duden, sieht es als grundlegende Notwendigkeit an, dass Theoriebildungen, die Personen und Körper betreffen, nicht unter Ausschluss derselben stattfinden dürfen, nur weil diese als (zufällige) Konstrukte wahrgenommen werden. Für sie ist Butlers Konstruktion des Körpers „eine Art Selbstwahrnehmung [...] in der selbst der Unterschied zwischen Außen und Innen gelöscht werden soll. Das *Körperphantom* wird zum Hilfskonstrukt, das es der einfältigen Frau ermöglichen soll, am feministischen Diskurs teilzunehmen“ (Duden 1993, S. 30f).

Kategoriale Zuschreibungen werden in der Queer Theory als Mechanismen zur Unterdrückung und Diskriminierung angesehen, die Personen welche nicht der heterosexuellen Norm entsprechen marginalisieren. Wie daraus ersichtlich wird, beschäftigt sich Queer Theory im Wesentlichen damit, jene Kategorien, die zur Aufrechterhaltung von Heteronormativität und Zweigeschlechtlichkeit eine Rolle spielen, zu dekonstruieren. Annamarie Jagose (2001) setzt sich grundsätzlich für die Verwendung und Fortführung von queer ein: „Indem es sich weigert, eine feste Form anzunehmen, hält queer eine Beziehung aufrecht zum Widerstand gegen alles, was das Normale auszeichnet“ (S. 128). Queer sollte daher immer für den alltäglichen Kampf gegen Heteronormativität eingesetzt und nicht ausschließlich in der wissenschaftlichen Diskursbildung eingeschlossen werden.

Wesentlichen Einfluss auf die Analyse der Figuren Bette Porter und Max Sweeney hat nicht nur Queer Theory sondern auch Intersektionalität, die ebenfalls die Relevanz von Kategorien und deren Auswirkungen auf die Bildung von Identität aufzeigt. Im Gegensatz zu Queer Theory ermöglicht Intersektionalität das Sichtbarmachen der Verwebungen von verschiedenen kategorialen Zuschreibungen, sowie die dadurch bedingten, Diskriminierungen von betroffenen Personen(gruppen). Da ein grundsätzliches Wissen zu Intersektionalität für

meine Analyse von zentraler Bedeutung ist, gehe ich im folgenden Abschnitt auf Entwicklungen um diese Theorie sowie Ähnlichkeiten bzw. Unterschiede zur Queer Theory ein.

2.2. Intersektionalität

Intersektionalität beschäftigt sich hauptsächlich mit dem Zusammenwirken der drei Kategorien Gender, Class und Race, die wesentlichen Einfluss auf Formen der Diskriminierung von Personen(gruppen) innerhalb der Gesellschaft haben. Diese Kategorien, die um Behinderung, Bildungsgrad, Alter, Religion oder ähnliche Varianten von Diskriminierung erweitert werden können, dürfen dabei nicht unabhängig voneinander betrachtet werden, sondern es muss eine wechselseitige Beziehung hergestellt werden, wie Regina Becker-Schmidt (2007) schreibt: „Das ganze Spektrum von Diskriminierungen wird erst einsichtig, wenn man den Implikationen nachgeht, die sich aus ihrer Verschränkung mit anderen ergeben“ (S. 56). Intersektionalität ist somit als Resultat von sozialen Prozessen zu begreifen, die zu einer Hierarchisierung der Bevölkerung und somit zu sozialer Ungleichheit führt, die an sogenannten „in-groups“ und „out-groups“ festgemacht wird (Becker-Schmidt 2007, S. 64). Durch diese hierarchische Konstellation werden Diskriminierungen, aufgrund mindestens *eines* unterschiedlichen Bezeichnungsmerkmals einer Person, möglich. Innerhalb von z.B. ethnischen Gruppierungen wird gerne eine einheitliche Community angenommen, die in ihrem Bestreben homogene Ziele verfolgt (vgl. Beispiel Feminismus in Kapitel 2.1.). Dabei werden andere Aspekte, die zur Herausbildung der eigenen Identität wesentlich sind, unterdrückt bzw. marginalisiert. Becker-Schmidt (2007) sieht in dieser Vereinheitlichung eine Erleichterung bezüglich der Kontrolle über eine Gruppe, wobei hier sowohl von einer Kontrolle innerhalb einer Gruppierung über die Mitglieder als auch von einer Kontrolle von außerhalb die Rede sein muss (vgl. S. 64).

Zugehörigkeit zu der jeweiligen Community wird für Floya Anthias und Nira Yuval-Davis (1992) sowohl durch Geburt oder Heirat, als auch Konversion oder Assimilation hergestellt. Dabei geben sie zu bedenken, dass sich die Grenzen zwischen den einzelnen Communities durch politische, wirtschaftliche oder ideologische Veränderungen verschieben können:

“Therefore belonging, or indeed being designated as a member of an ethnic group, is often seen to imply that one cannot belong to other groups (that is, that membership is exclusive). However, in practice individuals may belong to a number of ethnic groups. [...] Such cases, however, may produce conflict between different universes of meaning, and may involve identity shifts in different contexts” (Anthias/Yuval-Davis 1992, S. 5f).

Um Intersektionalität jedoch als Instrument zur Analyse der „Zusammensetzung“ von Identität verwenden zu können, müssen die darin untersuchten Kategorien wie Ethnizität, Race und Class, erst einzeln abgeklärt werden, da die jeweiligen Ausgangspunkte und Definitionen unterschiedlich motivierte Diskriminierung ermöglichen, wie es am Beispiel von schwarzen Frauen ersichtlich wird (vgl. Kapitel 4.1.1.). Trotzdem gibt es zwischen den einzelnen Kategorien zahlreiche Anknüpfungspunkte. Ethnizität begreifen Anthias/Yuval-Davis (1992) dabei als Überbegriff für die Zugehörigkeit zu einer bestimmten Gruppe, in der die Mitglieder einzelne Konditionen ihrer Existenz teilen, wie z.B. Kultur, andere jedoch unterschiedlich sein können, wie z.B. Religion, Sprache oder Race (vgl. S. 8). Innerhalb von Unterschieden bezüglich Class geht es größtenteils um wirtschaftliche Ausbeutung unabhängig von der Zugehörigkeit zu anderen Kategorien. In Bezug auf Gender sehen Anthias/Yuval-Davis (1992) wieder Ähnlichkeiten zu Race bzw. Ethnizität: „Unlike class, gender works with a notion of a natural relationship between social effects and biologically constituted sexual difference. [...] Gender and racialized ethnic divisions are both underpinned by a supposedly ‘natural’ relation” (S. 18).

Für Avtar Brah und Ann Phoenix (2004) ist Intersektionalität in feministischen Debatten immer von Relevanz. Sie bezeichnen Sojourner Truths Rede auf der *Women's Rights Convention*, die 1851 in Akron/Ohio abgehalten wurde, als eine der ersten wesentlichen Auseinandersetzungen bzw. Konfrontationen des Feminismus mit Intersektionalität, wobei dieser Begriff zur Bezeichnung dieses Phänomens erst später durch Kimberle Crenshaw eingeführt wurde. Sojourner Truth (1797-1883) wurde als Isabella Baumfree in New York geboren. Sie war von Geburt an Sklavin eines holländischen Geschäftsmanns und konnte 1827 der Sklaverei kurz vor deren offiziellen Abschaffung entfliehen. Truth änderte 1843 ihren Namen und setzt sich als Wanderpredigerin für die Abschaffung der Sklaverei und gleiche Rechte für (nicht-weiße) Frauen ein. Von ihrer Rede bei der *Women's Right Convention* mit dem Titel „Ain't I a Woman?“ existieren zwei Versionen, da Truth Analphabetin war und die Rede von Zuhörerinnen wiedergegeben wurde. Die erste wurde am 21. Juni 1851 in *The Anti-Slavery Bugle* erstmals publiziert, gebräuchlicher ist jedoch die radikalere von Frances Gage, der Präsidentin der Convention (vgl. Brah/Phoenix 2004, S. 76f; Ankele 2010, S. 216). Truth spricht in ihrer Rede die ungleiche Behandlung von schwarzen Frauen an, die sich nicht nur aufgrund ihrer Weiblichkeit diskriminiert sehen, sondern auch angesichts ihrer Hautfarbe von der weißen Frauenbewegung ausgeschlossen sind. Diesbezüglich schreiben Avtar/Brah (2004): „[T]he discourse offers a devastating critique of

socio-political, economic and cultural process of ‚othering‘ whilst drawing attention to the simultaneous importance of subjectivity [...]” (S. 77).

Intersektionalität spielt in allen wesentlichen Diskursen der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts – neben Feminismus auch Civil Rights-, Black Power-, Peace- oder Gay and Lesbian Movement – eine wesentliche Rolle. Für Brah/Phoenix (2004) ist die feministische Analyse von Intersektionalität von zentraler Bedeutung, da sie das normative Subjekt des Feminismus (und somit die weiße Frau), nicht mehr als im Zentrum der Debatte wahrnimmt (vgl. S. 78). Innerhalb des Konzepts der Intersektionalität muss daher versucht werden, möglichst viele der Merkmale, die für das Herausbilden von Identität zentral sind, zu verbinden und zu einem Ganzen zusammen zu fügen. Auch bei den Queer Studies werden vermehrt andere Aspekte als Sexualität und Gender einbezogen.

Gudrun-Axeli Knapp und Cornelia Klinger (2008) gehen ebenfalls auf die Bedeutung von Intersektionalität in Bezug auf die feministische Bewegung ein, wobei sie klar hervorheben, dass „die Entdeckung von Unterschieden zwischen Frauen kein neueres Produkt einer fortgeschrittenen Selbstaufklärung, sondern immer schon die andere Seite der politisch motivierten Suche nach gemeinsamen Problemen und Interessenslagen gewesen [ist]“ (S. 7f). Die beiden Autorinnen merken an, dass in den letzten Jahrzehnten eine „Denaturalisierung“ von Race und Geschlecht eingesetzt habe und sich nunmehr die zentrale Trias der Intersektionalitätsdebatte Class/Race/Geschlecht auf der gleichen Ebene des Evidenzverlustes befinde:

„Nur indem Rasse und Geschlecht den Schein von Naturgegebenheit und damit von Unverrückbarkeit ablegen, können sie als gesellschaftliche Strukturgeber statt als ‚Schicksal‘ aufgefasst werden. Sie treten so überhaupt erst auf dieselbe Ebene mit der Kategorie Klasse, die historisch gesehen dem Verdacht ihrer Begründung in der Natur zwar ebenfalls ausgesetzt war, die dagegen jedoch entschiedener verteidigt worden ist“ (Knapp/Klinger 2008, S. 10).

Kritik an der Trias Class/Race/Gender und dem additiven Modell führte zur Weiterentwicklung der Intersektionalitätstheorie hin zu einer Verschränkung der jeweiligen Kategorien, die auf unterschiedliche Weise zu Diskriminierungen führen können. Ina Kerner (2009) kritisiert die Untersuchung von eindimensionalen Diskriminierungsmechanismen in wissenschaftlichen Diskursen rund um Intersektionalität. Diskriminierungen wurden dabei jeweils separat betrachtet bzw. addiert, was in der Auseinandersetzung mit dem Thema als „triple oppression“ gefasst wurde (Kerner 2009, S. 348). Eine schwarze, lesbische Frau aus ärmlichen Verhältnissen wurde beispielsweise als stärker diskriminiert angesehen als eine weiße, heterosexuelle Frau. Sie plädiert für eine Betrachtung der Überkreuzungen von unterschiedlichen Diskriminierungsformen bzw. deren Intersektionen (in ihrem Beispiel

Rassismus und Sexismus) und unterscheidet drei Dimensionen: epistemisch, institutionell und personal. In der epistemischen Dimension bedeutet Intersektionalität „eine interne Ausdifferenzierung beziehungsweise Pluralisierung gängiger Diversitätskategorien“ (Kerner 2009, S. 358). Bezogen auf die institutionelle Dimension wird unter Intersektionalität das „komplexe Ineinandergreifen unterschiedlicher Institutionsgefüge“ verstanden und hinsichtlich der personalen Dimension „verweist Intersektionalität unter anderem auf Prozesse der Subjektivierung beziehungsweise der Identitätsformation mit unterschiedlichen Referenzpunkten“ (Kerner 2009, S. 358f).

Auch Nira Yuval-Davis (2006) schreibt zur Intersektionalitätsdebatte rund um die *UN World Conference Against Racism* von den Problemen, die dieses zuvor angesprochene additive Modell birgt: „One of the problematics of the additive intersectionality model is that it often remains on one level of analysis, the experiential, and does not differentiate between different levels“ (S. 197). Für sie ist wesentlich, dass soziale Unterschiede zwischen Personen(gruppen) organisatorische, intersubjektive und experimentelle Formen annehmen, wobei die erfahrenen Diskriminierungen Auswirkungen auf das alltägliche Leben der Betroffenen haben (vgl. S. 198). In der Auseinandersetzung mit den unterschiedlichen Formen der intersektionalen Diskriminierung muss die gesellschaftliche und kulturelle Zugehörigkeit der jeweiligen Gruppe bedacht werden, denn „[d]ifferent social divisions, such as class, race and ethnicity, tend to have certain parameters in common“ (Yuval-Davis 2006, S. 199). Diese Unterschiede in Bezug auf Class, Race und Gender – um obiges Beispiel aufzugreifen – werden oftmals als „natürlich“ und allgemeingültig vorausgesetzt, wobei nicht außer Acht gelassen werden darf, dass in unterschiedlichen Zusammenhängen oder Traditionen auch verschiedene Meinungen darüber, was „natürlich“ sei, gelten und dadurch eine subjektive Präferenz von Kategorien möglich ist. Allen Prozessen der „Naturalisierung“ von einzelnen Kategorien ist jedoch gemein, dass die einer spezifischen Kategorie zugehörigen Personen als homogenes Kollektiv ohne Differenzen begriffen werden (vgl. Yuval-Davis 2006, S. 199).

Diskriminierungen aufgrund intersektionaler Verschränkungen dürfen und können daher nicht einfach additiv analysiert oder auf eine „Basisdiskriminierung“ reduziert, sondern müssen als ineinandergreifend und aufeinander aufbauend begriffen werden. Für Yuval-Davis (2006) bedeutet Intersektionalität „to analyse the differential ways in which different social divisions are concretely enmeshed and constructed by each other and how they relate to political and subjective constructions of identities“ (S. 205).

Die Prägung des Begriffs Intersektionalität wird der US-Rechtstheoretikerin Kimberlé Crenshaw zugeschrieben (vgl. Kerner 2009, S. 346; Yuval-Davis 2006, S. 113). In ihren Texten setzt sich Crenshaw (1994) verstärkt mit dem Konzept der Intersektionalität auseinander und konzentriert sich dabei auf (häusliche) Gewalt gegen Frauen mit nicht-weißer Hautfarbe. Da sich viele aufgrund gleicher Identitätsmerkmale marginalisierte Personen (vgl. u.a. Black Movement und/oder Gay and Lesbian Movement) zusammenschließen, um mit ihren Forderungen größeren politischen Einfluss zu erreichen, werden oftmals Probleme, die innerhalb dieser Gruppierungen auftreten, verdrängt. Crenshaw (1994) stellt fest, dass in den Auseinandersetzungen mit Identitätspolitik Differenzen innerhalb der jeweiligen kategorischen Gruppen häufig ignoriert werden, was gleichzeitig zu Konflikten zwischen den Identitätsgruppen führt: *Moreover, ignoring differences within groups frequently contributes to tension among groups [...]*” (S. 93).

Als Beispiel für diesen Misstand nennt Crenshaw (1994) die Situation schwarzer Frauen, deren Probleme durch ihre intersektionale Identität sowohl in Feminismus als auch Antirassismus eine wenig bis nicht beachtete Sonderstellung einnehmen. Der Feminismus konzentriert sich hauptsächlich auf die Emanzipation der weißen Frau, wohingegen das Black Movement sein Augenmerk auf die Gleichberechtigung des schwarzen Mannes in einer weißen Gesellschaft legt. Frauen mit nicht-weißer Hautfarbe müssen sich im Gegensatz zu Männern mit nicht-weißer Hautfarbe bzw. weißen Frauen in vielen politischen Fragen und Forderungen zwischen zwei, oftmals rivalisierenden, Gruppierungen – Feminismus oder Black Movement – entscheiden:

„For example, racism as experienced by people of color who are of a particular gender - male - tends to deter-mine the parameters of antiracist strategies, just as sexism as experienced by women who are of a particular race - white - tends to ground the women’s movement. [...] The failure of feminism to interrogate race means that the resistance strategies of feminism will often replicate and reinforce the subordination of people of color, and the failure of antiracism to interrogate patriarchy means that antiracism will frequently reproduce the subordination of women” (S. 97).

Bereits 1974 gründete sich das *Combahee River Collective* in Boston, das sich ebenfalls mit den Problematiken von Intersektionalität beschäftigte. Sie sahen und sehen sich als Kollektiv schwarzer Feministinnen sowie als logische politische Fortsetzung sowohl des Feminismus als auch des Black Movements, um verschiedene Formen der Diskriminierung, die Frauen mit nicht-weißer Hautfarbe erleben, entgegen zu wirken. Das Kollektiv hat seine Ursprünge in den beiden oben genannten Bewegungen – seine Mitglieder waren teilweise darin aktiv – allerdings wurden ihre Anliegen sowohl in der einen (hauptsächlich weiße Frauen) als auch in

der anderen (hauptsächlich schwarze Männer) Gruppe im Kampf für Gleichberechtigung nicht berücksichtigt. Durch diese in Bezug auf Race, Sexualität oder Class minorisierten Positionen entstehen für den black feminism bzw. das Combahee River Collective zahlreiche Probleme, die politische Aktivität einschränken bzw. erschweren. Vor allem deshalb, weil sie diese Minorisierung nicht nur auf einer Seite, sondern alle Unterdrückungsmechanismen bekämpfen wollen, wie das Combahee River Collective in einem ihrer zentralen Texte von 1977 ausführt (vgl. The Combahee River Collective 1982 [1977], S. 18).

Sowohl Queer Theory als auch Intersektionalität als separat stehende Theorien eignen sich durch ihren Umgang mit Kategorien nicht als alleinige Grundlage für meine Analyse von den zwei Figuren Bette Porter und Max Sweeney aus der TV-Serie THE L WORD. Das folgende Kapitel zeigt eine mögliche Verbindung der beiden theoretischen Diskurse auf, die vor allem aus der Kritik an einzelnen Punkten der jeweiligen Theorien ermöglicht wird und eine Möglichkeit zur strategischen Verwendung von Kategorien aufzeigt.

2.3. Queere Intersektionalität als analytische Methode

Dietze, Yekani und Michaelis (2007) sehen in Queer Theory und Intersektionalität sowohl Ähnlichkeiten als auch Unterschiede und versuchen die beiden Theorien bezüglich der Verwendung von Kategorien, als auch der Dekonstruktion derselben, miteinander zu verbinden. Wesentlich dabei ist die Reflexion der jeweiligen Ausschlussmechanismen, da in beiden Theorien die Analyse komplexer Diskriminierungspraxen im Zentrum steht, jedoch aus unterschiedlichen Blickwinkeln.

Intersektionalität setzt sich mit der Analyse der machtasymmetrischen Binarisierungen von Kategorien auseinander und konzentriert sich dabei hauptsächlich auf die Trias Gender, Race und Class. Kategorien sind daher für eine intersektionale Analyse notwendig, um die „difference within“ (Dietze/Yekani/Michaelis 2007, S. 112), die Differenzen innerhalb der Kategorien, aufzuzeigen und zu reflektieren.

Queer Theory hingegen versucht Kategorien zu dekonstruieren, und legt dabei den Fokus auf Sexualität, was Defizite bezüglich anderer Kategorien mit sich bringt. Gleichzeitig erreicht queer ein Kollektiv an Menschen und dadurch politischen Aktivismus in der Realität. Innerhalb dieses Kollektivs finden sich durchaus intersektionale Diskriminierungsformen. Neu entstehende Kategorien müssen daher dekonstruiert werden, um Diskriminierungen aufgrund der Zugehörigkeit zu einer bestimmten Kategorie unmöglich zu machen:

„Einer der wichtigsten Momente von queeren Analysen ist die Potenz zur Dekonstruktion und Destabilisierung von Kategorien. Dies wird erleichtert durch die Fokussierung auf Sexualität, die hier mehr als abweichende ‚Praxis‘ denn als Register von ‚Identität‘ gelesen wird und damit viele Untiefen von Identitätspolitik umgeht“ (Dietze/Yekani/Michaelis 2007, S. 109).

Die Unterschiede zwischen den beiden Theorien sind somit offensichtlich: Intersektionalität baut auf das Vorhandensein von Kategorien auf, schließt dabei jedoch Sexualität eher aus und delegiert diese an die Queer Studies. Gleichzeitig kann dort das Bewusstsein für intersektionale Diskriminierung fehlen, da dafür das Vorhandensein von Kategorien bestätigt werden müsste, Queer Studies jedoch für die Destabilisierung bzw. Dekonstruktion von Kategorien eintreten.

Zusammenhänge zwischen Intersektionalität und Queer Theory ergeben sich dadurch, dass beide Theorien sich mit der Analyse komplexer Diskriminierungspraktiken auseinandersetzen und dabei einer ausführlichen Selbstreflexion zu den jeweiligen eigenen Ausschlussmechanismen unterziehen. Beide Theorien wissen um die Komplexität und Temporalität von Subjektivierungsprozessen und passen die Perspektiven auf das spezifische Material und an die gegebenen Situationen an. Durch die transdisziplinären Zugänge sowohl von Queer Theory als auch Intersektionalität sind ihnen keine fixen Methoden oder Disziplinen zugeordnet (vgl. Dietze/Yekani/Michaelis 2007, S. 113f). Queere Intersektionalität versucht eine produktive Destabilisierung der zwei Theorien zu erreichen, indem einerseits Verstrickungen und Überkreuzungen von Identitätskategorien denkbar gemacht werden. Andererseits wird aber auch das Potential von queer anerkannt, das eine Dekonstruktion dieser Identitätskategorien ermöglicht. Queere Intersektionalität bewirkt eine Flexibilisierung der Kategorien, die für den begrenzten Zeitraum der Analyse aufrecht erhalten und danach dekonstruiert werden können, sowie das Anerkennen von der Simultaneität von Positionierungen bzw. Kategorien in einem Individuum und wirkt somit als Korrektiv zwischen Queer Theory und Intersektionalität. Gleichzeitig werden überindividuelle systemische Ungleichheiten erkannt und somit Macht als dynamisch begriffen (vgl. Dietze/Yekani/Michaelis 2007, S. 139).

Für die von Dietze, Yekani und Michaelis (2007) entwickelte Methodologie der queeren Intersektionalität ist es wesentlich, dass nicht auf Identitätskategorien verzichtet, sondern diese als nicht stabil begriffen werden und ein strategischer Umgang mit den Kategorien gefordert wird. Das bedeutet, dass diejenigen Kategorien bzw. Differenzpunkte, die für eine bestimmte Fragestellung relevant sind, für die begrenzte Zeitspanne der Analyse aufrecht erhalten werden, gleichzeitig jedoch die Möglichkeit des Verwerfens der Kategorien im Anschluss an die Analyse gegeben ist: „Für *bestimmte* Fragestellungen werden auch immer

bestimmte Differenzpunkte privilegiert werden müssen. [...] Es ist jedoch wichtig, dieselben *strategisch* einzusetzen, um sie auch wieder verwerfen zu können“ (Dietze/Yekani/Michaelis 2007, S. 138, Herv. i. Orig.). Queere Intersektionalität ist daher für Dietze, Yekani und Michaelis (2007) in verschiedenen theoretischen Auseinandersetzungen wie Queer of Color Critique/Black Queer Studies, Transgender Studies, Queer Diaspora Critique, Queer Theory und Disability Studies, Queer Class und Queer Jewish Studies repräsentiert mit jeweils unterschiedlichen Fokussierungen bei der Analyse.

Für mein Forschungsfeld und die damit einhergehende Analyse von den zwei Figuren Bette Porter und Max Sweeney aus THE L WORD sind sowohl Black Queer Studies als auch Transgender Studies relevant. Die Verbindung von Queer Theory und Intersektionalität in der Analyse ist dahingehend von Bedeutung, da die Identität der Figuren nicht nur durch ein Merkmal konstituiert ist, sondern verschiedene Einflüsse sichtbar werden. In den späten 1990er Jahren und verstärkt zwischen 2000 und 2006 erfolgte eine „Rassisierung“ der Queer Studies bzw. ein „Queering“ der Black Studies durch hauptsächlich US-amerikanische Theoretiker_innen wie z.B. E. Patrick Johnson und Mae G. Henderson (2005) oder Cathy J. Cohen (2005). Transgender Studies wurden vor allem durch Susan Stryker (1998, 2006) und ihre Thesen geprägt.

Das Aufzeigen der Verwobenheit von geschlechtlich markierten Körpern und Sexualität, die als intersektionale Kategorien verstanden werden, ist für Transgender Studies wesentlich, um Heteronormativität, die durch Begehren und Zweigeschlechtlichkeit ständig reproduziert wird, sichtbar zu machen und dekonstruieren zu können. Gleichzeitig ist das Verqueeren aller intersektionalen Sexualitäten und Körper von zentraler Bedeutung, was in den Queer Studies bisher kein Thema war. Dadurch entstehen zwischen den beiden Theorien Konflikte, denn Transgender wird von den Queer Studies einerseits als praktische Umsetzung queerer Theorie angesehen, andererseits fordern Transgender Studies eine Eindeutigkeit und Anerkennung von Transidentitäten (vgl. Dietze/Yekani/Michaelis 2007, S. 129). Eine detaillierte Auseinandersetzung mit diesen zwei Teilbereichen von queerer Intersektionalität erfolgt in den jeweiligen Analysekapiteln zu den Figuren Bette Porter (Kapitel 5) und Max Sweeney (Kapitel 6).

Zuvor beschreibe ich im nächsten Kapitel noch wesentliche Informationen zur TV-Serie THE L WORD (USA 2004-2009), die für das Verständnis der Analyse von Bedeutung sind.

3. THE L WORD

Schon vor THE L WORD gab es Fernsehserien mit lesbischen Figuren – darunter unter anderem ALLY MCBEAL (USA 1997-2002), BUFFY THE VAMPIRE SLAYER (USA 1997-2003) oder SEX AND THE CITY (USA 1998-2004). Jedoch stand dort das lesbische Leben und Lieben, im Gegensatz zu THE L WORD, nicht im Zentrum der Serie. Als einzige Ausnahme kann hier ELLEN (USA 1994-1998) von und mit der Komikerin und TV-Moderatorin Ellen DeGeneres angesehen werden. Die von DeGeneres verkörperte Figur Ellen Morgan outet sich im Lauf der Serie als lesbisch und lebt in Folge mit verschiedenen Frauen zusammen. Sie ist neben ihren wechselnden Freundinnen jedoch die einzige lesbische Figur der Sitcom und bewegt sich nur selten innerhalb einer lesbischen Community.

Die treibende Kraft hinter der THE L WORD war Ilene Chaiken, die neben ihrer Arbeit als Produzentin auch die Drehbücher für zahlreiche Folgen schrieb und vor allem in Schlüsselepisoden Regie führte. Sie machte dem privaten US-Kabelnetzbetreiber *Showtime* erstmals im Jahr 2000 den Vorschlag eine Serie namens EARTHLINGS zu produzieren, die das Leben einer Clique von lesbischen, bisexuellen und heterosexuellen Freundinnen in Los Angeles zeigen sollte. Die Reaktion des Senders, der „die besten und unterschiedlichsten Filme mit homosexuellen Figuren“ im Programm hatte, war anfangs eher zurückhaltend (Chaiken in: Bolonik 2006, S. xi). Erst bei der *Golden Globe* Verleihung desselben Jahres, als Chaiken für ihr Drehbuch der Showtime Produktion DIRTY PICTURES (USA 2000, Frank Pierson) ausgezeichnet wurde, bekam sie vom Programmchef das OK für die Serie. Es sollte jedoch noch vier Jahre dauern bis am 18. Jänner 2004 die Pilotfolge von THE L WORD in den USA erstmals ausgestrahlt wurde. Der Arbeitstitel EARTHLINGS wurde verworfen, als zunehmend der Eindruck entstand, die Serie habe einen extraterrestrischen Inhalt: „Earthlings sounds like just another sci-fi show out there competing for ratings, and certainly doesn't seem very relevant to the subject matter – or frankly, even very interesting“ (Warn 2002).

Die von 2004 bis 2009 jeweils zu Jahresbeginn auf Showtime ausgestrahlte Serie THE L WORD gilt als die erste mit großteils lesbischen Protagonistinnen. In ihren sechs Staffeln konnte die Freundesgruppe aus Los Angeles eine weltweit immer größer werdende Fangemeinde um sich versammeln, die mit begeistertem, aber vor allem nach den ersten beiden Staffeln, kritischem Blick die Entwicklungen in der Serie mitverfolgten. Inzwischen gibt es mit THE REAL L WORD (USA 2010-) ein Spin-Off zur Originalserie, das ebenfalls von Ilene Chaiken produziert wird. Die Reality-TV-Show begleitet lesbische Frauen aus L.A. sowohl im beruflichen als auch privaten Leben, und im Juni 2011 wird bereits die zweite Staffel

gesendet. Der britische TV-Sender *BBC Three* produzierte im Herbst 2010 die erste Staffel der Serie *LIP SERVICE* (UK 2010-), die eine lesbische Freundesgruppe aus Glasgow/Schottland zeigt. Auffallend dabei ist, dass vor allem in der Figurengestaltung immer wieder Ähnlichkeiten zu *THE L WORD* erkennbar sind. Ursprünglich nur auf eine Staffel angelegt konnten die zahlreichen Fans durch ihren Online-Support die Zusage für eine zweite Staffel erreichen (vgl. Pressemeldung *BBC Three* 2010).

3.1. Regisseur_innen und Drehbuchautor_innen

Zahlreiche in queeren Kontexten bekannte Regisseur_innen und Drehbuchautor_innen konnten für die Arbeit an *THE L WORD* gewonnen werden. Es folgt eine kurze Übersicht zu einzelnen Mitwirkenden und ihrem bisherigen Schaffen.

Wesentlichen Anteil an *THE L WORD* haben neben Ilene Chaiken auch Guinevere Turner und Rose Troche. Die beiden schufen mit ihrem Film *GO FISH!* (USA 1994) über Dates, Coming Out, Liebe bzw. Beziehungsprobleme innerhalb eines lesbischen Freundeskreises einen der ersten Filme, die sich explizit auf lesbisches Leben konzentrierten. Der Film wurde bei der *Berlinale – Internationale Filmfestspiele Berlin* 1994 mit dem Teddy Award sowie 1995 mit dem *GLAAD Media Award* ausgezeichnet. Rose Troche übernahm neben der gemeinsamen Drehbucharbeit mit Guinevere Turner für diesen queer-feministischen Independent-Klassiker auch die Regie; Turner verkörperte mit Camille „Max“ West eine der Hauptfiguren. Danach spielte Guinevere Turner unter anderem in Cheryl Dunyes Mockumentary³ *WATERMELON WOMAN* (USA 1996) sowie in dem feministischen Girl-Power-Film *ITTY BITTY TITTY COMMITTEE* (USA 2007) von Jamie Babbit mit. In *THE L WORD* zeichnete Turner unter anderem für das Skript von drei Folgen der ersten beiden Staffeln verantwortlich. Sie übernahm auch den Part von Gabby Deveaux, der Ex-Freundin von Alice Pieszecki (Leisha Hailey), die immer wieder für Verwirrung sorgt. Rose Troche fungierte während der gesamten Laufzeit von *THE L WORD* neben Ilene Chaiken als Co-Executive Produzentin. Sie schrieb die Drehbücher für drei Episoden und führte auch in zahlreichen zentralen Folgen Regie, darunter etwa in der Pilotfolge sowie den ersten Episoden der zweiten, dritten und finalen sechsten Staffel.

Angela Robinson ist in queeren Kreisen bekannt geworden durch ihre lesbische Spionage-Persiflage *D.E.B.S.* (USA 2004), die den Leser_innenpreis der *Siegessäule*, einem schwul-

³ Eine Mockumentary (von engl. „to mock“: verhöhnen, täuschen nachahmen) ist ein fiktiver Film, der durch das Vortäuschen von Strukturen und Stilmitteln von Dokumentarfilmen einen Objektivitätsanspruch erhebt. Oft gibt sich eine Mockumentary erst im Nachspann zu erkennen und hält dadurch die Abklärung bezüglich des Wahrheitsgehaltes offen (vgl. Lexikon der Filmbegriffe Bender-Verlag).

lesbischen Berliner Stadtmagazins, bei der *Berlinale – Internationale Filmfestspiele Berlin* erhielt. Bei THE L WORD war sie als Produzentin für zahlreiche Folgen tätig, führte Regie – z.B. bei der ersten Folge der fünften Staffel – und schrieb auch Drehbücher zu verschiedenen Episoden.

Neben Robinson konnten noch weitere Regisseurinnen, die zuvor bereits angesehene Filme zu queeren Themen gedreht hatten, für THE L WORD engagiert werden. Jamie Babbit, bekannt durch den Coming-Out Teenagerfilm *BUT I'M A CHEERLEADER* (USA 1999), in dem der Umgang mit Homosexualität durch homophobe Familienangehörige und Freunde kritisiert wird, führte jeweils bei einer Folge der vierten und fünften Staffel von THE L WORD Regie. Neben zahlreichen Regiearbeiten bei TV-Serien, darunter unter anderem *GILMORE GIRLS* (USA 2000-2007), *MALCOLM IN THE MIDDLE* (USA 2000-2006) oder *NIP/TUCK* (USA 2003-2010), legte Babbit mit *ITTY BITTY TITTY COMMITTEE* ihren zweiten Spielfilm vor. Das feministische Politmärchen rund um die Guerilla-Gruppe „Clits in Action“ (C.I.A.) wurde 2007 mit dem Jury Preis des *Philadelphia International Gay & Lesbian Film Festivals* ausgezeichnet.

Lisa Cholodenko, Regisseurin des poetischen Arthaus-Films *HIGH ART* (USA 1998) über die komplizierte Beziehung der Journalistin Syd zur Fotografin Lucy Berliner, führte bei einer Folge von THE L WORD Regie. Kimberly Peirce konnte nach ihrem preisgekrönten Spielfilmdebüt *BOYS DON'T CRY* (CAN 1999) über die Vergewaltigung und Ermordung des Female-to-Male-Transgenders⁴ Brandon Teena in Nebraska, ebenfalls für eine THE L WORD-Episode als Regisseurin verpflichtet werden.

Unter den Drehbuchautorinnen findet sich neben Elisabeth Ziff, die gemeinsam mit ihrer Band Betty auch den Lead-Song von THE L WORD entwickelt und immer wieder Gastauftritte in der Serie hat, auch Ariel Schrag. Sie wurde durch ihre Comics *Awkward & Definition* (1995), *Potential* (1997) und *Likewise* (1998) über ihr Coming Out auf der Highschool bekannt. Neben Betty bieten noch andere queere Bands oder Performer_innen der Pop-Szene musikalische Höhepunkte zu THE L WORD – darunter unter anderem Goldfrapp, The Cliks, Peaches, Tegan and Sara, The Gossip, The Organ, Le Tigre oder The Murmurs. Peaches, Tegan and Sara, The Organ und weitere Musiker_innen hatten außerdem Gastauftritte in der Serie.

⁴ „Als Transgender bezeichnen sich Personen, die ihre Geschlechtsidentität jenseits binärer Geschlechterordnung (Mann/Frau) leben. Sie nähern sich zuweilen über hormonelle Behandlung oder Operationen dem jeweils anderen Geschlecht an. Transgender gilt manchen als mehr denn männlich und weiblich: Es bedeutet, Geschlechterrollen zu überschreiten“ (Perko 2005, S. 24).

3.2. Figuren und Konstellationen ev. Kürzen?!

Die Figuren in THE L WORD bilden einen wechselnd großen Freundeskreis, wobei der zentrale Kern großteils beständig bleibt. Dieser umfasst neben Bette Porter (Jennifer Beals) und Tina Kennard (Laurel Holloman) auch Alice Pieszecki (Leisha Hailey), Jenny Schecter (Mia Kirshner), Shane McCutcheon (Katherine Moening) und Kit Porter (Pam Grier). Nicht in allen Staffeln dabei, aber trotzdem für zentrale Handlungsstränge von Bedeutung sind Max/Moira Sweeney (Daniela Sea), Helena Peabody (Rachel Shelley), Dana Fairbanks (Erin Daniels), Jodi Lerner (Marlee Matlin), Tasha Williams (Rose Rolins) und Carmen de la Pica Morales (Sarah Shahi).

Die folgende Synopsis von THE L WORD auf Basis der hauptsächlich handelnden Figuren und den jeweiligen Konstellationen, die innerhalb der Freundesgruppe entstehen, bildet die inhaltliche Grundlage für das Verständnis meiner Analyse, bei der einzelne Figuren und ihre Beziehungen zu anderen herausgegriffen werden.

Bette Porter führt seit acht Jahren eine Beziehung mit der Filmproduzentin Tina Kennard. Die beiden wollen eine Familie gründen, weshalb Tina ihren Job gekündigt hat, um sich auf die Schwangerschaft vorzubereiten. Bei einer Party lernen die beiden Jenny Schecter kennen, die Freundin ihres Nachbarn Tim Haspel (Eric Mabius). Diese ist nach ihrem Collegeabschluss aus dem Mittleren Westen nach Los Angeles gezogen, um dort als Schriftstellerin zu arbeiten. Marina Ferrer (Karina Lombard), eine Freundin von Bette und Tina, zeigt deutlich ihr Interesse an Jenny und nach einem heimlichen Kuss bekommt diese Zweifel an ihrer sexuellen Identität. Sie beginnt eine Affäre mit Marina, kehrt jedoch zu Tim zurück und heiratet ihn überstürzt, als sie herausfindet, dass Marina in einer Beziehung lebt.

Alice Pieszecki ist die einzige Protagonistin, die sich selbst als bisexuell definiert, obwohl sie während der gesamten Laufzeit der Serie – mit Ausnahme des lesbisch identifizierten Mannes Lisa – keine sexuelle Beziehung zu Männern hat. Alice arbeitet als Journalistin und verbreitet gerne Gerüchte über prominente Personen und über ihre Freunde, was ihr immer wieder Probleme einbringt. Ihre beste Freundin und Tennisprofi Dana Fairbanks versucht verkrampft eine heterosexuelle Fassade aufrecht zu erhalten, woran ihre erste lesbische Beziehung zu der Köchin Lara Perkins (Lauren Lee Smith) zerbricht. Im Gegensatz dazu gilt die androgyne Shane McCutcheon als promiskuitive Herzensbrecherin, die durch ihren Charme ständig neue Frauen kennenlernt. Sie betrachtet ihren Freundeskreis als Familie, da sie ihre Kindheit in verschiedenen Heimen bzw. bei Pflegefamilien verbracht hat. Shane ist bei Problemen

ständige Ansprechpartnerin für ihre Freundinnen und bleibt gegenüber den Menschen, die sie liebt, loyal.

Durch die zeit- und nervenaufreibende Suche nach einem passenden Samenspender werden schon nach kurzer Zeit Beziehungsprobleme zwischen Bette und Tina sichtbar. Als die Yale-Absolventin Bette zusätzlich zur angespannten Situation zu Hause aufgrund einer sexuell provokativen Ausstellung als Direktorin des aufstrebenden Museums CAC (California Arts Center) zunehmend unter Druck gerät, betrügt sie Tina. Auch Bettes Familienkonstellation bringt einige Probleme mit sich. Sie ist die Tochter eines schwarzen Vaters, Melvin, und einer weißen Mutter und wird durch ihre helle Haut oft als Weiße angesehen (vgl. Kapitel 5.1.). Ihre Halbschwester, Kit Porter, ist Sängerin und hatte lange mit Alkohol- und Drogenproblemen zu kämpfen. Die beiden haben anfänglich kein gutes Verhältnis, doch als Kit ihre Sucht immer mehr unter Kontrolle bringt, bessert sich die Beziehung. Mit finanzieller Unterstützung von Freund_innen und der Bürgschaft von Bette übernimmt sie das Restaurant „The Planet“, um dort ihre Idee von einem Musikclub, in dem regelmäßig Jamsessions mit queeren Bands und Performer_innen stattfinden, zu verwirklichen.

Nach einer Fehlgeburt und der Trennung von Bette nach deren Affäre beginnt Tina bei einer Non-Profit-Organisation zu arbeiten, und lässt sich ohne Bettes Wissen erneut künstlich befruchten. Helena Peabody, Geldgeberin des von Tina initiierten Projekts, umwirbt die schwangere Tina, und die beiden beginnen eine Affäre. Sie ist die Tochter von Peggy Peabody (Holland Taylor), die mit der Peabody Foundation Kultursponsoring betreibt aber auch gemeinnützige Projekte unterstützt. Nach der Geburt von Angelica trennt sich Tina von Helena und versucht erneut mit Bette als Paar zu leben. Als Tina jedoch bei Angelicas Spielgruppe den Vater eines anderen Kindes kennenlernt, verlässt sie Bette. Der dadurch aufkeimende Streit um das Sorgerecht kann gerade noch durch Bettes Anwältin Joyce geschlichtet werden, und die beiden einigen sich darauf, Angelica gemeinsam großzuziehen und gleichermaßen Verantwortung zu übernehmen (vgl. Kapitel 5.2.).

Jenny kehrt von dem Road Trip, den sie nach der Scheidung von Tim unternommen hat, wieder nach Los Angeles zurück und verarbeitet ihre Erlebnisse in einem Roman. Ihre neue Freundin Moira Sweeney hat sie aus dem Mittleren Westen der USA in die Stadt begleitet. Durch Kit Porters Geschäftsführer im Planet wird Moira ermutigt ihre Identität als Female-to-Male-Transmann (FTM) zu akzeptieren. Sie nennt sich fortan Max und beginnt Testosteron zu nehmen, um ein männlicheres Aussehen zu bekommen. Um sein Passing als Mann (vgl. Kapitel 6) zu fixieren will er mit Jenny in einer heterosexuellen Beziehung leben, was diese jedoch ablehnt und ihn verlässt. Max findet Arbeit in einer Internetfirma und outet sich als

FTM-Transmann, als eine Kollegin diskriminiert wird. Durch Mobbing auf verschiedenen Ebenen wird Max schlussendlich dazu gedrängt zu kündigen. Er entwickelt gemeinsam mit Alice, die nach Danas Krebstod in eine tiefe Depression fiel, deren Idee „The Chart“, eine Art Mindmap zu den sexuellen Verbindungen zwischen den lesbischen Frauen in Los Angeles, zu einer Online-Plattform weiter und versorgt die Homepage mit Blogs zu aktuellen Themen.

Durch ihre neue Arbeit als Dekanin der CU School of the Arts lernt Bette die gehörlose Künstlerin Jodi Lerner kennen und beginnt eine Beziehung mit ihr. Der schwule Gebärdendolmetscher von Jodi, Tom Mater (Jon Wolfe Nelson), interessiert sich für Max, und die beiden werden ein Paar (vgl. Kapitel 6). Bei der letzten Untersuchung vor seiner Brustoperation entdeckt Max, dass er schwanger und ein Abbruch nicht mehr möglich ist. Trotz diverser Konflikte entscheiden sich Tom und Max das Kind gemeinsam zu bekommen. Durch die Stimmungsschwankungen verlässt Tom seinen schwangeren Freund, weshalb dieser allein mit seiner Situation fertig werden muss (vgl. Kapitel 6). Nach mehreren erfolglosen Dates erkennt Tina, dass sie immer noch in Bette verliebt ist und die beiden beginnen eine Affäre. Bette gerät dadurch auch als Dekanin in Bedrängnis, da ihre Chefin Phyllis Kroll (Cybill Shepherd) keinesfalls einen Skandal durch die Trennung von Jodi und Bette an der Universität heraufbeschwören will. Daraufhin kündigt Bette unter Druck ihre Stelle, und als Tina ein lukratives Jobangebot in New York bekommt, beschließen sie am Ende der Serie an die Ostküste zu ziehen. Als Max erfährt, dass Bette und Tina ein Kind adoptieren wollen, möchte er ihnen sein Kind geben, was die zwei jedoch ablehnen. Max kann schlussendlich seine Rolle als zukünftiger Vater akzeptieren und wird das Kind bekommen.

Beim Abschiedsfest von Bette und Tina wird Jenny tot im Pool treibend gefunden. Da sie sich innerhalb ihres Freundeskreises immer mehr distanziert und unbeliebt gemacht hat, liegt es nahe, dass sie von einer ihrer Freundinnen ermordet wurde – eine Aufklärung erfolgt nicht.

3.3. Kritik

Kritik an THE L WORD wurde vor allem nach den ersten beiden Staffeln laut. Diese betraf neben der Auswahl der Protagonist_innen, die großteils weiß, schlank, gut situiert und feminin in ihrem Aussehen, der Kleidung und ihrem Verhalten sind, auch die Heteronormativität in gewissen Handlungssträngen (vgl. Chambers 2006; 2009; Vanasco 2006).

Jennifer Vanasco (2006) sieht in der Zusammensetzung der Protagonist_innen sowohl positive als auch negative Aspekte. Einerseits ist für sie Glamour gleichbedeutend mit Macht, denn nur wenn eine Person (v.a. bei Frauen) den heteronormativen Schönheitsidealen entspricht, wird ihr Aufmerksamkeit entgegengebracht (vgl. S. 187). In der gezielten Auswahl von femininen, gut aussehenden und schlanken Frauen als Cast für THE L WORD sieht Vanasco die Möglichkeit, bessere Aufmerksamkeit für das Leben von lesbischen Frauen und ihren Problemen zu erreichen. Andererseits stellt für sie eben diese Auswahl eine Gefahr für die lesbische Community dar, in der es keine allgemeingültigen bzw. keine traditionellen weiblichen Schönheitsideale gibt: „One of the most incredible, freeing aspects of being part of the lesbian community is the absence of the beauty culture“ (Vanasco 2006, S. 184). Durch THE L WORD könnte sich jedoch genau die Darstellung von glamourösen Lesben zu einer Art Role-Model entwickeln und diese Einstellung der lesbischen Community sabotieren (vgl. S. 185). Auch Candace Moore und Kristen Schilt (2006) kritisieren die mangelnde Varianz bezüglich der Repräsentation von Lesben (vgl. S. 168).

Vor allem nach der ersten Staffel kam Kritik bezüglich der ethnischen Zusammensetzung des Cast auf (vgl. Vanasco 2006, S. 184), in dem es mit Bette und Kit Porter nur zwei schwarze Frauen gab. Chambers (2006; 2009) kritisiert ebenfalls die ungleichmäßige ethnische Durchmischung der Figuren aus THE L WORD, wodurch gerade die gleichberechtigte Repräsentation von ethnischen Minderheiten in einer TV-Serie verabsäumt wird. Gleichzeitig hält er jedoch die Durchmischung von Personen mit verschiedener ethnischer Herkunft in einer Freundesgruppe, vor allem am Schauplatz West Hollywood, für unrealistisch. In der ersten Staffel wird zwar die „bi-racial identity“ von Bette Porter thematisiert, als Tina Bedenken zu ihren Fähigkeiten als Mutter eines Kindes mit dunkler Hautfarbe äußert. Diese werden jedoch nicht weiter vertieft (vgl. Warn 2006, S. 193).

In der zweiten Staffel kommt Carmen de la Pica Morales als Frau mit lateinamerikanischem Background zum regulären Cast von THE L WORD. Shauna Swartz (2006) begrüßt diese Entwicklung zwar, übt aber bezüglich der Figurenkonzeption und der Wahl der Schauspielerin auch Kritik. Als Schauspielerin konnte mit Sarah Shahi eine feminine, gut aussehende Frau verpflichtet werden, die durchaus auch als heterosexuell durchgehen könnte. Außerdem liegen die Wurzeln von Shahi mit Spanien und dem Iran nicht in Lateinamerika, weshalb erneut keine Identifikationsmöglichkeit von lateinamerikanischen Personen, die in den USA leben, geboten wird (vgl. S. 177). Die lateinamerikanische Identität von Carmen stellt einen zentralen Punkt in THE L WORD dar, was durch klischeehafte Mode und Musik

unterstrichen wird, und in der Schilderung ihres Coming-Out kommen mehrmals dezidiert hispanische Namen vor (vgl. S. 179). Außerdem kritisiert Swartz (2006), dass Carmens lateinamerikanische Identität, im Gegensatz zu Jennys jüdischer Herkunft, nur oberflächlich betrachtet wird, da in der Serie Szenen fehlen, die Rassismus gegenüber Carmen zeigen, wodurch die Rolle nicht der Realität entsprechen würde (vgl. S. 180).

Samuel A. Chambers (2006) beschreibt THE L WORD wenig charmant als „a heteronormative show about homosexuals“ (S. 82; vgl. auch Chambers 2009, S. 86) und wirft der Serie vor allem die normative Reproduktion von Sex(ualität) und Gender vor, die gleichzeitig zu einem Konstituieren der heteronormen Machtstrukturen führt (vgl. S. 85). Um wirtschaftlich erfolgreich zu sein, muss eine TV-Serie breite Publikumsschichten ansprechen, weshalb eine Serie wie THE L WORD nicht nur Rücksicht auf die zahlreichen lesbischen Zuseherinnen nehmen kann, sondern auch heterosexuelle Personen berücksichtigen muss. In den ersten beiden Staffeln wird Tim und Mark, zwei heterosexuellen Männern, ein wesentlicher Anteil an der Handlung gegeben, um vor allem heterosexuellen Männer als Publikum der Serie gewinnen zu können. Beide ermöglichen durch ihren voyeuristischen Blick die Bestätigung der (pornographischen) Phantasie von heterosexuellen Männern über lesbischen Sex (vgl. Chambers 2006, S. 90; Chambers 2009, S. 94). So wird bereits die erste Sexszene zwischen zwei Frauen, die von Jenny beobachtet wird, später als Vorspiel zum Sex mit ihrem Freund nacherzählt, um diesen sexuell zu erregen.

Tim nimmt in der ersten Staffel eine zentrale Rolle zur Aufrechterhaltung von heteronormativen Vorstellungen ein. Als Jenny immer mehr Zeit mit der offen lesbisch lebenden Marina verbringt, sieht er diese nicht als Gefahr für seine Beziehung zu Jenny, da sie erstens noch Sex mit ihm hat und zweitens erwägen heterosexuelle Personen nur selten die Möglichkeit, dass die Partnerin/der Partner lesbisch oder schwul sein könnte, da sie eine normative Welt der binären Sexualität annehmen (vgl. Chambers 2006, S. 92; Chambers 2009, S. 97). Selbst als er Jenny und Marina beim Sex ertappt, wendet Tim sich nur kurzzeitig von Jenny ab, da er, in Erfüllung eines weiteren heteronormativen Klischees, Sex zwischen zwei Frauen nicht als vollwertig anerkennt: „What is it you do, you girls? Should I even care, huh? Does it even count?“ (vgl. Season 1, Episode 6). In der zweiten Staffel werden lesbische Frauen als sexuelle Phantasieobjekte für heterosexuelle Männer noch stärker in Szene gesetzt, als der Independent-Filmmacher Mark Wayland (Eric Lively) in Jenny und Shanes Wohngemeinschaft zieht. Dieser will einen Dokumentarfilm über Lesben machen, weshalb er alle Gespräche mit einer Kamera dokumentiert. Um das Sexleben seiner Mitbewohnerinnen

zu beobachten, installiert er im gesamten Haus versteckte Kameras. Dieser voyeuristische männliche Blick wird auch dadurch nicht geschmälert, dass Mark, im Gegensatz zu den Wünschen seines Auftraggebers, versucht in seinem Film auch allgemeine Aspekte des Lebens seiner Mitbewohnerinnen abzubilden und nicht nur Sexszenen zu zeigen.

Dieser „Lerneffekt“ zu lesbischem Lebensstil und lesbischem Sex für heterosexuelles Publikum wird aber nicht nur durch Marks Dokumentarfilm erreicht, sondern auch durch das Coming-out sowie die erste sexuelle Erfahrung von Dana mit Lara. Chambers (2006) kritisiert jedoch, dass die Szene erst nach dem sexuellen Akt einsetzt und „Aufklärung“ zum erlebten Orgasmus und weiblicher Ejakulation nur verbal erfolgt: „*The L Word* does offer its share of ‚teaching‘ about lesbians; however, it confines that teaching to a narrow, often desexualised teaching to straights“ (S. 96; vgl. auch Chambers 2009, S. 100).

Candace Moore (2007) hingegen vertritt die Meinung, dass *THE L WORD* zwar einerseits ein hauptsächlich heterosexuelles, männliches Pay-TV-Publikum halten muss, um im kapitalistischen System der TV-Produktion mit Marktanteilen usw. bestehen zu können. Andererseits ermöglicht die Aufnahme einer heterosexuellen Perspektive, vor allem durch die Figur Mark Wayland in der zweiten Staffel, implizierte Selbstreflexion bezüglich der Vorwürfe, die von Seiten eines queeren Publikums an der Serie laut wurden: „Critiquing the male voyeur through its narrative, *The L Word* urges straight male viewers to interrogate their own viewing practices. [...] *The L Word* renders complicity in pornographic voyeurism and ethnographic surveillance through its self-reflexive critique of these two genres“ (Moore 2007, S. 16ff)

Heteronormativität wird jedoch auch in der Konstruktion der Beziehungen zwischen den lesbischen Frauen sichtbar, die narrative Strukturen von heterosexueller Romantik reproduzieren (vgl. Chambers 2006, S. 94; Chambers 2009, S. 99). Als Tina und Bette gleich in der ersten Szene der Pilotfolge feststellen, dass Tina ihren Eisprung hat und Bette freudestrahlend meint: „Let’s make a baby“, erinnert das stark an die filmische Inszenierung eines Kinderwunsch von heterosexuellen Paaren. Die zwei Frauen beginnen jedoch nicht, wie nach heterosexueller Logik in Filmen oder TV-Serien üblich, Sex zu haben, sondern machen sich auf den Weg zur Samenbank, um eine künstliche Befruchtung durchführen zu lassen. Für Merri Lisa Johnson (2006) sind in der Beziehung von Bette und Tina noch weitere heteronormative Vorstellungen reflektiert. Einerseits wird durch den Babywunsch der beiden Frauen die klassische Rollenverteilung propagiert, bei der die Besserverdienende weiterhin der Lohnarbeit nachgeht und als Ernährerin der Familie fungiert und die andere ihren Job

kündigt, um sich ganz auf die neue Rolle des Mutterseins einzustellen (vgl. Johnson 2006, S. 128). Andererseits wird ihre monogame Beziehung im Lauf der ersten Staffel vor allem von Bette als Gefängnis begriffen, wobei ihre anschließende Affäre automatisch den Verlust der Beziehung zu Tina bedeutet (vgl. Johnson, S. 125).

Jenny hingegen versucht nach ihrer Trennung von Tim eine Art polyamouröse Beziehung mit einer Frau (Robin) und einem Mann (Gene) zu leben, entscheidet sich im Lauf der zweiten Staffel aber wieder für eine monogame Beziehung mit Carmen de la Pica Morales. Johnson (2006) kritisiert, dass durch die Konzentration auf monogame Beziehungsformen wenig Platz für queere Formen des Begehrens bzw. queere Beziehungsformen bleibt (vgl. S. 132). Auch in der Promiskuität von Shane sieht sie diese nicht ausreichend reflektiert, da diese zwar einerseits keinen Beziehungswunsch hegt und zahlreiche Sexualpartnerinnen hat, gleichzeitig aber eine gewisse Bewunderung für Personen, die in einer monogamen Beziehung leben, zeigt (vgl. Johnson 2006, S. 130). Auch Andrea B. Braidt (2009) kritisiert die lückenhafte bzw. gänzlich fehlende Darstellung von queeren Beziehungs- und Begehrensformen, wie beispielsweise Polyamory (vgl. S. 94) oder Kontrasexualität (vgl. S. 99f). Kontrasexualität versteht Braidt (2009), in Anlehnung an Beatriz Preciado, als Entlarvung der als natürlich begriffenen Sexualität, die durch eine zwischenmenschliche Vereinbarungspraxis ersetzt wird. Dabei werden die als natürlich begriffenen sexuellen Voraussetzungen dekonstruiert und durch individuelle Regeln und Abmachungen, die für eine gewisse Zeit geschlossen werden ersetzt. Der Dildo und der Anus spielen in dieser kontrasexuellen Abmachung eine wesentliche Rolle und hätten gerade in einer TV-Serie wie *THE L WORD* zu einem „Verqueeren“ von Sex führen können. Diese Verfremdung von normativen sexuellen Vorstellungen wäre jedoch eine Herausforderung für sowohl heterosexuelles als auch queeres Publikum geworden (vgl. S. 100f). Für Braidt (2009) ist unter anderem dadurch klar, dass „[d]ie Sex-Darstellung in *The L Word* also nicht im Dienst einer radikalen Dekonstruktion des Naturmythos von Sexualität [steht], sie hat eine ganz andere Funktion: keine in erster Linie politische, sondern vielmehr eine dramaturgische“ (S. 101).

Lorna und Lara Raven Wheeler (2006) erkennen in den ersten beiden Staffeln klare Unterschiede in der Repräsentation von Sex. In der ersten Staffel sind die Sexszenen zwischen zwei Frauen, im Gegensatz zu heterosexuellem Sex, prüde dargestellt und überlassen viel der Imagination des Publikums (vgl. S. 101). Die sexuellen Begegnungen laufen immer nach dem gleichen Muster ab und schreiben den Partnerinnen fixe Rollen als „Top“ oder „Bottom“ zu, was gleichzeitig der Hetero-Phantasie entspricht, dass in lesbischen Paaren eine der Frauen die männliche Rolle im Bett übernehmen muss (vgl. S. 102). Eine Art

queerer Impuls ist für Wheeler/Wheeler (2006) die von ihnen sogenannte „Vergewaltigungsszene“ (vgl. S. 104) am Ende der ersten Staffel als Bette ziemlich brutal versucht Sex mit Tina zu haben, diese schlussendlich aber selbst die Hand von Bette zwischen ihre Beine führt. Beide Frauen werden in der Szene als Opfer und Täterinnen dargestellt und verschieben somit die Dominanzverhältnisse, wie sie in einer ähnlichen, heterosexuellen Szene vorgekommen wären (vgl. S. 104f). Die zweite Staffel zeigt zwar weniger Sexszenen als die erste, aber für Wheeler/Wheeler (2006) werden diese expliziter und abenteuerlicher. Einerseits erfolgt vor allem in der Beziehung zwischen Alice und Dana durch diverse Sex-Toys und Role-Plays ein spielerischer Umgang mit Sex, andererseits gibt es auch eine, wenn auch nur kurze Repräsentation von S/M, als Jenny von den Praktiken in einem S/M-Club fasziniert wird und daran teilnimmt (vgl. S. 107).

Nach diesem ausführlichen Überblick zu THE L WORD, widme ich mich im folgenden Kapitel theoretischen Überlegungen zu „Passing als Strategie gegen Diskriminierung“. Nach einer Einführung zu den historischen Hintergründen von „Passing as White“, in der ich Bezüge zur Geschichte des Black Movements herstelle und die Relevanz von Passing in Zeiten der Segregation aufzeige, widme ich mich Passing aus der Gender-Perspektive.

Passing spielt außerdem in der medialen Konstruktion von Narrativen eine Rolle. Im abschließenden Theorieblock gehe ich auf die Struktur von TV-Serien ein und verknüpfe diese mit der Möglichkeit, Passing als Element zur Spannungssteigerung einzusetzen.

4. Passing als Strategie gegen Diskriminierung

Passing, abgeleitet vom Englischen „to pass“ („durchgehen“) bedeutet soviel wie „als ein_e andere_r durchgehen“ bzw. von außen stehenden Personen als jemand anderer wahrgenommen werden⁵. Passing kann sich auf verschiedene Bereiche wie beispielsweise Race, Sexualität und Gender aber auch Religion beziehen und funktioniert dabei oft auf ähnliche Weise.

Für mein Themengebiet sind vor allem die Kategorien Race und Gender relevant, weshalb ich nach einer allgemeinen Einführung zu Passing auf diese zwei Bereiche eingehen und die theoretischen Auseinandersetzungen dazu durch die Analyse von zwei Figuren aus THE L WORD in den Kapiteln 5 und 6 belegen werde. Wesentlichen Anteil wird dabei auch Queere Intersektionalität haben. Diese Analysemethode entwickelte sich aus dem Zusammendenken von Queer Theory und Intersektionalität in Bezug auf Fragen zur Relevanz von unterschiedlichen Kategorien für die Herausbildung von Identität (vgl. Dietze/Yekani/Michaelis 2007).

4.1. Historische Hintergründe

Grundsätzlich und unabhängig von der jeweiligen Ausrichtung verhalten sich Personen, denen Passing gelingt, nach einem ähnlichen Verhaltensmuster. Passing kann sowohl bewusst als auch unbewusst erfolgen, wobei die bewusste Variante großteils in Zeiten der Unterdrückung der jeweiligen Community oder Personengruppe erfolgt. Im Folgenden gehe ich zuerst auf die Hintergründe von Passing in Bezug auf Race bzw. ethnische Zugehörigkeit ein, wozu eine Beschäftigung mit der Geschichte der schwarzen US-Bevölkerung und der Definition, wann eine Person rechtlich als schwarz gesehen wird, nötig ist. Im Anschluss erörtere ich die Hintergründe für Passing in Bezug auf Gender. In der jeweiligen Analyse von beispielhaften Szenen (Kapitel 5 und 6) werden diese theoretischen Überlegungen aufgegriffen.

4.1.1. Passing as White

Nach Ende des Civil War 1865 und der damit einhergehenden Befreiung und Gleichberechtigung der Sklaven der Südstaaten arbeiteten viele schwarze Männer und Frauen weiterhin auf den Farmen der Weißen, zwar mit neuen, jedoch weiterhin schlechten, Verträgen. Als 1875 die militärische Besetzung der Südstaaten endete, etablierte sich dort das restriktive, kastenartige Jim-Crow-System, das es weiterhin ermöglichte schwarze Personen

⁵ „Passing bezeichnet Personen, die sich cross-dressed in der Öffentlichkeit zeigen“ (Perko 2005, S. 24).

als Menschen zweiter Klasse zu behandeln. Jim Crow bezeichnete im Süden der USA in den Jahren vor dem Bürgerkrieg „a blackface singing-dancing-comedy characterization portraying black males as childlike, irresponsible, inefficient, lazy ridiculous in speech, pleasure-seeking, and happy“ (Davis 2005, S. 51). Nach der Niederlage wollten die Südstaaten dieses Image aufrechterhalten. Die Heirat zwischen Weißen und Schwarzen wurde verboten, um die Vermischung von Personen mit unterschiedlicher Hautfarbe zu unterbinden. Ebenso wurden getrennte Bereiche für schwarze Personen in öffentlichen Bereichen, wie Autobussen, Schulen usw. geschaffen. Willkürliches Lynchen von schwarzen Männern, die offiziell mit den Vorwürfen konfrontiert waren, weiße Frauen vergewaltigt, aber inoffiziell ihren zugewiesenen, gesellschaftlichen Platz nicht eingehalten haben, war zu dieser Zeit in den Südstaaten an der Tagesordnung (vgl. Davis 2005, 52f). Die Nichteinhaltung der „racial etiquette“, die das Zusammentreffen von Weißen und Schwarzen regulierte, wurde bei schwarzen Personen bestraft. Im Gegensatz zum Kontakt von Weißen mit Schwarzen – besonders sexuelle Übergriffe von weißen Männern an schwarzen Frauen oft wurden als Symbol von Herrschafts- bzw. Machtausübung geduldet (vgl. Davis 2005, S. 65).

Die Vermischung von schwarzen und weißen Personen seit Beginn der Sklaverei stieg daher auch während der Segregation immer weiter an und somit die Zahl der hellhäutigen Schwarzen. Bei vielen Weißen der Südstaaten trat dadurch eine Unsicherheit bis hin zur Paranoia auf, ob die eigenen Vorfahren gänzlich weiß waren, oder ob sie selbst nach der „one-drop-rule“ als schwarze Personen galten. Die „one-drop-rule“ ist eine gesetzlich festgeschriebene Regelung, die Personen als Schwarze definiert, auch wenn diese nur einen einzigen schwarzen Vorfahren haben. Bereits Kontakte mit schwarzen Personen oder das Kopieren gewisser Verhaltensmerkmale von Schwarzen konnten jede beliebige Person zu einem „white nigger“ (Williamson 1980 in Davis 2005, S. 56) machen:

„Centuries of miscegenation had produced large numbers of mixed persons who appeared white and who could pass when they wanted to, either permanently or for temporary convenience. [...] At a time of increasing polarization into black and white categories, it became more tragic than ever not to be sure of one's own racial identity, a fate that both sides of the color line shared“ (Davis 2005, 55f).

Laut F. James Davis (2005) hat sich diese „one-drop rule“ im Lauf der Zeit in allen Staaten der USA etabliert und wurde von Weißen als auch Schwarzen gleichermaßen akzeptiert. Auffallend ist, dass sich diese Regelung nur auf die schwarze und keine andere Bevölkerungsschicht der USA, wie zum Beispiel die indianische, jüdische oder asiatische, bezieht und in keinem anderen Land zur Anwendung kommt (vgl. S. 12f). Wenn sich andere

Bevölkerungsgruppen, mit Ausnahme der Schwarzen, mit Weißen vermischen, gilt das als Assimilierung mit den dadurch möglichen Vorteilen des sozialen Aufstiegs.

Viele dieser hellhäutigen Schwarzen, die basierend auf der „one-drop rule“ als schwarz angesehen werden, versuchten deshalb als Weiße „durchzugehen“, vor allem um sozial-ökonomisch auf eine höhere gesellschaftliche Stufe zu gelangen und bessere Ausbildungs- sowie Jobchancen zu bekommen:

„[P]assing’ is much more a social phenomenon than a biological one, reflecting the nation’s unique definition of what makes a person black. The concept of ‚passing’ rests on the one-drop-rule and on folk beliefs about race and miscegenation, not on biological or historical fact” (Davis 2005, S. 14).

Die Hintergründe für Passing sieht Harryette Mullen (1994) folglich vor allem in der Zeit der Sklaverei in den USA, da die gesamte Macht beim weißen Mann bzw. dem weißen Familienoberhaupt lag. Dieser hatte somit einerseits die Kontrolle über die Arbeit der schwarzen Sklaven sowie deren Reproduktion als auch die eigene „weiße Reproduktion“ inne. Kinder, die mit einer schwarzen Sklavin gezeugt wurden, konnten von ihm leicht verleugnet werden. Dem schwarzen Mann wurde sein Status als vollwertiger Mann durch seine Hautfarbe aberkannt (vgl. obige Definition von Jim Crow): „The logic of passing is intrinsic in the logic of slavery, which defines the black as facsimile or counterfeit of the white in order to deny the rights and privileges of whiteness“ (Mullen 1994, S. 82). Mit der Zugehörigkeit zur weißen Schicht erfolgte gleichzeitig ein Nicht-Nachdenken über Race, da Weiß-Sein als Norm angesehen wurde und immer noch wird. „Pure Whiteness“ wird laut Mullen durch durchgehende „Reinheit“ des Körpers, sowohl des Blutes als auch der Haut, erreicht. Personen, die als weiß durchgehen, können somit nur eine Fälschung dieses „wahren Weiß-Seins“ sein und müssen ständig die Entlarvung fürchten (Mullen 1994, S. 80).

In diesen Überlegungen von Mullen lassen sich Verbindungen zu Judith Butlers (1991) Ausführungen bezüglich des Verhältnisses von Homosexualität zu Heterosexualität erkennen. Butler dekonstruiert die Annahme, dass Heterosexualität als Norm bzw. Original festgeschrieben sei und Homosexualität sich dazu nur als Kopie verhalte. Durch die beständige gesellschaftliche und soziale Reproduzierung von heterosexuellem Verhalten wird dieses erst als Norm gefestigt. Für Butler lässt das den Schluss zu, dass Heterosexualität ebenfalls nur als Kopie existiert. Folglich sei Homosexualität nicht die Kopie des Originals, sondern eine Kopie der Kopie (vgl. Butler 1991, S. 58). Umgelegt auf Mullens (1994) Aussage bezüglich des Status von Schwarzen als „facsimile or counterfeit of the white“ (S.

82) lässt sich mit den Überlegungen von Butler die Norm des Weiß-Seins ebenfalls als sich beständig wiederholendes gesellschaftliches Konstrukt und damit als Kopie erkennen. Diese Ideologie der Überlegenheit von Weißen gegenüber den schwarzen Sklaven erforderte eine Validation, die durch Wissenschaftler_innen oder Philosoph_innen belegt wurde (vgl. Mullen 1994, S. 79f). Bewusstes Passing, ermöglicht aufgrund heller Hautfarbe und durch das Kopieren spezifischer Verhaltensweisen von Weißen, erfolgte somit einerseits durch den Wunsch nach den „Privilegien“ der Weißen in Bezug auf Arbeit oder öffentliche Einrichtungen, andererseits aber auch durch die Angst vor alltäglichem Rassismus, Verfolgung und Ermordung.

Das Verleugnen von schwarzer Identität steht für Mullen (1994) im Zentrum von Passing, denn hellhäutige schwarze Personen müssen sich, um als Weiße akzeptiert zu werden, von ihren, als schwarz erkennbaren, Verwandten distanzieren, um nicht entdeckt zu werden. Diese Abschottung, bis hin zum kompletten Kontaktabbruch von Familie und Freund_innen, kann mit einem Ortswechsel einhergehen. Um die neue Identität glaubhaft zu machen, muss die gesamte Vorgeschichte neu erfunden und somit die alte Identität ausgelöscht werden. Die Anerkennung von schwarzen Vorfahren erfolgt, laut Mullen, nur dann, wenn sich die hellhäutige schwarze Person als schwarz identifiziert. Weiße Personen oder Familien, vor allem im Süden der USA verleugnen ebenfalls mögliche schwarze Vorfahren. Durch diesen Prozess der Verleugnung bzw. Unsichtbarmachung wird gleichzeitig Weiß-Sein weiterhin als Norm anerkannt und stabilisiert (vgl. Mullen 1994, S. 72).

Mullen (1994) sieht Passing als Form der Assimilation, die durch die genetische und kulturelle Reproduktion von Weiß-sein („cultural reproduction of values of Anglo-Saxons“, S. 73) erfolgt. Dabei wesentlich ist die Fokussierung auf das binäre Race-System, ausgehend vom weißen Zentrum, das von einem schwarzen Rand umgeben ist. Das weiße Zentrum wird dabei als dominant angesehen und erreicht seine Macht durch die Ausbeutung des schwarzen Rands (vgl. Mullen 1994, S. 73). Durch Passing wird somit der Versuch unternommen, in das Zentrum der amerikanischen Identität zu kommen: „The actual passage from black to white may be self-conscious or unconscious, deliberate or inadvertent, and may operate within spatial or temporal limits“ (Mullen 1994, S. 88).

Nach diesem Überblick über die Geschichte von Race-Passing in den USA gehe ich im Folgenden auf die Relevanz von Passing in Bezug auf Gender ein. Wie bereits zu Beginn des Kapitels erwähnt, decken sich gewisse Aspekte von Passing, vor allem die Verleugnung der

Vorgeschichte sowie die Distanzierung von Familie und Freund_innen, weshalb ich darauf verweisen, aber nicht näher eingehen werde.

4.1.2. Passing as (Fe)Male

Butches⁶, die sich trotz der (polizeilichen) Verfolgung als ausgaben bzw. ausgeben, versuch(t)en Ähnliches wie hellhäutige schwarze Personen, um abseits der traditionellen Rollenmodelle für Frauen und Männer Arbeit zu finden. Eine aufschlussreiche Auseinandersetzung mit diesem Thema bietet Leslie Feinberg (2003) in dem autobiografischen Roman *Stone Butch Blues*. Feinberg beschreibt darin die Probleme, die sich für Butches und Femmes⁷ durch das gesetzliche Verbot von Homosexualität ergaben und welche Strategien zum Umgehen von Strafen möglich waren. Die Möglichkeiten des Gender-Passing sind jedoch sehr vielschichtig. Es bezieht sich nicht nur auf Butches, sondern auch auf Transgender-Personen, die nach ihrem jeweiligen Status der Transition mehr oder weniger gute Möglichkeiten zum Passing haben:

„Passing is a form of pretending, which can be fun. In gender, passing is currently defined as the act of appearing in the world as a gender to which one does not belong, or as a gender to which one did not formerly belong. Most passing is undertaken in response to the cultural imperative to be one gender or the other. In this case, passing becomes the outward manifestation of shame and capitulation. Passing becomes silence. Passing becomes invisibility. Passing becomes lies. Passing becomes self-denial.

A more universal and less depressing definition of passing would be the act of appearing in the gender of one's choice. Everyone is passing; some have an easier job of it than others” (Bornstein 1994, S. 125).

Im Umgang mit der eigenen Vergangenheit finden sich ebenfalls Ähnlichkeiten zu dem zuvor beschriebenen Race-Passing. An die neue Identität angepasste Lebensgeschichten werden erfunden und Kontakte zu Freund_innen oder der Familie können stark eingeschränkt bzw. abgebrochen werden, damit die durch Passing verdrängte frühere Identität nicht entdeckt wird.

Vor allem im Zusammenhang mit Passing von Transgender-Personen wird dieses Verleugnen der Vorgeschichte auch von gesetzlicher Seite gefördert. Um auf legalem Weg geschlechtsanpassende Operationen zu erhalten, müssen Transgender-Personen erst in dem

⁶ „Eine Butch begreift sich nicht als Lesbe, sondern bezeichnet sich als weiblich Geborene, die sich als maskulin ansieht. Manche Butches verstehen sich zudem als Lesbe, manche als besonders ‚männlich‘ wirkende Lesbe“ (Perko 2005, S. 22).

⁷ „Als Femme verstehen sich Personen, die qua Geburt als weiblich klassifiziert wurden, damit auch einverstanden sind und einen femininen Gender-Ausdruck haben und v.a. Butches oder transgender Männer begehren. Femme meint für manche das Für-Butches-da-Sein als zentraler Teil der Femme-Identität“ (Perko 2005, S. 23).

von ihnen gewählten Gender erfolgreich und unentdeckt leben (vgl. Bornstein 1994), weshalb die „erzwungene“ Neuerfindung der eigenen Identität unumgänglich wird. Das Verbleiben in einem „Dazwischen“ von Mann und Frau ist für eine gesetzliche Anerkennung nicht möglich. Als spielerische Variante von Passing können Drag Kings und Drag Queens angesehen werden. Durch die übertriebene Performance einer Person, die nicht nur auf der Bühne eine andere Geschlechtsidentität einnimmt, wird mit heteronormativen Konventionen gespielt und deren Konstruiertheit aufgezeigt (vgl. Butler 1991, S. 317). In Kapitel 6 erfolgt eine ausführlichere Auseinandersetzung mit den Hintergründen von Passing in Bezug auf Gender.

4.2. Passing als mediale Konstruktion

In narrativen Texten wie Literatur, Spielfilmen oder TV-Serien wird Passing als dramaturgischer Spannungseffekt eine besondere Rolle zugewiesen. Durch die Struktur des Verbergens von Teilen der Identität von Figuren wird einerseits die Spannung dahingehend aufrechterhalten, dass zumeist das Publikum einen Wissensvorsprung gegenüber anderen Figuren des Narrativs hat und somit eine mögliche Entdeckung des Geheimnisses befürchten muss (vgl. z.B. BOYS DON'T CRY; Feinberg 2003: *Stone Butch Blues*). Andererseits gibt es auch die Variante, dass sowohl den anderen Figuren als auch dem Publikum das Passing einer Figur bis zum Schluss nicht bewusst ist und dadurch die Spannung über den Verlauf des Narrativs bis zur Auflösung gezogen wird (vgl. z.B. Philip Roth 2003: *Der menschliche Makel*; Jeanette Winterson 2001: *Written on the Body*). Dem freiwilligen bzw. oft unfreiwilligen Coming-Out, also der Entdeckung des Passing, kommt somit Relevanz in Bezug auf die Spannungskurve eines Narrativs zu. Im Folgenden gehe ich auf zwei der genannten literarischen Beispiele ein, um diese als Vergleich zum Umgang mit Passing in einer TV-Serie zu reflektieren.

In *Der menschliche Makel* lässt Philip Roth den Schriftsteller Nathan Zuckerman das Leben des pensionierten College-Professors und Freundes Coleman Silk in seinem neuen Roman Revue passieren, der im Alter von 72 Jahren bei einem Unfall verstorben ist. Beim Begräbnis, im letzten Kapitel des Buches, lernt Zuckerman die Schwester des Verstorbenen kennen und erfährt auf diese Weise, dass Silk schwarz war (vgl. S. 350). Ernestine Silk erzählt Zuckerman beim gemeinsamen Essen von der Entscheidung ihres Bruders in den frühen 1950er Jahren als Weißer in die Navy einzutreten, nachdem sein Vater gestorben war. Coleman Silk brach nach der Hochzeit mit einer weißen Frau den Kontakt zu seiner Vergangenheit und damit seiner Familie komplett ab und teilte nur seiner Schwester wichtige Ereignissen in seinem Leben, wie beispielsweise der Geburt seiner vier Kinder, mit. Ernestine Silk kritisiert in diesem

Zusammenhang, dass Colemans Kinder nichts über ihre Vorfahren wissen und die Beziehung zu ihrem Vater auf einer Lüge basiert, die schlussendlich auch Einfluss auf ihr Leben haben kann (vgl. S. 356).

Das Passing von Coleman Silk bleibt somit über seinen Tod hinaus bestehen und hält die Spannung bei der_dem Leser_in bezüglich des Risikos seiner Enttarnung durch mögliche schwarze Enkelkinder aufrecht. Gleichzeitig bietet diese späte Entdeckung des Passing, eine Neubewertung von Coleman Silks Erlebnissen, wodurch einzelne Passagen im Nachhinein mit Spannung besetzt und reflektiert werden. Beispielsweise wird zu Beginn des Buches klar, dass Silk nicht freiwillig als Professor aus dem College ausgeschieden ist, sondern ihm eine unbedachte Äußerung zum Verhängnis wurde. Er bezeichnete zwei häufig abwesende schwarze Studierende als „spooks“, was umgangssprachlich als Beschimpfung von schwarzen Personen verwendet wurde. Als sich diese zwei Studierenden darüber beschwerten, wurde Silk von Kollegium und Vorgesetzten dazu aufgefordert das College zu verlassen. Nicht einmal als seine Reputation als Professor auf dem Spiel stand, konnte sich Silk dazu durchringen die Wahrheit über seine Identität als Schwarzer zu sagen.

Im Gegensatz dazu steht der Roman *Stone Butch Blues* von Leslie Feinberg. Darin wird die Geschichte von Jess Goldberg erzählt, die schon als Kind in den 1950ern aufgrund ihres genderambivalenten Aussehens diskriminiert wurde. Im Verlauf ihrer Jugend entdeckt Goldberg ihre Butch-Identität und läuft von zu Hause weg. Ihren Unterhalt verdient sie durch Arbeit in Fabriken, wo sie als Frau oft die Arbeit von Männern an schweren Geräten übernimmt. In den Bars, wo sie sich an den Wochenenden mit ihren Freundinnen trifft, lebt sie in der ständigen Angst vor Polizeirazzien und möglichen Diskriminierungen, die sie dabei erfährt. Durch Aktivist_innen der Gay Liberation wurden Butches und Femmes als Outsider und Verräterinnen wahrgenommen, da sie durch ihr Aussehen und Verhalten heteronormative Beziehungsstrukturen angeblich aufrecht erhalten würden. In dieser Zeit beginnt Jess Goldberg Testosteron zu nehmen, um als Mann zu leben und die anhaltenden Diskriminierungen und Bedrohungen zu überstehen (vgl. S. 144f). Nach einigen Monaten der Hormonbehandlung und der Durchführung einer Operation zur Brustreduktion (Top-Surgery) war es Jess möglich, sowohl in der Arbeit als auch beim Sex mit Frauen ausschließlich als Mann wahrgenommen zu werden. Ab diesem Zeitpunkt lebte Jess jedoch in der ständigen Angst entdeckt zu werden und mied daher Freunde aus früheren Zeiten. Gegen Ende des Buches stoppt Jess die Hormonbehandlung, da sie ihr eigenes Selbst, durch die Verleugnungen während der Zeit des Passing, verloren hat (vgl. S. 222).

Im Gegensatz zu *Der menschliche Makel* erfolgt die Spannungskonstruktion hier im Verlauf des Narrativs und gleichzeitig mit den Erlebnissen von Jess Goldberg. Der/Die Leser_in befürchtet somit gemeinsam mit der Protagonistin die Entdeckung ihres Passing und die daraus resultierenden Diskriminierungen. Ein Beispiel dafür ist der Besuch eines Herrenfriseurs, der für Jess als erster Testlauf für das Passing angesehen wird und wo auf die Anspannung beim Betreten des Salons die Erlösung folgte: „I was passing“ (S. 172).

4.2.1. Coming-Out und Passing in TV-Serien

Nach diesem Einblick in die verschiedenen Formen des Passing in der Literatur widme ich mich im Folgenden der Konstruktion von Passing und der damit einhergehenden Bedeutung von Coming-Out in TV-Serien. Dabei gehe ich auf die Analyse von Samuel A. Chambers (2009) ein, der die Relevanz bzw. Funktion, die dem Coming-Out bzw. dem, mit Passing gleichzusetzenden, Verharren im „Closet“ auf die Herausbildung von Identität zukommt, unter Bezugnahme auf die TV-Serie SIX FEET UNDER (USA 2001-2005) beschreibt. Wesentlich ist für Chambers (2009) die Berücksichtigung der Ausrichtung der Serie, die Figuren abseits der heterosexuellen Norm portraitiert. Denn im Gegensatz zu QUEER AS FOLK oder auch THE L WORD, wird in SIX FEET UNDER der Bezug zu einer heteronormativen Gesellschaft hergestellt, in der sich die Figuren mit einer davon abweichenden sexuellen Identität bewegen (müssen) (vgl. S. 31). Die Relevanz der Betrachtung von Coming-Out und Passing in TV (-Serien) und Medien im Allgemeinen ist für Chambers (2009) insofern gegeben, dass diese gesellschaftliche Normen nicht nur präsentieren, sondern durch die ständige Wiederholung auch reproduzieren und festigen (vgl. S. 89). Das Closet, das Gefangensein innerhalb der Grenzen von Zweigeschlechtlichkeit und Heteronormativität, wird somit von der Gesellschaft geschaffen. Dabei wird Heterosexualität als Norm in Politik, Kultur und Gesellschaft etabliert und automatisch als sexuelle Identität einer anderen Person angenommen (vgl. Chambers 2009, S. 35). Das Coming-out (of the Closet) raubt der Heteronormativität somit Macht:

„Seen from a certain angle, coming out breaks through the homophobic barriers of heteronormativity by calling into question the very presumption of heterosexuality. Put more simply, saying ‘I am gay’ undermines the heteronormative assumption that everyone is heterosexual. [...] In other words, coming out may throw heteronormativity into starker relief as *a norm*, thereby limiting some of its powers – since the power of norms only grows when their status as norms need not be revealed (Chambers 2009, S. 67, Herv. i. Orig.).

Durch die spezielle Struktur von TV-Serien, wie sie von Hicketier (1991; 2007) beschrieben werden, bieten sich Möglichkeiten, um Passing als Spannungsfaktor zu etablieren. THE L

WORD wurde beispielsweise als Serie für das Fernsehen konzipiert, wodurch sich mehr Möglichkeiten zur Figuren- und Handlungsgestaltung im Gegensatz zu einem abgeschlossenen Film ergaben. Durch die längere Laufdauer konnte ein breites Figurenspektrum präsentiert werden und sich die Handlung so weiterentwickeln, dass zentrale Themen auch über einen längeren Zeitraum beobachtet werden konnten. Serien sind als Fortsetzungsgeschichten konzipiert und bieten zwischen den einzelnen Serienfolgen bzw. Episoden verknüpfende Elemente - Mehrteiligkeit ist daher ein grundlegendes Charakteristikum. Dabei ist es unwesentlich ob eine Serie aus mehreren Staffeln mit unterschiedlich vielen Episoden besteht oder nur aus wenigen zusammengehörenden Einzelfolgen („Miniseries“) (vgl. Hickethier 1991, S. 8), wobei diese sowohl in sich geschlossen als auch aufeinander aufbauend sein können.

Knut Hickethier (1991) spricht von einer „Doppelstruktur“ (S. 9) bzw. einer „doppelten Formstruktur“ (S. 10) der Serie, in der sowohl die zeitlichen und inhaltlichen Begrenzungen der Einzelfolge von zentraler Bedeutung sind, als auch die Bezüge die in den jeweiligen Episoden auf den Gesamtzusammenhang der Serie hergestellt werden. Die jeweiligen Einzelfolgen sind nach dem klassischen dramaturgischen 3-Akt-Modell (Exposition, Konflikt mit Wendepunkten/Höhepunkten, Schluss) aufgebaut und bieten dadurch einen meist in sich geschlossenen Spannungsbogen. In dieser Hinsicht unterscheiden sich Fernsehserien nicht wesentlich von vor allem kommerziellen Mainstream-Spielfilmen. In TV-Serien gibt jedoch immer eine „über die einzelnen Folgen hinausreichende Verweisfunktion“, die zu einem „Verschmelzen des [bis dahin] akkumulierten Serienwissens in eine Gesamtvorstellung“ führt (Hickethier 1991, S. 10) und somit die Spannung für die weiteren Episoden aufrecht erhält, um die Zuseher_innen an die Serie zu binden und in ihnen den Wunsch zu wecken, bei der nächsten Folge wieder dabei sein zu müssen.

Das Serienkonzept ist auf von den Zuseher_innen erwartete Spannungspunkte ausgelegt, die in mehr oder weniger regelmäßigen Abständen auftreten. Die dadurch entstehende „Ballung von Emotionshöhepunkten“ sowie „Komprimierung der Handlung auf Höhepunkte hin“ (Hickethier 1991, S. 32) führt zwangsweise zu einem Spannungsumbruch am Ende jeder Folge - dem so genannten cliff hanger⁸ oder hook⁹. Die Spannung wird durch die Handlung

⁸ Der geschichtliche Ursprung des cliff hanger „stammt aus den literarischen Erzähltraditionen (*Tausendundeine Nacht*) und wurde mit dem Zeitungsroman im 19. Jahrhundert (z.B. von Charles Dickens und Eugene Sue) zu einer massenmedialen Erzählform entwickelt“ (Hickethier 2007, S. 196).

⁹ Hook bedeutet wörtlich Angelhaken. Im Zusammenhang mit seriellem Erzählen sollen die Zuseher_innen an den Angelhaken genommen werden, um die Serie weiter zu verfolgen. Bei der Ausstrahlung im Fernsehen ist dieser vor einer abschließenden Werbepause platziert, um die Spannung aufrecht zu halten (vgl. Lexikon der Filmbegriffe, Benderverlag <http://www.bender-verlag.de/lexikon/lexikon.php?begriff=Hook>, Zugriff: 17.11.2010)

der Serienfolge so lange aufgestaut, bis die Zuseher_innen die Lösung unbedingt wissen wollen, diese wird jedoch aus Zeitgründen (eine Serienfolge dauert meist zwischen 30 und 50 Minuten) bzw. Marketingüberlegungen auf den Beginn der nächsten Folge verschoben. Als Beispiel dafür kann aus THE L WORD Folgendes gelten: Die Entwicklung der Beziehung zwischen Tom und Max erfolgt über mehrere Episoden hinweg. Zuerst flirtet Tom mit Max und ist enttäuscht, als er erfährt, dass Max ein FTM-Transmann ist (vgl. Season 5, Episode 2). Max, der die Annäherungsversuche bemerkt, versichert einer Freundin nicht interessiert zu sein, da er in einer heterosexuellen Beziehung mit einer Frau leben möchte um in der heteronormativen Gesellschaft akzeptiert zu werden (vgl. Season 5, Episode 3). Das erste Date haben die beiden schlussendlich gegen Ende der Staffel (vgl. Season 5, Episode 9), wodurch die Spannung beim Publikum, ob die beiden ein Paar werden oder nicht, über längere Zeit aufrecht erhalten werden konnte.

In seiner Analyse zu SIX FEET UNDER geht Chambers (2009) bei der Betrachtung der Schwierigkeiten, welche das Verharren im Closet bzw. Passing bedingen, auf die oben genannte Verweiskategorie von TV-Serien ein. Das Publikum hat zumeist einen Wissensvorsprung gegenüber einzelnen Figuren der Serie, weshalb die Spannung über die mögliche Entdeckung des Passing episodenspezifisch- aber auch staffelübergreifend aufrecht erhalten werden kann. Das Publikum erfährt beispielsweise bereits in der ersten Staffel, dass der Protagonist David schwul ist, wodurch über mehrere Episoden hindurch die Spannung bezüglich seinem Coming-Out aufgebaut wird. Das Verharren im Closet ist vor allem für Personen, die in einer Partnerschaft leben schwierig. Chambers (2009) führt als Beispiel die fünfte Folge von SIX FEET UNDER an, in der sich der Protagonist David zuerst bei einem Priester als homosexuell outet und zu einem späteren Zeitpunkt seinem Bruder durch eine Geste zu verstehen gibt, dass er schwul ist. Die Befreiung, die David dadurch erfährt ist jedoch nur von kurzer Dauer, da er noch nicht bereit ist, sich bei seiner restlichen Familie oder im beruflichen Leben zu outen, was zur Trennung von seinem Freund führt (vgl. Chambers 2009, S. 57). Aus diesem Beispiel wird klar, dass Out-Sein als performativer Akt des ständigen Outings begriffen werden muss:

„In the end, we see that the state of *being out* of the closet actually relates to the performativity of *constantly coming out*. The state of *being in* the closet refers to the performativity of *constantly closeting oneself*” (Chambers 2009, S. 58, Herv. i. Orig.).

Die TV-Serie bietet in Bezug auf die Figurengestaltung bzw. –konstellation einen eigenen Rhythmus, eine eigene Dramaturgie. Der Rahmen einer Serie ist oft durch einen Handlungsort bzw. eine Handlungszeit abgesteckt, welche mit bestimmten Konnotationen aufgeladen sind und somit ein spezifisches Assoziationsfeld ermöglichen. Solange der Rahmen durch die Zuseher_innen nachvollziehbar bleibt, ist es für die Glaubwürdigkeit einer Serie unwesentlich ob sich die Handlung in der Gegenwart, der Vergangenheit oder der Zukunft abspielt; auf der Erde oder im Weltraum (vgl. Hickethier 1991, S. 45). Angepasst an diesen Rahmen gibt es ein spezifisches Repertoire an Figuren, die durch Variation, Kombination und Transformation zur Weiterentwicklung der Handlung beitragen (vgl. Hickethier 1991, S. 13), wie in der Schilderung der Figurenkonstellationen in THE L WORD (Kapitel 3.1.) ersichtlich wird. Gleichzeitig bietet die TV-Serie zahlreiche Identifikationsmöglichkeiten mit den gezeigten Personen und Schicksalen und vermittelt den Zuseher_innen das Gefühl in das Ges(ch)ehene involviert zu sein. Die Verhaltensweisen der handelnden Figuren können von den Zuseher_innen aus dem erzählerischen Kontext herausgelöst und auf eigene alltägliche Situationen umgelegt werden können. Das Interesse wird dabei von einzelnen Verhaltensweisen und Handlungssegmenten gelenkt, woraus sich verschiedene Perspektiven oder Reaktionen ergeben. Die dadurch entstehende Mehrsträngigkeit bietet unterschiedliche Verhaltensmodelle und -spielräume, deren Ziel die Diskussion bzw. Bewertung und in weiterer Folge die Imitation der Figuren durch die Zuseher_innen ist (vgl. Hickethier 1991, S. 45ff). Durch die Aufnahme von Passing als dramaturgischen Spannungsfaktor in THE L WORD ist es für alle Publikumsschichten, egal welche sexuelle Identität sie haben, möglich, Empathie mit den beiden Figuren zu zeigen, wenn es um Diskriminierung oder die Gefahren einer möglichen Entdeckung geht.

Auffallend ist, dass neben den Protagonist_innen einer Serie auch zahlreiche Nebenfiguren eine Rolle spielen, die für eine oder mehrere Episoden zur Handlung beitragen. Die Protagonist_innen sind über einen längeren Zeitraum der Serie im Mittelpunkt und ihre Hintergründe, Verhaltensweisen und Gefühle können daher ausführlicher gezeigt werden. Die Nebenfiguren bleiben oft in „*stereotypen Verhaltensweisen*“ (Hickethier 1991, S. 51, Herv. i. Orig.) verhaftet, da diese von den Zuseher_innen leichter rezipierbar sind. Dies kann auf unterschiedliche Weise erfolgen:

„Von Zuschauern werden solche stereotypisierten Verhaltensweisen entweder als ‚Klischee‘ erkannt und abgelehnt, häufig aber auch – als angebliche ‚Wahrheiten‘ des menschlichen Lebens verstanden – als Norm akzeptiert. Gerade weil sie in den Unterhaltungsproduktionen –

nicht unbedingt im Leben – immer wieder verwendet werden, erscheinen sie als allgemeingültig, damit als invariabel“ (Hickethier 1991, S. 52).

Stereotypisierten Figuren wird daher ein spezifisches Rollenverhalten zugeschrieben, das in weiterer Folge zu spezifischen Erwartungshaltungen der Zuseher_innen führt, die in der Regel erfüllt werden. „Die Auseinandersetzung mit dem angebotenen Verhalten erfolgt [...] in der Form [...] der emotionalen Identifikation und der Projektion“ (Hickethier 1991, S. 53). TV-Serien bieten einen Blick auf die (fiktive) Realität aus der sich die Zuseher_innen Teile herausnehmen bzw. sich damit identifizieren können. Das Verhalten der Serienfiguren bietet jedoch keine einheitliche Identifizierungsmöglichkeit, sondern kann von den Zuseher_innen unterschiedlich aufgenommen werden. Wesentlich für den Erfolg einer Serie ist daher „[n]icht die Glaubwürdigkeit des großen dramaturgischen Bogens [...], sondern: welche *Spannweite an unterschiedlichen Verhaltensweisen* eine Serie anbietet“ (Hickethier 1991, S. 54, Herv. i. Orig.). Denn diese Verhaltensweisen sind mit bestimmten Themen verknüpft und ermöglichen auch (in)direktes Ansprechen von aktuellen gesellschaftlichen oder politischen Problemen und Konflikten.

5. Bette Porter: Passing as White

Bette Porter ist die Tochter einer weißen Frau und eines schwarzen Mannes. Durch ihre daraus resultierende helle Hautfarbe geht sie in den meisten Situationen als Weiße durch. Nur in der Konfrontation mit schwarzen Personen, wie zum Beispiel ihrer Schwester Kit oder der Gruppentherapie Teilnehmerin Yolanda, wird sie als Schwarze „enttarnt“. In der Serie ist Bette eine der zentralen Figuren und in allen sechs Staffeln von *THE L WORD* präsent. Ihre schwarze Identität bzw. Passing bezogen auf Race und ethnische Zugehörigkeit ist vor allem in unterschiedlichen Zusammenhängen der ersten drei Staffeln ein zentrales Thema.

Die Rolle von Bette Porter wurde mit Jennifer Beals (*1963) besetzt, die durch ihren Debut-Film *FLASH DANCE* (USA 1983, Adrian Lyne) bekannt wurde. In den folgenden Filmen spielte sie ebenfalls großteils weiße Figuren bzw. solche, deren ethnische Zugehörigkeit nicht näher definiert war. Beals, selbst Tochter einer irischen Mutter und eines schwarzen Vaters, regte die *THE L WORD*-Produzentin Ilene Chaiken dazu an, die Rolle von Bette Porter explizit bi-racial anzulegen, um ihre Figur tiefgründiger gestalten zu können (vgl. Warn 2006; Sternbergh 2005).

Im Folgenden analysiere ich, inwiefern die obigen Auseinandersetzungen zu Passing in Bezug auf Race (vgl. Kapitel 4.1.1.) sowie Queerer Intersektionalität (vgl. Kapitel 2.3) in ausgewählten Szenen reflektiert werden. Dabei beziehen sich die ersten drei Beispiele zum Verhältnis von Bette und ihrer Schwester Kit vor allem auf ihre familiäre Situation und die damit einhergehenden Probleme einer schwarzen Frau, die als Weiße durchgeht. In den nächsten drei Szenen wird der Kinderwunsch von Bette und ihrer Partnerin Tina aufgegriffen, der aus Überlegungen zur schwarzen Identität von Bette zur Wahl eines schwarzen Samenspenders führt. Dabei spielt sowohl die Ablehnung von Bettes lesbischer Identität durch ihren Vater Melvin als auch der später ausgetragene Sorgerechtsstreit um die gemeinsame Tochter eine Rolle. Nach diesen einführenden Beispielen zur Konstruktion der schwarzen Identität von Bette und die ihr gebotenen Möglichkeiten des Passing, konzentriert sich das letzte und umfangreichste Analysebeispiel auf die Relevanz von Queerer Intersektionalität in der Gestaltung von Bettes Identität als lesbische, schwarze Frau. Dazu wird die Analyse mit theoretischen Aspekten der Black Queer Theory untermalt, die im Abschnitt zu Queerer Intersektionalität (Kapitel 2.3) beispielhaft genannt wurde (vgl. Dietze/Yekani/Michaelis 2007, S. 116).

Durch die zusätzliche filmische Analyse nach Bordwell/Thompson (2004) von ausgewählten Szenen gehe ich der Frage nach, inwiefern Bette Porters Race-Passing bzw. die Konstruktion ihrer schwarzen Identität in den Figurenkonstellationen der jeweiligen Szene inszeniert wird. Hervorgehoben werden dafür einzelne Aspekte des Mise-en-Scene, insbesondere Kostüme und Beleuchtung, die als Stilmittel eingesetzt eine bewusste Inszenierung von Race bzw. Hautfarbe ermöglichen.

5.1. Familie

Nach ungefähr der Hälfte der Pilotfolge wird Bette erstmals als schwarze Person identifiziert und trotz ihrer hellen Hautfarbe als schwarze Person lesbar. Bei einer Party kommt überraschend Bettes Halbschwester, Kit Porter, zu Besuch, die als Musikerin arbeitet. Jeremy Block, ein weißer Mann, der ebenfalls im Musikbusiness tätig ist, erkennt Kit und mischt sich in ein Gespräch zwischen den beiden Schwestern ein. Block ist verwundert darüber, dass Bette und Kit verwandt sind:

Jeremy Block: You never told me Kit Porter was your sister... wow.

Bette: My half sister.

Kit: Guess which half (Season 1, Episode 1)



Abb. 1: Season 1, Episode 1 (links)



Abb. 2: Season 1, Episode 1 (rechts)

Die Inszenierung verdeutlicht die Überraschung mit der Jeremy Block das „Geheimnis“ der Verwandtschaft von Bette und Kit Porter bemerkt. Das „wow“ mit dem er seine Entdeckung abschließt, lässt sich einerseits auf seine Bewunderung für die Musikerin Kit in Verbindung bringen, andererseits bezieht sich dieser Ausruf auch auf die, sich durch die unterschiedlichen Hautfarben der Schwestern, nicht sofort ersichtliche Verwandtschaft der beiden. Die Szene beginnt mit einer Rückansicht von Kit, die sich eine Flasche Bier aus dem Kühlschrank holt und als sie sich umdreht kommt Bette von links ins Bild. Kit trägt als Gegenpol zu ihrer

dunklen Hautfarbe eine hellbeige, leichte Jacke mit Kragen und einen blau-lila gemusterten Schal um den Hals. Ihre voluminösen Haare sind schwarz und stark gelockt (vgl. Abb. 1). Bette ist mit einem weit ausgeschnittenen, ein wenig transparenten schwarzen langärmeligen Oberteil bekleidet und ihre braunen Haare fallen in leichten Locken über ihre Schultern. Ihre helle Haut steht im Kontrast zu dem dunklen Top und wird durch die Positionierung vor dem Hintergrund der cremefarbenen Wände des Wohnzimmers hervorgehoben (vgl. Abb. 2). Die folgende Unterhaltung wird, als Schuss-Gegenschuss-Montage („Over-Shoulder-Shot“) inszeniert. Die Personen stehen nahe beisammen und die Lichtverhältnisse (Seitenlicht) sind ähnlich. Auffällig ist jedoch, dass Bette sehr intensiv von der linken Seite angestrahlt wird (die Lichtquelle befindet sich ein wenig hinter ihr). Ihr Gesicht wird dadurch in eine helle und eine dunkle (schattige) Seite geteilt (vgl. Abb. 2). Kit hingegen wird vor einem stark reflektierenden Edelstahl-Kühlschrank positioniert und ihr Gesicht weist keine Schatten auf (vgl. Abb. 1). Die Beleuchtung bzw. die Positionierung von Licht und Schatten als Teil der Inszenierung zeigt Bette als Weiße mit einer schwarzen (schattigen) Seite (Hälfte). Kit kokettiert durch ihre Aussage („Guess which half.“) damit, Teil dieser schwarzen Hälfte von Bette zu sein.

Erst durch die Verbindung mit Kit wird Bette, die bis dahin als Weiße wahrgenommen wurde, als schwarz erkannt. Judith Butler (1997) beschreibt in ihrer Analyse von Nella Larsens Roman *Passing* (1929) aus der Zeit der Harlem Renaissance zu den Zusammenhängen von Race und Sexualität bzw. sexueller Differenz genau dieses Phänomen, bei dem markierte bzw. nichtmarkierte Körper in Bezug auf Race eine große Rolle spielen, wobei die letzteren als normative weiße Körper gelten. Eine als weiß wahrgenommene Person kann durch die Gesellschaft von schwarzen Personen ebenfalls als schwarz erkannt bzw. entlarvt werden – Race wird somit durch Nähe „übertragbar“: „Lediglich aufgrund des Umstands eines sozialen Umgangs, die die Bedingung für eine Benennung ist, wird [...] Hautfarbe entzifferbar“ (Butler 1997, S. 237). Gleichzeitig benötigen weiße, und somit nicht-markierte, Personen das Gegenstück des markierten Körpers, um sich davon abzugrenzen und den eigenen Körper als Norm zu etablieren und zu festigen. Rassismus funktioniert folglich ausschließlich durch die Möglichkeit der Abgrenzung von dem „Anderen“, dem Nicht-Normativen.

Zu einem späteren Zeitpunkt, als Bette und Kit sich bezüglich der Behandlung ihres krebserkrankten Vaters im Krankenhaus uneinig sind, wird diese Verschiedenheit der Schwestern in der Inszenierung durch Licht und Schatten noch einmal aufgegriffen.



Abb. 3: Season 2, Episode 11

Bette steht vor einem stark frontal beleuchteten Vorhang am Fenster eines dadurch erhellen Krankenzimmers. Sie wird von der linken Seite angestrahlt; ihre rechte Gesichts- und Körperhälfte sind im Schatten. Getrennt durch eine, als schwarzer Block in der Mitte des Bildes positionierte, breite Wand steht Kit am Fenster des spärlich beleuchteten Nebenzimmers. Die schwache Beleuchtung von links hinten erhellt nur Teile ihres Gesichts, der Körper bleibt im Dunkeln (vgl. Abb. 3).

In Bette Porters Familie gab es durch die Affäre ihres Vaters Melvin Porter (Ossie Davis) mit einer weißen Frau zumindest eine Vermischung zwischen Weißen und Schwarzen, weshalb Bette mit sehr heller Hautfarbe geboren wurde. Die beiden Halbgeschwister Bette und Kit wuchsen in unterschiedlichen Verhältnissen auf. Bette lebte bei ihrer Mutter, und es wurde ihr durch das Kunstgeschichtestudium an der Yale University eine gute Ausbildung ermöglicht. Kit hingegen ist eine mehr oder weniger erfolgreiche Sängerin und kämpft mit ihrer Alkoholsucht. Das Verhältnis zwischen den beiden ist zu Beginn von *THE L WORD* eher kühl. Kit wirft ihrer Schwester immer wieder vor, durch die helle Hautfarbe ein leichteres Leben zu haben, da sie nicht auf den ersten Blick als Schwarze erkannt wird, wie die Szene zu Beginn des Kapitels zeigt. Auch als Bette durch Tinas ablehnende Reaktion auf einen schwarzen Samenspender – eine ausführliche Analyse dazu folgt in Kapitel 5.2. – verwirrt ist und Trost bei ihrer Schwester sucht, wirft diese ihr vor, immer wieder Vorteile aus ihrem Passing zu ziehen.

Kit: When she [Tina] looks at you, she's not looking at a black woman or a white woman, but looking at the woman she loves.

Bette: She sees what she wants to see.

Kit: Maybe she sees what you let her see?! I mean... maybe this wasn't important before, maybe what's worked best for you all these years... you know, getting all your pretty things and you know... putting together your pretty life... is that you let people see what they want to see.

Bette: What are you trying to say?

Kit: Nothing. Just... maybe it's been easier for you that way (Season 1, Episode 1).

Kit wirft ihrer Schwester implizit vor, die eigene schwarze Identität zu verleugnen bzw. nur dann öffentlich zu machen, wenn sie dadurch keine Nachteile erfährt. Mullen (1994) sieht diese Identitätsverleugnung von schwarzen Personen, die vor allem in Zeiten der Segregation als Weiße durchgegangen sind, im Zentrum von Passing (vgl. S. 72). Kits Vorwurf ist jedoch ungerechtfertigt, da Bette weder ihre Familie verleugnet – sie hat im Gegenteil ein sehr inniges, wenn auch schwieriges, Verhältnis zu ihrem Vater – noch distanziert sie sich von ihrer eigenen schwarzen Identität. Dies wird besonders ersichtlich in der Suche nach einem passenden Samenspender für das gemeinsame Kind mit Tina.

5.2. Beziehung und Kind

Die Partner_innenwahl hat wesentlichen Einfluss auf den Erfolg von Passing, da nur ein_e eindeutig weiße_r Partner_in die Möglichkeit für weiße Kinder bietet (vgl. Mullen 1994, S. 77). Als Bette und Tina Kennard sich dafür entscheiden ein Kind zu bekommen und klar ist, dass Tina die biologische Mutter sein wird, könnte Bette ihre schwarze Identität verleugnen und eine neue, weiße Familie gründen. Als sie jedoch einen schwarzen Samenspender vorschlägt, um auch einen Teil von ihrer schwarzen Identität im Kind repräsentiert zu sehen, konfrontiert sie Tina mit deren internalisierten Rassismus.

Zum besseren Verständnis der diesbezüglichen Sequenz aus THE L WORD hebe ich einzelne Teile hervor und gebe auch die Dialoge in längeren Passagen wieder, wo diese relevant sind: Bette kommt zu spät zu einer Paartherapiesitzung, glaubt jedoch eine gute Ausrede zu haben, weil sie den ihrer Meinung nach perfekten Samenspender im Künstler Marcus Allenwood gefunden hat. Die Einwände von Tina, dass sie diesen noch nie getroffen hätte, lässt Bette nicht gelten. Sie hat bereits ein Treffen zwischen Tina und Marcus für den nächsten Tag arrangiert, damit die beiden gemeinsam zur Samenbank gehen können. Die Eile ist deshalb angebracht, weil Marcus kurz vor der Abreise nach Europa zu einer Gruppenausstellung steht. Das erste Treffen von Tina und Marcus verläuft anfangs ein wenig stockend. Marcus kommt zu Bette und Tinas Haus und bleibt den Zuseher_innen vorerst verborgen, da nur seine Umrisse in dem mit Stoff bespannten Fenster der Eingangstür zu sehen sind. Warum Tina so zurückhaltend reagiert erklärt sich erst, als sie Marcus ins Haus bittet und sich herausstellt, dass er schwarz ist. Tina ist verwirrt und schafft es nur mit Mühe höflich zu bleiben, bevor sie vorgibt noch etwas aus dem Schlafzimmer holen zu müssen. Dort bricht die Unsicherheit jedoch aus ihr heraus. Sie lässt sich auf das Bett fallen: „Fuck“ (vgl. Season 1, Episode 1). Marcus, dem Tinas Verhalten nicht verborgen geblieben ist, konfrontiert sie mit seiner Vermutung, warum sie sich so verhält.

Marcus: Tina, did Bette not tell you I was black?
Tina: No... not at all.
Tina: But... she did not tell me because it doesn't matter either way... Right?
Marcus: I can't answer that for you. (Season 1, Episode 1)

Bei der Samenbank fühlt sich Tina zunächst bezüglich ihrer Ängste wegen eines schwarzen Samenspenders von der dortigen Rezeptionistin verstanden, als sie mit Marcus dort ankommt. Sie muss jedoch bald feststellen, dass sie einem Irrtum unterlegen ist.

Rezeptionistin: Wow. That's a pretty serious decision to make.
Tina runzelt die Stirn und nickt: Isn't it?
Rezeptionistin: You must have given it a lot of thought... 'Cause really big men like that tend to make really big babies. You'd probably be looking for a C-section (Season 1, Episode 1).

Tina weiß nicht, wie sie mit dieser neuen Situation umgehen soll und wirft Bette vor, ihr nicht gesagt zu haben, dass Marcus schwarz ist. Sie ist verwirrt darüber, dass es für sie ein Problem darstellt, einen schwarzen Samenspender zu wählen ohne vorher ausführlich darüber zu diskutieren.

Tina: You put me in a fucking awkward position. How could you not tell me Marcus Allenwood is black?
Bette: God... I... I don't know. I guess I should have. I just didn't think that it would be a problem for you to use a black donor.
Tina: But... I didn't say I didn't want a black donor. I just think we should have discussed it.
Bette: We absolutely discussed it, Tina. Right in the very beginning we said if you gonna be the birth mother, that we should consider finding an African-American donor. That way the child would be more like our child.
Tina: But I wasn't prepared.
Bette: I don't understand. Other than... being committed to spending the rest of your life with me, what more do you need to do to prepare?
Tina: Look at me, Bette. I don't feel qualified to be the mother of a child who's half African-American. I don't know what it means to be black.
Bette: I think I can contribute in that department.
Tina: And don't you think on top of everything else, to also have two moms, that is a lot of otherness to put on one child? (Season 1, Episode 1)

Bette fühlt sich von Tina unverstanden. Die Ablehnung gegenüber einem schwarzen Samenspender bezieht sie auf sich und befürchtet eine Ablehnung ihrer schwarzen Identität. Für Bette ist ein mögliches Passing durch die Geburt eines weißen Kindes irrelevant und auch nicht beabsichtigt, auch wenn sie zu einem späteren Zeitpunkt erneut damit konfrontiert wird. Nach einigen grundlegenden Gesprächen können sich Bette und Tina doch darauf einigen, das Sperma von Marcus zu verwenden. Warn (2006) kritisiert, dass die Ängste von Tina nach diesem klärenden Gespräch nicht weiter ausgeführt werden (vgl. S. 193).

Als Tina nach mehreren erfolglosen Versuchen schwanger wird, meldet sich Bettes Vater Melvin Porter zu einem Besuch an. Bei einem gemeinsamen Abendessen überbringen Bette und Tina ihm die Nachricht, dass sie ein Kind erwarten. Da Melvin jedoch die lesbische Beziehung seiner Tochter nicht gut heißt und er es als absolut unmöglich sieht, dass die beiden Frauen gemeinsam ein Kind bekommen, wird er es nicht als sein Enkelkind akzeptieren.

Melvin: This child... You're gonna be taking care of it? ... And Miss Kennard?

Bette: Dad, we're a couple. We are starting a family.

Melvin: If that makes you happy

Bette: Well doesn't it make you happy? You are going to have another grandchild.

Melvin: That is biologically impossible. Unless there's been a medical breakthrough that I don't know anything about, the possibility that this child will be my grandchild does not exist. Therefore, I am happy if that's what you want in your friendship with Miss Kennard, but I cannot realistically be asked to participate in this fiction of your creation.

Tina: Bette and I have gone through so much to get here. We've talked about how our child could truly reflect to who we are when we're so limited by biology. That's why we decided to use an African-American donor. So, when we look at our child, and you look at your grandchild, we'll be all looking into a familiar face.

Melvin: A black man is the father of the child?

Bette: The donor, dad. He's an African-American artist.

Melvin: An African-American. Because of that I'm supposed to feel closer to this child? Because all of us blacks are somehow connected? We can be traced back to some tribe in Africa where we were beating drums? That is absurd! You are an Ivy-League educated woman. How is this logical? (Season 1, Episode 6).

Melvin Porter kann die Überlegungen von Bette und Tina nicht nachvollziehen, dass er sich dem von Tina geborenen Kind näher fühlen soll, nur weil der Samenspender schwarz ist. Er sieht in dieser Annahme sogar die rassistische Beleidigung, dass alle Schwarzen verwandt seien, weil sie ursprünglich aus Afrika kämen und das gleiche Schicksal in den USA erlebt hätten. Melvin konfrontiert seine Tochter damit, dass es auch für sie unmöglich ist, Elternteil des Kindes zu sein, nur weil dieses, wie sie, eine weiße Mutter und einen schwarzen Vater hat und zerstört damit die Illusion von Bette und Tina ein gemeinsames Kind bekommen zu können, das Merkmale von beiden in sich vereint.

Zu einem späteren Zeitpunkt trennen sich Bette und Tina. Die gemeinsame Tochter Angelica, die durch künstliche Befruchtung mit dem Sperma von Marcus Allenwood gezeugt wurde, ist bereits geboren. Ein Rechtsstreit beginnt, denn Bette will das alleinige Sorgerecht. Ihre Argumentation bei der von ihr engagierten Anwältin Joyce Wischnia (Jane Lynch) baut sie darauf auf, dass Angelica durch ihre dunkle Hautfarbe immer nur als Adoptivtochter von Tina angesehen wird und ihr Tina auch nicht den nötigen Schutz mitgeben kann, den eine schwarze Person täglich im Kampf gegen Rassismus braucht.

Bette: Tina may have given birth to her, but, really, Angelica is the mirror of me. I mean, I know what she's going to experience as a biracial girl growing up in a divisive world. I mean, let's face it, when Tina goes out in public with Angelica, people automatically assume that she's been adopted, but when they see me with Angelica they see a mother and a daughter. I'm the one who's going to be able to give her a sense of belonging. (Season 3, Episode 11).



Abb. 4: Season 3, Episode 11 (links)



Abb. 5: Season 3, Episode 11 (rechts)

Die filmische Inszenierung unterstreicht in diesem Gespräch die schwarze Identität von Bette. Sie trägt eine schwarze Bluse sowie eine Halskette mit großen schwarzen Steinen und hat ihre dunklen Haare nach hinten gebunden. Ihr Gesicht wird dadurch nur über der rechten Stirnhälfte verdeckt. Bette sitzt links im Bild, das frontale Key-Light lässt nur kleine Schatten in ihrer linken Gesichtshälfte erkennen. Im Hintergrund ist ein Bücherregal zu sehen, das schwach beleuchtet ist und somit einen dunklen Eindruck macht (vgl. Abb. 5). Joyce hingegen sitzt vor einem Fenster, das durch hellbeige Vorhänge abgedunkelt wird. Sie trägt einen Anzug mit hochgeschlossenem blau-weiß gestreiftem Hemd und Krawatte. Die blonden, kurzen Haare umrahmen ihr Gesicht, das von rechts hinten angestrahlt wird, und daher ist nur ein kleiner Teil ihrer rechten Gesichtshälfte beleuchtet (vgl. Abb. 4). Durch diese Beleuchtung werden die Gesichter der Frauen unterschiedlich hervorgehoben. Joyces Gesicht liegt zwar zum Großteil im Schatten, es ist aber trotzdem als Gesicht einer weißen Frau erkennbar. Bettes Gesicht, das direkt angestrahlt wird und nur minimalen Schatten zeigt, sieht im Vergleich zu Joyce dunkel aus. Sie spricht offen über ihre schwarze Identität und verwendet diese als primäre Argumentation dafür, warum ihr das alleinige Sorgerecht für Angelica zusteht, obwohl sie im biologischen Sinn nicht am Zeugungsprozess beteiligt war. Die Beleuchtung hebt in dieser Situation Bettes Hautfarbe hervor und unterstreicht dadurch die Relevanz ihrer schwarzen Identität für den Erfolg dieser Argumentation im Sorgerechtsstreit.

5.3. Black Community

Das nächste Beispiel führt mich zu einem früheren Zeitpunkt, in dem Angelica noch nicht geboren wurde, und die Diskussion zwischen Bette und Tina zur Wahl des passenden Samenspenders aktuell ist. In der Unsicherheit rund um die Auswahl eines schwarzen Mannes als Samenspender für den gemeinsamen Kinderwunsch gehen Bette und Tina weiterhin zur Paartherapie, um die Beziehung stabil zu halten. In einer der Sitzungen wird Bette von Yolanda Watkins (Kimberly Hawthorne) kritisiert, dass sie ihre lesbische Identität offen zur Schau stellt und stolz darüber spricht mit ihrer Partnerin ein Kind zu wollen, gleichzeitig jedoch ihre schwarze Identität geheim hält. Den Ursprung nimmt der Angriff von Yolanda in einem Gespräch über die (Un)Möglichkeiten lesbischer Eltern Kinder zu adoptieren.

Bette: Because some girl from the Midwest who hasn't even met a lesbian thinks we have horns isn't about to choose us as the adoptive parents of her baby. That's just the way how the system works right now.

Yolanda: That's only if you are set on getting a newborn white baby.

Gruppen-Teilnehmerin: What's wrong with a white person wanting a white baby?

Bette: I think most people wanna have a family that looks like the family that they grew up in.

Dan Foxworthy: Yolanda? You have something you wanna say to Bette?

Yolanda: I do. You talk so proud and forthright about being a lesbian. But you never once refer to yourself as an African-American woman. All I hear you saying is that white people should only take care of white babies.

Bette: I said nothing of the kind. In fact, I was just about to say that Tina and I chose an African-American donor because it was important to us to have a family that reflects who we are.

Yolanda: Before you reflect who you are you have to be who you are. I mean look, they're wondering what the hell we're talking about because they didn't know you were a black woman. I think before you have a child you need to reflect on what it is you're saying to the world by hiding so behind the lightness of your skin (Season 1, Episode 9).

Die schwarze Yolanda (Abb. 7) erkennt trotz der hellen Hautfarbe sofort, dass Bette schwarz ist und geht automatisch davon aus, dass diese die ihr gebotene Möglichkeit des Passing auch nützt und Vorteile daraus zieht als Weiße wahrgenommen zu werden. Eine weitere Gruppenteilnehmerin unterstreicht Yolandas Vermutung, dass Bette von ihr fremden Personen normalerweise nicht als schwarz erkannt wird.

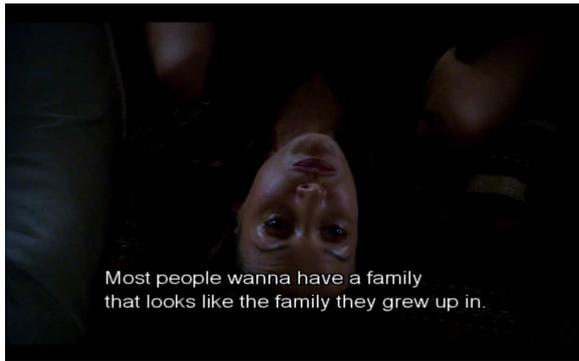


Abb. 6: Season 1, Episode 9 (links)



Abb. 7: Season 1, Episode 9 (rechts)

Da der Dialog zwischen Bette und Yolanda im Rahmen einer Gruppentherapiesitzung, bei der alle Teilnehmenden im Kreis liegen mit dem Kopf zur Mitte, erfolgt die Inszenierung in den Passagen von Bettés Part großteils aus der Vogelperspektive, wobei nur Close-Ups ihres Gesichts zu sehen sind. Bette sieht dabei direkt in Richtung der Kamera, von wo auch das schwache Key-Light kommt. Ihr Gesicht, das dadurch an einzelnen Stellen, wie an der linken Wange bzw. rund um die Augen richtiggehend weiß leuchtet, ist hell in der Mitte des Bildes positioniert, umrahmt von schwarzen Schatten (vgl. Abb. 6). Das Erstaunen, mit dem einzelne Gruppentherapieeilnehmer_innen registrieren, dass Bette schwarz ist, lässt sich dadurch gut nachvollziehen. Yolanda versucht gar nicht Bettés Sicht zu verstehen, greift nur einzelne Aspekte ihrer Aussage heraus und wirft Bette vor, als „weiße“ Frau, die mit einer anderen weißen Frau in einer Beziehung lebt nur ein weißes Kind adoptieren zu wollen, obwohl es für lesbische Paare trotz der rechtlichen Hürden durchaus möglich wäre junge, nicht-weiße Kinder zu adoptieren.

Yolanda verkörpert in dem zu einem späteren Zeitpunkt fortgesetzten Gespräch im Rahmen der Therapiesitzung die Ideale der Harlem Renaissance durch die sich in den 1920er Jahren neue schwarze Identität und black pride, der vor allem von schwarzen Autor_innen und Künstler_innen getragen wurde, entwickelte. Die Zahl der Personen, denen es möglich gewesen wäre, als Weiße durchzugehen, ging in dieser Zeit zurück, die meisten blieben in der schwarzen Community (vgl. Davis 2005, S. 58f).

Yolanda: I am a black woman. That's who I am. That is how I identify. You know, I get the impression that you don't even think of yourself as African-American.

Bette: I am half African-American and my mother is white.

Yolanda: But legally you're black. Isn't that a fact?

Bette: Well, that's the white man's definition of me, yes. The one-drop-rule. So basically what you're saying is that you would like to see white America define me.

Yolanda: No, that is not what I am saying. I'm saying it feels like you're running from something (Season 1, Episode 9).

Innerhalb der Black Community gab es unterschiedliche Auffassung darüber, wie die neue „black power“ eingesetzt werden sollte, vor allem da den oft nicht gewalttätigen Aktionen von Schwarzen, Gewalt von Weißen entgegenstand. Grundsätzlich wird das Black Power Movement als pluralistisches Konzept verstanden, das für gleiche Rechte von Schwarzen und Weißen eintritt, aber keine vollständige Assimilation, sondern die Aufrechterhaltung von schwarzer Identität, befürwortet. Dabei wird von Yolanda, die eine Kämpferin für die Gleichberechtigung von schwarzen Personen ist, die „one-drop-rule“ als gesetzliche Definition darüber wer als schwarze Person angesehen wird akzeptiert, wie das bei den meisten US-Amerikaner_innen der Fall ist (vgl. Davis 2005, S. 123). Yolanda wirft Bette vor, ihrer schwarzen Identität entfliehen zu wollen. Die Wahl eines schwarzen Samenspenders als Zugeständnis zur schwarzen Identität von Bette ändert für Yolanda nichts daran, dass Bette nicht offen als schwarze Frau lebt.

Für Yolanda gibt es nur die Möglichkeit der hierarchischen Wertigkeit von verschiedenen Kategorien wie Sexualität oder Race, die für die Bildung einer Identität ausschlaggebend sind. In der Konfrontation mit Bette wirft sie dieser vor, aufgrund der hellen Hautfarbe ihrer lesbischen Identität einen höheren Stellenwert einzuräumen als ihrer Schwarzen. Bette versucht sich zu verteidigen, indem sie bezüglich Yolandas Selbstdarstellung deren Vorwurf umkehrt.

Bette: What I wanna know.... How do you justify pushing me so hard to come out as a black woman when all the while you've let us mistake you for a straight woman?

Yolanda: You thought I was straight?

Bette: Well, why wouldn't I? I mean you're not exactly readable as a lesbian and you didn't come out and declare yourself. I mean, it wasn't until I read your poem from *Sistah, Stand Up*, with an H, might I add: „On being a black, socialist, feminist lesbian working to overthrow the white, male, capitalist patriarchy.” I notice „lesbian” comes last.

Yolanda: Oh, but you see, I did not negate it. I did not deny it. I did not leave it out.

Bette: Well, neither do I. I mean, I would never define myself exclusively as being white any more than I would define myself exclusively as being black. I mean really, why is it so... wrong for me to move more freely in the world just because my appearance doesn't automatically announce who I am?

Yolanda: Because it is a lie!

[...]

Therapie-Teilnehmer: Yolanda, I think you're being a little harsh.

Yolanda: I'm being a little harsh? You just look at what your white world has done to this woman. She denies her blackness because it is easier... preferable to go through the world having people mistaken her as white (Season 1, Episode 9).

Bette ist sich demnach durchaus ihres Passing bewusst und zieht auch Vorteile daraus, was sie als nicht weiter schlimm betrachtet. Yolanda hingegen, die durch ihre schwarze Hautfarbe, die Möglichkeit des Passing nicht hat, identifiziert sich ihrer Ansicht nach stärker als Schwarze.

Yolandas Angriff gegen Bette lässt sich auch damit erklären, dass Personen, die sich von der schwarzen Community abwenden, um als Weiße zu leben, von dieser Community keine Unterstützung mehr erwarten und vorverurteilt werden können (vgl. Davis 2005, S. 15).

In der Identitätskonstruktion von Bette kommt demnach das Konzept der Intersektionalität zum Tragen. Dieses versucht, wie bereits in Kapitel 2.2. ausführlich dargelegt wurde, ausgehend von gesellschaftlichen und politischen Kategorien wie Sexualität, Race, Class oder Gender verschiedene Merkmale, die für das Herausbilden von Identität zentral sind, zu verbinden. Vor allem in diesem Zusammenhang des Streits zwischen Yolanda und Bette lässt sich jedoch auch die Erweiterung der Intersektionalitätsdebatte zur Queeren Intersektionalität erkennen, die in Bezug auf Race in der Black Queer Theory repräsentiert ist (vgl. Dietze/Yekani/Michaelis 2007).

Die Etablierung der Black Studies fand vor allem in den späten 1960er und frühen 1970er Jahren an den Universitäten der USA statt. Auslöser dafür waren Proteste afroamerikanischer Student_innen an den Universitäten (vgl. Johnson/Henderson 2005, S. 3). Auffallend bei der folgenden Aufnahme von Black Studies in den wissenschaftlichen Apparat war die ausschließliche Konzentration auf ethnische Zugehörigkeit als identitätsstiftendes Merkmal. Eine Unterscheidung zwischen männlichen und weiblichen Problemen gab es zu der Zeit nicht, denn grundsätzlich sollte es um die Anerkennung der Rechte von schwarzen Personen im Allgemeinen gehen. Die Auseinandersetzungen mit der Rolle von Frauen oder mit Personen, die nicht heterosexuell lebten, blieben in den Black Studies lange unberücksichtigt, wie Johnson/Henderson (2005) problematisieren. Ziel war es für die Black Studies eine Einheit unter den Schwarzen zu definieren, die Race als verbindendes Glied über andere Kategorien wie Sexualität oder Class stellte, um effektiv gegen Diskriminierungen durch Weiße vorgehen zu können. Eine gezielte Differenzierung der schwarzen Community war daher nicht gewünscht und wurde auch nicht problematisiert:

„[I]t is not surprising that sexuality, and especially homosexuality, became not only a repressed site of study within the field, but also one with which the discourse was paradoxically preoccupied, if only to deny and disavow its place in the discursive sphere of black studies” (Johnson/Henderson 2005, S. 4).

Homosexualität galt als Problem der weißen Gesellschaft, gegen das sich die Schwarzen zur Wehr setzen mussten, weshalb innerhalb des Black Movements offen zur Schau gestellte Homophobie keine Seltenheit war.

Ähnlich gestalteten sich die Probleme, die sich nach Aufkommen der Queer Studies in den späten 1980er und frühen 1990er Jahren ergaben. Mit dem Begriff queer wurde und wird versucht, sexuellen Identitätskonstruktionen, die nicht der heterosexuellen Norm entsprechen, eine Berechtigung zu geben und sie in wissenschaftlichen Diskursen greifbar zu machen. Um eine möglichst große einheitliche Community von queeren Personen zu schaffen, wurden ethnische Zugehörigkeiten, Race, Class oder männliches und weibliches Geschlecht zweitrangig und marginalisiert betrachtet. Queer Theory wurde dafür kritisiert, dass Sexualität und Gender zu sehr in den Mittelpunkt von Identitätskonstruktionen gerückt und andere Kontexte wie Race, Ethnizität oder Class trotz ihrer wechselseitigen Verbindung marginalisiert wurden (vgl. Hark 1993, S. 108). Oftmals werden Queer Studies mit weißen, privilegierten Männern in Verbindung gebracht, die andere Klassifikationen ausschließen. „Lesbians, gays, bisexuals, and transgendered people of color who are committed to the demise of oppression in its various forms, cannot afford to theorize their lives based on ‘single variable’ politics” (Johnson/Henderson 2005, S. 5).

Cathy J. Cohen (2005) kritisiert, dass die Etablierung von queer nicht zu dem gewollten Ziel der Destabilisierung der sexuellen Dichotomie von Heterosexualität als Normalität und Homosexualität als Abweichung führte, sondern diese nur verschoben hat. Heteronormativität bezieht sich dabei aber nicht nur auf die Vorherrschaft von Heterosexualität in der Gesellschaft, sondern ganz konkret auf die Vorherrschaft der weißen Heterosexualität. Cohen (2005) sieht queer als Gegenpol zu der als normativ angesehenen Heterosexualität. Queer Theory muss daher ständig erneuert bzw. erweitert werden und auch andere diskriminierende Machtpositionen sichtbar machen. „Such a broadened understanding of queerness must be based on an intersectional analysis that recognizes how numerous systems of oppression interact to regulate and police the lives of most people” (Cohen 2005, S. 25). Andere Kategorien der Macht sind für Cohen neben Sexualität auch Race, Class oder Patriarchat, die sich auf die Identitätsbildung jedes Individuums auswirken. Unterdrückung und Diskriminierung funktionieren oft auf mehreren dieser genannten Kategorien der Macht und gefährden beispielsweise eine schwarze lesbische Frau doppelt. Diese Gefährdung kann jedoch nicht nur durch mögliche Angreifer_innen von außerhalb hervorgerufen werden, sondern kann auch innerhalb einer, bezüglich zumindest einer Kategorie, einheitlichen Gruppe auftreten. Für Cohen lassen die jeweiligen Fehlleistungen von Queer Theory und Black Studies nur den Schluss zu, dass sich neue Verbündete im Kampf gegen die Heteronormativität auf allen Ebenen finden müssen: „Political work [has to start] from the

recognition that multiple systems of oppression are in operation and that these systems use institutionalized categories and identities to regulate and socialize” (Cohen 2005, S. 43).

In den Black Queer Studies sehen Johnson und Henderson (2005) die Möglichkeit, Aspekte der beiden Theorien, die mit Diskriminierung einer Minderheit durch ähnliche Beweggründe entstanden sind, zu verbinden und weiter zu führen. Zwischen dem Ende der 1990er Jahre bis Mitte der 2000er Jahre erfolgte daher eine gegenseitige Beeinflussung der Black Studies und Queer Theory, durch die jene Fokussierungen der jeweiligen Theorien auf Race bzw. Sexualität und Gender erweitert wurden (vgl. Dietze/Yekani/Michaelis 2007, S. 116). Marlon B. Ross (2005) kritisiert beispielsweise mit Michel Foucault und Eve Kosofsky Sedgwick zwei wesentliche Wegbereiter der Queer Theory, die sich in ihren theoretischen Auseinandersetzungen großteils auf weiße Schwule bezogen und andere Aspekte wie Class oder Race wenig einbezogen haben. Dabei geht es für Ross um die Frage, ob die Einteilung in Weiße und Schwarze an sich nicht Auswirkungen auf die theoretische Auseinandersetzung mit Homosexualität hätte haben müssen, da für den jeweiligen Körper mit der Zuschreibung zu einer Race bereits andere Voraussetzungen geschaffen gewesen wären (vgl. Ross 2005, 164f). Black Queer Studies versuchen diesem Missstand entgegenzuwirken, indem sie das Konzept der Intersektionalität, vor allem in Bezug auf Race, Sexualität und Gender, in ihre Auseinandersetzungen zur Identitätsbildung miteinbezogen.

„[J]ust as ‚queer‘ challenges the notions of heteronormativity and heterosexism, ‚black‘ resists notions of assimilation and absorption. And so we endorse the double cross of affirming the inclusivity mobilized under the sign of ‚queer‘ while claiming the racial, historical, and cultural specificity attached to the marker ‚black‘” (Johnson/Henderson 2005, S. 7).

Johnson (2005) prägt diesbezüglich den Begriff “quare”, den er ausgehend von queer und black konstruiert und der queere Personen bzw. queeres Verhalten bezeichnet, die/das gleichzeitig die Relevanz von „black culture“, ebenso anerkennt wie die mehrfache Unterdrückungen aufgrund von Race, Sexualität, Gender, Class, Religion usw. (vgl. S. 125). In den Queer Studies, hauptsächlich ausgehend von Judith Butlers Theorie der Performativität von Sexualität und Gender, geht es vor allem darum, wie sich Identitätskonstruktionen durch Anrufung konstituieren und durch kulturellen Einfluss ständig weiterentwickeln. Butler argumentiert in ihrer Theorie der Performativität von der ständig neuen Herausbildung von Identität, wenn diese bezeichnet und angerufen wird (vgl. Butler 1991, S. 199f). Für Johnson (2005) nimmt jedoch die Performance (im Gegensatz zur Performativität) bei einem durch Identität konstituierten Körper eine zentrale Rolle ein: „The body, I believe, has to be

theorized in ways that not only describe the ways in which it is brought into being but also what it *does* once it *is* constituted and the relationship between it and the other bodies around it” (S. 136). Wenn sich die Identität einer Person durch Performativität konstituiert, darf es nicht dabei belassen werden, sondern es muss diese Identität in einer Performance für andere sichtbar gemacht werden, um den Spalt zwischen theoretischem Diskurs und praktischem Leben zu überspringen und zumindest für den Moment zu schließen (vgl. Johnson 2005, S. 138). Johnson sieht hier die Möglichkeit für Quare Studies Fuß zu fassen, denn

„,[q]uare, [...] not only speaks across identities, it *articulates* identities as well. ‘Quare’ offers a way to critique stable notions of identity and, at the same time, to locate racialized and class knowledges. [...] Moreover, quare studies acknowledges the different ‘standpoints’ found among lesbian, bisexual, gay, and transgendered people of color differences – differences that are also conditioned by class and gender” (Johnson 2005, S. 127).

Wie durch die oben besprochenen Beispiele zur Selbstidentifizierung von Bette, die für das Publikum in der Konfrontation mit schwarzen Frauen (Kit und Yolanda) deutlich wird, sieht sich Bette gleichermaßen als lesbische Schwarze sowie als schwarze Lesbe. Bette macht diesbezüglich in der Wertung bzw. Hierarchisierung dieser Identitätskategorien, im Gegensatz zu Yolanda, keinen Unterschied und muss sich vermehrt sowohl gegen Diskriminierungen aufgrund ihrer Sexualität als auch Race wehren. Die Kategorien Race und Sexualität, auf die sich diese Analyse konzentriert, sind intersektional in Bettes Identität verwoben und haben für sie den gleichen Stellenwert zur Konstruktion ihrer Identität, obwohl sie auf den ersten Blick mit ihrer lesbischen Identität offener umgeht.

Für die Analyse von Passing werden die Kategorien Race und Sexualität zwar benötigt, gleichzeitig bietet sich durch verschiedene Aspekte der Handlung die Möglichkeit, diese Kategorien zu dekonstruieren bzw. zu verqueeren. Durch Bettes lesbische Identität lassen sich heteronormative, gesellschaftliche Strukturen entkräften, vor allem wenn es um den gemeinsamen Kinderwunsch mit ihrer Partnerin Tina, sowie die Gründung einer Familie kommt, wie Braidt (2009) schreibt:

„Die Ausbreitung zahlreicher menschlicher, rechtlicher und beziehungstechnischer Hindernisse des lesbischen Reproduktionsprojekts bei gleichzeitiger Selbstverständlichkeit der Umsetzbarkeit ethischer Richtigkeit des Vorhabens entlarvt die gängigen heteronormativen Prämissen von Sexualität, Zeugung und Elternschaft als unzeitgemäße und politisch unkorrekte Klischees“ (S. 96).

Gleich in der ersten Folge wird der Kinderwunsch von Bette und Tina deutlich. Da die Reproduktion nicht auf herkömmlichem Weg möglich ist, machen sich die beiden Frauen auf die Suche nach einem passenden Samenspender. Dabei werden Entscheidungen, die in

heterosexuellen Beziehungen, wo Sex zur Reproduktion führen kann, nicht möglich sind, durch lesbische „Vereinbarungskultur“ ersetzt (vgl. Braidt 2009, S. 96f). Bei heterosexuellen Paaren, die sich für eine künstliche Befruchtung entscheiden (müssen), ist das in Bezug auf die Entscheidungsfindung ähnlich. Bette und Tina können sich bewusst für einen schwarzen Samenspender entscheiden, um dem Kind, mit Tina als leiblicher Mutter, ebenfalls eine gewisse Ähnlichkeit zu Bette zu geben, auch wenn das äußerlich nur die Hautfarbe betrifft. Das Konzept der heterosexuellen Familie wird dadurch aufgebrochen.

In der filmischen Inszenierung von Bette, vor allem bezogen auf die Hautfarbe, wird ersichtlich, dass sich diese je nach Person bzw. Zusammenhang ändert. Auffällig dabei ist, dass Bette in Interaktion mit schwarzen Personen (Kit bzw. Yolanda) als Frau mit weißer bzw. sehr heller Hautfarbe inszeniert wird, auch wenn sie dabei im Dialog ihre schwarze Identität hervorhebt. Im Gegensatz dazu steht die Inszenierung von Bettes Hautfarbe, wenn sie einer weißen Person (Joyce) gegenüber sitzt, auch wenn sich das Gespräch ebenfalls um Bettes schwarze Identität dreht. Durch die Beleuchtung bzw. den Hintergrund der Szene wird Bette mit dunkler Hautfarbe gezeigt.

Im nächsten Kapitel widme ich mich Passing in Bezug auf Gender, wie dies in THE L WORD an der Figur Max Sweeney sichtbar gemacht wird. Eine wesentliche Rolle spielt dabei Female Masculinity als Konzept von weiblicher Männlichkeit (vgl. Halberstam 1998) sowie Transgender Studies als Beispiel queerer Intersektionalität (vgl. Dietze/Yekani/Michaelis 2007).

6. Max (Maira) Sweeney: Passing as Male

Maira Sweeney tritt erstmals zu Beginn der dritten Staffel als Butch und Freundin von Jenny Schecter in *THE L WORD* auf. Im Kontakt mit verschiedenen Personen entwickelt sie eine Trans-Identität, die sich im Lauf der Serie intensiviert und einen vorläufigen Höhepunkt erreicht als Maira ihren Namen in Max ändert. In meiner Analyse verwende ich jeweils den Namen, der von der Figur selbst verwendet wird. Daniela Sea, die als Darstellerin von Maira/Max Sweeney verpflichtet wurde, spielte bisher in drei Feature Filmen mit, darunter in John Cameron Mitchells *SHORTBUS* (2006) und Jamie Babbitts *ITTY BITTY TITTY COMMITTEE* (2007), wo sie jeweils Rollen abseits der Genderdualität verkörperte (vgl. Official Homepage von Daniela Sea¹⁰).

Der Rahmen, auf den sich die Figurenanalyse von Maira/Max Sweeney bezieht, wird nachfolgend durch theoretische Auseinandersetzung zu Female Masculinity, Transgender-Identität sowie Genderperformativität fest gelegt. Die filmische Analyse nach Bordwell/Thompson (2004) hebt einzelne Aspekte der Mise-en-Scene, insbesondere Kostüme und Beleuchtung, hervor, die als Stilmittel zur Unterstützung des Passing as Male eingesetzt werden. Einführend die Analyse von einer der ersten Szenen mit Maira Sweeney in *THE L WORD*.

Maira Sweeney tritt in der ersten Folge der dritten Staffel erstmals in *THE L WORD* auf. Jenny hat sie bei ihrem Aufenthalt zu Hause im Mittleren Westen der USA in einer Bar kennen gelernt, und beide kehren gemeinsam nach Los Angeles zurück. Maira sagt, dass sie schon seit ihrem Collegeabschluss, wo sie IT-Programmierung studiert hat, nach L.A. ziehen wollte. Jenny, die ein sehr schlechtes Verhältnis zu ihren Eltern hat, möchte im Geheimen von dort wegfahren und ihre Sachen erst in der Nacht holen. Dabei werden die beiden jedoch beim Sex in Jennys Zimmer von deren Eltern erwischt. Da Maira nur von hinten zu sehen ist, glaubt Jennys Stiefvater Warren, trotz Mairas halblanger Haare zuerst, dass sie ein Mann ist.

¹⁰ <http://danielasea.com>, Zugriff: 08.04.2010



Abb. 8: Season 3, Episode 1

Warren: How dare you bring a man back into this house?

Jenny: I would never do that, Warren. I want you to meet Moira. She lives over in Wilmette

Moira: Nice to meet you... Sorry.

Warren: Get out of here (Season 3, Episode 1).

Die Verwendung des Lichts unterstützt in dieser Situation Warrens Eindruck. Moira sitzt mit dem Rücken zur Kamera auf dem Bett und Jenny sitzt auf ihr mit dem Blick zur Kamera bzw. Warren. Das Key-Light kommt von links und betont den muskulösen Rücken von Moira, der auch durch seine „männliche“ Form eine Verwechslung provoziert (vgl. Abb. 8). In dieser Szene wird bereits der Grundstein der Entwicklungen um Moira Sweeney für den weiteren Verlauf der Serie bzw. dieser Staffel gelegt. Bei der auf den Rausschmiss folgenden Fahrt in die Stadt kommen noch einige weitere „Verwechslungsszenen“ vor, in denen Moira als Mann wahrgenommen wird, weshalb ich nachfolgend darauf eingehen möchte, um die Verortung von Moira als gender-ambivalente Person zu verdeutlichen.

Das nächste Beispiel aus *THE L WORD* zeigt erneut eine Szene, in der die Genderambivalenz von Moira ersichtlich wird. Jenny und Moira haben auf dem Weg nach L.A. eine Panne, da ihnen das Benzin ausgegangen ist. Während sie auf Hilfe warten urinieren beide am Straßenrand, wobei Jenny erstaunt ist, als Moira sich dazu wie ein Mann an den Straßenrand stellt (vgl. Abb. 9):

Jenny: Oh, my God. How do you... How do you do that?

Moira: I always have, even when I was little. When my dad caught me, he popped me one (Season 3, Episode 2)



Abb. 9: Season 3, Episode 2

Durch dieses kurze Dialogstück wird ersichtlich, dass Moira schon von Kindesbeinen an vermittelt wurde, dass es falsch ist, sich wie ein Bub zu verhalten. Gleichzeitig ist ihr dadurch die Verwunderung bzw. das Misstrauen, das ihr in manchen Situationen entgegengebracht wird, nichts Fremdes und sie weiß auf ihre Art damit umzugehen, wie in der nächsten Szene ersichtlich wird. Ein älteres Ehepaar, das in seinem Wohnwagen unterwegs ist, hält an, um den beiden zu helfen. Der Fahrer verwechselt Moira mit einem Mann. Als Jenny seinen Fehler aufklären will, wird sie von Moira daran gehindert, um möglichen Probleme aus dem Weg zu gehen.

Hal: Well, hey there, fellow.

Jenny: She's not a...

Hal: Looks like you need some help.

Moira: Yeah, we ran out of gas.

Hal: Not a problem. I'll siphon some out of the RV. My name is Hal, by the way.

Moira: Hi.

Jenny: Hi, I'm Jenny. Nice to meet you.

Hal: That's my wife, Martha.

Jenny: Hello Martha.

Martha: We got some fried chicken in the camper if you and your husband are hungry.

Jenny: Yes, I would love some fried chicken. Thank you.

Hal: What did you say your name was, son?

Moira: It's Max (Season 3, Episode 2).

Im Verlauf des Gesprächs zeigt sich das Misstrauen gegenüber Moira immer deutlicher. Am Anfang ist Hal uneingeschränkt freundlich und offen, mit der Zeit ist er sich jedoch nicht sicher, ob Moira wirklich die Person ist, für die er sie hält – nämlich ein Mann. Die Unsicherheit von Hal wird auch durch die Inszenierung von Moira geschürt. Einerseits trägt sie die Haare halblang bis knapp über die Schultern, andererseits präsentiert sie sich durch ihre Kleidung mit locker sitzenden Jeans, T-Shirt, offenem Hemd und Military-Jacke nicht einem gesellschaftlich akzeptierten Bild von Weiblichkeit entsprechend (vgl. Abb. 10).

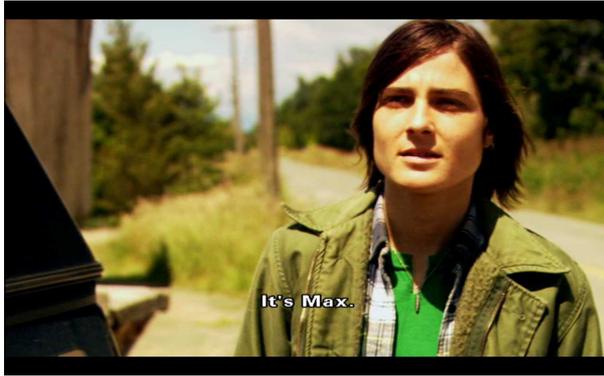


Abb. 10: Season 3, Episode 2

Immer wieder fällt Hals prüfender Blick während des Gesprächs auf Moira, und nachdem seine Frau die beiden zum Essen eingeladen hat, versucht er sein Misstrauen zu beruhigen, indem er nach ihrem Namen fragt. Moira, deren Reaktion vermuten lässt, dass sie schon öfter in solchen Situationen war, gibt geistesgegenwärtig mit „Max“ einen anderen, männlichen Namen an. Der Name als direkter Indikator für das Geschlecht reicht Hal aus, um seine Zweifel auszuräumen. Zu einem späteren Zeitpunkt als sich Moira dazu entschließt die Transition zum Mann durchzuführen, wird sie den Namen Max wählen.

Im Verlauf der Reise von Jenny und Max kommt es kurz darauf zu einer ersten Auseinandersetzung, der ebenfalls das gender-ambivalente Aussehen von Moira zu Grunde liegt. An einer Raststation geht Moira auf die Damentoilette und wird dort von einer jungen Frau angesprochen, die glaubt, Moira hätte sich in der Tür geirrt.

Junge Frau: What the hell are you doing in here, boy? Can't you read? This is the ladies' room... Get the fuck out!
Max: I'm a girl (Season 3, Episode 2).

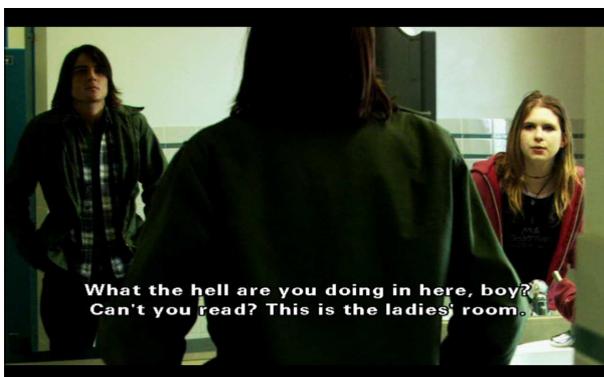


Abb. 11: Season 3, Episode 2

Die Inszenierung spielt in dieser Einstellung eine wesentliche Rolle, um den Eindruck der jungen Frau zu bestätigen. Moira steht mit dem Rücken zur Kamera und teilt das Bild durch

ihren Körper in zwei Teile. Ihre Reflektion ist links im Spiegel, der vor ihr positioniert ist, zu sehen. Die junge Frau ist rechts im Bild positioniert. Moira trägt noch immer die gleiche Kleidung wie in der zuvor beschriebenen Szene. Sie und Jenny befinden sich also immer noch auf der Fahrt vom Mittleren Westen der USA nach Los Angeles. Das Key-Light kommt von rechts und erhellt das Gesicht der jungen Frau stark. Moiras Gesicht hingegen wird durch das Licht- und Schattenspiel in zwei Hälften geteilt, was, wie bereits im Kapitel zu Bette Porter beschrieben, auf einen Zwiespalt in der Figur hinweist (vgl. Kapitel 5.1.). Auch der Blick, mit dem sich Moira selbst im Spiegel misst, unterstreicht den Eindruck, dass sie eigentlich am falschen Ort/der falschen Toilette ist (vgl. Abb. 11). Szenen wie diese finden sich in vielen Darstellungen bzw. Beschreibungen von Erlebnissen, die gender-ambivalente- bzw. Transgender-Personen gemacht haben. Toiletten in öffentlichen Einrichtungen sind weitläufig als nach Geschlechtern getrennte Räume akzeptiert, woraus für Personen, die nicht dem heteronormativen System der Zweigeschlechtlichkeit angehören (wollen), oft Probleme entstehen können. Diese reichen von verbalen bis tätlichen Angriffen (vgl. Zanin 2009, S. 37)¹¹. Nachdem Moira wieder im Auto bei Jenny sitzt, bemerkt sie, dass die junge Frau, die kurz nach ihr aus der Toilette gekommen ist, zu einer Gruppe junger Männer geht. Moira drängt Jenny weiter zu fahren, ohne zuvor die von Jenny gekauften Sandwiches zu essen. Die junge Frau beginnt unter dem Schutz und mit der Unterstützung der Gruppe Moira verbal zu attackieren.

Junge Frau: You see that freak there? It was just in the girls' bathroom.

Johnny: Must be a faggot.

Junge Frau: Faggot. Faggot!

Johnny: Hey, faggot!

Jenny: What did you say?

Moira: Just let it go, Jenny (vgl. Season 3, Episode 2).

Jenny will sich gegen die verbalen Provokationen wehren, obwohl Moira versucht sie davon abzuhalten. Sie weiß, dass es sicherer wäre, einfach weg zu fahren und sich auf keine Diskussion mit der jugendlichen Gruppe einzulassen. Durch Jennys Reaktion nehmen die Provokationen kein Ende. Johnny geht auf den Wagen, in dem Jenny und Moira sitzen, zu. Die folgenden Gespräche werden in einer schnell geschnittenen Montage inszeniert, in der Johnny die beiden immer weiter verbal attackiert, woraufhin Moira versucht, ihn zu beschwichtigen. Als Jenny sich jedoch wieder einmischt, reißt Johnny die Beifahrertür auf

¹¹ Als mögliche Strategie, um diese Angriffe zu umgehen, hat Bailey Stevens 2006 gemeinsam mit dem *Genderqueer Hackers Collective* die Homepage *Safe2Pee – bathrooms for everyone* entwickelt, um Transgender-Personen Möglichkeiten für den ungestörten Besuch einer Toilette aufzuzeigen. Durch die web 2.0-Technologie können neue Toiletten jederzeit dazugefügt werden, wobei sich *Safe2Pee* derzeit noch auf Nord Amerika und Europa beschränkt. <http://www.safe2pee.org>, Zugriff 18.3.2010

und zieht Moira aus dem Wagen. Beim anschließenden Handgemenge hält Johnny Moira von hinten fest und provoziert Jenny mit folgenden Worten weiter:

Johnny: Is this your boyfriend, huh?

Moira: Jenny, get back...

Johnny: She fucks you like a man?

Moira: Get back in the truck, Jenny.

Johnny: Yeah, Jenny, get back in the truck and I'll show you how a real man can fuck (Season 3, Episode 2)!

Obwohl Moira sich in der Szene als Frau positioniert, immerhin sucht sie auf die Damentoilette auf, wird sie von Männern als Konkurrenz wahrgenommen. Johnny wiederholt das Klischee, wonach Sex zwischen zwei Frauen kein richtiger Sex ist, sondern nur eine Reproduktion bzw. Kopie von heterosexuellem Sex. Jenny lässt sich diese Beleidigungen nicht gefallen und zielt mit einem Taser, einer elektrischen Pistole, auf Johnny, der Moira langsam loslässt. Als Johnny weiter verbal provoziert, drückt Jenny ab und er fällt zu Boden.

Luca Cassidy Crawford (2008) beleuchtet die Dichotomie Stadt/Land in Bezug auf Transpersonen bzw. Personen, die sich in Transition befinden und zieht dazu als Beispiel Max/Moira Sweeney aus der TV-Serie *THE L WORD* heran, da er hier die klassische Vorgehensweise repräsentiert sieht. Mit dem Umzug vom Land in die Großstadt vollzieht Moira, die bis dahin als Butch bzw. gender-ambivalente Person in die Serie eingeführt wurde, auch einen identitären „Umzug“ und setzt sich mit den Möglichkeiten der Transition zum Mann auseinander (vgl. S. 127). Besuche in der ländlichen Heimat kommen, wenn überhaupt, in dieser Variante nur als Kurzaufenthalte vor. (Verleugnung von Vater) Eine ähnliche Vorgehensweise ist auch in anderen Texten zu Transgender, z.B. Leslie Feinbergs *Stone Butch Blues*, repräsentiert. Gründe für einen Umzug können dabei einerseits der bessere Zugang zu medizinischen oder psychiatrischen Möglichkeiten sowie Anonymität und eine größere (queere) Community in der Großstadt sein. Andererseits kann so auch einer möglichen Gefahr im ländlichen Bereich aus dem Weg gegangen werden, wie Crawford (2008) am Beispiel von Brandon Teena beschreibt (vgl. S. 128).

In der Figurengestaltung von Moira Sweeney kommen verschiedene Modelle der Definition bzw. Ambivalenz von Gender zum Einsatz. Auf Female Masculinity und Transgender gehe ich im Folgenden näher ein und erläutere sie anhand szenischer Beispiele aus *THE L WORD*.

6.1. Female Masculinity

Männlichkeit hängt für Judith Halberstam (1998) sehr stark mit Macht und sozialen Privilegien zusammen, die sowohl staatlich als auch durch Geld gegeben sein können. Dabei dürfen jedoch auch andere Aspekte wie zum Beispiel Race, Class, Sexualität oder Gender nicht außer Acht gelassen werden, da damit jeweils unterschiedliche Männlichkeitskategorien verknüpft sind (vgl. Halberstam 1998, S. 2). Gleichzeitig hängt für Halberstam Männlichkeit nicht mit „Mann-Sein“ zusammen, sondern kann auch bei Frauen zu finden sein.

Zu Female Masculinity zählt Halberstam unter anderem Tomboys, die als Mädchen akzeptiert, im Heranwachsen jedoch nicht mehr toleriert werden, Butches oder Transsexuelle¹² bzw. Female-to-Male-Transgender. Tomboy-Phasen gelten als Teil des Mädchenseins und werden großteils auch akzeptiert, solange sie nicht zu exzessiv ausgelebt werden. Vor allem wenn sich Tomboy-Phasen ins Erwachsenenalter hineinziehen werden sie bestraft (vgl. Halberstam 1998, S. 6) und wenn Female Masculinity mit queeren Identitätskonstruktionen, hier vor allem Lesben oder Butches, zusammenfällt, wird dieses Konzept abgelehnt (vgl. Halberstam 1998, S. 28). Female Masculinity gilt oft sowohl in feministischen und lesbischen als auch in heteronormativen Gruppierungen als Affront gegen die jeweils gültigen Normen (vgl. Halberstam 1998, S. 8f), wie ein Beispiel aus THE L WORD veranschaulicht:

Nachdem Jenny und Moira in Los Angeles angekommen sind, gehen sie mit Jennys Freunden essen. Moira fühlt sich in dem noblen Restaurant sichtlich unwohl, und das nicht erst seit sie in der Damentoilette erneut schlechte Erfahrungen gemacht hat. Zwei Frauen kichern ganz offensichtlich über Moira, während sie am Waschbecken steht und sich die Hände wäscht. Zurück am Tisch mit Jennys Freunden versucht sie eher ungeschickt am Gespräch teilzuhaben. Moira beschließt nach Hause zu gehen. Jenny folgt ihr, während die anderen Frauen im Restaurant über die beiden sprechen.

Tina: Maybe she kept Jenny from being lonely. You know how it is, when you're with someone that is completely wrong for you just because you don't want to be alone.

Dana: I don't know, maybe she's Jenny's type.

Alice: Oh yeah, 'cause Carmen is such a stone butch, too.

Shane: I wouldn't necessarily call Moira a stone butch.

Carmen: Okay, well, then, what would you describe her as? Miss 'Hi, let us butches help you ladies out with your luggage.' Right?

Bette: She comes from a place where, you know, you have to define yourself as either/or. It's probably just the only language that she has to describe herself.

Alice: She has the language of those shit-kicking boots and that lumberjack walk.

¹² „Zu den Transsexuellen zählen sich Personen, die mittels Hormonen und Operationen ihren Körper transformieren, um im jeweiligen anderen Geschlecht zu leben, als ihnen von Geburt zugewiesen wurde. Sie beschreiben ihr Gefühl oft damit, im falschen Körper geboren zu sein“ (Perko 2005, S. 25).

Tina: I'm just surprised that she wanted to role-play like that, especially after everything that Jenny's been through.

Lara: Well, she could be completely different in the bedroom.

Dana: Maybe she's butch in the streets and femme in the sheets.

Alice: Oh, my god, that's so original.

Shane: You know what? What difference does it make whether she's butch or femme? We should just leave the labels alone and let people be who they are (Season 3, Episode 3).

Obwohl alle Frauen, die gemeinsam mit Jenny und Moira am Tisch saßen, letztere erst seit ein paar Stunden kennen, haben sich ihre Meinungen schon verhärtet und folgen Klischees zu Female Masculinity. Moiras männliches Aussehen stößt bei allen auf Ablehnung. Vor allem Tina wundert sich darüber, dass sich Jenny nach ihrer unglücklichen Beziehung zu Tim, den sie wegen ein Frau verlassen hat, keine weiblich(er) aussehende Freundin sucht, sondern scheinbar eine Mann-Frau-Beziehung imitiert. Moiras Aussehen wird von den sonst so toleranten Frauen verurteilt. Nur Shane, die selbst durch ihr androgynes Aussehen öfter für einen Mann gehalten wird, und Bette, die als hellhäutige Schwarze Erfahrung mit Passing hat, verteidigen Moiras Stil. Auffällig dabei ist, dass Bette argumentiert, Moira hätte aufgrund ihrer ländlichen Herkunft gar keine anderen Möglichkeiten, als sich entweder als Butch oder Femme zu definieren, um keine Probleme zu bekommen. Diese Aussage ist zwar einerseits gut gemeint, zeugt aber gleichzeitig von einer Kurzsichtigkeit gegenüber Personen, die am Land leben, und nicht der heterosexuellen Norm entsprechen, wie die Analyse der einführenden Szenen zeigt.

Halberstam (1998) plädiert für die Einführung von weiteren Gender-Kategorien abseits der Dualität Mann und Frau, da Gender nur als flexible Kategorie bestehen kann (vgl. S. 20). Durch die ständige Wiederholung der binären Kategorien Mann und Frau werden diese gleichzeitig stabilisiert und als Norm angesehen. Durch das Sichtbarmachen von Butch-, Drag- oder Transgender-Identitäten werden somit die Kategorien von Männlichkeit und Weiblichkeit aufgeweicht und erweitert (vgl. Halberstam 1998, S. 41). In Anlehnung an Gayle Rubin (2003) versucht Halberstam eine Hierarchie von sexuellen Akten zu entwickeln: „Den Individuen, die einen Spitzenplatz in dieser Rangordnung besetzen, werden geistige Gesundheit, Achtbarkeit, Legalität, soziale und körperliche Flexibilität, institutionelle Unterstützung und materielle Vergünstigungen zuerkannt“ (S. 39). Je größer die Distanz zur vorherrschenden Norm auf der Skala ist, umso mehr werden sexuelle Akte mit Gefahr gleichgesetzt. Grundlegendes Ziel sollte daher immer sein, die als normativ angesehene sexuelle Hierarchie in ihren Grundfesten zu erschüttern, um sowohl Heteronormativität als auch Homonormativität sichtbar zu machen und in weiterer Folge zu dekonstruieren.

Um sexuelle Akte verstärkt in den Mittelpunkt des Interesses rücken zu können, müssen erst Bezeichnungen für diese entstehen. Am Beispiel „lesbischer Sex“ macht Halberstam fest, dass dieser einen sexuellen Akt zwischen zwei Frauen bezeichnet. Dabei gibt es jedoch innerhalb der Gruppe von lesbischen Frauen unter anderem Differenzierungen in „weibliche“ Lesben (Femmes) und „männliche“ Lesben (Butches). Halberstam (1998) fasst Letztere unter dem Begriff „lesbian masculinities“ zusammen (S. 120), wobei diese Gruppe wiederum in zahlreiche Untergruppen geteilt werden kann. „There are many ways to be masculine. [...] [A]ctually, there are more ways to be butch, because when women appropriate masculine styles the element of travesty produces new significance and meaning“ (Rubin 2006, S. 474). Eine einheitliche Beschreibung von lesbischen sexuellen Akten ist so gesehen nicht möglich, sondern muss immer die Identität der jeweiligen Partnerinnen berücksichtigen.

In der lesbisch-feministischen Bewegung wurden Butch-Femme-Beziehungen wegen ihres Imitationscharakters von heterosexuellen Beziehungen abgelehnt. Stonebutches wurden und werden oft als „bad copies of men“ (Halberstam 1998, S. 124) angesehen, da sie in ihren sexuellen Beziehungen zu Frauen den aktiven, dominanten und somit männlich definierten Part übernehmen. Butches mussten ihre Identitätskonzeption nicht nur innerhalb der lesbischen und feministischen bzw. lesbisch-feministischen Diskurse verteidigen, sondern waren auch Angriffen von transsexuellen Männern ausgesetzt, die sich selbst als Personen „with real and desperate desires for reembodiment“ sahen und Butches nur „a playful desire for masculinity and a casual form of gender deviance“ zuschrieben (vgl. Halberstam 1998, S. 143).

Daraus entbrannte ein Streit zwischen Angehörigen der zwei Kategorien mit den Beschuldigungen, dass die jeweils Anderen die heteronormative Gesellschaftsordnung aufrecht zu erhalten versuchten. Dabei ist Maskulinität für Halberstam (1998) in ihren verschiedensten Ausprägungen sowohl bei biologischen Männern, transsexuellen Personen als auch bei Butches zu finden (vgl. S. 144). Ausgehend von diesen so genannten Butch/FTM Borderwars analysiert Halberstam das Konzept von weiblicher Männlichkeit innerhalb der Identitätskonstruktionen Butch und FTM-Transgender. Halberstam (1998) macht Männlichkeit der verschiedenen genannten Identitätskonzepte an einem „masculine continuum“ fest, das von der am wenigsten männlichen Kategorie Androgynie über Soft Butch, Butch, Stonebutch, Transgender Butch mit FTM hin zur männlichsten reicht (vgl. S. 151). Die innerhalb dieses Kontinuums dargestellten Kategorien lassen untereinander Rückschlüsse sowie Ausschlüsse zu, was unweigerlich zu einer Vermischung führt.

Auch Jacob C. Hale (1998) beschäftigt sich mit der Zuordnungsmöglichkeit von Männlichkeit auf verschiedene Konstruktionen von Identität und bezieht sich dabei, wie Halberstam, vor allem auf die Grauzonen zwischen Butch und FTM. Sowohl Hale als auch Halberstam versuchten, aus unterschiedlichen Positionen – Halberstam als Butch und Hale als FTM – Einblicke in die Thematik der Butch/FTM Border Wars zu geben. Für Hale lässt sich Maskulinität nicht ausschließlich an der männlichen Selbstidentifikation einer Person festmachen, da es sowohl bei FTM-Transgender als auch Butches unterschiedliche Auffassungen und Ausprägungen von Männlichkeit gibt:

„Indeed, some butches might have richer, more solid male or masculine self-identifications than to some ftms. Consequently, drawing a distinction between butches and ftms in terms of masculine subjectivity threatens to elide both some ftms’ self-identifications and some butches’ self-identifications relative to the categories ‘man’, ‘male,’ and ‘masculine’” (Hale 1998, 321f).

Deshalb definiert Hale die Differenzen bzw. Grenzen zwischen den verschiedenen Gender- und Identitätskategorien nicht als klar abgrenzbare Linien, sondern als , in denen sich Aspekte der aneinanderstoßenden Kategorien überlappen: „Because borders between gender categories are zones of overlap, not lines, our dislocatedness is constituted by our locations in the overlapping margins of multiple gender categories” (Hale 1998, S. 336).

Auch das Aufkommen der Queer Studies konnte innerhalb dieser Diskussionen keine wesentlichen Erfolge erzielen, da sich Lesben/Schwule und Transsexuelle innerhalb der queeren Bewegung wieder gegenüberstanden und sich Transsexuelle hinter schwul/lesbische Themen zurückgedrängt fühlten. Halberstam (1998) macht jedoch innerhalb der queeren Bewegung in der Bezeichnung Transgender eine mögliche Vermittlerin zwischen den beiden Position aus:

„Transgender describes a gender identity that is at least partially defined by transitivity but that may well stop short of transsexual surgery. (162) Transgender discourse in no way argues that people should just pick up new genders and eliminate old ones or proliferate at will because gendering is available as a self-determining practice; rather, transgender discourse asks only that we recognize the nonmale and nonfemale genders already in circulation and presently under construction” (S. 161f).

Die Butch/FTM Border Wars und die Verortung der jeweiligen Identitätskonstruktion am gegenüberliegenden Ende des von Halberstam (1998) entwickelten Kontinuums ermöglichten die Einführung der Kategorie Transgender, die durch den als variabel definierten Genderbegriff sowohl die beiden Pole als auch alle dazwischen zu umfassen versucht. Vor allem die umstrittene Grenze zwischen Butch und FTM, sowie deren Ausschluss aus bzw.

Marginalisierung in lesbischen und feministischen Diskursen führte zu lebhaften Debatten bezüglich den Bausteinen von Identität, wobei die Parameter Körper, biologisches Geschlecht, Gender und Begehren von wesentlicher Bedeutung waren bzw. sind.

6.2. Transgender

In den 1990er Jahren gab es aus verschiedenen Gründen, wie zum Beispiel einer größeren Trans-Community bzw. der politischen Vorprägung durch das Gay Liberation Movement, eine Veränderung im Kampf gegen Transphobie. Dabei stand vor allem die Überwindung des binären Geschlechtersystems im Zentrum¹³. Califia (2003) ist der Meinung, dass Trans-Personen daher immer, egal ob ihnen Passing gelingt oder nicht, Aktivist_innen für Trans-Thematiken sein sollten, um Verbesserungen einzufordern und Missstände aufzuzeigen.

1992 wurde in San Francisco, vor allem aus Protest dagegen, dass im *Diagnostic and Statistical Manual* der American Psychiatric Association 'gender identity disorder' als psychische Krankheit gelistet war, eine Gruppierung namens Transgender Nation als Splittergruppe der dort ansässigen Queer Nation gegründet (vgl. Stryker 2006, S 5). Wissenschaftler_innen setzten sich ab diesem Zeitpunkt im Rahmen der aufkeimenden Queer-Bewegung verstärkt mit Transsexualität und Transgender auseinander und machten Probleme dieser minorisierten Gruppen erstmals in einer breiteren Öffentlichkeit publik. Für Califia (2003) haben politische Aktivitäten von Trans-Communities der USA in den letzten Jahren einen Wandel durchgemacht. Es geht jetzt nicht mehr nur darum, die neue sexuelle Identität einer Transperson nach der geschlechtsangleichenden Operation zu legalisieren, sondern gegen die binäre Gendernormativität anzukämpfen (vgl. Califia 2003, S. 209f). Ähnlich sieht das Kate Bornstein (1994) für die das bipolare Gendersystem, das nur weiblich und männlich als die zwei einzigen Genderformen zulässt, ein unterdrückendes und ungleich privilegierendes ist. Dabei sind gesellschaftlich und finanziell vor allem Männer besser gestellt. Für Bornstein besteht die einzige Möglichkeit der Anpassung der Gender-Rollen nicht in der Aufwertung der weiblichen Rolle, sondern in der Abwertung der männlichen und der damit verbundenen Aufgabe des bisherigen dualen Gendersystems. Auch innerhalb von nicht-heteronormativen Identitätsentwürfen besteht ein hierarchisches Gefälle. Bornstein sieht eine Möglichkeit der Vereinigung von Transgender-Personen mit Lesben und Schwulen in einer neuen Begriffsfindung, die auf dem Konzept von Gender und nicht der Wahl des

¹³Für eine ausführlichere Geschichte zu Transgender bzw. Transsexualität vgl. Pat Califia (2003) *Sex Changes. The Politics of Transgenderism.*; Susan Stryker (2008) *Transgender History.*

Sexualpartners basiert. Ihr ist bewusst, dass dadurch viele der Ziele, die durch die Lesben- und Schwulenbewegung erlangt wurden, hinterfragt werden, doch erachtet sie das als den einzigen Weg, um das bipolare Gendersystem zu zerstören:

„So let’s reclaim the word ‚transgendered’ so as to be more inclusive. Let’s let it mean ‚transgressively gendered.’ [...] It’s the transgendered who need to embrace the lesbians and gays, because it’s the transgendered who are in fact the more inclusive category” (Bornstein 1994, 134f).

Leslie Feinberg (2006 [1992]) trug mit ihrer historischen Verortung wesentlich zur Etablierung von Transgender innerhalb der queeren Community bei (vgl. S. 206). Susan Stryker (1998) beschreibt die Bedeutung von Transgender bis zu diesem Zeitpunkt als Zwischenstelle zwischen Transvestit und Transsexualität: „If transvestism meant periodically changing one’s clothes and transsexualism meant permanently changing one’s genitals, transgenderism meant changing the social perception of one’s everyday gender through the manipulation of nongenital signs” (Stryker 1998, S. 152). Dabei kam der Queer Theory bzw. der politischen Queer-Bewegung, die durch ihre Auffassung von Sex, Gender und Begehren nur ein paar Jahre davor in wissenschaftlichen Diskursen Fuß fassen konnte, eine wesentliche Rolle zu. Trotzdem gilt laut Stryker (2006) das Verhältnis der Queer Studies zu Transgender Studies als durchaus ambivalent, da Queer Studies ihren Fokus hauptsächlich auf Sexualität und sexuelle Akte richten, um Heteronormativität zu destabilisieren. Gleichzeitig werden andere Möglichkeiten zum Aufbrechen von heterosexuellen Normen, wie beispielsweise Transgender, nicht als effektiv angesehen: „As a result, queer studies sometimes perpetuate what might be called ‘homonormativity’” (Stryker 2006, S. 7).

Ein Beispiel für diese Homonormativität ist der oftmalige Ausschluss von FTM- bzw. MTF (Male-to-Female)-Personen aus lesbischen und feministischen Communities und Diskursen, da sie einerseits als Verräter_innen und andererseits als Eindringlinge verstanden werden (vgl. Rubin 2006, S. 476; vgl. Aragón 2005, S. 9). Dabei finden sich sowohl in der Transgender-Theorie als auch im Feminismus ähnliche Auffassungen “about how dominant conceptions of the body, gender, and sexuality reduce what are complex and ambiguous processes to simple or natural ‘givens’” (Elliot/Roen 1998, S. 237). In feministischen bzw. lesbischen Gruppen wird laut Aragón (2005) oft Wert auf einen weiblichen Körper gelegt, der nicht den gängigen patriarchalen Genderrollen entspricht, wodurch aber trotzdem keine Annäherung an maskulines Aussehen oder Verhalten erfolgen soll: „Intersex, transgender, intersectional, and queer individuals are viewed incompatible with this new homonormative image and as such

are further out on the margins of lesbian communities or are ostracized completely” (Aragón 2005, S. 9).

Im Verlauf der dritten Staffel von THE L WORD setzt sich Moira zunehmend mit der Transition zum Mann auseinander, bleibt aber trotzdem in der lesbischen Community verhafteten. In der vierten Episode der dritten Staffel sind Jenny und Moira bei einer Party eingeladen, wo Moira erstmals über ihre Gedanken zu Transgender bzw. der Transition zum Mann spricht. Nachdem sie bei einem Bewerbungsgespräch in einer Computerfirma aufgrund ihres gender-ambivalenten Aussehens beleidigt und diskriminiert wird („You’re kind of neither fish nor fowl“, Season 3, Episode 5), trifft Jenny am Abend auf ihre verzweifelte Freundin und hilft dieser den ersten Schritt auf dem Weg zur Transition zu vollziehen. Sie fordert Moira auf, sich die Brüste abzubinden und einen Dildo unter der Hose zu tragen, um einen Penis zu imitieren (vgl. Season 3, Episode 5). Kurz darauf beginnt Moira Testosteron zu nehmen und plant, eine Top-Surgery, eine Operation zur Brustreduktion, durchführen zu lassen, sobald sie genug Geld dafür hat, da diese nicht von der Krankenversicherung gedeckt wird. In einem Mail teilt sie ihren Freunden und Verwandten diese Entscheidung mit:

Moira: This is to inform all of my friends and acquaintances that from now on I’ll be going by the name Max. Please use only the male pronoun when referring to me. Yours truly...

Jenny: Why don’t you sing off like this... [schickt Max eine Nachricht] Max, the transgender formerly known as Moira (vgl. Season 3, Episode 8).

Die ersten Auswirkungen der Hormontherapie sind zu diesem Zeitpunkt bereits sichtbar. Auf der Oberlippe und am Kinn wachsen Max die ersten Barthaare. Wie bereits zu Beginn des Kapitels dargestellt, wurde Moira durch ihr Aussehen auf der Damentoilette immer für einen Mann gehalten, der sich in der Tür geirrt hatte. Um diese Probleme nicht zu haben, wenn Max auf die Herrentoilette geht, kauft er sich mit dem „Pissing Passing Packer“ (vgl. Abb. 11) ein Hilfsmittel, um dort im Stehen urinieren zu können. Der Besuch einer Herrentoilette wird somit zum Gradmesser des Passing von Max als Mann.



Abb. 11: Season 3, Episode 8

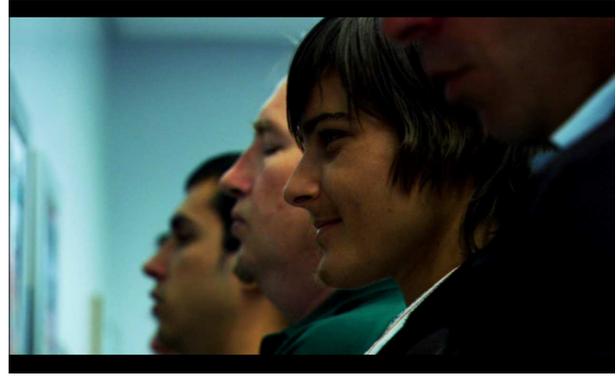


Abb. 12: Season 3, Episode 8

Vor dem Besuch eines Basketballspiels der *Women's National Basketball Association* (WNBA) besucht Max unter Zuhilfenahme des „Pissing Passing Packer“ ohne Probleme eine Herrentoilette. Anfangs fühlt er sich aufgrund der Exponiertheit zwischen den anderen Männern unsicher, doch nachdem keiner der anderen sein Hilfsmittel bemerkt, entspannt er sich und kann ungestört urinieren. Auch das sonstige äußere Erscheinungsbild hat sich seit der Transition zum Mann geändert. Max trägt einen dunkelblauen Anzug und ein Hemd, der Bartwuchs auf der Oberlippe und dem Kinn hat sich intensiviert und es gibt keinen Grund, Max nicht als Mann wahrzunehmen (vgl. Abb. 12). Der Bartwuchs ist jedoch nicht das Einzige was sich durch die Einnahme von Testosteron verändert, auch Max' Verhalten wandelt sich. Er wird aggressiver und hat Stimmungsschwankungen, die vor allem seine Freundin Jenny zu spüren bekommt. Sie kritisiert, dass Max sich immer mehr zu einem Macho entwickelt, der zwar selbst Affären haben kann, aber sofort eifersüchtig reagiert, wenn Jenny mit einer andern Person tanzt (vgl. Season 3, Episode 9).

Um Geld für die Top-Surgery zu bekommen, organisieren Jenny und Max eine Party, wo die Gäste spenden können. In der Vorbereitung wird Max mit Kits Ablehnung seiner Transition konfrontiert, die sich vor allem auf ihre Erfahrungen als schwarze Frau bezieht:

Kit: Max, I know what you're about to do is very real, but it's going to be more than just changing your name. There's going to be consequences.

Max: Kit, you're my friend, all right? So, if you have something to say, you should just say it.

Kit: I understand some of your struggle, and I respect the choice you're making in your life.

Max: But you have a problem with it.

Kit: No, I don't have a problem with it. I'm just worried about you.

Max: Can't you understand? You know, I've never felt comfortable in a girl's body.

Kit: So, removing your breasts and changing yourself into a man is going to solve all your problems?

Max: No, I know that won't happen, but people will start to see me for who I am.

Kit: You know, it just... It just saddens me to see so many of our strong butch girls giving up their womanhood to be a man. You know, we're losing our warriors, our greatest women and I don't want to lose you.

Max: I'm not following some trend.

Kit: What if I lived my life feeling white inside, and then the next day I woke up, and I could change the color of my skin, the features of my face, to become white? Would you encourage me to do that?

Max: I don't know. I mean, do you feel white inside?

Kit: What's 'white inside'? What's 'male inside'? What's 'female inside'? Why can't you be the butchiest butch in the world and keep your body?

Max: Because I want to feel whole. I want the outside of me to match the inside of me.

Kit: You'll be giving up the most precious thing in the world.

Max: What, my tits?

Kit: No. Being a woman (Season 3, Episode 9).

Kit sieht die Kategorien Gender und Race als unumgänglich und identitätsbildend an. Sie findet es nicht sinnvoll, nur um einer Diskriminierung zu entgehen, den eignen Körper zu modifizieren, um besser in die heteronormative Gesellschaft zu passen. Durch ihr Beispiel mit der schwarzen Hautfarbe ist jedoch klar, dass sie dazu, im Gegensatz zu Max, auch nicht die Möglichkeit hat. Kit wirft Max vor unüberlegt die Entscheidung zur Transition getroffen zu haben und lässt seine Argumente nicht gelten. Sie versteht nicht, warum Max nicht seinen weiblichen Körper behalten kann und sich als Stonebutch identifiziert, wodurch er in vielen Situationen ebenfalls als Mann durchgehen könnte.

In der letzten Episode der dritten Staffel sind alle Freunde zur Hochzeit von Carmen und Shane eingeladen. Während die meisten Ski fahren, sitzt Jenny auf der Terrasse eines Restaurants, wo sie eine Frau kennen lernt, die mit ihr flirtet. Am Abend gehen alle in einen Club und Jenny möchte mit dieser Frau tanzen. Max, der fürchtet, dadurch nicht mehr als Mann durchgehen zu können, versucht die beiden davon abzuhalten. Jenny macht ihm darauf unmissverständlich klar, dass er trotz seiner Bemühungen als Mann durchgehen zu können, nie als Teil der heteronormativen Gesellschaft angesehen werden und immer zur queeren, „anderen“ Community gehören wird.

Max: You guys, it's a straight club. You're going to make people feel uncomfortable.

[...]

Jenny: Max. You're great the way you are and the way you were. And you know what happens when you walk into this room? People start watching you. They're looking at you closely, and at first they think that you're one of them, but then they look a little more closely, and then they begin to feel uneasy, because they realize that you're not. You're always going to be one of the others. You're like us (Season 3, Episode 12).

Max versucht seine Trans-Identität zu verheimlichen und präsentiert sich in der Öffentlichkeit als Mann. Dabei wird offensichtlich, dass er seine Partnerin Jenny braucht, um die Illusion einer normativen, heterosexuellen Beziehung aufrechterhalten zu können, obwohl sein Äußeres bereits männlich aussieht. Ähnlich wie in der Analyse von Bette (vgl. Kapitel 5.1.) wird Max' Passing durch die Nähe zu einer, nicht als lesbisch lesbaren Frau, glaubhafter und

er kann sich als heterosexueller Mann identifizieren. Sobald Max, wie in der zuvor beschriebenen Szene, mit Geschehnissen in Verbindung gebracht wird, die nicht den heteronormativen Vorstellungen der Gesellschaft entsprechen, droht sein Geheimnis entdeckt zu werden.

Trotz der teilweisen Ablehnung von einzelnen Personen finden FTM-Personen Halt in einer lesbischen Community, in der sie sich als Butches oder Stonebutches bewegen, bevor sie sich zu ihrer FTM-Identität bekennen. Dabei können Probleme mit den Partner_innen von FTM-Personen auftreten – wie sich in der obigen Analyse widerspiegelt – da sich diese als lesbisch identifizieren und ein Problem mit der hormonellen und körperlichen Veränderung ihrer Partner_in haben: „The ideology of romance encourages the female partners to remain with the former butch, now FTM, but often this leaves the couple in isolation, rejected by their lesbian extended family and unable to replace it with a heterosexual network“ (Califia 2003, S. 216). Max und Jenny werden zwar nicht von ihrem lesbischen Freundeskreis ausgeschlossen, aber vor allem Max ist daran gelegen, als heterosexueller Mann durchzugehen. Da Jenny sich selbst jedoch nicht als heterosexuelle Frau definiert, trennen sich die beiden kurz darauf, bleiben jedoch Freunde.

Noch größere Probleme haben schwule Männer, die in einer Beziehung mit einer FTM-Person leben. Oft werden sie von der schwulen Community ausgeschlossen, da sie nicht mit einem „echten“ Mann zusammen sind (vgl. Califia 2003, S. 217). Zu einem späteren Zeitpunkt lebt Max in einer Beziehung mit Tom. Da der Fokus von THE L WORD jedoch auf einer lesbischen Community liegt, wird obiger Aspekt der Akzeptanz in einer schwulen Community kaum ausgeführt. Die Beziehung der beiden wird an anderer Stelle noch ausführlicher analysiert (vgl. Kapitel 6.2.).

Innerhalb der Transgender Studies gibt es Auseinandersetzungen mit den zentralen Kategorien Transgender und Transsexualität. Dabei wird Transgender einerseits, wie im vorigen Kapitel beschriebenen maskulinen Kontinuum, als Vorstufe zur Transsexualität begriffen, die als Endzustand in der Transition hin zum Mann durch operative Anpassung der Genitalien gilt. Bornstein (1994) stellt fest, dass innerhalb der Community von Trans-Personen eine unausgesprochene Hierarchie existiert, die in aufsteigender Reihenfolge von nicht-geouteten und geouteten Transpersonen über Drag-Queens/-Kings, She-Males, Transgender hin zu prä-operativen bzw. der höchsten Stufe, den post-operativen transsexuellen Personen reicht (vgl. S. 67f). Andererseits sehen Elliot/Roen (1998)

Transgender als revolutionäre Möglichkeit, normative Geschlechter- bzw. Identitätskonstruktionen aufzubrechen, eben weil sie ohne genitale Anpassungen ihre Gender-Identität wechseln (vgl. S. 248). Gayle Rubin (2006) versucht eine Unterscheidung von Transsexualität und Transgender an der jeweiligen Art mit Gender umzugehen, festzumachen: „Individuals who have very powerful gender dysphoria, particularly those with strong drives to alter their bodies to conform to their preferred gender identities, are called transsexuals” (S. 472). Dabei verwendet sie den Begriff „gender dysphoria” nicht in seiner klinischen Bedeutung als Neurose, sondern als Bezeichnung für Personen „that are at odds with their assigned gender status or their physical bodies (S. 472).

Transsexuelle Personen müssen, um eine geschlechtsangleichende Operation zu bekommen, zahlreiche physische und psychische Hürden überwinden. Bornstein (1994) beschreibt die Prozedur für geschlechtsangleichende Operationen als jahrelangen Prozess, der sowohl mehrjährige Psychotherapie als auch einen „Life-Test“ über mehrere Jahre umfasst, bevor die Operation erfolgen kann (vgl. S. 14). Während der Psychotherapie müssen Fragen aus einem vorgegebenen Katalog „richtig“ beantwortet werden, da ansonsten der legale Zugang zu Hormonen oder die Möglichkeit auf geschlechtsangleichende Operationen versagt bleibt. Laut diesen normierten „richtigen“ Antworten müssen transsexuelle Personen angeben, dass sie sich von Geburt an im falschen Körper befinden und es dürfen keinesfalls Tendenzen bezüglich einer sexuellen Identität erkennbar sein, die nicht der heterosexuellen Norm entspricht. Trans-Personen müssen sich somit an die gesellschaftlichen Gendernormen anpassen, um legal die Möglichkeit zu Hormontherapie bzw. Operationen zu bekommen. Als wesentlich wird bei Transgender-Personen vor allem die Möglichkeit des erfolgreichen Passing gesehen, das ihnen erlaubt unerkannt innerhalb dieser Gendernormen zu leben (vgl. Bornstein 1994, S. 83). Transgender bzw. Transsexualität wird somit von der heteronormativen Gesellschaft als Gefahr für das duale Gendersystem angesehen, weshalb von diesen Personen verlangt wird, sich in das System einzufügen (vgl. Califia 2000, S. 189; Bornstein 1994, S. 83).

Max wird im Verlauf der Serie immer wieder bei seinen bürokratischen Stationen auf dem Weg zur Transition begleitet. Dabei werden jedoch hauptsächlich seine Besuche bei Ärzt_innen gezeigt, wo er Details seiner Operation bespricht. Die psychischen Untersuchungen bzw. Psychotherapie werden ausgeklammert. Max bewegt sich nur selten in einer Trans-Community, doch nach der Trennung von Jenny versucht Max sein Leben besser in den Griff zu bekommen und besucht eine Selbsthilfegruppe. Die dortigen Trans-Personen

informieren ihn darüber, wie er legal zu Testostern kommen kann. Bisher hatte er dieses illegal über einen Freund bezogen und die Dosis viel zu hoch angesetzt, woraus auch seine Stimmungsschwankungen und seine Aggressivität resultierten (vgl. Season 4, Episode 1).

In Anbetracht von zahlreichen biografischen Schilderungen von MTF-Transsexuellen, die sich einer geschlechtsangleichenden Operation unterzogen, tritt Sandy Stone (2006 [1991]) für eine neue Definition von Transsexualität, abseits von den medizinischen und psychologischen Diskursen, ein. Für Stone ist es notwendig, dass transsexuelle Personen eine Position außerhalb der binären Geschlechterkonstruktion beziehen, um einen effektiven und repräsentativen Gegenpart zu der gesellschaftlichen Heteronormativität zu schaffen (vgl. Stone 2006, S. 230). Dabei ist für sie die Ablehnung von Passing zentral, bei dem transsexuelle Personen sich dem, von ihnen gewählten Geschlecht entsprechend verhalten und gleichzeitig ihre prä-operative Vorgeschichte verneinen bzw. oft sogar auslöschen. Durch Passing wird laut Stone (2006) die Beziehung zu Partner_innen oft von Lügenkonstrukten bezüglich der Vorgeschichte überschattet. In dem bewussten Sichtbarmachen von transsexueller Identität sieht Stone jedoch die Möglichkeit, konventionelle Auffassungen von Gender und Identität zu hinterfragen und sich nicht hinter der Fassade einer „post-transsexuellen“ Person („posttranssexual“) zu verstecken.

„To deconstruct the necessity for passing implies that transsexuals must take responsibility for *all* of their history, to begin to rearticulate their lives not as a series of erasures in the service of a species of feminism conceived from within a traditional frame, but as political action begun by reappropriating difference and reclaiming the power of the refigured and reinscribed body” (Stone 2006, S. 232).

Auch Jamison Green (2006) tritt dafür ein, dass Trans-Personen ihr bewusstes und selbst entschiedenes Coming Out als Trans vorantreiben sollten, da durch das Verharren im „Closet“ oft psychische Probleme auftauchen und eine zufällig Entdeckung durch indiskrete Familienmitglieder und/oder Freunde bzw. im Kontext von medizinischen Behandlungen meist abzusehen ist. Außerdem, so Green (2006), wird durch Ablehnen und Verleugnen des Status als transsexuelle Person die gesellschaftlich normierte Zweigeschlechtlichkeit gestärkt und als Norm gefestigt (vgl. S. 503). Auch Jason Cromwell (2006) tritt für das Sichtbarmachen von Trans-Identität ein, um gegen die heteronormative Gender-Binarität anzukämpfen (vgl. S. 519).

Gegen Ende der dritten Staffel bewirbt sich Max erneut bei der Firma, die ihn zuvor als Frau abgewiesen hat und bekommt eine besser dotierte Stelle (vgl. Season 3, Episode 11). Da Max seinem Chef sehr sympathisch ist, bittet ihn dieser mit seiner Tochter Brooke auszugehen. Die

beiden verstehen sich auf Anhieb und treffen sich auch weiterhin. Max wird unter anderem zu einer Grillfeier bei seinem Chef zu Hause eingeladen, wo alle anwesenden Gäste den Pool benutzen. Als Brooke Max überreden möchte ebenfalls ins kühle Nass zu springen und bereits beginnt sein Hemd aufzuknöpfen, reißt er sich erschrocken los und schreit Brooke an (vgl. Abb. 13).

Brooke: Come on, why don't you come use the pool.

Max: No! ... I'm sorry, Brooke. I'm really sorry. I just...I have this ear condition, you know? Ever since I was on the swim team in high school and I... I can't go in the water. Okay? And it really bums me out. I shouldn't have freaked out on you like that. I'm really sorry.

Brooke: I forgive you.

Max: You do? ... I'm crazy about you (Season 4, Episode 3).



Abb. 13: Season 4, Episode 3

Max muss in dieser Situation eine Ausrede erfinden, um nicht als FTM-Mann erkannt bzw. enttarnt zu werden. Dabei wird auch klar, dass er Brooke zwar Zuneigung entgegenbringt, ihr gleichzeitig aber nicht ausreichend vertraut, um seine wahre Identität zu offenbaren. Seine Erklärung reicht Brooke aus, dass sie keinen Verdacht schöpft und Max' Trans-Identität im Verborgenen bleibt. Zu einem späteren Zeitpunkt sagt Max Brooke die Wahrheit, woraufhin diese ihn als Freak beschimpft und verlässt. Zur Erleichterung von Max erzählt sie es nicht ihrem Vater, weshalb seine Trans-Identität in der Firma vorerst nicht entdeckt wird (vgl. Season 4, Episode 4). Als eine seiner Kolleginnen Mobbing von sexistischen Kollegen ausgesetzt ist, entscheidet sich Max dafür, sich zu outen und seine Erfahrungen als Frau beim ersten Bewerbungsgespräch darzulegen. Daraufhin wird er jedoch selbst Opfer einer Mobbingkampagne und kündigt kurze Zeit später, um sich als IT-Fachmann selbständig zu machen (vgl. Season 4, Episode 11).

Cromwell (2006) sieht Transmen und FTM-Personen in viererlei Hinsicht von der heteronormativen Gesellschaft sowohl sichtbar als auch unsichtbar gemacht. Darunter findet sich neben wissenschaftlichen Diskursen, die unterschiedlich an diese Thematik herangehen, auch die Möglichkeit des Passing und das Aufdecken der „wahren“ Identität. Viele Transmen

und FTM-Personen leben als Männer und werden auch als solche wahrgenommen (vgl. Cromwell 1999, S. 11f):

“Within transsexual discourses, passing means blending in and becoming unnoticeable and unremarkable as either a man or a woman. Blending in as normal means that one has succeeded and become a ‘real’ man or woman. With ‘realness,’ an individual is no longer a member of the stigmatized group of transsexuals; she or he has completed ‘transition’ and is now ‘just a woman’ or ‘just a man’. To do otherwise is to fail” (Cromwell 1999, S. 39).

Trotzdem wird eine Transgender-Person, der Passing gelingt, von der heteronormativen Gesellschaft nur solange als Repräsentant_in des jeweiligen Geschlechts anerkannt, solange die Trans-Identität nicht entdeckt wird (vgl. Cromwell 1999, S. 90). Für Stephen Whittle (2005) tragen Trans-Personen somit zu der Herausbildung von neuen Gender-Kategorien bei und verbreitern dadurch die Theorien rund um feministische aber auch queere Themen (vgl. S. 166).

Transgender-Studies werden, wie aus obigen theoretischen Auseinandersetzungen ersichtlich ist, repräsentativ für Queere Intersektionalität angesehen (vgl. Dietze/Yekani/Michaelis 2007). Spezielles Augenmerk liegt für meine Analyse von Max Sweeney auf den Kategorien Gender und Sexualität. Durch die Möglichkeit der ständigen Weiterentwicklung bzw. Dekonstruktion gestalten sich diese Kategorien als sehr flexibel und ihre „Gültigkeit“ für eine Person ist zeitlich begrenzt.

Judith Butler (1991) prägte dafür den Begriff der Genderperformativität, der besagt, dass Gender immer erst durch eine Anrufung von außen konstituiert und deshalb bei unterschiedlichen Anrufungen – durch verschiedene Personen – auch differenzierte Ausprägungen annehmen kann. Dabei kommt dem Körper eine tragende Funktion zu, da dieser unweigerlich mit biologischem und kulturellem Geschlecht in Verbindung gebracht wird. Erst durch die Einschreibung kultureller und gesellschaftlicher Werte wird der Körper als Faktum innerhalb einer heteronormativen Wertegesellschaft anerkannt und begrenzt (vgl. Butler 1991, S. 190f). Die kulturelle Einflussnahme auf den Körper und die damit einhergehende performative Zuschreibung von Sex als biologisches bzw. Gender als soziales/kulturelles Geschlecht bestimmen maßgeblich die sexuelle Orientierung bzw. sexuelle Identität einer Person mit, und ermöglichen auch die ständige Veränderung und Weiterentwicklung der Person. Diese Performativität betrifft den Körper auf zwei Ebenen: Einerseits wird dieser durch seine ständige Neu(be)schreibung performativ hervorgebracht. Konsequenterweise bringt der Körper andererseits durch die ihm zugeschriebenen Faktoren Sex und Gender eine innerhalb bzw. außerhalb der heterosexuellen Normen festgemachte

Geschlechtsidentität performativ hervor (vgl. Butler 1991, S. 200f). Sexualität und Geschlechtsidentität sind somit durch eine ständige performative Erneuerung und Veränderung gekennzeichnet, die es ermöglicht, dass sich sexuelle Identitätskonstruktionen immer wieder aufs Neue von den jeweiligen Personen verändern bzw. neu erschaffen lassen. Deshalb kann Sexualität und in weiterer Folge Identität nie vollständig und originär sein, sondern muss als ständiges Konstrukt begriffen werden (vgl. Butler 2003, S. 161).

In der Analyse von Max Sweeney gehe ich im Folgenden mit der Performativität von Gender und Sexualität vor allem auf diese zwei zentralen Kategorien ein, die in der Figurengestaltung bzw. -entwicklung von Max eine wesentliche Rolle spielen und bei der queere Intersektionalität ersichtlich ist. Dabei konzentriere ich mich auf die fünfte und sechste Staffel von THE L WORD. Wie bereits zuvor geschildert, durchläuft Max im Verlauf der dritten Staffel eine Transition zum Mann, mit dem Ziel, ausschließlich als heterosexueller Mann wahrgenommen zu werden. Nachdem er damit beginnt, Testosteron zu nehmen und noch andere Modifikationen an seinem Äußeren vornimmt, gelingt ihm dieses Passing sehr gut, auch ohne eine Top-Surgery durchführen zu lassen, auch wenn diese nach einigen Überlegungen sein Ziel bleibt.

Zu Beginn der fünften Staffel zeigt Tom Mater, der Gebärdendolmetscher von Bettes Freundin Jodi Lerner, deutliches Interesse an Max. Dieser reagiert zuerst ablehnend, da er sich selbst als heterosexueller Mann identifiziert (vgl. Season 5, Episode 3). Nachdem sich die beiden jedoch bei einem Date besser kennen lernen und miteinander schlafen, werden sie ein Paar (vgl. Season 5, Episode 9). Die Sexualität von Max wird in dieser Situation ebenso wie sein Gender zuvor als performativ begriffen und wandelt sich von der homosexuellen Frau über den heterosexuellen Mann hin zum homosexuellen Mann, wobei am Schluss der Serie offen bleibt, ob sich innerhalb dieses Kontinuums von sexueller Identität noch weitere Änderungen ergeben. Gleichzeitig wird die Rezeption von Max als homosexueller Mann dekonstruiert, als bei einer Routineuntersuchung festgestellt wird, dass er schwanger ist. Seine Freude über die Fortschritte beim Krafttraining und den Aufbau von Muskelmasse, sowie seiner kurz bevorstehenden Top-Surgery wird dadurch zerstört (vgl. Season 6, Episode 2).

Max: So I want... My goal is to be able to take my shirt off at the beach in, like, a year. That's my goal. Feel my pecs. I've been doing, like, 200 push-ups a day. I feel like I'm already bigger than Tom.

Ärztin: Very good. That's very impressive, Max.

Max: Yeah, I think I'm doing good with the contour. I just... I hope I grow more chest hair to cover up the scars.

Ärztin: Well, I think Dr. Stenhouse is going to try to do a keyhole procedure on you.

Max: Yeah, I'm hoping so.

Ärztin: And you're scheduled for surgery on Wednesday?
 Max: Yeah, he called me this morning, and he said that as soon as he gets the lab reports, we're going to be able...
 Ärztin: Max.
 Max: Yeah?
 Ärztin: I'm afraid there is a problem.
 Max: Well, what's the problem?
 Ärztin: You're pregnant.
 Max: No, I can't be pregnant. No, I've been taking testosterone...
 Ärztin: Have you had intercourse? Have you and Tom had unprotected sex?
 Max: Yeah, but we've both been tested for HIV. We've been monogamous.
 Ärztin: Max, if you and Tom have had vaginal sex...I know you might not call it that, but, unfortunately, that doesn't stop it from working the same way. Taking testosterone doesn't shut down the reproductive system.
 Max: Well, then what about my surgery?
 Ärztin: We're going to have to postpone your surgery. You're going to have to find out how far along you are, and you're going to have to decide what you want to do about it (Season 6, Episode 2).

Max möchte das Kind auf keinen Fall bekommen und sucht sofort eine Abtreibungsklinik auf, um sich über seine Möglichkeiten aufklären zu lassen. Durch sein männliches Aussehen, das durch einen Vollbart zusätzlich verstärkt wird, wird er dort jedoch sehr respektlos behandelt (vgl. Abb. 14).



Abb. 14: Season 6, Episode 2

Max: Hi, I'm Max Sweeney. I have an appointment.
 Rezeptionistin: For your girlfriend, or ...
 Max: No, it's for me. I need an abortion.
 Stimme aus dem Warteraum: What did he say?
 Rezeptionistin: If this is your idea of a joke, it's not funny.
 Max: I'm not joking, all right? I'm pregnant.
 Rezeptionistin: Sir, if you don't leave now, I am going to have to call Security.
 Max: Look, I'm an F-to-M transsexual, all right?
 Stimme aus dem Warteraum: Oh, gosh. He's an F-to-M...
 Max: Yeah, that's right, take a good look. I'm a man, and I'm pregnant. It happens. Don't you read the fucking tabloids? Can I have my appointment now, please? (Season 6, Episode 2)

Die Schwangerschaft ist mit vier Monaten jedoch bereits zu weit fortgeschritten, sodass eine Abtreibung nicht mehr möglich ist. Max ist verzweifelt und gibt Tom die Schuld, da er durch den Sex mit ihm schwanger geworden ist (vgl. Season 6, Episode 2). Die Rezeption von Max als Mann wird durch die weiblichen Merkmale mit zunehmender Schwangerschaft schwierig. Selbst den lesbischen Freundinnen von Max fällt es schwer, ihn weiterhin als Mann wahrzunehmen. Jenny versucht Max die Schönheit des Mutter-Seins anzupreisen, würdigt seine weibliche Figur, die größeren Brüste und die breiteren Hüften. Sie verwendet auch das weibliche Pronomen, wenn sie mit bzw. über Max spricht (Jenny: „Why is she so sensitive?“ vgl. Season 6, Episode 4). Wie Butler (1991) feststellt, steht und fällt die Konstruktion von Geschlechtsidentität mit der ständigen Wiederholung. Nur wenn die performativ hervorgebrachte bzw. zugewiesene Geschlechtsidentität einer Person innerhalb der vorgegebenen Normen, wie der Zweigeschlechtlichkeit von Mann und Frau, regelmäßig wiederholt wird, kann sie gefestigt werden und als Teil der heteronormativen Gesellschaft bestehen. Wenn jedoch diese performative Wiederholung in parodistischer oder – wie im Fall durch Max Sweeney als schwangerer Mann – in verfälschender Weise passiert, kann Geschlechtsidentität destabilisiert werden (vgl. Butler 1991, S. 207f).



Abb. 15: Season 6, Episode 4

Max versucht zwar weiterhin, sich als Mann zu präsentieren, bindet sich die Brüste ab und verwendet einen „Packer“, einen Penisersatz aus Silikon, um männliche Genitalien zu imitieren. Außerdem trägt er einen 5-Tagesbart, der ihn sehr männlich aussehen lässt. Durch die fortschreitende Schwangerschaft provoziert Max jedoch immer öfter Irritationen, da er sich als schwangerer Mann nicht in ein heteronormatives Schema pressen lässt, und ist erneut Diskriminierungen ausgesetzt (vgl. Abb. 15).

In der Figurenkonstruktion von Max Sweeney ist somit deutlich die Relevanz von Queerer Intersektionalität ersichtlich. Gender und Sexualität sind die intersektionalen Kategorien, die in der Figur verwoben sind und aufgrund derer Max Sweeney Diskriminierung erfährt, weil er

nicht in das heteronormative Gesellschaftsbild passt. Als Frau wird er aufgrund seines männlichen Aussehens in mehreren Situationen diskriminiert (vgl. Szenen in Toiletten bzw. Bewerbungsgespräch, Kapitel 6.1.) und versucht sich deshalb während seiner Transition als heterosexueller Mann an die normative Gesellschaft anzupassen. Durch seine Beziehung zu einem Mann bringt er sich erneut in eine Position außerhalb der heteronormativen Werteordnung und am Schluss werden durch seine Schwangerschaft Kategorien wie Mann, Frau, Heterosexualität oder Homosexualität gänzlich in Frage gestellt und dekonstruiert.

7. Zusammenfassung und Conclusio

Mit diesem Kapitel schlieÙe ich meine Diplomarbeit ab und präsentierte die Erkenntnisse, die ich durch die Analyse von zwei Figuren aus THE L WORD gewonnen habe. Zuerst fasse ich die Antworten auf meine Forschungsfragen, die in der Arbeit ausführlich besprochen wurden kurz zusammen und verweise dabei auf die das jeweiligen Kapitel.

7.1. Beantwortung der Forschungsfragen

Wie wird Passing als Strategie gegen Diskriminierung in der TV-Serie THE L WORD am Beispiel von Bette Porter und Max Sweeney filmisch inszeniert?

Durch den Überblick zur Geschichte von Passing im Zusammenhang mit Race habe ich dessen Notwendigkeit in den Zeiten der Segregation in den USA aufgezeigt. Gründe für das Passing as White waren zu dieser Zeit hauptsächlich die Möglichkeit auf einen wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Aufstieg, aber auch die Angst vor Gewalt (vgl. Kapitel 4.1.1.).

In der Analyse von Bette Porter (vgl. Kapitel 5) wird ersichtlich, dass einige dieser Aspekte in Zusammenhang mit Passing as White, wie z.B. die One-Drop-Rule oder die Verleugnung von Familie und Freund_innen, in die Figurengestaltung von Bette Porter einbezogen und weiter entwickelt wurden. Auffällig ist hierbei jedoch, dass Bette ihr Passing as White nicht beabsichtigt, sondern eigentlich eine starke schwarze Identität hat. Sie hat eine gute Beziehung zu ihrer Schwester Kit und ihrem Vater Melvin und verleugnet somit ihre schwarze Verwandtschaft nicht. Bette entscheidet sich, zur Erfüllung des Kinderwunsches mit ihrer Partnerin Tina, bewusst für einen schwarzen Samenspender, um ein Kind mit einer bi-racial-Identität zu bekommen.

Die Inszenierung von Bette durch das Mise-en-Scene, und hier besonders der Einsatz von Licht und Schatten, ist abhängig von der jeweiligen Situation in der sie sich befindet. So wird z.B. ihre helle Hautfarbe im Kontakt mit schwarzen Personen durch Kleidung, Haare und Beleuchtung hervorgehoben, auch wenn sie gleichzeitig ihre starke schwarze Identität zu erkennen gibt.

Die Figurenanalyse von Max Sweeney zeigt anschaulich, dass im Vergleich zu Bette Porter, dem Passing as Male ein höherer Stellenwert zukommt (vgl. Kapitel 6). Das Publikum begleitet Max in seinen verschiedenen Stadien der Transition von der Frau zum Mann und erlebt dabei zahlreiche diskriminierende Situationen mit. Gut ersichtlich wird diese

(Un)Möglichkeit des Passing as Male in den Szenen über den Lauf der Serie hinweg, die den Besuch von Toiletten zeigen.

In der dritten Staffel von *THE L WORD* erfährt Moira einige Male unterschiedliche Formen der Diskriminierung, sowohl verbal als auch körperlich, wenn sie eine Damentoilette besucht. Hier wird klar, dass Moira aufgrund ihres Aussehens und ihrer Kleidung nicht als Frau wahrgenommen wird. Mit Fortschreiten der Transition ändert Moira ihren Namen in Max und legt so einen der Grundsteine zum Passing as Male. Die Einnahme von Testosteron und die Verwendung von Hilfsmitteln als Penisersatz tragen verstärkt dazu bei, dass Max als Mann wahrgenommen wird und ohne Probleme eine Herrentoilette mit Urinal besuchen kann.

Bei der Figurengestaltung von Max wird auch verstärkt ein Augenmerk auf die Verleugnung seiner früheren Identität als Frau gelegt. Diese erfolgt einerseits durch ihn selbst, als er seiner Freundin nichts von seiner Vergangenheit erzählt. Andererseits wird Max von seinen Verwandten, besonders seinem Vater, nicht als sein Kind anerkannt, als er als Mann zum Begräbnis seiner Mutter nach Hause fährt.

Wie wird das Konzept der Queeren Intersektionalität in der Figurengestaltung umgesetzt?

Queere Intersektionalität ist eine Weiterentwicklung von Queer Theory und Intersektionalität, die eine Verknüpfung der beiden Theorien zur strategischen Verwendung von Kategorien als Identitätsmerkmale möglich macht (vgl. Kapitel 2).

Bette wird in *THE L WORD* als Figur inszeniert, in der die Kategorien Sexualität und Race starken Einfluss auf ihre Identität haben. In der Konfrontation mit einer schwarzen Frau wird Bette dafür kritisiert, dass sie eine Hierarchisierung dieser Kategorien vornimmt, und ihre lesbische Identität vor die schwarze stellt. Gleichzeitig werden die Kategorien Race und Sexualität in der Figurengestaltung von Bette Porter durch die Geburt ihrer bi-racial Tochter dekonstruiert (vgl. Kapitel 5).

In der Figurenkonstruktion von Max Sweeney werden durch seine Identität als FTM-Transgender die Kategorien Sexualität und Gender aufgebrochen und dekonstruiert. Wesentlichen Einfluss hat dabei das Konzept der Performativität, das ein ständiges Verändern und Aufbrechen von Kategorien ermöglicht. Als gutes Beispiel dafür dient die Tatsache, dass Max im Verlauf seiner Transition zum Mann schwanger wird und die Grenzen zwischen Mann und Frau deutlich verwischt (vgl. Kapitel 6.2).

Welche Möglichkeiten bietet die Struktur von TV-Serien zur Inszenierung von Passing als dramaturgischen Spannungseffekt?

TV-Serien bieten durch ihren Aufbau als Fortsetzungsgeschichten, die in einzelne Episoden und Staffeln erzählt werden, die Möglichkeit zentrale Themen über einen längeren Zeitraum hinweg zu beobachten (vgl. Kapitel 4.2.1.). So nimmt die Darstellung der schwarzen Identität von Bette Porter großen Einfluss auf den Handlungsverlauf der ersten beiden Staffeln und kann so in unterschiedlicher Intensität gezeigt werden. Ebenso kann die Transition von Max Sweeney über mehrere Episoden hinweg verfolgt werden, was auch einem heterosexuellen Publikum eine stärkere Auseinandersetzung mit dem Thema ermöglicht.

Zusätzlich bringt der Einsatz von Wendepunkten am Ende einer Episode bzw. Staffel, ein so genannter cliff hanger oder hook, ein zusätzliches Spannungselement in die Handlungsgestaltung. Das Publikum wird einerseits aus marktwirtschaftlichen Überlegungen so dazu aufgefordert die Serie weiter zu verfolgen. Andererseits können auf diesem Weg zusätzliche Spannungsmomente erzeugt werden (vgl. Kapitel 4.2.).

7.2. Conclusio

Abschließend lässt sich feststellen, dass durch die Analyse von Bette Porter und Max Sweeney ersichtlich wird, welchen Einfluss komplexe Theorien wie Queer Theory, Intersektionalität oder auch Passing auf die Figuren- und Handlungsgestaltung einer kommerziell erfolgreichen TV-Serie haben können.

Trotz der Kritik die bezüglich THE L WORD als erster TV-Serie mit großteils lesbischen Protagonistinnen laut wurde, trägt die Serie im Kontext der Populärkultur dazu bei, Lebensweisen abseits von Heteronormativität und Zweigeschlechtlichkeit eine Geschichte bzw. Bilder zur Identifikation zu geben.

Quellenverzeichnis

Literatur

Akass, Kim / Janet McCabe (Hg.) (2006) *Reading the L Word: Outing contemporary television*. New York: I.B. Tauris.

Ankele, Gudrun (Hg.) (2010) *absolute Feminismus*. Freiburg: orange-press.

Anthias, Floya / Nira Yuval-Davis (1992) *Racialized Boundaries: Race, Nation, Gender, Colour and Class and the Anti-Racist Struggle*. London/New York: Routledge.

Aragón, Angela Pattatucci (2006) Introduction: Challenging Lesbian Normativity. In: *Challenging Lesbian Norms: Intersex, Transgender, Intersectional, and Queer Perspectives*. Hg. v. Angela Pattatucci Aragón. New York: Harrington Park Press. S. 1-15.

BBC Three- Pressemeldung, Zugriff: 21.05.2011

http://www.bbc.co.uk/pressoffice/pressreleases/stories/2010/12_december/23/lipservice.shtml

Becker-Schmidt, Regina (2007) 'Class', 'gender', 'ethnicity', 'race': Logiken der Differenzsetzung, Verschränkungen von Ungleichheitslagen und gesellschaftliche Strukturierung. In: *Achsen der Ungleichheit: Zum Verhältnis von Klasse, Geschlecht und Ethnizität*. Hg. v. Cornelia Klinger / Gudrun-Axeli Knapp / Birgit Sauer. Frankfurt/New York: Campus Verlag. S. 56-83.

Bolonik, Kera (2006) *The L Word: Willkommen in unserer Welt*. Übersetzt von Manuela Kay. Berlin: Querverlag.

Bordwell, David / Kristin Thompson (2004) *Film Art. An Introduction* [7. Aufl]. Boston u.a.: McGraw-Hill.

Bornstein, Kate (1994) *Gender Outlaw: On Men, Women and the Rest of Us*. New York/London: Routledge.

Brah, Avtar / Ann Phoenix (2004) „Ain't I A Woman? Revisiting Intersectionality”. In: *Journal of International Women's Studies* 5, 3. S. 75-86.

Braidt, Andrea B. (2009) „This ist he way we live ... and love”: Zur Konstruktion von Liebesverhältnissen in der seriellen Erzählung von The L Word. In: *Love Me or Leave Me. Liebeskonstrukte in der Populärkultur*. Hg. v. Doris Guth / Heide Hammer. Frankfurt/Main: Campus Verlag, S. 89-105.

Butler, Judith (1991) *Das Unbehagen der Geschlechter*. Frankfurt/Main: Suhrkamp Verlag.

Butler, Judith (1997) *Körper von Gewicht*. Frankfurt/Main: Suhrkamp Verlag.

Butler, Judith (2003) Imitation und die Aufsässigkeit der Geschlechtsidentität. In: Kraß 2003, S. 31-79.

Califia, Pat (2000 [1983]) Genderbending: Playing with Roles and Reversals. In: *Public Sex. The Culture of Radical Sex*. Hg. v. Califia (2000) 2nd Edition, San Francisco: Cleiss Press, S.181-190.

Califia, Pat (2003 [1997]) *Sex Changes: The Politics of Transgenderism*. 2nd Edition, San Francisco: Cleiss Press.

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.

Chambers, Samuel A. (2009) *The Queer Politics of Television*. New York: I.B. Tauris.

Cohen, Cathy J. (2005) Punks, Bulldaggers, and Welfare Queens: The Radical Potential of Queer Politics? In: Johnson / Henderson 2005, S. 21-51.

Crawford, Lucas Cassidy (2008) „Transgender without organs? Mobilizing a geo-affective theory of gender modification”. In: *Women's Studies Quarterly* 36, 3 & 4, S. 127-143.

Crenshaw, Kimberlé (1994) Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics and Violence against Women of Color. In: *The Public Nature of Private Violence*. Hg. v. Martha Fineman / Rixanne Mikitiuk. New York, S. 93-118.

Cromwell, Jason (2006 [1999]) Queering the Binaries. Transsituated Identities, Bodies, and Sexualities. In: Stryker / Whittle 2006, S. 509-520.

Davis, F. James (2005) *Who Is Black? One Nation's Definition*. Pennsylvania State University Press.

deLauretis, Teresa (1991) "Queer Theory: Lesbian and Gay Sexualities. An Introduction". In: *differences. A Journal of Feminist Cultural Studies* 3,2. S. iii-xviii.

Dietze, Gabriele / Elahe Haschemi Yekani / Beatrice Michaelis (2007) ‚Checks and Balances‘. Zum Verhältnis von Intersektionalität und Queer Theory. In: *Gender als interdependente Theorie. Neue Perspektiven auf Intersektionalität, Diversity und Heterogenität*. Hg. v. Katharina Walgenbach u.a. Opladen: Farmington Hills, S. 107-140.

Duden, Barbara (1993) „Die Frau ohne Unterleib. Zu Judith Butlers Entkörperung“. In: *Feministische Studien Jg. 11, 2*. Weinheim: Deutscher Studienverlag, S.24-33.

Elliot, Patricia/Katrina Roen (1998) „Transgenderism and the Question of Embodiment: Promising Queer Politics?“ In: *GLQ A Journal of Lesbian and Gay Studies* 4, 2, S. 231-261.

Feinberg, Leslie (2003 [1993]) *Stone Butch Blues*. New York: Alyson Books.

Feinberg, Leslie (2006) *Transgender Liberation. A Movement Whose Time Has Come*. [1992] In: Stryker / Whittle 2006, S. 205-220.

Green, Jamison (2006 [1996]) Look! No, Don't! The Visibility Dilemma for Transsexual Men. In: Stryker / Whittle 2006, S. 499-508.

Halberstam, Judith (1998) *Female Masculinity* (7. Aufl.). Durham/London: Duke University Press.

Hale, Jacob C. (1998) „Consuming the Living. Dis(re)membering the Dead in the Butch/FTM Borderlands“. In: *GLQ A Journal of Lesbian and Gay Studies* 4, 2, S. 311-348.

Hark, Sabine (1993) „Queer Interventionen“. In: *Feministische Studien* 11,2, S.103-109.

Hark, Sabine (2005) Queer Studies. In: *Gender@Wissen. Ein Handbuch der Gender-Theorien*. Hg. v. Christina von Braun / Inge Stephan. Köln, Wien u.a.: Böhlau, S. 285-303.

Herrmann, Steffen Kitty (2003) „Performing the Gab – Queere Gestalten und geschlechtliche Aneignung“. In: *Arranca!*, 28. <http://arranca.nadir.org/arranca/article.do?id=245> Zugriff: 09.12.2008

Hickethier, Knut (1991) *Die Fernsehserie und das Serielle des Fernsehens*. Kultur Medien Kommunikation, Lüneburger Beiträge zur Kulturwissenschaft 2, Lüneburg.

Hickethier, Knut (2007) *Film und Fernsehanalyse*. 4. akt. u. erw. Aufl. Stuttgart, Weimar: Verlag J.B. Metzler.

Jagose, Annamarie (2001 [1996]) *Queer Theory. Eine Einführung*. Berlin: Quer Verlag.

Johnson E. Patrick / Mae G. Henderson (Hg.) (2005) *Black Queer Studies: A Critical Anthology*. Durham, London: Duke University Press.

Johnson, E. Patrick (2005) ‘Quare’ Studies, or (Almost) Everything I Know about Queer Studies I Learned from my Grandmother. In: Johnson / Henderson 2005, S. 124-157.

Johnson, Merri Lisa (2006) L is for ‘long term’. Compulsory monogamy on The L Word. In: Akass / McCabe 2006, S. 115-137.

Kerner, Ina (2009) *Differenzen und Macht. Zur Anatomie von Rassismus und Sexismus*. Frankfurt/Main: Campus.

Knapp Gudrun-Axeli (2005) „Traveling Theories: Anmerkungen zur neueren Diskussion über ‚Race, Class, and Gender‘“. In: *Österreichische Zeitschrift für Geschichtswissenschaften* 16,1, S. 88-110.

Knapp, Gudrun-Axeli / Cordula Klinger (Hg.) (2008) *Überkreuzungen. Fremdheit, Ungleichheit, Differenz*. Forum Frauen- und Geschlechterforschung Bd. 23. Münster: Westfälisches Dampfboot.

Kraß, Andreas (2003) *Queer Denken. Gegen die Ordnung der Sexualität (Queer Studies)*. Frankfurt/Main: Suhrkamp,

Lexikon der Filmbegriffe, Bender-Verlag: Mockumentary, Zugriff: 17.11.2010
<http://www.bender-verlag.de/lexikon/lexikon.php?begriff=Mockumentary>,

Lexikon der Filmbegriffe, Bender-Verlag: Hook, Zugriff: 17.11.2010
<http://www.bender-verlag.de/lexikon/lexikon.php?begriff=Hook>

Moore, Candace / Kristen Schilt (2006) *Is she man enough? Female masculinities on the L word*. In: Akass / McCabe 2006, S.159-171.

Moore, Candace (2007) „Having It All Ways: The Tourist, the Traveler, and the Local in The L Word“. In: *Cinema Journal* 46, 4, S. 3-23.

Mullen, Harryette (1994) “Optic White: Blackness and the Production of Whiteness“. In: *diacritics* 24, 2/3, S. 71-89.

Official Homepage: Daniela Sea <http://danielasea.com>, Zugriff: 8.4.2010.

Perko, Gudrun (2005) *Queer-Theorien. Ethische, politische und logische Dimensionen plural-queeren Denkens*. Köln: PapyRossa Verlag.

Rauchut, Franziska (2008) *Wie queer ist Queer? Sprachphilosophische Reflexionen zur deutschsprachigen „Queer“-Debatte*. Königstein/Taunus: Ulrike Helmer Verlag.

Ross, Marlon B. (2005) Beyond the Closet as Raceless Paradigm. In: Johnson / Henderson 2006, S. 161-189.

Roth, Philip (2003) *Der menschliche Makel* [zuerst 2000 als: *The Human Stain*]. Hamburg: Rowohlt.

Rubin, Gayle (2006 [1992]) Of Catamites and Kings. Reflections on Butch, Gender, and Boundaries. In: Stryker / Whittle 2006, S. 471-481.

Rubin, Gayle S. (2003 [1993]) Sex denken. Anmerkungen zu einer radikalen Theorie der sexuellen Politik. In: Kraß 2003, S. 31-79.

Schrag, Ariel (2004 [1997]) *Potential*. San Jose: SLG Publishing.

Schrag, Ariel (2008 [1995/1996]) *Awkward & Definition*. New York: Simon & Schuster.

Schrag, Ariel (2009 [1998]) *Likewise*. New York: Simon & Schuster.

Sternbergh, Adam (2005) Back in a Flash, Zugriff: 24.05.2011

<http://nymag.com/nymetro/arts/tv/11057>

Stone, Sandy (2006) The Empire Strikes Back. A Posttranssexual Manifesto [1991]. In: Stryker / Whittle 2006, S. 221-235.

Stryker, Susan (1998) "The Transgender Issue: An Introduction". In: *GLQ A Journal of Lesbian and Gay Studies* 4, 2, S. 145-158.

Stryker, Susan / Stephen Whittle (2006) *The Transgender Studies Reader*. New York/London: Routledge.

Stryker, Susan (2006) (De)Subjugated Knowledges. An Introduction to Transgender Studies. In: Stryker / Whittle 2006, S. 1-17.

Stryker, Susan (2008) *Transgender History*. Berkeley: Seal Press.

Swartz, Shauna (2006) *The other L word. Representing a Latina Identity*. In: Akass / McCabe 2006, S. 177-181.

The Combahee River Collective (1982 [1977]) A Black Feminist Statement. In: *All the Women Are White, All the Blacks Are Men, But Some of Us Are Brave. Black Women's Studies*. Hg. v. Gloria T. Hull / Patricia Bell Scott / Barbara Smith. New York: Feminist Press, S. 13-22.

Vanasco, Jennifer (2006) The glamour factor and the Fiji effect. In: Akass / McCabe 2006, S. 183-188.

Warn, Sarah (2006) Radical Acts. Biracial Visibility and the L Word. In: Akass / McCabe 2006, S. 189-197.

Warn, Sarah. "Will *Earthlings* be the *Lesbian Queer* as Folk?", Zugriff: 23.06.2007.
<http://www.afterellen.com/archive/ellen/TV/lesbianqaf.html>

Wheeler, Lorna / Lara Raven Wheeler (2006) Straight-up sex in The L Word. In: Akass / McCabe 2006, S. 99-110.

Whittle, Stephen (2005) Feminist Investments in the Transgender Body. In: *Quer durch die Geisteswissenschaften: Perspektiven der Queer Theory*. Hg. v. Elahe Haschemi Yekani / Beatrice Michaelis. Berlin: Querverlag, S. 157-167.

Winterson, Jeanette (2001 [1992]) *Written on the Body*. London: Vintage.

Yuval-Davis, Nira (2006) "Intersectionality and Feminist Politics". In: *European Journal of Women's Studies* 13, 3, S. 193-209.

Zanin, Andrea (2009) "Where Is It Safe2Pee. An Irreverent Interview with Bailey Stevens of Safe2Pee.org". In: *Women & Environments. XYZ Transformations of Urban Space: Transgendered and Transsexual Experiences of the City 78/79*, S. 37-39.

Episode Guide

Pilot (1.1) 2004, R: Rose Troche, B: Ilene Chaiken
Lawfully (1.6) 2004, R: Daniel Minahan, B: Rose Troche
Luck, Next Time (1.9) 2004, R&B: Rose Troche
Labia Majora (3.1) 2006, R: Rose Troche, B: Ilene Chaiken
Lost Weekend (3.2) 2006, R: Bille Eltringham, B: A.M. Homes
Lobsters (3.3) 2006, R: Bronwen Hughes, B: Ilene Chaiken
Light My Fire (3.4) 2006, R: Lynne Stopkewich, B: Cherien Dabies
Lifeline (3.5) 2006, R: Kimberly Peirce, B: Ilene Chaiken
Latecomer (3.8) 2006, R: Angela Robinson, B: Ilene Chaiken
Lead, Follow, or Get Out of the Way (3.9) 2006, R: Moisés Kaufman, B: Ilene Chaiken
Last Dance (3.11) 2006, R: Allison Anders, B: Ilene Chaiken
Left Hand of the Goddess (3.12.) 2006, R&B: Ilene Chaiken
Legend in the Making (4.1) 2007, R: Bronwen Hughes, B: Ilene Chaiken
Lassoed (4.3) 2007, R: Tricia Brock, B: Ilene Chaiken
Layup (4.4) 2007, R: Jessica Sharzer, B: Elisabeth Ziff
Literary Licence to Kill (4.11) 2007, R: John Stockwell, B: Ilene Chaiken
Lady of the Lake (5.3) 2008, R: Tricia Brock, B: Ilene Chaiken
Liquid Heat (5.9) 2008, R: Rose Troche, B: Ilene Chaiken
Least Likely (6.2) 2009, R&B: Rose Troche
Leaving Los Angeles (6.4) 2009, R: Rose Troche, B: Ilene Chaiken

Filme und TV-Serien

ALLY MCBEAL, USA 1997-2002, Fox Television
BOYS DON'T CRY, CAN 1999, R: Kimberly Peirce, B: Kimberly Peirce, Andy Bienen
BUFFY THE VAMPIRE SLAYER, USA 1997-2003, Fox Television
BUT I'M A CHEERLEADER, USA 1999, R: Jamie Babbit, B: Jamie Babbit, Brian Wayne Peterson
D.E.B.S., USA 2004, R&B: Angela Robinson
DIRTY PICTURES, USA 2000, R: Frank Pierson, B: Ilene Chaiken
ELLEN, USA 1994-1998, ABC
FLASH DANCE, USA 1983, R: Adrian Lyne, B: Thomas Hedley, Joe Eszterhas
GILMORE GIRLS, USA 2000-2007, The CW
GO FISH!, USA 1994, R: Rose Troche, B: Guinevere Turner, Rose Troche

HIGH ART, USA 1998, R&B: Lisa Cholodenko
 ITTY BITTY TITTY COMMITTEE, USA 2007, R: Jamie Babbit, B: Jamie Babbit, Andrea Sperling
 LIP SERVICE, UK 2010-, BBC
 MALCOLM IN THE MIDDLE, USA 2000-2006, Fox Television
 NIP/TUCK, USA 2003-2010, FX
 QUEER AS FOLK, USA 2000-2004, Showtime
 SEX AND THE CITY, USA 1998-2004, HBO
 SHORTBUS, USA 2006, R&B: John Cameron Mitchells
 SIX FEET UNDER, USA 2001-2005, HBO
 THE L WORD, USA, 2004-2009, Showtime
 THE REAL L WORD, USA 2010-, Showtime
 WATERMELON WOMAN, USA 1996, R&B: Cheryl Dunye

Abbildungen

Sämtliche Abbildungen aus THE L WORD (2004-2009). Die betreffende Season bzw. Episode ist in der jeweiligen Abbildung angegeben.

Abb. 1: Season 1, Episode 1	50
Abb. 2: Season 1, Episode 1	50
Abb. 3: Season 2, Episode 11	52
Abb. 4: Season 3, Episode 11	56
Abb. 5: Season 3, Episode 11	56
Abb. 6: Season 1, Episode 9	58
Abb. 7: Season 1, Episode 9	58
Abb. 8: Season 3, Episode 1	66
Abb. 9: Season 3, Episode 2	67
Abb. 10: Season 3, Episode 2	68
Abb. 11: Season 3, Episode 2	68
Abb. 11: Season 3, Episode 8	78
Abb. 12: Season 3, Episode 8	78
Abb. 14: Season 6, Episode 2	86
Abb. 15: Season 6, Episode 4	87

Zusammenfassung

In meiner Arbeit analysiere ich, wie Passing als Strategie gegen Diskriminierung in der TV-Serie THE L WORD filmisch inszeniert wird. Dabei konzentriere ich mich mit Bette Porter und Max Sweeney auf zwei Figuren, die durch ihre Identität als schwarze, lesbische Frau und FTM-Transgender abseits der heteronormativen Gesellschaft positioniert sind.

Die Analyse einzelner Szenen erfolgt unter Zuhilfenahme von Queerer Intersektionalität, die durch Verknüpfung und Weiterentwicklung von Queer Theory und Intersektionalität eine strategische Verwendung von Identitätskategorien, wie Race, Gender und Sexualität möglich macht.

Abstract

In my study I analyse how Passing is put on film in the TV-series “The L Word” as a strategy against discrimination. I focus on Bette Porter and Max Sweeney, two characters who are positioned on the fringe of heteronormative society through their identities as a black lesbian woman and a FTM transgender person respectively.

The analysis of individual scenes uses queer intersectionality. By combining and further developing queer theory and intersectionality, queer intersectionality makes a strategic use of identity categories such as race, gender and sex(uality) possible.

Lebenslauf

Corina Exenberger, geb. 27.08.1984

E-Mail: corina.exenberger@gmx.net

Ausbildungen

Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft seit 2003

Matura am BRG Wörgl, Tirol 2003

Berufliche Tätigkeiten

Projektmanagement, Radio ORANGE 94.0 seit Juli 2011

Geschäftsführungsassistentin, Radio ORANGE 94.0 seit September 2010

Organisationsassistentin und Leitung des Gästebüros,

Tricky Women – Internationales Frauen Animationsfilmfestival 2008, 2009, 2010

Medienbeobachtung, APA DeFacto Oktober 2007 - Juli 2008

Sonstige Tätigkeiten

Kuration und Organisation der queer-feministischen

Dokumentarfilmreihe FRAME_in. doc_ment_in genderf*ck_in seit April 2010

Praktika

Radioadministration, Radio ORANGE 94.0 Mai - August 2010

Kulturredaktion, APA Juni 2008

Tricky Women – Internationales Frauen Animationsfilmfestival Nov. 2006 - April 2007

Redaktionsmitarbeit, Happy Tennis März - Juni 2004

Fortbildungen

Workshop *Projektentwicklung/Projektmanagement*, VFRÖ Mai 2011

Konferenz *Import – Export – Transport: Queer Theory, Queer Critique and Activism in Motion*, Referat Genderforschung April 2011

Grundkurs *Freier Radio Journalismus*, Radio ORANGE 94.0 Mai/Juni 2010

Grundlagenkurs *Photoshop*, ZID der Universität Wien Jänner 2010